

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ

**Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М. Т. Рильського**

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

у п'яти томах

**Головний редактор видання
Ганна Скрипник**

КИЇВ

МИСТЕЦТВО СЕРЕДНІХ ВІКІВ

том другий

**Володимир Александрович
Єлизавета Архипова
Олена Брайчевська
Лариса Виногородська
Лариса Ганзенко
Олена Годованюк
Юрій Диба
Ростислав Забашта
Гліб Івакін
Олег Іоаннісян
Юрій Коренюк
Юрій Лосицький
Руслан Орлов
Леся Ошуркевич
Василь Пуцко
Михайло Сагайдак
Андрій Скиба
Роман Смірнов
Тетяна Трегубова
Катерина Чуєва
Ольга Ямборко**

2010

ББК 85.103(4УКР)4
УДК 7.031.2(477)"04/14"
I-90

Затверджено вченою радою
Інституту мистецтвознавства, фольклористики
та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України

Головний редактор видання *Г. Скрипник*

Редколегія: *В. Геєць, І. Дзюба, І. Драч, М. Жулинський,
А. Загородній, Т. Кара-Васильєва, О. Найден, Б. Олійник,
О. Онищенко, В. Рубан, Г. Стельмащук, А. Шпак*

Редактори другого тому
Л. Ганзенко, Р. Забашта, Т. Трегубова, Ю. Коренюк

Історія українського мистецтва : у 5 т. / НАН України,
I-90 ІМФЕ ім. М. Т. Рильського ; голов. ред. Г. Скрипник ;
ред. т.: Л. Ганзенко, Р. Забашта, Т. Трегубова, Ю. Коренюк. – К., 2010. – Т. 2 : Мистецтво середніх віків. – 1296 с.
ISBN 966-024-103-8

Другий том "Історії українського мистецтва" присвячено історії художніх процесів на українських теренах у добу середньовіччя (кінець IV/VI – XV/середина XVI). Важливим наміром авторів та упорядників стало висвітлення родоводу та стильових особливостей вітчизняного мистецтва, його видової специфіки. У дослідженнях архітектури, монументальної скульптури, мозаїк, фресок, іконопису, оздоблення рукописної книги, художніх ремесел окреслено риси, які й нині маркують процес творення українського світу.

Видання зацікавить мистецтвознавців, істориків, етнологів, краєзнавців та широке коло шанувальників історії української культури.

ББК 85.103(4УКР)4

ISBN 966-024-103-8 (загальний)
ISBN 978-966-02-5821-1 (Т.2)

© Інститут мистецтвознавства,
фольклористики та етнології
ім. М. Т. Рильського НАНУ, 2010

Зміст

ВСТУП Л. Ганзенко	8
-------------------------	---

МИСТЕЦТВО ТАВРІЇ ТА ПІВНІЧНОГО ПРИЧОРНОМОР'Я



Містобудування та архітектура (IV – перша половина XIII ст.) <i>Ю. Лосицький</i>	16
Містобудування та архітектура (XIII – перша половина XVI ст.) <i>О. Годованюк, Т. Трегубова</i>	44
Скульптура та архітектурний декор (IV – перша половина XVI ст.) <i>Р. Смірнов</i>	87
Монументальне малярство (IV – перша половина XVI ст.) <i>Є. Чуєва</i>	113
Художні ремесла (IV – перша половина XVI ст.) <i>В. Пуцко</i>	143

МИСТЕЦТВО ПЛЕМЕН І НАРОДІВ СТЕПУ

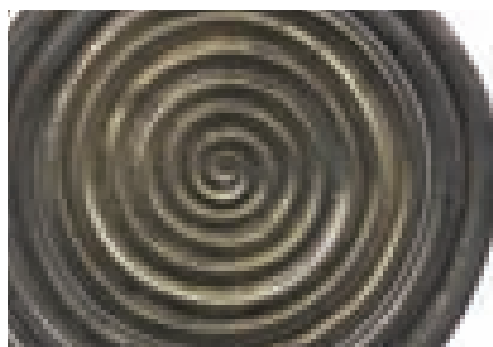


ГУНСЬКИЙ ТА ПОСТГУНСЬКИЙ ПЕРІОДИ (кінець IV – друга чверть VII ст.) <i>Р. Забашта</i>	159
Будівництво та архітектура. Опорядження споруд	159
Скульптура та ритовані зображення	162
Художні ремесла.	164
ТЮРКО-БУЛГАРО-РАННЬОХОЗАРСЬКИЙ ПЕРІОД (30-ті роки VII – початок VIII ст.) <i>Р. Забашта</i>	174
Будівництво та архітектура. Опорядження споруд	174
Скульптура та метало пластика	178
Художні ремесла.	180

ХОЗАРСЬКИЙ ПЕРІОД (20–30-ті роки VIII – середина/кінець X ст.)	
<i>Р. Забашта</i>	119
Будівництво та архітектура	199
Скульптура, металоластика та ритовані зображення	209
Художні ремесла	215

ПЕЧЕНІЗЬКО-ТОРКО-ПОЛОВЕЦЬКИЙ ПЕРІОД (кінець X – середина/друга половина XIII ст.) <i>Р. Забашта</i>	229
Будівництво	229
Скульптура та металоластика	235
Художні ремесла	251

МОНГОЛЬСЬКИЙ ПЕРІОД (середина 40-х років XIII – XIV ст.)	
<i>Р. Забашта</i>	263
Будівництво. Опорядження споруд	263
Пластика та дрібна скульптура	265
Художні ремесла	267



МИСТЕЦТВО ДАВНІХ СЛОВ'ЯН І РАННЬОЇ РУСИ: ЯЗИЧНИЦЬКА ТРАДИЦІЯ

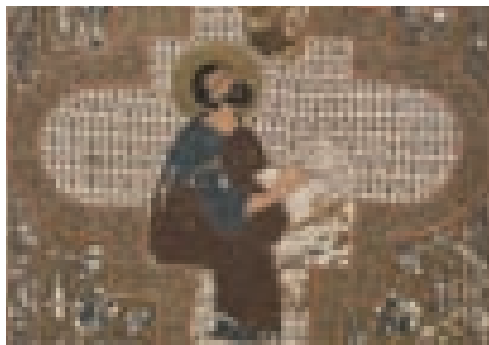
ПЕРІОД АНТСЬКОГО ТА С(К)ЛАВИНСЬКОГО РАННЬОДЕРЖАВНИХ ОБ'ЄДНАНЬ (V – кінець VII ст.)	276
Будівництво <i>Ю. Диба</i>	276
Монументальна скульптура <i>Р. Забашта</i>	287
Художні ремесла <i>Р. Забашта, А. Скиба</i>	287

ПЕРІОД ПЛЕМІННИХ КНЯЗІВСТВ ТА ЇХ ОБ'ЄДНАНЬ (кінець VII – перша половина IX ст.)	309
Будівництво <i>Ю. Диба</i>	309
Скульптура <i>Р. Забашта</i>	316
Художні ремесла <i>Р. Забашта, А. Скиба</i>	317

ПЕРІОД РАННЬОЇ РУСИ ТА ІНШИХ КНЯЗІВСТВ (друга половина IX – кінець X ст.)	331
Будівництво <i>Ю. Диба</i>	331
Скульптура та пластика <i>Р. Забашта</i>	344
Художні ремесла <i>Р. Забашта, А. Скиба</i>	346

ЯЗИЧНИЦЬКІ ОСЕРЕДКИ ВЕРХНЬОЇ НАДДНІСТРЯНЩИНИ (X – перша половина XIII ст.)	378
Будівництво <i>Ю. Диба</i>	379
Скульптура <i>Р. Забашта</i>	383

МИСТЕЦТВО РУСИ-РУСЬКОЇ ЗЕМЛІ ВЕЛИКОКНЯЖОГО ПЕРІОДУ (кінець X – перша половина XIII ст.)



Містобудування <i>М. Сагайдак</i>	390
Культова дерев'яна архітектура <i>О. Іоаннісян</i>	427
Дерев'яні житла <i>М. Сагайдак</i>	441
Мурована архітектура <i>Г. Івакін, О. Іоаннісян</i>	457
Скульптура та архітектурний декор <i>Є. Архипова</i>	525
Монументальне малярство <i>В. Коренюк</i>	577
Іконопис <i>В. Пуцко</i>	657
Ілюмінування рукописної книги <i>Л. Ганзенко</i>	675
Різьблення (дерево, кістка, камінь) <i>Є. Архипова</i>	739
Золотарство <i>Р. Орлов</i>	765
Гончарство <i>О. Клименко</i>	779
Виготовлення художнього скла <i>Л. Виногородська</i>	787
Ткацтво, вишивка <i>О. Брайчевська</i>	808

МИСТЕЦТВО РУСИ-УКРАЇНИ ПЕРІОДУ УДІЛЬНИХ КНЯЗІВСТВ (друга половина XIII – перша половина XVI ст.)



Містобудування та архітектура <i>О. Годованюк, Т. Трегубова</i>	838
Скульптура та архітектурний декор <i>В. Александрович</i>	887
Монументальне малярство <i>В. Александрович</i>	904
Іконопис <i>В. Пуцко</i>	925
Ілюмінування рукописної книги <i>В. Пуцко</i>	951
Художня обробка металу <i>В. Александрович</i>	977
Гончарство <i>О. Клименко</i>	985
Виготовлення художнього скла <i>Л. Виногородська</i>	992
Гаптування <i>Л. Ошуркевич</i>	1003
Ткацтво <i>О. Ямборко</i>	1014
ПІСЛЯМОВА <i>Л. Ганзенко</i>	1024
ПРИМІТКИ	1027
БІБЛІОГРАФІЯ	1225
СЛОВНИК ТЕРМІНІВ	1265
ПОКАЖЧИК ІСТОРИЧНИХ НАЗВ МІСТ	1283
ПОКАЖЧИК ІМЕН	1284
СПИСОК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ	1289

ВСТУП

Осягнути істинну велич минулого, дати йому належну інтерпретацію можна лише за історично достовірними джерелами, унікальну групу яких становлять твори мистецтва. Крізь віки до нас дійшли неперевершені витвори генія наших предків: Збруцький “Святовит”, Остромирове євангеліє, Ізборник 1073 року, Трійський псалтир, Спаський собор у Чернігові, собор Святого Георгія у Львові, церква Святого Онуфрія в Лаврові, стара кафедра в Галичі й багато інших безсмертних шедеврів. До переліку об’єктів усесвітньої спадщини ЮНЕСКО входить Софійський собор у Києві. Зазначені пам’ятки є нашою національною гордістю. Створені вони були в кінці IV/V – середині XVI ст. То була епоха становлення українського етносу, окреслення ареалу його проживання, утворення держави Русь, період її військової могутності, політичної та духовної зрілості суспільства, безпрецедентного піднесення культури, а також то був час формування гуманістичних ідеалів.

Збереження пам’яток минулого, їх освоєння (включення до контексту сучасної культури), передача майбутнім поколінням без фальсифікацій і змін – це ті складові національної ідеї, що сприятимуть згуртуванню суспільства.

Слід зазначити, що проблематика історії Русі-України в окреслений період порушує ряд тем східноєвропейської історії, які й сьогодні є чи не найбільш контроверсійними для історичної науки, як-от: плин етногенетичних процесів у середньовічному слов’янському світі, існування (чи не існування) давньоруської народності, хронологія, періодизація. Нове видання з історії українського мистецтва виходить у світ у період, коли продовжуються методологічні дискусії. Проте суспільству іноді пропонують науково необґрунтовані історичні концепції. Відповідно автентична культурна традиція зазнає модифікацій, а часом і викривлень. Це призводить до суб’єктивного прочитання історії, формулювання національної ідеї на засадах, не притаманних українській традиції. Тож ряд питань свідомо лишаємо відкритими для обговорення.

Важливим завданням сучасної академічної науки є неупереджений аналіз національного минулого, обґрунтоване введення до наукового обігу пам’яток, які окреслюють український культурний простір. Своєрідність його полягає в тому, що в досліджуваній період цей простір перебував у зоні культурного впливу Візантії, арабо-мусульманського Сходу та європейської цивілізації Заходу. Це була контактна зона багатоманітних культурних імпульсів, етнотворчих векторів, соціокультурних феноменів¹. Виявлення складових української ідентичності в цих чинниках – усвідомлена мета запропонованої праці.

Авторський колектив тому прагнув об'єктивно відтворити кожну неповторну грань художнього освоєння світу людністю, яка в зазначений період належала території, що їх сучасна етнологія розглядає як ареал формування українського етносу, висвітлити джерела, пізнати родовід та стильові особливості українського мистецтва, проаналізувати його видову специфіку. У дослідженні архітектури, монументальної скульптури, живопису в інтер'єрах храмів, іконопису, художнього оздоблення рукописної книги, витворів елітарного професійного ремесла і традиційної народної культури було поставлено завдання виділити ті риси, що маркують процес творення українського світу.

Сьогодні усталені парадигми змінюються. Не актуальними й анахронічними є жорсткі схеми історичного поступу, що ґрунтувалися на принципах матеріалістичної діалектики ХІХ ст. Наївними мають видаватися спроби “конструювання тяглості” з уривчастого й фрагментарного, тоді як наші знання *a priori* не ідеальні, і особистість дослідника, його культурний досвід завжди вносять певні корективи в прочитання “тексту” художнього твору. Тому спробуємо лише віднайти українські шляхи в царині художнього освоєння світу, спираючись на усталену хронологію європейської історії та послуговуючись територіальним принципом відбору матеріалу в межах Русі (Руської Землі), сакральним ядром якої для української традиції були Київське, Чернігівське, Переяславльське та Галицько-Волинське князівства.

Наша поінформованість про середні віки дуже обмежена. Ми знаємо лише про окремі події та факти. Проте усвідомлення першопричини, суті окремих явищ, умотивованості людських вчинків, культурного контексту доби потребує знання “втаємниченого коду” – універсальної системи цінностей, у рамках якої, власне, і творився світ середньовічної культури². Таким кодом було християнство. Ця доктрина ввібрала досвід багатьох релігійних учень і теорій, досягла досконалості й філігранності.

Систематизацію віровчення, усталення догматики, кодифікацію наук під егідою теології традиційно пов'язують з патристикою, тобто з творами отців церкви II–VIII ст. Християнство пропонувало середньовічній людині чітку систему знань про світ та її місце в ньому, “розкривало таємницю” світобудови. Основною ідеєю, навколо якої було окреслено цінності культури, стала християнська ідея Боготворіння. Свідомість формувалася на уявленнях про дуальність світу, що поділявся на реальний і потойбічний, на протиставленні Бога і Сатани, Неба і Землі, горішнього і земного, духу і плоті, добра і зла, вічного і минутого, сакрального і профанного. Символізм став основним знаковим інструментарієм середньовічної культури. Усе, що оточувало людину, вона сприймала як знак, символ, привід для зчитування прихованих змістів. Церква стверджувала, що вище знання відкривається не в поняттях, а в образах і символах.

Християнськими ідеями були просякнуті всі сфери людської діяльності. Богослов'я являло собою найвище узагальнення соціальної практики. Християнство створило єдиний віросповідний простір, нову духовну спільність людей-єдиновірців. Цьому передусім сприяв світоглядний аспект християнства, згідно з яким людина, незалежно від її соціального статусу, – це земне втілення Творця. Ідея Боготворіння стояла над зовнішніми відмінностями людей. Духовний універсалізм дозволяв християнству звертатися до всіх людей, безвідносно до їх станової або етнічної належності: перед Богом усі рівні – і еліта, і найбідніші верстви. Бог для всіх один. Звідси походить уніфікованість світогляду як характерна риса середньовічної ментальності.

Від новозавітних часів християнська культура формувалася серед найбідніших прошарків суспільства. Участь представників еліти була швидше виключенням. Лише на стадії масового поширення нової релігії, коли церква завоювала авторитет

впливового соціального інституту, а первісна ідея месіанства модифікувалася в ідею богообраності влади, державна еліта впевнено ввійшла в лоно церкви, сподіваючись за її допомогою легітимізувати владу та набути більшої ваги в суспільстві.

Інтенсивність поширення християнства залежала насамперед від мовного сприйняття проповіді народами-неофітами. Однак існувала інша комунікативна система, що ґрунтувалася на образах реального світу (отже, перебувала над мовними бар'єрами), здатна в естетично виразних формах викласти зміст християнського віровчення. Такою системою було середньовічне мистецтво.

Символізм, універсалізм християнської догми визначили її особливості художньої практики – літератури, архітектури, скульптури, живопису, театру, літургії. Християнські мислителі розробили систему символічного тлумачення та зображення ікони – “теорію образу”. Ця теорія поєднувала основні сфери духовної культури: учення про сутність образу та його буття, містичні вчення про “духовне” (частково запозичені з інших релігій), астрологію, літературу, етику тощо.

Проте світосприйняття середньовічної людини цим не обмежувалося. Завжди на периферії вибудованої картини світу лишалися враження від реального життя. Безсумнівно, тій епосі було властиве і “животрепетне прагнення до реальності, яку можна було сприйняти чуттєво, в усіх її проявах, включаючи й аспект естетичної насолоди”³.

Середньовічна філософія та естетика поступово прокладали шлях від “космічної гармонії” до світосприйняття й формування антропоцентричної картини світу. Нова культурна парадигма виникла внаслідок кардинальних змін у суспільних відносинах, що їх зазнала Європа в XIII–XIV ст. Урбаністичні процеси, утворення міст-республік спричинили нову ієрархію суспільства. Це зумовило зростання ролі тих соціальних прошарків, які були притінені в системі феодалних відносин – ремісників, купців, банкірів. Вони сповідували зовсім іншу систему цінностей – не теоцентричну, а сповнену переконань, що людина, її свобода та активна життєствердна позиція мають найвищу значущість. Формування нової ціннісної орієнтації суспільства втілювалося у філософію гуманізму.

У контексті європейського середньовіччя V–XV століття – це період, який дав широку варіативність художніх шкіл, мистецьких течій та стилів. Для відображення специфіки тогочасної художньої практики важливо наголосити на синкретизмі художніх процесів. Явлене у проповіді Слово, церковний спів, літургійне дійство, архітектура, скульптура, живопис, ікона, книга, одяг священнослужителів, церковне начиння суголосно творили єдиний сакральний простір, де щораз відтворювалися церковні таїнства – прообрази космічних процесів. Усі види мистецтва були образотворчими за суттю й декоративними за функцією.

У царині художньої культури доба середньовіччя лишила ряд неперевершених мистецьких явищ. Насамперед варто назвати раннє християнське мистецтво (II–IV ст.), що постало з мистецтва класичної грецької традиції та народного мистецтва християнського Сходу. Носіями його були найрізноманітніші етнічні групи. Поєднавшись, вони витворили щире, наївне й невибагливе мистецтво, зрозуміле кожному простолюдинові.

Яскравим виявом християнської художньої традиції V–XV ст. стало мистецтво Візантії (саме в її надрах було розроблено філософську та естетичну доктрину християнської культури). У стилістичній еволюції візантійського мистецтва простежується шлях від античного розуміння форми до вишуканого спіритуалістичного мистецтва, спроможного передати сенс трансцендентного.

У постіконоборчий період християнське мистецтво вкорінилося в міському середовищі, набуло витонченого ідейного змісту, неповторної образності, загостреної вишуканості форми. Його типовими ознаками стали програмність і регламентованість, неперевершена досконалість ремесла.

Фактично державною та номінально мистецькою столицею Візантії був Константинополь. Це місто стало омріяним взірцем, до якого прагнули еліти всіх ранньофеодальних державних утворень Європи та Азії.

Типовою ознакою середньовічної культури є всеохоплюючий процес культурної інтеграції. У європейському культурному просторі, чи не вперше як самодостатнє й водночас унікальне явище, постало мистецтво варварських народів (германських і слов'янських племен), які залюднили Європу, та мистецтво кочовиків Євразійського степу. Їхні автохтонні художні традиції несли відновлення значення вікової греко-візантійської спадщини. Воднораз під її впливом вони модифікувалися у яскраві неповторні мистецькі явища, що визначали художній простір оновленої Європи. Мистецтво перших варварських імперій у Європі (кельтів, англосаксів, остготів, лангобардів, вестготів, франків періоду Меровінгів та Каролінгів) вписало неповторні сторінки в історію світової художньої культури. Саме в епоху Каролінгів виникла взаємозалежність літургійного дійства та імперського церемоніалу.

На наступному щаблі історичного поступу, позначеного утворенням у Європі потужних феодальних монархій, відбулося поширення двох європейських стилів – романського (XI–XII ст.) та готичного (XIII–XIV ст.). Романський за своєю образною структурою точно передавав похмуру велич епохи і ті зміни, що сталися у свідомості середньовічної людини за майже тисячолітню історію побутування християнської доктрини (у період феодальної роздробленості йдеться про відчуття власної незахищеності перед загрозою воєн, епідемій та інквізиції). Найвиразніше риси нового стилю втілювалися в спорудах з підкресленою оборонною функцією.

Як антитеза романського, на півночі Франції ще у XII ст. зародився готичний стиль, який опанував простори Європи впродовж XIII ст. Життєствердна образність готики демонструє поступове звільнення свідомості середньовічної людини з тенет “похмурого” теоцентризму. Готика виявляє радісне, набожне, екстатичне поривання до Бога⁴.

Завершує добу європейського середньовіччя період Відродження, який, присутньо, був перехідним від епохи, що минала до нового часу. Людина тієї епохи вважала себе взірцем творіння та улюбленицею Бога. Зацікавленість класикою стала в XIV ст. визначальним фактором розвитку європейської культури. У XIV–XVI ст. відбулося глибинне оновлення інтелектуального життя, уперше було сформульовано теорію художньої творчості (Леон-Батиста Альберті). За кожним художнім твором постає особистість майстра: мистецтво перестало бути анонімним. Ця гуманістична за світоглядом епоха висунула ідею оновлення, розуміючи під цим повернення до давньоримських джерел. Поступово формувався ідеал відродження давнини: “Рим одразу б воскрес, якби почав себе пізнавати”⁵.

Проблематику історії мистецтва традиційно розглянуто в контексті культурно-історичного досвіду, тож вона потребує хронологічної систематизації.

Період від IV/V ст. до першої половини XVI ст. в історії західноєвропейської культури вважається добою середньовіччя. Термін *Medium aevum* (з лат. – “середній вік”), як і інші подібні визначення – *Media tempestas* (з лат. – “середній час”), *Media antiquitas* (з лат. – “середня античність”), *Saeculum medium* (з лат. – “вік середній”), упровадили вчені-гуманісти на позначення періоду в історії Західної Європи від античності до нового часу. Початок доби тривалий час означували кінцем Західної Римської імперії (позбавлення права на престол малолітнього Ромула Августа в 476 р.), а завершення – остаточним падінням Східної Римської імперії (Візантії) від нападів турків (1453). Надалі ці часові рамки не раз заперечувалися, зрушуючись в обох напрямках. Розходження в поширених концепціях пов'язані з

розбіжностями, які неминуче виникали відповідно до особливостей наукового аналізу та наголошенні на певних подіях або явищах в історії культури, що бралися за основу періодизації. Так, початок доби коливається в діапазоні від III до X–XI ст. У разі акцентування середніх віків як переривання античної традиції пропонується раннє датування, якщо ж культуру окресленого періоду розглядають у контексті християнських цінностей, то початок датується X–XI ст. (саме тоді завершився етап християнізації Європи). Не менш широкою є амплітуда коливань у датуванні кінця середньовіччя. Одні вважають часом його завершення епоху Відродження, інші, оминаючи її, згадують про Великі географічні відкриття на межі XV–XVI ст. або Реформацію. Є і такі, що кажуть про “дуже довге середньовіччя” (аж до кінця XVIII або навіть до першої третини XIX ст.). Сама можливість таких суперечливих інтерпретацій свідчить про умовність і навіть довільність поняття “середні віки”, породжуючи ряд проблем. Так, відомо, що саме за доби середньовіччя набув сили процес етногенезу в більшості європейських націй. Якщо в доісторичну добу були зафіксовані лише протоетнічні спільноти, то на зламі IV–V ст., вступаючи в добу середньовіччя, вони поступово піднялися на вищий щабель етногенетичної драбини. І тоді (порівняно з попередньою епохою) вже можна вести мову про зародження етнічної самосвідомості. Однак спірним лишається питання про те, якою мірою термін “середньовіччя” можна вживати стосовно історії країн і народів за межами Західної і Центральної Європи (наприклад, щодо культур народів Східної та Північної Європи). У сучасній медієвістиці термін застосовується до історії культури в різних регіонах, проте досить умовно: вказує або на хронологічну відповідність, або на подібні культурні процеси в іншому хронологічному проміжку.

Отже, термін “середньовіччя” в науковій історіографії позначає етап європейської історії, що охоплює IV – першу половину XVI ст. (від пізньої античності до Відродження), і має таку внутрішню структуру: раннє середньовіччя (IV–IX ст.); високе середньовіччя (середина XI – середина XIII ст.); пізнє середньовіччя (друга половина XIII – XV ст.).

Зважаючи на те що в географічному вимірі території формування українського етносу належали до Європи, а історія Русі залишила чимало свідчень про її інтегрування в культурний контекст європейської цивілізації, а також на те, що вона мала більше спільних, ніж відмінних рис з історією своїх найближчих сусідів⁶, пропонуємо європейську схему історії. Авторський колектив поставив за мету дослідити, як український матеріал співвідноситься з усталеною схемою європейської культури, хронологічно і по суті.

Середні віки (кінець IV/V – XV/ середина XVI ст.) в історії українського етносу – це яскравий і неповторний період. Унікальні пам’ятки культури, що збереглися від тих часів, вражають своєю мистецькою досконалістю. Вони презентують культурний доробок багатьох поколінь, засвідчують рівень розвитку суспільства, представляють його духовну та естетичну культуру, демонструють набутки матеріального виробництва та художнього ремесла.

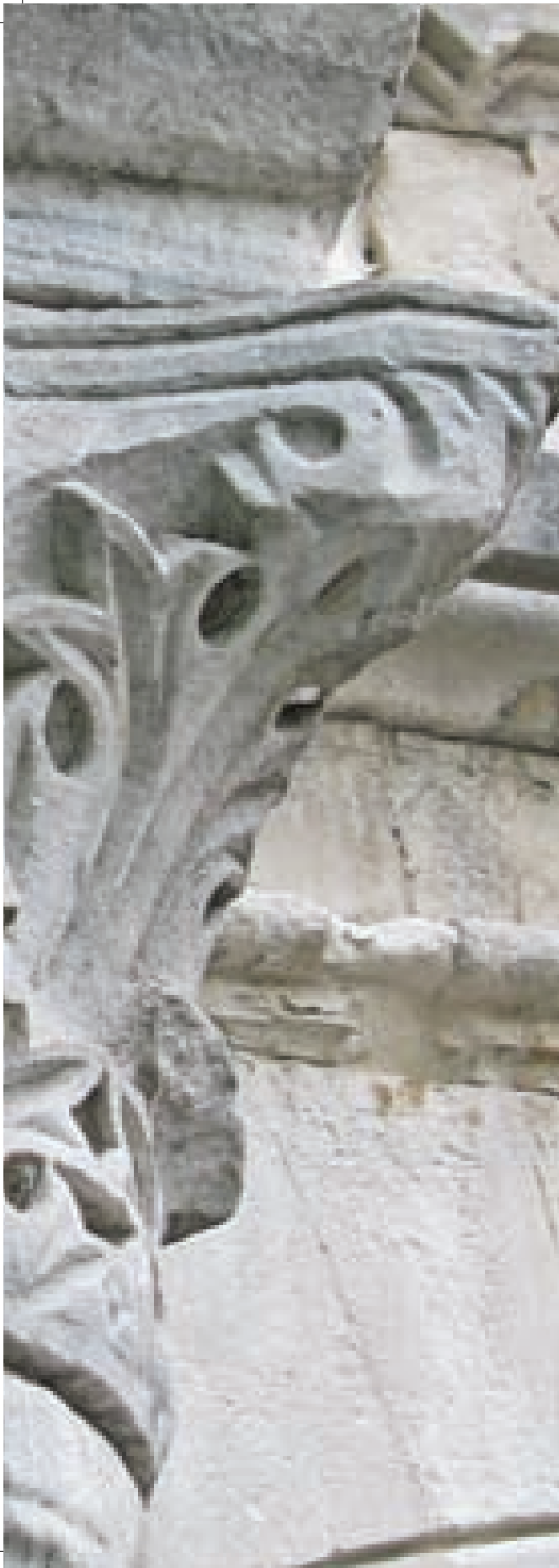
Упорядники тому висловлюють щире подяку за надання всебічної допомоги в підготовці видання Національному музею історії України (директор С. Чайковський); Національному музею у Львові ім. Андрея Шептицького (директор І. Кожан); Національному художньому музею України (директор А. Мельник); Національному заповіднику “Софія Київська” (директор Н. Куковальська); Національному Києво-Печерському культурному заповіднику (директор М. Громова); Національному заповіднику “Херсонес Таврійський” (директор Л. Марченко); Музею історичних коштовностей України (директор Л. Строкова); Одеському археологічному музею НАН України (директор І. Бруяка); Національному археологічному музею в м. Чвідале-дель-Фріулі (Італія); Головному

управлінню охорони природної, архітектурної та історичної спадщини регіону Фріулі-Венеція-Джулія (в особі професора К. Барбері); Державному архіву м. Трієста (Італія); Інституту італійської культури в Україні (в особі директора Н. Ф. Баллоні).

Засвідчуємо свою вдячність науковцям Л. Міляєвій, П. Толочку, О. Моці, В. Зоценку, Б. Звіздецькому, І. Марголіній, Л. Клочко, Т. Яшаєвій, В. Юрічкіну, Ю. Вороніну, Ю. Полідович, Л. Грінченко, А. Петраускасу, В. Козюбі, О. Комару, В. Павловій, Ю. Смолій, Л. Вакуленко, О. Галенку, які надали можливість використати результати їхніх наукових досліджень, були нашими консультантами й рецензентами.

За щиросердну допомогу в складанні бібліографії, підборі ілюстративного ряду дякуємо співробітникам бібліотеки Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, бібліотеки Інституту археології НАН України, бібліотеки Інституту мовознавства ім. О. Потебні НАН України, Державної наукової архітектурно-будівельної бібліотеки ім. В. Г. Заболотного.





МИСТЕЦТВО ТАВРІЇ ТА ПІВНІЧНОГО ПРИЧОРНОМОР'Я

**МІСТОБУДУВАННЯ
ТА АРХІТЕКТУРА**

**СКУЛЬПТУРА
ТА АРХІТЕКТУРНИЙ
ДЕКОР**

**МОНУМЕНТАЛЬНЕ
МАЛЯРСТВО**

ХУДОЖНІ РЕМЕСЛА

**Капітель коринфсько-візантійська.
Мармур; різьблення. V–VI ст., Херсон**

МІСТОБУДУВАННЯ ТА АРХІТЕКТУРА (IV – перша половина XIII ст.)

Після пізньоантичного періоду (IV–VI ст.) в Криму розпочалась епоха середньовіччя, яка характеризувалася поступовим формуванням феодальних суспільних відносин, постійними війнами та вторгненнями кочових племен, політичною нестабільністю, етнічною та конфесійною строкатістю населення. Провідне місце в політичному, духовному й мистецькому житті належало Візантійській імперії, з якою Таврика була здавна споріднена через культуру та грецьку мову античних полісів Північного Причорномор'я. Розташування на перехресті жвавих торгових шляхів, що з'єднували Східну та Західну Європу з азійським континентом, сприяло проникненню й контамінації культур різних країн і народів.

За перебігом історичних подій, характером культурних зв'язків і ступенем розвитку феодальних суспільних відносин тисячолітню епоху в Криму поділяють на ранній (до VIII ст.) і пізній (до кінця XV ст.) періоди.

Початок раннього періоду пов'язаний з посиленням позицій Візантії в Тавриці за правління імператора Юстиніана I (527–565). За свідченням історика Прокопія Кесарійського, у той час було здійснено значні фортифікаційні роботи: відновлено оборонні мури Боспора і Херсона, закладено укріплення в Алусті й Горзувітах, споруджено “довгі стіни” в області (країні) Дорі, заселеній готами – плем'ям германського походження. Цю країну більшість сучасних дослідників асоціюють з гірським Південно-Західним Кримом, а “довгі стіни” – з частково збереженими оборонними спорудами, які захищали міжгір'я від нападів кочовиків.

У VII–X ст. у більшій частині півострова панував Хозарський каганат. Разом із хозарами прийшли болгари й алани, з якими пов'язують археологічні пам'ятки салтівсько-маяцької культури. Центрами хозарських володінь і місцем перебування намісника (тудуна) були торгові міста Боспор і Сугдея. Наприкінці VIII ст. в каганаті було прийнято іудаїзм, який згодом поширився Кримом у формі караїмізму. У 60-х роках X ст. хозарська держава занепадала внаслідок нищівного удару київського князя Святослава Ігоревича.

Степова територія в IX–XII ст. була місцем кочівлі печенігів, торків, половців (кипчаків або куманів), які, не маючи власних традицій монументального будівництва, залишили по собі численні кургани.

Форпостом Візантії лишалося місто Херсон, що з 833–834 років стало центром військово-адміністративного округу імперії – так звані феми Кліматів (від 850 р. – феми Херсона) у південно-західній частині півострова, заселеній місцевими й заходжими “варварськими” племенами – конфедератами Візантії. Важливу

роль у політиці консолідації провінцій Римської імперії з метрополією відіграло запровадження християнства, яке на початку IV ст. стало державною релігією.

За висновками останніх історичних і археологічних досліджень, час широкої християнізації Таврики припадає на VI–VII ст.¹ А остаточно християнство утвердилось в період іконоборчого руху у Візантії (756–934), коли спостерігалася масова міграція малоазійських греків до Криму.

Ареали поширення відомих дотепер християнських пам'яток відповідають створеним у IV–IX ст. Боспорській, Херсонській, Готській (Доранській), Сугдейській і Фульській² церковним єпархіям, розташованим на Чорноморському узбережжі та в гірському Криму. Найбільша концентрація храмів – у середньовічному Херсоні, який під назвою Корсунь відомий як місце хрещення київського князя Володимира в 988 році. Про існуючі торгові й духовні зв'язки з Київською Руссю свідчать також згадки в давньоруських літописах про кримські міста Сурож і Корчев. Корчев у X–XII ст. входив до складу давньоруського Тмутараканського князівства на Таманському півострові. Саме через Крим візантійська духовна й матеріальна культура поширилася на землі Давньої Русі.

Після розгрому Хозарського каганату в XI–XII ст. тривало відновлення влади Візантії в Тавриці. Завершувався процес феодалізації з притаманними для цього ладу роздробленістю земель, спорудженням замків і укріплень, формуванням храмових комплексів і монастирів.

У 1204 році відбувся четвертий хрестовий похід, під час якого було взято й розграбовано Константинополь, а Візантійську державу поділено на окремі частини – Латинську, Нікейську та Трапезундську імперії. Під контроль Трапезунда з правлячою династією Великих Комнінів перейшли Таврійські володіння з центром у Херсоні. Відроджена 1261 року в зменшеному вигляді Візантійська імперія під орудою Нікейської династії Палеологів більше не змогла досягти колишніх могутності та міжнародного впливу. Лише влада Константинопольського патріарха над єпархіями Таврики збереглась і надалі.

Особливості історичного та духовного розвитку середньовічної Таврики знайшли своє відображення в тогочасній архітектурі, де чільне місце посідало культове будівництво, яке втілювало найвищі досягнення середньовічного мистецтва й техніки³. Загалом, архітектура Криму VI–VIII ст. віддзеркалювала етапи розвитку монументального будівництва Візантії⁴ у своєрідному провінційному варіанті.

Схема розташування укріплень Таврики: а – міста; б – укріплені загороди і сховища; в – візантійські фортеці й замки; г – укріплені монастирі; д – церковні комплекси; е – укріплені поселення; и – сторожеві фортеці сільських громад. XII–XIII ст. За В. Мицем



ОРГАНІЗАЦІЯ БУДІВНИЦТВА, ЗАМОВНИКИ

У ранньому середньовіччі монументальне будівництво відіграло важливу роль у державній політиці закріплення позицій Візантії на півострові. З цієї метою центральна влада виділяла з місцевих податків спеціальні кошти. Це, зокрема, засвідчує відомий лапідарний напис на честь імператора Зенона, при якому в 488 році коштами місцевої митниці було відновлено мури Херсона. Централізований характер також мало масштабне фортифікаційне будівництво часів імператора Юстиніана I, позначене застосуванням однотипної квадратної техніки мурування.

Особливості організації значних будівельних акцій зафіксовано в праці імператора Константина Багрянородного “Про управління імперією”. Так, спорудження на замовлення хозар фортеці Саркел на річці Танаїс (Дон) імператор доручив Каматіру Петроні, який після прибуття до Херсона попрямував разом зі своїми людьми на кораблях до місця будівництва, де, спорудивши печі для випалювання цегли й виготовивши вапно з дрібних черепашок, звів фортецю (близько 834 р.)⁵.

Очевидно, за ініціативою візантійського уряду, а не місцевих, по суті ще язичницьких, громад було побудовано перші християнські храми. Подібність планово-просторових рішень і будівельних прийомів дозволяє стверджувати, що храми зводили ті самі будівельні артілі, що й у Херсоні, під керівництвом візантійських фахівців⁶.

З розвитком феодалізму роль замовника та організатора будівництва перейшла до міських громад, монастирів і окремих заможних осіб. Так, від IX–X ст. поширюються спрощені укріплення сільських (іноді й міських) поселень. Вони були складені з бутового каменю на глині чи насуху – за браком коштів або через воєнну загрозу⁷. Невеликі розміри тогочасних храмів свідчать про орієнтацію на обмежену кількість віруючих. У багатьох із них влаштовано поховання, вірогідно, пов'язані з родинами ктиторів.

Провідну позицію в поширенні візантійської будівельної та художньої культури займав Херсон, де традиційно зосереджувалися будівельні кадри й виробництво черепиці, застосування якої зафіксовано в різних частинах півострова.

МІСТОБУДУВАННЯ

У містобудуванні середньовічного Криму простежуються два принципи планування – успадковане від античності “ортогональне”, з чіткою розбивкою території міста на прямокутні квартали, та найпоширеніше – “вільне”, де вулична мережа й забудова підпорядковувались рельєфу.

Серед міст і поселень середньовічної доби найважливішу роль відігравав Херсон, де активно велось будівництво та була зосереджена більшість культових монументальних споруд, відомих завдяки майже двохсотлітнім археологічним дослідженням⁸.

Середньовічний Херсон успадкував від античності регулярне прямокутне розпланування вулиць і обмежену могутніми оборонними стінами міську територію. Місто розташовувалося на мисі між двома бухтами – Піщаною та Карантинною – та мало площу близько 40 га.

Підвищена в західній частині територія мису поступово спускається до сходу та різко спадає на південь і північ. Лінія умовного вододілу, яка перетинає місто в напрямку із заходу на схід, ділить його на дві частини, формуючи силует Херсонського мису. На близькій відстані з боку моря гребінь вододілу ховається за високим крутим північно-східним берегом.

Монументальні споруди в композиції внутрішньої міської забудови відігравали децю обмежену роль, оскільки їхньому візуальному сприйняттю перешкождала щільна житлова забудова, що мала регулярне розпланування. Забудова складалася з одно- та двоповерхових будинків, поставлених уздовж прямих вулиць. Людина, яка перебувала на вулиці, не могла охопити поглядом усю територію міста чи навіть певну його частину, що було зумовлено шириною вулиць (3,5–6 м) і висотою рядової забудови (5–7 м)⁹. Візуально доступними були лише перспективи вулиць і ті споруди, які певним чином проглядалися в цих перспективах.

Серед щільної міської забудови було кілька площ, що давало можливість огляду розташованих на них споруд або комплексів. Головна площа міста, яка була міським центром ще від античних часів (агора), розташувалась у центрі городища на головній вулиці, що проходила зі сходу на захід лінією вододілу. Площа була вписана в сітку кварталів і мала прямокутну форму. Вісь головної вулиці поділяла її на дві рівні частини. У центрі площі був розміщений хрестоподібний “Храм під Володимирським собором (№ 27)”, на південь від нього – “Базиліка № 28”, а на південний схід – невеликий “Храм № 29” у формі вписаного хреста. На захід від “Храму № 27” був розташований “Храм № 26” – однонавна капличка, а на північ – два малодосліджені невеликі храми: “Храм № 32” і “Храм № 33 (очевидно, теж каплички).

Неможливо встановити, чи існували дві найбільші доміанти площі (“Храм під Володимирським собором” і “Базиліка № 28”) одночасно, чи вони були архітектурними акцентами головної площі по черзі. Очевидно, що розташування в центрі пло-

Розташування монументальних споруд на території Херсонського городища: 13 – “Західна базиліка”; 14 – “Базиліка на пагорбі”; 9 – “Храм на склепіннях”; 15 – “Базиліка в базиліці”; А – “Базиліка 1935 року”; Б – “Базиліка 1932 року”; 22 – “Північна базиліка”; 34 – “Шестистовповий храм”; 23 – “Уварівська базиліка” з хрещальною; 36 – “Східна базиліка”; 7 – “Базиліка Крузе”; 27 – “Храм під собором”; 28 – “Базиліка біля собору”; 19 – “Храм з ковчегом”; 21 – “Храм № 21”; 47 – “Чотирьохапсидний храм”; В – “Батерея ХХ ст.”; Г – міська стіна; Д – цитадель; е-е – головна вулиця





“Базиліка біля собору”. Херсон

щі великих споруд та їх оточення меншими мало на меті утворити наростаючу до центру об’ємно-просторову композицію.

Друга, менша, площа міста, що виникла на місці античного теменоса, розташовувалася перед “Східною базилікою”. Екзонартекс базиліки з чотириколонним портиком, розміщений на осі головної вулиці, замикав її перспективу. Роль площі також певною мірою виконувала незабудована територія перед комплексом “Уварівської базиліки”. Ця базиліка мала перед західним фасадом прямокутний двір з колонадою по периметру, посеред якого розташовувався фонтан-фіал. Невеликі площі були й

біля “Західної базиліки” та в інших частинах міста. Розташування площ, вірогідно, пов’язане з необхідністю створення громадських центрів, призначених для жителів прилеглих кварталів, заселених за професійними та соціальними ознаками.

Багато монументальних споруд розміщувалося в щільній міській забудові, виходячи на “червону лінію” вулиць лише одним фасадом. Це “Базиліка 1932 року” і “Базиліка 1935 року”, “Північна базиліка” та “Базиліка в базиліці”, “Храм з ковчегом” і “Храм на склепіннях”.

Найчисленніші культові споруди – однонавні каплички, що містилися майже в кожному кварталі та могли бути повністю сховані в прилеглий житловій забудові. Найзначніші храмові споруди та комплекси Херсона посідали панівні точки рельєфу й були важливими для формування силуету та панорами міста. Це гребінь вододілу, вузька смуга північно-східного та північного берегів, західне підвищення тощо.

У розміщенні монументальних споруд існують певні закономірності. Так, базиліки з кроквяним перекриттям, що були найдавнішим типом християнських храмів, мали подовжену форму плану та горизонтальну об’ємно-просторову композицію. Саме вони посіли найважливіші місця з точки зору містобудування. Центр вододілу акцентувала “Базиліка № 28” (поблизу нинішнього Володимирського собору). У найвищій точці рельєфу, розташованій на північ від вододілу, стояла “Базиліка на пагорбі (№ 14)”. Вона була важливою домінантою в просторовій композиції північно-західної частини міста. “Східну базиліку” (№ 36)” зведено по осі вододілу на краю мису. Її було добре видно з боку моря перед входом до головного порту в Карантинній бухті.

На західному березі побудовано найбільший у Херсоні середньовічний храм – “Уварівську базиліку (№ 23)”, західніше від неї на певній відстані – “Північну базиліку (№ 22)”, ще далі – “Базиліку 1935 року”, за нею – “Базиліку 1932 року”. Завдяки цим спорудам було сформовано панораму міста.

Далі на захід, з відступом від берега, у відносно низькому місці розташовано “Базиліку в базиліці (№ 15)”. У західній частині Херсона на низькому березі стояла “Західна базиліка”, яку майже не було видно з боку моря. Вона формувала вигляд міста зі сторони Піщаної бухти.

Поява храмів висотної композиції сприяла збагаченню панорам і загального силуету середньовічного Херсона. З двох споруд центричного типу лише “Чотирьохапсидний храм (№ 47)” за масштабом (20 м × 20 м, висота – близько 20 м) міг впливати на характер міського силуету. Ця монументальна споруда, що була, можливо, меморієм на честь св. Климента (хрестителя Херсона), встановлена в західній час-

тині міста на лінії вододілу. Завдяки розмірам храм було добре видно з моря (з північного сходу) та з дальніх сухопутних підступів до міста з півдня.

Хрестоподібний “Храм під Володимирським собором” (19 м × 19 м, висота – близько 15 м) був розташований у центрі вододілу поряд із “Базилікою № 28”, акцентуючи центр міста. Храм був, безперечно, значно вищим, ніж базиліка, що містилася поряд. Його будівництво істотно посилило композиційну роль головної площі.

“Храм з ковчегом (№ 19)” розташовано на місці засипаного античного театру на південному схилі поблизу оборонної стіни. Цей найбільший серед хрестоподібних споруд Криму храм (20 м × 22 м, висота – 20 м) стояв на другорядному місці рельєфу, акцентуючи цю точку в загальній містобудівній композиції.

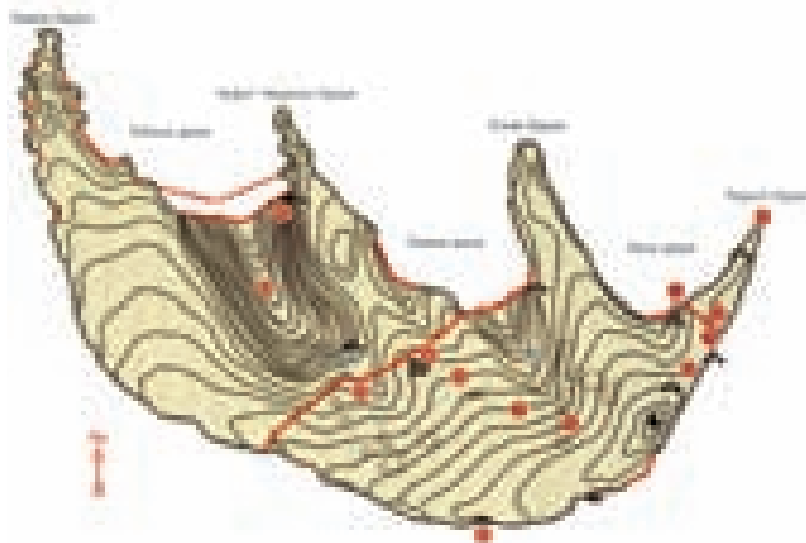
Ще одна досить висока хрестоподібна споруда (15 м × 15 м, висота – близько 15 м) була прибудована до “Східної базиліки”. Вертикальні пропорції цього храму контрастували з горизонтально видовженим об’ємом базиліки та сприяли виразнішому акцентуванню східного краю вододілу. Хрестоподібна споруда таких саме масштабів – “Замський храм” – розташована за межами міста. Вона була окремою домінантою, помітною з берегів Карантинної бухти та південно-східної частини Херсонського мису.

Хрестокупольні храми є найпізнішими монументальними спорудами XI–XIV ст. “Шестистовповий храм” (16 м × 10 м, можлива висота: 12–15 м) – найбільша зі споруд подібного типу – розміщений на північному березі між “Уварівською базилікою” та “Північною базилікою”. Храм домінує в композиції видимої з моря панорами, що істотно впливає на формування силуету прибережного району.

“Храм на склепіннях”, який мав незначні розміри (12 м × 18 м, висота – близько 12 м), був розміщений у північно-західній частині городища на північно-східному схилі, над яким панувала “Базиліка на пагорбі”. Храм акцентував низину між вододілом і пагорбом і формував силует міста з північно-східного боку від моря.

“Храм № 21” – одна з найпізніших споруд Херсона, за розмірами подібна до “Храму № 9”. Він був розташований на північному краю плато поблизу площі міста. Храм формував силует міста з боку моря та домінував над прилеглим північним схилом мису.

План-схема городища Мангуп: 1 – руїни головної брами; 2 – руїни “Восьмигранного храму” (октогону). Початок XV ст.; 3 – вартово-оборонний і монастирський комплекс; 4 – руїни мечеті XV ст.; 5 – руїни церкви та прилеглий некрополь XV–XVII ст.; 6 – монастирський печерний комплекс XV ст. із церквою; 7 – християнський некрополь з вирубаними в скелі могилами; 8 – руїни княжого палацу. 1425 р.; 9 – руїни базиліки – головного християнського храму; 10 – руїни караїмської кенаси; 11 – печерний оборонно-монастирський комплекс; 12 – караїмський некрополь. За О. Герценом, О. Махновою-Чернець



Найменшим був “Храм № 6”, розміщений у “Кварталі ХСІ” між “Східною базилікою” та “Базилікою № 28”. Незначні розміри цієї споруди дозволяють припустити, що її висота не перевищувала 8–10 м, проте внаслідок розташування на лінії вододілу вона була добре помітна в загальному силуеті та панорамі міста.

Отже, розміщення монументальних культових споруд не є випадковим. Воно спиралося на вибір саме тих ділянок, які сприяли формуванню виразних панорам Херсонського мису з найважливіших для огляду міста сторін.

Усі домінуючі ділянки рельєфу – лінія вододілу, північно-східне узбережжя та західний пагорб – зайняті переважно базиліками. З одинадцяти споруд такого типу лише “Базиліка в базиліці” має “випадкове” місце в містобудівній композиції. Щодо “Східної базиліки”, “Базиліки № 28” і “Базиліки на пагорбі”, можна зазначити, що вони посідають ключові місця на рельєфі городища. Цілком можливо, що ці споруди й були першими християнськими храмами Херсона. Щільне групування в одному місці “Уварівської базиліки” та “Північної базиліки”, а також “Базиліки 1932 року” і “Базиліки 1935 року” свідчить про прагнення сформувати своєрідний репрезентативний “фасад” Херсона з боку моря. Цілком імовірно, що ключові точки рельєфу Херсонського мису були зайняті домінуючими культовими спорудами ще за античних часів, хоча археологічними матеріалами це не підтверджено, оскільки більш ранні культурні шари на вершинах скельної основи Херсонського мису не збереглися.

План-схема Ескі-Кермена: 1 – некрополь; 2 – узвіз; 3 – печерні храми біля узвозу; 4 – головна брама; 5 – храм “Судилище”; 6 – східна хвіртка; 7 – базиліка (ранньохристиянський храм); 8 – колодязь; 9 – північний вартовий комплекс; 10 – церква Успіння; 11 – “Храм Трьох вершників”; 12 – печерні комплекси. За О. Герценом, О. Махньовою-Чернець



ми ще за античних часів, хоча археологічними матеріалами це не підтверджено, оскільки більш ранні культурні шари на вершинах скельної основи Херсонського мису не збереглися.

У містобудівній спадщині середньовічної Таврики особливу групу становлять гірські поселення, розташовані вздовж гребеня внутрішнього кряжу Кримських гір від середньої течії р. Альми до гирла р. Чорної. Через штучні печери, вирубані в крутих схилах біля краю плато, такі поселення отримали умовну назву “печерні міста”, яка не відповідає їхній суті, оскільки люди, які тут проживали, селилися переважно в наземних будівлях.

Час виникнення так званих печерних міст довго лишався предметом дискусій. За сучасними уявленнями, ці поселення зародилися в III–IV ст., коли осіле в передгір’ях землеробське варварське населення потребувало захисту під час воєнної загрози з боку степових кочових племен. У період могутності Візантії в VI ст. на основі поселеньсховищ для захисту Херсона було створено своєрідний укріплений район, який заселяли гето-алани – конфедерати імперії¹⁰. Крім оборонних споруд, у гірських поселеннях у VI–VIII ст. зводили базиліки та храми, призначені для навернення язичницького населення до християнства. Окремі поселення з часом набули ознак феодальних міст. До

них належать Мангуп, Ескі-Кермен і Чуфут-Кале¹¹.

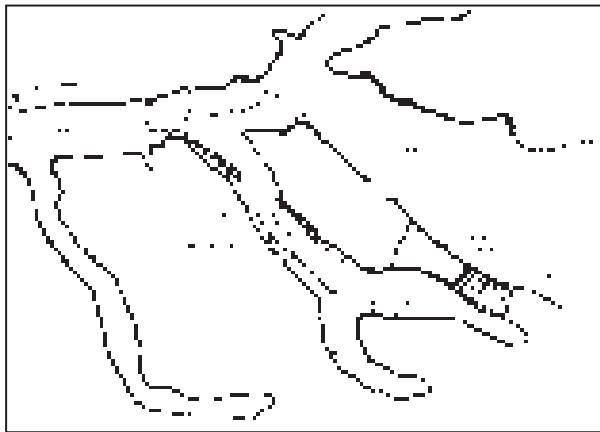
Місто Мангуп розташоване на пласкій вершині гори, що на 300 м височить над рівнем навколишніх долин. Таке розташування робило його майже недосяжним для ворожих нападів. Плато Мангупа утворює з півночі чотири мисоподібні відроги. На його території збереглися три лінії укріплень, які неодноразово перебудовували. Перша – на дальніх підступах – перетинала балку Табана-Дере між мисами Чамни-бурун і Чуфут-Чеарган-бурун. Друга була міською стіною та визначала основну територію міста. Третя лінія, що була своєрідним останнім оплотом, відсікала найнепрístupніший мис Текшлі-бурун від території міста. Головна дорога до міста оминала мис Текшлі-бурун зі східного боку та підіймалася балкою Капу-Дере. Друга дорога, значно крутіша, пролягала балкою Табана-Дере.

Провідною монументальною спорудою була ранньосередньовічна базиліка, розташована в центрі плато навпроти балки Гаман-Дере неподалік від східних воріт. Вона визначала адміністративний і релігійний осередок міста та мала обмежену зону огляду. Інші відомі наземні храми Мангупа були розташовані поблизу південно-східного обриву плато, тобто саме в тому місці, яке найкраще видно з долини. Ці споруди визначали силует Мангупа з боку підходів до міста.

Ескі-Кермен – другий міський центр – охоплював меншу територію і так само був розміщений на пласкій вершині гори. Її плато має видовжену форму, простягається з півдня на північ на 1,5 км, а в поперечнику становить лише 300 м. Єдиною монументальною спорудою поселення, яка за масштабами могла виконувати функцію композиційної домінанти, була ранньосередньовічна базиліка (12 м × 20 м, висота – близько 8–10 м), розташована на високій ділянці городища й дещо зміщена до східного краю плато. Це давало можливість оглядати її саме зі схилу, яким пролягає дорога на Мангуп. Від головних південних воріт дорога вела до базиліки. Поряд з воротами при в'їзді було кілька печерних храмів. Базиліка акцентувала центральну частину міста та піднесену ділянку рельєфу.

Забудова Чуфут-Кале протягом його безперервного існування до XIX ст. зазнавала значних змін. Від ранньосередньовічного періоду зберігся лише середній оборонний мур з арковою брамою та зовнішнім, вибитим у скелі, ровом. Відомостей про наземні християнські храми не збереглося.

В інших ранньосередньовічних поселеннях (Сотера, Партеніт, Пампук-Кая) храми не були оточені щільною міською забудовою. Ці поодинокі споруди домінували в навколишньому просторі, оскільки були розташовані на вершині гори або на лінії зламу рельєфу, де крутіші схили переходили в більш пологі. Це свідчить про використання візантійської традиції формування міського та ландшафтного середовища, де провідну змістову й композиційну роль відігравали культурні споруди. Такий принцип однаково стосується і Херсона, і невеликого поселення із церквою-капличкою на гірському схилі, яку було видно на багато кілометрів навкруги. Використання цього прийому спричинене бажанням насамперед вирішити не естетичні, а ідеологічні завдання, підкресливши значення культурних споруд.



Ситуаційний план городища Чуфут-Кале. За Ю. Крикуном, В. Даниленком

Оборонні споруди та комплекси

Головною стратегічною метою фортифікаційного будівництва Таврики була ізоляція гірської та прибережної частин від степової, де господарювали войовничі народи. Середньовіччя успадкувало фортифікаційні споруди та прийоми їхнього будівництва від греко-римських часів. Зокрема, виділяють такі види укріплень: міста, візантійські фортеці, укріплені монастирі, оборонні мури в гірських долинах і на перевалах, укріплення на кшталт замків у прибережних і гірських районах, городища сільських общин¹².

У V–VII ст. Візантійська імперія здійснила ремонт фортифікаційних споруд Херсона та Боспору, а також спорудила нові укріплення в Алустоні, Гурзуфі, на Мангупі, Ескі-Кермені та в інших поселеннях, створюючи опорні пункти в гірській та прибережній частинах Криму. За часів Юстиніана I було також збудовано так звані довгі мури, які закривали проходи до гірських долин у найвужчих місцях, важливих з тактичного погляду. Рештки таких мурів, складених у квадратній техніці мурування, відкрили й дослідили В. Миц (поблизу Ескі-Кермена) та В. Сидоренко (поблизу Мангупа).

З появою хозар фортифікаційне будівництво призупинилося й поновилося лише в X ст., коли в Криму знову стала відчутною присутність візантійської адміністрації. Протягом X–XIII ст. ранні оборонні комплекси та споруди неодноразово ремонтували, зберігаючи особливості первісного розпланування.

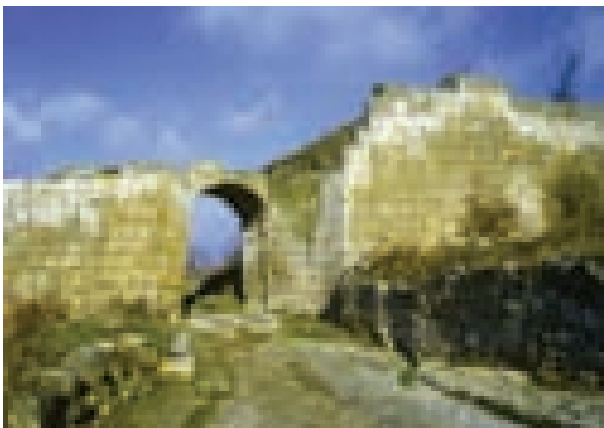
У Криму міські укріплення з повним периметром стін, як у Херсоні чи Боспорі, трапляються досить рідко. При зведенні оборонних споруд Таврики використовували природні захисні властивості рельєфу. Гірські, або так звані печерні міста, розташовані на пласких вершинах гір, були захищені скелястими обривами, доповненими штучними спорудами в доступних для ворога місцях.

Майже всі міста мали цитаделі, які за своїм устроєм були подібні до феодальних замків. Укріплення склалися з мурів і башт прямокутної чи круглої форми.

До найчисленнішої групи укріплень середньовічної Таврики належать феодальні замки, які з'явилися на межі XII–XIII ст. Для них характерні донжони, що є спільною рисою всієї європейської середньовічної фортифікації. Яскравим зразком феодального замку є Суйренське укріплення з круглою баштою.

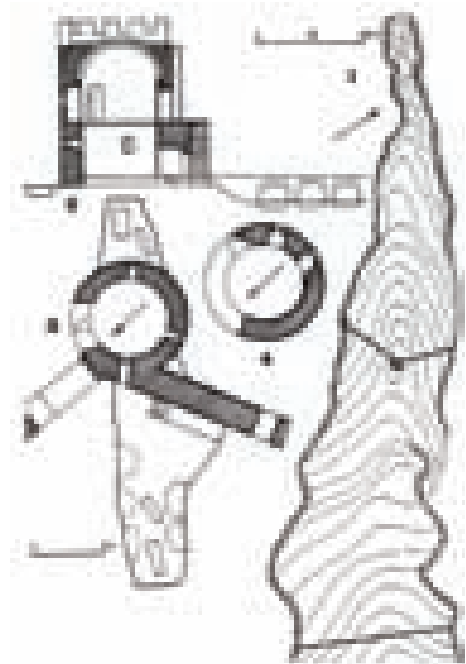
На думку В. Мица, у V–XV ст. в Криму існували три головні школи фортифікації. Перша – провінційно-візантійська, що успадкувала принципи фортифікації попереднього часу. З архітектурного погляду це скромні споруди з відносно низькими стінами та баштами, які лише на третину підвищуються над стінами (VI–X ст.). Техніка їх мурування повністю ідентична квадратній техніці мурування ранніх базилік. Друга – місцева будівельна школа – представлена оборонними спорудами сільських общин, які різко контрастують з фортифікацією візантійських фортець. Їхні стіни складені з буту на глині або насуху (IX–XIII ст.). Третя – північноіталійська (генуезька) школа,

Ворота в середньому оборонному мурі. VI ст., Чуфут-Кале





Башта Сюйренського укріплення. VI–VII ст.



Сюйренське укріплення: 1 – план; 2 – переріз башти; 3, 4 – плани першого і другого ярусів башти. VI–VII ст. За В. Мицем

для якої була притаманна наявність аркатурних поясів і арочних карнизів з машикулями на донжонах та надбрамних баштах¹³. Активне фортифікаційне будівництво генуезці розпочали в 40-х роках XIV ст.

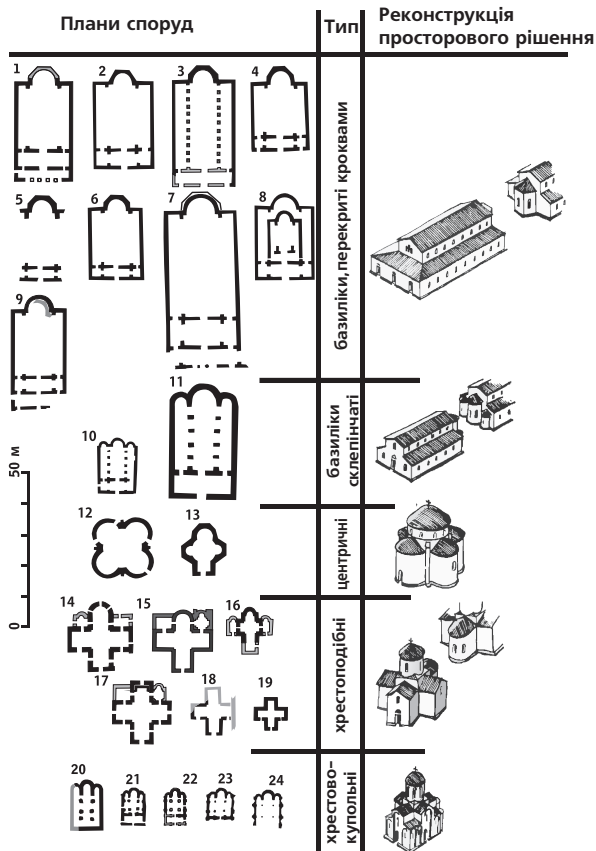
Культові споруди

Серед усіх архітектурних жанрів, успадкованих середньовіччям від античної доби, лише храмове будівництво зазнало докорінних змін згідно з ідеологією нової християнської віри. Головні принципи містобудування, фортифікаційного та житлового будівництва середньовічного Криму, які сформувались і втілились у античний період, зазнали відносно незначних еволюційних змін. Водночас архітектура християнських храмів була цілком новим явищем, що розвивалося в часі.

БАЗИЛІКИ З КРОКВЯНИМ ПЕРЕКРИТТЯМ. Найдавніші храми християнського Криму, жоден з яких не зберігся повністю, становили поділену двома рядами колон на три нави прямокутну залу, до якої зі сходу прилягала одна апсида, а із заходу – нартекс, іноді доповнений екзонартексом. З'єднані арками колони підтримували стіни другого ярусу середньої нави, вищої за бічні. Зовнішня форма апсид базилік у плані була три-, п'ятигранною чи напівкруглою. Розпір встановлених на колони аркад гасився в інтер'єрі невеликими пілонами на західних і східних стінах.

Базиліки, перекриті кроквами, відомі за розкопками в Херсоні (“Уварівська базиліка”, “Західна базиліка”, “Східна базиліка”, “Північна базиліка”, “Базиліка на пагорбі”, “Базиліка біля Володимирського собору”, “Базиліка 1932 року”, “Базиліка 1935 року”, “Базиліка в базиліці”), а також на городищах Мангупа та Ескі-Кермена.

Слід зазначити, що за планувальними особливостями базиліки з дерев'яним перекриттям відрізняються від базилік, перекритих склепіннями. Дерев'яні перекриття, які передавали на стіни лише вертикальне навантаження, не вимагали такої масив-



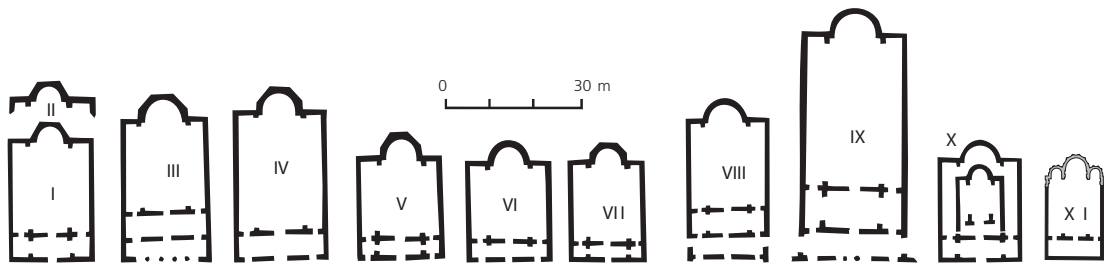
Типи християнських храмів середньовічного Криму:
 1 – “Східна базиліка”; 2 – базиліка; 3 – “Західна базиліка”; 4 – “Базиліка 1932 року”; 5 – “Базиліка біля собору”; 6 – “Північна базиліка”; 7 – “Уварівська базиліка”; 8 – “Базиліка в базиліці”; 9 – “Базиліка 1935 року”; 10 – базиліка; 11 – базиліка; 12 – “Чотирьохапсидний храм”; 13 – хрещальня біля “Уварівської базиліки”; 14 – “Храм з ковчегом”; 15 – “Храм під собором”; 16 – “Храм на некрополі Мангупа”; 17 – “Заміський храм”; 18 – прибудова до “Східної базиліки”; 19 – прибудова до “Західної базиліки”; 20 – “Шестистовповий храм”; 21 – “Храм № 29”; 22 – “Храм № 21”; 23 – церква; 24 – храм Іоанна Предтечі. 1, 3–9, 12–15, 17–22 – Херсон; 2, 16 – Мангуп; 10 – Партеніт; 11 – г. Тепсень; 23 – с. Лаки; 24 – Керч. За Ю. Лосицьким

навпроти головної нави. До центрального приміщення, розділеного двома рядами колон на три нави, прилягали із заходу нартекс і екзонартекс. На фасаді екзонартекса були три дверні отвори напроти нав, причому широкий центральний вхід – фланкований двома колонами. Аванплощу перед західним фасадом базиліки було огорожено стіною з прилеглою колонадою, що утворювала атриум. У центрі атриума, навпроти головного входу до базиліки, містився фонтан. Під західною стіною нартекса в засипаному під час будівництва колодязі знайдено 112 монет, найпізніша з яких належить до часів імператорів Тіберія II (574–582) та Маврикія (582–602)¹⁷, що, на думку К. Косцюшко-Валюжинича, дає підстави датувати появу ба-

ності стін, як склепінчасті. Тому ці споруди відрізняються тоншими стінами (відношення товщини стін до прогону головної нави становить від 1:8 до 1:10). Під час розкопок базилік часто знаходили обгорілі рештки дерев'яних перекриттів, які, однак, не дають жодних відомостей про форму та конструкцію. У базиліках такого типу, що збереглися в провінціях Візантійської імперії (Святого Аполінарія Нового та Святого Аполінарія в порту в Равенні, Ахіропїтос у Фессалоніках), перекриття головної нави складалося з дерев'яних ферм. У цих храмах оригінальні дерев'яні конструкції не могли зберегтися від VI ст. – їх неодноразово замінювали та ремонтували, і нині важко судити, наскільки конструктивні схеми цих перекриттів відповідають первісним. Ці конструкції в інтер'єрі не були зашиті стелею. Дуже ймовірно, що ферми перекриттів херсонських базилік, у яких прогін головної нави становив 7,3 м – 11 м, мали збірний нижній пояс і складну систему підкосів.

Першою в Херсоні було відкрито в 1827 році “Базиліку біля Володимирського собору”. Лейтенант флоту Крузе, який проводив розкопки, не залишив ані графічної фіксації, ані опису споруди¹⁴. Будівельні рештки, що збереглися, засвідчують, що базиліка (27 м × 17 м) мала контрфорси на осях рядів колон у залі та нартексі, а також п'ятигранну зовні апсиду (збереглися рештки апсиди та фрагмент західної стіни зали)¹⁵.

Найбільшу та найретельніше вивчену серед херсонських базилік – “Уварівську базиліку” – було відкрито 1853 року графом О. Уваровим¹⁶. У плані вона становить прямокутник (51 м × 24 м) з напівкруглою апсидою



Плани базилік з кроквяним перекриттям: I – мангупська базиліка; II – “Базиліка на пагорбі”; III – “Східна базиліка”; IV – “Західна базиліка”; V – “Базиліка біля собору”; VI – “Північна базиліка”; VII – “Базиліка 1932 року”; VIII – “Базиліка 1935 року”; IX – “Уварівська базиліка”; X – “Базиліка в базиліці”; XI – ескі-керменська базиліка. За Ю. Лоцицьким

зиліки не раніше, ніж у VII ст. Під престолом було знайдено дві монети імператора Романа Лакапіна (919–944), які свідчать про перебудову базиліки в X ст. Нижні ряди мурування квадратів, є ділянки, складені з буту (зокрема, напівкругла апсида); згідно з археологічними відомостями, у південній стіні споруди простежуються прошарки цегли, що вказують на мурування “opus mixtum”. Цікаво, що на зовнішній поверхні стін базиліки під час розкопок було знайдено фрагменти тиньку з розписом, що імітував квадрати.

“Східну базиліку” відкрито 1876 року¹⁸. Базиліка (36 м × 18 м) мала таке саме розпланування, як і розглянуті вище. Її апсида (не збереглася) мала гранчасті абрис, на фасаді екзонартекса було чотири колони. Особливістю споруди є відсутність контрфорсів у нартексі, що відповідали б рядам колон. Стіни базиліки виконано переважно з квадратів, однак є й ділянки бутового мурування. В основу колон зали та нартекса покладено квадратні блоки.

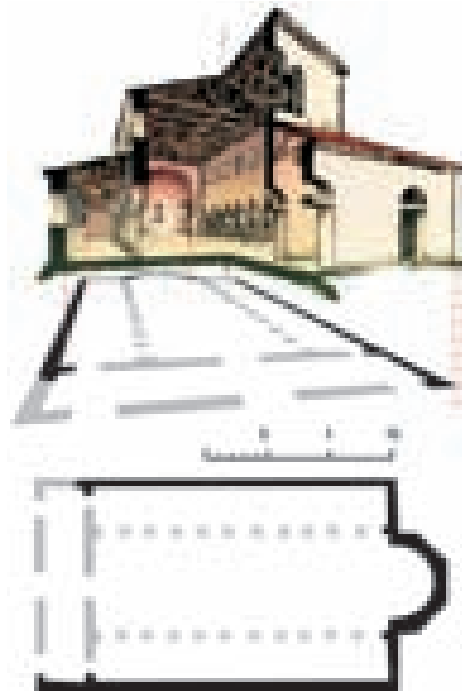
“Базиліку в базиліці” розкопано в 1889 році¹⁹. План ранньої базиліки VI ст. (16 м × 18 м), що мала напівкруглу апсиду, принципово не відрізняється від плану пізнішої меншої базиліки XI ст. (10 м × 16 м). Підлогу ранньої споруди прикрашала мозаїка. Пізнішу базиліку зведено в наві ранньої та складено з буту.

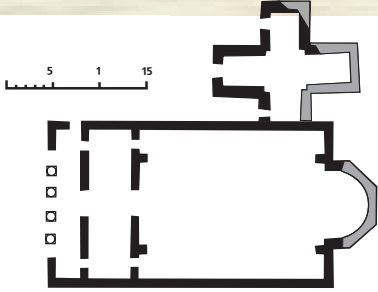
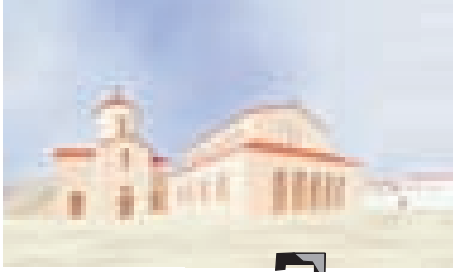
“Базиліку на пагорбі” відкрито в 1890 році²⁰. Нині видно лише апсиду споруди, що має тригранний зовнішній абрис. На підставі археологічного матеріалу, знайденого під спорудою, С. Беляєв датує її першою половиною – серединою IV ст. Базиліка має переважно квадратне мурування. В апсидній частині та на ділянках східної стіни це мурування добре видно й досі.

“Західна базиліка” була відкрита 1891 року²¹. Вона (38 м × 18 м) мала п’ятигранну апсиду та контрфорси на осях рядів колон у залі. У нартексі контрфорсів не було. Споруда змурована переважно з квадратів, проте є й ділянки бутової кладки; чудовим прикладом квадратного мурування є п’ятигранна апсида базиліки.

“Північну базиліку” було відкрито 1893 року²². Вона (25 м × 19 м) мала п’ятигранну зовні апсиду та дещо вкорочені пропорції плану.

Перспективний переріз і план “Західної базиліки”. Херсон. Реконструкція Ю. Лоцицького





Перспективне зображення і план “Східної базилики”. Херсон. Реконструкція Ю. Лосицького

“Базиліку 1932 року” (17 м × 21 м) відкрито Г. Беловим в 1932 році²³. Вона подібна до “Північної базилики”. Апсида має п’ятигранний абрис, екзонартекс відсутній. Південна та північна стіни не збереглися. За матеріалами досліджень, у муруванні було виявлено рештки прошарків цегли.

“Базиліка 1935 року” була відкрита й досліджена Г. Беловим у 1935–1936 роках²⁴. Споруда подібна до попередньої, проте дещо більша за розмірами (29 м × 17 м). В апсиді під підлогою знайдено рештки більш ранньої базилики, що мала тригранну форму апсиди. С. Стржелецький, який досліджував пам’ятку в повоєнний час, відкрив п’ять будівельних періодів: перший (IV – початок V ст.), що представлений рештками тригранної апсиди; другий (V – початок VI ст.) – для існуючої споруди, власне, перший; третій (VII –VIII ст.); четвертий (IX ст.) і п’ятий (X ст.), що були наступними перебудовами пам’ятки. Базиліку зведено з квадратів. Підмурки складено з буту, на період будівництва їх було опущено в ґрунт до скелястої основи на гли-

бину близько 2–3 м.

За межами Херсона відкрито лише дві базилики, перекриті кроквами.

“Базиліку на Мангулі”, де певний час перебував центр Дорійської єпархії, відкрито в 1890 році²⁵. Споруда мала тригранну в плані апсиду, екзонартекс відсутній. Невелика апсида навпроти південної нави була прибудована пізніше. Пізнішими є також прибудови до південної та північної стін.

“Базиліку на Ескі-Кермені” відкрито 1930 року²⁶. Її план (24 м × 13 м) дещо асиметричний через відсутність запліччя біля південної апсиди. Апсидна частина споруди є результатом досить пізньої перебудови і датується XI–XII ст.²⁷ Це підтверджується і формою апсид, яка повністю відповідає стилю того часу. “Базиліка на Мангулі” та “Базиліка на Ескі-Кермені” змуровані у квадратів техніці.

“Базиліка в базилиці”. Херсон





“Базиліка 1935 року”.
Херсон

Плани всіх базилік із кроквяним перекриттям аналогічні. Вони відрізняються лише зовнішнім абрисом апсид, наявністю чи відсутністю екзонартексів і контрфорсів на осях рядів колон у залах і нартексах.

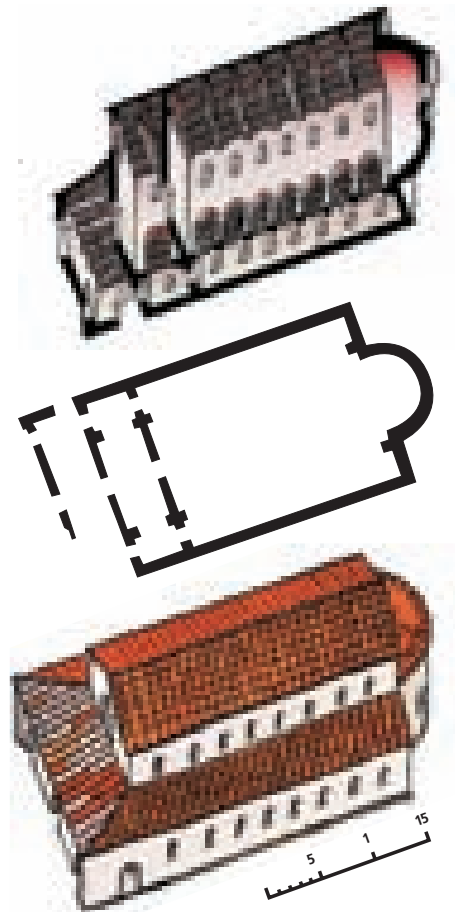
Найближчими аналогами базилік Криму з кроквяними перекриттями є базиліка Іоанна Хрестителя Студійського монастиря в Константинополі (463)²⁸, базиліка в Солуні (близько 400 р.)²⁹, базиліки Святого Аполінарія в Старій Гавані (539–549)³⁰ і Святого Аполінарія Нового у Равенні (початок VI ст.)³¹, базиліка Ахіропіїтоос Параскеви у Фессалоніках (близько 470 р.)³², базиліка Святої Агнеси в Римі (VI–VII ст.)³³, “Хісарська базиліка” в Болгарії (IV ст.)³⁴ та ін.

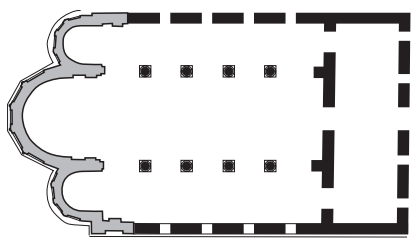
Найбільш ранньою формою апсид є тригранна, побудована на основі правильного шестикутника. Такі апсиди є в трьох херсонських базиліках, що становить окрему групу: у “Східній базиліці”, у “Базиліці на пагорбі” та в первісній “Базиліці 1935 року”.

До наступної групи належать базиліки з п’ятигранними апсидами. Це “Базиліка № 28”, побудована на території античної агори, “Західна базиліка”, що панувала над берегом Пісочної бухти, “Північна базиліка” та “Базиліка 1932 року”. Зважаючи на те що півкругла форма апсид була найпізнішою, останніми було зведено “Уварівську базиліку”, “Базиліку в базиліці” та “Базиліку 1935 року” (друга на цьому місці). Спорудження “Уварівської базиліки” датуються за монетою Маврикія кінцем VI – початком VII ст. Тобто будівництво базилік із кроквяним перекриттям закінчується в середині VII ст.³⁵

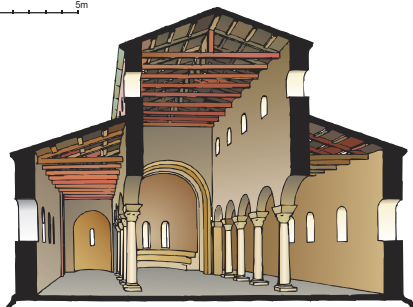
Ще одну групу ранньосередньовічних храмів з апсидами в характерній для меморіальних споруд формі триконха репрезентують малодосліджені пам’ятки – “Базиліка Крузе (№ 7)” у південно-східній частині городища та базиліка “А” поблизу “Уварівської базиліки”³⁶. Включення в композицію базилік центричної меморіальної споруди пов’язане з ранньою традицією християнського будівництва початку IV ст. (храми Народження Ісуса Христа у Віфлеємі, Гробу Господнього в Єрусалимі)³⁷.

АксонOMETричний переріз, план та аксонOMETрія “Базиліки 1935 року”. Херсон.
Реконструкція Ю. Лосицького





0 5m



Перспектива, план та перспективний переріз базилики. VI–XII ст., Ескі-Кермен. Реконструкція Ю. Лолицького

Подібність розпланування кримських базилик і базилики Іоанна Предтечі в Константинополі й аналогічних споруд материкової Греції, а також початок застосування техніки “opus mixtum” замість квадратного мурування свідчать про константинопольське походження ранньосередньовічної кримської архітектури. На це, зокрема, вказує відзначена ще О. Бертъє-Делагардом подібність херсонських пам'яток із базиликами Равенни (VI ст.), також константинопольського походження, збудованими тоді, коли в центрі імперії споруди такого типу вже не зводили.

Імовірно, найінтенсивніше храмобудування в Криму припало на період правління імператора Юстиніана I. Можливо, у Херсоні, який був досить віддаленою провінцією, архітектурні процеси відбувалися із запізненням відносно центру імперії.

СКЛЕПІНЧАСТІ БАЗИЛИКИ. Склепінчасті й купольні конструкції, які широко розповсюдились у VI ст. в Константинополі й інших осередках імперії та повністю витіснили найпростіші дерев'яні перекриття, не набули поширення в Херсоні – центрі християнізації Таврики.

Відомі дві склепінчасті базилики в архітектурі Криму: у Партеніті біля гори Аю-Даг і на горі Тепсень поблизу сучасного Коктебеля. Від базилик із кроквяним перекриттям вони відрізняються тим, що їхні нави було перекрито коробовим склепінням, а також наявністю трьох апсид з півкруглими абрисами, товстими стінами, рядами стовпів замість колон, які поділяли залу на нави, та дещо меншими загальними розмірами.

У таких спорудах, де стіни мали протистояти розпору склепінь, їхня товщина відносно прогонів була, очевидно, регламентованою. Найпоширеніше співвідношення товщини стіни до прогону становить 1:5, значно рідше – 1:6 або 1:4, а висота до п'ят склепінь дорівнює 1,5–2 м.

Базилику в Партеніті – колишньому центрі Готської єпархії – було виявлено в 1869 році³⁸. Вона мала тринаву залу, нартекс із контрфорсами на осях рядів стовпів; форма стовпів – квадратна, зі стороною, що дорівнює товщині стін. Напівкруглі апсиди з невеликими проміжками наче приставлені до східної стіни. Ця споруда датується часом єпископства Іоанна Готського й ототожнюється зі збудованим ним храмом Петра і Павла (VIII ст.). Напис на камені зі згадкою митрополита Даміана та датою (1427) свідчить про відбудову храму в XV ст.³⁹ Через відсутність знахідок XI–XIII ст. вважають, що в цей період храм не діяв. Після 1475 року церкву відбудовано. У ній правили в XVII–XVIII ст. аж до виселення християн із Криму. Споруда була складена в бутувій техніці мурування; сліди від прошарків цегли не знайдено.

“Базилика на пагорбі” Тепсень поблизу Коктебеля⁴⁰ за плануванням аналогічна до партенітської. Первісний тепсеньський храм, від якого залишилися тільки фундаментні рови, мав три півкруглі апсиди. Він датується VIII ст. за знахідками монет. Наступний тепсеньський храм, зведений у IX ст., також мав три півкруглі апсиди та

два ряди стовпів – по чотири в ряду. Стіни між апсидами й виступи на західній стіні зали утворюють своєрідні контрфорси, які фланкують ряди колон. Контрфорсів у нартексі немає. Недостатня збереженість стін не дає остаточні підстави твердити, що мурування храму було виключно будовим.

Склепінчасті базиліки є найхарактернішими для регіонів Малої Азії та Закавказзя, де вони з'явилися досить рано – у V–VII ст.⁴¹ Від кримських вони відрізняються абрисом апсид і перерізом стовпів, а також більш видовженими пропорціями планів. У тогочасній архітектурі Константинополя та материкової Греції такі базиліки не трапляються.

Найближчими аналогами кримських склепінчастих базилік є пам'ятки Балканського узбережжя та Болгарії, наприклад, храми Святої Софії в Охриді (кінець IX – початок XI ст.)⁴², Святого Ахилія на Преспі (близько 983 р.), базиліки в Прокопле і Чургині в Сербії⁴³ та ін.

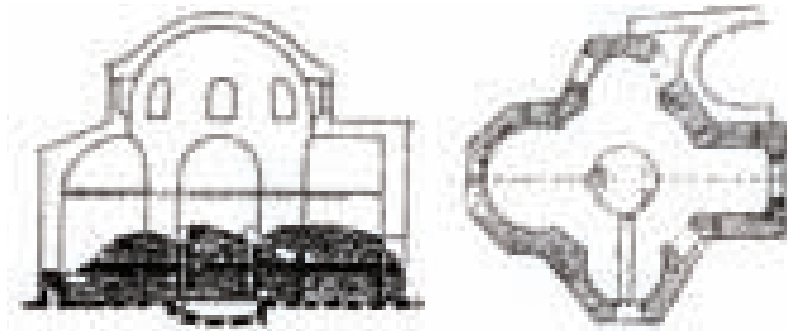
Серед призматичних за формою споруд середньовічного Криму, склепіння яких збереглися до нашого часу, найпоширенішим типом є однонавні каплиці. Їх основний об'єм перекивали коробові склепіння, а апсиди – конхи.

ЦЕНТРИЧНІ СПОРУДИ. Центричних споруд у Криму дві – хрещальня біля “Уварівської базиліки” та “Чотирьохапсидний храм” у Херсоні.

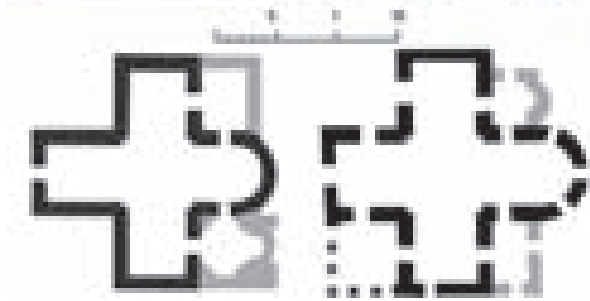
Хрещальню (№ 24) біля “Уварівської базиліки” було відкрито під час розкопок 1876–1877 років⁴⁴. Зовнішній контур східної екседри (апсиди) – п'ятигранний, а менших за розміром північної та південної апсид – тригранний. Під час розкопок хрещальні виявлено рештки мозаїк і фресок, що колись прикрашали її стіни. Це дало підстави віднести первісне оздоблення інтер'єру споруди (а отже, і час її виникнення) до початку іконоборчого періоду (726).

Споруду було змуровано в техніці “opus mixtum”. На наріжжя покладено великі обтесані блоки, запозичені, напевне, з давніх споруд. У центральному приміщенні збереглася велика кругла купіль, вирубана в скелі.

“Чотирьохапсидний храм” відкрито в 1893 році⁴⁵. План у формі тетраконха утворено примиканням до круглої в плані підкупольної основи чотирьох однакових об'ємів, що мали напівкруглі абриси з внутрішнього та зовнішнього боків. Між півкруглими виступами на фасадах розміщені невеликі лопатки (контрфорси), які, зважаючи на розміри, не відігравали значної конструктивної ролі. На підставі археологічного матеріалу споруду датують не раніше, ніж VII ст.⁴⁶ За даними археологічного опису, її зведено із застосуванням техніки “opus mixtum”. Підмурки опущені в ґрунт до скелястої основи на глибину близько 3 м і складені з буту. Під спорудою було знайдено залишки печі для випалювання вапна, яку пов'язують з чудом єпископа Климента (325) – хрестителя Херсона. Висотна композиція та значні розміри (понад 20 м по осях) відповідають меморіальному призначенню храму.



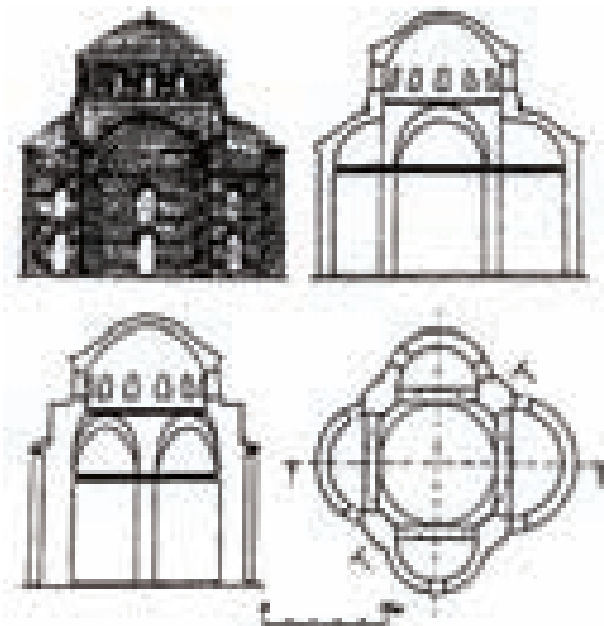
Переріз і план хрещальні біля “Уварівської базиліки”. Херсон



Фасад і план “Храму під собором” та “Храму з ковчегом”. Херсон. Реконструкція Ю. Лосицького

споруда такого типу, що має напівкруглу апсиду, яка завершує східне рамено хреста, а також жертвник і дияконник у південно-східному та північно-східному кутах. В апсиді храму міститься чотириступчастий синтрон, який частково вирубаний у скелі. У південно-західному куті знайдено бази колон, що підтримували дах вхідного портика. О. Домбровський на підставі археологічного матеріалу датував споруду не раніше X–XI ст.⁵²

“Чотирихопсидний храм”. Херсон. Реконструкція Р. Кухаренка



Центричні споруди з купольним покриттям мають багато аналогів, наприклад, храм Сергія і Вакха в Константинополі (535)⁴⁷ і Сан-Віталє в Равенні (547)⁴⁸, церква Святого Георгія в Софії (VI ст. або пізніше)⁴⁹. Однак найподібнішою за формою є церква Святої Трійці в Полюді поблизу Спліта, що у всьому схожа на “Чотирихопсидний храм”, за винятком кількості зовнішніх екседр (у храмі Святої Трійці їх шість). Її датують IX ст.⁵⁰

ХРЕСТОПОДІБНІ СПОРУДИ. У Криму відкрито сім хрестоподібних споруд, з яких шість – у Херсоні. Їхня назва зумовлена характером плану у вигляді грецького хреста з рівними раменами (О. Бертьє-Делагард називав їх “короткохрестовими”).

“Храм з ковчегом” у Херсоні відкрито в 1897 році⁵¹. Це найбільша в Криму

споруда такого типу, що має напівкруглу апсиду, яка завершує східне рамено хреста, а також жертвник і дияконник у південно-східному та північно-східному кутах. В апсиді храму міститься чотириступчастий синтрон, який частково вирубаний у скелі. У південно-західному куті знайдено бази колон, що підтримували дах вхідного портика. О. Домбровський на підставі археологічного матеріалу датував споруду не раніше X–XI ст.⁵²

Складені в бутовій техніці стіни храму збережені на висоту близько 3 м. Для забутовки було використано лави античного театру, на території якого зведено храм, та інші елементи більш ранніх споруд. Північні стіни спираються на скелю, південні – на підмурках завглибшки 2–2,5 м. На місці, де стояв престол, знайдено ковчег – срібний релікварій, прикрашений карбуванням. За цією знахідкою храм і отримав свою назву.

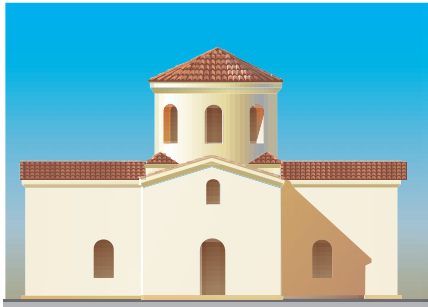
“Храм під Володимирським собором”⁵³ за плановим вирішенням подібний до “Храму з ковчегом”. Розміри та розташування храму в центральній частині міста навели його перших дослідників на думку, що саме тут хрестився св. князь Володимир. На відзначення 900-річчя хрещення Русі рештки пам'ятки були дуже грубо відреставровані, а над ними зведено собор у псевдовізантійському стилі. Археологічні матеріали не дали достатніх підстав для датування храму.

“Заміський храм” відкрито під час розкопок 1902 року⁵⁴. План цієї меморіальної споруди, розташованої на некрополі поза східними мурами міста, хрестоподібний. На кожному рамені хреста облаштовано торцеві дверні отвори. Пізніше, коли споруду пристосували для потреб церковної служби, двері в східному відгалуженні було замуровано та влаштовано в ньому синтрон, а до південно-східного та північно-східного кутів храму прибудовано жертвник і дияконник⁵⁵.

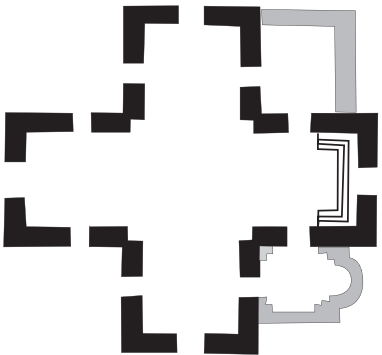
“Храм на Мангуші” розкопано в 1978 році⁵⁶. В історії будівництва пам’ятки можна виділити два періоди. Спочатку план мав вигляд хреста з досить короткими раменами та напівкруглою апсидою, яка дещо подовжувала східне відгалуження. На другому етапі до торців західного, південного та північного відгалужень прибудовано приміщення, які наблизили рамена хреста до квадратних пропорцій.

Рештки хрестоподібного храму з напівкруглою апсидою було розкопано в 1985 році на некрополі Херсона за західним оборонним муром. Від споруди збереглися апсида, частина південного відгалуження хреста й фрагмент торцевої стіни західного відгалуження. Час спорудження храму попередньо визначається X – XI ст.

Фасад і плани першого та другого будівельних періодів “Заміського храму”. Херсон. Реконструкція Ю. Лосяцького



Вісь симетрії



Хрестоподібну прибудову до “Східної базиліки” відкрито одночасно із самою базилікою в 1876 році⁵⁷. Хрестоподібна споруда, що була меморієм, мала прямокутні в плані рамена, довжина яких дорівнювала ширині, крім дещо коротшого південного відгалуження, що примикало до північної стіни базиліки.

Прибудову до “Західної базиліки” відкрито під час розкопок у 1891 році⁵⁸. Ця хрестоподібна споруда, що також була меморієм, має однакові за довжиною рамена прямокутної в плані форми. Різниця між планами хрестоподібних споруд полягає в наявності чи відсутності півкруглих апсид, а також жертвників і дияконників у північно- та південно-східних кутах. Наявність або відсутність апсиди пов’язана з функціональним призначенням споруди. Півкругле закінчення східного відгалуження засвідчує, що храм будували для церковної служби. Якщо ж храм зводили як меморію, форма східного відгалуження нічим не відрізнялася від решти прямокутних, оскільки апсида була непотрібна. Питання про те, на честь яких святих споруджували меморії, й досі остаточно не з’ясоване. Однак поява чотирьох споруд меморіального призначення засвідчує намагання виділити значення Херсона як важливого релігійного осередку, піднести його престиж і посилити вплив на прилеглі райони. Це повністю відповідає тій ролі передового форпосту, яку було відведено Херсону для зміцнення влади імперії в Криму.

Подібні хрестоподібні споруди були розповсюджені в зоні поширення візантійсько-

го впливу впродовж V–XII ст. Серед них, зокрема, мавзолей Гали Плацидії в Равенні (V ст.)⁵⁹, прибудова до храму Святих Апостолів у Константинополі (не раніше VI ст.)⁶⁰, храм у м. Нін у Хорватії (XI ст.)⁶¹, сентинський храм у Карачаєво-Черкесії (X–XI ст.)⁶², церква № 44 у Бін-Бір-Кіліссе (до 1072 р.)⁶³, церкви в сс. Бобошево та Сепарева Баня в Болгарії (XI ст.)⁶⁴ та ін.

Між групою базилік із кроквяним перекриттям і групою хрестоподібних храмів простежується певна подібність. По-перше, обидві вони, порівняно з іншими типами споруд, є найчисленнішими. По-друге, споруди в кожній із груп подібні між собою значно більше, ніж споруди інших типів. Тут можна навіть вести мову про певну одноманітність архітектурного вирішення. По-третє, споруди цих груп розташовані переважно саме в Херсоні. Причиною такої подібності, імовірно, були політичні умови, за яких зводили пам'ятки – це періоди, коли влада Візантії в Криму була міцною, а Херсон виконував роль передового форпосту політичного, релігійного та культурного впливу імперії.

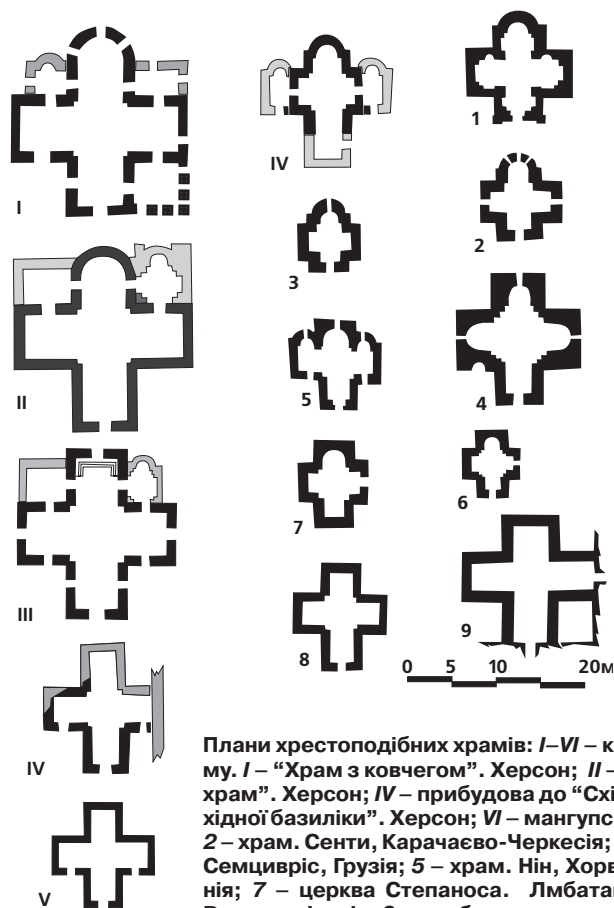
Архітектура Криму мала багато спільних рис з архітектурою Балкан. Найближчі аналоги хрестоподібних споруд Херсона трапляються на території сучасних Болгарії та країн колишньої Югославії. Ані в самому Константинополі, ані на материковій Греції храмів такого типу серед пам'яток відповідного періоду не виявлено.

ХРЕСТОКУПОЛЬНІ СПОРУДИ. Таких пам'яток у Криму шість – це “Храм № 6”, “Храм № 9”, “Храм № 21”, “Храм № 34” в Херсоні, церква в с. Лаки та храм Іоанна

Предтечі в Керчі. Підставою для датування будівництва хрестокупольних храмів є зміна стилістичного спрямування в опорядженні фасадів, яка припадає на XII ст. Отже, “Храм № 6”, “Храм № 9”, “Храм № 34” в Херсоні, виконані в техніці бутового мурування, не могли бути зведені пізніше кінця XII ст. і навряд чи раніше середини XI ст., а “Храм № 21” у Херсоні, церква в с. Лаки та храм Іоанна Предтечі в Керчі – пізніше XII ст.

“Шестистовповий храм” було відкрито в 1876–1878 роках⁶⁵. Рештки цієї споруди становлять частину фундаменту, що збереглася нижче за рівень підлоги. Храм мав три напівкруглі апсиди і фундаменти під шість стовпів. Східна та середня пари стовпів утворюють підкупольний квадрат. Рештки фундаментних мурів складено в бутовій техніці.

“Храм на склепіннях” відкрито 1891 року⁶⁶. Він мав три напівкруглі



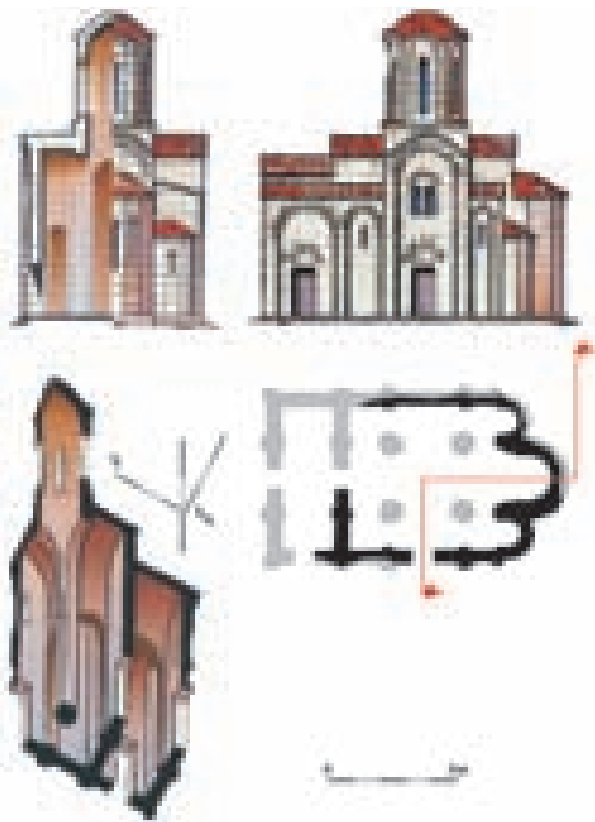
Плани хрестоподібних храмів: I–VI – кримські храми; 1–9 – аналоги за межами Криму. I – “Храм з ковчегом”. Херсон; II – “Храм під собором”. Херсон; III – “Замиський храм”. Херсон; IV – прибудова до “Східної базилики”. Херсон; V – прибудова до “Західної базилики”. Херсон; VI – мангупський храм; 1 – “Церква № 44”. Бін-Бір-Кіліссе; 2 – храм. Сенти, Карачаєво-Черкесія; 3 – церква. Сепарева Баня, Болгарія; 4 – храм. Семцивріс, Грузія; 5 – храм. Нін, Хорватія; 6 – церква Кармравор. Аштарак, Вірменія; 7 – церква Степаноса. Лмбатаванк, Вірменія; 8 – мавзолей Гали Плацидії. Равенна, Італія; 9 – прибудова до храму Апостолів. Константинополь

апсиди, чотири квадратні в плані стовпи та нартекс. На внутрішній площині стін навпроти стовпів були одноступчасті пілястри; на зовнішніх фасадних площинах пілястр немає. Храм зведено в бутовій техніці мурування. Усипальня під його підлогою, що збереглася й донині, очевидно, мала півциркульні склепіння, складені з необроблених каменів, як і стіни споруди.

“Храм № 6” відкрито 1891 року⁶⁷. За формою плану він дуже подібний до “Шестистовпового храму”, але значно менший за розмірами. Мав три напівкруглі апсиди й шість стовпів (або колон). До сьогодні цей храм не зберігся.

“Храм № 21” розкопано в 1895 році⁶⁸. Його стіни збереглися донині на висоту близько 0,8 м. Споруда має три апсиди, зовнішній контур яких побудовано на основі правильного дванадцятикутника: центральна – п’ятикутна, бічні – чотиригранні. Підкупольний четверик підтримували чотири стовпи або колони, від яких лишилися тільки фундаменти. Із західного боку до основного об’єму примикав нартекс, сполучений з ним одним дверним отвором. Зовні храм оздоблено дво- і триступчастими в плані пілястрами, усередині – невеликими одноступчастими. Переріз арки головної апсиди розкріповано чотирма уступами. Споруда датується XII–XIII ст.⁶⁹ Стіни храму, що збереглися на висоту близько 1 м, зведено в техніці облицювального мурування. Блоки стін разом з багатограними пілястрами так ретельно підігнані й відшліфовані, що справляють враження монолітної поверхні. Цоколь храму також виконано з обтесаних каменів, поверхня яких оброблена менш ретельно.

Церква в с. Лаки неподалік Бахчисарая ще після Другої світової війни збереглася до п’ят склепінь, проте сьогодні майже втрачена. Вона мала три апсиди та майже квадратний у плані основний об’єм з чотирма восьмигранними стовпами, які підтримували підкупольний четверик. Зовнішній абрис бічних апсид – напівкруглий, а центральної – п’ятигранний, побудований на основі правильного дванадцятикутника. Зовні та всередині стіни храму оформлені одноступчастими піля-



Переріз із фрагментом фасаду, аксонометричний переріз фасаду та план хрестокупольного “Храму № 21”. Херсон. Реконструкція Ю. Лоцицького

Переріз арки головної апсиди розкріповано чотирма уступами. Споруда датується XII–XIII ст.⁶⁹ Стіни храму, що збереглися на висоту близько 1 м, зведено в техніці облицювального мурування. Блоки стін разом з багатограними пілястрами так ретельно підігнані й відшліфовані, що

Церква. XIII–XIV ст., с. Лаки, Крим. Вигляд руйн у 1930-х рр.





Церква Іоанна Предтечі. XIII–XIV ст., Керч. Сучасний вигляд. Світлина В. Ієвлевої

страми. Церкву датують XIII – початком XIV ст. за найбільш раннім написом – графіті 1310 року⁷⁰. Пам'ятка зведена в техніці облицювального мурування. Її підкупольні стовпи (заввишки близько 3 м) були зроблені з блоків добре обтесаного вапняку. Їхня форма в плані була восьмигранною, що робило стовпи дещо подібними до колон.

Храм Іоанна Предтечі в Керчі – єдина хрестокупольна споруда на території Криму, яка майже повністю збереглася, за винятком західної частини, що ввійшла до прибудованого об'єму із дзвіницею XIX ст. Споруда має три апсиди, зовнішній контур яких побудовано за допомогою правильного дванадцятигранника; головна апсида семигранна, бічні – чотиригранні. Зовні храму – багатоуступчасті пілястри із виступом, який значно перевищує товщину стіни, завдяки чому пілястри виконують роль контрфорсів, утворюючи своєрідний каркас. Підкупольними опорами слугують чотири мармурові колони, запозичені, напевне, з більш ранньої споруди. На стінах в інтер'єрі навпроти колон зроблено одноуступчасті пілястри. Спочатку храм було датовано VIII ст. за написом на одній із його колон⁷¹. Ю. Асеев та О. Домбровський, які досліджували фресковий живопис споруди, дійшли висновку, що храм споруджено наприкінці XIII – на початку XIV ст.⁷² Проведена в 1970-х роках реставрація виявила первісний вигляд споруди й дала можливість А. Комечу провести стилістичний аналіз її архітектури. Тоді за найближчими аналогами в архітектурі Балкан було встановлено, що час будівництва храму припадає на XIII–XIV ст. Храм зведено в техніці облицювального мурування. Викладені з тесаного вапняку фасади оформлено прошарками з цегли. Зовні кладка нагадує техніку “opus mixtum”. Додатковими декоративними елементами були цегляні архівольти вікон і ніш.

Отже, ранні хрестокупольні храми Криму, зведені наприкінці XI – упродовж XII ст., мали напівкруглі апсиди та пласкі фасади. Для пізніших культових споруд кінця XII – XIV ст. характерні гранчасті апсиди, побудовані на основі правильного дванадцятигранника, та пластично оздоблені фасади з гранчастими пілястрами, нішами, розкріповками. Це результат стилістичних змін, які охопили всю європейську архітектуру XII–XIII ст. Їх наслідком стала поява більш ускладненого та витонченого трактування зовнішнього вигляду споруд. На зміну суворому аскетизму ранньосередньовічних будівель прийшов стиль, що відзначився застосуванням нових засобів пластичної виразності, підвищеними пропорціями та динамізмом архітектурних мас. Ця тенденція простежується в архітектурі Малої Азії, Балкан, Давньої Русі та Західної Європи.

ОДНОНАВОВІ ХРАМИ. Після XII ст. значного поширення набуло будівництво однавних храмів-капличок, які призначалися для потреб невеликих громад. Вони мали прямокутний у плані основний об'єм із прилеглою до нього апсидою, здебільшого півкруглою, іноді п'ятигранною, і становили найпростіший тип сакральних споруд. У літературі з археології такі храми часто згадуються як базиліки (наприклад, базиліка Леонтія-Лаврентія в Херсоні). Проти такого визначення виступив О. Бертъе-Делагард, який називав ці споруди однавними капличками, або храмиками⁷³.

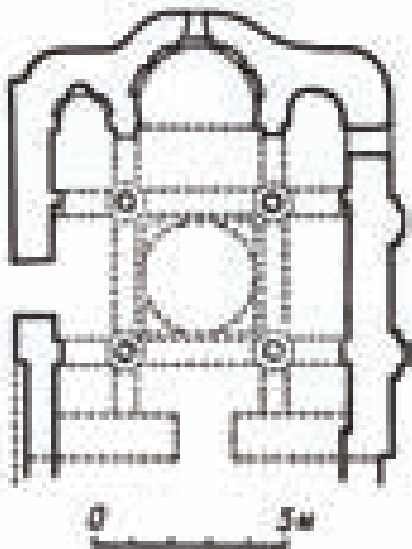
Споруди такого типу набули поширення на всій території Криму, у Херсоні ж їх будували майже в кожному кварталі. Однефні храми-каплиці навряд чи з'явилися раніше, ніж у VII ст., а період найбільшого їх розвитку в Херсоні припадає на XIII–XIV ст.

Різновидом такого типу є двоапсидні храми, які ніби утворені двома однавними спорудами, прилеглими одна до одної і, вірогідно, об'єднані отворами, що сполучали їхні внутрішні об'єми. О. Домбровський з обережністю висунув припущення, що ці споруди є результатом прибудови однієї каплички до другої⁷⁴. Це припу-



Сучасний інтер'єр церкви Іоанна Предтечі. XIII–XIV ст., Керч. Світлина В. Ієвлевої

План церкви Іоанна Предтечі. XIII–XIV ст., Керч



щення не отримало досі ані переконливих підтверджень, ані серйозних заперечень. До споруд такої типологічної групи належать Храм в урочищі Сотера⁷⁵ та храм біля фортеці Фуна⁷⁶, а також пізніші споруди XIV–XV ст. на терені генуезьких фортець.

Слід зазначити, що після XII ст. великі храмові споруди перестали зводити в усіх регіонах візантійського впливу: на Балканах, на материковій Греції, у Давній Русі, зокрема й у Криму. Появу та поширення невеликих храмів пов'язують зі зміною соціально-політичних умов, зменшенням державної підтримки будівництва та переходом ролі замовника до невеликих громад або приватних осіб. Будівництво одностовпних храмів не припинилося в Криму й після турецького завоювання 1475 року.

Печерні храми та монастирі

Головні православні печерні монастирські комплекси та храми розташовані в Південно-Західному Криму, а саме – в Інкермані (Монастирський та Загайтанська скелі, лівий берег Чорної річки) та в Бахчисараї (Успенський монастир); входять до складу так званих печерних міст (Ескі-Кермен, Мангуп, Тепе-Кермен, Чуфут-Кале, Бакла); представлені в окремих печерних монастирських комплексах (Чилтер-Коба, Шулдан, Чилтер-Мармара, Качі-Кальон).

До складу монастирських комплексів, крім храмів, належали вирубані в скелі, переважно прямокутні приміщення різного призначення: житлові (келії), господарські (комори, стійла для худоби, виробничі), трапезні (Чилтер-Мармара).

Суттєвою ознакою приміщень храмів є наявність орієнтованих на схід вівтарних ніш, часто перекритих вирубанною в скелі конхою. Зовнішні стіни храмів іноді викладали з каменю, їхні інтер'єри оздоблювали скромним різь-

бленням у вигляді хрестів і архітектурних деталей (колон, карнизів), а також прикрашали фресковим розписом. У планово-просторовому вирішенні підземних церков простежуються зв'язки з наземним будівництвом.

Так, церква Святого Климента в Каламенті (Інкермані) вирубана у вигляді тринефної базиліки з нартексом. Нефи розділено потрійними аркадами на колонах з лотосоподібними капітелями. Нефи завершуються стелями у формі коробового склепіння. Структуру базиліки певною мірою наслідує церква в Ескі-Кермені (так зване “Судилище”), пласку стелю якої підтримують чотири стовпи, поділяючи інтер'єр на широку (середню) і вузькі (бокові) частини.

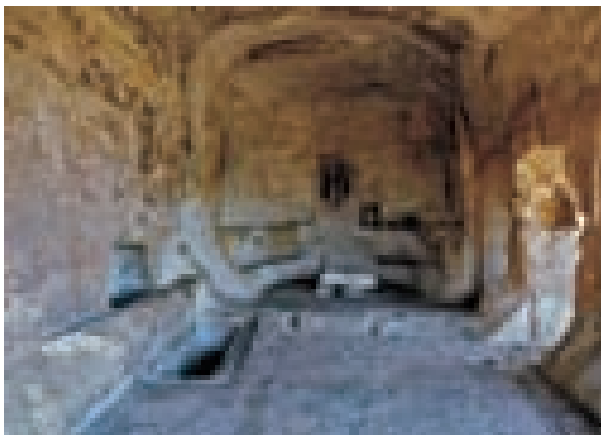
Найпоширенішими були однефні храми з округлими апсидами, до яких, зокрема, належать розташована в південній кручі церква на Мангупі та прикрашений фрескою “Храм донаторів” поблизу городища Ескі-Кермен.

Незвичною орієнтацією приміщення, видовженого по осі північ-південь, вирізняється церква на городищі Тепе-Кермен. Архітектурно оформлена огорожа вівтаря займає центральне місце в інтер'єрі. Таке планувальне вирішення пов'язують з малоазійською традицією часів іконоборства.

Цікавим прикладом печерної церкви є “Храм Трьох вершників”, який дістав назву за збереженою фрескою. Він мав меморіальне призначення та містився посеред кладовища. Пам'ятка розташована на південно-східному схилі городища Ескі-Кермен. На відміну від інших печерних споруд, цей храм вирубаний не в товщі скелі, а в одній з п'яти брил, що відвалилися від основного масиву гори та відкотилися на незначну відстань. У сусідній брилі було вирубано склеп. Храм із невеликою півкруглою апсидою за формою плану нагадував тетраконх.

Інші печерні храми Ескі-Кермена – так зване “Судилище” та Успенська церква – також мали фресковий розпис⁷⁷. Цікава й дуже показова будівельна періодизація Успенської церкви досліджена О. Домбровським. Спочатку в скелі було видобано зернову яму з отвором зверху, потім приміщення перепрофілювали на господарчий підвал, де зберігали піфоси, і вирубали тарапан (давильня для винограду), який був частково зтесаний під час перебудови приміщення в храм.

Датування печерних монастирів досі лишається спірним і базується, головним чином, на загальноісторичних уявленнях. Від кінця XIX – початку XX ст. у російській, а згодом і в радянській історіографії склалася гіпотеза, що виникнення печерних монастирів стало наслідком еміграції шану-



Приміщення “Храму № 1”. Шулдан

Рештки вівтарної огорожі печерного храму. VIII–IX ст., Тепе-Кермен

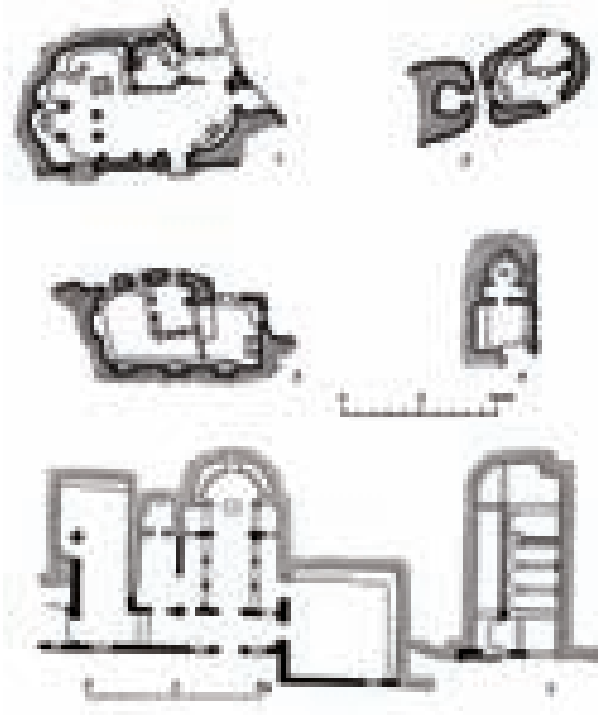




Храм Святого Климента в печерному монастирі Каламіта. Інкерман. Сучасний вигляд

вальників ікон у період іконоборства у Візантії. Проте останім часом поширилася думка, згідно з якою виникнення печерних монастирів стало можливим лише від X–XI ст., коли політичні умови дозволили монахам безпечно жити в незахищених мурами місцях, ні від кого не ховаючись⁷⁸.

План печерних храмів VI–XIII ст.: 1. Ескі-Кермен. Церква біля головних воріт; 2. Ескі-Кермен. Храм Трьох вершників. 3. Тепе-Кермен. Церква. 4. Мангуп. Монастирська церква. 5. Каламіта (Інкерман). Тринейна церква у складі монастирського комплексу (план, по-здовжній переріз)



Житлові споруди

Житло середньовічного Криму успадкувало від античності планувальні принципи та конструктивні прийоми. Зазвичай усі споруди в садібі розташовувалися навколо внутрішнього двору – атриуму. Садиба складалась із житлового будинку (одно- чи двоповерхового) та господарських споруд, характер яких залежав від професії домовласника. Назвні садиби виходили глухі стіни, що приєднувалися до стін сусідніх садиб. Вхід з вулиці до житлового будинку обов'язково пролягав через двір, з якого можна було потрапити в будь-яку споруду садиби. У дворі розташовувався колодязь. Іноді колодязь містився біля стіни, яка розділяла суміжні садиби, і належав двом господарям. Слід зазначити, що такий тип планування садиб із внутрішнім двором успадкували й татари та караїми.

Майже нічого не відомо про оформлення інтер'єрів житлових приміщень. Однак знахідки решток вишуканих ме-

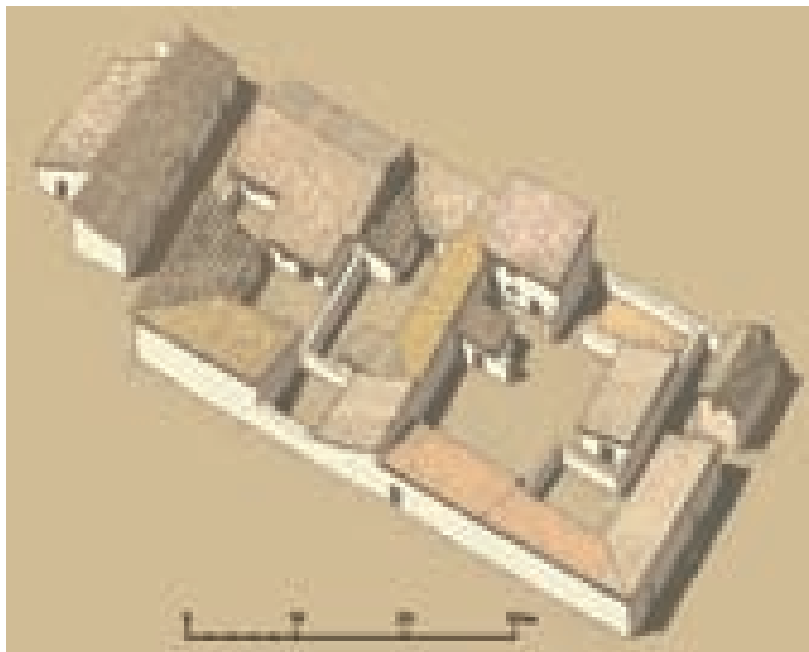
блів і предметів домашнього вжитку засвідчують високий, як на той час, рівень комфортності житла⁷⁹.

Як зазначають дослідники, у Херсоні в X–XII ст. розміри садиб починають зменшуватись, водночас окремі квартали зливаються, утворюючи посередині невелику площу, де іноді зводили маленький храм. Цей процес пов'язують із розвитком феодалних відносин і розселенням за професійною (цеховою) ознакою.

Традиційно житлові та господарські споруди були складені з бутового каменю, як правило, на глині. Такі стіни досить міцні та прості у виконанні. Віконні й дверні отвори облямовували тесаними блоками. Замість архітравної перемички над отворами зазвичай робили арки, складені з невеликих кам'яних блоків. Переkritтя виконували з дерева, дах покривали черепицею. Археологічні дані засвідчують, що дахи були покриті переважно пласкою черепицею (керамідою), а каліптери (черепиця у формі півциліндра) використовували лише на гребені покрівлі. У садибах знайдено рештки каналів для стічних вод. Показовим прикладом тогочасної забудови може слугувати графічна реконструкція середньовічних садиб, розкопаних у “Кварталі XIII–XVIII”⁸⁰ Херсона.

Квартал пізньовізантійського періоду був розташований між IX–X поперечними вулицями та II поздовжньою вулицею і берегом моря. Він займав територію кількох попередніх еліністичних кварталів і був суттєво більшим за решту кварталів північного району. У його межах досліджено шість повністю збережених садиб.

“Садиба № 11”⁸¹ є характерним прикладом атріумного планування, де житлові споруди розташовані обабіч двору, з'єднані між собою критою галереєю й утворюють у плані літеру “П”. Двір навколо колодязя було вимощено великими кам'яними плитами. Садиба відгороджена від внутрішньоквартальної площі з односторонньою каплицею глухою стіною з дверним отвором. За знахідкою знаряддя праці (зубатка для обробки каменю) автори розкопок легко визначили професію господаря – він був каменярем. Аналогічним є і розпланування “Кварталу XXVIII”⁸², що мав розміри 54 м × 28 м і складався з восьми садиб, які належали різним за фахом і статком городянам.



Реконструкція житлової забудови “Кварталу XIII–XVIII”. Херсон. За А. Романчук

Будівельна техніка

Ранні базиліки й оборонні споруди, що зводилися за ініціативи імперської влади, були збудовані у квадратній техніці мурування, успадкованій від античності. Це порядове дволицьове мурування, зовнішні шари якого утворені масивними блоками прямокутної форми, з внутрішньою забутовкою. Обтісування лицьових блоків мало досить грубу фактуру. Товщина швів становила 1–3 см⁸³. Слід зазначити, що великі оброблені квадрати з місцевого вапняку часто походили з розібраних у період християнізації античних споруд.

У стінах базилік трапляється також змішане мурування типу “opus mixtum”, утворене з каменів неправильної форми, між якими покладено прошарки з кількох рядів плінфи (квадратної цегли). Шви розчину між цеглинами дещо перевищують товщину самих цеглин. Таке мурування характерне для споруд Константинополя та інших арелів візантійського впливу.

Найпоширенішим і найпростішим видом мурування було бутове, іррегулярне. Таке мурування на глині та бруді притаманне для житлового будівництва та сільських оборонних споруд.

На межі XII–XIII ст. стає поширеним так зване облицювальне мурування, що дістало назву за ретельну обробку поверхні фасадів, прикрашених архітектурним декором. За конструкцією воно, як і квадратне, – порядкове дволицьове, однак вирізняється дещо меншими за розміром лицьовими блоками з ретельно обробленою піс-

ля затвердіння розчину загальною поверхнею. Враження монолітності такому муруванню надавало застосування техніки анафірізісу, коли сусідні камені припасовувалися один до одного вузькою зовнішньою кромкою.

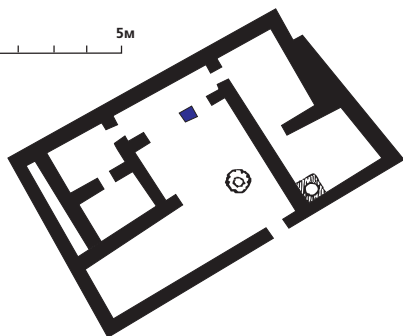
В окремих випадках облицювальне мурування декорували прошарками цегли, що нагадувало мурування “opus mixtum”. Але якщо в муруванні “opus mixtum” прошарки цегли проходили крізь усю товщу стіни, з метою вирівнювання навантажень від шарів каміння нерегулярної форми, то в облицювальному муруванні з правильних блоків прошарки цегли виконували роль декоративного елемента. Таке мурування застосовували при зведенні значущих споруд – “Храму № 21” у Херсоні, церкви в с. Лаки, храму Іоанна Предтечі в Керчі. З однонавних капличок у такому муруванні збудовано лише базиліку Леонтія-Лаврентія в Херсоні.

Послідовність змін технік мурування в Криму є такою: квадратне мурування (притаманне багатьом базилікам), що було поширене в пізньобизантичний період і в ранньохристиянські часи, змінюється технікою “opus mixtum” (у ній були побудовані, мож-

Реконструкція “Садиби № 11”. “Квартал XIII–XVIII”, Херсон



0 5m

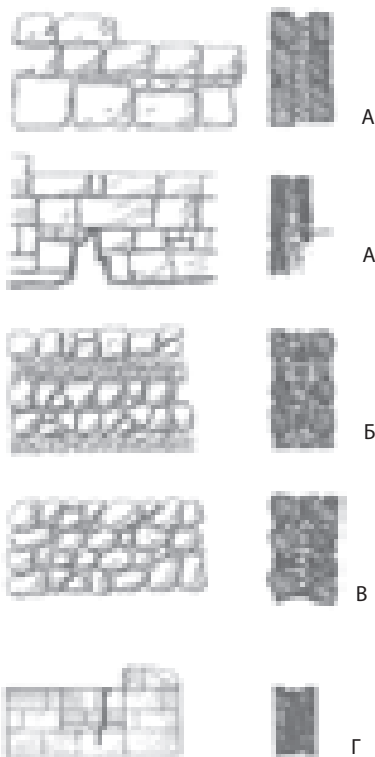


ливо, деякі базилики, центричні та хрестоподібні храми); після техніки “opus mixtum” була черга бутового мурування (у хрестоподібних спорудах, однефних і ранніх хрестокупольних храмах); бутове ж мурування змінило облицювальним (у пізніших хрестокупольних храмах)⁸⁴.

* * *

Період середньовіччя в Криму позначений суттєвими змінами в галузі архітектури. Якщо містобудування, фортифікаційне та цивільне будівництво поступово еволюціонували, пристосовуючись до нових потреб суспільства, освоюючи нові методи будівництва, конструкції та матеріали, то у сфері сакрального мистецтва в той період відбулася справжня революція.

Нова прогресивна релігія зумовила не лише появу та розвиток нових типів храмів, а й змінила всю ідеологію культового будівництва, перенесла головний образний акцент іззовні всередину, докорінно змінивши концептуальний підхід до створення образу храму. Середньовічне мистецтво Криму, будучи інтегральною частиною візантійської культури, багато в чому вплинуло на розвиток мистецтва й архітектури Київської Русі.



Типи мурування в архітектурі середньовічного Криму: А – квадрове; Б – Opus mixtum; В – бутове; Г – облицювальне

МІСТОБУДУВАННЯ ТА АРХІТЕКТУРА (XIII – перша половина XVI ст.)

ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ТА ОСОБЛИВОСТІ СТИЛІСТИЧНОГО РОЗВИТКУ

Кардинальні зміни в політичному житті та етнічному складі населення Криму відбулися у зв'язку із вторгненням у 1223–1239 роках на півострів монгольських завоювальників. За хана Узбека (1312–1342) в Золотій Орді (разом з кримським улусом) було запроваджено мусульманську релігію.

Південне узбережжя в той час активно колонізували італійські торгові держави: спочатку Венеціанська республіка, а згодом Генуезька. У боротьбі за панування в чорноморській торгівлі перемогла Генуя, головним осередком якої від 1266 року стало місто Кафа. У 1381 році золотоординський хан Тохтамыш визнав право Генуї на володіння узбережжям від Чембало до Солдайї. На цих землях було організовано адміністративну одиницю під назвою Капітанство Готія. Управління генуезькими колоніями відбувалося за власним статутом. Консулу Кафи підпорядковувалися консули інших факторій у Солдайї, Чембало, Лусті, Горзовіумі, Боспорі, Кауліті, Партеніті, Пансі, а також у Херсоні.

Від кінця XIII ст. на історичну арену активно виступає православне князівство Феодоро зі столицею на плато Мангуп у південно-західній нагірній частині півострова (колишня країна Дорі), яке вело боротьбу з генуезцями за морське узбережжя, зокрема, за місто-факторію Чембало. У районі відновленої фортеці Каламіта феодорити облаштували власний порт, поблизу Алушти – прикордонну з Капітанством Готії фортецю Фуна. Припускають, що князі Феодоро походили з роду Гаврасів, вихідців з Трапезунда.

Унаслідок тривалої міжусобної боротьби в Золотій Орді у 40-х роках XV ст. виникло незалежне Кримське ханство з резиденцією в місті Кирк-Ор. Засновник нової держави Хаджі Девлет Гірей став родоначальником династії кримських ханів – Гіреїв.

Таким чином, у XIII–XV ст. сформувалися три основні політичні сили, що впливали на розвиток монументального будівництва середньовічної Таврики: генуезькі колонії на південному узбережжі, князівство Феодоро в південно-західному регіоні, Кримське ханство у степовому, передгірному та східному районах. Ці державні утворення припинили своє існування 1475 року, коли Кримське ханство стало васалом Османської імперії.

У синкретичному зодчестві Криму XIII–XV ст. простежуються три стилістичні напрями: візантійський, західноєвропейський та східний.

Візантійська культурно-мистецька традиція зберігалася в християнському культовому будівництві.

Західноєвропейський стильовий напрям репрезентовано архітектурою генуезьких фортець, позначеною рисами пізньої готики та ренесансу.

Третій напрям – східний – є одним з відгалужень широкої стилістичної течії, яка склалася на основі ірано-вірменсько-малоазійської та сирійської культурно-мистецьких традицій та відома під умовною назвою “сельджуцький стиль”¹. Цей термін виник тому, що формування стилю збіглося в часі з малоазійськими завоюваннями турків-сельджуків.

Поширення “сельджуцького стилю” в Криму пов’язане з ісламізацією краю та активною міграцією на півострів, разом з будівничими, малоазійського населення внаслідок монгольського нашествия XIII ст. Східний вплив позначився на формах і типах перших мусульманських споруд, у художньому оформленні яких заборонялося застосування образотворчого мистецтва, яке заміняли рослинним, геометричним і епіграфічним декором.

Таке декорування було притаманне як мусульманським спорудам, так вірменським і грецьким храмам та палацам, іудейським синагогам, навіть різьбленим будівельним плитам на генуезьких будівлях².

Замовники, виконавці, організація будівництва

Поява сельджуцької стилістики простежується в архітектурі раних кримських мечетей XIII – початку XIV ст., будівництво яких, за писемними джерелами, здійснювалося на замовлення донаторів середньоазійського, єгипетського та малоазійського походження. Серед будівельних лапідарних написів трапляються імена архітекторів Абдуль Азіза (зводив “Мечеть Узбека” в Солхаті) та Махмуда Ібн Османа (будівлі не відомі), які походили з Месопотамії³. Медресе Інджибек-Хатун у Солхаті було створене майстрами з Малої Азії, про що свідчить його подібність до споруд в анатолійському м. Конія. Східні риси притаманні й іншим золотоординським мусульманським спорудам у Південно-Західному Криму.

Відомо, що за запрошенням генуезької адміністрації працювали майстри італійського походження: Михал з Падуї в Кафі в середині XIV ст.⁴, Антоніо Боніно, надісланий з Генуї для інспекції місцевих укріплень у другій половині XV ст.⁵

Безпосередніми виконавцями будівельних робіт були місцеві фахівці та артлі, до складу яких входили греки, вірмени, генуезці. Незважаючи на наявність значної вірменської діаспори, представники якої були чудовими будівельниками, вправних майстрів завжди не вистачало. Цей факт зафіксовано в документах генуезької колонії Кафи, де сформувався найпотужніший у Криму будівельний осередок на зразок західноєвропейського ремісничого цеху. Діяльність цього професійного об’єднання регламентувала генуезька адміністрація⁶.

Вагомий внесок у тогочасне будівництво належав вірменським майстрам, ремесло яких мало давнє коріння. Яскравими проявами творчості вірмен є пам’ятки церковної архітектури південно-східного регіону, які при збереженні національних традицій і високої техніки будівництва набули своєрідних рис завдяки “сельджуцькому” декоруванню.

Можливо, з кафінського ремісничого осередку запрошували майстрів, які працювали на замовлення володарів князівства Феодоро. Про це свідчить спільний характер декорування надгробків і монументальних споруд.

МІСТОБУДУВАННЯ

Містобудування Криму XIII – початку XVI ст. базувалося на різних концепціях. Остаточно згасли античні міста-колонії, засновані греками на узбережжі Чорного моря. Показовим є Херсон, у якому в середні віки ще зберігалось регулярне античне розпланування. Існувало кілька груп міст, планувально-просторова організація яких суттєво різнилась. Це південноузбережні міста-колонії італійських торгових респуб-



План Кафи: А – замок; Б – цитадель; В – місто; Г – передмістя; Д – Карантинний пагорб; Е – башта Константина; Ж – річка; З – пристань; И – кладовища; К – башта Климента; П – башта Юстиніана; М – Докова башта; Н – Кругла башта, або “Замок”; О – башта Святого Фоми; П – ворота цитаделі; Р – північні міські ворота; 1 – церква; 2 – мечеть; 3 – караван-сарай; 4 – лазні. За О. Халпахч'яном

мадської споруди, гончарної печі та бронзолivarної майстерні, бруківки та водостоків, водогону з керамічних труб. До південно-східного наріжжя цитаделі прилягав консульський замок, що домінував у морській панорамі (не зберігся). Як засвідчують плани Кафи XVIII ст., внутрішнє прямокутне порядкове розпланування цитаделі наближалось до регулярного типу, успадкованого від античного періоду⁷. Прилегла до цитаделі міська територія поділялася на 60 кварталів довільних обрисів. Щодо розташування та форми міських площ певних відомостей немає. Вважається, що вони розміщувалися в районі цитаделі, де, імовірно, було скупчення латинських храмів (не збереглися). Квартали в південній частині міста були заселені вірменами та греками, об'єднаними в релігійні общини. Пам'ятки їхньої будівельної діяльності – численні невеликі християнські храми. За свідченням писемних джерел, ця частина міста в середині XIV ст. мала назву Айоц-Берд (вірменська фортеця)⁸.

Особливості просторової побудови інших генуезьких міст полягали в розміщенні цитаделі та консульського замку на найвищих точках рельєфу, а укріпленої міської території – на схилах приморських висот. Так, житлові квартали Солдайї підіймалися від зовнішньої лінії оборонних споруд у напрямку цитаделі та Вартової башти (Кид-Куле). Від колишньої міської забудови збереглася мечеть (XIII–XIV ст.), “Храм на консолях” (XII–XVI ст.), напівпідземні середньовічні склади, фундаменти православного храму (X–XIII ст.) та католицького собору Святої Діви Марії, що мистився на головній площі поблизу єдиних міських воріт Санта-Кроче (Святого

блік; південно-західні гірські (так звані печерні) міста, що переважно належали князівству Феодоро; міста на передгір'ї, засновані в улусі Золотої Орди (пізніше – Кримське ханство). Найчастіше середньовічні міста розташовувалися на теренах попередніх поселень. Так, греко-аланське селище Сугдея у XIII ст. належало Венеціанській республіці; у 1365 році генуезці, витіснивши венеціанців, заснували тут власну колонію під назвою Солдайя.

Генуезькі міста-колонії в XIV – першій половині XV ст. досягли найбільшого розквіту. Їхня просторова структура, що наслідувала європейські середньовічні принципи містобудування, складалася з найкраще укріпленого осередку феодальної влади (цитадель, консульський замок) та сельбищної території колонії, також захищеної муром з баштами. Населення міст мало поліетнічний склад. Внутрішнє життя регламентувалося положеннями уставу для чорноморських колоній Генуї.

Головним і найбільшим містом площею понад 80 га була Кафа, розташована амфітеатром на схилах пагорбів навколо гавані.

На території цитаделі Кафи, яка мала в плані форму неправильного чотирикутника, виявлено залишки великої гро-



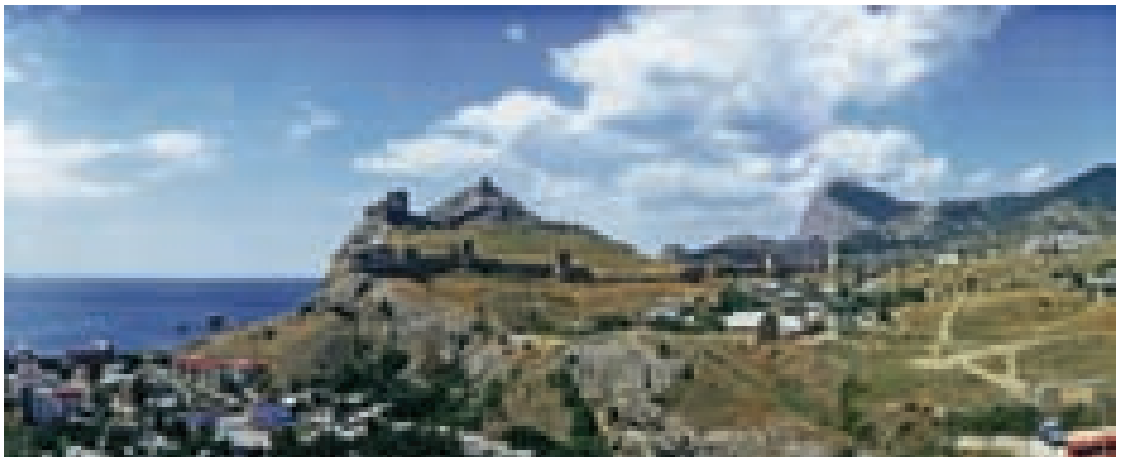
Цитадель. Кафа. Сучасний вигляд

Хреста). Крім нагірної частини міста площею близько 30 га, поблизу західної бухти існував окремий припортовий район з власним укріпленням. З писемних джерел відомо, що в XIII ст. в місті Солдайя мешкало 8300 осіб⁹.

Генуезька колонія Чембало займала похилу мисову частину гори Кастрон між морем і Балаклавською бухтою. Територія площею близько 6 га складалася з цитаделі на вершині гори, розташованого нижче за неї “верхнього міста Святого Миколая” з консульським замком і так званого нижнього міста, захищеного з північного сходу лінією баштово-стінних укріплень, що круто здіймалися вздовж схилу. На терені Чембало віднайдено залишки чотирьох християнських храмів: двохапсидного в цитаделі, однефних у верхньому та нижньому містах.

Після утворення Кримського ханства (1449) та розгрому Візантійської імперії турками (1453), відрізані від своєї метрополії (Генуезької республіки), генуезькі міста-колонії поступово занепадають. Після 1475 року вони стали власністю турецького султана.

Укріплення середньовічної Солдайї. Сучасний вигляд



Друга група міст – так звані печерні міста-фортеці у гірській частині Криму, що наслідували будівельні традиції місцевого землеробсько-скотарського населення. Вони стихійно формувалися протягом багатьох століть, мали нерегулярне планування з вузькими вуличками та заплутаними переходами на різних рівнях. Особливістю планувально-просторової організації цих поселень була наявність незабудованих територій, які в разі ворожого нападу використовували як сховища для жителів найближчої округи.

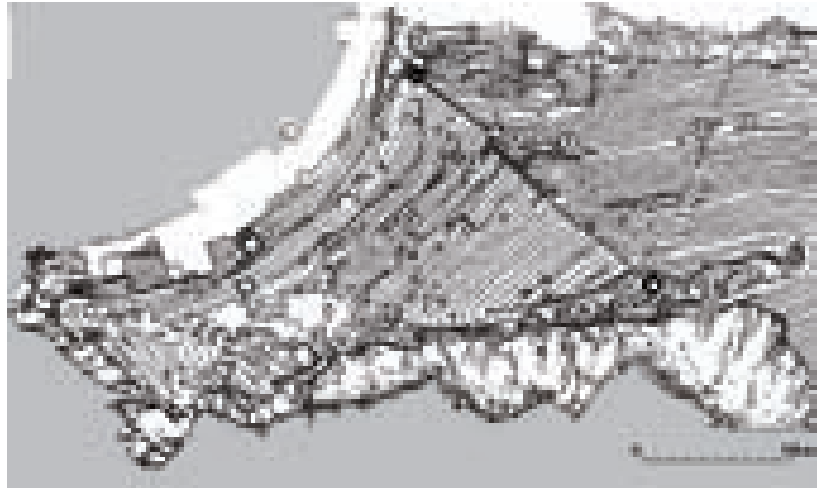
Нині відомі залишки восьми печерних міст. Найбільші з них – Мангуп, Чуфут-Кале, Ескі-Кермен і Бакла, які розташовувалися на головних торгових шляхах. Їх вважають справжніми містами середньовічної Таврики. Менші за площею городища – Тепе-Кермен, Киз-Кермен, Сьюрень, Каламіту – відносять до центрів окремих феодальних володінь¹⁰. Наприкінці пізнього середньовіччя Чуфут-Кале та Мангуп стали столицями удільних князівств.

Чуфут-Кале розташоване на вузькому перешийку видовженого зі сходу на захід мисоподібного плато, з півночі та півдня обмеженому крутими урвищами. Заселення території відбувалося із заходу на схід. Найдавнішу її частину – Старе місто (VI–XII ст.) – захищено Середнім муром з брамою, який перетинає перешийок плато з півдня на північ у найвужчому місці. За Старим містом на ширшому західному закінченні мису був розташований пустир Бурунчак. Після захоплення міста татарам

Перспективний план Солдайї: 1 – головний в'їзд; 2 – передбрамне укріплення-барбакан. XV–XVIII ст.; 3 – головна брама; праворуч – башта Якобо Торселло. 1385 р.; ліворуч – Бернабо ді Франкі ді Пагано. 1414 р.; стіна з проїздом. 1389 р.; 4 – башта Паскуале Джудічі. 1392 р.; 5 – Напівкругла башта. XV–XVII ст.; 6 – кафедральний католицький собор Святої Діви Марії; 7 – напівпідземні складські приміщення. XIV–XV ст.; 8 – грецький храм. X–XIII ст.; 9 – башта Лукіні ді Фієскі ді Лавані, 1409 р.; 10 – башта Коррадо Чигала. 1404 р.; 11 – мечеть. XIII–XV ст.; 12–14 – Верхнє місто (цитадель): Наріжна башта, Консульська башта, Георгіївська башта. XIV–XV ст.; 15 – Вартова (Дівоча) башта. XIV–XV ст.; 16 – “Храм на консолях”. XII–XIV ст.; 17 – казарми. XVIII ст; 18 – башта Джованні Маріоне. 1388 р.; 19 – башта Бальдо Гуарко. 1394 р.; 20 – безіменна башта; 21 – башта Федеріко Астагуерро, або Портова. 1386 р.; 22 – припортова частина міста; 23 – гласіс; 24 – некрополь. IX–X ст. За О. Івановим



План фортеці Чембало:
А – замок Святого Миколая; **Б** – цитадель; **1, 2** – залишки укріплень поза фортечною територією; **3** – дорога; **4** – Головна брама; **5** – башта Бернабо Грілло; **6, 7** – донжони; **8** – двохапсидний храм; **9–11** – храми; **12** – цистерна. За дослідженнями 2003–2007 рр.

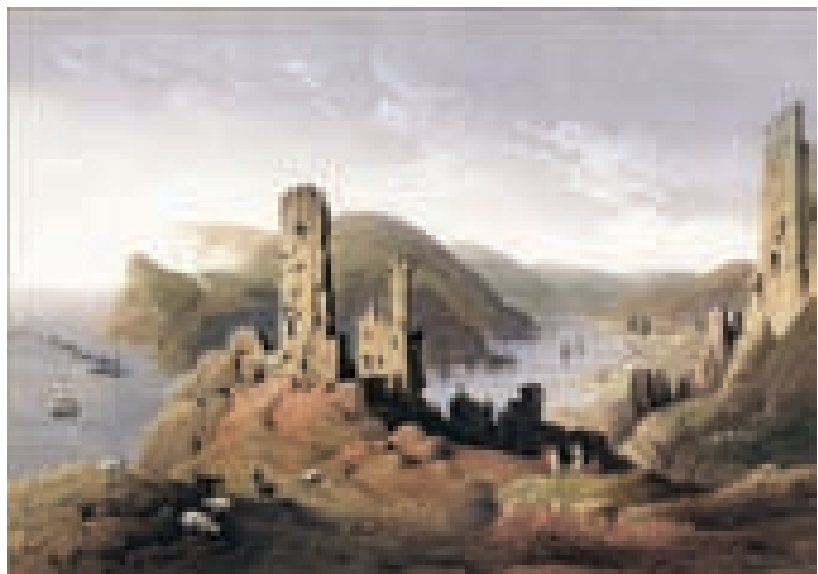


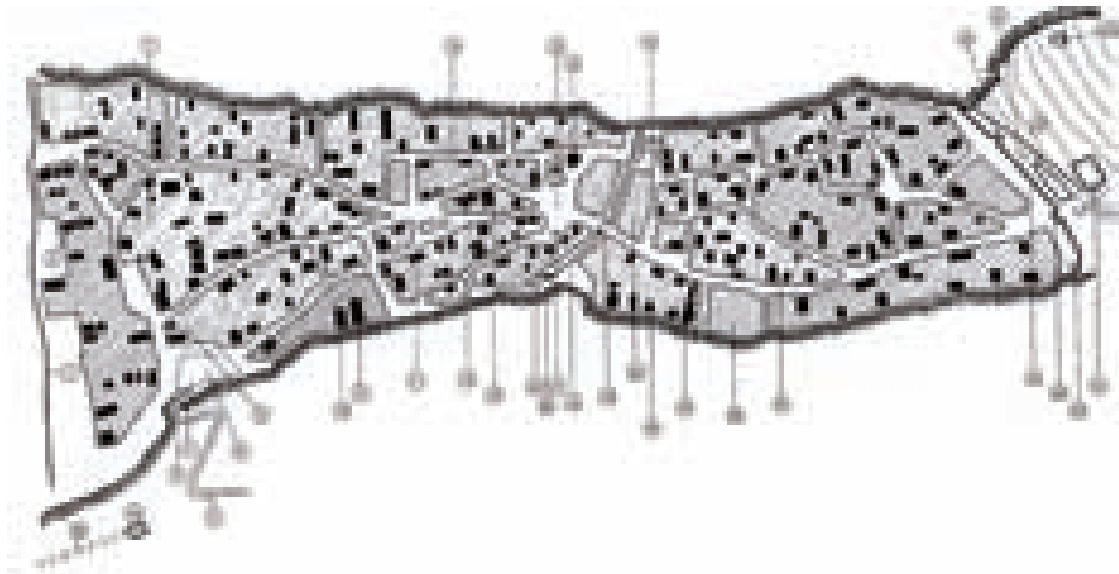
ми (1299) воно стало центром золотоординського володіння роду Яшлау (Яшлавських) і дістало назву Кирк-Ор (Кирк-Ер) – “Сорок укріплень”. У XIV ст. на схід від первісного міста оселились караїми, утворилося Нове місто, захищене Східним муром з Великою брамою.

Від середини XV ст. у Кирк-Орі містилася резиденція кримських ханів. У Старому місті споруджено південні оборонні мури з Малою брамою, монетний двір, мечеть, кенаса, житлові будинки, дюбре “Джаніке-ханім”. Після перенесення столиці Кримського ханства до Бахчисарая в місті залишилися переважно караїми; відповідно воно дістало назву Чуфут-Кале – іудейське місто. У XVI ст. в місті налічувалося 5 тис. мешканців і близько чотирьохсот будинків¹¹.

Заселена територія Чуфут-Кале в плані має форму видовженого неправильного чотирикутника (площа – близько 19 га). Розпланування Старого міста складається з трьох основних поздовжніх вулиць і нерегулярної мережі поперечних провулків. Наземні споруди істотно доповнювалися підземними – у скелях вирубано каземати, казарми, храми, господарчі приміщення. У Новому місті була одна поздовжня Голо-

К. Боссолі. Видяд Балаклави від генуезьких укріплень. Середина XIX ст.





План Кирк-Ора: 1 – залишки західної (Бурунчацької) стіни; 2 – дорога в місто; 3 – Мала брама (Кичик-Капу); 4 – кам'яна прибрамна пастка (захаб); 5 – комплекс бойових печер; 6 – садиба; 7 – ділянка роду Узуна; 8 – можливе місце ханського палацу; 9 – Велика кенаса; 10 – Мала кенаса; 11 – місце караїмської друкарні; 12 – вірогідне місце медресе; 13 – руїни мечеті; 14 – ринок; 15 – головна площа Старого міста; 16 – дюрбе; 17 – водозбірний колодязь; 18 – Середній оборонний мур; 19 – Середня брама (Орта-Капу); 20 – башти оборонних стін; 21, 22 – південний та північний оборонні комплекси на флангах Середнього муру; 23 – пристінний рів із залишками монетного двору; 24 – колодязь; 25 – садиба з колодязем (будинок Фірковича); 26 – залишки гостинного будинку Караїмської громади; 27 – садиба; 28 – Східний оборонний мур; 29 – Східна (Велика) брама (Біюк-Капу); 30 – пристінний рів; 31 – великий водозбірний басейн; 32 – торжище; 33 – ділянка, де був вітряк; 34 – колодязь; 35 – підземна галерея перед Малою брамою. За Ю. Крикуном, В. Даниленком

вна вулиця, від неї на північ відгалужувалася мережа поперечних вуличок. Остаточ-но місто занепало на початку XIX ст.

Найбільше печерне місто – Мангуп-Кале, що виникло в VI ст., від середини XIV ст. до 1475 року було столицею невеликого християнського князівства Феодоро¹². Місто Мангуп-Феодоро займало плато з чотирма мисами, майже з усіх боків обмежене неприступними урвищами. До складу укріпленої міської території (близько 90 га) належали також захищені оборонними мурами верхів'я ярів між північними мисами, де пролягали під'їзні дороги та виходили на поверхню водні джерела. Оборонні споруди поділяли нагірну територію городищ на три різні за площею частини. На східному мисі (Тешклі-Бурун) під захистом муру містилися цитадель з донжоном і прилеглою брамою, казарми, невеликий центральний восьмикутний октогональний храм і видовбаний у скелі колодязь близько 24 м завглибшки. Наприкінці мису височіла оборонна башта (збереглися сліди фундаментів.) За периметром мису в урвищах розташовані численні печерні споруди, які використовувалися як бойові каземати, сховища й церкви.

Головна частина міста площею близько 35 га відокремлювалася від решти території північно-західним фортечним муром з чотирнадцятьма баштами. На її терені розташовувалися велика тринефна базиліка VI–XIV ст., урочистий князівський палац із баштою, спорудженою в 1425 році Олексієм – володарем “міста Феодоро і Помор'я”, мечеть, караїмська кенаса, кілька християнських храмів й численні житлові садиби. В'їзд до головної частини міста пролягав через східну браму, розташовану в яру Капу-дере біля підніжжя цитаделі. Зруйнований турками в 1475 році, Мангуп до середини XVII ст. перетворився на незначне містечко, а в другій половині XVIII ст. перестав існувати як населений пункт.

Головна площа в Старому місті Кирк-Ора. Сучасний вигляд

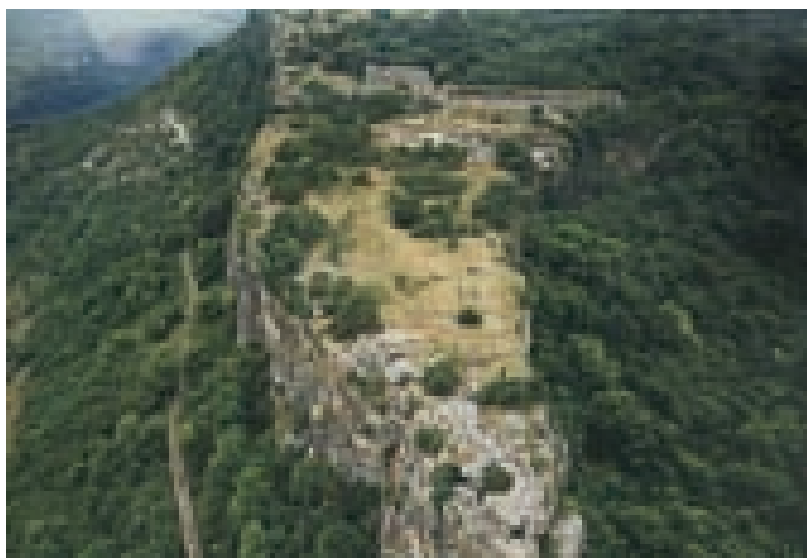


Третю групу міст репрезентує Старий Крим, відомий у середньовічних документах під подвійною назвою: Крим (Кирим), або Солхат. Від середини XIII до середини XV ст. Крим-Солхат був адміністративним центром Кримського улусу Золотої Орди. Завдяки жвавій транзитній торгівлі він перетворився на велике й багатолюдне місто.

Судячи з архівного плану Солхата, складеного в кінці XVIII ст., місто займало обнесу кільцем оборонних мурів і ровів значну територію (близько 80 га) між горою Агармиш і невеликою річкою. Головною планувальною віссю був давній торговий шлях в напрямку Кафи. Скупчені біля шляху міські квартали окреслювалися нерегулярною вуличною мережею віяльно-гілчастого типу. На периферії кварталів були пустирі, які, імовірно, відводилися під тимчасові шатрові поселення кочівників-татар.

У Криму-Солхаті, що став осередком ісламізації півострова, за писемними джерелами, існувало кілька мечетей: так звана “Мечеть Бейбарса”, побудована коштом

Мис Тешклі-Бурун. Мангуп. Сучасний вигляд





План Солхата. Копія з архівного плану XVIII ст.

цевою провінційно-візантійською будівельною традицією (печерні міста) та досвідом європейського містобудування (генуезькі колонії). У забудову міст активно включалися храмові споруди різних релігійних конфесій. Значна увага приділялася проблемі водозабезпечення. Використовуючи досвід античності, із цією метою споруджували підземні й наземні цистерни для води. Залишки середньовічної водогінної системи у вигляді підземних каналів і керамічних труб знайдено на міських територіях Кафи, Солдайї, Чембало та Солхата. У Кафі збереглися чотири середньовічні громадські фонтани, що складаються з кам'яних призматичних наземних водомісткі посудин з витокami на фасадній стіні. До системи водозабезпечення гірських (печерних) міст, крім цистерн, належали колодязі. Викуті в скелі інженерні споруди іноді мали ускладнене просторове вирішення. Так, у Чуфут-Кале вертикальна шахта з гвинтовими сходами вела до похилої галереї, спрямованої в бік водного джерела поза межами фортеці. У цілому міста Криму мали досить високий для свого часу рівень благоустрою. Визначальну роль у їхній композиції та організації розпланувальної структури відігравали оборонні споруди.

Оборонні комплекси та споруди

Оборонні споруди середньовічної Таврики належать до початкового періоду розвитку фортифікаційного мистецтва, пов'язаного із застосуванням лучкової, металевий та мушкетерської зброї¹³. Перше ознайомлення жителів півострова з дією артилерії відбулося лише 1434 року під час боротьби генуезців і феодоритів за володіння фортецею Чембало¹⁴. Тому фортечні огорожі укріплень Криму, що традиційно склалися з мурів і башт, розрахованих на ведення фронтального перехресного та наві-

єгипетського султана в 1287–1288 роках (збереглася руїна), Мюск-Джамі (“Мускусна мечеть”), Куршум-Джамі (“Олив'яна мечеть”), комплекс “Мечеті хана Узбека” та медресе початку XIV–XV ст., який частково зберігся в історичній частині сучасного міста, перепланованого на регулярній основі в XX ст. У тому самому історичному районі вціліли невелика християнська церква зального типу (X–XII ст.) та руїни п'ятикутного в плані великого караван-сарая з внутрішнім подвір'ям (XIV ст.).

З утворенням Кримського ханства та перенесенням ханської резиденції до Кирк-Ору значення міста поступово занепало. Роль торгового осередку перейшла до іншого міста на терені передгір'я – Карасубазару.

Отже, композиція та розпланувальна структура пізньосередньовічних міст Криму відзначаються різноманітністю, яка зумовлена топографією місцевості, урахуванням захисних властивостей рельєфу при створенні поселення, міс-

сного обстрілу, від середини XV ст. поступово модернізувалися. Загалом, оборонні комплекси поділяються на укріплення міст, фортеці та феодальні замки.

Укріплення берегової лінії Криму, збудовані в генуезьких містах-колоніях протягом XIV ст. – середини XV ст., становлять окрему групу багатобаштових оборонних комплексів. Усі вони мають нерегулярну в плані форму, пристосовану до складного рельєфу. Фортифікації складаються з двох частин: зовнішньої – оборонної лінії, яка захищала сельбищну територію колонії, та внутрішньої лінії укріплення цитаделі й резиденції консула (консульський замок). Значна кількість башт генуезьких фортець – прямокутні чи квадратні в плані ярусні споруди, як чотири-стінні, так і тристінні, відкриті з боку фортеці. Тристінна конструкція башт відома на Балканах, у Малій Азії, острівній Греції, Західній Європі¹⁵. Цей будівельний прийом окремі дослідники пояснюють тим, що така конструкція башт забезпечувала кращу організацію оборони¹⁶. Вірогідно, важливу роль відігравав і економічний фактор, пов'язаний з прагненням здешевити будівництво.

Завдяки традиції вмурування у стінки споруд “будівельних” плит із вирізьбленими написами, гербами та зазначенням імені особи, яка здійснювала будівництво, окремі башти оборонних комплексів мають власні назви й датування.

Фортифікаційний комплекс головної генуезької колонії в Північному Причорномор'ї – Кафи – складався з укріплень цитаделі та міста. Цитадель з шістьма входами була побудована на березі Феодосійської затоки в 1340–1352 роках. Могутні кам'яні стіни, довжина яких становила 718 м¹⁷, підсилювалися дванадцятьма баштами, з яких північно-західна – наріжна – мала напівкруглу в плані форму¹⁸. З них збереглися лише дві – Климента (1348) та Криско (XIV ст.) – і фрагменти мурів поблизу них. Башта Климента – наріжна південно-західна башта цитаделі – прямокутна в плані, триярусна, тристінна у верхній частині споруда, що виступає за лінію оборонних мурів для забезпечення фланкувального обстрілу прилеглих куртин і завершується прямокутними зубцями-мерлонами, які захищали верхній бойовий майданчик. Башта Криско, що підсилювала середню частину південного муру цитаделі, також тристінна, прямокутна в плані, але двох'ярусна споруда, увінчана зубцями.

Зовнішній пояс оборони міської території Кафи, довжина якого становила близько 5 км, захищав місто з боку моря та суші. Сухопутна лінія оборони у формі лама-

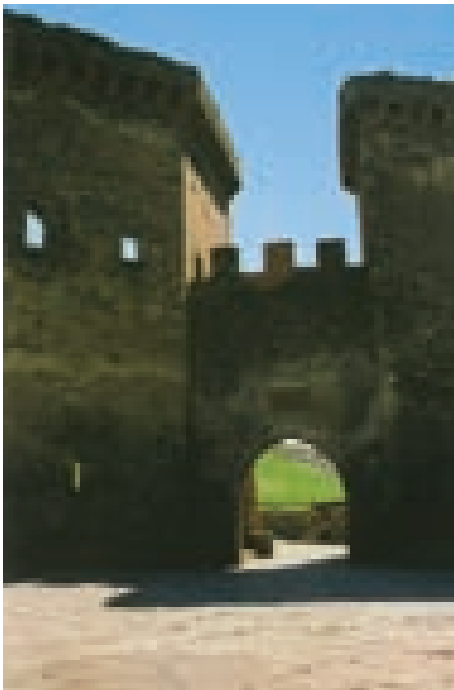


Наріжна башта Климента в цитаделі Кафи. Сучасний вигляд



Башта Константина. Кафа. Сучасний вигляд

Головна брама Солдайї. Зовнішній (північний) фасад



ної дуги була подвійною: зовні оборонних стін з двадцятьма шістьма баштами (з них три круглі) пролягав широкий рів з кам'яним обличкуванням, яке на лінії ескарпу підвищувалося над рівнем землі й утворювало низький передовий мур з півкруглими плацдармами перед баштами. До чотирьох міських брам, що фланкувалися двома баштами, вели перекинуті через рів кам'яні мости¹⁹. Унікальний для середньовічного Криму подвійний оборонний пояс, імовірно, був пов'язаний з модернізацією укріплень у XV–XVI ст. У XIX ст. міські укріплення було розібрано. Збереглися стіни чотирьох башт – Костянтина (1382–1448), Фоми (1373), Джованні ді Скаффа (1342) та Докової (XIV ст.)²⁰. Розташована на березі моря башта Константина – прямокутна в плані, двох'ярусна споруда розміром 13 м × 13 м і понад 20 м заввишки. Перший ярус з похилими стінами (так званим талусом) був перекритий склепінням. Конструктивна особливість башти – галерея з машикулями над нижнім ярусом, що спиралася на кам'яні кронштейни. Потрійний аркатурний цегляний пояс, який увінчує верхній ярус, підтримує зубці-мерлони, споруджені під час реставрації 1914 року.

Крім башти Константина, з лінії берегових укріплень збереглася Докова башта – чотиристинна, двоповерхова будівля з арковим отвором проїзду на першому ярусі. Ця башта розташована південніше цитаделі.

Інший тип оборонних споруд репрезентовано залишками напівкруглої в плані башти Святого Фоми та великої круглої башти Джованні ді Скафа, які зведено на вершині й південному схилі Лисої гори в системі західної сухопутної лінії фортифікації. Башта Джованні ді Скафа (діаметр – 32 м) становила окреме укріплення, що дістало назву “Замок”.

Характерні форми оборонного будівництва XIV–XV ст. найповніше демонструє добре збережена генуезька фортеця в Солдайї. Вона розташована на стратегічно вигідному місці – на скелястій горі висотою близько 150 м, яка уривається з боку моря. Дві глибокі балки біля підніжжя гори фортеці були перетворені на оборонні рови. Частково використавши залишки давніших укріплень, у 1371–1469 роках генуезці звели могутню фортецю з трьома лініями оборони, що захищали місто й порт.

Основна сельбищна територія колонії (площею 30 га), оточена зовнішньою лінією оборони, за формою плану подібна до неправильного трикутника. Лінія оборони складалася з куртин оборонних мурів і чотирнадцяти переважно тристинних призматичних (лише одна півкругла) башт і головної брами з передмостовим укріпленням (XV–XVIII ст.)²¹.



**Головна брама Солдайї.
Вигляд з тильного боку**

Головна брама, відома в документах як “Замок Святого Іллі” (Санта-Еліа), дала ім'я всій нижній частині середньовічної Солдайї. Наслідуючи композиційну схему міської брами Генуї (порта Сопрано), брама утворена з двох фланкувальних двох'ярусних башт – Якобо Торселло (1385) та башти Бернабо ді Франкі ді Пагано (1414), закладеної в 1381 році²². Тристинні у верхній частині башти мають трапецієподібний у плані обрис і поставлені під тупим кутом одна до одної. Між ними міститься прясло муру зі стріластою аркою воріт, перекритих дерев'яною катарактою, що піднімалася та опускалася в пазу зовнішньої стіни за допомогою системи блоків. Прибрамні башти завершено поясом кам'яних кронштейнів. Із західного боку зовнішня лінія

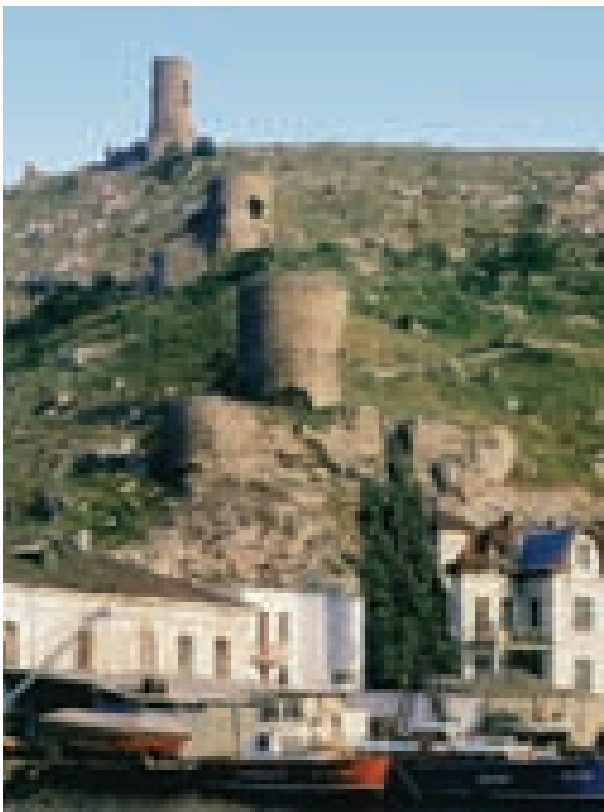


**Консульський замок
Санта-Еліа (Святого
Іллі). Солдайя. Вигляд з
верхньої точки цитаделі
біля башти Киз-Куле**



Руїни цитаделі з баштою-донжоном. Чембало

Залишки зовнішньої лінії оборони середньовічного міста. Чембало



оборони сполучалася з окремою чотирискінною баштою Астагуеро (1336), що належала до укріплень порту.

Внутрішня лінія оборони захищала верхню частину Солдайї – цитадель Санта-Кроче (Святий Хрест) з консульським замком. Укріплення замку склалися з Консульської башти-донжону, східної наріжної башти та оборонних мурів, які їх об'єднували, утворюючи невеликий внутрішній дворик (15,5 м × 8,6 м). Донжон, у якому була резиденція консула, – це двох'ярусна з підвалом, прямокутна в плані, замкнута з усіх боків споруда (6,5 м × 8 м), що була ізолювана в межах замку. Вхід до неї, розташований на рівні другого ярусу, з'єднувався з бойовим ходом на курганах через розбірні дерев'яні містки. У підвалі донжону, підсиленому з півночі похилим підпирним муром (талусом), містилася цистерна для води та складське приміщення; на першому й другому поверхах – житлові приміщення, що опалювалися каміном; угорі – бойовий майданчик, оточений зубцями-мерлонами з прорізами бійниць²³.

Вхід на терен цитаделі був західніше донжону в пряслі оборонного муру біля Георгіївської башти. Башта двох'ярусна, прямокутна, з ризалітом на східному фасаді, у який на рівні склепінчастого нижнього ярусу вписано напівкруглу апсиду каплички із фресковим розписом. Починаючи від Георгіївської башти, оборонний мур із баштами круто здіймається схилом у напрямку Вартової (Дівочої) башти, яка виконувала і оборонні, і житлові функції, а також містила каплицю.

Наявність зовнішньої та внутрішньої ліній оборони, крім Солдайї, була притаманна й Чембало, де “Верхнє місто Святого Миколая” з консульським замком і цитадель з баштою-донжоном займали панівні ділянки рельєфу. З історії створення фортифікаційного комплексу Чембало відомо, що в 20-х роках XV ст. генуезці виділяли значні кошти на оборонне будівництво, а в 60-х роках велися відновлювальні роботи²⁴. Встановлена дослідниками пер-

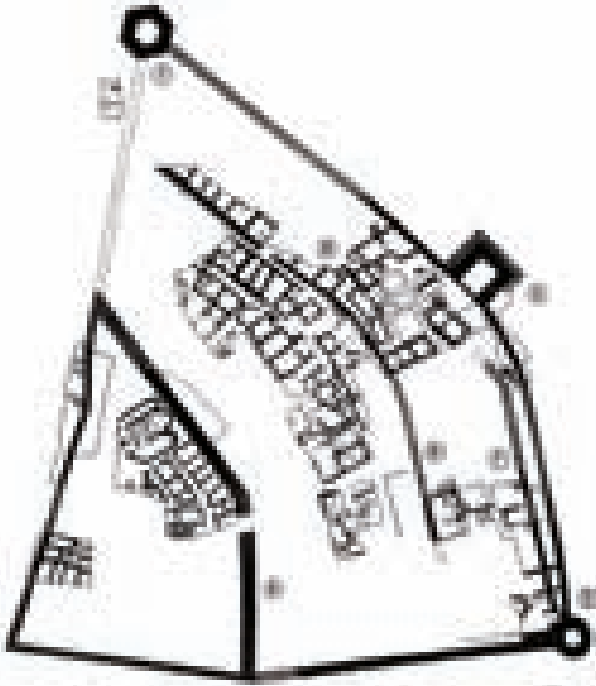
вісна прямокутна форма й тристінна конструкція чотирьох двох'ярусних оборонних башт зовнішньої оборонної лінії нижнього міста свідчить на користь її раннього датування (близько 1420 р.). Імовірно, реконструкція двох нижніх башт цієї лінії з наданням їм замкнутого округлого абрису та розташуванням перед ними барбаканів відбулася не раніше 60-х років XV ст. Про перебудову наріжної круглої башти, відомої під назвою Барнабо Гріло, та комплексу цитаделі відповідно в 1463 та 1467 роках сповіщали написи на різьблених плитах (на місці не збереглися). Домінантою цитаделі та всієї фортеці стала циліндрична чотириярусна башта-донжон (заввишки понад 20 м), яка, аналогічно до донжону в консульському замку Солдайї, мала цистерну для води в нижньому ярусі та вхід на другому ярусі, що сполучався з куртиную оборонного муру.

Внутрішні лінії укріплень на панівних ділянках рельєфу облаштовували згідно з містобудівною практикою генуезців також у менших за розміром колоніях, закладених на місці попередніх візантійських фортець – Горзувіта, Луста. Судячи з незначних залишків оборонних мурів, цитадель Горзувіти XIV–XV ст. мала терасну композиційну будову, зумовлену складним рельєфом приморської скелі Дженебез-Кая. Укріплення генуезької Лусту оточували трикутну похилу територію площею 1,5 га на прибережному пагорбі. У верхній частині пагорба на місці візантійської фортеці, що займала вершину трикутника, містилася цитадель, обнесена безбаштовим оборонним муром. Дугоподібну в плані зовнішню лінію оборони було споруджено в 60-х роках XV ст.²⁵ До неї належали наріжні кругла й шестигранна башти та середня, квадратна в плані, підсилена знизу масивним талусом, а на другому ярусі – розкрита з тилу. Найкраще збережена Кругла, або Нижня, башта (Ашага Куле) (діаметр – близько 10 м, висота – 20 м). Відсутність бійниць на зовнішніх стінах може свідчити про господарче призначення споруди.

Останнім за часом зведення оборонним комплексом генуезців був феодальний замок між Солдайєю та Кафою, відомий під пізнішою назвою Чабан-Куле (“Пастуша башта”). Замок споруджений у 70-х роках XV ст. родиною ді Гуаско, яка “прославилася” своїми розбійницькими діями. Імовірно, до будівництва замку в 1473 році залучився інженер-фортифікатор Антоніо де Боніно, надісланий з Генуї для інспекції місцевих укріплень²⁶. Ядром замку був монументальний циліндричний донжон (діаметр – близько 14 м). Його оточував великий прямокутний двір, огорожений невисоким муром з наріжними циліндричними башточками (діаметр кожної – близько 4 м), що містили бій-

Кругла башта Ашага-Куле. Алустон



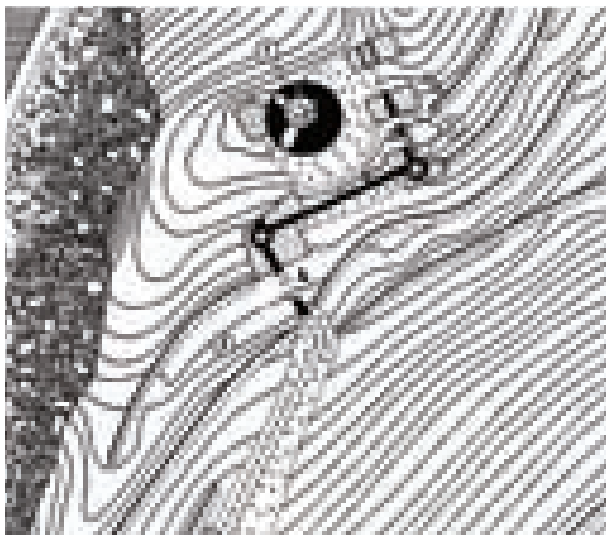


План фортеці Алустон

плит, поряд з ренесансними рослинними мотивами, простежуються елементи орієнталізованого сельджуцького декору (Кафа, Судак).

Фортеці гірського Криму у південно-західній частині півострова, за класифікацією В. Мица, належать до провінційно-візантійської фортифікаційної школи. У XIV–XV ст. здійснювалася реконструкція давніх і відбувалося будівництво нових укріплень; широко використовувався досвід будівництва генуезьких фортець з при-

План замку Чабан-Куле біля с. Морське



ниці північного й флангового боїв. Таке планувальне вирішення було характерне для європейського фортифікаційного мистецтва часів запровадження вогнепальної зброї.

Генуезькі фортеці Криму мають лаконічні суворі архітектурні форми італійського оборонного будівництва перехідного періоду від пізньої готики до ренесансу. Елементи зовнішнього оздоблення дуже скупі – це дво- та триарусні глухі кам'яні аркатури вишуканого малюнка, котрі увінчують башти; обрамлення входів і бійниць з дбайливо обтесаних кам'яних блоків; різьблені пам'ятні “будівельні” плити на баштах і стінах з гербами та іменами консулів, комендантів і скарбників фортець, за правління яких відбувалося будівництво. Фрагментам фресок, які збереглись у баштах, різьбленим геральдичним композиціям і вотивним зображенням, що прикрашали фасади, притаманні риси ренесансного мистецтва. Водночас в орнаментиці пам'ятних

Водночас в орнаментиці пам'ятних плит, поряд з ренесансними рослинними мотивами, простежуються елементи орієнталізованого сельджуцького декору (Кафа, Судак).
 Фортеці гірського Криму у південно-західній частині півострова, за класифікацією В. Мица, належать до провінційно-візантійської фортифікаційної школи. У XIV–XV ст. здійснювалася реконструкція давніх і відбувалося будівництво нових укріплень; широко використовувався досвід будівництва генуезьких фортець з при-
 таманними їм оборонними баштами відкритого типу (без тильної стіни) та донжонами, розрахованими, крім оборонної, на житлову та господарчу функції.

Прикладом поступового формування оборонного комплексу є укріплення Кирк-Ор. До його складу входять три масивні оборонні мури (південний, середній і східний) з трьома брамами, оборонні башти середнього та східного мурів і рови, вирубані в скелі перед середнім і східним мурами.

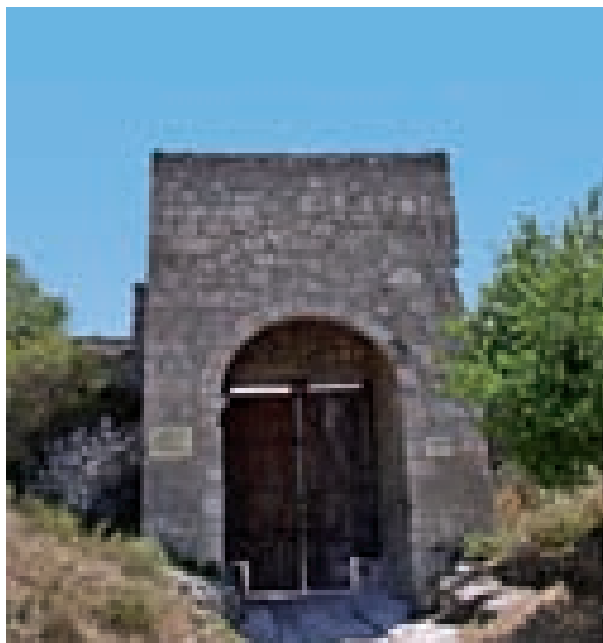
Південний мур (XV ст.) складається з окремих відрізків різної довжини, вбудованих між природними скелями. У ньому влаштовано Малу, або “гаємну”, браму (Кичик-Каму), яку не видно ні з долини, ні з давньої під'їзної дороги. Вона несподівано відкривається лише з останнього повороту шляху. Вхід

до міста в тилу воріт пролягав вузьким, вирубаним у скелі коридором, що міг обстрілюватися згори.

Середній, первісно зовнішній, оборонний мур Старого міста завдовжки близько 150 м закладено у період виникнення поселення (VI–X ст.)²⁷. Брама середнього муру (Орта-Капу) у вигляді півциркульної арки захищена з правого боку виступом стіни; її висота – понад 6 м, ширина – 3,5 м.

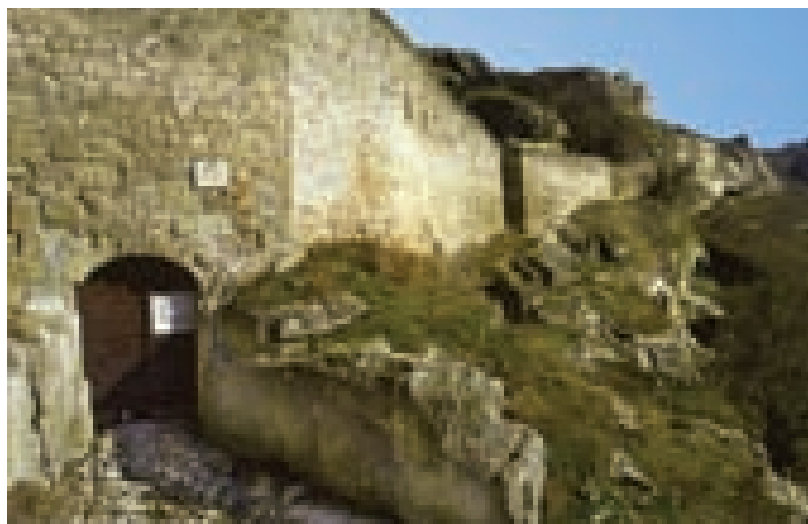
Східний мур довжиною близько 130 м, який обмежував караїмське поселення зі сходу, збудований наприкінці XIV – у XV ст. для захисту території Нового міста. Брама східного муру (Бік-Капу) – прямокутна в плані споруда, перекрита кам'яним півциркульним склепінням; висота арки проїзду – близько 6 м. Мур підсилено трьома баштами, розкритими всередину укріплення.

Оборонне будівництво феодоритського періоду на Мангупі почалося в 60-х роках XIV ст. і завершилося в 30–50-х роках XV ст.²⁸ Укріплення столиці князівства Феодоро-Мангуп набули характеру ешелонованої системи оборони. Зовнішня лінія укріплень перетнула низину північно-східного яру Табана-дере (Чинбарського); найдовша – середня – захищала основну частину міста на верхньому плато; внутрішня належала до цитаделі – первісного ядра міста на Дірявому мисі (Тешклі-бурун). Укріплення зовнішньої та середньої (основної) лінії оборони (довжина до 1 км) утворене з досить тонких мурів (1–1,5 м) і чотирикутних у плані, розкритих із тилу двох'ярусних башт, увінчаних зубцями-мерлонами. Укріплення цитаделі складалося з грубого муру та прилеглого до нього прямокутного в плані три'ярусного донжону, який виступав у бік міста на 7 м. Біля північно-східного рогу



Велика брама (Біюк-Капу) у східному мурі. Кирк-Ор

Мала брама (Кичик-Капу). Кирк-Ор





План фортеці Каламіта. Інкерман

том, утвореним лінією оборонних мурів із шістьма баштами (загальна довжина – 234 м) та вирубанним у скелі зовнішнім ровом²⁹. Первісно фортифікаційні споруди не відзначалися монументальністю: товщина мурів куртин і прямокутних у плані тристінних башт ледь перевищувала 1 м. У ході модернізації (кінець XV – XVII ст.), з метою пристосування до вогнепальної зброї, нарізну проїзну башту (№ 1) на краю урвища і сусідню з нею (№ 2) завдяки зовнішній обкладці перетворено на півкруглі; удвічі потовщено й понижено флангові куртини; зведено нову півкруглу башту зовні рову (№ 4), яка нагадує барбакан, з'єднаний з фірткою в куртині перекинутим через рів бойовим ходом. Замість зубчастого завершення стін і башт зроблено парапет з круглими отворами амбразур, пристосованими для легкої вогнепальної зброї. Після 1475 року фортеця отримала нову назву – Інкерман (печерна фортеця).

Переважну частину пізньосередньовічних оборонних комплексів становили невеликі укріплення та феодальні замки. Більшість з них майже повністю зруйновано. До найвідоміших пам'яток належать залишки в'їзної башти Киз-Куле, яка входила до складу замку (XIII–XV ст.), розташованого поблизу городища Ескі-Кермен; та

Залишки середньовічних укріплень Каламіти: в'їзна башта № 1 (Барнабо Гріло) та башта № 2



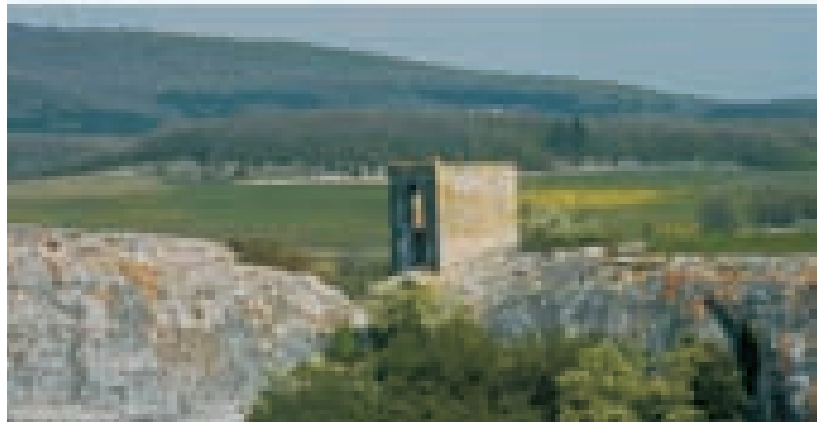
донжону міститься арковий отвір брами для в'їзду в цитадель прогоном понад 3 м. Столицю феодоритів після кількомісячної осади із застосуванням артилерії в 1475 році захопили турки та перейменували на Мангуп-Кале (Мангупська фортеця).

У 20-х роках XV ст. володар князівства Феодоро князь Олексій на місці візантійського укріплення спорудив фортецю Каламіта, призначену для захисту порту. Фортеця площею 1,5 га зайняла пласку мисову частину так званої Монастирської скелі, обмежену з двох боків скелястими урвищами, а з третього – полігональним фортечним фрон-

том, чоргунська башта-донжон, що належала до феодального комплексу XV–XVIII ст. у с. Нижній Чоргунь.

Найдослідженішим фортифікаційним ансамблем, який динамічно розвивався протягом короткого періоду існування – 52 роки (у 1475 р. фортецю захопили та зруйнували турки), – є фортеця Фуна (Алуштинський р-н). Це був прикордонний пункт володінь князівства Феодоро; площа укріплення становила 0,52 га, а фортифікації лише доповнювали природні захисні рубежі³⁰. Ансамбль сформувався в результаті трьох будівельних періодів. У перший із них оборонною спорудою був невисокий кам'яний мур ламаної конфігурації в плані з однією прямокутною баштою. Під час другого будівельного періоду з'явилися дві нові башти – півкругла та кутова. На третьому етапі над

Надбрамна башта замку Киз-Куле. Сучасний вигляд



півкруглою баштою було збудовано надбрамну церкву та прилеглий до куртини монументальний триярусний донжон, аналогічний за планово-просторовою структурою до донжона в цитаделі Мангупа. Фортифікаційні будівлі Фуни, які представлені майже всіма основними видами середньовічних оборонних споруд, є характерними для провінційно-візантійської школи оборонного зодчества Криму XV ст.³¹

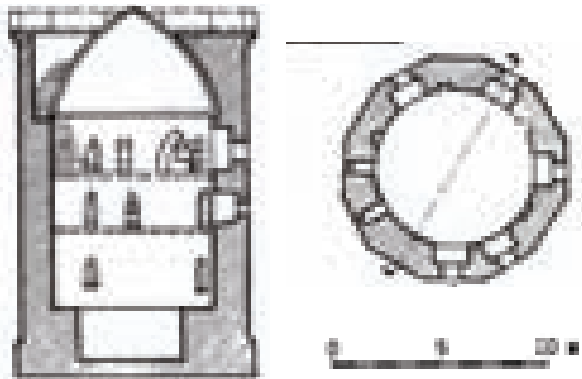
Отже, провідними рисами оборонного зодчества середньовічної Таврики були майстерне використання захисних властивостей рельєфу та застосування місцевого каменю як основного будівельного матеріалу. Поступово вагомого значення набули фортифіковані осередки керівної верхівки суспільства – замки та цитаделі, до складу яких часто входили житлово-господарські башти-донжони. У зв'язку з ландшафтними особливостями більшість замків належала до поширеного в період середньовіччя гірського типу та займала панівні ділянки місцевості, щоб запобігти застосуванню муromолонних знарядь і підкопів. Нерегулярні за розплануванням оборонні комплекси відзначалися розмаїттям композиційних рішень.

Укріплення міст, фортець і замків склалися з оборонних мурів і башт, які виступали назовні та підвищувалися на один ярус над рівнем куртин для забезпечення флангового та верхнього обстрілу супротивника. Висота куртин не перевищувала 8–10 м. Висота деяких башт сягала 20 м. Відстань між баштами була зумовлена рельєфом місцевості та дальнобійністю арбалетів, що становила 50 м. Споруджували різні за формою плану башти – чотирикутні й багатокутні, круглі й напівкруглі. Найбільшого поширення в Криму набули прямокутні в плані башти – чотиристінні та тристінні, розкриті всередину укріплення.

Башти круглої, півкруглої та гранчастої в плані форми зводили на найвідповідальніших місцях, придатних для організації кругового обстрілу: на узвишсях (Кафа), наріжжях фортець, флангах і зламах куртин (Алустон, Кирк-Ор, укріплення Панеа в Симеїзі тощо). Круглих і півкруглих абрисів набули окремі прямокутні башти Чембало та Каламіти під час їхньої реконструкції в період пристосування для вогнепальної зброї.

Різну конфігурацію в плані мали й башти-донжони: прямокутну (Солдайя, Чембало, Мангуп, Фуна), круглу (Сюй-

Чоргунська башта-донжон. План третього ярусу та переріз. За В. Мицем

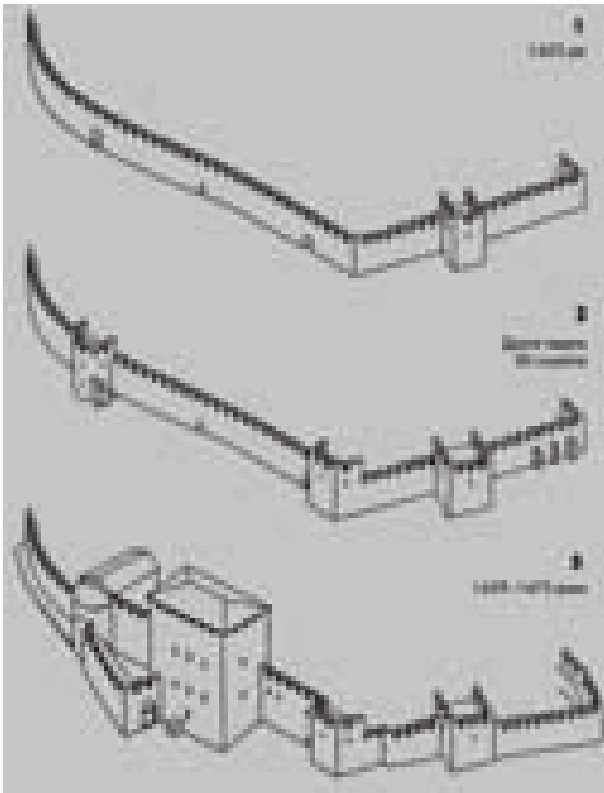




Тристинна башта Джованні Маріоне. Фортеця Солдайї

вічних фортець були входи. Ускладнене архітектурне вирішення брам у Криму було рідкісним явищем. Воно характерне для фланкованої двома баштами головної брами Солдайї (аналогічні за композицією міські брами Кафи не збереглися), однобаштових брам у Кирк-Орі та Фуні. Найпоширенішим прийомом було розміщення отворів брами й хвіртки у куртині оборонної стіни³².

Етапи архітектурного розвитку фортеці Фуна. Реконструкція В. Кирилка



рень, Чембало, Чабан-Куле) та гранчасту (Чоргунь).

Ключовий елемент оборони середньовічного фортечного фронту – башти – мали ярусну будову. Іноді яруси перекривалися склепінням, найчастіше – дерев'яними помостами на балках. Внутрішня конструктивна структура башт яскраво простежується в спорудах Солдайї: рівню дерев'яних перекриттів, що за необхідності можна було розібрати, відповідають приступки на мурах; нижнім щілиноподібним бійницям (завширшки 0,1–0,15 см) і верхнім амбразурам (середні розміри 0,7 м × 0,8 м) – розширені всередину трапецієподібні в плані ніші, верхні з яких мають аркове завершення.

Найвразливішим місцем середньовічних фортець було входи. Ускладнене архітектурне вирішення брам у Криму було рідкісним явищем. Воно характерне для фланкованої двома баштами головної брами Солдайї (аналогічні за композицією міські брами Кафи не збереглися), однобаштових брам у Кирк-Орі та Фуні. Найпоширенішим прийомом було розміщення отворів брами й хвіртки у куртині оборонної стіни³².

Важливу роль у системі оборони фортець відігравало влаштування бойових майданчиків і ходів на верхній частині башт і мурів. Від часів античності та в період середньовіччя типовим елементом їхнього захисту були зубчасті парапети (бруствери), що склалися з машикулів і мерлонів. Застосування машикулів для підніжного бою у воєнному зодстві Таврики досі зафіксовано лише у Кафі³³. На думку В. Мица, машикулі існували на особливо важливих баштах Кафи (Джованні ді Скафа, Святого Фоми, Доковій), Солдайї (на донжоні консульського замку, двох прибраних баштах), Алушті (на трьох баштах нижньої лінії оборони), на баштах-донжонах замків у Чембало та Чобан-Кале, Чоргунській башті, двох баштах у Каламіті тощо. Натомість мерлони широко застосовували в практиці фортечного будівництва генуезці та феодорити. Зубчасті завершення оборонних споруд стали символічною ознакою фортеці.

Загалом архітектура оборонних комплексів і споруд середньовічного Криму відзначалася суто функціональним

характером, позбавленим яскравих стилістичних і національних ознак, що було притаманним тогочасному воєнному зодчеству європейських і азійських країн. Водночас за технікою будівництва виділяють три школи – місцеву, яка використовувала примітивні прийоми мурування на глині та гязі, провінційно-візантійську, що спиралася на попередній досвід VI–XII ст., та генуезьку, яка запроваджувала західноєвропейські форми романсько-готичного періоду³⁴.

Культові споруди та монастирі

Поліетнічність населення середньовічної Таврики зумовили співіснування в розглядуваний період різних віросповідань – християнського, мусульманського та іудаїстського – з властивими їм прийомами храмобудування.

Християнське населення півострова належало до трьох основних конфесій – східної греко-православної церкви, наближеної до православ'я вірмено-григоріанської³⁵ та західної латинської (католицької)³⁶, під впливом якої 1439 року в Криму було запроваджено унію вірменської церкви з Римом.

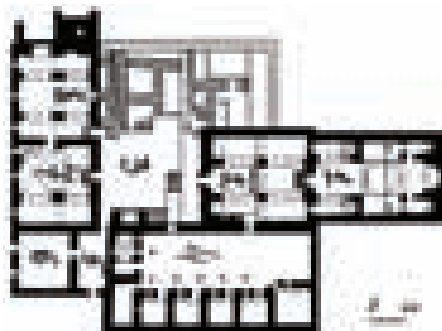
ХРИСТІЯНСЬКІ ХРАМИ. Будівництво грецьких і вірменських храмів здійснювалося за типологією, яка сформувалась у колі візантійської культури за попередньої доби. Найпоширенішими були невеликі та невибагливі за архітектурою однонавні церкви. Значно рідше застосовували тип центричних і хрестокупольних споруд. У єпархіальних центрах (у Партеніті та на Мангупі) у XIV – на початку XV ст. тривала відбудова великих тринавових базилік попередньої доби. Як засвідчили археологічні розкопки 1912 року, мангупську базиліку було прикрашено різьбленими деталями у формах “сельджуцького стилю”³⁷.

Майже нічого не відомо про архітектуру католицьких культових споруд. Конфесійну належність невеликих одноапсидних і двоапсидних храмів на теренах генуезьких фортець остаточно не з'ясовано. Лише розкопану в нижній частині Солдайї кам'яну будівлю атрибутовано як соборний храм Діви Марії, під руїнами якого разом з консулом загинули захисники міста під час турецької навали 1475 року. Це був однонавний храм із зовнішніми контрфорсами, притаманними готичній архітектурі³⁸.



Церква Святого Знамення, монастир Сурб-Хач

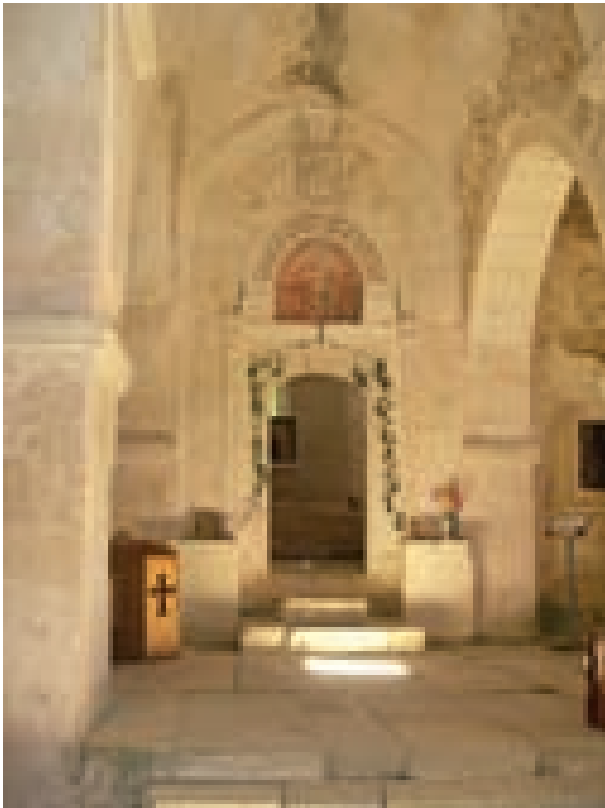
План монастиря Сурб-Хач





Підкупольний простір церкви Святого Знамення, монастир Сурб-Хач

Портал входу у східній стіні гавіту-притвору церкви Святого Знамення, монастир Сурб-Хач. Сучасний вигляд



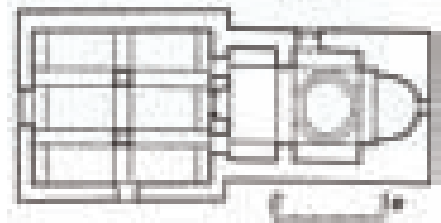
Одна з яскравих сторінок історії архітектури Криму – муровані храми, збудовані в XIV–XV ст. вірменськими общинами південно-східної частини Кримського півострова. Вірменські переселенці з'явилися в Криму ще в XI ст. після розгрому Вірменії турками-сельджуками. На 1266 рік – початок XIV ст. припадає масове переселення вірмен до Криму. Вони принесли багатотисячолітні архітектурно-будівельні традиції, високе мистецтво обробки та різьблення каменю, малоазійсько-сельджуцьку стилістику в декоративному оформленні культових і цивільних споруд. Найбільша вірменська колонія існувала в Кафі. За відомостями XVI ст., на околицях міста було тридцять два вірменські храми; імовірніше список з дев'ятнадцяти церков. У районі компактного розселення вірмен між Кафою, Судаком, Карасубазаром (Білогорськ) та Кримом-Солхатом існувало декілька монастирів.

На особливу увагу заслуговує монастирський комплекс Сурб-Хач (Святий Хрест), заснований у XIV ст. на лісистих горах поблизу Солхата. Тут містилися резиденція вірменського єпископа та центр григоріанської церкви в Криму. Комплекс складається з церкви Святого знамення, до якої із заходу прибудовано притвор-гавіт (XV–XVI ст.), трапезної (XVI–XV), келій (1718) і господарчих будівель, згрупованих навколо невеликого внутрішнього дворику. Зовні монастир схожий на фортецю: бутові стіни будівель – глухі, пізніша дзвіниця над гавітом (XIX ст.) нагадує призматичну оборонну башту, а єдиний вузький непримітний вхід розміщено в кутку³⁹.

Закладини головної будівлі комплексу за різьбленим написом на фасаді підбанника датуються 1338 (або 1358) роком⁴⁰. Її планово-просторова структура нагадує вирішення храму Петра й Павла (X ст.) у Татеві – одному з найважливіших релігійних центрів Вірменії. Це хрестокупольна тринавова споруда зі вписаними в товщу східного муру апсидами розміром по осях 10 м × 15 м. Нави та рукави просторо-



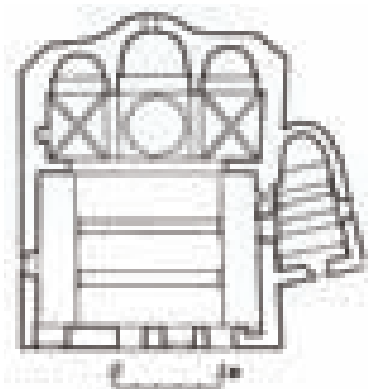
Церква Святого Іоанна Предтечі (сучасний вигляд і план). Кафа



вого хреста перекрито циліндричними склепіннями стрілкової форми. Над середохрестям на двадцятигранному зовні та круглому в інтер'єрі підбаннику, встановленому на пандативах, підноситься напівсферичний купол, вкритий низьким восьмигранним черепичним дахом. Грані підбанника прикрашені плоскими півциркульними нішами. Чотири з них – за сторонами світу – прорізано щілиноподібними вікнами. Ребра підбанника підкреслені колонками з різьбленими капітелями⁴¹. Характерним для вірменської архітектури є покриття двосхилого даху церкви й гавіту кам'яними плитами (первісне покриття даху не збереглося).

Західний і східний фасади та рукави просторового хреста завершено трикутними щипцями. Бутові стіни прорізано невеликими прямокутними вікнами в тесаному обрамленні. Портал головного входу на західному фасаді звернуто в приміщення гавіту, розділеного на три нави двома квадратними стовпами, на які спираються попружні ярки, що несуть повздовжньо орієнтоване склепіння – стрілчасте в центрі та півциркульне по боках. Оформлення порталу складається зі стрілкового за формою рамки облямування, у яке вписано отвір входу з лучковою перемичкою, фланкований тонкими колонками з так званими лілейними капітелями, та розташовану

Церква Святих Архангелів Михаїла і Гавриїла (план і головний фасад ц). Кафа



над ним стрілчасту нішу, тимпан якої розписано фрескою із зображенням Богородиці. Архівольт ніші з різьбленим декором у вигляді “сельджуцького ланцюга” спирається на прямокутні імпости, прикрашені сталактитно-пальметним орнаментом. Вище за архівольт вісь входу акцентовано рельєфним зображенням св. Агнця з хрестом, обабіч якого закомпановано орнаментальні розетки. Архітектурне вирішення входу в цілому нагадує портали – пештаки кримських мусульманських споруд⁴².

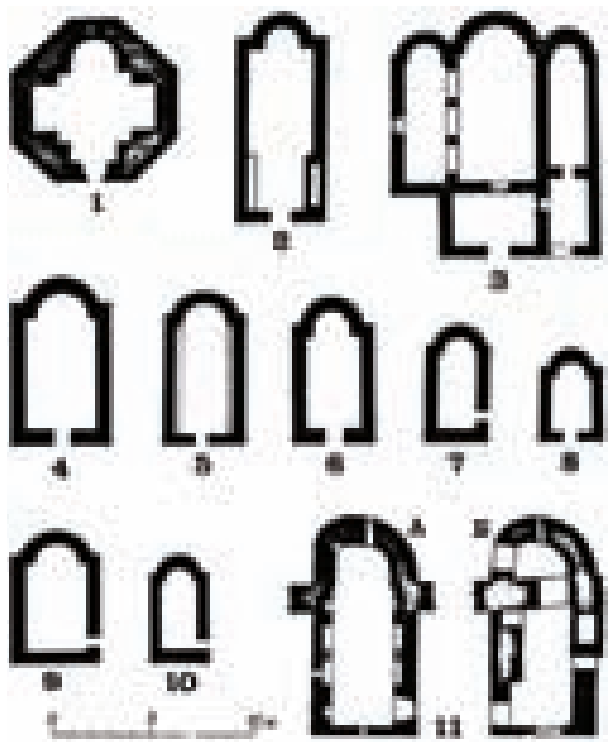
Рельєф із зображенням св. Агнця відкрито також під тиньком у консі центральної апсиди. Завдяки світловому підбаннику та вікнам на торцях просторового хреста в напівтемному приміщенні церкви виділяється освітлений висотно розкритий підкупольний простір.

Тип храму з главою над середохрест'ям представлено ще двома пам'ятками у Феодосії. Церква Святого Іоанна Предтечі (нині – Іверської ікони Божої Матері) була розташована в південній частині середньовічної Кафи. Аналогічно до храму монастиря Сурб-Хач, вона складається з прямокутного основного об'єму (1348) і притвору-гавіту з двома проміжними опорними стовпами (XIV ст.). Розміри церкви по осях – 9,35 м × 7 м, ширшого за церкву гавіту – 9,3 м × 9,3 м. Єдину апсиду вписано в товщу східного муру. Центральну хрещату в плані частину акцентовано струною главою на восьмигранному барабані (діаметр – близько 3 м). Архітектура храму відтворює форми вірменських церков XIII–XIV ст. У національних традиціях виконано рельєфне зображення сцени євхаристії у вівтарній частині споруди. Даниною

тогочасній архітектурній моді є декоративне оздоблення в дусі вірменсько-сельджуцької стилістики (західний портал церкви, горизонтальні тяги зі сталактитно-пальметним орнаментом в інтер'єрі тощо)⁴³.

Іншу будову, що нагадує форму ранньої купольної базиліки, має церква Святих Архангелів Михаїла та Гавриїла (1408). Споруда розміром 16 м × 12 м складається з базилікальної за перерізом широкої та короткої зали, що перед самим вівтарем перетинається високим трансептом, бокові частини якого перекрито хрестовим склепінням. Над середохрест'ям підноситься восьмигранний купол на світловому підбаннику (діаметр – близько 3 м). До східної стіни трансепта прилягає понижена вівтарна частина, утворена трьома плоскими конховими апсидами. Приміщення зали перекрито повздовжнім півкруглим склепінням на двох попружних арках, які спираються на понижені бічні приступки над стрілчастими нішами південної та північної стін. Подібне склепіння має прилеглий до південного фасаду низький притвор з великою коробою вхідною аркою, яку композиційно врівноважує характерна для Вірменії ажурна шестигранна башточка-дзвіничка, вставлена над північним кри-

Плани церков X–XV ст. в укріпленнях Таврики: 1 – Мангуп (мис Тешклі-Бурун); 2 – Іл'яс Кая; 3 – Пампук-Кая; 4 – Кордон-Оба; 5 – Хачла-Каяси; 6 – Киз-Куле; 7 – Ісар-Кая; 8 – Чембало (Святого Миколая?); 9 – Ай-Тодор; 10 – Аю-Даг (Святого Константина?); 11 – Фуна (Феодора Стратилата); А – другий поверх; Б – нижній поверх. За В. Мицем





Церква Святого Іоана Богослова. Кафа. Сучасний вигляд

лом західного фасаду. Лаконічний монументальний вигляд екстер'єру визначають бутові стіни, затерті рожевим розчином з домішкою цем'янки, які поживляють тесані білокам'яні облямівання нечисленних вікон і дверей. Завдяки особливостям побудови зовнішні маси споруди мають вигляд латинського хреста, а західний фасад – абриси тридільного причілка ранньої базиліки з вінцевим трикутним щипцем. Спрощену західноєвропейську форму вірменської церкви пов'язують із впливом католицизму⁴⁴. Своєрідність архітектури храму Святих Архангелів, що згодом став соборним уніатським, полягає в поєднанні рис західноєвропейської, східновізантійської та вірменської будівельних традицій.

Унікальною пам'яткою є центрична восьмигранна в плані церква на Мангупі, зведена, на думку дослідників, під час реконструкції цитаделі в період правління князя Олексія (20–30-ті рр. XV ст.)⁴⁵. Вона побудована з великих тесаних блоків, входила до складу князівської резиденції та була, імовірно, перекрита куполом (збереглися лише нижні ряди мурування).

Решта відомих храмів XIII–XV ст. належать до найпростішого типу безверхих зальних споруд з прямокутною навою та вівтарним виступом гранчастої чи півкруглої форми⁴⁶. Приміщення нави зазвичай перекривали різними за формою циліндричними склепіннями, у конструкцію яких часто включались арки або нервюри. Над навою влаштовували двосхилу покрівлю, що на західному та східному фасадах спиралася на трикутні щипці. До цього кола пам'яток належать вірменські та грецькі храми Іонна Богослова, Георгія, Сергія (Саркіса), Дмитрія у Феодосії, монастирська церква у с. Богате (колишнє Бахчелі), церкви Дванадцяти Апостолів і Параскеви в Судаку, храми в Старому Криму, селища Верхоріччя (колишнє Біясала), Тополівка (колишнє Топли), Кудрино (колишнє Шурю), а також численні храми, виявлені під час археологічних досліджень у різних місцевостях. Попри однотипність планово-просторового вирішення та переважне застосування постсельджуцького різьбленого декору, архітектура храмів має певні національні ознаки. Так, у композиціях церков Святого Іоанна Богослова та Святого Сергія у Феодосії харак-

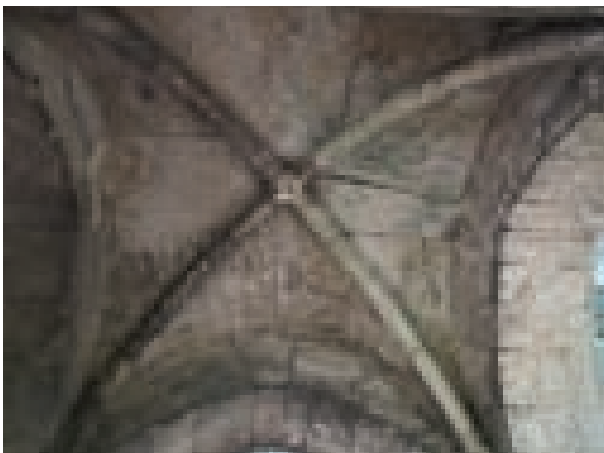


Головний фасад церкви Святого Сергія. Кафа



Дзвіниця церкви Святого Сергія. Кафа

Скеління дзвіниці церкви Святого Сергія. Кафа



терними для вірменського зодчества є прямокутні в плані західні притвори – гавіти. Невеликий основний об'єм церкви Святого Іоанна Богослова задовжки 7,2 м перекрито скелінням на двох попружних арках прогоном 4,8 м, а виступну півкруглу апсиду – конхою (перекриття гавіту не збереглося). Прямокутні отвори входів у приміщення церкви та гавіту завершено стрілчастими нішами, вписаними в розвантажувальні арки з тесаних блоків.

Складнішу за планом та об'ємно-просторовою структурою церкву Святого Сергія (Саркиса) (1363) неодноразово перебудовували. Первісно храм складався з прямокутної нави (8,8 м × 12,2 м), перекритої коробовим скелінням на попружних арках, і вітварної частини із середньою виступною та двома вписаними в товщу муру апсидами. Із заходу до нави примикає ширший гавіт, перекритий великим коробовим скелінням (прогін – близько 11 м), а з півночі – два приміщення. В оздобленні широко застосовано традиційні для вірменської декоративної пластики різьблені кам'яні плити із зображенням христів (хачкари) на зовнішніх і внутрішніх стінах⁴⁷. Особливу увагу привертає чотиристопна альтанка перед західним фасадом, яка трактується як дзвіниця або портал первісного входу в гавіт. Стрілчасті арки й хрестове скеління між стовпами та зовнішній різьблений декор у вірменсько-сельджуцькій стилістиці характерні для XV ст.

Однонавний храм вірменського монастиря з півкруглою апсидою та прямокутним гавітом був розкопаний у 1981–2000 роках у розташованій північніше від Феодосії Двоакірній долині. Входи в приміщення церкви та гавіту прикрашені профільованими наличниками з різьбленим декоруванням у формі “сельджуцького ланцюга”⁴⁸.

Особливість архітектури церкви вірменського монастиря Святого Іллі (XIV ст.) в Бахчелі – мініатюрна півциркульна апсида в товщі східної стіни, фланкована двома невеликими примі-

ченнями зі сходами, що ведуть на дах та в склеп. Незвичним є перекриття середньої частини нави хрещатим склепінням на нервюрах складного профілю та підсилення південного й північного фасадів контрфорсами. Три входи з різьбленими наличниками підкреслені виступними порталомі зі стрілочастими нішами типу мусульманського пештака. Інтер'єр церкви рясно прикрашений білокам'яним різьбленням – рельєфами на біблійні теми у вівтарній частині та сталактитовим декором. Таким чином, у храмі поєднано риси вірменської, мусульманської та західноєвропейської архітектури⁴⁹.

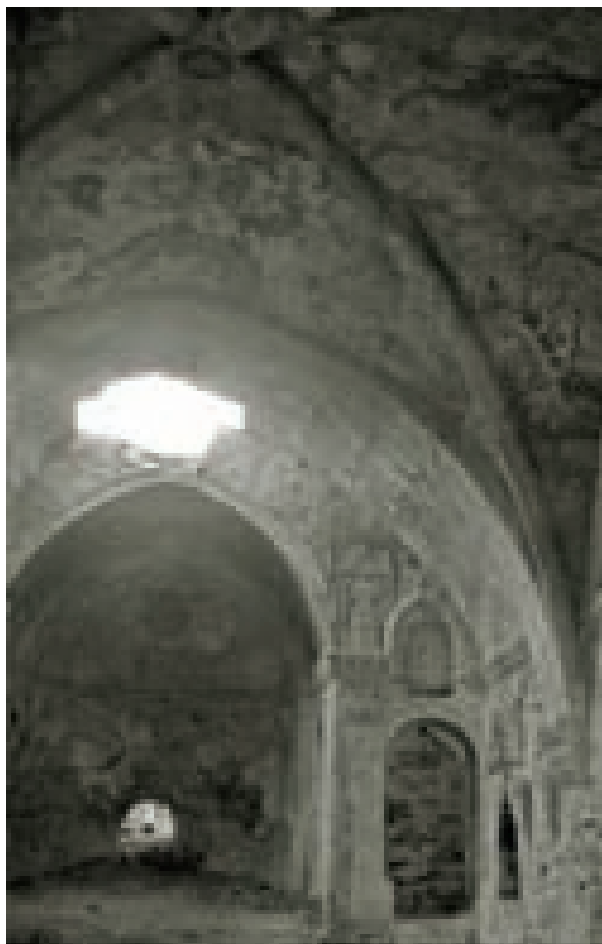
Архітектурні форми грецьких храмів відрізнялися простотою та консервативністю. Перша згадка про грецьку церкву в найбільшому кримському місті Кафі датується 1316 роком. За джерелами XIV–XV ст. тут існувало тринадцять грецьких церков, а за відомостями XVII–XVIII ст. їхня кількість становила від восьми до шістнадцяти храмів

Усі храми були невеликими (11,5 м × 6,5 м; 12 м × 7 м і т. п.) однаковими спорудами, що склалися з прямокутної нави та прилеглого півкруглого в плані виступу апсиди⁵⁰. Будівлі були покриті покладеними на склепіння двосхилими черепичними дахами. Церкви такого типу належать до найпоширенішого від XII–XIII ст. варіанту візантійського провінційного храму⁵¹.

Завдяки фресковим розписам в інтер'єрі, непересічну художню цінність має церква Святого Димитрія, раніше відома під назвою Святого Стефана⁵². Будівля прямокутна в плані з виступом на 2,6 м півкруглої апсиди (загальний розмір по осях 12 м × 8,7 м). Наву перекрито стрілочастим склепінням на двох попружних арках прогоном 7,4 м. П'яти арок прикрашено смужкою сталактитно-пальметного різьблення. Приміщення освітлюються завдяки прямокутним вікнам, з яких два, досить великі (0,8 м × 1,2 м), прорізано в північній стіні, два – у західній (по осі та праворуч від входу), ще одне маленьке віконце – у центрі апсиди. Перемичку наличника прямокутного отвору входу оформлено різьбленими хрестами. Вище на осі входу розміщена стрілочаста ніша у вигляді своєрідного тимпана.

Попри однотипність планово-просторової композиції храми різнилися за певними ознаками. Так, наприклад, церква Дванадцяти Апостолів і Святої Параскеви в Судаку та Святих Архангелів Гавриїла та Михаїла Шюрю мали п'ятигранну ззовні форму апсиди.

Різновидом зального типу культових споруд були невеликі двоапсидні храми в межах укріплень Солдайї (“Храм на консолях”) та Чембало. Таке планове вирішен-



Інтер'єр монастирської церкви. XIV ст., Бахчелі. Світлина Т. Трегубової



Церква Святого Димитрія (Стефана) і фонтан. Кафа. Сучасний вигляд

ня могло бути пов'язане з храмами-усипальнями, що були поширені в середньовічній Вірменії⁵³.

Виняткове місце в культовому будівництві Криму посідає єдина на півострові надбрамна церква, споруджена феодоритами в 1459 році над в'їзною баштою фортеці Фуна. Археологічні дослідження та старі зображувальні матеріали засвідчують, що U-подібна в плані споруда з дуже товстими зовнішніми мурами поділялася на два яруси дерев'яним перекриттям. Приміщення власне церкви було розміщене на другому ярусі та складалося з прямокутної нави (4,1 м × 8,75 м) і півкруглої апсиди (ширина – 3,84 м, глибина – 2,74 м). Нава була перекрита стрілчастим склепінням близько 6 м заввишки, апсида – сферичною конхою. Особливістю інтер'єру були бічні ніші, які розширювали простір нави, надаючи

Церква Святої Параскеви. XII ст., Солдайя



йому хрестоподібної форми. Ніші оформлено у вигляді біфорія зі стрілчастими арками, що спиралися на проміжну колонку. Вхід у церкву, до якого з рівня двору піднімалися кам'яними сходами, був розташований на південному фасаді. Архітравну плиту його прямокутного отвору прикрашали вписаний у фігурну фільонку різьблений розквітлий хрест і бічні орнаментальні розетки. Вихід з території фортеці на першому ярусі західного фасаду башти підкреслювала стрілчаста арка, що спиралася на восьмигранні колони зі сталактитовими капітелями. Будівля була вкрита кам'яною черепицею, яка разом зі східним характером різьбленого декору вказує на участь у будівництві вірменських майстрів⁵⁴.

Використання оборонних споруд для культових потреб було досить поширеним явищем. Так, верхній ярус верхньої башти Скойренського укріплення використовувався як каплиця, купольне перекриття якої прикрашав фресковий розпис. Відомі дві каплиці в складі верхньої лінії укріплень Солдайї, які були розміщені в Георгіївській та Вартовій (Дівочій) баштах. Вірогідно, включення храмового приміщення до оборонного поясу мало символічне значення та відображало сподівання на “небесний” захист фортеці.

Отже, в християнській церковній архітектурі Криму XIII–XV ст. спостерігалось поступове згасання візантійської традиції будівництва класичних хрестокупольних храмів зі світловими верхами. У зредукованому вигляді цей тип споруд представлено трьома пам'ятками – вірменськими церквами в монастирі Сурб-Хач, Святого Іоанна Предтечі та Святих Архангелів Михаїла і Гаврила у Феодосії. Більшість храмів належали до однонавних безверхих споруд зального типу, поширеного на теренах

Руїни надбрамної церкви фортеці Фуна



візантійських провінцій, де формувалися національні держави (Болгарія, Сербія, Валахія, Молдавія).

Порівняно з іншими регіонами візантійського впливу, архітектура кримських храмів має спрощений і лаконічний характер і загалом відповідає архаїчним рисам храмобудування часів раннього середньовіччя. Водночас в архітектурі та оздобленні кримських храмів простежуються риси синкретизму, що поєднав прийоми та форми східновізантійського зодчества й декоративного мистецтва з виразними стилістичними ознаками так званого сельджукізму.

МУСУЛЬМАНСЬКІ КУЛЬТОВІ ТА МЕМОРІАЛЬНІ СПОРУДИ. У XIII ст. через Крим пролягав важливий торговельний шлях, яким до Золотої Орди з країн Близького та Середнього Сходу, Єгипту прямували купці й мусульманські місіонери. Це сприяло розвитку міських поселень і одночасно поширенню нового типу культових і меморіальних споруд – мечетей і дюрбе (мавзолеїв).

За свідченням арабських і турецьких писемних джерел, перші мечеті з'явилися в місті Крими-Солхаті ще до запровадження ісламу в Золотій Орді, а саме – “Квартальна мечеть” біля ринку, побудована 1263 року вихідцем з Бухари, та

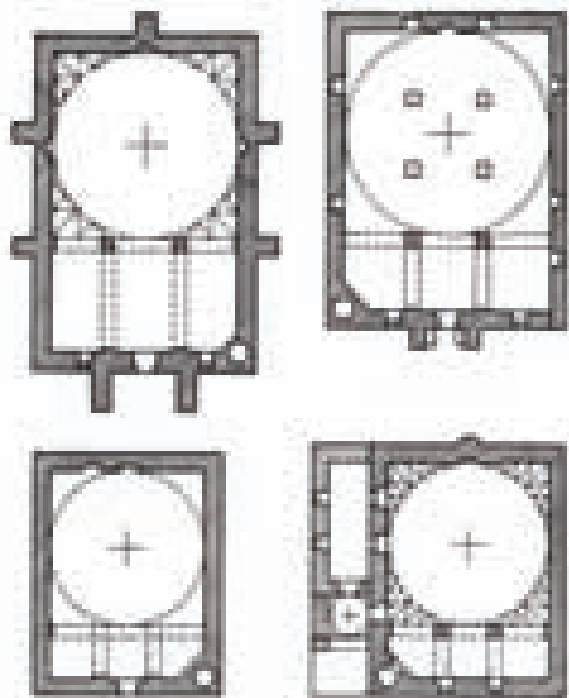
пишно оздоблена “Соборна мечеть”, зведена коштом єгипетських султанів наприкінці XIII ст.⁵⁵

Згідно з усталеною традицією ісламу, молитовне приміщення мечеті обов'язково орієнтувалося в бік Мекки, де була головна святиня мусульман – храм Кааба. Напрямок до Кааби, що зветься кибла, позначався внутрішньою нішею – міхрабом, зазвичай перекритою сталактитовим півкуполком – мукарнасом. Подібні за формою ніші на зовнішньому фасаді з боку двору називаються аназа. Для скликання віруючих на молитву зводили спеціальні вежі-мінарети. Мечеті різнилися за своїми розмірами та функціями. Існували великі соборні мечеті – джамі – для проведення загальної п'ятничної молитви, та малі мечеті – месджид. Соборній мечеті належав мімбар – ступінчаста проповідниця біля міхраба⁵⁶.

Будівництво ранніх кримських мечетей відбувалося за часів, коли в мусульманській культовій архітектурі набули поширення купольні споруди. В основу планово-просторової структури кримських золотоординських мечетей покладено усталений простий сельджуцько-малоазійський тип храму, який сформувався під впливом візантійської архітектури. Усі вони склалися з великого квадратного в плані молитовного залу для чоловіків, перекритого півсферичним куполом на тропях чи пандативах; північного приміщення з верхньою галереєю для жінок, яка визначала розміри будівлі по осі південь-північ⁵⁷; та мінаретів з гвинтовими сходами, вписаними в ріг будівлі.

Найдавнішою збереженою пам'яткою є “Мечеть Узбека” у Солхаті. Вирізьблений над головним входом напис арабською мовою містить дату спорудження – 1314 рік – та імена золотоординського хана Узбека й будівничого храму Абдуль Азіза. Мечеть зазнала перебудов: у 1333–1334 роках до її південного фасаду прилучено будівлю медресе, у 1512–1513 роках під час перетворення на соборну за кримського хана Манглі-Гірея первісну купольну структуру замінено на базилікальну⁵⁸.

Плани та їхні реконструкції середньовічних мечетей (джамі) Південно-Східного Криму. За В. Сидоренком



Канонічно орієнтована споруда прямокутна в плані (13,5 м × 17,5 м) із входом на північному фасаді, якому в глибині приміщення відповідає міхраб. У північно-східне наріжжя вбудовано мінарет. Стіни з бутового муровання, дах двосхилий черепичний. Внутрішній простір поділено на три нави трьома парами восьмигранних колон зі сталактитовими капітелями, поєднаними в повздовжньому напрямку стрічастими арками. Імовірно, як і в ранніх християнських базиліках, колонада несла прямокутний короб над середнім нефом, прорізаний світловими отворами⁵⁹. Тепер інтер'єр освітлюють невеликі прямокутні вікна в тесаному облямуванні на бічних фасадах.

Сталактитові капітелі та витончене кам'яне різьблення вхідного порталу та міхраба виконано в сельджуцькій стилістиці. Портал прямокутного абрису типу анатолійського пештака⁶⁰ має в центрі нішу з пізнішим стрічастим тимпаном, нижче якого

збереглися чотири ряди первісного сталактитово-пальметного заповнення та пояс з куфічним написом. Отвір входу з лучковою калинчастою перемичкою фланкують тричетвертні колонки з пальметними капітелями та фустами, прикрашеними навкісним карбуванням. Бордюр навколо ніші (зберігся частково) декоровано вишуканим рослинно-пальметним орнаментом. Аналогічний характер має оформлення первісно поліхромованого міхраба в інтер'єрі.

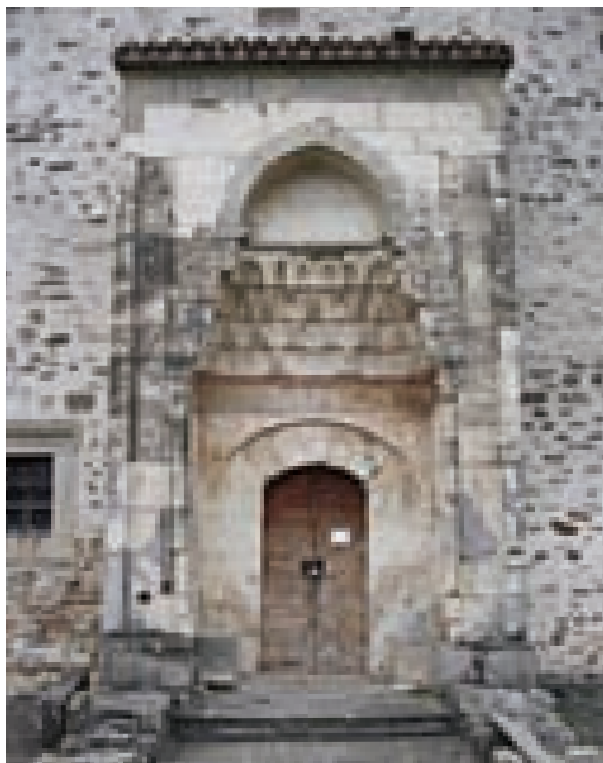
Композиція та деталі оздоблення порталу “Мечеті Узбека” нагадують вирішення мармурового порталу медресе Каратая (1252) в Конії⁶¹, що може свідчити про участь у роботі малоазійських майстрів.

Про архітектуру інших солхатських мечетей (Бейбарса, “Мускусної”, Куршум-Джамі), дослідження решток яких ще не завершено, важко вести мову. Імовірно, усі вони були прямокутними в плані монументальними купольними спорудами⁶².

До купольного типу належать мечеті на території генуезької фортеці в Солдайї (XIII–XV ст.), на городищі Чуфут-Кале (1346), в Ескі-Сараї поблизу Сімферополя (XIV–XV ст.).

Перша з них – прямокутна в плані (14,3 м × 13,9 м) масивна споруда⁶³. До північно-західного наріжжя її основного ядра, утвореного квадратною в плані моштовною залом та північним притвором, вписано гвинтові сходи для підйому на мінарет (не зберігся). Залу перекрито великою сферичною банею (діаметр – близько 9 м) на низькому зовнішньому восьмику, перехід до якого від четверика здійснено за допомогою оригінальних складчастих пандативів. Простір зали від притвору відділено трьома стрілчастими арками, які спираються на стовпи з капітелями, прикрашеними різьбленим сталактитовим орнаментом. Міхраб на південній стіні зали, що виступає з площини фасаду, має сліди перебудов. Сталактитова ніша міхраба оформлена обрамленням у вигляді різьбленого порталу, верхня частина якого під сталактитово-пальметним карнизом містить зображення генуезьких гербів і латинський напис з ім'ям консула Р. Каталано, датований 1373 або 1423 роком. Цілком імовірно, що портал було перенесено з якоїсь генуезької будівлі під час одного з пристосувань мечеті до нового призначення. Підведені під один рівень площини фасадів порядового мурування поживавлені вхідною двопрогінною лоджією зі стрілчастими арками біля північно-східного рогу та виконаними з тесаних блоків наріжжями й обрамленнями невеликих прямокутних вікон. Загалом архітектура мечеті характерна для джамі сельджуцько-анатолійського стилю⁶⁴.

Мечеть на городищі Чуфут-Кале датують за знахідкою кам'яної деталі з вирізьбленою датою: 746 рік хіджри (1346). Під час розкопок кінця 1920-х років встановлено загальні розміри прямокутної споруди (10,3 м × 13,5 м), їх каноніч-

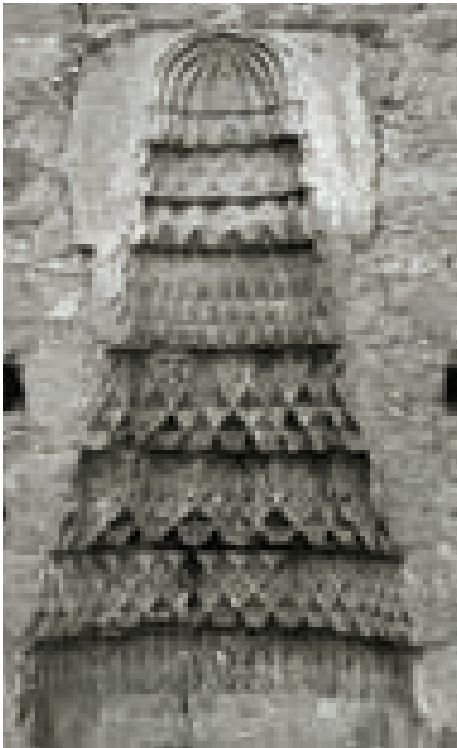


Портал входу в “Мечеть Узбека”. Солхат



Капітель колон в інтер'єрі "Мечеті Узбека". Солхат. Світлина Т. Трегубової

Міхраб у мечеті. Ескі-Сарай. Світлина Т. Трегубової



ну орієнтацію вздовж осі північ-південь, наявність мінарету на північно-східному розі, дволицьовий характер мурування зовнішніх стін⁶⁵. Особливості первісного перекриття й типологія споруди (базилікальна чи купольна) достеменно не відомі.

Мечеть у с. Піонерське на околиці Сімферополя (первісно – Ак-Мечеть) зведена в місцевості Ескі-Сарай (Старий Палац), що належала другій за значенням у Кримському ханстві особі – калзі-султану. Споруда утворена з двох квадратних у плані купольних об'ємів – великого із зовнішньою стороною 12,7 м і малого (розміром 6 м), що використовувався як султанська ложа чи мавзолей (дюрбе). Кожна з частин має окремі північні входи та міхраби в південній стіні, а також перекриття у формі півсферичного купола на високих сферичних пандативах. До північно-західного рогу великого об'єму прилягав мінарет (не зберігся). Віконні та дверні прорізи розташовано ярусами. Знизу вони прямокутні, увінчані стрілочастими нішами-тимпанами, на другому ярусі – стрілочасті. На осі кожного з фасадів основного об'єму угорі розміщено по одному вікну⁶⁶. Загальне вирішення споруди характерне для османського періоду розвитку мусульманської архітектури.

Таким чином, від XIV ст. у кримській, як і в усій мусульманській архітектурі пізньосередньовічного періоду, побутували два типи мечетей – зальні, або базилікальні, та купольні⁶⁷.

Інший різновид купольних споруд представлено дюрбе – мавзолеями-усипальнями, які за ісламською традицією зводили над похованнями шанованих і заможних осіб. У Криму вони набули поширення в XIV–XV ст. Це невеликі одноярусні, перекриті півсферичними куполами муровані будівлі, які за формою плану можна поділити на дві групи: квадратні в плані кубоподібні та восьмигранні. Усередині над підземними поховальними камерами встановлювали різьблені надгробки з мармуру або пісковика.

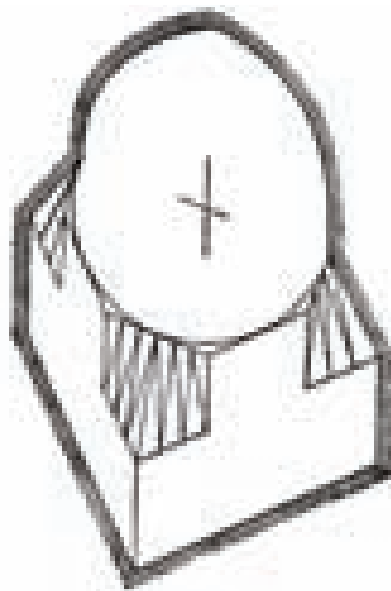
До першої групи належать дві пам'ятки XV ст. у Бахчисарай: дюрбе, яке, судячи з напису над входом, споруджено Муххамед-Шах-Беєм для своєї матері Бей-Юде-Султан на терені кладовища в місцевості Азіз; та Ескі-Дюрбе, розташоване неподалік від зведеного пізніше комплексу Ханського палацу.

Мавзолей Бей-Юде-Султан становить собою четверик з круто зрізаними рогами, що ховають високі трикутні пандативи, створені для переходу до

низького глухого восьмерика, перекритого півсферичним куполом (зберігся частково). Перед південним отвором входу з лучковою перемичкою був розміщений виступний портал у формі сельджуцького пештака.

Об'ємно-просторова композиція Ескі-Дюрбе більш ускладнена: до квадратного в плані головного баневого об'єму усипальні з півдня прилягає оточений килеподібною аркадою прямокутний дворик, що, імовірно, призначався для родинного кладовища. Перехід від четверика до восьмигранної основи півсферичного купола здійснено за допомогою уступчастих тропнів, виділених на фасадах майже горизонтальними зрізами. Вхід підкреслено порталом – пештаком, стрілчаста арка якого спирається на різьблений карниз та фланкується тонкими тричетвертними колонками без капітелей. Фасад прикрашають три верхні різьблені розетки. Лаконічний декор та досконалі пропорції дозволяють віднести споруду до найвитонченіших творів сельджуцького стилістичного напрямку в кримському середньовічному зодчестві.

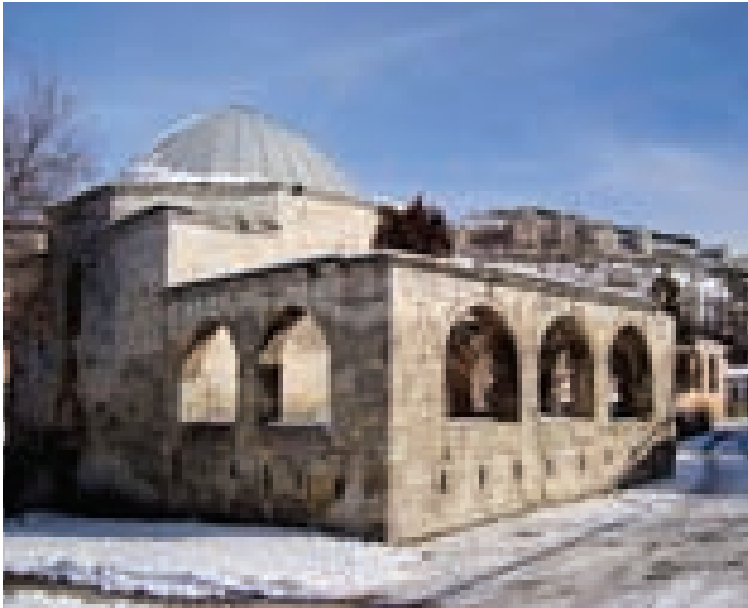
Дюрбе другої групи – восьмигранні, також перекриті півсферичними куполами на пандативах (дюрбе Джаніке-ханім у Чуфут-Кале, 1437 р.; дюрбе Хаджі-Гирея у Бахчисараї, 1501 р.). Вхід до них має вигляд масивного порталу-пештака, утвореного двома пілонами, перекритими широкою аркою-склепінням. Лицьові поверхні пілонів декоровано різьбленням у вигляді сельджуцького ланцюга, внутрішні поверх-



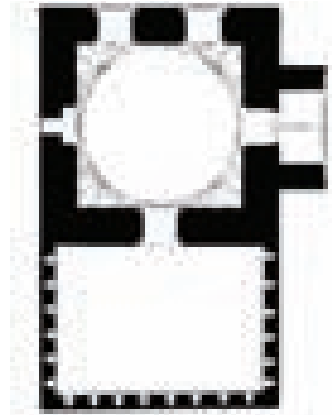
Складчастий тропн у мечеті. Солдайя. За Б. Засипкіним

Мечеть. Солдайя. Сучасний вигляд





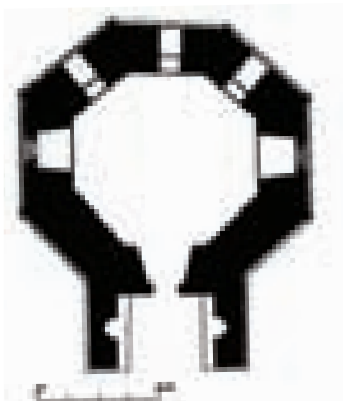
Ескі-Дюрбе (сучасний вигляд і план). Бахчисарай



ні – нішами, що нагадують міхраби (так звані анази). Ребра восьмигранників оздоблено тонкими тричетвертними колонками.

Вхідний портал дюрбе Джаніке-ханім перекрито півциркульним склепінням і двосхилим дахом, зробленими під час реставрації у зв'язку з відвідинами Чуфут-Кале Олександром III у 1886 році. Лучковий за формою отвір входу до купольного приміщення обрамлено профільованою рамкою з різьбленими арабськими написами, що цитують Коран. Ніші на стінках бічних пілонів завершено мукарнасом. Напис на надгробку повідомляє, що тут була похована Ненекеджан-Ханім, дочка золотординського хана Тохтамиша, яка померла 841 року (1437).

Дюрбе Хаджі-Девлет-Гірея і Менглі-Гірея (план і загальний вигляд). 1501 р., Бахчисарай



В аналогічному за планово-просторовим вирішенням дюрбе Хаджі-Гірея у Бахчисараї збереглася первісна кілеподібна арка виступного вхідного portalу, п'яти якої спираються на тричетвертні колони з різьбленим фустом. Особливістю пам'ятки є взаємне розташування під кутом 45° верхнього та нижнього восьмериків. Вхідна ніша пишно декорована виконаним у сельджуцькій стилістиці різьбленим орнаментом з рослинних, геометричних і епіграфічних мотивів. Пам'ятний напис над отвором входу сповіщає, що гробницю наказав спорудити “великий хан, повелитель світу Менглі-Гірей-Хан, 907 року” (1501), який також був тут похований у 1515 році поряд зі своїм батьком, засновником Кримського ханства Хаджі-Гіреєм.

Усі кримські дюрбе (раннього татарського часу) вирізняються доскональними пропорціями, майстерно виконаним муруванням зовнішніх стін та відсутністю внутрішнього оздоблення. Їхня композиція та архітектура спираються на малоазійсько-сельджуцькі зразки, відтворені у спрощеному та зменшеному варіанті⁶⁸.



Дюрбе Джаніке (Ненекеджан) ханім. 1437 р., Чуфут-Кале

ІУДАЇСТСЬКІ КУЛЬТОВІ СПОРУДИ. Свідченням ранньої появи іудаїзму в Криму є залишки синагоги V ст. в центральній частині Херсона під “Базилікою 1935 року”⁶⁹. У період зрілого та пізнього середньовіччя ця монотеїстична релігія набуває поширення у формі караїмізму, носієм якого був етнос кримських караїмів тюркського походження. Внутрішній устрій юдейських (єврейських) і караїмських культових споруд – синагог і кенас – своїм корінням сягає біблійного Єрусалимського храму. Вони обов'язково орієнтувалися вівтарною частиною, де зберігалися сувої з текстом Тори, на південь, у бік Єрусалима. Як і в мусульманських мечетях, характерними були просторове розмежування приміщень для чоловіків і жінок та відсутність у художньому оздобленні антропоморфних і зооморфних мотивів, що замінювалися геометричним орнаментом.

Цей вид культових споруд XIV–XV ст. нині представлений єдиною будівлею – так званою Великою кенасою у Чуфут-Кале. Храм розташований впритул до урвища, що обмежує місто з півдня, перед ним – невеликий огорожений двір. Це проста за об'ємно-просторовою структурою будівля. У плані прямокутна, видовжена з півдня на північ, перекрита пласкою стелею на дерев'яних балках і двосхилим черепичним дахом.

Екстер'єр кенаси пластично збагачений відкритими галереями – п'ятиарковою на північному торцевому фасаді, де розташований вхід до храму, та чотириарковою, яка частково охоплює західний фасад. Форма арок наближена до півциркульної. Витесані із суцільної брили круглі фусты колон спираються на призматичні п'єдестали,



**Велика кенаса (загальний вигляд і план).
Чуфут-Кале**



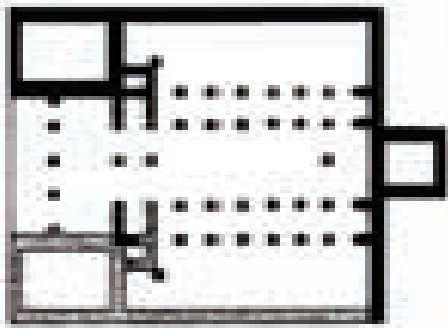
які поєднано парапетом з кам'яних плит, прикрашених розетками. У галереях розміщені кам'яні лави. В інтер'єрі північна частина приміщення з балконом для жінок відділена дерев'яною перегородкою, а низ стін оздоблено дерев'яними панелями. Різьблені розетки, восьмигранна форма капітелей і верхніх частин п'єдесталів колон характерні для постсельджуцької архітектури.

Споруди громадського призначення

Розвиток суспільних відносин і широкі міжнародні контакти сприяли поширенню монументальних споруд адміністративно-урядового, торгового та навчального призначення.

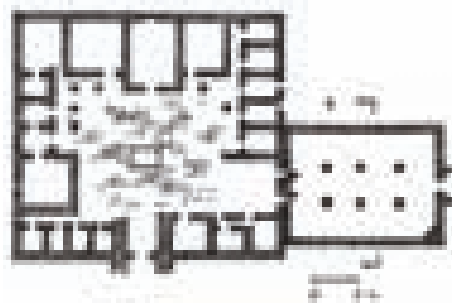
Князівський палац на Мангупі, розкопки якого розпочато в 1912 році, можна розглядати як представницьку резиденцію, що поєднувала житлову та оборонну функції. Текст знайденої різьбленої кам'яної плити із зображенням геральдичного візантійського двоголового орла засвідчує, що будівлю зведено 1425 року за часів правління князя Олексія, володаря Феодоро та Помор'я. Архітектурний комплекс палацу скомпоновано навколо прямокутного внутрішнього подвір'я, розділеного на три частини двома подвійними рядами з чотирнадцяти колон. Входи розташовувалися з південного боку, з півночі прилягала триярусна башта, з якої проглядалася верхня лінія оборони середньовічного міста. До головної двоповерхової будівлі праворуч від входу вели широкі сходи⁷⁰.

**План князівського палацу на Мангупі.
За О. Герценом, О. Махньовою-Чернець**



У великих містах на торгових шляхах зводили караван-сараї, або хани. Архітектурний тип цих споруд сформувався у Вірменії, а в XII–XIII ст. поширився в сельджуцькій Малій Азії⁷¹. Імовірно, перший караван-сарай Криму споруджено в XIV ст. у Солхаті. За даними археологічного дослідження, це була велика п'ятикутна в плані будівля (площа – 2500 м²), оточена глухим зовнішнім муром. З боку вимощеного кам'яними плитами внутрішнього двору містилися двоповерхові дерев'яні галереї з приміщеннями для зберігання товарів. Під час дослідження руїн відкрито гілку середньовічного водогону з гончарних труб⁷².

Залишки ще одного караван-сараю XV–XVII ст. знайдено в Білогорську. Це була прямокутна в плані мурована споруда з внутрішнім двором, від якої зберігся фрагмент однієї стіни 38 м завдовжки. За свідченням турецького мандрівника середини XVII ст. Евлії Челебі, на рогах зовнішніх мурів здійснювалися вежі, на подвір'ї були розміщені невелика мечеть і колодязь⁷³. По периметру двору в два яруси було зведено 120 приміщень (частково склепінчастих, частково дерев'яних). Зовні Таш-Хан (кам'яний двір) з арковою в'їзною брамою та рідко розташованими невеликими вікнами, що нагадували бійниці справляв враження фортеці.



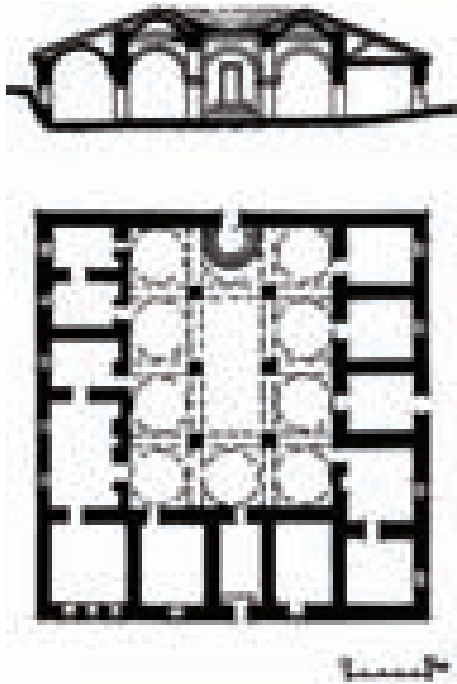
План “Мечеті Узбека” та медресе. Солхат

З поширенням ісламу пов'язана поява вищих духовних шкіл – медресе: спочатку в золотоординському центрі Криму – Солхаті, згодом у складі нової резиденції кримських ханів у селищі Салачик на околиці Бахчисарая. Архітектурний тип будівлі цього навчального закладу оформився в Бухарі та Хоросані (північ Ірану) вже в X–XI ст., а в XII ст. поширився Сирією, Єгиптом і Малою Азією.

За згадкою Евлія Челебі, підтвердженою археологічними дослідженнями, медресе в Солхаті, що асиметрично прилягає до “Мечеті Узбека”, побудовано в 1332–1333 роках коштом Інджибек Хатум⁷⁴. Майже квадратна в плані споруда (близько 26 м × 26 м) мала внутрішній двір, оточений арковою галереєю, на яку виходили склепінчасті айвани та келії учнів (так звані худжри). Попри значні фізичні втрати, архітектуру пам'ятки можна уявити на підставі замальовок кінця XVIII ст. та обмірів руїн, виконаних під час експедиції 1925–1926 років. Особливу увагу привертає вирішення входу на подвір'ї в центрі східного фасаду. Основним архітектурним еле-

Вигляд вхідного порталу медресе. Солхат. За альбомом Є. Іванова кінця XVIII ст.





Поперечний переріз і план Зинджирлі-медресе. Салачик, Бахчисарай. За Ю. Крикуном

Вхід до Зинджирлі-медресе. Салачик, Бахчисарай



ментом монументального portalу у формі анатолійського пештака була багатопелюсткова арка, п'яти якої спиралися на кутові колони з різьбленими капітелями. Склепіння арки та конхи бічних нішок у стінах проходу було оформлено сталактитами. Зовні фасад portalу був прикрашений орнаментом у вигляді великого “сельджуцького ланцюга”. Восьмигранні колони дворової галереї спиралися на пірамідальні бази. Дослідники неодноразово підкреслювали близькість пластичного оформлення й архітектури солхатського медресе до споруд сельджуків у Малій Азії⁷⁵.

Простіший вигляд, але подібну планувальну структуру має Зинджирлі-медресе в Салачику, зведено поряд з літнім ханським палацом Ашлама-Сараєм (не зберігся). Назва походить від слова зинджир – ланцюг, що висить над входом і примушує відвідувача символічно схилити голову перед наукою. Напис над дверима засвідчує дату побудови (1500) та ім'я замовника хана Манглі-Гірея. Це майже квадратна в плані, вимурована з каменю одноповерхова споруда з внутрішнім прямокутним подвір'ям, оточеним арковою галереєю, що перекрита десятьма схованими під дахом сферичними баньками. З трьох боків галереї біля зовнішніх мурів розташовані 13 приміщень. Зовні будівля справляє враження фортеці, аскетичні фасади поживавлено лише невеликими вікнами. Арковий отвір входу розміщено в центрі глухого східного фасаду.

У повсякденному житті мусульман важливу роль відігравали громадські лазні – хамами, які, крім прямих функцій, виконували роль своєрідних клубів для спілкування. Лазні, або терми, що обігрівалися системою гіпокаусту, відомі в Криму ще від часів античності (Херсон, Пантікапей, Харакс). Судячи з невеликих розмірів, вони призначалися для обмеженого кола відвідувачів.

Громадські лазні-хамми пізньосередньовічного періоду зазвичай склалися з двох відділень – чоловічого та жіночого; до кожного з них вів ізольований вхід. У відділеннях застосовувалася розроблена в Туреччині XIV–XV ст. функціональна схема, яка передбачала передпокій, роздягальні, кімнати для відпочинку, залу для миття тощо.

Найдавнішою спорудою цього типу є лазня XV–XVI ст. на території цитаделі генуезької фортеці у Феодосії. Ця одноповерхова квадратна в плані будівля (12 м × 12 м) вирізняється лаконічним об'ємом і чітким компактним планом. Усі приміщення повторені двічі й розміщені на двох паралельних осях, мають ідентичні розміри та систему перекриттів. Над обома квадратними в плані залами для миття –



Лазні (хамам) Сари-Гюзель: 1 – план; 2 – внутрішній дворик; 3 – вигляд з півночі; 4 – вигляд з півдня; 5 – інтер'єр мийні. Бахчисарай. За Ю. Крикуном

сферичні бані (діаметр – близько 6 м); передпокої та роздягальні також перекриті мініатюрними куполами⁷⁶.

Інший іррегулярний композиційний прийом було взято за основу при побудові лазні “Сари-Гюзель” поблизу комплексу споруд ханського палацу в Бахчисарай (1533). Вона має розвинений план, сформований з квадратних і прямокутних склепінчастих приміщень. Купол над найбільшою залом спирається на пояс зі стрілчастих арок та кутових тропів. До складу жіночого і чоловічого відділень входили фонтанні дворики, розміщені асиметрично⁷⁷.

Джерелом освітлення приміщень у лазнях були круглі або зірчасті отвори в куполах. Постачання холодною та гарячою водою забезпечувалося завдяки резервуарам, влаштованим у допоміжних приміщеннях, і системі свинцевих труб.

Лазні пізньосередньовічного Криму – це ззовні лаконічні, багатокупольні споруди, споріднені з хамамами XIV–XV ст. в м. Бурсі (Туреччина). За художньо-декоративним оздобленням вони поступалися своїм аналогам і мали провінційний характер.

Житлове будівництво

У пізньосередньовічний період у Криму поряд із традиційною житловою забудовою набуває поширення особливий тип житла, призначеного для феодалної верхівки – башти-донжони, що входили до системи укріплень замків і цитаделей. Цей тип оборонно-житлової споруди сформувався в західноєвропейській архітектурі в XI–XII ст., а від другої половини XIII ст. знайшов застосування в Галицько-Волинському князівстві (так звані волинські башти). У кримській архітектурі його поява пов'язана з активною фортифікаційною діяльністю генуезців, що розпочалася від середини XIV ст.

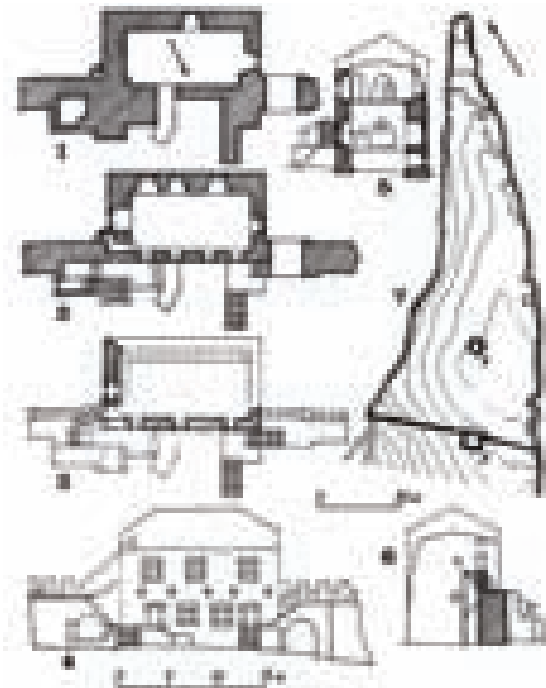
Найпоказовішою пам'яткою цього типу є Консульська башта цитаделі в Солдайї. Прямокутні в плані житлові приміщення, розташовані на верхніх ярусах башти, опалювалися каміном. Нішу біля устя каміна було оздоблено фресковим розписом. Парадний зал освітлювався паристими арковими вікнами – біфоріями із середньою колонкою.



Консульська башта цитаделі. Солдайя

Згідно із західноєвропейською традицією, донжони Солдайї, Чембало та Чабан-Куле зводили як найбільш захищений останній пункт оборони. Однак житлові башти феодоритських фортець на Мангупі та у Фуні добудовували до первісних мурів з метою підсилення напільного фортечного фронту. Обидві споруди триярусні, прямокутні в плані (9,2 м × 16,6 м на Мангупі; 9,5 м × 14 м / 15 м на Фуні), орієнтовані вздовж куртин з виступами назовні відповідно на 7,1 м і 7,8 м. Товщина мурів становила 1,6–2,5 м. Яруси були розділені дерев'яними перекриттями на балках. Нижній поверх з глиняною підлогою використовували для господарчих потреб. Характер верхнього перекриття (можливо, склепінчастого) і форма даху достеменно не відомі. Нез'ясованим залишається внутрішнє розпланування верхніх поверхів, кожен з яких мав загальну площу до 50 м². Цікавою особливістю є туалетні приміщення на торцях будівель, фекалії з яких відводилися спеціальними каналами до розташованих ззовні вигрібних ям⁷⁸.

Донжон цитаделі Мангупа: 1 – план першого ярусу; 2 – план другого ярусу; 3 – план третього ярусу; 4 – північний фасад; 5 – переріз; 6 – переріз оборонного муру, 7 – план цитаделі. Обміри О. Бертъе-Делагарда



Зовнішні напільні фасади донжонів з амбразурами відзначалися суто оборонним характером. Судячи за залишками пам'ятки на Мангупі, основна увага приділялася оформленню тильного фасаду, де на тлі бутового мурування виділяються різьблені наличники віконних і дверних прорізів – чотири в нижньому ряді, три – у верхньому. У їхньому декоруванні виразно простежуються постсельджуцькі стилістичні мотиви,

**Руїни цитаделі Мангупа.
Сучасний вигляд**



особливо яскраво виражені в пишному облямуванні нижнього прорізу праворуч. Прийом розміщення пластичних акцентів навколо прорізів був притаманний архітектурному вирішенню споруди у фортеці Фуна. Про це свідчать знахідки орнаментованих фрагментів архітравних плит. Унікальною є архітравна плита, знайдена в кам'яному завалі перед південним входом до донжону⁷⁹. На її чільній поверхні вирізьблено п'ять медальйонів з монограмами та напис грецькою мовою з датою 6967 (тобто 1459 р.), яку співвідносять із часом побудови донжону.

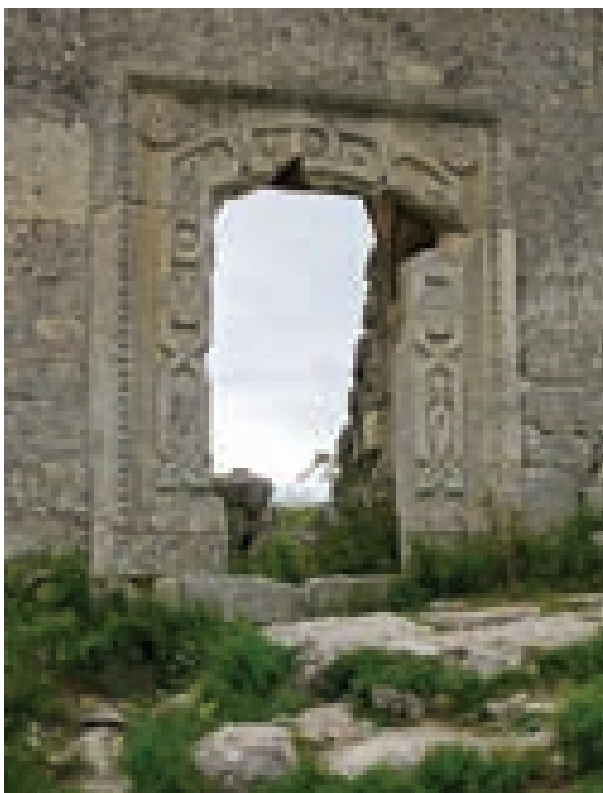
Поява оригінальних за формою донжонів у фортецях Мангупа і Фуни спиралася на місцеве підґрунтя, наслідуючи давню античну традицію будівництва укріпленого баштоподібного житла, поширеного, зокрема, на терені хори (округи) Херсона⁸⁰.

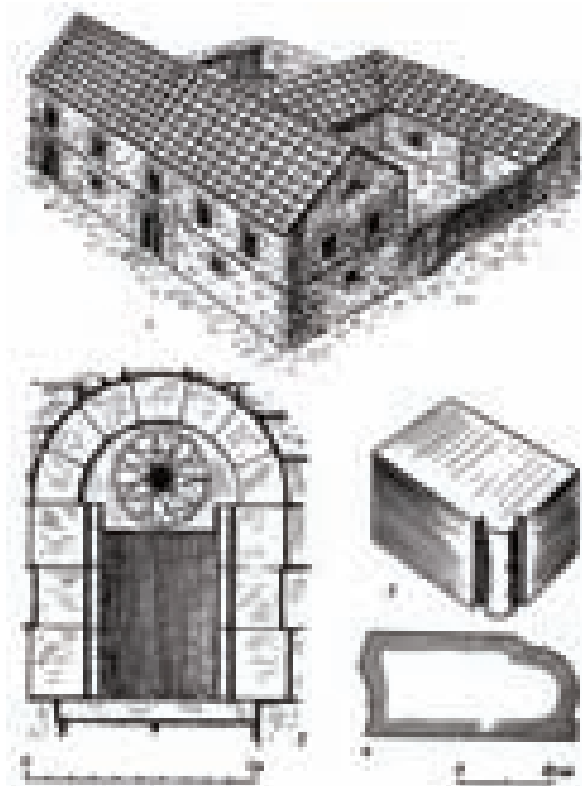
Особливу групу житлових споруд становили військові казарми, відомі на теренах цитаделей Алустона й Мангупа. Їхньою особливістю було лінійне розташування однотипних, прилеглих одне до одного прямокутних у плані приміщень.

Про недостатньо досліджену міську житлову забудову Криму пізньосередньовічного часу можна скласти певне уявлення завдяки археологічним дослідженням Херсона⁸¹.

Ґрунтуючись на античних традиціях регулярного розпланування, забудова міських кварталів складалася з окремих садиб; центральне місце в са-

Портал входу в донжон цитаделі Мангупа





Житловий будинок. XIII–XIV ст., Херсон. Реконструкція В. Даниленка

Загальний вигляд садиби. XIII–XIV ст., Херсон. Реконструкція В. Даниленка



дибі належало подвір'ю, вимощеному кам'яними плитами. По периметру подвір'я групувались житлові та одноповерхові господарчі будівлі. Фасади двоповерхових житлових будинків, прямокутних або Г-подібних у плані, виходили на вулицю, решта подвір'я відмежовувалася масивною кам'яною огорожею.

Стіни усіх споруд мали тришарове мурування з буту та кам'яних блоків – чільні поверхні стін (“панцирі”) викладали з порівняно великих і однакових блоків, забутовку між ними – з дрібного каменю, уламків кераміки тощо. Місцевою особливістю було прокладання кожного ряду мурування утрамбованою землею, змішаною з водою⁸². Зовнішню поверхню стін вирівнювали підгісуванням, що вказує на відсутність тиньку. Кути об'ємів, обрамлення вікон і дверей, карнизи робили з ретельно оброблених великих блоків. Вікна та двері мали півциркульні перемички. Будівлі були перекриті двосхилими черепичними дахами. У розміщенні житлових будинків уздовж вулиці та в оздобленні їхніх фасадів простежується загальновізантійська архітектурна традиція організації міського середовища⁸³.

Принцип розпланування кварталів на садиби регулярної форми з внутрішнім подвір'ям, оточеним житловими й господарчими будівлями, застосовувався в інших середньовічних містах, наприклад, в Алустоні і Кирк-Орі. Однак систематичного вивчення архітектурно-планувальних особливостей житла в цих та інших містах ще не проводили. Те саме можна сказати про забудову сільських поселень, де поряд із житловими будинками були поширені господарсько-виробничі споруди й комплекси.

Цікавою та майже недослідженою проблемою є вплив на архітектуру масового житла уподобань різних етнічних спільнот, які проживали на території півострова в період середньовіччя.

Будівельні конструкції та матеріали

Будівельна техніка XIII–XV ст. розвивалася на основі давніх традицій, що склалися в античній та візантійській періоди, і засвоєння новітніх конструктивних прийомів та форм, пов'язаних з діяльністю італійських, вірменських і малоазійських зодчих. Традиційним залишалось використання місцевих будівельних матеріалів. Певною технічною новацією була запроваджена генуезцями тристінна конструкція оборонних башт і облаштування машикулів.

У зв'язку зі зростанням обсягів будівництва набуває поширення бутове мурування, економніше за квадрове, яке не потребувало залучення кваліфікованої робочої сили. Для підсилення бутового мурування зазвичай використовували дерев'яний каркас – так званий сантрач (башти Каламіти, “Мечеть Узбека” в Салхаті тощо). В окремих унікальних спорудах, наприклад, у мавзолеях-дюрбе, зовнішнє обличкування стін робили з тесаних кам'яних плит. Ретельністю обробки відзначалися кам'яні архітектурні деталі – портали входів, наличники вікон, колони тощо. Перекриття дверних і віконних прорізів було архітравне й аркове. Переважно двосхилі дахи покривали черепицею або характерними для вірменського зодчества кам'яними плитами, які вкладали просто на склепіння (церква в монастирі Сурб-Хач).

Поряд із традиційними півсферними та півциліндричними склепіннями з'явилися хрещаті, які викладали майже виключно з кам'яних блоків (застосування цегли до початку XVI ст. не зафіксовано). Під впливом західноєвропейської готики та малоазійсько-сєльджуцького зодчества візантійська за походженням півциркульна форма склепінь і арок змінювалася на стрілчасту. У церковному будівництві склепіння циліндричного типу підсилювалися попружними арками, що спиралися на карнизні під'ятники, пілястри чи півколони. Набувають поширення й хрещаті склепіння з нервюрами.

На відміну від візантійського способу переходу від четверика до світлового підбанника за допомогою сферичних пандативів, у мусульманському культовому будівництві застосовували й інші прийоми. Посаджені майже на стіни півсферичні куполи мали низькі гранчасті підбанники, перехід до яких від нижчого четверика здійснювався за допомогою різноманітних тропів. З впливами східної архітектури пов'язані кілеподібні та багатопелюсткові форми арок і ніш, монументальні портали – пештаки, характер орнаментики у вигляді сталактитів, плетінок (“сєльджуцького ланцюга”), рослинно-пальметних і епіграфічних мотивів.

Досвід античності прослідковується в техніці будівництва допоміжних споруд – цистерн для води, водогонів, тарпанів, – де застосовували міцний вапняно-цем'янковий розчин (так званий хоросан). З римської практики запозичено устрій громадських лазень, що обогрівалися за допомогою систем гіпокаусту.

З давньою автохтонною традицією пов'язані так звані печерні міста з вирубаними в скелях приміщеннями господарського, культового та оборонного призначення. Використання глини як будівельного матеріалу мало глибоке місцеве коріння. Тип житлового будинку із саманними стінами, який у період середньовіччя поширився в середземноморських і причорноморських країнах з деякими локальними відмінностями, зокрема як житло кримських татар, проіснував на півострові до XVIII–XIX ст.

Архітектура Криму в кінці XIII – упродовж XV ст. розвивалися в руслі законмірностей, характерних для доби середньовіччя. Провідними типами будівель були оборонні й культові споруди, феодальні резиденції. Поліетнічність населення, розташування півострова у контактній зоні між Сходом і Заходом зумовили взаємодію різнобічних культурних впливів на монументальне мистецтво й архітектуру.

На тлі попередньо сформованої візантійської архітектурно-будівельної традиції спостерігалось поширення західноєвропейського зодчества. Одночасно відбувалося формування монументальної архітектури кримських татар, яке, спираючись на здобутки мусульманських країн близькосхідного регіону, сприяло певній орієнталізації культурно-мистецького життя Кримського ханства та півострова в цілому.

Однією з найхарактерніших особливостей середньовічної художньої культури Криму була стилістична спільність, притаманна пам'яткам різних етнічних груп населення: одне й те саме декоративне оздоблення у вигляді рослинних пагонів, спіралеподібних і заплетених стеблин з потовщеннями чи різних плетінок трапляється в татарській мечеті та медресе, у вірменському чи грецькому храмі або палаці, у єврейській синагозі й навіть на генуезьких плитах з написами у Кафі та Солдаїї⁸⁴. Поширеність кримсько-сельджуцької або постсельджуцької стилістики засвідчує процес формування самобутньої кримської пізньосередньовічної архітектури, позначеної рисами східного походження.

СКУЛЬПТУРА ТА АРХІТЕКТУРНИЙ ДЕКОР

Після Міланського едикту 313 року християнство протягом IV ст. було на етапі перетворення на панівну релігію Римської імперії, а після антиязичницьких заходів, здійснених імператором Граціаном та особливо його наступником – Феодосієм I, які заборонили будь-які язичницькі обряди, християнство перетворилося на головну державну релігію Римської імперії¹. Проте античні традиції побутували в мистецтві ще тривалий час.

Проникнення християнства до Таврики, що розпочалося наприкінці III ст., у IV ст. посилювалося, а в V–VI ст. набуло масового характеру, зумовлене державною політикою Візантійської імперії. Простори базиліки з'являлися у всіх великих населених пунктах Криму – Мангупі, Ескі-Кермені, Чуфут-Кале, Партеніті, на Боспорі, однак найбільше храмів зводили в Херсоні та його найближчих периферіях. У цьому виявилася провідна політична роль Херсона. Наприкінці IV ст. Боспорське царство розгромили готи, і економічним та політичним центром Таврики став Херсон². Збережені в Тавриці простори базиліки й хрестоподібні купольні храми були багато оздоблені мармуром, декоровані мозаїчною підлогою. Їх датування в межах V–VII ст. ґрунтується не лише на особливостях композиційної будови споруд, але й на їх монументально-декоративному оздобленні³. Лише колекція середньовічної монументальної пластики Національного заповідника “Херсонес Таврійський” нараховує більше тисячі – цілих і фрагментарних – деталей як з мармуру (проконеського), так і з вапняку, знайдених у Херсоні під час археологічних розкопок. Нині їх зберігають у фондах музею або експонують в залі середньовіччя та просто неба – у внутрішній садибі музею та на городищі⁴. Деякі екземпляри монументальної пластики Херсона й загалом Криму зберігають у фондах Державного ермітажу і Державного історичного музею. За кількістю та різноманіттям капітелей

“Розп’яття”. Вапняк; різьблення. III–IV ст., околиця Херсона. НЗ “Херсонес Таврійський”. За В. Юрочкіним





“Добрий Пастор” (фрагмент скульптури). Мармур; різьблення. IV–V ст., Херсон. НЗ “Херсонес Таврійський”

“Добрий Пастор”. Мармур; різьблення. IV ст., Брусса (Мала Азія). САМ. За Д. Айналовим



Херсон, на думку вчених, можна порівнювати з розкішною Равенною⁵.

Зауважимо, що хронологія візантійської монументальної пластики досліджена ще недостатньо, наприклад, пам’ятки епохи Палеологів (1261–1451) мають значно більше спільного з мистецтвом рельєфу пізньої античності, ніж зі скульптурою середньовізантійського часу⁶. Про труднощі в датуванні свідчать останні дослідження. Так, у монументальній праці польського вченого А. Бернацького про архітектурні деталі середньовічного Херсона чимало питань залишилося без відповіді⁷.

Схожість мистецько-художніх процесів, що відбувалися в давній Тавриці та в країнах, де зародилося й сформувалося християнство, – беззаперечно. Херсон у ранньому середньовіччі був опорним пунктом Візантії, головним містом великого і по суті основного на півострові землеробського району з осілим населенням та центром християнізації Таврики. Місто стало осередком культурного розвитку регіону: пам’ятки, що збереглися, засвідчують активний процес храмового будівництва та розквіт інших видів мистецтва, задіяних у формуванні художнього образу християнської культової споруди, а також монументальної скульптури. В інших місцях Криму пам’ятки монументальної пластики трапляються не так масово, як у Херсоні. У Криму (IV ст.) християнство одразу відобразилося в мистецтві, у поховальних обрядах і громадському житті міст (Херсон, Боспор).

Ранньохристиянська скульптура середньовічного Херсона становить окрему групу творів. Так, на околицях Херсона, на одній із сільських садиб, у культурних шарах III–IV ст. н. е. знайдено стелу хрестоподібної форми з вапняку, на чільному боці якої розміщено плоске рельєфне зображення людської фігури з розпростертими руками. Рельєф і сама стела обтесані досить грубо. Деякі дослідники бачать у цьому зображенні Розп’яття – найдавніше в Тавриці відтворення в камені Голгофської сцени⁸.

Херсонські ранньохристиянські твори монументальної скульптури наслідували усталені типи статуй (скульптурних груп), що набули поширення в столиці Візантії. Відомо про встановлення Костянтином Великим мідних статуй “Добрий Пастор серед овець” і “Даніїл між левами” в центрі Константинополя⁹. Подібні статуї траплялися в сирійсько-палестинському регіоні ще в доіконоборчі часи. Здебільшого – це зразки храмової скульптури. Необроблений тильний бік цих творів свідчить, що вони входили до конструкції престолів і не були розраховані на загальний огляд¹⁰.



Фрагмент рельєфу. Мармур; техніка виїмчастого тла. V–VI ст. ДЕ



“Христос і святий Фока” (фрагмент скульптури). Мармур; техніка виїмчастого тла. V–VI ст. ДЕ

Відомо сім ідентифікованих фрагментів середньовічної круглої скульптури з мармуру. Для середньовічного Криму – це надзвичайно рідкісні та найбільш ранні зразки давньохристиянської храмової скульптури: “Чудовисько, що пожирає рибу” (один фрагмент), “Жертвоприношення Ісаака” (один фрагмент), “Добрий Пастор” (два фрагменти), “Орфей” (три фрагменти).

Перший об’єкт – “Чудовисько, що пожирає рибу” – округла, завужена доверху мармурова брила з гладенькою поверхнею, у якій вирізьблено об’ємну круглу голову фантастичного звіра з рибою, затиснутою в зубатій пащі¹¹. У нижній частині

Фрагмент рельєфу. Мармур, червона мастика; техніка виїмчастого тла. V ст. НЗ “Херсонес Таврійський”





Капітель композитна із зубчастим акантом. Мармур; різьблення. V ст., Херсон. НЗ “Херсонес Таврійський”

Капітель коринфсько-візантійська. Мармур; різьблення. V–VI ст., Херсон



брили в техніці низького рельєфу вирізьблено ще одну рибу та моллюска. На думку дослідників, це алегоричне зображення гонителів віри христової в образі “звіра з моря”¹². Чудовисько було символом страждання й загибелі багатьох християн у період гонінь. Пам’ятка датована першою половиною IV ст. До наукового обігу введено фрагменти скульптурної групи “Жертвоприношення Авраама”. Сказання про жертвоприношення Авраамом Ісаака тлумачилось як передвісник жертви, принесеної Христом. У ранньохристиянському мистецтві зображення даного сюжету часто траплялося в період Римської імперії, наприклад, на саркофагах (саркофаг Юнія Баса, що зберігається в Капітолійському музеї).

Фрагменти вищеназваної композиції знайдено 1898 року К. Косцюшко-Валюжиничем поблизу “Вежі Зенона”. Збереглася нижня частина коліноуклінної чоловічої оголеної фігури (Ісаак?) і ліва нога, слід від правої ступні та фрагменти одягу від іншої фігури (Авраам?). Постаментом для обох фігур слугував заокруглений стовп, по боках якого піднімалися стовбури дерев з кронами¹³. Пам’ятка атрибутована за аналогіями, однією з яких є деталь стінки саркофага Юнія Баса (IV ст.), що зберігається в Капітолійському музеї Рима.

У пізньосередньовічному мистецтві широкоживаним був сюжет “Добрий Пастор” – один з найдавніших і найвідоміших символів Спасителя¹⁴. Місце знахідки невідоме. Для перших християн, які знали євангельську притчу про загублену вівцю¹⁵ і слова Спасителя “Аз есмь пастырь добрый; пастырь добрый душу свою полагает за овцы своя”¹⁶, безбородий молодий чоловік з вівцею на плечах був алегорією самого Христа, який урятував тварину, що заблукала, символізуючи загублену людську душу або догмат Воскресіння¹⁷.

Зберігся фрагмент статуї “Доброго Пастира” (голова Христа і частина тугуба ягняти). Поверхня каменя дуже згладжена¹⁸. Волосся Пастора – корот-

ке, з великими завитками. Обличчя майже втрачене, помітні лише заглиблення біля губ та очей, виконані буравчиком. Глибокими врізами відтворено також крупні завитки шерсті вівці. За аналогіями, цю пам'ятку датовано IV–V ст. (Див., наприклад, скульптурну групу “Добрий Пастор” з Ватиканського музею або Стамбульського археологічного музею.)

Скульптура Херсона нині репрезентована трьома фрагментами-частинами композицій на тему “Орфей”. Про первісний вигляд цих композицій дає уявлення скульптурна група “Орфей”, виконана в мармурі, зі Стамбульського археологічного музею. Тут зображено міфологічного героя – Орфея, який, граючи на лірі, сидить біля берега р. Стікс, чекаючи на кохану Евредіку. Співак одягнений у довгий плащ, задрапірований край якого спадає до землі. Поряд з героєм вирізьблено фігурку вівці, голова якої втрачена. На постаменті в низькому рельєфі зображено звірів, що збіглися послухати спів Орфея. Аналогічні сцени трапляються на саркофагах і розписах римських катакомб, де Орфей символічно уподібнюється Доброму Пасторові.

Три херсонські об'єкти належать до схожих композицій. У першому фрагменті, знайденому на городищі 1890 року К. Косцюшко-Валожиничем (точне місце знахідки невідоме), збереглися частини скульптурної композиції Орфей: фрагменти фігури, деталі одягу, постамент. Як і в стамбульській композиції, Орфей одягнений у плащ. На постаменті в низькому рельєфі узагальнено зображені черепаха і заєць, що біжить управо¹⁹. Композицію можна реконструювати в такий спосіб: Орфей, який грає на лірі, сидить між двома вівцями.

У другому фрагменті²⁰, знайденому поблизу “Базиліки Крузе” 1897 року К. Косцюшко-Валожиничем, можна розпізнати частину торса Орфея, а також його ноги до ступнів. На грудях – ремінь від ліри.

Схожість між цими двома херсонськими фрагментами виявляється як за



Капітель коринфська чотирилиста. Мармур; різьблення. V–VI ст., Херсон. НЗ “Херсонес Таврійський”



Капітель круга із зубчастим акантом. Мармур; різьблення. VI ст., Херсон. НЗ “Херсонес Таврійський”

Капітель фігурна. Мармур; різьблення. VI ст., Херсон. НЗ “Херсонес Таврійський”





Імпост на коринфсько-візантійській капітелі. Мармур; різьблення. V–VI ст. НЗ “Херсонес Таврійський”

бульському археологічному музеї. Пам’ятки датовані IV–V ст.

Появу в Херсоні ранньохристиянської скульптури пов’язують з храмовим будівництвом. Разом з архітектурними формами храмових споруд з Візантії перенесено й елементи їхнього внутрішнього оздоблення.

Окрему групу пам’яток становлять мармурові рельєфи завтовшки близько 2 см. На чільному боці на глибині кількох міліметрів урізували сюжетні композиції. Тло видовбували в техніці виїмчастого тла. Цю нерівномірну поверхню заливали кольоровим стуком. Три фрагменти знайдено в “Храмі з ковчегом”, один – у III кварталі, поблизу “Печерного храму” на Головній вулиці, ще один – на горі, два – поблизу “Уварівської базиліки”, десять фрагментів – у “Загородньому хрестоподібному храмі” на некрополі. На таких рельєфах зображували фруктові дерева, виноградні кущі, риб, біблійні сюжети. Вони призначалися, очевидно, для облицювання стін храмів і були частинами мармурових панелей, що прикрашали мартирії. За аналогіями рельєфи датовані V – початком VI ст., подібні пам’ятки відомі в Сирії (М. Селевкія) і Греції (о. Фасос)²².

Фрагментарність рельєфів не дає достатньо інформації щодо їх сюжетів. До таких пам’яток відносять зображення голови юнака в головному уборі зі стрічками і

композицією, так і за манерою виконання та характером трактування деталей. Окрім того, вони виконані з одного матеріалу (крупнозернистий мармур) та однакові заввишки. Можливо, обидві пам’ятки виготовлені в тій самій майстерні, що й стамбульська композиція.

Третій фрагмент – “Лев, що розриває бика” (голови обох фігур не збереглися) – знайдено поблизу “Вежі Зенона” в 1898 році К. Косцюшко-Валожиничем²¹. Існує припущення, що це також фрагмент від скульптурної групи “Орфей”, але в більш детальному викладі. Зазначений варіант скульптурної групи можна відтворити так: Орфей, граючи на лірі, сидить в оточенні чудовиськ, диких звірів і птахів, що символізують пристрасті й пороки, які він вгамовує своєю грою. Пам’ятка цього типу зберігається в Афіньському національному музеї, декілька подібних скульптур – у гіршому стані – у Стам-

Імпост із зображенням левиної голови. Вапняк; різьблення. V–VI ст., Херсон. НЗ “Херсонес Таврійський”



невеликий фрагмент із зображенням лані²³. Проте деякі з них майже повністю реконструйовані. На рельєфі із “Загороднього хрестоподібного храму” можна розпізнати юного святого мученика Фоку-садівника із Синопи, який стоїть у позі оранта перед Христом. На тлі означене грушеве дерево з плодами. Об’єкт склеєний з десяти фрагментів, ліва і верхня частини рельєфу втрачені²⁴.

На іншому рельєфі²⁵, що походить з акрополя, відображені людина з глечиком і лев. Очевидно, ця сцена ілюструє історію із життя св. Герасима, родом з Лікії, який жив у монастирі на березі Йордану. За легендою св. Герасим зцілював лева, і той, після одужання, почав носити воду для братії. У візантійському мистецтві цей іконографічний сюжет трапляється досить рідко, проте переходить до іконографії блаженного Ієроніма²⁶.

Можна назвати й інші пам’ятки цього типу, наприклад, фрагмент рельєфу із зображенням фруктових дерев (гранатового і сливового), виявлений біля руїн “Храму з ковчегом”²⁷. Збереглися також сліди червоної мастики, об’єкт склеєний із трьох фрагментів, верхня і права частини пошкоджені. Древа, очевидно, символізують рай²⁸. Ще на одному склотому з трьох боків фрагменті, який знайдено в руїнах “Храму з ковчегом”, зображені риби²⁹. У візантійському мистецтві риба є усталеним символом Спасителя, таїнства Хрещення і Причастя, дві риби поруч – символ таїнства Шлюбу³⁰. Зображення виноградної лози ще на одному фрагменті, який знайдено в північно-східній частині городища в III кварталі, склеєне з трьох частин³¹, сприймалося християнами як символ Христа³². Усі фрагменти утворюють стилістично споріднену групу.

З уведенням християнства утвердилися два основних типи культових споруд: базиліка і центрична будівля з куполом. В обох були свої прототипи – у світській і культовій архітектурі попередніх періодів. У християнських спорудах виняткового значення набув інтер’єр, а не зовнішній вигляд. І у світських спорудах, і в християнських храмах використовували ордер³³. Поширення римської ордерної системи в декорванні архітектурних споруд Криму стало закономірним відображенням особливостей розвитку регіону, який наприкінці I ст. до н. е. перебував в орбіті політичних інтересів та культурного впливу Риму. У II ст. н. е. збільшилася кількість монументальних ордерних будівель, а в їх стилістиці відчутними стали малоазійські й нижньодунайські впливи.

Багато елементів монументальної пластики того часу використовували й у ранньосередньовічний період. Значною мірою це стосується баз і фустів колон³⁴.



Капітель кубова (конічна). Мармур; різьблення. VI ст., Херсон. НЗ “Херсонес Таврійський”

Капітель кубова. Мармур; різьблення. VI ст., Херсон. НЗ “Херсонес Таврійський”





Капітель іонічно-візантійська. Мармур; різьблення. Кінець V – початок VI ст., Тірітака. За В. Гайдукевичем



Капітель коринфсько-візантійська. Мармур; різьблення. V–VI ст., церква Іоанна Предтечі, Боспор. За В. Гайдукевичем

Капітель із зубчастим акантом. Мармур; різьблення. V–VI ст., Мангуп. ТНУ ім. В. Вернадського



У Херсоні в IV ст. зводили великі громадські споруди, які оздоблювали ордером, про що свідчать деталі, зокрема капітелі, знайдені на херсонському городищі. Капітелі IV–VII ст. досить різноманітні за своєю формою і стилем. Наприклад, коринфська капітель з вапняку, виконана під впливом архітектури балкано-дунайських провінцій Римської імперії³⁵. Її остов прикрашено двома рядами видовжених по вертикалі листків аканта, кутові й центральні волюти сходилися біля основи абаки. Будівля має видовжені пропорції. Особлива манера промальовування листків аканта й завитків волот, наявність ризалітів на абаці має найближчі аналогії в Паннонії (серед пам'яток Аквінкума і Карнунтума) і Далматії (комплекс палацу Діоклетіана в Спалато). Капітель датують кінцем III–IV ст.³⁶

Надалі, уже у візантійському мистецтві, побутував так званий римський м'який акант. Мармурові капітелі (коринфсько-візантійські), виробництво яких наприкінці V – упродовж VI ст. було масовим, оздоблювали двома ярусами листа. Нижній ярус становили п'ять широких листків з легким відгином верхньої частини; лопаті аканта, розміщені симетрично один до одного, дотикаючись кінцями, утворювали фігурні проміжки у вигляді ромбів та кіл.

Верхній ярус складала чотири стебла аканта, розміщених на кутах абаки, сторони аканта виходять на суміжні частини капітелі.

Завершує капітель пласка чотирикутна абака, що має контур у вигляді чотирикутної зірки з променями, утвореними циркульними дугами. Кути променів зрізано.

Серед пам'яток Херсона відомо близько тридцяти капітелей, знайдених під час розкопок християнських базилік³⁷. Поширені у візантійському мистецтві, вони трапляються всюди: у базиліках і храмах Равенни, Константинополя, міст Греції, Малої Азії, Причорномор'я³⁸.

Інші херсонські капітелі мають дещо спрощену схему і належать до так зва-

ного типу чотирилистих капітелей (спеціального призначення). Капітелі IV–V ст. місцевого виробництва з вапняку подібні до капітелей зі споруд міст Римської імперії в балканських провінціях (капітелі з будівлі іподрому в Сирміумі, єпископської базиліки в Салоні)³⁹. Мармурові імпортовані капітелі цього типу датовані V–VI ст. Акантовий листок повністю втратив рельєф, його зображали досить умовно; круглі і ромбоподібні заглиблення лише вказували на завитки; остов капітелей оточували лише чотири листки; нижній ярус узагалі відсутній. Ці капітелі вдвічі нижчі за великі коринфські, їх діаметр менший і становить 28–38 см. Таке заниження надало спорудам приземкуватих пропорцій. Їхню форму пояснюють специфікою призначення – ці капітелі увінчували другорядні за конструктивним значенням опори, імовірно, декоративну колонаду вівтарного перекриття. Капітелі цього типу використовували в Константинополі, Єгипті, Греції (у Фессалоніках), західному Причорномор'ї (у Варні) та ін.⁴⁰

Зубчастий акант характеризує новий етап історії візантійського декоративного різьблення. Поширений ще в перші століття нашої ери, сирійський за походженням, у V ст. зубчастий мотив трактування листків, нарівні із широколистим акантом, став домінуючим мотивом візантійського декоративного різьблення і був популярним до VII ст.

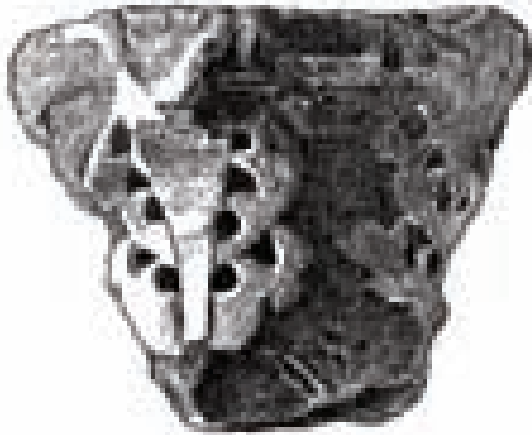
У V ст. зубчастий акант є новим різновидом декорації остовів капітелей композитного ордеру. Раніше в науковій літературі цей тип капітелей називали “феодосійським”, але нині від цього визначення відмовилися⁴¹. У мистецтві окресленого періоду дослідники виокремлюють розвинений тип декорації композитної капітелі – з двома ярусами листків. Капітель складається з двох частин: іонічної та коринфської, розділених пояском. Круглий корпус капітелі оздоблено двома рядами аканта, листки нижнього – помітно загнуті. Подібність до римського композиту виявляється в структурі капітелі й оформленні іонічного елемента. Нові візантійські ознаки найвизраźніше відображені в характері аканта. З розкопок Херсона походять шість цілих екземплярів, один фрагмент капітелі такого типу знайдений у Феодосії. Три екземпляри цих капітелей добре збереглися, вони походять з базиліки V ст., розкопаної 1935 року на північному березі городища⁴². Ці капітелі є тотожними капітелям того часу з Константинополя, Солуні, Равенни, Венеції, Риму⁴³.

Серед капітелей, виявлених у Херсоні, відомий і скорочений тип композитної капітелі із зубчастим акантом (з одним ярусом листя) – це так звана коринфська восьмилиста капітель, датована другою половиною V – першою половиною VI ст.⁴⁴

У VI ст. відбувся наступний розвиток декоративного зубчастого аканта – декорація набула ускладненого та більш площинного трактування. Даний тип оздоблення представлений однією унікальною капітеллю з Херсона. Вона кругла, декорована двома ярусами з восьми листків аканта, кожний листок узятий у подвійну дугоподібну рамку, що повторює його контури. Різьблення дрібне, глибоке й ажурне, у ньому немає значного вигину верхньої частини акантового листка⁴⁵. Рослинне різь-



Капітель мала коринфська. Вапняк; різьблення. VI ст., Мангуп. За А. Маркевичем



Капітель мала коринфська (фрагмент). Вапняк; різьблення. VIII ст., Партеніт. За М. Рєпніковим

датована VI ст. Капітель з круглим остовом оздоблена ярусом з восьми листків зубчастого аканта трьохчастинної форми. Верхня частина корпусу декорована барельєфними зображеннями баранячих голів, між ними – орли й виступи, декоровані рельєфним рослинним орнаментом⁴⁶.

За пам'ятками Херсона відомі й форми мармурових капітелей, у яких імпост монолітно з'єднаний з іонічною капітеллю. Їх відносять до іонічних капітелей з імпостом (або іонічно-візантійських). Відмінна особливість ранніх пам'яток цього типу (V ст.) – їх декор. Імпост капітелі вкритий різьбою, що складається з двох типів зображення листків – зубчастого і м'якого (широколистого) аканта. Мармурові капітелі зі своєрідною орнаментикою походять з “Уварівської базиліки”, їх одночасно побудували з такими ж капітелями “Студійської базиліки” в Константинополі (на її датуванні VI ст. наполягав А. Бернацький⁴⁷).

Ще один варіант декору капітелей представляє зразок з “Уварівської базиліки”, де на чільному боці імпоста посередині розміщено шестикінцевий хрест у вінку, по боках якого – листки м'якого аканта нечіткого рельєфу.

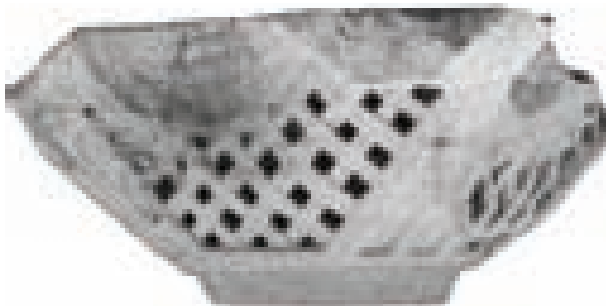
Подальший розвиток іонічно-візантійських капітелей у VI ст. спричинив зменшення іонічної частини, плоскі волоти ставали меншими, імпост був гладенький або оздоблювали тільки його чільний бік – рельєфним чотирьох- або шестикінцевим хрестом із розширеними раменами, інколи – обрамленого листками м'якого аканта. Виявлено також імпости, у яких чільні грані декоровані водяними ліліями. Рельєф на них плоский, нанесений заглибленою контурною лінією. Такі іонічно-

візантійські капітелі з імпостом виявлено під час розкопок у Херсоні (близько п'ятдесяти екземплярів), вони аналогічні таким же капітелям у храмах Італії, на Балканах, Константинополя, а також Малої Азії, на Боспорі, Нижнього Дону⁴⁸.

Водночас (VI ст.) композитна капітель із зубчастим акантом була ускладнена зображеннями тварин: волоти верхніх кутів замінено на зображення баранячих голів або орлів. Фігурні капітелі подібного типу відомі в спорудах VI–VIII ст. в Італії, Греції, Македонії, Константинополі, Сирії, Єгипті. У Херсоні ці капітелі знайдено під час розкопок “Базиліки в базиліці” в 1889 році, належали вони початковій споруді, яка

Відомі імпостні капітелі, у яких чільна грань – гладенька (без декору) або має зображення хреста, виконаного в невисокому рельєфі. З руїн “Загороднього христоподібного храму” походить рідкісна ранньовізантійська імпостна ка-

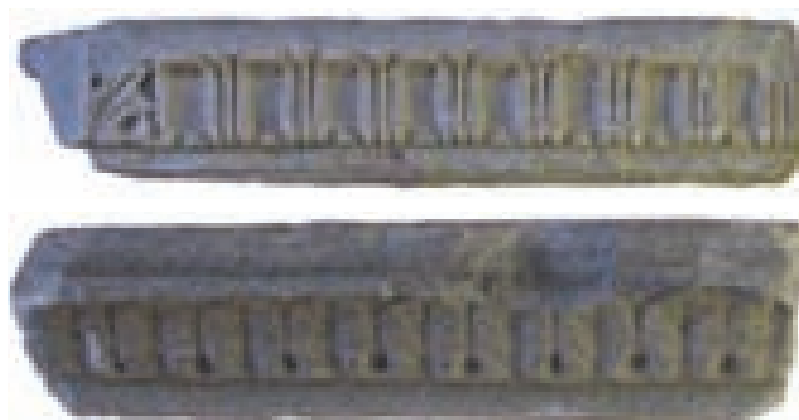
Капітель кубова. Вапняк; різьблення. IX–X ст., пониззя р. Бельбек. За А. Романчуком



питель. Це плита (0,64 м × 0,70 м × 0,16 м) з місцевого вапняку. Одна з кутових плит оздоблена заокругленим зображенням голови лева з розкритою пащею. Деталі левиної голови вирізані рельєфно. Під головою на нижній частині плити розміщено глибоковрізаний чотирикінцевий хрест із дуже розширеними кінцями. Імпост датовано V–VI ст., має аналогії в олександрійських і сирійсько-палестинських пам'ятках монументальної пластики⁴⁹. Виявлено імпости, грані яких декоровані м'якими акантовими листками, що обрамляли хрест, або низкою “ложок” – заокругленими відрізками канелюр, поєднаних з листками м'якого аканта, подібно до імпостів Малої Азії, Сирії та Константинополя (у столиці вони з'явилися в V ст.).

У VI ст. набула поширення так звана кубова капітель, яка за формою остова наближена до куба або до перевернутої піраміди зі зрізаним верхом. Кубові капітелі, оздоблені дрібними пелостками аканта, що суцільно вкривали візерунком її остов, набули популярності в зодчестві столиці й великих візантійських міст.

У провінції даний тип капітелей маловідомий. Так, на херсонському городищі знайдено лише декілька майже не декорованих кубових капітелей. Одна з них



Карнизи. Мармур; різьблення. V–VI ст., Херсон. НЗ “Херсонес Таврійський”. За А. Бернацьким

(більш приземкувата) зусебіч оздоблена виконаними у рельєфі чотирикінцевими хрестами, узятими в рамку, сторони якої паралельні граням остову. Капітель знайдено в п'ятиапсидному храмі, де вдруге її було використано як вимостку⁵⁰. На капітелі (з більш витягнутим остовом) на кожній стороні зображено трилисник. Пам'ятку знайдено в центральній частині городища. Варто зазначити, що немає узгодженості й у датуванні цієї капітелі – А. Якобсон пропонує VI ст., О. Домбровський і А. Бернацький – VIII–IX ст., подібні капітелі відомі в Константинополі, Віфії, на Кіпрі, у Мінгрелії⁵¹. Зауважимо, що в обох цих капітелях остов зберіг гранчасту форму.

Заокругленість граней розглядають як одну з основних ознак іншого типу капітелей – конічного. Відомо лише один зразок такої капітелі – у Херсоні. На остові, що звужений донизу й має овальне січення, з двох протилежних сторін розміщено чотирикінцеві хрести, з двох інших – розетки, по краях яких спостерігаємо стилізовані спрощені зображення кипарисів. Даний зразок датовано VI ст.⁵²

Окрім Херсона, капітелі виявлено й в інших районах Криму, у першу чергу – в одному із центрів поширення християнства в Тавриці – Боспорі. Під час розкопок тринавної базиліки в Тірітаці знайдено мармурову іонічно-візантійську капітель. Подібні капітелі відомі як у центральних областях імперії (Константинополь, Солунь), так і в самій Тавриці (Херсон), а також у Тамані й на Дону⁵³. Базиліка проіснувала недовго – від V – початку VI ст. і до кінця VI ст.⁵⁴ Відомі подібні капітелі й



Портал центрального входу “Базиліки 1935 року”. Мармур; різьблення. VI ст., Херсон

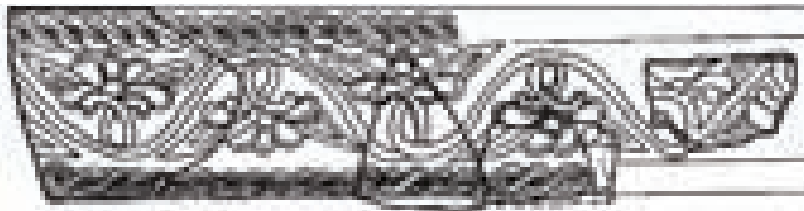
за матеріалами археологічних розкопок Пантікапея VII ст. (м. Керч) – столиці Боспорського царства – це колони й капітелі від церкви Іоанна Предтечі, а також капітель, що походить з розкопок у Керчі (XIX ст.)⁵⁵. Збереглися чотири центральні колони купольного храму середньовізантійського періоду, увінчані візантійсько-коринфськими капітелями V–VI ст.⁵⁶

Також відомі капітелі, що походять з невеликих міських центрів південно-західного Криму (Мангуп, Ескі-Кермен, Чуфут-Кале та ін.). Ці міста вважають будівельною периферією Херсона⁵⁷.

Під час дослідження мангупської базиліки знайдено два фрагменти коринфсько-візантійських капітелей з проконеського мармуру і дуже пошкоджену капітель із зубчастим акантом (V–VI ст.). Є підстави вважати, що це була фігурна капітель, але під впливом часу або умисно фігури баранів по кутах капітелі збито. Час спорудження базиліки – і нині досить дискусійне питання. У науковій літературі дати розходяться (від VI до X ст.), на ранішу дату вказують зразки монументальної пластики, але деякі дослідники наполягають на пізнішій даті будівництва великої базиліки – IX ст.⁵⁸ Також знайдено невелику коринфську капітель із сірого вапняку від вітварної перегородки, декоровану одним рядом зубчастого аканта⁵⁹.

Відомі фрагменти капітелей з храму біля південного підніжжя Мангуп-Кале в долині Рогуз-Дере. До елементів декору відносять фрагмент плити з орнаментом, округлі бази, уламки колон різних розмірів, капітелі, одна з яких – з вирізаними з двох сторін розетками, а з двох інших – хрестами, її пропорції видовжені. Очевидно, це уподібнення до восьмилисточкових капітелей із зубчастим акантом для підтримки архітрава вітварної перегородки храму. Капітель датують VII–VIII ст., але М. Тиханова наполягає на більш ранній даті – VI ст.⁶⁰

Фрагмент фриза (про-рис). Вапняк; різьблення. X–XI ст., Бакла. За В. Рудаковим і В. Степаненком



Капітелі з проконеського мармуру знайдено й на Ескі-Кермені, під час розкопок великої тринавної базилики⁶¹. Дослідники виявили капітель вівтарної перегородки, оздоблену схематично відтвореними листками лотоса, її датують VI ст.

На городищі Чуфут-Кале базилики не виявлено, проте знайдено фрагмент мармурової коринфсько-візантійської капітелі VI ст., а також дві мармурові іонічно-візантійські капітелі V–VI ст. біля південного підніжжя Чуфут-Кале⁶². Це доказ того, що на городищі Чуфут-Кале в епоху Юстиніана був храм, схожий на базилику Мангуца й Ескі-Кермена.

На північному приярку Ай-Петринської яйли на підвищенні Пампук-Кая над р. Бельбек було виявлено ранньосередньовічне поселення і невелику тринавну базилику з округлою в перетині капітеллю (діаметр нижньої частини – 17 см). Будівництво храму датують VI–VII ст., але у VIII або IX ст. базилику перебудували. Капітель оздоблена чотирма листками зубчастих акантів, найближчою їй аналогією можуть бути капітелі з базилики поблизу Мангуца та на самому Мангупі. На думку А. Якобсона, ці об'єкти – місцеве наслідування візантійських мармурових пам'яток VI ст.⁶³

VII століття називають кризовим для міської візантійської культури, адже вторгнення арабів призвело до занепаду господарського життя імперії, підрвало колишню могутність Візантії. Активність будівництва в містах різко скоротилася⁶⁴.

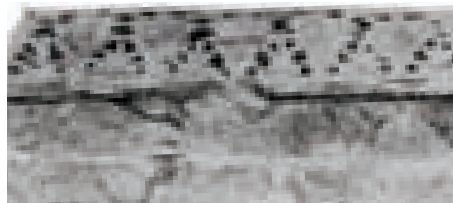
Декілька фрагментів капітелей походять з великої базилики в Партеніті – монастиря Святих апостолів Петра і Павла біля підніжжя гори Аю-Даг (кінець VIII–XVI ст.), серед яких вирізняється мармурова іонічно-візантійська капітель (розмір верхньої частини капітелі – 0,97 м × 0,68 м, діаметр основи – 0,50 м)⁶⁵. Вона аналогічна до капітелей, що походять з “Уварівської базилики” Херсона і “Студійської базилики” в Константинополі, її датовано другою половиною V ст.⁶⁶, що дає підстави припустити можливість існування більш раннього храму на місці базилики. Деякі дослідники базилики відносять час її будівництва до рубежу IX–X ст., а інші – до кінця VII – початку VIII ст.⁶⁷ Капітель з вапняку місцевого виробництва (збережені розміри – 0,17 м × 0,12 м), очевидно, є елементом конструкції вівтарної перегородки базилики VIII ст.⁶⁸

З розкопок базилики VIII–IX ст., виявленої археологами на городищі Тепсень (околиця Коктебеля), походять декілька невиразних фрагментів капітелей з вапняку. Ця спрощеність зумовлена, імовірно, тим, що опорами в храмі були не колони, а прямокутні стовпи⁶⁹.

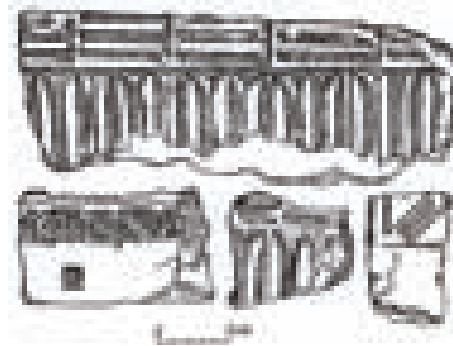
Про пам'ятки Кафи збереглися уривчасті свідчення: архівні матеріали і поодинокі фрагменти капітелей, знайдені під час будівництва порту Феодосії. За цими джерелами можна припустити, що в Кафі в середньовізантійський час існувало декілька православних храмів⁷⁰.

З пам'яток післяіконоборчого часу виокремимо дві своєрідні кубові капітелі з розкопок на середньовічному поселенні на лівому березі р. Бельбек (6 км від гирла, поблизу поселення Зоря Свободи), де було виявлено залишки тринавної трьохапсидної базилики IX–X ст.⁷¹

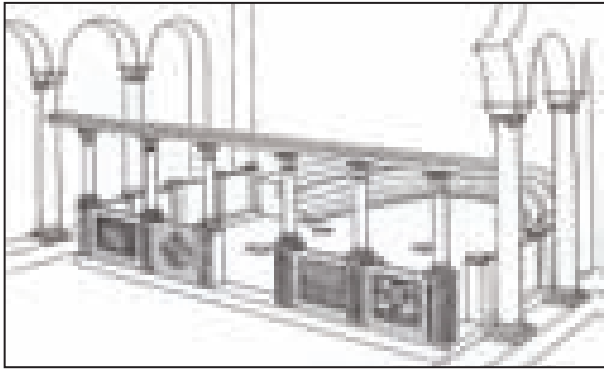
Ще одним невеликим міським центром південно-західної Таврики є Бакла. Під час розкопок знайдено уламок капітелі з орнаментом у вигляді виноградних грон⁷².



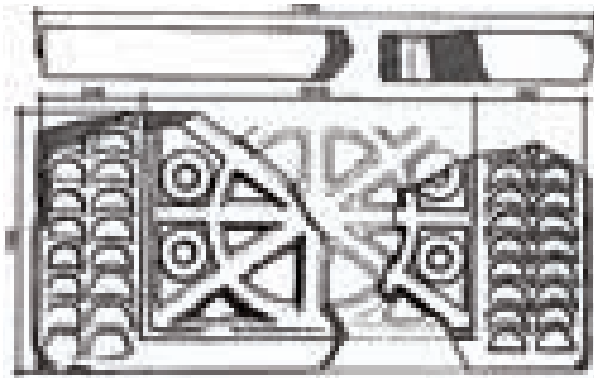
Фриз із зубчастими листками (фрагмент). Вапняк; різьблення. VI ст., Мангуп. За М. Тихоновію



Фрагменти карнизів (прорис). Вапняк; різьблення. IX ст., Мангуп. За В. Мицом

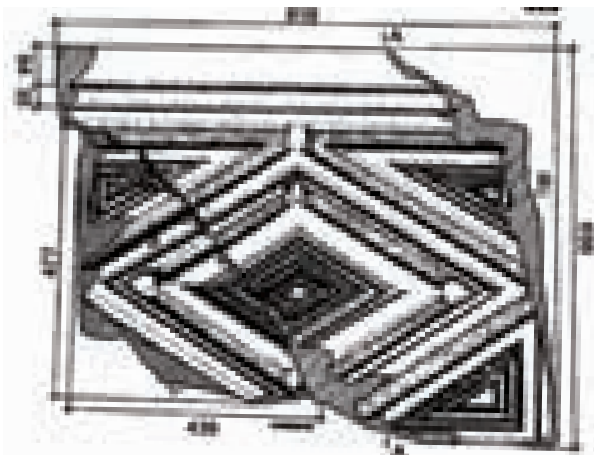


Вітарна перегородка базилики (реконструкція). V ст., о. Лесбос, Греція. За В. Лазаревим



Фрагмент вітарної перегородки (прорис). Мармур; різьблення. V–VI ст., Херсон. НЗ “Херсонес Таврійський”. За А. Бернацьким

Фрагмент вітарної перегородки (прорис). Мармур; різьблення. V–VI ст., Херсон. НЗ “Херсонес Таврійський”. За А. Бернацьким



Варто згадати й імпортні капітелі церкви Святої Трійці XII–XIII ст. в с. Лаки (поблизу Херсона). Їхню поверхню оздобили плетеним і рослинним орнаментом. Такий декор був поширений на території від Італії до Кавказу. Разом з тим відзначають велику схожість із пам'ятками Трапезунда⁷³.

Наступною групою пам'яток, що представляють скульптурний декор архітектурних споруд Херсона і середньовічного Криму, є фусты колон. У Херсоні відомо чотирнадцять цілих фустів колон та одинадцять фрагментів, майже сотні баз різного профілю⁷⁴.

Багаторічні дослідження архітектурних деталей Херсона дозволяють розподілити фусты колон, знайдені під час розкопок, на дві підгрупи, залежно від співвідношення їх діаметра й висоти: 1) колони діаметром (унизу колони, включаючи ширину її нижнього пояса) 0,39–0,48 м і висотою від 2,3 м до 3,1 м (таких колон – більшість); 2) більш тонкі колони діаметром 0,32–0,38 м і висотою від 1,95 м до 2,65 м. Обом групам колон відповідали дві групи баз із більшим і меншим діаметром: 0,45–0,57 м і 0,3–0,4 м. Останні дослідження дозволяють значно детальніше класифікувати бази, яких у Херсоні відомо близько сотні: за діаметром від 0,64 м до 0,23 м; за якістю (чимало баз транспортували у вигляді заготовки); за часом виготовлення (деякі бази, використані в херсонських базиліках, датовані II–III ст.)⁷⁵. У 2002 році під час розкопок великої цистерни в центральній частині городища виявлено мармурові монолітні фусты так званих здвоєних колон заввишки 3,48 м і 3,49 м, діаметром 0,62 м × 0,44 м і 0,65 м × 0,43 м. Варто зазначити, що серед відомих за розкопками в Херсоні цілих екземплярів здвоєних колон є фусты висотою 1,38–1,64 м. Знайдені в цистерні зразки значно вищі й не мають аналогій серед пам'яток Херсона, але подібні колони поширені на Балканах (датовані VI ст.)⁷⁶.

Фусты колон і бази відомі за розкопками на інших пам'ятках Криму. Три уламки мармурових колон походять з Тірітаки (городище на південь від Кер-

чі), там було знайдено й мармурову базу. Зверху, у центрі (як у більшості відомих баз), зроблено заглиблення для стержня і жолобок для заливання в стержень свинцю⁷⁷.

Дослідники церкви Іоанна Предтечі в Керчі звернули увагу на збірний характер архітектурних деталей: капітелі не відповідали колонам щодо діаметра, бази також були різні. Уважають, що вони походять з ранішої будівлі базилікального типу з мармуровими підлогами, частково розкопаної поблизу, або ж запозичені з ранішої базиліки, що могла існувати на місці церкви Іоанна Предтечі. Під час реставраційних робіт у церкві й археологічного дослідження об'єкта зсередины знайдено залишки давньої апсиди від базиліки VI ст. Датування церкви Іоанна Предтечі – досить дискусійне – від VIII до XIV ст. Дата, запропонована Т. Макаровою, – рубіж IX–X ст. – найбільш обґрунтована⁷⁸.

Уламки колон знаходили й під час розкопок мангупської базиліки та пізніших споруд Мангупа XIV–XV ст., коли було виявлено архітектурні деталі ранньосередньовічного часу, наприклад, фрагмент круглої вапнякової колони діаметром 0,43 м, декорований рельєфним чотирикінцевим хрестом з розширеними кінцями; об'єкт датують VI–VII ст.⁷⁹ Відомо також про заокруглені бази й уламки колон різних діаметрів, знайдених у базиліці в долині Рогуз-Дере, біля південного підніжжя Мангупа⁸⁰.

Під час дослідження Ескі-Керменської базиліки в 1930 році виявлено бази й уламки колон з проконеського мармуру⁸¹, а розкопки 1979–1981 років поповнили колекцію зразків цієї групи⁸². Сучасні дослідники пропонують датувати базиліку VII–VIII ст. Найбільш імовірним часом, коли було здійснено капітальну перебудову Ескі-Керменської базиліки, вважають кінець XI–XII ст.⁸³



Вівтарна перегородка. Мармур; різьблення. V–VI ст., Херсон. НЗ “Херсонес Таврійський”

Плита (перегородка) із зображенням Христа (фрагмент). Мармур; різьблення. V ст., Херсон. Лувр. За В. Латишевим



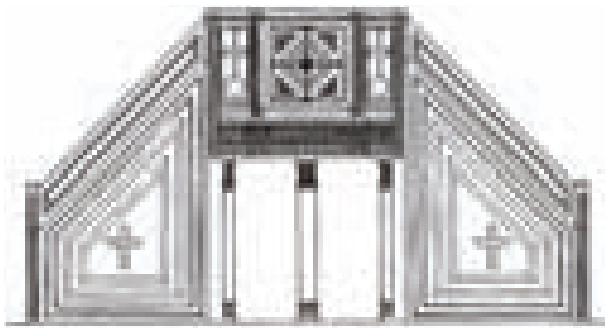
Плита (перегородка) із зображенням подій із земного життя Христа (фрагмент). Мармур; різьблення. V ст., Херсон. ДЕ. За В. Латишевим





Елементи амвона (прорис). Мармур; різьблення. V–VI ст., Херсон. За А. Якобсоном

Реконструкція амвона



ні наличники тощо). Особливо вирізняються мармурові карнизи з Херсона кінця V – початку VI ст. Вони різного профілювання і декору. Наприклад, карнизи з низкою “ложок”, обрамлені листками м’якого аканта, мають аналогії як серед пам’яток Константинополя, так і в інших центрах імперії. Цей мотив був поширений ще в Малій Азії в римську епоху і побутував надалі⁹⁰.

Варто зауважити, що мармурові елементи обрамлення дверних і віконних отворів – наличники й портали, наприклад, портал центрального входу до базилики, відкритої 1935 року, з типовим для таких порталів складним профілюванням, є запозиченням від античної архітектури. Зразків таких порталів також небагато, найраніші з них – у Софії Константинопольській⁹¹.

Серед руїн мангупської базилики знайдено фрагмент фриза датованого VI ст., із зображенням зубчастого листа із сірого вапняку⁹². Під час розкопок на південно-східному схилі Мангупа хрестоподібного храму кінця IX ст. біля західного входу в храм, у завалі, знайдено декілька фрагментованих деталей з вапняку (карнизи, елементи вівтарних перегородок)⁹³, найближчою аналогією яким, очевидно, був мармуровий карниз із Херсона⁹⁴.

Карнизні блоки й елементи обрамлення отворів виявлено і під час дослідження Ескі-Керменської базилики, але до якого саме будівельного періоду побудови споруди відносяться ці деталі – визначити важко⁹⁵.

Фрагмент профільованого наличника з вапняку знайдено на Пампук-Кая⁹⁶.

Пам’ятки описаної групи є і на городищі Тепсень – це фрагменти карнизів і наличників, а також фрагменти portalу, декорованого скульптурою (VIII–IX ст.)⁹⁷.

Колони з вапняку відомі також на Пампук-Кая, проте важко визначити, належали вони до раннього храму (VI–VII ст.) чи до періоду його капітальної перебудови в VIII–IX ст.⁸⁴

Уламки колон було виявлено в Партемітській базиліці VIII ст.⁸⁵ З городища Тепсень походить невелика база з вапняку, зважаючи на розміри, можна віднести до конструкції хор храму⁸⁶.

Про те, що вхід до храму (X–XI ст.) поблизу Бакли був декорований колонами, свідчать дві збережені бази пірамідальної форми з вапняку⁸⁷. Базу у вигляді прямокутного цоколю (0,8 м × 0,6 м × 0,2 м) знайдено в низовині Бельбека на місці, де стояв храм (IX–X ст.)⁸⁸. Колони, використані під час будівництва феодосійської мечеті XIV ст., на думку вчених, пов’язані з існуванням на її місці церкви (одна з колон мала грецький напис IX ст.)⁸⁹. Внутрішні колони купольної церкви Святої Трійці XII–XIII ст. поблизу с. Лака були з вапняку й мали восьмигранну форму.

Інша група зразків скульптурного декору середньовічних споруд Криму – карнизи, елементи обрамлення дверних і віконних отворів (фризи, дверні, віконні

Фрагменти карнизів з рельєфом Партенітської базиліки й деталей віконного обрамлення датовано другою половиною VIII ст.⁹⁸

Фриз X–XI ст. з м'якого мергелисто-го вапняку з рослинним орнаментом походить з хрестоподібного храму поблизу Бакли. Орнамент фриза, що оздоблював наличник⁹⁹, – виноградна лоза, у завитках якої розміщувалися перехрещені пальмети, завершені гострими листками. Зверху й знизу цей мотив обрамлений двома рядами плетіння. Загалом рельєф плоский, графічний і дещо схематичний. Зразки обрамлення наличників дверей храмів подібним орнаментом відомі на території Греції¹⁰⁰.

У пізньосередньовічний час каплиці Херсона декорували кутовими напівколонами і карнизами простого профілю у вигляді полиці або полиці й викружки, традиційних для пізньосередньовічних садиб міста¹⁰¹. Вікна будинків XIII–XIV ст. також оздоблювали блоками з витесаними напівколонами, на які спирався розписаний червоною вохрою тимпан¹⁰².

Наступну велику групу утворюють деталі декоративного оздоблення інтер'єрів і літургичного облаштування християнських храмів Таврики, зокрема Херсона, – елементи конструкції вівтарних перегородок, столів, епістилїв, амвонів. Херсонські деталі мають численні аналогії на Середземномор'ї і Причорномор'ї, що дозволяє досить правдоподібно реконструювати інтер'єри херсонських храмів на основі відомих пам'яток.

Вівтарні перегородки були або низькими парапетами, що склалися з різних плит, або своєрідними портиками, де колонки тримали архітрав, а інтерколуmnії знизу мали вирізану з мarmуру перегородку, у центрі якої – вхід до вівтаря¹⁰³.

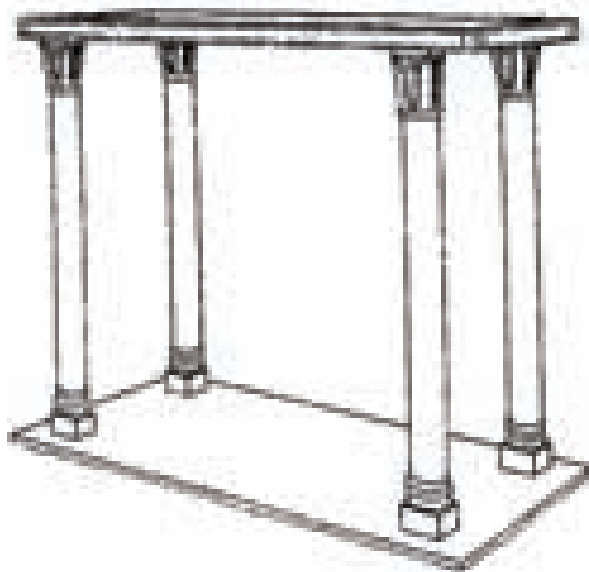
Велика колекція різноманітних мармурових балюстрад інтерколуmnіїв і плит вівтарних перегородок християнських храмів середньовічного Херсона зберігається у фондах та експонується в середньовічній залі Національного заповідника “Херсонес Таврійський”. Подібні деталі відомі майже в кожній ранньосередньовічній базиліці міст Малої Азії, Балкан, на островах архіпелагу в Егейському морі. Плити декоровані (з однієї або двох сторін) рельєфними ромбами, хризмами або хрестами¹⁰⁴. Від декоративних мармурових перегородок Константинополя вони відрізняються лише відносно небагатим оздобленням¹⁰⁵.

Наприклад, добре відшліфована двостороння плита з білого проконеського мarmуру з розкопок “Базиліки на па-



Ківорій (фрагмент) (прорис). Мarmур; різьблення. VI ст., Херсон. НЗ “Херсонес Таврійський”. За А. Якобсоном

Вівтарний стіл (реконструкція). За А. Бернацьким





Фрагменти тарелі із зображенням жіночої голови і звіриних гонів. Мармур; різьблення. IV–V ст., Херсон. ДЕ. За В. Залеською

горбі” у Херсоні знайдена 1973 року. Згодом її використали повторно як перекриття могили XII–XIII ст. Автор знахідки датував пам’ятку IV–V ст. На думку А. Бернацького, плита походить із VI ст.¹⁰⁶ З однієї сторони плити – рельєфне зображення хризми, розміщене в подвійному концентричному колі, яке, своєю чергою, уписане в прямокутне гладеньке поле, обмежене випуклою лінією. Пояс із трьох таких рельєфних ліній розміщений ближче до краю плити. З іншої сторони плити, у прямокутному полі, рельєфно виконаний хрест грецького типу.

Особливо вирізняються два херсонські фрагменти квадратних плит, оздоблених із зовнішньої сторони потрібною рельєфною рамкою та хрестами із розширеними на кінцях раменами, а з внутрішньої – різьбленими зображеннями різних подій із земного життя Ісуса Христа. З двох фрагментів таких мармурових плит з грецьким написом і части-

нами вирізаних фігур Христа і Петра один зберігається в Ермітажі, а другий – у Луврі. Розміри ермітажного уламка – 0,34 м × 0,39 м × 0,035 м. Його знайдено на некрополі в Карантинній бухті поблизу фортечних стін. На плиті зображено ходіння Христа по воді і спасіння апостола Петра; можна припустити, що перегородка із зображенням Христа й апостолів була облаштована на некрополі в епоху іконоборства. Розміри луврського фрагмента – 0,22 м × 0,22 м × 0,035 м, на ньому зображено появу Ісуса Христа перед учнями в Тиверіадському озері. Обидві плити, очевидно, виготовлені в одній майстерні¹⁰⁷. На збережених уламках Христос зображений з молодим безбородим обличчям у широкому гіматії; зображення стилістично наближене до іконографічного образу Христа на мозаїках доюстиніанівського періоду Греції й Равенни (V–VI ст.). Деякі стилістичні паралелі виявляються і в образі Христа на Равенському диптиху¹⁰⁸.

Важливим елементом літургії ранньохристиянських храмів були амвони, масивні фрагменти яких (частини облицьованих плит, стовпчики пілястр, деталі амвона), знайдені на городищі, свідчать про те, що в Північному Причорномор’ї VI ст. набули популярності зразки, виготовлені в константинопольських каменярних майстернях.

Купель. Вапняк; різьблення. VI ст., “Храм з ковчегом”, Херсон. За А. Бернацьким





Устої вітарної перегородки (фрагмент). Вапняк; різьблення. VIII ст., Партеніт. За М. Рєпніковим

Колонка (фрагмент). Вапняк; різьблення. VIII ст., Партеніт. За М. Рєпніковим

Фрагмент вітарної перегородки (прорис). Вапняк; різьблення. VIII ст., Партеніт. За М. Рєпніковим

Окремі фрагменти амвонів мають аналогії й у раніших пам'ятках IV–V ст. (базиліка в Пейя на Кіпрі)¹⁰⁹.

Ще одним елементом внутрішнього декору, пов'язаним з літургією, були мармурові вітарні столи. Їх зазвичай розміщували на спеціальних постаментах, що мали вигляд гранованого стовпа, або на колонках (9–14 см). Більшість вітарних прямокутних менс (кількісно переважали) були не декоровані, художнє оздоблення трапляється лише на бічних профільованих гранях, інші – складніші за оздобленням сигмоїдальні менси з бордюрним рельєфом по всьому периметру. На одній з них відтворено профіль людини й зображення голів двох овець. На двох фрагментах мармурових блюд, що походять з розкопок “Загороднього хрестоподібного храму”, зображено у високому рельєфі голову жінки (або юнака) у профіль, оберненої ліворуч¹¹⁰, та дві тварини, обернені одна до одної, очевидно, – кінь та грифон¹¹¹. Декор походить з елліністичної традиції. Блюдо датоване IV–V ст., за аналогією можна припустити, що воно з Балкан або Північної Африки¹¹². Вітарні столи, фрагменти яких знайшли на херсонському городищі, датують V–VI ст.¹¹³

Уявлення про оздоблення інтер'єрів християнських храмів дає фрагмент ківорія з колекції Національного заповідника “Херсонес Таврійський”. Можливо, він був розміщений над вітарною сінню або був частиною архітрава вітарної перегородки. Верхня частина чільного боку фрагмента декорована у вигляді триба, по кутах аркади зображено рівносторонній трикутник, у центрі якого – розетка, уписана в коло. Нижня частина арки має орнамент у вигляді астрагалу¹¹⁴. Також цей фрагмент учені пропонують класифікувати як елемент оформлення дверного отвору, за зразок можна навести його реконструкцію, виконану Л. Колесниковою і Г. Манго, що міститься в експозиції середньовічної зали музею.

У північному приміщенні хрестоподібного “Храму з ковчегом” збереглася вмурована в апсиді купіль, витесана з монолітного каменю. На чільній дошці купелі представлено тричастинну композицію: у центрі під сінню арки, що спирається на колони, представлено грецький хрест із розширеними раменами. По боках у стрільчастих арках – два кипарисових дерева. Купіль датують VI ст., раніше її вважали басейном для миття рук¹¹⁵.

Пам'яток цієї групи в середньовічному Криму небагато. Серед знахідок у Керчі варто виокремити фрагмент мармурової вітарної перегородки та залишки престо-

Складнопрофільована колонка вівтарної перегородки (фрагмент). Вапняк; різьблення. XII–XIII ст., Херсон. НЗ “Херсонес Таврійський”

Колонки. Мармур; різьблення. VI ст., Херсон. НЗ “Херсонес Таврійський”. За Л. Колесніковою



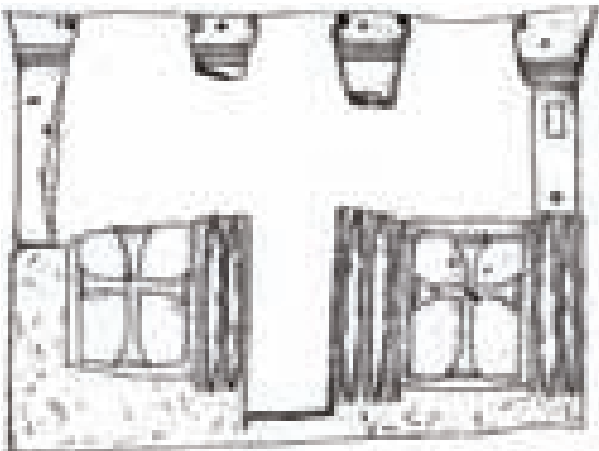
лу (дві мармурові колонки діаметром 20 см і 26 см, закріплені на базах з ракушняка), а також фрагменти червоного піщанику зі слідами обробки. Очевидно, на одному із фрагментів збереглася циркульна розмітка орнаменту зі стрічок, що утворювали півкола. І мармур, і червоний піщаник широко використовували в інтер'єрі як ранньої базиліки (V–VI ст.), так і церкви Іоанна Предтечі, що виникла на цьому місці наприкінці IX ст. Обидві будівлі зведено з білого ракушняка з рядами червоної плінфи. Фрагменти архітрава виявлено в базилікальній будівлі поблизу церкви Іоанна Предтечі¹¹⁶.

На Мангупі під час дослідження великої базиліки знайдено фрагменти рельєфних плит, уламок вівтарної перегородки й уламки плити з іменем Юстиніана, очевидно, від архітрава базиліки, повторно використаний як перекриття пізнішої могили¹¹⁷. Варто відзначити, що облаштування солеї і амвона мангупської базиліки таке ж саме, як і в херсонських базиліках¹¹⁸.

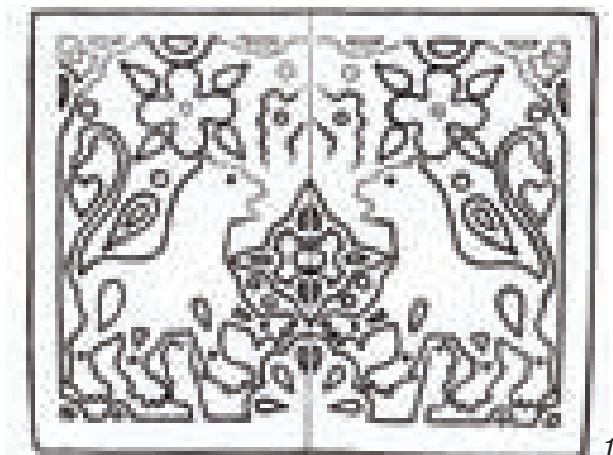
Елементами декору вівтарної частини є фрагменти плит з орнаментом іншого базилікального храму, що стояв біля південного підніжжя Мангупа в долині Рогуз-Дере¹¹⁹. В октогональному храмі, виявленому на території цитаделі Мангупа, були вівтарна перегородка і престол на одній ніжці, про що свідчать заглиблення в скелі. Дата будівництва октогонального храму – досить дискусійне питання¹²⁰.

Ескі-Керменська базиліка – тринавний храм з притвором, його трьохапсидний вівтар відділено від головної зали кам'яною, оздобленою орнаментальною різьбою,

Вівтарна перегородка в скельному моноліті (прорис). Тепе-Кермен. За В. Петровським



перегородкою¹²¹. Інші елементи декору базиліки – фрагменти (зі слідами фарбування) трьох видів плетіння прямолінійно перехрещених джгутів, які утворюють різні ромби, а також один вид криволінійного плетіння, що складається з перетнутих кіл. Вони прикрашали архівольти арок вівтарної перегородки. Під час розкопок також виявлено стовпи вівтарної перегородки, різноманітні уламки плит, оздоблених різьбленням – плетінням і геометричними візерунками. До якого часу відносяться ці деталі – періоду будівництва базиліки (VI–VII ст.) чи капітальної перебудови (XI–XII ст.) – дослідники ще не можуть стверджувати з упевненістю¹²².



1



2

Плита з рельєфним зображенням левів: 1 – реконструкція композиції; 2 – фрагмент. Вапняк; різьблення. IX–X ст., Херсон. НЗ “Херсонес Таврійський”

Під час розкопок базилики на Пампук-Кая знайдено фрагменти вівтарної перегородки, вирізьбленої у вапняку. Перегородку датують ранньосередньовічним часом – VIII–IX ст.¹²³

Дослідження Партенітської базилики (наприкінці XIX ст.) виявили значну кількість фрагментів архітектурних деталей, у тому числі й літургійного призначення, – фрагменти престолу з вапняку, кам'яне сидіння для єпископа, вівтарна перегородка з вапняку, оздоблена складним орнаментом. Певна схожість орнаментальних мотивів трапляється на київських рельєфах, а саме: на різьбленому віці шиферного саркофага, знайденого поблизу Десятинної церкви, датованого XI ст.¹²⁴, на фрагментах устоїв перегородки (збережена висота – 0,31 м, ширина й товщина – 0,16 м), на різьблених колонках (діаметр – 0,13 м, діаметр основи – 0,16 м, збережена висота – 0,33 м). Ці деталі, очевидно, можна датувати другою половиною VIII ст.¹²⁵

На городищі Тепсень знайдено залишки декількох різночасових храмів VIII–IX ст., до зразків скульптурного оздоблення цієї групи відносять також різні плити з вапняку із зображенням “плетінки” та інших мотивів. Зважаючи на чотири отвори в плиті вимостки, у центрі апсиди однієї з базилік було розміщено вівтарну менсу на чотирьох ніжках¹²⁶.

Про характер оздоблення інтер'єру ранньосередньовічного храму у Феодосії свідчать поодинокі фрагменти вівтарних перегородок та інші деталі, виявлені під час будівництва феодосійського порту¹²⁷.

Епоха розвитку купольної архітектури IX–X ст., коли на зміну великим базилікам ранньосередньовічного періоду прийшли відносно невеликі хрестокупольні храми, вплинула й на скульптурний де-



Плита з рельєфним зображенням двох барсів. Вапняк, різьблення. IX–X ст., Херсон. НЗ “Херсонес Таврійський”

Плита з рельєфним зображенням барса. Вапняк; різьблення. IX–X ст., Херсон. НЗ “Херсонес Таврійський”



Плита з рельєфним зображенням розквітлого хреста. Херсон. НЗ “Херсонес Таврійський”

Плита з рельєфним зображенням розквітлого хреста. Вапняк; різьблення. X ст., Херсон. НЗ “Херсонес Таврійський”



кор. Зазначимо, що купольні й базилікальні храми співіснували. Останні дослідження свідчать про те, що невеликі базиліки зводили в Херсоні аж до XI ст.¹²⁸ У зодчестві провінційного Херсона наявні малоазійські впливи, тому вчені зауважували на домінуванні до XI–XII ст. в архітектурі Херсона форм і елементів болгарської школи. Пізніше, у XIII–XIV ст., знову виявилися тенденції, пов’язані з впливом пізньосередньовічної архітектури Малої Азії, насамперед Трапезунда, що зумовлено як політичною залежністю Херсона і прилеглих земель від Трапезундської імперії, так і тісними культурними контактами. Свідчень про інтер’єри храмів того часу дуже мало¹²⁹.

Усе ж, певне уявлення про те, як було організовано внутрішній простір поширеного в регіоні типу культових споруд та про характер їхнього скульптурного оздоблення можна отримати, звернувшись до аналогій, у першу чергу – візантійських. Відомо, що в X–XII ст. вівтарні перегородки великих візантійських міст, як і раніше, виготовляли з мармуру, колонки, які підтримували архітрав, робили гранованими або складнопрофільованими з вузлами, а в декоруванні плит вівтарних перегородок, капітелей колонок й архітравів широко використовували абстрактні орнаментальні мотиви і хрести¹³⁰.

У низовинах р. Бельбек під час дослідження базиліки IX–X ст. знайдено елементи конструкції вівтарної перегородки: уламки восьмигранних колон (діаметр 0,22 м і 0,24 м), а також дві плити для укріплення вівтарної перегородки¹³¹.

До наукового обігу введено прямокутні й грановані стовпчики херсонських престолів XI–XIV ст. Чільні грані деяких з них оздоблені вирізаними хрестами¹³². Подібну основу престолу знайдено й на городищі передгірського Криму – Киз-Кермен, серед руїн однонавного храму XIV ст.¹³³

Плити з рельєфними зображеннями. Вапняк; різьблення. XIII–XIV ст., Херсон. НЗ “Херсонес Таврійський”



У Національному заповіднику “Херсонес Таврійський” зберігаються фрагменти архітрава вівтарної перегородки XII–XIII ст., вирізаного з вапняку й прикрашеного рельєфним зображенням хрестів з розширеними раменами, виноградною лозою і плетінням¹³⁴, а також частини складнопрофільованої колонки вівтарної перегородки того ж часу, аналогічної колонкам з Містри XIII–XIV ст.¹³⁵

Як декор у херсонських храмах часто повторно використовували архітектурні деталі попередньої епохи. Наприклад, у храмі IX–X ст., розкопаному в портовому районі, в інтер’єрі використано мармурові колонки VI ст.¹³⁶ Інший зразок – “Базиліка 1987 року” XI ст., виявлена в центральній частині городища, від інтер’єру якої збереглися фрагмент вівтарної перегородки і три мармурові бази VI ст.¹³⁷

У пізньому середньовіччі мармурові капітелі й імпости V–VI ст. використовували як сидіння на вулиці, вівтарні столи в церквах або ж перетесували в посудини для води (купелі)¹³⁸.

Збереглися давні інтер’єри деяких печерних церков, витесані в монолітній скелі. Вони здебільшого наслідували інтер’єри наземних храмів. Яскравий приклад – “церква з баптистерієм” на Тепі-Кермені. Вівтар розміщено в північно-східній стороні храму. Це квадратне приміщення, відгороджене висіченою в скелі вівтарною перегородкою, видовбаною в цілісному скельному моноліті у вигляді плит з колонадою. Колони – прямокутні із заокругленими кутами. Їхня верхня частина оформлена у вигляді капітелей. Плити вівтарної перегородки зі сторони царських воріт (завтовшки 0,25 м, заввишки 1,35 м, завширшки 1,1 м) з чільного боку декоровані великими рельєфними хрестами. Пам’ятка датована VIII–XII ст.¹³⁹ Інший приклад інтер’єру, що зберігся, – це печерна церква “південного монастиря” Мангупа, де є невисока вівтарна перегородка, що відділяла наву від вівтаря. Також варто відзначити, що стіни нави церкви оздоблені профільованим карнизом, а в апсиді міститься глибока арочна ніша¹⁴⁰. Пам’ятку датують XIV–XV ст.

У постікоборчий час створено ще одну велику групу зразків монументальної скульптури Криму середньовізантійського періоду – це рельєфи, що прикрашали фасади храмів Херсона, плити із зображеннями тварин¹⁴¹.

Барс на одному з рельєфів Херсона зображений з правого боку. Малюнок стилізований, фігура виконана в рельєфі. На іншій херсонській плиті з рельєфом у симетричній композиції – двоє звірів, обернутих один до одного спиною. Геральдичне розміщення фігур має чимало паралелей серед середньовічних пам’яток Кавказу і Балкан, проте стилістичні херсонські рельєфи ближчі до рельєфів

Надгробні хрести з грецькими написами. Вапняк; різьблення. 1 – V–VI ст., Херсон; 2 – VI–VII ст., Херсон. НЗ “Херсонес Таврійський”



1

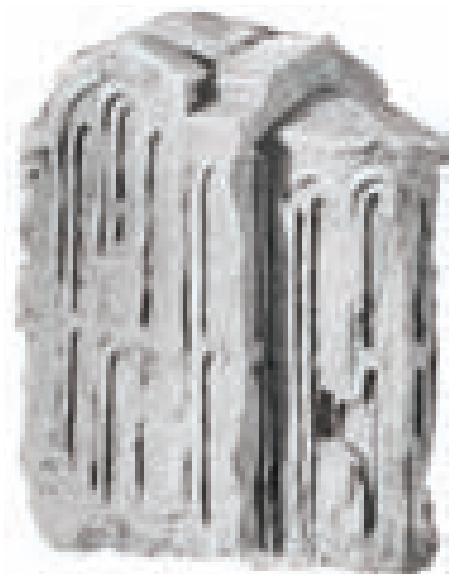


2



Надгробок з рельєфним зображенням хреста. Вапняк; різьблення. X–XII ст., Херсон. НЗ “Херсонес Таврійський”

Надгробок у вигляді моделі храму. Вапняк; різьблення. XIII ст., Ескі-Кермен. За А. Якобсоном



Болгарії IX–X ст., тому їх датують також IX–X ст.¹⁴² До цієї ж групи відноситься знайдена в районі порту плита з рельєфним зображенням лева, яка, можливо, є частиною симетричної композиції. Розміри плити – 0,55 м × 1,01 м × 0,09 м¹⁴³.

Плиту з вапняку із зображенням розквітлого хреста з краплеподібними завершеннями рамен і грецьким написом (розміри: 31,5 см × 21,5 см × 19,5 см), виявлено в Херсоні під час розкопок, які проводило Одеське товариство, датують X ст.¹⁴⁴

Сюди ж відноситься й велика, витягнута по вертикалі, плита з вапняку IX–X ст. з Мангупа (73 см × 25 см × 27 см). На її чільному боці в техніці заглибленого рельєфу (або контррельєфу) один над одним врізано два розквітлі хрести, представлені в обрамленні трьох лопатеподібних арок (у нижньому зображенні центральний проліт арки має кілеподібне завершення). Ці арки виводбані в моноліті каменя і є тлом для хрестів, що виступають над ним. На плиті збереглися нечіткі сліди грецького напису. Пам'ятку знайдено у верхів'ї балки Гамам-Дере, очевидно, вона прикрашала храм на плато¹⁴⁵. Прикметною ознакою зображень хрестів є їх “краплеподібне” закінчення на раменах: така форма хрестів символізувала жертвну кров Спасителя та набула поширення в мистецтві столичної константинопольської школи XI ст.

Можна також вказати на недатовану мармурову плиту з рельєфним розквітлим хрестом (0,36 м × 0,33 м × 0,2 м) з розкопок у Херсоні, очевидно, зі “Східної базилики”¹⁴⁶. До цієї ж групи пам'яток відноситься й великий розквітлий хрест із краплеподібним завершенням рамен і прилеглими до них маленькими хрестами, уписаними в коло. Композицію вирізано в консі апсиди базилики Святого Георгія (Климента) в Інкермані. Пам'ятку датують VIII–XV ст. Відзначимо відносно задовільний стан збереженості храму, що має одну апсиду й три нави, розділені трьома парами устоїв-колон з капітелями, декорованими листками лотоса¹⁴⁷.

Окрему групу плит пов'язують з оздобленням жител. Плити з вапняку з рельєфами (прості або оздоблені плетінням хрести) розміщували над входом у будинок і вважали своєрідним оберегом. Наприклад, плита (0,33 м × 0,40 м × 0,18 м), оздоблена рельєфним плетінням із чотирикінцевим хрестом із кварталу XVII ст.¹⁴⁸ Подібний камінь з різьбленням, що походить з інших розкопок городища, датований XIII–XIV ст. (ці візерунки, на думку вчених, мають східні мотиви)¹⁴⁹.

Остання група пам'яток монументальної скульптури Криму IV–XIV ст. – надгробки. Поширення

християнства спричинило зміну світогляду. Трансформувався і поховальний обряд, і надгробні пам'ятники. У IV ст., згідно з письмовими джерелами, у Херсоні й на Боспорі вже існували епископії¹⁵⁰. Про те, що християнські общини функціонували в цей час в Криму, свідчать і археологічні джерела, зокрема надгробні пам'ятки.

Надгробки – погребальні стели з вапняку або піщанику у вигляді хреста з короткими розширеними кінцями – знайдено в різних місцях херсонського некрополя. Наприклад, надгробок з вирізаним грецьким написом “Пам'ять святої мучениці Анастасії”¹⁵¹ і надгробок з грецьким написом “Про пам'ять та упокій пресвітерів Стефана, Стефана і Христофора. Амінь”¹⁵² з розкопок К. Косцюшко-Валюжинича. Датовано надгробки V–VII ст.

Ранні боспорські погребальні стели перших християн схожі на херсонські й датовані початком IV–V ст. Як правило, це зображення хреста з розширеними кінцями, висіченого з вапняку або вирізаного в техніці рельєфу, або ж лише плита з накресленою у верхній частині христороугою й буквами “*άλφα*” і “*ωμέγα*”¹⁵³.

Під час розкопок великого християнського некрополя поблизу Бакли виявлено чимало екземплярів погребальних стел VI–VII ст. Здебільшого їх виготовляли з ретельно оброблених блоків. Верхня частина стел, як правило, заокруглена, а в ній – виконаний у виїмчастій техніці хрест із циркульних перехресть, уписаних у коло, або лише рельєфне зображення хреста з розширеними кінцями. Дослідники датують надгробки VIII–IX ст., мотивуючи це тим, що вони, як правило, були знайдені у верхніх прошарках, тому пов'язали їх з тим або іншим похованням. Проте це майже неможливо, оскільки поховання на некрополях навколо Бакли здійснювали з IV по XIII ст.¹⁵⁴ Подібні стели знайдено на Тепсені¹⁵⁵ й Партеніті¹⁵⁶, на могильниках гірського Криму (Променисте, Скелясте та ін.)¹⁵⁷. Надгробки датують VI–VII ст., їх у будівництві використано повторно.

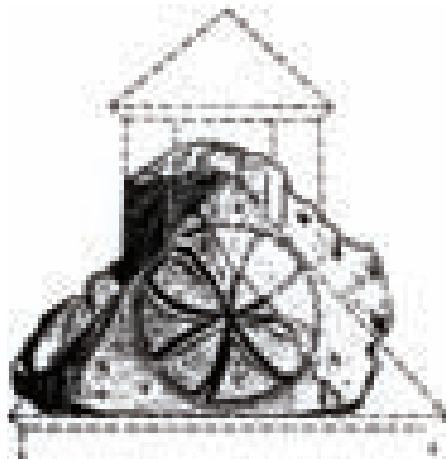
Подібні надгробки відомі й на некрополі Херсона. Наприклад, надгробок з вапняку X–XII ст. у вигляді кола на двоступінчатій пірамідальній основі. У верхній частині в круглій рамці представлено рельєфне зображення хреста з розширеними кінцями. На зворотному боці – хрест, виконаний врізною лінією. На нижній частині надгробка в напівкруглому заглибленні недбало виконаний напис: “Рабу твоєму Георгію Мамсіа”¹⁵⁸.

Пізносередньовічні поховальні пам'ятки Криму відрізняються різноманітністю форм. Так, з Алушти



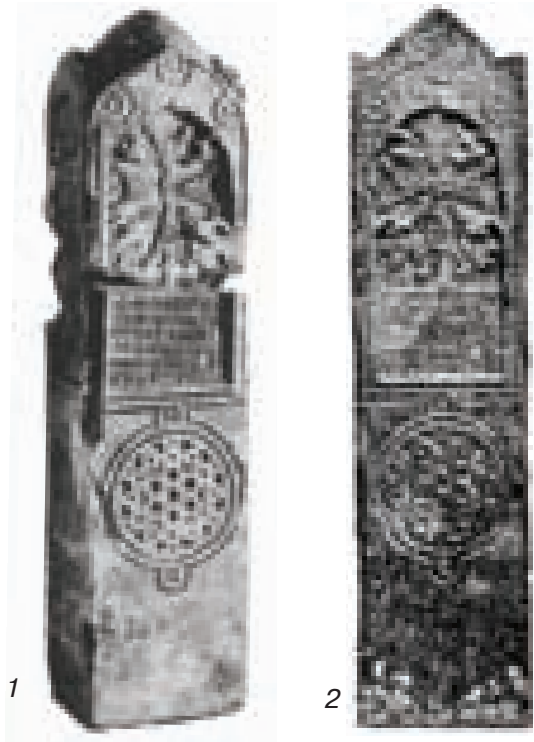
Надгробки з рельєфним зображенням хреста (фрагменти). Вапняк; різьблення. XIII ст., Алушта. За Е. Скржинською

Стела з фронтоном (у вигляді моделі храму) (фрагмент). Кераміка. XII–XIII ст., с. Гончарне (колишнє Варнутка), Крим. За А. Якобсоном



Надгробок у формі дзвіниці. Вапняк; різьблення. XIV ст., с. Лаки, Крим. 1 – за В. Мицом, 2 – за В. Латишевим

Надгробок з рельєфною розеткою (прорис). Вапняк, різьблення. XIV ст., Феодосія. За В. Латишевим



походить цікавий зразок надгробка XIII ст.¹⁵⁹ Інший зразок XII ст. знайдено на ескі-керменському городищі – надгробок у вигляді моделі храму¹⁶⁰, яка, вірогідно, реалістично відтворювала храмову архітектуру Криму того часу. Подібний надгробок виявлено також південніше Ескі-Кермена – на могильнику поблизу с. Гончарне (колишня назва – Варнутка). Своєрідний надгробок знайдено і у вигляді товстої керамічної стели з двоскатним виступом-фронтоном (ширина – 4,5 см) на чільному боці, на якому вирізаний хрест у колі. Пам'ятку датують XII–XIII ст.¹⁶¹ Надгробок XIV ст., виявлений біля церкви Святої Трійці в с. Лаки, – це витягнута по вертикалі стела з вапняку. У верхній частині зображено хрест із краплеподібними завершеннями рамен, який представлено в обрамленні стрільчастої арки. Хрест вирізано в контррельєфі, нижче розміщено напис, а під ним – оздоблення у вигляді подвійного кола, що обрамлювало орнаментальну розетку, виконану у виїмчастій техніці¹⁶². Надгробок нагадує форму церковної дзвіниці¹⁶³.

Із Феодосії походить вапнякова плита з рельєфною розеткою, яку, зважаючи на напис, можна датувати XIV ст.¹⁶⁴

Отже, провінційний Херсон, як і Крим, упродовж середньовіччя пройшов шлях монументального мистецтва свого часу й реагував на художні явища тодішньої сучасності, відображаючи етапи архітектурного розвитку Середземноморських країн¹⁶⁵.

МОНУМЕНТАЛЬНЕ МАЛЯРСТВО

У добу середньовіччя Кримський півострів залишався контактною зоною різних культурних традицій, що визначило особливості мистецького розвитку регіону. Крим став одним з найдавніших осередків християнства у Східній Європі. Про появу перших християн у Криму свідчать пам'ятки пізньої античної доби, наприклад геми із зображеннями хрестів. З Криму християнство поширилося на сусідні території, зокрема на терени Давньої Русі.

Визначальним для розвитку культури середньовічних християнських центрів Криму був вплив Візантії. Він став особливо відчутним уже в VI ст. завдяки активній політиці імператора Юстиніана I (527–565). Крим утримувався на “візантійській орбіті”, незважаючи на військові конфлікти між Руссю та Візантією в X ст., падіння Константинополя в 1204 році, численні напади кочовиків, апогеєм яких став похід хана Ногая 1299 року, і, нарешті, складні стосунки між візантійською владою, італійцями та володарями кримського князівства Феодоро. Усі ці бурхливі події, безумовно, позначилися на політичній та соціально-економічній ситуації, однак Крим продовжував бути одним з регіонів царгородського впливу аж до загибелі Візантійської імперії під ударами турків-османів у середині XV ст.

Монументальний живопис IV–XV ст. представлений у Криму різноманітними пам'ятками: розписами ранньохристиянських склепів, мозаїками базилік, стінописами печерних храмів тощо. Концентрація тих чи інших видів пам'яток у різних районах півострова неоднакова. Так, на Боспорі¹ кількісно переважають розписи склепів ранньохристиянської доби, тоді як фрагменти середньовічних стінописів збереглися фактично лише в церкві Святого Іоанна Предтечі в Керчі. Натомість у Херсоні², крім розписаних склепів, було знайдено низку мозаїчних композицій, які прикрашали підлоги наземних храмів. Монументальний живопис гірських районів Південно-Західного Криму представлено стінописами печерних церков. Фрески наземних будівель майже не збереглися, а мозаїки на стінах та підлог сьогодні відомі лише за окремими фрагментами, виявленими під час розкопок. Монументальний релігійний живопис вірменських та італійських общин середньовічних центрів Криму репрезентують поодинокі пам'ятки. Також існує дуже мало відомостей про використання мозаїк або стінописів у декорі споруд нерелігійного призначення – громадських і приватних³. Загалом, відтворення цілісної картини ускладнюють такі чинники: невелика кількість кримських пам'яток середньовічного монументального живопису, які вціліли до нашого часу, стан їхньої збереженості⁴ і значні розбіжності в поглядах дослідників щодо датування та інтерпретації.

Пам'ятки монументального живопису здавна привертали до себе увагу. Згадки про кримські фрески містяться в нотатках польського посла М. Броневського (XVI ст.), російського ченця Іакова, латинського префекта Кафи й Татарії Еміддіо Дортеллі д'Асколі та турецького мандрівника Евлії Челебі (XVII ст.)⁵. Неодноразово згадуються стінописи й у наукових працях XIX ст., причому завдяки публікаціям А. Бертъе-Делагарда, Д. Струкова та інших дослідників збереглася цінна інформація про фрески (у храмах Інкермана, Шулдана), які до сьогодні не вціліли⁶. Відомо також, що до другого тому альбому “Собрание древностей Юга России”, яке готував до видання відомий знавець кримських старожитностей граф О. Уваров, мала ввійти серія літографій за замальовками художника М. Вебеля (1848) із зображеннями середньовічних розписів. Альбом так і не вийшов друком, і до нашого часу збереглися лише окремі таблиці⁷. Невідома й доля деяких інших матеріалів, наприклад акварельних копій розписів печерних храмів, підготовлених до VI Археологічного з'їзду Я. Чепуриним (1884) та замальовок Д. Струкова, який реставрував храми Інкермана⁸.

Починаючи з 1920-х років, вивчення кримських старожитностей набуло комплексного та планомірного характеру. Дослідженням творів монументального живопису займалися переважно археологи. Так, у 1920–1930-х роках описи фресок храмів Ескі-Кермена та Сюйренської фортеці з'явилися в працях Н. Ернста, Н. Репнікова та Є. Веймарна⁹. У 1933 році під час роботи експедиції Н. Репнікова художниця Н. Лінно зробила акварельні копії фресок Ескі-Кермена, деякі з них було опубліковано¹⁰. Також приділяв увагу аналізу й датуванню фресок печерних храмів В. Бабенчиков, який, зокрема, досліджував монастир Шулдан¹¹.

Тривалий час фактично єдиною узагальнюючою працею, у якій було розглянуто майже всі відомі на той час монументальні фрескові ансамблі середньовічного Криму (за винятком пам'яток давнього Херсона), лишалася монографія мистецтвознавця, реставратора й археолога О. Домбровського “Фрески Средневекового Крыма” (1966). Вона стала результатом трьох років експедиційних робіт, протягом яких було здійснено архітектурні обміри, замальовки композиційних схем і фотографування, зроблено описи, а також копії фресок печерних храмів Південно-Західного Криму. Тоді ж експедиція вперше здійснила комплекс реставраційних заходів щодо живопису: очистила від забруднень і закріпила фарбовий шар фрескових композицій печерних храмів Мангуца, Ескі-Кермена та у вівтарі храму Святого Димитрія у Феодосії¹².

Окреме місце в історіографії посідають дослідження пам'яток Херсона й Боспору. Розписні (античні та ранньосередньовічні) склепи обох центрів були на початку XX ст. чи не найвідомішими пам'ятками живопису Криму. Підсумки досліджень боспорських і херсонських склепів наведені в монументальній праці М. Ростовцева “Античная декоративная живопись на Юге России” (1914), яка й досі не втратила свого наукового значення¹³.

Протягом XIX – першої половини XX ст. на території давнього Херсона було відкрито залишки численних наземних храмів, зокрема з мозаїчними підлогами – “Уварівську базиліку” (№ 23), “Базиліку в базиліці” (№ 15), “Базиліку 1932 року” і “Базиліку 1935 року” та ін. До проблеми датування мозаїк і фресок херсонських храмів так чи інакше зверталися всі провідні дослідники кримської середньовічної архітектури та мистецтва, зокрема А. Якобсон¹⁴. Вагоме місце у вивченні й збереженні цих пам'яток належить також О. Домбровському: він присвятив окрему монографію херсонським мозаїкам¹⁵.

Останнім часом вивчення кримських пам'яток середньовічного монументального живопису активізувалося. Відкрито низку нових об'єктів, у тому числі ранньосередньовічні розписні склепи на некрополях Херсона та Боспору¹⁶. Значну

увагу дослідники приділяють питанням датування й інтерпретації розписів¹⁷. Важливими знахідками є “церква з фресками” на Загайтанській скелі¹⁸ та фреска із зображенням Богородиці з немовлям із розкопок фортеці Чембало¹⁹. Суттєві зрушення відбулися також у дослідженні відомих раніше стінописів кримських печерних храмів²⁰.

Насамкінець слід зазначити, що фрагменти мозаїк і фресок було знайдено під час розкопок багатьох кримських пам'яток: базилік Ескі-Кермена та Мангуна, фортеці Киз-Куле, церкви Дванадцяти апостолів у Партеніті, капели консульського замку в Судаку²¹ та інших – однак через стан збереження вони не були предметом спеціального розгляду й досі чекають на своїх дослідників.

Історія візантійського живопису поділяється на кілька періодів²². Його витoki сягають ранньохристиянської доби. Перший розквіт візантійського мистецтва припадає на часи правління Юстиніана I (527–565). Зазвичай в історії мистецтва також окремо розглядають добу іконоборництва (730–843), розвиток живопису за часів правління Македонської династії (867–1056), династій Дук, Комнінів та Ангелів (1059–1204), живопис XIII ст. і, нарешті, живопис XIV – першої половини XV ст. Кожен із цих періодів у свою чергу поділяється на низку підперіодів із власними особливостями та тенденціями.

Збереженість пам'яток християнського монументального середньовічного живопису Криму дозволяє окреслити історію цього виду мистецтва в регіоні лише в найзагальніших рисах, акцентуючи увагу на конкретних пам'ятках, проблеми датування та стилістичного аналізу яких вирішені ще далеко не повністю.

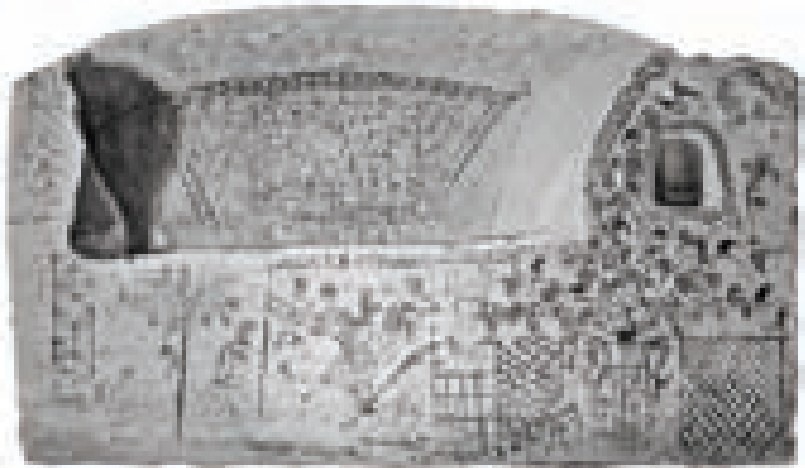
Монументальний живопис Криму: від ранньохристиянської доби до 1204 року

РАННЬОХРИСТІЯНСЬКІ РОЗПИСНІ СКЛЕПИ БОСПОРУ ТА ХЕРСОНА. У Криму, як і в інших регіонах пізньоантичного світу, розвиток ранньохристиянського мистецтва відбувався в безпосередній взаємодії з античними художніми традиціями. Мистецька спадщина античності переосмислювалася християнськими майстрами згідно з новою релігійною доктриною, при цьому античні художні форми та образи з часом суттєво видозмінювалися, наповнюючись новим змістом. Особливо це помітно в пам'ятках, пов'язаних з есхатологічними уявленнями ранніх християн, тому не випадково першими зразками християнського монументального мистецтва в Криму є розписи саме поховальних споруд – боспорських і херсонських склепів.

Питання щодо часу появи в Криму склепів з безперечно християнськими розписами досі лишається відкритим, незважаючи на тривалу історію вивчення цих пам'яток. Адже в багатьох випадках на ранньому етапі запозичені християнами античні художні мотиви за іконографією майже не відрізнялися від сучасних їм язичницьких²³. Однак у різних районах Криму розвиток ранньохристиянського живопису відбувався різними шляхами.

На Боспорі М. Ростовцев свого часу виділив групу склепів, прикрашених своєрідними розписами в так званому геометричному стилі – схематичними зображеннями, нанесеними переважно червоною або чорною фарбою²⁴. Нині відомо 11 склепів з такими розписами. Яскравим прикладом геометричного стилю є розпис “Склепу № 46” із “Системи 2003 року” (перша половина V ст.)²⁵. Над нішею, розташованою праворуч від центральної лежанки, зображено двох голубів (у звороті ліворуч), один з яких сидить на пальмовій гілці, другий – на гірлянді, декорованій трьома трикутниками. Праворуч ніші – зображення посудини з пророслою вино-

Розпис “Склепу 1901 р.”.
Некрополь Пантикапея.
За М. Ростовцевим



градною лозою. Поле навколо ніші та між малюнками заповнене червоними цятками, по лівому й нижньому краю обмежене орнаментальною смугою з трикутників. Контури малюнків позначені врізними лініями, заповненими чи обведеними червоною фарбою; фарби наносили безпосередньо на поверхню стіни без попереднього тинькування²⁶. На стінах західної лежанки було виявлено два подібні контурні зображення виноградного куща, біля якого – птах у звороті ліворуч, що клює виноград. Фігури птахів окреслено нерозривною врізною лінією²⁷. Розписи вирізняються значно спрощеною, порівняно з античною, технікою виконання та умовним, схематичним малюнком.

У розписах керченських склепів іноді трапляються схематичні фігурки людей. Однак ці своєрідні антропоморфні зображення навряд чи є ознаками поховань саме християн²⁸. Загалом, питання релігійної належності громади, яка використовувала склепи – сабазіастів²⁹, поки лишається предметом дискусій.

Подібний “примітивізм” у ранньохристиянському мистецтві зумовлювався спіритизацією релігійного світосприйняття на тлі кризи духовних цінностей античності³⁰ й часто супроводжувався відмовою від художніх образів, притаманних язичницькому мистецтву, натомість звертаючись до розвиненої системи символів. Найчастіше художники зображували виноградну лозу, що “проростає” з чаші, та птахів – голубів або павичів. Ці мотиви асоціювалися з таїнством євхаристії, ідеями вічного життя та райського саду. Ще одним поширеним мотивом ранньохристиянських розписів був корабель – символ Церкви як алузії Ноевого ковчега (у ранньохристиянських склепах Криму збереглися зображення суден, виконані в техніці графіті). Значення всіх цих зображень – наочних втілень певних християнських догматів – відкривалося лише вузькому колу громади єдиновірців-християн. Протягом перших століть поширення нової віри це таємне знання вирізняло християн серед язичницького загалу³¹.

Дослідження склепів III–VI ст. дозволяє простежити певну тенденцію розвитку, наслідком якої стало домінування в живописі символічних зображень³². Зокрема, від кінця V ст. у розписах боспорських склепів зникають усі сюжетні елементи, крім зображень хреста³³.

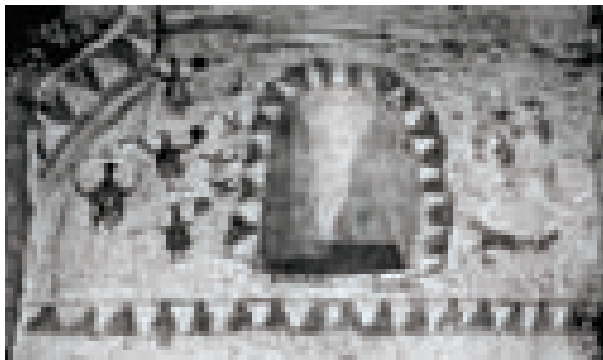
Ранньохристиянські розписані склепи було також знайдено в околицях Херсона – найбільшого середньовічного християнського центру на території Криму³⁴. Склепи, вирубані в скелі навколо замського храму Богородиці Влахернської, привертали увагу вчених уже у XVIII ст. Тут під наглядом графа О. Уварова в 1853 році було досліджено один з перших відкритих у Криму склепів із зображенням хриз-

ми – монограми Христа³⁵. Розписані ранньохристиянські склепи нині відомі на обох міських кладовищах Херсона: східному – поблизу храму Богородиці Влахернської, та західному – за західною міською брамою³⁶.

У декоруванні ранньохристиянських склепів Херсона широко застосовувалися орнаментальні мотиви – меандр (“Склеп на землі Н. Тура”), прямокутники зі вписаними в них ромбами та колами (“Склеп 1903 року”) та ін. Розписи на стінах і склепіннях часто відокремлювалися смугами червоного (“Склеп 2003 року”) або чорного кольору. Приципи розміщення орнаментів на стінах як обрамлення ніш дозволяють припустити, що художнє оздоблення склепів подекуди імітувало декор сучасних їм житлових приміщень. Імовірно, це було пов’язано зі споконвічною, однак переосмисленою християнами традицією вважати поховальну споруду новим житлом померлого³⁷.

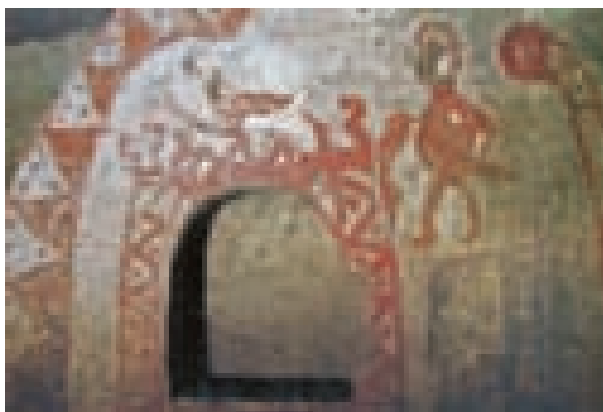
Для розписів склепів Херсона, як і для ранньохристиянських пам’яток інших регіонів пізньоантичного світу (від Італії до Причорномор’я), характерними є вищезгадані основні мотиви: виноградна лоза (наприклад, “Склеп 1904 (1853) року”, “Склеп 1905 року” та “Склеп 1909 року”), різноманітні плоди, павичі – символи Воскресіння (“Склеп на землі Н. Тура”, “Склеп 1904 (1853) року” та “Склеп № 1 1998/1999 років”), голуби, вінки, квіти, традиційні ще для античного мистецтва зображення гірлянд зі стрічками. Прикладом поєднання цих мотивів є декор склепів, досліджених у 1998–1999 та 2003 роках³⁸. Зокрема, в одному зі склепів (“Склеп № 1 1998/1999 років”) знайдено зображення павича, чаші, гірлянд, квітів і перекинутої скляної вази з плодами, що розсипалися. Останній мотив як алегорія скорботи траплявся ще в живописному оздобленні давньоримських пам’яток³⁹.

На стелях деяких склепів зображено так звану константинівську монограму Христа – хризму. Розміщена в поховальних спорудах, вона трактувалася як символ безсмертя⁴⁰. Хризму іноді зображували в оточенні лаврового вінка (“monogramma laureato”), а також доповнювали грецькими літерами α і ω , що символізували божественну природу Христа, який є “Альфаю та Омегою, початком і кінцем” усього сущого. Зображення вінка – античної відзнаки, нагороди за перемогу – у ранньохристиянському мистецтві завдяки своїй формі кола трактувалося як символ безсмертя, нескінченного життя. За словами Климента Александрійського (близько 150–215), Син Божий є нескінченим колом, де сходяться всі сили. Отже, поєднання вінка зі вписаною в нього монограмою Христа дозволяє інтерпретувати це зображення, розміщене в склепах разом з іншими символічними деталями (виноградною лозою, гірляндами, деревами та квітами тощо), як “мир у Христі”, Царство



Розпис “Склепу 1905 р.”. Некрополь Пантикапея. За М. Ростовцевим

Розпис “Склепу № 2” з ділянки «Системи-Желябова, 28». Некрополь Пантикапея. Світлина О. Веремейчик





Розпис “Склепу 1905 р.” (прорис). Херсон. За М. Ростовцевим

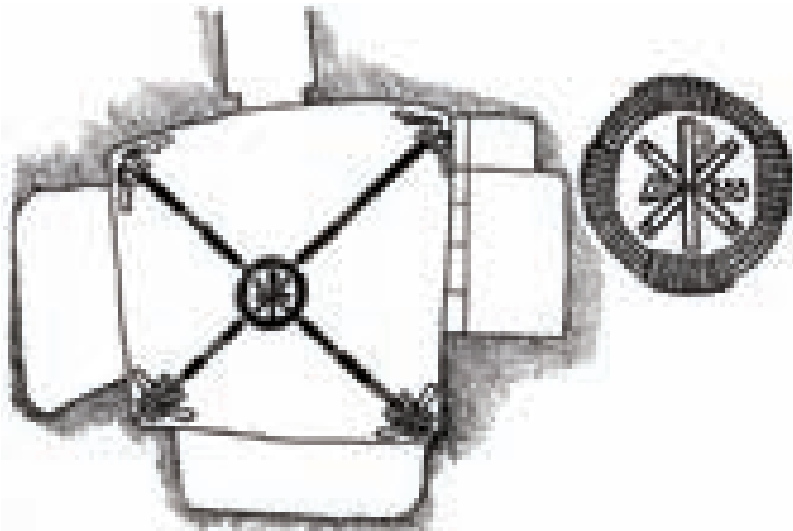
Боже, якого досягає християнин після смерті. Декорований таким чином склеп є уособленням райського саду, де перебуває душа праведного християнина⁴¹.

Цікавим розписом вирізнявся так званий “Склеп на землі Н. Тура”, відкритий у 1912 році⁴². Крім звичних рослинних орнаментальних мотивів, на стіні праворуч від входу розміщувалося зображення чоловіка та жінки на тлі міського пейзажу, оточеного муром з баштами. Сюжет композиції досі лишається нез’ясованим⁴³. На задній стіні склепу було зображено павича та паву з вінками в клювах. Пізніше склеп перепланували на молільню чи невеликий храм таким чином, що розпис із павичами опинився у вівтарній частині⁴⁴.

У всіх відомих склепах розпис поліхромний, нанесений на ретельно тиньковані стіни та склепіння. Для нього характерні чисті й свіжі кольори, зокрема різні відтінки червоного; як пігменти використовували червону вохру, карбонат кальцію (білий колір), александрійську фриту (блакитний колір) та палену кістку (чорний колір)⁴⁵. Характер зображень у херсонських склепах близький до традицій пізньоантичного живопису. Живописна манера легка, вільна, моделювання форм умовне – фарби різних відтінків та інтенсивності накладено почергово тонкими, напівпрозорими шарами, завдяки чому іноді досягається враження “об’ємності”.

Переважаання в розписах певних елементів дозволяє говорити про вплив на живопис Криму традицій мистецтва східних регіонів Римської імпе-

Розпис стелі “Склепу 1905 р.” (прорис). Херсон. Архів ІІМК РАН



рії. Основні мотиви розпису, що уособлюють райський сад та інші характерні сюжети, мають аналогії серед пам'яток Антіохії, Сирії та Палестини V–VI ст.⁴⁶ На відміну від катакомб Риму та пам'яток Західного Причорномор'я, для склепів середньовічного Херсона й Боспору сюжетні розписи не характерні – тут переважає символіка та орнаментальний декор, властиві образотворчому мистецтву ранньохристиянської доби, особливо на сході Імперії⁴⁷.

Час побудови склепів з ранньохристиянськими розписами лишається предметом дискусій. Більшість дослідників, аналізуючи мотиви зображень та нумізматичний матеріал, датують розписані склепи IV–V ст.⁴⁸ Датуючими живописними елементами є, зокрема, константинівська хризма, зображення якої поширилися після видання Міланського едикту (313) і зникли до середини V ст.⁴⁹, та окремі мотиви, наприклад чотирипелюсткові хрестоподібні розетки, які мають аналогії серед розписів болгарських склепів IV ст.⁵⁰ Однак висловлювалися припущення й щодо пізнішого датування розписів – другою половиною V – VII ст. Вони базуються на аналогіях, інтерпретаціях певних мотивів розпису (свічок, форм зображених посудин тощо), а також на аналізі монет, знайдених у культурних шарах під час розкопок споруд⁵¹.

Слід зазначити, що в той час, коли в склепах Херсона з'являється розпис, на Боспорі ця традиція вже майже не простежується – від кінця V ст. у склепах Боспору трапляються лише зображення хрестів або написи з текстами псалмів⁵². На думку дослідників, це пов'язано з особливостями сприйняття християнського віровчення та його течій у різних районах Криму, а також, можливо, з матеріальною спроможністю релігійних громад Херсона й Боспору як основних замовників, адже виконання розпису потребувало коштів і наявності кваліфікованих майстрів.

Ранньохристиянські розписані склепи безпосередньо передували та частково співіснували з деякими наземними храмами. Проте за часів імператора Юстиніана I, у період посиленого храмового будівництва, традиція поховання в розписаних склепах почала занепадати – єпископи та заможні городяни активно користувалися правом на поховання в храмових комплексах або неподалік від них.

СТІНОПИСИ ТА МОЗАІЧНІ ПІДЛОГИ ХРАМІВ ХЕРСОНА VI–XII СТ. У християнських центрах Криму були поширені кілька типів наземних культових споруд. Серед них вирізняються мартирії – споруди, зведені на місці поховання святого, мученика чи аскета або там, де відбулися певні пам'ятні події⁵³.

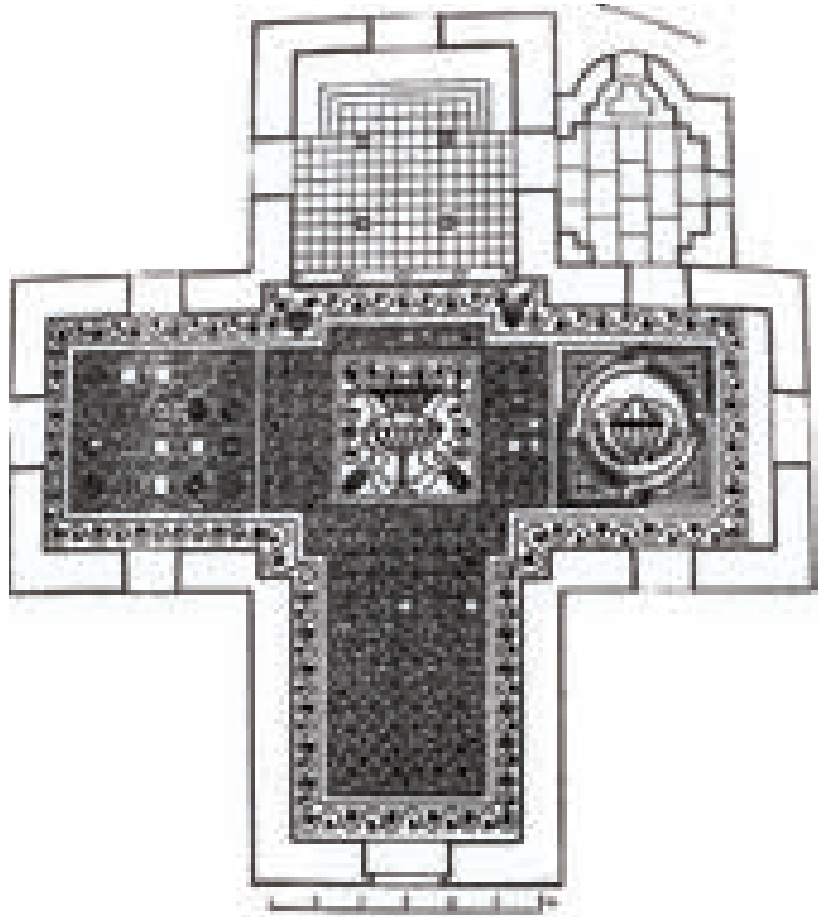
Таким мавзолеєм-мартирієм був на початку свого існування храм Богородиці Влахернської на східному заміському кладовищі Херсона⁵⁴. За археологічними даними, зведення першої споруди на цьому місці – маленького одноапсидного храму – відбулося на межі IV–V ст.⁵⁵ Між початком V та другою чвертю VI ст. над ним збудували великий храм-мартирій⁵⁶ хрестоподібної в плані форми⁵⁷ із входами в усіх чотирьох рукавах хреста. Квадратний у плані центр храму був призначений для кліру, а рамена хреста заповнювали прочани⁵⁸. Хрестоподібні споруди меморіального типу зводили в різних регіонах ранньохристиянського світу, наприклад у Сирії, Палестині⁵⁹. Одним з найвідоміших є мавзолей з розкішними мозаїками Галли Пладиції у Равенні (V ст.)⁶⁰.

У VI ст. херсонський мартирій перебудували, перетворивши на церкву з вівтарною частиною в східному рукаві хреста та одним входом у західній стіні⁶¹. Церкву



Розпис стелі “Склепу 2003 р.”. Некрополь Херсона. НЗ “Херсонес Таврійський”

Підлога (прорис). Мозаїка. Храм Богородиці Влахернської, Херсон.
Рис. М. Скубетова



було освячено на честь Богоматері Влахернської⁶² та багато прикрашено мармуром, мозаїками і фресками. Від мозаїчного декору вітварної частини вціліли близько 11,5 тисяч кубиків різнокольорової смальти⁶³. На стінах вітвари виявлено залишки розписів – фрагменти зображень святих.

In situ збереглася мозаїка, якою було прикрашено підлогу в центрі храму та три рукави хреста⁶⁴. Наявність багатого мозаїчного декору свідчить про виняткове значення замського храму Богородиці Влахернської як місця вшанування святих або мучеників, де збиралася велика кількість прочан.

Мозаїка підлоги храму Богородиці Влахернської є одним з найпоказовіших зразків ранньовізантійського монументального мистецтва Криму. Символічні мотиви (чаша, виноградна лоза та птахи), які, за визначенням А. Грабара, характеризуються широким спектром нюансів у межах одного семантичного поля⁶⁵, втілювали ідеї раю та вічного життя і були універсальними для мистецтва всього ранньохристиянського світу.

Мозаїка виконана з яскравих різнокольорових кубиків скляної смальти та каменю – білого проконеського мармуру, червоного мармуроподібного вапняку з Балаклави, чорного піщанику з околиць Георгіївського монастиря, жовтого сарматського вапняку⁶⁶. Загальна композиційна схема розташування мозаїчних панно асиметрична, що пов'язано з особливостями організації та використання храмового простору⁶⁷. Центральне місце займає композиція із зображенням чаші-канфара на високій ніжці, з якого “проростає” виноградна лоза, та двох павичів,

розміщених симетрично обабіч канфара й звернених до центру композиції. Навколо центрального панно та в західному рамені хреста підлогу вкрито мозаїчним орнаментом зі з'єданих між собою кіл, заповнених зображеннями тварин, пташок і рослин. У північному рамені мозаїка складається лише з геометричних орнаментальних мотивів. У південному розміщено ще одне досить велике мозаїчне панно із зображенням чаші з пророслою виноградною лозою та двох голубів, що сидять на краях чаші⁶⁸.

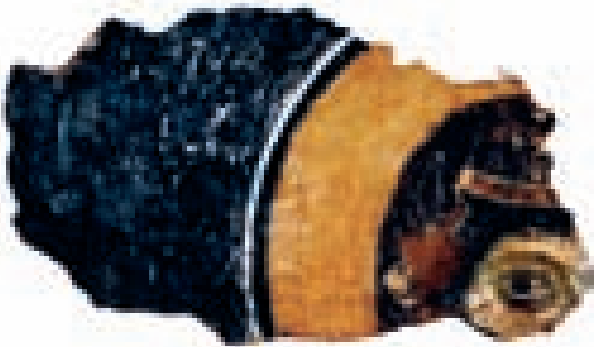
Традиція прикрашати храми мозаїками була поширеною на всій території Візантійської імперії, особливо в Константинополі та регіонах, тісно пов'язаних зі столицею. Під час досліджень численних церков Херсона знайдено цілісні та фрагментовані мозаїчні панно. Більшість із них належить до



Підлога (фрагмент). Мозаїка. IV–VI ст., Храм Богородиці Влахернської, Херсон. НЗ “Херсонес Таврійський”

Підлога. Мозаїка. “Базиліка 1935 р.”, Херсон. НЗ “Херсонес Таврійський”

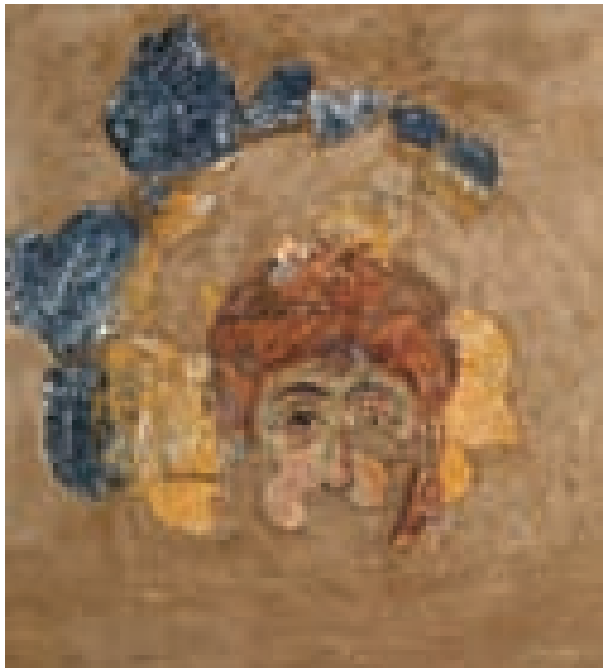




Лик Богородиці (фрагмент стінопису). Фреска. IX–X ст., “Храм 16”, Херсон. Світлина з архіву НЗ “Херсонес Таврійський”

знайденими в 1950 році під час досліджень було виявлено залишки невеликого храму з п'ятигранною апсидою, що передував цій базиліці⁷⁰. Нижня частина його стін була складена з каменю, а верхня – із цегли-сирцю. О. Домбровський відреставрував і докладно проаналізував залишки стінописів споруди – 422 фрагменти фресок⁷¹. Результатом копіткої роботи стала реконструкція низки декоративних мотивів розпису: зображень павичів і фазанів на білому тлі між гірляндами з пальмових гілок, перев'язаних кольоровими стрічками; орнаментального фриза з двох меандрів, накладених один на одного; зображень канелюрованих колон з невисокими капітелями; кесонів. Розпис нижньої частини стін імітує облицювання кольоровим мармуром, яке складалося з геометричних фігур: ромбів, вписаних у квадрати,

Лик святого (фрагмент стінопису). Фреска. Кінець XIII – XIV ст., Храм Богородиці Влахернської, Херсон. Світлина з архіву НЗ “Херсонес Таврійський”



VI ст. Мозаїки з характерними геометричними орнаментальними мотивами, зображеннями різноманітних птахів, канфарів з виноградними гронами тощо було відкрито під час розкопок у “Західній базиліці” (№ 13), “Базиліці на пагорбі” (№ 14), “Чотирьохапсидному храмі” (№ 47), “Базиліці в базиліці” (№ 15), “Базиліці 1932 року” та “Базиліці 1935 року”, “Уварівській базиліці” (№ 23) та ін.

Стінописи ранньовізантійського часу репрезентовані в Херсоні фрагментами фрескових розписів із зображеннями птахів, архітектурних деталей з геометричними орнаментальними мотивами, “Базиліки 1935 року”⁶⁹. Під час розкопок було виявлено залишки невеликого храму з п'ятигранною апсидою, що передував цій базиліці⁷⁰. Нижня частина його стін була складена з каменю, а верхня – із цегли-сирцю. О. Домбровський відреставрував і докладно проаналізував залишки стінописів споруди – 422 фрагменти фресок⁷¹. Результатом копіткої роботи стала реконструкція низки декоративних мотивів розпису: зображень павичів і фазанів на білому тлі між гірляндами з пальмових гілок, перев'язаних кольоровими стрічками; орнаментального фриза з двох меандрів, накладених один на одного; зображень канелюрованих колон з невисокими капітелями; кесонів. Розпис нижньої частини стін імітує облицювання кольоровим мармуром, яке складалося з геометричних фігур: ромбів, вписаних у квадрати, кругів, облямованих трикутниками тощо. Характер розробки живописної поверхні наслідує рустовання.

Зображення птахів серед гірлянд написано в подібній до античної живописній манері, що зближує розглядувані стінописи з колом пам'яток пізньоантичного – ранньосередньовічного часу⁷². Сучасні дослідники припускають, що храм, прикрашений цими фресками, існував у кінці IV – V ст. і спочатку був синагогою⁷³.

Фрагменти тиньку із залишками згаданих стінописів мають складну структуру: спочатку на поверхню стіни наклалися шар товстої, досить грубої вапняно-піщаної суміші, а на нього – шар тиньку з додаванням подрібненої соломи. На третій тонкий шар, утворений вапняним розчином з домішкою піску, у техніці фрески наносився розпис. Кольорова гама стінописів була багата на м'які відтінки червоного, коричневого й зеленого кольорів.

Унікальним є фрагмент фрескового розпису із зображенням лику Богоро-

диці, знайдений К. Косцюшко-Валюжиничем у 1889 році під час розкопок апсиди одного з невеликих міських храмів (“Храм № 16”) у південному районі міста⁷⁴. Богородиця зображена фронтально, у пурпурному мафорії із “золотим” (написаним жовтою вохрою) хрестом над чолом. Німб також жовтий, з темно-синьою та білою обводками. Тло насиченого темно-синього кольору. Розпис виконано мінеральними фарбами, у зображенні лику використано традиційну техніку багатшарового моделювання. Простежується наявність санкіру – основи оливкового кольору, поверх якої покладено рожево-вохристій тон карнації. Наступний шар – білильні полиски. Типовим є рисунок укрупнених очей, заокруглених брів і виразно позначеного перенісся, що разом з відстороненим поглядом Богородиці надає її лику певної суворості. За стилістичними особливостями фрагменту живопис датовано IX–X ст.⁷⁵



“Фазан” (фрагмент стінопису). Фреска. IV–VI ст., “Базиліка 1935 р.”, Херсон. НЗ “Херсонес Таврійський”

Середньовічний Херсон

Стінописи Херсона палеологічного періоду відомі за нечисленними знахідками. Зокрема, при розкопках замського храму Богородиці Влахернської (у верхніх шарах) було виявлено фрагменти пізнього малярського опорядження храму. Найяскравішим з них є елемент фрески із зображенням лику юного святого, знайдений під час досліджень у 1902 році. Святий має аристократичну зовнішність – правильний, трохи видовжений овал обличчя з тонким прямим носом, плавними дугами брів. Золотаве густе волосся з позначеними вохристими лініями прядками розділене прямим проділом і перехоплене діадемою. Карнація багатшарова; деталі прописані впевнено, майстерно. Привертають увагу насичені кольори, зокрема інтенсивний синій колір тла, який контрастує з яскраво-вохристим німбом. А. Банк датує фреску кінцем XIII – XIV ст.⁷⁶

Низка знайдених під час розкопок фрагментів стінопису дає певне уявлення про поширені в монументальному живописі Херсона цього періоду орнаментальні мотиви. Зокрема, цікавою знахідкою є розписаний тимпан XIII–XIV ст., вирізьблений з вапняку й декорований візерунком – “плетінкою” з двох ременів, нанесеною червоною вохрою⁷⁷.

Тимпан. Вапняк, охра; розпис. XIII–XIV ст., Херсон. НЗ “Херсонес Таврійський”

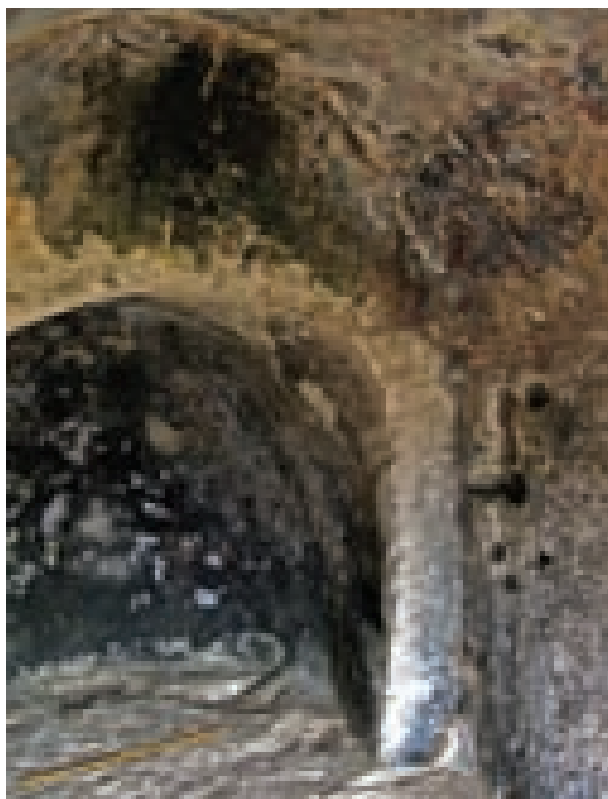


Інкерман

МОНАСТИР СВЯТОГО КЛИМЕНТА. Печерні комплекси Інкермана вже тривалий час привертають увагу мандрівників і дослідників. Донедавна вважалося, що жодного зразка монументального живопису в печерних спорудах Інкермана не збереглося. У наукових працях ХІХ – початку ХХ ст. ще траплялися згадки про існування розписів, а деяким дослідникам пощастило побачити їхні залишки на власні очі. Одним з рідкісних джерел, яке містить певну інформацію про втрачені пам'ятки, стали описи російського священника Іакова, який у 1634 році відвідав монастир, розташований у підніжжі Монастирської скелі. Отець Іаков залишив унікальну інформацію про головну монастирську печерну церкву, освячену в ім'я св. Георгія (Юрія)⁷⁸. За словами священника, усі стіни храму були вкриті старовинними, “вилинялими” від часу розписами. Він виділив зображення Саваофа та пророків, а також фігури двох святих, одягнених, як “Димитрій цесаревич”(?) і “Димитрій, мученик Солунський”⁷⁹.

Згодом монастир припинив своє існування і був відновлений лише в середині ХІХ ст. На той час у церкві Святого Георгія збереглося тільки зображення Спасителя в апсиді⁸⁰; невдовзі з'явилися нові розписи, виконані під час реставрації під керівництвом художника Д. Струкова⁸¹. Свого часу Н. Репніков оглянув рештки середньовічного живопису й датував церкву ХІІІ ст.⁸² Відомо, що розписами були прикрашені й інші храми Інкермана, зокрема храми Святих Євграфія та Атки, які не збереглися до нашого часу⁸³.

Вівтар “Церкви з фресками” на Загайтанській скелі. ХІІІ ст., Інкерман



“ЦЕРКВА З ФРЕСКАМИ” НА ЗАГАЙТАНСЬКІЙ СКЕЛІ. Єдиною відомою сьогодні пам'яткою, що дає уявлення про розписи середньовічних церков Інкермана, є “церква з фресками”, знайдена в 2004 році під час обстежень печерних комплексів Загайтанської скелі⁸⁴.

“Церква з фресками” – це невеликий одноапсидний храм, вирубаний у товщі гірської породи на висоті близько 25 м від підніжжя скелі. На підставі археологічних даних і результатів аналізу архітектурних особливостей споруди побудову церкви датують не раніше ХІІІ ст.⁸⁵ Деяко пізніше стіни та склепіння храму було розписано. Залишки фресок, що збереглися у вівтарній частині, а також на склепінні та у верхній частині стін нави, дають змогу певною мірою реконструювати іконографічну програму розпису.

Живописні композиції розділено смугами червоної фарби на реєстри та окремі сцени (у такий самий спосіб вони відокремлюються і в інших печерних церквах Криму). У вівтарній частині виділено три реєстри. У консі апсиди – поясний “Деїсус” із зображення-

ми Христа-Еммануїла, Богоматері (ліворуч від Христа) та Іоанна Предтечі (праворуч). У нижньому регістрі – святительський чин: фігури семи святих на повний зріст; у руках двох святих, розміщених праворуч, – Євангеліє. Супровідних написів не виявлено, однак за іконографічними особливостями можна виділити свв. Миколая Мирлікійського, Григорія Богослова та Василя Великого. Композиція на склепінні вціліла лише частково (великий фрагмент у центрі втрачений), однак наявність добре збережених постаті ангела, що несе мандорлу, яка оточувала зображення Христа, та фігури апостола зі зверненням до Христа обличчям дозволяє стверджувати, що тут було представлено сцену Вознесіння Христового.

На вівтарній арці розташовано композицію “Благовіщення”. У візантійських храмових розписах сцена Благовіщення з її символікою “райської брами”⁸⁶ розміщувалася на вівтарній арці, перед входом до вівтаря, що вважався уособленням раю в сакральній топографії християнського храму. У “церкві з фресками” на вівтарній арці ліворуч зображено архангела Гавриїла, праворуч – Богоматір, яка сидить на троні. Композицію супроводжує напис грецькою мовою, характерний для сцени Благовіщення.

Нижче від фігур архангела та Богородиці по боках симетрично розміщено дві постаті в німбах. Добре збереглося зображення праворуч – колінопреклонного літнього чоловіка в багатому, розшитому перлами вбранні, з молитовно простягнутою до центральних персонажів правою рукою та сувоєм у лівій. Фігура ліворуч майже повністю втрачена⁸⁷.

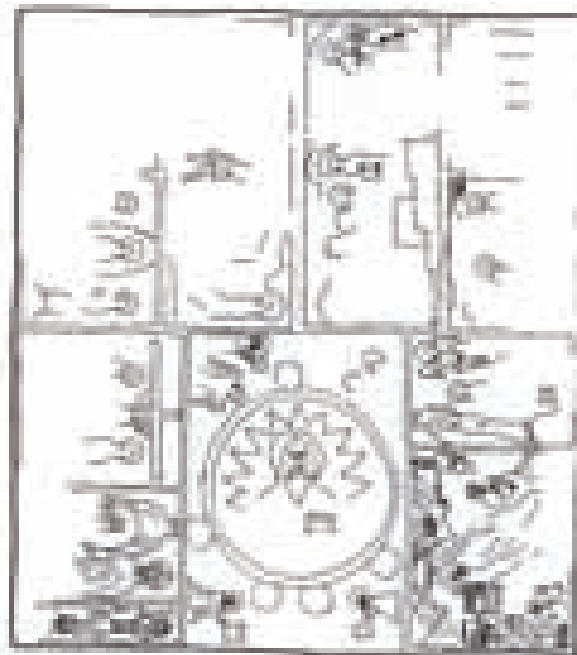


Схема розпису стелі нави. “Церква з фресками” на Загайтанській скелі. За К. Чуєвою, Т. Бобровським



Схема розпису апсиди. “Церква з фресками” на Загайтанській скелі. За К. Чуєвою, Т. Бобровським

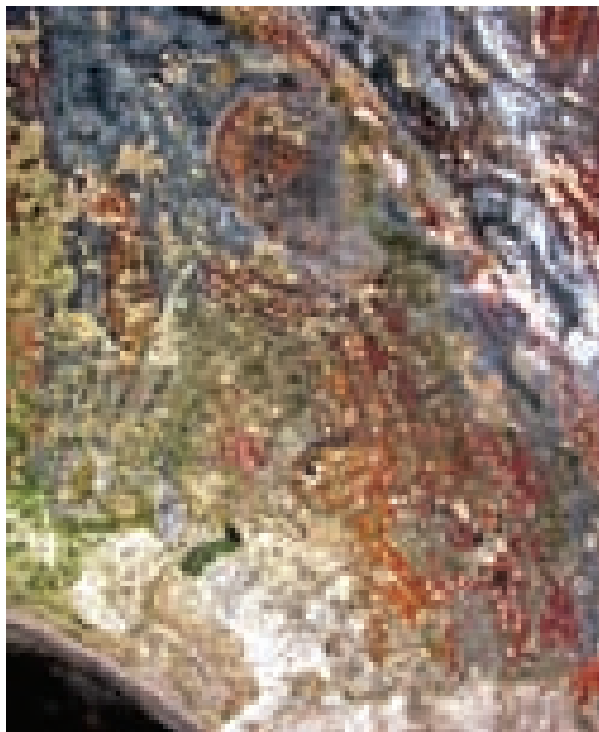


“Апостол” (фрагмент композиції “Вознесіння Христове”). Фреска. XIII ст., “Церква з фресками” на Загайтанській скелі, Інкерман

Серед композицій наві визначені такі: на південній стіні – “Різдво Христове” та “Хрещення”; на західній стіні, над входом – залишки композиції “Успіння Богородиці”; на північній стіні – “Розп’яття” та “Зішестя в пекло”; на склепінні перед вівтарною аркою в круглому медальйоні – оплічне зображення Пантократора в образі Христа “Ветхого Днями”, навколо медальйона – фігури чотирьох євангелістів.

Образи відзначаються особливою виразністю (наприклад, апостол у композиції “Вознесіння Христове”), однак зображення деяких персонажів мають дещо схематизований вигляд. У моделюванні ликів використано традиційні прийоми: на зеленувату підкладку-санкір було покладено основний тон (переважно вохристий), по якому різними відтінками червоної фарби нанесено контури очей, носа, губ тощо. Завершувалося моделювання тонкими білильними штрихами, нанесеними по-сухому з метою коригування форм та об’ємів. Імовірно, було використано техніку “al fresco”⁸⁸ з традиційними доповненнями на клейовому в’язиві. Розписи “церкви з фресками” відзначаються досить високим рівнем майстерності, низкою іконографічних особливостей і використанням палітри, побудованої на поєднанні насичених відтінків жовтої та червоної вохри з чорно-синім кольором тла.

Загальний художній лад і стилістичні особливості разом з архітектурно-археологічними відомостями дозволяють датувати розписи “церкви з фресками” другою половиною XIII ст.⁸⁹



“Святий у царському вбранні” (фрагмент композиції “Благовіщення”). Фреска. XIII ст., “Церква з фресками” на Загайтанській скелі, Інкерман

Чембало

Про культові пам’ятки генуезької фортеці Чембало, що розташовані на території сучасної Балаклави, нині відомо небагато. Згідно з писемними джерелами, у Чембало розміщувалася кафедра католицького єпископа, у XIV ст. існували францисканський монастир і “Храм в ім’я Богоматері”, місце розташування якого невідоме⁹⁰. У 2003 році було виявлено ще дві церкви – двоапсидний храм на території Нижнього міста (так званої фортеці Святого Георгія) та невелику квартальну церкву на території замку, який традиційно називають на честь св. Миколая⁹¹. Однак тривалий час майже нічого не було відомо про монументальний живопис цього генуезького осередку.

Надзвичайно важливу знахідку було зроблено під час археологічних досліджень 2004 року. У невеликій ямці-схованці, викопаній на подвір’ї башти-барбакана попід північно-східною стіною огорожі, виявили складені купкою шматки фрески⁹². У процесі тривалої реставрації фреску було зібрано з кількох сотень



“Богоматір з немовлям”. Фреска, темпера. XIV ст., фортеця Чембало. Світлина з архіву НЗ “Херсонес Таврійський”

фрагментів. З’ясувалося, що вона має форму стрілчастої арки⁹³ (0,97 м × 1,10 м) і містить поясне зображення Богородиці Одигітрії з благословляючим Христом на руках⁹⁴.

Марія вбрана в пурпурно-коричневий мафорій, прикрашений зірками та ажурною каймою по краях. Під мафорієм – сіро-блакитна туніка, рукави якої зібрані наручами, на голові – блакитний чепець. Ісус у світло-зеленому хітоні та темно-червоному плащі-гіматії. Німби Марії та Христа вохристо-золотавого кольору з темно-червоним та білим контурами, на німбі Ісуса видно тонкі лінії перехрестя.

Композиція виконана у змішаній – фресковій і темперній – техніці. Очевидно, спочатку по вологому тиньку було нанесено фарби з природних пігментів, замішаних на вапняковій воді. Після того, як фреска підсохла, темперними фарбами, розведеними на пшеничному або ячмінному клее, прописали верхні шари.

Письмо ликів багатшарове. Санкір має темно-оливковий колір – імовірно, він був приготовлений за традиційним візантійським рецептом з використанням зеленої землі, темної вохри, білил і вугільної чорної барви. Потім накладено тонкий шар вохри; контури малюнка обведено фарбою темно-умбристого кольору. Остаточне моделювання рис майстер здійснював білильними движками поверх цих шарів, орієнтуючись на попередній малюнок, виконаний грав’єю (тонкими прокресленими

лініями, що наносилися загостреним іструментом по вогкому тиньку). Риси лику немовляти Ісуса характеризуються білильними полисками, що, як і в зображенні лику Богоматері, покладені поверх вохри та санкіру.

Фреска з Чембало відзначається високим художнім рівнем. Низка типових рис – видовжені пропорції фігур, риси ликів Богоматері (класичний овал, тонкий рівний ніс) і Христа, кольорова гама, побудована на поєднанні м'яких глибоких відтінків синього, пурпурового та вохри, характер рисунка вбрання тощо – свідчить про близькість цього твору до традицій палеологівського мистецтва й дозволяє датувати його XIV ст.

Пам'ятки Південно-Західного Криму

У добу середньовіччя християнські храми існували майже в кожному районі Кримського півострова. Однак більшість з них було зруйновано тоді ж, у середні віки, а разом зі спорудами загинула й низка пам'яток монументального живопису. Така доля спіткала не лише базиліки Ескі-Кермена й Мангупа, а й пізніші пам'ятки. Майже нічого не лишилося від розписів численних середньовічних сільських церков у долинах річок Чорної, Бельбека, Качі, Альми, Марти, Бодрака та в інших районах Криму. Навіть там, де збереглися залишки будівель значної висоти, тиньк із шаром розпису осипався або був знищений⁹⁵. Серед розписів храмів Мангупського городища вцілів лише один – у печерній церкві Південного монастиря⁹⁶, про який ітиметься далі.

У кращому стані перебувають пам'ятки Ескі-Кермена, оскільки від XV ст. городище було незаселеним. Сьогодні на території Ескі-Кермена та поблизу нього відомі три печерні церкви з відносно добре збереженими стінописами, що їх датують у межах XIII–XIV ст.

ПЕЧЕРНИЙ “ХРАМ УСПІННЯ”. Умовна назва пам'ятки – “Храм Успіння” – закріпилася за печерною церквою, вирубаною в обриві південно-східного краю плато Ескі-Кермена, ще з 1930 року – після публікації відомого кримського археолога Н. Ернста⁹⁷. Виникла ця назва завдяки добре збереженій композиції “Успіння Богородиці”, розміщеній на західній стіні храму, хоча її навряд чи можна вважати головним храмовим образом⁹⁸.

“Храм Успіння” має низку особливостей, неодноразово проаналізованих у науковій літературі. За спостереженнями дослідників, фресками була оздоблена лише північна частина споруди, включно з вівтарною апсидою, водночас відокремлена південна частина лишалася потинькованою, але нерозписаною⁹⁹.

Збережені фрагменти живопису дозволяють реконструювати іконографічну програму розписів “Храму Успіння”¹⁰⁰. У консі апсиди розміщено “Деїсуса” з постатями Христа на престолі, Богоматері (ліворуч від Христа) та Іоанна Хрестителя (праворуч). Фігури подані на повний зріст, між ними – янголи-тетраморфи. Зображення Христа вирізняється гармонійністю пропорцій і чітким, впевненим малюнком. Риси лику майже не збереглися, можна розгледіти лише видовжений овал обличчя з бородою та довгим волоссям, оточений жовтим німбом. Христос зображений у багрянотому хітоні та пурпурному гіматії, складки якого позначені чорними лініями¹⁰¹. Зображення Богородиці та Іоанна Предтечі пошкоджені значно більше, зокрема, від постаті Діви Марії збереглися лише фрагменти верхньої частини німба й мафорію.

У нижньому регістрі розпису апсиди вміщено композицію “Служба святих отців”¹⁰² із фігурами ангелів з рипідами та святих обабіч престолу, на якому стоїть чаша-потир із Немовлям. Під композицією – залишки смуги геометричного орнаменту.



Розпис вітварної частини “Храму Успіння” (реконструкція). Ескі-Кермен. За І. Волконською

“Христос” (фрагмент композиції “Деїсус”). Фреска. XII – перша половина XIV ст., “Храм Успіння”, Ескі-Кермен



На вузьких простінках обабіч вітварної апсиди зображено архангела Гавриїла та Пречисту Діву – дійових осіб “Благовіщення”. Зберігся фрагмент супровідного напису грецькою мовою, розміщений посередині арки.

У наві вціліли деякі живописні композиції, зокрема частини зображень Богородиці Одигітрії в ніші жертовника¹⁰³, постатей святого воїна, очевидно, св. Георгія¹⁰⁴, та святителя, можливо, св. Сергія¹⁰⁵ (у повний зріст); на північній стіні наосу поруч із вітварною перегородкою – імовірно, зображення патронів церкви й похованих у ній осіб¹⁰⁶; поруч – сцена “Стрітіння” та фігури трьох святих-пророків із сувоями (хартіями) в руках. На стелі в східній частині наосу збереглося фрагментоване зображення Христа в медальйоні¹⁰⁷ та євангельські сцени “Різдво Христове” і “Хрещення”. На західній стіні розміщено композицію “Успіння Богородиці” (іконографічна редакція містить сцену дива з Афонієм) та декоративний орнаментальний фриз під нею.

Дослідники поки що не дійшли єдиного висновку щодо часу створення стінописів “Храму Успіння”. Розписи датували XII ст., першою половиною XIII ст., межею XIII–XIV ст., нарешті, першою половиною XIV ст. Однак усі науковці відзначають безсумнівний зв'язок іконографічної програми, композиційних принципів, загального художнього ладу живопису храму з художніми традиціями комнінівської доби, притаманними насамперед східним районам візантійського світу¹⁰⁸. Проблеми датування пов'язані не лише зі станом збереження стінописів, а й з обмеженою кількістю пам'яток у регіоні, що значно ускладнює наукове відтворення цілісної картини розвитку монументального живопису в Криму постіконоборчого періоду.

ПЕЧЕРНИЙ “ХРАМ ТРЬОХ ВЕРШНИКІВ”. Другою відомою пам'яткою монументального живопису Ескі-Кермена є фреска в “Храмі трьох вершників”, вирубаному в окремому камені,

що відколовся від основного скельного масиву. Умовна назва храму виникла завдяки зображенню трьох святих воїнів-вершників у єдиній живописній композиції, розміщеній на його північній стіні.

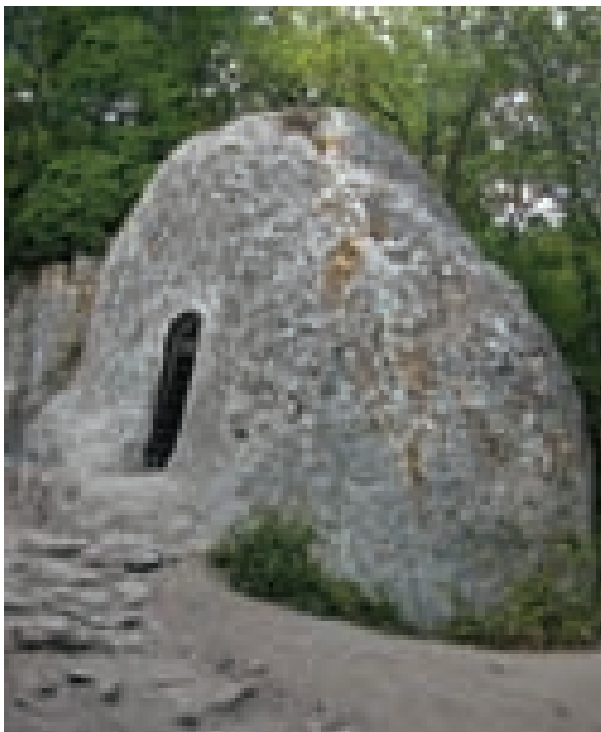
На фресці, що має синє тло, зображено трьох воїнів-вершників, зі списами та щитами; їхні голови вершників увінчані “золотими” діадемами, за спинами розвіваються плащі, обладунки та зброя прикрашені “перлами” і “коштовним камінням”. Розміщений у центрі вершник – св. Георгій – зображений у пурпуровому плащі та блакитному панцирі. Списом він вражає змія, що звивається під копитами його коня. Святий-вершник ліворуч – у блакитному плащі та золотавому панцирі, верхи на білому коні. Вершник праворуч – у червоному плащі й панцирі вохристо-оливкового кольору, верхи на гнідому коні; у сідлі в нього за спиною зображено маленького хлопчика (без німба). Видається слушною думка дослідників про те, що в цьому випадку представлено три епізоди із життя св. Георгія. Унизу під композицією – смуга геометричного орнаменту, нижче розміщено супровідний напис грецькою мовою (чорними літерами на білому тлі). У XIX ст. в написі розрізняли перші цифри дати – ΣΥ... (шість тисяч сімсот...) – від створення світу¹⁰⁹.

Композиція фрески гармонійна та збалансована, ритмічне повторення обрисів фігур підкреслює враження нестримного й водночас розміреного руху. Правильні пропорції фігур вершників і коней, витончене поєднання світлих, досить яскравих кольорів, багатшарове письмо ликів – усе вказує на високий професійний рівень майстра, який написав фреску¹¹⁰.

Характер обробки стін і технологічні особливості виконання фрески свідчать про те, що решта стін і стеля церкви не були ні розписані, ні навіть потиньковані¹¹¹, що підкреслювало особливе значення фрескової композиції. “Храм трьох вершників”, облаштований на території некрополя Ескі-Кермена, відіграв роль мартирію: під фрескою в підлозі було вирубано могилу, в якій під час розкопок знайшли рештки поховання; ще одне поховання (дитяче) виявили біля південної стіни, напроти входу. Існують різні гіпотези щодо зв'язку зображень св. Георгія і хлопчика з особами, похованими в церкві, та можливої ролі храму як паломницького осередку¹¹².

О. Домбровський вважав, що фреска “Храму трьох вершників” є характерним зразком живопису XIII ст.¹¹³ і стилістично тяжіє до творів столичного мистецтва Візантії XII–XIII ст. Датування фрески XIII ст. не викликало сумнівів, причому інші дослідники відзначають близькість стилю, колориту, манери написання ликів, використаних декоративних мотивів із розписами “Храму Успіння”, вважаючи їх роботою одного художника чи однієї артілі майстрів і зробленими, імовірно, в один сезон¹¹⁴.

Хіміко-технологічні дослідження стінописів “Храму Успіння” і “Храму трьох вершників” виявили майже повну тотожність складу ґрунту, яким потиньковано



“Храм трьох вершників”. XIII ст., Ескі-Кермен



“Святі вершники-воїни” (реконструкція фрески). “Храм трьох вершників”, Ескі-Кермен. За О. Домбровським



“Святий Георгій” (фрагмент стінопису). Фреска. XIII ст., “Храм трьох вершників”, Ескі-Кермен

стіни під розпис. Стінописи виконано в техніці “al secco”, що доводять результати аналізу ґрунту, замішаного на гіпсово-вапняному в’язиві. Характерними особливостями живопису обох пам’яток є відсутність грав’ї, використання в письмі ликів зеленого санкіру (на основі синьо-зеленого глауконіту з додаванням вугілля), а також велика кількість відтінків червоної й жовтої вохри, зеленої землі та пігменту з деревного вугілля¹¹⁵.

Відомостей про розписи решти печерних храмів Ескі-Кермена немає, за винятком згадки про фрески в храмі “Судилище”, розташованому поблизу головної брами городища. Була розписана, принаймні, вівтарна апсида храму: за Н. Рєпніковим, на фресці, укрітій кіптявою, можна розрізнити поясне зображення Іоанна Предтечі з композиції “Деїсус”¹¹⁶.

ПЕЧЕРНИЙ “ХРАМ ДОНАТОРІВ”. Ще один печерний храм, у якому відносно добре збереглися стінописи, розташований поблизу Ескі-Кермена у верхів’ї балки Черкес-Кермен. Умовну назву він отримав завдяки зображенню ктиторів (донаторів) на фресковій композиції західної стіни нави¹¹⁷.

“Храм донаторів”, як і більшість печерних храмів Криму, невеликого розміру, одноапсидний. Його фресковий ансамбль неодноразово був об’єктом розгляду в науковій літературі¹¹⁸. Схема розпису вівтарної частини “Храму донаторів” близька до інших кримських печерних церков¹¹⁹. У консі апсиди розміщено “Деїсуса” з великим погрудним зображенням Христа в пурпурному вбранні й поясними зображеннями Богородиці (ліворуч) та Іоанна Предтечі (праворуч).

У нижньому регістрі розпису – сцена “Служба святих отців” із зображенням у центрі, над престолом, великої орнаментованої чаші з немовлям Христом. Обабіч чаші – святі отці в білих ризах із сувоями в руках¹²⁰. Перша фігура ліворуч – диякон¹²¹ – перекриває невелику нішу (у заглибленні ніші написана середня частина його фігури). Імовірно, ця ніша була жертвником.

Праворуч від чаші зображено свв. Василя Великого та Миколая Мірлікійського (іконографічною особливістю образу св. Миколая є наявність сувоя, перекинутого через праву руку, підняту в благословляючому жесті)¹²². Перша фігура праворуч – святий у білій ризи без хрестів, з довгою прямою бородою. Дослідники вважають його образом св. Іоанна – єпископа Готського¹²³.

Під живописними композиціями апсиди розміщено синтрон з виокремленим престолом з цього самого кам'яного масиву. Престол (принаймні, його бічні сторони) був декорований живописним орнаментом, від якого збереглися незначні сліди.

Традиційна сцена “Благовіщення” розміщена в східній частині стелі нави. Богоматір, яка пряде, було зображено праворуч. Її лик звернений до архангела Гавриїла, від фігури якого збереглися окремі фрагменти, а також супровідний напис грецькою. Далі на стелі храму за рештками живопису визначено дві композиції – “Хрещення Господнє” та “Стрітіння”. Ліворуч від вітваря на стіні нави вціліли зображення двох мучениць, імовірно, свв. Анастасії та Параскеви¹²⁴.

Композиції північної стіни розміщуються в двох своєрідних аркосолієподібних заглибленнях, які свого часу були відокремлені двома арками від основного простору церкви¹²⁵. У східному “аркосолії” збереглися фрагменти зображень святого воїна-вершника (можливо, Феодора Стратилата) і ктитора ліворуч від нього¹²⁶. На стелі над цією композицією розміщено дві сцени із життя св. Феодора Стратилата (проповідь віри перед ца-



Розпис вітваря “Храму донаторів”. XIV ст., Черкес-Кермен. Світлина А. Євдокимової

“Святі мучениці”. Фреска. XIV ст., “Храм донаторів”, Черкес-Кермен. Світлина А. Євдокимової



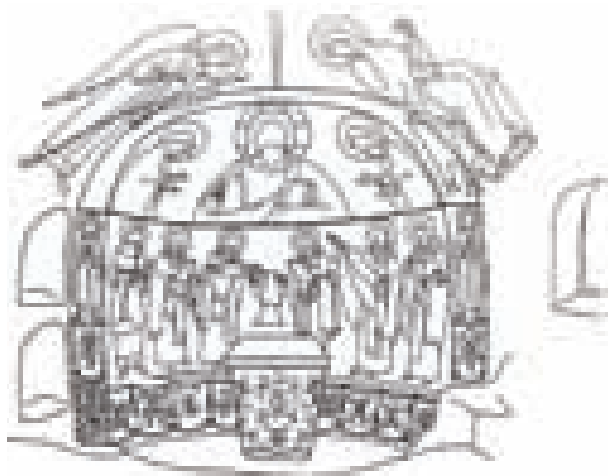


Схема розпису вітлярної частини “Храму донаторів”.
За І. Волконською

ін.). Напис “Упокоївся...” (грецькою) над зображенням визначає його поминальний характер. На стелі над композицією – п’ять круглих медальйонів з погрудними образами святих¹³⁰; медальйони з’єднані петлями.

На західній стіні церкви, як уже згадувалося, були також зображені фігури ктиторів – чоловіка й жінки. Над ними збереглися фрагменти написів “Упокоївся раб (раба) Божий (-а) ім’ярек”, що дозволяє розглядати “Храм донаторів” як поминальний.

“Святий” (прорис). “Храм донаторів”. За О. Домбровським



рем і страта мученика) із супровідними написами грецькою мовою¹²⁷. На арці – фігури двох святих на повний зріст із хартіями в руках¹²⁸.

Аналогічне оформлення арки має також західний “аркосолій”. У ньому було розміщено двох святих воїнів зі списками та круглими щитами. Згідно із супровідними написами, це свв. Георгій та Димитрій. Посередині між ними збереглися фрагменти зображення ще однієї фігури без німба зі складеними навхрест на грудях руками. Заввишки вона сягає лише половини “зросту” святих¹²⁹ (використання принципу “ієрархічності” зображень у середньовічному живописі було обов’язковою умовою введення в композицію менш значущих персонажів – ктиторів та минальний. Ліворуч від ктиторів – фігура святого на повний зріст. Фрагментований супровідний напис з іменем “Акіндін” вказує на мученика Акіндіна Нікомідійського¹³¹. Ліворуч від нього – черниця, яка молитовно простягає руки до святого. Угорі між фігурами св. Акіндіна та черниці – фрагменти розквітлого хреста¹³².

Привертає увагу декор пілястра, розташованого ліворуч від описаної вище композиції. Він прикрашений живописною капітеллю із зображенням голови фантастичної тварини з великим носом і загостреними вухами.

Композиції “Храму донаторів” виконані на темно-синьому тлі та мають смарагдовий позем¹³³. Письмо лків, за Є. Осауленком, характеризується поєднанням “філігранності моделювання форми з живописною м’якістю переходів світла і тіні”¹³⁴. Санкір оливкового кольору; на лики, прописані вохрою, покладено енергійні білильні полиски та яскраво підрум’янено¹³⁵.

Результати дослідження проб тиньку свідчать про те, що він був

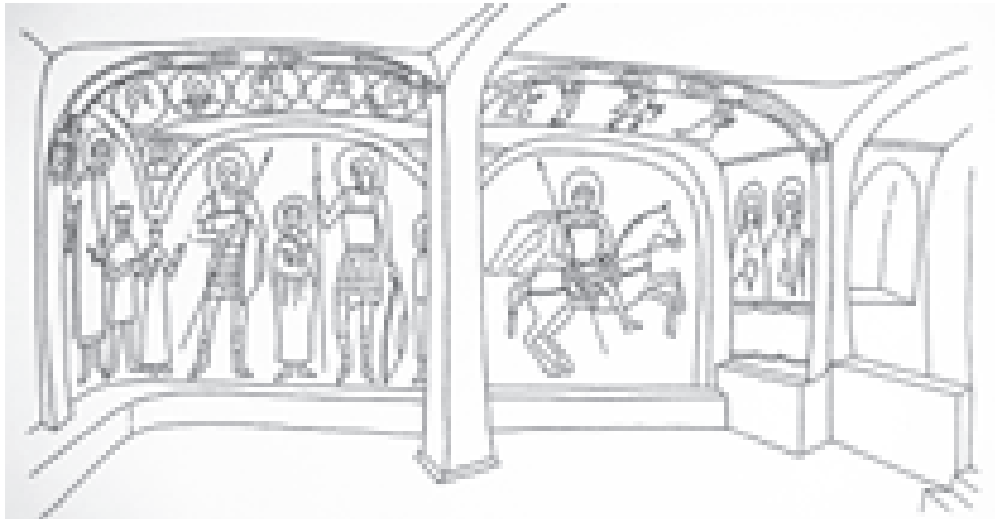


Схема розпису північної стіни “Храму донаторів”. За Н. Гайдуковим, Е. Карнаушенко, А. Джановим

приготований на гіпсово-вапняному (з переважанням вапна) в’язиві з наповнювачами – мармуровою крихтою та дрібним піском¹³⁶. Серед пігментів визначено землі (зокрема, глауконіт), вугілля та органічний синій пігмент типу індіго.

Результати хіміко-технологічних досліджень і стилістичного аналізу дозволяють стверджувати, що всі живописні композиції храму було виконано в один і той самий час, не раніше середини XIV ст.¹³⁷ Проте в живописі цієї пам’ятки, крім притаманних палеологівському мистецтву рис (до яких можна віднести певні прийоми письма ликів, трактування ликів, динаміку жестів тощо), спостерігаються деякі архаїзуючі елементи, зокрема іконографічна програма розпису вівтарної частини з “Деїсусом” у консі апсиди¹³⁸. Це може свідчити не лише про малоазійські та закавказькі впливи, а й про певну місцеву традицію, так само, як поширені в кримських печерних церквах зображення святих воїнів.

Схема-реконструкція розпису північної частини “Храму донаторів”. За І. Волконською



ЦЕРКВА ПІВДЕННОГО МОНАСТІРЯ НА МАНГУПІ. Комплекс Південного монастиря був облаштований у великому природному гроті в південному обриві плато Мангуп. Від підніжжя обриву до споруд монастиря веде тунель зі сходишками. Одноапсидна монастирська церква вирізняється порівняно великими розмірами та належною збереженістю архітектурного оздоблення. У підлозі нави влаштовано три гробниці (одна з них “перерізає” лаву, вирубану вздовж північної стіни). Стінописи храму здавна привертали увагу дослідників, неодноразово були об’єктом їх вивчення в XIX–XX ст., зокрема І. Грабаря (1927) та О. Домбровського¹³⁹.

На сьогодні фрагменти розпису збереглися лише у вівтарній частині храму¹⁴⁰. У консі апсиди вміщено традиційний “Деїсус”¹⁴¹. Композиція представлена на синьому тлі, фігури зображено на повний зріст. У центрі – Вседержитель на престолі. Зберігся фрагмент Його лику, ледь повернутого ліворуч. Права рука Христа піднята в жесті благословення, лівою Він підтримує на коліні розкрите Євангеліє. Пропорції фігури класичні. Складки вбрання тонкі й графічні в зображенні рожевої сорочки та чіткі, прописані чорною фарбою в синьому гіматії. Обабіч Христа – сили небесні. Фігура Богородиці, написана ліворуч від Христа, дуже пошкоджена, однак уціліли фрагменти зображення Її лику, німба та рук. Краще зберігся образ Іоанна Предтечі в сорочці та довгому плащі¹⁴² (праворуч Вседержителя).

У нижньому регістрі апсиди розміщено традиційну композицію “Служба святих отців”¹⁴³, центром якої була вирубана в нижній частині апсиди ніша із живописним зображенням Христа-Еммануїла в круглому медальйоні, “вписаному” в нішу¹⁴⁴, по краю якої розташовувався напис. Серед святих визначені Іоанн Златоуст та св. Григорій¹⁴⁵.

Відносно добре зберігся розпис віми. Її склепіння прикрашено круглим медальйоном із зображенням Богоматері Знамення; обабіч нього розміщено статичні фронтальні фігури пророків – можливо, Мойсея та Аарона¹⁴⁶. Під ними на північній та південній стінах віми написані парні зображення мучеників і мучениць. Колористичне вирішення базується на гармонійному поєднанні різних відтінків жовтої вохри, червоного та коричневого кольору. Для зображень характерне виразне світлотіньове моделюванням ликів і одягу¹⁴⁷. Привертають увагу такі особливості як опущені повіки Богородиці¹⁴⁸ та характерний прийом передачі зосередженого, уважно погляду Христа-Еммануїла: біля темних зіниць покладено яскраві білильні мазки. Навколо Його очей – глибокі тіні.

Печерна церква. Початок XV ст. Південний монастир на Мангупі. Літографія з малюнка М. Вебеля



У розписі вівтарної арки центральне місце належить образу Спаса Нерукотворного¹⁴⁹, особливістю якого є відсутність німба в Христа. Ліворуч від Спаса – архістратиг Михаїл, праворуч – троє святих воїнів, одним з яких, згідно з написом, – є св. Феодор Тирон. Усі зображення погрудні. Бічні сторони вівтарної арки прикрашали нині майже втрачені фігури архангела Гавриїла та Пречистої Діви.

Враховуючи, що розписи наві не збереглися, узагальнення щодо характеру декору храму в цілому є досить обережними. Однак, безумовно, варто відзначити високий художній рівень тих фрагментів живопису, які вцілили до наших днів. Дослідники припускають, що стінописи храму Південного монастиря на Мангупі виконали запрошені майстри на замовлення володарів Феодоро на початку XV ст.¹⁵⁰

Розпис склепіння віми із зображенням Богоматері Знамення та статичними фронтальними фігурами пророків свідчить про наявність певних архайзуючих тенденцій¹⁵¹. Однак виразність деяких образів – стриманих зовні, але сповнених внутрішньої напруги (пророк Мойсей, невідомий мученик, Христос-Еммануїл) – на думку дослідників, є прикладом відображення в монументальному мистецтві Криму пізньопалеолітської доби аскетичного ідеалу, сформованого під впливом ісихазму.

ШУЛДАН. Головний храм монастиря Шулдан є одним з найбільших серед печерних храмів Криму. Його стінописи майже повністю втрачено, однак їх залишки давали дослідникам підстави стверджувати, що іконографічна програма була складною¹⁵². У XIX ст. Д. Струков бачив на північній стіні храму зображення Богородиці з Немовлям та двох святих у повний зріст. Фрагменти фрески можна було розрізнити ще в 1930-х роках. За спостереженнями В. Бабенчікова (1935), розпис шулданського храму мав декілька шарів і був аналогічним до розпису “Храму трьох вершників” та “Храму Успіння”¹⁵³. О. Домбровський свого часу зміг розпізнати зображення святителів (над синтроном) та Христа-Вседержителя, однак зауважив, що за залишками живопису, навіть враховуючи знайдені під час археологічних досліджень фрагменти, навряд чи можна скласти цілісне уявлення про характер цих розписів¹⁵⁴. Нарешті, Є. Осауленку при огляді залишків стінопису вдалося визначити наявність чи не найбільш раннього живописного шару й простежити на північній стіні фрагменти композиції “Деїсус”: у проміжках намальованої аркади були зображені півфігури Богородиці, Христа та Іоанна Хрестителя. Христа, імовірно, оточували ангели. Обабіч кожної постаті було розміщено по два круглих клейма для написів. Є. Осауленко відзначив не дуже виразний малюнок та “східний” тип обличчя Іоанна Предтечі й припустив, що розпис виконано під час реконструкції храму наприкінці XIV ст., але майстри “наслідували



Розписи печерної церкви. Початок XV ст. Південний монастир на Мангупі. Малюнок М. Вебеля

пам'ятку XI–XII ст. або твір, виконаний у традиціях комнінівської доби”¹⁵⁵. Пізніші, верхні шари розписів, згадані попередніми дослідниками, вірогідно виникли в XV ст. і до нашого часу не збереглися.

БАШТА СЮЙРЕНСЬКОЇ ФОРТЕЦІ. Про розписи наземних церков, розташованих у селищах або фортецях місцевої знаті в гірських районах Криму, відомо небагато, оскільки більшість таких споруд було зруйновано ще за доби середньовіччя. Скласти певне уявлення про їхні розписи донедавна дозволяли залишки фресок у башті Сюйренської фортеці та церкві Святого Іоанна Предтечі в с. Верхоріччя (Бія-Сали).

У башті Сюйренського укріплення, на верхньому поверсі якої була облаштована каплиця, збереглися *in situ* фрагменти середньовічного розпису. У 1930–1931 роках експедиція під керівництвом Н. Рєпнікова зафіксувала рештки стінописів, які нині майже повністю втрачені. Розписи вкривали стелю й стіни каплиці. Закладені вікна-бійниці було перетворено на апсиди, на відкосах написано орнаменти та фігури святих, над апсидами – фриз із зображеннями святих та євангельськими сценами, серед яких сьогодні можна розрізнити “Благовіщення” та “Різдво Христове”. Свого часу стінописами було прикрашено й нижній поверх башти, де зберігся медальйон з погруддям святого (можливо, св. Миколая). Залишки фресок значною мірою пошкодив вогонь, що дуже ускладнює їхній художній аналіз. Учені досить обачно датували стінописи Сюйренської башти XIII ст.¹⁵⁶

ХРАМ СВЯТОГО ІОАННА ПРЕДТЕЧІ. У вівтарній апсиді церкви Святого Іоанна Предтечі в с. Верхоріччя (Бія-Сали) стінописи зберігалися ще до 1970-х років¹⁵⁷. За спостереженнями О. Домбровського, численні поновлення та реставрації окремих ділянок не порушили первісну іконографічну схему розпису¹⁵⁸: поясний “Деїсус” у консі апсиди та композицію “Служба святих отців” із зображеннями Христа-немовляти на тарелі-дискосі, двох ангелів з рипідами обабіч нього й святих отців у нижньому регістрі. Первісний розпис було виконано в техніці фрески, контури фігур прографлені; О. Домбровський датував цей етап кінцем XIV – початком XV ст. У XVI ст. стінопис було досить грубо поновлено: зображення в нижньому регістрі густо записані темперою зі значним відступом від початкових контурів¹⁵⁹. О. Домбровський зазначав, що колорит фресок майже неможливо проаналізувати, оскільки живописна поверхня (з численними осипами та потертостями) дуже постраждала від вогню.

Стінописи християнських храмів Східного Криму

У Східному Криму в добу середньовіччя також існувало чимало християнських церков. Деякі з них збереглися до наших днів, однак лише в трьох храмах уціліли середньовічні стінописи.

ХРАМ СВЯТОГО ДИМИТРІЯ В КАФІ. Середньовічна Кафа була одним з найбільших міст Криму. Строкатий етнічний, а отже, і релігійний склад населення міста зумовив існування в ньому храмів різних общин і конфесій, зокрема грецької (православної).

Сьогодні єдиною пам'яткою Кафи зі збереженим середньовічним християнським монументальним живописом є православна церква Святого Димитрія¹⁶⁰. У цьому невеликому одноапсидному храмі фрески залишилися в консі апсиди, на вівтарній арці, а також фрагментарно в наві¹⁶¹.

Як і в розглянутих раніше кримських храмах, у церкві Святого Димитрія розпис мав кілька регістрів, композиції були розділені червоною смугою. У консі апсиди – “Деїсус” із фігурами Христа на розкішному престолі, Богоматері (ліворуч) та Іоанна Предтечі з хрестоподібним посохом у руці (праворуч), зображеними на тлі орнаментованої завіси. Колорит заснований на поєднанні різноманітних відтінків синього кольору та насиченого червоного, який переважає. Зображення трона Христа та вбрання персонажів відзначаються тонкою проробкою деталей.

Над “Деїсусом” розташований дуже пошкоджений образ Спаса Нерукотворного, від якого збереглися фрагменти німба з перехрестям на тлі блакитного орнаментованого плату. Плат із зображенням Спаса має темно-помаранчеве тло.

У центрі другого регістру розпису апсиди, під “Деїсусом”, у квадратному медальйоні було написано образ Богородиці Знамення (нині повністю втрачений)¹⁶². Обабіч нього збереглися фрагменти симетрично побудованої композиції “Євхаристія”, розділеної на дві частини. Дія розгортається на тлі архітектурних споруд. Ліворуч – сцена причащення вином, праворуч – причащення хлібом. Рухи апостолів, положення їхніх ніг і складок одягу варіюються, що дозволило уникнути одноманітності й надати обом сценам динаміки. На жаль, живопис ликов дуже пошкоджено. У нижньому регістрі розпису апсиди вціліли незначні залишки постатей¹⁶³.

Арка вітварної апсиди облямована широкою яскравою орнаментальною смугою. На східній стіні збереглися також два поясні зображення пророків, розміщені один над одним: пророк Авакум з хартією в руці та, імовірно, Давид. О. Домбровський відзначив своєрідний живописний прийом, використаний у личному письмі – широкі, густі пробіли на лобі, носі, підборідді, які надають образу пророка монументальності й суворості. Пробіли лику контрастують з німбом, колір якого нагадує “відблиск червоного золота”¹⁶⁴.

Серед розписів нави збереглося зображення святого воїна, що прикрашає один з пілястрів північної стіни церкви, та фрагменти композиції “Страшний суд” на західній стіні. За стилістичними ознаками та аналогіями більшість дослідників датують стінописи церкви Святого Димитрія XIV ст., відзначаючи, що вони створені під впливом східновізантійських художніх традицій кінця XIII – XIV ст.¹⁶⁵



Розпис вітваря храму Святого Димитрія. Кінець XIII – XIV ст., Кафа. За О. Домбровським



“Євхаристія” (фрагмент стінопису). Кінець XIII – XIV ст., храм Святого Димитрія, Кафа. За О. Айбабиною, С. Бочаровим

ХРАМ СВЯТОГО ІОАННА ПРЕДТЕЧІ В КЕРЧІ. Церква Святого Іоанна Предтечі в Керчі є однією з найважливіших мистецьких пам’яток доби Палеологів у Криму. Вона пов’язана з діяльністю грецьких майстрів – архітекторів і живописців. Залишки стінописів церкви свого часу дослідив О. Домбровський, який датував їх початком XIV ст. і не відкидав вірогідності розпису храму одразу після його зведення¹⁶⁶.

Численні ремонти й перебудови церкви (починаючи з XVI ст.) призвели до майже повної втрати початкового живописного декору. Фрагменти фресок, виявлені під пізнішим шаром тиньку, збереглися лише на південній стіні віми (над проходом з вівтаря до дияконника) та на двох стовпах у наві (північно- та південно-східному).

На всіх фрагментах – залишки фігур святих. У нижньому регістрі південного пілястра південно-східного стовпа можна розрізнити фронтальне поясне зображення святого на темному тлі. Лик пошкоджений, уцілили лише контури видовженого овалу обличчя з короткою бородою. Святий одягнений у синій хітон та червоно-коричневий гіматій, у місцях осипів верхнього фарбового шару проглядає “енергійна грав’я малюнка складок”¹⁶⁷.

Ще одна півфігура невідомого святого наявна на південному пілястрі північно-східного стовпа. Її плавний контур у цілому близький до описаного вище. Живопис зберігся в значно кращому стані, зокрема, добре розрізняються риси обличчя: маленькі очі, оточені густими тінями, рівний вузький ніс, густі вуса й борода. Риси прописані брунатно-червоною фарбою (на зразок паленої вохри). Спосіб накладання пробілів створює враження рівномірного освітлення. Яскравим білим мазком виділено білки очей. Невідомий святий одягнений у хітон кольору червоної вохри з широким вирізом і плащ оливкового кольору з чорними обрисами складок та яскравими висвітленнями.

Характер образу святого та майстерне виконання фрески з чергуванням більш і менш корпусно прописаних ділянок дозволяють датувати зображення другою половиною XIV ст. За Г. Поповим, автор розписів церкви Святого Іоанна Предтечі втілював у своїй творчості художні традиції, що сформувалися у візантійському іконописі в середині XIV ст. і наслідували шлях розвитку пізньовізантійського живопису, пов'язаний із впливом ісихазму.

МОНАСТІР СУРБ-ХАЧ ПОБЛИЗУ СТАРОГО КРИМУ. Середньовічне вірменське мистецтво представлене в Криму досить широко – пам'ятками вірменської архітектури (церкви в Кафі та ін.), різьбленням по каменю (хрести-хачкари), рукописами, декорованими мініатюрами. Чи не єдиний виняток становлять твори монументального живопису, більшість яких не збереглося до наших днів. Поодинокі твори вціліли в край пошкодженому вигляді. Найвідомішою пам'яткою є стінописи церкви вірменського монастиря Сурб-Хач (Святого Хреста), заснованого в 1338 році.

Згідно з найновішими дослідженнями, із живописних композицій, які свого часу прикрашали монастирський храм Сурб-Ншан (Благовіщення), до середньовічної доби належить лише одна¹⁶⁸. Вона розміщена в декорованій рельєфами стрілчастій ніші на фасаді, безпосередньо над входом до храму¹⁶⁹. На фресці представлено Богородицю з Немовлям та двома фігурами обабіч. На відкосах ніші вгорі – живописні зображення херувімів у медальйонах, під ними – фігури святих у повний зріст. У живописі переважають відтінки червоного кольору. Стан збереженості (закіптюженість, осипи фарбового шару) не дає можливості повноцінно дослідити фреску, але, за припущеннями дослідників, вона могла бути написана одразу після спорудження храму¹⁷⁰.

ФРЕСКА “ХРАМУ З АРКАДОЮ” В СУДАКУ. Генуезька фортеця в Судакі (середньовічна Солдайя) в добу середньовіччя була одним з осередків, монументальному мистецтву якого були притаманні західноєвропейські риси.

Одним з найповніше досліджених об'єктів Судакської фортеці є “Храм з аркадою”, або Судакська мечеть. У 1958 році на правому пілястрі аркади храму було виявлено фрагмент фрескового живопису, нанесеного на тонкий шар первісного тиньку, – фронтально зображена півфігура святого із сивою бородою в чернечому клобучі¹⁷¹. Права рука святого піднята в благословенні, у лівій – Євангеліє. Фігура вписана в рамку, позначену смугами червоно-коричневої фарби. У середині цим самим кольором окреслено півциркульну арку, що спирається на дві колони або пілястри з капітелями романського типу¹⁷². Стінопис відзначається графічністю; кольорова гама дуже стримана. У письмі ликів переважають жовті та брунатні тони. Загальний художній лад твору й низка деталей, зокрема, тип вбрання святого, зображення ге-



“Невідомий святий” (фрагмент стінопису). Фреска. Початок XIV ст., церква Святого Іоанна Предтечі, Керч. За О. Домбровським



**“Невідомий святий”. Фреска. XV ст.,
“Храм з аркадою”, Судак**

ральдичних щитів над його фігурою та фрагменти напису латиною між щитами й німбом, дозволяють пов’язати фреску з традиціями італійського мистецтва доби раннього Відродження й атрибуувати її італійському майстру XV ст.¹⁷³

* * *

Підсумовуючи, зазначимо, що серед збережених до сьогодні кримських пам’яток середньовічного монументального живопису чітко виділяються дві хронологічні групи: пам’ятки періоду його становлення (IV–VI ст.) та палеологівської доби (XIII–XV ст.). Середньовічний монументальний живопис Криму, як і решти регіонів візантійського світу, протягом IV–XV ст. пройшов складний шлях від пошуків нових художніх форм, які слугували б утіленням засадничих положень християнського віровчення (що включало й адаптацію певних елементів пізньоантичного мистецтва), у ранньовізантійський період до становлення догматично обґрунтованої системи живописного декору за доби Палеологів.

Розвиток християнського монументального живопису в Криму призупинився після падіння

Константинополя. Кримський півострів на кілька століть перейшов під контроль татарських ханів – васалів могутньої Порти; у Кафі постійно перебували представники турецької адміністрації. Християнські центри в глибинних районах Криму занепали, а з ними поступово руйнувались і храми зі стінописами.

За понад 150-річну історію досліджень монументального християнського живопису Криму доби середньовіччя було обстежено десятки пам’яток, висунуто численні гіпотези й припущення. Однак чимало питань і досі залишаються дискусійними. Зокрема, це проблеми виділення певних художніх напрямів, співвідношення місцевих традицій і зовнішніх впливів, принципи датування пам’яток монументального живопису. На сьогодні дедалі частіше здійснюються комплексні дослідження, що дозволяють доповнити дані мистецтвознавчого аналізу результатами архітектурно-археологічних та хіміко-технологічних досліджень. Це дає можливість переглядати певні усталені погляди. Аналіз нововідкритих пам’яток надасть змогу глибше розкрити особливості розвитку монументального живопису середньовічного Криму.

ХУДОЖНІ РЕМЕСЛА

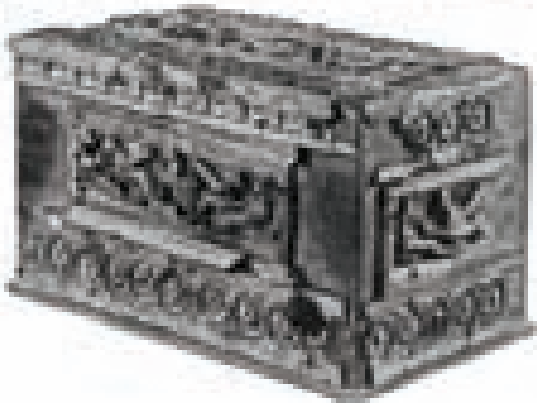
Загальний характер духовної та матеріальної культури середньовічного Криму можна уявити не лише за історичними джерелами та спорудами, а й завдяки різноманітним ремісничим виробам. Вироби середньовічного кримського ремесла відомі завдяки археологічним дослідженням, більшість яких пов'язана з Херсоном¹. Саме звідти походить найбільша кількість кращих і найцінніших матеріалів².

Економічними та культурними зв'язками з Римською імперією можна пояснити коштовні знахідки в Керчі, зокрема срібні чаші з портретними зображеннями імператора Констанція II, дві з яких виконано в 343 році³. Звідти ж походять скляні вироби IV–V ст.⁴ Після розпаду Римської імперії на Східну та Західну великим ремісничим і культурним центром лишився Херсон – опорний пункт Імперії в Криму, який протягом тривалого періоду був посередником у відносинах Візантії з племенами Північного Причорномор'я, а пізніше і з Руссю. Із християнізацією міста пов'язані сакральні ювелірні вироби VI ст. царгородського походження⁵. Такий художній імпорт давав високі взірці для місцевих ремісників та їх замовників. Мабуть, тут працювали й запрошені столичні майстри, тому є помилкою всі твори високого мистецького рівня відносити лише до імпортних.

Серед ремісничих виробів VI–IX ст. вагоме місце посідали прикраси для оздоблення поясів⁶.

У пластичному мистецтві Візантії часів македонської династії (867–1057) набули поширення скриньки для зберігання коштовностей, прикрашені різьбленими пластинками зі слонової кістки. У 1964 році під час археологічних розкопок у Херсоні знайдено фрагменти подібної скриньки, на кришці та бічній стінці якої зображено тварин, кентаврів і сиринів, які утворюють єдину композицію, в оточенні розеточного орнаменту. Рельєф різьблення досить високий, але без розвинутого моделювання; розетки також помітно схематизовані⁷. Посилення графічного елементу та відсутність класичних форм властиві провінційним ремісникам, тому цю знахідку, імовірно кінця XI чи початку XII ст., можна вважати виробом місцевого походження. Різьбяр належно володів своїм ремеслом, що дозволило йому надати творові значної виразності.

Починаючи від кінця XIX ст., у Херсоні було знайдено кілька десятків кістяних різьблених платівок із зображеннями птахів, тварин, воїнів, виноградної лози. Деякі з цих виробів, очевидно, були предметами мистецького імпорту, інші могли бути виготовлені місцевими ремісниками⁸. Датування знахідок лишається про-



Скринька. Кістка; різьблення. XI-XII ст., давній Херсон (?). НЗ "Херсонес Таврійський"

блематичним. Найбільш ранні й технічно досконалі зразки датують IX-X ст., деякі – X ст. або ж X-XI ст., решту – XI ст. Призначення подібних платівок було різним. Вони прикрашали не лише поверхню скриньок, а й використовувалися для оздоблення поховальних покрівів або ж диптихів для записів по воску. Різняться витвори й за формою: прямокутні, круглі, півкруглі, трикутні, у вигляді сегмента чи сектора. В окремих випадках трапляються ажурні прорізні пластини із зображеннями птахів, тварин і орнаментальними композиціями. Неоднаковий також якісний рівень знахідок. Загальна типологія цього різноманітного та широко розповсюдженого археологічного матеріалу відповідає типології аналогічних знахідок у Константинополі й Коринфі.

З Херсоном пов'язані також ікони. На одній із них (5,8 см × 5,2 см), знайденій у 1902 році, міститься напівфігурне зображення євангеліста Луки в легкому повороті, який тримає великий кодекс. Традиційно цей твір, розколотий на три частини, з грецьким супровідним написом, датують XI ст.⁹ Подібний до нього за типологією та стилем рельєф із напівфігурним зображенням Іоанна Богослова (5,8 см × 4,4 см), умовно датований IX ст., зберігається в Балтиморі¹⁰. Схожість цих ікон не настільки суттєва, аби відносити їх до однієї серії, оскільки в їхньому виконанні відчуються різні індивідуальні манери майстрів. Але обидва витвори, безперечно, створені одночасно та належать до одного художнього кола.

Інший характер мають дві кістяні ікони з розкопок у кварталі північного району Херсона, датовані за умовами знахідки XIII ст.¹¹ На першій з них (3,2 см × 2,9 см), знайденій у 1988 році, зображено погруддя св. Миколая у звичайному іконографічному образі –



Платівки. Кістка; різьблення. XI ст., давній Херсон. ДЕ

правицею він торкається кодексу. Певна масивність у трактуванні форми дає підстави датувати ікону близько 1200 року. Аналогічними рисами відзначена й знайдена в 1987 році ікона із зображенням святого воїна у вигляді архонта, який сидить на троні й тримає на колінах меч (5,0 см × 4,0 см). На мармурових рельєфах західного фасаду собору Сан Марко у Венеції (XII ст.) у подібній ієратичній поставі репрезентовано свв. Димитрія та Георгія¹². Зазвичай на троні зображували саме св. Димитрія. Незважаючи на те, що рівень різьблення ікони ремісничий, а стан збереження незадовільний, видно, що місцевий різьбяр мав за взірць оригінал високого мистецького рівня.



“Євангеліст Лука”. Кістка; різьблення. XI ст., Візантія. ДЕ

До найцінніших пам’яток належать зразки кам’яного різьблення. Мабуть, найзначнішою знахідкою були знайдені в 1982 році в кварталі ІХ Північного району Херсона фрагменти стеатитової з поліхромією та позолотою ікони Христа Пантократора, первісний розмір якої (42,0 см × 31,5 см) перевищує розміри ікони XII ст. з Толедо, знайденої раніше (36,0 см × 23,0 см). Херсонську знахідку датують тим самим періодом¹³. Широковідомі візантійські стеатитові ікони¹⁴, нині доповнені новими знахідками, дозволяють зосередитися на особливостях найважливіших творів херсонського походження.

На стеатитових іконах з Херсона зображено євангельські події, образи Христа, Богоматері та святих воїнів, причому останні зображення є найчисленнішими. Усі ці твори високого фахового рівня.

“Різдво Христове” (фрагменти). Стеатит; різьблення, поліхромія, позолота. XI–XII ст., Візантія. НЗ “Херсонес Таврійський”

Стеатитові рельєфи зазвичай відтворюють іконописні візантійські оригінали, поширені в XI–XII ст.¹⁵ Ідеться про іконографію празникового циклу, що в XII ст. став популярним у кам’яному різьбленні й нині репрезентований добре збереженими творами зі стеатиту та їх фрагментами¹⁶, до яких належать і херсонські знахідки. Це фрагменти двох композицій з однієї серії, повний сюжетний склад якої тепер неможливо встановити. На першому фрагменті можна впізнати частини іконографічної композиції “Різдво Христове” – з лежачою Богородицею, Христом-немовлям, ангелом і сценою купання (3,1 см × 6,8 см)¹⁷. На другому – “Вознесіння” із зображенням Христа у Славі з ангелами (5,4 см × 7,4 см). На цьому фрагменті





“Богородиця Одигітрія”. Стеатит; різьблення, поліхромія, позолота. XII ст., Константинополь (?). НЗ “Херсонес Таврійський”

лише частково збереглися фігури апостолів, які спостерігають за надзвичайною подією¹⁸. Вкороченість пропорцій постатей зумовлена формою пластин, але пластична трактовка, незважаючи на узагальнення, якісна. Датування фрагментів кінцем XI – початком XII ст. відповідає особливостям книжкової мініатюри того часу. На зображеннях збереглися вишукані грецькі написи, що підтверджує причетність до їх виготовлення кваліфікованого ремісника.

Серед візантійських стеатитових виробів трапляється чимало невеликих іконок круглої форми: нагрудних (з вушком) або розрахованих на наявність металевої оправы. До останніх належить херсонська знахідка 1892 року з погрудним зображенням Христа Пантократора (діаметр 4,2 см)¹⁹. Незважаючи на стертий рельєф, можна побачити вишуканий малюнок і м'яке, подібне до монетного, моделювання. Завдяки лаконічності зображення, мініатюрне різьблення наділене певною монументальністю. Твір має всі ознаки приналежності до виробів XII ст. Такий образок міг прикрашати середохрестя процесійного хреста, адже відомі подібні приклади з карбованими зображеннями. Можливо, центральний образ доповнювали зображення Богородиці та Іоанна Предтечі на кінцях поперечної перекладини хреста, утворюючи разом композицію “Деїсус”²⁰.

Надзвичайно важливою стала знахідка 1990 року в Портовому районі 2 вишуканої стеатитової ікони Богородиці Одигітрії, зі слідами поліхромії та позолоти (8,4 см × 5,8 см)²¹. Поряд з іконою виявлено фрагменти срібної оправы з карбованим орнаментом. Знахідку здійснено в приватному будинку, в одному з приміщень. На іконі



“Благовіщення”. Стеатит; різьблення, позолота. XII ст., Візантія. НЗ “Херсонес Таврійський”

“Святі Феодор, Георгій і Димитрій”. Стеатит; різьблення, розпис, золочення. XII ст., Херсон. НЗ “Херсонес Таврійський”

в арочному обрамленні на тонких здвоєних колонах зображено фігуру Богородиці у повний зріст із Христом-немовлям на лівій руці. Зображення дещо зміщено вліво, але це не є прорахунком майстра, адже малюнок і моделювання виконано досконало. Пластика херсонської ікони нагадує форми неокласичного стилю кінця X ст., властиві тогочасним рельєфам зі слонової-кістки з музеїв Утрехта та Люттиха²². Однак елементи комнінівського стилю засвідчують, що херсонська ікона може бути копією XII ст. більш ранніх взірців. Неможливо точно стверджувати причетність до виготовлення ікони саме місцевого різьбяра, найімовірніше, у Херсоні міг тимчасово працювати майстер з великого мистецького осередку.

Стеатитова різьблена ікона з позолотою із зображенням Благовіщення (13,4 см × 10,5 см) походить з археологічних розкопок у Херсоні 1937 року²³. Її знайдено в житловому будинку на IX поперечній вулиці у вигляді восьми окремих фрагментів, тому повністю реконструювати твір не вдалося. Композиція має арочне обрамлення на кручених колонах. Богородиця сидить на троні під балдахіном, до неї наближається архангел Гавриїл, благословляючи правою рукою, а в лівій тримаючи розквітлий жезл. У центрі композиції – символічне зображення пальми з плавно зігнутим стовбуром. Угорі – сегмент неба з промінням і супровідний напис грецькою мовою: “ХΕΡΕΤΙΣΜΟΣ”. Зображені фігури мають вишукані пропорції, у їхньому моделюванні застосовано тонкі графічні лінії. Німби й мутака на троні вкриті рослинним орнаментом з мотивом вигнутого стебла. Хоча різьблення має порівняно невисокий рельєф, воно не виглядає пласким, бо майстерно змодельовані

“Святі Георгій і Димитрій”. Сланець; різьблення, поліхромія, позолота. XI–XII ст., Фессалоніки (?). ДЕ





“Мученики Лукиліан і Кир”. Бронза; карбування, позолота. Друга половина XI ст., Вифінія (?). НЗ “Херсонес Таврійський”

зображення, що ледь виступають над поверхнею, розміщено на ідеально рівному тлі. За всіма ознаками твір належить до кращих зразків пластичного мистецтва XII ст. царгородського кола. Його найближча аналогія – фрагмент стеатитової ікони зі сценами Благовіщення й Різдва Христового з Музея Бенакі в Афінах²⁴.

До продукції цієї ж майстерні, ймовірно, належить інша стеатитова ікона з поліхромією та позолотою (17,5 см × 13,4 см), із зображенням трьох святих воїнів Феодора, Георгія та Дмитрія, знайдена в Херсоні 1956 року під час розкопок будинку XIII–XIV ст.²⁵ Її також виконано в XII ст. і відповідно оформлено арочним обрамленням з витими колонами, ускладненими капітелями з птахами й медальйонами з погруддям ангелів.

Тематично й композиційно рельєф відтворює візантійську ікону²⁶. Розташоване вгорі зображення погруддя Христа, який коронує мучеників-воїнів, свідчить про зв'язок з візантійською імперською іконографією²⁷. Форма щитів, на які спираються Георгій і Дмитрій, відповідає візантійському озброєнню часів царювання Мануїла Комніна (1143–1180). Декорування німбів гілкою з акантовими листками та посилення графічного трактування деталей свідчать про виконання різьблення в хронологічних межах останньої третини XII ст.

Під час археологічних розкопок XXV кварталу на Північному березі в 1932 році²⁸ було знайдено два верхні фрагменти стеатитової різьбленої та по-



“Христос Пантократор”. Мідь; карбування. XII ст., Візантія. НЗ “Херсонес Таврійський”



“Архангел Михаїл”. Бронза; карбування. XI ст., Візантія. НЗ “Херсонес Таврійський”

ліхромової ікони Святого воїна (8,0 см × 6,1 см), значно простішої за композицією (нижню частину не виявлено). Через відсутність супровідного напису неможливо точно визначити, кого зображено на іконі – Димитрія чи Георгія, але риси розвиненого константинівського стилю та художні деталі вказують на те, що цей твір виготовлено одночасно зі згаданими вище іконами Благовіщення і Трьох святих воїнів, які достеменно датуються XII ст. Подібність манери виконання не може бути випадковою, тому, імовірно, йдеться про мистецьку продукцію певної майстерні, яка або була безпосередньо пов'язана з Херсоном, або її вироби було одночасно завезено з візантійської столиці за певних історичних обставин.

Коли йдеться про царгородське коло творів пластичного мистецтва, то немає жодної гарантії, що той чи інший твір з'явився саме в Константинополі, а не, скажімо, у Фессалоніках, продукція яких якісно майже не відрізнялася від столичної. Про це, зокрема, свідчить здавна відома сланцева різьблена ікона з позолотою свв. Георгія та Димитрія (19,9 см × 14,0 см), знайдена в Херсоні в 1894 році, датована XI–XII ст.²⁹

Фрагмент стеатитового рельєфу з головою Феодора Стратилата (10,0 см × 12,5 см), що є частиною композиції увінчання святих воїнів, пов'язаний з давніми херсонськими знахідками³⁰. Відомі іконографічні аналогії дають певне уявлення про загальну схему³¹. Поєднання образів двох свв. Феодорів, як засвідчує візантійська сфрагістика, стає поширеним саме наприкінці XII ст.³² У Херсоні також знайдено кілька вартих уваги дрібних уламків інших стеатитових образків. Кілька з них, які, мабуть, належали до круглого різьбленого зображення з поліхромією та позолотою св. Георгія-вершника (діаметр 10 см), знайдено на площі біля храму в Портовому районі в 1964 році³³.

У 2002 році в портовому кварталі 2 Херсона знайдено стеатитову ікону



“Христос на троні”. Бронза; карбування. Кінець XII – початок XIII ст., Візантія. ДЕ

“Христос на троні з предстоячими та святими”. Бронза; карбування. Початок XIII ст., Візантія. ДЕ



Вознесіння (4,5 см × 3,6 см), яку досі не залучено до наукового обігу³⁴. Відома аналогія цього твору, також зі стеатиту (4,7 см × 3,7 см), що зберігається в ДІМ, датована XIV ст.³⁵ Твори, безперечно, належать до однієї серії, зі схожими сюжетами, розмірами, стилем і навіть манерою виконання. До того ж кола належить керамічне зображення Вознесіння з болгарського Червена, виготовлене, ймовірно, за глиняною формою³⁶. Херсонська ікона за всіма ознаками належить до доби Палеологів, тому її датують XIV ст.

На відміну від виробів з таких шляхетних матеріалів, як кістка й стеатит, у металопластикових предметах роботи херсонських майстрів простежується орієнтація на східні взірці, а не на мистецтво візантійської столиці. Зокрема, на це вказують типи хрестів-енколпіїв³⁷ та деякі інші кримські матеріали³⁸. Іноді до Херсона потрапляли й видатні твори, про що свідчить відомий бронзовий хрест-енколпій кінця X – початку XI ст. з інкрустованими сріблом зображеннями Богородиці Нікопеї, Вознесіння та Преображення³⁹. Мистецький імпорт значною мірою визначав загальний характер місцевого художнього ремесла.

Серед імпортованих речей до Херсона також потрапляли ювелірні вироби, зокрема прикрашені перегородчастими емаллями. Дві такі пластини походять з археологічних розкопок 1931 й 1936 років. Їх датують IX–X ст., порівнюючи зі зразками, локалізованими у Фессалоніках⁴⁰. На одній із них зображено фонтан з павичами, на другій – птаха. Один із цих виробів є елементом сережки.

У 1964 році під час розкопок невеликого храму IX–X ст., остаточно зруйнованого наприкінці XIV ст., перед входом до наосу в пожарищі кінця XIII ст. було знайдено бронзову пластину (22,0 см × 23,5 см), що складалася з двох частин: на верхній – карбований напис грецькою мовою, на нижній – погруддя двох святих, карбовані та додатково оброблені гравіруванням. Майже всю позолоту виробу втрачено. Згідно з різьбленими супровідними написами, тут зображено мучеників Лукиліана та Кира, а ліворуч – Іоанікія⁴¹. Даткування знахідки виявилось досить суперечливим – у хронологічних межах середини IX – кінця XIII ст., однак ближче до X–XI ст.⁴² Твір належить до пам'яток малоазійської групи. Імовірно, бронзова пластина із зображеннями й вотивним написом була частиною оздоблення архітрава вітварної огорожі. Певну типологічну аналогію становить стінопис грузинської церкви Таригзел (Архангелів) в Іпсарі 1096 року з погруддями чотирьох святих⁴³. Таке призначення знахідки підтверджується також поперечним розміром херсонського храму (3,8 м). Певні стилістичні ознаки уподібнюють карбуван-



Київський хрест. Бронза; литво, гравірування. Початок XIII ст., Київ. НЗ "Херсонес Таврійський"

ня до бронзової ікони Богородиці Одигітрії із собору в Торчело, датованої близько 1200 року⁴⁴.

До 1888 року в Херсоні знайдено бронзову карбовану ікону Архангела Михаїла (12,3 см × 8,5 см), датовану XI–XII ст. і пов'язану за походженням з Малою Азією⁴⁵. Майже всю площину заповнює фігура архангела Михаїла з напіврозпростертими крилами з лабарумом і державою із зображенням розквітлого хреста в руках. Хітон та імператорський орнат Михаїла ретельно оброблено гравіруванням, яке первісно було прикрашене вставками з каменів чи скла. Праворуч унизу зображено постать донатора, іменованого в супровідному написі Іоанном, з простертими в молитві руками. У цілому композиція помітно відрізняється від традиційної іконографії Чуда в Хонех⁴⁶. Постає й питання щодо ідентичності особи донатора цієї ікони та Іоанна, згаданого в присвяченні в капшадокійській церкві Вознесіння в Гьоремі⁴⁷.

Круглі заглиблення для ікон-медальйонів у мармуровому архітраві вітварної огорожі XI ст. у церкві Преподобного Луки на острові Евбей⁴⁸ дають змогу визначити функціональне призначення бронзової карбованої ікони з позолотою (діаметр 18 см) з погруддям Христа Пантократора, знайденої в 1932 році в північній частині Херсона разом з кам'яною іконою св. Георгія⁴⁹. Отвори від цвяхів указують на те, що ікону було закріплено на дерев'яній основі. Зображення виконано ретельно та майстерно, із широким застосуванням різця. Погрудне зображення Христа Пантократора, який благословляє, із закритим кодексом у руці, вбраного в складчастий гіматій, набуло поширення у візантійській іконографії XI ст. Правильний, підкреслено графічний малюнок херсонської знахідки, з чітким відтворенням пасм волосся й тонких складок одягу, дозволяє датувати знахідку XII ст.

Очевидно, аналогічним було призначення бронзової карбованої ікони (12,0 см × 9,0 см) із заокругленим верхом і зображенням Христа на троні, знайденої біля вітварної огорожі разом із мідною лампадою⁵⁰ в 1955 році під час розкопок храму-усипальні в північ-



Таріль. Глина; полива. XII ст., Візантія. ДЕ



Таріль. Глина; полива. XII ст., Візантія. ДЕ



Глечик. Червона глина; полива. XIII ст., давній Херсон (?). ДЕ

знайдено в 1955 році в підвалі, у дуже пошкодженому стані, з ознаками кріплення до дерев'яної основи⁵². Іконографія центрального зображення нагадує візантійські твори XII ст.⁵³

Певною архієзациєю образів характеризується надзвичайно цікавий бронзовий кютий хрест початку XIII ст. (24,5 см × 9,5 см), виготовлений візантійським майстром і знайдений у 1940 році в кварталі XVII Північного району Херсона⁵⁴. Слов'янські супровідні написи свідчать про орієнтацію творів на відповідне середовище.

Надзвичайно широко репрезентоване керамічне виробництво середньовічного Криму, зокрема – Херсона. У складній класифікації херсонської полив'яної кераміки розрізняють кілька типів і багато груп з притаманними їм особливостями – орнаментикою та сюжетними композиціями. Цікавими є мальовані блюда з білої глини з розетками в медальйонах і орнаментом у чотирьох колах, а також миски із зображеннями фантастичних тварин.

Крім цього, з'ясовано походження знайдених у Херсоні посудин, прикрашених у техніці тонкого сграфіто: їх батьківщиною була Фракія, звідки вироби привозили до візантійської столиці⁵⁵. Питання про місцеві імітації імпорту лишається відкритим⁵⁶. Пізніше, у XIV–XV ст., до Криму у великій кількості потрапляла іспанська люстрована кераміка⁵⁷.

Кращими зразками херсонської мальованої кераміки XII ст. можна вважати знайдені в 1955 році тарелі: перший (діаметр 34,5 см) із зображенням фантастичної тварини⁵⁸ та другий (діаметр 31,8 см) зі сценою боротьби чоловіка зі звіром⁵⁹.

ному районі Херсона. Масивність фігури Христа, своєрідна підкреслена статуарність, особливості моделювання рельєфу свідчать про виконання ікони наприкінці XII або на початку XIII ст. Характерним є і обрамлення у вигляді низки перлів. Твір знайдено у фрагментному вигляді, із втраченими нижньою та лівою частинами. Манера виконання значно відрізняється від властивої попереднім іконам – вона тяжіє до царгородського кола.

Близько 1200 року в пластичному мистецтві Візантії відбулися помітні зміни: рельєф і композиція набули певної “мальовничості”; металопластика частково втратила притаманні їй ознаки матеріалу, що потребує ретельної обробки. Ці нові риси вже наявні у фрагментарно збереженій композиції “Воскресіння”, знайдений у Херсоні в 1896 році (19,0 см × 16,8 см), яка, можливо, була оздобою на окладі Євангелія⁵¹. До неї подібна інша, із зображеннями Христа на троні, молитовно звернених до нього Богородиці, Іоанна Предтечі, Етімасія, а також погрудь святих безсрібників (24,3 см × 18,0 см). Цю бронзову карбовану ікону у широкому орнаментованому обрамленні

Також цікавий таріль знайдений в 1931 році (діаметр 38,4 см) із зображенням ягнятка у винограднику⁶⁰. Про помітну орієнталізацію мальованої кераміки XIII ст. свідчать знайдені в 1915 році глечик із зображенням сиринів⁶¹, у 1895 році чаша (діаметр 22,0 см) із зображенням сокольничого зі стилізованим арабським написом⁶², а найбільше – чаша XIII–XIV ст. (діаметр 24,5 см)⁶³, знайдена в 1891 році, із типово східною сценою, характерною для ісламського світу. Virізняється мальовничістю розпис знайденої 1954 року чаші XIII–XIV ст. з рибами (діаметр 25 см)⁶⁴.

У Херсоні виявлено небагато зразків середньовічних тканин, а ще менше їх опубліковано. Тому слід звернути увагу на відкриті в похованнях фрагменти шовку з геометричними узорами, фантастичними птахами, тваринами⁶⁵. Унікальними є також знайдені в Херсоні 1904 року залишки гаптів з орнаментальним мотивом геометрично-рослинного характеру, близьким до мотивів, які під візантійським впливом набули поширення і в давньоруському середовищі⁶⁶.

Художнє ремесло середньовічного Криму може бути найкраще досліджене на основі багаторічних археологічних знахідок саме херсонського походження. Однак поступово стають відомими й інші мистецько-ремісничі осередки, наприклад, Сугдея⁶⁷. Подальше накопичення матеріалів та їх осмислення в широкому історичному контексті може дещо змінити сучасні погляди на духовну культуру середньовічних кримських міст. Навіть сьогодні існують явища, які не завжди вписуються в схему загальних уявлень про художнє ремесло Візантії X–XIV ст.⁶⁸ Це й визначає цінність згаданих пам'яток, що відбивають напружені творчі пошуки багатьох поколінь, кожне з яких мало власних високообдарованих майстрів.





МИСТЕЦТВО ПЛЕМЕН І НАРОДІВ СТЕПУ

**БУДІВНИЦТВО
ТА АРХІТЕКТУРА**

**СКУЛЬПТУРА
ТА ПЛАСТИКА**

ХУДОЖНІ РЕМЕСЛА

**Кухоль-горня (фрагмент).
Золото, дерево; карбування, лиття,
монтування. Друга половина VII ст.,
с. Мала Перещепина Полтавської обл.
ДЕ. За вид.: Сокровища хана Кубрата**

Степові простори Надчорноморщини, Надазовщини і Кримського півострова – невід’ємна частина так званого Великого євразійського степового поясу, що проліг суцільною смугою без значних природних кордонів-перепон (окрім водних артерій) від рівнин Монголії на сході до берегів Нижнього Дунаю на заході. Починаючи з епохи бронзи, ця територія була місцем відносно частих переміщень та змін різних етнокультурних груп і племен, а отже, досить розмаїтих і складних міжетнічних і міжкультурних взаємин, багатомірних етно-, соціо- та культурогенних процесів. Утім, чи не найдинамічнішим щодо їх перебігу виявився період від завершального етапу пізньоримського часу до початку пізнього середньовіччя¹. Упродовж цього історичного проміжку, що тривав майже тисячоліття, зазначені обшири вітчизняного Півдня й Південного Сходу, а також прилеглі до них південні межові терени лісостепу, стали ареною численних зіткнень, боротьби та взаємодії, співіснування різних етнічних угруповань, а то й цілих племінних військово-політичних об’єднань, державних утворень, викликаних насамперед і головно переселенням значних мас кочового, а почасти й осілого чи напівосілого люду азійського походження. Ці переселення спричинялися політичними та економічними процесами, які відбувалися на землях Центральної та Середньої Азії, зокрема формуванням і утвердженням великих степових імперій, що неминуче супроводжувалося політичними і, як правило, етнокультурними збуреннями, перемінами в житті населення всього окресленого євразійського регіону. А позаяк міграційні потоки були значною мірою звернені на захід, до берегів Чорного моря, відкриті південні обшири сучасної України, що є майже крайнім західним порубіжжям біотопу всього континентального степового масиву, для багатьох переселенців зі сходу ставали їхнім останнім пристанищем (хоча деякі з них торували собі шлях ще далі на захід, до лісостепових рівнин Середньодунайської низовини (так званої пушти Угорщини) чи на південний захід – до земель Балканського півострова).

На теренах вітчизняного Півдня доля кожного прибулого етнічного угруповання складалася по-різному. Одні завершували тут своє історичне буття, так і не проявивши належним чином своєї самості. Вони або розчинялися у більших і сильніших етнокультурних масивах, або гинули в збройних зіткненнях із сильнішими супротивниками. Натомість інші саме на цій землі утверджувалися як державницькі народи, визначаючи розвиток і зміст регіональних, а часто й міжрегіональних історичних подій, диктуючи сусідам свою політичну волю й поширюючи свої культурні досягнення².

Мистецький спадок племен і народів Північної Надазовщини та Надчорноморщини кінця IV–XIV ст. постає перед нами багатомірним як за етнокультурними джерелами й традиціями, так і за культурно-господарським і соціальним контекстом функціонування, урешті – за стадіальним рівнем розвитку. Він характеризу-

ється складним “візерунком” нашарувань, переплетень і/чи одночасного співіснування різних культурних тенденцій, орієнтирів та зовнішніх впливів, а тому навіть у межах окремих етапів зазначеного хронологічного відтинку художня культура регіону лише зрідка відзначалася виразною єдністю стилю. У цьому слід убачати неоднозначний хід самого процесу культурного поступу названих теренів, що зумовлювався складним перебігом історичних подій. Так, політична нестабільність, відносно часта зміна етнічного складу й державницьких утворень краю впродовж раннього й розвиненого середньовіччя спричинялася, з одного боку, до консервації кочового способу життя значної частини населення. Щобільше – до періодичного відновлення (з появою переважно нових прибульців-завойовників) початкової табірної форми³ і пов’язаних з нею відповідних виявів художньої практики. Тобто можна говорити про періодичне (принаймні кількаразове) повернення місцевого степового суспільства на попередню стадію розвитку, що призводило до деякого гальмування, пробуксовування загального культурного поступу, до переважання в ньому часом консервативних тенденцій. З другого боку, значна етнокультурна плинність повсякчас зумовлювала й помітну розмаїтість мистецьких проявів, тенденцій, зокрема стилевих характеристик, що поставали на вітчизняних степових та південних лісостепових обширах. Ця розмаїтість була спричинена й відсутністю безпосередньої спадковості культурних набутків, напрацьованих серед різних кочових угруповань Степу. Кожний новий потік переселенців, завойовників приносив власну самобутню традицію, свої смаки та уподобання, сформовані далеко від просторів вітчизняного Півдня. Тим-то передумов для тривалої тяглості певних художніх традицій тут було значно менше, ніж на інших, стабільніших в етнополітичному вимірі, теренах.

Воднораз очевидна й інша загальна прикмета культури людності досліджуваного регіону. Речовий етнографічний комплекс, а отже, значною мірою і мистецький вимір культури населення степового й суміжного лісостепового обширу Південно-Східної Європи (як і решти простору Великого Степу), становив упродовж усього (чи майже всього) окресленого історичного проміжку відносно стабільну типологічну єдність. Це виразно простежується в конструктивних особливостях житла (споруд, що нагадують юрти), плануально-просторовій (коловій, колово-концентричній) структурі деяких типів поселень, як правило, тимчасових (таборів, куренів, стійбищ, ставок тощо), в оздобленні та складі воїнського спорядження й кінської зброї, зокрема портупейного ремінного, зазвичай, пояса з накладними декоративними бляхами, що призначався для кріплення холодної зброї й водночас виконував роль соціально-ієрархічного знака⁴. Слід зазначити, що культура населення Степу раннього й розвиненого середньовіччя постає перед нами переважно як культура воїнів-вершників, дружинників. Це віддзеркалює об’єктивні реалії розвитку тогочасного громадянства регіону, що перебувало на завершальній стадії існування військової демократії або на ранніх етапах формування феодальних стосунків і в якому головною і привілейованою була верства вільних воїнів-дружинників та родова чи племінна верхівка. Саме ці суспільні верстви були основними споживачами й законодавцями “моди”, і насамперед їхні потреби, запити та смаки визначали характер мистецької культури Степу. І не випадково, що з усіх предметів побуту кочовика саме його військово-спорядження, зброя, кінська зброя були чи не найхудожніше опрацьованими, а водночас і актуалізованими в значеннєвому вимірі⁵. Але такий стан є наслідком і нашого нинішнього рівня поінформованості про характер предмета обговорення⁶. З доступної фактографії та показників історико-порівняльного аналізу випливають ще деякі риси типологічної спільності художньої культури степовиків раннього та розвиненого середньовіччя. Це, зокрема, безумовна перевага за рівнем поширеності та якісними характеристиками декоративно-житкових форм мистецтва над образотворчим і архітектурними, а отже, чисельна

перевага мобільних (дрібних і станкових) витворів над стаціонарними, монументальними. Показово, що навіть споруди (кочові житла, табори-укріплення, тощо) були – переважно або нерідко – рухомими, переміщувалися на значні відстані.

Вочевидь, така типологічна єдність культури степовиків, сталість її визначальних структурних принципів була спричинена головню однакоим кочовим чи напівкочовим, а отже, певною мірою мобільним, рухливим способом життя більшості населення краю впродовж окресленого періоду; способом, який визначався однакоим характером усього господарського комплексу, в основі якого лежало перегічне (кочове) скотарство. Цій єдності сприяла, безумовно, і схожість організації суспільно-громадською життя, зокрема подібний рівень розвитку громадських інституцій, що перебували переважно на стадії військової демократії чи занепаду її, та формування ранньофеодальних держав. (Винятком є лише культурний спадок населення басейну Сіверського Дінця, Надазовщини та почасти Криму, яке від середини VII до другої половини X ст. входило до складу Хозарського каганату – могутньої ранньофеодальної держави, характер культури якої помітно відрізнявся від більшості як діахронних, так і синхронних пам'яток кочовиків). Значною мірою впливали також близькість, а то й спільність світоглядних позицій, міфологічних уявлень і вірувань, що визначаються як реальна релігійно-ідеологічна єдність кочових суспільств євразійських степів раннього та розвиненого середньовіччя⁷. Переважна більшість степовиків дотримувалася традиційних пантеїстичних вірувань. Вони обожнювали сили та явища природи, ушановували своїх предків і до того ж мали досить складні уявлення про світобудову, розлогу міфологічну структуру, розгалужену ієрархію божеств, очолюваних богом неба Тенгі/Тангра. Універсальність функцій цього сакрального персонажа дозволяє деяким дослідникам говорити про своєрідну монотейстичність (так званий “тенгризм”) віри давніх кочовиків⁸. Воднораз упродовж окресленого хронологічного проміжку серед деяких верств чи груп населення краю, насамперед і переважно серед верхівки (особливо на початкових етапах), були поширені й світові релігії – іудаїзм, християнство, можливо, буддизм, іслам⁹. Урешті, одна із цих релігій – іслам, підтриманий і офіційно прийнятий наприкінці XIII – на початку XIV ст. центральною владою Золотої Орди як загальнодержавна світоглядна доктрина, відіграє вирішальну роль у докорінній трансформації культури регіону. Але до XIV ст. в культурно-ідеологічній (зокрема в обрядово-культовій) сфері життя більшості місцевого населення панівною формою залишалася язичництво, у тюркомовних кочовиків – з інститутом шаманства¹⁰. І навіть після офіційного запровадження ісламу тривалий час кочова людність Степу, на відміну від населення міст, дотримувалася традиційних вірувань¹¹.

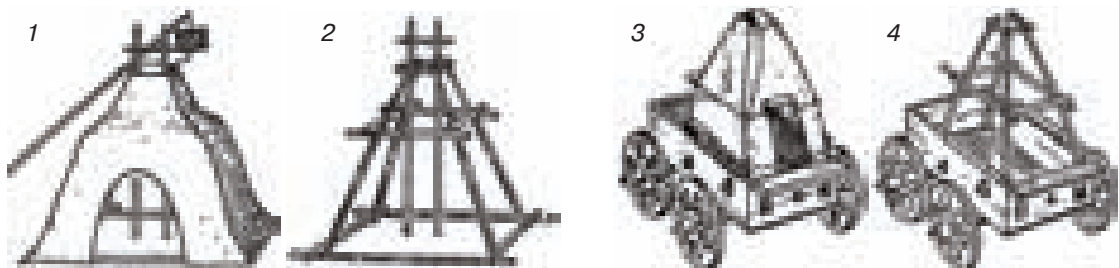
В історії степового Півдня України виокремлюються п'ять періодів, упродовж яких відбувалися суттєві зміни етнополітичної й воднораз культурної, зокрема мистецької, картини регіону, а саме: гунський і постгунський (кінець IV – друга чверть VII ст.), тюркський чи тюрко-бу(о)лгаро-ранньохозарський (30-ті роки VII – початок VIII ст.), хозарський (20–30-ті роки VIII – середина/кінець X ст.), печенізько-торксько-половецький (кінець X – середина/друга половина XIII ст.) та монгольський (середина 40-х років XIII – XIV ст.).

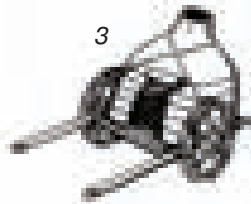
ГУНСЬКИЙ ТА ПОСТГУНСЬКИЙ ПЕРІОДИ (кінець IV – друга чверть VII ст.)

Будівництво та архітектура. Опорядження споруд

Про будівельно-архітектурний спадок періоду гунського панування в Європі відомо переважно зі свідчень пізньоримських авторів і на підставі історико-порівняльного аналізу. На ранньому етапі своєї історії гунни перебували на початковій стадії табірної кочівництва. Переважну частину року вони кочували від пасовища до пасовища, тому не мали довготривалих станів і родових кладовищ¹. Основним виявом їхньої будівельної практики були нетрудомісткі, зручні для транспортування споруди, насамперед житлові (шатра, курені, криті буди/кибитки тощо). Амміан Марцеллін свідчить про відсутність у гунів будь-якої традиції зведення будівель, окрім облаштування критих візків: "... Кочують по різних місцях, ніби вічні вигнанці, з будами (кибитками), у яких проводять життя"². На підставі опосередкованих фактів дослідники припускають, що буди гунів могли нагадувати відповідне "житло на колесах" у сармато-аланських племен³. Пріск Паннійський, який 448 року їздив у складі дипломатичної місії до гунів, згадує похідне шатро Аттілі⁴. Про характер мобільних жител гунського народу можна судити на підставі паралелей з відповідними будовами центральноазійських кочових племен початку тисячоліття. Зокрема, хуну, як засвідчують китайські автори I–II ст., мали за житло курені, каркас яких плели з гнучких дерев'яних прутів (вербових гілок), а покриттям слугували повстяні рядна⁵. Така конструкція трималася, вірогідно, на внутрішніх опорних

Житла іраномовних кочовиків Надчорноморщини початку I тис. н. е.: 1, 2 – наземний пірамідастий курінь (прорис настінного зображення. I ст., склеп Анфастерія, Керч; реконструкція каркаса); 3, 4 – пірамідастий курінь на візку/буда (рисунок глиняної моделі. II ст., Керч; реконструкція каркаса). За С. Вайнштейном

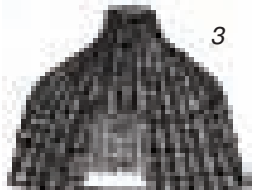
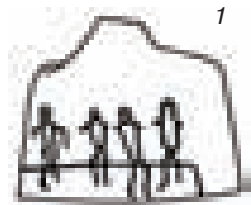




Курінь хунського типу на двоколісному візку (буда): 1, 2 – петрогліфічне зображення (світлина й прорис). Гора Манхай, Забайкалля, РФ; 3 – реконструкція. За С. Вайнштейном

центральної ставки Аттіли в Паннонії, будівельна практика набула дещо інших форм, насамперед і головню в побуті верхівки тогочасного суспільства. Так, Пріск Паннійський, описуючи центральну ставку, згадує двір Аттіли та його вельможі Онегесія. Царський осідок, що містився на підвищенні, відзначався більшими розмірами, більшою кількістю будов, розробленістю архітектурних форм та оздоблення. Двір оточували дерев'яні стіни з баштами, що були зведені з полірованих, ретельно підігнаних дощок. Він охоплював величезну площу, на якій містилося безліч споруд, з яких одні було зроблено з красиво приладнаних дощок, укритих різьбою, інші – з тесаних і гладко виструганих колод, що вставлялися в дерев'яні кола, які підносилися над землею на помірну висоту. По центру виднівся палац/хороми,

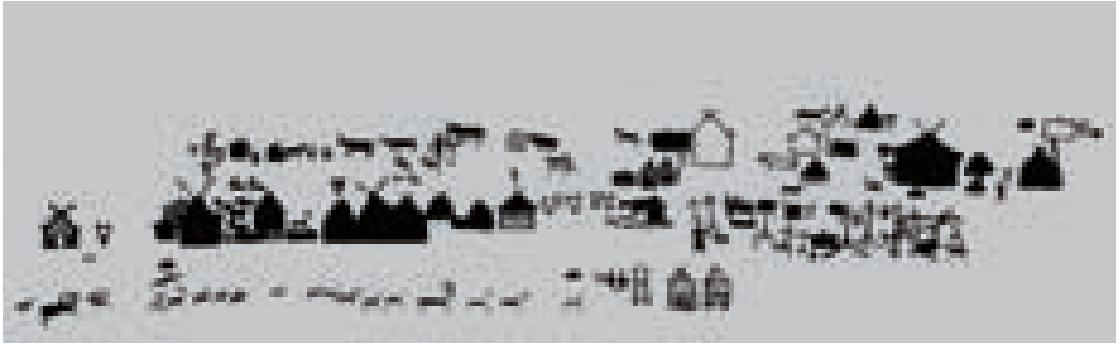
Юртастий курінь хунського типу: 1 – петрогліфічне зображення. Гора Манхай, Забайкалля, РФ; 2, 3 – петрогліфічне зображення з “Малі Боярської писаниці” (прорис) і реконструкція каркаса. Мінусинська улоговина, РФ. За С. Вайнштейном



стовпах. Зовнішній вигляд будов названого типу відтворено на Малій та Великій Боярських наскельних гравіюрах III/II ст. до н. е. – I ст. до н. е. (Мінусинська улоговина, РФ)⁶. Їхні стіни мають певний нахил до центру, шатроподібне перекриття переходить у відносно високу шийку димоходу. Утім, крім мобільного, гунам, імовірно, було відоме й стаціонарне будівництво. Показово, що на згаданих наскельних ритах поряд із будовою на зразок юрти зображено ряд безсумнівно зрубних споруд із подібним перекриттям, але значно вищими й прямовиснішими стінами⁷. Пріск Паннійський у своїй “Готській історії” неодноразово писав про поселення в наддунайських володіннях гунів та про житла-хижі в них⁸. Вірогідно, вони належали не лише гунам, але й підлеглому місцевому (іноетнічному) населенню, адже в одному з таких поселень Пріска та його подорожніх частували напоєм, що називався “медом”.

Згодом, після оформлення гунської держави, успішних походів у Центральну й Західну Європу та появи центральної ставки Аттіли в Паннонії, будівельна практика набула дещо інших форм, насамперед і головню в побуті верхівки тогочасного суспільства. Так, Пріск Паннійський, описуючи центральну ставку, згадує двір Аттіли та його вельможі Онегесія. Царський осідок, що містився на підвищенні, відзначався більшими розмірами, більшою кількістю будов, розробленістю архітектурних форм та оздоблення. Двір оточували дерев'яні стіни з баштами, що були зведені з полірованих, ретельно підігнаних дощок. Він охоплював величезну площу, на якій містилося безліч споруд, з яких одні було зроблено з красиво приладнаних дощок, укритих різьбою, інші – з тесаних і гладко виструганих колод, що вставлялися в дерев'яні кола, які підносилися над землею на помірну висоту. По центру виднівся палац/хороми, а також просторі бенкетні зали і дуже красиво розміщені портики. Неподалік від огорожі двору Онегесія підносилися кам'яна лазня, вимурувана будівельником-рабом, родом із Сірмія⁹ – колишньої столиці римської префектури Іллірії.

Про характер споруд ставки Аттіли науковці висловлювали різні припущення. Зосібна, Л. Нечаєва зближує гунські будови з колод і дерев'яних кілець з круглими дерев'яними “монастирськими” юртами Монголії, що також складалися з кількох шарів дощок, закріплених вертикально в пази кілець, і не покривалися повстю¹⁰. Натомість



Поселення (прорис фрагмента петрогліфічного зображення “Велика Боярська писаниця”). II ст. до н. е. – I ст. н. е., Мінусинська улоговина, РФ. За М. Девлетом

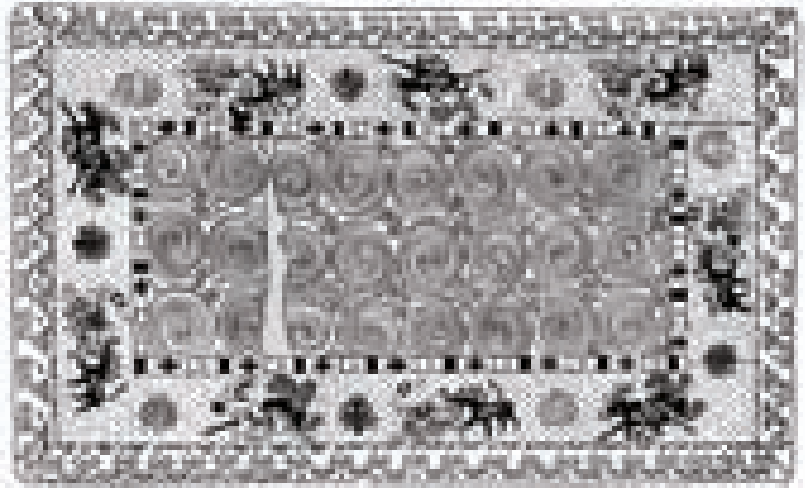
такі деталі садиби Аттіли, як декоративні башти огорожі, а головню – портики окремих споруд, приміщення лазні у дворі Огенесія недвозначно виказують прагнення гунської верхівки наслідувати зразки пізньоантичної архітектури.

Згадка Пріска про вкриті різьбою дошки засвідчує доволі широке застосування монументально-декоративної різьби в оздобленні екстер'єру аттілових хоромів. Воднораз вона, імовірно, використовувалася і для оформлення їхніх інтер'єрів. Із цією метою застосовувалися і декоративні тканини, зокрема килими, різноманітне начиння, меблі. Пріск так описує центральне церемоніальне й заразом бенкетне приміщення палацу Атілли в його найбільшій паннонійській ставці: “При стінах кімнати з обох боків стояли стільці [перед тим автор згадував про крісла в тому-таки приміщенні. – *Р. З.*]. Посередині сидів на ложі Атілла, позаду [нього. – *Р. З.*] стояло інше ложе, за яким кілька сходинок вели до його постелі, прикрашеної простирадами й пістрявими завісами, як це роблять елліни і римляни для молодят. <...> Після того, як усіх [присутніх. – *Р. З.*] повіншували <...>, було поставлено столи [спершу Аттілі, а згодом. – *Р. З.*] для кожних трьох, чотирьох чи навіть більшої кількості гостей; таким чином, кожний міг брати собі покладені на тарелях страви, не виходячи з ряду сидінь”¹¹. М'яке ложе займало почесне місце й у центральному покої дружини Атілли – цариці Креки; підлогу того приміщення вкривали повстяні килими. Візантійський автор також повідомляє про повстяні килими, що вкривали підлогу приміщень палацу цариці Креки¹². Згідно з історико-етнографічними джерелами, килимові вироби здавна були невід'ємним елементом інтер'єрів житлових приміщень кочовиків¹³. Існування повстяних простібкованих килимів з різнокольоровими аплікаціями-зображеннями (фіто- й зооморфними) археологічно засвідчені в культурі центральноазійських хунів початку I ст.¹⁴ Про розкіш і багатство покоїв вельмож, зокрема палацу Аттіли, деякі відомості подав Йордан, коли засвідчив використання в похованні гунського зверхника різноманітних “прикрас”, “якими відзначається оздоблення палацу”¹⁵.

Внутрішнє умеблювання та оформлення житла рядових членів гунської держави було, звісно, значно скромнішим. Степовикам для цього слугували, як правило, невибагливі традиційні меблі, начиння, шкури та різноманітні тканини, килимові вироби (декоровані чи недероквані).

Планувально-просторова структура ставок Аттіли вторувала, певно, за давньою традицією, відповідній структурі царського двору, який, найвірогідніше, уподібнювався колу з палацом володаря в центрі. За цим самим принципом, що зумовлювався, окрім питомо раціональних підстав, ще й, імовірно, світоглядними приписами, зокрема уявленнями про світобудову облаштовувалися й інші тривалі поселення-курени чи ставки, а також тимчасові стійбища та військові табори гунів. І така струк-

Килим центральноазійських хунів (прорис). Повсть, шкіра, вовняні й шовкові тканини; стібкування, аплікування, шнуркова в'язь. Початок I ст. Ноін-Ули, Монголія. За С. Руденком



тура була типовою для всіх євразійських кочовиків періоду розкладу родоплемінного ладу й зародження та становлення феодалізму¹⁶. Що ж до рівня урбанізації ставок гунських володарів, то принаймні центральна з них за часів Аттіли мала вигляд великого стаціонарного поселення, що візантійському очевидцю Пріску Паннійському нагадала досить розлоге місто. У ньому двір царя та вельможі Онегесія був відокремлений від решти забудови дерев'яною огорожею, призначеною, однак, не для оборони, а найімовірніше, для декору. Огорожу аттілового двору прикрашали ще й башти¹⁷.

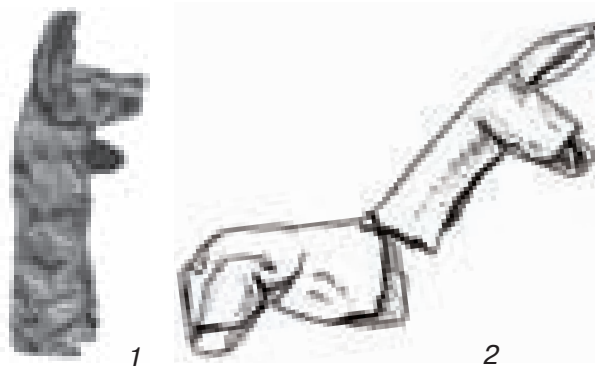
Ведучи мову про будівельну практику степовиків гунського й постгунського часу, слід згадати їхні поховально-меморіальні споруди. Серед них у руслі оголошеної теми увагу привертають кургани. Могили насипали або для поховання використовували вже існуючі кургани попередніх епох. Така практика є типовою для культурної традиції кочовиків, починаючи з епохи бронзи. Прикладами тут можуть слугувати могили біля хут. Олешки (нині – територія м. Цюрупинська) Херсонської області, с. Стара Ігрень (нині – територія м. Дніпропетровська), с. Марфівка поблизу Керчі, в узніжжі гори Коклюк поблизу Феодосії, с. Ізобильне (Крим), ін.¹⁸ За поведінням Йордана, тризну по Аттілі теж справляли на кургані¹⁹. Розміри новонасипаних могил залежали головню від соціального статусу покійного, але порівняно з відповідними комплексами попередніх епох, насамперед скіфського часу, вони помітно менші.

Скульптура та ритовані зображення

Про названі види художньої практики окресленого часу науці відомо мало. Лише окремі археологічні пам'ятки й деякі писемні джерела засвідчують існування й розвиток їх у зазначений період.

СКУЛЬПТУРА. Об'ємні фігуративні витвори в мистецтві гунського часу представлені поодинокими зразками дрібної зооморфної скульптури. Так, з дитячого поховання біля с. Беляус (Крим) походить золота обкладка невеликої дерев'яної об'ємної фігурки віслючка²⁰. Подібну обкладку (із золотої фольги) у вигляді звіриної голови (з настовбурченими великими вухами) на довгій ший виявлено також у могилі № 9 поблизу с. Новогригорівка Запорізької області²¹. Ці зображення є вкрай узагальненими за пластичним розробленням, водночас вони не по-

збавлені достовірності у відтворенні основних форм і пропорцій натури. Що ж до антропоморфних тримірних зображень, то серед вітчизняних старожитностей кінця IV – V ст. їх досі не виявлено. Доступні відомості з писемних джерел про існування відповідних культових творів у гуно-булгарського/прабулгарського населення Надазовщини та Північного Кавказу стосуються вже другої чверті VI ст. Ідеться про історію гунського/гуно-булгарського царя/князя Горда, зафіксовану візантійськими хроністами. Цей владар, охрестившись 528 року в Константинополі, після повернення на батьківщину взявся ревно викорінювати ідолопоклонство серед своїх підданих, перетоплюючи в зливки статуї, виготовлені зі срібла й електора (стопу золота й срібла)²². На жаль, жодних конкретних указівок щодо зовнішнього вигляду, соціального призначення-статусу (належності до особистісного, родинного чи громадського культу), розмірів цих зображень давні тексти не містять. Щоправда, сам термін “статуя” наводить на думку про їх достатньо великі розміри, а відповідно і про їх зв’язок з громадською формою релігійних культів і відправ. Це опосередковано підтверджує згадка візантійця Малали про “гунських жерців” як змовників проти свого царя Горда за його віровідступництво. Отже, можна припустити появу (та поширення?) у другій половині V чи на початку VI ст. в середовищі кочового і/чи напівкочового населення азово-чорноморського регіону (принаймні в середовищі окремих їх груп) досі невідомої (за доступними історичними та археологічними джерелами) мистецької практики антропоморфного тримірного (монументального ?) образотворення. Чи постала вона внаслідок питомо внутрішнього розвитку художньої культури гунів, чи до її появи були причетні ще й зовнішні чинники, наразі сказати однозначно складно. Відомо, однак, що розквіт у кінці I ст. до н. е. – I/II ст. н. е. мистецтва скульптури, зокрема монументально-декоративної, і пластики в носіїв таштицької археологічної культури Південносибірського регіону (серед яких були гуни), значною мірою зумовився впливом художньої культури Китаю епохи Хань. Саме в таштицьку епоху за володарювання гунів, а згодом – китайців, у Мінусинській улоговині вперше встановлюються монументальні кам’яні зображення людей і стели-плити, пов’язані з поминальним і поховальним культом²³. Слід зазначити, що із наведених свідчень історичних і археологічних джерел логічно випливає й припущення щодо існування в гунів азово-чорноморського регіону другої половини V – VI ст. певним чином оформлених сакральних місць (святилищ ?) для релігійних відправ, у яких саме могли міститися культові скульптурні зображення.



Обклашки дерев’яних скульптурок: 1 – зооморфне навершя. Золото; тиснення, карбування. V ст., с. Ново-григорівка Запорізької обл. ДЕ. За І. Засецькою; 2 – фігурка віслюка. Золото; тиснення, карбування. V ст., с. Беляус, АРК. МІКУ. За О. Дашевською

РИТОВАНІ ЗОБРАЖЕННЯ. Своєрідним виявом графічної творчості є петрогліфічні зображення. На одній із кам’яних конкрецій, виявленій у гунському похованні в гроті Кам’яної Могили (Запорізька обл.), серед численних “хаотичних” ліній вгадується схематично відтворена чоловіча постать з увиразненою ознакою статі²⁴. Ці зображення мали, слід гадати, знаково-символічний характер.

Художні ремесла

ЗОЛОТАРСТВО Й ЛИВАРНИЦТВО. Чи не найяскравішим мистецьким виявом, своєрідною візитівкою початкового етапу епохи переселення народів стали ювелірні вироби з напівкоштовним камінням (переважно гранатом, сердоліком), інколи – бурштином та кольоровим склом. Звісно, принцип декорування золотих чи золочених прикрас уставками із самоцвітів чи скла (у тому числі й технікою інкрустування) існував здавна. На вітчизняних теренах він представлений творами античного й сарматського мистецтва. Однак безсумнівно й те, що в V–VI ст. такий спосіб оздоблення набув значного поширення на землях Європи, зокрема, у середовищі кочовиків Надчорноморського регіону та частини Казахстану, збагатився новими формами та якісними характеристиками. Художній ефект виробів означеної конкретної історичної категорії в науці пов'язується з поняттям “поліхромний стиль”²⁵, хоча вони поєднують у собі переважно два кольори теплої гами – жовтий/золотий (металева основа) і різні відтінки червоного (декоративні вставки)²⁶. Уставки інших фарб (наприклад зеленої, синьої) використовувалися зрідка й порівняно в незначній кількості, принаймні на прикрасах, що мали поширення в степу. У переважаючому червоно-золотому спектрі аналізованих речей такі вставки виглядають лише невеличкими вкрапленнями-доповненнями, попри їх, часом і безсумнівно, акцентованість (головно композиційну). Тому цілком реально констатувати майже повну зміну колористичного ладу ювелірного мистецтва степового регіону, адже, скажімо, у золотих прикрасах сарматського кола попереднього періоду переважали вставки голубої/синьої та зеленої барв. Крім того, варто зазначити, що зміни торкнулися й розміру предметів та кількісних показників кольорових уставок на їхній поверхні (у бік помітного збільшення). Нерідко останні вкривали чільний бік виробів дуже рясно, визначаючи загальний стилістичний лад оздоблення виробів.

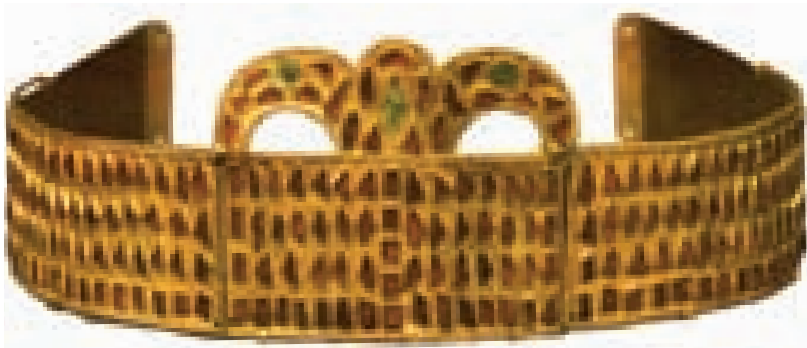
Слід виокремити ще одну особливість аналізованого предметного ряду. Серед знахідок коштовностей гунського й постгунського періодів цільнозолоті речі становлять значно меншу частку, і вони переважно невеликого розміру. Натомість більшість із відомих науці виробів гунського часу, що виблискують золотом і камінням, мають основу з бронзи або срібла й лише вкриті золотою фольгою чи амальгамою, а серед каміння – багато недорогого, напівкоштовного²⁷, а то і, як уже зазначалося, скла. Тобто вони були відносно недорогими, належали до комплексів убрання і спорядження не найвищих верств суспільства гунської держави, а блиск їх був розрахований головню на імітацію, зовнішній ефект, а отже, і на певне знакове сприйняття. Вірогідно, ці речі своїм зовнішнім виглядом наслідували пишні й повновартісні коштовності, якими володіли зверхники гунської держави²⁸. За образним висловленням А. Амброва, тогочасне гунське суспільство перебувало ніби в стані замилювання багатством і розкішшю. Але якщо в східних і південних державах коштовні вбрання й предмети побуту були ознакою, а також привілеєм винятково вищої суспільної верстви, то золоті прикраси, усіяні самоцвітами, у суспільстві гунської доби стали чи не загальною модою²⁹. Це було, вочевидь, зумовлено швидким збагаченням не лише верхівки, але й значної кількості рядових представників військової верстви кочового суспільства, і спричинено численними походами, під час яких здобували чимало трофеїв, а також зборами данини, відкупам, подарунками тощо. Однак убір із подібним оформленням ювелірних виробів сприймався членами тодішнього суспільства, імовірно, не лише як матеріальна цінність, ознака заможності та соціального становища його власника, а насамперед як символ сили, військового талану й доблесті³⁰. Крім того, давня віра в магичні властивості коштовного каміння й золота надавала таким виробам значення оберегів. Тому в широкому побутуванні прикрас із золота й червоного каменю/скла, напевно, виявлялися й окремі світоглядні настанови свого часу.



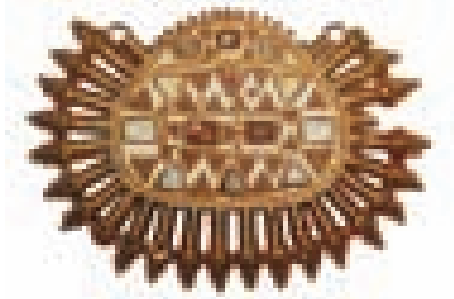
Діадема (розгортка). Золото, бронза, бурштин; вставки, зернь, тиснення. V/VI ст., с. Стара Ігреня (нині – територія Дніпропетровська). МІКУ. За вид.: Пам'ятки України

Що ж до художньої та репрезентативної виразності зразків зазначеного стилю, то поміж різноманітних прикрас (діадем, скроневих підвісок, сережок, нагрудних оздоб, перснів тощо), деталей особистого військового спорядження (поясних пряжок, застібок, нашивних бляшок та накладок, зокрема, на зброї (мечі з піхвами, кінська зброя) першість належить, безсумнівно, жіночим вінцям-діадемам. Цьому чималою мірою сприяла і їх величина – найбільша серед інших категорій виробів означеного стилю, а також кількість і варіативність розмірів уставок, розміщених на їхній поверхні. Діадеми різняться за типами (вінці й напіввінці), за конструкцією (цільні та тридольні), за розміром (шириною), композиційним розміщенням уставок (однорядні, багаторядні, з виділеним центром на основній смузі чи невиділеним), за оформленням верхнього краю (з фігурним фризом чи без нього), за додатковими оздобами (із зерню і сканню чи без них) тощо. Так, діадеми із с. Березівка Одеської області та с. Марфівка поблизу Керчі мають круглі, овальні та мигдалеподібні вставки-кабошони; діадема з Керчі (гора Мітридат) примітна одним великим фігурним (фітоморфним?), украй стилізованим мотивом-фризом над центральною частиною вінця. Діадема з Мелітополя значно вужча, але по всій довжині верхнього краю має ряд фігурних виступів, стилізованих (аж до геометризації) фітоморфних обрисів, найбільший і найрозвиненіший з яких (Дерево життя?) розміщений по центру. Крім того, проміжки між уставками заповнено трикутниками із зерні, а самі вставки були обрамлені витим (?) дротом³¹.

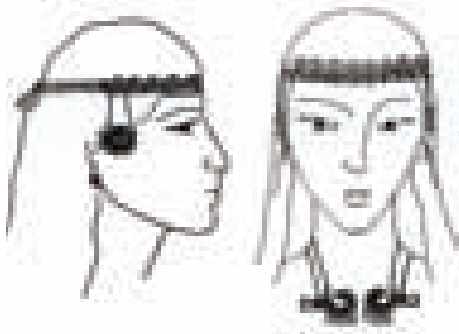
До одного комплекту з діадемами нерідко входили скроневі підвіски, зокрема ті, що формою основного об'єму й пропорціями нагадують пізніші колти періоду розвиненого середньовіччя. Ці підвіски є одним із характеристичних різновидів ювелірних прикрас гунського періоду. Чи не найрозкішніші їх екземпляри походять із с. Олешки (нині – м. Цюрупинськ), с. Ушкалка (Херсонська обл.) і з-під м. Феодосія (Крим)³². Чільний бік щитка основного об'єму першого зразка рясно оздоблено гранатовими (?) вставками (форма яких втворює довгастоокруглому обрису більшої частини щитка) в поєднанні з трикутними викладками з дрібної зерні. Лише на по-



Діадема. Золото, бронза, амальдин, зелене скло; вставки, рубчаста скань. V ст., Керч (гора Мітридат). РГМ. За Х.-І. Деснером



Колт. Золото, гранат; вставки, зернь, скань. V/VI ст., с. Ушкалка Херсонської обл. ЗОКМ. За вид.: Запорізька область: Ілюстрована енциклопедія



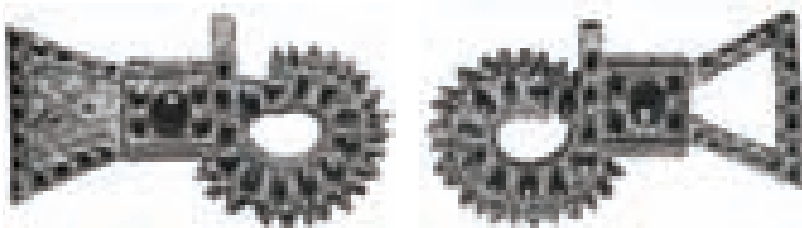
Прикраси жіночого ювелірного набору кочовиків гунського часу (реконструкція). За І. Засецькою

верхні горішнього виокремленого додатковим зерновим контуром півовала щитка (що нагадує форму півмісяця) вставки іншої конфігурації: чотирикутні та мигдалеві. Зовнішній край “колту” майже повністю обрамлений трубчастими рифленими “променями”, що закінчуються порожнистими кульками із зерновими пірамідками. За тотожності загальної форми і пропорцій деталей, феодосіївська підвіска вирізняється дещо іншим характером декору щитка. Кольорові вставки тут помітно витонченіші. Натомість трикутні (більші й менші за величиною) виклади із зерні займають більшу площу виробу. Попри це відсутня явна перевага одних мотивів над іншими. Акценти насиченого кольору вставок і мерехтливий блиск зерні створюють урівноважений стрій орнаментальної композиції.

Не менш показними є інші жіночі прикраси, зокрема кулони своєрідної гачкуватої форми, що виявлені в різних місцях евразійських володінь гунів. Пара таких нагрудних оздоб входила до інвентарю жіночого впускного поховання з кургану, що містився на околиці с. Марфівка під Керчу (Крим)³³. Ці вироби мають виразну трискладову структуру. Центральним елементом їх виступає навеликий чотирикутний коробчастий об’єм, до одного краю якого прикріплена значно більша за розміром об’ємна форма, вигнута на подобу гачка (рогу), до другого, протилежного, – пластина у формі трапеції. Чільна поверхня кулонів декорована вставками із самоцвітів та трикутними викладками із зерні. Оздоблення

“рогу” доповнено по зовнішньому контуру рядом зернових пірамідок різної величини (із зовнішнього краю – перемінні з рифленими петлями), що певною мірою нівелює чіткість обрису об’єму. Складна форма й характерний силует виробу дозволяють добачати в ньому вкрай стилізований зооморфний (орнітоморфний?) образ.

Багатством, насиченістю декору відзначаються всі прикраси з широкою чільною поверхнею. Наприклад, дугаста накладка-пластина від головного убору з трьома рядами вставок з альмандину чи червоного скла (найбільші з яких укладені в центрі і нагадують людську личину) та великими витиснутими опуклостями-“перлами” між карбованими рубчастими рядами, що імітують низки, імовірно, зерні (м. Нікополь Запорізької обл.)³⁴; нагрудна прикраса у вигляді широкої дуги-пластини з двома рядами вставок із альмандинів у гніздах, розділених смугою із “зернових” трикутників та обрамлених накладною плетінкою (с. Олешки)³⁵; накладні золоті пластини від піхів меча, прикрашені доволі щільними регулярними рядами сердолікових уста-



Кулони. Золото, самоцвіти; вставки, зернь, скань. V/VI ст., с. Марфівка, АРК. За І. Засецькою



Короткий меч (загальний вигляд і верхній щиток наверхя руківки). Залізо, золото, гранат; кування, вставки, зернь, скань, тиснення. Кінець IV – V ст. МІКУ. За вид.: L'or des steppes

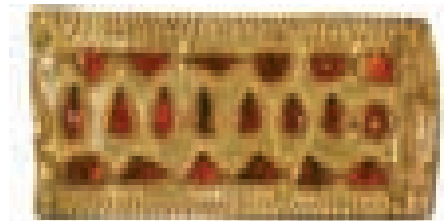
вок, що чергуються з ромбами та трикутниками із зерні (м. Кучугури Херсонської обл.)³⁶, тощо.

За технікою виконання та стилістично-декоративним ладом увесь масив пам'яток поліхромного стилю гунського та постгунського часу поділяється на дві групи. До першої належать вироби, на золотому гладенькому тлі яких в окремих напаяних гніздах прикріплено об'ємні (опуклі) кольорові вставки. Розміщені на певній (більшій чи меншій) відстані, вони компонується, як правило, прямими чи криволінійними рядами, підпорядковуючись основній формі виробу. Таке оздоблення нагадує розсип дрібних камінців або розріджені разки дрібних намистин. Другу групу становлять вироби, виконані в техніці перебірчастої інкрустації (клуазоне). Вони вкриті вставками, що розділені між собою лише відносно вузькими золотими перетинками-пластинками, прикріплені до основи одним торцевим боком. Протилежні торці перетинок, сягаючи поверхні виробу, слугують за контурне обрамлення вставкам різної конфігурації. При цьому профіль перетинок буває гладким ("простим") і/чи ламаним ("східчастим" чи "тремтливим"). Завдяки цьому утворюється виразний, ніби мережаний взір того чи іншого композиційного укладу, що має, як правило, чітку регулярну, подекуди досить складну геометричну структуру. Поверхня виробу зі вставками – гладенька й суцільна, без проміжків. Орнаментальними мотивами тут виступають кола, трикутники, квадрати, чотирикутники, ромби, "краплі", "хрести", "сердечка" тощо, різноманітні комбінації з яких і створюють різні композиційні побудови.

За стилістикою зазначені вироби значно розмаїтіші. І. Засецька розрізняє шість відповідних груп, зважаючи ще на особливості призначення й технологію виготовлення³⁷. З-поміж них на теренах України серед старожитностей кочовиків конкретними речами представлено чотири.

Характерними зразками першої групи³⁸ є діадема з Тилігульського лиману, що в Одеській області³⁹, діадема із с. Кантемирівка Полтавської області⁴⁰, комплекс накладок-оздоб для кінської зброї та португезі з поховання поблизу с. Новогригорівка Запорізької області⁴¹, з кургану біля підніжжя гори Коклюк, що на околиці Феодосії та з курганного поховання, що міститься на землях господарства ім. Калініна в Криму⁴². Основним виражальним засобом цих виробів є самі вставки та вільне від додаткових оздоб золоте тло, властиво, контраст між

Накладки кінської вуздечки. Золото, бронза, сердолик; вставки, тиснення. Кінець IV – V ст., АРК. МІКУ. За вид.: Музей історичних коштовностей України

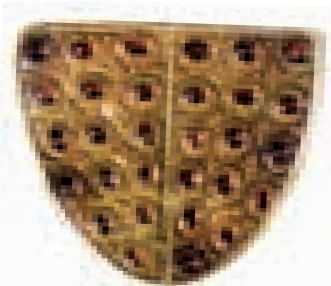
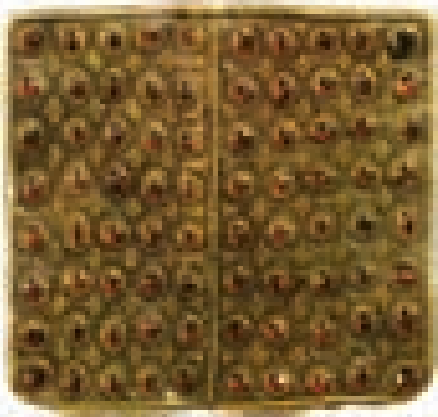




Накладна бляшка. Золото, бронза, сердолик, амальдин; вставки, тиснення. Кінець IV – V ст., с. Татарка Краснодарського краю, РФ. ДЕ. За І. Засецькою

проміжки між вставками рівномірно заповнено геометричними фігурами (переважно рівносторонніми трикутниками, зрідка – ромбами), викладеними зерню. Нею ж сформовано ряди обрамлень і бордюрів. Ці фігури, разом з кам'яними і скляними вставками, становлять рапорти чітко організованих композиційних схем. Подекуди декор виробів додатково увиразнюється дротом різного плетива

Накладки на піхви меча. Золото, бронза, сердолик; вставки, зернь, скань. IV–V ст., м. Кучугури Херсонської обл. ДЕ. За І. Засецькою



рівною поверхнею тла й випуклими вставками. Лише краї виробів чи їхніх окремих ділянок обмежені/підкреслені різноманітними штампованими рельєфними брівками (на взір “мотузочка”, “косички”, разка “намистин” тощо). Уставки скомпоновано відповідно до форми предметів. Прямокутні площини заповнено більш чи менш щільними й регулярними рядами кольорових уставок. У предметах, що мають криволінійні обриси, уставки розміщено згідно з основними лініями контуру, зокрема, у круглих виробках – концентрично. Вставки не є, як правило, однаковими за розміром та формою. Ця ознака вносить певну динаміку в загалом усталену композиційну структуру прикрас.

Вироби другої стилістичної групи подібні до попередньої, але вставок на них значно менше, й вони часто не з граната, а з бурштину й сердолику. Вільно заповнено геометричними фігурами (переважно рівносторонніми трикутниками, зрідка – ромбами), викладеними зерню. Нею ж сформовано ряди обрамлень і бордюрів. Ці фігури, разом з кам'яними і скляними вставками, становлять рапорти чітко організованих композиційних схем. Подекуди декор виробів додатково увиразнюється дротом різного плетива (“косички”, “мотузочки”, “ялиночки”), яким обрамлено вставки, краї виробів (техніка скані). Поєднання в одному виробі таких різних засобів оздоблення створює враження особливої пишноти й багатства. Виразним прикладом є золоті накладні бляхи (напівовальна та прямокутна) з околиці м. Кучугури⁴³, скронева промениста підвіска (на взір колта) і дугоподібна нагрудна пластина із с. Олешки⁴⁴, інкрустовані вставками діадема, скронева промениста підвіска-“колт” і кулони (?) складної конфігурації із с. Марфівка⁴⁵, діадема з Мелітополя⁴⁶. До цього ряду лучиться й скромніша за оздобленням обкладка руків'я меча зі збірки МІКУ⁴⁷. На думку деяких дослідників, декор цих ювелірних виробів міг наслідувати (імітувати?) східні за походженням вишивку та шиття бісером на шкірі й тканині⁴⁸.

Третю групу становлять твори, виконані технікою клуазоне (перебірчастої інкрустації). Прикладом може слугувати оздоблення деталей озброєння, зокрема перехрестя меча з Вольних Вод⁴⁹, а також пряжки з овальним щитком з околиць с. Чикаренко (Крим)⁵⁰.

До четвертої групи належать вироби перехідного типу, інкрустування яких здійснено і гніздовим, і перебірчастим способами. Цей тип на вітчизняних теренах представлений лише поодинокими випадковими знахідками, зокрема фібулою з-під Ніжина⁵¹.

Простежується певна закономірність просторового поширення знахідок різних груп, яка, вірогідно,

відображає певні етнографічні особливості різних теренів. Так, виробів з перебіркою інкрустацією на степових обширах краю, а отже, у середовищі кочовиків-степовиків, виявлено відносно мало. Це переважно накладки для піхов меча та пряжки⁵². Основну кількість таких виробів, а головне – найвиразніші, найоригінальніші їх екземпляри, знайдено в Криму, у боспорських (керченських) склепах⁵³, частина з яких могла належати представникам колишньої паннонської знаті аланів⁵⁴. Натомість у похованнях кочівницької верхівки відносно частіше трапляються прикраси першої та другої груп⁵⁵.

За спостереженням деяких дослідників, вироби різних стилістичних підрозділів поліхромного стилю побутували синхронно, а тому цілком уписуються в час існування гунського політичного об'єднання. Лише речі виконані в техніці клуазоне центрально-ї західноєвропейського зразка та їхні надчорноморські відповідники датовано дещо пізнішим періодом – V–VI ст.⁵⁶ На думку інших авторів, відмінності типів прикрас поліхромного стилю відображають певну еволюцію впродовж V–VI/VII ст. – від простіших за технологією виготовлення й характером оздоблення, традиційних за формою до складніших, багатших декором, новачійних за формою та асортиментом⁵⁷.

Питання стилістичного розмаїття поліхромних виробів гунського часу тісно пов'язане з проблемою появи та поширення їх у Південно-Східній та Центральній Європі, а отже – локалізації та функціонування відповідних ремісничих осередків. Окремлене коло ювелірних речей на теренах Південно-Східної та Східної Європи з'явилися в довершеному (як за набором основних форм, так і за стилістико-іконографічними характеристиками) вигляді й переважно вже в V ст., тобто в час найвищого піднесення гунської держави, коли її ядро містилося на землях середньої течії Дунаю. Водночас аналізовані твори помітно відрізняються від поліхромних зразків азово-чорноморського регіону догунського періоду⁵⁸, хоча певні аналоги на рівні форм та технік оздоблення деяких типів речей (наприклад діadem) серед місцевих (переважно сармато-аланських) старожитностей порівнюваних періодів таки простежуються. Такі реалії дають підстави стверджувати, що поліхромний стиль означеного періоду остаточно сформувався, найвірогідніше, за межами вітчизняного півдня. Поза його межами містилися й основні майстерні з виготовлення відповідної продукції. Значна кількість фактів указує саме на центральноєвропейські володіння гунів, зокрема на Паннонію⁵⁹, як на конкретну місцевість формування поліхромного стилю епохи Великого переселення народів. Вірогідно, саме в цьому регіоні, як вважали А. Амброз та інші дослідники, у поліетнічному середовищі під впливом, а то й за безпосередньою участю провінційноримських ювелірних майстерень, чи принаймні пізньоантичних майстрів, що працювали в самій “столиці” Аттілі та інших ставках гунської знаті, і було відпрацьовано основні риси прикрас із кольоровими вставками (головно червоного відтінку) в накладних гніздах. Поява ж більшості відповідних виробів на теренах Північної Надчорноморщини та На-



Пряжка. Срібло, золото, сердолік, гранат; лиття, вставки, тиснення. V/VI ст., с. Новогригорівка Запорізької обл. ДЕ. За І. Засецькою



Пряжки. Золото, сердолік; лиття, перебірчаста інкрустація. IV–V ст., с. Чикаренко, АРК. МІКУ. За вид.: Музей історичних коштовностей України



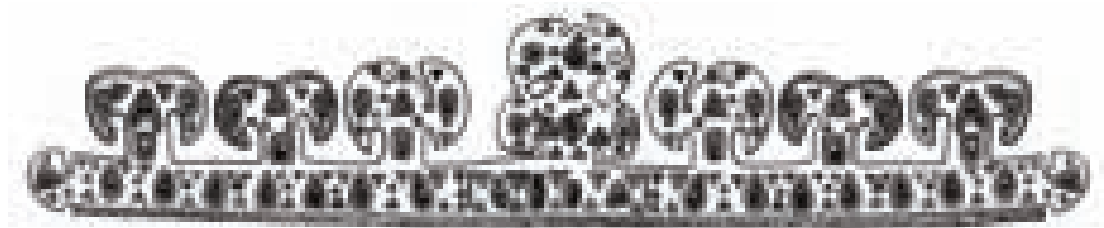
**Накладка на передню дугу й передній то-
рець однієї з лавок ленчика сідла. Золото;
гравірування, тиснення. V/VI ст., с. Ново-
григорівка Запорізької обл. ДЕ. За І. За-
сецькою**

дазовщини, зокрема в Криму (у тому числі – в Боспорі), була зумовлена зворотною хвилею переселення дунайських гунів і частини їхніх союзників (зокрема аланів та готів-тетракситів) у надчорноморські землі після поразки в битві на річці Недао 454 року й втрати ними контролю над Паннонією та Дакією⁶⁰. Водночас виготовлення таких виробів могло з часом бути освоєне й у майстернях значних ремісничих і адміністративно-торговельних центрів регіону, насамперед у Боспорі. Щобільше, невисокий технічний рівень виконання деяких зразків V ст., зокрема застосування для їх виготовлення гнізд конструкції “розітнутого напуску” (вироби з Херсонської та Запорізької областей України, Ставропольського краю та Волгоградської області РФ, Казахстану⁶¹), дозволяє припустити виготовлення цієї категорії речей безпосередньо в кочовому середовищі Південно-Східної та Східної Європи. Вірогідно, володарі окремих гунських племен і угруповань намагалися налагодити власне виробництво предметів розкоші, залучаючи для цього майстрів різного походження й різної кваліфікації⁶².

Що стосується виробів із перебіркою, то вони також не мали місцевих, зокрема кримських (боспорських), коренів і були переважно імпортними⁶³. Зважаючи на деякі стилістичні, а головне – на хронологічні розбіжності між певними наборами прикрас перебіркою інкрустації, можна стверджувати, що осередків, де їх виготовляли, було кілька, і їх, на думку дослідників, слід шукати переважно на сході Римської імперії, вірогідно, саме у Візантії⁶⁴. Проте в досліджуваній період певну роль в продукуванні й по-

**Казан гунського типу. Бронза; лиття. V ст.,
с. Нестачі, Молдова. За вид.: Далекое –
близкое**





Діадема (прорис-розгортка). Золото, бронза, сердолик, бурштин, гранат; вставки, зернь, скань. V/VI ст., Мелітополь. МКМ. За О. Амброзом

ширенні подібних ювелірних творів таки відігравали ювелірні майстерні Боспора. Щоправда, кримські вироби представлені невеликими й нескладними за композиційною будовою зразками (переважно пряжками з оздобленим щитком), а в кочівницькому середовищі їх побутувало, як свідчать археологічні знахідки, порівняно небагато⁶⁵. Тому наполягати на помітному впливові Боспору на художню культуру степу не доводиться⁶⁶.

Цілком очевидно, що поліхромний стиль початку середньовіччя не був мистецьким набуток якогось одного конкретного етносу. Більшість художніх зразків постали внаслідок поєднання, синтезу різних за походженням традицій і побутували серед різних етнокультурних груп гунського об'єднання.

Стосовно питома східного, (центрально- і/чи середньоазійського) художнього компонента в культурі азово-чорноморського регіону кінця IV–V/VI ст., то він відносно незначний. Властиво, з гунами, безсумнівно, пов'язані хіба що трикутаті золоті накладки на торці лавок ленчиків сидел, вкриті лускатим орнаментом, та литі бронзові казани. Так, карбовані обклашки, виготовлені із цільних золотих листів, слугували оздобою дерев'яних сидел нової для Європи, зокрема для Північної Надчорноморщини, жорсткої конструкції⁶⁷. Деталі такого сидла виявлено в с. Новогригорівка Запорізької області⁶⁸. Щодо казанів, то їхні аналоги відомі серед гунських (хунських) старожитностей на теренах Північного Китаю, Монголії, Забайкалля, однаке на Сході відсутні безпосередні прототиби європейських зразків⁶⁹. Це, на думку деяких дослідників, може свідчити про остаточне формування їхнього характерного вигляду в Наддунайщині і дозволяє пов'язати появу їх зразків на східноєвропейських обширах з тим-таки відходом гунів із Паннонії після 454 року⁷⁰. Попервах ці вироби були видовженіші по вертикалі, мали високу підставку-піддон та великі прямокутні (на зразок літери П) ручки-вуха на верхньому вінці, від яких часом відходили грибоподібні виступи. Контури ручок, вінця були неодмінно підкреслені рельєфними ребрами-валиками. Останні часто оперізують ще й тулуб казана по горизонталі (побіля вінець) та по вертикалі, членуючи його по верхню на певну кількість замкнутих прямокутних ділянок. Інколи такий лінеарний декор доповнено (як правило, при вінці посудини) разком своєрідних підвісок у вигляді кілець чи півкульок на довгих стеблах – так званих торочках. Такі ве-



Накладні бляшки-“серпики”. Золото, бронза; обкладання, тиснення. V/VI ст., с. Новогригорівка Запорізької обл. ДЕ. За І. Засецькою



лікі посудини відомі на всій території просування та розселення гунів. В Україні на сьогодні виявлено лише їхні уламки (с. Переволочне Полтавської обл.; с. Тимкове Одеської обл.; Неаполь Скіфський)⁷¹. Повне уявлення про характер цих виробів дає цілий казан, знайдений поблизу с. Нестачі в Молдові⁷².

Крім казанів, ливарним способом виготовляли також деталі ремінних пряжок, інші різноманітні частини портупей та кінської зброї, а також круглі бронзові люстерка, що належать до культурного спадку іраномовного населення. З мистецькою традицією цієї етнічної групи пов'язаний і геометричний рельєфний декор згаданих виробів у вигляді концентричних кіл із перетинками, що пізніше трансформувався в характерний променистий (зірчастий) мотив⁷³. Безпосереднім свідченням розвитку відповідного місцевого ремесла за часів гунів є поховання ливарника-мідника з ковальсько-ливарним знаряддям та відходами виробництва, виявлене поблизу с. Новопилипівка Запорізької області⁷⁴.

Мовлячи про набір технічних засобів і прийомів оброблення кольорових металів майстрами гунського й постгунського періодів (крім таких трудомістких і складних ювелірних технік, як інкрустація, зернь, скань, що часто поєднували під час виготовлення ювелірних прикрас поліхромного стилю), слід згадати відносно простіші – карбування й штампування. Тисненням виготовляли переважно різноманітні деталі оздоблення сідел, нашивні бляшки для вбрання, кінської зброї тощо.



Накладні бляшки-личини (прориси). Золото, бронза; тиснення. V/VI ст., с. Новогригорівка Запорізької обл. ДЕ. За І. Засецькою

Окремо слід торкнутися питання орнаменталізації ювелірних виробів окресленого часу. Вона складається переважно з геометричних і стилізованих рослинних мотивів; зоо- й антропоморфні мотиви,

так само як і мотиви небесних тіл (місячного серпика), трапляються зрідка. Рослинні форми у вигляді, скажімо, окремого великого геральдичного дволісника (дворога?) з “пуп’янком” по центру (Керч), фризу дволісників (подвоєних по вертикалі в центрі) (Мелітополь) чи півкіл на підставці (с. Стара Ігрень, нині – територія м. Дніпропетровська) увінчують деякі діадеми⁷⁵. На зворотному боці колта з околиць хутора Верхне-Яблучне Волгоградської області (РФ) зерню викладено схематичне зображення Світового дерева/стовпа-вісі з пташкою на верхівці й схематичним профільним зображенням козлів (?) та вовків (собак?) обабіч⁷⁶. Серед накладних круглих бляшок кінської зброї відомі зразки зі схематичним зображенням антропоморфної личини-маски (наприклад, поховання біля с. Новогригорівка)⁷⁷. Чи не вперше цей іконічний мотив з’явився в тематиці мистецтва гунів під час їх перебування в Паннонії⁷⁸. Вочевидь, тут не обійшлося без стороннього впливу. Першоджерелом могла виступити художня традиція сарматського населення теренів Середньої Наддунайщини (Великої Угорської низовини), що підпали під владу гунів після їх вторгнення в Центральну Європу, або відповідна мистецька практика Риму чи Ірану⁷⁹.

ХУДОЖНЯ ОБРОБКА КІСТКИ. Як свідчить археологія, кочовики-скотарі здавна широко використовували для різних господарських потреб такі доступні органічні матеріали, як кістка й ріг. Нерідко ці матеріали ставали основою для виготовлення декоративних прикрас, витворів різьблення й гравірування. Подібний стан речей існував, імовірно, і в гунів та їхніх безпосередніх наступників у надчорноморсько-азовському регіоні, хоча реальних підтверджень цього на сьогодні через різні обставини існує обмаль.

Рідкісним прикладом контурного гравірування є зображення двох орлів на уламку плескатої кістяної виробу (частини обклашки сідла?) із с. Тимкове Одеської області⁸⁰. Незважаючи на певну побіжність і незавершеність рисунка, сама постава фігур птахів (у розвороті, із напіврозпростертими крилами) – досить виразна, а обриси повернутих ліворуч голів із розз'явленими дзьобами відзначається вивіреністю пропорцій і відібраністю іконографічних ознак. Контурну лінію прокреслено стрімко й упевнено. Усе це недвозначно вказує на унормованість іконографічної схеми, за якою виконано означене зображення, а також



Накладна пластинка (обклашки сідла?) (уламок). Кістка; гравірування. V (?) ст., с. Тимкове Одеської обл. За Є. Редіною, О. Росохацьким

установлено стилістику формотворення. Зображення виконано в руслі певної мистецької традиції, яка, однак, не надається наразі конкретному історико-культурному визначенню. Синхронні відповідники аналізованої пам'ятки наразі не відомі. Проте деякі діахронні іконографічні паралелі, як-от дерев'яний рельєф орла від луки сідла кінця VI ст. до н. е. з Башадарського кургану № 2 і зображення грифа на сидельній покришці початку IV ст. до н. е. з Пазирицького кургану № 2 (Горно-Алтайська авт. обл., РФ)⁸¹, орієнтують на художній світ (зокрема “звіриний стиль”) кочових іраномовних сакських племен раннього залізного віку Алтаю і, можливо, Середньої Азії, як на імовірне першоджерело подібних орнітоморфних мотивів у творчому доробку кочовиків вітчизняного Півдня гунського часу.

ВИШИВКА, ТОКАРСТВО, КЕРАМІКА. Картину розвитку художніх ремесел гунського часу доповнює згадка Пріска Панийського про орнаментальну вишивку вбрання. Згідно з текстом історичного джерела, служниці цариці Креки “вишивали різнокольорові взори на тканинах, що накладалися для оздоблення варварських уборів”⁸².

Візантійський автор повідомляє також про посуд – срібний та дерев'яний (тарелі, чаші, кубки)⁸³. Останній, найімовірніше, був місцевого виробництва. Це свідчення дозволяє припустити існування різьбярського чи токарського промислу в середовищі гунів і/чи їх підданих.

Кераміка окресленого періоду представлена зразками як гончарного, так і ліпного посуду. Першу групу становлять імпортні, як правило, вироби, другу – місцеві. До першої належать амфори й червонолакові білоглиняні банькати глечики з більш чи менш вузькою шийкою та ручкою, виявлені, зокрема, у кочівницькому похованні другої половини V ст. поблизу с. Чикаренко в Криму, у похованні гунського часу в одному з гротів Кам'яної Могили (Запорізька обл.)⁸⁴. До другої – переважно горщики різної величини і пропорцій. Так, із чикаренського комплексу походить сіроглиняний горщик з опуклим тулубом і гарно сформованим вінцем. Подібну посудину, але дещо видовжених пропорцій і менш профільовану, виявлено в похованні № 11 кургану № 2, що біля с. Рисове (Крим). Менший за розмірами горщик VI–VII (?) ст., поверхню якого вкрито нерегулярним вертикальним “штрихуванням”, входив до інвентарю поховання № 1 кургану № 1 з-під Великого Токмака Запорізької області⁸⁵.

ТЮРКО-БУЛГАРО-РАННЬОХОЗАРСЬКИЙ ПЕРІОД (30-ті роки VII – початок VIII ст.)

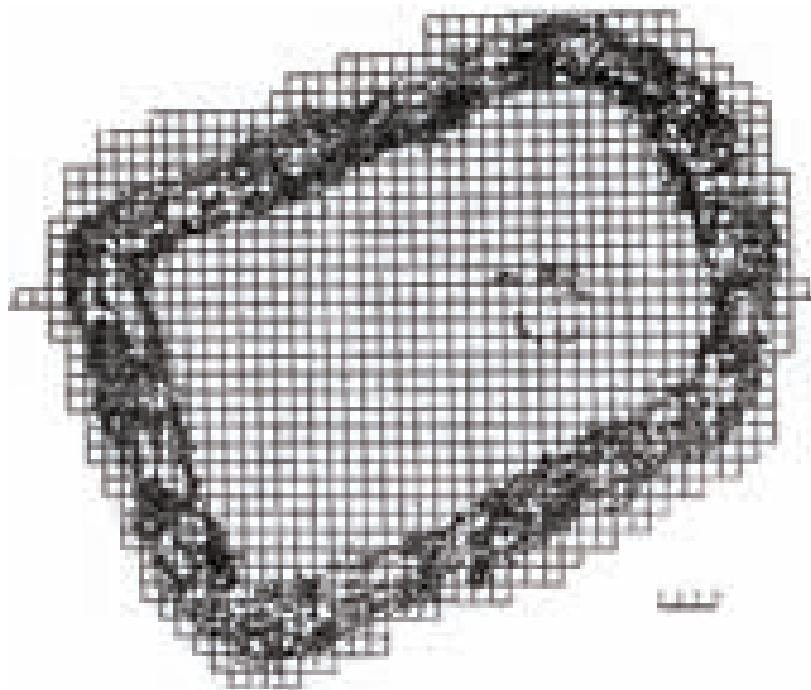
Будівництво

Галузь будівництва зазначеного періоду представлена кількома типами споруд. Найвиразнішими з-поміж них є, безсумнівно, монументальні поминальні комплекси кінця VII – початку VIII ст. на честь зверхників тюрків-кочовиків, відкриті на околиці с. Глодоси Кіровоградської області і поблизу с. Вознесенка (нині – територія м. Запоріжжя). Останній об'єкт містився на високому плато поблизу Дніпра, з якого добре проглядається довколишня місцевість на далеку відстань. Він мав вигляд видовженої, майже чотирикутної ділянки, оточеної зусібіч валом із землі й каменю (заввишки близько 1 м і завширшки 8–10 м) та орієнтованої за віссю північний схід – південний захід. У східному напрямку ділянка була трохи завужена, а поперечний вал зі східного боку – заокруглений. Довжина сторін за зовнішнім контуром дорівнювала 82 м і 51 м, а отже, загальна площа оточеної ділянки (разом з валом) становила близько 4182 кв. м. Від східного боку валу відходила вимощена каменем смуга, що тягнулася кілька сотень метрів до перетину з глибоким ровом, який захищав височину з боку степу. У рову було виявлено величезні кам'яні плити (облицювальні?) та грудки обпаленої глини. У східній частині внутрішньої ділянки містилася кільцева кам'яна викладка, діаметром 8–9 м, яка могла бути основою якоїсь легкої тимчасової наземної будови (шатра чи юрти?)¹. Утім, в одному місці викладка була порушена жертвовною ямою, у якій містилися кінські кістки, каміння, уламки кераміки, два десятки наконечників стріл. Поряд, упритул до зовнішнього краю кам'яного кільця, була розміщена ще одна яма, заповнена кількома шарами різноманітних, переважно багато оздоблених речей – кінської зброї, озброєння, військового обладунку та відзнак-регалій, а також людськими останками². Багато знахідок мали сліди дії вогню, на східному валу відкрито залишки від великого багаття, а на всій поверхні ділянки виявлено багато кінських кісток та окремі уламки посуду³. На думку А. Семенова, від східного валу вознесенського комплексу в східному напрямку могла (за аналогією) тягнутися вервечка балбалів⁴.

Глодосівська пам'ятка, що хронологічно дещо передує вознесенській, демонструє (судячи за вцілілими рештками) подібний, але інший різновид поминальної споруди. Обидва об'єкти зближує топографія, орієнтація за сторонами світу, загальна планова структура, сліди обрядодій, різниця – тип основної будівельної

конструкції. Площа (ритуальна ділянка) названого об'єкта (46 м × 100 м) із жертовною ямою була оточена не валом, а двома паралельними ровами, розміщеними на відстані 2,5–3,5 м (довжина ровів – 37 м, ширина – 1,3–2,8 м, глибина – 0,7–1,1 м), та боковими ярками (які могли утворитися на місці перпендикулярно розміщених ровів), що переривалися краєм берегової лінії долини річки Сухий Ташлик. Яма містилася в східній частині ділянки. Вона була наповнена перепаленими людськими й овечими кістками разом із золою, а зверху – різними предметами (зі слідами дії вогню): оздобленим кінським спорядженням і зброєю, чоловічими й жіночими прикрасами, коштовним сасанідським посудом⁵.

Типологічно, зокрема орієнтаціями за сторонами світу, загальною морфологією, метрикою, а також слідами поминальних і поховальних обрядодійств (жертвоприношень?), названі комплекси, насамперед Вознесенський, схожі з деякими культуропоминальними комплексами Тюркського, Західнотюркського та Другого Тюркського каганатів на честь вищих володарів – каганів-князів і членів їхніх родин із території Туви (РФ) та Північної Монголії. Серед них найближчим відповідником за основними конструктивними характеристиками є поминальний комплекс VII–VIII ст. із Сириг-Булуна (Тува), на внутрішній площі якого (за невисоким валком у вигляді замкнутого чотикутника з округленими кутами) відкрито споруду (святинище?) у вигляді восьмикутної в плані юрти дерев'яної конструкції, а поряд – нашіп з піску поминального призначення та ще зразки монументальної кам'яної скульптури з двох людей, що сидять, і двох левів⁶. Поміж монгольських пам'яток привертають увагу насамперед комплекси Гінді-булак I (кінець VI–VII ст.), Унгету I (645–646), Хушо-Цайдам III (початок VIII ст.), Іх-Хушот (731?), Цган-Обо III (VIII ст.)⁷. Це дозволяє вести мову про них, як про архітектурні об'єкти, пов'язані з поховально-поминальною традицією тюркської панівної верхівки кочовиків, хоча значна просторова віддаленість між порівнюваними пам'ятками, а також деяка хронологічна розбіжність та регіональна специфіка етнокультурного рівня спричинилися до певних зовнішніх відмінностей між ними⁸.



План поминально-культурного комплексу. Кінець VII – початок VIII ст., с. Вознесенка (нині – територія Запоріжжя). За В. Грінченком



Модель юрти (?). Глина; ліплення, ритування, випалювання. VIII–IX ст., с. Девня, Болгарія. ОІМ. За вид.: Історія на Болгарія, т. 2

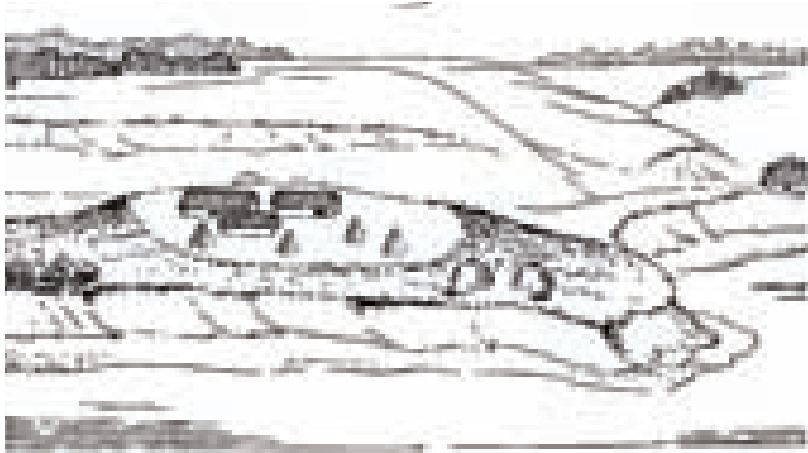
Означені поховально-поминальні споруди степової Азії та Південно-Східної Європи засвідчують постання і поширення в тюркському середовищі громадського культу на основі традиційного шанування вельможних (царських ?) предків⁹. Утвердження такого культу серед тюркського населення вітчизняних степових просторів у другій половині VII – першій половині VIII ст. однозначно виявляється, за спостереженням А. Амброза, у зміні характеру поминальної обрядовості на прикладі співвідношення між кількістю закопаних коштовностей та характером і топографією споруд різних поминальних комплексів. Якщо Малоперещепинський об'єкт містив лише золотих виробів понад 21 кг, але водночас не мав видимих слідів поминальних споруд і був розміщений в ізольованій, непоказній річковій долині, то Глодоський, демонструючи монументальні (хоча й доволі скромні за техніко-конструктивним вирішенням) будівельні форми й, підносячись на високому березі річки, містив золота лише близько 2,6 кг. Щодо грандіозного за масштабом Вознесенського архітектурно-будівельного комплексу, який постав на підвищенні обіч важливого шляху й переправи через Дніпро, то золотих коштовностей у ньому виявлено ще менше – лише 1,2 кг¹⁰.

Комплекси названого типу не вичерпують усіх форм поховально-поминальних і культових споруд тюркської панівної вестви окресленого періоду. На території курганного різночасового могильника біля с. Новогригорівка Запорізької області відкрито чотири поховання (№ 17/I, 23/VII, 24/VIII, 25/IX) другої половини VII ст. чи зламу VII–VIII ст., надмогильні споруди яких мали вигляд круглих у плані, забрукованих каменем-бутом майданчиків (в обводі від 10,6 м до 28,4 м)¹¹. Характерно, що площа викладок значно перевищувала розміри місця кремації (могили), як то можна судити за похованням 25/IX, що містилися в центральній частині майданчиків під викладками¹². Розміщені меридіально, майданчики утворюють ряд, від якого відходить (перпендикулярно до цього ряду) у східному напрямку трохи вигнута

“стінка” (завширшки близько 1,4 м), складена з колотого каменю. “Стінка” завершувалася забрукованим майданчиком (№ 18/I), обвід якого сягав 32 м. Цей об'єкт не мав жодних слідів поховання, зокрема супровідного інвентарю, що дозволяє вбачати в ньому виїмково культову споруду, яка, утім, безпосередньо пов'язана (композиційно й типологічно) з попередніми поховальними майданчиками. Дослідники зближують цю пам'ятку з курганами Надволля, Казахстану й Центральної Азії, від яких тягнуться в східному керунку по дві вервечки кам'яних блоків (так званих “вусів”)¹³. Хронологічний діапазон побутування останніх комплексів, складених теж із каменю, досить широкий (приблизно тринадцять століть), але верхня межа його сягає V–VI ст. Зважаючи на характер археологічних знахідок, а також топографію “вусів”, ці комплекси мали ритуальне призначення й були пов'язані, на думку ряду дослідників, з культом небесного вогню – Сонця, а то й виконували роль своєрідних астрономічних об'єктів¹⁴.

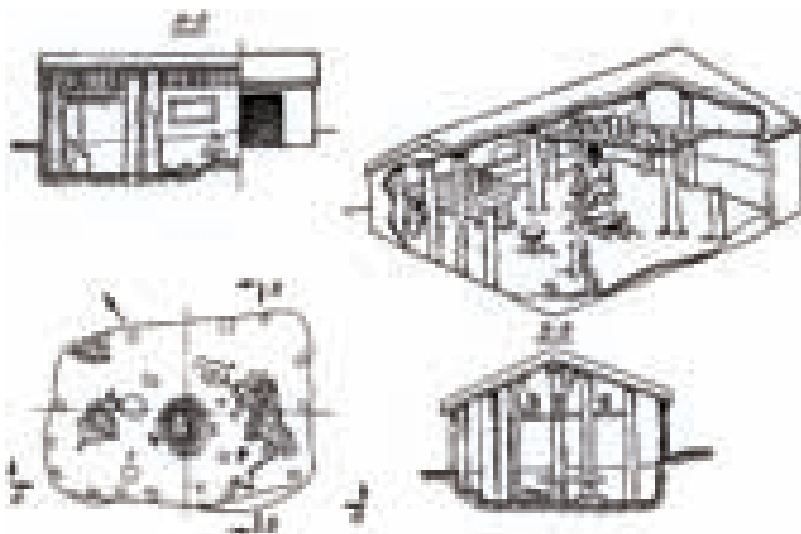
Зороастрійський осуарій у вигляді юрти. Глина; ліплення, ритування, випалювання. Кінець I тис. н. е. Музей ім. А. Ікрамова, Самарканд, Узбекистан. За С. Вайнштейном





Загальний вигляд комплексу гончарних майстерень № 7, 8 (реконструкція). VII ст., балка Канцерка Запорізької обл. За А. Сміленко

Як певна форма ідеології, шанування предків відкрито сповідувалося більшістю кочового населення степу до його ісламізації впродовж XIV ст., тим-то поминально-культурні комплекси втілювалися не лише в масштабних будовах на честь покійних володарів, але й у скромніших за розміром та конструктивними характеристиками об'єктах. Такі пам'ятки зафіксовано на вітчизняних землях в азовсько-чорноморському регіоні побіля сс. Чорноморське, Земляне, Михайлівка та хут. Пікузи¹⁵. У науковій літературі вони інтерпретуються як святилища. Вони постали, найвірогідніше, саме в VII ст., однак припускається можливість розширеного датування їх у межах VI–VII ст. Їхньою прикметною структурною одиницею є монументальне тривимірне антропоморфне зображення. За описом Мовсеса Каланкатваці (Мойсея Каланкатуйського), подібний уклад мали святилища гунського царства Північного Дагестану – сучасників тюрків періоду Першого каганату. Ці святилища містилися на підвищеннях і склалися з “капища” – своєрідного храму заупокійного культу, “ідолів” та “опудал жертвних тварин”, установлених біля святилища. Позаяк такі сакральні місця були спалені християнським місіонером єпископом Ізраелем, доречно припустити, що будови капищ та ідоли виготовлялися з дерева¹⁶.



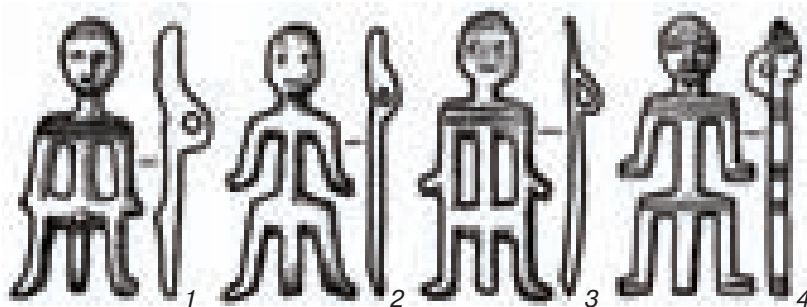
Гончарна майстерня № 7 (план і реконструкція). VII ст., балка Канцерка Запорізької обл. За А. Сміленко

Певне уявлення про об'ємно-просторовий характер житлових споруд кочовиків окресленого періоду дає кам'яна модель з околиці с. Девня Варненського округу (РБ). Вона має вигляд круглої у плані будови з невисоким шатровим перекриттям, складеним (?) з окремих смуг накриття. З одного боку на стіні видніється гравірований обрис чотирикутного входу. Своїм зовнішнім виглядом споруда нагадує юрту, однак за цією моделлю неможливо визначити характер конструкції. За спостереженнями дослідників, приблизно в середині I тис. н. е. сформувався, а впродовж наступних століть набув поширення в давньотюркському середовищі такий тип житла кочовиків, як юрта з розбірною ґратчастою конструкцією стін (виплетених із вербових прутів) та обручами основи, у які вставляли кінці прутів стін і жердин перекриття, тощо¹⁷. Певним чином вторує цьому й згадка Захарія Ритора (VII ст.) про булгар серед інших тринадцяти народів, які “живуть у наметах”¹⁸. Воднораз автор говорить і про існування “міст” у булгар. Найвірогідніше, згадані поселення виникали на місці зимівників, тому й засвідчують напівкочовий спосіб життя ранньосередньовічних булгар. Про плануально-просторову структуру цих поселень і характер їхніх будов нічого конкретно не відомо, однак навряд чи вона принципово відрізнялася від поселень попереднього періоду. Натомість стосовно досліджуваної території на сьогодні доступна інформація про стаціонарні поселення осілого люду, зокрема ремісничих осередків із виготовлення кераміки. Ідеться про селища, виявлені на схилах балки Канцерка, що в районі Дніпровського Надпоріжжя поблизу сс. Федорівка та Любимівка Запорізької області, а також в ур. Таранів Яр поблизу с. Мачухи Полтавської області. Поява та функціонування їх є ще однією виразною прикметою окресленого історичного етапу.

Канцеркський осередок, що функціонував упродовж 50–70 років, складався з трьох селищ, на території яких було виявлено двадцять горен, шість житлових і виробничих споруд, п'ять господарчих приміщень. Загалом на поселеннях діяло щонайменше дванадцять майстерень. Їхні приміщення, які, вірогідно, слугували одночасно й житлом для ремісників (принаймні деякі з них), були переважно прямокутними напівземлянками. Розміри їх коливалися від 3,3 м × 3,6 м до 5,5/5,6 м × 4/4,2 м. Стіни стовпової конструкції були обмащені з обох боків шаром глини. Дах, вірогідно, – двосхилий, критий очеретом. У центрі приміщень містилося відкрите, трохи заглиблене в долівку вогнище округлої, овальної чи квадратної форми з глиняним черенем. Сліди від стовпців на долівці споруд указують на існування дерев'яних конструкцій в інтер'єрі – гончарних кругів, лав, стелажів, різних помостів тощо. Щоправда, на другому поселенні відкрито напівземлянку (№ 1) іншого характеру. При розмірах 3 м × 3,8 м вона мала заокруглені кути, посередині замість відкритого вогнища біля стіни – пічка-кам'янка. Варто зауважити, що подібний тип житла (як і напівземлянки з відкритим вогнищем) має аналоги на поселеннях пеньківської культури ранньосередньовічних слов'ян у районі порожистої частини Дніпра. Ця обставина дає привід порушувати питання про присутність серед мешканців виробничих поселень Канцеркської балки не лише алан (переселенців з Північного Кавказу), а й вихідців зі слов'янського середовища сусідніх лісостепових теренів¹⁹.

Скульптура та металопластика

МОНУМЕНТАЛЬНА СКУЛЬПТУРА. Складовою деяких поминальних комплексів окресленого періоду, як уже зазначалося, були монументальні антропоморфні зображення. Іконографія цих скульптур відповідає традиції тюркського (азійського регіону), а почасти й аланського (північнокавказького регіону) культового образотворення. Так, зі згаданого святилища біля хут. Пікузи, що на Донеччині, походить стела у вигляді кам'яної видовженої плити, звуженої догори (0,99 м × 0,4 м × 0,06 м).



Антропоморфні амулети. Бронза; лиття. VI–VII ст. 1, 3 – Керч; 2 – с. Айвазовське, АРК; 4 – Білосарайська коса, Донецька обл. За Л. Суботиним, І. Черняковим

На її чільному боці в техніці плескатого рельєфу вирізьблено оголеного воїна в характерній позі: руки обіперті на стегна, ноги напівзігнуті й розведені²⁰. Гіпертрофований статевий орган скульптурного персонажа свідчить про сакральність образу, пов'язаного з ідеєю плодючості, а отже, достатку й багатства. Воднораз шолом на його голові дозволяє вбачати в ньому ще й образ воїownika.



Стела. Пісковик; різьблення. VI–VII ст., хут. Пікузи Донецької обл. За М. Шведовим

МЕТАЛОПЛАСТИКА. Прикметно, що іконографічний і стилістичний характер стели з Пікуз майже ідентичний до невеликих антропоморфних підвісок-оберегів, які в значній кількості було виявлено переважно на теренах Північного Кавказу в археологічних комплексах VI – середини VII ст.²¹, а також, як випадкові знахідки, на Півдні України. Доступні для наукового дослідження зразки дрібної ідеопластики з вітчизняних обширів, виготовлені з бронзи способом однобічного лиття за восковою моделлю, представляють оголену чоловічу фігуру в характерній, безсумнівно, ритуальній позі – з опущеними руками й відставленими п'ястками, широко розставленими й зігнутими ногами, часто зі збільшеним статевим органом. Такі зображення виявлено в Криму (Керч, Херсонес, Чуфут-Кале, сс. Айвазовське, Рисове) та на Білосарайській косі поблизу с. Ялта Донецької області²². Особливо прикметний останній виріб (висота – 4,7 см²³) з підкресленою вуглуватістю кінцівок. Риси обличчя і пасма стриженого волосся позначено порівняно широкими заглибинами (виконаними різцем), лише ніс відтворено невисоким рельєфом. За всієї спрощеності трактування цих деталей вони однозначно засвідчують східний типаж образу. Плечі й груди, живіт і стегна вкриті досить широкими поперечними ритами, такі самі заглиблення є на п'ястках і ступнях. Усе це надає зображенню – як і складний



Бляха з фігуркою чоловіка. Бронза; лиття, гравірування. Друга половина VII ст., с. Лучисте, АРК. За О. Айбабіним

напружений силует – особливої графічної виразності. На думку дослідників, це зображення Верховного Бога неба, небесного вогню та животворної сили²⁴. Упродовж другої половини VII ст., а можливо, й на початку VIII ст., існувала й децю інша іконографічна схема культових зображень. Її демонструє амулет-медальйон із жіночого поховання склепу № 65 могильника біля с. Лучисте в Криму. Тут чоловічу фігурку, уписану в кільцеобід, представлено також із напівзігнутими й широко розведеними ногами, але її напівзігнуті в ліктях і розведені в сторони руки підняті вгору на рівень надрамення. У цьому пластичному витворі достатньо ретельно пророблено (рельєфом і/чи гравіруванням) риси обличчя, зачіску з опущеними й трохи загнутими в різні боки пасмами і деталі вбрання: ромбічні скроневі підвіски, коротку сорочку чи куртку з краями піл і манжетами, вузькі

штани, заправлені в короткі чоботи²⁵.

Коли саме й за яких історичних обставин з'явилися амулети білосарайського зразка на вітчизняних обширах, наразі достеменно не відомо. Але, зважаючи на найближчі іконографічні паралелі, можна припустити, що це сталося не пізніше ніж у середині чи другій половині VII ст. Крім того, ці зображення слід пов'язати насамперед і переважно з іраномовним людом – вихідцями з Північного Кавказу, адже найчисленніша колекція дрібнометалевих зображень аналогічного типу походить саме з території розселення аланів названого регіону. Локалізація відповідних творів на теренах України не спростовує такої їхньої етнокультурної атрибуції, зважаючи на постійні переміщення, часті військові походи та поліетнічний склад дружин тощо. Щодо амулета з Лучистого, то його зв'язок з аланським (іраномовним) населенням півострова досить вірогідний. Але водночас згадана локалізація дає привід порушити питання про можливість поширення таких витворів у середовищі й сусідніх тюркомовних племен. Про це свідчить знайдений у с. Червоноармійське Одеської області бронзовий литий амулет²⁶. За іконографією він подібний до названих зображень, але за стилістикою зовсім від них відмінний. Показово, що й згадані кільцеві амулети з “орантами” мають аналоги серед старожитностей Аварського каганату на теренах Середнього Надтисся (могильник Тісафуред, Угорщина)²⁷. Утім, є всі підстави вести мову про поширення в середовищі степовиків (а почасти й населення суміжних лісостепових і гірських теренів) чорноморсько-азовського регіону в ранньотюркський, а можливо, ще й у постгунський час, скульптурних зображень дрібних і монументальних форм, що демонструють виразний прояв ідейно-стилістичного синтезу між різними підрозділами тривимірного образотворення.

Художні ремесла

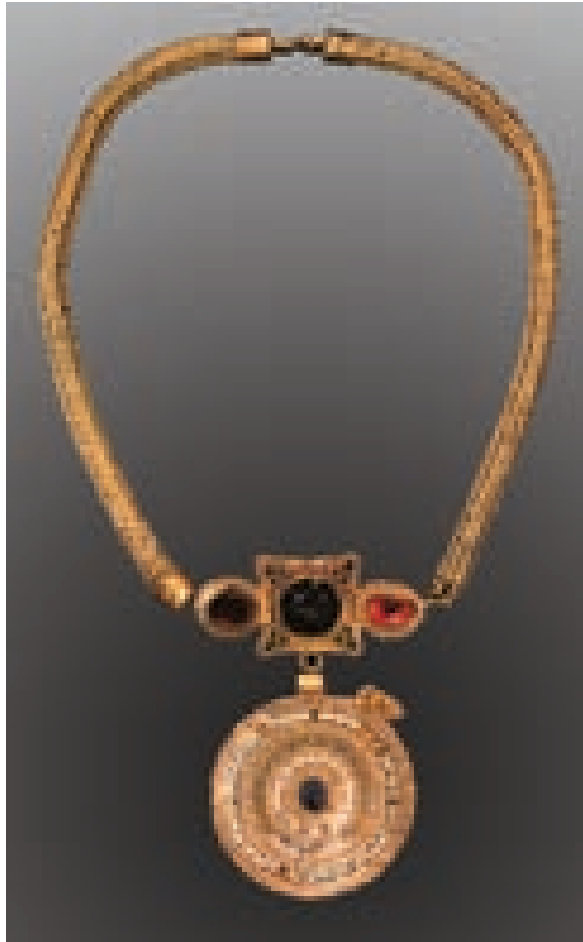
ЗОЛОТАРСТВО Й ЛИВАРНИЦТВО. Тяглість традицій і реалії новацій чи не найкраще простежуються в ювелірному мистецтві, головню – на прикладі коштовностей із поховальних і поминальних комплексів тюркської кочової верхівки (подекуди ханського рівня), а також дружинної та родової знаті. Ідеться насамперед про набори другої половини VII ст., виявлені на околицях сіл Мала Перещепина²⁸, Маку-

хівка, Зачепилівка, що поблизу Нових Санжар Полтавської області, хут. Келегеї (с. Гладківка)²⁹ Херсонської області, с. Глодоси Кіровоградської області³⁰; набори кінця VII чи першої половини VIII ст. із-під с. Ясинове Миколаївської області³¹ й початку VIII ст. з-під с. Вознесенка (нині – територія м. Запоріжжя)³², ін. Показово, що подібних за розмаїттям предметного складу, характеру декорування та технік виготовлення, за вишуканістю форм і оздоблення, урешті, за значною матеріальною вартістю (адже йдеться подекуди про десятки, а то й сотні виробів з одного об'єкта) наборів коштовностей³³ у кочівницьких археологічних комплексах на вітчизняних теренах як до, так і після зазначеного етапу раннього середньовіччя, донині не виявлено. Вони складаються як з імпортованих речей (сасанідських, візантійських), що не мають безпосереднього внутрішнього зв'язку з культурними процесами в середовищі самих кочовиків і потрапили до них випадково внаслідок різних зовнішніх обставин (військові походи, торгівля, дипломатичні подарунки тощо), так і з речей іноземного (візантійського, согдійського?) і місцевого виробництва, які призначалися для задоволення соціально-духовних, зокрема естетичних, запитів верхівки кочовиків, а отже, відображали більшою чи меншою мірою їхні смаки й уподобання. Остання категорія є, вочевидь, найважливішою для осмислення мистецького процесу Надчорноморського регіону окресленого історичного етапу.

Загалом новаційні тенденції того періоду найбільше проявилися в зміні асортименту ювелірних виробів, у появі зовсім інших предметних форм. З-поміж нових зразків прикрас слід назвати нагрудні плетені із золотого дроту ланцюги (гривни) з однією чи кількома підвісками по центру. До того ж верхня із цих підвісок має характерну тричленну форму: складається з більшого квадрата або чотирикутника (з увігнутими сторонами), що має велику вставку по центру (а інколи додаткові вставки по кутах), і двох менших видовжених овалів чи кіл зі вставками обабіч (ланцюги № 1, 3 із Глодосів). Нижні – різних конфігурацій: більші за розміром – круглі, серпасті, менші – круглі,

Коштовні речі з поховання тюркського вельможі/хана (прорис). Золото, срібло, самоцвіти, скло. Друга половина VII ст., с. Мала Перещепина Полтавської обл. За П. Третьяковим





Нагрудні прикраси. 1 – золото, паста; штампування, плетіння, зернь; 2 – золото, перли, сердолік, гагат, онікс; штампування, плетіння, зернь, вставки, гліптика. Друга половина VII ст., с. Глодоси Кіровоградської обл. МІКУ. За вид.: Музей історичних коштовностей України

квадратні й вісімкові (Глодоси). З-поміж речей Глодоського комплексу привертає увагу підвіска у вигляді серпастого сегмента з додатковим виступом по центру заглибленого краю. Трирога форма таких прикрас була відома вже з гунського часу. У VII ст. ці підвіски виготовляли більших розмірів зі складнішим орнаментальним оздобленням на внутрішньому полі. Аналізований виріб пишно декорований зерню, сканню, двома кольоровими вставками на полі щитка, разком порожнистих кульок по контуру і доповнений додатковими дрібнішими підвісками зі вставками.

До ряду “нововведень” належать і сережки зі стрижнем та підвіскою-намистиною на ньому, часто у вигляді кульки чи сердечка (хут. Келегеї, сс. Глодоси, Мала Перещепина, Нові Санжари, а також Виноградне Запорізької обл.) та литі браслети з ребристим потовщенням по центру й потовщеними розімкненими кінцями (сс. Глодоси, Мала Перещепина). На ребрі масивного литого золотого браслета з Глодосів у гнізді містилася кругла вставка³⁴.

За спостереженнями дослідників, комплекси названих прикрас не притаманні культурі жодного народу Європи перед- і ранньохозарського часу, у тому числі й аварам, натомість суголосні моді Афрасіаба, зокрема тамтешнім (середньоазійським) тюркам³⁵. Про популярність їх у середовищі верхівки кочовиків досліджува-

ного регіону свідчать імітації деяких із них, виконані місцевими золотарями. Ідеться насамперед про шийну гривну з чотиригранного скрученого дроту візантійського походження з Малої Перешепини. До неї по центру було прироблено чотирикутний коробчастий елемент із масивними смарагдовими вставками, як у середньоазійських зразках. Разом із названою гривною до одного комплекту жіночих прикрас входили парні широкі браслети, щедро вкриті смарагдовими вставками в гніздах (кастах) як на центральному коробчастому щитку, так і по центральній осі обручів. І. Вернер уважав їх грубою імітацією візантійських золотих браслетів, виготовлених у кінці VI – упродовж VII ст.³⁶

З-поміж прикрас роботи візантійських майстрів, що були поширені в середовищі кочовиків, вирізняються масивні об'ємні підвіски з головного убору та менші сережки-підвіски у вигляді перевернутої чотири- чи тригранної пірамідки з верхнім кільцем для кріплення та однією великою сферою при нижній спільній “вершині”. Менші порожнисті кульки переважно кріпляться по кутах та вздовж ребер основного об'єму виробу. Як сфери, так і поверхня піраміди часто додатково оздоблена зерню, кольоровими опуклими вставками (в окремих простих гніздах і перебірчастих під інкрустацію способом клуазоне) чи напівсферами. Зразки таких прикрас виявлено в кількох поховальних комплексах, зокрема в Глодосах і поблизу с. Чертувате Миколаївської області³⁷. Водночас у Келегеях подібна підвіска повністю складена лише з гладких сфер різного діаметра. Одночасно в середовищі кочової верхівки побутували й інші типи підвісок. Серед них – легкі трикутні контурно-мережаті з невеликими кольоровими вставками (самоцвіти чи емалі) в круглих переважно гніздах-касетах. Останні розміщено по кутах основної форми-конструкції виробу, посередині його нижнього краю та в трьох додаткових круглих гніздах, прикріплених шарнірами знизу. Такі підвіски виявлено серед інвентарю кількох поховань кочовиків-вельмож, зокрема відповідного комплексу в Нових Санжарах³⁸. Ще один тип – кулясті (точніше – яйцеподібні) сережки-підвіски з додатковими дрібними підвісками-брязкальцями на ланцюжках. Один зразок такої прикраси зберігається в колекції МІКУ³⁹. Основний порожнистий об'єм виробу досить рясно вкрито опуклими вставками із сердоліку різної величини. Довкруг гнізд вставок – викладки з дрібної зерні. Нею викладено трикутники на верхній частині об'єму, які заповнюють проміжки між вставками.

Починаючи від VII ст., у комплексі вбрання кочовиків з'явився й набув поширення новий тип ремінного пояса з додатковими підвісними ремінцями. Відтоді основний шкіряний пас, а також припасовані ремінці більш чи

Нагрудна прикраса (фрагмент). Золото, сердолік; штампування, плетіння, зернь, вставки. Друга половина VII ст., с. Глодоси Кіровоградської обл. МІКУ. Завид.: Золото степу





Браслет. Золото, самоцвіти (?); лиття, вставка. Друга половина VII ст., с. Глодоци Кіровоградської обл. МКУ. За вид.: Музей історичних коштовностей України

менш рясно викладалися бляшками різної величини, конфігурації та техніки виконання. Оформлені в такий спосіб портупейні пояси прибрали назву “набірних”. Цей тип з’явився ще в перших століттях нової ери в Римі, а в середині “варварів”-федератів у Візантії поширився з другої половини VI ст.⁴⁰ Але проявом загальноєвразійської моди він став саме від VII ст. Кількість деталей такого ремня (разом із застібками та наконечниками кінців) подекуди сягала двох десятків і більше. Накладки були не тільки оздобою, а й визначали насамперед соціально-військовий статус його власника в структурі кочового суспільства, матеріальний стан і навіть вік. Таким чином, набірний пояс вважали ознакою лицарської доблесті й мірилом шляхетності. Чим більше було на ньому бляшок і підвісок, тим вельможнішим і славнішим був його власник. Однак не лише кількість, але й форма блях, а також характер оздоблення й матеріал мали значення в системі соціально-ієрархічних цінностей кочового суспільства. Кожна окрема ремінна бляха слугува-

ла своєрідною відзнакою-нагородою, зокрема за ратні подвиги⁴¹. Самобутнім елементом деяких коштовних набірних поясів (ременів) окресленого часу є так звані псевдопряжки. Їх знайдено в складі археологічних комплексів із Малої Перещепини, Келегеїв, Роздольного (Крим), Василівки Херсонської області, ін. Золоті зразки таких виробів із поховання VII ст. біля хут. Келегеї особливо вишукані й пишні. Поверхню литих рамок укриває вздовж їхнього контуру рельєфна орнаментация, а також дві (обабіч язичка) кольорові турмалінові вставки у відносно великих гніздах, оперезаних біля основи зерню; поле масивного щитка, з’єданого з рамкою шарніром, обрамлено низкою великих порожнистих півкуль (так званих “перлів”), а посередині розміщено дві подібні, але більші вставки; нижче в гніздах, що обрамлені крупнішою зерню, нею виділено і край внутрішньої ділянки щитка; по одній вставці біля основи має також ребристий язичок. Ці вироботи мали насамперед символічно-знакове значення. На думку дослідників, ними визначався ієрархічний статус власника пояса, а їхня кількість відповідала кількості підлеглих (у буквальному розумінні – “прип’ятих”, “причеплених”) воїнів або васалів⁴².

Відомі ремінні гарнітури соціальної верхівки степового населення досліджуваного періоду демонструють різні техніко-стилістичні варіанти оздоблення. Окрім комбінації кольорових уставок із порожнистими великими півкулями, доповнених інколи зерню (опуклі накладки різних конфігурацій, зокрема ті ж таки псевдопряжки розкішних золотих наборів із Малої Перещепини й Келегеїв), застосовувався декор із самої зерні (чи псевдозерні) і зерні в поєднанні з кулями, а також штампованими рельєфами. Так, контурні викладки дрібнішої зерні поперемінно з пружками псевдозерні (?) характерні, зокрема, для бляшок вознесенського золотого гарнітура. Центральні ділянки їхніх поверхонь оздоблено орнаментациєю виїмково із зерні і/чи куль. Натомість набори двох “дружинних” ремінних поясів з останнього об’єкта, а також окремі ремінні деталі з Нових Санжарів виконано в техніці рельєфного штампування. Вони є дещо спрощеним наслідуванням набірних візантійських поясів у стилі Акалан, центральним і основним орнаментальним мотивом яких виступає трилисний паросток⁴³.

Поясний металевий набір, який за обрисом щитків пряжок, накладних бляшок і наконечників нагадує геральдичні щити, виокремлюється в так званий геральдич-

ний підрозділ. Литі елементи цього гарнітура – відносно невеликих розмірів, подекуди з кольоровими вставками-інкрустаціями (напівкоштовного каміння, скла, емалі), обрамленими зерню і/чи сканню. Зразком такого гарнітура є накладні біметалеві (срібло, золото) бляшки портупейного ремня VII ст. з поховання кочовика біля с. Роздольне (Сари Булат) в Криму. Вони прикрашені перебірчастою інкрустацією з кольорового скла й граната в обрамленні зерні. Три срібні пластинки цього набору мають вигляд здвоєних пташиних протом⁴⁴. Гладкі чільні поверхні щитків у найдешевших наборах, а також у наборах для ремінців різноманітного військового



Браслет (1) і гривна (2) зі щитком. 1 – золото, смарагд; кування, гранування, вставки, штампування; 2 – золото, смарагд; кування, скручування, гранування, вставки, зернь. Друга половина VII ст., с. Мала Перещепина Полтавської обл. ДЕ. За вид.: Сокровища хана Кубрата

спорядження, прикрашали лише вузькими і/чи ширшими прорізами різної форми, крізь які (переважно крізь ширші) могли проглядати, імітуючи кольорові вставки, барви підкладок чи самого ремня⁴⁵. Заразом ці прорізи, крім декоративного, мали, принаймні подекуди, ще й певне смислове навантаження. Вони відтворювали, зокрема, подібну людського обличчя, як засвідчує, наприклад, поясна пряжка із с. Суханове Херсонської області чи наконечники із с. Виноградне Запорізької області⁴⁶.

Оздоблення для поясів, особливо тих, що належали заможним власникам, виготовляли переважно в одному ізоморфному й стилітичному річищі як єдиний мис-



Сережка-підвіска. Золото, самоцвіти (?), перли (?); лиття, кування, тиснення, зернь, вставки, інкрустування. Друга половина VII ст., с. Глососи Кіровоградської обл. МІКУ. За вид.: Музей історичних коштовностей України

Сережки-підвіски. Золото; лиття, тиснення, зернь. VII–VIII ст., с. Черувате Миколаївської обл. МІКУ. За вид.: Музей історичних коштовностей України



тецький комплекс. Проте трапляються набори і з різнохарактерних накладок. Особливо часто відмінним виявляється поясний наконечник, що, утім, є проявом певної сталої традиції зі значенневою передумовою. Прикладом можуть слугувати, скажімо, відповідні гарнітури VII ст. з поховань поблизу с. Виноградне Запорізької області та Василівка Херсонської області⁴⁷.

У речових комплексах вищої кочової знаті орнаментальними металевими накладками оздоблювали, окрім портупейних ременів, кінську зброю. Розкішні й багатоелементні набори таких ремінних прикрас виявлено в Глососах, Малій Перещепині, Келегеях, Вознесенці та ін. Виконані вони переважно способом тиснення штампом на золотій чи срібній золоченій пластині, що має бронзову підкладку. Серед ранніх форм цих накладок кількісно переважають опуклі напівсферичні, укриті рельєфним декором (Глососи), а часом уставками із зеленого й синього скла технікою перебірчастої інкрустації (Мала Перещепина). Їх прототипи можна знайти в сасанідській традиції. Пізніші пам'ятки (Вознесенка) демонструють значне урізноманітнення конфігурацій та орнаментальних мотивів оздоблення накладок. Воднораз вони здрібнюються, стають плескатішими й декоруються тільки в техніці рельєфного тиснення.

Виразною, а разом і доступною для конкретного аналізу категорією художнього металу окресленого періоду є коштовний металевий посуд: золоті й срібні кубки, кухлі-гличики, золоті горнята й ритон. Ці вироби не належать до масових знахідок, а тому вони є чи не найпоказовішими для досліджуваного періоду (скажімо, кубки, відкриті в Малій Перещепині та в Глососах). Подібні посудини були поширені від Китаю до Середньої Наддунайщини, але місцеві зразки не є тотожними ні східним, ні західним аналогам. Вони стрункіші за пропорціями (особливо золоті посудини) і різняться за характером декору⁴⁸. Карбовані рельєфні орнаменти мають вигляд чи то фризу з двох перехресних хвилястих ліній по центру об'єму, чи багатопелюсткової розети та пальмет, що облягають усю нижню, придонну частину об'єму.

Кухлі-гличики Малоперещепинського комплексу аналогічні тюркським зразкам, виготовленим не лише з металу, але й із дерева. Їхні тулуби – довгастоокруглі (у двох випадках) і яйцеподібні (в одному) – плавких обрисів без уступів, з відігнутих вінцем та подібним за формою піддоном, характерним для тюркської традиції вушком-кільцем, що складене з кульок. Схоже вушко, але без чотирилісної підкладки-кріплення, має дерев'яний кухоль-

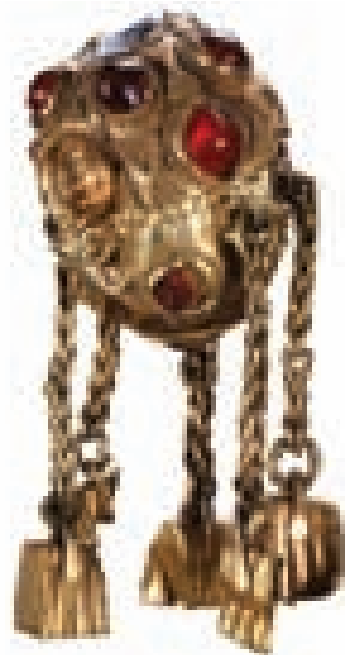
горня, усучіль покритий золотими декорованими листами-обкладками. Показово, що ці вироби є найранішими зі збережених донині подібних посудин ранньосередньовічних тюрків.

Тяглість традиції, а точніше – сталість уподобань, художніх смаків кочовиків найбільше виявляється в характері декорування, хоча й у цій ділянці простежуються – на прикладі окремих категорій речей – суттєві зміни. Упродовж окресленого періоду, але не пізніше другої третини VII ст., у верхівки степовиків були популярними золоті й срібні речі, поверхні яких оздоблені кольоровими вставками (з каменю, перлів, скла), нерідко в поєднанні із зерню і/чи псевдозерню⁴⁹, переважно способом гніздового монтування, а почасти й перебірчастої інкрустації. Красномовним прикладом цього є предмети з Глодосів (щитки та різнохарактерні підвіски, зокрема медальйони й місячний серпик, нагрудні ланцюги, скроневі пірамідоподібні підвіски, руків'я та піхви шаблі, кинджала), прикрашені бурувато-червоними (із жилками) агатами, перлами, гранованим синюватим, зеленим, жовтуватим склом; з Малої Перещепини (щиток шийної гривни та парні браслети зі щитками, ложка, руків'я та піхви меча, численні накладні елементи пояса й ременів кінської збруї) – зі смарагдами, гранатами, аметистами, зеленим та синім склом; з Макухівки (частини оправы меча) – зі вставками із зеленого скла; із Суханового (прикраси) – зі скляними вставками синьо-зеленого кольору та молочного із зеленими розводами; з Роздольного (поясні пряжки та бляшки-прикраси) – зі вставками граната та синього й зеленого скла; з-під с. Новопокровка (Східний Крим) (прикраси: привіска-“колт” і бляха) – зі вставками зеленого, червоного й синього скла, амальдіана; ін. Поліхромний стиль виробів окресленого історичного етапу помітно різниться від попереднього. Змінилися кольорова гама й матеріал уставок, іншими стали композиційний уклад та подекуди співвідношення з викладкою зерню, а отже, і характер декоративного акценту, урешті, пластика поверхні виробу. Переважала гама холодних кольорів – синіх і зелених, уставки теплої забарвлення траплялися значно рідше, слугуючи, як правило, основними акцентами декору. Воднораз окремі набори прикрас пізнього етапу побутування “поліхромного стилю”, скажімо, із Глодосів, – значно барвистіші від виробів гунського та постгунського періодів. На їхній золотій поверхні брунатно-червоний колір поєднується із синім (нагрудний ланцюг № 1), червонуватий чи синій із біло-рожевим (медальйон № 4, пірамідові скроневі підвіски № 12, 16, піхви шаблі).



Сережки-підвіски. Золото, самоцвіти (?); лиття, кування, зернь, вставки. VII–VIII ст. МІКУ. За вид.: Музей історичних коштовностей України

Сережка-підвіска. Золото, сердолик; тиснення, вставки, зернь. VII–VIII ст. МІКУ. За вид.: Музей історичних коштовностей України





Псевдопряжки. Золото, гагат (?); тиснення, вставки, зернь. Друга половина VII ст., хут. Келегеї (с. Гладківка) Херсонської обл. МКУ. За вид.: Tesori delle Steppe

Щодо декору із зерні, то він нічим принципово не відрізняється від зразків попереднього періоду. Як і раніше, він був допоміжним засобом увиразнення кольорових уставок (руків'я та піхви меча з Малої Перещепини). Починаючи з VII ст., при виготовленні прикрас зернь і псевдозернь нерідко використовували окремішньо як цілком самостійні засоби формотворення й художньої виразності. Часто трапляється комбінація зерні різних розмірів, подекуди в поєднанні з відносно великими порожнистими півсферами чи сферами (пірамідові скроневі підвіски, серпик з Глодосів). Виконаний самою зерню декор, хоча й позначений виразною графічністю, але разом надає поверхні виробу витонченішої пластичності. У такий спосіб часто оздоблювали наконечники-“язики” портупейних

ременів (див., наприклад, зразки із Малоперещепинського комплексу, із поховань VII ст. вельмож-вершників біля Василівки й Виноградного). Трапляються й цілі комплекти накладних елементів набірною пояса, вкриті зерню (зразок із Вознесенського комплексу кінця VII / початку VIII ст.)⁵⁰ Подекуди зернь поєднується зі сканню, що особливо виразно демонструє щиток приймача з вознесенського поясного набору: масивні плетені “косиці” зусібіч обрамлюють ряди викладок із зерні. Загалом на початку VIII ст. помітне наростання кількісних і якісних показників виробів із зерні, що дозволяє вести мову про появу своєрідного “зернового” стилю декорування.

Зв'язок із попередньою епохою і поява нових тенденцій простежуються й у системі орнаментативної прикрас, ремінних портупейних та збрійних гарнітур, зброї, металевого посуду тощо. Традиційними видаються викладки-оздоби зі згаданої зерні й псевдозерні. Серед її основних орнаментальних мотивів – абстрактні геометричні форми, насамперед трикутник, ромб, зрідка коло. Звичними є обрамлення кольорових уставок зерновими низками. Подібні до зразків минулого часу й орнаменти, укладені з рядів трикутників чи ромбів, хоча раніше вони чергувалися з ря-

Псевдопряжки. Золото, скло; лиття, кування, вставки, зернь. Друга половина VII ст., с. Мала Перещепина Полтавської обл. ДЕ. За вид.: Сокровища хана Кубрата



дами кольорових уставок. Але тепер за допомогою комбінації найпростіших елементів витворюються складніші орнаментальні мотиви, скажімо, зірчаста розета на медальйоні № 5 із Глодосів чи хрест (у колі) із розширеними кінцями на поясному наконечнику з Малої Перещепини, що слугує композиційним та змістовим акцентом виробу. Подекуди зерновий декор дуже ущільнений і створює ефект мережаної і водночас мерехтливої поверхні виробу (гарнітур набірною пояса з Вознесенки). Тобто саме щодо розміщення окремих мотивів та композиційного заповнення поверхні простежується найбільше видозмін.

До вже відомих із попереднього часу належать і деякі вкрай узагальнені фітоморфні мотиви: листочок/пелюстка, пуп'янок/брунька, які вкупі творять тричленний мотив паростка. Однак вони тепер представлені не центральними окремими елементами композицій декору виробів, а як складові рапортної композиції. Такими мотивами, виконаними в техніці скані й кольорових уставок-заповнень, щільно встелено чільну поверхню портупейного ланцюжка, окремі ділянки руків'я та піхов шаблі й кинджала з Глодосів. Водночас в окреслений період з'явилися й поширилися в середовищі кочовиків вітчизняних просторів не відомі до того часу (як за іконографією, так і за формально-стилістичним характером) мотиви декору, які у VIII ст. стали (унаслідок масового тиражування) своєрідною візитівкою ювелірного мистецтва Степу. Ідеться насамперед про так звану "розгорнену" ("розтріпану", "динамічну") пальмету та похідний від неї мотив напівпальмети. Декор, вибудований на їхній основі, прикрашає окремі золоті кубки, золоті обкладки дерев'яного кухля-горняти з ручкою-кільцем, обкладки сагайдака й сідла з Малої Перещепини, золоті обгортки зброї з Вознесенки, золоті оздоби-накладки пояса з Ясинового. Декор виконано вільним рельєфним карбуванням чи тисненням штампом.

Особливо виразно й концентровано декор із названих мотивів представлено на золотих обкладках малоперещепинського дерев'яного кухля-горняти (висота 9,2 см). Досягнуто це кількома способами. Три із чотирьох використаних давнім майстром торевтики окремих мотивів різняться за комбінацією та рисунком пелюсток, що надає неповторності майже кожному обертові посудини. Крім того, декор є великомасштабним, кожен із його мотивів укладено на всю висоту тулуба посудини. Ці мотиви щільно вкривають поверхню виробу без жодних значних деформацій. Більшість деталей – пелюс-



Накладка ремінна. Золото, аметист; кування, вставка, зернь. Друга половина VII ст., с. Мала Перещепина Полтавської обл. ДЕ. За вид.: Сокровища хана Кубрата

Накладки ремінні. Золото, скло; кування, штампування, інкрустування (1, 3), вставка (2). Друга половина VII ст., с. Мала Перещепина Полтавської обл. ДЕ. За: Сокровища хана Кубрата





Ремінний гарнітур. Золото, срібло, бронза, гранат, скло; лиття, зернь, інкрустування. VI–VII ст., смт Роздольне, АРК. МІКУ. За вид.: Музей історичних коштовностей України

ток, волют, пломенистих форм – взаємно пропорційні. Утім, це не заважає цілісному сприйняттю форми посудини. Розпластані на поверхні пальмети аж ніяк не сплющують, а найімовірніше, навпаки – своїми плавними обрисами та характерним округлим композиційним укладом посилюють її опуклість.

Динамічні за композиційною побудовою й не менш повновиді форми напівпальмет демонструють обкладки малоперещепинського сагайдака й луки сідла. Натомість пальметовий декор на руків'ї шаблі та деталях кількох піхов із Вознесенки є, завдяки витонченості орнаментальних форм, більше графічним, ніж пластичним. Перед нами очевидне свідцтво існування різних стилістичних напрямів у відтворенні одного й того самого зображального мотиву.

Пальмета/напівпальмета з “розтріпаними” пелюстками є одним із центральних мотивів у декорі тюркських Сода – центральної області Середньої Азії, що в VI–VII ст. перебувала під владою тюркських каганатів⁵¹. Согдійські осередки художнього ремесла, зокрема золотарні, активно працювали на замовлення кочовиків⁵². Поміж вітчизняних знахідок найближчими відповідниками до азійських зразків є, за спостереженням дослідників, напівпальмети обкладок сагайдака й луки сідла з Малої Перещепини, пелюстки яких завершуються не спіралями, а колами. Але, попри загальну подібність, рисунок їх м'якший, не такий напружений. Декор кухля-горняти та деяких інших виробів надчорноморського регіону ще самобутніший. Йому й досі не віднайдено прямих согдійських відповідників. Усе це змушує обмежитися лише загальною констатацією про певний вплив тюрко-согдійського мистецтва Середньої Азії на майстрів-виконавців вітчизняних пам'яток⁵³.

В аналізований історичний період в орнаменталіці використовувалися й інші типи фітоморфних мотивів. З'явився мотив розгорненої квітки (розетки) різноманітного вигляду. Так, на коробчастій частині підвіски нагрудного ланцюга № 1 із Глодосів центральна велика вставка та приєднані чотири менші трикутні вставки з брунатно-червоного гагата утворюють самобутню квітчасту форму. Натомість багатопелюсткові розети облягають нижню частину багатьох кубків з Малої Перещепини. Різноманітні розети вибито штампами на багатьох золотих і срібних (з бронзовою основою) бляшках, якими був розцяцькований якийсь

відносно невеликий дерев'яний виріб (скринька?), а можливо, й портупейні ремені та вбрання із Вознесенського комплексу. Крім того, бляшки прикрашено й іншими рослинними мотивами (пелюсткою, листом, пагоном, стеблом, брунькою, брунькою з дволісником, чотирилісником тощо) та їхніми комбінаціями. Чимало речей аналізованого періоду прикрашені також спіралями, плетінками та іншими формами декору.

У загальній картині розвитку орнаментальної системи степового регіону ранньосередньовічної доби друга половина VII – початок VIII ст. займає перехідне місце. З одного боку, у той період ще продовжував свій розвиток геометричний стиль, започаткований у попередньому історичному етапі. Чимало зразків подібного оздоблення демонструють ранні комплекси. З другого боку, саме від другої половини VII ст. почала активно впроваджуватися нова система декорування, що ґрунтується переважно на різноманітних рослинних мотивах, яка зайняла панівне становище вже в наступному періоді – у часи стабілізації та піднесення Хозарського каганату⁵⁴. Саме рослинна орнаментация, на думку дослідників, є одним із виразних етнокультурних індикаторів давньотюркських пам'яток, бо вона, на відміну від аварських і киргизьких, не доповнюється, як правило, зоо- та антропоморфними мотивами й сюжетними сценами⁵⁵. Серед її окремих мотивів є як прості, так і досить складні форми. Але вони ще не втратили чіткої конструктивної будови та узагальненого моделювання. Отже, новий орнаменталізм в аналізованій період слід характеризувати як рослинно-геометричний. Поряд зі змінами іконографічного складу, зна-



Накладки і наконечник кінської збруї. Золото, бронза, скло; лиття (?), інкрустування, зернь, лютування. Друга половина VII ст., с. Мала Перещепина Полтавської обл. ДЕ. За вид.: Сокровища хана Кубрата

Наконечники ременів кінської збруї. Золото, скло; кування, інкрустування, зернь, лютування. Друга половина VII ст., с. Мала Перещепина Полтавської обл. ДЕ. За вид.: Сокровища хана Кубрата



Кубки. Золото; кування, карбування, лютування. Друга половина VII ст., с. Мала Перещепина Полтавської обл. ДЕ. За вид.: Сокровища хана Кубрата



Кухоль-гличик. Золото; кування, лиття, лютування. Друга половина VII ст., с. Мала Перещепина Полтавської обл. ДЕ. За вид.: Сокровища хана Кубрата



чні зміни відбулися в кольоровій насиченості декору виробів (шляхом зменшення кольорових уставок), еволюціонував і їх пластичний характер. Майстри дедали частіше оперували не опуклостями вставок, а рельєфним оздобленням однотонної поверхні речей, завдяки чому активізувалася й ускладнилася світлотіньова гра, а отже, і пластика художнього витвору.

Образний ряд декору художньої творчості досліджуваного періоду доповнюють поодинокі зооморфні зображення. Так, із Малої Перещепини та Вознесенки походять карбовані із золотої фольги рельєфи сидячих левів. Ці витвори мали, вірогідно, тверду підоснову (дерев'яну?) й кріпилися на більшу площину. Будучи парними, вони укладалися симетрично одна навпроти одної. Особливо цікаві малоперещепинські однобічні фігурки заввишки 0,08 м, що поєднують у собі близький до природи силует та загальну анатомічну будову й водночас виразну стилізацію форм і деталей (гриви, шер-



Оздоба передньої луки сідла (реконструкція). Золото; карбування. Друга половина VII ст., с. Мала Перещепина Полтавської обл. ДЕ. За І. Вернером, вид.: Сокровища хана Кубрата

сті), що перетворені майже в суцільне декоративне плетиво з напівпальмет, хвилястих і кутастих мотивів. Досі не виявлено точних відповідників такому самотньому стилістичному потрактуванню. Порівняно з малоперещепинськими, вознесенські зображення левів у мистецькому вимірі є доволі аморфними, навіть найвими. Можливо, їхні творці намагалися наслідувати досить масивну срібну фігурку сидячого лева, виявлену в цьому комплексі⁵⁶. Остання, разом з фігуркою срібного орла зі змією між лапами, належить до візантійського імпорту й відображає зовсім іншу, не властиву для кочовиків раннього середньовіччя, традицію пластичного формотворення, зорієнтованого на натуру. Але вже сама наявність цих фігурок (що спочатку були, імовірно, скульптурними частинами візантійських військових штандартів) у культурному середовищі тюрків-кочовиків могла, звісно, певною мірою впливати на мистецькі орієнтири місцевих майстрів. Натомість пар-

Кухоль-горня. Золото, дерево; карбування, лиття, монтування. Друга половина VII ст., с. Мала Перещепина Полтавської обл. ДЕ. За вид.: Сокровища хана Кубрата





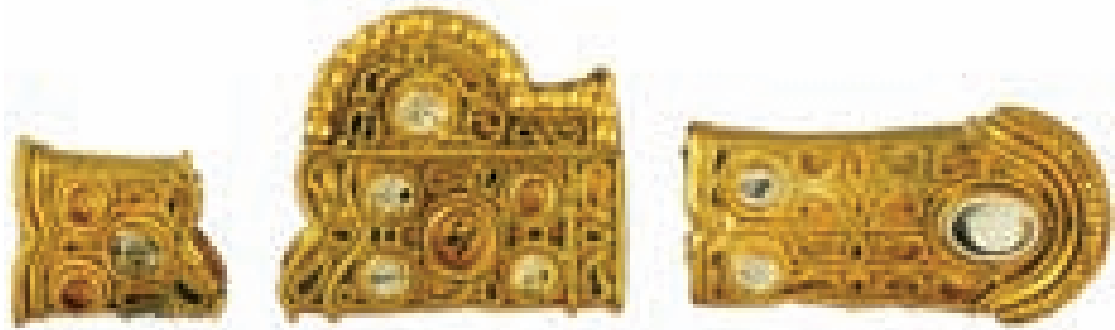
Обкладка сагайдака. Золото; карбування, вальцювання, монтування. Друга половина VII ст., с. Мала Перещепина Полтавської обл. ДЕ. За вид.: Сокровища хана Кубрата

ні рельєфи левиць, виконані на срібних видовжених пластинах (від одного вцілів лише невеликий фрагмент), із тої-таки Вознесенки є достатньо вправними зображеннями реалістичного характеру. Щобільше, вони представляють звірів у виразному динамічному русі – стрибку. Чи були ці рельєфи привозними, а чи зразками місцевої східноєвропейської роботи, однозначно стверджувати нині складно. Близьких, сумірних за іконографічним ладом відповідників у художньому спадку самих тюрків не виявлено, принаймні наразі, хоча зображень тварин у різних, нерідко динамічних позах трапляється чимало. Крім того, синхронні анімалістичні образи представлені лише в техніці гравірування на кістці (див. оздоблення луки сідла з могильника Кудирге, VI–VII ст.⁵⁷). Що ж до аналогів серед рельєфної металопластики, то вони відомі серед старожитностей пізніших часів (див. оздоблення луки сідла з Копйонського чаатаса, VIII – перша половина IX ст.⁵⁸).

Одні дослідники вважають малоперещепинських левів накладними елементами оздоблення чільної площини луки сідла (разом з обкладками верхніх дуг)⁵⁹, натомість інші потрактовують їх як половинки однієї об'ємної фігурки⁶⁰. Ще інші, відкидаючи два перші припущення, зближують (насамперед на семантичному рівні) сидячих левів із Малої Перещепини й Вознесенки з монументальними кам'яними зображеннями левів – сакральних сторожів входу до поминальних комплексів тюрків і/чи з культовими фігурками священних баранів з кремаційних поховань у Хакасії, а возне-

сенські срібні пластинки з левицями інтерпретують деталями оздоблення зброї⁶¹. Утім, зважаючи на ряд конструктивних прикмет (площина тла чи залишки його, отвори для кріплень), слід визнати, що названі образи хижаків були-таки частинами рельєфних геральдичних композицій, що викладалися на поверхні більших предметних реалій тюрків.

Піхви кинджала (фрагменти). Золото, перли, гагат, скло; кування, тиснення, зернь, вставки, лютування. Друга половина VII ст., с. Глодоси Кіровоградської обл. МІКУ. За вид.: Tesori delle Steppe





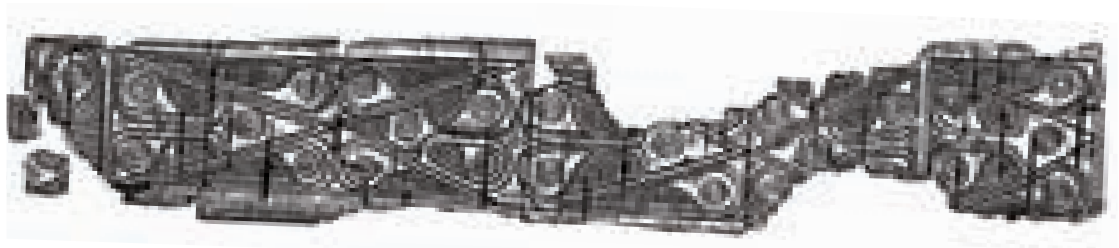
Ремінний гарнітур. Золото, срібло, мідь; лиття, тиснення, зернь. VI–VII ст., с. Василівка Херсонської обл. МІКУ. За вид.: Музей історичних коштовностей України

Принагідно пригадаймо й невелику об'ємну фігурку сидячого птаха з Малої Перещепини, хоча за формальними ознаками вона належить до дрібної металопластики. Зважаючи на затиснуту в лапках дужку, це зображення слугувало оздобою-завершенням якогось більшого виробу.

ХУДОЖНЯ ОБРОБКА ДЕРЕВА Й РОГУ. Широке застосування орнаменталії для оздоблення предметного оточення кочовиків, зокрема виробів, виготовлених з органічних, порівняно нетривких матеріалів, засвідчують рідкісні на сьогодні археологічні знахідки виробів із берести та рогу.

Із поховання № 2 кургану № 3 третьої чверті VII ст., що біля с. Сивашівка Херсонської області, походить дерев'яний сагайдак каркасної конструкції, обкладений берестою. Його видовжений корпус (84 см x 17 см) – завужений приблизно на рівні 2/3 висоти і прикрашений кількома поперечними смугами тисненого узору. Декор охоплює всю верхню (без врахування “кишені”) половину сагайдака. Дві горішні ширші поперечні смуги оздоблення щільно заповнені орнаментальними мотивами у вигляді досить видовжених овалоподібних форм, окреслених подвійним контуром. При лівому заокругленні більшості цих форм міститься концентричне коло, а решта їхньої внутрішньої площі поділена навпіл поздовжньою рисою і заповнена поперечною штриховкою. У кожній смузі видовжені овали розміщено чотирма горизонтальними рядами. Саме вони створюють чітку ритмічну структуру, яка й визначає загальний стрій декору. Водночас його доповнюють інші елементи. Означені смуги розділені між собою двома вузькими смужками із навкісними рисками, а знизу їх обмежує смужка, заповнена заштрихованими напівовалами, також укладеними поздовжньо. Під нею пролягають дві смуги, заповнені великими лускатими формами також з подвійним штрихованим контуром. Контрастуючи з верхніми рядами, вони слугують завершенням усієї орнаментальної композиції⁶².

Обкладка піхов меча (прорис). Береста; тиснення. Початок VII ст., с. Яблуня Миколаївської обл. За Р. Орловим

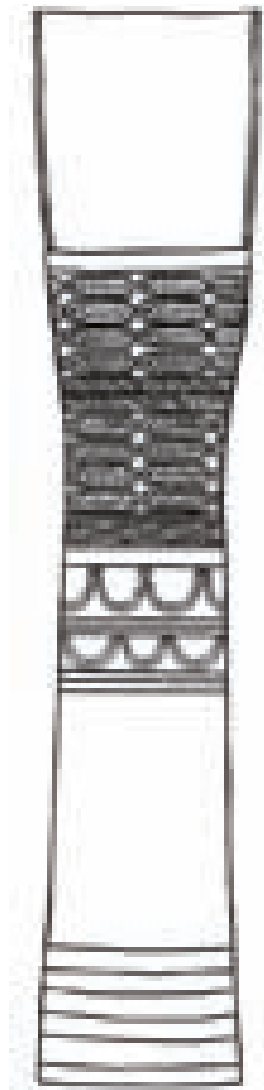


Берестяна обклашка (37,5 см х 5,9 см х 2,2 см) дерев'яних піхов меча з кургану № 11 початку VIII ст. побіля с. Яблуня Миколаївської області також укрита тисненим орнаментом. Проте композиційний лад його зовсім інший. Він укриває всю поверхню обклашки, підпорядковуючись її видовженій пропорції. Чітка геометрична структура узору витворюється комбінацією ромба і різних трикутників, внутрішній простір яких заповнено порівняно невеликими концентричними колами в поєднанні з подібними, але не тотожними мотивами листка, чи, точніше, півлистка із заштрихованою внутрішньою поверхнею⁶³.

Декор сивашівської та яблунівської знахідок – виразні приклади графічного вирішення орнаментальної композиції, основним виражальним засобом якого є контурна лінія та почасти штрихування. На рівні його загальної будови й окремих мотивів (концентричних кіл, “очкових” кружалець, поділених на впіл овалів, листяних форм) обидва зразки художньої обробки дерева виявляють типологічну подібність між собою. Якщо до цього додати тотожність техніки виконання та матеріалу основи, а також деяку хронологічну наближеність, то можна порушувати питання про належність названих зразків художньої деревообробки до одного мистецького кола. Давня традиція застосування берести для виготовлення різноманітних ужиткових виробів, що донедавна широко побутувала в тюркських народів Алтаю, Туви, Хакасії, Якутії, практика оздоблення таких виробів орнаментом, зокрема тисненим, спонукають дослідників гіпотетично приписувати їй аналізовані ранньосередньовічні знахідки Надчорноморщини вихідцям саме з цих азійських регіонів⁶⁴. Показово, що деякі орнаментальні мотиви яблунівської знахідки перегукуються з мотивами рельєфної украси однієї золотої обклашки зброї Вознесенського комплексу VIII ст., які у свою чергу вторують мотиву штампованого декору настінного керамічного бордюру зрубного житла раннього етапу таштицької культури (I ст. до н. е. – I ст. н. е.) з території Туви⁶⁵.

Значно скромнішими є відомі сьогодні вироби з рогу. Серед них найбільшої уваги заслуговує кочедик з вушком (довжина – 11 см, діаметр – 1,5 см), відкритий у сивашівському похованні № 2. Верхню частину цього виробу вкривають чотири поперечні стрічки гравірованого орнаменту. Перша з них заповнена заштрихованим зигзагом, три нижні – рядами “концентричних” кутів-“гірок”. Подібні кочедики, часом також орнаментовані, виявлено в Криму (Ізобильне), Східному Надазов'ї (Портове, Калінінське) і в Східному Надараллі та на Алтаї⁶⁶.

КЕРАМІКА. Основним видом продукції згаданого попереду канцерського гончарного осередку були виконані на крузі сіроглиняні глеки з опуклим більш чи менш видовженим тулубом та загнутим догори напівциліндричним зливом. Їхня



Сагайдак (реконструкція). Береста; тиснення. Третя чверть VII ст., с. Сивашівка Херсонської обл. За О. Комаром, А. Кубишевим, Р. Орловим

поверхня вкрита орнаментациєю. Особливо рясно декорували верхню частину посудин. Візерунки – тільки геометричні. Як правило, це комбінація різноманітних лінейних мотивів (паралельні й хвилясті лінії, сітка), виконаних способом лоцнення і/чи риткування, та наліпних рельєфних валиків (гладких чи з насічками), які ділять усю площину на окремі ділянки. Характерними мотивами є також концентричні кола й наліпи-шишечки. Плескаті днища посудин інколи позначені гончарними клеймами (?) у вигляді хреста та хреста, вписаного в коло⁶⁷. Найбільші посудини (близько 64 см заввишки) мали по три ручки, менші глеки – по одній. Виробництво було масовим, призначалося на продаж. Найближчими аналогами є зразки кераміки V–VI ст. з Північного Кавказу, зокрема три- й одноручні глеки різного розміру, стопки. Це дало підстави дослідникам приписувати канцеркський осередок (як і Мачухівський) аланам, які змушені були переселитися в Наддніпрянщину після, імовірно, вторгнення хозарів в Закавказзя 685 року. Це могло статися також і внаслідок цілеспрямованої акції самих хозарів. Утворені переселенцями-гончарями виробничі майстерні мали задовольняти потреби місцевого кочового суспільства⁶⁸. Не суперечить такій атрибуції і подібність продукції майстрів Канцерки до керамічних виробів пізнішої салтівсько-маяцької культури, носіями якої частково було теж аланське населення Хозарського каганату, а також наявність у приміщеннях відкритого вогнища, традиційного для жителів на Північному Кавказі. Водночас технологія виготовлення й деякі форми побутових (кухонних) посудин, тип житла канцеркського осередку (напівземлянка з пічкою-кам'яною) дають підстави припустити наявність серед його населення носіїв місцевої слов'янської пеньківської (пастирської) культури лісостепу⁶⁹.

У зв'язку з діяльністю названих гончарних осередків постає питання про організацію та центри виробництва в інших сферах художньої культури краю в середині VII – на початку VIII ст. Щоправда, донині конкретних слідів таких спеціалізованих майстерень, тим паче ремісничих центрів (окрім гончарних) у межах степової та суміжної (лісостепової) території не виявлено. Утім, характер самих художніх творів нерідко містить виразні свідчення їхнього місцевого виготовлення, а отже, й існування відповідно організованого виробництва. Так, з огляду на відносно невисокий рівень технічного виконання, наприклад, речей так званої “варварської групи” з поховального комплексу Мала Пере-

Тарний, столовий і кухонний посуд та ремісничі клейма. Глина; формування на гончарному крузі/ліплення, лискування, риткування, випалювання. VII ст., балка Канцерка Запорізької обл. За А. Сміленко



щепина, для виготовлення яких застосовували, зокрема, гнізда (для кріплення вставок із коштовного каміння) конструкції “розітнутого напуску” (набір жіночих прикрас: шийна гривна, парні широкі браслети, а також ложка, намисто із золотих візантійських монет, що прикрашені кольоровими смарагдовими вставками⁷⁰), дослідники давно припускали можливість виробництва їх безпосередньо в середовищі самих кочовиків, у майстернях при “ханських дворах”⁷¹. До місцевих виробів належали, імовірно, і зразки досить високої техніко-стилістичної якості – коштовний посуд, обклашки сагайдака й сідла, різні деталі піхов тюрко-согдійської групи речей із Малої Перещепини. Річ у тім, що, попри близькість до питомо тюркських чи согдійських зразків, вітчизняні знахідки відзначаються рядом самобутніх рис (зокрема, поєднання в них тюрко-согдійських і візантійських ознак), що й дозволяє дослідникам вести мову про походження їх чи то з придворної ханської майстерні, чи то з певного східноєвропейського художнього центру, що виник під впливом художньої культури Середньої Азії та азійського Степу й проіснував відносно недовго⁷². Зважаючи на конкретні знахідки, можна зробити висновок, що значну частину запитів на предмети розкоші вищі й середні верстви кочового суспільства задовольняли за рахунок продукції іноземних виробників, насамперед візантійських. Певну роль у цьому процесі відігравав, імовірно, такий наближений до кочового світу осередок візантійської культури в Криму, як Херсонес. Підтвердженням цього слугують знайдені матриці для лиття декорованих деталей (блях, наконечників) набірних поясів⁷³, датовані VII ст. Елементи їхніх узорів, принаймні деякі з них (наприклад, мотив із двома птахами обабіч фітоморфного елемента), мають подібні відповідники серед виробів з кочівницьких комплексів⁷⁴, хоча, звісно, й не тільки кочівницьких. Проте за походженням ці матриці визнано імпортними – константинопольськими чи наддунайськими⁷⁵, – що дозволяє говорити про певний вплив візантійських майстрів на формування іконографічно-стильових рис художньої культури кочовиків Центральної та Східної Європи. Водночас культура степовиків окресленого періоду, яка в літературі подекуди означена як “перещепинська”, містить такий виразний набір прикмет центрально-й середньоазійського походження, що становить, за спостереженням дослідників, одну з “найсхідніших” за характером культур Південно-Східної Європи, значно перевищуючи в цьому культурний спадок попереднього й наступних періодів, за винятком часу монгольського панування⁷⁶.

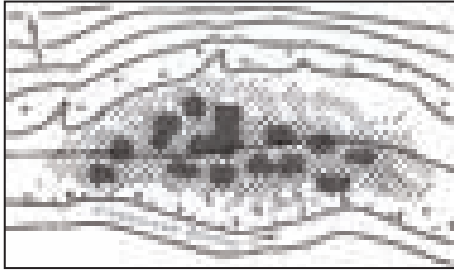
ХОЗАРСЬКИЙ ПЕРІОД (20–30-ті роки VIII – середина/кінець X ст.)

Будівництво та архітектура

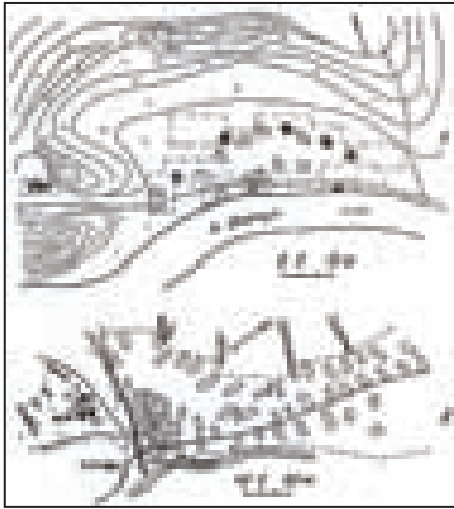
На другому етапі панування хозар у регіоні найпомітніші зміни й нововведення сталися в архітектурі та будівництві. Вони, слід зауважити, були локальним відображенням загальної тенденції в розвитку відповідної практики більшості (якщо не всіх) культур Внутрішньої (степової) Євразії, починаючи з VIII ст.¹ Конкретно це виявилось як у небаченому донині поширенні на більшій території каганату (за винятком давніх осередків античної цивілізації) капітального будівництва, так і в підвищенні якісних показників у цій галузі, зокрема, в урізноманітненні планувальних вирішень архітектурних форм, масштабності окремих типів монументальних споруд тощо. Так, на землях салтівської культури донині лише на вітчизняних її теренах виявлено близько чотирьохсот поселень різного типу, і кількість їх з кожним дослідницьким сезоном зростає. Серед них розрізняють стійбища, кочовища (аїли), селища, городища й міста.

Перші з них, як уже зазначалося, були невеликими сезонними поселеннями з легкими (переносними?) житлами. Таке стійбище виявлено, зокрема, на околиці с. Донське неподалік від Сімферополя. Тут досліджено залишки дванадцяти квадратних у плані будов площею близько 25 м², розміщених в один ряд по колу, що має діаметр 150 м. Трапляються й сліди круглих у плані жител (юрт?), скажімо, на вершині пагорба Кордон-Оба (Крим). Основу такої будови становив каркас із жердин; по периметру вона була обкладена бутом, що притримував і, вірогідно, одночасно прикрашав край покриття (кошми чи лубу)². Такі тимчасові поселення були поширені переважно серед груп кочовиків, які випасали табуни й стада у степових районах, зокрема в середній течії Сіверського Дінця. Натомість напівосілий і осілий люд, який становив чи не найбільшу частину населення держави, і не лише на лісо-степових, але й на степових теренах, мешкав у постійних відкритих поселеннях типу кочовища (аїлу) та селища.

На кочовищах споруди були розміщені колом (с. Новолимарівка Луганської обл.) чи півколом (с. Підгаївка Луганської обл.). До того ж центральна ділянка (майдан) була вільна від забудови. Планувально-просторова структура постійних селищ мала два варіанти: лінійний (видовжений), при якому споруди зводили рядами (вулицями), та центричний, коли споруди розміщували довкола вільної площі. Характерно, що поселення першого типу переважали за кількістю. Що ж до їхніх розмірів, то до-



План стійбища. VIII–X ст., середня течія Сіверського Дінця. За К. Красильниковим



Плани поселень. VIII–X ст., 1 – с. Підгаївка Луганської обл., 2 – с. Новолимарівка Луганської обл. За К. Красильниковим

вжина селищ першого типу басейну Сіверського Дінця й Середнього Дону, які локалізувалися здебільшого на лівому, пологішому заплавному березі великих річок, сягала часом кількох кілометрів при ширині 200–300 м. Розміри селищ другого типу, що розміщувалися переважно на правому березі великих річок (обіймаючи подеколи обидва береги водотоку), за довжиною та шириною були майже однакові: 200–300 м × 300–400 м³. Серед найбільших лінійних можна назвати поселення, що розляглося вздовж лівого берега Сіверського Дінця на 4,5 км супроти городища в с. Верхній Салтів Харківської області⁴. У південно-східній приморській смузі Криму чи не найбільшими відкритими поселеннями (з-поміж відомих на сьогодні) є Кордон-Оба й Тепсень⁵.

Забудова салтівських селищ, окрім житлових і господарчих приміщень, включала також ремісничо-виробничі споруди. За конструктивними особливостями стаціонарні будови поселень поділяються на зрубні, каркасні (каркасно-стовпові), муровані, а також – на землянки, напівземлянки та наземні споруди; за матеріалом будівництва – на валькові, саманові та кам'яні (складені насухо чи із застосуванням розчину); за планувально-просторовою структурою – на одно- й багатокамерні, на прямокутні й круглі /овальні. Їх зводили з різних доступних матеріалів: дерева, гілля, очерету, глини, каменю. До того ж цілком очевидна залежність використання певного будівельного матеріалу від природних умов конкретної місцевості. Так, у районі донецького лісостепу переважали зрубні й каркасні дерев'яні конструкції стін, у районі донецького степу – каркасні, натомість у Криму для стаціонарного будівництва, у тому числі для зведення житлових приміщень, використовували головно техніку мурування (насухо)

з каменю. План, об'ємно-просторова організація, а також певні технічні способи значною мірою були зумовлені, на думку деяких дослідників, культурною традицією певної етногрупи. Л. Нечаєва прямокутні споруди приписала винятково аланам, а круглі, юртоподібні – булгарам⁶. Утім, як засвідчують останні дослідження в степовому районі басейну Сіверського Дінця, осіле булгарське населення також мешкало у квадратних і прямокутних житлах (напівземлянках каркасно-стовпової конструкції). Тому можна вести мову або про вплив аланської будівельної традиції на булгарську, або про вияв різних стадій розвитку господарської діяльності населення регіону⁷.

Стосовно стаціонарного житлового будівництва в межах степової ділянки басейну Сіверського Дінця (яке в середньому складало до 50 % місцевих салтівських поселень), згідно з дослідженнями Л. Красильникова, то воно, окрім квадратних і прямокутних у плані напівземлянок каркасно-стовпової конструкції, представлене й типом круглястих заглиблених споруд, що походили від наземних стаціонарних жител, подібних до юрт. Такі житла були малогабаритними, площею близько 15 м². Перекриття утримувалося на стовпових опорах, стіни укріплювали плотом, вхід часто будували разом з короткими сіньми (до 1 м) та з однією-двома сходишками чи про-

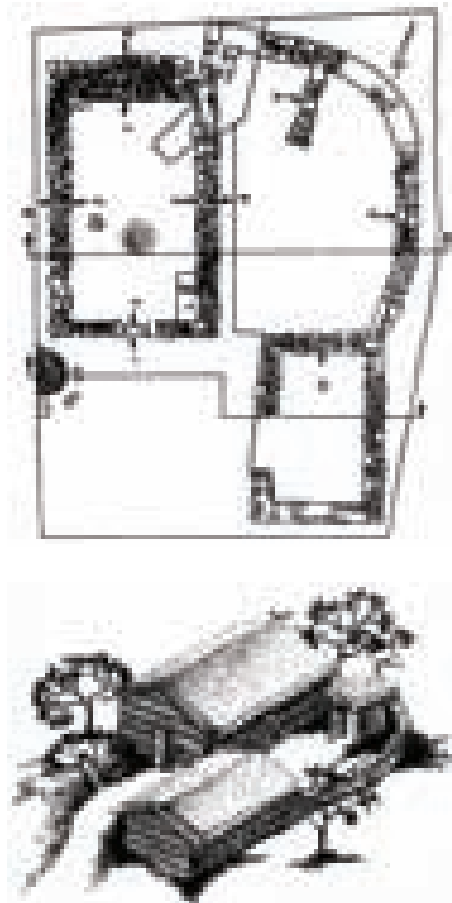
сто схилом (пандусом). У середині приміщення (як правило, у центрі) містилося одне чи кілька відкритих вогнищ, але подекуди археологам трапляються і вогнища-“каміни”, і печі, складені з мергелю. За опалювальні й кухонні пристрої у квадратних і прямокутних напівземлянках, що перевищували за розмірами круглясті напівземлянки, слугували кам'яні або глинобитні печі, а інколи й тандири. Останні типи споруд також нерідко зводили із сіньми зі сходинками при вході та додатковими нішами в інтер'єрі. Дахи, з огляду на археологічні знахідки решток перекриттів, мали двохсхилу конструкцію, укривали їх очеретом, травою чи соломою. Для характеристики будівельної практики салтівців показово те, що різні типи споруд булгарське населення означеного регіону подекуди об'єднувало у дво- і навіть у трикамерні комплекси (сс. Підгаївка, Новолимарівка Луганської обл.). Простежується також певна закономірність комбінацій: переважно поєднувалися споруди або першого й другого, або другого й третього типів. У комплексах приміщення мали, вірогідно, різне призначення: одні були житловими, інші – підсобними чи господарськими. На завершальному етапі розвитку салтівської культури селищні будови (житлові й господарські) нерідко групували в окремі двори (садиби), оточені огорожею⁸.

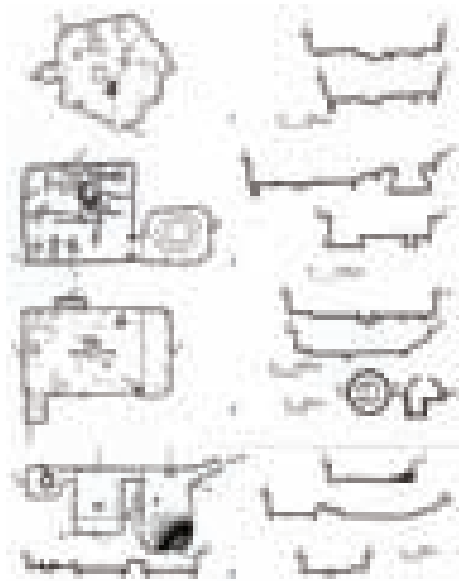
На фактичному матеріалі степового Наддонського регіону науковцям вдалося простежити певні закономірності історичного розвитку будівельної практики салтівців. Початок її пов'язаний з появою в другій половині VIII ст. стаціонарних наземних жител, що нагадують юрти. Ближче до кінця VIII – на початку IX ст. з'являються, вірогідно, напівземлянки з округленими кутами. Приблизно до середини IX ст. сформувалися квадратні, а десь у другій половині того ж століття – прямокутні напівземлянки, які інколи набувають форм землянок. Характерно, що на всіх досліджених поселеннях відкрито всі типи споруд, але водночас простежується й еволюція житлобудівної традиції: від круглястих будов до прямокутних (сс. Роголик, Підгаївка, Новолимарівка Луганської обл.)⁹.

Якщо відкриті поселення були розміщені у відносно затишних долинах чи на схилах пагорбів, неподалік водоймищ, то на мисах берегів річок чи на вершинах більших пагорбів височили городища, призначені переважно для захисту населення під час небезпеки. Показово, що їх здебільшого зводили на давніх (ще скіфських) мисових городищах з потужними валами й ровами з напільного боку. Загальна планова організація таких городищ, як правило, повністю підпорядковувалася природній конфігурації освоенної ділянки височини, пагорба, надбережного мису. При городищах нерідко існували поселення-посади. На північно-західному кордоні каганату, на межі степу й лісостепу, у басейнах Сіверського Дінця й Середнього Дону (так звана Салтівська земля) нині відомо двадцять п'ять таких укріплень, з-поміж них на вітчизняних теренах – сім. За характером планової структури оборонних споруд, а також відповідно до застосованих матеріалів і будівельних прийомів дослідники поділяють їх на кілька типів¹⁰.

До одного з них належать городища, при будівництві яких максимально використовували природ-

План і реконструкція садиби. Друга половина VIII – X ст., пагорб Кордон-Оба, АРК. За І. Барановим





Плани і перерізи стаціонарних жител:
1 – юртасте; 2 – квадратна двокамерна напівземлянка; 3 – прямокутна напівземлянка; 4 – трикамерна напівземлянка. VIII–X ст., степовий район басейну Сіверського Дінця. За Л. Красильниковим



Житло наземне круглястої форми (реконструкція). VIII–X ст. За вид.: Легенди степу

ні захисні властивості місцевості: високі й стрімкі схили берегових мисів, ярів тощо, а рукотворні рови й вали викопували й насипали лише з напільного боку. Показовим прикладом тут є городище на р. Оскіл біля с. Юхтанівка Білгородської області (РФ), яке з напільного боку має п'ять ліній оборони¹¹. Зафіксовані в насипах валів деяких городищ дерев'яні конструкції, імовірно, були залишками вертикальних стін брустверів, а відсутність облаштованих проїздів у системі їхньої оборони дозволяє припустити, що салтівці для проходу/проїзду на територію цих поселень використовували перекидні мости¹². Можливо, до означеного типу належало й погано збережене мисове городище на р. Суха Гомольша біля однойменного села Харківської області. З напільного боку його захищало три рови й три вали. Але, на відміну від юхтанівського об'єкта, тут лінії оборони розміщені на порівняно значній відстані одна від одної (100 м і 50 м) і поділяють площу городища на три рівновеликі частини. Загальна довжина укріпленого поселення сягала 300 м (відповідно довжина основної мисової ділянки городища дорівнювала 150 м), ширина – 120 м. Показово, що по центру першої лінії оборони був передбачений прохід/проїзд, натомість остання його вже не мала¹³. З огляду на це можемо стверджувати існування на городищі різних пропускних систем: через міст і браму (з баштою/-ами?), щонайменше в трьох випадках, та через перекидний міст. З названим городищем були пов'язані два неукріплені поселення VIII–IX ст.: одне (площею близько 20 га) на сусідньому мисі, друге – майже навпроти городища на лівому березі Сіверського Дінця.

Потужну систему оборони з напільного боку (з чотирьох ліній валів і ровів) мало городище біля хут. Коробів (інакше – Коробові хутори) Харківської області. Але цей об'єкт – приклад перехідного типу, позаяк вали захищали його не лише з напільного боку, а й частково пролягали вздовж природних схилів (напевно, похиліших, а тому й уразливіших) верхнього майданчика поселення. На відміну

від Юхтанівського та Сухогомольшанського городищ, у системі оборони Коробівського чітко простежується місце проходу/проїзду в усіх валах, що вказує на існування тут кількох брам, які додатково посилювалися, можливо, баштами¹⁴.

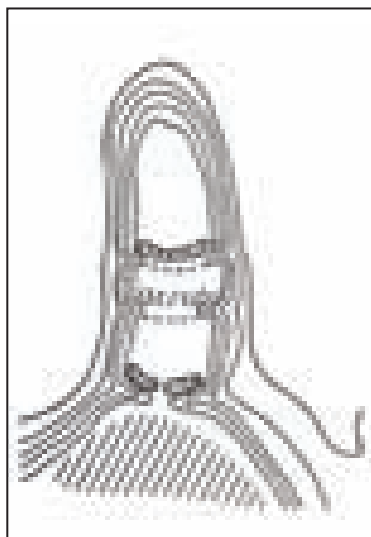
Інший тип оборонної системи демонструють городища біля с. Мохнач, м. Вовчанськ Харківської області, с. Дмитрівське Білгородської області (РФ) та ін. Вали й рови оточують їхню основну площу вздовж усього периметра природних підвищень, на яких вони розміщені. Розмірами й посиленою системою оборони серед них виділяється мохнацьке, загальною довжиною 300 м, шириною першої лінії оборони – 150–180 м. Воно розміщене на високому, пануючому над довколишніми територіями крейдяному мисі. В основі його об'ємно-планової структури лежить укріплення попереднього скіфського часу. Вали оперізують мис зусібіч. З напільного боку на різній і до-

сить значній відстані один від одного пролягли три рови й вали. Так, відстань між найбільшим першим і другим валами сягає 120 м. Прикметно, що площа городища віддавна була поділена поздовжнім ярком (по дну якого пролягав другий під'їзд на територію городища) на дві майже рівні трикутчасті частини, кожна з яких замикали додаткові рови й вали¹⁵. Таким чином, на вершині (точніше – на двох вершинах) городища були влаштовані дві окремі ділянки, які, з огляду на відносно невелику їх площу, були укріпленими дворищами (?), призначеними, можливо, для окремих вельможних, сановних місцевих осіб (родин) і/чи хозарських урядників з військовою дружиною.

Самобутню концентричну планову структуру демонструє Вовчанське городище. Воно підноситься на високому крейдяному мисі правого берега р. Вовча, лівій притоці Дону. З двох протилежних боків мис охоплений півколами ярів, що створюють його додатковий природний захист. Центром пам'ятки є майже круглий плесканий майданчик з діаметром близько 102 м. Він оперізується трьома кільцями з ровів і валів. Два внутрішні – кругліші за конфігурацією, третє, зовнішнє, має вигляд видовженого в південному напрямку нерегулярного шестикутника. Перший внутрішній вал (найвищий) укріплений при основі з обох боків чималими блоками пісковиків. Ширина такого панциря сягала була 2 м. Два інші вали, насипані з піску, щебеню й землі, на сьогодні сягають у висоту близько 2 м, ширина їх при основі – близько 6 м. З напільного боку підхід до укріплення додатково захищений ще двома незамкненими лініями оборони з ровів та земляних валів, що пролягли до країв ярів. У трьох зовнішніх валах існують пройми для проходу/проїзду. Останній внутрішній вал – замкнутий повністю. Особливості планувальної системи оборонних споруд названого укріплення, що вирізняє його з решти відомих донині городищ салтівців, а також відсутність на його внутрішніх ділянках будь-яких слідів забудови зумовлені, на думку дослідників, специфікою його призначення. Воно могло відігравати роль локального культового центру (святилища) і/чи пристановища, притулку (у разі зовнішньої загрози), адже оточене (на різній відстані) багатьма селищами й кількома городищами. У безпосередньому наближенні до нього виявлено п'ять селищ VIII–IX ст.¹⁶

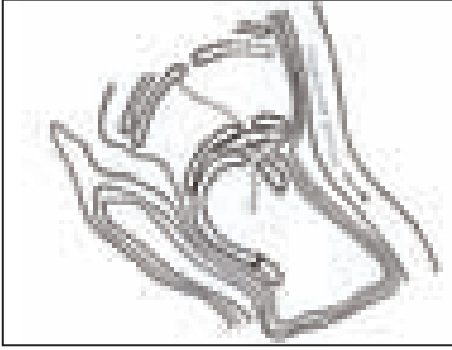
Що ж до специфіки вцілілих конструкцій, властиво валів, більшості великих салтівських укріплень, то вона полягала в активному використанні будівничими каменю. Для утримання необхідної висоти насипів та запобігання їх зсуву, при їхній основі (підшві) додатково з обох боків укладали великі необроблені кам'яні (крейдяні) блоки. Вони створювали так зване “вбрання крутизни” валу, яке нагадує низькі двопан-

План городища. VIII–X ст., с. Суха Гомольша Харківської обл. За С. Плетньювою



План городища. VIII–X ст., Вовчанськ Харківської обл. За С. Плетньювою

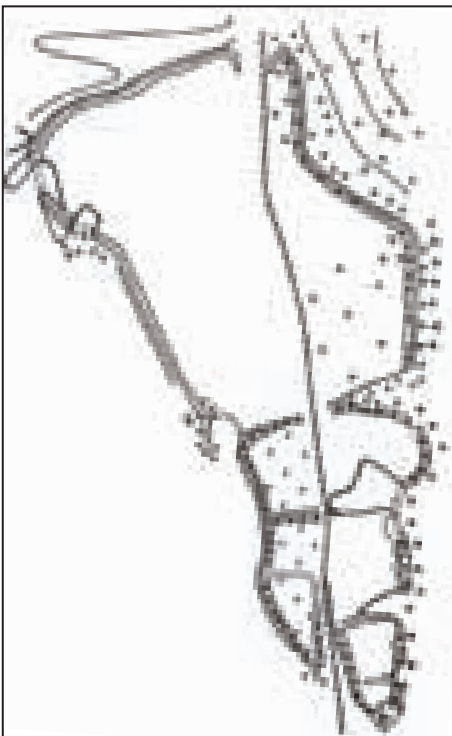




**План городища. VIII–X ст., хут. Коробів
Харківської обл. За С. Плетньовою**

темі фортифікації. Головне значення тут мали рукотворні конструкції: стіни й рови. Особливістю кам'яних фортець було їх чітке геометричне (переважно чотирикутне) планування. Крім того, такі укріплення, принаймні деякі з них, мали прямокутні башти чи баштові виступи, що, oprіч обороноздатності, посилювали й пластичну виразність споруди, членуючи горизонтальні білокам'яних стін виступаючими вертикальними об'ємами. На вітчизняних теренах такий тип споруд відкрито в с. Верхній Салтів Харківської області. У межиріччі верхів'я Сіверського Дінця і верхів'я Дону аналогічні будівельні об'єкти виявлені на городищах Красне, Олексіївське, Колтунівське, Мухоудерівське, Верхньоольшанське і Маяцьке (терени Білгородської та Воронежської областей

**План городища. VIII–X ст., с. Мохнач
Харківської обл. За С. Плетньовою**



цирні стіни¹⁷. Під час обстеження городищ степового обширу середньої течії Сіверського Дінця біля сс. Теплинське Харківської області, Богородичне й Маяки Донецької області на гребенях їхніх валів було виявлено залишки дерев'яних конструкцій стін. Два паралельні ряди вертикально встановлених колод утворювали своєрідні "панцирі", проміжок між якими – близько 1,5 м – був заповнений глиною. Стійкість конструкції частоколів забезпечували поперечні перекладини-стяжки¹⁸. Водночас у лісостеповій смузі будували укріплення з кам'яними стінами.

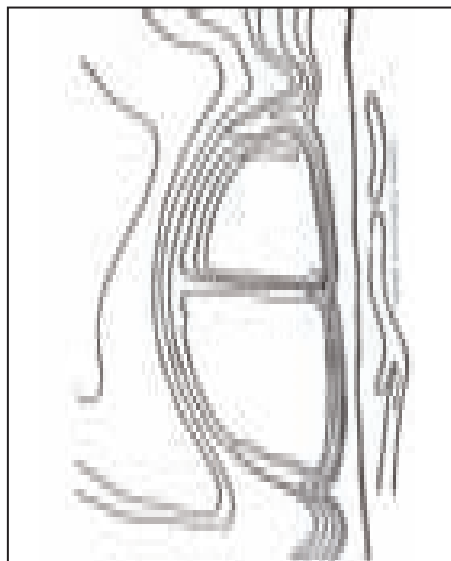
Такі оборонні споруди також підносилися на височинах корінних берегів річок, але, на відміну від решти салтівських городищ окресленого регіону, природні особливості ландшафту відігравали меншу роль у системі фортифікації. Крім того, такі укріплення, принаймні деякі з них, мали прямокутні башти чи баштові виступи, що, oprіч обороноздатності, посилювали й пластичну виразність споруди, членуючи горизонтальні білокам'яних стін виступаючими вертикальними об'ємами. На вітчизняних теренах такий тип споруд відкрито в с. Верхній Салтів Харківської області. У межиріччі верхів'я Сіверського Дінця і верхів'я Дону аналогічні будівельні об'єкти виявлені на городищах Красне, Олексіївське, Колтунівське, Мухоудерівське, Верхньоольшанське і Маяцьке (терени Білгородської та Воронежської областей РФ). Крім того, у районі пониззя Дону відомими об'єктами є Правобережне та Лівобережне Цимлянське городища (Ростовська обл., РФ), останнє з яких, розміщене поблизу хут. Попове, учені ототожують з історичним містом Саркел (Білий дім). Стіни й вежі його було вимуровано не з каменю, а з цегли¹⁹.

Верхньосалтівська білокам'яна фортеця – цитадель городища, що займало одне з підвищень у південно-східній частині мису на правому березі Сіверського Дінця. З трьох сторін – півночі, заходу й півдня – городище оточував земляний вал і рів, зі східної його захищав природний стрімкий ескарпований (близько 45°) схил, висотою близько 20 м. Глибоким ровом городище поділялося на дві майже однакові частини²⁰. Північна, що обіймала площу 160 м x 140 м, була додатково посилена білостінною фортецею, яка підносилася за земляним укріпленням. Цитателю мала план прямокутної форми, її розміри становили приблизно 100 м x 140 м. Товщина стін, складених з обтесаних вапнякових блоків (плит), сягала 4 м, початкова висота відповідно дорівнювала приблизно 4–5 м, максимум 6 м²¹. Із зовнішнього боку фортеці, на відстані 10 м від її південно-східного кута, виявлено залишки прямокутної (5,9 м x 3,2 м) прибудови-трестінки з товщиною стін 0,5 м. Поміж дослідників не існує єдиної думки щодо призначення цієї споруди (одна з оборонних башт, приміщення, схоронок із питною во-

дою, маяк?)²². З північної, західної й південної сторін цитадель захищали додаткові рови (завглибини 2,5 м – 3 м), що пролягали під самими стінами²³.

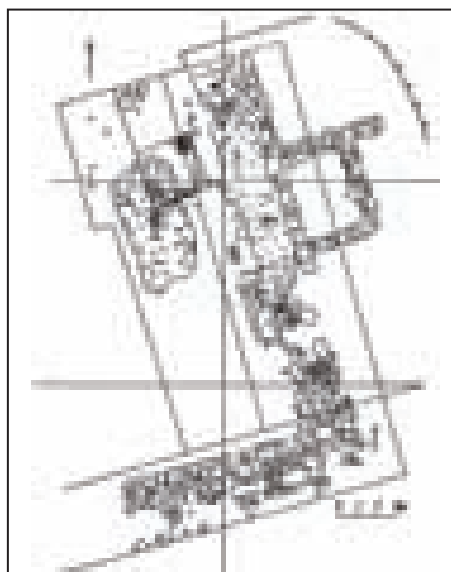
Стосовно характеру конструкцій названих фортець насамперед привертає увагу відсутність у них фундаментів. Стіни оборонних споруд ставили безпосередньо на вирівняній денній поверхні землі. Нерівності ґрунту нівелювали підсіпками, як то простежено під східною стіною салтівської цитаделі. Будівельним матеріалом слугували оброблені камені місцевих вапнякових порід. Застосовували техніку двостороннього мурування (*opus implectum*): обтесані більш чи менш ретельно блоки каменю різної величини (найпоширеніші – 0,6 м × 0,3 м × 0,3 м; 0,8 м × 0,4 м × 0,3 м; 0,3 м × 0,3 м × 0,2 м; вапнякові блоки салтівської цитаделі – 0,45 м × 0,5 м – 0,6 м²⁴) укладали двома щитами (панцирями) завтовшки приблизно 0,60–0,85 м кожний на відстані 3–7 м один від одного. Проміжок між ними заповнювали (забутовували), утрамбовуючи дрібним камінням, щебенем, глиною. Показово також, що блоки панцирів між собою не скріплювалися розчином, тобто укладалися насухо. Для посилення стійкості такого мурування в засипній частині стін встановлювали дерев'яні конструкції з горизонтально покладених і зв'язаних між собою дощок чи колод, як зафіксовано на Маяцькому городищі (околиця с. Дивногор'є Воронежської обл., РФ). Подекуди колоди встановлювали ще й вертикально²⁵. Характерно, що такі каркаси будівничі зводили не на всю висоту стін, а монтували з певними проміжками на різних рівнях. Ще одна особливість таких стін полягала в певному нахилі всередину, що також додавало їм стійкості і значно покращувало оборонну спроможність укріплення (по-перше, усувало так звану “мертву зону” під стіною, недосяжну для обстрілу нападників, по-друге, допускало ефект рикошету). Верхній край стін завершувався широким майданчиком (валгангом) та зубчастим парапетом для захисту оборонців. Показово, що всі означені особливості конструкції та елементи оборонної архітектури кам'яних фортець салтівців мають, за спостереженням дослідників, досить широке коло аналогів серед відповідних пам'яток Балкан, Північного Кавказу, узгоджуються значною мірою з приписами античних інженерів-будівельників (зосібна Вітрувія), будівельними традиціями Середньої Азії, а отже, сповна відповідали тодішнім передовим принципам фортифікації не лише Сходу, а й Заходу²⁶.

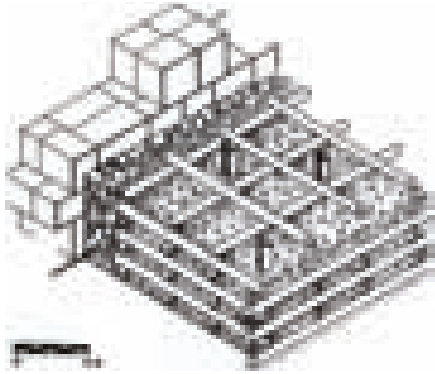
Хозарські зверхники для зведення кам'яних укріплень запрошували, найвірогідніше, іноземних, головню візантійських військових інженерів-будівничих. До цієї думки схиляють як найближчі візантійські аналоги, так і тісні політичні зв'язки каганату саме з Візантією. Урешті, доконаним історичним фактом є побудова хозарського Саркела на Дону візантійським спарфарокандидатом Петровою (Каматиром)²⁷. Вочевидь, ці монументальні, технічно від-



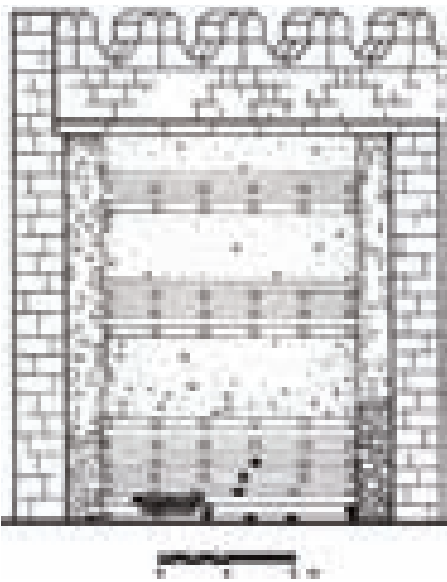
План Верхньосалтівського городища. VIII–X ст., с. Верхній Салтів Харківської обл. За С. Плетньовою

План південно-східного кута цитаделі із зовнішньою прибудовою Верхньосалтівського городища. За О. Іченською





Конструкція фортечної стіни Маяцького городища (аксонометрична реконструкція). За Д. Василюю



Конструкція фортечної стіни (вертикальний переріз) Маяцького городища (реконструкція). За Д. Василюю

працьовані білостінні фортеці були взірцями оборонної архітектури зовсім іншого типу, який чи не вперше був зреалізований на просторах лісостепу й степу Надзавщини. Вони презентували нову архітектурно-будівельну практику, яка відрізнялася за техніко-конструктивним характером від місцевого житлового й господарського будівництва, представленого як внутрішньою забудовою цих укріплень, а ще більшою мірою – довколишніх селищ, а також мало чим уподібнювалася до оборонних конструкцій місцевих городищ інших типів.

Що ж до внутрішньої забудови, то городища першого типу, що належали, вочевидь, окремим чи кільком селищним громадам, її майже не мали, або склалися переважно з наземних легких споруд. Подібний стан речей існував, вірогідно, й на городищах другого типу. Так, на площі степового уріплення біля с. Маяки Донецької області виявлено сліди житла, подібного на юрту. Округли в плані споруди нерідко містилися на внутрішніх дворах і деяких кам'яних фортецях, і навіть у поселеннях міського рівня (Правобережне та Лівобережне Цимлянські городища): серед них вирізнялися одно-, дво- й трикамерні (житлові й господарські), до того ж вони були стаціонарними²⁸. На думку дослідників, наявність постійного юртоподібного житла на городищах-фортецях (Правобережне Цимлянське) і по містах (Лівобережне Цимлянське/Саркел), відображала, напевно, як етнокультурну специфіку власників, так і їхній соціальний статус, адже відомо, що хозарські вельможі, на відміну від рядового населення, найдовше дотримувалися традиційних кочівницьких форм культури, які вважали престижнішими. Водночас посеред фортець зводили й стаціонарні прямокутні приміщення, переважно житлового й господарчого призначення, а також, подекуди, судячи за знахідками на Маяцькому городищі, церемоніального (культового?)²⁹. Загальне планування забудов мало, як правило, нерівномірний і нерегулярний характер. Утім, побутовало й традиційне для кочовиків центрично-колове розмі-

щення споруд. Так, на Правобережному Цимлянському городищі виявлено сліди стійбища-“куреня” з юртою володаря в центрі, довкола якої стояли житла підданців³⁰. Забудова двору Верхньосалтівської цитаделі вивчена недостатньо. Виявлено залишки наземних двокамерних будов на кам'яних цоколях та напівземлянок, стіни однієї з яких були обкладені колодами, а другої – мали кам'яне облицювання. Кути напівземлянок № 1 і № 2 – злегка заокруглені, у західній частині першої з них і посередині другої виявлено залишки вогнищ. Характерно, що досліджені донині житлові й господарські приміщення тулилися безпосередньо до оборонних стін (південної та східної куртин) або містилися недалеко від них. На думку О. Іченської, кам'яні споруди та квадратна напівземлянка № 3 призначалися для вартових залоги фортеці³¹. Посад Верхньосалтівського городища був забудований житлами кількох типів. На ділянці, що прилягала до фортеці, археологи відкрили напівземлянки з піччю-кам'яною чи

відкритим вогнищем. Їх заглиблювали в ґрунт до 1,5 м. Стіни мали зрубну чи каркасно-стовпову конструкцію. Середня площа таких споруд становила 20 м². У приміщенні жителі і/чи поблизу їх містилися господарчі споруди – ями-погреби, льохи тощо. Натомість біля північного рову посаду групувалися, імовірно, наземні житла (на зразок юрт?), від яких лишилося лише закопчене каміння від обкладок відкритих вогнищ³².

За призначенням кам'яні фортеці окресленого регіону, найвірогідніше, не так сторожові, як військові опорні пункти, які цілеспрямовано будувалися хозарами для контролю над підвладним слов'янським населенням сусідніх (північніших і західніших) територій. Про це свідчить подібність їхніх планувальних структур, техніки мурування, а головне – локалізація їх на самому кордоні держави. Їх використовували і для складування й збереження дані, і для постоїв торговельних караванів. Слугували вони, принаймні деякі з них, і за феодалні замки³³. Щодо Верхньосалтівського комплексу (у який, крім цитаделі та городища, входив посад, катакомбні могильники, і біля якого групувалися великі відкриті селища), то його дослідники схильні інтерпретувати не лише одним із опорних пунктів покордоння каганату, а й племенним осередком чи навіть містом (площею близько 120 га), що слугувало адміністративно-економічним центром для всіх північно-західних лісостепових земель каганату³⁴. Більше десяти кам'яних укріплень хозарського часу відомо також у Криму. Деякі з них постали на місці античних/візантійських поселень, скажімо, на території Боспору, що за хозарського панування дістав назву Керц (К-р-ц). Городища займали або неприступні вершини столових гір (Ескі-Кермен, Мангуп, Тепе-Кермен), або були розміщені на вузьких і високих мисах (Сюйрен, Чуфут-Кале, Киз-Кермен), на зручних відрогах плоскогір'їв (Бакла, Каламіта)³⁵. Порівняно з кам'яними фортецями Донеччини й Наддніщини, майже всі тутешні фортифікації не мали замкнених геометричних конфігурацій. Система оборони була підпорядкована, як правило, плану й рельєфу місцевості і посилювала лише їхні найвразливіші ділянки. Так, оборонна лінія заснованого в 840/843 році Мангупа – найбільшого за площею (90 га) городища Таврики епохи Хозарського каганату, – складалася з п'яти окремих ділянок³⁶. Винятком щодо планової структури було хіба що укріплення Кордон-Оба, зведене на околиці салтівського поселення VIII–X ст., та ще, можливо, цитадель Керца, споруджена у VIII ст. на зручному мисі над морем³⁷. У першому випадку стіна кільцем оточувала плескату вершину (площею близько 1 га) конусоподібного пагорба³⁸.

Городища Криму більш різноманітні за величиною, складністю фортечних ансамблів, характером внутрішньої забудови, що засвідчує й відмінності їх призначення. Серед них є укріплені поселення (Кордон-Оба, Киз-Кермен, “Чайка”, ін.), які слугували сховищем-притулком і для мешканців найближчих відкритих селищ у воєнний час. Про Сюйренське укріплення дослідники ведуть мову переважно як про ставку тюркського вельможі. Цитадель Керца була місцем перебування хозарського гарнізону на чолі з підлеглим кагану архонтом (намісником). Урешті, найбільші городища: Сукдея, Мангуп, Чуфут-Кале та інші, з потужними оборонними мурами (завтовшки 2,7 м –



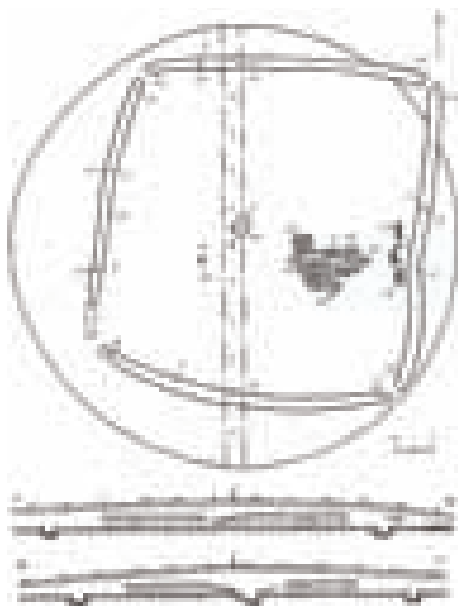
План і перерізи культової споруди № 21 Маяцького селища. IX – початок X ст., с. Дивногор'є Воронежської обл., РФ. За А. Винниковим, Г. Афанасьєвим

5 м), що посилені значною кількістю башт (напівкруглих і прямокутних), найвірогідніше, відігравали роль насамперед стаціонарних військових укріплень-таборів для потреб воєнного часу³⁹. Постійних мешканців у них було небагато.

Певну локальну специфіку демонструють кримські фортеці й на рівні техніки кладки. Подекуди блоки панцирів і забутовка стін скріплювалися глиняним, цем'яночним чи вапняковим розчином. Так, панцирі хозарських укріплень Сугдеї (друга половина IX ст.) були складені на світло-рожевій цем'янці, а забутовка – на білому вапняковому розчині з піском; нижні ряди кладки двоповерхової круглої башти (донжона?) внутрішньої стіни Сюйренської фортеці скріплені вапняковим розчином, а верхні – цем'яною. Показово, що будівничі останнього об'єкта, муруючи панцирі, намагались імітувати візантійську кладку “довжиком і поперечиком”. Однак усі інші основні прийоми зведення та технічні параметри аналізованих оборонних комплексів Криму принципово відрізняються від синхронних візантійських і натомість аналогічні загальносалтівській будівельній практиці.

Ці укріплення зводили, як і донецькі, без фундаментів. Нерівності поверхні ділянок, що підлягали забудові, нівелювалися досипанням ґрунту чи плескатими плитами. Кладка стін – квадрова двопанцирна, облицювальна (без перев'язі із забутовкою). Для неї використовували, як правило, добре оброблені чи підтесані кам'яні блоки (вапняку, ракушняка, ін.), але подекуди панцир стін із внутрішньої сторони складали з бутового каменю (Мангуп). Подекуди блоки укладали насухо, як у випадку першої (зовнішньої) оборонної стіни Сюйренської фортеці. Місцеві майстри застосовували як порядковий, так і безпорядковий принцип кладки, а на окремих ділянках вдавалися до кладки “в ялинку” (Керч). Такий характерний для всієї території каганату прийом мурування мав насамперед антисейсмічне призначення⁴⁰. Необхідної товщини стін, що перевищувала провінційно-візантійські нормативи, досягали забутовкою з дрібного каменю, жорстви, нерідко разом із землею. Завершували стіни й башти зубчатим парапетом, а зубці – кам'яними блоками зі скошеними гранями⁴¹.

План і перетини курганного ритуального комплексу. VIII–X ст., с. Новомиколаївка Донецької обл. За А. Євглевським, Ю. Кудлаєм



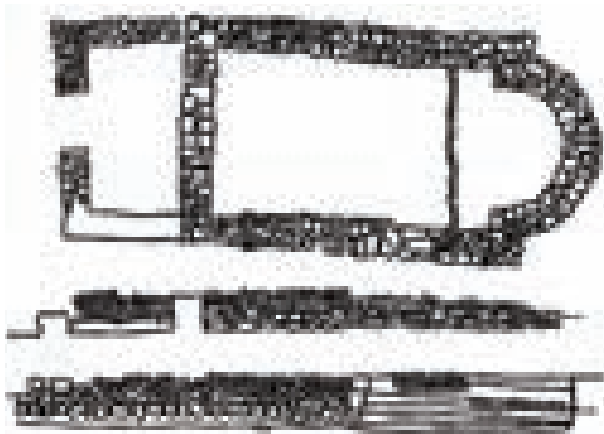
Культурна архітектура хозарського часу представлена спорудами язичницьких святилищ та християнських храмів. До перших належать два виразні культові комплекси, розкопані на Маяцькому селищі (РФ). До їх складу входять святилища (споруди № 21, № 45), додаткові (допоміжні) будови (№ 16, № 31), а також поховання і жертovníки. Ядром об'ємно-планової структури святилища є квадратний об'єм із вогнищем по центру (чи майже по центру). Він уписаний у більший квадратний (квадратний із присінком) об'єм. Конструкція стін – стовпово-каркасна. Що ж до означеної структури, то вона, за спостереженням дослідників, типова для багатьох етнокультурних традицій середньовіччя, у тому числі й тюркської. Воднораз названі святилища нагадують деякі північнокавказькі й булгарські відповідні будови, що дозволяє пов'язати їх із булгарською традицією. Подібний об'ємно-просторовий вимір демонструє й споруда № 14 того самого поселення, що дозволяє приписати її до розряду святилищ. Однак вона виказує ряд самобутніх рис: долівка її дещо заглиблена, порівняно з денною поверхнею, стіни – зрубні, а головне – з нею не пов'язане жодне поховання чи жертovníк. Усе це може свідчити про дещо інше призначення цього об'єкта. Імовірно, його вико-

ристовували не тільки для культових відправ, а й для інших, на думку авторів археологічних розкопок, громадських потреб, наприклад, зборів⁴².

Дослідники припускають культове призначення і фундаментальної споруди (синагоги?), відкритої частково на території цитаделі Керца біля південної оборонної стіни. Її двопанцирні із забутовкою стіни, що сягали метрової товщини, були складені з підтесаних каменів ракушняка, подекуди “в ялинку”. Долівку вимощено сірим плитняком⁴³. Такий самий квадратний план демонструють культові об’єкти іншого типу – курганні, поширені серед кочового населення каганату.

Один із таких комплексів виявлено біля с. Новомиколаївка на Донеччині. Тут ритуальна ділянка оточена чотирма не зімкненими по кутах ровами. Майже в центрі ділянки містилася викопана яма, на схід від якої знайдено залишки дерев’яної конструкції (юрти?), а ще далі – викладка із тринадцяти кінських черепів. Дослідники вбачають у пам’ятці культову споруду, пристосовану для проведення певних астрономічних спостережень⁴⁴.

Християнські храми представлені кількома зразками з Криму. Їхня планова й об’ємно-просторова структура наслідує, вочевидь, візантійську храмобудівну традицію. Водночас їм притаманні риси питомо кримської будівельної практики. Так, на горі Тепсень (у центрі селища Тепсене) виявлено залишки двох базилік: меншої, датованої VII ст., та більшої – тринефної, датованої початком IX ст., що збудована з блоків жовтого вапняку на місці попередньої. У центрі апсидної стіни раннього храму зафіксовано характерну кладку “в ялинку” із цегли-сирцю⁴⁵. У пізнішому – триапсидному – відсутні ексонартекс і атріум. Нартекс перекривало склепіння, над яким, імовірно, містилися хори. Крім того, на селищі Кордон-Оба в другій половині IX – на початку X ст. було відбудовано одноапсидну церкву з видовженим нартексом. Про її відновлення свідчить кладка “в ялинку” поверх уцілілої горизонтальної візантійської. Виявлено також залишки церков хозарського часу на тюркських поселеннях поблизу сс. Поворотне й Герогіївське⁴⁶ та недобудовану церкву кінця X ст. на поселенні біля с. Пташкине⁴⁷. Урешті, за хозарського панування 757 року в Керчі з невеликих квадратів тесаного вапняку та плінфи було зведено хрестово-купольну в плані церкву Іоанна Предтечі. Усі ці храми засвідчують не тільки існування, але й поширення християнства в Хозарії та поступове навернення до цієї релігії тюркомовної людності, починаючи приблизно з IX ст., під впливом місіонерської діяльності Боспорської, Сугдейської, Фульської, Готської та Херсонської єпархій, що діяли на території Кримської Хозарії. Цей процес був одним із виявних виявів загальної візантійзації культури прибульців⁴⁸.



План і залишки бокових стін однефної базиліки. Друга половина IX – початок X ст., Кордон-Оба, АРК. За О. Айбабіним

Скульптура, металоластика та ритовані зображення

У процесі розбудови каганату помітні зміни сталися і в ділянці тримірного образотворення. Значно розширився іконографічний репертуар зображень. Постава, зокрема, образ вершника-воїна, знакова й значеннева сутність якого була пов’язана,

вірогідно, з культом одного із сакральних персонажів місцевого пантеону (Тантрі?) чи культурних героїв. Цей образ водночас чи не найкраще віддзеркалював сам дух і соціальний статус рухливого степового воїнства. Поширилися також різні анімалістичні образи, за якими стояли, імовірно, певні тотемістичні вірування, а також солярні мотиви. Заразом значно урізноманітнішали види й способи формотворення. З'явилися повнооб'ємні зразки скульптури й пластики, надалі практикувалося виготовлення рельєфів і однобічних дрібних зображень.

МОНУМЕНТАЛЬНА СКУЛЬПТУРА каганату представлена лише кількома вціленими пам'ятками. Напрочуд виразним є скульптурне зображення із каменю, що походить з околиці с. Новояковлівка Запорізької області. Вражає своїми дещо видовженими й витонченими формами фігура коня, у якій ретельно пророблено основні об'єми й деякі характерні деталі, як-от упряж: вузда з трензельними кільцями, поводи, високе сідло з передньою лукою, стремена (?). Натомість вершника представлено доволі умовно й схематично: із укороченим тулубом, без кінцівок, із непропорційно збільшеною головою, що ніби втиснута в плечі. Щоправда, певним чином пророблено рельєф обличчя⁴⁹. Властиво, перед нами лише натяк на фігуру вершника. Видимий контраст формально-образного трактування персонажів скульптури виказує знаково-символічний підтекст її змісту. Назване зображення – не єдине. У такому самому образотворчому руслі виконано скульптури вершників із сс. Бехтери й Гаврилівка Херсонської області і з невідомого пункту Криму (збірка ФКМ)⁵⁰, що засвідчує існування певної мистецької традиції. Помітно різняться вони лише за рівнем технічного виконання. Найдосконалішою є новояковлівська різьба. Порівняно деталізованіша проробка її дозволила дослідникам простежити іконографічні паралелі між нею та відповідними зображеннями в коропластиці й торевтиці VIII–X ст. салтівсько-маяцького кола пам'яток і пов'язати зі старожитностями так званих “чорних болгар” Надазовщини. Така атрибуція видається слушною і з огляду на відомі ритовані й скульптурні зображення вершника в культурі болгарських племен, зокрема, на території Балканського півострова.

Дещо осторонь від решти пам'яток стоїть зображення на надгробній стелі з кургану біля с. Донського (Крим), що приписується спадку тюрків VII–VIII ст.⁵¹ Тут



Намогильна стела. Вапняк; різьблення, гравірування. VII–VIII ст., с. Донське, АРК. За вид.: Кам'яна скульптура Криму



Скульптура вершника. Вапняк; різьблення. VII/VIII – перша половина X ст., с. Новояковлівка Запорізької обл. За О. Гадло

образ верхівця на коні, що займає композиційний центр стели, виконано частково в техніці неглибокого контррельєфу (кінь), низького, заглибленого рельєфу та контурного гравірування (вершник, атрибути). Виразним пластичним силуетом відзначається профільне зображення тварини. Натомість фігура вершника звично умовна: розміри її помітно менші в порівнянні з фігурою коня, анатомічні форми геометризують, риси обличчя не відтворено, руки непропорційно великі. Водночас саме завдяки жесту рук, широко розведених у різні боки і трохи піднятих догори, вершник постає активним ідейно-образним первнем. Це спостереження підсилює й атрибутика: прапор (бунчук?) на високому держалі, що видніється на другому плані (за однією рукою), чаша на піддоні – над п'ястями другої руки. Змістовою домінантою всієї композиції є, проте, масивний знак у вигляді двох спарених смуг, що звисають донизу від вершини двоххилого краю надгробка, поступово розходячись і закручуючись по обидва боки спіралями. Такий знак відомий у культурному доробку багатьох народів Євразії, починаючи з епохи енеоліту. За тривалий час побутування він понабував різних змістових відтінків, але віддавна пов'язувався з верхньою частиною світобудови, зокрема, мислився символом неба, сонця, Великої богині, знаком священного (сонячного) барана тощо⁵². Саме до цього символічного мотиву, найрельєфніше проробленого, і спрямований молитовний (?) жест-звернення верхівця.

Урешті, у цьому ж історико-культурному контексті слід згадати два зображення тварин (левів?, ведмедів?), виявлені біля сс. Штурмове й Михайлівка (Західний Крим). Вони аналогічні за іконографією, стилістикою, зокрема доволі схематичним і побіжним потрактуванням форм, розмірами. Останнє з них датується VIII – початком X ст. і гіпотетично пов'язане зі святилищем місцевого населення салтівсько-маяцької культури⁵³.

МЕТАЛОПЛАСТИКА. Помітним художнім явищем у мистецькому доробку степовиків окресленого періоду є дрібна метало пластика у вигляді зоо- та антропоморфних амулетів-підвісок, виконаних способом одностороннього литва. Амулети призначалися для індивідуального релігійного (переважно поховального) культу, тому вони належали до предметів масового виробництва. Виготовлення їх тривало приблизно до середини IX ст., після чого простежується різке скорочення типів і чисельності амулетів, а згодом вони повністю зникли зі вжитку. Головною причиною цього стало запровадження християнства в Аланії та іудаїзму в Хозарії.

Серед образів, утілених у цих творах, найпопулярнішими є анімалістичні: птах, бойовий кінь (загнузданий та/чи осідланий), козуля, баран тощо. Зображення хоча й узагальнені, проте достатньо реалістичні; деякі персонажі представлені в динаміч-



Підвіска-амулет у вигляді пари протом верблюда. Бронза; лиття. Перша половина IX ст., м. Чистякове (нині – м. Торез) Донецької обл. ДОКМ. За вид.: Легенди степу

Підвіски-амулети солярні. Бронза; лиття. Друга половина VIII – початок IX ст., с. Верхній Салтів Харківської обл. АМ ІА НАНУ. За: Koczownicze Ukrainy

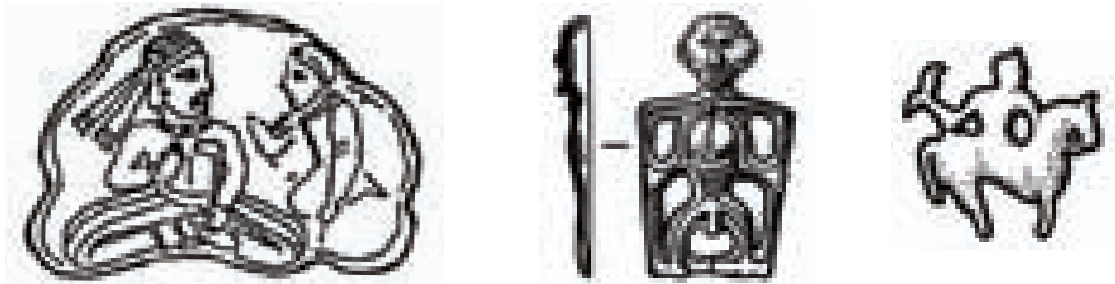
ному русі. Як правило, фігури тварин або їхні частини (голови баранів, ведмедів?) відтворено в найвиразніших, найупізнаваніших ракурсах: анфас чи строго у профіль. Це й зрозуміло, зважаючи на знаковий характер цих виробів. Задля досягнення потрібного ефекту в деяких фігурках різні частини тіла відтворено в різних розворотах, як, скажімо, у підвісці (?) на подобу козулі (оленя?) із Салтівського могильника⁵⁴. Така іконографічна схема умовного відтворення образу тварини (як і людини) здавна відома у світовій художній культурі. Вона досить широко представлена і в місцевій традиції. Рідкіснішим є зображення гірського барана з того-таки могильника. Це рельєфна накладка розміром 7,5 см × 5 см. Тулуб тварини показано також у профіль, а голова (з рогами) – анфас. До того часу подібне трактування не зафіксовано в образотворчій практиці населення регіону (принаймні, нам воно не відоме). Завдяки цьому означена подоба барана прибрала іншого просторового виміру, а разом іншої динаміки руху⁵⁵.

Своєрідним конструктивним і символічним характером вирізняються солярні зображення у вигляді кілець із пташиними голівками на зовнішньому краю. Що-

Накладка у вигляді гірського барана. Бронза, золото; лиття, золочення. IX ст., с. Верхній Салтів Харківської обл. АМ ІА НАНУ. За вид.: Koczownicze Ukrainy



правда, зображення пташиних голів траплялися і в попередню епоху, зокрема в торевтиці кримських готів. Проте до того часу такий мотив не поєднувався з кільцевою формою, тому за ним слід визнати й інше символічне значення. Доволі прикметні підвіски у вигляді здвоєних протом птаха чи верблюда, голови яких розвернуто в протилежні боки. Пластичні форми цих амулетів напорчуд легкі й вишукано елегантні. Виготовляючи їх, майстер усю увагу зосередив на відтворенні властиво пластичного й водночас динамічного вигину довгих ший тварин, що розміщені обабіч центрального елемента чи самої петлі-кріплення. Утім, це не єдиний випадок підкресленої витонченості форм, а тому тут слушно вести мову лише про втілення певного іконографічно-стилістичного канону. Показово те, що, на відміну від інших типів, амулетів з парою протом на Північному Кавказі не зафіксовано. Це дає підстави ряду дослідників убачати їхні прообрази в протомах зооантропо-



Бляшка (реконструкція). Бронза, срібло; лиття, карбування. Друга половина IX – перша половина X ст., с. Верхній Салтів Харківської обл. За В. Аксьоновим

Антропоморфна накладка-амулет. Бронза; лиття. VII–VIII ст., с. Червоноармійське Одеської обл. За Л. Суботіним, І. Черняковим

Накладка-амулет у вигляді вершника. Бронза; лиття. VIII – перша половина X ст., Болград. За Л. Суботіним, І. Черняковим

морфних фібул VI–VII ст. з Криму й Наддніпрянщини⁵⁶, тобто вважати їх надбаннями місцевої традиції.

Образ людини представлено кількома іконографічними мотивами. Розвинутий сюжетно-образний лад демонструють зображення на нагрудних бляшках, які відігравали (на думку деяких дослідників) роль не лише прикрас, але й амулетів. Набір таких литих бронзових блях, покритих тонким срібним листом з фігуративним рельєфним тисненням, було виявлено, зокрема, в похованні жінки, датованому другою половиною IX – першою половиною X ст., на Верхньосалтівському катакомбному могильнику. Деякі з них мали круглясті обриси, а по центру – зображення сидячої фігури молодого чоловіка в позі володаря: лівиця його на мечі, правиця піднята. Інші – більшого розміру й складної конфігурації, що представляють сюжетну композицію з двома персонажами: сидячий володар (з посохом) та уклякла перед ним жінка (?). З огляду на атрибути влади та поставу головних персонажів можна дійти висновку, що тут представлено образи якогось (місцевого?) міфу чи епічного переказу. Воднораз ряд іконографічних деталей (постава, убрання) засвідчують наслідування східної образотворчої традиції. Цілком вірогідно, що салтівський ремісник-виконавець і в цьому разі наслідував зразки іранської (сасанідської) чи, можливо, сгодійської торевтики⁵⁷.

Із с. Червоноармійське Одеської області, що лежить на лівому березі Нижнього Дунаю, походить зображення оголеного чоловіка в ритуальній позі та з підкресленими ознаками статі. Подібні зразками дрібної бронзи побутували і в попередній період. Проте названий витвір салтівської (?) металопластики заввишки 4,9 см виконано за іншим формотворчим принципом. Строга схематизація, геометризація поступилася тут місцем декоративній стилізації. Фігурка вирізняється досить детальним проробленням анатомічної будови тіла. Усі пластичні форми, за винятком хіба що рис обличчя, перетворено на своєрідну комбінацію пружних дугоподібних рельєфних модулів, що нагадує мереживо. Очевидні й іконографічні нововведення – рамка, у яку вписано тулуб персонажа. За рядом ознак, зокрема за рельєфним відтворенням канонізованого типу вусатого лица, знахідка нагадує тюркські антропоморфні бронзові личини I тис. н. е., що побутували серед населення Південного Сибіру, Центрального Тянь-Шаню, Паміру та Алтаю⁵⁸.

У VII–IX ст. поширеними були амулети у вигляді вершника. Це також плескати односторонні зображення. Кінь відтворюється строго в профіль у стані спокою чи в момент стрибка; натомість вершник представлений у напівобороті до глядача. Однією рукою він торкається шиї, а другою, як правило, спирається на круп тварини. Біль-



Кінь і вершник (прорис петрогліфів). Камінь, гравірування. VIII – перша половина X ст., Кам'яна Могила (плита № 25), Запорізька обл. За М. Рудинським

шість таких амулетів виявлено на Північному Кавказі серед старожитностей тамтешнього іраномовного населення. Постання образу верхівця, який поступово витіснив образ божества плодючості, дослідники пов'язують з появою та утвердженням у середовищі аланів дружинного культу верховного божества війни⁵⁹. Водночас окремі екземпляри виявлено й на інших теренах каганату, зокрема в Дністро-Дунайському межиріччі, що засвідчує побутування їх у різноетнічних середовищах, зокрема в булгарських племен. Формальний і образний лад цих пластичних зображень ґрунтується на узагальненому силуеті. Лише зрідка на поверхні трапляються рельєфні деталі (амулет із Салтівського могильника). Серед силуетних зразків увагу привертає амулет (2,7 см × 3,2 см), виявлений на околиці м. Болграда Одеської області. Попри означену формотворчу специфіку він вирізняється достатньою пластичністю й натурністю. Досягнуто це шляхом відтворення як точно вивіреного загального обриса, так і ряду характерних дрібниць, скажімо, вільно звисаючого поводда, верха головного убору (башлика?), розкриленого сокола (?) на витягнутій руці вершника.

Образ вершника знайшов утілення не лише в дрібній плескатій пластиці, але й у круглій метало- та короластиці⁶⁰.

РИТОВАНІ ЗОБРАЖЕННЯ. Стела з Донського – зразок твору перехідного типу, адже в процесі її виготовлення широко застосовувалося, oprіч рельєфного різьблення, ще й гравірування (порівняймо п'ястя верхівця, а також фітоморфний мотив на верхній брівці обрамлення надгробка). Стосовно питома графічних зображень, то вони представлені рядом різнохарактерних пам'яток. Серед них доречно згадати петрогліфи на плиті № 25 скельного останця Кам'яна Могила, що в Запорізькій області. Ці контурні рисунки також умовні, значною мірою схематизовані; особливо це стосується фігури вершника. Але перед нами, звісно, не випадкові наївні рисунки, а найімовірніше, знаки-формули, вибудовані за певними стилістико-іконографічними приписами. Щобільше, вони не позбавлені самотньої пластичної виразності й динаміки⁶¹. Подібні іконографічні відповідники трапляються поміж згаданими зразками синхронної дрібної пластики аланського населення Хозарського каганату. За технічними параметрами вони тотожні з гравіруванням на блоках оборонних мурів Маяцького городища салтівсько-маяцької археологічної культури⁶².

Художні ремесла

Поряд з архітектурно-будівельною практикою за часів Хозарського каганату на вітчизняних землях значного піднесення досягли різні промисли, окремі з яких, у тому числі гончарство й художнє оброблення кольорових металів, набули рівня спеціалізованого ремісничого виробництва, що зосереджувалося, як правило, у великих поселеннях та містах. Будучи масовою продукцією, вироби цих ремесел значною мірою визначають загальний поступ художньої культури населення каганату.

ЗОЛОТАРСТВО ТА ЛИВАРНИЦТВО. Художня металообробка за часів Хозарського каганату на вітчизняних теренах представлена кількома різновидами виробів – насамперед поясними і збруйними накладками, а також невеликими люстерками.

Набірний дрібнометалевий гарнітур дружинних портупейних ремінних поясів носіїв салтівської культури VIII – кінця X ст. генетично пов'язаний з відповідними наборами попереднього ранньохозарського періоду. Але за салтівського часу вона прибрала виразно нових стилістико-іконографічних рис. Найсуттєвіші зміни торкнулися характеру декору, а також часті форми й обрисів щитків пряжок, накладних бляшок і наконечників поясів. Поширення набула рослинна орнаментация, що зайняла панівне місце в системі оздоблення творів ужиткового мистецтва Хозарського каганату. І це знов-таки відповідало загальній тенденції розвитку декоративного мистецтва як давніх тюрків, так, урешті, і всього кочового люду євразійського степового простору зазначеного періоду⁶³. Нововведення виявилися і в появі нових виражальних засобів, у застосуванні інших технологічних прийомів. Комплекти набірних бляшок з гладкою поверхнею та нескладним прорізним орнаментом геральдичного стилю поступово вийшли з ужитку. Натомість бляшки найчастіше почали кривати рельєфним і досить складним орнаментом. Накладні деталі відливали з бронзи, срібла, нерідко сріблили, золотили або кривали срібною чи золотою фольгою. Виготовляючи бляшки поясних наборів, салтівці широко застосовували техніку тиснення (штампування), а наприкінці існування каганату – ще й гравірування та черніння. Слід зазначити, що доступний гарнітур салтівців, на відміну від аналогічних предметних реалій попереднього етапу, є продукцією, як правило, масового виробництва. А тому, при чималій розмаїтості варіантів, вона вирізняється значною уніфікованістю й стандартизованістю. Це особливо прикметно для форм і стилістико-іконографічних характеристик орнаментції предметів, починаючи з кінця VIII ст. Історія поясних металевих наборів окресленого хронологічного проміжку виразно віддзеркалює всі етапи розвитку салтівської культури: ранній – 20– 80/90-ті роки



Ремінні накладки. Срібло; лиття. VIII–X ст., с. Верхній Салтів Харківської обл. АМ ІА НАНУ. За вид.: Koczownice Ukrainy

Ремінні накладки. Срібло; лиття. VIII–X ст., с. Верхній Салтів Харківської обл. АМ ІА НАНУ. За вид.: Koczownice Ukrainy





Пояний наконечник (прорис). Бронза; лиття. Перша половина IX ст., с. Верхній Салтів Харківської обл. За С. Плетньовою

Бляшки. Бронза; лиття. VIII–X ст., с. Верхній Салтів Харківської обл. За С. Плетньовою

VIII ст., середній (“класичний”) – 90-ті роки VIII ст. – початок (30-ті роки) X ст., і пізній – 40–60-ті роки X ст.⁶⁴

Щиткам пряжок, набірним бляшка і наконечникам портупейних ременів першого етапу притаманні, як правило, достатньо чіткі геометричні чи геометризовані форми. Найбільшою різноманітністю відзначаються накладні бляшки, що й закономірно, адже їхня форма найменше підпорядкована певним функціональним обмеженням. Серед них є бляшки у вигляді півкола, кола, овалу (або наближені до них), чотирикутника, квадрата, трапеції тощо. Щитки пряжок – переважно півовальні (різної видовженості), півколові, подекуди зі шпичастим виступом при вершині заокругленого краю. Зрідка трапляються чотири- й шестикутні. Натомість наконечники мають зазвичай видовжену форму із заокругленим нижнім краєм і прямим верхнім, але з двома додатковими петлями (переважно при кутах). Майже всі накладні елементи поясних наборів обрамлені контурною лінією-смугою. Лише в окремих випадках бляшки позбавлені чіткого контуру і підпорядковуються обрисам оздоблення, як срібні бляшки

Ремінні наконечники. Срібло; лиття. VIII–X ст., с. Верхній Салтів Харківської обл. AM IA НАНУ. За вид.: Koszownice Ukrainy



накладки чотирикутної форми з кургану № 2 поблизу с. Обозне Луганської області, прикрашені на берегах доволі пишним мережаним рослинним орнаментом⁶⁵. Композиційно-іконографічний лад оздоблення поверхонь складових гарнітура аналізованої групи (попри значну розмаїтість, а подекуди й самобутність окремих екземплярів) укладається в кілька типів. Перший обіймає оздоблення, в основу якого покладено мотив пальмети. Декор на щитках пряжок і бляшках переважно представлений одним розгорнутим “віялом” названого мотиву, натомість наколичники вкриває переважно орнаментальний ряд, укладений з окремих листків (завитків) пальмети. Другий тип – це композиції зі звивистих тонких стебел виноградної (?) лози, що, спілітаючись, утворюють регулярні (на подобу сердечок) чи асиметричні форми. Регулярний декор часом доповнений кружальцями ягід (?) чи цілими гронами. Ще один – композиції геометричного й згеометризованого орнаменту (перетин смуг у вигляді ромбів і сітки, хрещаті розети). Показово, що мотиви пальмети притаманні для найранішого салтівського поясного набору. Це лучить його з мистецьким доробком попереднього ранньохозарського часу. Поступово такий набір витісняє гарнітур, прикрашений орнаментациєю останніх різновидів, які мають очевидні кримсько-візантійські прототиби і засвідчують тісний контакт хозарів з носіями візантійської культури. Місцем формування й масового тиражування накладок хозарсько-візантійського зразка були, найвірогідніше, ремісничі майстерні саме Криму. На півострові аналізовані комплекси виробів зазначеного часу представлені знахідками в Херсонесі, Ескі-Кермені, Чуфу-Кале, Скалистому, Сімеїзі, Судаку, Тепсені, Керчі. На теренах лісостепу відповідні знахідки зосереджені в басейні Сіверського Дінця (Старий Салтів, Нетайлівка, Суха Гомольша, Красна Гірка, Дробівка, Обозне, Астахове, ін.). Поєднання в речах названої категорії різноетнічних традицій значною мірою пояснюється обставинами політичного зближення Хозарії і Візантії в першій половині VIII ст.⁶⁶

Політичне загострення стосунків між цими державами, що припадає на 759/760 рік, поклато край їхньому зближенню й у сфері культури, зокрема в ділянці художнього ремесла. За спостереженням дослідників, уже у 80-х роках VIII ст. з'являються поясні набори перехідного типу, а в 90-х роках – “класичні” салтівські набори, повністю (чи майже повністю) позбавлені рис візантійської традиції⁶⁷. Серед населення держави набули популярності зразки декоративного мистецтва Сходу, насамперед іранського культурного кола.



Пряжки. Бронза; лиття. VIII–Х ст., с. Верхній Салтів Харківської обл. АМ ІА НАНУ. За вид.: Koczownice Ukrainy



Застібка арбалетоподібна. Срібло; лиття, карбування. VIII–Х ст., с. Верхній Салтів Харківської обл. АМ ІА НАНУ. За вид.: Koczownice Ukrainy

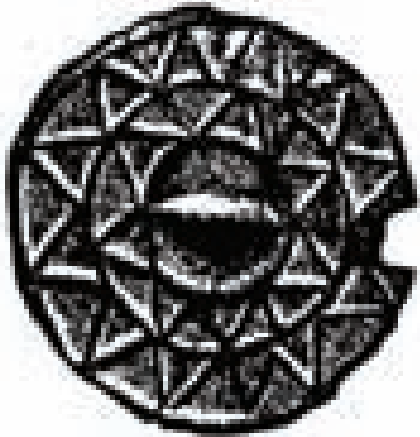
Пряжка “рогата”. Бронза; лиття. VIII–Х ст., с. Верхній Салтів Харківської обл. АМ ІА НАНУ. За вид.: Koczownice Ukrainy



Для бляшок-накладок таких гарнітурів найпоширенішими є форми на взір сердечка (нижній ширший край бляшок буває прямим, увігнутим, у вигляді здвоєних півкіл, фігурної дужки чи округлого вирізу), а також ромба. Досить часто використовували накладки трикутастою й півкруглястою обрисом з виступами-кільцями, підвісними кільцями чи їх імітаціями, а також видовженовальні чи трапецієподібні з прямокутним прорізним виступом. Останні деталі визначаються науковцями як прикмета питомо салтівського поясного гарнітура. Трапляються також круглі. Показовою рисою для накладних металевих деталей ременів означеного етапу є відсутність у більшості випадків (на відміну від відповідних деталей ранньосалтівського періоду) чіткої обмежувальної контурної лінії. Їх обрис переважно втворює рисунок орнаментальних мотивів, що вкриває його поверхню. Інакше кажучи, форма й декор бляшок, а подекуди й щитків пряжок і наконечників поясних наборів стають одним цілим. Тому їхні краї мають зубчастий або фестончастий вигляд, чи доповнені дрібними вставками-виступам. Кінці наконечників часто є загостреними, а верхній край має клинцюватий “виріз” чи навпаки – виступ у вигляді пуп’янка-петлі. Орнамент накладок лишається рослинним, але він укладається тепер із цілком інших мотивів. Серед них основним виступає мотив лотоса (водяної лілеї) на різних стадіях цвітіння (півкруглого закритого пуп’янка, напіввідкритого пуп’янка, подібного за формою до серця). Він постає в різних варіаціях і комбінаціях, зокрема в поєднанні з іншими мотивами, але переважно з мотивом стебла (різної довжини, конфігурації, галузнення й переплетення). Так, на кінському налобнику з Дмитрівського могильника (РФ) представлено рослину на різних стадіях росту. Серед додаткових мотивів слід назвати насамперед трилисник, що займає другу позицію після лотоса за частотою використання і прототипом якого вважаються (на різних етапах розвитку салтівської орнаментики) квітка тюльпана, плід граната. Менш поширеними, але достатньо виразними є також мотиви паростка, двопелюсткового цвіту “акації”, чотири- й п’ятипелюсткової квітки (у розрізі), розети. Ці мотиви, на відміну від лотоса, входять у репертуар салтівської орнаментики пізніше: десь у кінці IX ст. – на початку X ст.⁶⁸

Своїм походженням названі орнаментальні мотиви середньосалтівського періоду й деякі форми бляшок (передусім подібних до сердечка), завдячують, безсумнівно, художній традиції Сходу, найвірогідніше, Середньої Азії (властиво, Согда і, можливо, Хорасана). Салтівські ремісники виготовляли прикраси для ременів, взоруючись безпосередньо на імпортовані чи трофейні зразки східної тореветики, зокрема на орнаментико срібного посуду⁶⁹. Утім, до наслідування вони ставилися достатньо творчо, тому їхні витвори з часом прибрали самотутніх рис. Особливо це виразно демонструє орнаментика поясного гарнітура. Так, у процесі активного використання мотиву лотоса місцеві майстри поступово відійшли від значно натурніших прототипів іноземного виробництва. Вони замінили трилисний пуп’янок лотоса однолистим на стеблі і згрупували останній мотив у три-, п’яти- й шести-складові суцвіття/“букети”. Показово, що процес трансформації іконографії названого рослинного зображення (як, урешті, і всіх інших) супроводжувався певною схематизацією і спрощенням рисунка й пластики формотворення, а також уведенням строгої симетрії і/чи врівноваженості в композиційну побудову. Отже, вдавшись до спрощення, стилізації й навіть до геометризації водяної лілеї, поєднавши її з мотивом стебла (Дерева життя), хозарські майстри досягли самотутнього місцевого прояву стилю рослинної орнаментики, що сягає корінням сасанідської мистецької практики⁷⁰.

Зображенням суцвіття лотоса оздоблювали зазвичай бляшки. Натомість щитки й наконечники прикрашали більш чи менш розлогими стеблами з трипелюстковими пуп’янками на кінці, паростками або лише масивними напіврозкритими квітками лотоса, об’єднаними в ряд. Трапляються й інші комбінації елементів та композиційні схеми. Вочевидь, майстри підбирали той чи інший характер орнаментики до установлених, функціонально зумовлених форм металевих деталей ременя. Принагідно від-



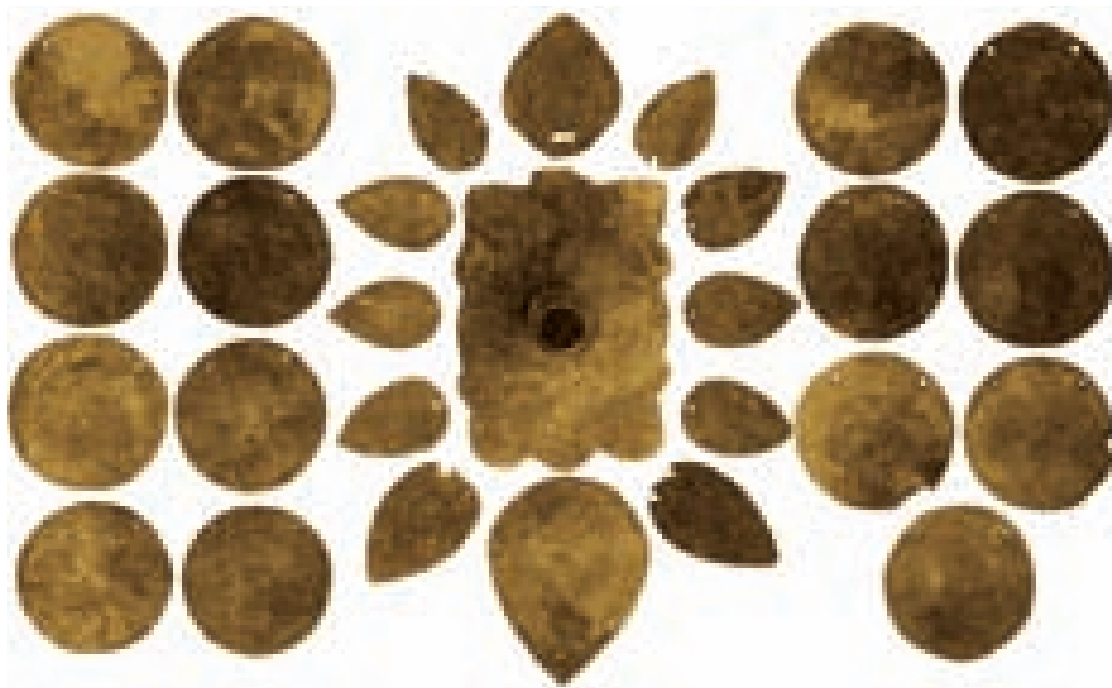
Люстерка. Бронза (1, 2), срібло (3); лиття. VIII–X ст., с. Верхній Салтів Харківської обл. АМ ІА НАНУ. За вид.: Археологія Української РСР; Koszownice Ukrainy



значимо, що квітка лотоса на деталях салтівських гарнітурів представлялася давніми майстрами переважно в боковій проєкції. Іноді квітка рослини відтворювалася ніби в повздовжньому розрізі (наприклад, бляшка з Дмитрівського могильника, РФ). Натомість зображення розетки (вигляд квітки згори) трапляються зрідка (наприклад, дев'ятипроменева розета на круглій бляшці з катакомби № 52 Дмитрівський могильник, РФ). Слід акцентувати й на тому факті, що оздоблення поясних наборів середнього етапу салтівської культури позначений значно більшою пластичністю рельєфних поверхонь, порівняно з декором раннього етапу, основним виражальним засобом якого є лінійні форми (смуга/стрічка, плетиво стебел тощо). Це почасти пояснюється і помітним збільшенням масштабності складових елементів декору.

На завершальному етапі салтівської культури принцип формотворення поясних накладних бляшок залишається попереднім: загальний обрис бляшок, а також щитка пряжок і наконечника є переважно фігурним. Він збігається з контуром рослинного узору, що оздоблює їх. Що ж до системи орнаменталізації, то вже в кінці другого періоду головним став мотив трилисника, який у комбінації з деякими іншими мотивами формує декоративну структуру виробів. Найвиразнішим прикладом такого стану речей є срібний гарнітур одного з ремінь Саркельського скарбу середини X ст. Його повнять накладки різної стилістики. Соковита пластика рельєфу орнаменталізації бляшок другої, найчисленнішої, стилістичної групи підкреслена контрастом золочених поверхонь виступаючих деталей і чернених заглиблень, створює враження особливої пишності виробу, збагачує стилістику й рифлення, застосоване місцями на краях накладок⁷¹.

На відміну від мотивів панівної рослинної орнаменталізації і навіть менш поширеної геометричної, зоо- та антропоморфні зображення (відтворені поодиночі чи поєднані в композиції) посідали значно скромніше місце в декорі поясного гарнітура. Утім, доступні зразки, зокрема із Салтівського могильника, характеризуються неабиякою виразністю. Так, на трьох штампованих нако-



Бляхи кінської збруї. Бронза, золото; кування, вирізування, золочення. VIII–X ст., с. Хотімля Харківської обл. АМ ІА НАНУ. За вид.: Koczownicze Ukrainy

нечниках ременів представлено півфігури рогатих істот із роззявленими зубатими пащами⁷². Це, найімовірніше, – подоба духів чи божків, загрозливий вигляд яких зумовлений, безсумнівно, їх охоронним (апотропеїчним) призначенням. Характер цих персонажів уплинув, вірогідно, і на їхню поставу – ієратично фронтальну. Однак, незважаючи на зовнішню статику, ці образи сповнені внутрішньої динаміки. На іншій бляшці поясного наконечника відтворено стилізовану фігуру лева в поривчастому русі, щоправда, формотворення цього зображення не виходить за межі строгої геральдичної схеми. У подібному іконографічному руслі виконано композиції з хижими птахами на двох інших литих поясних бляхах⁷³, хоча загалом вони демонструють значно гнучкішу композиційну структуру й формально-пластичну мову. На більшій бляшці пернатих зображено хоча й симетрично, але в складних (у три чверті) розворотах, з розгорнутими крилами. Між птахами видніється людська голова. Так само динамічно на меншій бляшці відтворено птаха з фігуркою зайця в кігтястій лапі. Ефект руху значною мірою досягається складними, вигинистими обрисами, що не скуті рамками-обрамленнями. Тут майстер-виконавець виявив ще й своє вміння досягати рівноваги форми й об'єму при загальній асиметрії композиції. На тлі відомих донині зразків фігуративної металопластики каганату такі зображення виглядають досить самотнім явищем. На сьогодні найближчим відповідником образу орла салтівських бляшок виступають зображення орла (з напіврозгорнутими крилами та зайцем у кігтях) на щитку пряжки та бляшках поясного набору зі скарбу, виявленого в с. Фативиж Сумської області, що пов'язаний із салтівським середовищем⁷⁴. Вочевидь, тут ідеться про окремий іконографічний мотив декорування набірних накладок ременів. Заразом подібний мотив викарбуваний на ручці хозарського (?) ковша IX–X (?) ст. з могильника Кип-III, що в лісовому Поіртишші (РФ), що засвідчує ширше коло побутування цього образу в культурі каганату. Зрідка на поясних бляшках представлено мотив антропоморфної личини (поховання № 2 ка-

такомбного могильника біля с. Старий Салтів Харківської обл.⁷⁵), що втворює відповідним зображенням ще гунського періоду.

Ведучи мову про поясний гарнітур, слід обмовитися й про характерні ознаки самих пряжок. Вони різняться за конструкцією, формою рамки та оздобленням. Чи не найпоширенішими є шарнірні/нешарнірні застібки ременів з видовженооувальною чи видовженооувалуватою рамкою, по центру якої міститься загострений виступ/потовщення. До них наближені рамки, обрис яких нагадує сердечко. Крім форми рамок, пряжки різняться профілем. Інколи їхня поверхня вкрита рифленням чи дрібними виступами. Приклади численні, адже поясні набори належать до предметів масового виробництва. Самобутністю (принаймні серед старожитностей вітчизняних теренів) відзначаються так звані “рогаті” (трикутні й трапецієподібні) пряжки. Вершини цих застібок увінчані трійчастим мотивом у складі центрального ромбастого виступу в обрамленні двох загнутих усередину дуг (стилізований паросток?), чи трапецієподібної форми з дугами, розвернутими врізнобіч. Рамки таких застібок мають різний профіль, часом їхня поверхня вкрита рифленням. Екземпляри таких застібок виявлено, зокрема, у похованнях катакомбних могильників Старого й Верхнього Салтова⁷⁶.

Серед застібок (фібул) убрання салтівців трапляються найрізноманітніші за формою й походженням зразки: арбалетоподібні, зооантропоморфні.

Прикметною для салтівсько-маяцької культури категорією речей є круглі бронзові чи срібні литі люстерка діаметром 5–8 см. На зворотному боці вони мали, окрім петлі для підвішування, що містилася по центру, ще й характерний візерунок, утворений рельєфними чи заглибленими лініями, іноді в поєднанні з цятками, дужками. Серед оздоб переважали геометричні мотиви: концентричні кола чи/і промені різного обрису, що заповнювали площину виробу⁷⁷. Дослідники вбачають у цих зображеннях солярні знаки⁷⁸. Тотожні або подібні фігури прикрашали також люстерка, що побутували в аланського населення Північного Кавказу й Кубані, однак салтівські речі значно різноманітніші за складом, мотивами й композиційними варіантами. Воднораз трапляються узорі рослинного характеру, переважно квіткового, що наслідують середньоазійську, зокрема согдійську, орнаментальну традицію. Вироби з подібним оздобленням були, найвірогідніше, східним імпортом. Урешті, відомі поодинокі знахідки типологічно близьких люстерок китайського походження чи відлитих за китайськими моделями з фіто- й зооморфними мотивами (Верхньосалтівський могильник Харківської обл., Дмитрівський могильник Білгородської обл., РФ)⁷⁹. Такі знахідки засвідчують не лише культурні контакти населення каганту, але й певний рівень інтеграції хозар у культурний, зокрема мистецький, розвій міжрегіонального євразійського рівня. Доречно відзначити, що люстерка зберігали переважно в спеціальних футлярах, виготовлених зі шкіри, лубу, дерева й прикрашених подекуди намистинами, бісером, бубонцями⁸⁰.

Прикраси кінської збруї VIII–IX ст. постають у різних варіантах форм і декору. Деякі з них є штампованими рельєфними орнаментованими бляшками, рослинні й геометричні мотиви декору яких втворюють узорам дрібніших портупейних наборів. За конфігурацією вони круглі чи майже трикутні або трапецієподібні. Водночас серед салтівських старожитностей відомі інші типи металевих збруйних оздоб, які досі не траплялися в кочовиків регіону. Такі набори склалися з двадцяти-тридцяти гладких опуклих бронзових чи срібних (часто золочених) блях круглої або листуватої форми. Зрідка ці форми ускладнювалися. Від круглих бляшок відтинали (з одного чи двох боків) сегменти, а в листових вирізали серединку чи повністю змінювали їхній загальний обрис на значно фігурніший. Але найбільшою, а головне – найцікавішою за конструкцією та призначенням – була лобна бляха, яку нашивали, імовірно, на шкіряну шапочку-начільник⁸¹. За основу їй слугувала своєрідна призматична опуклість, утворена нагромадженням лускатих блях. У невеликому отворі (по



Обіймиця. Кістка; гравірування. IX–X ст., с. Сидорове Донецької обл. ДОКМ. За вид.: Легенди степу

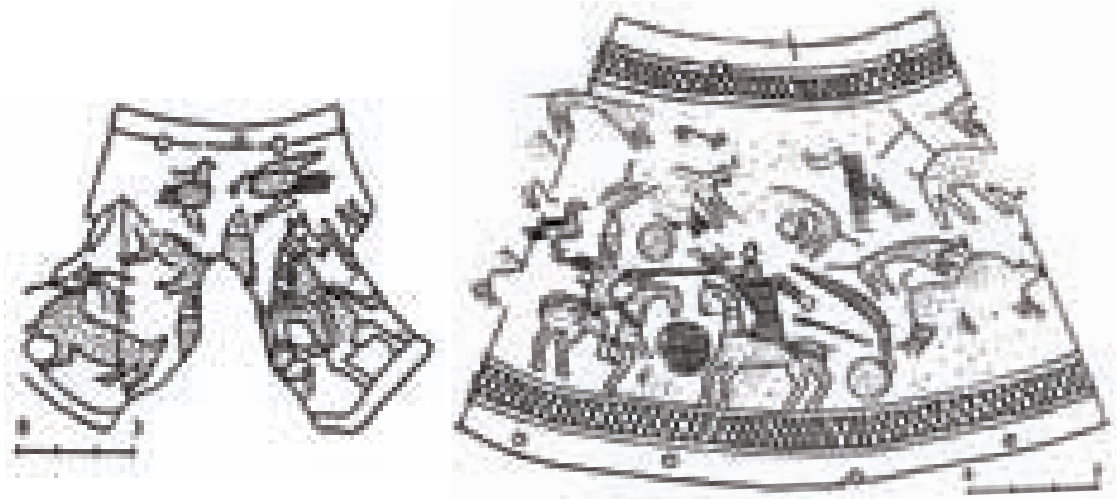
центру) містилася трубочка з такої самої металевої бляхи, у якій кріпився, вірогідно, султан, виготовлений з пір'я. Налобник мав досить складний обрис, що наближався чи до видовженого овалу, чи до прямокутника. Загалом убір був досить виразним: бляхи були не нашиті на реміні, а підвішені до них знизу; більші з них виблискували на нагрудних і шлейних ремінях, менші – на вуздечці й чумбурі; над усім підносився султан. Такі набори, за спостереженням С. Плетньової, є самобутнім надбанням винятково салтівсько-маяцької культури, точніше – її аланського варіанта з теренів басейну Сіверського Дінця (Салтівський та Дмитріївський (РФ) могильники). На інших землях каганату подібні речі мали поширення лише на Північному Кавказі, де вони

побутували в дещо зміненому варіанті аж до XII ст.

ХУДОЖНЯ ОБРОБКА РОГУ ТА КІСТКИ. Носії салтівсько-маяцької культури виявили себе неабиякими майстрами обробки кістки й рогу, зокрема, декорування побутових виробів з названих матеріалів. Свідченням цього на вітчизняних теренах є серія виробів – переважно порожнисті об'єми різної конфігурації (так звані посудинки/коробочки, релікварії, горловини бурдюків, гольники тощо), поверхню яких укрито досить складними тонко вигравіруваними рисунками⁸². Трапляються зображення питомо орнаментальні і фігуративні (подекуди навіть сюжетні). Прикладом першого типу оздоблення є фрагмент трубчастого виробу (горловини бурдюка ?) із Салтівського могильника, укритий узором, створеним комбінацією більшого й меншого листя/пелюсток у формі видовженого овалу⁸³. Як самі мотиви узору, характер заповнення їх внутрішнього поля паралельним штрихуванням, так і загальний композиційний лад виявляють подібність до гравірованого орнаментованого оздоблення на металевих виробах угорського походження, зокрема до срібних накладок-блях на сумках, датованих кінцем IX–X ст. На кістяній обіймиці із Сидорівського городища за декор слугує гравірований рисунок двох масивних паростків-трилисників, широкі форми якого обіймають поверхню виробу⁸⁴. Поєднання орнаментального й фігуративного гравірування наявне на верхній уцілілій частині коробочки з оленячого рогу (на зразок рогових порохівниць XVII–XVIII ст.), що зберігається в Керченському історико-археологічному музеї. Один її бік (зворотний) вкриває плетиво стрічок (у вигляді сітки з ромбів), нижні кути яких додатково “стягнуті”

Горловина бурдюка (світлина і прорис-розгортка). Кістка; гравірування. Кінець IX – початок X ст., с. Верхній Салтів Харківської обл. АМ ІА НАНУ. За вид.: Koszownice Ukrainy; Археологія Української РСР





Горловини бурдюків (прориси-розгортки). Кістка; гравірування. Кінець IX – початок X ст., с. Маяки (1), с. Верхній Салтів (2) Харківської обл. За В. Фльоровою

заштрихованими дугами. Другий (чільний) у нижній частині має узагальнені зображення чотирьох пташок на маківках бутонів “водяних” лілей (рисунок яких наслідує, вочевидь, відповідний мотив, широко представлений на творах пізньосасанідської тореветки VII–VIII ст.), а у верхній – умовне контурне відтворення вершника (на здибленому? коні)⁸⁵. Певну подібність до орнаментальної структури своєю досить строгою ритмікою та узагальненістю, ба навіть певною уніфікацією форм, демонструє фризова композиція з фігур тварин на трубчастому виробі (горловині бурдюка), виявленому на Салтівському могильнику. Водночас деяких зооморфних персонажів тут наділено певними натурними характеристиками й деталями, до того ж простежується сюжетний зв’язок між ними⁸⁶. Питомими зразками графічного мистецтва постають багатофігурні асиметричні, сповнені не лише руху, але й складної взаємодії гравірування на інших трубчастих об’ємах-горловинах із Салтівського й Маяцького городищ. У цих композиціях дослідники вбачають вияв світоглядних уявлень салтівців, зокрема про денний та річний рух сонця, про вегетаційні цикли тощо⁸⁷. Показово, що динаміки означеним багатофігурним рисунком додає не лише характер представлення окремих фігур і загального компоновання, а й сам спосіб їх сприйняття. Будучи розміщеними на порівняно вузьких циліндроватих формах, ці зображення розкриваються перед глядачем щоразу (під кожним новим кутом зору) по-новому, але повсякчас лише частково. І тільки обернувши цілий виріб довкола своєї осі, можна скласти повне в’явлення про них.

Серед відомих на сьогодні знахідок такого гравірування немає жодного повтору. Вони самотні за композиційним ладом, а почасти й за іконографічними й стилістичними ознаками. Це дозволяє розглядати й оцінювати їх не як тиражовану продукцію спеціалізованих ремісничих майстерень, а як неповторні вияви творчої насаги окремих майстрів. Водночас порівняно невисокий художній рівень низки зображень змушує вбачати в них самодіяльну творчість непрофесійних різьбярів. Попри очевидну “індивідуалізованість” аналізованим гравірованим рисунком притаманні й деякі спільні іконографічно-стилістичні прикмети, які й вирізняють їх з-поміж графічних образів інших історичних періодів. До таких можна зарахувати, зокрема, повсякчас тонкий обрис (однією лінією) відтворених фігур, часте поєднання незайманої (чистої) поверхні голови (подекуди й кінцівок) тварини із заштрихованою (сітка, “ялинка”)/зацяткованою поверхнею її тулуба, застосування при цьому також роздільної (одинарної чи подвійної – у вигляді пояска) лінії на шиї.



Глечики. Глина; формування на гончарному крузі, лискування, випалювання. VIII–X ст., с. Верхній Салтів Харківської обл. За А. Покровським

КЕРАМІКА салтівців – це переважно посуд різного призначення (кухонний, столовий, тарний, ін.). Він відзначався розмаїттям асортименту, характерністю багатьох форм, значним проробленням поверхні, зокрема щільністю лінійного орнаментування, а також якісними технічними показниками: навіть більшість кухонних виробів було сформовано на гончарному – ручному чи ножному – крузі й добре випалено. Особливо привабливим є столовий посуд із гарно вилощеною поверхнею сірого або чорного кольору й щільною масою черепка з дрібними домішками жорстви, шамоту чи піску. Вироби цієї категорії, а це різні за формою та пропорціями плоскодонні одно- й дворучні глеки, кухлі, горнята, миски, тарелі тощо, прикрашені переважно лощеними горизонтальними, вертикальними, навкісними, хвилястими лініями в різних комбінаціях, що доповнені часом рифленням при основі шийки й корпусу. Подекуди трапляються вироби зі штампованим чи складним ритованим орнаментом⁸⁸. Нерідко поверхню посудин розділено по горизонталі на кілька ділянок, заповнених певним орнаментальним мотивом (смуги, “сітки”, трикутники, зигзаги тощо). Тарний посуд (корчаги, яйцеподібні амфори, баклаги, піфоси, ін.) також був ретельно виготовлений і мав усталені форми. Щоправда, його поверхню, як прави-



Глечик. Глина; ліплення (?), лискування, опал. VIII–X ст., с. Верхній Салтів Харківської обл. За А. Покровським



Горня. Глина; формування на гончарному крузі, ритювання, лискування, випалювання. VIII–X ст., с. Верхній Салтів Харківської обл. За А. Покровським

ло, не пролощували, а вкривали зрідка лише вилощеним, штампованим чи рифленим лінарним оздобленням⁸⁹.

Гончарство набуло поширення на всій території каганату. Проте різні землі мали певну локальну специфіку як за рівнем технічного оснащення й організації виробництва, так і за технологічними й питомо художніми характеристиками продукції, у тому числі за набором і конфігурацією керамічних форм, особливостями оздоблення тощо. І на півночі, і на півдні території салтівців столовий і кухонний посуд, виготовлений на гончарному крузі, був ремісничою продукцією, про що свідчать клейма на денцях. Проте на півдні, у приморських районах Надазовщини, а головню в Криму, працювали, за спостереженням дослідників, не лише окремі майстри, але й великі спеціалізовані майстерні⁹⁰, що зумовлювало більшу довершеність, стандартизацію тамтешньої кераміки, зменшення варіативності форм окремих типів виробів. Водночас загальний асортимент кераміки півдня помітно ширший за відповідний комплекс північних лісостепових теренів, насамперед через поширенням тарного посуду. Виразне районування простежується також стосовно певних типів і груп виробів, зокрема, щодо такої поширеної форми, як глек. У Надазовщині, наприклад, переважали глеки з яйцеподібним тулубом і відносно невисоким горлом та однією чи двома ручками, або кулясті з високим циліндричним горлом. Натомість у лісостеповій Наддонщині населення користувалося переважно глеками іншого силуету: розширення (пуко) їхнього тулуба міститься в придонній частині, а горло видовжене з виразним задергим вгору зливом.

Локальна специфіка кераміки салтівців зумовлена, вочевидь, етнокультурними особливостями кожного регіону, а також впливами сусідніх народів, зокрема носіїв візантійської традиції в Криму. Щодо її генези, то на це питання не існує донині однозначної відповіді. На думку одних дослідників, вона стала в результаті взаємодії традицій кочових і напівкочових племен та впливу "цивілізованих сусідів" (візантійців). До того ж серед безпосередніх "попередників" салтівської кераміки називають характерні вилощені посудини пізньосар-



Глекчик. Глина; формування на гончарному крузі, риткування, випалювання. VIII–X ст., Кіровське Донецької обл. ДОКМ. За вид.: Легенди степу



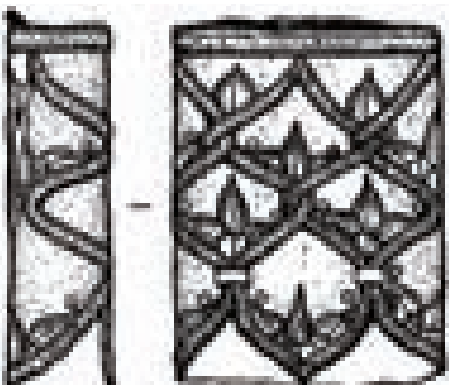
Форми кераміки (прорис). VIII–IX ст., АПК. За О. Айбаїним



Пряжка й поясні накладні бляшки, наконечник ремінця (прорис). Срібло; лиття, золочення. X ст., с. Суботиці Кіровоградської обл. За М. Бокій, С. Плетньовою

Західніше пам'ятки, подібні до салтівських, виявлено лише в межиріччі Нижнього Дністра та Нижнього Дунаю, що дає підстави дослідникам виділити їх в окремий варіант названої культури, приписувати булгарським племенам і включати до складу Хозарського каганату чи Першого (Дунайського) булгарського царства⁹³. Поселення й могильники салтівців є також у степовій Наддніпрянщині, що дозволяє розглядати проміжні степові й прилеглі лісо-

Обіймиця вустя піхов шаблі (прорис). Срібло, золото; гравірування, золочення. IX–X ст., с. Коробчине Дніпропетровської обл. ДніМ. За О. Приходнюком, Л. Чуриловою



матського (аланського) населення. Інші дослідники виводять сіроглиняний салтівський посуд від хозарської кераміки Дагестану, яка сама корениться в гончарстві людності межиріччя Тереку й Сулака⁹¹. Отже, аланський компонент у кераміці салтівців, безперечно, чи не найвиразніший, що засвідчують паралелі як з північнокавказькими осередками, так і з гончарними комплексами в Канцерці. Останній ремісничий осередок діяв у VIII – першій половині IX ст. Слід визнати, що найбільшого розвою салтівське гончарне виробництво досягло в приморській смузі. Саме в тамтешніх осередках виготовляли не лише побутовий посуд, але й тару, зокрема великі піфоси для зберігання продуктів, а також характерні для всього періоду амфори й червоноглиняні “тму-раканські” глеки, баклагги тощо. І саме в деяких майстернях того краю, зокрема на Таманському городищі (РФ), у другій половині X ст. виробництво лощеної кераміки поступило місцем виготовленню парадної полив'яної кераміки⁹².

Салтівсько-маяцька культура Хозарського каганату концентровано представлена, як уже зазначалося, лише на частині вітчизняного південного та південно-східного обширу, а саме на землях лісостепу й степу басейну Сіверського Дінця, узбережжя Азовського моря та внутрішнього й південно-східного прибережного району Криму. Західніше пам'ятки, подібні до салтівських, виявлено лише в межиріччі Нижнього Дністра та Нижнього Дунаю, що дає підстави дослідникам виділити їх в окремий варіант названої культури, приписувати булгарським племенам і включати до складу Хозарського каганату чи Першого (Дунайського) булгарського царства⁹³. Поселення й могильники салтівців є також у степовій Наддніпрянщині, що дозволяє розглядати проміжні степові й прилеглі лісо-степові простори Нижньої та Середньої Наддніпрянщини, Західної Надазовщини й Північної Надчорноморщини до складу володінь каганату⁹⁴, а культуру населення тієї території вважати одним із варіантів (степовим) зазначеної культури⁹⁵. Утім, із середини IX ст. ці степові простори стали ареною нових, досить значних переселенських рухів, пристановищем різних самостійних кочових угруповань. Там з'явилися орди угрів (мадярів), а згодом – і печенігів, які привнесли в культурну мозаїку регіону специфіку власної художньої традиції та практики. Випадки віднаходження на цій межовій території художніх речей, аналогічних чи досить близьких до салтівських, засвідчують, що тамтешня людина принаймні до середини X ст. перебувала ще під культурним впливом каганату.

Стосовно угрів, то вони опинилися в степах Надчорноморщини (із Заволжя) до 20-х років IX ст.,

скориставшись громадянською війною в хозарській державі. Їхні племена кочували спершу в Левадії – сусідній із каганатом території, а згодом під натиском печенігів переселилися західніше, на землю між Дніпром і Серетом, що відома у візантійських писемних джерелах за назвою Ателькуза. Імовірно, саме поява угрів на західних прикордонних землях каганату і збройні загрози з їхнього боку спонукали хозарів до побудови на Нижньому Дону цегляної фортеці Саркел. Після нищівного набігу печенігів у 895 році більша частина їх перейшла за Карпати, і лише окремі угорські курені продовжували кочувати ще впродовж X ст. поміж орд нових володарів степу. Археологічних пам'яток, які належали давнім угорцям, в Україні відомо зовсім мало – це лише незначна кількість поховань. Загалом їхній супровідний інвентар цілком уписується в синхронний речовий комплекс європейської степової культури. Утім, серед знахідок є не лише варіанти чи репліки зразків, відомих на інших східніших теренах, але й відомі сьогодні самобутні приклади оздоблення. Насамперед ідеться про срібний золочений поясний набір із центрального поховання родинного безкурганного могильника кінця X ст. біля с. Суботиці Кіровоградської області. Щиток пряжки та сімнадцять різнотипних бляшок гарнітура оздоблюють самобутні за виконанням рельєфні фігуративні зображення, які, можливо, пов'язані з міфологічними уявленнями чи родовими переказами. На масивному п'ятикутному щитку відтворено анфас сидячу фігуру старця з довгим волоссям, вусами й бородою, виразним жестом правиці з двома піднесеними догори пальцями та двома пташками на плечах. На бляшках, що за конфігурацією та конструкцією поділяються на три типи, відтворено молодих чоловіків у динамічних позах: один із них, ніби підхоплений повітряним потоком (летить ?), упирається силою вітру, ухопившись за край отвору; другий біжить, високо піднімаючи коліна; третій сидить, але голова його повернута (представлена в профіль), крила, лікті й коліна розведені в боки. Усе це створює відчуття руху. Не всі зображення виконано однаково ретельно і якісно. Деякі з них є, вірогідно, повторними відливами початкових старанно пророблених гравіруванням до найменших дрібниць рельєфів⁹⁶. Оздоблення металевих елементів аналізованого поясного набору доповнюється кружальцями та видовженими овалами, які, чергуючись між собою, утворюють своєрідні разки обрамлення.

Срібний золочений поясний гарнітур другої половини IX ст. з литих бляшок на взір сердечок з петлями та наконечників виявлено в похованні



Тарель (загальний вигляд і фрагмент). Срібло, золото; тиснення, карбування, гравірування, золочення. IX–X ст., с. Коробчине Дніпропетровської обл. ДніМ. За О. Приходнюком, Л. Чуриловою

Чаша (прорис). Срібло, золото; тиснення, карбування, гравірування, золочення. IX–X ст., с. Коробчине Дніпропетровської обл. ДніМ. За О. Приходнюком, Л. Чуриловою



воїна-угорця біля с. Твердохліби на Полтавщині. Бляшки – досить вишуканої роботи. Вони прикрашені добре вписаним у форму виробу рельєфним мотивом трилисника з трьома гронами ягід (по три плоди). На одному з наконечників зображено динамічну сцену полювання (гонитви?) барса (?) на гірського козла. Фігури тварин відтворено низьким рельєфом силуетно, у профіль. Зазначені мотиви є досить рідкісними для вітчизняних теренів. Відповідники їм відомі серед старожитностей надволзько-приуральського регіону⁹⁷. Ще одне багате угорське поховання виявлено біля с. Коробчине Дніпропетровської області⁹⁸. Серед знайденого інвентарю, до складу якого входили, окрім побутових речей, дві срібні посудини (тарель і чаша) із золоченими орнаментальними оздобами, що є витворами середньоазійських чи хозарських торевтів, срібний дротяний та золотий пластинчастий із сердоліковою вставкою браслети. Особливу увагу привертає срібне окуття-обкладка устя піхов шаблі, нижній край якого має напівовальні виступи. Його поверхню вкриває плетиво гравірованого “мотузкового” орнаменту, долішню частину чарунків якого заповнюють трилисники з вузькими довгими пелюстками. Подібні за композицією та окремими елементами узорі трапляються на багатьох виробках з угорських комплексів на території Паннонії, у Південному Приураллі, Надволжі, а також на речах X ст. із Середньої Наддніпрящини⁹⁹. Показово, що найближчою паралеллю є окуття меншого ритона з Чорної могили (Чернігів). Однозначно малярським з походження є бронзовий литий ремінний наконечник із характерним рельєфним узором ремінної плетінки, виявлений на землях київської Наддніпрящини¹⁰⁰.

З мистецькою традицією досліджуваного періоду пов'язані – за іконографічними та стилістичними ознаками – і деякі зразки художньої творчості перших печенізьких переселенців, що з'явилися в степах Надчорноморщини в кінці IX ст. Увагу привертають металеві гарнітури набірних портупейних ременів, попруг кінської зброї, ремінців взуття, що виявлені в деяких похованнях зазначеного часу (с. Нижня Баранівка Донецької обл., сс. Ковпаківка й Великомихайлівка Дніпропетровської обл.)¹⁰¹. Їхній декор укладено з металевих накладок нескладних геометричних і рослинних форм і відзначається досить простим, невигадлигим композиційним ладом. Винятком є хіба що оздоблення шкіряно-повстяних гостроносих чобітків, виявлених у жіночому похованні X ст. поблизу с. Антонівка Миколаївської області. Металеві бляшки п'яти типів (загальною кількістю 104 одиниці) рясно вкривають поверню передків і нижню частину халая взуття. Передок голівки прикрашено трьома рядами накладок, центральний з яких утворювали найбільші бляшки у вигляді дволісника з брунькою. Бічні ряди укладено з видовжених овальних бляшок з рифленою центральною частиною. Над швом-кріпленням передка з халаявою прикріплено ряд серпастих бляшок з боковими виступами-півсферами. Ці накладки розходяться в різні боки від центральної накладки у вигляді перев'язаного по центру пучка з трьох стеблин. Антонівська знахідка є унікальною для вітчизняних теренів (принаймні донині). Найближчою аналогією виступають декоровані бляшками чобітки кочівниці з поховання, відкритого в передгір'ї Південного Уралу (с. Увек Оренбурзької обл., РФ)¹⁰². Певна стилістична різниця між відповідниками, а головню незначна кількість аналізованих знахідок дозволяють припустити, що металевий гарнітур взуття (поряд з гарнітуром портупейних ременів і кінської зброї) відіграв у середовищі печенігів, крім естетичної, ще й знакову роль. Упродовж X ст., у результаті посилення політичних і/чи торговельних контактів, насамперед з Візантією, зокрема з візантійським Херсонесом, а також деякими країнами Сходу, стиль (а певною мірою і склад) ювелірних виробів, що мали поширення серед печенізького населення, помітно змінився. Зокрема, їхнє оздоблення стало вишуканішим, зорієнтованим на зразки візантійського та східного золотарства¹⁰³.

ПЕЧЕНІЗЬКО-ТОРКО-ПОЛОВЕЦЬКИЙ ПЕРІОД (кінець X – середина/друга половина XIII ст.)

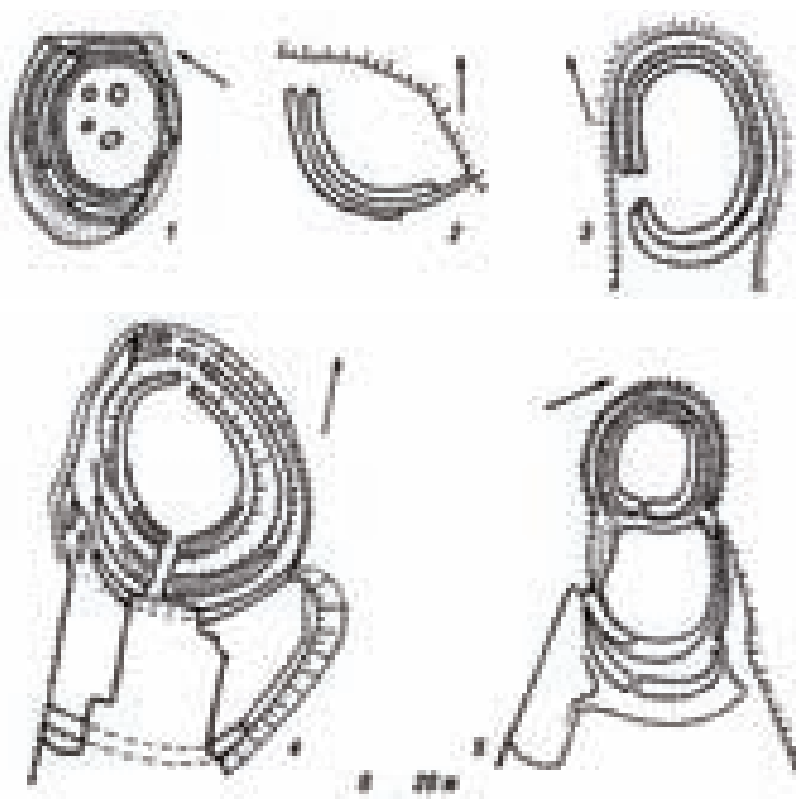
Будівництво

З появою печенігів, торків і половців у житті регіону посилювалося значення тюркського етнокультурного компонента. Водночас певну роль продовжувало відігравати іраномовне населення, відоме в писемних джерелах під назвою яси/аси¹. Так, деякі дослідники пов'язують з ним літописні “городи половецькі” – Шарукан (Чешуєв), Сугров (Бугров) і Балин (Галин), розташовані в басейні верхньої чи середньої течії Сіверського Дінця². У науці й досі не існує усталеної версії стосовно конкретного місця розташування та часу заснування цих городів³. Згідно з однією з останніх версій, вони містилися поблизу сучасного м. Змієва Харківської області⁴. Що ж до їх будівельних особливостей, то з повідомлень історичних джерел відомо лише те, що Сугров, будучи прикордонною фортецею, мав дерев'яні укріплення⁵. Про форми та характер конструктивних особливостей монументального, зокрема оборонного, та житлового будівництва названих міст можна лише здогадуватися. Утім, у них могли втілитися, принаймні певною мірою, напрацювання відповідної традиції місцевого населення попереднього часу, адже на цілому ряді городищ салтівсько-маяцької культури, зокрема, Теплинському, Сидорівському та Маяцькому (Донецька обл.), заснованих ще у VIII–IX ст., життя, як засвідчують результати археологічних досліджень, не припинялося до XII ст.⁶ Так чи інакше, але ці поселення-городища стали, хоча й на короткий час, для новоприбулих кочовиків осередками осілого “міського” життя. Вони слугували пунктами, довкола яких половці утворили свої зимовища (стійбища)⁷. Це тим імовірніше, що на внутрішніх степових просторах новозаснованих кочовиками постійних поселень-городищ науці не відомо, принаймні донині. Показово, що деяким руським південно-східним і південним городищам XI–XII ст. також притаманні риси салтівської оборонної архітектурно-будівничої традиції (система дво- і трирядних валів із напільного боку, різнорівневі рови на схилах валів, застосування подекуди каміння в конструкціях ровів). Означений факт, а також відкриття на деяких городищах залишків легких житлових споруд (юрт?) із центральними відкритими вогнищами та стаціонарного, овального в плані житла (наприклад, на південному городищі поблизу с. Витачів Київської обл. – літописному Святополчі, заснованому 1095 р.), або напівземлянок з майже наземними прибудовами-сіньми, чільна стіна яких є заокругленою (на городище в

с. Балико-Щучинка Київської обл. – літописний Чучин), дозволяють припустити наявність серед їхніх будівничих і мешканців степового за походженням люду – нащадків алано-ясів і/чи алано-булгар Хозарського каганату⁸.

У давньоруських писемних джерелах збереглися назви деяких городів/городків чорних клобуків: Торчеськ, Куниля, Чурнаїв, Кулдярів⁹. Руські князі часом передавали у володіння чорноклобуцькій верхівці й деякі власні городки. Наприклад, Дверен (городище Очаків біля с. Набутів Черкаської обл.) на річці Рось був наданий 1192/1193 ір. князем Рюриком торкському зверхнику (князю) Кунтувдію. Виконуючи насамперед оборонну функцію, ці міста були водночас і своєрідними резиденціями окремих місцевих зверхників (“ліпших мужів”), на зразок феодальних замків¹⁰. Археологічне вивчення ряду городищ XI/XII–XIII ст. так званої Пороської оборонної лінії, які дослідники пов’язують із чорними клобуками (поблизу сс. Чепилівка, Малий Букрин, Уляники Київської обл., Пилява, Тростянець Черкаської обл.), дозволило з’ясувати особливості їх планувальної та будівельно-конструктивної системи. Це були прикордонні укріплення, обнесені ровами, валами й, напевно, дерев’яними стінами (баштами?). Загалом вони вирізнялися незначними розмірами укріплених майданчиків (від 0,04 га до 0,40 га) і відносно незначними розмірами валів і ровів, розміщених у кілька рядів з напільного боку. Максимальна висота напільних валів (над рівнем майданчика) сягала 1,5 м, ширина – 6–7 м. Лише вал Тростянецького городища, за обмірами П. Раппопорта, мав висоту з напільного боку – 3 м, а при краях – 1 м. Вали, як правило, насипали без застосування зрубних конструкцій. Будівничі названих городків віддавали перевагу кількості оборонних ліній, а не їх міцності й довговічності. Характерною прикметою цих об’єктів є також багатоярусні ескарповані схили з влаштованими на них ровами і валами. Подекуди площу городищ членували на дві частини, утворюючи своєрідний дитинець (цита-

Плани городищ чорних клобуків. XI/XII–XIII ст., Надросся: 1 – с. Уляники Київської обл.; 2 – с. Пилява Черкаської обл.; 3 – с. Тростянець Черкаської обл.; 4 – с. Чепилівка Київської обл.; 5 – с. Малий Букрин Київської обл. За М. Кучерою, Л. Іваненко



дель) і околицне місто (Чепиліївка, Малий Букрин). Археологічними розкопками культурний шар на цих укріпленнях або зовсім не зафіксований, або представлений украй малочисельними знахідками¹¹. Властиво, для чорних клобуків названі городища були переважно сховищами, прихистками в час військової небезпеки. Побіля них не зафіксовано слідів жодних стаціонарних селищ. Постійних мешканців мало тільки центральне, найбільше городище чорноклобуцького союзу – Торчеськ (городище поблизу с. Шарки Київської обл.). Воно займало площу 90 га і складалося з трьох частин: великого укріпленого загону та двох внутрішніх укріплень. Усередині північного укріплення містилася цитадель, обнесена додатковим кільцевим валом з оборонними стінами. Там виявлено й залишки жител, майстерні, цвинтар¹². Увесь набір перелічених будівельних і планових характеристик притаманний лише окремим чорноклобуцьким укріпленням. Решта об'єктів позначена рисами впливу відповідної практики чи Хозарії, чи Русі. Городища чорних клобуків є типовими явищами культурного порубіжжя, в якому синтезувалися різні за походженням будівельно-архітектурні традиції.

Щодо стійбищ чи поселень-зимівників у кочовиків на початку II тис. н. е., то конкретних відомостей про них не існує, принаймні нам вони не доступні. На підставі стадіально-типологічних зближень можна припустити, що їхня планова структура, як і тимчасових таборів, була тотожна традиційному “курению” тюркських і монгольських кочових племен, у якому більшість житлових і господарських будов були розміщені довкола обійстя володаря. Залишки такого поселення було виявлено на Цимлянському городищі VIII–IX ст., про що вже йшлося. Цей тип тимчасового стійбища-селища відомий і за описом Рашид-ад-Діна (XIII ст.). Зазначена просторово-планова структура була не лише раціональною, але й мала певну сакральну, світоглядну підоснову,

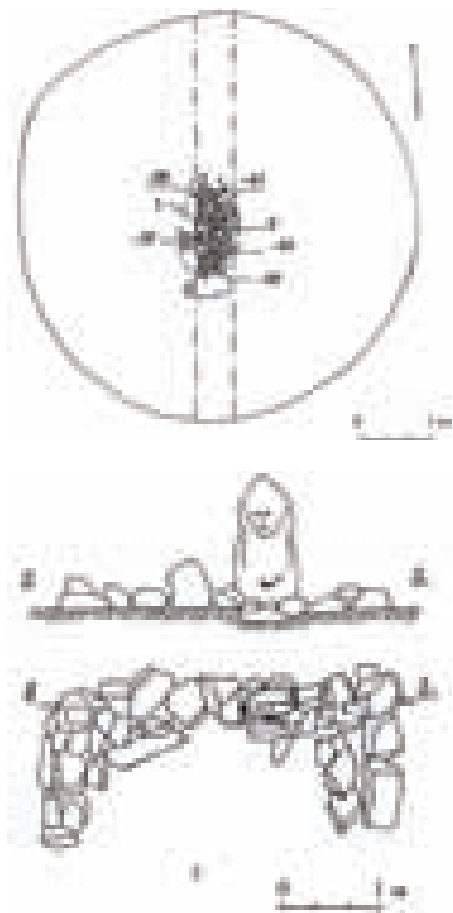


Каркас половецького плетеного куреня (реконструкція). За С. Ванштейном



Половецькі житла (“вежі”): курені / буди на дво- і чотириколісних візках, наземні житла (плетені курені чи шатра?). Мініатюри Радзівілівського літопису XV ст. (арк. 242 зв., 232 зв.)





Накурганне святилище: 1 – план насипу; 2, 3 – антропоморфна стела і кам'яна викладка (переріз, план). X–XI ст., с. Петрівське Донецької обл. За О. Приваловою, Н. Міненковою

вторуючи відповідній структурі капищ тюркського бога неба Тенгри-хана¹³.

У давньоруських літописах угорські, печенізькі та половецькі табори-стани, а також стійбища, у тому числі зимівники, згадуються під назвою “вежі”¹⁴. Місця постійного перебування степовиків, а отже, і своєрідні осередки їхнього економічного й соціально-політичного життя, мали, напевно (зважаючи на постійні зовнішні загрози), деяку систему укріплень, до складу яких, імовірно, могли входити дозорно-оборонні башти (?). Можливо, ці укріплення, щонайменше деякі з них, як засвідчують пізніші аналоги, будувалися як рухомі, мобільні конструкції. Водночас назва “вежа”, на думку деяких дослідників, стосувалася (згідно з контекстом писемних джерел) безпосередньо й жител степовиків, насамперед порівняно легких пересувних (на колесах) конусуватих чи пірамідастих споруд¹⁵. Як засвідчують мініатюри Радзівілівського літопису, населення досліджуваного регіону в зазначений період послуговувалося кількома типами житлових будівель¹⁶. Один із них – наземні курені, які в разі потреби перевозилися на платформах двоколісних гарб або чотириколісних візків. Окремі дослідники вважають їх перехідним варіантом до “класичної” каркасної юрти. Конструкція їх, імовірно, складалася з плетеної циліндричної основи-стіни й досить стрімкого конусоподібного даху з прямих чи вигнутих жердин, нижні кінці яких кріпили на верхньому вінці стін, а верхні – у димохідному крузі зі сферичним перекриттям-з’єднанням¹⁷. Будинки/кибитки (менші – дво-, а більші – чотириколісні) мали також вигляд шатра, але вони були приземкуватіші (за рахунок меншої висоти кузова) і відрізнялися деякими конструктивними особливостями, зокрема довгим загнутим убік димоходом. Про справжні розміри таких жител можна судити на підставі

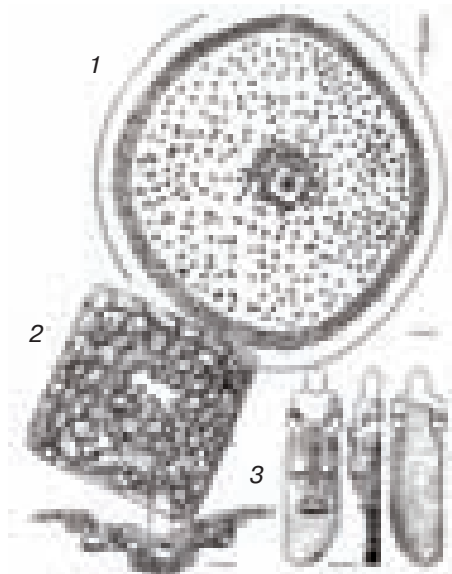
решток двоколісного візка, виявленого в пізньополовецькому похованні поблизу с. Афанасіївка на Дніпропетровщині. Позаяк діаметр коліс тут сягав 1,3 м¹⁸, то ширина відтворених на мініатюрах шатер (як наземних, так і поставлених на колісну платформу) могла становити з чільного боку близько 2 м, висота вертикальних стінок – приблизно 1,2 м, а шатрової покрівлі – близько 1,9 м. Загальна висота житлових споруд могла сягати майже 3 м. Щодо буд, то залежно від загальної конструкції, а отже, і від розміру їхньої рухомої частини (дво- або чотириколісної), довжина коробка дорівнювала 1,8–2,5 м, висота – 0,6–(0,8/0,9) м, висота повстяного покриття – 0,9–2 м і ще збільшувалася на 0,5–0,6 м вигнутою трубою-димарем. Тобто загальна висота цих буд досягала, імовірно, 2,3–3 м¹⁹. Слід зауважити, що половецькі житла на колесах фарбували й прикрашали. Так, згадана афанасіївська буда-гарба була рожевого кольору, а її дерев’яні частини ще й декоровані кістяними й залізними кружальцями²⁰.

Як свідчать археологічні джерела, десь наприкінці I тис. н. е. чи на самому початку II тис. н. е. в Надазовщині, Надчорноморщині й Криму набули поширення родові (племінні ?) святилища – культові комплекси з монументальними скульптурними зображеннями. Вони призначалися для релігійних і поминальних відправ, обрядо-

дійств, які часто супроводжувалися жертвоприношеннями²¹. Показово, що при спорудженні цих об'єктів, як правило, використовувалися земляні насипи могил попередніх епох. Культівні місця облаштувалися переважно на вершині курганів і лише зрідка біля їх основи.

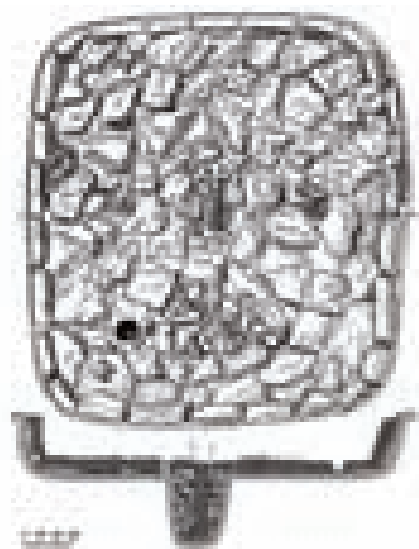
Вірогідно, один із найраніших культових об'єктів окресленого періоду виявлено поблизу с. Чорноземне Запорізької області. Він міг належати одному з племен печенізького чи половецького союзу. За конструктивну основу цього святилища слугував курган зрубної культури бронзової доби. Насип оточував неглибокий рів, через який у трьох місцях пролягали земляні пересипи-“містки”. Рів заповнювали рештки жертвоприношень – кінські черепи й бабки. Зі східного боку біля підніжжя могили півколом було розміщено дев'ять скульптур, серед них одна антропоморфна стела (по центру), чотири скульптурні композиції вершників і ще чотири анімалістичні зображення (обабіч)²². Щодо змістового наповнення образного ряду зображень, то він, імовірно, представляв значну частину сакрального світу тюркомовного населення степу середньовічного періоду. У X–XI ст. з'являються культові об'єкти дещо іншого конструктивного й просторового характеру. Так, святилище, виявлене поблизу с. Петрівське Донецької області, було облаштоване вже в центрі кургану № 2 під земляним насипом і накидом-розвалом каменів. Воно мало вигляд вимощеного каменем чотирикутного майданчика (2,5 м × 1 м), огороженого з трьох боків невисокою кладкою-“стілкою”, при одному з кутів якої підносилась умовна антропоморфна стела²³. Упродовж наступних століть у насипах чи на вершинах давніх курганів влаштували свої святилища й половці.

Центральну частину культових будов на вершинах могил зазвичай становило викладене камінням місце для пожертв (жертвний майданчик/вівтар) з однією чи кількома встановленими посередині монументальними скульптурами. Довколишню поверхню насипу також устеляли камінням досить щільно й регулярно, утворюючи своєрідний панцир-обкладку (іноді середньовічні кочовики послуговувалися вже існуючими давніми кам'яними покриттями курганів). Подекуди всю забруковану поверхню додатково оточували складеними “насухо” кам'яними стінками або насипаними земляними валками і/чи неглибокими ровиками різної конфігурації. До святилищного комплексу нерідко входили й жертвні ями. Відмінності планової та конструктивної організації жертвних місць і забрукованих ділянок з огорожею є підставою для поділу святилищ на окремі типи й підтипи. Так, існувало два основні способи облаштування жертвних місць: безпосередньо на денній поверхні могили або в спе-



Святилище: 1 – загальний план; 2 – план і переріз жертвного майданчика; 3 – уламки статуї. XII–XIII ст., с. Львове Херсонської обл. За Г. Євдокимовим, Н. Купрій

Жертвний майданчик святилища (план і переріз). XII–XIII ст., с. Первомайка Херсонської обл. За Г. Євдокимовим, Н. Купрій



ціальних ямах-заглибленнях, обладнаних у могильному насипі. З огляду на це дослідники визначають два основні типи святилищ²⁴. Крім того, жертovníки відмінні за конфігурацією; серед них трапляються округлі/довгастоокруглі, квадратні, прямокутні. Різняться святилища й за формою вимосток, які були також округлими, довгастоокруглими, прямокутними, а ще – трапецевими, ін. Їхню конфігурацію повторювали, як правило, й огорожі святилищ. Однак подекуди вони демонструють значно складнішу планову, а отже, інколи, і будівельну структуру. Так, на кургані № 2 біля с. Новосілки Донецької області споруда-огорожа з гранітних каменів середнього розміру в плані нагадувала дві вписані одна в одну трапеції з двома колами при меншій стороні та поздовжньою “прибудовою” при більшій²⁵. Святилище на кургані № 1 біля с. Уткине Луганської області, крім колової огорожі власне ритуальної ділянки з ямою, де було виявлено уламки скульптур, додатково було оточене біля основи кургану неглибоким ровом, а на відстані 6–10 м – також широким, хоча й невисоким валом із каменю й ґрунту²⁶. Прикладом культових місць із зовнішнім (поверхневим) жертovníм майданчиком можуть слугувати ряд святилищ XI–XII ст., зокрема комплекс з м. Донецька (мікрорайон Текстильник, кургани № 5 і 6), з околиці с. Астахове Луганської області (кургани № 4, 8, 10)²⁷. Вігорідно, про такий самий чи подібний тип культових будов половців (команів) писав Г. Рубрук у середині XIII ст.: “Я бачив... великі майдани, викладені каменем, одні круглі, інші чотирикутні, а затим чотири довгі камені, встановлені з чотирьох сторін світу по цей бік майдану”²⁸. Зразками іншого заглибленого типу споруд на вітчизняних теренах є порівняно добре вцілілі святилища XII–XIII ст., виявлені в курганних насипах біля сс. Первомаївка та Львове Херсонської області²⁹. Ретельно викладені необробленим камінням жертovní місця – квадратної чи майже квадратної форми (4,4 м × 4,4 м × 0,65 м і 5 м × 5,5 м × 0,8 м) – точно зорієнтовані за сторонами світу чи проміжними напрямками. Характерно, що квадратний у плані жертovníй майданчик останньої пам’ятки мав східчасту в перетині структуру.

Композиційним та ідейно-тематичним осереддям святилищ IX/X–XIII ст. (незалежно від їх конструкції) були монументальні антропоморфні тривимірні зображення, подекуди доповнені зооморфними фігурами. Їх установлювали вертикально, чільним боком на схід чи північний схід. Кількість їх коливалася від однієї до двадцяти. Проте найпоширенішими були святилища з двома-трьома статуями. У поверхневих святилищах скульптури були доступні для постійного споглядання та безпосереднього шанування. Видніючись здалеку на вершинах курганів, вони слугували своєрідними орієнтирами-віхами та організуючими вертикальними домінуючими відкритого довколишнього простору. Натомість святилища другого типу мали, як засвідчує характер їх конструкції та стан збереженості, відносно короткотривале призначення. Після проведення певних обрядових дійств ритуальні жертovníки зі скульптурою/-ами засипали землею. Показово, що саме в таких святилищах (переважно лівобережжя Нижнього Дону) виявлено дерев’яні антропоморфні зображення³⁰, а також нерідко трапляються розбиті кам’яні скульптури, що підтверджує попередню думку. Дослідники вважають ці культові споруди, подібно до тюркських культових місць центральноазійських степів (Алтаю, Туви, Монголії та Казахстану), родовими місцями поминання предків і пояснюють кількість скульптур певним соціальним статусом представників певного роду. Щодо конкретних причин конструктивних відмінностей між основними різновидами (типами) чи підвидами святилищ, то їх дошукують переважно у власне світоглядних уявленнях та практиці поховальної обрядовості половців, або (стосовно підвидів першого типу) в різниці соціального статусу половців, на честь яких їх було споруджено. Зважаючи на устрій половецького суспільства³¹, можна припустити існування культових комплексів як окремих родів, так і цілих племен чи союзу племен (міжплемінних)³², а отже, дошукуватися і проявів локальних племінних, а то й деяких етнокультурних відмінностей у типологічному розмаїтті сакральних комплексів.

Характерно, що більшість різновидів зазначених культових будов функціонували одночасно впродовж XI–XIII ст. Вони зосереджені переважно на території Надазовщини, Донбасу, Нижньої Наддніпряниці, а також на лівому березі Дону. Щонайменше два відповідні об'єкти виявлено в Криму. Привертає увагу й певна регіональна специфіка їх просторової локалізації. Якщо в Надазовщині святилища часто згруповані між собою навіть у межах одного могильника і утворюють своєрідні культові осередки, то в Наддніпряниці вони розміщені на значній відстані одне від одного, будучи, вочевидь, культовими місцями окремих родових територій³³.

Скульптура та металопластика

МОНУМЕНТАЛЬНА Й ДРІБНА СКУЛЬПТУРА. Якщо курганні святилища віддзеркалювали уявлення своїх творців про світовий порядок, світобудову, будучи, вірогідно, образом світової гори (“Золотої гори”), світового сакрального центру, а водночас і символічним входом у “нижній”, підземний світ (для “нечистих”, “тяжких” душ покійників)³⁴, то в антропоморфних утілювався досить складний і багатовимірний комплекс уявлень про міфологічних сакральних персонажів і/чи сакралізованих предків. Як засвідчують наукові пошуки, маючи певний зв'язок з актом смерті конкретних людей, з поминальною обрядовістю, половецькі статуї не були надгробками в буквальному розумінні. Образ шанованого покійника тут тісно переплітався (точніше – зливався) з образами сакралізованого першопредка, а то й головних (чи принаймні одних із чільних) персонажів тюркського пантеону³⁵. На диференційованість образного ряду аналізованої категорії тюркських монументальних пам'яток, на існування певного розмаїття їхніх значенневих вимірів і змістових акцентів недвозначно вказує хоча б різниця у відтворенні такої важливої іконографічної деталі, як очі: в одних зразках вони розплющені, в інших – заплющені. В обох випадках ці зображення були безпосередніми й основними об'єктами певних культів та обрядодійств – їх шанувували, їм приносили жертви, до них зверталися по допомогу. Про це збереглися писемні свідчення: скажімо, широковідомий опис шанування статуй кипчаками в поемі Нізамі “Іскандер-наме” (кінець XII ст.)³⁶.

За морфологічною та іконографічно-стилістичною конкретикою весь корпус монументальних антропоморфів кочовиків розвиненого середньовіччя поділяється щонайменше на три основні типи/групи, у яких можна додатково вирізнити ще й певні підтипи/підгрупи.

Одну з таких груп складають зображення, подібні до герм (“бюсти”-стовпи й півфігури). Їхньою характерною ознакою є виразна стовпуватість чи плитастість основного об'єму. Більшість із них не вирізняються деталізованим проробленням об'ємів і не “обтяжені” атрибутикою. У них фіксуються лише найсуттєвіші форми і риси антропоморфності (голова, надрамenna, подекуди – руки) й супровідні предметні реалії (головний убір, ритуальна чаша). До того ж голова, як правило, непропорційно велика й часто ніби “вгрузає” в тулуб. Риси обличчя досить умовні й трактуються спрощено. Руки в напівфігур опущені, переважно до живота, і тримають посудину (глеко- чи чашоподібну). Подекуди невеликими круглястими опуклостями відтворено груди. Виразальні засоби цих зображень обмежені врізаною більш-менш широкою лінією та плоским невисоким рельєфом. Часто об'єми є вуглуватими. Серед найвиразніших прикладів можна назвати антропоморфи із сс. Провалля, Красний Кут, Ноздрівка, Фашенка Луганської області, Благодатне, Амвросіївка Донецької області, ін. Останній із них особливо цікавий, позаяк на голові персонажа досить детально відтворено башлик. Воднораз ця скульптура при-

вертає увагу стилізованими та підпорядкованими певній іконографічній схемі рисами обличчя, виразно вимодельованими на чільній площині тулуба об'ємами грудей і живота. Цим пам'ятка уподібнюється до скульптур решти типів, будучи своєрідним перехідним різновидом. Загалом переважна кількість зображень зазначеного взірця близька до давньотюркських та постдавньотюркських антропоморфів Середньої та Центральної Азії. Утім, витвори такого формального ладу місцеві різьбярі виготовляли й у пізніший час, що засвідчує, скажімо, невисока, кругла в перетині герма зі збірки заповідника "Кам'яна Могила". Ця скульптура наділена виразними іконографічними рисами монументів половецького часу.

Іншу групу становлять твори з частковим відтворенням постаті людини. Вони нагадують герми-півфігури. Але, на відміну від зразків першого типу, цій категорії скульптур притаманна значно розвиненіша пластика об'ємів, і не лише голови, але й тулуба. Вони демонструють близький до натури силует, скульптурні форми їх наповнені, ніби налиті. Ця прикмета зближує окреслений ряд зображень із наступною

Стела-напівфігура. Писковик; різьблення. IX–X (?) ст., с. Провалля, Луганської обл. ЛОКМ



групою антропоморфів. Крім того, подібність між ними простежується й на рівні іконографії та стилістики відтворення деталей, за якими в обох випадках чітко розрізняються чоловічі й жіночі образи. Проте скульптури зазначеного перехідного типу не лише "безногі", але й "безрукі". Ця характерна іконографічна прикмета засвідчує умовність їхньої образної структури й слугує, вочевидь, знаковим показником (антропоморфи з м. Брянки, сс. Бірюкове, Олександрівка, Дар'їне-Єрмаківка Луганської обл., ін.)³⁷.

До останньої групи входять зображення, у яких людську фігуру відтворено зазвичай повністю, (зусібіч) у стоячій або сидячій позі. Водночас їх вирізняє і розвинутіший рельєф скульптурної поверхні. Окремі частини тіла (голова, торс, кінцівки) чітко окреслені й вимодельовані. Порівняно значна різниця висот опукло-впуклих ділянок зумовлює виразні світлотіньові градації та контрасти, які своєю чергою збагачують і посилюють образну систему. Об'ємно-просторовий лад цих статуї демонструє подекуди певну ритмічну систему. Найочевидніше це простежується в жіночих статуях, у яких повторюються образи об'ємів окремих деталей – чільного краю головного убору, нижнього краю лица, шийних гривен/разків намиста, низу живота, опущених донизу й зімкнених на чаші рук тощо³⁸. Зразкам цієї групи скульптурних антропоморфів притаманний і самотній "реалізм", точніше – своєрідний "документалізм". Це виявляється не так у виразній, подекуди підкресленій об'ємності основних анатомічних форм (насамперед верхньої частини тіла), що подекуди дозволяє констатувати існування питомо круглої скульптури, як переважно – у детальному опрацюванні окремих частин і атрибутики зображення. Особливо прикметний у цьому сенсі об'єм голови з проробленими рисами обличчя, деталями зачіски, характерною пластикою вусів (у чоловічих образів), а та-

кож – п'ястків рук із порізно відтвореними пальцями. Привертають увагу під цим оглядом і численні – у багатьох випадках – супровідні предметні реалії: головний убір, прикраси, зброя, обладунки, побутові речі, культова атрибутика (чаша чи ритон), убрання (подекуди з орнаментальним декором) тощо (див., наприклад, жіночі образи: із с. Микільське Дніпропетровської обл.; зі збірки НМІУ; образи воїнів: із м. Луганська; хут. Сикар, колишньої Катеринославської губ.; с. Благовіщенка Запорізької обл., ін.). Воднораз окремі скульптурні образи зазначеної групи наділені неповторними, нетиповими рисами зовнішності, що вирізняють їх із загального ряду творів. Так, повновидістю, подвійним підборіддям та опущеними вусами позначена чоловіча фігура із с. Ступки Донецької області; великими очима та виразними зморшками навколо рота – жіноча статуя із с. Ново-Благодарне (Північний Кавказ, РФ), а фігура воїна з околиці Краснодар (Кубань, РФ) привертає увагу вишуклими очима й пухкими вусами, ніби скривленими в посмішці. Останній зразок засвідчує спробу відтворити навіть певний настрій. Проте ці та подібні приклади ретельного й “індивідуального” опрацювання рис обличчя – лише поодинокі випадки на загальному тлі стандартно-типового образотворення (у межах кількох варіантів), що неминуче породжує враження деякої одноманітності зображень.

Лики кочівницьких антропоморфів, як і вся їхня подоба, є знаками, які покликані доносити до глядача тільки “родовий” вимір скульптурного героя; вимір, що передбачав відтворення етнічного типуажу й почасти, можливо, локальної етнографічної племінної специфіки, соціального статусу та відмінності статей³⁹. Натомість вони не віддзеркалюють особистісної вікової та психологічно-емоційної диференціації. Усі скульптурні образи представляють типаж у пору квітучої зрілості, у стані внутрішньої та зовнішньої емоційної зосередженості й урівноваженості. Це репрезентативні ідеалізовані образи. Саме такий їхній вигляд зумовлювався, безсумнівно, міфо-обрядовими сенсами і якнайкраще відповідав культовому призначенню скульптур, тим-то говорити про певну індивідуалізацію, а тим паче про портретність скульптурних образів у половців, загалом не доводиться. Статуї навіть із ретельно проробленими деталями зовнішності виконані, як правило, за певним унормованим стандартно-типовим зразком, що засвідчує порівняльний аналіз іконографії та конкретних прийомів відтворення деталей скульптурних ликів⁴⁰. Перед нами, властиво, кілька розтиражованих підтипів, які, незважаючи на певні відмінності, дуже подібні між собою. Щодо існуючих відступів від загального канону, то їх певною мірою можна пояснити індивідуальною манерою різьби майстрів-виконавців, тобто технічними особливостями. Однак не слід відкидати імовірності й того, що окремі давні різьбярі у своїй творчій практиці вдавалися до наслідування неповторних рис окремих своїх сучасників. Таке взорування на природу й по-



Стовп-герма. Пісковик; різьблення. IX–X (?) ст., с. Провалія Луганської обл. СКМ

роджувало деякі прояви портретної, точніше – “напівпортретної” індивідуалізації зображень⁴¹. Але питомому портретному жанру так і не судилося розвинутися в мистецтві половецького суспільства. Антропоморфне образотворення впродовж усього часу його існування лишалося загалом у руслі надіндивідуального типажу.

Уніфікованими, зведеними до жорсткої норми були загальна постава (строго фронтальна), поза (сидяча чи стояча) фігур, положення їхніх рук (опущені донизу), набір неодмінної атрибутики (затиснута в долонях ритуальна посудина – чаша, зрідка – ритон). Певні закономірності простежуються в анатомічній будові постатей, власне в пропорційних зміщеннях (деяких порушеннях анатомічної будови), а також в умовності й спрощеності формотворення. Це виявляється в збільшених зазвичай розмірах голови, а подекуди й рук, та зменшених натомість розмірах нижньої частини тулуба, особливо ніг у жіночих статуї. Як результат, зображення (насамперед стоячі фігури) сприймаються зверху донизу ніби в перспективному скороченні. Водночас упадають в око й інші трансформації окремих частин фігур, скажімо, живота, стегон та сідниць (у сидячих фігур), які часто є надміру збільшеними. Крім того, у багатьох скульптур зазначеного типу зворотний бік (властиво, спина) є пластичним, вирівняним. Отже, у цих зображеннях фактично поєднано два способи тривимірного різьблення – круглого та рельєфного. Певною умовністю відзначається по-

трактування й персів у більшості жіночих образів. Давно підмічено, що, незважаючи на відтворення вбрання на статуях, перса представлено (за деякими винятками) оголеними (наприклад, фігури із с. Дубова Балка (нині – територія м. Кривого Рогу), с. Вербки Дніпропетровської обл.). Така ознака мала, безсумнівно, певний символічно-обрядовий (магічний?) сенс, пов'язаний з культом матері-годувальниці, прародительки та покровительки роду. Це тим вірогідніше, що біля с. Чорнухине Луганської області виявлено скульптуру майже повністю оголеної жінки з увиразненими ознаками статі, на животі якої рельєфно відтворено фігурку також голої дівчинки-дитини, що припала до материних грудей⁴².

Водночас нормативність виявляється й у дотриманні своєрідного пластичного моделювання голови, тулуба, кінцівок, насамперед рук, урешті – у характері відтворення вбрання, зокрема головного убору, зачіски, військового обладунку (у статуях воїнів). Усе це недвозначно вказує на існування в половецькій скульптурній традиції XI–XIII ст. зображального канону (у межах кількох варіативних схем). Цілком очевидно, що в її зразках значимішими є не конкретні, індивідуальні, а загальні, типові риси⁴³. Скульптурні твори доносять до нас ідеально-нормативні, узагальнені й водночас сакралізовані антропоморфні образи, позбавлені, як правило, будь-яких виразних емоційних інтонацій, хоча й наділені внутрішнім епічним пафосом. Щоправда, це не безтілесна абстракція, не знак-натяк, а в буквальному розумінні плоть у своїй матеріально-об'ємній земній реальності й зримості, в оточенні конкретно-історичної предметної атри-

Стела-напівфігура. Писковик; різьблення, гравірування. IX–X (?) ст., с. Красний Кут Луганської обл. ЛОКМ



бутики. Зразки скульптури XI – першої половини XIII ст. наддивовижу повновиді, подекуди вони наділені навіть пишними, опукло-м'якими тілесними формами, і в цьому виявляється чи не найхарактерніша ознака саме половецького тривимірного монументального різьблення. Усе це мало, безсумнівно, певну значеннєвість: у такий спосіб, імовірно, утверджувалася дієвість, сила художнього образу – виразника певних ідей і надій тієї людської групи (роду, громади, племені), яка спричинилася до його витворення і встановлення в центрі святилища.

На окремих зразках половецької скульптури, наприклад, у заглибленнях орнаменту статуї з-над річки Бахмутки на Донеччині, на обличчі чоловічої статуї із заглибленого святилища на правому березі р. Чограй Ставропольського краю (РФ)⁴⁴ збереглися сліди фарби. З огляду на ці факти, а також на практику давніх і середньовічних образотворчих, зокрема скульптурних, традицій європейського й азійського регіонів⁴⁵, можна стверджувати, що колись половецькі скульптури розфарбовували (повністю чи принаймні частково). У цій обставині може критися розгадка безликих антропоморфів, що трапляються між зразками як другої, так і третьої групи зображень. Риси обличчя тут могли відтворюватися розписом⁴⁶. Тобто спочатку вони мали дещо інший вигляд: були декоративнішими, деталізованішими, а отже, й значно виразнішими та інформативнішими. Щоправда, наразі неможливо однозначно визначити як активно використовувалися барви, такою багатою була кольорова палітра давніх майстрів.

Крім того, слід зауважити, що скульптура останнього типу була монументальною не лише за призначенням та якісними показниками формотворення, але часто й за фізичною величиною. Середня висота скульптур становила 1,6–1,8 м. Проте окремі твори різьблені з воістинно монументальним розмахом. Так, надземна частина статуї жінки-воїни з колекції МОКМ має висоту 2,75 м, загальна висота деяких інших зображень сягає 3,5 м⁴⁷. До того ж простежується деяка залежність між масштабністю зображень та якістю оброблення площин об'ємів, деталізацією. Видається, що якісно-кількісні параметри визначалися насамперед соціальним статусом, а отже, й фінансовою спроможністю замовника.

Зазначений корпус скульптурних пам'яток отримав у дослідників неоднозначну історичну та етнокультурну інтерпретацію. Переважна більшість із них приписувала й приписує його творчому доробку половців⁴⁸, датуючи початком XI – першою половиною XIII ст., а іконографічно-стилістичні від-



Статуя-герма. Пісковик; різьблення. Кінець XI–XII ст., м. Брянка Луганської обл. ЛНУ



Статуї. Пісковик; різьблення. XII – перша половина XIII ст., с. Ступки Донецької обл. ДІМ. За Г. Федоровим-Давидовим

мінності між типологічними групами творів пояснює еволюційними змінами однієї образотворчої традиції. Однак сам хід і чинники цього процесу автори бачать по-різному. Так, на думку С. Плетньової та К. Красильникова, половецька скульптура пройшла у своєму розвитку три основні етапи – від найпростіших стел (з мало розчленованими об'ємами) початку XI – середини XII ст., що були типологічно близькими до зразків скульптури X–XI ст. кимацьких племен із Надіртишся (Казахстан)

і Семиріччя (Кирзистан), до найрозвиненіших повнофігурних об'ємних другої половини XII – початку XIII ст., які згодом спростилися знову до стовпуватих зображень, але з реалістично відтвореним тулубом (без кінцівок) чи лише головою (початок – середина XIII ст.). До того ж серед “реалістичних” творів спершу поставали зображення з низьким рельєфом об'ємів обличчя, рук, живота, дещо меншою проробкою спини, а вже згодом – ті, яким притаманна найрозвиненіша пластика форм і які найбільше уподібнюються круглій скульптурі⁴⁹. Тобто, якщо вірити зазначеним авторам, тривимірне образотворення половців упродовж півтора/двох століть пережило своєрідний підйом і спад.

Такої самої схеми еволюції дотримувався й Г. Федоров-Давидов, однак початковий етап монументального тривимірного образотворення половців він локалізував за межами Надазовських і Надчорноморських степів. Місцеві стели він не розрізняв за стилістикою та хронологією, уважаючи їх стадіально пізнішими від зразків “реалістичної” подоби⁵⁰. На думку цього автора, різкий поворот скульптурної практики половців (після приходу їх на терени Надазовщини й Надчорноморщини) до натурного формотворення був зумовлений змінами пріоритетів у релігійних віруваннях, зокрема деякими змінами ідейного сенсу та значенності самих антропоморфів. Образ двійника померлого, пов'язаний з культом предків, вочевидь, поступився місцем образу божества з міжродового, а то й загальноплемінного культу сакралізованих, міфологізованих патронів, родоначальників; образу, який потребував нових художніх засобів для відтворення своєї сутності.

Цілком в іншому історичному та етнокультурному вимірі представляє скульптурний ряд Л. Гераськова. За її спостереженнями, монументальні антропоморфи лишили по собі три кочові народи, які послідовно опановували вітчизняний південний простір, – вірогідно, печеніги, торки-огузи та половці. Між ними дослідниця й розподілила три основні – окреслені попереду – групи (типи) тривимірних зображень. Також вона пов'язала деякі локальні й хронологічні особливості скульптурних пам'яток з етнокультурними, політичними обставинами розвитку степового суспільства та еволюційними процесами самого тривимірного образотворення кінця IX–XIII ст., зокрема, розрізнила серії скульптурних пам'яток, що походять із територіальних володінь різних угруповань половців: Чорної та Білої Куманії⁵¹.

За будь-якого варіанта походження першого типу монументальних антропоморфів, останній із них (найрозвиненіший за іконографією і пластикою, що датується



Статуя. Пісковик; різьблення. XII – перша половина XIII ст., с. Ступки Донецької обл. ДІМ. За Г. Федоровим-Давидовим



Статуї (фрагменти). Вапняк (1), пісковик (2); різьблення. XII – перша половина XIII ст., 1 – Краснодар, РФ; 2 – с. Ступки Донецької обл., ДІМ. За Л. Гераськовою, Г. Федоровим-Давидовим

переважно XII–XIII ст.) належав, безсумнівно, культурному спадку половців. Його якісні показники таять у собі певну історичну загадку, адже нічого подібного в

Статуя (фрагмент). Пісковик; різьблення. Середина XII ст., АРК. КРКМ. За вид.: Кам'яна скульптура Криму



скульптурному доробку ко(у)манів і кипчаків азійських просторів попередніх часів не зафіксовано. Чи залучали половці надчорноморського регіону до виконання своїх найвиразніших антропоморфних монументів іноземних ремісників (з-поміж мандрівних виконавців чи полонених, рабів?), зокрема з колишніх античних міст-колоній Надчорноморщини, а чи передача навичок скульптурної майстерності відбувалася якимось іншим способом, наразі нічого конкретно не відомо. Однак реальність сприйняття степовиками досліджуваного терену якогось культурного імпульсу, що позначився на розвитку їхнього традиційного тримірного образотворення, є достатньо імовірною. На це вказує ряд фактів і спостережень. По-перше, застосування виконавцями статуй (з огляду на характер обробки поверхні творів) набору професійних різьбярських інструментів, відомого в Європі з античних часів, але не відомого серед різьбярів раннього й розвину-

того середньовіччя центральноазійського регіону⁵². По-друге, використання ними для різьби не випадкових підручних валунів (як практикувалося зазвичай у давньотюркській період), а спеціально видобутих у кар'єрах кам'яних блоків⁵³. По-третє, факт достатньо раптової появи і швидкого поширення нової стилістики формотворення скульптурних антропоморфів, якою не наділені, за рідкісними винятками, відповідні тримірні зображення центральноазійських степових обширів. Відомий корпус надчорноморських пам'яток не містить достатньої кількості зразків перехідного типу, які б засвідчили поступовий, еволюційний характер розвитку скульптурного мистецтва степовиків Надчорноморщини. По-четверте, деякий перегук стилістики половецької скульптури з іранською скульптурою і пластикою XII–XIII ст.⁵⁴ Нарешті, по-п'яте, факт участі китайських і согдійських різьбярів у творенні деяких зразків монументальних скульптурних образів ранньосередньовічних тюрків, а також видимі ознаки впливу мистецтва іраномовного люду на скульптурну практику центральноазійських тюрків і монголів доби середньовіччя⁵⁵.

Значний попит на монументальну скульптуру половецького та, можливо, торко-огузького суспільства, особливо в XII–XIII ст., зумовив небувалий підйом цього виду мистецтва, а водночас і відповідної виробничої системи у формі спеціалізованого скульптурного й пов'язаних із ним каменеломного та каменерізного промислів, розрахованих на постійні замовлення. Саме ремісничі майстерні, кількість яких, на думку окремих дослідників, була значною⁵⁶, забезпечили постачання необхідного сировинного матеріалу, високий рівень техніки виконання більшості зразків скульптури, відпрацьованість іконографічних і стилістичних норм, масовість продукції, що вимірялася тисячами одиниць. На такий стан речей ніби вказують і деякі писемні джерела, зокрема окремі рядки відомої поеми Нізамі "Іскандер-наме"⁵⁷. Цілком очевидно, що на окреслений історичний період припадає піднесення скульптурного мистецтва тюркського населення надчорноморського степу. Найкращі його зразки, у яких утілювався художній ідеал половецької землі, наділені справжньою епічною величиною та питомим монументалізмом образного й формального вирішення.

Ведучи мову про монументальні антропоморфи, належить зазначити й певні характерні особливості техніки їх виконання. Переважна більшість аналізованих зразків є творами цільнорізьбленими – виготовленими з однієї кам'яної брили чи дерев'яної колоди. Водночас існувала практика створення монументів з кількох частин. Це засвідчує кам'яне погруддя, знайдене в с. Ландарі на Полтавщині⁵⁸.



Статуя (фрагмент, зворотний бік). Вапняк; різьблення, гравірування. Середина XII ст., АРК. КРКМ. За вид.: Кам'яна скульптура Криму

Клиноподібні профілі нижньої частини й загальні розміри (39 см × 19,5 см × 16,7 см) дозволяють припустити, що зображення монтували на підставку, найвірогідніше, на дерев'яний стовп. Є підстави вважати, що це частина монументально-декоративної скульптури від якоїсь складнішої дерев'яної конструкції на місці поховального комплексу чи святилища.

У скульптурному спадку степовиків зазначеного періоду, поряд з однофігурними антропоморфними статуями чи гермами, відомий також образ вершника на коні

Статуя. Пісковик; різьблення. XII – перша половина XIII ст., с. Чорнухине Луганської обл. ЛОКМ



та деякі анімалістичні зображення. Найбільше їх (вісім) представлено в згаданому вже культовому комплексі біля с. Чорноземне. Обабіч центральної антропоморфної герми-стели було встановлено чималі фігури чотирьох вершників, двох ведмедів, кабана та вовка (?)⁵⁹. Усі ці різьби відзначаються вкрай узагальненими, спрощеними формами. Але водночас вони наділені характерними, упізнаваними силуетами, а зображення коней і ведмедів – ще й чималою композиційною динамікою (високо піднесені голови). Щодо відтворення вершників (голови яких не вцілили), то вони виглядають значно схематизованішими, умовнішими проти анімалістичних образів, у тому числі й фігур коней. Показово, що таке саме пропорційне співвідношення притаманне й іншим віднайденим на сьогодні в окресленому степовому обширі скульптурним фігурам вершників салтівсько-маяцького культурного кола. Це дає підстави порушити питання про перехідний тип чорноземницького архітектурно-скульптурного комплексу, у якому, гадаємо, поєдналися риси культурних досягнень кількох кочових тюркських угруповань (як попередніх булгарських, так і нових, прийшлих). Вірогідність такого визначення посилюється тим фактом, що за часів половецького панування в Степу, зокрема в період найбільшого піднесення мистецтва монументальної різьби (XII–XIII ст.), мотив вершника відсутній в іконографічному репертуарі круглої скульптури (принаймні опрацьована наукова література свідчень про такі образи не містить). Відоме лише одне барельєфне зображення, що міститься на тильному боці підставки-“тла” статуї воїна, виявленої біля с. Козацьке Херсонської області⁶⁰. Давній майстер-різьбяр виявив неабиякий хист у відтворенні характерних рис фігури як самого вершника (у шоломі, з довгим трикутним стягом), так і тварини (яка за пропорціями нагадує верблюда). Крім того, тварину представлено в динаміці – вона ніби гарцює на місці. Фігуративні атропо- і зооморфні образи (як одиничні, так і об'єднані по кілька в сюжетні композиції) оздоблюють і деякі інші половецькі монументи⁶¹. Наприклад, на тильному боці (нижче краю кафтана) однієї зі статуї лапідарію в Асканії-Новій відтворено багатофігурну сцену полювання (?): людина з довгим зубчатим

предметом (щитом?) в одній руці наближається до двох косуль (самки й самця), фігури яких вирізьблено здибленими (на задніх ногах) і в дзеркальному відображенні одна до одної. Удаючись до такого компоювання тварин, давній скульптор, можливо, намагався надати зображенню певного просторового виміру. Ще одну сцену полювання (?) відтворено на тильному боці статуї воїна зі збірки КРКМ. Утім, дійові персонажі тут інші: довгоногий собака наздоганяє невеликого звірка (бабака? зайця?). Майстр-різбяр підмітив і, попри узагальнення, уміло відтворив характерні прикмети будови тіла й динаміки руху кожної тварини. На тильному боці однієї статуї воїна зі збірки ДІМ можна бачити й фігурку оголеного чоловіка в характерній позі: з піднятими догори руками, з напівзгнутими і розведеними в боки ногами, гіпертрофованим статевим органом. Цей образ увіч продовжує ряд культових зображень VI–VII ст. (так званих “танцюристів”). Значеннєвість як названих, так і інших дрібномасштабних зображень була, вірогідно, різною. Одні з них відображали певних міфологічних персонажів і, можливо, пов’язані з ними обрядодійства (образи окремих звірів, птахів, зображення оранта); інші, імовірно, мали прозаїчніший характер, будучи своєрідними ілюстраціями реального життя половців (вершник, сцени полювання). Утім, усі ці образи, безсумнівно, доповнювали змістовий план (не кажучи вже про іконографічний лад) монументальних скульптур⁶².

Найвишуканішими зразками питомо анімалістичної об’ємної скульптури кочовиків зазначеного періоду є кам’яна фігура кабана-вепра (довжина – 0,93 м, висота – 0,47 м) із кургану побіля с. Андріївка (нині – територія м. Запоріжжя, збірка ДпІМ), та вепра (ведмеда?) (довжина – близько 0,74 м) з половецького святилища XII (?) ст. (курган № 5), виявленого на території мікрорайону “Текстильник” м. Донецька⁶³. Ці скульптури відображають, імовірно, культу різних предків-тотемів. Продовжуючи типологічний ряд зооморфів із культових місць кочовиків попереднього часу (порівняймо зі скульптурою із Чорноземного), вони, проте, виконані в дещо іншому стильовому руслі. Їм притаманна більша пластичність обрисів і м’якість основних об’ємів; особливо цим вирізняється донецька фігура. Водночас вони виділяються порівняно детальнішою проробкою скульптурних форм, що робить образи іконографічно точнішими, а отже, й упізнаванішими.

На загальному типологічному рівні тюркські зооморфи вітчизняних теренів сумірні зі скульптурними “звіринцями” ранньотюркських культових поминальних комплексів Центральної Азії VII–VIII ст. Щоправда, між ними є й суттєві відмінності, адже образний ряд порівнюваних сторін цілком інший: ранньотюркські твори представлені зображеннями лева, барана, черепахи. Пояснення цьому криється увіч в локальній специфіці релігійно-міфологічних, зокрема тотемних, уявлень



Статуя. Пісковик; різьблення, гравірування. XII – перша половина XIII ст. НМІУ



Скульптура кабана-вепра. Пісковик; різьблення. X–XI ст., с. Андріївка (нині – м. Запоріжжя). ДНІМ

різних тюркських племен, зумовлених значною мірою хронологічною й територіальною віддаленістю їхніх культур.

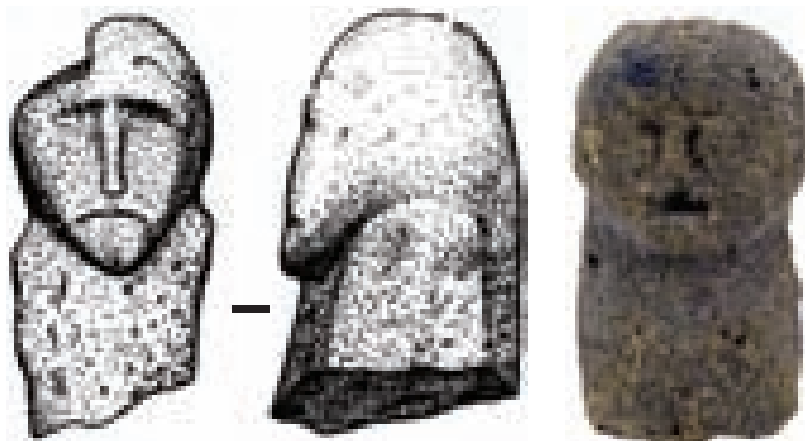
Окрім творів монументальної різьби, що мали, як правило, громадське призначення, у середовищі половців побутували ще й дрібні та мініатюрні антропоморфи. Про це свідчать знахідки в сс. Гупалівка Дніпропетровської області, Велика Білозерна Запорізької області, Новоселівка Луганської області, у Саратові (РФ)⁶⁴, ін. Поміж них трапляються як умовні, схематичні, так і достатньо натурні зображення. Зразок узагальненої, подібної до стели скульптурки виявлено (на глибині

Зображення вершника на зворотньому боці статуй (прорис). Черепашник; різьблення. XII – перша половина XIII ст., Херсонська обл. ХІКМ. За С. Плетньовою



1 м) і в насипі кургану біля с. Вербівка Дніпропетровської області. Це верхня (уціліла) частина антропоморфного зображення з довгою косою (висота – 12 см). Формотворення доволі умовне, спрощене, водночас доповнене декоративними елементами – подвійними спіралями, вигравіруваними на чолі й скронях персонажа⁶⁵. Ще одна скульптурка (висота – 10 см) з умовно відтвореним торсом (у вигляді стовпця-стержня, без позначення кінцівок), але підкреслено “емоційним” виразом обличчя (із широко роззявленим ротом, заплющеними очима) походить із Херсонської області⁶⁶. За іконографією та стилістикою ці статуєтки подібні до різних типів монументальних образів, а це свідчить про єдині процеси формотворення в різних ділянках тримірної різьби. Їхнє призначення, зважаючи на місце виявлення, не було однозначним. Деякі з них, подібно до скульптур великих розмірів, зберігали у святилищах, інші – носили як індивідуальні амулети-обереги, зокрема їх підвішували на пояс (ремінь). Саме такий спосіб використання дрібних зображень демонструє одна зі статуй-монументів воїна зі збірки ОАМ. На її лівому боці нижче пояса відтворено невелику жіночу (з огляду на довге вбрання) фігурку. Узагальненим обрисом круглої голови й основного об’єму тіла вона подібна до згаданої херсонської знахідки, лише активний жест рук надає їй цілком самобутнього вигляду⁶⁷. Згідно з припущенням деяких дослідників, такі скульп-

Статуетки-ідоли. Псковик (1), вапняк (2); різьблення, гравірування. XII – перша половина XIII ст., 1 – с. Вербівка Дніпропетровської обл. За В. Шалобудовим, Н. Рябіною; 2 – Херсонська обл. АМ ІА НАНУ. За вид.: Koczownicze Ukrainy



птурки були частиною домашніх вівтарів, про які писали свого часу середньовічні мандрівники-очевидці, зокрема Г. Рубрук, П. Карпіні⁶⁸. Так чи інакше, але вони, найімовірніше, слугували образками сакральних персонажів тюркської міфологічної системи (найвірогідніше, середнього й нижнього рівнів) чи обожнених предків. Безсумнівно, обрядово-культуове призначення мала й кам'яна фігурка чоловіка-воїна, що лежала на грудях покійника, поховання якого виявлено в насипі валу невеликого укріпленого поселення в с. Городище Тернопільської області⁶⁹. Означений археологічний комплекс продатовано дослідниками часом не пізніше XII ст. Виразно реалістичне потрактування зображення, що виявляється в детальному рельєфному опрацюванні рис обличчя персонажа, його зачіски, елементів оздобленого вбрання (головного убору, каптана, пояса тощо), а також деякі характеристичні іконографічні прикмети (тюрбан), виказують у ньому імпорнтний зразок образотворення.

МЕТАЛОПЛАСТИКА. Поряд зі скульптурним мистецтвом (упродовж зазначеного історичного періоду) певний розвиток фіксується і в ділянці пластичного образотворення. Характеристичним і zarazом найвдалішим виявом його є, безсумнівно, рельєфна маска у вигляді людського обличчя з прорізами-отворами на місці очей, ніздрів і/чи рота. Три таких вироби виявлено в кочівницьких похованнях на правобережних землях середньої течії Дніпра (сс. Ковалі й Липовці Київської обл., с. Ротмистрівка

Вершник на коні. Вапняк; різьблення. X(?) ст., с. Черноземне Запорізької обл. За О. Супрунком



Черкаської обл.), по одній – в Надазовському степу, на р. Калці в похованні воїна-кочовика XIII/XIV (?) ст. (с. Кіровське Донецької обл.) та серед житлової забудови середньовічного Херсонеса⁷⁰. Прикметно, що дві перші походять із території племінного об'єднання чорних клобуків, яке перебувало впродовж маже століття (40-ві рр. XII ст. – початок 40-х рр. XIII ст.) у васальній залежності від київських князів. Основу цього об'єднання склали торки, берендеї (імовірно, один з відособлених торкських чи печенізьких родів) і печеніги. Маска з Ротмистрівки локалізована дещо південніше чорноклобуцьких володінь у Надроссі, але територіально вона увіч тяжіє до вищезгаданих пам'яток. Близька вона до них, попри видиму стилістико-іконографічну самотність, і за технікою виконання, і за призначенням.

Усі названі зразки виготовлено із цільних залізних листів способом гарячого кування. Лише такі характерні деталі масок з Литовців, Ковалів і Херсона, як приставні вуха, відліто окремо з бронзи. Художні якості цих виробів проявляються у виразному й zarazом узагальненому, стилізованому формотворенні. Маскам притаманна вивіреність обрисів, м'яка пластика об'ємів чола та надбрівних дуг, щік, підборіддя, чіткий і достатньо високий рельєф носа, а також, у більшості випадків – вусів, вух. Таким набором стилістико-іконографічних характеристик вони виявляють значну подібність до найрозробленіших образів кам'яних монументів XII–XIII ст. Перед нами – той-таки усереднений, а точніше – канонізований типаж воїна-кочовика. Умовність іконографії посилює клішованість форм окремих деталей: мигдалеподібний (Ротмистрівка, Ковалі, Кіровське) чи оваловий (Липовці, Херсон) виріз на місці очей, а також опуклості довкола них, якими позначаються повіки (Липовці, Ковалі, Ротмистрівка, Кіровське, Херсон), закручені догори довгі вуса (Липовці, Ковалі, Херсон), стилізовані за обрисом і пластикою приставні литі бронзові вуха з отвором для кільця (Ковалі, Херсон, Липовці.). Стосовно останніх, то вони, згідно зі спостереженнями Н. П'ятишевої, тотожні за конфігурацією, рельєфом і розміром, що вказує на виготовлення їх в однакових ливарних формах, а може навіть в одній і тій самій формі⁷¹. Тому висловлена в літературі думка про “безсумнівно... портретну подібність [масок переліченого ряду. – Р. З.] з покійником” чи визначення масок “художньо-портретними”, “портретно-реалістичними”⁷² є не цілком коректними. Проте кожна з них наділена певними “індивідуалізованими” рисами. Так, маска з

**Маска. Залізо; кування.
XII–XIII ст., с. Липовці
Київської обл. ДЕ. За
Н. П'ятишевою**





Маска (малюнок). Залізо, бронза; кування, лиття. XII–XIII ст., с. Ковалі Київської обл. За Н. П'ятишевою

Ротмистрівки відтворює виразний монголоїдний тип лиця (широкого, вилицюватого, із завуженими й розкосими очима), на відміну від решти знахідок – європеїдного (видовженого, з відносно великими прорізами для очей). Ковалівська маска, окрім довгих вусів, має ще й клинцювату бороду, херсонська – порівняно короткий широкий ніс і невеликі “очі”. Безсумнівно й те, що аналізовані пластичні витвори значно “портретніші” за образи переважної більшості кам’яних монументів. На відміну від останніх, вони не були і тиражною продукцією. Маски, насамперед екземпляри з Липовців, Ковалів, Херсонеса, виготовлялися, імовірно, на персональне замовлення, і під час роботи над ними майстри-виконавці могли певним чином взуватися на самотні риси обличчя конкретних осіб. Цими роботами майстри-ковалі засвідчили неабиякий художній хист і високий рівень ремісничої кваліфікації. Вірогідно, три останні названі маски “вийшли” з однієї і тієї самої ковальської майстерні, а отже, могли бути витворами одного майстра. На це вказує тотожність загальної стилістики пластичного формотворення, іконографії та технічних прийомів виконання ряду прикметних деталей (брів, повік, вусів, вух), а також близька територіальна локалізація двох (із трьох) зразків (Липовці, Ковалі)⁷³.

Аналізовані зразки металопластики виконували, імовірно, кілька функцій. Матеріал кожного із цих виробів (залізо), його товщина (0,3–0,5 см), відповідна система отворів для очей і носа/рота, а також кріплень із шоломом, указують на їхнє захисне призначення. Водночас, будучи складовою військового обладунку окремих представників владної верхівки кочовиків, вони несли, безсумнівно, й певне знакове, а можливо, й культово-обрядове навантаження. Можливе також їхнє церемоніальне призначення. Показовий у цьому зв’язку факт золочення масок (півмасок) і шоломів вельможних воїнів. За конкретні приклади тут можуть слугувати маска з Ротмистрівки та наголовник і півмаска з Чингульського кургану біля с. Заможне Запорізької області⁷⁴.

Торкаючись такого різновиду металопластики, як маски, варто принагідно згадати про використання в середовищі середньовічних кочовиків металевого фігуративного посуду подібного іконографічного й формально-стилістичного характеру. Про такий різновид виробів свідчать деякі середньовічні автори. Зосібна равин Петахій Реген-



Маска. Залізо; кування. XII–XIII ст., с. Ротмистрівка Черкаської обл. НІМУ. За Н. П'ятишевою

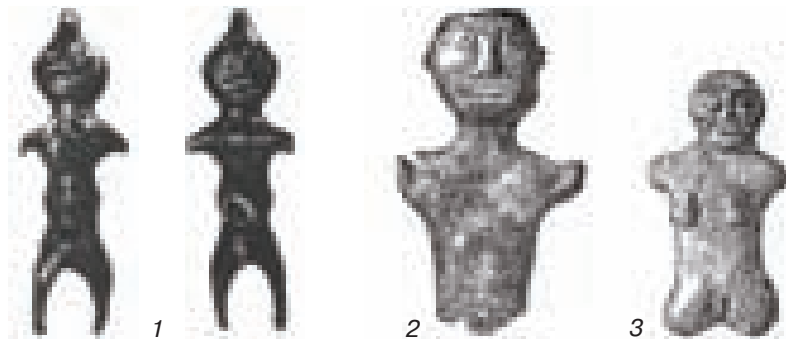
статуетки (с. Старовірівка Харківської обл.; Труханів острів, Київ⁷⁷). Типологічно близька до названих зразків і фігурка дволичинного вершника (Київська губ.). Узагальнена й досить спрощена пластика тіл як верхівця, так і тварини збагачена водно-раз детальним рельєфним проробленням голів. Майстер зацентрував увагу на видо-вженій конусоподібній шапці вершника, лініях брів, виразних овальних очах, видо-вженій клинчастій борідці, відстовбурчених вухах, урешті, на формі сідла, загнзуданій голові коня⁷⁸. Найближчою аналогією цієї пам'ятки є тюркська фігурка вершника

Фігурка вершника. Бронза; лиття. XI–XII ст., територія колишньої Київської губ. За Д. Луценком



сбурзький, описуючи в останній чверті XII ст. обряд побратимства кедарів (куманів-половців), називає ритуальну чашу у формі людської голови. Подібні відомості подав у своїй історичній праці "Прикраси повідань" (близько 1050 року) і перський автор Гарді(е) зі⁷⁵. Утім, такий фігуративний посуд міг бути й імпортного (західноєвропейського чи східного) походження, як, скажімо, бронзовий водолій (акваманіл) у вигляді голови юнака, знайдений на околиці Судака (Крим), чи литий бронзовий глек IX–X ст. іранського (середньоазійського?) виробництва у формі жіночої голови, виявлений біля м. Великі Луки (РФ)⁷⁶.

Корпус металопластики кочовиків X–XIII ст. доповнюють зразки дрібних антропоморфних статуєток, центр виготовлення яких містився, імовірно, на території Волзької Булгарії. Окрім матеріалу у техніці виконання (бронза, порожнисте лиття, подекуди з додатковим гравіруванням), ці витвори – як привозні, так, можливо, й місцеві їхні наслідування-повтори – привертють увагу насамперед самотніми іконографічним ладом. Серед них трапляються дволичі, двосторонні двостатеві й поліморфні статуєтки (с. Старовірівка Харківської обл.; Труханів острів, Київ⁷⁷). Типологічно близька до названих зразків і фігурка дволичинного вершника (Київська губ.). Узагальнена й досить спрощена пластика тіл як верхівця, так і тварини збагачена водно-раз детальним рельєфним проробленням голів. Майстер зацентрував увагу на видо-вженій конусоподібній шапці вершника, лініях брів, виразних овальних очах, видо-вженій клинчастій борідці, відстовбурчених вухах, урешті, на формі сідла, загнзуданій голові коня⁷⁸. Найближчою аналогією цієї пам'ятки є тюркська фігурка вершника зі станиці Атаманська (Краснодарський край, РФ)⁷⁹. Однобічні зображення із с. Кругле (висота вцілілої частини – 12,8 см, ширина в плечах – 7,35 см, глибина рельєфу голови – 2,65 см) на Луганщині та із с. Віровка (висота – 10,35 см, ширина в плечах – 5,5 см, глибина рельєфу голови – 1,57 см) на Донеччині, а також із Херсонеса (Крим)⁸⁰, помітно грубіші формами й виразніші рельєфом лиця. Особливо прикметні вони емоційністю виразу обличчя, яка досягається експресією та гіперболізацією потрактування рис: очі збільшені, витрішкваті, рот скривлений чи роззявлений (у круглівської фігурки – з вишкіреними зубами), а також характерним з'єднанням брів і носа в суцільний Т-подібний рельєф. Враження посилюють фізичні вади тіл: кінцівки відтворено або у вигляді завужених відростків, або невеликих виступів чи потовщень. Такі прикмети цих бронзових зображень, як і двостатевість попередніх, указує на те, що вони наділялися особливим змістом і мали специфічне призначення. Найімовірніше, вони були пов'язані з певною магічною практикою (лікарського, охоронного чи продуктивного спрямування), уподібнюю-



Антропо- і антропозооморфні фігурки-ідоли. Бронза; лиття. X/XI–XII ст., 1 – Труханів острів, Київ. За П. Толочком; 2 – с. Кругле Луганської обл.; 3 – с. Вірівка Донецької обл. За А. Федоровським

чись до онгонів (домашніх духів) деяких тюркських і монгольських народів, а можливо, з культом тотемів і культурних героїв генеалогічних вірувань і/чи епічних переказів тюркських племен. Останнє стосується і зображень вершників, які, на думку дослідників, слугували, подібно до монументальних кам'яних антропоморфів, вмістилищем для душ предків-героїв⁸¹.

Художні ремесла

УБРАННЯ ТА ХУДОЖНІ ТКАНИНИ. Згадані твори монументальної скульптури XII–XIII ст., властиво, їхні найдеталізованіші зразки, є підставою для розмови про характер не лише набору прикрас і різноманітного побутового та військового спорядження, але й чоловічого та жіночого вбрання половців. Зокрема, очевидно, що серед верхнього одягу переважав каптан, часто оздоблений стрічками по краях і швах. Про різноманіття форм убрання та художнього текстилю кочовиків свідчать і поодинокі знахідки решток одягу й тканин. Так, фрагмент шовкової тканини діагонального переплетення, імовірно, іранського походження, було виявлено в похованні торка (X ст.) з околиці с. Росава Київської області. Поверхню цього клаптя всуціль покривав узор з різноманітних рослинних і геометричних мотивів, виконаний чорною фарбою технікою вибійки⁸². З поховання половецького хана другої третини XIII ст., розкопаного в Чингульському кургані, походять шовкові каптани візантійської роботи, прикрашені золотою вишивкою⁸³. Крім того, ці знахідки вкотре засвідчують значне поширення серед верхівки кочовиків імпортованих виробів, наразі візантійського й західноєвропейського походження.

ЗОЛОТАРСТВО. Упродовж X–XI ст. за часів печенізького й торкського панування в Надчорноморщині виразне піднесення демонструвала ювелірна галузь, певною мірою продовжуючи естафету попередньої хозарської доби. Про це красномовно свідчать знайдені в степових похованнях кочівницької знаті комплекси головно збрійного та ремінного гарнітура, що склалися з десятків, а інколи, як, скажімо, кінська вуздечка із с. Гаївки Харківської області, з більш як сотні елементів. Найпоказовішими були поява деяких нових чи видозмінених форм в асортименті виробів (наприклад, кінських налобних і наносних блях-бубонців (решм), подібних виглядом до пелюсток чи листя), певні новації в орнаментальному оздобленні, а також високий професійний рівень виконавчої майстерності та досить широка амплітуда технічних прийомів виробництва, серед яких – ливарництво, карбування, інкрустування (зокрема, дорогоцінними металами по залізу й сталі – техніка тауширування), золочення, чорніння, різні види гравірування та полірування⁸⁴. Картину розвитку художнього металу в за-

значений період доповнюють деякі свідчення з писемних джерел, зокрема текст Гардізі, у якому зазначалося, що печеніги мають “багато золотого й срібного посуду, багато зброї. Вони носять срібні пояси”⁸⁵. Такий стан речей дослідники пов’язують з існуванням в окресленому регіоні щонайменше двох-трьох місцевих осередків (майстерень) художнього оброблення кольорових металів, що діяли майже синхронно, але при цьому орієнтувалися на різні мистецькі традиції Євразії.

В одному з них, де працювали східні майстри, або принаймні ремісники, зорієнтовані головню на мистецький доробок культурних центрів середньо- та центральноазійських теренів, зокрема Ірану, Согду (про що свідчить склад металевих сплавів у виробках, який збігається з рецептурою, зафіксованою в середньовічних східних ремісничих трактатах⁸⁶), виготовлялися вироби ремінного гарнітура з виразними східними рисами (знахідки в курганах біля сс. Трапівка й Мирне Одеської обл., Булгакове Миколаївської обл., Нова Кам’янка, Каланчак і Першокостянтинівка Херсонської обл.). Менше це проявилось у формах продукції, що за конструктивним і морфологічним виглядом цілком уписується в загальну структуру типологічно споріднених виробів регіону. Водночас помітним є переважання певних форм. Так, згадані вище решми за обрисом, як правило, були подібні до листя; серед ремінних блях часто трапляються екземпляри у формі сердечка, а також зразки складного профілю. Однак більшою самобутністю позначено оздоблення. До складу орнаментальних мотивів гарнітура зазначеного осередку (школи) входять волотаста хвиля, чотири-, восьми- та десятипелюсткові розети, кільця, укладені з випуклих кружків чи виступів у вигляді крапель, перисті форми, стеблини із три-, п’ятипелюстковими пальметами. Подекуди на бляшках трапляється канельований бордюру. Прикметою оформлення більшості предметів названих наборів є поєднання орнаментованих і значних за площею “чистих” (вільних від будь-яких зображень) поверхонь. Синтез базується на принципі контрасту й взаємодоповнення між мерехтливим мереживом узорів та

Ремінний гарнітур. Срібло, золото; лиття, гравірування, золочення, черніння. X ст., с. Трапівка Одеської обл. За вид.: ІУК



гладкими полірованими ділянками. Подібний спосіб оздоблення застосовано головно на решмах і наконечниках ременів, круглих бляшках. Загалом поверхні виробів більшості ювелірних комплексів окресленого періоду не перевантажено декором; простежується певна рівновага між заповненими узорами та “чистими” площинами. Винятком є лише поясний набір із Трапівки та окремі дрібніші бляшки з Мирного. Але в кожному разі орнаментальні мотиви повторюють загальний обрис речей, певною мірою підкреслюючи його. Зважаючи на місце, де були знайдені вищезазначені збруйні комплекти, а також на близькі паралелі орнаментальних мотивів із території Булгарії, можна припустити, що осередок містився в північно-західній частині Надчорноморщини⁸⁷.

Натомість другий осередок, що локалізувався, найвірогідніше, у Криму, виробляв речі в руслі візантійської стильової традиції та за візантійськими нормами ваги для речей з дорогоцінних металів. Його презентують гарнітурні набори з курганних поховань біля сс. Зміївка, Нова Кам'янка, Каланчак та Першокостянтинівка Херсонської області, Сарайли-Кийяту (Крим), а також с. Гаївка Харківської області⁸⁸. Основна форма їхнього оздоблення – рослинно-стрічкове плетиво, що становить основу загального композиційного ладу орнаменталії. Характерними є найрізноманітніші комбінації переплетень, перетинів, “вузлів”, з яких постають умовні фітоморфні та геометричні фігури. Серед останніх часто трапляються мотиви хреста, безконечника, овалу, розет, різноманітних дуг, часом доповнені вписаними в них пальметою, трилисником, розетою, ромбом, квадратом тощо. Подекуди, як у наборі з Гаївки, рельєфна джгутова плетінка поступається місцем витонченішим за графікою стилізованим рослинним мотивам. У центрі решми із зазначеного комплексу відтворено мотив розвиненої пальмети, уписаної в концентричну фігуру яйцеподібної форми, обрамленої хвилястим стеблом-бігунцем з відростками-напівпальметами. По краю виробу пролягає канельований золочений бордюр. Техніку черні в цих виробках застосовано для тонування заглиблених поверхонь, найчастіше тла, контурних ліній, а то й основного рисунка орнаментальних мотивів. Поєднуючись із золоченими і/чи сріблястими поверхнями виробів, вона помітно увиразнює, оживляє загальний стрій декору.

За спостереженнями дослідників, такі декоративні й техніко-стилістичні прикмети, як джгутова плетінка й чернева лінія, а також ребристі поверхні, що їх часто застосовували як тло для випуклих полірованих елементів орнаменталії виробів, є типовими для візантійського мистецтва XI ст. Утім, техніку черні, як і канельований бордюр та мотив плетінки, використовували ще в хозарський час⁸⁹, що дає підстави вести мову про певну тяглість і розвиток місцевої традиції декорування ювелірних виробів⁹⁰, хоча, вірогідно, й не без додаткового імпульсу з боку мистецької практики Візантії. Принагідно варто зазначити, що лише в гарнітурах зазначених надчорноморських комплексів канельований бордюр, за висловленням Р. Орлова, “перетворився в мерехтливе тло”, яке створювало своєрідну гру, напругу контрастів “між контурною рисою черні на смужці срібла й золотого тла”⁹¹.



Гарнітур кінської вузди. Срібло, золото; лиття, карбування, золочення. X – перша половина XI ст., с. Булгарове Миколаївської обл. За вид.: ІУК



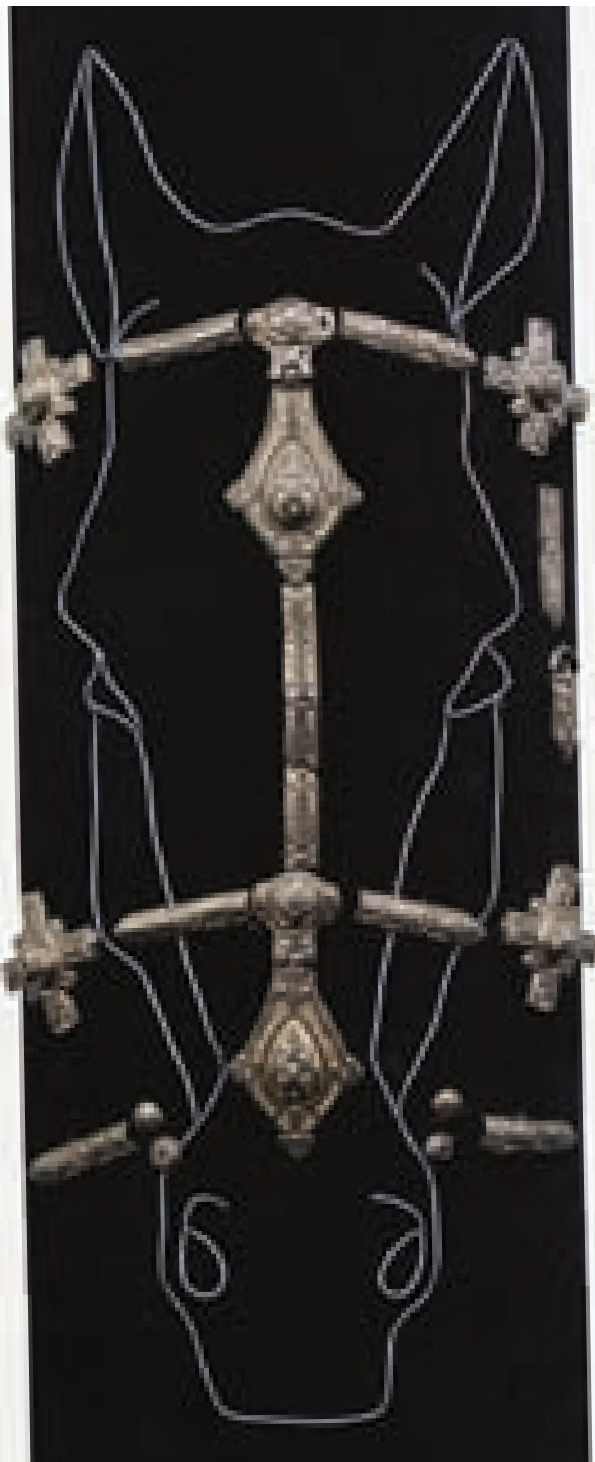
Гарнітур кінської вузди. Срібло, золото; лиття, карбування, золочення, черніння. XI ст., с. Кам'янка Херсонської обл. За вид.: ІУК

Жоден з виявлених на сьогодні ювелірних наборів обох осередків не дублюється, що засвідчує значний творчий потенціал майстрів-виконавців. Водночас у наборах з різних поховальних комплексів окресленого періоду трапляються тотожні або подібні вироби (наприклад, штамповані бляшки для вбрання з Булгакового та ремінні прикраси з Гаївки та Нової Кам'янки, квадратні накладні бляшки з Булгакового та Гаївки, характерні видовжені трипелюсткові – з Гаївки та Мирного). Це може свідчити не лише про використання кочовиками виробів різних майстерень регіону, але й про певні тенденції до уніфікації художніх форм, що закономірно з огляду на спільні часові, просторові й культурно-етнографічні виміри їх побутування.

Водночас ряд знахідок поясної та збройної гарнітур з теренів Нижнього й Середнього Дніпра (м. Кам'янка Запорізької обл., с. Котовка Дніпропетровської обл., ур. Княжа гора Київської обл., м. Київ), що пов'язані, вочевидь, з Дніпровським торговельним шляхом, поєднують у собі морфологічні й декоративні риси двох попередніх осередків. Особливо показові в цьому сенсі решми. За формою вони ближчі до відповідних виробів першого осередку, але за характером декору та набором орнаментальних мотивів – до зразків із другого. Подібна картина, але в іншому, так би мовити, порядку залежності, простежується і з поясними наконечниками⁹². Такі витвори проміжного характеру дослідники схильні приписувати ще одному – третьому – осередку ювелірного виробництва, що, вірогідно, діяв у південних землях Руської держави, спираючись на виробничі потужності одного чи кількох сусідніх ремісничих осідків. Це припущення підтверджується збігом чи перегуком деяких декоративних мотивів (плетінки, трипелюсткових і стрічкових форм), які оздоблюють металеві набори із зазначених пунктів та вжиткові речі з питомо давньоруських археологічних комплексів,

а головно – існуванням виробничих майстерень у даньоруських містах, насамперед у Києві в X ст., продукція яких наслідуює прикраси надчорноморського регіону⁹³.

Окрім спорядження дружинників-вершників, нововведення торкнулися й комплексу жіночих прикрас окресленого часу. Самобутністю серед них вирізняються великі скроневі кільця-підвіски з однією масивною порожнистою біко-нічною намистиною в нижній частині, що часом додатково оздоблювалася довгими конічними виступами-“шипами”/“рогами” (від восьми і більше) з однією чи кількома кульками на вершині чи кольоровими вставками (у гніздах). Усі згини і з'єднання форм таких кілець (властиво намистин) декорувалися тонкою крученою дротиною (сканню). Виготовляли ці прикраси переважно зі срібла, нерідко золоченого, рідше – зі щирого золота. В останньому випадку вони були помітно меншого розміру. Носили кільця над вухом (укріплені на головному уборі), чи під/за вухом (закріплені в косі). Поширилися з XII ст. спершу лише в Пороссі та на інших теренах Київщини, а згодом – у Наддністрянщині та Надволжі, у місцях осідку й переселень переважно чорних клобуків. Саме з цим кочовим населенням Г. Федоров-Давидов пов'язав і їхню появу⁹⁴. Утім, подекуди вони трапляються й у комплексах прикрас половецьких і навіть руських жіночих уборів. На думку дослідників, за прототип “рогатим” кільцям послуговували сережки з однією намистиною, прикрашеною конусами, що побутували серед мешканців Херсонеса⁹⁵. Виразним зразком аналізованого типу прикрас виступає пара масивних золотих кілець-підвісок (діаметр кілець – 5,5 см, намистин – 2,6 см), що входили до убору кочовички з поховання XII–XIII ст. поблизу м. Ясинувата Донецької області. Кожну з намистин оздоблено шістьма порівняно великими мигдальними за формою випуклими вставками із лазуриту в сканній оправі⁹⁶. Поєднання золотої і синьої барв у цьому наборі демонструє вірогідний вплив синх-



Гарнітур кінської вузди. Срібло; лиття, карбування, черніння. X–XI ст., с. Нова Кам'янка Херсонської обл. За вид.: L'or des steppes



Серезка-підвіска. Срібло; кування, тиснення, скань. XI–XII ст. МІКУ. За вид.: Музей історичних коштовностей України



Серезка-підвіска. Срібло; кування, штампування, скань, золочення. XI–XIII ст. МІКУ. За вид.: Музей історичних коштовностей України

Серезка-підвіска. Золото, лазурит; кування, тиснення, вставки, скань. XII – початок XIII ст., Ясинувата Донецької обл. ДОКМ. За вид.: Легенди степу



ронної мистецької традиції мусульманського (?) Сходу, хоча зараз воно є своєрідним поверненням до кольорової гами, що панувала в художній культурі (зокрема ювелірному мистецтві) степової Надчорноморщини передгунської доби. Окрім скроневих кілець, вставки з лазуриту трапляються (по дві великі) й на вузьких пластинчатих браслетах⁹⁷. Прикладом “рогатих” кілець може слугувати цілий ряд знахідок: у кургані № 297 біля с. Зеленьки Київської області, в Амвросієвському районі Донецької області, Ямпільському районі Вінницької області, Черкасах, Києві, Чернігові⁹⁸.

Щодо традиційних прикрас половців, то вони були відносно простими й невибагливими за формою та технікою виконання, незважаючи на вартість матеріалу. Своєю масивністю, а отже, й знаковою роллю вирізнялися шийні гривни (гладкі чи виті) з прямокутного в перетині прута, що на завужених кінцях загинався в невеликі петлі⁹⁹. Такі презентативні прикраси виготовлені із золота чи срібла (золоченого срібла) призначалися, з огляду на скульптурні зображення й поховальний інвентар, головню для жінок вищих верств половецького суспільства, хоча подекуди вони входили в комплекс убрання й чоловіків. Їх носили по одній, по дві, а то й по три одночасно. У неодмінний набір жіночого комплексу оздоб входили також скроневі кільця і серезки. Поміж них трапляються прості дротяні кільця, кільця зі спіральним закрутом на одному кінці, кільця з однією чи трьома округлими намистинами. Проте чи не найпоширенішими були кільця з нижнім прямовисним стержнем, як правило, обмотаним тонким дротом, та невеликою намистиною, підвішеною на тонкій петлі. Інколи стержні складаються з двох окремих частин, між якими деколи підвішували ще одну намистину. Серезки такого типу з'явилися в Степу ще в попередні історичні періоди, зокрема в постгунський, ранньохозарський і салтівський часи¹⁰⁰. Як засвідчують зображення на монументальних скульптурах, половчанки носили разки намиста, інколи – кулони. Поширеними були браслети й каблучки, що нерідко виготовлялися зі скрученого чи сплетеного дроту різного діаметру, а також персні з каменем-вставкою на щитку.

Склад типового жіночого ювелірного убору лише зрідка доповнювався (судячи за археологічними знахідками) пишнішими й технологічними виробами. Так, до комплексу оздоб заможної половчанки з курганного поховання кінця XII – початку XIII ст., виявленого поблизу с. Новоіванівка Донецької області, окрім шийної золотої гривни, жезла (з випрямленої крученої золотої гривни), браслетів з розплющеними кінцями, каблучок, персня, входило



Сережки-підвіски. 1 – срібло; кування, штампування, зернь, скань. XI–XIII ст. МІКУ; 2 – срібло; лиття, волочіння, штампування, скань, золочення. Кінець XI–XII ст. МІКУ. За вид.: Музей історичних коштовностей

дві вишукані золоті підвіски краплястої форми. Вони містилися біля шиї покійниці¹⁰¹. Чільний бік підвісок прикрашений (по центру ширших частин) вставкою з овального блакитного каменя, довкола якої крученим тонким золотим дротом (сканню) на поверхні виробу викладено в одну лінію стилізований рослинний орнамент зі спіральних завитків та S-подібних фігур. Таким самим дротом увиразнено загальний контур виробу. Наразі маємо контрастне й доволі вдале поєднання кольорового й zarazом об'ємного акценту (кабошона) з легким графічним площинним узором, виконаним у техніці глухої скані. На зворотному боці підвісок штампом (?) витиснуто рослинний мотив: бутон з двома трилисниками у центрі. Зображення виконано невисоким пласким рельєфом. Оригінальною конструкцією та виразною стилістикою відзначається ряд срібних скроневих підвісок XI–XIII ст. зі збірки МІКУ (Київ). Дві з них належать до розряду “рогатих” прикрас. В одному випадку за основний об'єм слугує кубик, кожену грань якого оздоблено п'ятьма однаковими пірамідками, що розміщені при кутах і в центрі площини

Сережки-підвіски. 1 – срібло; лиття, кування, плетіння, зернь, скань. XI–XIII ст. МІКУ; 2 – срібло; кування, штампування, зернь, скань. XI–XIII ст., Канівський р-н Черкаської обл. МІКУ. За вид.: Музей історичних коштовностей





Жезл. Золото; кування, скручування. XII–XIII ст., с. Заможне Запорізької обл. МІКУ. За вид.: L'or des steppes

ни. Поверхня останніх вкрита штампованим невисоким рельєфом, що імітує фактуру викладки із зерні. Вершини порожнистих пірамідок, а також кути кубика-основи увінчуються однією невеликою кулькою в сканному обрамленні. Деяко більшими зернинами в подібному обручі зі сканного дроту при основі заповнено проміжки між крайніми виступами-пірамідками. Згори підвіска має гладеньку розімкнуту дужку для кріплення з головним убором. У другому випадку об'єм намистини – кулястої форми. Його прикрашено зерновими пірамідками, що чергуються з порожнистими півсферами з петлями, до яких прикріплено кільця з листуватими шелесткими пластинками. Чотири ряди крученого дроту, обперізуючи основну форму між виступами-пірамідками, доповнюють загальний декоративний лад виробу. Художній ефект першого зразка угрунтовано, вочевидь, на чіткій геометричності об'ємних форм, яку не заступає жоден елемент декору. Переважно сама гра світла й тіні на численних гранях багатокутника створює динаміку пластичної напруги. Естетичність другого зразка полягає в протилежному. Нагромадження різних форм і декоративних засобів, за якими приховується конструктивна основа виробу, створює враження мінливо-рухливої поверхні, наділеної ще й “звуковим” (шумовим) супроводом. Заразом стилістиці обох аналізованих підвісок притаманна особлива ваговитість; стосовно першого зразка реально говорити навіть про вияв своєрідного ювелірного монументалізму. Інакше виглядають дві наступні скроневі підвіски. На їхні кільця нанизано три (в одному випадку) й десять (у другому) кулястих на-

Центральна бляха щита (умбон ?). Бронза, срібло, золото; карбування, золочення. XII – початок XIII ст., с. Заможне Запорізької обл. МІКУ. За вид.: Золото степу



мистин. Останній виріб є, посутньо, зменшеним разком, у якому чергуються золочені глїдкі й меражані сканні кульки. Трьохнамистинна пїдвіска привертає увагу вибагливістю, а воднораз технічною досконалістю декорування. Головним мотивом оздоблення там виступають більші чи менші кільця, викладені на поверхні порожнистих кульок намистин крученим дротом. На більшій центральній намистині вони комбїнуються з чималими за розмірами зернинами. Знизу до кожної кульки причеплено по два плетені ланцюжки з кулястими мережаними пїдвісками¹⁰².

Попри наявні зразки жіночих прикрас високо мистецького гатунку, які почасти продовжують і розвивають традиції попереднього періоду, місцеве ювелірне виробництво за половців не постає достатньо яскравим і повносилим явищем художньої творчості. Річ у тім, що найвишуканіші з названих оздоб жіночого строю демонструють близьку подібність до виробів візантійських і давньоруських майстрів, тобто можуть бути імпортними речами. Такі реалії ще помітніші в характері оздоблення воїнського убору й спорядження, кїнської вузди. Доступні нині найкращі поясні та збруїні гарнітури половців є значно скромніші, ніж відповідні предметні набори попереднього печенїзько-торкського періоду. Створюється враження, що згадані раніше виробничі осередки ювелїрного мистецтва Надчорноморщини переживали кризу, чи взагалі припинили своє існування. Принаймні виразних зразків їхньої продукції від другої половини XI – першої третини XIII ст. нам не відомо. У цьому переконує і комплекс творів художнього металу, виявлений у вже згаданому ханському похованні з Чингульського кургану (околиця с. Заможне Запорїзької обл.). Він складається переважно з тих-таки імпортних речей: західноєвропейських (металевий гарнітур шовкового пояса, срібний золочений циборїум, що використовувався як чаша чи курильниця), руських (оздоби злучників колодочок ножїв) (?), передньоазійських (гличик, альбарела), таких, що відображають загальноєвропейську чи локальнїшу східноєвропейську моду (шийні коштовні ланцюги, гривни)¹⁰³. Навіть золочений умбон щита (діаметр близько 10 см) у вигляді так званої завихреної розети з високим рельєфом лопатей-закрутїв заледве чи можна беззастережно приписати (зважаючи на численні



Курильниця (циборіум ?). Срібло, золото; лиття, кування, гравірування, золочення. XII – початок XIII ст., с. Заможне Запорїзької обл. МІКУ. За вид.: Золото степу

Поясний гарнітур. Срібло, золото; лиття, карбування, золочення. Друга чверть XIII ст., с. Заможне Запорїзької обл. МІКУ. За вид.: Золото степу



азійські аналоги) до спадку винятково місцевої художньої практики. Поміж привозних творів особливу увагу привертає середньоазійський (?) поясний срібний золочений кухоль (висота – 8,2 см, діаметр вінця – 9,5 см) досить складного вишуканого силуету, на піддоні, з вушком-кільцем, яке зверху, на рівні вінця, прикрите фігурним щитком-полічкою (у вигляді трилисника) для опори великого пальця. Поверхню посудини вкриває багатий декор. Трохи нижче від її вінця пролягає (довкруг) смуга-фриз із пальмет-трилисників, які вписано в замкнуті форми на подоби бутона-сердечка (бруньки?), а тулуб поділено смугами з рослинним узором характерного композиційного укладу типу “іслімі” (хвилясте стебло-бігунець із загнутими відростками, що завершуються напівпальметами спрощеної форми¹⁰⁴) на шість завужених внизу сегментів-арок. Під арками вміщено поперемінно людські постаті й стилізовані рослинні форми. На персонажах довге оздоблене вбрання та головний убір. У розведених в сторони та зігнутих в ліктях руках вони тримають різні предмети. Увесь декор виконано контурним карбуванням, заглиблення якого було заповнено червоною та жовтою емаллю¹⁰⁵. Останній технічний прийом надавав виробу особливої барвистості й коштовності. За формою основного об'єму та вушка, почасти й за характером рослинного декору, посудина є витвором питомо кочівницької, тюркської традиції, однак виготовлена вона була, найімовірніше, в одній з іноземних майстерень, можливо, на замовлення половців.

Подібну картину засвідчує й багатий інвентар типово кочівницького за обрядом поховання кінця XII ст., відкритого в Надроссі біля с. Таганча Київської області¹⁰⁶. Це поховання належить, можливо, до кола старожитностей чорних клубуків. Більшість предметів художньої роботи, що виявлено тут, також імпортного походження. Так, срібний золочений медальйон (діаметр – 6 см) з рельєфним образом Христа-Научителя – романо-візантійської роботи X ст. архаїзуючого стилю. Аналоги пишного рослинного декору, яким прикрашений (з обох боків способом карбування й гравірування) срібний золочений аграф (застібка для плаща, 6 см × 15 см) із шістьма напівсферичними граненими гудзиками, відносяться в орнаментиці ряду пам'яток візантійського та грузинського мистецтва XII ст. Невелика срібна чаша на конусоподібній ніжці-піддоні (висота – 12,2 см), що прикрашена довкруг горловини та при основі ніжки окрайкою з гравірованою золоченою плетінкою, за формою зближується з відповідними виробами Близького Сходу, а за орнаментациєю – з творами торетики Візантії, Закавказзя, Малої Азії XII–XIV ст. Довгий жезл (довжина – 1,5 м) зі срібним круглим навершям-“яблуком” у

Кухоль поясний. Срібло, золото; кування, карбування, лиття, лютування, золочення, черніння (?). XII–XIII ст., с. Заможне Запорізької обл. АМ ІА НАНУ. За вид.: ІУК, т. 1



гнізді, прикрашеному рельєфною аркадою, подібний до інсигній влади, що відомі в середньовічній культурі Візантії, Ірану, Туреччини¹⁰⁷. Виробом місцевої (руської?) роботи можна вважати лише шийну кручену впівоберта гривну, виготовлену із залізного дроту, покритого золотом фольгою¹⁰⁸.

За східним (середньоазійським?) чи візантійським взірцем виготовлено оздоблення сфероконічного шолома XII – першої половини XIII ст. з курганного кочівницького поховання, розкопаного побіля с. Бабичі Черкаської області¹⁰⁹. Залізну основу цього захисного обладунку вкрито золоченою міддю. Його маківку й нижній край прикрашає вишуканий рослинний орнамент, виконаний технікою гравірування та карбування на додаткових



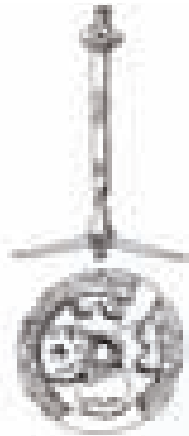
Шолом. Залізо, мідь; кування, гравірування. XII – перша половина XIII ст., с. Бабичі Черкаської обл. За С. Плетньовою

накладних мідних пластинах. Гладка поверхня соковитого в'юнкого стебла-бігунця з видовженим листям-напівпальметами, що оперізує устя шишака, та чотирьох паростків-чотирилисників з великим ромбічним бутонем, що складають укупі велику розету на самій його верхівці, виразно проглядається на дрібнопуансованому тлі. Краї вінця та завершення означені дрібним прокресленим зигзагом. Упадає в око вивіреність рисунка й пропорційна злагодженість орнаментальних форм, а також віднайдена рівновага між оздобленими й “чистими” поверхнями корпусу виробу. Близькі аналоги аналізованому шолому (як за формою, так, почасти, й за орнаменталією) дослідники відзначають серед старожитностей Русі.

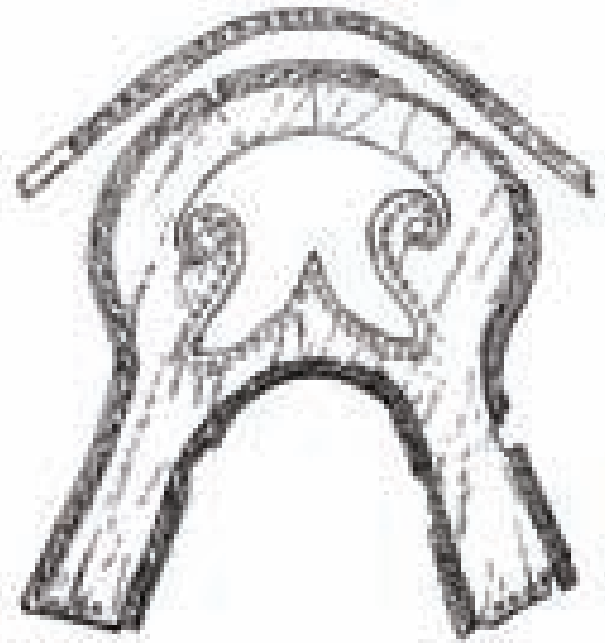
ХУДОЖНЯ ОБРОБКА КІСТКИ. Виявом питомо місцевого художнього ремесла є предмети, виготовлені з кістки. Доступні наразі зразки – не численні, вони призначені лише для оздоблення утилітарних речей. Їхні поверхні подекуди прикрашають доволі скромні, прості узори, укладені переважно з гравірованих ліній (зигзагових, хвилястих, перехресних тощо), коротких рисок, кружалаць, цяткок. Мистецька якість кращих із таких виробів досягається за рахунок виразного силуету. Останнє спостереження повною мірою стосується більшої кістяної пластини-накладки на верхівку передньої луки сідла, виявленого в жіночому похованні кургану № 303, що на околиці с. Зеленьки Київської області (район Надросся)¹¹⁰. По центру основної площини цієї накладки зроблено фігурний виріз, силует якого значною мірою вторує зовнішньому, добре відпрацьованому обрису пластини. Краї накладки, а також нижній край вирізу оздоблено порівняно нескладними візерунками: смугою з двох переплетених стрічок і низкою кружалаць із цяткою в центрі. У подібному стилістичному руслі виконано кістяні накладні пластини передньої луки сідла, виявлені в половецькому похованні XI–XIII ст. з кургану № 1 побіля с. Пришиб Луганської області¹¹¹. Основний акцент давній майстер-виконавець зробив на фризі, що обрамляє луку при її верхньому краю. Цей фриз складається з плоскорізьбленого зигзага

Накладки передньої луки сідла (прорис). Кістка; різьблення, гравірування. XII – перша половина XIII ст., с. Зеленьки Київської обл. За С. Плетньовою

Бовтур маснички (?) (прорис). Кістка; різьблення, гравірування. XII – перша половина XIII ст., Київська обл. За С. Плетньовою



й



низки дрібних циркульних кружалець із цяткою в центрі, з'єднаних між собою короткими скісними штрихами. Натомість центральна частина верхньої площини накладки луки заповнена трьома великими концентричними тонко окресленими циркулем колами. Декор пришибського витвору засновано увіч на переважно тонкому лінеарному гравіруванні, тобто є присутньо графічним.

Наразі варто згадати своєрідний кістяний стрижень з круглястою насадкою (своєрідний пристрій: чи то бовтур маснички, чи звивник джгутів?) з кочівницького кургану, розкопаного Д. Самоквасовим у другій половині XIX ст. в тому ж Надроссі. Стрижень цього предмета прикрашено двома поясками-потовщеннями з гравірованими косими перехресними лініями й зигзагом, а тонка пластина коліщатка, що насаджувалося на стрижень знизу, у плані має вигляд чотирипелюсткової квітки, уписаної в коло з широким ободом. По краях пелюсток пролягають циркульні вічка, які, у поєднанні з хвилястою смужкою, укривають і обід кола¹¹². Циркульний орнамент широко застосовувався для оздоблення інших предметів кочівницького побуту, про що свідчать старожитності чорноклобуцького союзу.

МОНГОЛЬСЬКИЙ ПЕРІОД (середина 40-х років XIII – XIV ст.)

Будівництво. Опорядження споруд

Сфера будівництва у монголів, як засвідчують доступні писемні, іконографічні та археологічні джерела, була обмежена переважно зведенням пересувних мобільних житлових споруд різних типів – юрт, чумів, куренів¹. Своєю чергою кожен з них поділявся за конструкціями на нерозбірні та розбірні підтипи. У кочовому побуті монголів окресленого періоду споруди нерозбірних конструкцій застосовувалися ширше. Проте за основними об'ємно-просторовими характеристиками вони мало чим різнилися між собою. Скажімо, юрти обох підтипів мали циліндричну чи майже циліндричну форму основного об'єму, конусне перекриття, що завершувалося світловим і водночас димохідно-вентиляційним отвором. Названі підтипи зближує і каркасний тип конструкцій, і повстяне покриття. Відмінність полягала головню в технічних особливостях самих каркасів. Якщо в першому випадку стіни, сплетені з вербових прутів, перев'язаних волосяними мотузками, були стаціонарними (нерозбірними), то в другому каркас мав збірно-розбірну конструкцію, зокрема, стіни склалися з дерев'яних розсувних ґратчастих секцій. Різнилися каркаси й допустимою величиною. Нерозбірні житла панівної верхівки досягали завширшки, згідно з повідомленням французького монаха-мінорита Гільйома де Рубрука, 30 футів (понад 9 м). Їх перевозили на колісних платформах, які тягли одночасно десятки биків². Про максимальні розміри розбірних юрт писемні джерела не повідомляють, але вони заледве чи перевищували розміри нерозбірних жител через обмеження, зумовлені технічно допустимою величиною секцій конструкції.

Нерозбірні монгольські житла, змонтовані на возах, на думку дослідників, зберігали конструкцію плетених буд/куренив ще гунського зразка. Щодо юрт з ґратчастою конструкцією стін, то цей тип житла був запозичений, вірогідно, у тюрків. Існує припущення, що ще в XIII ст. монголи, у тому числі їхня аристократія, користувалися переважно юртами давньотюркського типу, які мали характерне шпильасте завершення перекриття. Такі юрти, що називалися “чорган кер” (гостроверхі юрти), найдовше проіснували без суттєвих змін у середовищі рядового кочового населення монгольської імперії. Натомість житло верхівки монгольського суспільства, як засвідчують доступні іконографічні й писемні джерела, в окремих регіонах помітно еволюціонувало, починаючи із середини XIII ст.



Монгольський курінь на візку (реконструкція). XIII ст. За С. Вайнштейном

стовпах напинали навіс, а також влаштовували своєрідний закритий з боків ганок-передпокій, що конструктивно був пов'язаний з основним об'ємом юрти³.

Зовнішнє покриття юрт виготовляли з різного матеріалу. У теплу пору року покриттям слугували рогожки, легкі тканини, у холодну – повсть. Монголи віддавали перевагу білому кольору повстяного покриття. Задля цього повсть просочували вапном, “білою землею” (глиною?) та порошком з кісток (для блиску). Використовували також чорну повсть⁴. Вигляд жител рядових кочовиків був досить скромним. Натомість юрти можливих монголів вирізнялися барвистістю, адже для покриття різних частин будови (даху, стін, навісів), для драпірування стін тощо використовували різнокольорові тканини⁵. Оцінити характер зовнішнього оздоблення юрти монголів XIV–XV ст. допомагають деякі іранські мініатюри й твори китайського малярства. Так, на мініатюрі 1315 року зображено юрту, верх якої прикрашено складним пишним орнаментом. На

Юрти монгольської аристократії (загальний вигляд і реконструкція каркаса). Кінець XIII – початок XIV ст., Центральна Азія. За С. Вайнштейном



Так звана “аристократична”, або “пізньомонгольська” юрта почала вирізнятися не лише розміром, зокрема високою стін, якіснішими будівельними матеріалами та багатством оздоблення, але й деякими конструктивними особливостями. Так, її перекриття іноді набувало дворівневої структури – його основна нижня частина вгорі переходила в напівсферичну частину меншого діаметра. Вентиляційно-світловий отвір у вигляді прямокутної проїми містився не в самій верхівці, а на чільному місці при основі напівсфери. Перед дверима на високих

китайських малюнках мінського часу, що мали прототипи в попередній (сунський) період, юрти кочовиків декоровані смугами по швах і стиках конструкції та покриття⁵. Згідно з повідомленням Рубрика, ставки (житла) були оздоблені зображеннями, кольоровими акцентами виділялися окремі частини конструкції, насамперед вхід та маківка даху. “Цю повсть біля верхньої шийки вони [татари. – Р. З.] прикрашають красивим і різноманітним живописом. Перед входом вони також вішають повсть, пістряву від барвистих тканин”⁶.

Інтер'єр житла монголів-кочовиків нічим принципово не відрізнявся від організації внутрішнього простору жител тюркських народів. По центру юрти за традицією містилося відкрите вогнище, довкола якого по периметру будови стояли меблі і було розкладене різноманітне побутове начиння. Приміщення чітко поділялося на чоловічу та жіночу частини. Навпроти входу містилася постіль господаря. В оформленні інтер'єру важливу роль відігравали текстильні вироби. Свід-



Юрти монгольської аристократії на колісних платформах (рисунок-реконструкція). Кінець XIII – початок XIV ст. За Ням-Осорин Цултемом

чення Рубрука про те, що татари/монголи “зшивають кольорову повсть, укладаючи [відтворюючи. – *Р. З.*] виноградні лози й дерева, птахів і звірів”⁷, указує на широкий спектр фіто- й зооморфних мотивів орнаментального мистецтва середньовічних кочовиків. Заразом воно дозволяє припустити існування в окреслений час виробів на зразок повстяних кошм традиційного художнього текстилю народів Казахстану, Середньої Азії, виконаних технікою вирізування й зшивання пристикованих частин. Попередня згадка про привхідні (у житлах) повсті з барвистими тканинами може вказувати на застосування монголами техніки аплікації, також відомої за пізнішими етнографічними матеріалами⁸.

За доступними писемними джерелами, зокрема писаннями Рашида ад-Діна, відомо про влаштування монголами своїх ставок-орд (тобто куренів) у вигляді кільця⁹. Таку саму планову структуру прибирало й тимчасове стійбище, тим паче оборонний табір з возів¹⁰. Під час тривалої зупинки нерозбірні житла, а також, слід гадати, споруди господарчого призначення, знімали з повозів і встановлювали на землю. Вхід до них був неодмінно зорієнтований на південь. Довкола кожного житла лишався значний вільний простір, який обмежувався / огороджувався повністю чи частково возами зі стаціонарними вантажними скринями-ящиками. Поряд із двором володаря організовували двори його дружин, дітей та слуг. Розміри куренів, стійбищ залежали, вочевидь, від чисельності кочової валки. Чим знатнішим був вельможа, тим більше людей його супроводжувало і тим більше жител і возів він мав. Постій багатого монгола (татарина) Моала свого часу Гійом де Рубрук прирівняв до “великого міста”¹¹.

Пластика та дрібна скульптура

За свідченням писемних джерел, монголи виготовляли антропоморфних “ідолів”, які різнилися значеннєвістю, функцією/-ями та розміром. Найповніші згадки про такі вироби культового характеру містять подорожні записки П. Карпіні: “У них [татар. – *Р. З.*] є якісь ідоли із повсті, зроблені на подобу людини, і вони ставлять їх обабіч дверей ставки [дому. – *Р. З.*] і вкладають у них щось із повсті, подібне до пиптиків. <...> Інших ідолів вони виготовляють із шовкових тканин і дуже шанують їх. Дехто ставить їх на чудовій закритій повозці перед входом у ставку. <...> І коли також хворий отрок, то вони роблять ідола... і прив’язують його над ложем. <...> Насамперед також вони роблять ідола для імператора і з пошаною встановлюють його на возі перед ставкою”¹². Додовнює це повідомлення текст Г. де Рубрука, з тією лише різницею, що він одно-

значно свідчить про дрібні зображення – об'ємні та плескаті: “[Усередині юрти над постілью господаря. – Р. 3.] завжди є зображення, ніби лялька чи статуетка з повсті, яку іменують братом господаря; інші схожі зображення містяться над ліжком пані й називаються братом її; ці зображення прибиті до стіни; а вище, серед них, міститься ще одне зображення, маленьке й тонке, що є... сторожем усього дому”¹³.

Окремі із цих зображень монголи шанували як утілення своєрідних духів-охоронців їхніх табунів, отар та черед; духів, що дарують їм достаток молока й приплід худоби, інші – як містилице духа-двійника, “імператорські” ж, можливо, – як утілення образів покійних володарів. У всіх випадках цим зображенням вклонялися, приносили жертви, дарунки. Зокрема, “імператорським” ідолам вклоняються “як Богу і змушують вклонятися деяких вельможних осіб, підлеглих їм”¹⁴.

На жаль, скласти достеменне уявлення про формальне вирішення, техніку виконання, конкретні розміри більшості згаданих у писемних джерелах монгольських культових антропоморфів неможливо. Виняток становлять лише фігурки, описані Г. де Рубруком. Своїми зовнішніми характеристиками вони вторують дрібним антропоморфним зображенням, що трапляються переважно в жіночих похованнях з надволзьких теренів. Подібні до них фігурки (заввишки 2–2,5 см) з тонкої срібної пластини виявлено в окремих похованнях курганного могильника XIV ст. біля с. Котовка Дніпропетровської області¹⁵. Їхніми визначальними характеристиками є плескатість і силуетність. Згідно з шаманськими повір'ями, ці умовні зображення слугували вмістилищем для однієї з душ людини, що відігравала важливу роль в її житті (позаземному?). Носили такі зображення як обереги-амулету на шії (на нитці) або нашивали на одяг.



Статуетка. Вапняк; різьблення, шліфування. Друга половина XIII/XIV ст. (?), с. Чернечий Яр Полтавської обл. За І. Кулатовою

рїч – ідоли, окремо встановлені на візках. Вони, згідно з контекстом оповіді П. Карпіні, мали вигляд більших чи менших тримірних антропоморфів. Отже, на відміну від тюрків, які різьбили свої монументальні зображення з каменю й дерева, нові прибульці для такого формотворення використовували переважно повсть і тканини. Такі зображення були, імовірно, не менш численні, ніж половецькі монументи, але за образно-формальними характеристиками вони, звісно, не підлягають жодному порівнянню з останніми і відображають зовсім інакший підхід до пластичного вирішення антропоморфного образу. Утім, вони зналися, імовірно, і на творах тримірного образотворення з твердих матеріалів. Так, можливо, із золотоординського періоду походить об'ємна антропоморфна кам'яна фігурка (висота – 18 см, максимальна ширина – 17 см, товщина при основі – 13,4 см), виявлена біля с. Чернечий Яр на Полтавщині¹⁶. Формальне потрактування її вкрай умовне, спрощене, зведене до основних об'ємів. Воднораз вона має характерний силует і окремі виразні деталі (поголена/лиса голова, підібгані? ноги), якими нагадує зображення сидячих буддійських святих. А буддизм, як відомо, був поширений серед монгольського населення¹⁷ перед офіційним запровадженням ісламу на початку XIV ст.

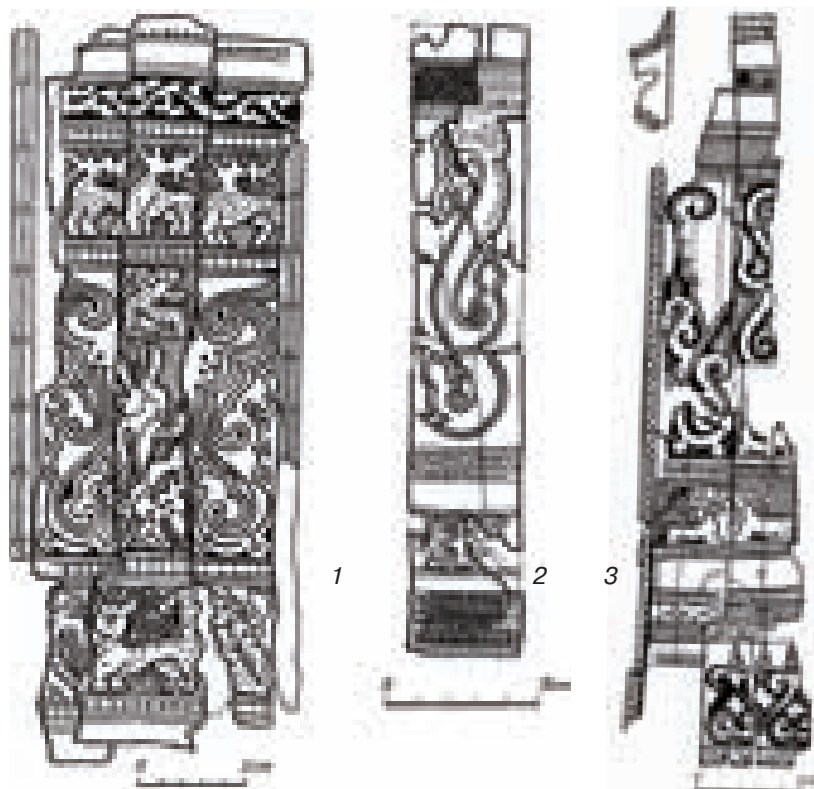
Принагідно слід констатувати, що образотворча складова мистецтва монголів, як засвідчують доступні джерела, значно поступалася декоративним формам як у традиційній культурі кочового чи напівкочового люду, так і в культурі населення новоутворених міських центрів. Нам відомі лише окремі розрізнені пам'ятки, і то вони не надто певні за історичними джерелами щодо свого формального вирішення і/чи датування (у випадку археологічних знахідок).

Художні ремесла

ХУДОЖНЯ ОБРОБКА КІСТКИ. Серед галузей художнього ремесла традиційного напряму мистецтва монголів чи не найдоступнішим нині для вивчення є обробка кістки, точніше – гравірування й різьба на пластинах із цього природного матеріалу. Пояснюється це, з одного боку, відносно кращою збереженістю названої категорії творів (порівнянно з виробами, які виготовляли з нетривких матеріалів), з другого – розвинутістю самого промислу.

Достатньо високий технічний рівень виконання такої різьби, різноманітний набір технічних прийомів (гравірування, плоскорізьба, використання кольорових паст (чорної, білої, жовтої) для заповнення контурних заглиблених ліній), а також розмаїтий склад ізоморфних мотивів і водночас стилістична єдність декору при значній масовості знахідок засвідчують, що перед нами продукція ремісничих майстерень, які були зосереджені в небагатьох золотоординських міських центрах. Найбільша концентрація таких знахідок простежується в Нижньому Надволжі, що дає підстави вважати цей регіон центром промислу. На вітчизняних теренах зразків подібної різьби виявлено хоча й значно менше, але цілком достатньо, аби мовити про неї як про окремішне явище місцевого мистецького процесу.

Так, орнаментованими кістяними обкладками часто прикрашали сагайдаки. Їх орнаментика, що відзначається надзвичайною виразністю, значною мірою засвідчує новий для окресленої території стилістичний, а почасти й іконографічний (насамперед і головню стосовно рослинних і геометричних мотивів) лад, джерела якого сягають переважно середньо- й центральноазійських (Алтай, Сибір, Монголія) традицій¹⁸. Зразками зазначених пам'яток з території України є кістяні накладки із с. Піски Харківської області, м. Ясинувата Донецької області, сс. Вороне, Григорівка, Шолохо-



Обкладки сагайдаків. Кістка; різьблення, гравірування, тонування. Друга половина XIII – XIV ст., 1 – с. Кам'янка Запорізької обл.; 2 – Ясинувата Донецької обл.; 3 – с. Григорівка Дніпропетровської обл. За Н. Малиновською



Накладки передньої луки сідла (прорис). Кістка; різьблення, гравірування, тонування. Кінець XIII / XIV ст., с. Філія Дніпропетровської обл. За В. Шалобудовим

ве Дніпропетровської області, Ковалівка Миколаївської області, Кичкаси, м. Кам'янки Запорізької області. Поверхня останньої знахідки по вертикалі поділена на чотири яруси, що обрамлені подвійними смугами й розділені між собою разками чи кружалець, чи ромбиків¹⁹. Верхній, найвужчий ярус заповнено рослинним орнаментом: зигзагистою галузкою з лапатим листям. Під ним – ярус із трьома послідовними фігурами оленів-роганів у складному ракурсі та з повернутими назад головами. Нижче – найбільший проміжок. На двох крайніх пластинах в дзеркальному відображенні вирізьблено великі завитки рослинних хвилеподібних орнаментальних мотивів; на центральній – фігурку лежачого оленя-рогана з підібганими ногами й повернутою назад головою, до якої знизу підноситься химерна (поліморфна?) хижа істота. У центрі нижнього ярусу відтворено фігуру барса (?) з круглою мордою, великими волохатими вухами й довгим хвостом, що завершується над вигнутою спиною трілисником. Обабіч нього сидять менші звірі (вовки?) з піднятими вгору передніми лапами. Виконання всіх зображень позначене значною мірою стилізацією, яка подекуди призводить до суттєвої трансформації першообразу. Водночас упадає в око повновидість, а разом з тим чіткість обрисів різноманітних фігур композицій, своєрідна комбінація різних за характером лінійних накреслень: плавних із ламаними та кутастими, урешті, поєднання різних технічних способів передачі фактур – за допомогою гравірованого штрихування чи виїмок-цяток. За всім цим проглядається давня мистецька традиція, коріння якої сягає, вірогідно, Центральноазійського регіону. Подібну стилістику та іконографічні (зооморфні) мотиви демонструють і деякі зразки декорування накладок на сагайдаки, виявлені в печенізько-половецьких похованнях другої половини XIII – середини XIV ст. північно-західної частини Надчорноморщини²⁰.

Деякі інші характер оздоблення кістяних виробів демонструють доступні нині накладки сідел. Один такий набір накладних пластин від передньої луки сідла походить з курганного половецького поховання кінця XIII / XIV ст., розкопаного поблизу с. Філія Дніпропетровської області²¹. Попри деякі іконографічно-стилістичні збіжності (окремі орнаментальні мотиви – фігура барса, звивисті пагони із завитками на кінцях, скісна сітка; подвійний контур, тонування тла), декор названого сідельного набору помітно відрізняється від характеру оздоблення накладок сагайдаків. По-перше, склад зооморфних “персонажів” і рослинних мотивів філійської пам’ятки дещо інший, по-друге, і це головне, форми цих мотивів (за винятком однієї силуетної композиції) виглядають значно пластичнішими й натурнішими проти силуетних, узагальнених, нерідко спрощених і схематизованих зображень на поверхні сагайдаків. Щодо

правда, рослинні й тваринні мотиви на сідельних накладках також досить стилізовані, умовні, однак міра їхньої узагальненості помітно менша проти відповідних зображень на сагайдаках. Рослинне плетиво при верхньому краю дуги сідла відзначається соковитими формами, а тіла драконів, крилатих псів, барса – порівняно детальнішою проробкою. Крім того, ці образи наділені виразною зовнішньою динамікою. За образним ладом і технічними прикметами аналізована пам'ятка постає як сув'язь різних етнокультурних традицій. Орнаментальні рослинні й зооморфні мотиви мають досить широке коло відповідників серед творів ужиткового мистецтва Візантії, Русі, близькосхідного й середньоазійського регіонів. Воднораз деякі прийоми формотворення знахідки (заповнення чорною фарбою тла різьби, що нагадує [імітує ?] техніку черні, прорізне [“дірчасте”] тло окремих деталей) зближує її з творами косторізного промислу, що виявлені на території Золотоординської держави, а також у Новгороді. Такі факти спонукають В. Шалобудова приписати авторство аналізованих кістяних накладок з Філії давньоруському майстрові, який працював в одній із золотоординських майстерень²². Однак слід констатувати, що як за іконографічним рядом, загальною стилістикою, композиційним ладом, так і за конкретним призначенням названий зразок художнього оброблення кістки цілком уписується в русло декоративного мистецтва кочовиків-тюрків. Це підтверджує, зокрема, антитетична композиція з двома драконами на кістяних накладках луки сідла дугої половини VII ст. з кургану № 1 Шилівського могильника (РФ)²³.

Окреслене коло пам'яток культури монголів, і ширше – населення степових азово-чорноморських обширів улуса Джучі, другої чверті XIII–XIV ст. представляє, як уже зазначалося, русло традиційної художньої творчості. Це засвідчують і доступні паралелі серед відповідного спадку як попереднього, так і наступного часу, включно з історико-етнографічним матеріалом кочових і напівкочових народів євразійського степового поясу Нового й Новітнього часу. Стосовно цих традиційних витворів синхронні зразки художньої культури міських осередків золотоординської держави демонструють інший тип творчості, інший напрям розвитку мистецтва (див. текст першого розділу тому). Утім, певні зв'язки і залежності між давньою традиційною й новою урбаністичною культурою таки існували. Вони простежуються на рівні деяких іконічних і орнаментальних мотивів, окремих принципів формотворення й стилістики, техніки виконання.

* * *

Отже, степові, почасти прилеглі південні лісостепові, а також кримські передгірські обшири сучасної України, обжиті переважно кочовими та напівкочовими народами, становили регіон, де впродовж раннього й майже всього розвиненого середньовіччя (що охоплює понад тисячолітній період історії) відбувалися значні за масштабністю й доленосністю наслідків для Східної, Центральної й частково Західної Європи політичні, етнокультурні процеси. У вимірі історичного розвитку вітчизняного мистецтва художня культура населення означеного регіону кінця IV–XIII/XIV ст. є цілком самотнім, самодостатнім явищем.

Мистецтво Степу досліджуваного періоду досить складне й багатогранне за внутрішньою структурою, а ще більше – за широтою різних етнокультурних проявів та за своїми “генетичними” складниками. З одного боку, воно перейняте традиціями попередніх епох, сформованих у глибинах азійської праісторії всіх (чи майже всіх) кочових племен і народів українського Півдня – переселенців зі Сходу. З другого, розвиваючись повсякчас під культурним впливом багатьох сусідніх країн і народів, воно постає (у кожному конкретному етнокультурному вимірі) наслідком синтезу культурних імпульсів цих народів. Саме в степовому регіоні значною мірою апробувалися й активно розвивалися – у більш чи менш зміненому вигляді – передові на той час цивілізаційні та культурно-мистецькі напрацювання таких азійських країн, як Согд, Іран, Китай, а з-поміж країн Європи – головню Візантія, яка, утім, була євразійською державою.





МИСТЕЦТВО ДАВНІХ СЛОВ'ЯН І РАННЬОЇ РУСІ: ЯЗИЧНИЦЬКА ТРАДИЦІЯ

**БУДІВНИЦТВО ТА
АРХІТЕКТУРА**

СКУЛЬПТУРА

ХУДОЖНІ РЕМЕСЛА

Двоспиральні підвіски (фрагмент).
Срібло (?), золото; лиття, скручуван-
ня, золочення. Друга-третья чверть
VII ст., Середня Наддніпрянщина.
Збірка "Платар". За вид.: Шедеври
Платар

Художня культура ранньосередньовічних слов'ян бере початок у культурній традиції населення лісостепових та південної частини лісових обширів Центрально-Східної та Центральної Європи попередніх історичних періодів. Чимало її характерних рис і форм постало в пізньоримський час. Однак впродовж першої половини I тис. н. е. слов'яни (власливо, праслов'яни) ще не виявили сповна своєї окремішньої культурної організації, принаймні на доступній науці джерельній базі їхня самобуність не фіксується досить виразно. Поряд з іншими народностями окреслених лісостепових та лісових теренів зазначеного часу (алано-сарматами, фракійцями, готами, балтами) вони виступають носіями різних археологічних культур, зокрема поліетнічної черняхівської та недостатньо диференційованих, імовірно, за етнічним складом – київської та ще, можливо, попередньої – пшеворської¹. У складі населення цих етнокультурних утворень слов'янська (праслов'янська) людність, пам'ятки якої локалізуються нині дослідниками на теренах південної частини Середньої Наддніпрянщини й верхів'я Південного Бугу, а також Середньої й Верхньої Наддністрянщини та верхів'я Пруту², була втягнута в силове поле спершу латенської (кельтської), а згодом і провінційно-римської культури, що помітно нівелювали місцеві культурні прояви, підпорядковуючи їх своїм моделям розвитку³. У політичному сенсі слов'янське населення черняхівської культури (щонайменше його окремі локальні групи) тривалий час перебувало, вірогідно, у підлеглому становищі, позаяк провідною та консолідуючою військово-адміністративною силою цієї культури визнаються рядом науковців войовничі готські племена⁴. Але приблизно в кінці IV чи на початку V ст.⁵ слов'янська людність півдня лісостепового (Подільсько-Середньодніпровського) регіону разом з іраномовним субстратним населенням краю (головно сарматським) об'єдналися у військово-політичне угруповання, відоме за ранньовізантійськими історичними джерелами VI – першої половини VII ст. під назвою “плем'я / племена антів”⁶. Цей присутньо міжплементний різноетнічний союз ранньодержавного (чи напівдержавного) типу виник, найвірогідніше, як відповідь на агресивну зовнішню політику королівства остроготів, що сформувалося в Криму та Надазовщині⁷. Ранньосередньовічні історичні джерела називають ще одне велике об'єднання слов'ян, що також мало осідок на вітчизняних теренах. Це – с(к)лавини/с(к)лавини/словене, які були, за свідченням Прокопія Кесарійського, найближчими сусідами антів⁸.

Утвердженню та посиленню антського союзу (а опосередковано й сусіднього словенського) посприяв головню новий розподіл політичних сил у Південно-Східній Європі, що склався унаслідок появи близько середини 70-х років IV ст. в надчорноморських степах кочових орд гунів. Новоприбульці з Приаральських обширів⁹ оволоділи державою Германаріха і тим самим поклали край пануванню готів у Південно-Східній Європі, спричинивши поступовий відхід їх значної частини на захід. Перегодом гуни

фактично виступили на боці антив в їхній виснажливій війні з готами Вінітарія (80-ті рр. IV ст.), завдавши їм відчутної поразки. Ці події призвели до корінних змін у подальшому ході слов'янської історії¹⁰. Відтоді анти і споріднені з ними с(к)лавини/словене стали повновладними господарями лісостепу й лісу Південно-Східної Європи, хоча почасти й у статусі ще підданців-союзників (при збереженні значної політичної, а отже, й культурної автономії) гунських володарів Надчорноморщини¹¹. У такій ролі слов'янські військові дружини почали, імовірно, брати участь у походах гунських військ проти Римської імперії, а певна (порівняно нечисленна?) частина мирного населення (поряд з іншими народами гунського військово-політичного союзу: острогонами, пізними скіфами, аланами, ін.) – втягуватись у процес переміщення (переселення) на захоплені землі східних провінцій Риму¹².

Названі обставини, а головне розпад і стрімкий занепад у середині V ст. величезної гунської “імперії” (що зумовив дестабілізацію серед кочових угруповань степових просторів вітчизняного півдня), а також кризовий стан і розпад єдиної Римської імперії, спричинилися, урешті-решт, до посилення міграційного руху значної маси слов'янства, яке накопичило впродовж перших чотирьох століть тисячоліття значний людський та організаційний потенціал¹³ і набуло необхідного військового досвіду у війнах з готами та римлянами. З VI ст. почалося освоєння слов'янами нових земель переважно в південному й західному напрямках. Ведучи постійну збройну боротьбу з Візантійською імперією, слов'яни опанували спершу території Нижнього й Середнього Дунаю, а згодом майже весь Балканський півострів. Під кінець VII ст. вони посіли значні обшири Центральної та Східної Європи – від Ельби на заході до басейну Сіверського Дінця на сході, від побережжя Балтики на півночі, до Пелопоннесу та побережжя Адріатики на півдні¹⁴. Отже, слов'яни за порівняно короткий проміжок часу перетворилися з об'єкта історії в одного з дієвих її суб'єктів. Про них почали писати латинські й грецькі (візантійські) хроністи, а пізніше й східні географи.

Події кінця IV–V та наступних століть істотно позначилися на характері розвитку матеріальної, зокрема художньої, культури слов'янського люду. Найважливішим наслідком їх стало, з одного боку, увиразнення самобутніх рис цієї культури, насамперед її етнографічної складової (хатній інтер'єр з півною системою опалення, поховання, керамічний комплекс). Слов'яни ніби виходять із “тіні” історико-культурних явищ попередньої епохи, властиво, провінційно-римської культури, і постають перед світом у своїй “природній” подобі. З другого боку, спостерігається поступове й неухильне піднесення якісного рівня їхньої культури, зокрема, її художньої складової (при всіх очевидних змінах і розмаїтті конкретних форм виая). Останнє було уможливлене внутрішніми, але здебільшого зовнішніми чинниками й насамперед долученням до культурних досягнень населення Наддунайщини і Балкан, а почасти й південних степових просторів. Двохсотлітній процес завоювання й колонізації візантійських територій та безпосередні й тривалі контакти з кочовим і напівкочовим, а через їхнє посередництво – із ширшим азійським світом, привели до запозичення слов'янами передових на той час технологічних прийомів виробництва, зокрема, у ділянці художнього ремесла, до опанування “популярних” взірців формотворення й декорування. Основні напрями культурних зв'язків початкового етапу розвитку визначили значною мірою головну перспективу культурних орієнтирів слов'янського суспільства (передусім його можновладної верхівки) на наступні історичні періоди.

Слов'янський люду, посідаючи лісостепові та лісові простори сучасної України, вів осілий спосіб життя, обробляючи землю й вирощуючи збіжжя, розводячи й доглядаючи домашніх тварин, займаючись різноманітними промислами й ремеслом. Відносно розмірене буття на одному, переважно постійному місці, характер праці, що був нерозривно пов'язаний з регулярною змінністю природних циклів, урешті, особливості самого довкілля визначали характер, лад і специфіку не лише його матеріальної, а й духовної культури. Світоглядною основою культури, а отже, й мистец-

тва слов'ян вітчизняних теренів упродовж раннього й початку розвинутого середньовіччя виступає споконвічне язичництво. Як певна система уявлень (релігійно-міфологічних, природничо-космологічних, соціально-етичних, аграрно-магічних тощо)¹⁵, що сформувалася еволюційним шляхом протягом попередніх тисячоліть, воно ґрунтувалося на ідеалістично-прагматичному, а разом і міфо-поетичному світорозумінні й світосприйнятті, на шануванні сил природи, на циклічному осягненні часу та дійсності, на осмисленні людини та її земного буття як невід'ємної складової природного коловороту. Традиційні народні вірування слов'ян, як і язичницькі вірування більшості європейських народів, зокрема скандинавських, не були перейняті “моральним [у сучасному розумінні цього слова. – Р. З.] пафосом, етичні поняття про добро і зло в абстрактній формі” не були їм притаманні¹⁶. Проте уґрунтовані на власній шкалі цінностей щодо сенсу життя і смерті, ваги правди і кривди, честі, слави, свободи (волі) і безчестя, ганьби, упокорення, значення і співвідношення свого і чужого тощо, вони сповнювали земне буття кожного свого вірянину достатньою мірою духовної чуттєвої напруги¹⁷ й відповідальності за власне життя й життя цілого роду, громади, а також указували шлях до гармонії зі світом. Як певна світоглядна й ідеологічна¹⁸ система, як певний релігійно-обрядовий комплекс, язичництво впливало на всі сторони буття слов'янського громадянства, визначаючи – прямо чи опосередковано, більшою чи меншою мірою – їхні якісні ознаки й кількісні параметри. Його особливості позначалися на ідейно-тематичних і формальних характеристиках тогочасної мистецької культури (насамперед на формах монументального будівництва, образотворення й орнаментики), а також істотно впливали на хід її розвитку. З огляду на це і на існуючі в минулому й сьогодні відповідні, але інші світоглядно-ідеологічні й культурницькі системи (наприклад християнство), доречно говорити про певну модель (форму) духовної та матеріальної культури слов'ян язичницької доби (“початкову” модель¹⁹), чи інакше – язичницьку модель культури / язичницьку культуру, і розглядати її окремішньо як самодостатню величину, як самотню форму культури зі своєю об'єктивною логікою функціонування й розвитку.

Наголошення особливостей світогляду й осілого укладу життя слов'ян принципове задля увиразнення їхньої культури порівняно з культурою кочового населення південнішого степового регіону Надчорноморщини. Водночас слов'янське суспільство періоду раннього середньовіччя було, як свідчать історичні й археологічні джерела, уже досить неоднорідним (диференційованим) і структурованим у соціальному вимірі. Середньовічна культура слов'ян – це вже культура соціальних верхів та низів. Перша з них представлена художніми творами, що позначені вищим рівнем виконавської майстерності, більшою різноманітністю форм та декору, виразнішими рисами зв'язків з мистецьким доробком інших народів. Натомість культура численнішого загалу відзначалася, як і у всіх суспільствах, більшим традиціоналізмом, а разом і відносно більшою простотою форм і скромністю чи повною відсутністю зовнішнього оздоблення.

Період панування язичництва на східнослов'янських землях Південно-Східної Європи тривав безперервно до кінця X ст., а в окремих віддалених від християнських метрополій регіонах ще довше – приблизно до середини XIII ст. Від означеної форми й системи культурних цінностей окресленого історичного періоду зберігся чималий спадок, однак він постає перед нами не в усій своїй повноті. Ряд конкретних форм мистецького доробку слов'янства раннього й розвинутого середньовіччя через різні несприятливі обставини історичного буття і короткотривалість їхньої матеріальної (органічної) основи безповоротно втрачено, а значить, лишилися недоступними для наукового студіювання й осмислення. Скажімо, до сьогодні майже не збереглося виробів (принаймні на території України), виготовлених з дерева, шкіри, рослинних і вовняних волокон тощо). А отже, нині нічого певного, чи майже нічого, не можна ска-

зати про різьбу на дереві, розпис, художні тканини, зокрема ткані й вишиті речі, повний комплекс убрання, художню обробку шкіри тощо. Так само небагато лишилося фактажу про монументальні форми архітектури і скульптури, що обслуговували релігійні культури язичництва, особливо центральних осередків традиційної віри. І тільки в окремих випадках про деякі невіцїлілі прояви цієї культури можна здогадно говорити на підставі опосередкованих джерел чи на підставі порівняльного аналізу синхронних і/чи типологічно споріднених пам'яток інших європейських народів. Для аналізу доступними на сьогодні є чотири категорії слов'янських старожитностей окресленого періоду. Це зразки їхньої будівельної та архітектурної діяльності (за планами й рештками земляних, дерев'яних і кам'яних конструкцій), монументальні та дрібні вироби з каменю (нечисленні скульптурні зображення, форми для художнього лиття), вироби з кольорових металів (переважно ювелірні прикраси) та обпаленої глини (переважно керамічний посуд). Утім, наукові знання і щодо означених витворів слов'ян-язичників є досить вибірккові й неповні. Скажімо, через різні обставини не з усіх районів слов'янської ойкумени походять пам'ятки скульптурного образотворення чи художньої металообробки. Цілком очевидно, що такий стан джерелознавчої бази не сприяє всебічному представленню і належному поцінуванню як загальної картини розвитку художньої культури слов'янства раннього й початку розвинутого середньовіччя, так і локальних особливостей окремих регіонів. Хоча, зрозуміло, за цим стоїть і об'єктивна відмінність у рівні культурного розвитку населення окремих земель, що у свою чергу закономірно позначилося на кількісних і якісних показниках шерегу конкретних мистецьких витворів.

Дослідження художньої культури слов'ян зазначеного періоду вітчизняних теренів дозволяє розрізнити в її історичному поступі щонайменше чотири етапи, узгоджуючи такий поділ з фактами загальнополітичного життя краю: а) етап антського та с(к)лавинського ранньодержавних об'єднань (V – кінець VII ст.); б) етап плеїнних князівств та їх об'єднань (перша половина VIII – перша половина/середина IX ст.); в) етап ранньої Русі (середина IX – кінець X ст.); г) завершальний етап, що стосувався головно територій Верхньої Наддністрянщини (кінець X – початок/перша половина XIII ст.).

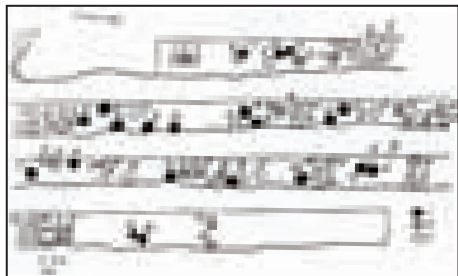
ПЕРІОД АНТСЬКОГО ТА С(К)ЛАВИНСЬКОГО РАННЬОДЕРЖАВНИХ ОБ'ЄДНАНЬ (V – кінець VII ст.)

Будівництво

СІЛЬСЬКІ НЕУКРІПЛЕНІ ПОСЕЛЕННЯ. У V–VII ст. основним типом слов'янських поселень празько-корчацької, пеньківської та колочинської культур були селища відкритого типу, що розташовувалися в надзаплавних низинах поблизу водоймищ, на багатих чорноземами берегах річок та схилах балок, у місцях, найпридатніших для землеробства та скотарства.

Фактично у всіх районах поширення празько-корчацької культури українського Правобережжя (південне Полісся, Волинь, Прикарпаття) слов'янські поселення розміщувалися невеликими ізольованими групами, що відображали патріархальну структуру селянських общин. Археологи простежують “гніздове” групування поселень (по три-п'ять), розташованих на відстані 0,5–3 км одне від одного. За площею вони здебільшого невеликі – від 1 га до 3 га. Кількість домогосподарств сягала 10–15, рідше – 30. Значно меншими були поселення в північних районах і більшими – на півдні. Виділяється масштабами селище, відкрите біля с. Рашків (Середня Наддністрянщина), на якому виявлено 91 будинок¹.

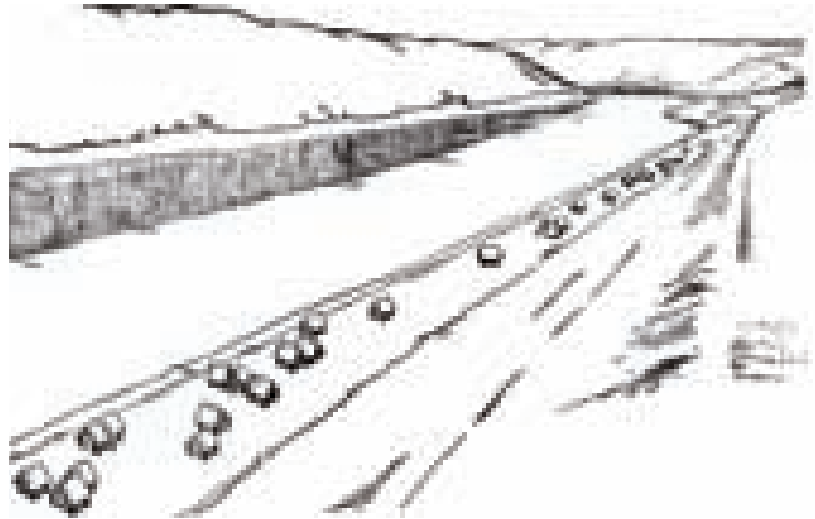
Хронологічний план поселення Рашків III: 1 – будівлі першого періоду; 2 – будівлі другого періоду; 3 – будівлі третього періоду. VI–VII ст., с. Рашків Чернівецької обл. За В. Бараном



Щодо загальної планувальної структури поселень, то вона не відзначалася строгою регулярністю і була підпорядкована особливостям рельєфу місцевості. Забудова на береговій терасі річок чи вузьких долинах здійснювалася в один-два ряди, що дозволяє говорити про вуличну організацію поселень (Рашків III Чернівецької обл., Корчак II Волинської обл.; Устя Хмельницької обл.) Поселення на розлогих територіях забудовувалося більш-менш кучно (Кодин I, II)². При цьому житла групувалися так званним “гніздовим” способом: по три-сім докупи.

Поряд із житловими будинками розташовувалися господарські ями, вогнища, наземні господарчі будівлі, що становили єдиний житлово-господарський комплекс. Житла та господарчі споруди розміщувалися компактними групами або цілком

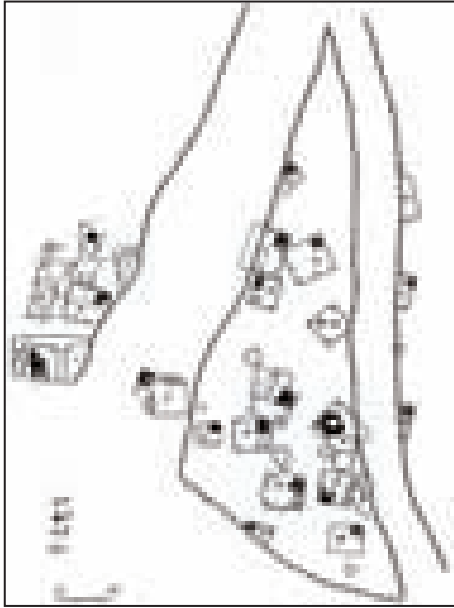
Загальний вигляд поселення Рашків III (реконструкція). За В. Бараном



відокремленими комплексами. Так, на поселенні празько-корчацької культури біля м. Городка (Хмельницька обл.) домогосподарства об'єднувалися в три групи по два-шість разом³. На деяких поселеннях (Корчак III, Волинська обл.) археологам удалося простежити сліди від огорож, що оточували окремі групи споруд. Наявність на празько-корчацьких поселеннях кількох господарств-“дворів” засвідчує процеси зародження індивідуального натурального господарства, основою якого було підсічне землеробство та формування сусідської общини. Мешканці таких поселень вели господарство, що базувалося на спільній власності на землю, проте великі та малі сім'ї, що заселяли господарства-“двори”, виступали вже як сусіди, без виразних ознак соціальної диференціації.

На схід та південь від слов'янських поселень культури прага-корчак у районах поширення пеньківської культури (Лівобережжя, усе південно-західне Правобережжя і Молдова) розповсюджувалися близькі за характером пам'ятки, з відмінностями, що мали локальний характер (Луг, Хрещатик – у Середній Наддніпрянщині; Ігрен-Підкова, Волоське – у Надпоріжжі; Хітці, Заньки – на Лівобережжі). Окремі поселення лежали на підвищених місцях, схилах балок (Обухів II, VII та Ходосівка – у Середній Наддніпрянщині).

Як і в празькій культурі, пеньківські поселення переважно (близько 10 жител) розміщувалися “гніздами” по п'ять-сім селищ на відстані кількох кілометрів одне від одного. Поселення займають низинні ділянки місцевості неподалік від води та легко оброблюваних ґрунтів. Це підтверджується повідомленням Маврикія, що “місцевості, зайняті слов'янами та антами, розташовані вздовж рік, і вони так торкаються одне одного, що між ними немає надто великої відстані, щоби про неї варто було згадувати... коло них знаходяться ліси, болота і зарості очерету”⁴. Характерною особливістю таких поселень є короткочасність їхнього існування, що засвідчується тонким культурним шаром на них. Здебільшого товщина культурного шару, у якому трапляються уламки керамічного посуду, кістки тварин, вугілля, каміння тощо, сягає 0,2–0,4 м. Проте не всі домогосподарства на пеньківських поселеннях функціонували одночасно. Деякі з них були залишені раніше, про що свідчить засипка їх котлованів глиною чи піском⁵. Як і в празько-корчацьких селищах, у пеньківських поселеннях південних районів (Семенки, Кочубіївка) поряд із житлами розташовувалися господарські споруди – наземні будівлі та ями. Такі господарські споруди, що розміщувалися поблизу окремих жител, використовувалися індивідуально. Проте в окремих випадках, зокре-



План поселення Кодин I. За І. Русановою, Б. Тимощуком

ма, на поселеннях Будище та Хітці, господарські будівлі різного призначення розташовувалися окремими групами, утворюючи господарчі комплекси, що, як гадають, належали всім мешканцям селища.

Отже, пеньківські поселення, як і празько-корчацькі, дають змогу скласти уявлення про перехідний характер слов'янської общини в процесі її трансформації від сімейної до територіальної, сусідської.

Невеликі й неукріплені поселення колочинської історико-культурної групи (на сьогодні відомо близько 30 пам'яток), що займає частину Верхнього Подніпров'я та басейн Десни і Сейму, розташовувалися, так само як і в празькій та пеньківській культурах, на берегових схилах надзаплавних річкових терас та балок чи заплавних останцях. Найраніші поселення датуються V ст., найпізніші – VII ст. Основою господарської діяльності мешканців таких поселень було підсічне землеробство (підсічне поле колочинського поселення було відкрите поблизу Трубчевська), мисливство та рибалство. У порівнянні зі станом дослідження празько-корчацьких та пеньківських пам'яток, поселення колочинців донині лишаються недостатньо вивченими, тому бракує матеріалів стосовно

планувальної організації окремих житлово-господарських комплексів.

ГОРОДИЩА ТА ОБОРОННІ СПОРУДИ. За означений період на території розселення слов'ян постав цілий ряд укріплених поселень-городищ. Появу городища на Замковій горі в Києві ("града Кия"?) засвідчують численні археологічні знахідки VI – VII ст.⁶ Кінцем VI – початком VII ст. датуються Хільченське городище на Волині, VI–VIII ст. – Чернігівське, VII–VIII ст. – Битицьке на Сумщині та Канівське на Черкащині⁷, ін. Вони розташовувалися переважно на високих природних крутосхилах підвищеннях, нерідко посеред ярів, балок чи заболочених заплавах річок. (Природний останець "Замкова гора", площа якого близько 4 га, підноситься над рівнем Дніпра на 60–70 м). За потреби на найуразливіших ділянках їх додатково оточували валами й ровами, а також обгороджували дерев'яними оборонними стінами. Характерно, що часто городища виникали на місці давніших укріплень.

Деякі з найдавніших слов'янських городищ слугували лише місцем прихистку для мешканців найближчих поселень у разі військової небезпеки. Таке призначення мало, наприклад, городище (площа – 0,5 га) біля с. Будищ (Середня Наддніпрянина), оточене двома лініями валів та ровів ще скіфського часу⁸. Окремі з них були одночасно резиденціями племінної, а то й союзницької адміністрації, можновладців, місцями розташування воєнних дружин, концентрації ремісничих майстерень, а отже, слід гадати, й осередками торгівлі. Серед них – городище VI–VII ст. поблизу с. Зимне; городище VII–VIII ст. біля с. Лежниця (Волинська обл.). Інші, як-от Пастирське городище середини VII – середини VIII ст. (Черкаська обл.), визначаються дослідниками переважно як общинні ремісничі осередки⁹.

Укріплених поселень празької культури відомо дуже мало. Скажімо, Зимненське городище на Волині, що займає центральну частину видовженого мису на лівому заболоченому березі р. Луга¹⁰.

Культурний шар городища датується V–VII ст. Обжита частина природного мису (завишки 15–16 м) була відокремлена від решти підвищення глибокими пе-

рекопами. У плані воно мало форму нерегулярного трикутника завдовжки близько 135 м, найбільша ширина була близько 65 м.

Дерев'яними конструкціями городище було оточене з півночі та південного заходу. Не простежені вони були лише з північного сходу, від річки, де схили мису є значно стрімкішими. Найкраще був укріплений південно-східний схил городища. З цього боку зафіксовано поєднання земляних та дерев'яних конструкцій. Стіни, що розташовувалися по краю плато, склалися з горизонтальних колод, закріплених між парами вертикальних стовпів-стояків, або утримувалися у вертикальному пазі грубшого стовпа. Кінці однієї секції дерев'яної стіни заходили за іншу на 0,5–0,6 м. У плані стіни мали вигляд двох паралельних панцирів-щитів, проміжок між якими (0,6–0,8 м) заповнювався землею. Така конструкція укріплювалася біля стовпів поперечними брусами чи плахами. За спостереженнями В. Ауліха, стіни доповнювалися вежами, що виступали перед лінією огорожі і значно посилювали обороноздатність укріплення. Рештки ймовірних веж, виявлених у південно-західній ділянці городища, є конструктивною новизною в облаштуванні лінії оборони поселень ранньослов'янського часу. Біля південно-західного краю Зимненського городища містилася довга споруда, розділена на окремі приміщення з вогнищами. Окрім житлового призначення (можливо, як квартири військової дружини), вона, вірогідно, входила у фортифікаційну структуру поселення. З нею пов'язана найбільша кількість знахідок. Крім того, на городищі відкрито ливарні майстерні з обробки кольорових і чорних металів, місцевого каменю тощо. А ще городище в Зимному було племінним центром, у якому мешкали князь та його дружина.

Подібну конструкцію оборонної стіни відкрито на городищі біля с. Селіште (Молдова), що розташовалося на стрілці мису-останця (60 м x 130 м), де струмок Ватич впадає в р. Реут. З трьох боків городище було захищене крутими схилами природного каньйону з болотистою заплавною долиною. І лише від напільного боку його відокремлював перекоп, по якому було спрямовано потік. Над південним схилом мису виявлено залишки дерев'яної оборонної конструкції, що збереглися у вигляді двох паралельних канавок завширшки 0,35–0,40 м, відстань між якими дорівнювала 0,6–1,0 м. Ці сліди є, найімовірніше, залишками подвійної стіни (плотом/тином?), внутрішній простір якої заповнювався суглинком. Топографія і планування городища засвідчують поділ його на дві частини. Віддалена від напільного боку й краще захищена північно-західна частина поселення

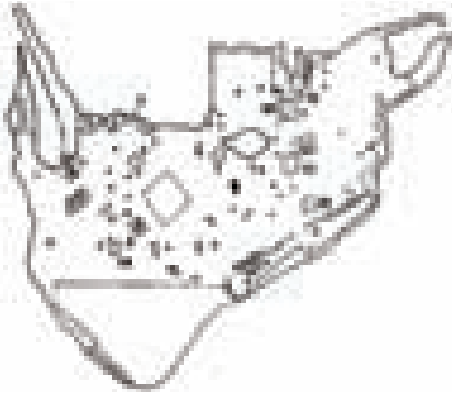


План-схема розміщення городища VI–VII ст. на Замковій горі (город Кия). Київ. За Б. Рибаківим, І. Кучерою



Загальний план і план центральної частини городища VI–VII ст., с. Зимне Волинської обл. За В. Ауліхом





План городища: 1 – напівземлянки; 2 – господарчі ями; 3 – печі. VI–VII ст., с. Селіште, Молдова. За І. Рафаловичем



План городища. Середина / остання чверть VII ст., с. Пастирське Черкаської обл. За О. Приходнюком

План городища і околиці. VI–VII ст., с. Колочин Гомельської обл., РБ. За Е. Симоновичем



була використана під житлову забудову, натомість східна містила кілька споруд (майстерні-напівземлянки, печі, вогнища) виробничого характеру¹¹.

Позаяк регіон, у якому розміщувалося Селіштенське городище, лежав на шляху міграції давніх слов'ян на Балкани, то археологічні матеріали Селіштенського городища характеризуються, за спостереженням дослідників, поєднанням рис пеньківської та празько-корчацької культур.

Такою самою за конструкцією оборонною стіною, на думку О. Приходнюка, було обгороджене й відоме Пастирське городище ареалу пеньківської культури, розташоване на обох берегах річки Сухий Ташлик (притока р. Тясмин), поблизу с. Пастирське Черкаської області¹². Високі земляні насипи та широкі рови городища походять ще від скіфського часу. На вершинах насипів цих валів виявлено сліди додаткових дерев'яних укріплень. Як і на Селіштенському городищі, конструкція пастирського укріплення кінця VII ст. складалася з двох паралельних стінок плоту, побудованих зі стовпів діаметром 0,1–0,2 м і заповнених глинистим замісом. Така конструкція підносилася на валу, сягала 1,5–2 м і завершувалася, імовірно, зубчастим краєм з амбразурами. Слід зазначити, що подібну конструкцію стін мало найдавніше укріплення Пліски в Болгарії та Теплинське городище салтівців у поріччі Сіверського Дінця¹³.

Городище поділене річкою на дві неоднакові частини, загальна площа яких становить 25 га. Південно-західна сторона правобережної частини (близько 0,5 га) відгороджена від решти території ще трьома кільцями валів заввишки 1–1,5 м. Це додаткове укріплення (своєрідна цитадель) по внутрішньому периметру облягали три довгі споруди, найвірогідніше, господарчого призначення. За припущенням О. Приходнюка воно використовувалося для потреб усієї громади або як двір якогось вельможі, адміністративна чи культова територія, але на ньому не було рядової забудови¹⁴. Остання займала переважно лівобережну частину городища, де мешкала основна кількість населення. Тут виявлено близько п'ятдесяти житлових напівземлянок, ремісничих та господарчих приміщень, що тіснилися вздовж тераси кількома рядами. Ця обставина дає привід для реконструкції вуличного планування забудови.

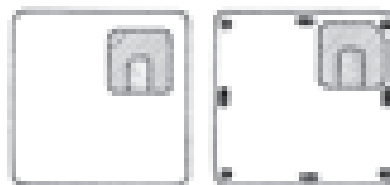
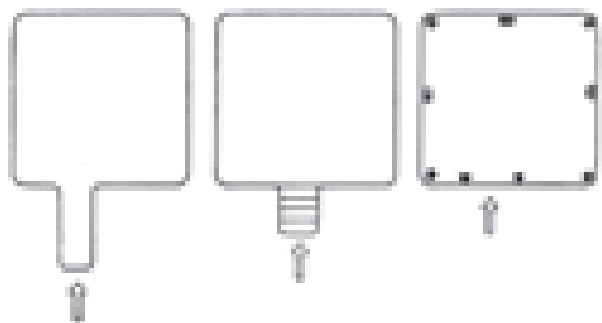
У ранньослов'янський час також зводилися городища-сховища, на внутрішньому майданчику яких відсутня як житлова забудова, так і господарська. До такого типу належить городище Колочин І однойменної слов'янської культури¹⁵. Городище розташовувалося на мисоподібному останці, від-

межованому від навколишніх територій заболоченою заплавою, старцем Дніпра та глибоким яром. План городища має вигляд прямокутника розмірами 36 м×42 м.

З напільного боку городище відмежовували два вали. По вершині внутрішнього валу проходив дерев'яний тин. Сам майданчик городища по всьому периметру був обнесений валом з частоколом, що проходив по його вершині. По периметру валу були збудовані довгі каркасні будинки. Відсутність стаціонарної забудови Колочинського городища характерна для городищ-“сховищ”. Окрім функції переховування населення в разі військової загрози, на таких городищах у довгих спорудах могли зберігатися продовольчі запаси. На інших городищах, де було знайдено колочинську кераміку, оборонні споруди було зведено пізніше.

ЖИТЛОВІ СПОРУДИ. Домінуючим типом житла слов'янського населення від V ст. а в окремих регіонах – з кінця IV ст. до IX–X ст. (незалежно від їхньої культурної належності) були заглиблені в ґрунт землянки чи напівземлянки. Звичайно глибина котловану від рівня денної поверхні ґрунту сягала 0,8–1,4 м. Землянками вважають такі споруди, глибина копані яких понад 1,5 м. Лише в лісовій смузі подекуди трапляються наземні споруди. Надійнішу інформацію зібрано про вигляд та облаштування заглибленої частини жител, які за площею котловану поділяються на малі (близько 9 м²), середні (9–14 м²) та великі (близько 20 м²). Інформація про конструктивні особливості стін має здебільшого достовірний характер, позаяк спосіб зведення стін (зокрема, характер укладання та кріплення колод / півколод) добре встановлюється завдяки дослідженню решток дерев'яних елементів горілих жител та за відбитками й заглибленими слідами конструкцій в материковому ґрунті. За характером конструкцій стін житла поділяються на зрубні та стовпові (каркасні). Зрубні конструкції в основному не залишають археологічно видимих слідів. Переважала стовпова конструкція, коли стінові плахи чи дошки закріплювалися у вертикальному пазі стовпів каркаса – “у жолоб”, чи притискалися стовпом до материкових стінок котловану – “за стовп”. Вірогідно, невеликі й глибокі котловани неправильної форми є залишками жител, стіни яких зводилися навколо котловану. Уздовж стін влаштовувалися материкові виступи-прилавки.

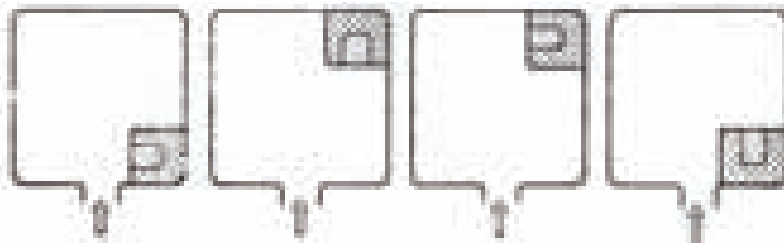
Стосовно сторін світу житла V–VII ст. зорієнтовані переважно стінами, рідше – кутами. Воднораз на орієнтацію передовсім впливала топографія місцевості, оскільки головні фасади будинків при дотриманні рядової забудови були звернені переважно в бік пониження схилу, звичайно на південь, чи спрямовувалися входом до господарського двору. Місце розташування входу зазвичай археологічно не фіксується, однак в окремих випадках воно прочитується у вигляді врізаних у материковий ґрунт коридорів-пандусів чи сходинок, що укріплювалися дошками. Сходинки також облаштовувалися з плоских каменів. Інколи місце влаштування входу визначається за розташуванням додаткової стовпової ямки в одній зі стін будівлі.



Плани півземлянок без стовпових ям та зі стовповими ямами. За П. Раппопортом

Варіанти влаштування входів у слов'янських півземлянках. За П. Раппопортом

Схеми розташування печей у слов'янських житлах. За П. Раппопортом



Дах мав, найвірогідніше, двосхилу конструкцію. За покрівельний матеріал слугувала солома, очерет чи хмиз, на які іноді накладали ще шар глини чи простого ґрунту. Дах спирався на стіни, але, залежно від глибини котловану, він або виразно підносився над поверхнею землі, або вгрузав (чи майже вгрузав) у неї. Цьому сприяли й зовнішні підсіпки стін землею (неодмінно в разі стовпово-каркасної конструкції стін).

Засобами денного освітлення були як вхідні двері, так і, слід гадати, вікна (точніше – невеликі віконні пройми із затулкою), існування яких реально припускати у всіх типах жител на їхній торцевій стіні, якраз поблизу пічки. У неглибоких напівземлянках цілком могли існувати додаткові віконні пройми у верхній частині бокових стін, що підносилися над поверхнею землі.

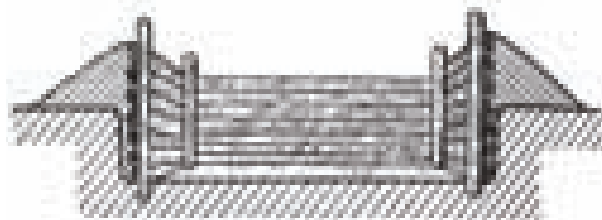
Відмінності між напівземлянками простежуються також і в співвідношенні деяких конструктивних і технічних прийомів будови, у характері оформлення інтер'єру, зокрема в особливостях опалювальних пристроїв. Тоді діяла система опалювання “по-чорному”. З огляду на те, що висота напівземлянок від долівки до гребеня покрівлі сягала близько 3 м, вірогідно, вони не мали стелі. Дим збирався під стріхою в горішній частині приміщення й виводився назовні через отвір у причілковій стіні. Тепло, як правило, забезпечувало/-а або відкрите вогнище посеред житла¹⁶, або піч, що розміщувалася в дальньому куті будівлі чи збоку від входу. Переважає правостороннє розташування печей відносно входу, хоча трапляється й лівостороння орієнтація.

Житла празької культури – це ті самі напівземлянки, долівка яких заглиблювалася в материк приблизно на 1 м. Площа жител як стовпової конструкції, так і зрубної дорівнювала 6–20 м². У VI–VII ст. розміри жител дедалі частіше стандартизувалися, а їхня форма наближалася до правильного квадрата.

Печі споруджувалися як з каменю (Житомирщина), так і з глини (Середня Надніпрянщина, Побужжя). Основа печі – найчастіше материкова, склепіння часто виконувалося з глиняних вальців. На ранньому етапі формування життєвого укладу поселень празької культури вдалося простежити наявність відкритих вогнищ, на місці яких пізніше зводилися печі. У житлі № 4 на поселенні Кодин II було виявлено викладене з обмащеного глиною каменю вогнище (глибина – 15 см, діаметр – 55 см). Вогнище овальної форми було відкрите й у житлі № 1 на поселенні Гореча. Пізніше над вогнищем було споруджено піч-кам'янку. Подібну ситуацію вдалося простежити й у житлі № 21 на поселенні Кодин II. Вог-



Варіанти конструкцій стін слов'янських півземлянок: 1 – зрубна конструкція; 2 – стовпова (каркасна) конструкція. За П. Раппопортом



нища (як характерні елементи житлового будівництва раннях празько-корчацьких слов'янських поселень на Пруті) успадковані з попередньої традиції культури карпатських курганів. До таких успадкованих традицій належать і сліди від стовпчиків плоту (на відстані 0,5 м) по внутрішньому периметру котловану житла та глиняна обмазка стін¹⁷.

Протилежна від входу частина житлового приміщення празько-корчацької культури була зайнята піччю та лежанкою/нарами. Челюсті печі були звернені до входу. Побіля стін стояли, імовірно, інші меблі: стіл, лави. Зрідка в житлах окресленого періоду (наприклад, у житлі № 50 на поселенні Рашків III) дослідники фіксують на підлозі залишки дерев'яного настилу¹⁸.

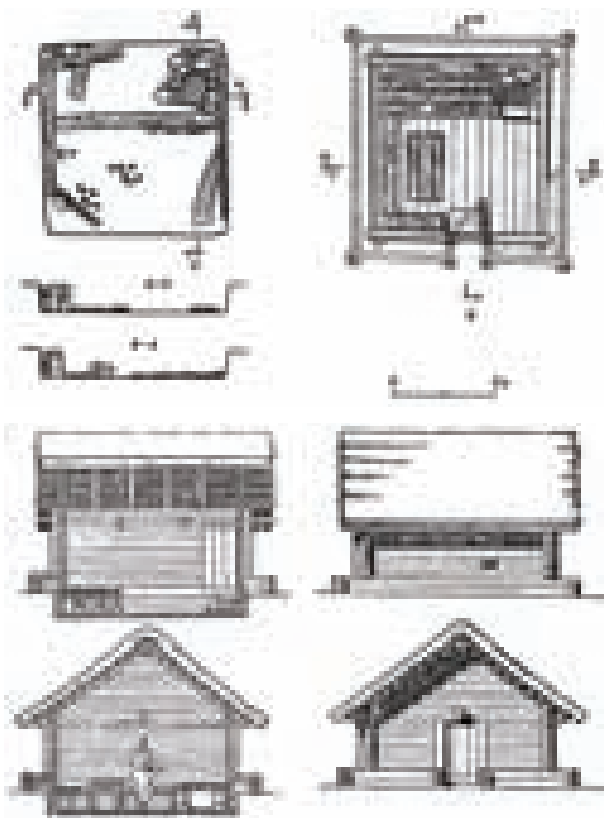
Житло відзначається строгою простотою, але водночас раціональністю та надійністю, цілком відповідаючи тогочасним природним умовам довкілля, у тому числі змінам підсоння. Воно відзначалося приземкуватими пропорціями як за рахунок конструктивних особливостей, так і за рахунок переважання горизонтального членування основного архітектурного об'єму (стіни, покрівля). Основним будівельним матеріалом було дерево. Глина та каркасні конструкції з хмизу (плотяні конструкції) застосовувалися, на відміну від першої половини тисячоліття, зрідка і головню на початковому етапі періоду (див. приміщення майстерні ювеліра на Бернашівському поселенні¹⁹).

Археологами зафіксовано факт, коли частина носіїв празько-корчацької культури з Волині та Західного Побужжя переходить на лівий берег Дніпра. Вони приносять із собою характерний для Корчака ліпний посуд та житла, типові для Західного Побужжя, з глиняними печами, нижня частина яких вирізана в материковому останці. Носії пеньківської культури, що займали цю територію в V–VII ст., таких печей не знали. Однокамерні й чотирикутні житла пеньківців (як каркасні, так і зрубні) також заглиблювалися в землю (глибина котловану коливається від 0,6 м до 1,8 м). Археологам удалося простежити сліди вхідних приймків. До особливостей пеньківських жител належить влаштування господарчих ям у підлозі.

Серед жител пеньківців виділяються півземлянки, у центральній частині яких виявлено невеликі ямки діаметром 20–30 см, завглибшки близько 50 см.

Зважаючи на невеликий розмір приміщень та на розташування ямок ближче до стін або до вогнища, слід гадати, що вони є залишками від певних конструкцій і інтер'єру, наприклад – виробничих пристосувань²⁰.

Слід також зауважити присутність на деяких пізніх пеньківських поселеннях південної Надніпрянщини (Осипівка, Чернеччина, Багате, Будище, Стецівка та ін.) заглиблених юртоподібних жител овальної чи округленої в плані форми чи



План, перерізи і реконструкція житлової споруди (поселення Рашків II). VI–VII ст., с. Рашків Чернівецької обл. За О. Кутовим



**Юртасте житло. VI–VII ст., с. Стецівка Черкаської обл.
За О. Приходнюком**

теми. Спершу в Південному Побужжі та Молдавії і дещо пізніше на Правобережжі поширилися чотирикутні в плані кам'яні печі площею близько 1,5 м. Вони зводилися на рівні підлоги чи материковому останці з дрібного чи великого в основі й дрібного у верхній частині каменю без застосування зв'язуючого розчину. В окремих регіонах, під впливом празько-корчацької культури, з'явилися й печі, вирізані в лесовому матеріку.

Матеріальна культура колочинського населення нагадує празьку й пенківську. Колочинські житла також однокамерні, квадратні й заглиблені в землю. Конструкція стін – зрубна або ж каркасна. Їх конструктивною особливістю є центральний стовп для укріплення дахових конструкцій, подібний до стовпів жител киявської культури, на основі якої в межах одного ареалу й формувалася колочинська культура.

ЖИТЛО ЗНАТІ. Характер житла племінної знаті раннього періоду VI–VII ст. досі достеменно не відомий. Можна лише більш-менш достовірно припустити, що він різнився головню розмірами та більш розвинутою структурою (складалося з кількох приміщень). Донині лише в одному випадку (поселення Рашків III, Чернівецька обл.) відкрито житло празько-корчацького періоду, що складалося з трьох, витягнутих по одній осі, одностійних камер із самостійними вхідними проїздами²³. А позаяк об'єми не збігалися з розмірами, та й передні стіни крайніх з них дещо виступали вперед, то цілком реально припустити відмінну висотність дахів над окремими зрубами. Різниця житло знаті, безсумнівно, оформленням інтер'єру. Князь та його дружина мешкали в нечисленних племінних центрах, таких, як Зимненське городище, матеріали якого дають виразну картину дружинного побуту. Утім, про характер планування та конструктивні особливості княжого житла певних даних не існує.

РЕМІСНИЧІ СПОРУДИ. На ранньослов'янських поселеннях проводилася активна господарська діяльність, що забезпечувала мешканців усім необхідним для життя. Зокрема, існували й розвивалися промисли з виготовлення різного побутового начиння, реманенту, знарядь праці, зброї, прикрас тощо. Одні із цих промислів мали характер домашнього виробництва, інші досягали рівня окремишньої спеціалізації. Домашнє виробництво було досить різноманітним і включало деревообробку, прядіння, обробку кістки тощо. Гончарне виробництво традиційно пов'язують з домашніми промислами, хоча не виключають наявності професійних майстрів, що працювали в межах окремих общин. Якщо названі види домашніх по-

наземних жител на кам'яній основі (поселення Майорка, Мігрень-Підкова). Уважають, що вони належали осілим кочовикам і є прямим свідченням тісних контактів пенківців зі степовим населенням²¹.

За спостереженням дослідників, присутність різноетнічних елементів у складі поселень пенківської культури засвідчує розвиток суспільної організації слов'янства на рівні територіальної громади²².

Для ранніх пенківських жител характерними є глинобитні чи кам'яні вогнища, або плями від вогнищ без слідів підмазки. У приміщеннях такі вогнища розміщувалися без певної сис-

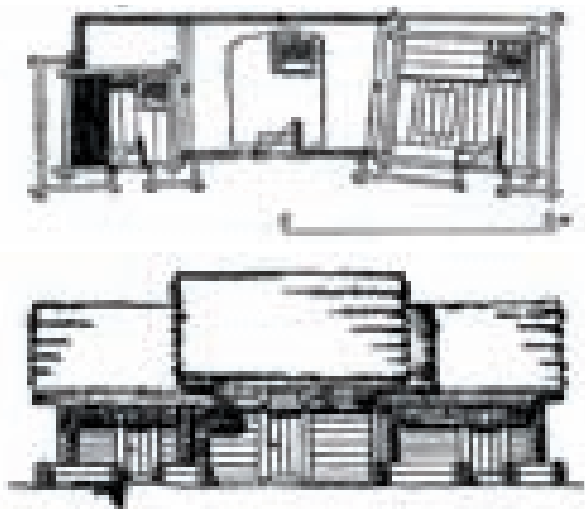
мислів не потребували, як правило, спеціальних приміщень, то інші, зазвичай трудомісткі, без них обійтися не могли.

Осередки залізотопного, ливарного виробництва (із чорних та кольорових металів), ковальства, обробки місцевого каменю, гончарства тощо формувалися й розвивалися переважно на городищах та спеціалізованих ремісничих поселеннях, подекуди доволі значних за розмірами. Так, ювелірні майстерні було відкрито на Зимненському (Волинська обл.), Пастирському (Черкаська обл.), Селіштенському (Молдова) городищах. Ремісничими майстернями була зайнята східна частина Селіштенського городища. Там виявлено чотири виробничі майстерні, пов'язані з ювелірним та керамічним виробництвом, два господарські приміщення, три виробничі печі та чотири вогнища поза спорудами. Свідченням їх виробничого характеру є знайдені біля них тиглі, лячки та ливарні формочки. Водночас на територіях поширення пеньківської культури відомо багато поселень зі слідами залізобного виробництва. На них виявлено шлаки та горни. Окремі домниці досліджено на окраїнах поселень в Сушках, Губнику, Семенках, Ханському II та інших місцях.

Про характер виробничих і підсобних приміщень та споруд, їх комплексів найбільше довідуємося з розкопок саме спеціалізованих ремісничих поселень. Такі споруди кінця VII – початку VIII ст. було виявлено на Південному Бузі (сс. Парівка, Кальник, Кочурове, Слобода і Чукове Вінницької обл.)²⁴.

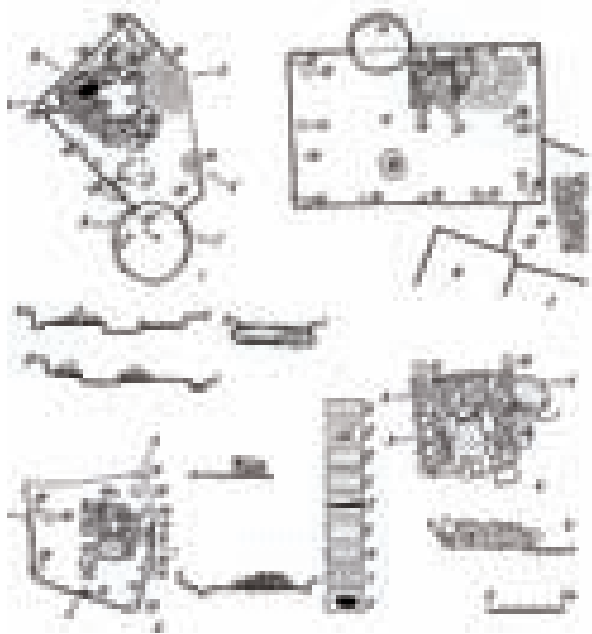
Великий металургійний осередок, що налічував 25 виробничих печей, було досліджено на безіменному острові Південного Бугу, між селами Солгутів та Гайворон. За функціонально-технологічним призначенням виявлені печі поділяються на агломераційні, у яких здійснювався процес збагачення руди, та горнові – для виплавки заліза. Виявлено також кілька округлих ям із запасами руди.

Значно рідше трапляються ремісничі потужності серед сільських великих поселень, як-от майстерня ювеліра на поселенні, відкритому біля с. Бернашівка Вінницької області. Спо-



План і реконструкція чільного боку трикамерного будинку (поселення Рашків III). VI–VII ст., с. Рашків Чернівецької обл. За В. Бараном

Плани та перерізи будов ремісничих майстерень. VI–VII ст., с. Кодин Чернівецької обл. За І. Русановою, Б. Тимощуком





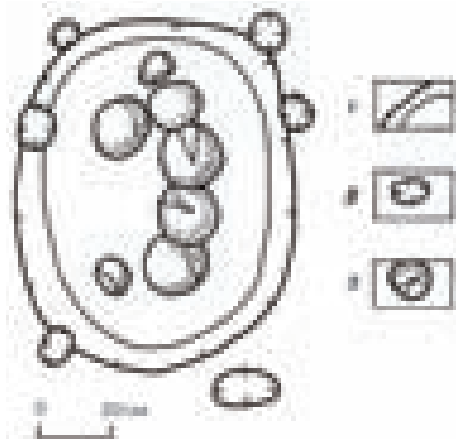
План та реконструкція загального вигляду майстерні ювеліра. Друга половина V – перша половина VI ст., с. Бернашівка Вінницької обл. За І. Винокуром, М. Петровим

руда ювелірної майстерні – напівземлянка, розмірами в плані $3,5 \times 2,9$ м. Від денної поверхні долівку котловану (орієнтованого кутами за сторонами світу) було заглиблено на $0,55\text{--}0,60$ м. Майстерня згоріла, і від неї збереглися залишки обгорілих дубових стовпів діаметром $0,18\text{--}0,20$ м та окремі колоди. У розвали збереглися залишки обмазки стін. У північному куті приміщення було розчищено піч-кам'янку розмірами $1,3 \times 1,2$ м. Споруда, очевидно, мала двосхилу покрівлю, балка гребеня якої спиралася на додаткові стовпи каркаса в північно-східній та південно-західній стінах. На долівці в приміщенні було виявлено кам'яні ливарні форми майстра-ювеліра (загалом 68 цілих та окремих фрагментованих ливарних форм). Метал плавили безпосередньо в печі-кам'яниці і там само (у приміщенні) розливали у форми, про що свідчить наявність керамічного тигля-ллячки²⁵.

Виробничі майстерні як ранньослов'янського, так і пізнішого часу виявлено на поселеннях Кордин I, II. Залишки металургійних горнів, де варили залізо і топили кольорові метали, було відкрито на поселенні VI – першої половини VII ст. поблизу с. Ріпнів (Ріпнів II, Львівська обл.)²⁶. У комплексі майстерень цього поселення типу прага-корчак виявлені і ями для гартування заліза.

Показово, що тип конструкцій ремісничих майстерень кінця VII – початку VIII ст. проіснував, за спостереженням дослідників-археологів, до X–XI ст. Це дає їм підстави стверджувати спадковість не лише будівельних форм, але й культурно-економічних процесів, пов'язаних з професійним поділом праці²⁷.

Жертовна яма (поселення Корчак IX): 1 – контур ями; 2 – стовпові ямки; 3 – глиняні хлібці. VI–VII ст., с. Корчак Житомирської обл. За І. Русановою



КУЛЬТОВІ МІСЦЯ. З писемних джерел відомо, що ранні слов'яни молилися під стодами, у галях, біля озер і вшановували дерева (зокрема дуби), каміння та річки. Археологічні відомості про місця відправи язичницького культу в слов'ян V–VII ст. є досить скупими. Серед досліджених пам'яток, що мають стосунок до язичницького культу, необхідно згадати культову яму слов'янського поселення V–VII ст. – Корчак IX²⁸. Поселення містилося на невисокій терасі правого берега р. Тетерів біля невеликого струмка. Воно тягнулося вздовж берега на $120\text{--}150$ м, вивищується над струмком на $6\text{--}7$ м. Культова яма міститься в західній частині поселення. Яма є овальною в плані, її розміри – $0,60 \times 0,7$ м. По її контуру виявлено шість стовпових ямок. На дні ями виявлено сім глиняних хлібців. За своїми археологічними ознаками цей об'єкт належить до жертовних ям.

Монументальна скульптура

Про форми та якісні характеристики образотворчого мистецтва слов'янських племен Південно-Східної Європи окресленого періоду донині відомо мало. Для безпосереднього вивчення доступна лише одна пам'ятка монументальної кам'яної скульптури, що гіпотетично датується VI–VII ст. Це фрагмент статуї, виявлений на території багатошарового поселення (III–IV, VI–VII ст.) поблизу сучасного с. Юрківці Хмельницької області²⁹. За морфологічним і композиційним ладом, а отже, слід гадати, і за рівнем змістової концепції вона перегукується з творами першої половини I тис. н. е. (сс. Ставчани, Іванківці, Муровані-Курилівці). Юрківецька скульптура демонструє таку саму стовпову структуру, нерозчленованість основних об'ємів, умовність потрактування форм деталей, за якою проглядається символічність і знаковість образної системи. Для населення Середньої Наддністрянщини спільність образотворчих, а також семантичних параметрів монументальних культових пам'яток двох суміжних періодів дає підстави дошукуватися генетичного зв'язку між ними³⁰. Аналізованій статуї притаманні й специфічні риси, які помітно відрізняють її від відомих зразків культових зображень пізньоримського часу. Тут маємо свідомо продуману й зреалізовану стилізацію головного убору (шолому?), обличчя, шиї – вони набули чітких згеометризованих форм. Однак твори такої згеометризованої стилістики заздалеку чи були єдиними репрезентантами образотворчої практики слов'ян початкового етапу раннього середньовіччя. Знайдені на території західних слов'ян дерев'яні зображення, у яких утілено принцип круглої статуарної скульптури “натурних” форм (кінець V/VI–VII ст., Альт-Фрісак, ФРН³¹), дозволяють припустити можливість існування в минулому подібних зображень і на вітчизняних землях. Такий стан речей опосередковано підтверджують зображення чоловічих голів на деяких бронзових виробках старожитностей антів (пор. пряжку зі збірки НІМУ та фібули з Пастирського городища)³². Останні пам'ятки засвідчують існування іншого принципу формотворення сакральних образів, принципу, у якому риси узагальненого відтворення поєднувалися з деталями більш чи менш наближеними до “натури”³³.

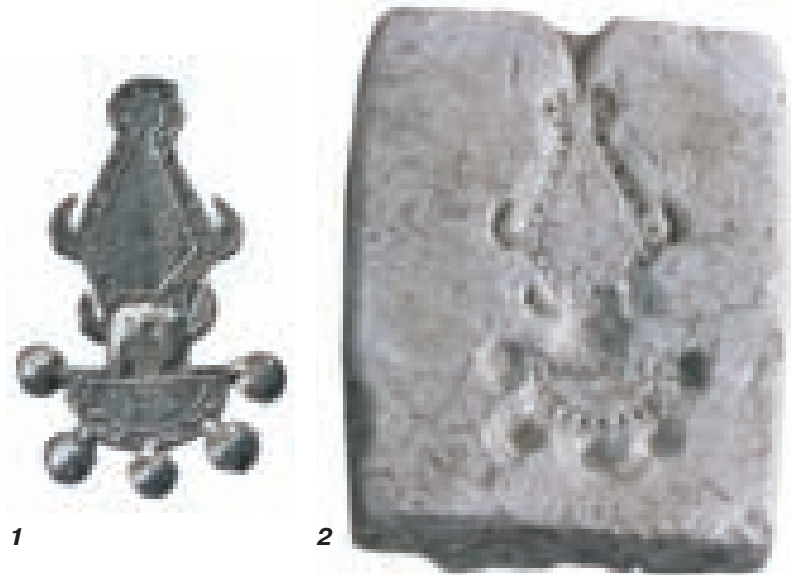


Статуя-півфігура (фрагмент). VI–VII (?) ст., с. Юрківці Хмельницької обл. Рис. Р. Забашти

Художні ремесла

Безпосереднім свідченням існування впродовж V–VII ст. у населення лісостепоного регіону Південно-Східної Європи ремісництва, показником стану його розвитку є виявлені залишки майстерень, знаряддя відповідних виробництв, асортимент предметів місцевого виробництва. Ремісничі потужності, зокрема, художньої обробки кольорових металів та гончарства, зосереджувалися головним чином на городищах, а також на ремісничих поселеннях. Ювелірні майстерні були відкриті, як уже зазнача-

Пальчата фібула: 1 – сучасний виливок; 2 – форма для пальчатої фібули. Мергель, різьблення. Друга половина V – перша половина VI ст., с. Бернашівка Вінницької обл. ВОКМ. За вид.: Раритети Вінницького обласного краєзнавчого музею



Пальчата фібула. Бронза, золото; лиття, золочення. VI–VII ст., с. Мартинівка Черкаської обл. За вид.: L'or des steppes



лося, на Зимненському (Волинська обл.), Пастерському (Черкаська обл.), Селіштенському (Молдова) городищах. Комплекси виробничих приміщень, печі яких були придатні як для обробки заліза, ливарно-ювелірних робіт, так і випалу кераміки, виявлено на цілому ряді спеціалізованих поселень (подекуди досить великих) кінця VII – початку VIII ст. теренів Південного Бугу (біля сс. Кальник, Кочурове, Паріївка, Слобода, Чукове Вінницької обл.)³⁴. Останні були своєрідними центрами ремісничого виробництва. Трапляються ремісничі потужності серед сільських невеликих поселень, скажімо, майстерня ювеліра другої половини V – першої половини VI ст. на поселенні поблизу с. Бернашівка (Вінницька обл.)³⁵, бронзоливарна майстерня VI–VII ст. на поселенні Хуче (Молдова)³⁶. Тобто для племен пеньківської та празько-корчацької культур було притаманне вже спеціалізоване професійне ремесло в деяких галузях виробництва, зокрема ювелірне й почасти гончарне.

Поміж відомих осередків ремісничого виробництва слов'ян початкового етапу раннього середньовіччя особливе місце належало найбільшому з них – Пастирському городищу. Воно постало десь в останній чверті чи середині VII ст. і проіснувало приблизно до середини VIII ст., тобто функціонувало десь шістдесят, сімдесят чи, максимум, близько ста років³⁷. Продукція його на тлі інших осередків вирізнялася як масовістю виробів, розмаїтістю їх асортименту, так і якісними показниками. Час постання городища, характер його ювелірної продукції, зокрема, технологія виготовлення, а також самобут-

ньої гончарної кераміки дозволяє вбачати в його засновниках і майстрах-виконавцях переселенців із Наддунайських територій. З відтоком частини слов'янського населення з Наддунайщини дослідники пов'язують виникнення ремісничих центрів і в деяких інших пунктах, зокрема матеріального комплексу на о. Мітківському (Піденне Надбужжя) та Зимненському городищі.

ЗОЛОТАРСТВО. Серед ремісничих промислів населення антського й склавинського об'єднань найбільшого піднесення досягла художня обробка кольорових металів. Переважно з бронзи, міді та срібла, а іноді й золота виготовляли різноманітні прикраси та деталі жіночого й чоловічого вбрання, а ще кінської збруї і/чи військового спорядження. На рівні загальних функціонально-конструктивних характеристик чимало із цих виробів (що відомі в науці під умовною назвою "древності антів") мають прототипи між відповідними творами попередніх історичних періодів, а також паралелі серед синхронних предметних реалій інших (ближчих чи віддаленіших) теренів Євразії. Проте в антському середовищі в початковий період раннього середньовіччя багато з них прибрало нових формально-стилістичних та іконографічних рис, завдяки чому стали однією з найвиразніших, а отже, й визначальних в історико-культурному плані категорією речей своєї епохи.

В історії золотарства населення антського та с(к)лавинського політичних об'єднань простежується кілька етапів поступу. Вироби другої половини IV–V ст. не відзначаються виразністю та самобутністю. Асортимент металовиробів обмежувався так званими арбалетними фібулами (застібками) різних конструкцій, пряжками, круглим бронзовим дзеркалом сарматського зразка із соляним знаком на тильному боці³⁸. Однак десь із другої половини V ст., а переважно вже із VI ст., металевий комплекс суттєво змінюється як у якісному, так і кількісному вимірах. До нього входять різноманітні прикраси головного убору (чільця, підвіски, імовірно, нашивки), сережки, шийні гривни, браслети, персні, застібки (фібули) верхнього наплічного вбрання, гарнітури чоловічих і жіночих ремінних поясів (накладні бляшки) та кінської вузди (накладні бляшки, підвіски), оздобу сідел чи, можливо, щитів тощо.

З-поміж усіх цих виробів чи не найпоширенішими й разом найпоказовішими за формально-стильовими ознаками є фібули, що виготовлялися з бронзи чи (рідше) срібла. При спільності загальної морфології більшості з них (два щитки об'єднані



Пальцева фібула. Бронза; лиття, золочення. VI–VII ст., Черкаси. НМІУ. За вид.: Національний музей історії України

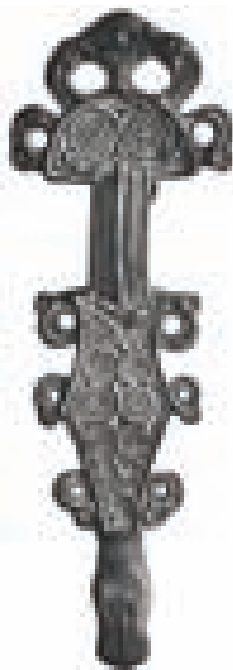
Пальцева фібула. Бронза; лиття, гравірування. VI–VII ст., с. Колоскове Воронезької обл. (РФ). За В. Василенком





Мережчата фібула. Бронза; лиття. VII ст., с. Пастирське Кіровоградської обл. За Д. Козаком, Р. Терпиловським, Н. Абшиною

Антропозооморфна фібула. Бронза; лиття, гравірування. VII ст., с. Пастирське Кіровоградської обл. За М. Брайчевським



вужчою випуклою дужкою-перемичкою), вони відзначаються достатньою розмаїтістю конфігурацій, пропорцій та характеру декору щитків. Між ними відповідно розрізняють пальчасті/променисті, а також дещо пізніші за хронологією багатоголові мережчаті, антропозооморфні, зооморфні, антропоморфні й широкопластинчасті. Урешті, ці вироби відмінні загальною величиною. Вони бувають малого, середнього та великого розміру (останні дві групи характерні для Наддніпрянщини та Криму).

Пальчасті (променисті) застібки дістали свою назву від видовжених, але розширених, як правило, на кінцях, виступів (трьох, п'яти і більше), що розходилися віялом при верхньому краю їх напівкруглого щитка. Другий щиток цих фібул є видовженим, переважно ромбової чи ромбуватої форми зі стилізованими орлиними дзьобатими голівками або, що трапляється частіше, украй спрощеними їх дереватами (у вигляді гачкуватих відростків чи круглястих опуклостей) на кутах. Завершенням йому слугує, як правило, узагальнена, стилізована голова плазуна (змія-дракона?), подекуди людини, або просто опукле кружальце. Утім, відомі фібули зі щитками три-, п'ятикутної, овалової, а то й значно складнішої (наприклад, фігоморфної) конфігурації. Амплітуда способів оформлення поверхні щитків також досить широка. Відомі зразки без будь-яких елементів орнаментации на поверхні щитків. У невеликій фібулі (висота – 5,5 см) з бернашівської майстерні золотаря (Середня Наддністрянщина), що датується другою половиною V – першою половиною VI ст., по периметру щитків пролягає широка смуга з рядом дрібних рельєфних опуклостей³⁹. При виразності загального силуету й окремих деталей великих фібул Середньої Наддніпрянщини (висота яких сягає 20 см) основне декоративне навантаження в них несе орнаментальне оздоблення поверхні щитків. Головним орнаментальним мотивом там виступає спіраль чи так зване очкове кружальце, зрідка – заглиблення-ямочка. Комбінація цих мотивів, що подекуди змінюються за розміром, і створює композиційний і ритмічний лад декору. Виразності йому додає світлотіньова гра рельєфної поверхні орнаменту, виконаного в техніці лиття, а в окремих випадках ще й золочення. Зразком такого багатого оздоблення виступає бронзова пальчаста фібула зі скарбу, виявленого в с. Мартинівка Київської області. Її прикрашають переважно двосторонні спіралі, які щільно заповнюють поверхню щитків⁴⁰. Прикладом простішого декорування очковими кружальцями виступає, зокрема, фібула з Пастирського городища (Черкаська обл.), Суук-Су поблизу Гурзу-

фа (Крим)⁴¹. Комплекс знахідок на території Пастирського городища містить і зразки застібок, чільний бік яких рясно вкритий дрібними круглими заглибленнями. До того ж в одному випадку цяткований декор доповнений гравірованими перехресними лініями⁴².

Близькі до пальчастих зовнішнім виглядом так звані мержчаті багатоголові фібули. Їх характерною особливістю є більш чи менш узагальнено потрактвані пташині (орлині) голови (від двох до восьми), які, торкаючись одна до одної дзьобами, утворюють своєрідний мережаний гребінь над дугою півколового щитка. Розміщено голови, як правило, за принципом антитетичної композиції. За центральну вісь слугує фігурний, витягнутий по вертикалі виступ, обабіч якого в симетричному порядку розміщено пташині голови. В обрисах такого виступу подекуди вгадуються вкрай узагальнені антропоморфні риси. Подібну форму демонструють, наприклад, фібула зі скарбу, виявленого біля с. Козіївка Харківської області, фібули з Пастирського городища, із Суук-Су⁴³, ін. Крім того, вони бувають трикутастою, ромбо- чи грибоподібного вигляду. Відомі також зразки, у яких орлині голови укладено одним суцільним рядом без означеної центральної фігури. Такий принцип компоновання засвідчує одна з фібул того-таки козіївського скарбу⁴⁴. При цьому пташині голови потрактовано так узагальнено, спрощено, що вони набули вигляду суцільного орнаментального мережчатого бордюру.

Як попередній, так і означений тип застібок має різні підваріанти оформлення щитків, окремі з яких відзначаються своєрідністю. Так, “мережаний бордюр” однієї з фібул Пастирського городища (Черкаська обл.) витворюється з виразно проробленої людської голови, до якої торкаються протами чи то зміїв, чи коней і голів двох хижих птахів, що видніються на певній відстані. Шість орлиних голів розміщено по кутах нижнього щитка цієї фібули⁴⁵. Заразом описаний зразок виступає перехідним варіантом до антропоморфних фібул, адже протами зміїв/коней водночас асоціюються з піднесеними до голови руками, а напівкруглий щиток нагадує широку спідницю, яка прикриває нижню частину тулуба антропоморфного образу. Подібність посилюють і голови птахів.

Характерною прикметою антропоморфних фібул, що сформувалася в VII чи ще на зламі VI–VII ст., є його поліморфність, точніше – симбіоз, взаємопроникність людських і тваринних іконографічних мотивів. Форми тіла людського персонажа (руки, подекуди – надрамenna) плавно “перетікають”



Антропоморфна фібула. Срібло; лиття, гравірування. VII ст., с. Мартинівка Черкаської обл.

Антропоморфна фібула. Бронза; лиття. VII ст., с. Пастирське Кіровоградської обл. За М. Брайчевським





Чоловічі голови (фрагменти фібул) Бронза; лиття. VII ст., 1 – с. Пастирське Черкаської обл.; 2 – с. Степанці Черкаської обл. За Б. Рибаківим

у форми тіл птахів (шиї, голови), а ті у свою чергу, поєднуючись, утворюють обрис нижньої частини тулуба людського образу (зразки фібул з Мартинівського скарбу, з хут. Блажки Полтавської обл., Пастирського городища та Києва⁴⁶). Так само тіла кількох птахів формують укупі тулуб більшої істоти зі зміїною (драконячою?) головою. Показова також своєрідна мультиплікаційність зооморфних образів. Вони часом мають по дві голови на одному тулубі (хут. Блажки Полтавської обл.), що дозволяє сприймати їх з однаковим видимим результатом при різних візуальних позиціях (чи згори донизу, чи знизу догори). Проте в окремих випадках голови зооморфів з різних позицій мають різний вигляд і асоціюються з образами

різних тварин (то птаха, то кози, то бика) (с. Мартинівка, Київ).

Названі зразки антропозооморфних фібул – найдеталізованіші за іконографічною програмою та найдовершеніші за технікою виконання. Крім розвинутого, інколи навіть ускладненого силуету, образи на щитках доповнені або рельєфом (голова антропоморфа Блажківської, Пастирської, Київської застібок), або/і гравіруванням. Особливо деталізованим рисунком відзначаються дві однотипні застібки з Мартинівського скарбу⁴⁷. Контурним гравіруванням відтворено зачіску, риси обличчя, елементи декору вбрання (?) людського персонажа, голови й тіла (хвостів?) птахів (павичів?), рослинно-пір'їний декор центральної частини щитків. Натомість переважна більшість зразків фібул аналізованого типу позбавлена будь-яких проробок поверхні щитків. Їхній художній ефект полягає тільки в “чистому” силуеті: у його обрисі, пропорційному співвідношенні величин деталей і окремих частин як між собою, так і до цілої форми. Значна кількість силуетних застібок мають характерні,

Зооморфні фібули (1, 2). Бронза; лиття, гравірування (2). Середня Наддніпрянина. Збірка “Платар” (2); широкопластинчаста фібула (3). Бронза; лиття, кування, гравірування. За Д. Козаком, Р. Терпиловським, Н. Абашиною; за вид.: Шедеври Платар

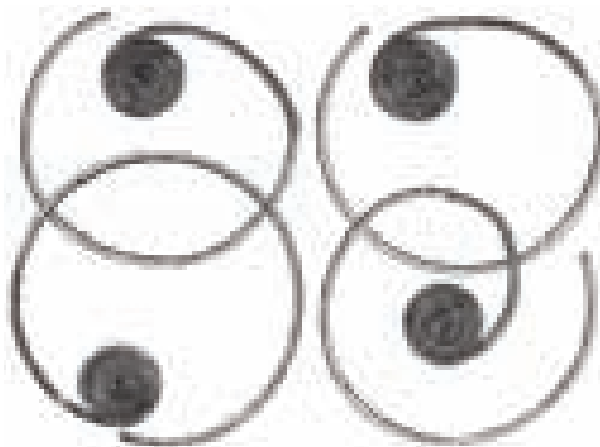


відносно тонкі, перетинки, що поєднують (разом із центральною дужкою) щитки між собою. Створюючи щось на подоби рамки-стягеля, вони надають виробам своєрідної мережчатості. Лише в небагатьох відомих донині зразках силует доповнено рельєфно опрацьованою голівкою антропоморфного образу.

Такою виразною деталлю наділено ряд фібул з Пастирського городища, с. Степанці Київської області, з колекції О. Бобринського та розкопок В. Хвойки⁴⁸. Об'єм голівки на останній застібці та на аналогові з Пастирського городища опрацьовано особливо майстерно. Ці приклади є, по суті, виявами дрібної пластики. Аналізовані скульптурні форми, що увінчують менший півкруглий або більший витягнутий щиток фібул (замінюючи собою в останньому випадку голову змія), відтворюють образ чоловічого персонажа. На це вказує головно зачіска зі стриженого волосся (укороченого попереду трохи вище від брів, а з боків і позаду – трохи нижче від вух).

У деяких випадках, як-от на мартинівських фібулах, цей персонаж представлений беззусим і безбородим (юним?), натомість на згаданих степанцівській та пастирській застібках його наділено клинцюватою бородою. Таку ідентифікацію підтверджують і численні “маски” на багатьох пальчастих фібулах, поширених серед слов'янського населення Наддунайщини, а також антропоморфні бронзові бляшки з території Північної Греції⁴⁹. Принагідно слід зауважити: степанцівська й подібна пастирська фібули демонструють загальноморфологічну подібність до пальчастих застібок, але їхні деталі такі самобутні, що дозволяють говорити про них, як про окремий підтип означених виробів. Так, замість виступів-“пальців” там на верхньому щитку видніються три великі напівкруглі лопаті, що нагадують пелюстки великої квітки; замість зміїної голови нижній видовжений п'ятикутний щиток завершується згаданою рельєфною голівкою бородатого чоловіка з підстриженим волоссям. Крім того, поверхня щитків гладка; її оживляє лише подвійний жолобчастий контур.

Зоо- й антропоморфні фібули ніби поділили між собою іконографічно-образний ряд попереднього (антропозооморфного) типу застібок. У перших відсутній людський образ (наприклад, застібки з Пастирського городища, с. Козіївка Харківської обл.⁵⁰, ін.), у других – тваринні персонажі. Утім, деякі зразки зооморфних фібул виявляють певні збіжності з антропозооморфними. У деяких з них збережено обрис людської фігури, однак замість голови представлено чи дві-три опуклості, нерідко з отворами, чи два вигнуті врізнобіч загострені відростки (наприклад, застібки із с. Козіївка Харківської обл., Пастирського городища⁵¹, ін.). Вони та решта подібних до них виробів є зразками перехідного іконографічного типу⁵². Показово, що поверня однієї фібули з Пастирського городища (колекція Ф. Кундеревича) та застібок із Козіївки доповнені ритованим декором у вигляді чи то пір'їн, чи гілок. На козіївських фібулах ритованою лінією прокреслено контур фігур птахів і голови змія. Такий спосіб деталізації зображень демонструють дві мартинівські антропозооморфні застібки. З огляду на археологічну стратиграфію, антропоморфні (чи інакше – двопластинчасті) фібули з'явилися найпізніше – наприкінці чи в середині VII ст. і



Односпіральні скроневі кільця. Срібло; кування, скручування. VI–VII ст., с. Мартинівка Черкаської обл. За Г. Корзухіною



Двоспіральні підвіски. Срібло (?), золото; лиття, скручування, золочення. Друга-третья чверть VII ст., Середня Наддніпрянина. Збірка "Платар". За вид.: Шедеври Платар

найбільшого поширення набули вже в наступному столітті, замінивши поступово собою решту типів застібок⁵³.

Деяко осторонь від названих шойно типів литих фібул стоять широкопластинчасті підв'язні шарнірні застібки. Форма й конструкція їх цілковито інакша, а лінійно-геометричний декор – досить стриманий. Більша пластина таких застібок (так звана спинка) у вигляді видовженого прямокутника вигнута і згори має шарнір для голки. Менша (ніжка), що міститься під більшою і нижній край якої виступає трохи вперед, – п'ятикутна й рівна. Оздоблення пластин обмежується гравірованими повздовжніми лініями, що пролягають по центральній осі виробу й побіля його країв. Часто такі лінії бувають подвійними. Проміжки між ними інколи заповнені поперечними штрихами, зигзагами чи кружечками із цяточкою по центру (сс. Волоське (Сурська Забора) Дніпропетровської обл., Богородичне, Мохнач, Нова Одеса Харківської обл., балка Яцева в Надпоріжжі⁵⁴, ін.). Такі фібули, сформувавшись на території Середньої Наддніпрянини в VII ст., були поширені переважно на лісостепових теренах Лівобережжя, будучи, посутньо, локальним художнім явищем пенківської культури. Часом вони трапляються в одному комплексі зі зразками інших, презентативніших типів.

Першовзірцями названих типів застібок послуговували імпорتنі відповідники. У цьому перекоує історико-порівняльний аналіз. Так, широкопластинчасті фібули постали на основі аналогічних фібул балкано-дунайського регіону⁵⁵, пальчасті фібули Наддністріянщини й Наддніпрянини беруть свій початок – на переконання більшості вчених – від невеликих пяти- й семипроменевих фібул наддунайського зразка початку VI ст., які у свою чергу розвинулися з невеликих трипальцевих фібул другої половини V ст.⁵⁶ У спеціалізованих майстернях Наддунайщини зародив-

Варіанти згارد (реконструкція за ливарними формами). Друга половина V – перша половина VI ст., с. Бернашівка Вінницької обл. За І. Винокуром



ся й тип антропозооморфних фібул⁵⁷. Не остання роль у процесі формування їх належала, вірогідно, і гепідським зразкам з орлиними дзьобатими головами та головою звіра (змія?) чи людини на кінці видовженого щитка⁵⁸. Але максимально розвинули цей тип, безсумнівно, уже місцеві слов'янські майстри. Ті самі ювеліри пастирського городища не просто копіювали зразки, а достатньо творчо переосмислювали доступні форми, урахувавши смаки і традиції, зокрема міфологічні вірування та образи, місцевого люду.

Фібули-застібки входили в комплекси як жіночого вбрання, так, імовірно, і чоловічого, а отже, були універсальною деталлю тодішнього гардероба. Якими типами фібул послуговувалися чоловіки, наразі достеменно не відомо. Проте фактом є використання фібул усіх основних типів жінками. Останні носили, як правило, зразу по дві пальчасті, багатоголові-мережчаті, зооморфні чи антропозооморфні застібки, часом зчеплюючи їх довгим ланцюжком⁵⁹. Розміщували фібули симетрично обабіч грудей. Інколи додатково використовували ще одну широкопластинчасту фібулу, яку кріпили на вбранні по центру грудей чи під шиєю.

Окрім цих виробів, жіночий гарнітур, складався з цілого ряду інших прикрас. Голову увінчував убір на подоби чільця/вінця (своєрідної діадеми), виготовлений з бронзової/латунної чи срібної пластини-смужки. До нього кріпилися різноманітні дротяні підвіски: скроневі великі кільця, кільця (часом С-подібної форми) з однією спіраллю на кінці, двоспіральні дужки-петлі (так звані двоспіральні кільця), що звисали обабіч лица, групуючись побіля скронь. Останні чіплялися й до разків намиста, які разом із дротяними гривнами прикрашали груди. Разки склалися зі скляних, пастових, бурштинових, металевих намистин різної величини або з металевих підвісок різної конфігурації і/чи дзвіночків (на ланцюжках чи шнурку з пронизками). На руки одягали браслети (ковані з розширеними цільними кінцями – круглими чи ограненими в перекрої⁶⁰, дротяні з розплющеними кінцями чи литі з круглими чи квадратними в перекрої орнаментованими ззовні кінцями), на



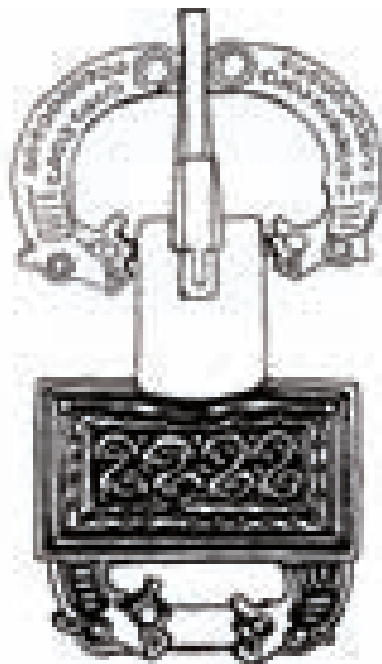
Комплекс жіночих ювелірних прикрас (реконструкція). VI – середина VII ст., с. Мохнач Харківської обл. За В. Аксьоновим, Л. Бабенком

Браслети. Бронза; лиття, гравірування. VII ст., с. Козівка Харківської обл. За Г. Корзухіною



пальці – персні зі спіральними завитками. Різноманітні дрібні бляшки кріпилися, імовірно, безпосередньо на поверхні окремих деталей вбрання (наприклад покривалах). Убрання підперізувалося, часом ремінцем із литою пряжкою, наконечником та круглими бляшками-накладками⁶¹. Так виглядав повний склад прикрас жіночого ювелірного набору середини VII ст., що формувався в середовищі переважно антського суспільства впродовж приблизно двох з половиною століть його існування. Конкретні набори з різних археологічних об'єктів (майстерень, скарбів, поховань) характеризуються певними відмінностями й варіаціями.

Скажімо, один із найраніших з відомих на сьогодні комплексів, що реконструюються на підставі кам'яних форм бернашівської ювелірної майстерні другої половини V – першої половини VI ст., складався з пальчастих фібул, разків намиста з металевих ворварок (пари), умбонів та плескатих підвісок різної конфігурації (три- й чотирикутної, ромбічної, дзвоноподібної, на подібну трирогого півмісяця тощо) на ланцюжках, різноманітних нашивних бляшок для оздоблення одягу, зокрема, можливо, головного убору, скроневих підвісок на ланцюжках, ремінного гарнітура. У декорі підвісок переважає рельєфна подвійна контурна ліній-смуга з поперечними насічками, часто в поєднанні з невеликими опуклими колами й півсферами (“перлами”)⁶². У срібний гарнітур мартинівського скарбу, крім двох антропоморфних фібул, входили більші та менші скроневі кільця з однією чи з двома спіралями, гładка гривна (мідь вкрита сріблом) з двопетельним замком та чотириковані браслети з цільними потовщеними кінцями (круглими й ограненими)⁶³. Набір з козіївського скарбу відзначається трьома разками різних металевих підвісок. Серед них вирізняються литі вироби на подібну трирогого місячного “серпа” (далі місяця-“серпика”, “серпика”) з трьома “очковими” кружальцями, розміщеними по три ряд, пластинчасті “двох’ярусні” шумні підвіски й круглі умбоноподібні. Перші з них утворювали разок укупі з трубчастими пронизками, другі й треті кріпилися на металевому ланцюжку. У ювелірний комплекс входило також чотири фібули (дві зооморфні і дві



Пряжка. Бронза, золото; лиття, золочення. VII ст., с. Чапаївка Черкаської обл. За О. Приходнюком



Пряжка. Бронза; лиття. VII ст., с. Пастирське Черкаської обл. За Г. Корзуніною

Пряжка (фрагмент). Бронза; лиття. VII ст., с. Самчинці Вінницької обл. За П. Хавлюком

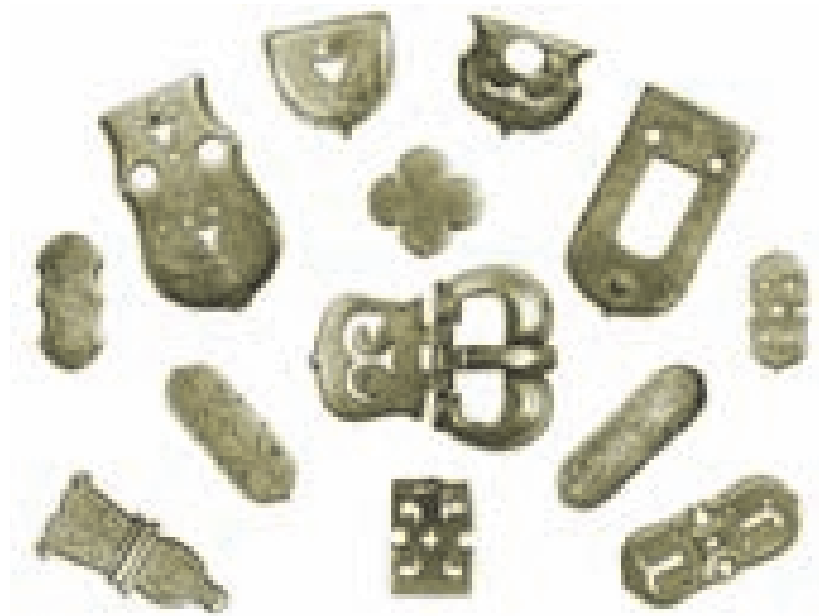


багатоголові-мережчаті), два браслети з розплющеними й орнаментованими кінцями і чотири – литі з круглястими й квадратованими в перекрої орнаментованими кінцями⁶⁴. Гарнітур із поховання VI – середини VII ст., відкритого біля с. Мохнач Харківської області, чи не найповніший з досі виявлених. Його прикметною деталлю є вигнута фігурна бронзова пластина від вінця. Вона поступово розширюється до кінців. Поверхню вкривають круглі опуклості та смуги з насічок, що утворюють складний зигзагистий орнамент. Три пари S-подібних бронзових кілець зі спіраллю на кінці доповнювали прикрасу голови. Можливо, за скроневи підвіски слугували й дві великі морські мушлі “*sergaea tigris*”. Три дротяні гładкі бронзові гривни одягали на шию. Нагрудні прикраси склалися з разків намистин зі скла, зокрема бісеру, пасти, бурштину й роговика, а також разка із пластинчастих трикутних бляшок з карбованим орнаментом і дзвіночків, розділених пронизками. Дві великі пальчасті фібули з’єднувалися довгим (60 см) ланцюжком, що звисав до пояса. Два масивні бронзові браслети (з розширеними й орнаментованими зигзагистими лініями кінцями) було призначено для зап’ясть рук. Набір доповнювала одна бронзова широкопластинчаста фібула, перстень зі спіралями на роздвоєних кінцях, круглі, трохи опуклі, бляшки різної величини з петелькою по центру та наконечник і пряжка від паска⁶⁵.

Елементом жіночого вбрання був також ремінь із пряжкою, часом і накладними бляшками. Деякі зразки застібок цих поясів відзначаються порівняно розвинутішою системою декору. Такою є унікальна для теренів Середньої Надніпрянщини пряжка другої половини VII ст., точніше її фрагмент – чотирикутний щиток, виявлений у с. Чапаївка Черкаської області. Прикметною ознакою знахідки є звернуті одна до одної звірині голівки, що виступають над довшим краєм щитка (уздовж полотна ремня). За іконографією та стилістикою формотворення ці голови аналогічні головам левів мартинівського скарбу й платарівської збірки. Вони мають таку саму рельєфну структуру, подібно стилізовані обриси й пластичні форми, а також близький іконографічний лад. Зокрема, звірині голови на пряжці також представлено з роззявленими пащами й вишкіреними зубами. Імовірно, аналогічними головами завершувалися кінці втраченої півциркульної рамки-дужки пряжки. Внутрішня площина щитка, що обрамлена трьома концентричними рамками-брівками, заповнена рельєфним декором у вигляді чотирьох розміщених підряд подвійних спіралей, що нагадують букву “S”. Пряжку виконано з бронзи технікою лиття й додатково золочено⁶⁶. За своєю загальною морфологією, конструкцією, почати за образним рядом (голови хижих звірів із роззявленими пащами на кінцях рамки-дужки) і окремими деталями декору (S-подібні завитки), вона уподібнюється до великих пряжок готського населення Криму⁶⁷. Проте очевидна й відмінність між ними, що виявляється головню в іншому іконографічному й частково морфологічному та декоративному ладі. Щиток чапаївської пряжки у формі видовженого прямокутника розміщений не вздовж, а впоперек смуги ремня. S-подібний мотив посідає центральне місце в орнаментальному декорі щитка. На місці орлиної/-их протоми/-ів готських зразків підносяться левині. Відомі й інші приклади оздоблення пряжок протомами тварин.

Зображення кінських голів на вигнутих шиях прикрашають і невеликі (так звані “сумчаті”) ремінцеві пряжки, вторуючи частково обрису їхньої рамки. Такі пряжки виявлено, зокрема, на Пастирському городищі, поселенні Самчинці (Вінницька обл.)⁶⁸. Проте, на відміну від чапаївської знахідки, зооморфний мотив цих виробів не лише стилізовано, а й помітно спрощено. Тим-то наразі він примітніший силуетом, ніж деталізацією, членуванням форми. Гіпертрофованість мотиву одного з пастирських зразків уподібнює його фітоморфному пагону. Таким самим способом виражено й самчинський екземпляр, що вцілів частково (роззявлений рот із вивернутими губами, виступ над оком, велике настовбурчене вухо, надміру тонка шия). Утім, іконографічних рис зооморфності він ще не втратив⁶⁹. Однотипні пряжки ві-

Ремінний гарнітур. VI–VII ст., с. Мартинівка Черкаської обл. За Д. Козаком, Р. Терпиловським, Н. Абашиною



домі серед старожитностей Середньої Наддунайщини й Криму⁷⁰. Вони представлені зразками різної конфігурації, конструкції та декоративним ладом. Серед пряжок варто згадати й застібки, овальна рамка яких лучиться з більшим овальним щитком, оздобленим рельєфними геометричними мотивами (кола, “загострений” овал)⁷¹.

У комплекс чоловічого вбрання (головно дружинників і соціальної верхівки слов’ян) зазначеного періоду, крім фібули, входив ремінний гарнітур та ще, вірогідно, шийна/-і гривна/-і. Серед зразків першої категорії виробів – здебільшого срібні поясні металеві набори, виготовлені в техніці лиття. Подекуди в пенківському спадку трапляються штамповані зразки, але вони порівняно нечисленні. Такі набори включали до двох і більше десятків деталей. Зазвичай до їхнього складу входили пряжки зі щитками, наконечники (як для основного ремня, так і для додаткових ремінців), різноманітні накладки-бляхи, Т-подібні застібки, а ще – псевдопряжки, що виконували знаково-декоративну функцію. За загальною формою накладок і характером оздоблення слов’янські вироби переважно належать до поясних гарнітурів так званого геральдичного стилю, що в другій половині VI–VII ст. поширилися на величезній території від Алтаю й Монголії на сході до Італії й Вюртемберга на заході. Вони є місцевим варіантом своєрідної, але в багатьох проявах єдиної міжрегіональної різноетнічної

Ремінний гарнітур. Срібло; лиття, гравірування. VII ст., с. Вільховчик Черкаської обл. За Д. Козаком, Р. Терпиловським, Н. Абашиною



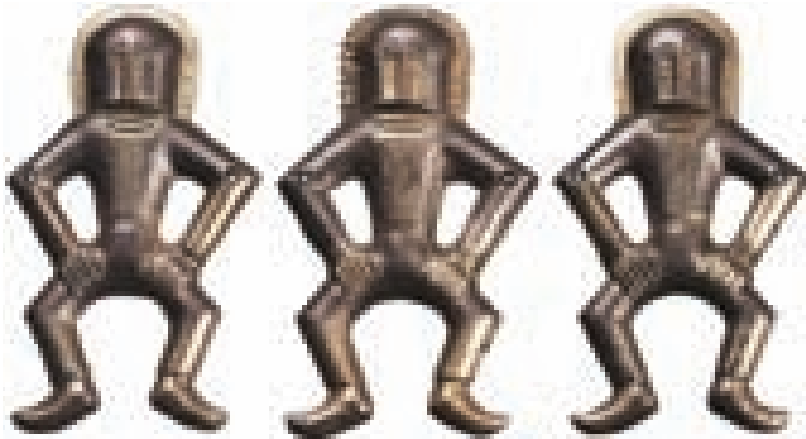
культури воїнів-дружинників⁷². Металеві деталі гарнітурів, виконаних у геральдичному стилі, вирізняє особлива узагальненість, ба навіть простота, але разом і вивіреність форми, з якою гармонійно поєднуються мотиви декору.

На вітчизняних теренах металеві прикраси набірних поясів виявлено на землях Лівобережжя та на вузькій смузі вздовж правого берега Дніпра. Прикметною рисою цього стилю є використання у формі деталей мотиву геральдичного щита з поєднанням рівномірно й нерівномірно вигнутих, увігнутих та прямих ліній, що утворювали фігурні вирізи й виступи. У проробленні деталей характерним є також поєднання гранчастих і плавких опуклих форм. Поясні набори зазвичай оздоблювали прорізами у вигляді простих геометричних фігур: кола, прямокутника, дужки (“півмісяця”), а також – рівнораменного хреста, здвоєних дужок на подобу букви “З”, дужки з малим колом (так званих “ком”/“апострофів”), прямокутника чи трикутника з колом (так званих “замкових отворів”). Різні комбінації із цих базових мотивів утворювали різні, подекуди досить складні орнаментальні форми. Часом вони укладалися на подобу схематизованої людської личини. Крім вирізів, поясні бляхи й наконечники інколи оздоблювали гравірованими візерунками (гарнітур із с. Мартинівка на Черкащині), а також орнаментами із зерні (гарнітур із с. Хацьки на Черкащині). Характерними є гравірування на поясних наконечниках і двочастинних “рогатих” накладках гарнітура з Мартинівського скарбу. Вони нагадують і вкрай стилізовані, зведені до схеми, рослинні чи рослинно-зооморфні мотиви і тамги⁷³. Стилістичну своєрідність цим декоративним формам надають відгалуження-завитки, що відходять від стрижневої (повздовжньої до форми виробу) лінії. Менш розвинуті тамгоподібні знаки-рисунки прикрашають і деякі складнопрофільні бляшки названого скарбу. Найближчі аналогії до орнаментів на ремінних наконечниках з Мартинівки походять з аварських комплексів VII ст. (Кішкерьош-Варасалат, Кішкерьош-Вагохід)⁷⁴. Паралелі віднаходяться серед старожитностей Казахстану й Центральної Азії⁷⁵.

За складом деталей геральдичні поясні набори зі слов'янських теренів поділяються на кілька груп. Одні з них демонструють подібність до відповідних гарнітурів різних кочових й осілих народів, інші – навпаки, вирізняються самотніми місцевими рисами. До останніх належать комплекти, загальний вигляд яких визначали прямокутні двочастинні накладки. Такі набори відомі в складі Трубчевського та Гапонівського скарбів⁷⁶ з Верхньої Наддесенщини та Мартинівського, Хацьківського скарбів із теренів Середньої Наддніпрянщини (Черкащина). Прикметним елементом кочівницьких ремінних гарнітурів є псевдопряжки. У слов'ян вони відомі в наборах із Хацьок, Трубчевська, Гапонового, Углів, що локалізуються у верхів'ї Сіверського Дінця. Цей факт рально пояснювати прямими запозиченнями з кочівницької культури. Східними рисами відзначаються й металеві набори зі скарбів, виявлених поблизу сс. Вільховчик (Черкаська обл.)⁷⁷ і Козіївка (Полтавська обл.)⁷⁸. У складних профілях деяких деталей названих гарнітурів прочитуються обриси двох звернутих у протилежні боки протом звіриних фігур. Особливо виразні своєю відібраністю й стилізацією форм профілі лежачих грифонів вільховчицьких бляшок. Єдиною на сьогодні близькою аналогією їм виступає поясний набір з райо-



Пряжка зі щитком-личиною. Бронза, золото; лиття, гравірування, золочення. VII ст., Київщина. За М. Брайчевським



Антропоморфні бляхи-накладки. Срібло, золото; лиття, гравірування, золочення. VI–VII ст., с. Мартинівка Черкаської обл. МІКУ. За вид.: Золото степу

ну Дайламан на півночі Ірану⁷⁹. Загалом геральдичні поясні набори антських старожитностей відзначаються доволі великим різноманіттям форм й декору, що є наслідком широких культурних зв'язків і насамперед з людністю Степу, а опосередковано – з північнокавказькими, а також віддаленішими середньо- й центральноазійськими осередками. Водночас таке твердження слушне для поясних гарнітур окресленого періоду в цілому⁸⁰. Це засвідчує велика пряжка другої половини (?) VII ст. з Київщини, щиток якої відлито з бронзи у вигляді рельєфу чоловічої голови⁸¹.

Названий зразок – приклад цілком іншого стильового напрямку в оздобленні ранньосередньовічної поясної гарнітури Середньої Наддніпрянщини. У ньому зrealізовано не геометрично-абстрагований, а натурний (реалістичний) принцип формотворення. Відтворення рис обличчя, деталей зачіски відзначається докладністю й ретельністю виконання. На широкому лиці персонажа під високим чолом видніються невеликі, глибоко посаджені очі. Характерним є короткий бульбастий ніс із широкими, але тонкими (ніби роздутими) ніздрями. Рот – напівроззявлений. Пружок тонких, вигнутих вусів зі звислими кінцями прикриває верхню губу; нижня – м'ясиста, виставлена вперед. Коротка стрижена (?) борідка обрамляє край нижньої щелепи, роздвоюючись на масивному підборідді. Натомість голову покриває копиця пишного волосся, підстриженого традиційним способом – попереду над чолом, з боків – нижче вух. Виразні нарости-бульбашки на лівій щоці,



Зооморфна бляха-накладка. Срібло, золото; лиття, гравірування, золочення. VI–VII ст., с. Мартинівка Черкаської обл. МІКУ. За вид.: Золото степу

нижче ока (ніби великі дві бородавки), увиразнюють індивідувальну подобу. Щобільше, давньому майстрові-виконавцю вдалося певною мірою відтворити навіть певний емоційний (збуджений) стан персонажа. Аналізований витвір позначений увіч високим рівнем виконавської майстерності давнього пластика. Нічого подібного дрібна ювелірна пластика вітчизняних та й усіх східноєвропейських теренів зазначеного періоду не демонструє, принаймні серед відомих донині зразків різнозначні не відомі⁸². Водночас пам'ятка не позбавлена ідейно-тематичного й художнього контексту. Певною паралеллю до неї виступають чоловічі голівки деяких згаданих попереду фібул, що вирізняються об'ємним моделюванням форм і аналогічним характером такої етнографічної ознаки, як стрижка волосся. Слід також застерегти типологічну спорідненість цієї знахідки із синхронними поясними наборами геральдичного стилю, адже одним з іконографічних мотивів декору останніх (зокрема щитків пряжок) нерідко виступає саме чоловіча личина, хоча й украй схематизована. Зразки таких личин-масок є масовим матеріалом у могильниках VI–VII ст. на території Криму й Кавказького побережжя⁸³. Тобто, попри очевидну стилістичну відмінність, за цими витворами стоїть подібний, якщо не тотожний знаковий, а отже, й значеннєвий вимір.

Особливу категорію витворів золотарства антської доби становлять рельєфні антропо- й зооморфні зображення-накладки⁸⁴. Найвідомішими й найвиразнішими з них є фігурки чотирьох чоловіків (так званих “танцюристів”) та п'яти левів з Мартинівського скарбу. Фігурки людей відтворено чітко анфас у характерній позі: з напівзігнутими руками, спертими на стегна, та напівзігнутими ногами. При цьому лікті й коліна розведені в боки. Велика, дещо видовжена голова ніби вгрузла в плечі. Відкрите лице з великим опуклим чолом наділене витонченими своєрідними рисами: видовженим носом, невеликими зближеними очима, довгими вусами (?). Волосся, що спадає до плечей, відтворено у вигляді своєрідного неширокого рифленого чи гладкого обрамлення. Персонаж убраний в сорочку (?) із широкою, орнаментованою в косу клітинку, смугою, що нагадує вишивку, вузькі штани та гостроносе взуття.

Незважаючи на виразну позу й розчленований вуглуватий силует, що створюють враження внутрішньої напруги, людські персонажі виглядають скутими, застиглими. Порівняно з ними, леви, яких представлено у профіль, напрочуд динамічні. Їхні тіла відтворено в активному русі: голови підняті, пащі роззявлені, спина прогнута, кінцівки зігнуті й виставлені вперед. При цьому верхній обрис виставленої передньої кінцівки ніби продовжує лінію спина тварини, посилюючи цим ефект нестримного руху. Особливо виразні фігурки левів (молодих?) на довгих лапах, кожному з яких представлено в іншому положенні. Враження бігу досягається й такою детал-

Зооморфні бляхи-накладки. Срібло, золото; лиття, гравірування, золочення. VI–VII ст., с. Мартинівка Черкаської обл. МІКУ. За вид.: Золото степу



лю, як висолоплений тонкий язик. Слід зазначити, що стрункі пропорції тіл цих звірів уподібнюють їх до коней і надають їм дещо фантастичного вигляду. Натомість неповороткими виглядають важкотілі (дорослі ?) особини левів (так звані “бегемоти”) на коротких грубих лапах, з яких відтворено лише одну передню і одну задню⁸⁵. Тут слід також зауважити, що срібні фігурки людей і тварин частково золочені. Показово, що золотою амальгамою позначено лише окремі, але значеннєво важливі деталі: у чоловічків – волосся, очі, рот, щоки довкола носа, вставка на грудях, поясок, руки до ліктів/до зап'ясть і ноги до колін, у тварин – очі, ніздрі, зуби, язик, серединка вух, гриви, пазурі, перемички між лапами. Така вибірковість створює певну гру кольорових нюансів.

Образи як чоловічих, так і звіриних персонажів потрактовано зі значною умовністю, яка подекуди межує із схемою знака і/чи питомо декоративної структури. Так, людські обличчя – це маски, хоча й витончені, звірині гриви перетворені на орнаментальні рельєфно-ребристі площини, кінцівки лап – на один лише гачкуватий пазур, хвіст – на подвійний завиток. Воднораз цим виробам притаманна достатньо вивірена пропорційна побудова, що забезпечує упізнаваний і навіть вишуканий силует. Характер моделювання форм також відзначається певною варіативністю.



Антропоморфна та зооморфні бляхи-накладки. Срібло (?), золото; лиття, гравірування, золочення. VI–VII ст., Середня Наддніпрянина. Збірка “Платар”. За вид: Шедеври Платар

Голови тварин відтворено порівняно пластичніше й деталізованіше за гладенькі, ледь округлені при краях об'єми тулубів. Що стосується кінцівок, то в молодих левів вони перетворені на гранчасті з виразним центральним ребром форми.

Комплекс подібних фігурок зберігається у приватній збірці “Платар”⁸⁶. Однак антропоморфні зображення цього набору характеризуються більшою спрощеністю й схематичністю, але воднораз і більшим декоративним ефектом. Так, при їх формотворенні давній мастер активно використав жолобкуваті заглиблення (“канелюри”) різної ширини, укладаючи їх рівномірно впоперек видовжених об'ємів чи окремих деталей зображення. На вузькій смузі, яка обрамляє непропорційно велику круглясту голову з опуклим обличчям-маскою, ці заглиблення передають пасма волосся, на обличчі – волосинки брів і, можливо, пасма лапатої (з проділом) бороди, що спадає на груди, на рукавах убрання – банки тканини, на центральній смузі, що пролягла посередині грудей до пояса, – орнаментальну оздобу вбрання. Означений формальний прийом надав стилістиці виробів особливої графічності, що посилюється додатково згеометризованим обрисом загального силуету. Щодо фігурок левів, то за пропорціями та пластикою вони близькі до мартинівських відповідників. Чи не єдиною їхньою суттєвою відмінною і водночас характерною прикметою є довгі тонкі хвости, кінці яких закручено в спіраль. Ця анатомічна деталь додає витворам платарівської збірки завершеності, а водночас і більшої вишуканості, навіть граційності. Сліди від хвостів (чи точніше – місця-жолобки для них) мають і мартинівські

фігурки молодих левів. За припущенням Г. Корзухіної, їх могли виготовляти з якогось м'якого матеріалу (шкіра, пряжа)⁸⁷.

Строга фронтальність антропоморфних і різнонаправленість зооморфних фігурок мартинівського й «платарівського» наборів⁸⁸, що відтворені в профіль і є часто парними, однозначно вказує на ідейно-тематичний та композиційний зв'язок між ними. Центральне місце, безсумнівно, займали чоловічі зображення, обабіч яких розміщувалися фігурки левів. Такий композиційний уклад відомий як геральдичний (антитетичний). Однобічність цих зображень та наявність отворів (по два-три) для кріплення цвяхами вказують на те, що вони були розраховані для оздоблення достатньо твердих рівних поверхонь якихось більших за розміром виробів, однак не цілком зрозуміло яких саме. Стосовно мартинівських (а отже, й «платарівських») фігурок одні автори говорять про луку сідла⁸⁹, інші – про чоловічий захисний нагрудник-обладунок⁹⁰ чи щит⁹¹. Утім, найаргументованішою видається така перша версія, яка базується на конкретних аналогах⁹².

Серед археологічних матеріалів, що приписуються до антського спадку, відомі й поодинокі знахідки подібних виробів-накладок. Так, на о. Митківському на Південному Бузі біля с. Скибинці Вінницької області виявлено фігурну накладку у вигляді лева⁹³. З городища біля с. Зимне Волинської області походить невелика накладка на подобу хижого птаха⁹⁴. До цього ряду металопластики лучиться кільчаста підвіска-амулет із фігуркою «танцюючого» чоловічка (територія Середньої Наддніпряни), а також матриця, що відтворює той-таки образ «танцюриста»⁹⁵. Ці зразки засвідчують існування в минулому й інших способів компоновання і, можливо, інше призначення аналізованих фігуративних накладок.

Серед названих донині зразків металопластики не існує цілковитих повторів, дублів (опріч тих, що містяться в окремих цілісних наборах-серіях). Кожний комплекс відзначається певними неповторними стилістико-іконографічними рисами, які могли бути віддзеркаленням певних особливостей локальних етнокультурних художніх традицій чи міжкультурних контактів, чи, врешті, різної технічної оснащеності та індивідуальної манери окремих майстрів-виконавців. Та попри всі відмінності, названі твори мають більше спільних прикмет, що дозволяє розглядати їх як вияви одного художнього напрямку (за винятком хіба що фігурки із Зимного). Подібність між ними виявляється головню у відносній паритетності між об'ємно-пластичними та графічно-декоративними ознаками, зокрема, у пев-



Оздоблення луки сідла фігурними бляхами-накладками з Мартинівського скарбу. Реконструкція Г. Ласло

Зооморфна бляха-накладка (фрагмент). Бронза, склиця; лиття, інкрустування. VI–VII ст., с. Скибинці Вінницької обл. ДЕ. За вид: The dawn of art





Орнітоморфна бляха-накладка. Бронза; лиття. VI–VII ст., с. Зимне Волинської обл. За В. Ауліхом

ній співмірності гладеньких, не декорованих площин з орнаментованими (першою ознакою наділені основні пластичні форми тіл зображуваних персонажів, натомість оздобленню чи перетворенню на певні орнаментальні мотиви підлягали лише окремі деталі фігур: грива, кінчик хвоста в левів тощо), в особливій кутастості, вуглуватості силуетів (це виявляється в основному в характері потрактування кінцівок), при загальній, як правило, площинності рельєфного об'єму. Близькими до аналізованих зразків є синхронні фігурки з Трубчевського скарбу

(РФ) та зі станиці Преградна (Північний Кавказ). Водночас знахідка мідного штампа-матриці у вигляді дракона з околиці с. Дігтярівка колишньої Чернігівської губернії⁹⁶ засвідчує одночасне існування серед місцевого населення й іншого стилістичного русла формотворення. Визначальною прикметою його є суцільна, чи майже суцільна, орнаменталізація поверхонь зображень (точніше перетворення на орнаментальні форми волоссяного чи рогового покриття тіл тварин, а також вбрання на людських зображеннях). Щодо дігтярівського дракона, то його тіло, oprіч голови, вкрите зигзагами різної величини й композиційного укладу. Найближчі аналоги названій пам'ятці віднаходяться серед виробів художнього металу VII ст., зокрема тихтаки металевих матриць з теренів слов'янського розселення на Балканському півострові. Ідеться про матрицю у вигляді коня, виявлену в Хорватії (Біскуп'є під Кніном)⁹⁷ і фігурні бляшки у вигляді різних тварин з Північної Греції (Фессалії)⁹⁸. Подібне переважання орнаментального первня в пластичній стилістиці демонструють чимало ювелірних виробів, насамперед фібул, германських племен раннього середньовіччя⁹⁹. Водночас слід констатувати, що орнаментальні форми названих виробів засновані переважно на зигзагових, овальних і спіральних лініях та їх комбінаціях. Усе це дозволяє порушити питання про існування своєрідного орнаментально-геометричного стилю в ювелірному мистецтві населення "варварського" світу Центральної, Південної та почасти Центрально-Східної Європи окресленого часу.

Якщо дігтярівський штамп і представлений ним стилістичний напрям явно тяжіють до художніх традицій Центральної й Південної Європи, то мартинівське коло зображень – до традиції Сходу, та ще, можливо, частково Південної Європи (Візантії). Найближчі аналоги трапляються серед художнього металу VI/VII ст. населення Північного Кавказу, головню аланського (ст. Преградна, могильники: Кугуль та Галайти)¹⁰⁰. Щоправда, останні є штампованими й дещо різняться за іконографією та стилістикою. Однак за ними стоїть більш поширена традиція формотворення подібної, а разом і різноманітнішої за стилістико-іконографічними ознаками фігурної металопластики (антропоморфних амулетів-підвісок) VI–IX ст.¹⁰¹, що укорінена в художній практиці давнього Переднього Сходу, насамперед сасанідського Ірану. Очевидною є також паралель між антськими антропоморфами та образом "танцюю-

Зооморфний штамп (фрагмент). Мідь; лиття, гравірування. VI–VII ст., с. Дігтярівка Чернігівської обл. ДЕ. За Г. Корзухіною



чих” персонажів монументального й дрібномасштабного тримірного образотворення VI–VII ст. ірано- чи тюркомовного люду степових общирів Надчорноморщини¹⁰². Особливо прикметні збіжності демонструє платарівська фігурка й матриця з Надпоріжжя. Перша з них наділена тією-таки вуглуватістю силуету, зокрема характерною “розкаряченістю” пози, друга показана зі статевим органом.

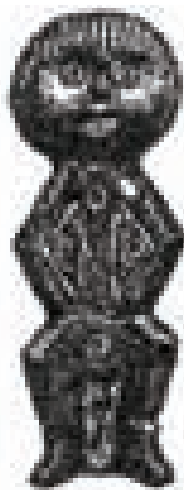
Відзначені паралелі в художніх культурах (переважно в золотарстві) пенківців і їх південно-східних сусідів не є, гадаємо, наслідком лише культурних контактів та обмінів. Їх існування слід пов’язати з просуванням на вітчизняні землі Лівобережжя алано-болгарів з теренів Північного Кавказу. Найвірогідніше, їхніми носіями були іраномовні племена аланів, які, з одного боку, тяжіли до культур сходу, а з другого, були пов’язані із частиною осілого населення лісостепової смуги Наддніпрянщини. Це припущення доречно й з огляду на, імовірно, іранське чи тюркське походження самої назви “анти”¹⁰³, а також і назви деяких пізніших слов’янських (точніше – слов’янізованих) угруповань: хорватів, уличів, тиверців, сіверян і деяких богів язичницького пантеону князя Володимира (Хорса, Симаргла), та ряд інших лексичних і культурних відповідностей¹⁰⁴.

Утім, питання конкретних джерел походження накладних фігуративних бляшок пенківської культури лишається ще відкритим. У науковій літературі обговорюються різні думки з цього приводу¹⁰⁵. Але хоч як було б вирішено це питання, вочевидь, рівнозначних відповідників вітчизняним зразкам, насамперед мартинівським, за якістю виконання і вишуканістю формотворення в Європі донині не виявлено. Аналоги є одиничними й виконані переважно способом штампування. Крім того, середньонаддніпрянські старожитності означеної категорії є найчисленнішими. Сказане дає підстави вважати аналізовані фігурні накладки виявом місцевого ремісництва. У цьому полягає найголовніший висновок, який у свою чергу виказує досить активний і продуктивний перебіг художнього процесу на теренах Середньої Наддніпрянщини.

Витвори ювелірного мистецтва V–VII ст. різняться за майстерністю виконання, вартістю використаних матеріалів та складністю застосованих технічних прийомів. Одні з них є високоякісними виробами з коштовних матеріалів, інші – виготовлені з дешевших матеріалів із застосуванням порівняно простіших технічних способів обробки металів, як, скажімо, лиття. Вочевидь, перша група призначалася для верхівки суспільства (слугуючи ще й своєрідним знаком соціального статусу їхніх власників), решта – для ширшого кола споживачів¹⁰⁶. Водночас відзначається певна стандартизація форм окремих категорій виробів, а отже, й належність їх до тих чи інших спеціалізованих ремісничих осередків, найбільший з яких діяв на Пастирському го-



Підвіска-амулет. Бронза (?); лиття, гравірування. VI–VII ст., Середня Наддніпрянщина. За Б. Рибаківим



Антропоморфна матриця. Бронза (?); лиття, гравірування. VI–VII ст., Дніпровське Надпоріжжя. За О. Приходнюком

родищі, на території якого на сьогодні виявлено понад двісті металевих виробів золотарського мистецтва.

КЕРАМІКА. Слов'янське гончарство початку раннього середньовіччя репрезентоване тільки ліпленням від руки неорнаментованим посудом. Його асортимент складався з горщиків та пательнь з невисокими бортиками. Крім того, виокремилася нечисленна група посудин, що за своїми пропорціями є проміжною ланкою між горщиками та мисками, проте за формою вони подібні до перших. За своїм гатунком усі форми є майже ідентичними і належать до кухонної кераміки. Посуд зазвичай мав нерівну шкарубкувату поверхню різних відтінків брунатного, червонуватого та чорного кольорів, часто плямисту. У керамічне тісто додавали значну кількість грубозернистого шамоту, крім того, часто використовували домішки піску та жорстви.

За регіональними особливостями кераміка слов'янських племен V–VII ст. належить до трьох основних традицій, представлених старожитностями празької, пеньківської та колочинської археологічних культур. За спільності асортименту посуду, способу виготовлення та його гатунку, перелічені традиції відрізняються характерними формами горщиків та їх кількісним співвідношенням. Властиво, саме керамічні традиції й послуговували головною ознакою у виділенні типів слов'янських старожитностей або археологічних культур початку раннього середньовіччя.

Кераміка празького типу на теренах України поширена на півночі Середнього Придніпров'я, у Прип'ятському Поліссі, басейнах Західного Бугу, Середнього та Верхнього Дністра, а також у Верхньому Попрутті. Празька керамічна традиція представлена горщиками з добре вираженим плечем у верхній частині об'єму, що відрізняються між собою пропорціями, висотою та ступенем профільованості плеча. Серед них виділяються високі стрункі посудини з плечем у верхній чверті висоти. За взірцем можуть слугувати зразки з поселень Корчак IX, Шумськ (Житомирська обл.)¹⁰⁷, Зозів (Рівненська обл.)¹⁰⁸. Крім таких горщиків, трапляються також стрункі посудини з високо піднятим, але плавним плечем¹⁰⁹, а також пуком близько середини загальної висоти¹¹⁰. Типовими для празького керамічного комплексу є також широкогорлі посудини з плавним або невираженим плечем, як-от зразки з Ріпнева II та Бовшова I¹¹¹. Подібні посудини інколи оздоблювалися наліпним валиком під вінцем, зазвичай з косими насічками. Така корчага походить з городища Хотомель на Прип'яті (РБ)¹¹². У незначній кількості на поселеннях празької культури трапляються округлободі горщики з невираженим плечем, що мають максимальний діаметр посередині висоти¹¹³. Ще одну нечисленну групу празької кераміки становлять ребристі, зокрема біконічні горщики¹¹⁴. Серед ребристих форм присутні також приземкуваті мископодібні посудини. Вони відомі на поселеннях Корчак IX¹¹⁵, Теремці на Середньому Дністрі¹¹⁶.

Керамічний посудіншої слов'янської традиції представлений старожитностями пеньківської культури, що охо-

Горщики. Глина; ліплення. VI–VII ст. (празька культура), с. Рашків Чернівецької обл. За Д. Козаком, Р. Терпиловським, Н. Абашиною



плює широку смугу покордоння лісостепу та степу від басейну Сіверського Дінця на сході до пониззя Пруту на заході, на Правобережжі з півночі, межуючи з ареалом празької, а на лівому березі Дніпра – колочинської культури¹¹⁷. Особливість пеньківської керамічної традиції визначають біконічні та округлобокі посудини, яким притаманне максимальне розширення приблизно посередині висоти. За взірць перших можуть слугувати горщики з сс. Хрещатик (Черкаська обл.), Богородичне (Донецька обл.)¹¹⁸, Хітці (Полтавська обл.), балки Яцевої в Надпорожжі¹¹⁹. За пропорціями біконічні горщики відрізняються між собою стрункістю пропорцій та шириною горловини. До особливостей оформлення належить вираженість ребра від гострого до досить плавно заокругленого, інколи ребро має валикоподібне потовщення, як-от горщики з Хітців¹²⁰. Крім того, багатьом посудинам притаманні невиділені, нахилені до середини вінця. Біконічними за формою є корчаги, призначені для зберігання продуктів, що відрізняються від горщиків значно більшими розмірами. За оздобу вони зазвичай мають валик, наліплений під вінцем. Окрім горщиків та корчаг, до ребристих форм належать також мископодібні посудини, чимала кількість яких є особливістю саме пеньківського керамічного комплексу. Серед них виділяються форми з ребром посередині висоти та в її верхній частині. Значно рідше трапляються мископодібні посудини з округлим плечем.

Крім біконічних та округлобоких форм, на пеньківських пам'ятках широко розповсюджені циліндроконічні горщики, з ребром посередині висоти. Їхнім різновидом є слабопрофільовані тюльпаноподібні посудини. Кераміку цієї групи вирізняє максимальний діаметр вінця. Менш численну групу становлять посудини з добре вираженим плечем у верхній частині висоти, подібні до провідного типу празької кераміки. Унікальними є дві мініатюрні келихоподібні посудини на ніжці (заввишки 12 см і 9 см), що походять з поселення Хітці. Обидві є біконічними за формою, більша має гостре ребро та відігнуте назовні вінце, у меншій ребро округле, а вінце нахилене до середини¹²¹. Властива сама різноманітність форм є ще однією характерною рисою керамічного комплексу пеньківського населення.



Горщики. Глина; ліплення. VI–VII ст. (пеньківська культура), сс. Пеньківка і Стецівка Кіровоградської обл. За Д. Козаком, Р. Терпиловським, Н. Абашиною

Миска та келих. Глина; ліплення. VI–VII ст. (пеньківська культура), с. Хітці Полтавської обл. За Д. Козаком, Р. Терпиловським, Н. Абашиною



Інша слов'янська керамічна традиція початку раннього середньовіччя представлена старожитностями колочинської культури, ареал якої охоплює південну частину Верхньої Наддніпрянщини, а також поріччя Десни і Сейму¹²². Для колочинської кераміки найхарактернішими є відкриті циліндроконічні або слабопрофільовані тюльпаноподібні горщики, що мають найбільше розширення тулуба приблизно посередині висоти. Вони зазвичай мають невиокремлені вінця. Верхня частина циліндроконічних та тюльпаноподібних посудин часто буває ввігнутою до середини¹²³. Досить часто трапляються й округлобокі посудини¹²⁴. Крім перелічених, на слов'янських пам'ятках верхньодніпровського басейну в меншій кількості присутні біконічні посудини, а також горщики з високим, добре вираженим плечем. Останні, зокрема, виявлено на могильниках Княжий та Леб'яже в Курському Посеймі (РФ)¹²⁵.

Крім пам'яток празької, колочинської та пеньківської культур, виокремлюються локальні групи та окремі поселення, кераміка яких поєднує риси різних традицій. Прикладом можуть бути слов'янські селища поблизу м. Обухова на Київщині. Так, якщо посуд з поселення Обухів II має переважно празькі риси, то кераміка з Обухова VII загалом є пеньківською¹²⁶. Поєднує риси празької і пеньківської традицій також поселення Семенки на Південному Бузі¹²⁷.

Отже, посуд, що походить з різних слов'янських теренів, засвідчує близькість та спорідненість керамічних традицій антсько-с(к)лавинської доби. Між собою вони відрізняються не так набором форм, як, найімовірніше, їх кількісним співвідношенням. Адже в будь-якій із цих традицій ми фактично не маємо жодного типу посудин, які б не траплялися в інших. Властиво, ці три основні традиції творять єдину слов'янську керамічну культуру початку раннього середньовіччя.

ПЕРІОД ПЛЕМІННИХ КНЯЗІВСТВ ТА ЇХ ОБ'ЄДНАНЬ (кінець VII – перша половина IX ст.)

Будівництво

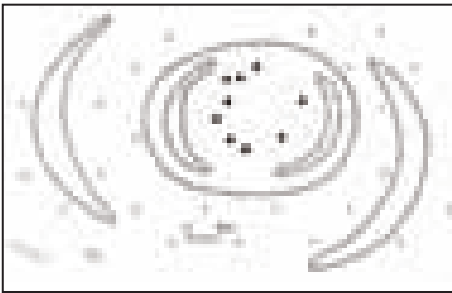
ПОСЕЛЕННЯ. Слов'янські поселення останніх століть I тис. н. е. репрезентують типологічно близькі селища Правобережжя типу луки-райковецької й волинцівської та роменської культур Лівобережжя. Як і в попередню добу, слов'янське населення селилося на берегових терасах і схилах балок, поблизу родючих ґрунтів. Проте планування поселень зазначених південних груп східнослов'янського населення теж має свої локальні особливості.

Поселення луки-райковецької культури (яка охоплювала територію від верхів'їв Західного Бугу й Прикарпаття до течії Тясмину на півдні й до Дніпра на сході) розміщувалися окремими групами-гніздами довкола городищ. У порівнянні з празько-корчацькими поселеннями, які їм передували, вони займали значно більшу територію і включали близько сотні жител, що групувалися в окремі “садиби” з господарськими та виробничими будівлями, розташування яких має тенденцію до “вуличного” планування. Така планувальна структура засвідчує, що у VIII–IX ст. територіальна община стала основним типом суспільної організації слов'ян. У процесі еволюційного розвитку празько-корчацькі пам'ятки Дністро-Дніпровського межиріччя стали основою, на якій виникли старожитності райковецької культури. Підтвердженням цього слугують матеріали повністю досліджених рашківських поселень. Пrazько-корчацькі селища Рашків II і III припинили своє існування в другій половині та в кінці VII ст., і приблизно тоді ж, за 1,5 км нижче по Дністру, на тій самій береговій терасі виникло селище Рашків I.

Слов'янські відкриті поселення волинцівської культури, які відомі на території Київщини, Чернігівщини та Переяславщини, майже не відрізняються від селищ Правобережжя. Основним типом поселень волинцівського типу були неукріплені, багатофункціональні селища. Виняток становить Битицьке городище. Житлові та господарські споруди волинцівської групи також утворювали двори (Обухів II). Важливою складовою поселень були й майстерні. Археологи відзначають, що за своїм характером поселення волинцівського типу більше нагадують поселення черняхівської доби, ніж селища попередньої епохи. Інша лівобережна культура – роменська, територія якої охоплює великі обшири Лівобережжя по Десні, Сейму,

Сулі, Пслу, Ворсклі, Сіверському Дінцю, характеризується значною кількістю укріплених поселень. Роменські городища оточував куц відкритих селищ, які звичайно розміщувалися в поймах рік.

У порівнянні з ранніми слов'янськими поселеннями празько-корчацького та пенківського типів, структура поселень VIII–IX ст. типу Лука-Райковецька й селищ волинцівської та роменської культур зазнала суттєвих змін. Малі поселення змінювалися великими, а в характері розташування будівель прочитується дворове та вуличне планування, що віддзеркалює соціально-економічну структуру, яку ідентифікують із сусідською громадою. За окремими домогосподарствами-“дворами”, як осередками уособленої власності, закріплювалися, очевидно, певні земельні ділянки. Провідним виробничим осередком стає мала сім'я. Поселення VIII–IX ст. розташовувалися в місцях, вигідних для орного землеробства, яке на слов'янських територіях лісостепової зони поширилося ще в черняхівській період. Характерною особливістю великих слов'янських поселень того періоду є їхня багатшаровість, тобто господарське життя на них було довготривалим. Навколо великих селищ, які виконували роль “материнського” населеного пункту, групувалися малі, котрі виникали на різних етапах функціонування головного, утворюючи гнізда поселень. Об'єднувальним центром такого “гнізда” поселень були не лише великі багатшарові селища, а й городища-сховища, городища – адміністративно-господарські центри та городища-святилища. Общині відповідали “гнізда” – групи з кількох одночасових поселень, що розташовувалися на відстані 1–3 км одне від одного. Відомі й більші скупчення пам'яток, що включали групу “гнізд”. Ці зони концентрації поселень традиційно займали ділянку вздовж течії однієї ріки (чи її басейну) впродовж кількох десятків кілометрів і відділялися від подібних сусідніх незаселеними прикордонними землями. Такий спосіб розселення не змінився і в період формування киево-руської держави.



План городища. VIII–X ст., с. Хотомель Брестської обл., РБ. За В. Сєдовим

План городища. IX – початок X ст., с. Ломачинці Чернівецької обл.: За Б. Тимощуком



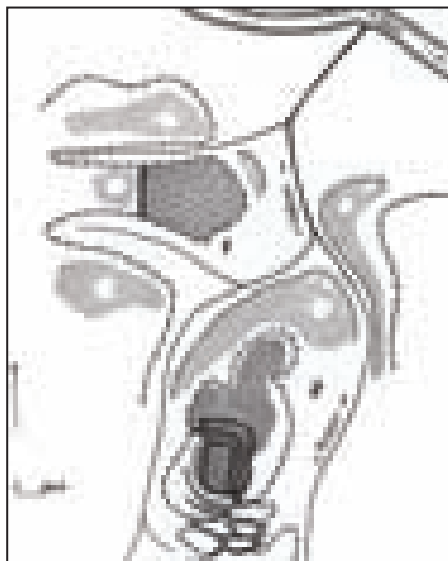
ГОРОДИЩА. ОБОРОННІ СПОРУДИ. У VIII–IX ст. слов'янські городища з'являлися майже по всій території України. Більшість з них були городищами-сховищами і не мали постійної забудови в межах оборонних споруд, за винятком довгих будівель, що становили конструктивну єдність з валами. Розповсюдилися вони й на території українського Правобережжя, де в той час поширювалася лука-райковецька культура. У городищах-сховищах мешканці общини не селилися, вони слугували місцем прихистку для навколишнього населення під час військового нападу (Червона Діброва Чернівецької обл). Важливу роль відігравали й городища – адміністративно-господарські центри територіально-родових союзів, укріплені майданчики яких були забудовані житлами, ремісничими майстернями, господарськими спорудами. Наприклад, на Григорівському городищі у Вінницькій області розкопано 30 залізоплавильних горнів. До городищ торгово-ремісничого характеру належить і Хотомельське городище на Прип'ятському Поліссі, облаштоване в західній частині підвищення, що піднімається над поймою р. Горинь, і з трьох боків захищене бо-

лотистою низиною. Земляний вал оточує овальний майданчик, розміри якого дорівнюють 30 м × 40 м. Додаткові дугоподібні рови та вали захищали городище із заходу та сходу.

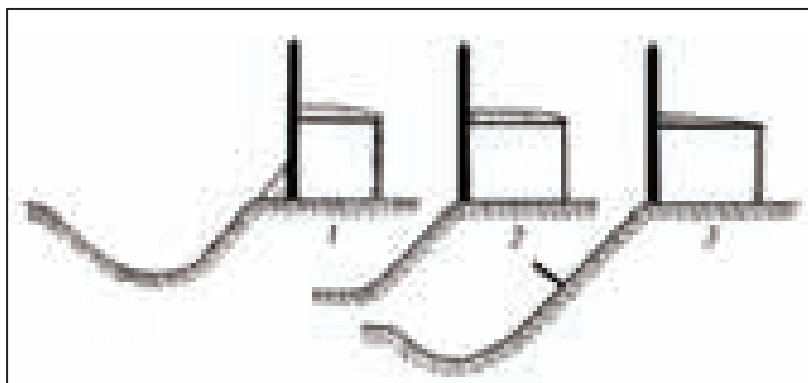
У нижньому горизонті культурного шару виявлено ліпну кераміку празько-корчацького типу. У верхньому шарі, що містить кераміку луки-райковецького періоду VIII ст., відкрито залишки глинобитних печей наземних жител. З південного заходу городище межує із селищем¹. VIII ст. датуються також поліські городища Бабка та Хільчиці. У IX ст. кількість укріплених городищ луки-райковецької культури зростає. На Прип'ятському Поліссі з'являються городища: Городок на Тетереві, Малин на Ірші, Білогородка на Ірпіні, Райки на Гнилоп'яті тощо.

Найповніше городища луки-райковецької культури досліджені в Північній Буковині (Горішні Шерівці, Добринівці). Довгі будинки характерні й для цього типу городищ. Вони розташовувалися з внутрішнього боку частоколу, на найважливіших щодо оборони ділянках, а їхні перекриття використовувалися як бойові платформи. Подібне зафіксовано на першому етапі функціонування городища в Ломачинцях².

Два слов'янські городища в Ревне (Ревне I в урочищі Городище та Ревне II в урочищі Царина), розміщені на сусідніх (різної висоти) пагорбах, існували одночасно (від кінця VIII до кінця X ст.), проте виконували різну функцію. У IX ст. городище Ревне I було городищем-сховищем для населення куца неукріплених селищ, що оточували обидва городища. Внутрішній майданчик цього городища, площею близько 20 га, був здебільшого вільним від забудови. Лише вздовж оборонної лінії розташовувалися так звані довгі будинки, призначені для общинних зібрань, святково-обрядових церемоній, зберігання громадських продовольчих запасів та цінностей чи виробничо-господарських потреб общини. Друге городище, Ревне II, у IX ст. виконувало роль адміністративно-господарського центру. Майданчик цього городища (450 м × 450 м), що розміщувався на невисокому мисі в оточенні дерев'яної стіни, був щільно забудований півземлянками з печами-кам'янками та землянками – ремісничими майстернями. Чотири з тринадцяти напівземлянок да-



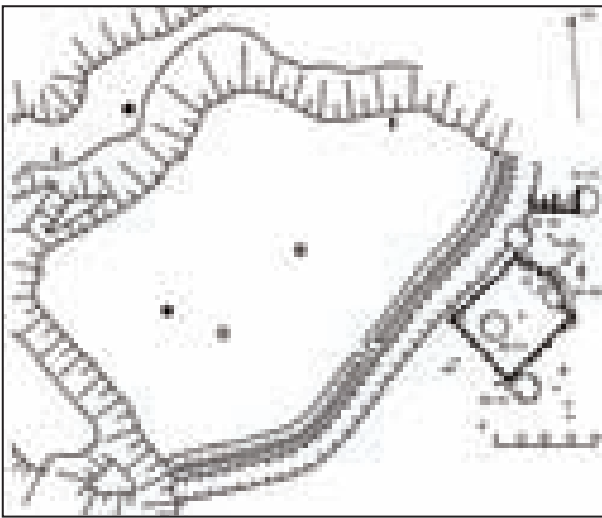
Загальний план городищ: 1 – городище Ревне II (ур. Царина); 2 – городище Ревне I (ур. Городище) VIII–X ст., с. Ревне Чернівецької обл. За Б. Тимощуком



Схеми-перерізи укріплень городищ (реконструкція): 1 – Ломачинське; 2 – Добринівське; 3 – Ревне I. VIII–IX ст., Чернівецька обл. За Б. Тимощуком



План-схема заселення центральної частини Києва: 1 – городище на Замковій горі; 2 – городище на Старокиївській горі. VIII–IX ст. За П. Толчком, В. Козюбою



План городища на Старокиївській горі. Кінець VIII/IX – X ст. За В. Козюбою

Переріз рову і нижньої частини дерев'яно-земляної стіни Старокиївського городища (гіпотетична реконструкція). Друга половина (?) IX ст. За В. Козюбою



туються VIII–IX ст. Виявилось, що ремісничі майстерні X ст. побудовано на місці давніших, IX ст.³

На відміну від пам'яток луки-райковецького типу, на Лівобережжі укріплених поселень більше. Спершу заселялися давні скіфські городища, про що свідчить наявність на них колочинських та пенківських матеріалів. Укріплення цих городищ слов'яни почали вже з VIII ст. Яскравою пам'яткою того періоду є Битицьке городище волинцівської культури, яке було населеним пунктом протоміського типу. Значною кількістю городищ, розташованих на високих мисах берегів річок, характеризується роменська культура. Така необхідність виникла через постійну загрозу з боку кочовиків. Виразно більшою є кількість укріплень на півдні та південному сході роменського ареалу. Менше городищ було на півночі, де слов'яни сусідили з балтським населенням, стосунки з яким склалися, очевидно, мирно. На цих територіях слов'яни як будували нові городища, так і використовували давні юхновські. Тип роменських городищ є типологічно близьким до давньоруських. Найтиповішою ознакою роменських городищ є їх знаходження в місцях з надійним природним захистом – на краю високих корінних берегів великих річок, останцеподібних мисів чи навіть кількох природно-ізолюваних ділянок місцевості зі значною протяжністю. Характерною ознакою роменських городищ є ескарпованість схилів, у тому числі за допомогою ровів та валів, і відсутність земляних укріплень по периметру їхніх майданчиків (Новотроїцьке, Опішнянське Полтавської обл.). Роменський культурний шар виявлено на складних мисових городищах Басівка, Кам'янка, Решетники I, Водяне, Мохнач, Воргол, Свиридівка тощо⁴.

У VIII чи на зламі VIII–IX ст. було зведено й додаткове городище на Старокиївській горі. Воно призначалося головно для охорони підступів до адміністративно-військового й вироб-



Реконструкція забудови городища. IX–X ст., с. Новотроїцьке Полтавської обл. За І. Ляпушкіним

ничого центру, розміщеного на Замковій горі, а також одного з трьох шляхів, що вели на Поділ – основної частини тогочасного Києва. Питомо військова функція нового укріплення обумовила характер його планової структури. Городище зайняло площу близько 1,6 га. З трьох сторін воно обмежувалося природними крутосхилами, а з четвертої, південної, – глибоким ровом і валом зі стіною. Довжина оборонної лінії сягала 190 м, ширина – 10 м. Її характерною прикметою була дерев'яно-земляна стіна перекладної конструкції, що підносилася кількома ярусами. Щоправда, така конструкція стіни з'явилася, на думку В. Козюби, не зразу, а дещо згодом, під час її реконструкції десь у другій половині IX ст. Внутрішній майданчик городища протягом усього часу існування укріплення (до кінця 60-х років X ст.) не мав щільної забудови. На його площі археологи виявили донині лише окремі культові (“капище”?) й житлово-господарчі комплекси⁵.



План городища. IX–X ст., с. Новотроїцьке Полтавської обл. За І. Ляпушкіним

Упродовж VIII–IX ст. на слов'янських землях склалися військові, адміністративні, господарські та релігійні центри. Городища ставали об'єднувальними центрами для групи неукріплених поселень, що розташовувалися неподалік одне від одного. Племінні чи міжплемінні центри, такі, як Київ, перетворювалися згодом на ранньофеодальні міста.

ЖИТЛОВІ СПОРУДИ. Описані для празько-корчацької культури типи житлових будівель є характерними і для житла луки-райковецької культури. Спадковість двох культур виразно простежується, для прикладу, на матеріалах досліджень житлової забудови поселень Кодин I, II. Хронологічні межі функціонування жител на цих поселеннях умовно поділяються на шість послідовних періодів, від VI до кінця VIII ст. Протягом перших чотирьох періодів (VI–VII ст.) на поселенні панувала празько-корчацька культура. Два останні періоди, датовані VIII ст., належать уже до нового етапу – культури типу Лука-Райковецька. Підставою для поділу періоду функціонування луки-райковецької культури у VIII ст. на два періоди стало те, що залишки жител того періоду перекриваються іншими. Різниця в конструкції та плануванні будівель празько-корчацького та луки-райковецького періодів – не значна. Достовірних слідів наявності зрубних конструкцій не виявлено. Здебільшого в кот-



Землянка Новотроїцького городища (реконструкція). За І. Ляпушкіним

Плани і реконструкція господарських споруд Новотроїцького городища. За І. Ляпушкіним



лованах жител виявлено стовпові ями певної комбінації. Інколи стовпи розташовувалися лише в кутах жител. Проте найчастіше їх виявляли посередині всіх стін. Траплялися житла з додатковими стовпами, що стояли посередині двох протилежних стін. На ці додаткові стовпи спиралася балка гребеня даху, яка могла розташовуватися як упоперек, так і вздовж осі печі. На останніх етапах функціонування селищ Кодин I, II, що належать до луки-райковецької культури, напоширеною стала конструкція з поперечним розташуванням гребеня даху відносно осі печі. З розвитком згаданих поселень простежується також тенденція і до зміни орієнтації жител. Якщо ранні житла празько-корчацького періоду були орієнтовані стінами за сторонами світу, і печі займали переважно один з північних кутів жител (найчастіше – північно-східний), то згодом з'являється більше жител, спрямованих на сторони світу кутами. Печі пізніх будівель луки-райковецького періоду, крім північного боку, могли розташовуватися в кутах, орієнтованих і на інші сторони світу.

Уявлення про характер слов'янських жител лівобережної роменської культури дають напівземлянки ранньої забудови Новотроїцького городища. Типи слов'янських жител Лівобережжя роменської та волинцівської культур мало відрізняються від правобережних, хоча серед них переважають саме зрубні будівлі. Етнографічною ознакою жител Лівобережжя, якими слугували напівземлянки зрубної та стовпової конструкції, є великі печі, глинобитні чи вирізані в материковому останці. За типом волинцівські житла однакові з роменськими, проте в середовищі волинцівської культури археологи виявляють і окремі житла з неслов'янським характером облаштування інтер'єру, у яких опалювальний пристрій займав середину приміщення.

ЖИТЛО ЗНАТІ. У VIII–IX ст. суспільство слов'ян чимраз більше набу-

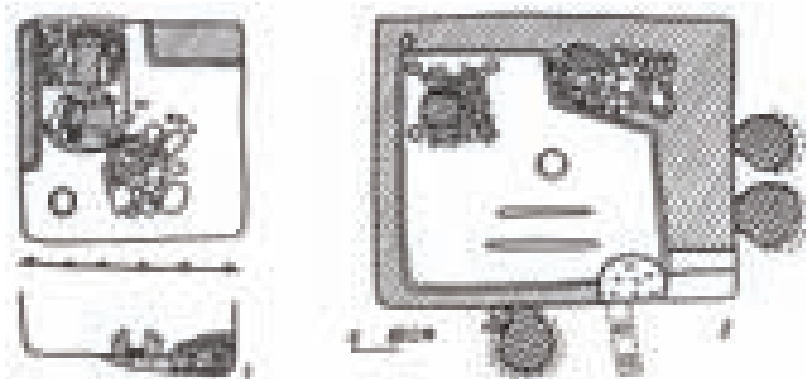
вало рис та характеристик форми феодальних стосунків. Поступово формувалися державні інституції, помітно зростала кількість населення і відповідно кількість, щільність та розміри поселень. При цьому увиразнювалася різниця між сільськими відкритими поселеннями та укріпленими городищами, кількість яких значно збільшувалася. Серед останніх існували громадські, ремісничі та культові центри, водночас зароджувалися та набували розвитку укріплені поселення та городища, що належали племінній знаті. На порубіжжі будувалися городища-фортеці, призначені для охорони та захисту внутрішніх територій⁶.

Проте і цей період не дає достатньої інформації про житлові умови племінної верхівки, хоча цілком увиразнюється соціально-професійна диференціація населення, а відтак з'являються підстави говорити про різницю в побуті різних груп, що виділяються з маси общинників-землеробів чи рядових ремісників. У VIII–IX ст. виникли передумови появи окремих осідків військової верхівки, яка виконувала обов'язки організації охорони та оборони городищ, підтримання порядку під час зібрань общинників та стеження за станом збереження укріплень. Воїни, що виконували військові обов'язки в інтересах усєї територіальної общини, у мирний час займалися землеробством. Поселення воїнів-землеробів, що поступово формувалися під стінами городищ – общинних центрів, своїм розвитком підготували необхідні умови для появи перших князівських дружинних поселень. Про існування окремих поселень напівпрофесійних воїнів, за матеріалами Середнього Подністров'я, можна говорити з IX ст. Такі спеціалізовані поселення виявлені в Ревному, Червоній Діброві та Білій. Так, селище воїнів-землеробів IX ст. розташовувалося з напільного боку городища Ревне І. Б. Тимошук припускав, що воно було спалене на рубежі IX–X ст. через конфлікт між родоплемінною верхівкою та князівсько-дружинною знаттю. Їхні житла майже не відрізнялися від помешкань рядових членів громади. Лише окремі речові знахідки засвідчують, що його мешканці займалися не тільки землеробством, а й військовою справою⁷.

РЕМІСНИЧІ СПОРУДИ. Упродовж VIII–IX ст. простежується подальший розвиток ремесла. Так, спалах ремісничої діяльності фіксується на слов'янських пам'ятках луки-райковецької культури. Яскравим показником певного перелому в розвитку господарських відносин у слов'ян того періоду є городища в Добринівцях та Ревному, де розміщувалися значні ремісничі центри. Майданчик Добринівського городища був щільно забудований. Крім житлових напівземлянок, на дослідженій території розкрито п'ятнадцять ремісничих майстерень. Сім з них мали кам'яні робочі майданчики та вогнища. Виявлені залізні шлаки та уламки керамічних тиглів свідчать, що ці майстерні були пов'язані з гарячою обробкою металів. В інших майстернях виявлено печі, облаштовані в материкових стінках їх котлованів. В одній з майстерень знайдено предмети та інструменти, що використовуються в обробленні шкур⁸.

Ремісничі поселення VII–VIII ст., на території яких концентрувалися ремісники різних спеціальностей, що володіли передовими на той час способами виробництва та технічними прийомами, – нове явище, що засвідчує процес виділення ремесла в окрему галузь. Скажімо, тридцять залізоплавильних печей виявлено на Григорівському городищі Вінницької області, багато зруйнованих горнів та ремісничих інструментів розкопано на городищі Бранешти І.

Реміснича діяльність концентрувалася також на великих поселеннях. Так, на поселенні Чорнівка II, навколо якого групувалися менші поселення чорнівського “гнізда”, було виявлено ремісничі майстерні, а неподалік від них сімнадцять печей для попереднього випалу болотної залізної руди. Такі поселення були економічними центрами територіально-родових союзів. Майстерні з кам'яними робочими вимостками луки-райковецького періоду виявлено і на поселеннях Кодин I, II⁹. На



Ремісничі майстерні на городищі Ревне II: 1 – план і переріз майстерні IX ст.; 2 – план майстерні X ст. За Б. Тимощуком

поселенні VIII–IX ст. в Хрнівці серед двадцяти трьох жител було чотири будівлі спеціалізованих майстерень¹⁰.

На слов'янських поселеннях Лівобережжя (VII–VIII ст.) виявлено сліди обробки чорних металів (шлаки, залишки горнів та сопел), що свідчить про високий рівень залізобного та залізообробного виробництва в середовищі роменської культури. На Новотроїцькому городищі вивчені також сліди обробки кольорових металів. Ллячки та ливарні форми, що підтверджують наявність майстерень з обробки кольорових металів, виявлялися й на інших роменських поселеннях.

СВЯТИЛИЩА. Окрім утилітарного будівництва, у слов'ян VIII – першої половини IX ст. поширювалося й громадське, з-поміж якого особливе місце посідали святилища язичницького культу. Щоправда, доступні наразі пам'ятки такого характеру не підлягають точному датуванню. Час постання багатьох з них визначається в межах усього IX ст., без уточнень і конкретизації хронологічних меж. Але позаяк більшість із цих об'єктів, судячи за археологічними матеріалами, функціонувала й у X ст., огляд їх здійснено в наступному підрозділі статті. Воднораз слід зауважити, що, зважаючи на порівняно консервативніший характер релігійно-культурної та обрядової сфери духовної культури, доступну інформацію про сакральне будівництво IX–X ст. реально поширювати, принаймні на рівні загальників, і на означений відтинок досліджуваного історичного періоду. Щодо пам'яток саме VIII – першої половини IX ст., то нині володіємо обмеженою інформацією лише про одне з них. Ідеться про святилище, виявлене випадково біля с. Ягнятин Житомирської області. Воно містилося на східному схилі високого плато, що підноситься на правому березі р. Роставиця. На жаль, ні об'ємно-просторова структура, ні плановий уклад об'єкта не було зафіксовано. Але гіпотетично його можна зарахувати (беручи до уваги п'ять виявлених кам'яних ідолів різної величини) до розряду відкритих споруд круглого плану. Імовірно, святилище було пов'язане з одним із двох сусідніх слов'янських поселень: VI–VII ст. чи VIII–IX ст.¹¹

Скульптура

Ідоли ягнятинського святилища дають певне уявлення про характер тримірного образотворення періоду¹². П'ять монументальних витворів з місцевого сірого граніту різнилися розміром. Один з них – більший, підносився над рештою менших. Зовнішнім виглядом вони уподібнювалися один до одного. Уцілілий більший ідол – тесаний гранітний трикутастий у перекрої стовп із потовщеною верхньою части-

ною, що звужується догори (1,68 м х 0,57 м х 0,39 м). Це, власне, ще зразок архітектури малих форм. Антропоморфні ознаки, якщо вони є, лише пробиваються крізь монолітність стовпоподібної структури. У ньому та подібних культових зображеннях утілювалися, імовірно, поняття та ідеї язичництва, пов'язані з мотивом світової/-го осі, стовпа чи дерева¹³, а можливо, й фалоса. Широта й універсальність змістового плану зумовила абстрактний характер формального вирішення. Виразність ягнятинського ідола полягає саме в цій “оголеній” символічності, а разом і в простій, лапідарній формі.

Художні ремесла

ЗОЛОТАРСТВО. Практика художньої обробки кольорових металів населення Середньої Наддніпрянщини VIII ст. (головно його першої половини) – невіддільна від традиції попереднього століття. Вона присутня є завершальним етапом мистецьких процесів, що відбувалися в суспільстві антського військово-політичного об'єднання впродовж щонайменше другої половини VII ст. Проте вже на початок VIII ст. стиль золотарства помітно змінився, як змінився певною мірою і набір прикрас. Свідченням цього виступають переважно як набори, так і окремі прикраси жіночого ювелірного гарнітура. Про характер чоловічого набору металевих оздоб названого історичного етапу відомо набагато менше. Проте він також прибрав нових рис, адже виразні зразки дружинного портупейного й збройного гарнітура геральдичного стилю вийшли з ужитку, поступившись виробам салтівського типу.

Загальний композиційний лад жіночого ювелірного комплексу окресленого періоду лишився незмінним, однак склад і характер прикрас його став дещо іншим. Як і в VI–VII ст., обидві груди носили по одній фібулі антропозооморфного чи антропоморфного зразка, що інколи з'єднувалися між собою ланцюжком. Груди прикрашали гривною або разком намиста зі скляних, бурштинових чи порожнистих металевих намистин і мушель, доповнених інколи металевими підвісками (кільцевими чи круглими пластинчастими). На зап'ястя накладали браслети з розширеними кінцями (порожністими чи цільними). Вбрання підперізувалося ремінцем з невеликою пряжкою. Воднораз відійшли в минуле чільця з підвісками, згарди (разки з металевих пронизок і пластинчастих підвісок різної конфігурації) та персні з подвійними спіралями на кінцях. Замість дротяних скроневих дугастих підвісок та накісників зі спіралями на кінцях у моду ввійшли литі чи порожністі лютовані зірчасті підвіски й амфороподібні сережки¹⁴.

Антропоморфні фібули, які впродовж VIII ст. стають основним типом застібок, своїм зовнішнім виглядом суттєво відрізняються від променистих (пальчастих),



Антропоморфний стовп (Ягнятинський ідол). VIII–IX (?) ст., с. Ягнятин Житомирської обл. НМІУ

зоо- й антропологоморфних з їхнім порівняно складним, подекуди мережаним, силуетом і характерним рослинно-геометричним та геометричним декором чільного боку. Обрис щитків аналізованих застібок є нерозчленованим, замкнутим. Своїм виглядом вони віддалено нагадують силует людської фігури з підкресленим станом, що й послужило підставою для відповідного найменування. За технікою і матеріалом виконання, системою кріплення, а також розміром антропоморфні фібули поділяються на два підтипи: менші, литі з бронзи, і великі – викроєні з тонкої срібної пластини (кованої), підсиленої з тильного боку вужчою залізною пластиною, до якої і кріпилася голка з пружиною.

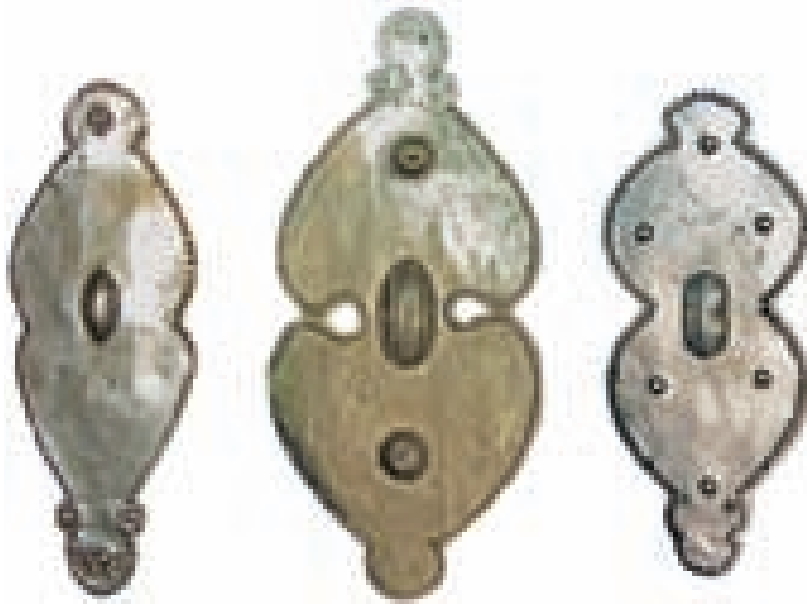
У виробів, що належать до першої групи, обрис щитків подекуди нагадує форму видовженого сердечка, а в окремих випадках наближається до простої геометричної форми півкола чи навіть кола з додатковим виступом на вершині чи при краю. Верхні й нижні щитки, об'єднані рельєфною дужкою, переважно різняться між собою пропорціями та конфігурацією виступів. Один щиток видовженіший і має одинарний, відносно більший заокруглений виступ, натомість пропорції іншого (протилежного) ніби приземкуватіші, а його виступ або роздвоюється, або трохи довший. Воднораз трапляються зразки, розміри, пропорції та конфігурація щитків яких майже тотожні, чи навпаки – відмінні за конфігурацією. Декор обмежується вузьким рельєфним контуром-валиком (гладким, інколи рифленим чи з поперечними насічками, що імітують кручений дріт, чи зернову (?) викладку). При цьому решта поверхні лишалася гладкою. Лише на одній із відомих на сьогодні застібок названої групи відтворено на поверхні одинарного виступу риси людського обличчя (Пастирське городище)¹⁵. У зразків другої групи, що об'єднує великі листові фібули, відсутній, як правило, проміжок між щитками. Здебільшого аналізовані застібки мають вигляд однієї металевої фігурної пластини видовженої овалуватої форми, що звужується (ніби стягується) посередині, на рівні випуклої дужки, і завершується на протилежних кінцях круглястими виступами. Слід зазначити, що дужка тут уже не відіграє якоїсь функціональної ролі, перетворившись на елемент декору. Її або витискали на листі срібла, чи виготовляли окремо, а згодом прилютовували. Крім дужки, гладку широку поверхню виробів нерідко оживляють додаткові, порівняно невеликі, круглясті опуклості (так звані “перлини”), яких буває від двох до шести. Вони розміщуються, як правило, симетрично обабіч дужки на різній

Антропоморфна фібула.
Бронза; лиття. VII–VIII ст., м. Ясинувата Донецької обл. ДОКМ. За вид.: Легенди степу

Антропоморфна фібула.
Срібло; кування, тиснення. Перша половина VIII ст., Середня Наддніпрянина. НМІУ. За В. Василенком

Антропоморфна фібула.
Срібло; кування, тиснення. VIII ст., с. Івахники Полтавської обл. За Г. Корзухіву



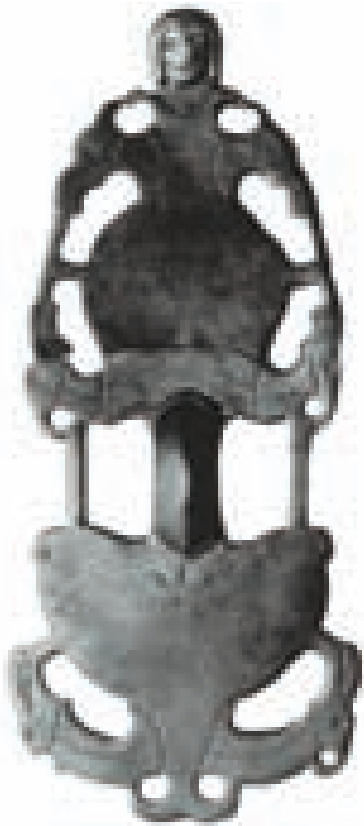


Антропоморфні фібули. Срібло, золото; кування, тиснення, золочення, лютування, скань. Перша половина VIII ст., с. Харівка Сумської обл. НМІУ

відстані. Інколи вони видніються лише в центрі чи при основі виступів. Їх доповнюють разки дрібнішої “зерні”, які обрамляють (в один ряд) “перлини” й саму дужку, а переважно (в один, два чи три ряди) – цілий виріб по краю, підкреслюючи загальний обрис його форми (див. застібки в складі скарбів з-під хут. Зайці Харківської обл., с. Харівка Сумської обл. та Пастирського городища 1949 і 1992 рр. Черкаської обл.). Лише у двох великих кованих фібул зі скарбу, виявленого 1905 року біля с. Івахники (нині – с. Яхники) Полтавської області, тиснена зернь не лише пролягає (двома паралельними рядами) при краю виробів і обперізує тиснені півкулі шести “перлин”, а й з’єднує останні по діагоналі довгими разками, утворюючи на поверхні застібок контурний рисунок великого ромба з чотирма виступами-“вусиками”¹⁶. На тлі решти зразків означеного типу своєю морфологією та способом декорування вирізняються і фібули Харівського скарбу. Ці застібки займають проміжне місце поміж означеними підтипами. З малими зразками, виконаними способом лиття, їх об’єднує серцеподібний обрис щитків, звужена до рівня дужки “талія”, з великими – розмір, техніка виконання, конструкція і характер оздоблення. Проте замість псевдозерні для обрамлення однієї із цих фібул використано сканний джгутик, а “перлини” є не тиснутими, а порожнистими півкульками, прилютованими до поверхні, як і масивний видовжений, прикрашений сканню шишак (псевдодужка), розміщений між щитками¹⁷.

Великі срібні антропоморфні фібули були головними оздобами жіночого ювелірного набору VIII ст., з якими не могла зрівнятися жодна інша його складова. Стилїстика цих виробів, спосіб виготовлення й декорування має увіч мало спільного з іншими типами застібок, поширеними серед осілого населення Середньої Наддніпряниці. За спостереженням дослідників, вони були створені місцевими майстрами, які поєднали в них окремі компоненти кавказьких, кримських (готських), дунайських і наддніпрянських фібул¹⁸.

Деякий час поряд з антропоморфними співіснував один із різновидів антропоморфних застібок, верхній щиток яких увінчувався зазвичай двома невеликими кільцеподібними виступами, а нижній закінчувався зображенням людської голови¹⁹. Найвизрашнішими серед них є два майже аналогічні зразки, що вийшли з однієї майстерні. Перший з них було знайдено на Пастирському городищі (скарб (?))



Антропозооморфна фібула. Срібло; лиття, гравірування. Кінець VII – перша половина VIII ст., с. Пастирське Черкаської обл. НМІУ. За вид.: Національний музей історії України

бу пролягають кілька спіральних заглиблень-“канелюрів”. Так виготовлено щонайменше дві гривни з Харівського, п’ять з Андріяшівського (Сумська обл.) та одна з Вороб’ївського (Черкаська обл.) скарбів²². Лише від початку IX ст. у вжиток увійшли кручені гривни з квадратного в перерізі дроту²³. Щоправда, спершу золотарі дріт скручували не на всю довжину, а частково. Так, у п’яти гривен квадратного перерізу Івахницького скарбу середня частина лишалася незмінною, натомість крученими є їхні кінці²⁴. Так само виконано й один зразок із Харівського скарбу. Воднораз упродовж VIII ст., поряд з крученими круглодротовими гривнами, побутують багатогранні. Одні з них виконано з цільного дроту й прикрашено дрібними ромбічними гранями, що укладені як шахівниця. Другі мають такий самий декор, але виготовлено їх з кількох металевих пластинок, тиснених на матриці. З’єднуючись, пластинки утворюють один порожнистий об’єм. Обидва зразки належать до Харівського скарбу²⁵. Замок на гривнях (типу подвійної петлі) складався з довгого гачка

Антропозооморфна застібка (фібула, пряжка?). Бронза; лиття, гравірування. Кінець VII – перша половина VIII ст., м. Зіньків Полтавської обл. ДІМ. За В. Василенком



1892 р.), територіальна локалізація другого, що зберігається в колекції НМІУ (Київ), не певна²⁰. Фібули – великі, виконані зі срібла. Художній ефект виробів полягає головню в мережаному силуеті, що лише доповнюється окремими деталями. Це стилізовані голови тварин, у яких вгадуються радше обриси коней, ніж павичів (хоча останні й слугували прообразами цих подіб), голова антропоморфна, увиразнена ледь помітним рельєфом. На поверхні видніється також лаконічне лінарне ритуння, яке дещо конкретизує іконографію, а разом і оживляє площинні силуетних зоо- й антропоморфних форм.

На окрему увагу заслуговує унікальна донині застібка (фібула чи пряжка) у вигляді двох, об’єднаних в одне ціле, протом коней, що належить до перших археологічних зборів на Пастирському городищі²¹. Вона вирізняється самотутньою морфологією (відтворено протоми з передніми кінцівками), традиційною для місцевого ремесла спрощеною стилістикою та декором у вигляді двох концентричних кружалець (солярних знаків?) на грудях тварин.

Однією з неодмінних прикрас ювелірного набору VIII ст., як і наступних історичних етапів, є шийні гривни й браслети. Утім, на відміну від виробів попереднього періоду, зразки аналізованого часу демонструють дещо інший художній вимір.

На зміну гривнам із гладкого дроту (як правило, круглого в перерізі), з’являються вироби з крученого срібного дроту. При цьому скручується той-таки круглий у перерізі дріт з поздовжніми насічками. У результаті по всій крученій поверхні виробу. Щоправда, спершу золотарі дріт скручували не на всю довжину, а частково. Так, у п’яти гривен квадратного перерізу Івахницького скарбу середня частина лишалася незмінною, натомість крученими є їхні кінці²⁴. Так само виконано й один зразок із Харівського скарбу. Воднораз упродовж VIII ст., поряд з крученими круглодротовими гривнами, побутують багатогранні. Одні з них виконано з цільного дроту й прикрашено дрібними ромбічними гранями, що укладені як шахівниця. Другі мають такий самий декор, але виготовлено їх з кількох металевих пластинок, тиснених на матриці. З’єднуючись, пластинки утворюють один порожнистий об’єм. Обидва зразки належать до Харівського скарбу²⁵. Замок на гривнях (типу подвійної петлі) складався з довгого гачка

(на одному кінці) й широкої розклепаної (з рантиком по центру) петлі (на другому кінці).

Браслети представлені двома типами: дрововими (з потовщеними кінцями) й такими, що виготовлені з пластини, центральна частина якої склепана в круглий дріт. Перші з них подібні до своїх відповідників VII ст., однак огранені потовщення на їхніх кінцях менш виявлені, до того ж вони позбавлені орнаментатії. Прикладами є дев'ять екземплярів (чотиригранних у перерізі на кінцях) з Харівського скарбу, круглі й напівкруглі в перитині зразки з Пастирського городища²⁶. Інші з розширенішими (подекуди значною мірою), але порожнистими кінцями (ограниченими або округлими). Останні формувалися способом штампування на відповідній матриці. При цьому шов між пластинками завжди містився на внутрішньому боці виробу. Порожністі шестигранні браслети відомі за зразками з Харівського й Зайцівського скарбів, Самгородка, Пастирського городища²⁷. На укріпленому поселенні біля с. Пастирське виявлено й браслети з круглястими порожнистими кінцями, що прикрашені при краях поперечними карбованими пунктирними лініями. Подібні прикраси зберігаються в НМІУ²⁸. Пластинчасті браслети представлені зразками з Новотроїцького городища, з Андріяшівського скарбу. Їхні широкі кінці мають посередині повздожне ребро, оздоблене обабіч гравірованим зигзагом чи рядом карбованих заглиблень, що відомі під назвою “вовчий зуб”²⁹.

Новомодні сережки й скроневі кільця за формою, характером оздоблення і технікою виконання поділяються на кілька типів і підтипів. Поміж сережок розрізняються прикраси з 1) порожнистою підвіскою у формі кулі, приєднаної до вершини півкулі значно меншого діаметру (так звані “ліхтарики” чи амфороподібні), 2) порожнистою кулею, до якої прилютовано (згори й знизу) дві півкулі меншого діаметру, 3) порожнистою підвіскою у формі невеликої краплі, а також 4) підвіскою у формі пірамідки з чотирьох злитованих зернин, нижня з яких (що увінчує пірамідку) неодмінно більша за три інші³⁰. Зернь (у більшій чи меншій кількості) нерідко доповнює об'єми й кулястих та краплеподібних підвісок. Особливо вишуканий вигляд мають золоті і срібні сережки з Харівського скарбу та Пастирського городища, сферичні підвіски яких прикрашено зерневою пірамідкою знизу й дванадцятьма меншими пірамідками по периметру-екватору, прикріпленими (симетрично згори й знизу) до шести горизонтальних пластинчастих кутів-виступів. Останні є продовженням країв півкуль основного об'єму на місці їхнього з'єднання. У харівських сережках по одній зерневій пірамідці прикріплено ще й на внутрішній поверхні самого кільця (на місці з'єднання його нижньої дужки з верхньою меншою півкулею підвіски). Крім зерні, при оздобленні підвісок аналізованих прикрас подекуди застосовано й сканний дріт. У деяких сережок кільця мають ще по дві бочкуваті порожністі намистинки зі сканними поясками на місцях з'єднання³¹.



Браслет. Срібло; кування, карбування. Кінець VII – перша половина VIII ст., Середня Наддніпрянина. ДІМ. За В. Василенком

Численнішу групу становлять порожнисті лютовані й цільнолиті скроневі кільця із зірчастою підвіскою, що є основним композиційним і декоративним елементом цих прикрас. Серед них розрізняють семи-, п'яти- й трипроменеві. Промені здебільшого виконані з пірамідок зерні (у порожнистих кільцях) чи псевдозерні (у литих). Лише в деяких зразках, виконаних технікою лиття, промені перетворені на стилізовані листочки або спрощені до простих трикутаних виступів (Пастирське городище)³². Серцевинна частина розеток – це здебільшого опукла напісфера, хоча трапляються зразки, розети яких мають по центру фігурні/-ий отвори/-ір, тобто є мережаними. Неодмінним елементом декору означених півсфер виступає велика напівзернина, що розміщена на її вершині (по центру). Іноді нею й обмежується оздоблення серцевини підвісок, але переважно довкола неї укладаються із зерні/псевдозерні, скані/псевдоскані, а чи з простих ритованих ліній різні орнаментальні композиції. На одній з підвісок з Харівського скарбу центральний “пуп’янок” обмежений при основі сканним пояском, від якого відходять сканні петлі, утворюючи обрис чотирьох пелюсток. В інших зразках довкола центральної зернини-“пуп’янка” укладено три невеликі зерневі трикутники, яким вторують більші зерневі трикутники, що піднімаються від основи півсфери. У променистих підвісках литих скроневих кілець, виявлених, зокрема, на Пастирському городищі, поверхня опуклої серцевини часто прикрашена радіальним (з жолобків-ліній), або радіально-хрещатим (з рельєфних дужок) мотивом. Один зі зразків має довкола центрального “пуп’янка” чотири кола. По периметру основи півсфер лютованих прикрас укладено здебільшого дротяне кільце і/чи укладено ряд зерні. У литих зразках їм вторують рельєфні пружки різного профілю³³.

Нижня дужка скроневого кільця, до якої кріпиться зірчаста підвіска, нерідко розширена на подоби місячного “серпа” чи чотирикутної вигнутої смуги. Харівські екземпляри наділені напрочуд виразними “серпиками” різної ширини й конфігурації. У прикраси зі сканним декором на півсферичній серцевині, “серпик” помітно вужчий, обрамлений тим-таки сканним дротом по карях. Його поверхню оздоблюють чотири вісімкові фігури, викладені також сканню. Натомість решта кілець із зерновими викладками мають названі форми з трьома вершинами-рогами, на верхні яких розташовано зернені трикутники і (у двох випадках) ромби. Одна велика кулька чи три менші увінчують середній ріжок “серпика”, перегукуючись з

Гривна й браслети. Срібло; кування, скручування. VIII – початок IX ст. (волинцівська культура), с. Андріяшівка Сумської обл. За Г. Жаровим, Р. Терпиловським



більшими бочкуватими наминистинами, що закріплені на місці з'єднання двох крайніх ріжків з верхньою дужкою.

Широкий декорований трирогий місяць-“серпик” демонструє й одна лита прикраса з Пастирського городища³⁴. Проте здебільшого ця категорія скроневих кілець має або досить вузькі дворогі “серпики” з рельєфом концентричної дугастої фігури на поверхні, або дугасті смуги замість “серпиків”, чи повністю позбавлені жодних потовщень³⁵.

Скроневі кільця є односторонніми прикрасами. Злютовані з різних деталей порожнисті зразки виготовлено зі срібла чи золоченого срібла. Матеріалом для литих зразків слугувало срібло й бронза.

Питання походження аналізованих сережок і скроневих кілець достатньо

прозоре. У науці давно вже встановлено, що лютовані сережки із зірчастою підвіскою з'явилися вперше на Сицилії в VI – на початку VII ст. Звідти вони поширилися на східне узбережжя Адріатики, а відтак у Середню Наддунайщину. Наприкінці VII ст. відповідні зразки роботи візантійських майстрів середньодунайського регіону потрапили на вітчизняні терени (скарб з околиці с. Залісся Тернопільської обл.³⁶). До кінця VII ст. лютовані зірчасті сережки повністю вийшли з ужитку населення Наддунайщини й Балкан, натомість поширилися близькі за морфологією й декором литі зразки, що побутували тут до XI ст.³⁷ Щодо значно менших сережок з порожнистою кулястою підвіскою, то їх джерела сягають мистецької традиції античних міст Надчорноморщини (Херсонеса й Ольвії) перших століть нової ери³⁸.

Безсумнівним імпортом з району Середнього Дунаю є порожнисті багатоеlementні лютовані вироби, представлені в Харівському скарбі, що був виявлений в горщику волинцівського типу кінця VII – початку VIII ст.³⁹ Утім, є підстави вважати, що деякі типи лютованих прикрас (сережки з кулястою підвіскою) виготовлялися безпосередньо в межах Середньої Наддніпрянщини, властиво на Пастирському городищі. Тут виявлено як спрощені, так і ускладнені додатковими декоративними елементами варіанти названих сережок (без зерні й скані, або з мінімальною їх кількістю), а головне – рогової пластинки із заглибленнями (матриці?) для тиснення напівсферичних деталей злютованих ліхтарикоподібних підвісок⁴⁰. Правда, авторами-виконавцями їх виступають, напевно, зайшли золотарі (мандрівні?) – вихідці зі згаданої вже не раз Наддунайщини. Поява цих майстрів на вітчизняних теренах у кінці VII – на початку VIII ст. могла бути викликана тією самою причиною, що зумовила хвилю часткового відселення слов'ян з Півдня на свої прабатьківські землі в Південно-Східній Європі. Ідеться про вторгнення в Наддунайщину й на Балканський півострів болгарської орди хана Аспаруха (680), що підкорила тамтешніх славинів (так званих “сім родів северів”)⁴¹.

Привозними, імовірно, були й деякі литі прикраси. Однак більшість зразків цієї категорії речей незаперечно виконали місцеві майстри, зокрема пастирські. Показово, що золотарі Середньої Наддніпрянщини не обмежувалися у своїй роботі простим тиражуванням наддунайських, провінційновізантійських взірців. Їхній творчий підхід до роботи виявився в деякій модифікації форм і пропорцій виробів. Зокрема, розширення нижньої дужки кілець стало значно вужчим проти наддунайських прототипів, через це спростилося і їхнє оформлення⁴². Щобільше, золотарям Пастирського городища приписується створення нового типу жіночих підвісок, у яких замість променів (зернових чи листоподібних) представлено стилізовані пташині (орлині) голівки. Уважається, що в цих виробках майстри-виконавці синтезували дві мистецькі традиції: візантійську й гето-гепітську, для якої характерне широке використання мотиву пташиної голови⁴³. Однак їхня поява не обійшлася, га-



Сережки. Срібло; кування, штампування, зернь, лютування. Кінець VII – перша половина VIII ст., с. Пастирське Черкаської обл. За О. Приходнюком



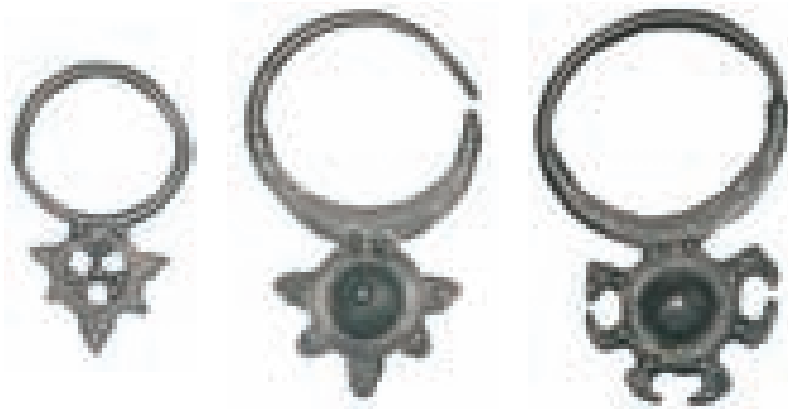
Сережки. Срібло, золото; кування, штампування, зернь, золочення, лютування. Перша половина VIII ст., с. Харівка Сумської обл. НМІУ

даємо, без впливу й художньої практики аланського населення салтівської культури Хозарського каганату. У культурному спадку цього етносу відомі кільчасті підвіски-амулету, також зі стилізованими пташиними голівками на зовнішньому боці⁴⁴. У руслі розмови про місцеві видозміни наддунайських взірців слід також згадати доволі масивне скроневе кільце зі слов'янського поселення, відкритого біля с. Семенки Вінницької області. Зірчаста напівсферична підвіска пертворена тут у плескатий п'ятикутник із потовщення-брівкою при краю та додатковими гранчастими виступами на трьох кутах. Більшу частину його поверхні вкрито регулярно розміщеними отворами. По одному отвору зроблено при основах фігурних виступів (на подоби трілисників), що містяться на кільці обабіч підвіски⁴⁵. Удаючись до такого декорування литої з бронзи прикраси, місцевий майстер намагався зімітувати (певною мірою) зернові викладки, а разом створити ефект мережаності.

Отже, ціла низка наддунайських типів прикрас, тиражуючись у чужорідному етнокультурному середовищі (у відриві від первинного), усе далі відходили від своїх прототипів, набуваючи щораз більше місцевих специфічних художніх рис. При цьому процес адаптації зразків провінційновізантійського ювелірного мистецтва в Середній Наддніпрянщині, як, зрештою, і в інших землях "варварського світу" Європи означеного періоду, супроводжувався, з одного боку, поступовою відмовою від складних технологій і від самих тендітних, багатоскладаних конструкцій лютюваних виробів. Розвиток місцевого золотарства відбувався шляхом спрощення чужоземних першовзірців, заміною його на менш трудомісткі литі вироби. Слід зазначити, що ця тенденція сформувалась і діяла не без впливу самої Візантії, яка в зазначений час увійшла в смугу соціально-політичної, церковної (іконоборство) та культурної кризи, і сама вдалася до масового тиражування дещо спрощених литих прикрас⁴⁶. З другого боку, цей процес спричинявся до випрацювання (на основі візантійських взірців) но-

Скроневі кільця із зірчастою підвіскою. Срібло, золото; кування, штампування, лиття, зернь/псевдозернь, скань/псевдоскань, золочення, лютування. Перша половина VIII ст., с. Харівка Сумської обл. НМІУ. За вид.: L'Or des steppes





Скроневі кільця із зірчастою підвіскою. Бронза; лиття. Перша половина VIII ст., с. Пастирське Черкаської обл. За О. Приходнюком

Скроневе кільце з підвіскою та орлиними головами. Бронза; лиття. Перша половина VIII ст., с. Пастирське Черкаської обл. За О. Приходнюком

вих місцевих груп ювелірних прикрас. Місцеві майстри творчо розвинули й урізноманітили асортимент золотарства раннього середньовіччя.

Доступні зразки ювелірних виробів, що належать до питомо чоловічої субкультури, порівняно із жіночими прикрасами – нечисленні. На сьогодні обліковано лише кілька ремінних декоративних накладок і один розділювач. Деякі із цих виробів призначалися для кінської вузди, інші, можливо, для портупей. Оригінальною формою вирізняється ремінний розділювач (портупеї?) з Пастирського городища. Його творить трикутаста, трохи опукла бляха, уписана в кільце. По її центру міститься рельєфна багатопроменева розетка в колі, а на вершинах – рифлені віялоподібні форми, що виступають за обрис кільця. Аналогічні вироби виявлено ще у двох місцях Середньої Наддніпрянщини: с. Михайлівка на Київщині й балці Майорка на Дніпропетровщині⁴⁷.

Якщо розділювачі виконано з бронзи способом одностороннього лиття, то ремінні накладки-наконечники переважно тиснено зі срібних пластинок. Дві пастирські щитоподібні накладки мають по центру заглиблення на подоби сердечка з півсферичною опуклістю в середині. З трьох боків його оточують невеликі серпасті заглиблення. Поверхні всіх тиснених мотивів золочені⁴⁸. Показово, що такий принцип вибіркового кольорового підсилення деталей застосовано й на деяких виробах з Мартинівського скарбу, зокрема на срібних антропоморфних накладках. З Пастирського городища походить і наконечник у вигляді напівсферичної рифленої центральної частини з двома рівновеликими виступами на протилежних кінцях: широким трапецієподібним угорі й малим півсферичним знизу. Ремінні накладки представлено гладкими півсферами⁴⁹. Аналогічні півсфери та щиткоподібна обіймиця пояса походять з Харівського скарбу⁵⁰. О. Приходнюк відзначив подібність ремінної ганітури з Пастирського городища з відповідним набором із Дмитрівського могильника (РФ) салтівської культури. Це спостереження досить суттєве, адже фіксує один з перших проявів впливу художньої культури Хозарського каганату на смаки сусіднього населення Середньої Наддніпрянщини. Ще виразніше цей вплив демонструє згадана попереду масивна срібна пряжка з Харівського скарбу, щиток якої прикрашений плоским рельєфом пальметоподібного орнаментального мотиву⁵¹. Разом з подібними кримськими зразками вона належить до розряду виробів східного (уральського) кола⁵².

Підсумовуючи огляд золотарства населення лісостепу Південно-Східної Європи першої половини VIII ст., слід підкреслити особливе місце пастирського мистецького осередку в історії ранньосередньовічного слов'янства. Від кінця VII і до середини VIII ст. майстри Пастирського городища застосовували у своїй роботі, крім традиційного для території Середньої Наддніпрянщини лиття (розрахованого переважно



Скроневе кільце з підвісками. Бронза; лиття. Перша половина VIII ст., с. Семенки Вінницької обл. За П. Хавлюком

лютування, зерневе й сканне декорування ні в означений час, ні значно пізніше східнослов'янські ремісники переважної більшості золотарських майстерень ще не володіли. Місцева продукція виготовлялася тільки способом лиття⁵⁴.

У середині VIII ст. ювелірне мистецтво й матеріальна культура дніпровського регіону вкотре зазнала суттєвих змін. Розгром Пастирського городища та інших ремісничих поселень (наприклад Семенки Вінницької обл.) хозарами поклав край традиції художньої металообробки, пов'язаної з епохою Великого переселення народів і зумовленими нею широкими, часто безпосередніми контактами з культурними осередками Наддунайщини, Візантії та її периферійних територій, зокрема Криму. Формується новий набір і переважно з цілковито нових зразків прикрас.

До цього спричиняється головно культурний та політико-економічний вплив Хозарського каганату, західний кордон якого безпосередньо сусідив зі слов'янськими землями. Населення Середньої Наддніпрянщини й Лівобережжя активно запозичує салтівський тип сережок, перснів, бляшок поясного металевого гарнітура⁵⁵. Особливо виразно домінування салтівської моди простежується в середовищі носіїв роменської культури другої половини VIII – першої половини IX ст. (Лівобережжя), хоча фіксується на пам'ятках луки-райковецької культури на Правобережжі⁵⁶. Щоправда, упродовж IX ст. кількість салтівського імпорту і прикладів наслідувань неухильно скорочується. Так, на городищі в смт Опішне Полтавської області всі ювелірні прикраси є південно-східного (степового) походження, натомість серед археологічного матеріалу Новотроїцького городища вони складають вже менше однієї п'ятої відповідних знахідок⁵⁷.

Воднораз слід зазначити, що до зміни ювелірного набору серед слов'янського населення означеного історичного етапу призвів і внутрішній кризовий



Пряжка. Срібло; лиття. Перша половина VIII ст., с. Харівка Сумської обл. НМІУ. За О. Приходнюком



Накладні бляшки ремінного гарнітура. Срібло, золото; кування, тиснення, золочення. Кінець VII – перша половина VIII ст., с. Пастирське Черкаської обл. За О. Приходнюком

Ремінний розділювач. Бронза; лиття. Кінець VII – перша половина VIII ст., с. Пастирське Черкаської обл. За О. Приходнюком

стан культури Візантії іконоборчого періоду, що проявився в згортанні торгівлі, зменшенні карбування монет, занепаді багатьох ремесел, запустінні міст⁵⁸. Утім, дунайські традиції золотарства на вітчизняних теренах не зникли повністю. У трансформованому, зміненому вигляді вони продовжують існувати на землях слов'ян у тих чи інших формах і проявах упродовж другої половини VIII ст. і всього IX ст. Показово, що, втрапивши складні технології виробництва (лютування, зерні, скані), слов'яни не відмовилися від самих форм декорування дунайських речей. Такі з них, як зернь, порожнисті штамповані кульки, а також прийоми їх композиційного побудовування продовжували побутувати в ремісничому виробництві роменської культури аж до припинення її існування в першій половині XI ст., але відтворювалися тільки способом лиття.

Серед нововведень періоду слід відзначити появу на луки-райковецьких і роменських пам'ятках нових форм прикрас, насамперед підковоподібних фібул, які побутували і в наступні періоди. Однією з найпоширеніших жіночих прикрас населення луки-райковецької культури були скроневі перснеподібні кільця (з незамкнутими кінцями), які виготовляли з дроту. Жінки, прикрашаючи волосся, чіпляли їх на шкіряні чи ткани стрічки⁵⁹.

Кераміка

Слов'янське гончарство кінця VII – середини VIII ст. позначене найбільшою типологічною строкатістю та локальною самотністю. У той період відбувалася зміна керамічних традицій попереднього часу і формування нових. Проте ці процеси в різних регіонах мали дуже відмінний характер. На теренах Волині, Середнього та Верхнього Дністра, на Буковині та в Закарпатті простежується пряма культурна наступність між старожитностями антсько-склавинської доби празького типу та райковецькою культурою VIII–X ст. I, власне, тут гончарство слов'янських племен можна розглядати як еволюцію однієї гончарної традиції.

Керамічний комплекс означеного періоду за асортиментом, формами посуду та технологією виготовлення є ідентичним празьким зразкам. Особливістю кераміки періоду стало оформлення вінець, якому починають надавати значно більшого естетичного значення. Вінця стають помітно вищими та більш відігнутими



Горщик. Глина; формування на гончарному крузі, ліскування. Кінець VII – перша половина VIII ст., с. Пастирське Черкаської обл. За О. Приходнюком

плеча до вінця. Прикладом цього можуть слугувати горщики з Гульська та Тетерівки на Житомирщині.

Іншим елементом оздоблення стали прокреслені одно- або багаторядні хвилясті, зигзагоподібні та прямі лінії. У багатьох випадках вони не регулярні, уривчасті, часто не однакового розміру. Нерідко присутня лише одна хвиляста або зигзагоподібна лінія. Інколи оздоблення мало вигляд ямок, зроблених паличкою або нігтем гончара. Проте з'явилися й орнаментальні комбінації, утворені поєднанням хвилястих і прямих ліній. Взірцем тут може слугувати горщик із Шумська⁶¹, що на рівні плеча прикрашений двома багаторядними хвилями, згори та знизу від яких прокреслено по одній прямій смужці, теж багаторядній.

Горщик. Глина; ліплення. Кінець VII – перша половина VIII ст., с. Пастирське Черкаської обл. За Д. Козаком, Р. Терпиловським, Н. Абашиною



назовні, загалом, зростає їхня профільованість. Зрідка трапляються посудини з високим вертикальним вінцем, як-от горщик з поселення Шумськ на Житомирщині⁶⁰. Цікаво, що вищими стають не лише вінця горщиків, а й бортики сковорідок.

Тоді набуло поширення спеціальне оздоблення вінець посудин. Такими оздобами стали пальцеві вдавлення або зацепи по верхньому краю, інколи вдавлення могли наноситися круглою паличкою або мати вигляд насічок. У такий спосіб оздоблювались як горщики, так і сковорідки. Загалом, пальцеве оздоблення краю вінця стало характерною ознакою для всієї слов'янської кераміки кінця VII – VIII ст. У проробленні верхньої частини багатьох посудин почала виокремлюватися шийка як акцентований перехід від

плеча до вінця. Трапляються також горщики, оздоблені пальцевими вдавленнями по краю вінця та ямками вздовж плеча. Такі посудини походять з Ріпнева на Західному Бузі (Волинська обл.) та зі Здовбиці (р. Горинь)⁶³.

Складніші процеси культурної трансформації для того часу простежуються на теренах Середнього Придніпров'я та Лівобережжя. Ці зміни яскраво відбилися в гончарстві. Керамічні традиції пеньківської культури півдня Середньої Наддніпрянщини й лівого берега Дніпра та колочинської Північного Лівобережжя припиняються, натомість з'являються нові, притаманні слов'янським пам'яткам кінця VII –

середини VIII ст., більшість з яких вирізнялися своєю самобутністю.

До фінального горизонту пеньківської культури належать поселення Будища (Черкащина), Волоське, Ігрені-Підкова, балка Тягинська в Надпоріжжі, Йосипівка (Поорілля), Суха Гомольша на Сіверському Дінці. Для цих пам'яток характерні біконічні за формою, часто присадкуватих пропорцій, та округлободі посудини. Їхньою особливістю є високі, сильно відігнуті вінця, оздоблені пальцевими защипами та насічками⁶⁴.

На тих пеньківських поселеннях, що продовжували існувати в першій половині – середині VIII ст. відбувалася зміна керамічної традиції. Прикладом можуть слугувати поселення Хітці на Полтавщині та в урочищі Луг біля с. Пеньківка в Потяминні, де зникали притаманні пеньківській культурі біконічні форми, а натомість набували поширення широкогорлі посудини з добре вираженим плечем у верхній частині висоти⁶⁵.

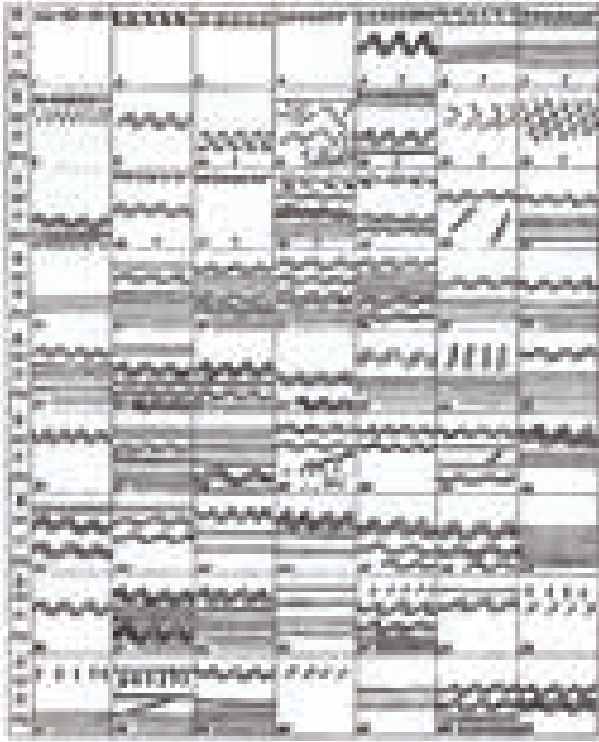
Серед пам'яток, що репрезентують нові керамічні традиції, виокремлюється Сахнівка (улоговина між горами Дівицею і Дігтярною) в Пороссі. На відміну від пеньківського посуду, сахнівська кераміка здебільшого представлена невисокими посудинами з різко вираженим, часто уступчастим плечем у верхній третині висоти, відомі також округлободі та циліндроконічні форми⁶⁶. Унікальним є горщик з опуклим тулубом з максимальним розширенням у верхній половині висоти та стягнутою горловиною з вертикальним вінцем⁶⁷.

Унікальним явищем слов'янської культури раннього середньовіччя було Пастирське городище. З ним пов'язана ціла низка яскравих мистецьких виявів, що відображають як розвій культури слов'янства, так і його широкі зв'язки з іншими регіонами. До таких виявів належить і гончарство. Пастирській пам'ятці притаманний неординарний глиняний ліпний та кружальний посуд. Власне, Пастирське городище стало першим слов'янським гончарним осередком на теренах сучасної України⁶⁸.

Пастирський кружальний посуд представлений здебільшого кулястими формами (з максимальною опуклістю посередині висоти або трохи вище) з невисоким відігнутим назовні вінцем, що рясно прикрашалися багатим врізним та лискованим орнаментом. Врізні візерунки зазвичай утворюють фриз на рівні максимального діаметра посудини, що складався з широких прямих одно- або багаторядних ліній, між прямими лініями часто наносилася багаторядна хвиляста смужка. Орнаментальна композиція доповнювалася пролискованим орнаментом. У нижній частині це були, як правило, вертикальні прямі лінії, орнаментация верхньої частини найчастіше складалася з ліній, що утворювали сітку або трикутники. Верхня частина



Горщики (прорис). Глина; формування на гончарному крузі, лискування. Кінець VII – перша половина VIII ст., с. Пастирське Черкаської обл. За О. Приходнюком



Зведена таблиця орнаментатії посуду VIII–IX ст. Правобережжя Середнього Дніпра: 1, 3, 4, 5, 9, 14, 16, 18, 19, 21–27, 32–37, 40, 45, 49, 56, 60 – Монастирок; 1, 2, 3, 4, 8, 11, 30 – Сахнівка; 1, 3, 4, 20, 33, 41, 56, 61 – Канівське поселення; 1, 2, 3, 4, 10, 13 – Ходосівка; 3, 6, 15, 35, 49, 50, 57, 58, 60 – Лука-Райковецька; 1, 3, 4, 6, 16, 43, 47 – Луг-І; 4, 7, 28, 35–36, 42, 44, 46, 49, 50, 51–55, 61 – Київ. Рівні орнаментатії: В – вінця, Ш – шийка, П – плече, ПЧ – придонна частина

терними є також кулясті форми⁷¹. Інколи трапляються біконічні горщики, відомі також поодинокі округлобокі та слабкопрофільовані відкриті посудини, що мають стрункіші пропорції⁷². Вочевидь, біконічні форми, як і округлобокі, засвідчують впливи пенківської культури, в ареалі якої виникає Пастирське городище.

рідше також оздоблювалася прямими вертикальними лініями. Деякі посудини мають по два врізні фризи, між якими розміщувалися комбінації з проліскованих ліній. Інколи врізні лінії були єдиною оздобою, але частіше вони слугували для увиразнення композиції проліскованого орнаменту. Крім горщиків, серед пастирського кружального посуду відомі також глибокі миски та глеки. Загалом, кружальний посуд на Пастирському городищі становить близько п'ятдесяти чотирьох відсотків від загальної кількості⁶⁹. Традиція виготовлення високоякісної кружальної кераміки з'являється на Пастирському городищі в готовому вигляді і не має місцевого коріння. О. Приходнюк аргументовано довів, що вона має Балкано-Дунайське походження і генетично пов'язана з провінційноримськими гончарними традиціями⁷⁰.

На відміну від кружального, ліпний посуд на Пастирському городищі цілком відповідає традиційному слов'янському гончарству. Це груболіпні горщики з домішками шамоту, піску та жорстви в тісті, переважно плямисті, з різними відтінками брунатного кольору. Їх особливістю є присадкуваті пропорції з висотою, що приблизно дорівнює максимальному діаметру. Здебільшого вони мають добре виражене плече у верхній половині висоти, харак-

ПЕРІОД РАННЬОЇ РУСИ ТА ІНШИХ КНЯЗІВСТВ (друга половина IX – кінець X ст.)

Картина розвитку художньої практики населення лісостепу й лісу Південно-Східних теренів Європи в означений період демонструє, з одного боку, інтенсивне формування культури політичного центру, а з другого – ще помітну регіональну розмаїтість. Остання була зумовлена відмінностями як соціально-економічного розвитку та етнічного складу населення різних слов'янських теренів, так і обставинами їхнього політичного й культурного життя, входженням окремих земель у різні державні утворення, урешті, підлеглистю різним культурним зв'язкам і впливам з боку сусідніх держав, насамперед Хозарії, Візантії, Великої Моравії. Водночас у культурі Руської землі, що поступово набула статусу метрополії для значної частини східноєвропейської території, виразно проглядаються тенденції до випрацювання нової системи цінностей і стандартів, зокрема, знакових і художніх, розрахованих на нову (переважно неслов'янську за етнокультурним походженням, тим паче – за культурною орієнтацією) еліту. Регіон Середньої Наддніпрянщини, який від 30-х років IX ст. опиняється в епіцентрі державотворчих процесів на обширах східнослов'янської ойкумени, стає своєрідним “плавильним горном”, у якому спершу співіснують, а з часом починають дедалі інтенсивніше взаємопереплітатися, взаємодіяти й синтезуватися в одне ціле відмінні культурні традиції Півночі (Скандинавії) і Сходу (Хозарії, Середньої Азії), адаптовані русами¹, почасти Заходу й Південного Заходу (Велика Моравія, Візантія), а також місцевого слов'янського населення. Таким чином відбувалося формування єдиного культурного поля централізованої держави, значною мірою гібридного євразійського характеру².

Будівництво

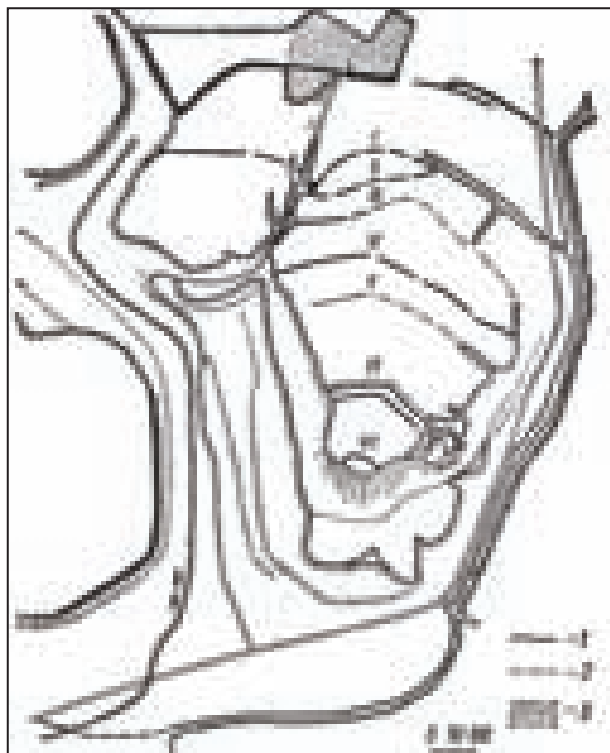
МІСТОБУДУВАННЯ. ГОРОДИЩА. ОБОРОННІ СПОРУДИ. Слов'янські укріплені поселення пройшли тривалий шлях свого формування від центрів сільськогосподарської округи, первинних общинних городищ V–IX ст. до давньоруських міст. Виділяють три основні шляхи їх становлення: торговельно-ремісничий, общинно-феодальний та державний. У різних регіонах цей процес був нерівномірним і різноманітним. Виникнення давньоруських міст стало наслідком історичних змін, зумовлених виникненням нових суспільних відносин, нового типу економіки, нової системи державного управління та військової організації. Посилення з кінця IX ст.



План-схема заселення центральної частини Києва: 1 – городище на Замковій горі; 2 – городище кінця VIII – кінця 60-х років IX ст.; 3 – “город Володимира” кінця 60-х років IX – кінця X ст. За П. Толочком, В. Козюбою

вірно, від 817 по 840 р.), відомості якого стосуються часу, що передував руським літописним свідченням³. За інформацією Баварського Географа, бужани мали 230 городів, улличі – 318, а волиняни – 70. Важливо, що Русі (Ruzzi) характеризувалися в цьому документі як Forsderen liudi, Fresiti – першими людьми, головним народом, вони були Fresiti, Freisassen, тобто незалежними. Це свідчить про те, що в першій половині IX ст. руси займали на півдні Східної Європи пріоритетне положення⁴.

План стародавнього Пліснеська. IX–XII ст.: 1 – вали; 2 – розорані ділянки валів; 3 – курганий могильник; I–VII – ряди валів верхньої частини городища. За М. Кучерою



Руської землі з центром у Києві супроводжувалося інкорпорацією нових земель та пожвавленням торговельних зв'язків, що позначилося на формуванні та розвитку міського життя, насамперед ремесла та торгівлі, й істотно відобразилося на рівні матеріальної культури східних слов'ян. Своє відображення цей процес знайшов і в якісних змінах практики зведення оборонних укріплень та їх поступової конструктивно-технологічної уніфікації на широких теренах Східної Європи.

Про значну кількість укріплених населених пунктів на півдні Східної Європи довідуємося найперше з так званого Баварського Географа (чи Східно-франкської таблиці племен) IX ст. (імовірно, від 817 по 840 р.), відомості якого стосуються часу, що передував руським літописним свідченням³. За інформацією Баварського Географа, бужани мали 230 городів, улличі – 318, а волиняни – 70. Важливо, що Русі (Ruzzi) характеризувалися в цьому документі як Forsderen liudi, Fresiti – першими людьми, головним народом, вони були Fresiti, Freisassen, тобто незалежними. Це свідчить про те, що в першій половині IX ст. руси займали на півдні Східної Європи пріоритетне положення⁴.

На відміну від попереднього періоду, про укріплені населені пункти другої половини IX – X ст. уже є ряд літописних свідчень. Статистику років заснування руських градів/городів (міст) чи першої про них згадки в джерелах подає М. Тихомиров⁵. За його підрахунками, літописи дають інформацію (під різними роками) про безсумнівне існування в IX–X ст. двадцяти трьох руських городів. Шість міст згадано в трактаті про управління імперією Константина Багрянородного. Більшість з них – городи із сучасних українських теренів. Проте ці переліки, безсумнівно, є неповними, вибірковими. У градах IX–X ст. перебували племінні князі, старійшини, там збиралися віча.

Набільше літописних свідчень збереглося про Київ. У IX–X ст. місто розбудовується. Так, після виснажливої оборони навесні 969 року від нападу печенігів князь Святослав вдавсь до кардинальної перебудови укріплення на Старокиївській горі. Площу городи-

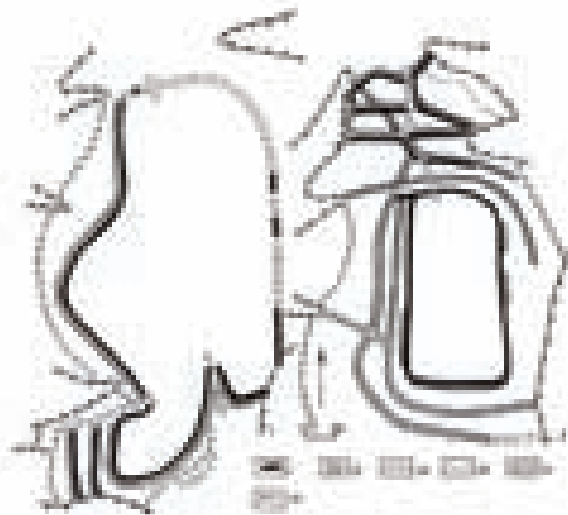
що було збільшено до десяти гектарів і оточено новими дерево-земляними оборонними спорудами. Утім, нова фортеця (відома як “город Володимира”) спершу відігравала лише захисну роль. На її території продовжували діяти окремі культові об’єкти та житлово-господарчі комплекси. Значну територію займав курганний могильник⁶. Забудова велася повільно й спонтанно. Будівельні роботи активізувалися з приходом на київський престол князя Володимира. Матеріальні знахідки означеного часу виявлено на горі Дитинка, Лисій горі, на Подолі.

У тісній взаємодії з Києвом розвивався Чернігів – і не так через географічне сусідство, як унаслідок політичної консолідації Руської землі. Літописи не повідомляють про певну конфронтацію між Києвом та Черніговом у IX–X ст., а, найімовірніше, навпаки – підкреслюють їх єдність⁷. Після включення до складу Руської держави Чернігів займав усю південну частину мису, утвореного правим берегом р. Стрижень та високою корінною терасою берега Десни. Чернігів було реконструйовано у 80–90-х роках X ст., коли Володимир Святославич розгорнув масове будівництво городів. У той період у північній дитинці виникла і друга лінія укріплень. Ці оборонні споруди слугували для захисту не лише посаду, а й гавані, що містилася в усті р. Стрижень. Як і в Києві, відразу за стінами дитинця починався могильник з трупоспаленнями. Неподалік було язичницьке святилище, де в 1702 році було віднайдено срібного ідола. Інше святилище розташовувалося на південний захід від міста, де знаходилися Святий гай та Святе озеро. Багато знахідок, виявлених під час дослідження чернігівських курганів, свідчать про високий рівень розвитку ремесла та культури⁸.

Заслужують на увагу й такі міські центри Руської Землі, як Переяславль. Археологічні дослідження підтверджують, що на території сучасного Переяслава-Хмельницького не виявлено поселення протоміського типу. Переяславль виник не раніше ніж наприкінці X ст., до того ж відразу як зрілий давньоруський феодальний город з відповідною територіально-планувальною та соціальною структурою. Перша згадка про Переяславль належить до 907 року й міститься в літописному переказі договору між Руссю і греками. Текст угоди свідчить, що на початку X ст. місто було третім після Києва та Чернігова городом південноруської конфедерації. Легендарна літописна звістка 992 року про будівництво Переяславля Володимиром Святославичем, очевидно, відображає реальну подію, якою може бути будівництво на новому місці переяславльського дитинця⁹.

Якщо тип роменських городищ Лівобережжя, прикладом якого є, зокрема, Донецьке городище IX–X ст. поблизу м. Харкова, був близький до давньоруських і став базою для формування традиції оборонного будівництва Руської землі, то городища луки-райковецької культури VIII–IX ст. близько рубежу IX–X ст. зазнають істотних змін, які виразно простежуються на пам’ятках Північної Буковини. Так, у той час (проте не пізніше першої половини X ст.) на місці спаленого общинного центру – городища-сховища Ревне I будується дитинець княжого міста, що стає адміністративним центром округи¹⁰.

План городища Ревне I: 1 – план городища IX ст.; 2 – план городища X–XI ст.; I – вал; II – рів; III – ескарп; IV – траншея частоколу; V – головний в’їзд; VI – дорога. IX–X ст., с. Ревне Чернівецької обл. За. Б. Тимощуком





Городище. X ст., с. Монастирок Черкаської обл. Реконструкція В. Петрашенка, О. Петросюка

Городище Ревне II, що виконувало роль адміністративно-господарського центру, поступово, упродовж X ст., перетворилося на торговельно-ремісничий посад. На місці його старих дерев'яних укріплень насипали земляний вал, на вершині якого зводили дерев'яні оборонні стіни, найімовірніше, зрубної конструкції. У першій половині X ст. повністю було перебудовано й стару (IX ст.) оборонну систему Ломачинського городища. Нові укріплення були розраховані на тривалу облогу. Вал X ст. насипали на місці спалених дерев'яних оборонних стін IX ст. На внутрішньому схилі валу археологічними дослідженнями було виявлено шматки глиняної обмазки оборонних стін, що розташовувалися на вершині валу. Оскільки вершина валу була завширшки понад 3 м, то ці дерев'яні стіни мали також, слід гадати, зрубну конструкцію. Бойовий хід розташовувався на перекритті житлово-господарських зрубів, що входили до конструкції нової оборонної лінії. Насип ломачинського валу з напільного боку стримувався підпірними стінами, викладеними насуху з великих кам'яних плит. Зовні перед валом проходив рів завширшки 10 м.

Спалення й перебудова укріплень городищ Північної Буковини в кінці IX – X ст. ілюструє поступову інкорпорацію цієї території Руссю. Якщо наприкінці IX ст. до складу Русі були включені землі

Середньої Наддністрянщини, то наприкінці X ст. – землі Прикарпаття. Цей процес Б. Тимошук ілюструє на прикладі хронології перебудов Ревненського (Ревне II) та Горішньошерівецького городищ, зведених у першій половині X ст. на протилежних берегах Пруту на відстані 15 км одне від одного¹¹. Незважаючи на близькість матеріальної культури, археологи відзначають деякі відмінності. Зокрема, при однотипній конструкції оборонних ліній дерев'яна зрубна стіна Ревненського городища ззовні була зміцнена глиняними укосами з кам'яною серцевиною, чого не виявлено в Горішніх Шерівцях.

На думку Б. Тимошука, Прут був межею між двома літописними племенами – тиверцями та хорватами. У кінці IX ст., після походу князя Олега 885 року, тиверці потрапили під владу Києва. Спорудження Горішньошерівецького городища розглядається як процес “окняжіння” київськими володарями земель Середньої Наддністрянщини, заселеної тиверцями. Натомість Ревненське городище – це князівська фортеця племінного об'єднання хорватів, яке до кінця X ст. зберігало певну автономію від Київських володарів. Укріплення Ревне I було спалене в кінці X ст. під час військової експедиції київського князя Володимира на хорватів у 992 році. Наслідком цього походу стало остаточне підкорення хорватського князівства. Дещо раніше, у середині X ст., подібна доля спіткала й городище Монастирок на Черкащині¹². Імовірно, його знищила київська адміністрація, що вела боротьбу з місцевою племінною владою.

Розгром укріплених поселень та городів у другій половині X ст. фіксується археологами на багатьох інших теренах заходу України. Зокрема, наприкінці X – на початку XI ст. припиняє своє існування частина великих за площею городищ (Ганачівка, Солонське, Рокитне, Кульчиці)¹³, а також племінний центр хорватів – одне з найбільших в українському Прикарпатті городищ IX–X ст. у с. Стільське на Львівщині¹⁴.

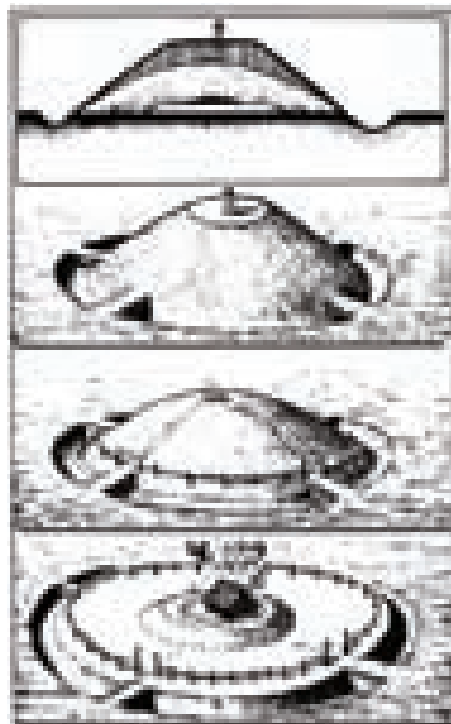
Серед найважливіших городів був Володимир на Волині, уперше згаданий у 988 році у зв'язку з повідомленням про передачу його Володимиром Святославичем в уділ своєму синові Всеволоду. Давній Володимир лежав на правому березі р. Луга при впадінні в неї р. Смоч і складався з дитинця та “окольного” города¹⁵. Археологічні дослідження доводять, що город виник в X ст. як новий політичний осередок київської адміністрації після походу Володимира на Червенські гради. Очевидно, що на початковому етапі інкорпорації руськими князями Волинь з Прикарпаттям становили єдиний політичний організм, а Володимир засновувався як новий спільний великий центр для всіх приєднаних південно-західних земель Києво-Руської держави, що замінив укріплені племінні та княжі адміністративні осередки попереднього періоду. Разом з тим археологічні дослідження засвідчують, що на території сучасного Володимира ще до приходу київської адміністрації існувала система поселень першої половини X ст., яка утворювала своєрідну протоміську агломерацію. Такі ранні передміські поселення характерні для більшості пам'яток, що укріплювалися в другій половині X ст.¹⁶

ПОХОВАЛЬНІ КОМПЛЕКСИ X СТ. Поблизу руських міст існували численні великі курганні поховальні комплекси. Вони є одним з найінформативніших археологічних джерел, що характеризують різноманітні сторони життя руського суспільства, зокрема їхньої будівельної практики. Кургани руських некрополів відзначаються достатньо складною просторовою структурою, за якою можна простежити етапи зведення цих поховальних об'єктів і з'ясувати етнічні особливості осіб, для яких вони виконувалися.

Поховальний обряд, характерний для Середньої Наддніпряниці, описаний на початку X ст. Ібн Русте. Це поховання в “домовині” – камері, де воїна ховали разом з його дружиною. Парні поховання відомі в Києві та в Шестовиці під Черніговом. Такі кургани характеризуються складною конструкцією поховальної споруди. Могильні ями прямокутної форми мали великі розміри, а їхній об'єм займали дерев'яні конструкції гробниць. Стінки гробниць щільно притискалися до стінок котловану або ж знаходилися на певній відстані від них. Такі поховання, як правило, прикметні стійким складом та розташуванням поховального інвентарю, подібними елементами та вузлами поховальних конструкцій. З огляду на результати досліджень київського некрополя, більшість гробниць мали зрубну конструкцію. Такий самий тип поховальних споруд під курганним насипом виявлено і в складі Шестовицького могильника. Дно гробниць устеляли дошками, а перекриття, яке розташовувалося нижче денного горизонту, виконували з накату з колот.

У деяких випадках усередині поховальної ями є сліди стовпів, що встановлювалися вертикально по кутах та ще посередині довших сторін для укріплення стінок обшивки з горбилів. Подібність елементів поховальних споруд Києва та Чернігова засвідчує спільність їхньої поховальної обрядовості. Такий тип захоронень зникає десь у середині X ст., на що вказує перекриття окремих поховальних пам'яток

Етапи насипки кургану Чорна могила. Середина X ст., Чернігів. Реконструкція Б. Рибаківа



лінією міських оборонних укріплень “города Володимира”, зведених у кінці третьої чверті названого століття¹⁷.

Камерні гробниці відзначають присутність руських дружин у вузлових місцях Руської землі, де, за твердженням дослідників, перетиналися плеємні кордони та інтереси київської княжої адміністрації. Дружинні камерні гробниці було виявлено й за межами власне Руської землі – під Іскоростенем (нині – м. Коростень Житомирської обл.), який знищила княгиня Ольга після древлянського повстання, та на Волині, у Пліснеську, який увійшов до складу Русі у 80-х роках X ст. Необхідно відзначити, що в камерних гробницях з трупоспаленням коні вершників укладалися не зовсім по-скандинавському (у ногах), а по-кочівничому (поруч з господарем). Усе це дає підстави стверджувати, що в здійсненні ритуалів, що супроводжували дружинні поховання, брали участь і вихідці зі степу, а не лише скандинави¹⁸.

У IX–X ст. одночасно існували два обряди. Крім поховань, у ямах зі зрубамі існували й поховання з тілоспаленням. Чернігівські кургани з тілоспаленням є винятковим історичним джерелом. Вони інформують не лише про поховальні язичницькі обряди та уявлення, а й про побут тогочасної руської еліти – князів, боярів та дружинників. Тілопальні поховання рядових дружинників IX–X ст. представляють насипи курганів заввишки від 3 м до 7 м та діаметром від 10 м до 20 м, які прикривали залишки багаття, що утворилися через спалення “домовин” чи “стовпів”, як їх називав літописець. Особливий інтерес викликають великі боярські та княжі кургани Чернігова, що отримали власні назви: “Гульбище” та “Чорна могила”.

Курган “Гульбище” на Болдиних горах в околицях Чернігова, датований кінцем IX – початком X ст., може слугувати взірцем багатого боярського поховання. На думку Б. Рибаківа, про це свідчить відсутність ритуальних речей. На вершину напівнасіпаного кургану було винесено останки померлого у військовому обладунку – шоломі та кольчuzи, а також предмети озброєння – меч у піхвах, спис, стремена, вудила, стріли, сокира та щит.

Княжий курган “Чорна могила” датується візантійською золотою монетою 945–959 років і містить три поховання – чоловіка, жінки та дитини. Погребальний обряд виконувався в кілька послідовних етапів: 1 – спорудження домовини на невисокій підсипці; 2 – принесення жертв; 3 – насипання кургану наполовину висоти; 4 – перенесення на вершину напівнасіпаного кургану обладунків та зброї похованих для обряду тризни; 5 – остання досипка кургану на висоту 11 м; встановлення стовпа на вершині кургану. “Чорна могила” та “Гульбище” насипалися з дотриманням скандинавських поховальних звичаїв. Натомість деякі риси поховального обряду і трофеї – груди озброєння, обпалені на погребальному вогні, мають паралелі у відповідній звичаєвості в носіїв салтівської культури¹⁹.

ЖИТЛОВІ СПОРУДИ. Порівняно з попереднім періодом, житло загалом не змінилося. Домінуючим типом у лісостепових та південних лісових обширах лишилася напівземлянка. Водночас, починаючи з IX–X ст., на городищах і в міських центрах почалося масове будівництво питомо наземних житлових споруд. Такі будови, виконані в зрубній техніці, відомі як у Середній Наддніпрянщині (Київ), так і на інших теренах, зокрема на території Прикарпаття. Скажімо, на городищі Ревне ІВ зрубні будинки мали підвальні господарські приміщення²⁰. Уявлення про слов'янське житло X ст. можна скласти за матеріалами Монастироцького і Донецького городищ.

Зрубна кліть розмірами 3,6 м × 3,9 м жител першого з названих укріплених поселень міститься в копані розмірами сторін 4,3 м × 3,5 м і глибиною близько 1 м від тогочасної поверхні. У заглибленій частині житла використовувалася подвійна дерев'яна конструкція. Крім основного зрубу, стінки котловану обкладалися цілими чи розколотими навіпіл колодами. Внутрішній зруб з таких колод, повернутих рівною площи-

ною до середини житла, відступав від обшивки котловану на 20–25 см. Простір між дерев'яними конструкціями забутовувався материковою глиною. Додаткові опори, що підтримували конструкцію даху, розміщувалися посередині північної та південної стін. Покриття виконувалося з глини, яка накладалася на встелене солом'яне дерев'яне обшиття двосхилого (35°) дахового перекриття. Загальна висота від долівки до гребеня даху могла сягати 3,1–3,4 м. Висота наземної частини – 2,3–2,6 м. Піч-кам'янка розмірами 1,25 м × 1,35 м розташовувалася в північно-східному куті приміщення. Устя повернуто на захід. Повернутий до приміщення бік печі був обшитий дерев'яними дошками. Поблизу південно-західного кута печі була підпечна яма. Біля печі, у східній частині приміщення, зберігся завал обвуглених дошок від настилу-лежанки розмірами 1,2 м × 2,2 м²¹.

Копані роменських напівземлянок Донецького городища – чотирикутні, з округлими кутами. Форма жител у плані наближена до квадрата чи ледь видовженого прямокутника. Глибина копаней становить 0,8–1,25 м. Характерною особливістю є наявність у долівці заглиблень овальної або округлої форми, діаметром 1,2 м та глибиною 0,1–0,2 м не зовсім зрозумілого призначення. Дослідники трактують їх як господарські ями, водозбірні впадини чи своєрідні “холодильники”.

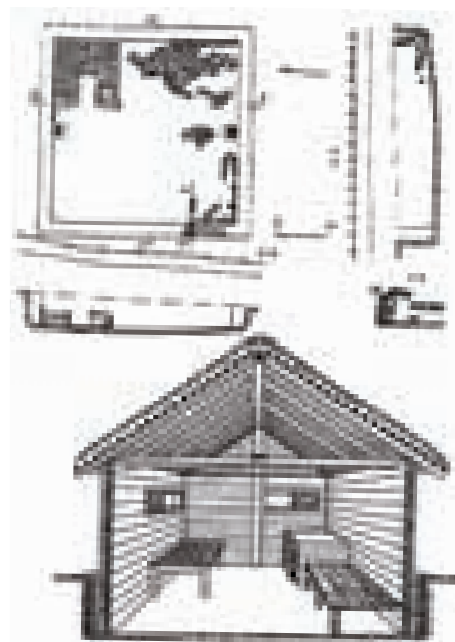
Подібні заглиблення зафіксовано в житлах селища Городок у Середній Наддністрянщині. Житла орієнтувалися одноманітно. Одна з діагоналей розташовувалася по осі північ-південь так, що довші сторони житла були звернені на північно-західну / південно-східну сторони, а коротші орієнтувалися на північно-східну / південно-західну. Переважно так орієнтувалися житла всього ареалу роменської культури. По кутах і посередині стін котловану збереглися ямки від стовпів, що утримували обшивку. У деяких землянках стовпи відступали на 3–4 см від материкових стінок котловану, а в інших – на 10–15 см, що вказує на різну товщину дерев'яної обшивки. У стінах окремих півземлянок зафіксовано віконні трапецієподібні прорізи розмірами 0,65 м × 0,70 м × 0,45 м та 0,60 м × 0,75 м × 0,45 м, з нахилом основи до підлоги.

Віконні вирізи влаштовувалися навпроти устя печі й призначалися для освітлення приміщень. Для пропуску світла могли слугувати бичачі та риб'ячі міхури, промаслена тканина чи тонкі дощечки смолистої деревини. Ураховуючи те, що краї вирізів нижньої частини вікон віддалилися від бортів заглиблення на 0,45–0,65 м, стіни, очевидно, були зрубної конструкції й зводилися за межами котловану.



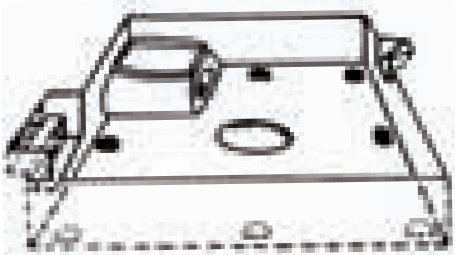
Двох'ярусне житло (план і реконструкція). Кінець X – початок XI ст., с. Григорівка Черкаської обл. За В. Петрашенко, О. Петросюком

Житло на городищі Монастирок: 1 – план котловану; 2 – перерізи котловану; 3 – реконструйований переріз. X ст., с. Монастирок Черкаської обл. За В. Петрашенко





Житло Донецького городища (реконструкція та копань). IX – початок X ст., околиця Харкова. За Б. Шрамком



Входи завширшки 1,12 м, влаштовані між піччю та північним кутом, мали вигляд прямокутних сходинок, які облицьовувалися деревом. На деяких житлах вони фіксуються лише додатковою стовповою ямою, що розміщена ближче до північно-східного кута приміщення. Печі вирізалися в материковому останці кубоподібної форми, розмірами в плані 1,2 м × 1,2 м – 1,4 м × 1,4 м. Напрямо устя печей збігається з напрямом довших стін котлованів жител. Кубоподібні печі – основний вид опалювальних пристроїв роменської культури²².

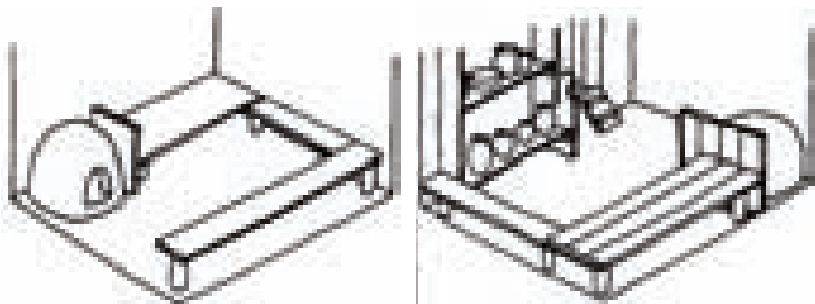
Особливості київської рядової забудови X ст. можна уявити на підставі знахідок добре збережених решток споруд на Подолі в 1970-х роках²³. Виявлені тут “напівземлянки” є, найвірогідніше, слідами лише нижньої, нежитлової (господарчої) частини двоповерхових жител²⁴. Житлові споруди Києва першої половини X ст. – переважно однокамерні. За розмірами їх поділяють на дві групи: менші – площею близько 25 м², більші – близько 60 м², хоча конструктивно між ними не існує ніякої різниці.

Зрубні стіни зводилися “в обло” з чашкою в нижньому вінці і склалися з колод діаметром 18–30 см з кутовими випусками на 15–30 см. Для кращого припасування колоди інколи підтесувалися та прокладалися мохом. Як підвалини, використовували обрізки колод. Глиняна обмазка відсутня. В окремих будівлях виявлено додаткові конструкції, що могли слугувати опорами зовнішніх галерей, що відходили від стін на 1,1 м. Однокамерні зруби переважають і в другій половині X ст. Печі вальковані (зрідка – прямокутні), переважно округлі в плані, діаметром понад 1 м²⁵.

Про облаштування інтер'єрів слов'янських жител давньоруського періоду з території сучасної України існує достатньо багато відомостей. Загалом використовували традиційний набір меблів, що типологічно походить від характеру умеблювання інтер'єрів слов'янських жител VIII–IX ст. Здебільшого зберігаються залишки так званих нерухомих меблів, що конструктивно пов'язані зі спорудою. У багатьох житлах фіксуються стовпові ямки, що інтерпретуються археологами як сліди від вкопаних ніжок меблів. Найчастіше археологічно фіксуються сліди та залишки лав та лежанок.

Лави влаштовувалися вздовж однієї чи двох стін жител на всю довжину. Вони виготовлялися з дубових чи з соснових дошок завтовшки 3–5 см, що спиралися на

Реконструкція інтер'єру жител Щучинського городища. X ст., с. Щучинка Київської обл. За М. Сергеевою



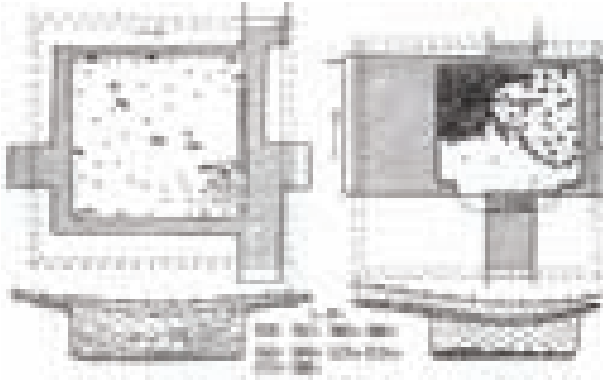
вкопані стовпці та, краєм, на поперечні балки зрубу. Відомі випадки, коли дошки лави знизу підсилювали вузчі й грубші дошки. Настили лежанок (2,0–2,2 м × 1,65 м) склалися з кількох скріплених поперечками дошок, розташованих уздовж від печі до протилежної стіни. Вони встановлювалися на вкопаних у долівку стовпах. Настил лежанки спирався на чотири ніжки-стовпи, хоч інколи його підтримувала й додаткова опора посередині. Траплялися й вирізані в материковій глині лежанки, чи спеціально влаштовані глинобитні лежанки, що розташовувалися вздовж однієї, двох або навіть трьох стін. Імовірно, що лежанки додатково обшивалися дошками. На другому ярусі жител чіплялися полиці для речей хатнього вжитку. Про їхнє розміщення може свідчити характер розташування посуду жител, що згоріли, чи навіть залишки дошок. Полиці могли розміщуватися в кілька ярусів, утворюючи щось на кшталт пізніших мисників. Якщо лавки та глинобитні лежанки фіксуються у слов'янських житлах VI–VII ст., то лежанка (піл) з'являється у VIII–X ст. Можливо, що в IX–X ст. в житлах з'являються і столи із вкопаними в долівку ніжками. У деяких, у тому числі рядових, житлах збереглися відбитки ямок (згрупованих по 4–6), які утворювали в плані прямокутник, з довгою стороною 1,0 м та шириною від 0,5–0,6 м до 1,0 м, які можуть пов'язуватися саме зі столами. Хоча археологічними дослідженнями виявлено прості (без оздоблення) зразки меблів, проте, безперечно, існували й декоративно оформлені, зображення яких дійшли в малюнках ілюстрованих рукописів і монументального живопису²⁶.

ЖИТЛО ЗНАТІ. Військово-феодална верхівка зосереджувалася в князівських фортецях X ст. Прикладом княжих адміністративних осередків є городище Ревне I, яке на початку X ст. перебудовується й перетворюється на дитинець княжого міста. За археологічними дослідженнями, більша його частина була вільною від забудови, лише в самому центрі майданчика виявлено рештки великої наземної будівлі. Про її конструктивно-технологічні особливості свідчать шматки глиняної обмазки з відбитками дерева. Ця споруда могла слугувати за репрезентивне житло представника племінної князівської військово-феодалної верхівки – князівського урядника, який відповідав за збір данини та оборону кордонів князівства. Про його планування нічого не відомо. Більше відомостей є про житлово-господарські будівлі, які розташовувалися по периметру оборонної лінії, з її внутрішнього боку. Деякі будинки безпосередньо тулилися до оборонної лінії, а інші розміщувалися на певній відстані від неї. За своєю конструкцією вони були як напівземлянками стовпової конструкції з печами-кам'янками, так і зрубними будинками з підкліттями та вогнищами. Верхня частина житлових зрубів



Плани будівель: 1 – горизонт першої половини X ст.; 2 – горизонт другої половини X ст. Київ (Поділ). За М. Сагайдаком





Плани та профілі будинків з підкліттями: I – культурний шар (залишки будівлі); II – необпалені камені; III – обпалені камені; IV – обгоріле дерево; V – вугілля; VI – шматки обпаленої глини; VII – глина; VIII – реконструкція зрубів; IX – гумус; X – канавка – відбитки нижнього вінця зрубу. X ст., городище Ревне I Б, с. Ревне Чернівецької обл. За Б. Тимощуком

служувала житлом, а нижня використовувалася для господарських потреб. Очевидно, що два різні типи одночасових будинків призначалися для двох різних категорій мешканців дитинця. Археологічні матеріали засвідчують, що в них могли жити дружинники, які у вільний від військових занять час займалися ремеслом. У напівземлянках з печами-кам'янками могли мешкати представники родової знаті²⁷.

Від середини X ст. можна відносно конкретно говорити й про репрезентативне житло державної верхівки, та й то лише в столичних городях Русі. Початковий літопис неодноразово свідчить про існування княжих теремів київського дитинця. Слід гадати, що перші палаци будувалися з дерева. У статті, написаній 945 року, є досить точний і виразний

опис київського дитинця: “Городъ же бѣше Киевъ, идеже естъ нынѣ дворъ Гордѣтинъ и Никифоровъ, а дворъ княжь бѣше в городѣ, идеже естъ нынѣ дворъ Воротиславль и Чюдинь, а перевѣсище бѣ вѣнь города, [и бѣ вѣнь города] дворъ теремный и другый, идеже естъ дворъ демесниковъ, за святою Богородицею надъ горою, бѣ во тѣ теремъ камень”²⁸. У цьому тексті йдеться не про один, а про два княжі двори, один з яких розташовувався в середині найдавніших укріплень, а другий – поза ними. Окрім того, дається й перелік інших дворів київської знаті.

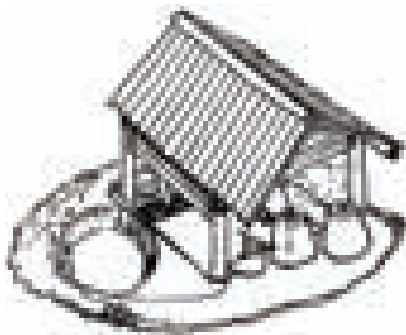
Літописний кам'яний палац теремного двіру “поза городом” ототожнюється дослідниками з палацовою спорудою, залишки якої відкрито північно-східніше від Десятинної церкви. Ця будова відрізняється незначною глибиною закладки фундаменту, викладеного із застосуванням пісковика та кварциту. Стіни її були вимуровані з токої плінфи в техніці з утопленням рядом, інтер'єри – оздоблені фресковими розписами та різьбленими кам'яними деталями²⁹.

РЕМІСНИЧІ СПОРУДИ. Рештки мурованих фрагментів з плінфою, виявлені у фундаменті споруди, яку ототожнюють з язичницьким “Пантеоном” князя Володимира 944 року, доводять (якщо вони не потрапили у фундаментний рів пізніше), що будівельне виробництво, пов'язане з виготовленням будівельної кераміки, на той час уже існувало. Про розвиток будівельної справи в другій половині X ст. свідчать і знахідки ремісничих майстерень з виготовлення та обробки будівельних матеріалів. Так, на північний захід від Десятинної церкви 1974 року було досліджено дві печі для випалу плінфи, складені із сирцю на глиняному розчині³⁰. Піч № 1 – прямокутна в плані (4,8 × 4,0 м), орієнтована повздовжньою віссю з південного сходу на північний захід.

Від печі збереглася лише нижня частина, що складалася з двох повздовжніх камер. Майже повністю зруйновану піч № 2 відкрито на північний захід від печі № 1. Обидві печі викладені із сирцю розмірами 25–27 × 28 × 6,7–7 см. Зовнішні стіни викладалися із сирцю більших розмірів – 39–40 см × 28 см × 6,5–7 см.

Подібна великорозмірна цегла (38 см × 26 см × 9 см) нерівномірного випалу з домішками соломи застосовувалася і в кладці кам'яної ротонди, виявленої в межах так званого “города Кия”³¹, яку зараховують до часу правління княгині Ольги. Аналогічна піч досліджувалася в 1936 році на південний захід від Десятинної церкви. Її

стіни було викладено із сирцю завдовжки близько 45 см, завтовшки 6–7 см. Поруч зі згаданими печами раніше досліджувалися майстерні з обробки будівельного каменю, полив'яних плиток. Наявність такого виробничого комплексу засвідчує високий рівень будівельного виробництва Русі на самих початках становлення християнства.



СВЯТИЛИЩА І ХРАМИ. IX–X ст. датуюється більшість з відомих на сьогодні святилищ. Вони різняться за характером об'ємно-просторової організації їх центральної священної частини (капищ) – місць встановлення скульптурних зображень божеств та проведення жертвоприношень. В одному випадку капище функціонувало просто неба (відкритий тип культової споруди), в іншому – зводилося храмове приміщення (закритий тип). Крім того, святилища помітно різнилися характером оформлення та розмірами, залежно від культово-обрядового призначення та громадсько-культового статусу. Зокрема, реально говорити про святилища окремих чи кількох сільських громад місцевого значення, а також відповідні об'єкти регіонального, чи загальнодержавного рівня.



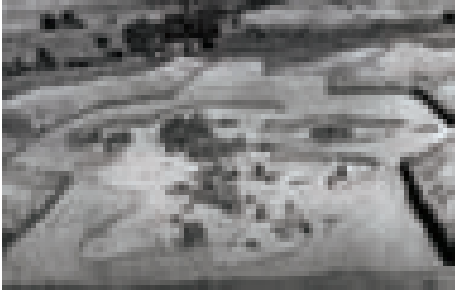
Виробнича будівля із залізоплавильним горном (реконструкція). IX ст., с. Ходосівка Київської обл. За В. Петрашенка, О. Петросюком

Прикладом локального міжселищного святилища особливого культово-обрядового призначення, що функціонувало впродовж другої половини IX ст., виступає сакральний комплекс, виявлений на березі р. Гнилоп'ять під Житомиром³². Воно відзначається досить значними розмірами (14,2 м x 11 м) та незвичною хрестоподібною (з додатковими виступами) в плані формою. Святилище являло собою заглиблення в материковій землі, заповнене чорною з домішками деревного вугілля землею, яка різко виділялася на тлі жовтого піску.

Зважаючи на сліди від дерев'яних елементів, святилище на мало перекриття. Просто неба майже в центрі його стримів масивний стовп (стовпоподібний антропоморфний ідол?), східніше від якого містилося вогнище, а із заходу обступали півколом тонші стовпи-жердини (підставки для кріплення голів жертвних тварин?). Показове також безпосереднє сусідство святилища з урновим могильником, поховання на якому здійснювалися за обрядом кремації. На сусідньому відрозі берега р. Гнилоп'ять, за 60 м на північ від святилища, розташовувалося селище.

Наявність специфічних планувальних характеристик цього культового об'єкта дала підстави деяким дослідникам вбачати в них антропоморфні риси і пов'язувати з культом хтонічної богині Мари/Морени й певною мірою поховальним обрядом³³.

З писемних та археологічних джерел відомо, що серед слов'янських язичницьких сакральних пам'яток найпоширенішим був тип святилищ окремих чи кількох сільських громад місцевого значення. Сакральні об'єкти IX–XI ст., відкриті в Прикарпатті (Кулішівка, Ржавинці, Нагоряни, Рудники, Бабин та ін.), можуть слугувати конкретними прикладами. На підставі археологічного вивчення городищ-святилищ,



Загальний вигляд розкопу і план святилища: 1 – камені; 2 – ями в материках, перекриті спаленизою; 3 – ями від стовпів; 4 – перепалені кістки; 5 – вуглисті шар; 6 – глина. Друга половина IX ст., с. Шумськ Житомирської обл. За І. Русановою



було визначено їхні основні архітектурно-археологічні ознаки³⁴. Розташовувалися вони на пагорбах, у близькому оточенні скупчень-гнізд поселень. Часто їх влаштовували на місці городищ ранньозалізного часу. Святилища виявлено в тих гніздах поселень, де не було городищ-сховищ, що виконували також культові функції. Головною складовою городищ-святилищ були відносно невеликі майданчики для встановлення ідолів – капища. На сакральний, а не на оборонний характер городищ-святилищ указує наявність культових ровів та валів з кам'яними вимостками із залишками золи, вугілля та решток жертвоприношень на поверхні, що використовувалися для запалювання ритуальних вогнів. До головних ознак городищ-святилищ належить і наявність довгих громадських будівель. Деякі з них слугували для проведення громадських зборів та учт, а в інших зберігалися принесені божествам цінності.

Переважає більшість городищ-святилищ виникли в IX ст. й існували до XI–XI ст. Святилище біля с. Кулішівка Сокирянського району Чернівецької області входить до гнізда поселень, яке включає п'ять селищ і велике, оточене валом, городище. Святилище містилося в ур. Паланка, на високому місці, утвореному берегами Дністра та струмка, що в нього впадає³⁵.

Культовий округлий майданчик капища діаметром 8 м розташований на самому краю мису, зверненого до сходу. Оточений кільцевим ровиком майданчик дещо вивищується досередини. З напільного боку мису капище відгороджено системою з п'яти валів та ровів з горизонтальними ділянками поміж валами, дві з яких, розташовані ближче до напільного боку, досить широкі. На вершині крайнього від округлого капища валу розкрито заглиблення із залишками вогнища, обпалених кісток тварин та дав-

ньоруської кераміки X–XI ст. На дні рову з кам'яною вимостою виявлено такий самий склад знахідок. Городище певний час продовжувало існувати і в XII ст. Тоді на вершині першого валу було зведено ліплену глиною дерев'яну стіну.

Святилище, виявлене біля с. Ржавинці Чернівецької області, поєднує в собі найхарактерніші ознаки городищ-святилищ³⁶. Воно розміщується на високому пагорбі, у південно-східній околиці великого слов'янського поселення IX–X ст. Городище складається з двох концентричних валів, які оточують округлий майданчик діаметром близько 24 м. Діаметр зовнішнього валу, розташованого дещо нижче за рельєфом від внутрішнього, становить 70 м. На вершині внутрішнього валу влаштовувалася кам'яна вимостка, на якій горіли ритуальні вогні. Ритуальна кам'яна вимостка напільного зовнішнього валу розміщувалася на уступі-платформі, з напільного боку цього валу.

У південній частині городища, на зовнішньому схилі внутрішнього валу, розкопано кам'яний стовп заввишки 2,5 м, перерізом у нижній частині 0,9 м x 0,6 м, який міг бути встановлений у центрі городища і виконувати функцію ідола. У просторі поміж валами, завширшки 15 м, упритул до зовнішнього валу, виявлено сліди

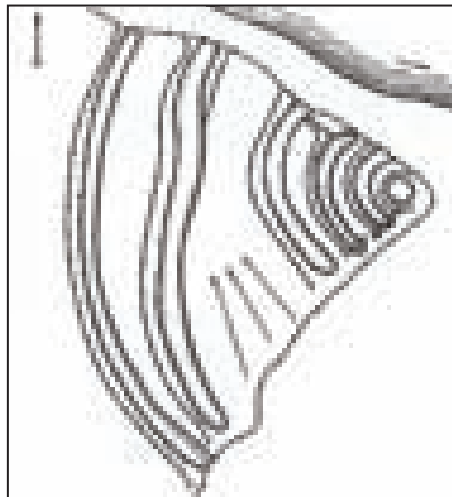
довгих громадських будівель у вигляді горизонтальних майданчиків завширшки 4–5 м. Ржавинське святилище функціонувало синхронно з поселенням у IX–X ст.

Близьким за характером є городище, досліджене в урочищі Говда біля с. Бабин Чернівецької області³⁷. Воно розташоване на високому останці правого берега Дністра. Округле капище діаметром 7 м, огорожене неглибоким ровиком завширшки 2 м, знаходиться на кам'янистій вершині останця. З напільного боку його відгороджують два дугоподібні рови з невеликими валами. За археологічними знахідками із зовнішнього рову городище можна датувати IX–X ст. У підніжжі святилища розміщено велике селище IX–XII ст.

Городище-святилище в с. Нагорянах Чернівецької області також було складовою гнізда поселень IX–X ст.³⁸ Центральний культовий майданчик городища діаметром 20 м розташовувався на пагорбі правого берега Дністра. З напільного боку його охоплювали два рови з валами.

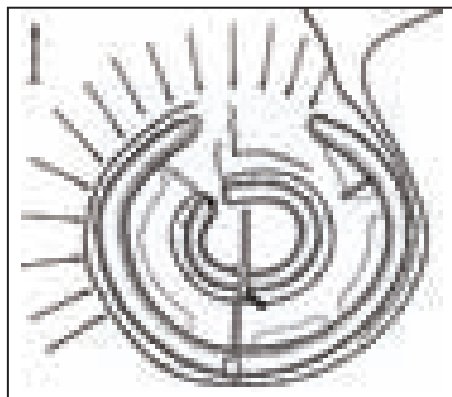
Сакральні функції в язичницьку добу виконували й деякі городища-сховища, до яких зараховують і городище X ст., виявлене біля с. Головно Волинської області. Городище розміщене за кілометр на північний захід від села на лузі, оточеному зі всіх боків піщаними пагорбами. Городище – округле, оточене невисоким земляним валом, заввишки не більше ніж 1 м. Діаметр майданчика городища дещо більший ніж 30 м³⁹.

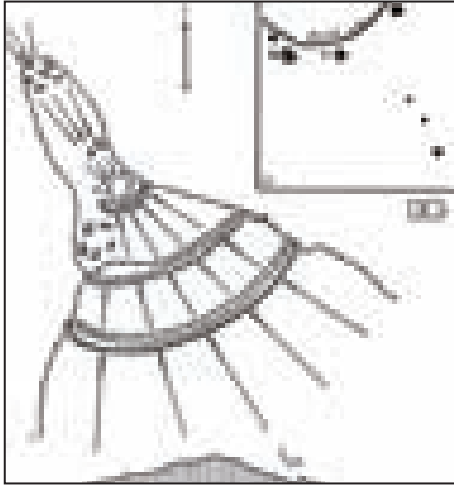
До об'єктів загальнодержавного значення належало згадане в “Повісті временних літ” під 945 роком київське капище зі скульптурними зображеннями Перуна, біля якого присягали князь Ігор з русами-язичниками, укладаючи договір з грецькими послани: **“И наутрѣя призва Игорь послы, и приде на холъмы, кде стояше Перунъ, и покладоша оружьа своя, и щиты, и золото, и ходи Игорь ротѣ и мужи его, и елико поганья Руси”**⁴⁰. З літописів відомо й про капище, збудоване 980 року князем Володимиром на дитинці поблизу **“двора теремнаго”**⁴¹. Можливо, сліди цього язичницького пантеону були виявлені 1975 року під будинком № 3 на вул. Володимирській⁴². Фундаментні рови споруди були заповнені щебенем, уламками битої плінфи та шиферу, перемішаних глиною та шматками цем'яного розчину. Цей об'єкт відзначався досить складною планувальною структурою: мав вигляд видовженого по осі північ–південь прямокутника (7 м × 1,75 м), короткі грані якого завершувалися двома заокругленими симетричними виступами (пелюстками). Діаметр більших з них (при північно-східному та південно-східному кутах) дорівнював 2 м, а менших (при північно-західному та південно-західному кутах) відповідно по 1 м. Ще два подібні виступи відходили від східної (довшої) сторони прямокутника. Поблизу, з південного боку споруди, на відстані 1 м, розміщувався зольник діаметром 3 м і завглибшки 1,2 м, з прошарками вугілля і золи, що чергувалися з пластами перепаленої глини. У заповненні віднайдено значну кількість кісток тварин (переважно би-



План городища-святилища. X–XII ст., ур. Паланка біля с. Кулешівка Чернівецької обл. За Б. Тимощуком, І. Русановою

План городища-святилища. IX ст., с. Ржавинці Чернівецької обл. За Б. Тимощуком, І. Русановою





План городища-святилища. IX–XIII ст., ур. Говда біля с. Бабин Чернівецької обл. За Б. Тимощуком, І. Русановою



План і загальний вигляд розкопу святилища “поза двором теремним”: А – план розкопу; Б – яма № 1; 1 – шар обпаленої глини; 2 – шар вугілля та золи з кістяними рештками тварин. X ст., Київ (вул. Володимирська, 3) За П. Толочком, Я. Боровським



ків – близько 91 % від усіх знахідок), фрагменти кераміки X ст., залізну бойову сокиру, ковані цвяхи, бронзову пряжку тощо. Виявлена яма-зольник нагадує заповненням пластів “жертвенника” кам’яного капища, дослідженого В. Хвойкою. Поряд було виявлено ще кілька ям. Одна з них, діаметром 0,8 м і завглибшки 0,2 м, що розміщувалася від південного заходу, була оточена по периметру заглибленнями від кілків діаметром 0,2 м. Сліди від давніх вогнищ, перепалені кістки й каміння, обереги та предмети язичницького богослужіння траплялися неподалік від цього об’єкта й давніше⁴³. Наявність зольника X ст., сліди вогнищ та жертвених решток переконують дослідників у ритуальному використанні цього об’єкта, а безпосередня близькість з “двором теремним” доводить реальність її ототожнення з язичницьким пантеоном Володимира⁴⁴, хоча існують і критичні висловлювання щодо такої інтерпретації⁴⁵.

Крім святилищ відкритого типу, у Русі з X ст. почали зводити й храми на пошану язичницьких богів. Згадку про одну таку культову будову містить текст “Саги про Олава Трюгвасона”, складений монахом Оддом. Згідно з повідомленням, князь Володимир регулярно відвідував храм для здійснення жертв богам. Молодий конунг Олав, який часто супроводжував князя, завжди лишався ззовні, за дверима цієї споруди⁴⁶.

Скульптура та пластика

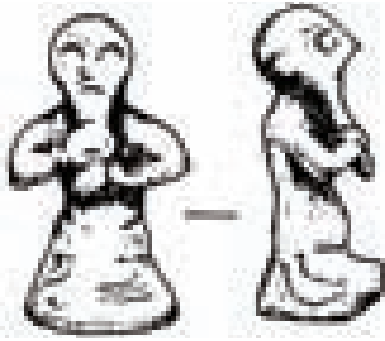
Неодмінною складовою святилищ і храмів були образи богів, утілені переважно в монументальних скульптурних формах. Наприкінці I тис. н. е. ситуація в скульптурному формо- та образотворенні лишалася незмінною, порівняно з попередніми століттями. Продовжує співіснувати кілька іконографічно-стильових різновидів скульптури. Прикладом ідола-стовпа може слугувати знахідка на Ржавинському городищі-святилищі IX–X ст. (Чернівецька обл.)⁴⁷. У цьому випадку абстрагованість форм доведено до свого логічного завершення⁴⁸. Тип подібної за стилістико-морфологічним характером скульптури демонструє зразок з Ярівки (Чернівецька обл.). Щоправда, він наділений складнішою іконографічною, а отже, й значеннєвою структурою: його голова має багатоліку подобу⁴⁹.

Картину розвитку традиції тримірного монументального образотворення слов’ян Наддніпрянщини кінця тисячоліття доповнюють літописні відомості. Так, напередодні прийняття християнства

верхівка Русі прагнула надати традиційній язичницькій релігії статусу офіційної ідеології феодальної централізованої держави. У Києві на початку князювання Володимира Святославича формується центральний релігійний осередок загальнодержавного рівня, у якому фігурують сакральні міфологічні персонажі не лише з питомих слов'янськими іменами, а й з іранськими та фінськими: **“И нача княжити Володимиръ въ Киевѣ одинъ, и постави кумиры на холъмѹ внѣ двора теремнаго: Перуна деревяна, а голова его серебряна, а усь золотъ, и Хорьса, и Дажьбога, и Стрибога, и Сѣмарьгла, и Мокошь. И жряху имъ, наричуще богы”**⁵⁰. Відповідно до вимог часу перебудовувався й культ. Він набував розмаху, а також пишності й багатства оздоблення. Виготовляючи скульптурні образи Перуна, давні майстри вдавалися до техніки золочення/посріблення і/чи аплікації-облямування фольгою названими дорогоцінними металами (золотом, сріблом). Звісно, це не могло не позначитися на стилістиці зображень. Однак конкретно судити про її характер, на жаль, не існує фактичних підстав. Лишається тільки припустити вірогідність тих чи інших її особливостей. Так, з огляду на помітне місце варязького (у широкому етнокультурному розумінні) компонента⁵¹ в оточенні (і насамперед у дружині) князя Володимира в часі створення київського святилища, можна гіпотетично припустити вияв у деяких скульптурних зображеннях рис тієї-таки північної, надбалтійської образотворчої та, можливо, декоративної традиції. Принаймні вусатість (при безбородості) Перуна київського пантеону (на відміну від бородатості чи безвусості й ранньослов'янських (?) ідолів з теренів Середньої Наддністрянщини⁵²) перегукується з відповідною ознакою зовнішності ідола Святовита в городищі-святилищі Аркона на о. Рюген, що віддзеркалювало звичай місцевих руг'ян (русів)⁵³. Заразом можна припустити відображення в скульптурах зазначеного сакрального комплексу певної образотворчої традиції (принаймні на рівні іконографії) південного східного (“хозарського”) компонента як з огляду на іранське⁵⁴ чи тюркське⁵⁵ походження назви, щонайменше, бога Хорса, так і з огляду на присутність тюркомовних хозар у складі населення Русі, зокрема Києва, та іраномовних алан – у складі населення Хозарського каганату (пор. вусатість, золота-

Скульптурні образи богів (фрагменти). Дерево; різьблення. 1 – голова Одіна, Осло, Норвегія. За вид.: Вікінги; 2 – голова божества (?), с. Янков, Познанське воєводство, Польща. За О. Гейштором





Статуетка Тора (прориси). Бронза; лиття. Перша половина / середина X ст., Чернігів. ДІМ. За Т. Пушкіною

вість волосся та вусів, при срібноголовості чоловічих фігурок-накладок з Мартинівського скарбу).

Щодо Си(е)маргла, то про його походження в київському пантеоні висловлювання різні думки. Деякі дослідники вбачають в імені цього сакрального персонажа дещо переінакшене іранське ім'я Сенмурв⁵⁶, інші – перекручене слов'янське Семиярило чи Семиглав⁵⁷. Відповідно до першої версії, скульптурний “портрет” цього божества міг мати зооморфну подоби (лише пташину чи поліморфну сабачо-пташину)⁵⁸, відповідно до другої – антропоморфну з багатьма головами/лицями, як і в полікефальних ідолів, зокрема Руевіта, котрого різьбили саме із сімома обличчями⁵⁹.

Поряд з монументальними скульптурними формами, слов'янська язичницька культура IX–X ст. продукувала й дрібні, а можливо, ще й станкові (послугуючись сучасною термінологією). Про це свідчать, зокрема, знахідки фігурок так званих “богів щоденного вжитку” і фігурних ритуальних атрибутів IX–X ст. на території Польщі (Волін)⁶⁰, X ст. в Болгарії (Преслав)⁶¹. Зразки дрібної дерев'яної скульптури (так званих “домових” та “ідолів”) й антропоморфних бронзових амулетів виявлено в Старій Ладозі й Новгороді (РФ). Ладозькі походять з IX–X ст., новгородські – з X–XIII ст.⁶² Показово, що значна частина подібних зображень датується переважно часом після офіційного хрещення і є реаліями культурної ситуації постязичницького періоду, коли язичництво співіснувало певний час з офіційним християнським віросповіданням і лишалося чинним лише у формі приватних (особистого і/чи домашнього) культів і релігійних відправ. Щодо вітчизняних теренів, то тут подібних зразків слов'янського походження донині не виявлено⁶³, принаймні відомостей про них доступна наукова література не містить. Але з огляду на аналогі і територію їх поширення можна реально припустити її побутування і на південно-східних теренах Європи. Натомість відомо про один зразок дрібної металопластики скандинавського походження, що засвідчує варязький компонент у культурі ранньої Русі. Йдеться про бронзову фігурку (висота – 4,5 см), виявлену в насипі Чорної Могили (Чернігів). Найвірогідніше, вона представляє бога-громовержця Тора. Персонаж на зображенні сидить (з підігнутими ногами), простоголовий, з довгою клинцюватою бородою, яку він затиснув правицею, підперезаний широким поясом. Пластичні форми дуже узагальнені, умовні, але водночас не позбавлені виразності. Усі об'єми (за винятком ніг), вимодельовано достатньо добре, незважаючи на невеликі розміри зображення. Пророблено й окремі деталі, зокрема випнутий прямий ніс, великі круглі очі, довга клинцювата борода, широкий пояс⁶⁴.

Художні ремесла

ЗОЛОТАРСТВО. Аналізований період позначений новим підйомом у розвитку окремих форм декоративно-вжиткового мистецтва, насамперед ювелірного. Збільшився асортимент виробів, зразки демонстрували достатньо складну технологію та високий рівень виконавської майстерності. Водночас помітно змінилася їхня морфологія та стилістика, пластичний характер поверхні. Показово, що деякі форми ювелірних творів, випрацювані в означений період, лишалися в ужитку тривалий час – упродовж кількох століть, переживши зміни у світоглядних та ідеологічних сферах життя суспільства, пов'язаних з уведенням християнства й помітними змінами в культурних орієнтаціях верхівки руської держави. У той період збільшилася

кількість і розширилася географія осередків ювелірного виробництва. Так, у межиріччях Дніпра й Десни, щонайменше на двох новопосталих укріплених городищах (Гущин, Виповзів), виявлено сліди відповідних майстерень⁶⁵. Наприкінці аналізованого періоду певні зміни торкнулися й організації виробництва: поряд з ремісничими майстернями, що діяли в адміністративних і торговельних центрах різного статусу, а також по більших поселеннях, що обслуговували сільське населення, почали діяти ювелірні майстерні при великокняжих дворах, на базі княжого вотчинного господарства Київської держави⁶⁶. Ювелірне мистецтво, насамперед набори прикрас, що входили до комплексу святкового і/чи презентативного вбрання різних верств місцевого населення, позначене ще й специфікою культурного, а почасти й етнічного розвитку окремих регіонів. У ювелірних виробах чи не найрельєфніше виявлялися як смаки й уподобання окремих соціальних і етнічних груп населення, так і певні тенденції в розвитку художньої культури племінних і/чи міжплемінних об'єднань.

Регіон Середньої Наддніпрянщини прикметний проявом різних за етнокультурним походженням традицій, серед яких панівними виявилися три інокультурні: скандинавська (шведська ?), східна і “стєпова” (передусім Хозарський каганат, Середня Азія, Іран.), західна й південно-західна (найперше Велика Моравія і Візантія). Тут слід зразу застерегти, що дві перші з-поміж інокультурних виявилися найпотужнішими й найпрезентативнішими, позаяк обслуговували переважно запити поліетнічної князівсько-дружинної верстви київської держави, ключові позиції в якій займали представники скандинавського й, можливо, східного (хозарсько?) походження. Дистанціювання руської владної верхівки від попередньої художньої практики місцевого населення, зокрема, відмова від родоплемінних зразків прикрас, і натомість засвоєння нових, привнесених ззовні, мистецьких форм було, вірогідно, зумовлене воднораз і намаганням її (верхівки) через візуально-знакову функцію презентативного костюма й військового спорядження вирізнитися в соціальному й адміністративному плані серед решти населення держави⁶⁷. Нарешті слід зауважити, що найвиразніші набори та їх окремі зразки, що засвідчують самобутні, почасти новаційні, форми морфології, стилістики й іконографії, походять переважно з другої половини X ст., що засвідчує певну якісну зміну в історії ювелірного мистецтва Русі за часів правління князів Святослава й Володимира. Це стало наслідком, з одного боку, загального піднесення держави й відповідно значного накопичення матеріальних ресурсів, а з другого – уже згаданого реорганізації художнього виробництва (появи великокняжих, державних майстерень), що, імовірно, припадає саме на означений час.



Черепашкувата фібула. Бронза, золото; лиття, золочення. Перша половина / середина X ст., ур. Коровель біля с. Шестовиця Чернігівської обл. АМ ІА НАНУ. За вид.: Koczownicy Ukrainy

Трилисна фібула. Бронза, золото; лиття, золочення. Перша половина / середина X ст., ур. Коровель біля с. Шестовиця Чернігівської обл. АМ ІА НАНУ. За вид.: Koczownicy Ukrainy





Кільцева фібула. Срібло, золото; кування, лиття, обкладання, чернь. Середина X ст., Київ. МІКУ. За вид.: Національний музей історії України

Кільцева фібула (фрагмент). Срібло, золото; кування, лиття, обкладання. Середина X ст., Київ. НМІУ. За вид.: L'Or des steppes



Питомо варязькі старожитності на вітчизняних теренах, що зосереджені головню в межиріччі Дніпра й Десни⁶⁸, а також уздовж дніпровської водної артерії, представлені різними категоріями вжиткових речей з притаманними їм художніми особливостями. З-поміж них чи ненайвиразнішими й заразом достатньо численними є фібули – одна з деталей убрання. Ці застібки верхнього накидного вбрання є кількох типів: круглі, кільцеві, трилисні, черепашкуваті. Так звані черепашкові чи шкаралупуваті фібули, що входили переважно до комплексу жіночого вбрання, привертають особливу увагу своєю самотньою конструкцією й виразним, стилістично вивіреним декором. Це – вироби, що остаточно сформувалися на основі овальних фібул в першій половині – середині X ст. й мали найбільше поширення на території Русі, як, власне, й у Скандинавії. Зокрема, у межах України, чимало екземплярів таких фібул було виявлено в похованнях могильника на околиці с. Шестовиця (ур. Коровель Чернігівської обл.), а також у Києві⁶⁹. Умовна назва цих виробів віддзеркалює основні морфологічні ознаки їхньої форми. Вона овальна за загальним обрисом і водночас виразно опукла. Їхньою прикметною ознакою є також достатньо масивні виступи (плескуваті “защипи” і/чи більші-менші конічні “шишки”), кількість яких сягала п’яти, що розташовувалися (по одній) хрестом при краях опуклості, а також по центру виробу. Ці виступи є найрельєфнішими деталями оздоблення верхньої опуклої частини таких застібок-прикрас і водночас його основними структуровизначальними елементами. Саме довкола них компонується мережаний плетінчастий узор. Додаткову структуруючу роль виконують прямолінійні стрічки (орнаментовані чи гładкі), що пролягають між виступами і, подекуди, плескатими кружками (“вузлами”), витворюючи щось на подобу каркаса. При цьому у фібулах із “защипами” і “шишками” стрічки укладаються в чотирикутну форму, а у фібулах із конічними “шишками” – у два центральні ромби. Простір саме між цими елементами заповнений мережаним плетивом зі стрічок, у яких подекуди вгадуються стилізовані й деформовані зооморфні (териоморфні) мотиви. Нижню частину опуклості застібок охоплює, як обручем, широка смуга, що складається з більших і менших секцій, заповнених (у першому випадку) щільним декором у вигляді стилізованого зооморфного (териоморфного) мотиву (з неодмінною спіраллю серед згеометризованих форм чи скупим гравіруванням із косоного хреста), меадруватої кривої лінії, а то й без жодного оздоблення (у другому випадку). Урешті, край фібули, у

вигляді неширокої смуги, вигнутий під кутом і має місцями фігурний обрис. Вишуканість і zarazом цільність, відпрацьованість рельєфної форми й декору таких застібок, що виготовлялися технікою лиття з бронзи чи срібла, посилювалися блиском золочення.

Орнаментика віднайдених донині черепашкуватих фібул, що здебільшого позначена виразною схематизацією мотивів, площинністю рельєфу плетінчастих форм, відповідає в цілому характеру стилю Еллінг декоративного мистецтва скандинавських країн⁷⁰. Цей стиль північної звіриної орнаментики поширювався впродовж 860/870–1000 років. Його центральним мотивом виступає так званий Великий Звір – хтонічне драконоподібне чудовисько германської міфології, а головним сюжетом – боротьба двох таких потвор. Еллінзькі персонажі, що представлені переважно в профіль, відзначаються в більшості випадків витонченістю й підкресленою декоративністю. Видовжені звивисті тіла звірів представлені у вигляді плетива вузьких плескатих стрічок, виділених, як правило, подвійним контуром. Голови звірів, як і тіла, трактуються вкрай узагальнено, лише виражені очі й роззявлені пащі увиразнюють їх⁷¹. Крім речей у стилі Еллінг, на вітчизняних теренах віднайдено твори, виконані в руслі інших стильових спрямувань мистецтва скандинавського регіону. Основним серед останніх є, безсумнівно, стиль Борре, що сформувався приблизно в 840 році й проіснував приблизно до 980 року. Поміж його основних мотивів – плетиво виразних, переважно соковитих, лінійно-стрічкових форм, що ув'язуються в різні, але zarazом порівняно чіткі нескладні переплетення й вузли; звірина чи пташина голова-маска; зооморфна істота в трансформованому вигляді (голова-маска між двома стегновими частинами тіла); урешті, фігура звіра відносно правильних пропорцій з оберненою назад головою й спіралями на стегнах. Характерно, що форми зооморфних образів (головним серед яких виступає “каролінзький” лев), попри стилізованість і/чи зумисну спотвореність, перебільшення, відзначаються достатньою виразністю й упізнаваністю⁷². Тривалий час – майже століття (від 70-х рр. IX ст. до 80-х рр. X ст.) обидва названі стилі співіснували, а нерідко й поєднувалися в одних творах ювелірного мистецтва⁷³.

Яскравим прикладом стилю Борре виступає, зокрема, золочена фібула трилисного типу із кургану № 59 Шестовицького могильника. Її поверхня вкрита виразним рельєфним орнаментом-плетінкою⁷⁴. Цей стиль демонструють невеликі срібні круглі фібули з Києва (жіночі поховання № 122 і № 124: поблизу Десятинної церкви і на вул. Кирилівській), оздоблені філігранню й зерню. На першій з них, трохи опуклій, золоченій, рельєфно відтворено фігуру звіра з повернутою назад головою в плетеві стрічок (поєднання техніки філіграні й карбування), на іншій, дещо пошкодженій, – хрещатий орнаментальний мотив з накладного рубчастого дроту⁷⁵.

Дещо інший характер художнього конструювання й оформлення демонструють кільцева фібули з довгими голками. На відміну від черепашкуватих застібок, вони належать до рідкісних привозних речей. Їх виявлено в різних пунктах Середньої



Кільцева фібула (фрагмент, прорис). Срібло, золото; кування, лиття, обкладання. Друга половина X ст., Київ. За М. Каргером



Пряжка. Бронза; лиття. Перша половина / середина X ст., ур. Коровель біля с. Шестовиця Чернігівської обл. За Ф. Андрущуком

ших смуг, посилених подвійним контуром.

Рельєф орнаментики увиразнюється чорнінням заглиблених ділянок⁷⁶. Ще одну срібну фібулу виявлено в похованні № 108 на розі вул. Малої Володимирської та Рейтарської. Її кільце прикрашено трьома великими стилізованими пташино-звіриними дзьобатими головами-масками, обабіч яких видніються значно менші ведмежі чи бичачі маски⁷⁷. Але якщо в аналізованому прикладі плетінка, заповнюючи майже всю поверхню більших масок, слугує для відтворення й загального об'єму, й окремих морфологічних деталей (вух?), і навіть структури пір'ячого/шерстяного покриття, то у фібулі з поховання № 116, виявленого на вул. Кирилівській, вона (плетінка) є основним декоративним мотивом. Регулярною вузлуватою плетінкою заповнено чільну площину кільця фібули.

Наконечник піхов меча. Бронза; лиття, гравірування. Перша половина / середина X ст., ур. Коровель біля с. Шестовиця Чернігівської обл. АМ ІА НАНУ. За вид.: Koczownicy Ukrainy



Наддніпрянщини, але найвишуканіші з них походять із багатих дружинних поховань дохристиянських некрополів Києва. У столиці Русі відзначається й найбільша їх концентрація. Одну з таких застібок виявлено серед жіночого (?) вбрання в похованні № 112 першої чверті X ст. на кладовищі, розміщеному на північний захід від залишків Десятинної церкви. На масивне кільце виробу нанизано три металеві бочкуваті намистини. Середня, рухома, до якої прикріплено голку, трохи більша за інші. Над нею підноситься бісферична (з виділеним ребром) голівка, маківка якої вкрита геометричним орнаментом, виконаним черню. Чільні боки намистин оздоблено круглими золотими накладками-щитками з філігранною плетінкою, що укладена довкола центрального концентричного кружальця і має вигляд чотириперлюсткової (хрещатої) розети. Решту поверхні намистин вкриває плетінка із шир-

складних переплетень рослинних пагонів укладено розлогу декоративну форму над бичачою (?) маскою-головою в нижній частині кільця і подібну, але значно більшу й пишнішу форму (з багатьма відростками-завитками), над ведмежою (?) маскою-головою, якою завершується довга голка⁷⁸. Поєднання мотиву маски-голови з плетінкою – характерний прийом стилю Борре⁷⁹, хоча він трапляється й у творах, декор яких виконано в руслі наступних діяхронних стилів декору скандинавського мистецтва⁸⁰. Щодо останнього ювелірного виробу, то він, вочевидь, поєднує в собі риси різних стилістичних напрямів. Це виразно демонструє вже плетінчасті мотиви. Якщо оздобу кільця виконано в традиції стильового русла Борре, то “вінці” над масками близькі до стилізованих лінійно-стрічкових форм стилю Маммен, що виник у 60–80-х роках X ст.⁸¹ До комплексу жіночих прикрас входили також різноманітні за формою й декором підвіски, що доповнювали разки зі скляних чи кам'яних намистин. Серед них відомі – з огляду на загальну форму – круглі й круглясті (дискуваті й мережані), хрещаті, на подібну місячного “серпа”, ін. Ця категорія виробів пред-

ставлена переважно зразками із Шестовицького могильника (Чернігівська обл.). Одна з них – лита золочена підвіска-медальйон з кургану № 78 (Шестовицький могильник). Її прикрашено мотивом “каролінзького” лева, що представлений у мереживі стилізованих форм скрученого в кільце й “хапаючого” звіра⁸². Інший тип декору демонструють круглі дискуваті підвіски з філігранно-зерновим декором. Поверхня однієї з них (курган № 78) заповнена хрещатим мотивом, кінці якого завершені подвійними завитками-волютами⁸³. Подібні підвіски з різною орнаментациєю виявлено в Гньоздовому (Смоленська обл., РФ). Такі підвіски були занесені з Південної Скандинавії, де вони були поширені в X ст. Їхній виразний геометричний декор викликає асоціації з текстильною орнаментикою. Ще одна підвіска з того курганного комплексу виготовлена зі срібла й належить до типу опуклих медальйонів з рельєфним орнаментом у вигляді так званого “сегнерового колеса”, що походять з Південної та Центральної Швеції та о. Готланда⁸⁴.

Унікальною на сьогодні знахідкою в межах вітчизняних теренів є бронзова лита пряжка з кургану № 36 Шестовицького могильника, виконана в стилі Борре. Передня частина її фігурної рамки розширена й заповнена рельєфним плетивом стрічкових форм. Верхній і нижній краї рамки мають вигляд двох звіриних кінцівок⁸⁵.

Характеристичними прикладами північного (варязького-скандинавського) струменя в культурному середовищі ранньої Русі постають оздоблення руків'їв мечів, а також оформлення їхніх піхов (насамперед наконечники піхов). Мечі X ст. на українських обширах представлені типами “Н”, “V”, “W”. Час побутування таких мечів охоплює період від середини IX до другої половини X ст. Навершя й перехрестя цих мечів нерідко прикрашені вертикальною насічкою (інкрустацією) срібним, золоченим чи золотим дротом. Зразки такого оформлення демонструють, зокрема, мечі із Шестовицького могильника (камерне поховання № 36, кургани № 53, № 110)⁸⁶. Іноді насічка доповнюється гравіруванням, яке в деяких випадках (меч з кургану № 42 Шестовицького могильника⁸⁷) виступає самостійним прийомом художнього оздоблення. Прикметною деталлю оформлення піхов означених типів мечів є наконечники шведського зразка з прорізним (мережаним) орнітоморфним мотивом: зображенням орла чи сокола. Такі деталі піхов виявлено в п'ятих курганах Шестовицького могильника (кургани № 42, 46, 58, 83, 110)⁸⁸ та в кургані № 3 Седнівського могильника (Чернігівська обл.)⁸⁹. Ще один, подібний, але не тотожний наконечник походить із території колишньої Київської губернії⁹⁰. Птаха тут представлено розкриленим, у момент спрямованого вгору лету. Форми його (птаха) на знахідках із Шестовиці узагальнено до рівня певної схеми, що межує зі знаком. Основним виражальним засобом виступає лаконічний, дещо вуглуватий, але водночас виразний силует. Ці зображення нагадують геральдичний тризуб. Декор мережаних наконечників доповнюють “очкові” кружалця, гравіровані переважно по контуру їхнього щитка. Натомість орнітоморфний мотив наконечника з колишньої Київської губернії має дещо інший вигляд. Змінено обрис силуета: крила частково збігаються з площиною країв щитка і їх пророблено гравірованими лініями-штрихами. Таким саме способом деталізовано пир'їсте віяло хвоста, окреслено контур тіла птаха, три декоративні петлі-вузли (на крилах і перед хвостом), а також позначено низку дрібних врізів на нижньому дугастому полі щитка. Самобутні риси цієї знахідки можуть указувати на її інші часові параметри, а головне – на інакше стильове русло образотворення.



Наконечник піхов меча. Бронза; лиття, гравірування. X ст., Середня Наддніпрянщина. За вид: Древности Приднепровья

У загальній системі оздоблення мечів означеного періоду аналізований тип наконечників виступає істотним формальним, а разом і значеннєвим акцентом, позаяк є чи не єдиним елементом декору, що наділений ізоморфним мотивом. Слід зазначити, що мотив орла/сокола лишився в знаковій та художній структурі наконечників піхов мечів і пізнішого часу, принаймні XI ст., хоча іконографічне й стилістичне вирішення його з часом зазнало помітних змін⁹¹. Це засвідчує особливу популярність названого образу при оформленні такої категорії озброєння, як мечі. Утім, він, судячи за доступними прикладами пізнішого часу, був (міг бути) не єдиним в іконографічному репертуарі періоду ранньої Русі⁹².

Інший образний і стилістичний лад демонструє оформлення меча другої половини X – першої половини XI ст., виявленого біля с. Хвощевате Полтавської області⁹³. Хоча піхви цього леза не збереглися, однак безпомилково можна стверджувати, що основний наголос у його художньому оформленні зроблено на руків'ї. На це невідворотно вказує соковитий рельєфний декор перехрестя й навершя, а також держалка цього меча. Орнаментация є характерним зразком еллінського стилю. Плетінку, що без рамкових обмежень усуціль укриває перехрестя клинка, утворюють видовжені звивисті форми фантастичних зміноподібних істот. Голови їх із роззявленими пащами чітко проглядаються на протилежних кінцях двох половинок цієї деталі руківки. Образ “Великого звіра” велично підноситься серед плетива стрічок і на одному (чільному?) боці п'ятикутного навершя⁹⁴. Зображення вишукано й точно вписується у форму деталі. Щодо пластичної якості самого рельєфу, то він відзначається деякою вуглуватістю, а через це й підкресленою графічністю. Стихійно-асиметричному й виразно опуклому декору навершя й перехрестя дещо контрастує рослинний орнамент руківки, мотиви якого (півпальмети) укладено поміж чіткого стрічкового зигзага.

Окрім старожитностей скандинавського, переважно південно- й центральношведського походження⁹⁵, на обширах Середньої Наддніпрянщини, зокрема в Києві, та суміжних територіях віднайдено жіночі прикраси, що типологічно пов'язані з культурним середовищем Центрально- і/чи Південноєвропейського регіону. Ідеться насамперед про срібні й золоті вироби, прикрашені зерню. До них належать, зокрема, три жіночі скроневі кільця з поховання № 112 некрополя на території давньокиївського дитинця. Ці прикраси виконано з тонкого срібного дроту й зерні різної величини. Кожне кільце поділене по горизонталі на дві умовні половини, на межі яких містяться дві перетинки-“намистини”, розміщені одна навпроти одної і складені з кульок дрібної зерні. Нижнє півколо кожної прикраси доповнене кількома тонкими



Руків'я меча. Бронза; лиття. Друга половина X – перша половина XI ст., с. Хвощевате Полтавської обл. НМІУ. За Ю. Асєєвим

сканними дротинками, одна з яких окреслює нову дугу з однією видовженою верхньою петлею, що заповнюють внутрішнє поле кільця. У результаті постає форма трирогого мережаного місячного “серпа”. В одному випадку проміжок між нижнім півколом кільця й дугою заповнено ще й дротяною фігурою з трьох петель. Ззовні, від нижньої “вершини” кільця, звисає видовжена гранульована підвіска, складена із шести чотирипроменевих “зірочок”, ніби нанизаних одна над одною. При цьому кожен промінь складається з двох зернин (більшої й меншої) та мініатюрного кілечка між ними. Завершується підвіска знизу одним подібним променем. Діаметр кілечка 3 см x 2,7 см, довжина нижніх підвісок – 1,7 см⁹⁶. Найближчі діахронні відповідники, щоправда, виготовлені із золота, походять з великоморавського Старого Места⁹⁷. Так само моравські (західнослов'янські) паралелі, принаймні опосередковані, має сережка з трьома намистинами, усучіль укритих зерню, виявлена в похованні № 30 на садибі Десятинної церкви⁹⁸.

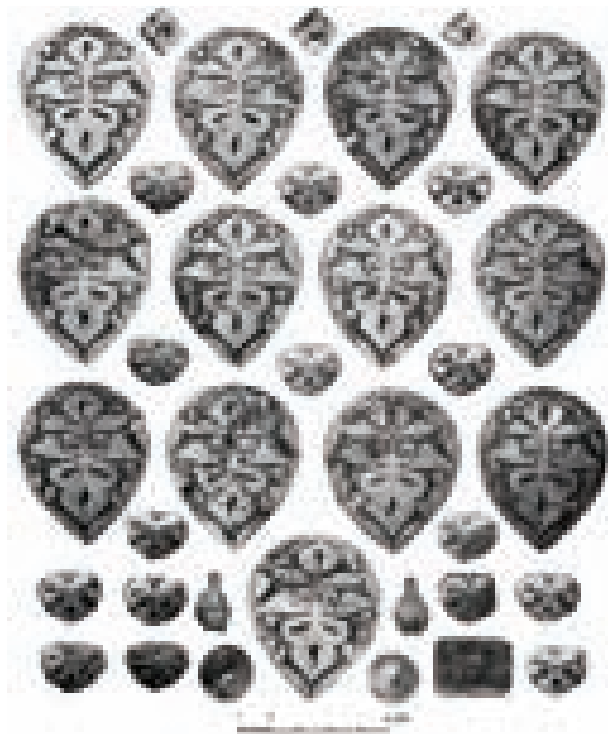
Якщо вироби із зерні кінця I тис. н. е. в'яжуться переважно з художніми процесами, що відбувалися в межах Центральної Європи, а через них опосередковано також з Візантією, то низка зразків художньої обробки кольорових металів, виконаних переважно в техніці карбування, гравірування, лиття й пов'язаних із побутом дружинників, засвідчує зв'язок з культурним надбанням кочового й напівкочового населення південного степового регіону Надчорноморщини, а також країн Сходу. Виразним прикладом цієї категорії старожитностей є декоративне оформлення меншого ритона, виявленого під час розкопок Чорної могили X ст. в Чернігові. Горловина турячого рогу обрамлена тонким срібним золоченим листом, верхня частина якого оправлена вінцем, а нижній край має зубчасті виступи. Поверхню обкладки вкриває гравірований рослинний орнамент. Переплетені між собою соковиті стебла з листям, що подекуди перепущені кризь кільця-вузли, утворюють своєрідну достаньо щільну “гірлянду”. Тло переважно гładке, лише місцями опрацьоване чеканом-пуансоном. Стебла й листя окреслені подвійним контуром й додатково увиразнені поперечною насічкою. Листя укладені у вигляді малих пальмет-трилисників і більших напівпальмет. Такий орнамент дослідники часто й небезпідставно зближують з декором речей, що датуються X ст. і віднайдені на території Угорщини⁹⁹. У цьому руслі говориться навіть про угорський декоративний стиль¹⁰⁰. Водночас очевидно, що джерелом означеного орнаментального стилю є художня традиція Ірану, а посередником в передачі їх до культурного середовища соціальної верхівки Русі (а ще більшою мірою Угорщини та Болгарії) виступав,



Менший і більший турячі роги-ритони з Чорної могили (прориси-реконструкції). Середина X ст., Чернігів. За Б. Рибаківим

Менший турячий ріг-ритон з Чорної могили (фрагмент). Ріг, срібло, золото; гравірування, золочення, облямування. За вид.: ИРИ, т. 1





Набір блях кінської збруї. Срібло, золото; штампування, золочення. Друга половина X ст., Київ (на розі вулиць Рейтарської та Малої Володимирської). За М. Каргером

но вузьких (ніби обтятих) пелюсткових елементів, які обрамляють вироби з внутрішнього боку по контуру, місцями зливаючись з основним орнаментальним мотивом. У результаті внутрішнє поле блях виглядає щільно заповненим. Чільний бік п'ятнадцяти менших срібних золочених блях у вигляді сердечок прикрашено рельєфним відтворенням трилистика (?). Цей мотив деталізується трьома кружальцями із цяткою посередині й двома вусиками-стеблами. Бляшки виконано одним штампом¹⁰². Згідно з реконструкцією Р. Орлова, великі бляшки кріпилися на нагрудному і/чи на крупному ремнях кінської збруї, натомість менші вкривали ремні вузди. Наразі важливо відзначити, що орнаментальний мотив більших блях означеного київського археологічного комплексу демонструє близьку подібність до відповідного мотиву, представленого на одній із бронзових блях IX–X ст. хозарського Саркела¹⁰³.

Листоподібні бляхи-торокальця кінської збруї. 1 – срібло, золото; штампування, золочення; 2, 3 – мідний стоп; тиснення, гравірування. Друга половина X ст., 1 – Київ; 2 – Чернігів (ур. Березівка); 3 – с. Табіївка Чернігівської обл. За вид.: ІУК, т. 1



імовірно, Хозарський каганат¹⁰¹. З елементів названого орнаменту витворено й хрещату декоративну композицію, що вкриває квадратну накладку на вигнутому боці ритона.

Рослинними мотивами східного взірця: трилистика, пальмети чи напівпальмети, бутона – оздоблено численні бляхи кінської збруї з багатих дружинних поховань, відкритих у Києві, Чернігові, сс. Табіївка, Шестовиця. Так, у київському похованні № 108, виявленому на розі вулиць Рейтарської та Малої Володимирської, двадцять великих срібних золочених блях мигдалеподібної форми заповнені плоскорельєфним зображенням двох паростків на кінцях одного стебла. Менший з них, у вигляді великого пуп'янка-бутона і двох бічних листків із завитими кінцями, спрямований догори, більший – розпуклий трилистник з боковими широкими листками, кінці яких також завиті в спіраль, спрямований донизу. Композиція – строго центрична. Соковиті форми паростків добре вписано в площину блях і виконано низьким плескатим рельєфом. Так само виконано об'єми віднос-



Гарнітур від сумки. Бронза; лиття. Перша половина / середина X ст., с. Шестовиця Чернігівської обл. АМ ІА НАНУ. За вид.: Koczownicy Ukrainy

Не менш показовими є зразки орнаменталізації металевої гарнітури кінської зброї з могильника Чернігова (ур. Березівка, курган № 16) й могильника біля с. Табіївка (Чернігівська обл., курган № 2). Вони також укладені з плетива стилізованого/-их рослинного/-их пагону/-ів, доповненого/-их трилисниками, бутонами, півпальметами, завитками, окремими опущеними листками. Особливо виразні паралелі з традицією середньоазійського художнього срібла, а також виробів кочовиків, властиво, угорців, демонструє узор більшої (передньої) бляхи гарнітурного набору з Табіївського могильника. Це виявляється в загальному рисунку окремих форм мотивів, у поєднанні гладких і заштрихованих ділянок поверхні, урешті, у наявності такого характерного мотиву, як тонкий вигнутий пагін з трьома цятками, вигравіруваний на стеблах і листках основної фітоморфної форми¹⁰⁴.

Вплив східного ювелірного ремесла простежується не лише в іконографічному й техніко-стилістичному характері оздоблення названої категорії речей, а й у їхній формі, конструкції та призначенні. Першовзірці блях мигдалеподібних обрисів, що набули поширення в Південно-Східній та Центральній Європі в другій половині X ст., відомі серед наборів збройної гарнітури Середньої Азії VI–VIII ст., поширеної серед представників сгодійської і тюркської верхівки¹⁰⁵. Аналоги блях у вигляді листків і “сердечок” відомі в гарнітурах салтівської культури та угорській іконографії¹⁰⁶. Воднораз їх формотворенню притаманні й самотутні риси. На відміну від центричного укладу відповідного рослинного мотиву більшої бляхи (що цілком закономірно з огляду на її центральне розміщення на нагрудному пасі кінської зброї), тут рослинні форми (напівпальмети, поєднані у видовжений ланцюжок) менших блях з Табіївського набору утворюють складну хвилясту S-подібну фігуру. Варіюючи масштабом і формою окремих деталей (листіків, завитків), майстер уміло заповнює фітоморфним мотивом внутрішній простір кожного окремо взятого виробу. За характером проробки поверхні виступаючих форм аналізовані бляшки займають проміжне місце між київськими зразками з поховання № 108 та іншими бляхами збройних наборів з Дніпро-Деснянського межиріччя.

Наконечники і бляшки ремінного гарнітура (прорис). Срібло; лиття. Середина (?) X ст., Чернігів (Єлецький монастир). За Б. Рибаківим



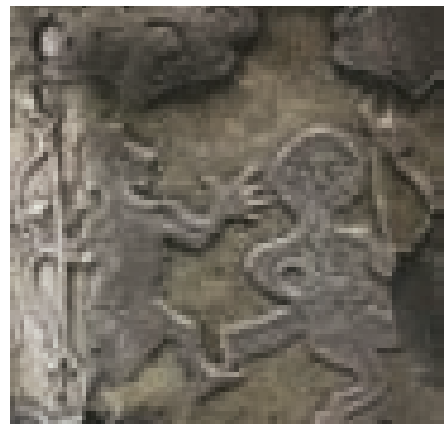
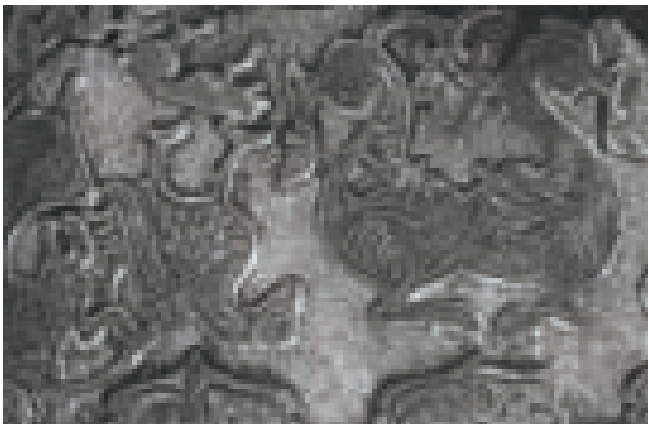


Орнаментована облямівка-окуття більшого турячого рогу-ритона з Чорної могили (фрагмент, про-рис). Ріг, срібло, золото; карбування, гравірування, золочення. Середина X ст., Чернігів. За Б. Рибаківим

Сказане повною мірою стосується й металевої гарнітури набірних портупейних поясів ранньої Русі, прикрашених рослинними та рослинно-геометричними візерунками.

Одночасне побутування в середовищі соціальних верхів Русі, насамперед військової дружини, предметних реалій, різних за етнокультурним походженням (що відображало, вірогідно, її різноетнічний склад), зумовило появу й своєрідних витворів гібридного характеру, творів, у яких більш чи менш органічно поєднувалися риси різних художніх традицій. Так, комбінацію іконографічних і техніко-стилістичних ознак різних за походженням мистецьких традицій демонструє, на переконання багатьох учених, окуття більшого ритона із Чорної могили (Чернігів). Горловину цього турячого рогу обрамлено тонким срібним листом, нижній край якого, як і меншого рогу, оформлений у вигляді ряду фестонів більшого й меншого розмірів, що відповідно заповнені стилізованими рослинними мотивами у вигляді переплетених стеблами квіток і нерозквітлих бутонів (?). Довкруг горловини на срібній облямівці напаяно в один ряд об'ємні накладки складної конфігурації, нижній край яких, утім, вторує обрису фестонів. Плєскату поверхню накладок оздоблено карбованим і увиразненим черню мотивом двох переплетених стебел з пальметами і трілисниками (граната?), а також стилізованих квіткових мотивів. Основну площу облямівки, між верхніми й нижніми рядами зубчастих форм, займає багатопфігурна композиція, що складається з двох людських персонажів, кількох птахів та

Орнаментована облямівка-окуття більшого турячого рогу-ритона з Чорної могили (фрагменти). Срібло, золото; карбування, гравірування, золочення. Середина X ст., Чернігів. За Б. Рибаківим



звірів (реальних і фантастичних). Її організуючим центром виступають два, розвернуті в протилежні боки й поєднані між собою деталями, масивні грифони, між якими видніється пишна пальмета. Протилежну позицію в композиції займає зображення двох людських постатей: стрільців із луками. Між цими парами розміщено всі інші персонажі: орли (у різних подобах), два вовки в геральдичному сплетінні й пальметою, що проростає з їх об'єднаних хвостів, дрібні звірята (зайці? собаки?), ведмідь (?) і півень (глухар?). Дослідники ще не дійшли згоди щодо конкретного змісту цього зображення, але він, безсумнівно, відображає певний міфологічний і/чи епічний сюжет¹⁰⁷.

Тло опрацьоване дрібним чеканом-пуансоном, унаслідок чого антропо- й зооморфні мотиви набрали певної рельєфності. У вираженню фігур, як і рослинних мотивів при краях облямівки, сприяє різниця кольорового вирішення окремих частин виробу: виступаючі форми лишилися срібні, натомість тло золочене. Рисунок рослинних мотивів на накладних бляшках і фестонах увиразнений чорню. Високий технічний рівень виконання як попереднього, так і аналізованого вінця, засвідчує досконалу (майже не помітна) припайку країв срібних листів-смуг¹⁰⁸.

Східні (переважно хозарські, а також середньоазійські) риси найвиразніше проступають в орнаментальному оздобленні облямівки. Пальмети різної конфігурації та інші фігоморфні мотиви позначені виразними орієнтальними рисами. Упадає в око й близька відповідність форми об'ємних накладок до блях ремінної гарнітури салтівців і/чи угорців. Запозиченою зі східного мистецтва є, імовірно, й схема геральдичної композиції з двох вигнутих звіриних (вовчих?) фігур, представлених у дзеркальному відображенні. Слід зазначити, що аналогічну композицію, крім чорномогильного ритона, відтворено ще й на круглих підвісках із Сахнівки й Гньоздового¹⁰⁹. Окремі дослідники відзначають типологічну сумірність між сценами боротьби-змагання людських персонажів на чернігівському ритоні й на ряді творів художнього металу іранського (скіфського) й хозарського походження, зокрема на ковші з Коцького городища (РФ)¹¹⁰. Принагідно згадаймо й близьку відповідність – на рівні загальної пози, розмаху крил, повороту голови, обрису дзьоба, характеру відтворення деталей, зокрема п'р'я – між зображенням розкритого орла на чернігівському ритоні та гравірованих зображень орлів на фрагменті кістяного виробу (накладки сидла?) гунського часу з поселення в с. Тимкове (Одеська обл.)¹¹¹. Щоправда, означену паралель заледве можна пояснити тяглістю іконічної традиції, усталеної ще за гунського панування. Вірогідніше припустити для обох випадків різночасові імпульси-впливи зі спільного інокультурного джерела східного походження (мистецької практики Китаю чи Ірану). За будь-яких обставин це факт побутування певного зображального канону, що вперше з'явився на вітчизняних теренах за гунського панування.



Руків'я меча. Залізо, срібло, золото; кування, інкрустування, гравірування, золочення, облямівання. Кінець X ст., Київ (на розі вулиць Рейтарської та Малої Володимирської). МІКУ. За вид.: L'Or des steppes



Підвіска. Бронза; лиття. XI ст., с. Сахнів-ка Київської обл. За вид.: Древности Приднепровья

Водночас ряд авторів убачають у цьому виробі певні риси скандинавського мистецтва як стилістичного характеру, так й іконографічного. Ці спостереження стосуються й образного складу композиції, і характеру відтворення окремих зоо- і фітоморфних мотивів (зокрема птахів, собак (вовків), плетінки)¹¹². Так, питомо скандинавським за походженням визначається рідкісний мотив перехрещених крил грифонів центральної геральдичної композиції ритона¹¹³.

Поєднання в аналізованому виробі стилістичних та іконографічних рис різного етнокультурного походження (та ще при місцевому, вірогідно, виготовленні) обумовило, зрештою, “змішаний”, достатньо еkleктичний його художній стиль¹¹⁴.

І це не є винятком для мистецтва Середньої Наддніпрянщини X ст., як значною мірою і наступних періодів. Дослідники відзначають подібне явище на прикладі інших зразків декоративно-вжиткового мистецтва

означеного історичного відтинку. При цьому рівень синтезованості різнокультурних за походженням компонентів в окремо взятих зразках художнього металу русів є різний, так само відмінним є пропорційне співвідношення складників. Якщо згадана обкладка більшого чернігівського ритона демонструє достатньо високий рівень взаємозв'язку, то відомі й приклади цілком механічного поєднання різнокультурних елементів. Характерним прикладом цього є меч з уже згаданого дружинного поховання № 108 другої половини X ст., відкритого свого часу в Києві на розі вулиць Рейтарської та Малої Володимирської. Наверх (головка) й перехрестя цього меча варязького типу інкрустовані прикметним для скандинавської традиції крученим срібним, місцями золоченим дротом. Натомість саме держално обгорнуте срібною бляхою, уся поверхня якої вкрита гравірованим стилізованим рослинним орнаментом “угорського” типу¹¹⁵.

Багатокомпонентний (головно скандинавсько-східний) характер давньоруської дружинної культури міг віддзеркалювати різноетнічний склад, а відповідно й різні традиційні культурні орієнтири самих її носіїв. Водночас він міг бути, принаймні певною мірою, виявом східних “замилувань” і уподобань русів-скандинавів, що формувалися під час торговельних чи військових місій у країнах Сходу. Слід зазначити, що присутність “східної речової вуалі” на комплексах русів вітчизняних теренів Ф. Андрощук і В. Зоценко схильні пояснювати саме тим фактом, що скандинавські старожитності потрапляли в Середню Наддніпрянщину не лише з півночі шляхом “із Варяг у Греки”, а й з південного сходу, в основному “хозарським шляхом”¹¹⁶.

Ливарні формочки. Шифер; різьблення. Друга половина X ст., Київ (Поділ). За М. Сагайдаком





Гривна (розітнута) і браслет. Золото; квання, скручування (1). X–XI ст., Полоцьк, РБ. ПІАЗ. За Ю. Асєєвим

Оглядаючи різнокультурні за походженням серії творів ювелірного мистецтва, які побутували в середовищі руського суспільства Середньої Наддніпряниці, говорячи про різні за походженням стилістико-іконографічні групи пам'яток художнього металу, важливо відзначити одну характерну ознаку для процесу формування місцевої художньої культури початкової Русі. Скандинавські старожитності на вітчизняних теренах у переважній більшості з'являються, починаючи із середини X ст., і представлені вони головню імпортними зразками, щонайменше серед речей порівняно високого технічного й художнього рівня виконання. Якщо й трапляються місцеві вироби скандинавського типу, то вони з'явилися тільки (і здебільшого) як повтори (найчастіше як відливи-копії) привозних зразків. Імовірно, певна кількість з останніх могла бути продукцією не питомо місцевого виробництва, а таких давніших центрів скандинавського осідку в Східній Європі, як Гньоздово чи Стара Ладога. Власне, саме із цих теренів походять речові докази тиражування фібул скандинавського походження¹¹⁷. Лише в окремих випадках (для зазначеного часового відтинку) віднаходяться речові докази відносної адаптації скандинавської традиції на вітчизняному ґрунті й організації місцевого виробництва предметів скандинавського типу. Тут, зокрема, йдеться про знахідку на київському Подолі кістяного шаблону (матриці) зооморфної маски анфас, що майже повністю відповідає наремінній бляшці у вигляді ведмежої (?) голови з Іскоростеня, позначеної рисами скандинавського стилю Борре¹¹⁸. Процес поглибленої адаптації й творчого переосмислення мистецької традиції скандинавського етнічного компонента припадає вже на наступні XI і XII ст. Це демонструє, скажімо, група круглих литих підвісок (у тому числі й екземпляр із с. Сахнівка на Київщині¹¹⁹), прикрашених на чільному боці рельфом “здиблених” (витягнутих по вертикалі), розміщених спинами одина до одної (у

Жіночий браслет. Золото; квання, скручування. X ст., Київ (садиба Сікорського). За вид.: The dawn of art





Жіночі прикраси. Срібло; лиття, лютування, зернь, штампування. Кінець X – початок XI ст., с. Копіївка Вінницької обл. НМІУ. За М. Брайчевським

дзеркальному відображенні) і об'єднаних плетінкою фігур двох звірів. Ці геральдичні зооморфні групи, за спостереженням дослідників, поєднують у собі елементи стилів Борре, Еллінг, Ренгеріке, однак в не притаманному для Скандинавії композиційному трактуванні¹²⁰.

Принципово інша картина вимальовується у випадку мистецької традиції Сходу. На середину X ст. вона постає доволі адаптованою місцевими майстрами-виконавцями, що недвозначно засвідчують представлені попереду твори “східної подоби”. Важливо відзначити, що серед них є чимало достатньо вартісних як за матеріалом, так і за рівнем виконавчої майстерності виробів. Показовою в цьому сенсі є відкрита в Києві (на Подолі) ремісничка майстерня другої половини X ст., у якій, судячи за виявленими формочками, відливалася поясна гарнітура, взорована на східні прототипи¹²¹. Загальний обрис поясних наконечників і бляшок, а ще більшою мірою іконографія та стилістика їхньої орнаментики, представлені на шиферних формочках, подібні до відповідних виробів степового регіону Надчорноморщини, головно Хозарського каганату. Близький, хоча й не тотожний фітоморфний декор демонструє як ранньо-, так і пізно-салтівська гарнітура¹²². Прикметно,

що на боковій грані однієї з формочок міститься арабський куфічний напис, що може вказувати на східне (неруське) етнічне походження майстра-виконавця¹²³. З такими спостереженнями узгоджується свідчення історичних джерел про чималу кількість вихідців зі Сходу (зокрема хозарів), серед мешканців середньовічного Києва, у тому числі поміж жителів Подолу¹²⁴.

Мовлячи про ювелірне мистецтво ранньої Русі, зокрема художньої культури населення Києва X ст., слід згадати також такі елементи парадного металевого убору руської верхівки, як шийні гривни і браслети, кільця, персні, виконані з гładкого золотого чи срібного круглого в перерізі дроту. Зразки таких достатньо простих, але разом і масивних виробів, скажімо, виту зі срібного дроту гривну, виявлено в київському похованні № 105 знатного дружинника, а золоті браслети – у складі київських скарбів 1851 і 1913 років¹²⁵. Так, останній скарб містив шість браслетів, з яких три – гładкі, із зав'язаними у два вузли кінцями, два – виті з двох дротів, також із зав'язаними кінцями, один – витий із трьох пар дротів з кінцями, склепаними у вигляді невеликого ромба, на чільному боці якого вибито трикутники й цятки¹²⁶. Саме ці предметні реалії, які мають скандинавські прототипи, спонукали свого часу Г. Корзуніну визначити стиль чоловічого строю Києва й Середньої Наддніпрянщини названого століття як “суворий”¹²⁷. Це коване щире “злато”, яким перші київські

князі клялися (нарівні зі зброєю) перед Перуном¹²⁸, і згадані попереду речі скандинавської і східної подоби князівсько-дружинної субкультури Русі, помітно відрізняються від комплексів ювелірних виробів як решти соціальних верств самої Руської землі, окремих підвладних їй племінних теренів, так і більшості напівзалежних, не кажучи вже про незалежні племінні угруповання південно-східної слов'янської ойкумени, що відображають певні локальні художні процеси й уподобання місцевого люду, насамперед його владних і заможніших верств. Чи не найпоказовішим прикладом у цьому сенсі є доробок художнього оброблення кольорових металів населення Верхньої Надстирщини, верхнього й середнього поріччя Південного Бугу.

Починаючи приблизно із середини X ст., поміж представниками місцевої знаті помітного поширення набувають різноманітні срібні прикраси та елементи (фурнітура) вбрання, щедро оздоблені зерню та ще подекуди сканню: скроневі кільця з вертикальними підвісками, видовженоовальні намистини, нагрудні “медальйони” й прикраси у вигляді серпа місяця, гудзики, персні тощо. Цей ряд виробів складав переважно набір жіночого презентативного вбрання. Упадає у вічі вишуканість і разом цілісність їх як з огляду на матеріал, техніку виконання, так і на підбір форм, стилістику й характер декору виробів. Такий рівень комплексності та художньої викінченості не фіксується серед ювелірних наборів прикрас попереднього (як, урешті, і наступного) часу. Викликає захоплення високий технічний рівень виконання корпусних виробів із зерню. Майстри-ювеліри виготовляли їх з окремих деталей (тонких пластин чи опуклих порожнистих форм), витиснених спершу на бронзових матрицях, а згодом спаяних між собою. Узори, викладені рівновеликою зерню на рівних чи опуклих поверхнях виробів, винятково геометричного характеру – переважно у вигляді комбінації трикутників, ромбів, смуг, кілочок. За максимальної наповненості поверхні виробу, декор водночас відзначається строгою ясністю форми окремих модулів та чіткістю загальної побудови орнаментальних рядів. У набір металевих прикрас входили також срібні гривни та браслети, виконані чи з грубого (круглого в перерізі й гладкого або кутастого й витого) прута, чи виплетені з тоншого дроту. Структура їхнього формотворення (мережана плетінка), з одного боку, доповнювала рельєф зерневих викладок, а з другого – відтіняла гладкі поверхні інших прикрас.

Поміж усього різноманіття типів і форм прикрас “зернового стилю” окремі категорії виробів привертають до себе особливу увагу. Витонченістю конструкції відзначаються, зокрема, так звані лопатеві намистини. На відміну від решти однотипних нагрудних прикрас, корпус лопатевих збирається не в цільний об'єм, а з кількох окремих сегментів, між якими лишалися проsvіти. Завдяки цьому традиційна овальна форма намистин набирає вишуканої мережаності й легкості. Виразністю (і навіть монументальністю) загального об'єму й разом тонким ритмом і врівноваженістю деталей (аж до найдрібніших) декору наділені нагрудні широко- чи вузькорогі серпоподібні підвіски, а також масивні персні з півсферичним, усущіль гранульованим щитком. При цьому величина зерні, що вкриває

Гривна. Срібло; кування. Кінець X – початок XI ст., с. Червоне Вінницької обл. ВОКМ. За вид.: Раритети Вінницького обласного краєзнавчого музею





Скроневі кільця. Срібло; лиття, лютування, зернь. X ст., с. Борщівка Рівненської обл. За вид.: The dawn of art

підвісками, що різняться своєю конфігурацією та розмірами, а також сім гривен (цілих і фрагментизованих)¹³¹. Поміж скроневих кілець (що увійшли в науковий обіг під умовною назвою “сережки волинського типу”) за величиною й багатством оформлення виділяється один (?) екземпляр. Його масивну підвіску майже повністю вкрито орнаментальними рядами, укладеними з гранул (зерні) різної величини. Тут маємо чергування вузьких разочків (в одну чи дві поземні лінії) з порівняно широкими смугами, заповненими ромбами і/чи трикутниками різної величини. Вершини трьох рогів контурного “серпика” кільця увінчано масивними гранульованими кулястими намистинами, а її нижній край оздоблено мережаним дворівневим бордюром. Не поступаються пишністю декору й великі нагрудні вузькорогі “серпиків”-пронизки. Їхню поверхню поділено рядами невеликих півкуль на три ділянки. Центральну з них займала група з трьох великих порожнистих півкуль, що обперезані при основах разком дрібнозерні. Бокові – вкриті зерновою викладкою у вигляді концентричних кутів. При основах рогів-відростків містилося ще по одній великій півкулі. Подвійний контур загальної форми місяця-“серпа” доповнений сканним дротом.

Певна концентрація означеної категорії ювелірних виробів у похованнях населення Волині дала підстави свого часу вважати саме цей регіон місцем формування нового для Південно-Східної, та й усієї Східної Європи другої половини X – початку XI ст. комплексу прикрас парадного жіночого вбрання княжо-боярського середовища¹³². Це припущення підтверджується фактом знахідки поховання ювеліра в кургані № 29 могильника під м. Пересипниця (Волинська обл.) з набором інструментів та бронзових штамів-матриць для тиснення основних об’ємних форм підвісок скроневих кілець, “серпиків”, намистин¹³³. Водночас значна, якщо не більша, кількість подібних виробів представлена серед археологічних знахідок з інших теренів розселення південно-східних слов’ян. Уже мовилося про поодинокі знахідки аналогічних прикрас у похованнях некрополів Києва. Аналогічна ситуація спостерігається в літописному Родені, що під Каневом (скроневі кільця-сережки, персні)¹³⁴, та древлянському Іскоростені (скроневі кільця-сережки). Відомі вони й у складі численних скарбів, зокрема, виявлених біля сс. Гушине під Черніговом, Шабельниця на Київщині, Юрківці, Копіївка і Червоне на Вінниччині, а також на обширах Дніпропетровщини й Херсонщини¹³⁵. Слід зауважити, що більшість із пере-

щиток таких пернів із виразним “пуп’янком” на вершині, поступово збільшується за кожним наступним колом викладки від гори до основи щитка. Довкруг останньої розміщено в ряд відносно великі зернини-сфери (від восьми до чотирнадцяти), які в плані створюють подобу багатопелюсткової розети (див., наприклад, зразки зі скарбу, відкритого біля с. Копіївка Вінницької обл.)¹²⁹.

Чималу кількість виробів такого зернового геометричного стилю виявлено на Волині, зокрема, у похованнях і в складі окремих скарбів X – початку XI ст.¹³⁰ Серед останніх одним із найвідоміших є скарб, відкритий біля с. Борщівка Рівненської області. Він мистив дві великі нагрудні підвіски-“серпиків”, вісім скроневих кілець з нерухомими

рахованих скарбів локалізується в басейні Південного Бугу й на півдні Київщини, тобто східніше від південної межі розселення літописних волинян, яка проходила по водорозділу Прип'яті й Західного Бугу – з одного боку й Дністровським басейном – з другого¹³⁶. Показово, що саме серед цих знахідок числиться найбагатший скарб із Копіївки, що мав у своєму складі, oprіч п'ятисот срібних дирхемів, понад сорок різноманітних срібних прикрас¹³⁷, а в околицях Червоного, як і в Пересипниці, виявлено інструментарій, ваги й сировину для виробництва подібних ювелірних прикрас¹³⁸. Цілком очевидно, що так званий “зерновий стиль” срібних прикрас другої половини X – початку XI ст. заледве можна приписувати лише мешканцям волинського регіону. Це художнє явище значно ширших просторових, а отже, і племінних меж. Водночас, у світлі доступного на сьогодні писемного й археологічного фактажу, воно постає реалією художнього життя насамперед і головно літописних племен волинян і бужан (у сенсі осідників верхнього поріччя Південного Бугу), а ще, вірогідно, уличів¹³⁹.

Різні типи ювелірних виробів означеного художнього кола, що походять з різних племінних теренів, демонструють значну зовнішню подібність між собою. Проте вже при першому наближенні до теми можна помітити певні особливості як формальних рис окремих типів прикрас, так і комбінацій їх (чи окремих складників-деталей) між собою в різних локальних наборах. Зокрема, окремі скроневі кільця з Надслуччини (Борщівський скарб) обрамлені знизу своєрідною орнаментальною мережкою, яка не характерна, наприклад, для відповідних прикрас з Надпівденнобужжя (Копіївський скарб). Натомість деякі з двадцяти семи скроневих кілець “волинського типу” останнього скарбу, oprіч нижньої видовженої по вертикалі підвіски у вигляді “трона” з більших і менших сфер і дрібних плоских кружалець-“розеток” (закріплених на кільці на певній відстані від підвіски), мають ще по дві великі, усущіль гранульовані кулі (що уподібнюються за формою гудзикам). Розміщені у верхній частині кільця, вони стримлять у різні боки, створюючи подобу терезів. Такої комбінації не демонструють, як можемо судити за доступним фактажем, інші збірки прикрас X ст. з вітчизняних теренів.

Категорії ювелірних речей подібного стилістичного характеру й технічного рівня виконання відомі також на інших теренах Східно- (Гньоздово, РФ) й Північноєвропейських (Швеція) обширів. Утім, давніші за хронологією зразки (середина/остання чверть IX ст.) походять із сусідних теренів сучасної Польщі, а також Словаччини й Чехії, що входили до складу могутньої на свій час Великої Моравії¹⁴⁰. Остання обставина підводить до думки про генетичний зв'язок аналізованого мистецького явища Волини з відповідною традицією одного із центральноевропейських художніх осередків, найвірогідніше, – великоморавської держави, яка розвинула її, як свідчать дослідження науковців, під впливом ювелірного мистецтва Візантії та, можливо, Схо-



Підвіска-“серпик”. Срібло; зернь, штампування, лютування. X ст., с. Юрківці Вінницької обл. За вид.: Нариси з історії українського мистецтва

Підвіска-“серпик” і підвіска-кружальце. Срібло; зернь, штампування, лютування. Кінець X – початок XI ст., с. Червоне Вінницької обл. ВОКМ. За вид.: Раритети Вінницького обласного краєзнавчого музею





Набір жіночих прикрас (гривна, браслет, скроневі кільця, перстень). Срібло; лиття, кування, гравірування. X ст., с. Новотроїцьке Полтавської обл. За І. Ляпушкіним

ду¹⁴¹. На це вказує і ряд інших спостережень. На території Волині, Галичини й Поділля не віднайдено пам'яток ювелірного ремесла (принаймні донині), які б засвідчили поступове становлення названого стилю перед другою половиною X ст. Інакше кажучи, наука не володіє нині фактами щодо зародження й поступового еволюційного розвитку названого стилю на ґрунті місцевої традиції ювелірного ремесла. Щоправда, активне використання зерні чи імітація її в системі декору ювелірних виробів фіксується вже на початку VIII ст. серед старожитностей пеньківської культури. Зокрема, такі речі виявлені на Пастирському городищі¹⁴². Але між порівнюваними художніми реаліями діахронних періодів існує часовий розрив¹⁴³ і несумірність територіальної локалізації. Показово також, що речі зернового стилю, крім Волині, з'являються спорадично і на інших землях (у землях Дрєвлянського князівства, на території Русі), у час, коли Великоморавська держава переживала період глибокої політичної кризи й згор-

тання економічного потенціалу, фактичного занепаду¹⁴⁴. А спричинити появу на північно-західних теренах України в середині X ст. відповідного стилю художньої обробки дорогоцінних металів могли мандрівні майстри-ювеліри – вихідці із тієї-таки Великої Моравії. Деякі дослідники, зокібна В. Сєдов, появу зернових прикрас на вітчизняних теренах пов'язував із цілою міграційною хвилею західнослов'янського люду Середньої Наддунайщини¹⁴⁵.

На відміну від різнокультурної гібридності, а подекуди й еклектизму виробів, що побутували серед верхівки раннього руського суспільства, гібридності, зумовленої не в останню чергу інтенсивним міжрегіональними й міжетнічними культурними зв'язками, проаналізовані ювелірні прикраси волинян/бужан-уличів продовжують єдину в стилістичному вимірі традицію ювелірного мистецтва, що склалася (також, імовірно, не без зовнішнього впливу) в західнослов'янському Наддунайському (властиво, великоморавському) середовищі. Це враження створюється головно на підставі збіжності морфології, основних конструктивних форм виробів, а також їхньої орнаменталії, яка заснована переважно на абстрактних чи абстрагованих (геометризованих) мотивах.

Зовнішні, зокрема наддунайські, мистецькі чинники виявлялися в художній творчості зазначеного часу не лише волинян/бужан-уличів, а й значно східніших (Дніпровського Лівобережжя) слов'янських племінних угруповань. Проте, на відміну від слов'ян західних і південно-західних теренів Правобережжя, у художній культурі яких сильний зовнішній імпульс припав на середину X ст., на землях сіверян (носіїв роменської археологічної культури) процес засвоєння сторонніх впливів, та й увесь хід розвитку мистецтва, у тому числі ювелірного, склався зовсім інакше. У IX ст. там продовжували побутувати привозні (імпортні) ювелірні вироби, виготовлені майстрами Хозарського каганату (властиво, салтово-маяць-

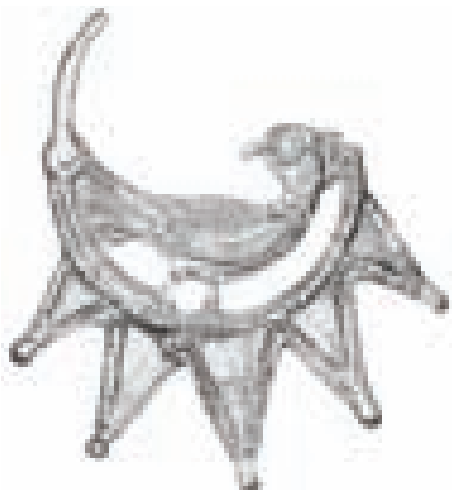
кої культури) й Наддунайщини. Проте кількість їх, проти попереднього періоду, неухильно зменшувалася, особливо починаючи від середини IX ст. Натомість тривав доволі активний процес становлення місцевого виробництва ювелірних прикрас, що поступово набувають самобутніх локальних стилістичних рис. Зміни певним чином торкнулися майже всіх категорій сіверянських прикрас, що мають аналоги в старожитностях Наддунайщини, навіть простих за формою і виготовленням: дротяних шийних гривен, браслетів, фібул. У гривнях дріт круглого перерізу почав замінюватися дротом квадратного чи ромбічного перекрою. Відповідно іншого вигляду набула й скручена форма. Надалі майстри-виконавці взагалі відмовлялися від останнього прийому формотворення. Заразом виразного вигляду набували замки означених шийних прикрас (тип “подвійної петлі”). Кінці розклепували і надавали їм обрисів “крил”, або пелюсток, листків (як правило, загострених трикутних). Їхня чільна сторона іноді додатково оздоблювалася нескладним гравірованим орнаментом. Саме такі гривни з розклепаними й орнаментованими кінцями вважаються питомо сіверським прикрасами, що сформувалися й поширювалися впродовж IX–X ст. Характерні приклади їх виявлено в Полтаві й на городищі біля с. Новотроїцьке Сумської області¹⁴⁶. До кінця X ст. в сіверян продовжували побутовати, хоча й не надто широко, дротяні браслети з плавного потовщеними кінцями різного перекрою. Без особливих змін до середини названого століття побутовували також тип пластинчатих браслетів із поступово розширеними кінцями, укритими простим “зубчастим” (зигзаговим) орнаментом, виконаним за допомогою нарізного коліщатка. Чимало саме таких зразків виявлено на тому-таки Новотроїцькому городищі¹⁴⁷. Однак в другій половині X ст. цей тип спростився: зникла повздовжня центрична грань (ребро) на кінцях. Браслети набули “стандартного” для давньої Русі вигляду¹⁴⁸.

Десь у середині IX ст. з’явилися перші зразки так званих променистих скроневих кілець – чи не найвиразніших прикрас сіверян і радимичів. Остаточне оформлення і початок їх масового поширення припадає на кінець IX ст. (Новотроїцьке городище, Полтава [скарб 1905 р.], ін.)¹⁴⁹. На думку більшості дослідників, прототипами для них послуговували безпосередньо візантійські чи провінційновізантійські (Середньо- і Нижньодунайські) взірці так званих гронуватих сережок (з трьома й п’ятьма нижніми неоднаковими “гронами” із зерні) VII–VIII/IX ст.¹⁵⁰ Порівняно з волинськими скроневими кільцями, серед яких нерідко трапляються близькі (як за формою, так і технологією виготовлення) репліки західним першовізірцям, сіверські помітно різняться від своїх південних / південно-західних відповідників. Вони є не лише спрощенішими, а й монументальнішими і заразом виразнішими, як то не раз траплялося, форм. Для форми означених прикрас характерним є згромадження рівновеликих виступів при нижній частині (дужці) кільця: порівняно видовжених гострокутних виступів-“променів” (центральний з яких неодмінно більший за величиною) та значно дрібніших виступів-“зубців”. Поверхню виступів нерідко оживляє рельєф, що імітує більш чи менш щільну викладку із зерні чи зигзагісті бороздки (Полтавський скарб)¹⁵¹. Кінці нижніх променів, а часом і верхніх зубців, у виразненні, як правило, контуром-брівкою, завершуються більшими кульками-“крамлями”. Показово, що на території розселення сіверян, як і на решті вітчизняних теренів, побутовали переважно п’яти- й семипроменеві кільця, натомість у північніших радимичів – тільки семипроменеві (поширені переважно вже в XI–XII ст.), а генетично пов’язані з ним семилопатеві – у в’ятичів¹⁵². За цим стоїть, вочевидь, певна племінна і/чи регіональна специфіка такого типу прикрас¹⁵³. Слід також відзначити, що променисті кільця входили до складу жіночих головних прикрас аж до початку XII ст. включно. Матеріалом для таких місцевих виробів слугували переважно різні сплави срібла (біллон).



Прикраси (прориси). Срібло; лиття. IX ст., с. Новотроїцьке Полтавської обл.: 1 – бляшка ремінна (?); 2 – променисте скроневе кільце. За І. Ляпушкіним

Скроневе променисте кільце. Срібло; лиття. Друга половина IX ст., м. Коростень (територія давнього Іскоростеня) Житомирської обл. За Б. Звіздецьким, А. Петраускасом, В. Польгуєм



Зовнішні мистецькі імпульси, вочевидь, мали істотне значення для розвитку практики художньої обробки металів у сіверян. Однак характер прикрас, що постали впродовж IX ст. в носіїв роменської культури, не був простим наслідуванням провінційновізантійських і західнослов'янських (великоморавських) прототипів, а найімовірніше, їх місцевим переосмисленням і перетворенням. Неспроможність наслідувати порівняно складні технічні прийоми візантійських і моравських майстрів (тиснення, пайки, зерні) не змусила місцевих майстрів відмовитися від самого стилістико-іконографічного ладу прикрас. Вони їх тиражували в доступній техніці одностороннього лиття й кування. Водночас виразний локальний характер цих прикрас, що склався в IX ст. й проіснував до моменту занепаду роменської культури в останній чверті X – на початку XI ст., указує на те, що сіверяни не мали постійних і тривалих контактів з візантійською і західнослов'янською художніми культурами. У зазначений час вони продовжували розвивати переважно імпульс художнього впливу, отриманий ще в минулому столітті¹⁵⁴. Це свідчить про глибокий зв'язок традиції художньої обробки металів у сіверян саме з дунайським культурним колом. На цьому тлі вельми показовим виступає факт порівняно швидкого згорання впродовж кінця IX–X ст. в середовищі сіверян традиції ювелірного мистецтва салтівської культури, яка так і не вкоренилася на місцевому ґрунті, хоча із середини VIII і до середини IX ст. її вироби були панівними в усіх комплексах прикрас носіїв роменської культури¹⁵⁵.

Окрім сіверського ареалу, променисті кільця спорадично трапляються і на обширах інших слов'янських груп¹⁵⁶, подекуди демонструючи їх самобутні різновиди. Один із таких зразків, датований другою половиною IX – зламом IX/X ст., відкрито в давньому Іскоростені – столиці древлян (городище № 1). Над дужкою з п'ятьма променями відтворено у профіль хижу (?) птаха з оберненою назад головою. Виразний силует фігури доповнений умовним, але водночас і достатньо детальним рисунком оперення розпушеного хвоста, складеного крила, великого круглястого ока, поперечної смужки посеред шиї (своєрідного нашійника), виконаного в техніці гравірування¹⁵⁷. Хоча близьких діахронних відповідників такому виробу нині не відомо¹⁵⁸, принаймні на вітчизняних теренах, іконографічний лад його “пташиного образу” відповідає одній із найпоширеніших схем представлення зооморфних мотивів у середньовічному мистецтві¹⁵⁹. Слід принагідно зауважити, що зображення птахів (які ніби “наспівають під вухом”) досить по-

пулярний мотив у наборі оздоблень жіночих скроневих і вушних прикрас Азії та Європи середньовічного часу¹⁶⁰. За цим, безсумнівно, проглядається певний семантичний підтекст, пов'язаний з уявленнями про просторову організацію макро-, а відповідно й мікрокосмів, зокрема, традиційне співвідношення образу птаха з верхнім (небесним) рівнем світобудови.

З Іскоростенського городища № 1 походять також інші виразні зразки жіночих ювелірних прикрас для голови. Серед них особливої уваги заслуговує пара золотих скроневих кілець першої половини X ст., нижня частина яких оформлена у вигляді достатньо широкого місячного “серпа”, знизу якого прикріплено додатково по одній трипелюстковій підвісці (трилиснику). Краї обох форм обрамлені дротяним (?) контуром і рядом зерні. На поверхні “серпиків” подвійними рядами гранул викладено гострокутий розлогий зигзаг із додатковими кутастими фігурами, що заповнюють проміжки тла між основними лініями зигзага, а на трилиснику – невеликі рівнобедрені трикутники, що оточують порівняно великі порожнисті півкулі, розміщені по центру підвісок¹⁶¹. Подібні зразки скроневих прикрас відомі серед старожитностей IX–X ст., що походять з території Великої Моравії, зокрема зі Старого Места¹⁶². Однак ці відповідники на місці зірчастих форм мають кулясті бубонці. Натомість близькі астральні форми демонструють підвіски-“серпики” пеньківської культури VII – початку VIII ст., що у свою чергу походять від візантійських прототипів¹⁶³. Тим-то нині важко, як справедливо відзначають автори публікації іскоростенської знахідки, однозначно твердити про їхнє імпордне чи місцеве походження. Можливо, є рація в цьому випадку, як і в деяких інших, говорити про означену категорію виробів як про явища ширшого регіонального виміру. Слід зазначити, що на Іскоростенському городищі нещодавно виявлено ювелірні інструменти, які засвідчують розвиток художнього оброблення кольорових металів в цьому адміністративному центрі древлян¹⁶⁴.

Безсумнівно, привозним виробом є срібна сережка у вигляді мережаного трирогого “серпика” з масивною видовженою підвіскою на взір опуклодонної посудини-“гличика” чи “кошика”¹⁶⁵. “Серпик” виготовлено з дещо сплющеного дроту, що з чотирьох боків вкритий рядами дрібної зерні. Її верхівки завершуються голівками-“коліщатками”, укладеними по-горизонталі крупнішими кульками зерні. Об’єм “кошика”, що звужується кількома уступами до верхнього краю, також прикрашений дрібною зерню. Гранули щільно заповнюють усю нижню частину підвіски, вище вони оперізують її горизонтальними рядами, а у верхній частині укладені малими ромбами і трикутниками¹⁶⁶. Чи є ця прикраса імпортним виробом із віддаленіших центральноєвропейських (західнослов'янських) теренів, а чи із землі сусідніх волинян, сказати нині однозначно складно. Окремі аналоги відомі з обох територій¹⁶⁷, однак волинське походження її виглядає імовірнішим як з огляду на деякі формальні ознаки, зокрема, на матеріал виготовлення, так і на просторову наближеність. Принагідно слід згадати срібні литі сережки місцевого виробництва, що імітують зразки так званого “дунайського типу” кінця I тис. н. е. Останні широко представлені на теренах Великої Моравії, Угорщини, Малопольщі. Але, на відміну від західних



Скроневе кільце-“серпик” з підвіскою. Золото; лиття, лютування, зернь. Друга половина IX ст., м. Коростень (територія давнього Іскоростеня) Житомирської обл. За Б. Звіздецьким, А. Петраусксом, В. Польгуєм

прототипів, древлянські екземпляри значно масивніші, а разом і спрощеніші у відтворенні деталей¹⁶⁸.

Якщо доступні зразки комплексу прикрас жіночого вбрання вищих верств громадянства Древлянської землі пов'язані із західною (насамперед моравською) мистецькою традицією, то металеві деталі чоловічого вбрання, властиво, елементи ремінної гарнітури, що виявлені в Іскоростені, віддзеркалюють впливи головної культури Сходу (чи то у версії художньої культури Хозарії, чи волзької Булгарії)¹⁶⁹. Серед них виділяється масивна срібна бляшка (4 см × 3 см), на чільному боці якої представлено орнаментальний мотив у вигляді проквітлого паростка в обрамленні розлогих вигнутих пагонів-листіків¹⁷⁰. Рослинні форми, як і широкий подвійний контур-бордюр, виразно прочитуються на пуансовому тлі. Найближчі аналоги (за формою, іконографією рослинного мотиву й розміром) походять із Тимерево (Ярославська обл., РФ)¹⁷¹. Певну подібність виявляє також широка серцеподібна бляшка з Гньоздового (Смоленська обл., РФ) й території Кавказу¹⁷². Древлянська знахідка, як і решта аналогів, відзначаються цілим набором самот-

Бляшки ремінної гарнітури. Бронза (1), срібло (2, 3); лиття, гравірування. Перша половина X ст., м. Коростень (територія давнього Іскоростеня) Житомирської обл. За Б. Звіздецьким, А. Петраускасом, В. Польгуєм



ніх ознак, насамперед стилістичного й іконографічного характеру зображення. Так, видовжені форми рослинного мотиву іскоростенської пам'ятки, на відміну від наведених паралелей, сплетені по центру в складний вузол і поєднуються із зовнішнім бордюром перемичками. Неповторні риси формального ладу наведених відповідників, у поєднанні з територіальною віддаленістю їх між собою, не дозволяють вважати їх продукцією одного мистецького осередку. Риси збіжності недвозначно виказують існування спільного для всіх випадків першоджерела, що закорінений у мистецькій традиції Сходу.

Досить оригінальною є срібна накладна бляшка з карбованим орнаментом у вигляді заглибленої концентричної мигдалеподібної форми по центру з двома відростками вгорі й закрученими паростками-листочками знизу й рифленим обрамленням довкола¹⁷³. За загальним обрисом і окремими деталями (відростками й центральним мотивом) вона уподібнюється до металевих аплікацій, що відтворюють один із популярних мотивів ремінної гарнітури східного типу – розітнутий плід (граната?)¹⁷⁴.

Поряд з імпортними виробами, що належали соціальній верхівці, можна говорити про тиражування по ремісничих центрах Древлянської землі продукції, виконаної за взірцями чужоземних прикрас, а також місцевих типів ювелірних речей. Це засвідчує насамперед знахідки відходів ювелірного виробництва й приміщення відповідної майстерні на іскоростенському городищі № 1. Йдеться, зокрема, про браковані литі зразки кілець “дунайського типу”, а також частини тонкостінного корпусного виробу – прокатаної у вальцях срібної пластини у формі еліпса, декорованої з

одного боку відбитками зубчастої накатки (по центру й уздовж краю) й пуансовим орнаментом (у вигляді рівносторонніх трикутників на решті площі пластини). Про виготовлення в Іскоростені тиснених корпусних виробів свідчить також бронзова матриця еліпсоватої форми й заготовки-пластини із псевдозерновим оздобленням¹⁷⁵. Останні знахідки особливо показові, адже вказують на освоєння місцевими майстрами не лише порівняно простого способу лиття за восковою моделлю, а й значно складніших і трудомісткіших технічних прийомів, яких вимагає виготовлення й збирання корпусних прикрас.

Загалом можна стверджувати, що художній метал Древлянської землі, судячи за характером знахідок в її стольному граді Іскоростені, займав проміжне становище між відповідними художніми практиками Волині й Наддніпрянської Русі. У ньому переплелися різні традиції: як місцеві, так і зумовлені, вочевидь, зовнішніми впливами¹⁷⁶. Комбінація останніх помітно інша, ніж у названих регіонах. Зокрема, на відміну від теренів Русі, скандинавський компонент тут майже не представлений. Окремі знахідки зразків скандинавського ювелірного мистецтва, як, наприклад, вшуканого за рівнем технічного й художнього виконання наконечника (бутеролі) піхов меча з кургану біля с. Немиричі (ур. Ігорева могила) Житомирської області¹⁷⁷, є, найімовірніше, епізодичними винятками, аніж типовими прикладами, які засвідчують закоріненість мистецької традиції північноєвропейського (скандинавського) регіону в землі древлян.

ХУДОЖНЄ ОБРОБЛЕННЯ КІСТКИ, РОГУ. Зважаючи на функціональну різноманітність і кількість виробів із кістки та рогу, виявлених археологами, косторізний промисел набув на території розселення південно-східних слов'ян упродовж зазначеного періоду помітного розвитку й поширення. Його піднесення простежується й у наступні століття, що дозволило візантіяцям вважати різьбу на кістці й розі різьбою русів¹⁷⁸. Серед доступних зразків трапляються питомо вжиткові, побутові, а разом і культові вироби та прикраси. За формотворчими показниками й декоруванням вони досить різнохарактерні. Не в усіх випадках можна з певністю говорити про їх місцеве виготовлення, зважаючи на широкую географію аналогів і типологічних відповідників. Утім, доконаним фактом є концентрація знахідок аналізованого промислу переважно по значних адміністративно-військових і торговельних пунктах давньої Русі.

Чи не найбільша кількість відповідних виробів представлена серед старожитностей Києва (X ст.). Зокрема, з дитячого поховання № 110, відкритого поблизу північно-східного кута Десятинної церкви, походить ложечка вшуканої форми і пропорцій. Ручка її прикрашена гравірованою плетінкою на подобу косички з подвійним контуром, що починається як дво-, а продовжується як тристрічкова. Не доходячи до верхнього кінця ручки, плетінка обривається і переходить у шерег трикутникових форм¹⁷⁹. Соковитий характер плетінки декору відповідає аналогічним зразкам орнаментики в стилі Борре, що датуються часом до середини X ст.¹⁸⁰ Однак подібна плетінка (із широких стрічок з подвійним контуром) використовувалася на Русі й упродовж наступних століть, що засвідчує оздоблення дерев'яних копилів XI–XII ст., виявлених у Новгороді (РФ)¹⁸¹.

Вірогідно, накладною прикрасою луки сідла є профільована пластина нерегулярної наближено трикутної форми (довжина – 19,5 см, найбільша ширина – 9 см), виявлена в чоловічому похованні № 118 на Верхній Юрковиці¹⁸². Її вершина завершується прорізним виступом, що нагадує стилізовану голову тварини на вигнутій шії. На чільному боці – невизначні сліди ритувань¹⁸³. Накладку виготовлено з розпиляного рогу лося.

Специфічним типом виробів є вигнуті вістря, виготовлені з кінцівок рогу. Грубші кінці деяких таких предметів оброблено на подобу звіриної голови з роззявленою



Ложка. Кістка; вирізування, гравірування. Кінець X ст., Київ (Старокиївська гора). За М. Каргером

рокого кінця – 2 см) вирізьблено об'ємну голову віслюка (кона?) з притиснутими до шиї великими вухами. Решту поверхні повністю вкрито низькорельєфними і гравірованими орнаментальними смугами різної ширини. Декор укладено з геометричних, геометрично-рослинних і стилізованих рослинних мотивів. Стилістико-іконографічний лад і технічні прийоми оздоблення цього держала вказують у ньому витвір, близький до художньої традиції народів Сходу, насамперед Хозарського каганату. Виразні перегуки демонструють кістяні вироби, виявлені, зокрема, в Саркелі¹⁸⁹. Натомість іншу традицію обробки рогу представляє фрагмент кістяного руків'я (?) з поховання X ст., розкопаного 2006 року на території згаданого язичницького некрополя поблизу Десятинної церкви. На одному кінці його видніється голова звіра (левиці, ведмедя?) із роззявленою пащею, а поверхня вкрита плетінчастим орнаментом¹⁹⁰. Пластичне вирішення об'ємів тут інше, ніж у згаданих аналогій. Загальні форми й деталі голови звіра – м'які, опуклі. Декор, що демонструє ознаки складної плетінки стилю Борре, виконано порівняно високим плескатим рельєфом з додатковою проробкою “внутрішніх” елементів. Виразна скандинавська орнаментика в поєднанні з не менш виразною північною образністю фігуративного зооморфного мотиву описаного предмета підтверджує висновки науковців про значний і навіть пріоритетний вплив на формування виробів у “звіриному стилі” в Русі північ-

Руків'я. Кістка; вирізування, різьблення. X ст., Київ (Старокиївська гора). За Г. Івакіним, О. Іоаннісяном



пащею. Саме таким чином оздоблені зразки виявлено, зокрема, у двох чоловічих похованнях (№ 24 і № 25) могильника IX–X ст. на території садиби Десятинної церкви (в одному випадку біля голови покійника). З-поміж них більшою майстерністю виконання позначене вістря з першого поховання. Форма звіриної голови, попри узагальнення, не позбавлена виразності профілю й ретельності обробки (полірування) матеріалу. За головою, на поверхні грубшої частини вістря, видніються численні лінійні ритмування, що укладаються в концентричні кутасті фігури¹⁸⁴. Ще одне вістря з об'ємно вирізьбленою головою звіра і плетінкою-нашийником походить з території київського Подолу¹⁸⁵. Відомі такі знахідки й на Лівобережжі¹⁸⁶. Подібно оформлені вістря IX–XI ст. виявлено щонайменше в семи пунктах (похованнях) на території початкової Русі. Аналоги відкриті в Скандинавії, Хозарії, Болгарії. Усе це вказує на відображення в цій категорії виробів не вузько-локальної, а достатньо широкої регіональної традиції художньої обробки рогу й кістки. Водночас їх конкретне призначення лишається донині не з'ясованим¹⁸⁷.

Близькі за іконографічними ознаками до щойно описаних виробів і рогові руків'я деяких предметів. Одне з них, держало нагайки (?), виявлено в північно-західній частині київського Подолу в культурному шарі кінця X ст.¹⁸⁸ На вужчому кінці порожнистого, дещо вигнутого виробу конусоваті форми (довжина – 10,8 см, діаметр отвору широкого кінця – 2 см) вирізьблено об'ємну голову віслюка (кона?) з притиснутими до шиї великими вухами. Решту поверхні повністю вкрито низькорельєфними і гравірованими орнаментальними смугами різної ширини. Декор укладено з геометричних, геометрично-рослинних і стилізованих рослинних мотивів. Стилістико-іконографічний лад і технічні прийоми оздоблення цього держала вказують у ньому витвір, близький до художньої традиції народів Сходу, насамперед Хозарського каганату. Виразні перегуки демонструють кістяні вироби, виявлені, зокрема, в Саркелі¹⁸⁹. Натомість іншу традицію обробки рогу представляє фрагмент кістяного руків'я (?) з поховання X ст., розкопаного 2006 року на території згаданого язичницького некрополя поблизу Десятинної церкви. На одному кінці його видніється голова звіра (левиці, ведмедя?) із роззявленою пащею, а поверхня вкрита плетінчастим орнаментом¹⁹⁰. Пластичне вирішення об'ємів тут інше, ніж у згаданих аналогій. Загальні форми й деталі голови звіра – м'які, опуклі. Декор, що демонструє ознаки складної плетінки стилю Борре, виконано порівняно високим плескатим рельєфом з додатковою проробкою “внутрішніх” елементів. Виразна скандинавська орнаментика в поєднанні з не менш виразною північною образністю фігуративного зооморфного мотиву описаного предмета підтверджує висновки науковців про значний і навіть пріоритетний вплив на формування виробів у “звіриному стилі” в Русі північ-

ноєвропейської мистецької практики і про збереження цієї тенденції аж до часу централізованої християнізації давньоруської держави в кінці X ст.¹⁹¹ Воднораз виявлений зразок “хозарського типу” недвозначно засвідчує реальність і східного вектора в розвитку принаймні київського рогообробного промислу. Тобто наразі вимальовується та ж таки картина багатокомпонентної основи формування художньої культури як Києва, так і давньоруської держави в цілому.

Інакший принцип оздоблення речей, заснований на лінійному ритмуванні, демонструє така поширена категорія речей першої потреби чоловіків і жінок, як гребінці. Вони – односторонні, з накладними колодочками, їхня спинка, як правило, трохи вигнута, подекуди з невеликими виступами “ріжками” на кінцях. Нерідко в комплект із гребінцями входив ще й футляр, виготовлений з двох пар поздовжніх колодочок. Декоративні ритмування колодочок спинок гребінців доволі скромне, часто обмежене лише кількома вертикальними лінійними нарізками біля країв. Подібно подеколи оформлялися й футляри. Серед останніх трапляються такі, поверхню яких повністю, чи майже повністю, вкриває ритмічно розміщений ритований узор із комбінації вертикальних і навкісних ліній. Так, зі згаданого київського поховання № 24 походить односторонній гребінець у футлярі, прикрашений досить простим лінійно-геометричним орнаментом. Спинка гребінця через певні проміжки вкрита щільно згрупованими вертикальними лініями. Подібними лініями, доповненими у двох місцях-клеймах чотирма, об’єднаними вершинами (по два), заштрихованими трикутниками, прикрашено футляр¹⁹². Аналогічну стилістику декору, щоча й дещо інший рисунок нарізів, демонструють зразки гребінців у футлярах із Шестовицького могильника (Чернігівська обл.), зокрема з камерного поховання № 42¹⁹³. В одному випадку (курган № 46) кінці зубчастої пластини були оздоблені очковим (кружальним) орнаментом¹⁹⁴. Принагідно слід згадати й гребінець з культурного шару IX–X ст. городища Монастирок (між с. Зарубинці й хут. Монастирок Київської обл.¹⁹⁵), колодочка якого також прикрашена різним лінійним орнаментом, однак значно складнішого й розмаїтішого рисунка. Найбільшу центральну ділянку колодочки заповнено видовженими по вертикалі ромбами з подвійним контуром, які, перерехрещуючись між собою боковими кутами, витворюють своєрідне графічне мереживо. Натомість коротші бокові ділянки демонструють комбінацію з трикутників, утворених косим



Руків'я нагайки (?). Кістка; вирізування, різьблення, гравірування. Кінець X ст., Київ (Поділ). За Г. Івакіним, Л. Степаненко

Гребінець і футляр. Кістка; вирізування, гравірування. X ст., ур. Коровель біля с. Шестовиця Чернігівської обл. За Д. Бліфельдом





Накладки на луки сідла (прорис). Кістка; вирізування, гравірування. X ст., ур. Коровель, с. Шестовиця Чернігівської обл. За Ф. Андрущук

перехрестям. Поверхня двох розлогіших із них щільно вкрита штрихованою сіткою. Подібний зразок гравірування демонструє гребінець з поховання № 1 кінця X ст., що перекривало частково київську кумирню (святилище) 980 року “**внѣ двора теремного**” (?) (вул. Володимирська, 3)¹⁹⁶.

У Шестовиці відкрито також інші типи виробів з кістки й рогу. Найцікавіші з них – дві накладки луки сідла з кургану № 42. Вони мають форму видовжених і трохи вигнутих пластин (завдовжки 24 см, завширшки 4 см) із заокругленими кінцями й додатковим загостреним виступом (завширшки 4 см) посередині опуклого краю. Верхівки цих виступів мають фігуративний обрис. Їм надано вигляду протами чи то хижого птаха (орла?), чи орлиноголового дракона. Чільні боки накладок оздоблено тонко гравірованим плетінчастим орнаментом, більші деталі якого обрамлено подвійним контуром і додатково вкрита сіткою

діагональної штриховки. Стилїстика зображень на пластинках тотожна, але іконографія їх відмінна. На одній із накладок представлено асиметричну композицію з різних за шириною прямовистих і вигнутих стрічок, спіралей, подекуди подвійних, племенистих форм. На вцілілому кінці дуги другої накладки чітко простежується фігура дракона, хвіст якого заплетений у складний вузол¹⁹⁷. Характер орнаментативної сідельних накладок виказує риси стилів Еллінг і Маммен¹⁹⁸. Ознаки останнього, що побутував упродовж 960–1020 років, найвиразніше проступають у гравіруванні цілої накладки. Вони виявляються головню в масивності форм іконографічних мотивів та активному заповненню їхніх поверхонь дрібнішими деталями. Утім, мамменський стиль тісно пов’язаний з еллінським, будучи його дещо видозміненим продовженням¹⁹⁹. Показово, що, перегукуючись на рівні стилістико-іконографічного ладу декору з цілим рядом пам’яток Данії, самі аналізовані накладки (як певний вид виробів) в Скандинавії відповідників не мають²⁰⁰.

З найранішого чернігівського кургану Гульбище (середина X ст.) походять вісім кістяних пластинок-накладок від, імовірно, дерев’яного лука. Одна з накладок (на кінець лука) має вигнуту форму на подоби носової частини човна. Її завужений кінець оформлений у вигляді мініатюрної кіньської голови, стилізовані форми якої підносяться над поверхнею пластини невисоким рельєфом. Ширша частина накладки вкрита соковитим рослинним орнаментом. Аналогічні форми декору прикрашають решту пластин²⁰¹. Мотиви напівпальмет, в’юнких, кручених стебел/листіків, бутонів-трилісників виказують відповідність східній орнаментальній традиції.

Отже, найцікавіші в художньому вимірі зразки косторізного промислу відображають, так чи інакше, дві основні течії в художньому процесі Русі, одна з яких пов’язана з традицією скандинавської Півночі, а друга – мусульманського (арабського) Сходу.

КЕРАМІКА. IX–X століття в розвитку гончарства – сполучна ланка між слов'янськими керамічними традиціями другої половини I тис. н. е. та формами й технікою виготовлення посуду, притаманного для киево-руського часу. Той період позначений поширенням на східнослов'янських теренах кружального багатого орнаментованого посуду. Загалом слов'янська кераміка ранньоруського періоду презентована трьома керамічними традиціями: райковецькою, волинцівською й роменською.

На теренах між Дніпром та Карпатами в IX ст. з'явився примітивно кружальний посуд райковецької традиції, особливістю якого, на відміну від ліпного, стало орнаментальне оздоблення врізними горизонтальними й хвилястими лініями. Проте кількісно тоді продовжувала переважати ліпна кераміка, і лише з X ст. кружальні форми почали домінувати. Разом з тим відбувалася й еволюція самої технології. Так, якщо в IX ст. побутувала кераміка, виготовлена від руки, що має лише незначні сліди підправлення на крузі, то вже в X ст. з'явився власне кружальний посуд, верхня частина якого була сформована з допомогою гончарного круга. Загалом X століття стало фіналом побутування ліпного від руки посуду, хоча ліпні миски й сковорідки траплялися ще й в XI ст. Зникнення ліпної кераміки відбиває не лише зміну способу виготовлення, але й трансформацію самої традиції гончарства. Адже ліпний посуд, на відміну від гончарного, був продуктом домашнього неспеціалізованого виробництва і є елементом традиційної культури. За своїм характером райковецький ліпний посуд IX–X ст. цілком відповідає слов'янському попередніх періодів. Він так само представлений двома категоріями: горщиками й сковорідками. У VIII–X ст. з'являються також конічні миски.

Райковецький кружальний посуд X ст. позначений низкою особливостей, що вирізняє його на тлі періоду, попри те, що він зберіг основні форми та пропорції, притаманні слов'янському посуду попереднього часу. Це здебільшого горщики видовженіших пропорцій з плечем у верхній третині чи чверті висоти. Водночас оформлення верхньої частини кружального посуду стало різноманітнішим за рахунок зростання ступеня профільованості. Профільованішими стали як плече, так і вінця.

Окрім пропорцій для форми, велике значення мала лінія вигину тулуба, особливо у верхній частині. До того ж значно більшою мірою на форму посудини в цілому почали впливати вінця. Власне, створення складних форм вінців з манжетоподібним завершенням досягалося завдяки використанню гончарного круга.

Поєднання пропорцій та характерних ліній в оформленні плеча й придонної частини визначає кілька напрямів утворення форм посудин. Серед них ребристі конічні або близькі до конічних горщики. Прикладом можуть бути дві посудини із житла № 40 зі Східного городища біля с. Монастирок в Середній Наддніпрянщині²⁰². Це високі, широко відкриті (з діаметром вінця, що дорівнює діаметру плеча, або трохи більше) кружальні горщики, що мають в одному випадку конічний, а в іншому – з незначним вигином назовні тулуб та коротке ребристе плече у верхній чверті висоти. Вінця обох посудин високі, досить сильно відігнуті назовні і мають манжетоподібне потовщення.

На дві верхні третини висоти горщики оздоблені орнаментом. Орна-

Горщики. Глина; формування. Кінець IX–X ст. (райковецька культура), Дніпровське Правобережжя. За Д. Козаком, Р. Терпиловським, Н. Абашиною



ментальну композицію одного з них становить поєднання двох однорядних хвилястих ліній, що нанесені вище і нижче від плеча, та горизонтальних – з рівними проміжками між ними. Дві горизонтальні лінії пролягають між хвилястими в місці ребристого зламу, утворюючи орнаментальний пояс, що акцентує плече. Інший горщик має зацентовану хвилястою лінією шийку, від якої спускається широка суцільна смуга зі щільно нанесених горизонтальних ліній. Майже аналогічні цій за формою та орнаментациєю посудини походять із Західного городища біля сс. Монастирок та Шестовиця²⁰³. Остання має плавніший вигин плеча та дещо вужче горло, а смуга з горизонтальних ліній спускається ще нижче, майже до самого дна. Так само орнаментований і горщик з Ревного I на Попрутті, проте, на відміну від описаних, має цілком округле плече та досить сильно, у порівнянні з плечем, звужене горло²⁰⁴. Такі закриті посудини, з переважно округлим плечем у верхній третині або чверті висоти та злегка опуклою придонною частиною, походять також з Києва, Канівського поселення, селища та Західного городища Монастирок, Ревного I, Іскоростеня²⁰⁵.

Особливо характерними для райковецьких комплексів є високі стрункі горщики з плавно вигнутим плечем у верхній третині висоти. Цікаве оздоблення, що складається з трьох орнаментальних поясів, має посудина з Канівського поселення. Її шийка прикрашена трьома проведеними близько одна біля одної хвилястими лініями, середня з яких, на відміну від двох інших, є дуже плавною; дві смуги, кожна з яких складається з двох однакових хвилястих ліній, нанесені на рівні плеча, придонна ж частина оздоблена поясом з горизонтальних ліній. Орнаментальною композицією, яка складається з подвійних багаторядних хвилястих ліній, що чергуються з багаторядними горизонтальними лініями, вирізняється горщик із Шестовиці²⁰⁶. Цікавим є композиційний ритм, що виявляється в зростанні щільності між смугами хвилястих ліній та збільшенням частоти їх коливань.

Серед горщиків, що мають присадкуваті пропорції (діаметр плеча дорівнює приблизно висоті), виділяються горщики з добре виділеним, переважно округлим, плечем у верхній частині висоти та порівняно вузьким дном. Відомі також як рясно орнаментовані, так і позбавлені орнаменту посудини. Для низки орнаментованих посудин характерною є композиція, що складається з одно- або багаторядної хвилястої лінії, нанесеної під шийкою, та суцільних горизонтальних ліній, що спускаються до денця, по верху яких (нарівні або дещо нижче від плеча) проведено багаторядну хвилясту лінію. Такі горщики походять з Києва та Ревного. Одна з посудин із Ревного має дві хвилясті смуги на рівні плеча, що накладаються на горизонтальні лінії. Посудина такого типу, орнаментована у верхній частині трьома смугами горизонтальних ліній, походить із с. Червене на Закарпатті²⁰⁷.

При відносно невеликому переліку орнаментальних елементів, притаманних для райковецького кружального посуду X ст., маємо надзвичайне багатство орнаментальних композицій, зумовлене розмаїттям їх поєднання. До того ж композиційний лад утворюється як поєднання окремих елементів, так і цілих орнаментальних поясів. В орнаментациї посудин акцент зазвичай робився на оздобленні шийки та плеча; головним наголосом могла бути позначена як одна, так інша частина профілю. Найчастіше для цього використовувались одно- та багаторядні хвилясті лінії або їх поєднання з горизонтальними. Разом з тим нерідко орнаментальними поясами прикрашалася, окрім шийки й плеча, також придонна частина. Окрім самих орнаментальних елементів та їхнього поєднання, важливою складовою композицій був ритм, що виявлявся у відстанях між елементами, в інтенсивності хвилястих ліній. Традиція лінійно-хвилястого орнаменту в райковецькій кераміці з'явилася на межі VIII–IX ст., але таке композиційне багатство в оздобленні, широкі орнаментальні пояси, що часто вкривають цілий туб, є рисою саме X ст.

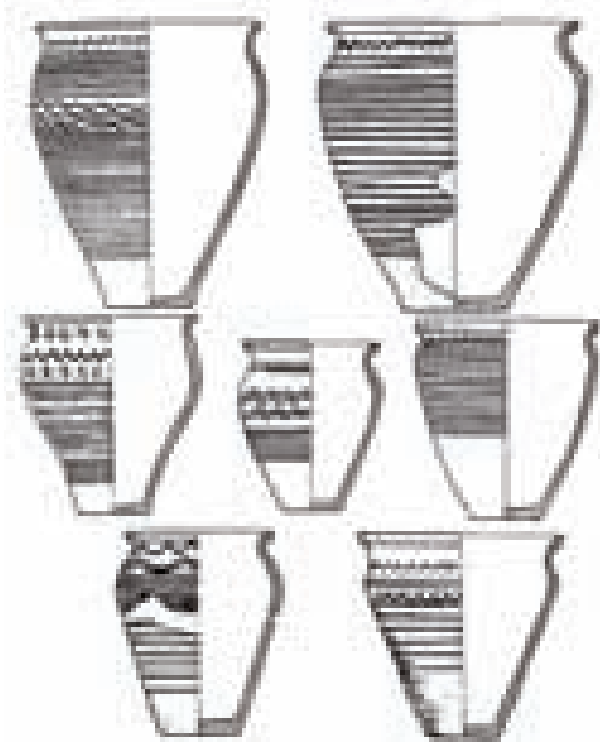
Орнаментальні мотиви, як і кожен символ, найчастіше не позначають конкретного предмета. Їхньою особливістю, навіть тоді, коли вони відтворюють окремих образ, є узагальненість, а отже, універсальність. Вони відображають, найімовірніше, принцип, сутність тих чи інших явищ або є уособленням первнів і тому є багатозначними за своєю суттю. Орнаментальні мотиви, притаманні слов'янській кераміці IX–X ст., є прикладом максимально узагальнених символічних образів. Зважаючи на широту їхнього семантичного змісту, можна припустити, що один з двох головних мотивів (хвилясті лінії), символізував Вогонь, активну дію, первень руху, тоді як інший (прямі горизонтальні лінії) міг позначати явища протилежного виміру. Останній міг також бути символом Води та/або Землі. Слід зазначити, що дуалізм сам по собі є одним з найдавніших універсальних констант.

Свідченням того, що хвиляста лінія могла слугувати для позначення Вогню, творчого первня, є розміщення хвилястих ліній або комбінацій з хвилястими лініями майже завжди у верхній частині посудини, до того ж верхньою завжди є хвиляста лінія (саме цим мотивом, за окремими винятками, оздоблювалася шийка). І навпаки, нижня зазвичай оздоблена прямими горизонтальними лініями, які часто широкою суцільною смугою вкривають придонну частину. Отже, орнаментальні комбінації, утворені поєднанням хвилястих і прямих ліній, характерні для плеча, символізують взаємодію двох начал.

Орнаментация керамічного посуду горизонтальними прямими й хвилястими лініями у VIII–X ст. набула поширення на величезній території від Північного Кавказу й Волги до Балкано-Дунайського регіону та північної частини Центральної Європи. Поява цих орнаментальних мотивів у слов'ян, на нашу думку, свідчить про їхню участь у більш широких культурних процесах. Разом з тим до цього спричинилися й зовнішні імпульси, пов'язані з моравською, а також певною мірою з аланською, пастирською та салтівською керамічними традиціями.

Іншу гончарну традицію періоду IX–X ст. презентує волинцівський посуд. На відміну від райковецької кераміки, волинцівська не має коріння в місцевому слов'янському гончарстві. Її походження та значне поширення досі є однією з найбільших загадок у слов'янській культурі передруського часу. Посуд цього типу з'явився в цілком сформованому вигляді без помітних слідів еволюції.

За формою це досить широкі закриті горщики з виразно виділеним плечем у верхній половині або третині висоти, особливістю яких є високі (5–7 см) вертикально, часто з невеликим нахилом до середини, поставлені вінця. Діаметр плеча цих посудин приблизно дорівнює або більший від висоти, нижня частина найчастіше злегка випукла. Посуд має ретельно згладжену поверхню чорного або брунатного кольору, часто плямисту.



Горщики (прорис). Глина; ліплення, формування на гончарному крузі, риткування. VIII–X ст., с. Монастирок Черкаської обл. За Є. Максимовим, В. Петрашенком

Особливістю волинцівської кружальної кераміки є багата орнаментация, що поєднує різні прийоми. Орнамент наносився з допомогою врізних та лискованих ліній. Зазвичай орнаментальна композиція складається з врізного фризу (що оздоблював плече), утвореного глибокими однорядними горизонтальними та хвилястими лініями. Рідше фриз складався із сітки пролискованих ліній. Придонна та верхня частини плеча й вінця прикрашалися лискованими лініями. До того ж, якщо нижня частина тулуба оздоблювалася вертикальними прямими смугами, то верхня – найчастіше сіткою, інколи утвореною трикутниками вершиною догори, що рівномірно накладалися один на одного. Подекуди орнамент верхньої частини посудини доповнювався гусеничним штампом.

Мотиви та прийоми орнаментации волинцівської кераміки презентують іншу, відмінну від райковецької, традицію оздоблення посуду. Насамперед це стосується лискування, що дозволяє створювати своєрідний витончений естетичний образ. Його особливістю є певна контрастність, зумовлена поєднанням комбінацій

глибоких врізних та пролискованих ліній, інколи помітних лише під певним кутом, що виступають своєрідним тлом для перших. Характер орнаментации пов'язує волинцівський кружальний посуд з колом гончарних традицій VII–IX ст., до якого належить продукція Пастирського, Канцерського, Мачуського гончарних осередків, а також кераміка Волго-Донського регіону та Північного Кавказу.

Поруч з кружальним посудом волинцівського типу на пам'ятках IX ст. Лівобережжя та правого берега Середнього Дніпра присутні ліпні горщики, що за формою повторюють кружальні, проте, на відміну від них, є неорнаментованими. Разом з тим цей посуд суттєво відрізняється від ліпної кераміки слов'янського гатунку. Він виготовлений

з глиняного тіста з домішками піску та незначною кількістю дрібно перетертого шамоту і має рівну, ретельно зглажену поверхню.

Знахідки ліпного й кружального посуду волинцівського типу переважно свідчать про те, що ці дві керамічні групи, вочевидь, не були ланками розвитку, але, безперечно, належать до однієї традиції. Висока якість кружального посуду, багатство й тонкість оздоблення говорять його столову функцію, тоді як ліпні горщики, що імітують кружальні, могли використовуватись як кухонний посуд. Властиво, у волинцівській гончарній традиції вперше в ранньосередньовічному слов'янському керамічному комплексі з'являється столова кераміка. Крім функціональної, між ними була присутня й певна семантична відмінність. За спостереженнями Д. Березовця та О. Сухобокова, кружальний та ліпний посуд на могильниках не трапляється в одному й тому ж похованні. При цьому ліпні посудини ніколи не використовували як стравиці²⁰⁸.

У другій половині – наприкінці IX ст. на теренах Лівобережжя волинцівську керамічну традицію змінила роменська²⁰⁹. Одночасно з цим зникає посуд, виготовлений на гончарному крузі. Серед роменського посуду присутні лише примітивно кружальні форми, а на пізніх пам'ятках – і давньоруська кружальна кераміка



Горщики. Глина; гончарний круг, лискування, ритуння. IX ст. (волинцівська культура), с. Волинцеве Сумської обл. За Д. Козаком, Р. Терпиловським, Н. Абашиною

ка. Роменська кераміка за якістю виготовлення, домішками в тісті відповідає загальнослов'янській ранньосередньовічній традиції. За формами це горщики з широкою верхньою частиною та добре вираженим плечем у верхній третині або чверті висоти. Типовими є також посудини присадкуватих пропорцій з максимальним діаметром, значно більшим від висоти.

Особливістю роменського посуду є різноманітність орнаментальних елементів та мотивів. Серед них широко розповсюджені типові для райковецької кераміки Правобережжя багаторядні лінійно-хвилясті комбінації. Проте, на відміну від останньої, тут присутні не лише хвилясті багаторядні лінії, але й горизонтальні зигзаги, утворені навскісними, взаємно перпендикулярними відрізками. Крім того, роменській орнаментіці притаманні різноманітні гусеничні і ямкові штампи.

Загалом слов'янське гончарство IX–X ст. позначене найбільшою різноманітністю керамічних традицій і технік виготовлення, які коливаються від суто ручного ліплення до виготовлення на швидкому гончарному крузі. Але якщо слов'янський посуд початку раннього середньовіччя був позначений різноманіттям форм, то визначальною рисою кераміки ранньоруського періоду є орнаментальне багатство.



Горщики. Глина; ліплення, штампування. IX ст. (роменська культура), Дніпровське Лівобережжя. За Д. Козаком, Р. Терпиловським, Н. Абашиною

ЯЗИЧНИЦЬКІ ОСЕРЕДКИ ВЕРХНЬОЇ НАДДНІСТРЯНЩИНИ (X – перша половина XIII ст.)

Кінець X століття був значною мірою рубіжною віхою в історії традиційного мистецтва місцевого слов'янства. Поступ політичного й соціально-економічного розвитку Русі як централізованої феодальної держави за часів правління київського князя Володимира Святославича ознаменувався кардинальною й безповоротною заміною (988) офіційного релігійного віровчення. Споконвічне язичництво як ідеологічна доктрина-концепт і релігійний інститут усього попереднього культурно-духовного розвитку громадянства, базований на пантеїстичному світогляді, скасовується верховною владою в адміністративному порядку. Його заступає, з другої чи третьої спроби (після спроби реформування язичницького культу тим-таки князем у 980 р.), запозичене з Візантії християнство¹. Таким подіям у регіоні Середньої Наддніпрянщини відповідали аналогічні процеси й на крайніх західних теренах сучасної України, зумовлені християнською місією, що виходила з територій сусідніх західнослов'янських християнізованих держав: Великої Моравії та Чехії². Разом з традиційними віруваннями та культом заміни підлягало й відповідне культове мистецтво: споруди святилищ, зображення богів, різноманітна ритуальна атрибутика тощо. Світська та церковна влада послідовно винищувала всі осередки й атрибути давніх релігійних вірувань, кінець яких у центральних і великих містах та поселеннях був швидким і фатальним: ідоли були повалені й знищені, храми й капища розорені, розкопані³. Проте у віддалених від християнської метрополії й значних християнських осередків землях, де поміж населення панівними лишалися давні громадські стосунки, язичництво, як світоглядна й обрядово-культова система, ще кілька століть зберігало передові позиції⁴. Особливо специфічно склалася історична доля традиційної язичницької духовної культури у Верхній Наддніпрянщині, зокрема в районі р. Збруч. На означеному терені, що здавна належав племені хорватів⁵, язичництво не лише затрималося чи не найдовше (властиво, до монгольської навали), а й отримало, імовірно (під дією різних обставин), певний поступальний (організаційний та формально-естетичний) розвиток, що викликає паралелі з піднесенням язичницької культури західних теренів слов'янської ойкумени XI–XII ст.⁶ Про це недвозначно свідчать досліджені тут пам'ятки монументального будівництва й тримірного образотворення IX – початку XI/ першої половини XIII ст.⁷

Будівництво

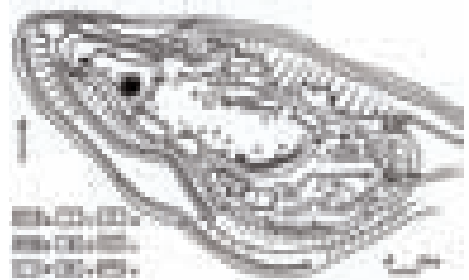
СВЯТИЛИЩА. Регіональні культові місця, що активно почали функціонувати в період масової ліквідації язичницьких святилищ у зв'язку із уведенням християнства, представлені в середній течії р. Збруч, неподалік городищ-святилищ із довколишніми поселеннями⁸. Ці городища, що, oprіч питомо культової функції, виконували, вочевидь, ще й роль громадських центрів, відзначаються, як правило, великими розмірами. За характером об'ємно-просторової організації культових місць ці об'єкти продовжують загальну лінію попереднього розвитку місцевої архітектури. Серед них застаємо ті-таки святилища "відкритого" й "закритого" типів.

Культове місце (капище) Городницького святилища на г. Богит мало вигляд округлого й дещо опуклого майданчика (діаметр – 9 м, висота – 0,5 м), оточеного вісьмома жертвними заглибленнями-ямами (діаметр 3–5 м, глибина близько 1 м). Поверхню майданчика було вимощено дрібним камінням. Майже по центру розміщувалася квадратна яма (50 см × 50 см × 50 см) під скульптурне зображення вертикального укладу⁹. На думку І. Русанової та Б. Тимощука, саме тут міг стояти Збруцький ідол. Якщо це так, то названа скульптура функціонувала щонайменше три століття (від IX до XIII ст.).

Подібний вигляд демонструють два капища Крутилівського святилища. Перше з них сягає в діаметрі близько 17 м (і обнесене додатково невисоким валиком (0,4–0,5 м)), друге – 10 м. Третє з них розташовувалося на природному скельному виступі¹⁰.

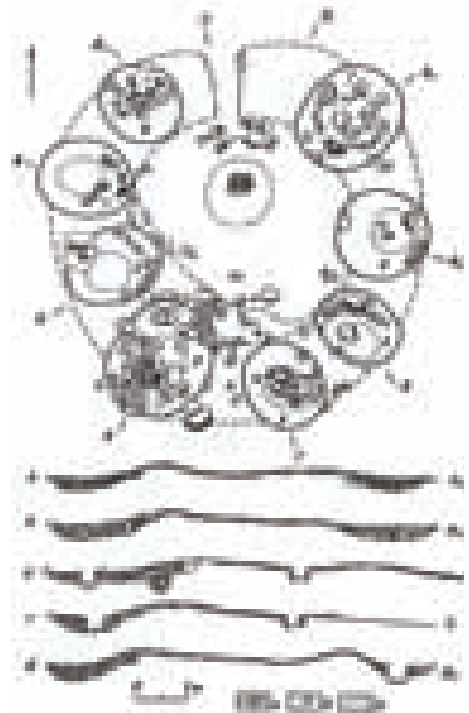
Названі святилища будувалися на природних підвищеннях (пагорбах, горах), нерідко займаючи місця давніх, ще скіфського часу, городищ (наприклад Городницьке). Вони оточувалися валами й ровами, які, однак, не мали оборонного призначення. Культові місця, як правило, займали найвищу частину городищ. Утім, нетипову планувальну структуру демонструє Крутилівське святилище. Вершина пагорба тут була зайнята великим поселенням X–XII ст. Саме святилище розміщувалося на досить крутому схилі клиноподібного пагорба, відокремленого від поселення високим дугастим валом та ровом, що продовжується з певними проміжками по краях плато¹¹.

На території святилища (але переважно за межами капищ), часто при валах і ровах, розміщувалися "довгі" будинки, у яких місцеві громади відправляли, вірогідно, обрядодіяння, відбувалися різні збори, учти тощо¹². Величина цих споруд на досліджених святилищах – різна. На Городницькому городищі-святилищі один з таких будинків був 40 м завдовжки і 12 м завширшки, другий відповідно: 60 м і 6–8 м; на Звенигородському (Крутилівському)



План городища-святилища: а – вал; б – рів; в – западини; г – майданчики; д – камені; е, ж – розкопи; з – схили; и – урвища. X – перша половина XII ст., г. Богит біля с. Городниця Тернопільської обл. За Б. Тимощуком, І. Русановою

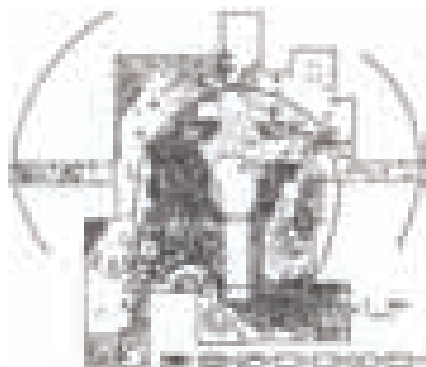
План та профілі капища на городищі Богит: 1–8 – заглиблення; а – каміння; б – кістки; в – вугілля. За Б. Тимощуком, І. Русановою



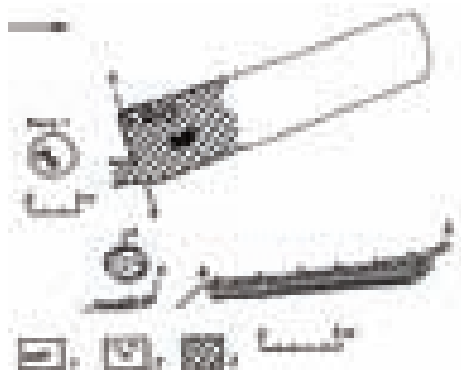


План городища-святилища: 1 – вал; 2 – рів; 3 – западини; 4 – сучасні кар’єри; 5 – скельна каплиця XVII ст.; 6 – дорога; 7 – джерело; 8 – довгий будинок. X – перша половина XIII ст., ур. Звенигород біля с. Крутилів Тернопільської обл. За Б. Тимощуком, І. Русановою

святилищі один з довгих будинків мав параметри 20 м x 5,5 м. Це були наземні споруди стовпкової конструкції, стіни яких обмащували глиною. Підлога була викладена кам’яними плитками¹³. Такий тип наземних споруд відомий як на слов’янських городищах попереднього часу, так і ще в давніші історичні періоди. На городищах-сховищах та городищах-адміністративно-господарчих центрах VI–X ст. “довгі будівлі” найчастіше зводилися вздовж оборонних ліній і конструктивно пов’язувалися з ними. Імовірно, дерев’яні перекриття приміщень таких споруд могли бути, принаймні подекуди, горизонтальними і слугувати водночас за бойові платформи оборонних стін¹⁴. На городищах-святилищах означені споруди не виконували жодних оборонних функцій. Вони стояли окремо, мали спадисті дахи, каркасні стіни (з вертикальних несучих стовпів, між якими вкладалися горизонтальні колоди, чи плівся з пруття плетінь), що обмащувалися глиною. Долівка лишалася земляною чи викладалася камінням. Вхід розміщувався, вірогідно, з торцевого, коротшого боку. В одному з будинків (№ 3) Крутилівського святилища археологами зафіксовано вхід, що мав вигляд тамбура завширшки 1,5 м¹⁵. Розміри цих споруд сягали в довжину від 15–20 м до 60–80 м при ширині від 3,5 до 6–8 м¹⁶. Знахідки в деяких “довгих будинках” культових поховань, вогнищ зі слідами жертвоприношень, значної кількості уламків кераміки, слідів від стовпців (вірогідно, ніжок пристінних лавок і столів) указують на те, що ці споруди правили місцевому люду за місця здійснення релігійно-обрядових церемоній, общинних зборів, громадських трапез, а в деяких випадках – схоронення громадських запасів і коштовностей¹⁷.



План 2 капища городища-святилища Звенигород: 1 – камені; 2 – яма; 3 – межі капища; 4 – вугілля; 5 – щєбінь; 6 – місця знахідок; 7 – дерева. За Б. Тимощуком, І. Русановою



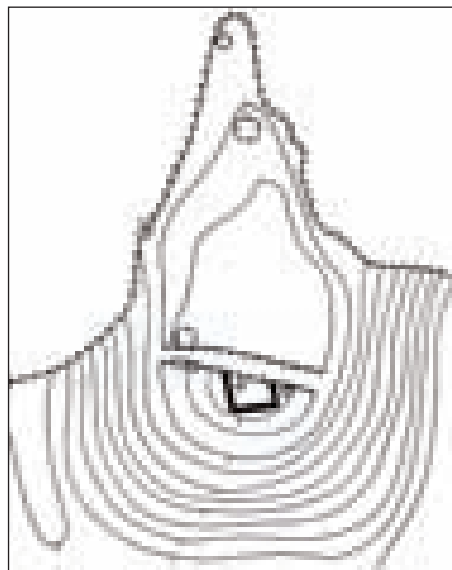
ХРАМОВА АРХІТЕКТУРА. Про храми східніших обширів збереглися скупі писемні згадки. Найбільше писемних свідчень про храмове будівництво дохристиянського часу стосується полабських та балтійських слов’ян XI–XII ст.¹⁸ Утім, така практика мала значно ширші межі. Так, у “Пам’яті й похвалі св. Володимиру” монаха Іакова мовиться, зокрема, про те, що князь “разруши храми ідольския со лже-

План і профілі довгого будинку та жертвовної ями городища-святилища Звенигород: А-А – план та профіль вогнища; 1 – камені; 2 – обпалена глина; 3 – розкопана частина довгого будинку. За Б. Тимощуком

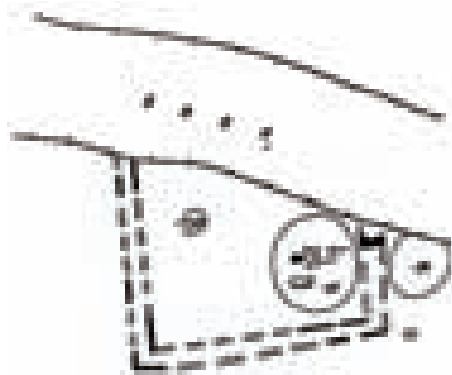
іменними богами”¹⁹. Імовірно, до Києва стосується звістка про храм часів Володимира, що містить “Сага про Олава Трюгвасоні” монаха Одда (близько 1190 р.)²⁰. Про характер зовнішнього вигляду цієї будівлі джерело нічого не повідомляє, крім того, що вона мала двері, а всередині містилися, можливо, зображення богів, яким приносили жертви. Але зваживши на “столичний” статус цієї культової споруди та на традицію скульптурного (рельєфного) й кольорового оздоблення стін дерев’яного храму у м. Ридигості (Ретрі) та скульптурного (рельєфного) й кольорового оздоблення огорожі храму в м. Арконі на о. Рюгені надбалтійських слов’ян XI–XII ст.²¹, можна припустити існування достатньо виразного художнього вигляду як її інтер’єру, так і екстер’єру. Зокрема, рештки храмових споруд виявлено на теренах Західної України в святилищах, відкритих та досліджених поблизу сс. Зелена Липа, Рудники й Крутилів.

Храмову споруду XI–XII ст. квадратної форми, стіни якої були зорієнтовані за сторонами світу, було виявлено в урочищі Турецька криниця біля с. Зелена Липа Чернівецької області²². Споруда розташовувалася на невисокому останці правого берега Дністра. Храм розміщувався над обривистим схилом в оточенні струмків та боліт. Святилище-пагорб не мало виразних укріплень, хіба-що його схили могли вирівнюватися в давнину. Рельєф майданчика неправильної овальної форми (розмірами 42 м × 14 м) злегка понижувався в напрямку Дністра. Археологічними дослідженнями виявлено напластування двох періодів. Нижній, майже повністю зруйнований, датується X ст., а верхній, завтовшки близько 70 см, що майже повністю складався із завалу обпаленої глиняної обмазки, – XI – початком XII ст.

На первісній поверхні, під завалом глиняної обмазки, виявлено рештки стін у вигляді заповнених вугіллям ривчаків з обпаленими краями завширшки близько 10 см. Вони простягалися двома паралельними рядами (колодами зрубу?) на відстані 20–30 см одна від другої. Імовірно, глиною не лише обмащували зовнішню поверхню зрубу, але й заповнювали порожнину між зовнішнім та внутрішнім зрубами. Північну частину споруди, наближеної в плані до квадрата, було зруйновано військовим окопом. Повністю збереглися сліди південної (5,3 м) та частково східної і західної (4,2 м) стін. Майже по центру приміщення, ближче до його західної стіни, виявлено стовпову яму діаметром 0,6–0,7 та глибиною 1,2 м. Ця яма, найвірогідніше, фіксує місце розташування дерев’яного ідола, закріпленого в ямі з допомогою каменю, від якого збереглися фрагменти спаленої деревини. Перед ідолом у круглій ямі діаметром 2 м, вибраній у південно-східному куті приміщення, лежав чоловічий кістяк і великий плескатий камінь правильної форми (0,4 м × 0,6 м). Довкола храму, на схилі скелястого останця, виявлено ями з попелищами від вогнищ. Біля західного краю майданчика пагорба було досліджено висічену в скелі, квадратну в



Святилище з храмом: I – план святилища; II – профіль споруд; III – план храму; 1 – культовий колодязь; 2 – ями; 3 – сліди колод на материк; 4 – глиняна обмазка. X–XII ст., с. Зелена Липа Чернівецької обл. За Б. Тимощуком





План храму з ідолом (споруда № 14) городища-святилища Звенигород. X – перша половина XIII ст., ур. Звенигород біля с. Крутилів Тернопільської обл. За Б. Тимощуком, І. Русановою

плані (2,1 м×2,1 м) криницю з вертикальними стінками завглибшки 14,5 м. Як стверджують дослідники, криниця в давнину не наповнювалася водою, а мала, найпевніше, ритуальне значення.

Таку саму будівлю язичницького храму, як і в Зеленій Липі, було виявлено на городищі-святилищі в с. Рудники Снятинського району Івано-Франківської області в урочищі Копана гора²³. Рудниківське городище розташовується на частині видовженого із заходу на схід мису берега р. Рибниця. Від корінного берега городище відділяє вал ранньозалізного часу. Майданчик городища розділено на кілька частин додатковими ровами, поміж яких знаходяться кілька конусоподібних підвищень. На плоскій вершині одного з них виявлено майданчик розміром 6 м × 10 м, на якому виявлено залишки споруди, зрештою близької до храму в Зеленій Липі. Зверху залягав шар завтовшки 40–50 см, що складався з уламків глиняної обмазки з відбит-

ками колод. Нижче – вуглистий прошарок з керамікою, датованою переважно XI ст. Характер плану споруди не вдалося дослідити, позаяк ділянка заросла деревами.

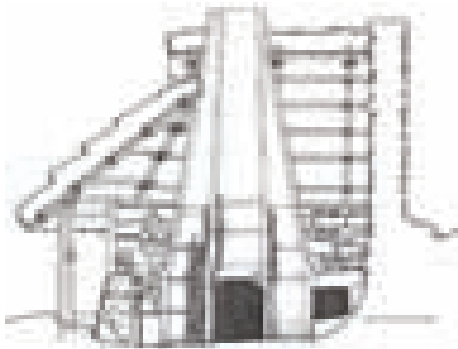
Храмова споруда розташовувалася на підвищенні, підніжжя якого було оточене символічним культовим ровом з трьома шарами кам'яної вимостки. Нижня із цих вимосток була завширшки 1,7 м й викладалася з невеликих плоских каменів із дуже обпаленою поверхнею. Поверх вимостки лежали кістки тварин, вугілля та уламки посуду X–XI ст.

На шарі землі, що осунулася зі стінок рову, була влаштована друга кам'яна вимостка. Уламки кераміки, виявлені на ній, датуються XI ст. Верхній (третій) шар належить до XII ст. На західному схилі пагорба розміщувався великий громадський будинок.

Ще одну, невелику й, вочевидь, другорядну храмову споруду кінця XII – початку XIII ст. виявлено на схилі Звенигородського святилища-городища поблизу с. Крутилів Гусятинського району Тернопільської області²⁴. Її було збудовано під пагорбом, поряд зі стежкою (процесійним шляхом), що вела з долини р. Збруч на найвищу, сакральну, частину городища. Одна з трьох з кам'яних стін (тильна) слугувала за підпорну, дві інші огороджували її з боків, з чільного боку виднілися лише стовпи, відкриваючи інтер'єр для огляду з боку стежки. По центру споруди містилося вогнище, над яким підносилася конструкція димозбірника-бовдура. У материковій стіні було дві нішоподібні хлібні печі. Майже квадратне в плані приміщення перекривалося більш-менш стрімким дахом. При вході стримів кам'яний ідол-стела і лежав жертвний камінь.

Як зауважив Б. Тимощук, поганські святилища, й зокрема храми, функціонували не лише в недовступних, віддалених місцях, як-от у збруцькому язичницькому осередку, але й у регіонах з основною

Храм з ідолом (споруда № 14) городища-святилища Звенигород (переріз і загальний вигляд). Реконструкція Ю. Дибі



масою охрещеного населення. Згаданий храм у Зеленій Липі розташовувався на відстані 12 км від давньоруського поселення XI–XIII ст. в с. Мартинівка, у центрі якого археологи дослідили рештки дерев'яного християнського храму з ґрунтовими похованнями XII–XIII ст. Язичницьке святилище з дерев'яним храмом у с. Рудники функціонувало до середини XIII ст. неподалік від давньоруського Снятина²⁵.

Скульптура

Мова про культові місця, святилища початкового етапу розвинутого середньовіччя закономірно підводить до теми образотворення, насамперед і головно тримірного, адже слов'янам була притаманна традиція наочного втілення ідей та персонажів свого міфологічного світу. У скульптурному доробку язичників кінця I – початку II тис. н. е. на особливу увагу заслуговує пам'ятка, піднята із дна р. Збруч біля с. Лишківці (поблизу м. Гусятина), яка є чи не найоригінальнішим витвором тримірного різьблення не лише слов'ян наддністрянського регіону, але й слов'янства язичницької доби загалом. Якщо дотепер мовилося про зображення поодиноких сакральних персонажів, відзначених деколи полікефалією, то в цьому випадку маємо об'ємну багатофігурну композицію широкої ідейно-тематичної спрямованості. Стрижнем виступає традиційний чотиригранний стовп. Він ще визначає загальний обрис твору, але його змістове значення заховане вже в підтекст. На перший план виступають зображальні мотиви, які розміщуються на кожній грані стовпа трьома ярусами. Верхній (найвищий) ярус займають чотири антропоморфні постаті (дві жіночі й дві чоловічі) верховних богів. Середній (найнижчий) – представляє чотири значно менші антропоморфні образи різної статі. Нижній – зайнятий улякклою постаттю Триглава (?), що розмістився на трьох гранях, і зображенням символу сонця, що відтворене на тильній грані стовпа. За наявності чільного й тильного боків збруцька пам'ятка не має, утім, однозначних периферійних, другорядних зон. Маючи чотири (майже рівноцінні) “фасади”, вона демонструє центричну композицію, зорієнтовану навсебіч. Спрямовуючи в різні сторони світу по кілька ликів сакральних персонажів, давні різьбярі досягали цілісного охоплення простору, надаючи скульптурі значення сакрального центру²⁶. Окрім чотиримірної горизонтальної орієнтації, просторовий план пам'ятки розгортається також за тримірною вертикальною структурою: з верхнім небесним, середнім земним та нижнім підземним світами. Такий композиційний лад скульптури сповна відповідає традиційним міфологічним уявленням про універсальну будову космосу. Тому про Збруцький ідол реально говорити як про своєрідну персоніфіковану модель світобудови. Заразом аналізована скульптура засвідчує існування в слов'ян розвинутої і водночас усеохопної за універсальністю змістовою плану світоглядної пантеїстичної концепції, персоніфікованої окремими божествами, зорганізованими в чітку ієрархічну структуру, в'явлення про єдність макро- й мікрокосмів Всесвіту, а ще, можливо, існування самотніх знань календарного ліку часу²⁷.

Збруцькій композиції властиве поєднання різножанрових типів зображень²⁸, об'єднання традиційних образотворчих трактувань з досі не відомими для художньої практики слов'ян пізньоримського й ранньосередньовічного часу. Образний, формальний лад сакральних персонажів підпорядковано ієрархічній структурі. Так, четвірка верховних богів своїми стильовими параметрами втворює знаному вже ряду скульптур-напівфігур, виконаних за нормами догматики традиційного язичництва. Образам притаманна та сама внутрішня зосередженість, підсилена просторовою замкнутістю фігур. Утім, у трактуванні їх очевидні і нововведення. Постаті богів відтворено на повний зріст (за винятком фігури з мечем, що відтворена між ногами).



Скульптурно-стовпова композиція (так званий Збруцький ідол; вигляд двох граней). Пісковик; різьблення. IX/X ст., с. Лишківці Тернопільської обл. КАМ. За вид: ИРИ, т. 1

Образи середнього рівня композиції в чомусь нагадують згадані вище. Між ними існує й певний змістовий зв'язок, який простежується у відповідності статей персонажів двох реєстрів. Воднораз персонажі цього реєстру не замкнуті в собі. Розведеними в різні боки руками вони активно взаємодіють з навколишнім простором. Звісно, рух кожного персонажа є ще статичним, він відповідає певній знаковій формулі. Але позаяк їхні п'ястя сягають граней реєстру, створюється враження, ніби постаті торкаються руками один одного, утворюючи єдине коло. У такий спосіб створюється ефект колового руху, що посилюється при одночасному спогляданні двох граней скульптурної композиції, а тим паче при обході скульптури зусібіч.

В іншому жанровому руслі виконано “триглава”. Його зображення “розкадровано” по трьох гранях стовпа: на чільному боці персонаж показано анфас, на бічних – у складному розвороті: голова, торс – анфас, ноги – у профіль (четверта (зворотна) грань реєстра із солярним знаком – “колесом”). Божество несе на собі тягар горішніх сфер. Усю його поставу – навколішки, з піднятими догори руками, зі складним положенням торсів (у двох випадках), з похмурими виразами облич – переймає внутрішня напруга, експресія. Сутність образу як основи й опори теологічної будови розкривається в дії, спрямованій від себе. Характер персонажа збагачено розповідним моментом, завдяки чому в загальній композиції пам'ятки проступає певна сюжетна зав'язка між замкнутими реєстрами. Пропорційна побудова тіла титана – відносно правильна. Передачею складних розворотів досягається просторова глибина зображень постатей на бічних гранях, збільшується їхня візуальна рельєфність і об'ємність. Слід зазначити, що в цьому зображенні знайшла продовження традиція “багатоголових” ідолів, яку застаємо вже в черняхівській культурі (пор. “Триглав” з Іванківців). Поетику таких зображень підпорядковано тво-

ренню індивідуального образу й водночас багатозначного символу. Нагромаджуючи в одному творі ідентичні зображальні мотиви, майстри прагнули відобразити всю повноту змісту сакрального персонажа, передати його багатоплановість у світі природи й соціуму.

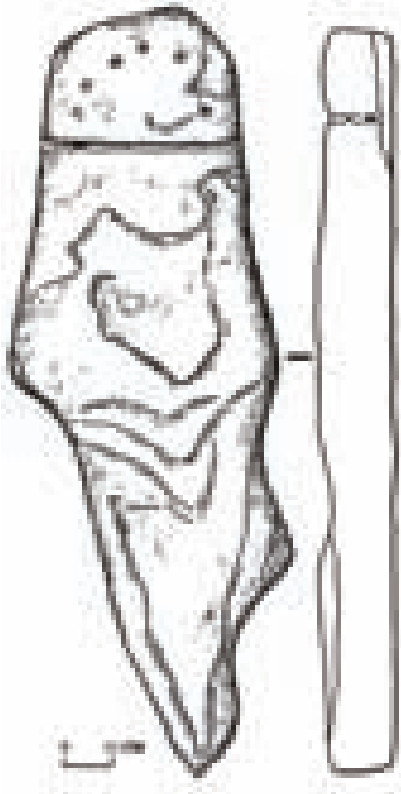
Щодо рівня пластичного виконання зображень, то воно не відзначається особливою вишуканістю, виглядає досить простим, архаїчним. Переважає одноплановий плаский рельєф, виконаний способом вибірки порівняно незначної кількості матеріалу тла довкола контурів фігур²⁹. Зображення додатково увиразнює карбована контурна лінія. Об'ємніше й детальніше (а отже, й різноплановіше) моделюються лише голови персонажів верхнього регістру, що виступають горельєфними об'ємами. Утім, удаючись до художньої характеристики як названої, так і будь-якої іншої пам'ятки культового призначення, слід враховувати, що її естетичні властивості обумовлені певними релігійними програмами, які й визначали основні формальні ознаки, умови функціонування цих творів і особливості сприйняття їх віруючими. Хоча культові скульптури в традиційних суспільствах сприймалися віруючими часто як містилиця сакрального первня і навіть реальним утіленням фізичного тіла Бога³⁰, однак вони (зображення) не були позбавлені повністю символічного звучання, певної умовності. Схильність до знакового "бачення" пластики й кольорів обумовлювали специфічне формотворення цих зображень.

За майже повної відсутності тонкої пластичної розробки скульптурних об'ємів, упадає в око вибіркова увага давнього різьбяр до деталізації образів за атрибутивними ознаками. Так, в одного з персонажів верхнього регістру відтворено вухо. Певний рівень натурності (життєвості) простежується у відтворенні фігурки коня на тлі нижньої частини вбрання безногого персонажа із шаблею. Майстер прагнув передати пропорції тіла тварини, найхарактерніші деталі – довгий хвіст, копита, вуха, а також рух – кінь басує. Цей рух – динамічний, хоча просторово обмежений і несе ознаки геральдичності. Відтворення деяких персонажів у русі, внутрішня динаміка (хоч і замкнених у загальну структуру стовпа) окремих сюжетних зв'язків є визначальними характеристиками цієї скульптури. Такий стилістичний та іконографічний лад зображення слід пояснювати не лише рівнем умілості виконавців, а й специфічним ставленням до самого втілення сакрального образу. Інакше кажучи – внутрішньою змістовою природою та призначенням зображень, специфікою розпізнання їх віруючими як об'єкта культу й обрядовості. Щоправда, можна припустити доповнення іконографічного плану скульптури в минулому ще розписом. Однак цілковито змінити образно-формальний лад зображень він, звісно, не міг.

На сьогодні збруцька скульптура лишається самотнім витвором, що не має прямих аналогів серед решти відомих зразків слов'янських тримірних зображень язичницької доби. Хоча можливо, що свого часу існували й інші подібні культові "статуарні" композиції³¹. Доконаним фактом є синхронне існування категорії ідолів цілком іншої образної системи. Зокрема, ідеться про вапнякову стелу (195 см × 70 см × 20–25 см) зі згаданого попереду невеликого культового приміщення (храму) XII – першої половини XIII ст. Звенигородського городища-



Рельєф коня (фрагмент Збруцького ідола). За В. Василенком



Стела. Вапняк; різьблення. XII – перша половина XIII ст., ур. Звенигород біля с. Крутилів Тернопільської обл. ТОКМ. За І. Русановою, Б. Тимощуком

святинища. Вона має вигляд ледь завуженої догори плити із заокругленою вершиною. З чільного й торцевих боків верхівка додатково виділена поперечним жолобком. На її поверхні, повторюючи обрис верхнього краю, розміщено півколом шість чи сім круглястих заглиблень-вибоїн. Підземна частина стели, що призначалася для вкопування, – на подоби шпичастого клина³². Автори розкопок храму І. Русанова й Б. Тимощук добачали в означеному ідолі узагальнений образ людської фігури. Проте, зважаючи на характер решток жертвоприношень (згоріле зерно, серпи, жорнов), присутність у храмі хлібної печі, а також на оформлення верхівки самої стели, її реальніше інтерпретувати як фалічне зображення, пов'язане з відповідним культом.

Отже, скульптурна творчість окресленого періоду розвивалася, як і на попередніх історичних етапах, між двома полюсами образотворення: крайнім узагальненням, зведенням до абстрактних форм (стовпи, умовні стели), з одного боку, і наближенням до натурних (природних) форм антропоморфізмом – з другого (статуї, багатофігурні композиції). Твори такого характеру відображали, імовірно, різний значеннєвий рівень, а то й відмінний змістовий план, а тому існували одночасно. Тому виділити один тип пам'яток над іншими за розвинутістю формотворення, визнати його перевагу в ході поступу скульптурної традиції є справою проблематичною. Водночас очевидно, що центральні святинища найбільших культових центрів слов'ян-язичників X/XI–XIII ст. містили, згідно з доступними писемними й археологічними джере-

лами, сакральні зображення, наділені відносно розвинутішими антропоморфними формами. Це могло обумовлюватися як обставинами перебігу самого художнього життя тогочасного слов'янського суспільства, урешті-решт – властивого різним рівнем кваліфікації майстрів-виконавців периферійних і центральних осередків язичницького культу, так і певними впливами з боку синхронного християнського мистецтва сусідніх земель, образний лад якого ґрунтувався на принципі відтворення видимих натурних форм. Це дає підстави порушувати питання про певну провідну стильову тенденцію язичницького тримірного образотворення періоду розвинутого середньовіччя, однак провідну не в значенні панівної чи навіть головної, а з погляду, так би мовити, перспективності в подальшому (постязичницькому) історичному розвитку слов'янської офіційної культури й красного мистецтва. Ця тенденція має зв'язок з розробкою не принципів абстракції у творенні ідеопластичних форм, а принципів “натурної реальності”, сповнених значно більшим запасом образотворчих можливостей, іконографічної й стилістичної варіативності, внутрішньої динаміки розвитку. Твори, у яких утілено ознаки природи, становлять певну зв'язуючу ланку між художніми доробками язичницької та християнської епох. Саме це, імовірно, мав на увазі М. Алпатов, коли говорив, що слов'янське мистецтво у своєму саморозвитку наблизилося до тих ідейних і формальних завдань, які розв'язувалися вже після прийняття християнства в мистецтві феодальної доби³³.

Історія художньої культури слов'ян-язичників Південно-Східної Європи раннього й розвинутого середньовіччя постає доволі складним і багатомірним процесом. За понад вісімсотлітній період свого розвитку (від кінця IV до кінця X, а подекуди й до початку XIII ст.) ця культура пережила кілька злетів і спадів. Воднораз упродовж другої половини I тис. н. е. простежується її поступальний хід, обумовлений неухильним зростанням як соціально-економічного, так і військово-політичного потенціалу слов'янського суспільства, зокрема піднесенням різногалузевого ремісничого виробництва, налагодженням внутрішніх і зовнішніх економічних та культурних зв'язків, посиленням інтеграційних процесів поміж слов'янськими племенами та племінними об'єднаннями, розбудовою єдиної централізованої держави. При цьому слід відзначити, що рівень культурного досягнення слов'янства вітчизняних теренів у межах язичницької традиції нічим принципово не поступався перед відповідними досягненнями слов'янських угруповань і держав центрально- та південноєвропейського регіону.

У розгортанні аналізованого історико-мистецького процесу спостерігається певна територіальна специфіка. Вочевидь, найактивніше він відбувався в районі Середньої Наддніпрянищини, на порубіжній зі степом та володіннями Візантійської імперії території. Культурна практика населення саме цього регіону та прилеглих до нього земель значною мірою визначала собою напрями культурного, зокрема мистецького, й духовного поступу всієї не лише південно-східної, а цілої східної ойкумени слов'янства. Разом з тим слід зазначити, що окремі слов'янські землі Південно-Східної Європи виявляють між собою і достатньо велику внутрішню єдність, спричинену близькістю етнокультурного підґрунтя, спільністю світоглядних засад, а також подібністю соціально-політичних обставин історичного поступу.

Існуюча культурна відмінність більшою мірою простежується між різними соціальними групами слов'янського суспільства³⁴. Естетичні запити формувалися й реалізувалися відповідно до умов різних соціальних середовищ, у межах їхніх матеріальних і технічних можливостей, мистецьких орієнтирів. Професійне й соціальне розшарування слов'янського громадянства зумовило зміну самої структури мистецтва, поділ його на фахово-ремісниче й побутове, традиційне ("народне"). Ці форми художньої діяльності розрізнялися переважно просторово – між центром (містом) і периферією (селом). Щоправда, культурне розмежування між верхівкою й рядовими членами громади в ранньокласових суспільствах, як правило, було мінімальним³⁵. Різні соціальні верстви мали загалом ще єдину систему цінностей. Відмінність полягала не так у якісних показниках, як у кількісних. Твори скульптури, наприклад, могли різнитися розмірами, багатством оформлення, декору, тимчасом, як сам тип зображень, їхня структура й загальний стиль лишилися переважно єдиними, традиційними. Винятком було, імовірно, лише культурне середовище великокняжого двору Києва (передусім Києва). У цьому порівняно вузькому колі споживачів і замовників культурно-мистецької продукції концентрувалася значна частка імпортованих інокультурних високохудожніх й коштовних витворів мистецтва (насамперед і головню творів художнього ремесла). Це коло характеризувалося відносно значною різноманітністю (й мішаниною) смаків та вподобань. І саме в цьому колі відбувалося змішування, переплетення (своєрідне "схрещення") стилів, технічних навичок, і саме воно (це коло) породжувало нерідко еkleктику, зразком чого певною мірою можна вважати окуття другого ритона з Чорної могили, та, гіпотетично, скульптурний комплекс так званого "Володимирового пантеону". Слід зазначити, що значною мірою до цього спричинявся й широкотий етнічний склад цього середовища.





**МИСТЕЦТВО РУСИ-
РУСЬКОЇ ЗЕМЛІ
ВЕЛИКОКНЯЖОГО
ПЕРІОДУ**

**МІСТОБУДУВАННЯ
ТА АРХІТЕКТУРА**

**СКУЛЬПТУРА
ТА АРХІТЕКТУРНИЙ
ДЕКОР**

**МОНУМЕНТАЛЬНЕ
МАЛЯРСТВО**

ІКОНОПИС

**ІЛЮМІНУВАННЯ
РУКОПИСНОЇ
КНИГИ**

ХУДОЖНІ РЕМЕСЛА

*“Євангеліст Марк”. Фронтиспіс
із Остромирового євангелія. Арк. 126.
1056 р., Київ. РНБ*

МІСТОБУДУВАННЯ

Розвинений характер землеробства південних регіонів Русі дав підстави стверджувати, що міста виникли тут раніше, ніж на півночі. Їх вважали центрами землеробської околиці. Саме цим пояснюється інтенсивний розвиток міст довкола Києва. Ремеслу й торгівлі на початкових етапах формування не надавалося великого значення. На думку вчених, торгівля лише сприяла процвітанню найбільш залюднених міст¹, та при цьому абсолютно не бралось до уваги функціонування дніпровського водного шляху.

Така концепція, у якій ігнорувалася роль торгових пунктів (типу Тимирева, Шестовиці, Гньоздова), не спроможна була пояснити, хто і яким чином зміг організувати постачання на Схід такої кількості товару, що дозволило Європі отримати навзамін величезну масу срібла. Картина урбанізації Русі VIII–X ст. була значно складніша. Паралельно з поселеннями традиційного типу дедалі помітнішу роль відігравали поселення, що були осередками інфраструктури торговельних шляхів. У їх створенні й налагодженні відповідних зв'язків активну участь узяли варяги, або ж “ар-рус” – згідно зі східними джерелами, “рус” давньоруських літописів. Добре обізнані з балтійськими торговими пунктами, вони почали створювати бази для своєї торгівлі по всій Східній Європі.

Утворенню єдиної мережі комунікацій і, як наслідок, об'єднанню величезної території Півночі та Півдня, на якій наприкінці IX ст. виникла держава східних слов'ян, мав передувати етап, коли обидва ареали розвивалися самостійно. Археологічні дослідження дали змогу виявити оригінальні ознаки, притаманні для кожного з них.

Так, відмінності простежуються у характері облаштування поселень. На півночі рідко застосовували дерев'яно-земляні фортифікації – там поширені неукріплені поселення. На півдні поселення були помітно більші, а розселення та ступінь засвоєння ландшафтів значно перевищували північні². Водночас є підстави стверджувати, що економіка півночі була більше товарною, а це своєю чергою засвідчувало активне залучення до товарообігу населення Північної Русі. Частково це пояснюється тим, що на території Південної Русі поселення, подібні до таких “прото-міст” Півночі, як Гньоздово, Лагода, Рюрикове городище, Тимирево тощо, менше досліджені.

Подібні торгові поселення виникли спочатку в Ладозі, потім – у глибині материка на основних річкових магістралях – Рюрикове городище, де пізніше з'явився Новгород, Тимирево та Сарське у верхній течії Волги, Гньоздове на Верхньому Дніпрі біля Смоленська, Чаадаївське городище поблизу Мурома, Крутик біля Бі-

лоозера, Шестовиця під Черніговом та низка інших. За археологічними даними, торгівля й ремесла розвивалися там паралельно. Завдяки таким поселенням слов'янські племена залучалися до міжнародної торгівлі, встановлювали економічні та культурні зв'язки, у результаті чого змінювався устрій їхнього життя³.

Питання хронології нових поселень, як і точних маршрутів торговельних шляхів Східної Європи кінця I тис. – тема дискусій, що тривають і донині. Найпереконливішим є висновок дослідників про те, що політичну основу давньоруської держави структурувала вісь **північ–південь**, загальна для двох початково автономних її частин з центрами в Приільменні та Наддніпрянщині. Вивчення картографії віднайдених балто-скандинавських речей і скарбів східного срібла засвідчило різні шляхи проникнення скандинавів у райони Верхнього та Середнього Дніпра в середині X ст.⁴ Так, стратегічний шлях, опорним пунктом якого в ареалі поширення смоленських довгих курганів було Гньоздово, проходив і по верхній течії Дніпра, і по Двині. Шестовецький торговий комплекс виник на важливій ділянці хозарського шляху. Починаючи з кінця IX ст., його функціонування засвідчено знахідками за умовним маршрутом: Десна – Сейм – Сіверський Донець – Дон. У Шестовиці в поховальних комплексах, що належать до кінця IX – середини X ст., одночасно виявлено скандинавські речі та предмети візантійського й східно-

го походження. Іншу структуру мали поселення нового типу, наприклад, Альдейгя – давній руський торгово-ремісничий центр, варязькій назві якого відповідає слов'янська назва – Ладога. Він виник не пізніше середини VIII ст. у пониззі Волхова як форпост Києва на початку двох великих торговельних шляхів “із варяг у греки” – Балто-Волзького та Балто-Дніпровського⁵.

Ладозьку волость з півдня, півночі та заходу охороняли невеликі укріплені містечка. Так, уже в середині XIII ст. на місці земляного городища фіно-угорського поселення виникло невелике (60–70 м) кам'яно-земляне укріплення Любша⁶, що захищало Ладогу від набігів з півночі. Найближчі аналогії Любші – у слов'янських укріпленнях Подунав'я та Польщі⁷. Шлях по Волхову на південний схід контролювало укріплення на річці Сясь у с. Городище і Холопій-городок у його верхів'ях. У IX ст. споруджували дерев'яно-земляні укріплення на Юриковому городищі, розташованому неподалік озера Ільмень. З ним пов'язують варязькі легенди про те, що покликаний на правління Юрик розмістився спочатку в Ладозі, а потім заснував Новгород біля витоків Волхова, але не там, де був новгородський кремль (Дитинець), а на 2 км південніше по течії Волхова.

Дослідження культурного шару Новгорода дає підстави припустити, що найдавніше місто було сукупністю трьох поселень – попередників майбутніх “кінців” – Славенського, Людинського, Нерівського. У першій половині X ст. це було ще не місто, а три поселення родових зверхників, розділені між собою ділянками необроблених земель. Перетворення даної структури на міську, як стверджував В. Янін, відбулося в середині X ст., коли київська княгиня Ольга в 947 році прийшла на північ та вдалася до рішучого впорядкування адміністрування територій⁸. Отже, давньоруське місто утворилося не в результаті синоїкізму, а як рішучий крок центральної князівської влади, метою якого було впорядкування податкової системи та обсягу прибутків як центральної влади, так і самого міста. Відтоді з'явилися кошти на виконання загальноміських комунальних заходів, зокрема будівництво вуличних дерев'яних мостових. Одночасно центральна адміністративна функція перейшла від Ладоги на березі Ільменського озера до міста на Волхові – Новгорода.

Перехід з волховської та західнодвінської системи міжнародних комунікацій у дніпровську в X ст. контролювався поселенням у Гньоздові під Смоленськом, одним з найбільших опорних пунктів на шляху “від варяг у греки”. Планування гньоздовського поселення динамічно змінювалося впродовж його існування. Най-

Карта зон європейської середньовічної урбанізації



більш ранні сліди зафіксовано на правому березі річки Свинець (західне селище); на лівому березі, у долинній частині поселення та на центральному городищі. З напільної сторони городище було укріплене валом і ровом. Можливо, у виборі місця для поселення вирішальну роль зіграли унікальні ландшафтні умови – широка незатоплена долина біля злиття невеликої притоки та Дніпра, що утворювало високий мис, і два невеликих внутрішніх озера, які використовувалися як внутрішня гавань та додаткові джерела води для ремісничого виробництва, пов'язаного з ливарництвом.

По обох берегах Дніпра розташовані курганні групи (Центральна, Лісова, Глушківська, Дніпровська, Ольшанська, Правобережна Ольшанська, Лівобережна)⁹, що містили скандинавські човни та рештки кремації. Їх висота в більшості випадків – 1,0–1,5 м, лише зрідка вони сягають 4–7 м. Очевидно, Гньоздово було великим річковим портом, а таке господарство мало складну структуру. На ранньому етапі як гавань використовували озеро Бездонку, поєднане з річкою Свинкою (Свинцем) невеликою протокою. На березі озера знайдено каналу, частково обкладену великими жердинами, можливо, це були рештки невеликого внутрішнього волоку для витягання суден. Також було знайдено частини снастей суден разом з кочетом та систему дерев'яних настилів – “твердів” – для підходу до води. На пізньому етапі (можливо, з другої половини X ст.) функції порту виконувала зона узбережжя, де знайдено смолокурну яму та рештки заглиблених споруд, можливо – прибережних складів.

Чітко виділяється зона ремісничого виробництва, де розташовувалися майстерні ювелірів та ковалів, що містилися в східному та західному селищах, а також на

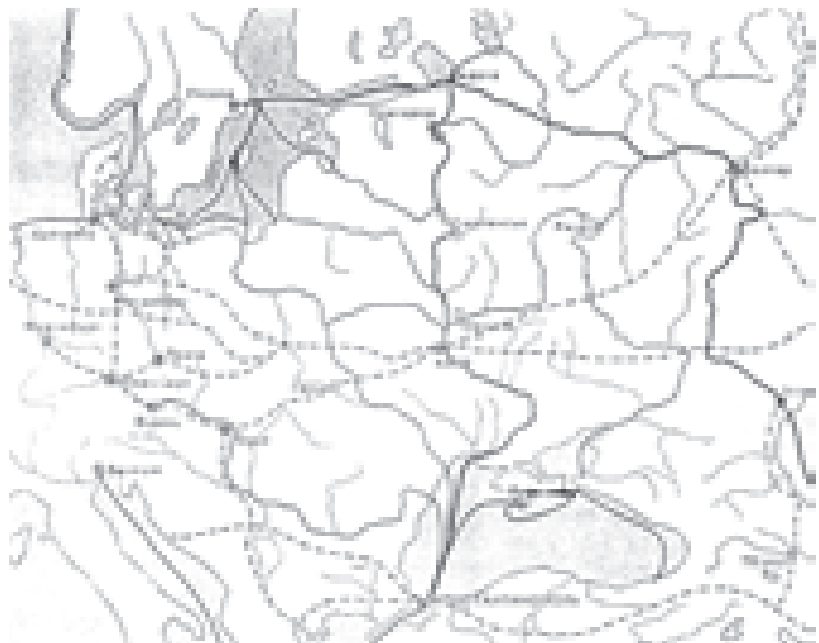
городищі. Простежуються також ознаки багатьох перебудов, зміни типів ремісничих споруджень, але загальні принципи планування цієї зони зберігалися. Імовірно, місця, зайняті ремісничими майстернями, були розміщені на території великих і багатих садиб. Вдалося віднайти фрагмент межевої канавки, що фіксувала кордони між садибами. На цьому місці неодноразово зводили міцні огорожі. Можливо, ця канавка – ознака поділу землі на ділянки-парцели, відомі в Рибі, Ладозі, Києві та інших поселеннях.

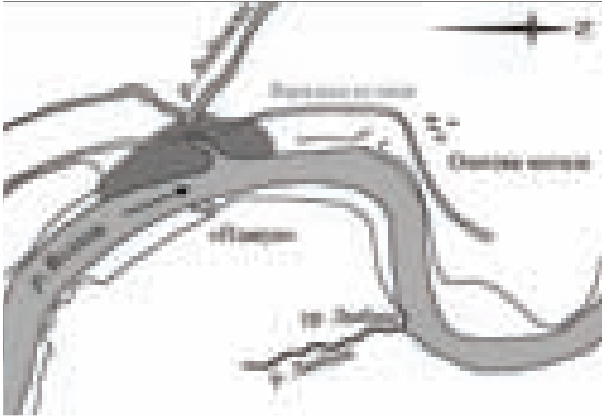
З інфраструктурою шляху із “варяг у греки” були пов’язані не лише поселення, розташовані вздовж основних водних шляхів. У смоленському Подвінні, наприклад, уже в X ст. існувала система укріплених городищ, що не були адміністративними центрами і не були пов’язані із сільськогосподарською діяльністю. Такі укріплення, як Сураж, Каспля, Вержавськ, Загоскіне та інші, розташовані в басейні Західної Двіни, у зоні, де не було родючих земель, контролювали велику та досить пустинну, але важливу в стратегічному сенсі територію, яку пронизували водні артерії. Спорудження таких укріплень могло бути реалізоване лише за ініціативою централізованої державної влади¹⁰.

На території Південної Русі єдиною добре вивченою пам’яткою, що відповідала критеріям ранньоміського поселення, пов’язаного з розвитком міжнародної трансконтинентальної торгівлі, є Шестовицький комплекс. Цей об’єкт археологічних досліджень, розміщений на відстані 18 км від Чернігова в напрямку Києва, становить значний науковий інтерес для дослідників ранніх міст Русі. Наявність у поховальних підкурганних комплексах артефактів скандинавського типу стала підставою для віднесення Шестовиці до низки ранньоміських центрів Східної Європи (Гньоздово, Рюрикове городище, Ладога, Тимиревське, Сарське городище тощо), дослідження яких почали змінювати оцінку ролі скандинавів в історії Давньої Русі.

На Шестовицькому комплексі було виявлено підкурганні поховання, що мали ознаки специфічного поховального обряду. І за інгумації, і за кремації небіжчика або його прах уміщували в “камеру” – спеціально підготовлене підземне спорудження, складене з дерева. Камерні поховання зазвичай пов’язували з варягами – “руссю літописних джерел”, – які, на думку науковців, складали в

Напрямки міжнародних торговельних шляхів. За В. Зоценком





План Старої Ладogi (Ленінградська обл., РФ)

східнослов'янському суспільстві особливу групу, етнічно пов'язану зі Скандинавією, але сформовану на території Східної Європи спільноту¹¹.

Особливий інтерес становить планування Шестовицького поселення: воно охоплювало долинну терасу, розташовану вздовж правого корінного берега Десни, на якому містилося городище (120 м × 150 м), обнесене земляним валом. Зважаючи на хронологію культурного проширення, першим на терасі IX–X ст. виникло неукріплене поселення з головною вулицею – дорогою, спрямованою до Чернігова і Києва. На кінець X ст. воно вже займало

всю площу тераси, але городище виникло лише на рубежі XI–XII ст.

Нижня частина Шестовиці розташована на березі невеликої річки Жердова – правій притоки Десни. Місце було освоєне в X ст. На думку дослідників, населення Подолу займалося найважливішою галуззю тогочасної торгівлі – ремонтом та оснащенням річкових суден. Тут було виявлено ділянки, що мали чіткі кордони у вигляді ровів, прокопаних у материк. Згодом там було встановлено дерев'яні парканки. Такий поділ території на окремі ділянки вказує на те, що вони могли використовуватися для складування великих партій товару, привезених для обміну або торгівлі.

Ще однією особливістю Шестовицького поселення є знайдені там рештки будівель. Виявлені археологами споруди мало схожі на ті, що побутували в цю епоху в Середній Наддніпрянщині. Їх площа складала не більше 16 м². Вони мали овальну, заокруглену або витягнуту форму. Печей не знайдено, натомість виявлено рештки глиняних жаровень. Найкраще вивчена будівля, усередині якої вдалося віднайти археологічний інвентар, за розмірами була всього 1,8 м × 1,4 м і мала майже прямокутну форму. Імовірно, такі будівлі використовувались як тимчасові помешкання під майстерні чи сховища товарів. Знахідки й аналогії будівель серед археологічних пам'яток балтського та північних руських регіонів дають підстави припустити, що такий центр, як Шестовиця був важливою транзитною гаванню на річковому шляху.

Зв'язок між Черніговом та Шестовицею засвідчує взаємовідношення ранньоміських торгових поселень і племінних центрів, які пізніше перетворювались у центри політичної влади. Період формування постійних поселень, що складала основу торгової структури Русі, тривав з другої половини VIII – до середини X ст. З другої половини X ст., разом зі зміцненням державних структур, поширенням християнства та формуванням нових економічних районів, заснованих на розвитку внутрішньої економіки, торгівля опинилася під посиленням контролем місцевої влади. Змінилися також функції міст, що перетворилися на торгові та політичні центри¹². У той час, коли в Шестовиці з'явилися перші “дружинні” поховання, на території Чернігова побутували поселення роменської культури. Водночас великі дружинні кургани Чернігова з варязькими похованнями, датовані X ст., свідчать про те, що в нових історичних умовах його розвиток виявився більш перспективним – він став великим адміністративним центром, під захистом та контролем якого перебував один з найважливіших торговельних шляхів. Можливо, це вказує не лише на початок формування нової синкретичної міської культури Київської Русі, але й на поєднання в одному центрі багатьох функцій: економічної, адміністративної та сакральної.

Факти вказують на те, що ранні південно-руські міста, порівняно зі старими племінними центрами – укріпленими городищами ранньослов'янської епохи, – були не лише центрами землеробського регіону та містами родових святилищ. Їх вигляд сформувався шляхом поєднання місцевих традицій та зовнішніх впливів, тому городища мали чимало спільних із західноєвропейськими містами ознак. Свого роду “середньовічним урбанізмом” позначено уявлення про стольний град київського князя Святослава Ігоревича, який володарював у Києві в першій половині X ст.: “**Не люво ми єсть в Кивѣ жити хочю жити в Пргаславци в Дунан тако то єсть среда земли мои тако тѹ вса благаа сходаютьсѹ ѿ Грѣкѹ паволокы золото вино и овоци различьнии и Щеховѹ и изъ Оугорѹ сребро и комони изъ Р҃си же скоря и воскѹ и мѣдѹ и челадь**”¹³.

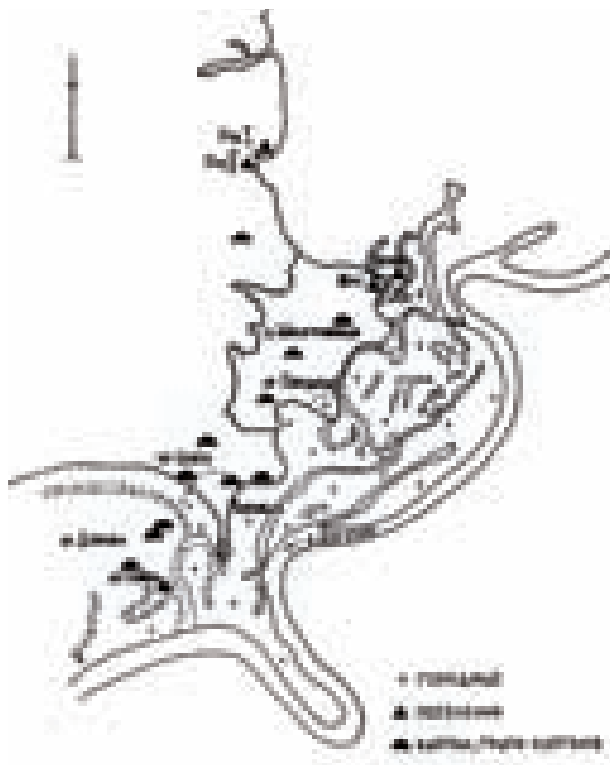
Продемонстроване князем знання торгових експортерів і товарів свідчить про те, що, можливо, не торгівля, а керування нею було однією з найважливіших складових його діяльності. Він шукав засоби, щоб за допомогою військової сили контролювати та спрямовувати торгові потоки у вигідному напрямку.

З розвитком та поглибленням територіальних інтересів держави, особливо з часу прийняття християнства, погляди представників влади на роль міст у державній системі докорінним чином змінилися. Укріплюючи свої династії політично та юридично, князі почали оформлювати також свої територіальні претензії. Вони перенесли увагу з міських утворень на земельні володіння. Тільки тоді – у другій половині X – на початку XI ст. – створені або захоплені ними міські центри набули нової функції: навколо них почала формуватися ієрархія підпорядкованих міст. До недавнього часу вважалося, що в характері їхньої планової структури знайшли відображення такі ознаки феодальної формації, як становий характер суспільства, ієрархічний принцип його організації. Такій концепції повністю відповідало уявлення, що давньоруське місто будували не купці та підприємці, а князі. Виник канонічний образ міста, що складався з двох основних частин – дитинця, який зазвичай уміщував стародавнє первинне поселення, та торгово-ремісничого посаду (“окольного граду”). У добре укріпленому дитинці було зосереджено військово-політичну владу (князь і його дружина), а іноді – культові святині племені, що вказували на зв'язок центру з жителями племені. У порівнянні з фортецею-дитинцем, посади міста вважалися вторинною структурою, що виникла не раніше X ст. як результат розвитку міста й відокремлення ремесла від землеробства. Розвиток посаду був зумовлений зростаючим попитом на послуги ремісників, що відобразалося й у соціальному складі населення¹⁴.

Хоча дослідники вважали посади цілком залежними від верховної влади, беззаперечним є факт, що територія, яку вони займали, відрізнялася певними особливостями розпланування. Так, у формуванні структури міста у вигляді “кінців” з вуличною структурою вчені зауважили свідчення збереження традицій общинно-племінної організації життя населення. Допускалося, що “вуличні” структури існували в містах

Ситуаційний план Рюрикового городища (Новгородська обл., РФ)





Ситуаційний план археологічного комплексу біля с. Шестовиця Чернігівської обл.

від початку їх виникнення, а пізніше – у деяких з них (наприклад, у Новгороді) – вони стали основою вічевої форми правління¹⁵. Окрім територіальних общин, що мали міські повинності, самоврядування, “вуличних” старост, які репрезентували населення у взаємовідносинах із владними інституціями, історики виокремлюють ще одну соціальну структуру – ремісничі й торговельні корпорації. Купці, гончарі, ювеліри, теслі та інші ремісники (загалом у великих містах було більше сотні різних спеціальностей), селилися, згуртовуючись за професіями. Різні види діяльності останніх притягували туди людей, за рахунок яких зростало міське населення.

Вважалося, що план давньоруського міста утворювався стихійно як наслідок його постійного розростання. Чітка й постійна композиційна структура з головним і підпорядкованими йому центрами, з вираженою направленістю основних вулиць, що вели від дитинця до воріт та до зовнішніх доріг, які сполучалися з вільною забудовою всередині кварталів, багатьом здавалася найтиповішою ознакою давньоруського міста¹⁶.

Ця концепція формування планової структури ранніх міст поширювалася на поселення як Південної, так і Північної Русі. По-новому її дослідити дали змогу матеріали археологічних досліджень останніх років, проведені в Києві.

Історію формування Києва було прийнято починати з кінця V ст. Точкою відліку були виявлені там поселення, що належали до культури Прага-Корчак. На думку багатьох учених, ця культура, пов'язана зі словенами, об'єднала слов'янські культури Правобережної України: райковецьку та пеньківську. Таким чином, Київ зі своїм комплексом археологічних культур (зарубинецька, черняхівська, київська), сліди яких зафіксовано в центральній частині містоутворення, вважався першим східнослов'янським центром, що відповідав поняттю міста. Одним з основних опорних пунктів цієї концепції була літописна стаття, що оповідала про заснування Києва трьома братами та сестрою, але для вирішення наукових питань, тим більше – для об'єктивного датування, вона не може бути використана. Історична достовірність особи Кия та подій, пов'язаних з ним, ніколи не мала однозначної інтерпретації в історіографії.

Залишається нез'ясованим питання, з якою групою старожитностей типу Прага-Корчак слід пов'язувати початок міського життя Києва. Тривалий час більшість дослідників надавали перевагу знахідкам на Старокиївській горі, але згодом місцем найдавнішого поселення та прототипом майбутнього міського Дитинця було визнано Замкову гору¹⁷.

Висловлювалося припущення, обґрунтоване на основі виявлених під час розкопок слідах руйнування та пожежі в місцях залягання корчацьких старожитностей, про те, що поселення на Старокиївській горі та інші корчацькі поселення, що існу-

вали на території Києва, були покинуті в результаті воєнного вторгнення. Як відомо, 560 рік був часом появи аварів на історичному горизонті Східної Європи. Їхня навала вважається однією з причин переходу населення із Середнього Дніпра на захід. Імовірно, це могло бути причиною того, що в Києві збереглося мало археологічних артефактів, які можна віднести до VII ст. Питання про континуїтет між старожитностями типу Прага-Корчак та наступної, пеньківської культури залишається відкритим. Аналіз керамічних фрагментів, знайдених на Замковій горі, виявив, що в культурному прошарку з корчацькими старожитностями, верхнє датування яких сягає VI ст., містилися горизонти з керамікою пеньківської культури, датованої кінцем VII – початком VIII ст.¹⁸ До VIII ст. належить і низка інших артефактів, знайдених на Старокиївській горі¹⁹.

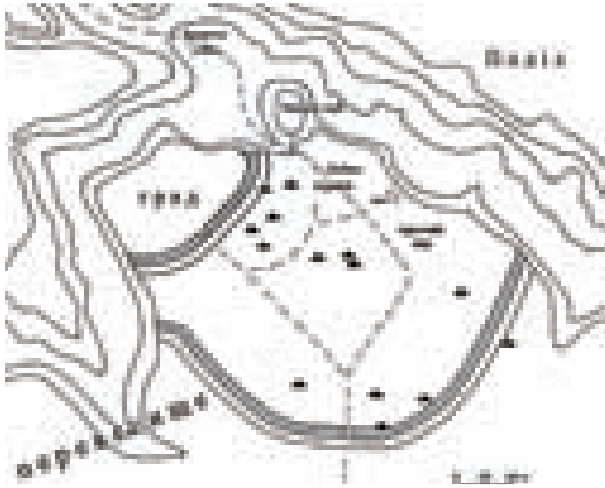
У кінці VIII ст. панівне місце на території Правобережної України посіла культура типу Луки Райковецької, а на території Лівобережної України домінувала волинцівська культура. Цей період у Києві позначений окремими знахідками, що можна зарахувати до обох культур, проте якогось уявлення про забудову та планувальну структуру поселень цього часу в київській зоні містоутворення не існує й дотепер. Одним із пояснень можуть бути особливості ранньослов'янського землеробства, у якому широко використовувалася підсіка при освоєнні нових земель. Значений спосіб землеробства передбачав необхідність раз на 10–15 років переносити свої поля на нове місце, що могло стосуватися й поселень.

При спробі встановити наявність континуїтету між поселеннями Верхнього міста виявилось, що під час розкопок на Замковій горі було зафіксовано стерильний прошарок суглинку завтовшки 40 см. Він розділяв горизонти, пов'язані з культурами ранніх слов'ян і давньоруською епохою. Згідно зі щоденниками та публікаціями розкопок, цей пласт покритий “ранній слов'янський горизонт”, датований VI–VII ст., а шар IX–X ст. містився за стерильним прошарком²⁰, тобто останній мав бути віднесений до VIII ст. Такий висновок цілком спростовує концепцію, згідно з якою в ядрі Києва в другій половині VIII ст. з'явилися пам'ятки волинцівської культури, що “переймали” естафету будівництва міста в їхніх попередників²¹.

Волинцівське населення навряд чи могло освоїти більшість зон містоутворення Верхнього міста, зокрема на Замковій та Старокиївській горах, на Кудрявці та Дитинці. Можна стверджувати лише про городище, що відгородило ровом і валом невелику ділянку основного плато Старокиївської гори. Воно проіснувало до початку IX ст., а згодом на його місці з'явилися поховання великого курганного некрополя, які були “запущені” в засип рову городища²². Детальний перегляд атрибуції й хронології об'єктів, що нібито свідчили про існування масової забудови Старокиївської гори в межах “міста Володимира” до 980 року, дозволили дійти висновку, що аргументів на користь такого твердження немає²³. Імовірно, наявність потужного пласта, що свідчить про припинення життєдіяльності на верхньому плато Замкової гори, було пов'язане з різкою активізацією геологічних процесів на вказаній території в кінці I тис. Це припущення ґрунтується на матеріалах вивчення геоморфологічних особливостей культурного шару Подолу, у стратиграфії якого простежено прошарки стерильного ґрунту алювіально-делювіального походження²⁴, що приблизно становили 50–70 % загального обсягу.

Враховуючи розташування подільської території біля підніжжя схилів верхнього плато, можна стверджувати, що саме геологічні процеси призвели до появи стерильних шарів ізоляції Замкової гори.

Хронологія побутування поселень Верхнього та Нижнього міст демонструє, що найактивніша фаза природного катаклізму, який перешкодив життєдіяльності на Замковій горі і на Подолі, почалася майже в кінці VIII ст. і тривала до кінця IX ст., тобто близько ста років.



Реконструкція плану Верхнього Києва. X ст. За В. Козибою

Незважаючи на складні природні процеси, будівельна діяльність не припинялася. Заселення Подолу почалося після певного зниження активності зсувних процесів, точніше – тимчасового зниження їх згубної дії. Будівля, досліджена в 1973 році на ділянці Житнього Ринку, має дендрохронологічну дату – 887 рік. Вона була виявлена на глибині більше 10 м від сучасної поверхні безпосередньо біля підніжжя Замкової гори. Наступний горизонт будівництва на Подолі датується 913 роком. Саме до кінця IX ст. належать перші поховання великого курганного некрополя давньоруської епохи (Могильник I, за М. Каргером), декілька поховань якого виявлено в насипі рову давнього городища на Старокиївській горі.

Активізація природних процесів, імовірно, мала значний вплив на топографію поселень та, зокрема, на втрату домінуючого становища Замкової гори (городище на Старокиївській горі також припинило своє існування до середини IX ст.).

З кінця IX ст. усе плато Старокиївської гори перетворилося на великий курганний некрополь. Перша група курганів займала площу від стін “найдавнішого” городища у північно-західній частині гори до природних кордонів – ярів, що відокремлювали гору з півдня та заходу. На ділянці гори над яром, який розділяв майбутні “місто Володимира” і “місто Ізяслава”, було визначене місце для святилища, відоме за літописною статтею 945 року (клятва “поганина Р҃си Гр҃ьком”: “на холъмы, кде стояше Пер҃н”²⁵). Інша група курганів розмістилася на території майбутніх Дмитріївського та Михайлівського Золотоверхого монастирів. Нарешті, третя група займала розлоге плато майбутнього “міста Ярослава”, поширюючись майже до району Золотих воріт.

Осередком формування міста цього періоду була територія Подолу, який незважаючи на часті зсуви та повені, перетворився на масштабне поселення на березі річки.

По суті, упродовж X ст. там сформувалося велетенське середньовічне місто²⁶, що виникло на береговій терасі між уривчастими схилами і течією притоки Дніпра – річки Почайни, яка була зручною гаванню для судноплавства.

Дослідження культурного шару Подолу засвідчили, що, крім людської діяльності, існували й інші чинники, що мали активний вплив на його формування. Під час бурхливих сезонних повеней вода заливала всю долину, приносячи маси піску та каміння. Уся забудова району опинялася під шарами наносів, які інколи досягали 1,5 м. Після стабілізації ситуації населення зводило нові житла та відновлювало свої садиби й міські квартали.

Як засвідчують розкопки, таке динамічне життя на Подолі – постійна протидія природним явищам – стало звичним для його мешканців. Це підтверджується інтенсивною будівельною діяльністю, зафіксованою після кожного піщаного насипу впродовж тривалого періоду (IX–XI ст.). Від 913 року (дендрологічне датування дерев’яної будівлі, виявленої під час розкопок) до 1131 року (літописна дата початку будівництва церкви Успіння Богородиці Пирогощі) тут сталося 14 повеней з піщаними насипами різної потужності.

Узагальнення стратиграфічних даних і кореляція з дендрологічними датуваннями відкрили перспективу встановлення детальної хронології існування всіх го-

ризонтальних ярусів культурного шару²⁷. Найдавніший з них, заглиблений на 11,5–12,5 м, датується 880–920 роками, а інший, що лежав на метр вище – періодом до початку XI ст. Третій ярус шару, верхня позначка залягання якого сягнула 8 м, датується 1040-ми роками. На рівні четвертого ярусу (7–7,8 м) будівлі конструкції, зведені в середині XI – на початку XII ст., знову опинилися під потужними шарами піску.

Одним із цікавих фактів історії храму Богородиці Пирогощі є те, що після його спорудження нашарування майже повністю припинилися. За 218 років – період між заселенням району та спорудженням церкви Пирогощі – рівень денної поверхні Подолу виріс більш ніж на 10 м, тоді як за 869 років після зведення церкви – трохи більше 2 м. Очевидно, що поясненням даного феномену мають зайнятися геоморфологи та геологи²⁸.

З огляду на те, що тераса, на якій сформувалася забудова Подолу, мала нахил у бік Дніпра, необхідно було докласти чимало зусиль і ресурсів для укріплення берегової лінії. 1985 року під час розкопок на вул. Хорива було виявлено систему дерев'яних конструкцій у вигляді трьох рядів паралельно встановлених кліток із поставлених на ребро дощок. Аналогічні конструкції було віднайдено і в інших частинах берегової лінії Подолу²⁹.

Дослідження кордонів садіб засвідчило, що їхні огорожі перебудовувалися 12–17 разів, фіксуючи стабільність планування.

Археологічні знахідки на горизонтах культурного шару Подолу X ст. свідчать, що будівельні ділянки були розплановані з урахуванням трас-доріг, прокладених у напрямку північний захід – південний схід, а також від підніжжя Замкової гори до Дніпра. Перший напрямок відповідав краю надзапальної тераси, другий – руслу невеликої річки, притоки Дніпра. Місце перетину цих головних планувальних осей відзначено підвищеною потужністю культурного шару в районі розташування торгово-вічової площі, згаданої в літопису під 1068 роком.

Досліджуючи основну частину Подолу в X ст., науковці дійшли висновку, що специфіка його планувальної системи нагадує торгове місце більшою мірою, ніж якийсь інший тип поселення. Воно було досить простим (площа близько 120 га), зі

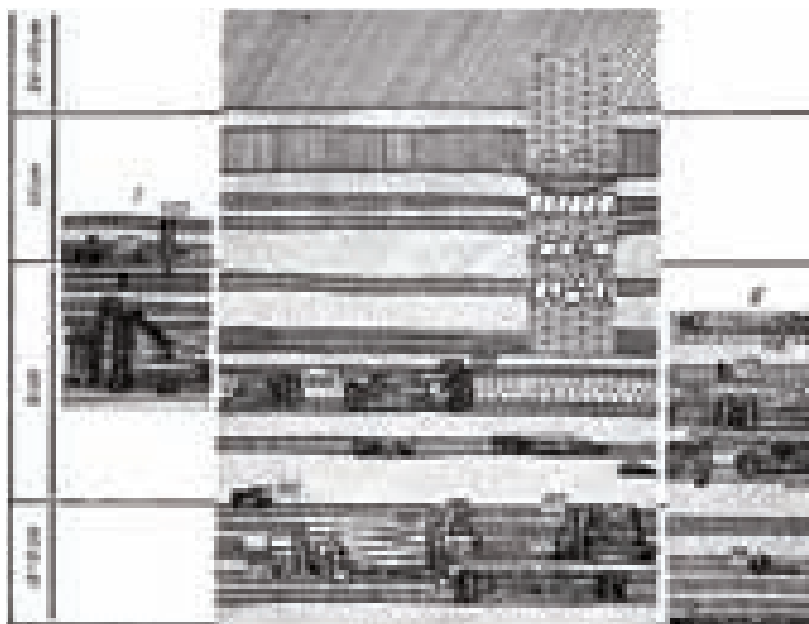
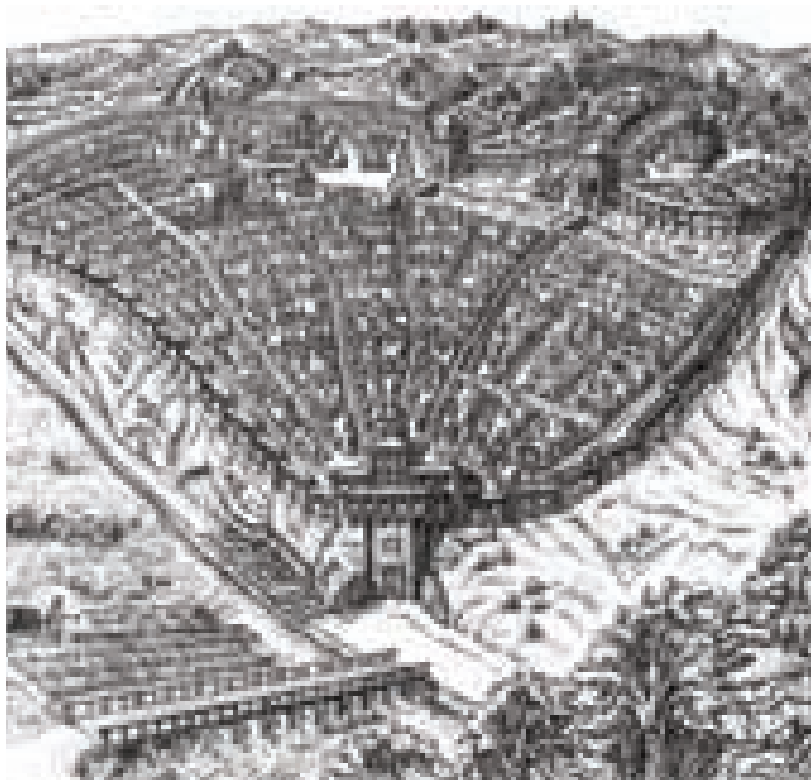


Схема хронології культурного шару кївського Подолу за дендродатами досліджених дерев'яних об'єктів: I – вул. Сагайдачного, 6–8; II – Контрактова площа; III – Житній ринок. За М. Сагайдаком



**Київ (Верхнє місто).
XI ст. Реконструкція
М. Сагайдака**

щільною забудовою. Така структура стала новою для всієї Наддніпрянщини. Річка або навіть гавань були головними центрами тяжіння для навколишнього населення. Стабільність засадничих блоків забудови Подолу свідчить про стійкість соціальних структур, що тут функціонували.

Траса вздовж підніжжя правобережного плато поєднувала два центри розселення: основний між берегом Почайни та підніжжям Замкової гори, і другий на території так званої пласкої частини Подолу. З нагірною територією вони сполучалися через південний (Боричів) та північний узвози. Боричів узвіз, згаданий у літописі під 945 роком, проводив (за однією з версій) до пізнішої Трьохсвятительської церкви, збудованої на місці церкви Святого Василя на території Верхнього міста, яку Володимир спорудив на честь свого патрона (Володимир при хрещенні прийняв ім'я Василій) на місці зруйнованого ним же язичницького капища.

Другий узвіз, що починався з того місця, де була церква першої половини XII ст., проходив Юрківським ярмом і поєднувався з дорогами у Вишгород та Білгород. Цю місцевість можна порівняти з "Угорським" – літописним місцем, згадуваним під 882 роком, в оповіді про вбивство Аскольда та Діра³⁰. Перераховані узвози також використовували мешканці Нижнього міста для підходу до курганних могильників, розташованих на верхніх плато Старокиївської й Лисої гір (Могильники I і II).

Таким чином, стала очевидною найважливіша функція головної траси Подолу. Вона пролягала вздовж річки й досягала узвозів, що розходилися в протилежних напрямках від міста. Її північна та південна ділянки сходилися до центральної площі міста – літописного Торговища. Призначенням вулиці було також забезпечення рівномірного підходу до річки як головної осі міського сполучення, яка цілорічно була судноплавною завдяки постійному притоку Дніпрових вод. На цьому етапі засновники міста на Почайні клопоталися над встановленням торговельних зв'язків,

про що свідчать роботи з упорядкування узбережної лінії. Вузькі, але повноводні річки-джерела, що бігли з долин, виконували роль додаткових комунікацій. Території вздовж головної та другорядних вулиць було поділено на квартали, призначені для забудови дворич-садиб. Один квартал міг містити не менше чотирьох садиб, площа яких була майже однакова (300–320 м²).

Становлять науковий інтерес і спостереження за формуванням сакрального ландшафту Подолу. Літописний храм Святого Іллі міг з'явитися тут ще в середині X ст., про що повідомив літописець під 945 роком: **“а христианцю Русь водиша въ церковь святого Ильи. Яже естъ надъ рѣчьемъ конецъ Пасынчъ бесъды и ѹвиша Асколада и Дира и несоша на горѹ еже ся нынѣ зоветъ Оугорское Ольминъ дворъ на тои могиль поставилъ вожницю святого Николы”**³¹. Будівля, згадана літописцем – церква Святих Іллі та Миколая “на Угорському”, на нашу думку, була не поодиноким спорудом такого роду. У центрі Подолу було виявлено рештки дерев'яного християнського храму початку XII ст., який дослідники пов'язують з Туровою божницею, згаданою літописцем в опису київських подій під 1146 роком³². Ідеться про міське віче, що традиційно збиралося на Подолі **“паки скоупишася вси Княне оу Туровы вожнице”**³³. Перед нею на цьому місці було знайдено велику споруду, довжина стін якої – понад 7 м, розташовану в передній частині двору. Каркас старовинної частини будівлі, датованої 970–980 роками, зібрано з вертикальних стовпів та горизонтальних дощок. Очевидно, будівля такого типу призначалася для зібрань або й для культових відправ. Подібний дерев'яний зал як репрезентативна частина садиби разом з житловою зоною, де розміщувалася піч, майстерні та господарські приміщення – основні складові міських дворів таких міст Північної Європи, як Торхейм, Осло, Сігтуна³⁴.

Князівська резиденція початково розташовувалася за межами Подолу. На час появи в місті перших Рюриковичів та аж до початку останньої чверті X ст. княжий “город”, імовірно, містився на Замковій горі, оскільки територію Старокиївської гори повністю займали курганні могильники. На Замковій горі могли бути й дво-ри-резиденції представників князівської адміністрації³⁵.

Під кінець X ст. адміністративна функція Києва, його роль як опори політичної влади та християнізації населення стрімко зросла. Це супроводжувалося тоталь-



**Київ (Нижнє місто). XI ст.
Реконструкція М. Сагайдака**

ним знесенням під міську забудову язичницьких капищ, курганних насипів, спорудженням земляних фортифікаційних укріплень із в'їзними воротами. Верхнє місто перетворилося на фортецю, що демонструвала міць київського князя. Почав складатися моноцентричний образ міста, що позначилося на його планувальній структурі. На місці колишнього Могильника I на Старокиївській горі з'явилися княжі покої, а також головний християнський храм – Десятинна церква, присвячена Божій матері. “Місто Володимира” мало одну головну вулицю, вздовж якої розміщувалися рівні за площею ділянки, забудовані садибами для найближчого оточення князя.

Проте на першому ж етапі новий комплекс був схожий не так на місто, як на великий княжий двір у місті. Він мав презентаційний вигляд – ознака, типова для таких адміністративних центрів Північної Європи, як, наприклад, Сігтуна у Швеції. Утім, невідомо, чи мав він законний статус столиці. Можливо, таке поняття ще не сформувалося на той час. Цей факт підтверджується боротьбою за верховну владу між Яро-славом та його старшим братом Мстиславом, який, отримавши перемогу, почав князувати на всьому Лівобережжі. Посівши престол у Чернігові, Мстислав розгорнув активну будівельну та адміністративну діяльність. Він звів Спасо-Преображенський собор, що перевершив за розмірами ушлявлену Десятинну церкву в Києві, утвердив церковну організацію, рівну в правах із київською церковною структурою. Деякі дослідники припускають, що таким чином він протиставляв Чернігів Києву.

Натомість статус Києва як столиці всієї Русі мав би бути підтверджений формуванням нового міського ансамблю, заснованого Ярославом у 1037 році на так званому полі поза градом, що в історичній літературі дістав назву “місто Ярослава”.

Змінивши систему спадкування, Ярослав трансформував топографічно-планувальний вигляд Києва. За його заповітом місто перейшло у спільну власність трьох братів. Цей факт мав значний вплив на структуру міської топографії. У наступному періоді Верхнє місто постало як об'єднання автономних князівських поселень – “міста Володимира”, “міста Ярослава”, “міста Ізяслава” та “міста Святослава”.

Упродовж цього періоду Поділ майже не змінив свого територіального поділу, він зберіг вулиці та провулки такими, якими вони були ще від часу виникнення. Вулиці, що з'явилися в кінці IX – на початку X ст., зберегли своє початкове спрямування, огорожі також залишилися на старому місці, маркуючи межі дворич-садиб. Їх, як і будівлі, впродовж кількох століть регулярно відновлювали після пожеж і повеней за одним шерогом (не враховуючи незначні коливання берегової лінії, зсуви русел джерел та відтворення садиб на нових горизонтах внаслідок піщаних наносів).

Коли курганний могильник на Старокиївській горі припинив своє існування, померлих, імовірно, ховали за старим обрядом на території Могильника II, неподалік від другого центру на Подолі, біля церкви Святого Миколая “на Угорському”. Тоді ж, на початку XI ст., з'явилися перші християнські кладовища на Подолі біля гирла одного з джерел, що перетинали його територію в напрямі захід – схід майже над берегом Почайни. На той час Нижнє місто досягло максимальних розмірів (близько 180 га). Міська система поповнилася новими вулицями, вздовж яких з'явилися новобудови. До кам'яних храмів додалися дерев'яні церкви, що відкривали нову сторінку міської історії, пов'язану з докорінною зміною соціально-політичного становища.

Принцип міського планування Києва дуже нагадує північноєвропейський, проте на наступних етапах розвитку міста, а найбільше – за правління Ярослава Мудрого, відчутно помітне переважання візантійських впливів. Тим не менш, подальше вивчення планування тогочасного міста і, зокрема, обрисів садиб, може дати матеріали для проведення аналогій з містами середньовічної Європи. Так, під час роз-

копок 1984 року вдалося вивчити значний відтинок однієї з головних вулиць “міста Ярослава”, що пролягала від Святої Софії до західних воріт міста. Артефакти, виявлені тут, мають скандинавську типологію. Ділянки міської території, прилеглі до згаданої вулиці, були обмежені маленькими ровами, викопаними в материк, як у Вісб’ю та Рібе. Це нагадує про те, що дружина Ярослава Мудрого була шведською княжною – дочкою конунга із Сігтуни. Безпосередньо пов’язана зі становленням князівської династії, вона не могла бути байдужою до вигляду своєї столиці. Зразком, цілком можливо, була архітектура міст її батьківщини.

З Подолу, а також так званої пласкої частини, прилеглої до нього з північного заходу, зі Старокиївської гори, підвищеної над Подолом разом з ділянкою Михайлівського плато та майбутнього “міста Ярослава”, походить переважна більшість привозних скандинавських речей у Києві IX – початку XI ст. Меншою мірою скандинавські та “києво-руські” матеріальні зв’язки відстежуються за знахідками на Замковій горі. Північноєвропейські предмети, виявлені на Подолі, так само, як і на Замковій горі, були пов’язані з житловими та господарськими комплексами у Верхньому місті і входили до складу поховального інвентарю київського Могильника I. Знахідки артефактів північноєвропейського походження, датовані IX–XI ст., перемістилися до району дворових ансамблів князівської влади, церковних та монастирських дворів, житлових і господарських комплексів київської знаті. Знахідки скандинавських речей IX–XI ст. в Києві маркували міську територію таким чином: Поділ, Замкова гора, яка на той час була адміністративним центром, і великий Могильник на місці майбутнього Верхнього міста. Набір речей у віднайдених скарбах свідчить про їх зв’язок зі скандинавами³⁶.

Усі наведені факти засвідчують тісний взаємозв’язок урбаністичних процесів у Східній та Північній Європі.

Нині немає археологічних доказів для підтвердження гіпотези про те, що південно-руські міста, зокрема Київ, сформувалися еволюційним шляхом зі старого племінного чи міжплемінного центру. Чітка картографія та хронологія знахідок другої половини I тис., виявлених у межах Верхнього міста в так званому ядрі містоутворення, дає підстави зробити висновок: слідів прямого переходу від старожитностей празько-корчацького типу, пов’язаних із правобережним племінним угрупованням слов’ян, до археологічних культур VII–VIII ст. (волинцівська та ін.), немає. Характер знахідок на розкопаних житлово-господарських комплексах заперечує припущення про формування структури з міськими ознаками. Очевидно, це були звичайні землеробські селища, мешканці яких використовували підсіку й тому змушені були пересуватися з місця на місце. Певна стабільність на Старокиївській горі встановилася разом з будівництвом там наприкінці VIII ст. городища, але то вже була інша, нова група населення – вихідці з Лівобережжя Дніпра. Городище проіснувало до середини IX ст., згодом на його місці утворився некрополь.

Археологічні знахідки Подолу відтворюють перебіг давніх подій. Відчутні зміни в київському містобудуванні, а відповідно й у житті суспільства, розпочалися з кінця IX – початку X ст. Очевидно, це було пов’язано з важливими економічними зрушеннями, такими як віддалена торгівля й обмін, а також ремісниче виробництво. Організація плану міста, особливості міських садиб і конструкції будинків спонукають шукати його витоки в ранніх містах зовнішньої зони Європейської урбанізації. Надзвичайно важливим є той факт, що планування Подолу вздовж головної вулиці, розташованої паралельно береговій лінії, поставило це місто Південної Русі в ряд з ранніми містами Рейнської області, Британських островів, Скандинавії, де такий тип планування домінував.

Виникнення у Верхньому місті “міста Володимира” і “міста Ярослава” наприкінці X – у першій половині XI ст. слід пов’язувати з епохою утворення нових адміністративних міст, що визначалося доцільністю концентрації політичної влади,

зміцненням правлячої династії та християнізацією Русі. Зміна планової структури Києва була спричинена початком формування влади Давньоруської держави. Надалі місто розвивалося як столиця середньовічної держави.

У добу Ярослава Мудрого було остаточно освоєно комплексне будівництво адміністративно-князівських міст: як правило, центральну частину займав династично-державний центр, суміщений із сакральним центром держави. За зразок правив візантійський Константинополь. Відтворюючи в Києві знамениті в тодішньому середньовічному світі константинопольські споруди та оборонні фортифікації, влада утверджувала історичну спадковість Києва серед християнських центрів світу. До того ж місто на Дніпрі, як і Константинополь, мало сприйматися віруючими як Новий або Другий Єрусалим. Отже, до початку XII ст. ідеологічне значення Києва суттєво розширилося, місто стало взірцем для наслідування, що, власне, і було метою центральної влади.

Ще за життя Ярослава Мудрого київську модель було впроваджено спочатку в Новгороді (1042–1045) – другому за значенням місті Русі, а потім – у Полоцьку. Це здійснювалося через упровадження до міського простору культу святої Софії, який мав демонструвати спадкоємність по відношенню до центру православного світу – Софії Константинопольської і через Київ поширюватися на всю територію Русі. У цьому засвідчується й певна особливість руської історії, а також спроби київського князя продемонструвати свою альтернативність до візантійського імператора³⁷.

Новий територіальний масштаб держави, який Ярослав сформував під владою своєї династії, вимагав нового масштабу столиці. З другого боку, переміщення резиденції єпископа та його собору з Десятинної церкви, заснованої самим Володимиром, яка була символом тріумфу християнства не лише в старому місті, але й – у всьому східнослов'янсько-християнському світі, було справою непростого. Навіть писемні джерела, зокрема “Слово о законі и благодати” митрополита Іларіона, засвідчують, наскільки важливим було здійснення містобудівного задуму. Можна не сумніватися в тому, що князівські чиновники, облаштувавшись за оборонними стінами “міста Володимира”, не мали наміру переїздити в нові квартали міста. Одним з аргументів проти цього була незручність для жителів Подолу діставатися до Святої Софії, особливо – під час масового хрещення, яке, як правило, відбувалося в центральному храмі міста на Великдень. Виникла потреба в утворенні нових баптистеріїв у збудованих храмах і в будівництві нових храмів з купелями для хрещення. Ця церковна політика могла зреалізуватися через будівництво Георгіївського та Ірининського монастирів на південь від Софії. Георгіївський храм, споруджений на честь патрона Ярослава Мудрого – Георгія, було завершено в 50-х роках XI ст., можливо, тією самою будівельною артіллю, яка перед тим збудувала храм Святої Ірини для дружини Ярослава.

У західноєвропейських країнах Ярослава, як і його батька Володимира, називали королем (гех). Каноник бременського кафедрального собору Адам у хроніці “Діяння архієпископів гамбурзької церкви” назвав його навіть “святим королем Русії”. Титул “король-гех” належав до знакової системи західноєвропейських титулів у субординації по відношенню до імператора Священної Римської імперії, тому на Русі його не використовували. Вживання цього титулу [польські князі там здебільшого іменувалися герцогами (dux)] вказує на входження руської династії в “genos” європейських правителів та демонструє, що київська династія відповідала всім канонам ієрархії, прийнятої на Заході.

Окрім звеличення правлячої княжої династії через суміщення княжого та культового центрів, князівська влада формує реальне поняття “стіл” у певному місті. Стіл – це князівська резиденція, осередок влади. Такими містами, де постійно перебували княжі столи, на початковому етапі були Київ, Новгород, Полоцьк, Турів. Згодом ситуація змінилася, Новгород утратив другу позицію, яка перейшла до Чер-

нігова, третя позиція – до Переяславля. Очевидно, одним із прагнень центральної влади, на думку істориків, був намір укріпити авторитет Києва як великокняжого столу. Якщо Ярослав вивів старшого сина Ізяслава з Турова і передав йому стіл у Києві, він також отримав Новгородський стіл для зміцнення центральної влади Києва у Північно-Західному регіоні. Важлива в економічному та політичному плані вісь Русі збереглася, але Новгород втратив своє друге місце після Києва, яке перейшло до Чернігова. Чернігівський стіл з управлінням Тмутараканню та Муромською землею отримав Святослав, що був виведений із давнього Володимира. Наступне місце було відведено Переяславльському столу, йому підпорядковувалася вся південна частина Дніпровського Лівобережжя, а також Ростов та Суздаль. Там опинився третій за віком син – Всеволод. Таким чином, “тріумвірат” охопив усю величезну територію Русі.

Як бачимо, складовою частиною політичної системи XI ст. стала ієрархія міст. Старший із синів Ярослава – Ізяслав – був посаджений батьком у Києві, наступний за старшинством – Святослав – зайняв Чернігів, третій – Всеволод – Переяславль. Це означало, що за розподілом столів стояла ієрархія міст. Так, у добу Володимира Святославича, другим завжди вважався Новгород. Посилення тенденцій до загальнооруської єдності стало важливим етапом історії Русі.

Період міжкнязівської ворожнечі та спустошливих набігів на Русь у кінці XI ст. – у першій половині XII ст. змінився певною стабілізацією, коли Великий князь київський опанував ситуацією в країні. Зазвичай це пов’язується з правлінням у Києві Володимира Мономаха (1113–1125) та його сина Мстислава (1125–1132). Обидва сповідували у своїй внутрішній політиці концепцію компромісу, врахування інтересів різних князівських гілок роду Ярославичів, розуміння об’єктивної необхідності посилення єдності руських земель, як успішного економічного розвитку, так і захисту від зовнішнього ворога. Окрім інших заходів, така політика втілювала в життя проведення так званих “скемів” – у Любечі 1097 року, Світичах 1000 року, Долобському 1103 року. Один зі з’їздів “на Желані” було зафіксовано написом на стінах Софійського собору.

Очевидна важливість інтеграції Сіверської землі з її центром – Черніговом – в єдине династичне тіло, що суттєво посилює спілку наддніпрянських міст, а Чернігів – із офіційно невизнаної столиці Лівобережжя, статус якої йому намагався встановити Мстислав, повернувся до становища другого міста Русі, який він отримав на час укладення русько-візантійських договорів ще в середині X ст. Не виключено, що місто повернулося до свого традиційного ієрархічного стану.

Значну роль для піднесення міста створювали історичні передумови, у яких опинився Чернігів: розташування на стратегічно важливій ділянці торгового шляху Північ – Схід (біля Чернігова сходилися шляхи по Десні та Сейму); розміщення опорного торгово-ремісничого центру IX–X ст. – Шестовиці, завдяки якому Нижнє Подесення опинилося в зоні міжнародних торгових контактів; активна військова та консолідуюча політика Мстислава, який, на противагу Києву, на місці старого племінного осередку біля впадіння в Десну невеличкої річки Стрижень, заклав нове місто.

Очевидно, підвищенню статусу Чернігова сприяла політика перерозподілу податків, які місто тривалий час збирало для власних потреб. За джерелами XII ст. місто складалося з “окольного”, тобто зовнішнього міста, яке мало оборонні споруди з в’їзними воротами та “днешнього граду” – князівсько-адміністративний осередок, що також був відокремлений оборонними валами. Добудовувався Спасо-Преображенський собор; на віддалі від центру, на місці язичницького некрополя виникли християнські монастирі, зокрема Єлецький, Іллінський.

Упродовж XII–XIII ст. Чернігів було розширено територіально, забудовано монументальними спорудами, зміцнено додатковими лініями валів. На території Ди-

тинця споруджено Борисоглібську (1174) та Михайлівську церкви. Під 1186 роком літопис повідомив про завершення будівництва Благовіщенської церкви. Тоді ж чи на початку наступного століття на чернігівській торговій площі було завершено П'ятницьку церкву. Поступово формується околиця міста: літопис засвідчив такі приміські пункти, як Гюрічев, Свенковичі, Гостиничі, Крирів, Семинь. За підрахунками археологів, площа міста у XII – на початку XIII ст. складала близько 250 га, що ставило його на друге місце після Києва, площа якого на цей період складала 360–380 га.

Будувалися транспортні комунікації, що пришвидшували консолідацію Чернігівської землі та її зв'язок із зовнішнім світом. До Києва вели дві дороги: одна – уздовж правого берега Десни, через Шестовицю, Морівійськ, Лутаву, на правий (київський) берег вона виходила через давнє село Ольжичі на Вишгород; друга – на лівому березі Десни через Остерський Городець прямувала до Городця на Радуні, звідти системою бродів та переправ, через Дніпро та Почайну, виходила до центру Нижнього міста – Подолу³⁸. Маршрут дороги з її залишками підтверджено авторськими розкопками Городця на Радуні, неодноразово згадуваного в літописах, та дослідженнями на острові Муромець, під час яких виявлено залишки транспортних комунікацій.

Неабияке значення мали шляхи на Любеч – північне місто Чернігівської землі. Місто виконувало важливу функцію контролю водного шляху по Дніпру, що сприяло його швидкому зростанню та розбудові. Б. Рибаків припускав існування тут князівського двору, укріпленого за передовими технологіями фортифікаційної справи XII ст. Важливими містами цього регіону Чернігівщини були Новгород-Сіверський, Стародуб, Вщиж. Через них дорога вела до землі в'ятичів.

Головні міста землі зайняли члени великокняжої сім'ї, менш значимі центри – посадники. Такі міста, як Курськ і Путивль, що отримали назви від невеликих приток Сейму, очолювали князівські посадники. Це були прикордонні міста, постійна функція яких полягала в захисті від кочовиків. З другої половини XII ст. значно збільшилося значення Путивля, розміщеного на височині в нижній течії Сейму. Місто мало чудові укріплення, було багатолюдним. Уже з XI ст. воно досягло статусу князівського центру однієї з ліній чернігівських Ольговичів. Із середини XII ст. почалося швидке заселення та освоєння центральною владою земель в'ятичів. Як свідчить літопис, київські князі розглядали в'ятицьку землю як свою вотчину. Розбудову старих і будівництво нових міст ініціював також тиск кочовиків на південно-східні кордони чернігівської землі. Тут функціонували такі міста, як Вщиж, В'ятич, Брянськ, Ормин, Карачев, Козельок, Мценськ, Дедославль тощо.

Саме чернігівська земля стала місцем утворення окремого типу невеликих міст – городців, специфічною функцією яких було розміщення на кордонах, як внутрішніх, так і зовнішніх. Уперше поселення під назвою Городець, або Городець Пісочний згадувалося в літописній статті 1026 року. Саме там великий київський князь Ярослав Мудрий уклав зі своїм братом Мстиславом мирну угоду, яка на століття визначила долю Київської держави. У наступних повідомленнях, відзначених під 1078, 1098, 1134, 1142, 1147, 1170 роками, йдеться про різні події (мирні угоди, битви, напади половців, князівські з'їзди тощо). Дослідження цих свідчень стало підставою для висновку, який уперше висловив визначний український історик М. Грушевський: лівобережна місцевість понад сучасною річкою Десенкою (західна частина сучасного житлового масиву Вигурівщина – Троєщина), мала в давньоруський час статус “нейтральної території”, яка, за спільною згодою, була місцем проведення переговорів та з'їздів.

Наступний у напрямку до Чернігова – Остерський Городець, уперше згаданий у літопису під 1098 роком. Місто було засноване Володимиром Мономахом як прикордонний пункт Переяславльської землі. У XII ст. тут було створено лінію укрі-

плень, що охоплювала майже 25 га території, наприкінці XII ст. місто займало близько 30 га³⁹.

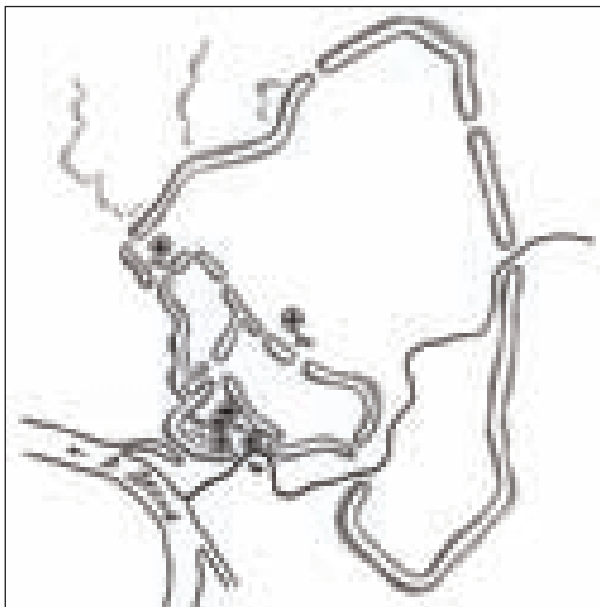
Традиція укріплення кордонів невеликими сторожовими пунктами, які згодом перетворювалися на справжні міста, була здавна поширена на Русі – Городець Пісочний (на Радуні) так і залишився звичайним сторожовим городищем, тоді як Городець на Острі функціонував як економічний осередок і перетворився на невелике середньовічне місто. Роль аналогічного міського центру на Лівобережжі П. Толочко приписує м. Сакову, що було проміжним пунктом між Києвом та Переяславом. Отже, у XII ст. урбанізація Русі змінила свій характер: її акцент зосередився на активному розвитку міст-супутників Києва, паралельно кожен із цих центрів створив власну мережу з дрібніших міст.

Перенесення центру ваги влади у Наддніпрянщині демонструє прагнення Києва якомога більше підняти політичну вагу Південної Русі та одночасно применшити значення північно-західних міських центрів. У багатьох наддніпрянських містах літописи фіксували наявність єпископських кафедр. Саме Київ, Чернігів і Переяславль з другої половини XI ст. склали ядро Руської держави⁴⁰.

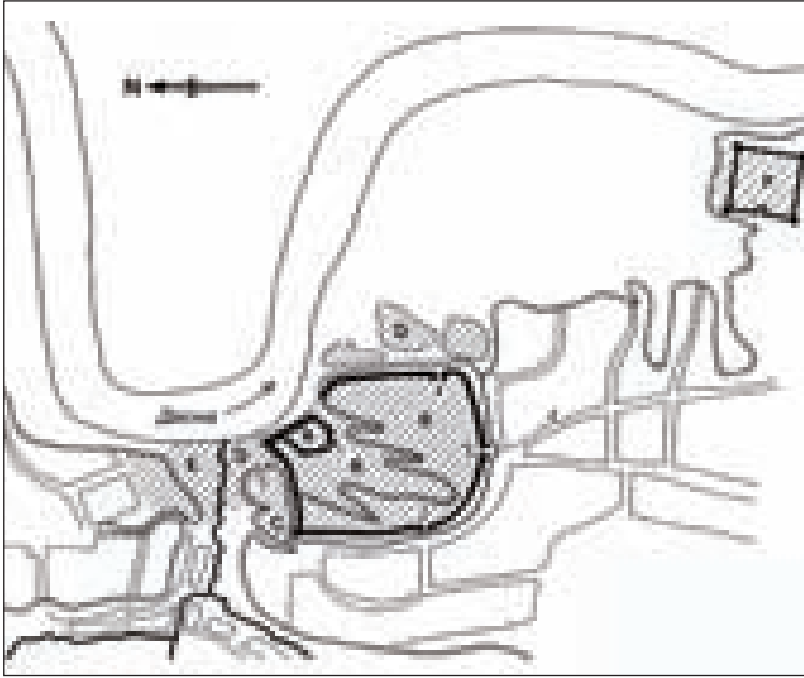
Розміщення Єпископії, присутність єпископа в місті – нова революційна ознака для організації міського життя, на цьому варто наголосити, оскільки це має безпосереднє відношення до містобудування. На топографії шведського м. Лунд позначився той факт, що воно стало центром єпископів, для Русі це було не типово, але відомості про становлення нових єпископських кафедр у містах дозволяють припустити, що робота з будівництва міст передбачала низку умов, якими підкреслювався сакральний ландшафт міста. Церква отримувала в містах ділянки землі, мала нерухомість, їй виділяли “десятину” на утримання, яка вираховувалась із загальної суми податків.

Призначення єпископа означало появу загальноміського собору, який на практиці був також і головним собором земель, що об'єднувалися навколо міста. Назву “собор”, яким, наприклад, була Десятинна церква та Софія Київська, застосовували до храмів, що об'єднували навколо себе приходські церкви. Статус загальноміського собору вимагав (окрім великої площі) щоденного відправлення служб, а також служб, які передбачали присутність та участь у них значної кількості священників. Можна припустити, що з появою цього ієрарха в місті започаткувався один з найбільш консолідуючих міських обрядів релігійного життя – хресний хід, під час якого процесія зі священнослужителів та віруючих відвідувала всі міські церкви та інші сакральні місця.

Не менш важливою була функція священників і під час поховання померлих. Місця поховань перемістилися ближче до жителів міста, могильники виникали навколо церков, на вільних територіях усередині міського простору. Християнство



План Чернігова. XII–XIII ст.: **А** – церква Спаса. XI ст.; **Б** – церква Святих Бориса і Гліба. Початок XII ст.; **В** – церква Благовіщення. XII ст.; **Г** – церква Архангела Михайла; **Д** – П’ятницька церква. Кінець XII ст.; **Е** – Успенська церква. За Б. Рибаківим



План Новгород-Сіверського. XII–XIII ст.

змінило уявлення городян про царство мертвих – міський простір об'єднував відтепер місто мертвих і місто живих.

З другої половини XI ст. в містах Київської Русі виникли монастирі. Це утворення чернечого середовища в містах, де в містичному спогляданні світу перебували ті, хто присвятив себе справі публічно і постійно славити Бога, вносило нову рису в життя міста. Монастир відокремлював людей від мирського світу, збирав тих, хто готувався до майбутнього воскресіння. Водночас там учили грамоти, писати й рахувати. Ченці давали освіту, відкривали доступ до книг. Математичні науки – геометрія, арифметика – посідали чільне місце в науці. Поширення таких знань створювало умови для розвитку інженерного та архітектурного мистецтв. Розвиток церковної архітектури, відзначений дослідниками, був одним з результатів радикальної трансформації суспільств Східної Європи в XII–XIII ст.

У писемних джерелах немає інформації про те, як саме, у якому порядку відбувався містобудівний процес. Літописи акцентують увагу переважно на конкретних спорудах, проте загальні ознаки цього процесу вдалося відновити. Існує чимало фактів, у тому числі археологічних, про те, що побудові міста передував проект. Важко сказати, чи існували креслення, але сліди відтворення планів будівель знаходили неодноразово. Найпоширенішим способом, про який ми вже згадували, було прокопування неглибоких рівчаків. Це стосувалося як великих блоків (вулиць, площ), так і міжсадибних меж.

Під час розкопок 1981–1982 років у Києві в північно-західній частині “міста Ярослава” було виявлено ділянки стародавньої головної вулиці міста (близько 85 м завдовжки), що поєднувала його центральний майдан, на якому розташовувалася Свята Софія, із західними (“Жидівськими”) воротами міста⁴¹. Вулиця була вимощена дерев'яним помостом, який настиляли на поздовжні дерев'яні лаги завтовшки до 0,3 м. Загальна ширина вулиці – 6 м. Окрім проїжджої частини, вулиця мала дерев'яний настил тротуару, який в окремих місцях вимощували каменем та битою керамікою. Найзагадковішими виявилися канавки обабіч дороги, їх ширина – 0,7–1,0 м, глибина – 0,6–0,8 м. Канави тягнулися вздовж досліджених ділянок вулиці,

вони повертали на відрізок, де на вулицю виходив провулок із проїжджою частиною завширшки 3 м. Як уже зазначалося, у деяких місцях канавки йшли вглиб кварталу, виконуючи функцію міжсадибних меж.

Підставою для створення вказаної планувальної схеми була утилітарна функція – пов'язати центр міста та міські ворота. Цей тип планування за формальними ознаками визначається як простий тип однуличної планувальної структури з деякими елементами ребристої системи. Обидві системи генетично близькі між собою і складаються, як правило, в однакових екологічних умовах⁴².

Якщо розглядати підпорядкованість форм, що утворюються планувальною мережею, то варто зупинитися на фортифікаційних валах, що сходилися до брами. Від відстані між Святою Софією та воротами, до яких вела вулиця, міг залежати ритм пропорцій та масштабність цієї частини міста.

Планування мережі міських кварталів за допомогою канав зафіксовано по всьому Верхньому місту. Найдавніші житлово-господарські комплекси, сформовані за допомогою канав, археологи розкопали на території “міста Володимира”. У 1988–1989 роках, завдяки дослідженням Я. Боровського, на території поблизу колишнього оборонного валу міста було виявлено ділянку, площею 1960 м². Вдалося зафіксувати рідкісний момент – заміну одного міського ландшафту іншим. До початку освоєння ділянки під житлову забудову там були земляні насипи курганів, під якими кияни-язичники ховали небіжчиків. Обряд поховання передбачав спорудження спеціальної підземної “камери” у вигляді квадратного котловану, стіни якого укріплювали деревом. Коли розпочалася забудова, насамперед було зруйновано насипи, тоді як підземні камери залишилися неушкодженими, а вже згадувані канави свідчать про те, що тут було проведено планувальні заходи: розмітка вулиць, провулків, парцеляція садиб. Коли господар садиби освоїв ділянку, він розкопав поховальну камеру, не помітивши частини предметів, що залишилися в “камері” після поховальної тризни. Натомість археологи ці артефакти знайшли, і це надало можливість реконструювати сценарій розвитку подій.

Наступна ділянка також продемонструвала застосування прийому натурального планування під забудову і була досліджена автором у 2001 році під час розкопок на Майдані Незалежності. На так званій “Центральній садибі”, де вдалося простежити вісім горизонтів забудови XI–XIII ст., на позначці материка 4,4–4,6 м від денної поверхні було зафіксовано рови, у які згодом поставили садибні огорожі⁴³.

Тут також досліджено фрагменти двох вулиць, що починалися від площі на внутрішньому боці літописних Лядських воріт та вели до центру міста. Встановлено, що дорога, яка прямувала до Софійського собору, була завширшки 6–7 м, тоді як інша дорога, що прямувала в бік “міста Володимира” – 3,5 м. Слід зауважити стабільність меж вулиць та садиб, які зберігалися в одних параметрах, незважаючи на досить часті перебудови: усього простежено 10 горизонтів перебудов, частина з яких була спричинена руйнацією будівель під час пожеж.

Отримані дані дозволяють реконструювати планування південно-східної частини Києва, спосіб забудови та домобудівництва в районі, що прилягав до валу. З періодом будівництва оборонних споруд було пов'язане одночасне функціонування двох доріг, якими підвозили будівельні матеріали і ґрунт для насипу. Поєднання міської забудови та оборонних валів, що оточували місто, передбачало виконання значних робіт для відведення води, яка могла завдавати руйнацій під час великих злив. Для цього було виконано дренажні роботи: два водостоки зі схилів Старокиївської гори було спрямовано за визначеним маршрутом; русла укріплено деревом, що дало змогу прокласти їх під валом, випустивши воду в рів перед ним. На відстані близько 20 м перед валом було споруджено штучну водну перепону, збудовано дерев'яний міст, який міг підійматися в разі небезпеки. Цю перепону зроблено у вигляді невеликого озера, створеного за допомогою системи штучних дамб – у цій

частині міста здавна функціонувало кілька джерел, а також досить багатководний потік Хрещатик, що прямував у бік сучасної Бессарабської площі, тобто – у напрямку до річки Либідь⁴⁴.

Після зведення валу і Лядських воріт розпочалася регулярна садибна забудова району. Головними її елементами були: розташування воріт у валу в цьому місці; широка й давня вулиця, що вела від Софійського монастиря до Хрещатицької долини й далі на Печерськ; незабудована ділянка перед ворітьми – площа, не призначена під забудову; регулярний характер забудови.

Планування та орієнтацію садиб, розміщених безпосередньо біля валу, зумовлювала вулиця, що вела до Лядських воріт, та напрямок валу. Цей принцип планування району був панівним упродовж усіх віків функціонування міських кварталів. Стабільність меж садиб свідчить про те, що міська територія перебувала під контролем адміністрації.

Очевидно, проектування та будівництво в цей період були не двома різними розділеними стадіями, а взаємозв'язаною та синхронною діяльністю. Наявність планів зумовлювалася необхідністю фіксації власності на земельні ділянки в місті. Коли Великий київський князь Ізяслав Ярославич розгнівався на подолян і **“взгна Торг на Горѹ”**, це означало, що князь призупинив дію угоди на використання землі – ділянки міської території, де розміщувалося подільське Торговище – і виділив нову ділянку землі у верхній частині міста.

Використання дещо відмінної системи від тієї, що застосовувалась у верхній частині міста, виявлено під час розкопок останніх років на території Подолу. Відмінною ознакою такої забудови є наявність кількох вулиць, прокладених поруч, іноді – паралельних. Поперечні вулиці тут нечисленні і зазвичай мають другорядне значення. Такий тип планування сформувався за умов розташування поселення вздовж річки, коли виникає необхідність рівного доступу до водних комунікацій. Трасування вулиць у таких випадках зумовлювалося вигином берегової лінії та рельєфу, що знижувався в напрямку до берега річки. Це так званий порядковий тип планування, що, як правило, передбачає дві однакові ділянки землі між двома вулицями. Планування дворів за такої системи проходило за двома напрямками: вздовж і впоперек.

Нижня частина міста почала формуватися вздовж головної вулиці, що проходила по береговій лінії. Кінці вулиць, як засвідчують найновіші дослідження, виходили до двох старовинних підйомів-узвозів – провідних шляхів до Верхнього міста. Ця обставина, на наш погляд, – яскраве підтвердження тези про зв'язок населення Подолу з курганним могильником у Верхньому місті.

Отже, дорога, вздовж якої почала формуватися перша забудова Подолу, з одного боку, вела до ранніх міських некрополів: південний напрямок дороги – до могильника I на Старокиївській горі, північний – спочатку до підніжжя Кирилівських висот, а далі – на плато Лисої гори, де ще наприкінці XIX ст. було виявлено і досліджено групу ранніх курганних поховань – могильник II, а з другого боку – ця вулиця закладала основу всієї планувальної структури прибережного району, головною функцією якої було організувати якомога рівномірніший доступ до водної комунікації та пов'язати її з центральною зоною Подолу.

На окрему увагу заслуговує проблема подальшого розвитку сакрального ландшафту Подолу. Літописні джерела XII ст. повідомляють про три церкви на київському Подолі. Це храм Пирогощі, що був закладений, за Лаврентіївським літописом, у 1131 році після успішного походу на Литву київського князя Мстислава Володимировича **“заложн церквь Мстиславъ святая Богородица Пирогощюю”**⁴⁵. З Іпатіївського літопису стала відома дата закінчення будівництва: **“Гомъ лете [6644 (1136)] церкви Пирогоща свершена бы”**⁴⁶. Місцезнаходження храму на Контрактівій площі дозволяє безпомилково класифікувати його як споруду, що

маркувала торгово-візову площу Подолу – літописне Торговище, яке вперше згадується в літописах під 1068 роком (“и сотворившее вѣче на торговищи и идоша съ вѣча на гору”⁴⁷) та в трагічних подіях у Києві середини XII ст. Будівництво храму в економічному центрі знаменувало початок нової політики центральної влади у взаємовідносинах з київською міською общиною.

Символом Нижнього міста стала привезена з Царгорода ікона. Її назва згадується під 1151 роком у давньоруських літописах, де йдеться про те, як Андрій Юрійович (Боголюбський) – син Юрія Долгорукого, вивіз із Вишгорода до Володимира на Клязьмі ікону Богоматері (пізніше дістала назву Володимирської) “юже принесоша с Пирогощею ис Царяграда въ одном кораблі”⁴⁸. Це був один з варіантів добре відомої ікони Константинопольського Влахернського монастиря – Одигітрії. Монастир розміщувався на “пиргосі”, тобто в порту, звідки й походить назва. Богоматір була зображена в оточенні семикупольного монастиря. Іконографічний тип Пирогощі швидко набув широкого використання у творах київських ремісників. Цей культ був також оберегом міст, символом захисту ображених, допомоги полоненим⁴⁹.

Дві наступні церкви на Подолі згадувались як “божниці”, причому жодної вказівки про час чи місце спорудження літопис не подає. Його автор зауважував про храми лише побіжно, зосереджуючи увагу на подіях, що проходили в цій частині міста. Біля “Турової божниці” 1146 року кияни збиралися на віче, щоб сформулювати свої вимоги та змусити князя укласти нову клятву до киян. До церкви Архангела Михаїла, названої, за Лаврентіївським літописом, “Новгородською божницею”, у п’ятницю 19 вересня 1147 року з подільського Торговища було перенесено тіло вбитого на Горі (у монастирі Святого Феодора) Ігоря Ольговича.

На сьогодні список кам’яних храмів, виявлених під час розкопок, складає вже близько десяти об’єктів. Храми споруджувалися на Подолі переважно у XII–XIII ст., однак, як свідчать нові матеріали, культове будівництво там було розпочато вже в XI ст. Ще у 20-х роках XIX ст., а також у 50-х роках XX ст. було виявлено залишки давньої споруди (плінфа, розчин, кладка, датовані XI ст.) на північно-західній території Подолу – так званій садибі купця Марра (сучасна вул. Кирилівська, 69). Ближче до центру Подолу (ріг вул. Кирилівської та Юрківської) у 2003 році знайдено та досліджено кам’яний храм XII ст.⁵⁰

Обидві споруди розміщені поруч зі стародавньою дорогою, що вела до Києва з північного заходу. Біля останнього храму дорога роздвоювалася: одна гілка прямувала в бік літописного села Дорогожичі та далі – на Вишгород; друга повертала на крутий узвіз (Юрківський), звідки через верхнє плато прямувала в бік Білгорода.

Імовірно, що північно-західна зона Подолу була освоєна під забудову не пізніше XI ст., а можливо, і в другій половині X ст. Тут містився великий могильник поховальної культури, яку пов’язують із так званою “добою вікінгів”. Могильний інвентар фіксує багато речей різного походження: західноєвропейська зброя, скандинавські фібули, скляні вироби, виготовлені у Візантії. Серед знахідок є східні монети-дирхеми.

Таким чином, утворювався містобудівний вузол, починаючи з якого дорога переходила в міську вулицю, що, очевидно, виконувала функції головної. Як засвідчують дослідження, планувальна вісь була насамперед зорієнтована на лінію берега річки Почайни, що мала в цьому місці “негативний” згин відносно загального “позитивного” згину морфоструктури подільської ділянки. Плавною лінією течія “врізалася” в терасу, але не доходила до корінного берега, утворюючи у такий спосіб лінію вузького простору, що охоплював із заходу на схід згин плавної течії ріки. По цій самій осі розвивалася забудова, особливості якої дають змогу довідатися, чи значним був вплив річки.

Одним з важливих топографічних осередків Подолу, до якого прилягала більшість основних вулиць, стала територія найглибшого виходу подільської тераси вг-



План давнього Вишгорода. XII–XIII ст.

либ річища Дніпра. Це район перехрестя сучасних вулиць Набережно-Хрещатицької, Хорива та Спаської. Район, що помітно відрізняється від інших високими відмітками над рівнем Балтійського моря, був щільно заселеним, у цьому місті був сконцентрований потужний економічний осередок. На це вказують залишки трьох кам'яних храмів, зафіксовані на досить обмеженій території, а також надзвичайно висока інтенсивність культурних нашарувань.

Останніми роками вдалося одержати нові дані щодо містобудівної історії Вишгорода. Дослідники ніяк не можуть дійти згоди та остаточного висновку щодо так званої “феодалної” природи міста, тобто його офіційного статусу. Літописна фраза, у якій йдеться про розподіл древлянської данини між Києвом та Вишгородом, – “**вѣ во Вышегородѣ Ольжинѣ городѣ**” – головна причина даної дискусії. На цій підставі місту відводилася функція княжого домену (помістя) із замковим типом забудови (доба Ольги та Володимира), що перетворився пізніше на міське поселення, яке виконувало функцію одного із центрів Київської землі.

Становлення Вишгорода як значного культурно-політичного та економічного центру Русі

пов’язане з періодом князювання Ярослава Мудрого і його прямих нащадків. Хронологічно цей період укладається в межі з 20-х років XI ст. до 20-х років XII ст. Авторитет Вишгорода, завдяки тому, що там були поховані Борис і Гліб Володимировичі, в очах сучасників сягав рівня візантійських християнських святинь. Анонімний автор “Сказання про Бориса і Гліба”, що виникло, на думку С. Богуславського, в останні роки князювання Ярослава Володимировича, порівнював Вишгород із Салоніками: “...вторым Белоуцьм явился въ Рускомъ земли”⁵¹.

Життя в місті від часу князювання Ярослава Мудрого цілком підпорядковувалось інтересам Києва, а до 70-х років XI ст. управління Вишгородом зосереджувалося в руках посадника Великого князя – “володаря града”. За Ізяслава Ярославича володарем Вишгорода був Чудин, що належав до найаристократичнішого кола київських бояр. Його київська садиба розташовувалась у верхній частині Києва, він був учасником Вишгородського князівського з’їзду 1076 року, а в 1082 році – очолив посольство до угорського короля Гейзи. Від 1076 року керівництво містом перейшло до сина Ізяслава – Ярополка. Така практика володіння Вишгородом синами великих князів існувала й у наступні часи, досить часто це були спадкоємці великокняжого престолу. Як і світську, церковну владу у Вишгороді добирали з довірених і наблизених до князівської адміністрації осіб. Настоятелем поставленою в 1072 році церкви був вірний Ярославичам Лазар, який за правління Всеволода прийняв ігуменство в патрональному Видубицькому монастирі (1088), а в 1105–1113 роках обіймав кафедру в Переяславлі.

Продовжував функціонувати у Вишгороді й замський великокняжий двір. Саме сюди після оприлюднення свого заповіту про престолонаступництво прийшли помирати хворий Ярослав Мудрий. Свідченням перебування у Вишгороді великокняжої резиденції є знайдені там свинцеві відбитки княжих печаток. Найбільша їх кількість належить Ізяславу Ярославичу, правління якого припало на 1054–1068, 1069–1073, 1077–1078 роки. Дві з них знайдено в північно-східній частині городи-

ща, що прилягала до Дитинця; третя – в урочищі Спащина, пов'язаному зі Спасо-Межигірським монастирем, розташованим за 8 км від Дитинця; четверта – на південному посаді. У північній частині міста знайдено й буллу Володимира Всеволодовича Мономаха періоду його князювання. Ще одну печатку цього князя виявлено в межах південного посаду міста. Її особливість полягала в тому, що вона була відтиснута зі штампа, манера виконання якого, разом з легендами, дає підстави датувати цей екземпляр часом перших років (1073–1077) правління Володимира Всеволодовича в Чернігові або Переяславлі. Те, що печатку молодого Володимира Всеволодовича знайдено саме у Вишгороді, може засвідчити про його контакти зі згаданим благочинним Лазарем до того, як останній став ігуменом у Видубичах. Ще одну великокняжу буллу було знайдено за випадкових обставин на згаданій раніше Ольжиній горі, стратиграфічні рівні якої загалом належать до XI–XII ст. Стратиграфічний тип цього відтиску повністю ідентифікується з печатками Всеволода (Кирила) Ольговича періоду його правління (1139–1147) в Києві. Саме за кошти цього князя побудовано Кирилівську церкву на Дорогожичах. Упродовж весни й літа 1146 року до самої смерті (1 серпня) Всеволод Ольгович був у Вишгороді, де займався заповітом та справами успадкування київського престолу братом Ігорем.

Писемні джерела залишили свідчення про низку вишгородських храмів, що змінювали один одного. Першу церкву було побудовано ще за Володимира Святославича. Невдовзі після того, як знайдене на Смядині тіло Гліба доставили у Вишгород і поховали поряд з Борисом, Василіївська церква згоріла від залишеної паламарем після заутрені запаленої свічки. На місці згарища було поставлено нову “храмину (клітку) малу”, до якої за велінням митрополита Іоанна перенесли тіла вбитих братів і “...поставиша я над землею на десней стране”⁵². Дізнавшись про два чудесні зцілення мощами, у тому числі – і скаліченого сина Миронег (“повелителя града”), який мав “суху”, “скручену” ногу, великий князь Ярослав Мудрий за порадою митрополита (“архієпископа” у “Сказанні”) поставив поруч з малим храмом нову церкву “з п'ятьма верхами”. Храм призначався для зберігання чудодійних мощей убитих братів Бориса і Гліба. Зведенням цього храму-мавзолею керував згаданий вишгородський “градник” – Миронег. Церкву було освячено 24 липня і того самого дня до неї перенесли мощі, а під час літургії сталося третє чудо – зцілення кульгавого. За припущенням О. Шахматова (1908), освячення відбулося в неділю в зазначену дату, яка може бути співвіднесена з 1020 або 1026 роками. У подальших дослідженнях, починаючи з М. Приселкова (1913), перевагу надавали даті 24 липня 1026 року⁵³. Інший храм було зведено під час правління Ізяслава Ярославича. Він замінив стару церкву, збудовану Ярославом. Нове будівництво покладалося на “старейшину огородьником” Ждана-Никола. На відміну від попереднього храму, новий мав купол.

Майже півстоліття тривало будівництво кам'яного храму Святих Бориса і Гліба, розпочате в 1074 році поблизу собору 1072 року. Завдяки егіді Святослава Ярославича, який зайняв великокняжий престол після Ізяслава, зведення цієї церкви завершилося освяченням лише в 1115 році. Драматичну історію цього будівництва досить детально (на основі “Сказання чудес...” і літописних свідчень) відтворив М. Каргер. Не зупиняючись на перипетіях будівництва, руйнувань та освячення храму, варто навести думку А. Поппе щодо мотивів, які спонукали Святослава почати зведення нової будівлі поруч з майже новим храмом, причому, можливо, зі статусом соборного: “Політичні мотиви тут незаперечні: Святослав, який зайняв 22 березня 1073 року Київський престол свого брата Ізяслава, бажав і в пошануванні святих родичів стати першим. Демонстративний вияв цієї політичної релігійності князя найкраще підтверджує значення акту 20 травня 1072 року як визначної події в політичному і церковному житті Русі”⁵⁴.

Під час досліджень 1936–1937, 1952, 1995–1996 років виявлено руїни фундаментів і фундаментних ровів, блоки стін, у тому числі – фрагменти зруйнованої західної стіни з простінками між арочними віконними прорізами, півциркульними нішами в її нижній частині та рештками фасадної півколонки по центру. Реконструйовані розміри храму – 24 м × 42 м – перевищують за довжиною всі відомі на сьогодні тринефні однокупольні храми Русі. Встановлений розмір підкупольного квадрата дорівнював 30 грецьким футам (8,25 м), а висота, за розрахунками геометричного пропорціонування, мала сягати 100 грецьких футів або 30 метрів. Характерна особливість вишгородського храму – додаткове членування між підкупольним простором та апсидами, що робило цю споруду шестистовповою.

Топографія міста XI – середини XIII ст. представлена часом Ярослава та Ізяслава Володимировичів, коли остаточно оформилася планувальна та соціально-топографічна система давньоруського Вишгорода. Згодом його соціально-економічне районування та присадибна забудова, що склалася на середину XI ст., не зазнали якихось значних змін. В XI ст. виник квартал на Ольжиній горі. На плато тераси, що прилягало з північного сходу та північного заходу до Дитинця, вдалося простежити еволюцію соціально-економічного стану цього району давньоруського Вишгорода. Від початку X ст. ця частина городища була зайнята виробничими комплексами, пов'язаними з ковальським і залізобробним ремеслами. До середини XI ст. “район металургів” звузився, на його місці з'явилися садиби, а в період розквіту міста (XII – початок XIII ст.) він змістився далі на схід, до самого краю плато. Зібраний під час розкопок садиб центральної та західної частин північного району городища матеріал та вигляд житлових споруд дає можливість зробити висновки про належність його мешканців до соціально значущого та заможного прошарку вишгородців XII–XIII ст. Там було виявлено більшість знайдених на городищі ювелірних виробів, імпортованої кераміки у вигляді амфор і мисок, чималу колекцію скляних виробів: посуду, намистин, браслетів, пернів. Траплялися фрагменти церковного начиння, натільні хрести та енколпіони.

У період розквіту міських форм життя на Русі самостійність вишгородського нобілітету, його політичний вплив, порівняно з попереднім періодом, значно зріс. Помісні умовні лінії Рюриковичів, що боролися за київський престол, бачили у Вишгороді ключ до великокнязівської влади. Саме завдяки закріпленню у Вишгороді великокняжіння чернігівських Ольговичів утвердилося в Києві. Після смерті сина Володимира Мономаха – Ярополка, Всеволод Ольгович, за умов негараздів між Мономаховичами і Мстиславичами, зайняв у 1139 році Вишгород, а згодом, майже без боротьби, і Київ. У 1146 році вишгородці разом з киянами сприяли відновленню правлячої династії Мстиславичів. Зібране на Подолі в Києві біля Турової божниці віче вимагало від наступника Всеволода – його брата Ігоря – видачі київського тіуна Ратшу разом з вишгородським тіуном Тудором, якого Всеволод призначив управителем. Вимогу усунення цих керівників пропонували “кращі мужі” Києва і Вишгорода, а незадовго до віча вони біля Турової божниці присягали на вірність Ігорю, який був змушений присягати не лише киянам, але й вишгородцям.

Вишгород був потужним стратегічно-фортифікаційним пунктом Середньої Наддніпряниці. Уже в житійних сказаннях про Бориса і Гліба відзначалися міські стіни Вишгорода, що охоронялися “**вся дъни и вся ноци**”, про їх міць та якість можна робити висновки з того факту, що в 1174 році місто із замкненим у ньому звідним гарнізоном Ростиславичів та Ольговичів витримало дев'ятитижневу облогу 50-тисячного війська Андрія Боголюбського⁵⁵.

До 70-х років XII ст., як свідчить опис згаданої битви між Ростиславичами, з одного боку, та Ізяславичами і Мстиславичами, з другого, що відбулася 1170 (1172) року, Вишгород мав укріплений острог: “**и вшедь в Киевъ [Мстислав Изяславич] вземъ радъ съ вратъею съ Ярославомъ и Володимиромъ Мъстислави-**

чемъ съ Галичанъ и съ Всеволодковичемъ и Стополкомъ Гюргевичемъ и с Кни-
нъ .. и поиде къ Вышегороду и поустиша на воропъ и вишаса крѣпко изъ града
Двдъ же своимъ повелѣмъ встрогъ пожечи до нихъ”⁵⁶.

Візуальні обстеження зі збором підйомного матеріалу локалізують цю частину міста третьою чвертю XII – початку XIII ст. в південно-східній частині тераси, поза межами південної лінії валів городища. Відходи печини на цій ділянці схилів другої тераси, а також фрагменти керамічного посуду домонгольської доби, безумовно, передбачають наявність тут житлово-господарських комплексів.

Південний “гончарний” посад міста досить чітко окреслюється природними кордонами. На північному сході його кордон збігався з південним ровом Дитинця, який нині перетворився на яр, що фактично розділяв плато городища. На північному сході та заході він обмежений природними старими ярами, що морфологічно відповідають південному схилу всієї тераси Вишгородського останця. Південна частина цієї ділянки давньоруської міської території виходила на джерело, русло якого проходило західним напрямом вищезгаданих ярів. Розміри цієї частини – 5–6 га, а площа міста періоду розквіту урбаністичних форм життєдіяльності на Русі (середина XII ст.), згідно з поширенням зон культурного шару, сягала понад 80 га.

Дані, отримані під час розкопок, дають можливість уявити систему планування північної та південної частин міста. Було встановлено, що відкриті виробничі комплекси розташовувалися у два ряди, орієнтовані за віссю *схід–захід*. Між ними був проміжок незабудованої площі завширшки майже 10 м. Дослідники вбачають у вільній смузі вуличний тракт. Це була крайня східна вулиця Вишгорода XII ст. Встановлена ідентичність планування всіх будівель, виявлених у 1979–1981 роках, дає підстави реконструювати перпендикулярну до них вуличну мережу. Враховуючи орієнтацію споруд північного плато городища за лінією північний схід – південний захід, можна передбачити такий самий напрямок вулиць, прокладених між кварталами садиб. Разом зі слідами згаданої кільцевої магістралі на краю плато цілком імовірно буде наявність у Вишгороді (середина XI – XII ст.) радіально-кільцевої системи планування з вуличними радіусами, що сходилися біля Дитинця, з храмом-усипальнею Бориса і Гліба в центрі.

Залишки міської вулиці вдалося виявити під час розкопок 1990–1995 років (вул. Межигірського Спаса, 9–11) на південному посаді. Її відрізок (50 м), орієнтований за віссю південний схід – північний захід, фіксувався між лініями парканів садиб гончарів (цікаво зазначити, що орієнтація відтинка давньоруської дороги збігається з напрямом сучасної вулиці Межигірського Спаса). Ширина вуличного тракту становила в середньому 2,5 м. Знайдені підкліті житлових будинків виходили на червону лінію цієї вулиці своїми вузькими сторонами, що майже впритул межували з огорожами. Планування будівель у садибі відповідало перпендикулярному орієнтуванню до червоної лінії вулиці. Так само відносно вулиці були зорієнтовані й сім будівель, які утворювали дві садиби, виявлені на вул. Шолуденка в 1989 році на рівнях XI–XII ст. на схід від південного посаду (частково – територія колишнього міського стадіону). Своєю південною частиною ділянка досліджень 1989 року виходила на згадане джерело, русло якого й визначало орієнтацію планування цього кварталу південного посаду, тобто на середину XI – XII ст. можна визначити забудову цього району Вишгорода як фасадно-фонову з кордонами садиби на червоній лінії вулиці завширшки 8–10 м. Загалом таку саму картину можна спостерігати й на прикладі структури планування синхронних бургових поселень Центральної та Північної Європи. З аналізу результатів багаторічних археологічних досліджень можна скласти певне уявлення й про економічне життя Вишгорода періоду розквіту. Розкопки ковальських майстерень у східній частині городища ілюструють локалізацію там залізообробного ремесла впродовж усієї домонгольської історії міста. У 1934–1937 роках біля східного краю городища було виявлено

сліди 15 ковальських горнів. Ще три розвали було знайдено під час розкопок 1947 року на схід від досліджених раніше. Ці об'єкти також розташовувались у безпосередній близькості до схилу тераси, засвідчуючи виробничу спеціалізацію, що зароджувалася в цьому місті. У результаті досліджень 1979 року вчені дійшли висновку, що по краю східної частини городища розміщувалися не лише залізообробні майстерні, але й залізобробне виробництво.

Одним із цікавих прикладів формування міського простору є Переяславль. На думку дослідників, місто посіло чільне місце серед інших міст із таких причин: було важливим центром продажу товарів і стратегічним пунктом у боротьбі зі Степом; на це місто, розташоване на межі зі Степом, покладалися неабиякі надії як на центр поширення християнства серед кочівників.

Згідно з повідомленням “Повісті временних літ”, Переяславль було закладено й укріплено ще за князювання Володимира Святославича, остаточно місто розбудували в кінці XI – на початку XII ст. У Переяславлі існувала “титулярна” метрополія, впровадження якої пов'язане зі Всеволодом Ярославичем, який прагнув нарівні з братами Ізяславом Київським та Святославом Чернігівським мати свою метрополію. У першій половині XII ст. переяславльська єпископія включала до свого складу Переяславльську та Смоленську землі. Своїм розвитком та розбудовою місто завдячувало не лише князівській владі, особливо помітною була містобудівна діяльність митрополита Єфрема, який завершив розпочате до нього будівництво Михайло-Архангельської церкви, освятивши її в 1089 році⁵⁷. Літописці називають собор Святого Михаїла в Переяславлі “Великим”. Завдяки розкопкам вдалося встановити його розміри: довжина – 33 м, ширина – 27 м. Єфрем, до обрання його переяславльським митрополитом, довго жив у Візантії, очевидно, він створив власну будівельну артіль.

Серед гідних уваги об'єктів, споруджених Єфремом – церква на міських воротах, збудована на честь святого мученика Феодора. Ще одну церкву (на честь святого Андрія) було збудовано поблизу інших воріт міста. Загалом діяльність Єфрема, на думку вчених, звелася до створення в місті, поруч із князівським двором, єпископського двору-замку. Одні ворота міста називалися Княжими, другі – Єпископськими. Переяславль належав до типу адміністративних міст найвищого рангу.

Щоразу, коли в головного володаря міста – князя – виникало бажання підняти свій авторитет, він вдавався до містобудівних заходів.

Проте, як засвідчили наступні події, єдиного політико-ідеологічного простору досягти не вдалося. Кожен з перерахованих князів, одночасно із загальнодержавними заходами, дедалі частіше займався внутрішніми справами своїх володінь. Цікавою виявилася доля Смоленська, яким, очевидно, певний час керував молодший син з роду Ярославичів – В'ячеслав, після його смерті – Ігор, а коли Ігор помер (1060), Смоленськ було розділено між старшими Ярославичами на три частини. Місто й околиця стали спільною волостю, між якими ділилися податки на три частини⁵⁸.

Кожний з вище перерахованих князівських столів мав на меті збір податків. І Чернігів, і Переяславль можна було віднести до розряду великих, тут проживало до 20-ти тис. населення, що за європейськими мірками було досить багато. Отже, міста вносили значну суму грошей до казни своїх князів. Як виявлено під час досліджень, упродовж X–XII ст. було проведено зміни системи збору податків – данини. Доба полюддя – час, коли князь, його сім'я та служиві люди шляхом так званих кормлінь, об'їжджаючи регіони, отримували натуральні внески в казну, – уже завершувалася. У першій чверті XII ст. джерела вказують на наявність одного фіксованого грошового податку з-поміж інших грошових данин. Міста, у кожному з яких був ринок і проживала значна кількість населення, стали потужними платниками податків, за допомогою яких впроваджувався принцип ієрархії. Ці дії київського

центру сприяли введенню, точніше посиленню державної регламентації такої важливої галузі середньовічної економіки, як торгівля, а також ідеї створення окремого від східного та західноєвропейського світів-економік⁵⁹, що іноді ототожнювали з руською імперською ідеєю. Це знайшло вияв усередині правлячої династії та, як наслідок, – у містобудуванні та архітектурі.

Слід наголосити на такій деталі, яка багато чого пояснює стосовно ієрархії міст. Під час вивчення будь-якого простору (світу-економіки), зона, яку він охоплює, є найпершою умовою його існування. Немає міст без власного простору, що був важливим з кількох причин:

– межі околиць міста надавали йому певний сенс, одночасно він служив для вигод міської економіки;

– найчастіше центрами були міста з міжнародним визнанням, вони безперервно конкурували між собою та нерідко змінювали один одного;

– ієрархічність простору через посередність міст багато в чому забезпечувала функціонування всієї сукупності. Різний природний потенціал територій, геополітичне розміщення породжували різні види нерівності, найпоширенішою є ситуація, коли частини ставали сировинним додатком центру. Така нерівність, на думку Ф. Броделя, існувала завжди⁶⁰.

Отже, Київ був не єдиним, решта міст Русі узгоджували свою політику з метрополією, перерозподіляли накопичені багатства, тому так важливо було, наприклад, київському князю утримувати контроль над Новгородом, що завжди прагнув вислизнути з-під такої опіки, адже через нього Київ отримував величезні кошти, зібрані на Північному Заході. Таке місто, як Київ, у середньовічну добу самостійно не зуміло б досягти й підтримувати свій високий рівень без дарів, принесених іншими містами. Уся велич, пишнота й багатство Києва ґрунтувалися на тому, що йому служили й допомагали. Одні робили це добровільно, інші – примусово. Той факт, що на київському Торговищі лунало багато мов євроазійського простору, а сини й дочки Великого київського князя, завдяки укладеним шлюбам, встановлювали династичні та політичні союзи з різними країнами, свідчить про те, що верховна влада досягла чималих результатів.

Міста стали в таких союзах важливою складовою, своєрідним “гарантом”, що вказував на серйозність намірів. Так, дружина Ярослава Мудрого Інгігерд – дочка конунга Олава Шведського – як весільний подарунок одержала місто Ладогу з усією волостю. Сага про її батька Олава Святого повідомляє, що Інгігерд подарувала місто для управління ярлу Регнвальду, який супроводжував її на Русь. Про те, що Ладога і в XII–XIII ст., на відміну від Новгорода та інших міст Північного Заходу, зберігала прямий зв’язок із княжим столом у Києві, свідчить промовистий факт,



План давнього Переяславля: А – церква Архангела Михаїла. XI ст.; Б – Єпископські ворота з надбрамною церквою Святого Феодора. Кінець XI ст.; В – Андріївська церква. XI ст.; Г – Богородицька церква. XI ст.; Д – каплиця. XII ст.; Е – невідома церква. XI ст.; Ж – палацова будівля. XI ст.; З – невідома церква. XI ст.; І – невідома церква. XI ст. За П. Раппопортом

який демонструють археологічно-архітектурні дослідження пам'яток міста. Коли в Новгороді майже зовсім припинилося будівництво, Ладога розбудовувалася, до того ж це будівництво здійснювали київські майстри.

Із 40-х років XI ст. київські князі намагаються змінити надто залежні стосунки з Візантією шляхом зміцнення зв'язків з її суперниками. Восени 1043 року до Києва таємно дістався Гаральд Суворий, який служив візантійському імператору. Узимку наступного року він одружився на дочці Ярослава Мудрого Єлисаветі. Перебуваючи в Києві, майбутній угорський король Андрій I одружився з дочкою Ярослава Анастасією, яку в Угорщині називали католицьким ім'ям – Агмунда. Історія королеви Франції, дочки Ярослава, Анни розпочалася з французького посольства до Києва та завершилася вінчанням 19 травня 1051 року під склепіннями Реймського собору з королем з династії Капетингів Генрихом I (1011–1060).

Міждинастичні відносини призвели до того, що в давньоруських містах, зокрема в Києві, з'явилися комплекси об'єктів, що демонструють зв'язки Києва міжнародного характеру. До таких осередків можна віднести так зване “місто Ізяслава”, що демонструє західний вектор міжнародних відносин Києва. Дружиною Ізяслава Ярославича була польська княжна Гертруда – католичка за походженням та вихованням, тому, коли князь змушений був покинути великокняжий стіл у Києві, він опинився в Польщі. Згодом Ізяслав звернувся за допомогою до Папи Римського Георгія VII, направивши до нього сина Ярополка, який став васалом Папи (дав присягу), а також, імовірно, прийняв католицький обряд. Так, у ктиторському монастирі Святого Димитрія в Києві з'явилася церква, присвячена святому Петру – апостолу, якого дуже шанували католики.

Загалом містобудування XII–XIII ст. можна назвати добою суперництва. Ще М. Приселков уважав, що між Ярославичами існувала якась угода про будівництво. Це змушувало князів до активних будівельних акцій як у столиці, так і в містах розташування своїх столів. Отже, політичне суперництво можна вважати ґрунтом, на якому розвинулось архітектурно-містобудівне змагання.

Містобудівне суперництво XI ст. між Києвом та Черніговом продовжилось і в XII ст.: Володимир Мономах спорудив новий Борисоглібський храм у передмісті Києва – Вишгороді, Давид Святославич побудував однойменний храм у Чернігові.

Усередині столиці також виникло суперництво між релігійними осередками, що притримувалися різних орієнтацій: київська метрополія на чолі із Софією дотримувалася візантійських правил; Києво-Печерський монастир, який увів до практики релігійного життя монахів давній монастирський устав, більш суворий та аскетичний, порівняно з діючим, виступив опозиційною силою проти метрополії, а отже, і центральної влади. У зв'язку із цим протистоянням викликає інтерес повідомлення літопису про заходи Великого київського князя. “Ізяслав же постави монастыре святого Димитрия и введе Варлаама на игуменьство ко святому Димитрию, хотя створити высший сего монастыря, надеяся богатству”⁶¹.

Таким чином, Ізяслав відреагував на опозиційність Києво-Печерського монастиря, він перевів ігумена Волаама до свого монастиря, встановивши його верховенство в столиці.

Слідом за Ізяславом в архітектурне суперництво вступили також Святослав і Всеволод.

Святослав заснував Сімеонівський монастир на Копиревому кінці міста, що набув статусу “міста Святослава”. Відтоді вся північно-західна частина міста, аж до літописних Дорогожичів поблизу Кирилівської церкви, стала володінням нащадків чернігівського князя. Традиція підтримувати культове будівництво в цій частині Києва збереглася і в першій половині XII ст., коли чернігівська будівельна артіль побудувала міський храм, який зовсім нещодавно виявили під час розкопок на

вул. Юрківська, 3; також її продовжив Всеволод Ольгович у 40-х роках XII ст. закладенням церкви Святого Кирила.

Південна частина Києва опинилася під впливом третього з Ярославичів – Всеволода, який побудував у Видубицькому монастирі Михайлівський собор. Традиція спорудження княжих дворів у вказаній частині міста, започаткована зі знаменитого Берестового, продовжилася спорудженням так званого Красного двору “**на холмі нже єсть надъ Выдовничъ**”⁶².

Так на просторах Києва закладалися досить різні архітектурні та містобудівні напрямки, що були основою подальшого розвитку культури Русі. Це був період, цікавий як різноманіттям підходів, так і функціональною спеціалізацією. По суті, у Києві продовжувало функціонувати типове середньовічне місто, центром якого був Поділ. Водночас протягом XI–XII ст. тут розвинулось адміністративне місто, осередком якого було Верхнє місто. Цей процес видозмінювався з перетворенням міста на колективне володіння династії Рюриковичів, коли столиця (адміністративна) диференціювалася на окремі міста, княжі центри-двори та “отні” монастирі. Таким чином, закладалися основи майбутнього суперництва, а подекуди – і відвертої опозиційності, що часто спалахувала між центральною метрополією та Києво-Печерським монастирем.

Картина розвитку містобудування Київської Русі буде не повною, якщо ми оминемо цей процес на Галичині та Волині. Складається враження, що культура Волині була дуже подібною до київської, проте в Галичині відчутна дещо інша спрямованість. Там переважали культурні впливи Заходу, що поширювалися через Польщу, Угорщину, Чехію безпосередньо з Німеччини, Італії тощо. Для Галицької школи церковної архітектури типовим стало поєднання візантійсько-київських форм храмів з романською будівельною технікою. У найбільших містах (давній Володимир, Перемишль, Львів та інші) виникли громади іноземних колоністів, створено сприятливі умови для взаємодії східних та західних елементів містобудування, проте остаточно цей процес не склався.

Галич був значним економічним, культурним та адміністративним центром, хоча вповні місто заявило про себе ще раніше, зокрема – згадується в Києво-Печерському патерику під 1096 роком, але знахідки монетних скарбів та поховань, датовані X ст., свідчать про те, що на сторінки літописів Галич потрапив тільки в 1141 році у зв'язку з активною діяльністю князя Володимира Володаревича (1140–1152). Це був час, коли в одних руках вдалося об'єднати Галицьке, Звенигородське, Перемишльське та Теревовлянське князівства, а центром цього угруповання став Галич.

Тривалий час серед дослідників точилися дискусії щодо дати утворення міста. Немає жодного сумніву, що тут ще в X ст. існувало торговельне поселення, розміщене на Крилоській горі, яке було одним із численних пунктів торгової магістралі з Києва на Захід. Знахідки засвідчують те, як поселення протягом VIII–XI ст. переживало фазу становлення міської структури, що остаточно сформувалася в XI ст., з яскраво вираженою культурно-адміністративною функцією. На це вказують містобудівні заходи, які вдалося дослідити під час розкопок.

На виступі високого корінного берега річки Лукви – правої притоки Дністра, було зведено оборонні споруди протяжністю 624 м. Висота валів складала 10 м, а до дна рову – 15 м. Із західного боку мис був захищений природною перепонию – балкою, а з напільного боку – потрійною системою валів та ровів. Загалом, вдалося організувати площу близько 50 га. На найвищій точці мису біля лінії валів розміщувалася площа “Золотий Тік” (150 м × 200 м), яка мала локальні земляні укріплення. Оскільки вали, що насипали для організації оборони “Золотого Току”, перекривали культурний шар X ст., цю цитадель будували не раніше XI ст.⁶³

Особливістю історичної топографії Галича є багато пунктів, що могли бути автономними самостійними поселеннями. Не виключено, що вони виконували функцію пунктів оборони на підступах до центральної частини міста. Усього на околицях вдалося знайти рештки одинадцяти кам'яних споруд, більшість яких, очевидно, мали культове призначення. В. Довженок уважав, що більшість поселень варто розглядати як боярські осередки та пов'язувати з певними родинами: урочище Штеське – з іменем боярина Іллі Степановича; урочище Юрїївське – з володіннями бояр Юрія Прокоповича або Юрія Домажирича; сс. Чапров та Дем'янів – з боярськими іменами Чагровичів та галицького тисяцького Дем'яна.

У першій половині XII ст. Галич – центр Галицького князівства – за часів правління династії Ростиславичів став “столом” одного з наймогутніших князівств Русі. На зламі XII–XIII ст. там був “стіл” об'єднаних Галицького та Волинського князівств. Тоді ж будувалися нові укріплення, а князь Ярослав Осмомисл спорудив величний Успенський храм на середній площі міста, який згодом став усипальницею його родини.

Місто Перемишль (уперше згадане під 981 роком), після Любецького з'їзду було закріплено за Володарем Ростиславичем. Період його правління позначений будівництвом нових монументальних споруд – церкви Святого Іона, що виконувала функцію кафедрального собору міста. Підгороддя, розміщене біля підніжжя замку, датоване IX ст. за досить ранніми матеріалами. Це свідчить про важливу стратегічну роль пункту на давньому торговельному шляху з Києва на Регенсбург. У районі Перемишля шлях мав відгалуження на Угорщину.

У центрі поселення в XII ст. було споруджено храм – ротонду Святого Миколая, який був покровителем середньовічних купців. Про важливе значення міста свідчить той факт, що Перемишль 24 рази згадано в літописах за період з 981 по 1284 роки.

У зв'язку з рішеннями Любецького з'їзду під 1097 роком у літопису вперше згадано місто Теревовль як центр Теревовлянського князівства. Серед учених немає єдиного погляду на історичну топографію міста. Одні пов'язують його з так званою Замковою горою, розміщеною біля злиття річки Гнізди та її правої притоки. На місі виявлено оборонні споруди, частина яких може бути віднесена до давньоруської доби. За іншою версією, давній Теревовль розміщувався біля сс. Зелене та Семенів. Тут виявлено комплекс пам'яток давньоруської доби, у культурному парку знайдено два скарби ювелірних предметів, ливарні формочки, матриці для тиснення тощо. Комплекс пам'яток біля с. Семенів реконструюється як пристань, що діяла протягом XI–XIII ст. Літописний Теревовль разом із супутніми поселеннями займав площу близько 8 км.

За визначенням М. Котляра, Звенигородське князівство перед початком формування Галицької землі охоплювало територію від Карпатських гір на заході до річки Стиру на сході, від верхів'їв Сану на півночі до середньої течії Дністра на півдні. На думку науковців, 1144 рік був датою перенесення Володимиром столиці Галицької землі зі Звенигорода до Галича. Причиною міг слугувати конфлікт між галицьким князем та київським князем Всеволодом Ольговичем за волинське місто Володимир. У 1146 році війська Всеволода три дні безуспішно штурмували Звенигород, доки Володимир не запросив миру.

Місто за своїми масштабами та облаштуванням оборонної системи було одним з найкращих у Галицькій землі. Дитинець та передмістя розмістили на виразному підвищенні, зусібіч оточеному вигинами річки Білки. Дорога, що проходила до міста через урочище Замосточчя, вела на міст та міські ворота. Болота та потужні земляні укріплення зробили місто неприступним у військовому відношенні.

У Звенигороді було чимало дерев'яних забудов з дощатим настилом вулиць. Результати археологічних досліджень дають підстави зараховувати це місто до

найзначніших торгово-ремісничих та адміністративних міст Південно-Західної Русі.

Очевидно, такий тип міста був характерним не лише для Галичини, але й для Волині. Розміщений біля гирла річок Смоч та Луг, Володимир – одне з найбільших міст Волинської землі – був дуже схожий на Звенигород. Ця фортеця, що виникла на важливому торговельному шляху в XII ст., перетворилася на класичне місто середньовіччя, укріплене дерев'яною стіною та вежами. Вали Дитинця заввишки 8 м, а враховуючи те, що вони були увінчані дерев'яним зрубом, обмащеним глиною, місто виглядало досить монументально.

Стрімкому розширенню давнього Володимира сприяла та обставина, що воно було центром єпископії з монастирем “от Святне гори”, згаданим у Києво-Печерському патерику. У 1156–1160 роках тут зведено величний Успенський собор – типовий зразок архітектури Київської Русі XII ст. Хророва споруда за своєю архітектурою близька до таких храмів, як Кирилівська церква, церква Богородиці Пирогощі в Києві, Борисоглібський собор у Чернігові.

Ще в 1886 році у Володимирі було відкрито залишки тринефної церкви (“Стара кафедра”) в урочищі Федоровець. Дослідники нараховують у межах міста близько восьми давньо-руських кам'яних будівель, серед яких – унікальна для середньовічної архітектури Русі Василіївська церква-ротонда, збудована на рубежі XIII–XIV ст.

Слід зауважити кілька ознак, що відрізняли галицько-волинські землі від інших регіонів Русі. Коли Київська Русь наприкінці XII – у першій половині XIII ст. переживала нищівний процес роздрібнення земель, цей регіон виявляв тенденцію до об'єднання. Очевидно, окрім іншого, цьому сприяла та обставина, що 1170 року, після смерті батька – Великого київського князя Мстислава Ізяславича, – волинським князем став Роман Мстиславич. Уже на початку свого перебування у давньому Володимирі він зупинив експансію литовського племені ятвягів на Волинь. У 1198 році він приєднав до Волині Галицьке князівство. Вагомою причиною для консолідації був постійний натиск із Заходу, передусім – з боку Польщі. Зосереджуючи під своїм керівництвом значну силу та беззаперечний авторитет, Роман Мстиславич успішно подолав такий тиск, зайнявши активну позицію щодо Києва. Князь підтримував тісні стосунки з київським володарем Рюриком Ростиславичем, своїм тестем, і від нього одержав низку міст у Київській землі, розміщених на річці Рось: Торчеськ, Богуслав, Корсунь, Канів, а також Треполь, пізніше обмінявши їх на Полонний та частину Корсунщини. Згодом справа дійшла до конфлікту – у 1202 році Рюрик Ростиславич організував похід на Галичину, а князь Роман з галицькими та волинськими полками вступив на Київщину, примусивши Рюрика зректися Київського престолу⁶⁴.

Ці події демонструють стан політичної ситуації на Русі в кінці XII – на початку XIII ст., проте щоденне життя міст мало свій вектор розвитку. Приклад Романа Мстиславича, який володів Волинською та Галицькою землями, а також керував



План давнього Володимира: А – Успенський собор. 1170 р.; Б – церква “Стара кафедра”. XII ст.; В – Михайлівська ротонда. XIII ст. За П. Раппопортом



План давнього Галича.
XII–XIII ст. За Ю. Луком-
ським

містами в досить неспокійній частині Київщини – Пороссі, – може свідчити лише про те, що давньоруський князь виконував функцію “сеньйора” міста. Це означає, що реальні, а особливо – нагальні міські проблеми розбудови, утримання, догляду за комунікаціями та фортифікаціями повністю перейшли до княжих посадників, які виділяли кошти з платежів, внесених до казни та міських колективних органів, на виконання всіх необхідних робіт. У XII–XIII ст. міста Київської Русі зуміли багато в чому дистанціюватися від впливу центральної влади. Це відбувалося насамперед через розвиток товарного виробництва, яке дедалі більше опановували міські ремісники. Його підйом стимулював розвиток торгово-економічних зв’язків, ріст товарно-грошових відносин і становлення внутрішнього ринку.

Приклад топографії галицьких міст, особливо Галича, на наш погляд, демонструє неприйнятність тези про те, що середньовічне східнослов’янське місто зросло шляхом злиття низки протоміських поселень. Навпаки, зародившись, воно формувало свою околицю. Місто як центр товарного виробництва було чи не основним стимулом розвитку товарних відносин у сільському секторі. Розвиток внутрішніх ринкових відносин та залучення до них периферії, що опиралася на земельні володіння, – одна з особливостей урбанізації східноєвропейського простору. Очевидно, саме тому темпи формування внутрішніх ринків були дуже повільні й не привели до створення загальнодержавного внутрішнього ринку.

Дослідники звертають увагу на уніфікуючий вплив міста, коли міські ремісники й торговці, завдяки своїм товарам, виробленим за новими технологіями, спричинили створення відносно універсальної матеріальної культури, особливо – у межах певних економічних зон, наприклад, балтійської та дніпровсько-дунайської.

Надзвичайно поширений був гончарний посуд, що прийшов на зміну виготовленому ліпленням. Гончарство як вид ремесла стрімко розвивалося в умовах міста: як свідчить археологічне дослідження колекцій ранньої кераміки, пошук здійснювався шляхом підбору функціонально стійкіших форм для того, щоб згодом, через стандартизацію, перейти до швидкого й масового виробництва. Скляні різнокольорові вироби (намиста, браслети, персні, посуд) стали предметом моди і невдовзі проникли до найвіддаленіших куточків східнослов’янського та сусідніх світів.

На першому етапі розвитку (IX–X ст.) Виробництво й торгівля мали нестійкий характер, але в XII–XIII ст. цими видами діяльності почали займатися осілі городяни. Населення, що сформувалося з торговців і ремісників, прагнуло об'єднатися, адже місто із самого початку було комбінацією ринкового населення іншої соціальної верстви – залежного від політичної верхівки (бояри, челядь, дружинники). Виникла необхідність урегулювання торговельної діяльності, використання її для реалізації господарської політики міста, подолання зовнішніх впливів, агресивності сусідів, боротьби за контроль над торговельними шляхами тощо. На нашу думку, міське виробництво та торгівля могли ефективно розвиватися та діяти лише за допомогою й під контролем політичної влади. Кошти, накопичені у такий спосіб, залучалися до розвитку містобудування княжої Русі.

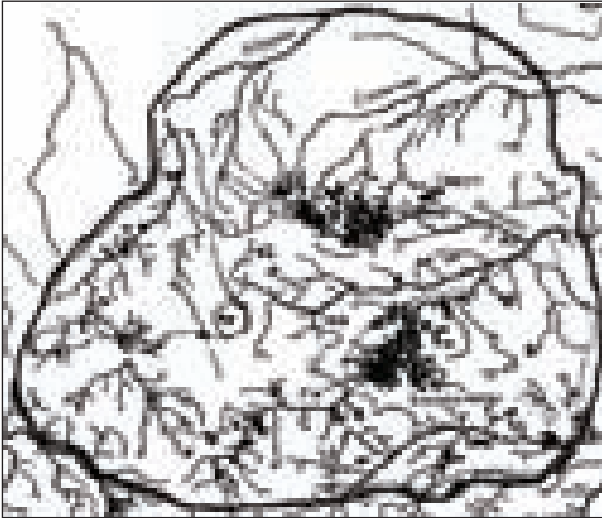
Процес феодалізації на Русі розпочався з поступового переходу до осілого способу життя правлячої верстви, що можна спостерігати із середини XI ст. Одночасно в Київській державі постала необхідність поділу на удільні князівства, закріпленого рішеннями Любецького з'їзду князів. Чисельність місцевих осередків зростає, причому деякі з них почали розвивати власну економічну модель, як це було на Заході: більшою мірою це стосується Галицько-Волинського князівства, а в Київській землі – Овруцької волості. Проте неоднорідність такого розвитку, а особливо те, що руські князі та бояри були майже не зацікавлені в реформуванні економіки, вони не змінили своєї позиції рухливих войовників, які насамперед мали на меті військову здобич, пошук честі та слави. З цієї причини князі, як правило, патрунували міжнародну торгівлю, прагнучи воєнної здобичі та щораз більшого збору податей. Це не привело до економічної консолідації в Київській Русі, як, наприклад, у XII ст. в Західній Європі, а навпаки – спричинило послаблення державницьких тенденцій, стало причиною занепаду.

Особливо це помітно на прикладі біполярності економік Півдня та Півночі. Північ, порівняно з Півднем, продовжувала зберігати архаїчні традиції та не сприймала культурних інновацій. Аналіз археологічних матеріалів демонструє довготривале побутування там ліпної кераміки, домінування прирічкового типу заселення, відсутність розвиненої системи фортифікацій. Основна маса центрів Півночі, таких утворень, як Новгородська, Псковська та Ростово-Суздальська земля були неукріпленими поселеннями. Дослідники припускають, що відсутність у ландшафті Півночі укріплених поселень, типових для Півдня, вказує на те, що атрибути влади на цих територіях були порівняно слабо розвинутими⁶⁵.

З другої чверті XII ст. Новгород фактично розпочав торговельну війну проти Києва, блокуючи промислові товари, що направлялися до Балтійського регіону, зокрема до південної Швеції із Середньої Наддніпрянщини. Це змусило Київ постійно застосовувати військову силу, а також використовувати для транспортування своїх товарів річкову систему Західної Двіни, або опиратися на Стару Ладугу – як уділ київського князя, що зберігав і в XII–XIII ст. вірність центру Русі.

На Півдні процес системного заселення окремих територій розпочався вже після середини X ст., що можна досліджувати на прикладі системи заселення Овруцької волості. Мотивом було забезпечення гарантованого функціонування торгових комунікацій Києва із Заходом. Через землю древлян та Волинь проходив важливий торговельний шлях на Краків і Регенсбург.

Освоєння значної території зони Овруцького кряжа – унікальний приклад спланованого, організованого та спрямованого процесу. Спочатку простежувалося гальмування життя аж до остаточного зникнення на старих древлянських поселеннях. Протягом XI ст. сформувався каркас нового заселення і до XIII ст. основна кількість населених пунктів перемістилася з лісової зони дещо півдніше – до зони лісостепового ландшафту. Поселення суттєво збільшилися, а отже – регіон пережив демографічний підйом.



Система заселення Овруцького кряжа. За А. Томашевським

Оскільки пірофілітовий сланець (який неправильно називають шифером), швидко набув поширення, насамперед як прекрасний матеріал для виготовлення архітектурного декору – стінових поясів-прокладок, рельєфних різьблених панно, парпетів, мозаїчної підлоги, карнизів арочних п'ят, баз колон, сходів, саркофагів, – необхідно було створити небачену за тих часів виробничу інфраструктуру, для побудування стабільної транспортної системи, забезпечення всіх етапів видобутку каменю, його первісної обробки тощо. Дослідники висловлюють припущення, що пірофілітову індустрію організовували представники візантійсько-корсунської будівельної справи, тому що об'єктивно оцінити архітектурний потенціал матеріалу, можливості та обсяги його видобутку, об-

робки й транспортування могли лише греки⁶⁶.

Заселення формувалося навколо серединної частини кряжа з розподілом на західну, східну, північну та південну зони з внутрішнім неосвоєним простором. Середня відстань між поселеннями на кряжі складає в середньому 1,5 км. Поселення Нагоряни 1 та Прибитки 1 – базові пункти Овруцької пірофілітової індустрії. Вони найближче розміщені до кар'єрів, де здійснювався відкритий видобуток каменю. Тут було організовано масове, технічно й механічно високорозвинене виробництво значної кількості стандартизованих пряслиць із певних різновидів пірофілітового сланцю. Дослідження майстерень показово демонструють функціонування справжньої середньовічної індустрії: особливістю є мінімальна кількість готових виробів за більшості бракованих виробів та відходів. Майже на всіх пірофілітообробних центрах паралельно функціонували металургійні комплекси, де виплавляли залізо та виготовляли вироби, насамперед – інструменти та агрегати, необхідні для видобутку й обробки каменю. Зв'язок центру заселення на кряжі з рештою території Овруцької волості здійснювався через кілька ключових пунктів – городищ, що контролювали зовнішні напрямки. Зовнішні сухопутні шляхи з іншими землями, містами доповнювалися водними комунікаціями, переважно по системі рік Норинь – Уж – Дніпро – Прип'ять⁶⁷.

З функціонуванням індустрії безпосередньо пов'язаний основний центр волості – Овруч, що був одним з пунктів заселення і, без сумніву, – головним. Місто розташовувалося на меридіональному східному краї кряжа, займало близько 20 га території, контролювало всі основні сухопутні та річкові шляхи, що вели до Києва, а також до басейну Прип'яті. Статус столичного міста волості, який іноді приписують Овручу, очевидно, не відповідав дійсності, оскільки юридично на Русі не існувало міської титулатури, проте на практиці – це був координуючий, направляючий та організуючий центр, що мав також опорні пункти на території волості. Один з них – Городець, розміщений на заході кряжа, функцією якого був контроль над шляхами на захід до Уборти, Погориння, Волині. Поселення складалося з трьох укріплених частин, що зумовлювалося ерозійно-балковою характеристикою місцевості. Другим був Норинськ, що контролював південну частину волості, дороги на Іскоростень. Місто відігравало роль не лише пункту контролю, але й адміністра-

тивного центру, який протиставляли племінному древлянському центру Іскоростеню. Подібну, спрямовану проти древлян, функцію виконували городища в Словечному, Збраньках і Листвині.

Система організації поселення на Овруцькому кряжі, організація доріг та інших комунікацій, видобуток та обробка каменю, що заслуговує в художньому відношенні найвищих за критеріями середньовіччя оцінок, виробництво і збут таких стандартизованих виробів, як пряслиця, археологічно виявлених не лише на території всієї Східної Європи, але й на Британських островах, у Скандинавії тощо, вказує на те, що люди, які займалися цією справою, розумілися на таких поняттях, як промислова монополія, а також зуміли повною мірою скористатися нею. На жаль, подібні приклади з аналогічним масштабом виробництва на периферії Київської Русі були поодинокими. Проте, якщо вести мову про міста, то деякі з них, зокрема Київ, у XII–XIII ст. помітно збільшили свій промисловий потенціал.

Аналіз виявлених під час археологічних розкопок житлово-ремісничих комплексів на Київському Подолі демонструє, як без будь-яких передумов і за дуже короткі терміни тут виникли середньовічні ювелірна, склоробна індустрія, а також обробка рогу та кістки. Це саме стосується й виробництва будівельних матеріалів, деревообробки і особливо – виробництва кераміки. Подільські садиби, розміщені в прибережній частині Подолу, засвідчують, як їхні господарі на початковій фазі розвитку комбінували продаж імпортованих виробів, доставлених до Києва з ринків Сходу, Західної Європи та Візантії, з місцевими виробами. Натомість, у XII ст. вони вже повністю опанували місцеве виробництво аналогічних виробів, перетворивши його на масове. До Києва відтоді завозили не готові вироби, а переважно сировину: бурштин, коштовні та напівкоштовні камені, золото, срібло, інші кольорові метали і навіть моржеве ікло з півночі⁶⁸.

До Києва з Овруча завозили й пірофілітовий сланець, що був відмінним матеріалом для виготовлення інструментарію ювелірів – формочок для відливання декорованих металевих предметів. Виробники кераміки, які у XII ст. досягли високої стандартизації своєї продукції та сформували значний асортимент, який включав масовий кухонний та столовий посуд, тару та навіть різноманітні прилади штучного освітлення приміщень, почали утворювати корпоративні об'єднання з метою розширення кола збуту продукції⁶⁹.

Міста Київської Русі, як і західні міста, починаючи з XII ст., рішуче відлучилися від свого сільськогосподарського оточення.

Давньоруське місто IX–X ст., як правило, було поліцентричним за своєю планувальною схемою. Основним центром тяжіння був міський ринок – місце різних обмінів, що так чи інакше робило його найважливішим. Влада займала екстериторіальну позицію стосовно міста. Слід зауважити, що в Києві упродовж цього періоду місто на Подолі існувало “де факто”. Княжий осередок, до якого, окрім двору самого князя, належали будівлі, де перебувала дружина, був розташований на дещо відособлених територіях – спочатку, очевидно, на Замковій горі, а згодом, починаючи з першої половини X ст., змістився на мисову частину Старокиївської гори. Екстериторіальність резиденції князя по відношенню до міста, на думку дослідників, узгоджувалася із сакральними уявленнями язичницької доби, коли існувала необхідність ізолювати сакрального царя від підвладного йому колективу. На Русі сакральна функція князів фіксувалася словом “віщій”, яке використовувалося ще до Олега та Ольги⁷⁰.

Уперше влада опинилася в центрі міста, коли Володимир почав зносити язичницький некрополь і розбудовувати нове місто, охопивши валами 10 га площі Старокиївського плато. Архітектурний комплекс будівель, що надалі репрезентували владу (Десятинна церква; східний палац, який, можливо, належав княгині Ользі; південний палац), опинилися майже в центрі нового міста, де до того височіли на-

сипи великих курганів. Це стало початком упровадження моноцентричної моделі міста на Русі, а також нового типу міста – адміністративного.

У літературі, як правило, для того, щоб виокремити адміністративну частину, використовують термін “дитинець”, часто ототожнюючи це поняття з пізнішим “кремль”. Доречніше буде розуміти під цим терміном тип міста, що означає місце зосередження державних чиновників, які виконують управлінську функцію. Так, очевидно, розумів термін М. Тихомиров, указуючи, що дитинцем називали все місто IX–X ст., тоді як поблизу автономно могли функціонувати інші поселення, які в ході еволюції були приєднані до дитинця. Сам корінь слова він розглядав у зв’язку з терміном “дитячий”, тобто князівський дружинник⁷¹.

На пограниччі зі Степом у Київській землі на той час уже існувало місто-фортеця Юр’їв. Окрім того, що це був підпорядкований Києву адміністративний центр, одне з важливих завдань якого полягало в зборі данини з регіону, тут було створено церковну організацію високого рангу – єпископію. Ще один Юр’їв було збудовано під патронатом київського князя на території естонських і фінських племен, що платили данину Києву. На Волзі розташоване місто Ярославль, назване на честь київського князя. Давніші міські центри, особливо засновані батьком Володимиром Святославичем, отримали підтримку політики центральної влади. Так, Володимир на Волині став одноосібним центром так званих Червенських міст, там також було впроваджено єпископію.

Урбаністичні процеси, що відбувалися в Київській Русі в XI – першій половині XIII ст., відповідали спільним для європейського культурного простору тенденціям і розвивалися в руслі формування синкретичної міської культури, характерними рисами якої було поєднання в одному центрі економічної, адміністративної та сакральної функцій

КУЛЬТОВА ДЕРЕВ'ЯНА АРХІТЕКТУРА

Розвиток монументальної архітектури в Русі почався лише після прийняття християнства в кінці X ст. Щоправда, є відомості про те, що до офіційного прийняття християнства як державної релігії в Києві вже існувала церква Святого Іллі¹. Сам факт існування цього храму залишається дискусійним до сьогодні². Тому історія руської храмової архітектури бере початок зі зведення в Києві в 989–996 роках Десятинної церкви, яка була побудована одразу після хрещення Русі.

Початковий етап розвитку давньоруського мурованого зодчества тісно пов'язаний з архітектурою Візантії, звідки в кінці X – XI ст. прийшли майстри-будівничі, які принесли з собою техніку кладки з плінфи, типологію культової будівлі, прийоми та форми будівництва. Про будівництво дерев'яних храмів після хрещення Русі свідчить літопис, який повідомляє про те, що після прийняття християнства князь Володимир **“повелѣ рѣбити церкви и поставляти по мѣстамъ, нде же стояху кѹмирѣ”**³.

Якщо про монументальне зодчество домонгольської Русі завдяки дослідженням останніх десятиліть стало відомо багато нового⁴, то недовговічне дерев'яне культове будівництво цієї доби залишилося майже не дослідженою сторінкою в історії руської архітектури. Розвиваючись одночасно, кам'яне та дерев'яне будівництво впливали одне на одне. До того ж літургічні канони певною мірою забезпечували єдність багатьох форм у монументальному та дерев'яному храмубудівництві.

Більшість дослідників давньоруського зодчества вважали, що дерев'яна архітектура вплинула на композиційні особливості кам'яних храмів. Працюючи пліч-о-пліч з візантійськими зодчими над зведенням кам'яних соборів, руські майстри, незнайомі до цього з таким будівництвом, але маючи багаторічний досвід у теслярстві, вносили в композицію нових монументальних споруд деякі особливості звичної дерев'яної архітектури, що й надавало своєрідності кам'яному зодчеству домонгольської Русі⁵.

Певні уявлення про зовнішній вигляд найдавніших дерев'яних церков на Русі можна було отримати зі свідчень писемних джерел⁶, які засвідчують, що вони були багаточисельними і склалися з декількох зрубів, кожен з яких мав своє завершення⁷. Було висловлено припущення, що подібні форми домонгольських дерев'яних храмів були поширені ще за язичництва в культовому будівництві слов'ян⁸.

Саме впливом форм дерев'яної архітектури в більшості випадків пояснювали незвичні для візантійського зодчества особливості Софійського собору в Києві – багатокупольність та пов'язану з нею пірамідальну композицію⁹. Але таке пояснення не виглядає переконливим хоча б із причини неможливості запозичення форм

язичницької архітектури та проникнення неканонічних форм у православне храмобудування, яке перебувало під контролем священників-греків, і на початковому етапі велось візантійськими майстрами. На думку сучасних учених, причина появи багатопольної композиції київської Софії (за свідченнями писемних джерел – і Десятинної церкви¹⁰) пояснюється зовсім інакше. Така незвична для візантійської архітектури багатопольна пірамідальна композиція виникла в результаті вирішення притаманного саме для Русі (а не Візантії того часу) завдання створення грандіозних соборів – державних святинь, що мали величезні хори, які самі були палацами всередині храмів. Високі двох'ярусні галереї, які оточували ці церкви, закривали фасади основних об'ємів, не пропускаючи світло через вікна. Єдиним можливим варіантом було верхнє освітлення через світлові барабани, що й спричинило виникнення багатопольних композицій¹¹.

Брак інформації не дозволив дослідникам давньоруського зодчества з упевненістю визначити, який вигляд мали дерев'яні церкви домонгольської Русі. Новий погляд на цю проблему належить Г. Логвину. Ґрунтуючись на дослідженнях С. Таранушенка¹², який установив, що в основі побудови українських дерев'яних церков лежить сторона квадратного зрубу, що завершується куполом – “банею” (подібно до принципів побудови плану кам'яної хрестокупольної споруди), учений висловив цікаве припущення, що дерев'яні домонгольські храми були баневими спорудами, схожими на збережені пам'ятки української дерев'яної архітектури. Якщо в зодстві Північної Русі баневих покриттів не було, то в українській дерев'яній архітектурі XVI–XVII ст. була поширена саме ця форма завершення. Майже всі збережені храми перекриті куполами-“банями” на барабанах, що були багатограними зрубамі зі світловими вікнами. Як зазначав Г. Логвин, у дерев'яній архітектурі таку конструкцію можна втілити лише у вигляді “залому” похилого зрубу під світловим четвериком чи восьмериком, поширеного в українській зрубній архітектурі¹³.

Пам'ятки домогольської Русі не збереглися, тому нові джерела для вирішення цієї проблеми могли дати лише археологічні дослідження.

Факт існування дерев'яних храмів зафіксовано під час розкопок давньоруського міста-фортеці Данилів у Галицькій землі¹⁴.

На території Малеого городища у Василеві на Дністрі сліди храмів було виявлено у двох місцях: в одному з них було знайдено рельєфні плитки із зображенням орлів¹⁵, виготовлених з використанням тієї самої матриці, що й плитки з білокам'яних князівських споруд у Галичі (Успенського собору та храму-квадрифолії, відомого під назвою “Полігон”¹⁶), а в другому – плитки з примітивнішими рельєфами із зображенням коней, єдиногогів та оленів¹⁷. Знайдені на городищі Замчище у Василеві розвали плиток належать двом різним будівлям. Прикметно, що лише одна з них (що містила плитки з примітивними зображеннями) супроводжувалася некрополем. За припущенням Б. Тимощука, це і є залишки дерев'яного храму, тоді як інший пов'язаний зі світською, найімовірніше, палацовою спорудою¹⁸.

З подібними розвалами полив'яних плиток, біля яких не було виявлено залишків плінфи, каменю та вапнякового щебеню, дослідники зіткнулися під час розкопок на території Онуфріївського урочища поблизу Володимира-Волинського¹⁹. Тут поряд з розвалами плиток було виявлено середньовічне кладовище, але план будівлі дослідити не вдалося, оскільки він був зруйнований під час розорювання культурного шару. Зважаючи на назву урочища – Онуфріївщина, можна припустити, що церква, до якої належали знайдені в розвалах плитки, була присвячена св. Онуфрію. А. Пескова запропонувала визначення приблизних розмірів цієї будівлі – 10 м × 15 м.

У 1977 році під час археологічних досліджень церкви Святого Миколая середини XIII ст. у Львові²⁰, під її фундаментом було знайдено керамічну плитку для підлоги та поховання, яке вказує, що на цьому місці ще до спорудження кам'яного храму був храм-попередник, очевидно, дерев'яний²¹.

Значне нагромадження полив'яних плиток, за відсутності слідів монументального будівництва, наприклад розвалів каменю та вапнякового щебеню, було зафіксовано поблизу Галича в урочищі Побережжя. Вірогідно, тут існувала дерев'яна церква.

Археологічне дослідження давньоруських некрополів супроводжувалося знахідками полив'яних керамічних плиток. Некрополі було виявлено на території двох урочищ у Звенигороді Галицькому (Загуменки та Гоєва гора) та на городищі Пліснеськ. У 2007 році М. Філіпчук на місці знахідки плиток у Пліснеську знайшов і неглибокий кам'яний фундамент дерев'яного храму (план побудови не з'ясовано).

У 1988–1989 роках у селі Питрич поблизу давнього Галича на території урочища Гора-Монастир Б. Томенчук виявив середньовічний некрополь, розвали полив'яних керамічних плиток, а також колоті шматки білого каменю, які, очевидно, використовувалися для фундаменту якоїсь легкої споруди²². Цей археологічний об'єкт ототожнено із залишками давньоруського дерев'яного монастирського храму²³. Про монастирський характер цієї споруди свідчать такі факти: збереження залишків валів, що служили в давнину укріпленнями комплексу; наявність у похованнях підкладених під голову каменів (так званих кам'яних подушок), характерних саме для чернецтва; існування на цьому місці в епоху пізнього середньовіччя монастиря Святого Василя²⁴. Розташування поховань і розвалів плиток та каменів дає можливість лише приблизно уявити собі габарити та контури давнього храму.

У 1977 році на території Чорнівського городища (с. Чорнівка Чернівецької обл.) в аналогічній ситуації (за наявності некрополя та розвалів дрібних каменів без розчину) Б. Тимошук виявив сліди ще одного дерев'яного храму²⁵. І. Возний, провівши додаткові дослідження в 1989–1994 роках, запропонував вважати цю будівлю боярськими палатами XIII–XIV ст.²⁶ С. Пивоваров, інтерпретуючи об'єкт як сліди дерев'яного храму, датував його пізнішим часом – XV ст.²⁷ Б. Томенчук, погоджуючись з Б. Тимошуком, вважав, що в даному разі було знайдено залишки дерев'яного храму, але датував об'єкт у межах другої половини XIII – XVст.²⁸ Запропоновану Б. Томенчуком реконструкцію плану цієї споруди²⁹, яка повторювала його ж реконструкцію плану церкви в урочищі Гора-Монастир у с. Питрич, зважаючи на аморфність залишків фундаменту, не можна вважати достовірною.

Те саме стосується й запропонованої І. Могитичем та схваленої Б. Томенчуком реконструкції дерев'яної церкви, сліди якої було виявлено в 1994 році на території давньоруського могильника поблизу с. Сокілець Хмельницької обл.³⁰ Під час розкопок знайдено лише окремі камені, на яких лежали підвалини та фрагменти горілих колод³¹. Звісно, це не дає можливості реконструювати план цієї церкви, подібно до того, як це було зроблено І. Могитичем, а згодом – і Б. Томенчуком. З більшою впевненістю можна вести мову про її датування. По-перше, залишки храму перекрили поховання, датовані XII–XIII ст.³², тому відносяться до пізнішого часу. По-друге, не було знайдено жодного фрагмента полив'яних керамічних плиток³³, характерних для пам'яток домонгольського часу. Тому в цьому разі, очевидно, слід погодитися з датуванням церкви XIV ст.

Важливі залишки дерев'яного храму виявили І. Могитич та І. Свешніков під час розкопок Дитинця Звенигорода Галицького. Від нього збереглися не лише залишки підвалин та розвали полив'яних керамічних плиток, але й декілька фрагментів підлоги “in situ”³⁴, а знахідки фігурних плиток свідчать про наявність омфалія у наборі підлоги цього храму³⁵.

У 1987–1990 роках Б. Томенчук виявив на території укріпленого поселення давньоруського міста Биковен суцільне кам'яне мощення завтовшки 30 см, розташоване на відстані 1,7 м на схід від давньоруського кладовища (усього було зафіксовано 72 поховання). Під час розкопок було виявлено значну кількість полив'яних керамічних плиток та кованих цвяхів, що дало можливість визначити цей об'єкт як залишки дерев'яного храму. Якщо запропонована Б. Томенчуком інтерпретація цього об'єкта

як залишків дерев'яної церкви може бути прийнята беззаперечно, то її датування серединою XII ст.³⁶ потребує перегляду. У літопису Биковен згадується під XIII ст. (1211)³⁷, а археологічних фактів, які можна віднести до середини XII ст., поки що не виявлено. Тому залишки дерев'яного храму слід датувати в межах XII–XIII ст. Реконструкція плану церкви також не має належного обґрунтування³⁸. На ній храм представлено у вигляді тридільної споруди, що складається з нави, вівтаря і прямокутного бабинця. Східний трапецієподібний зруб трактовано як вівтар³⁹, а звужений до вівтаря шестигранник – як основний об'єм дерев'яного храму-ротонди⁴⁰.

Усі перераховані приклади пов'язані з південно-західними князівствами давньої Русі – Галицьким та Волинським. Там існувала традиція облаштування підлоги з полив'яних керамічних плиток не лише в кам'яних, але й у дерев'яних храмах. За межами цього регіону відомі лише поодинокі випадки з аналогічною системою мощення підлоги в дерев'яній споруді.

Першу з них було виявлено в одному з найбільших міст Київської землі – давньому Білгороді: там було знайдено залишки підлоги з керамічних плиток, покладених на вапнякову основу, а відсутність будь-яких слідів розвалів вапнякового щебеню та битого плінфи⁴¹ вказувала на існування на цьому місці дерев'яного храму.

Інші виявлені залишки дерев'яної церкви на городищі Медведь пов'язані з досить віддаленою територієюна кордоні Ростово-Суздальської та Новгородської земель (нині – Кашинський р-н Тверської обл. РФ). Там під час розкопок валу було знайдено значні розвали полив'яних керамічних плиток⁴², які, можливо, були використані для покриття підлоги в дерев'яній надвратній церкві.

Постає питання: чому традиція, типова для південно-західних регіонів, виникла на протилежному краї Русі, до того ж у невеликій порубіжній фортеці в одному з найвіддаленіших куточків Північно-Східної Русі. Очевидно, відповідь слід шукати в політичній історії Русі XII ст. Середина цього століття позначена феодальною війною, яку вів суздальський князь Юрій Долгорукий майже з усіма руськими князівствами за право володіти Києвом. Єдиним союзником Юрія в цій війні був галицький князь Володимир Володаревич. Відомо, що саме завдяки цій обставині у Північно-Східній Русі появилася будівельна артіль, яка працювала в білокам'яній техніці. Цю артіль Юрію Долгорукому надав галицький князь⁴³. Приклад городища Медведь свідчить, що галицький князь, очевидно, не обмежився лише наданням своєї будівельної артілі в Заліську Русь, але й, виконуючи зобов'язання союзника, надіслав гарнізони для захисту прикордонних фортець, які принесли з собою власні традиції оборонного зодчества. За результатами останніх досліджень А. Хохлова, усередині валу цього городища були господарські та житлові приміщення⁴⁴. Такий спосіб побудови дерев'яно-земляних фортифікацій був типовим саме для Південно-Східної Русі⁴⁵ (порівняймо їх, наприклад, з конструкцією валів Ленковицького городища – давніх Чернівців⁴⁶), і виникнення його в іншому регіоні було зумовлено появою там її носіїв.

Про проникнення галицької традиції облаштування плиткової підлоги в дерев'яних храмах Північно-Східної Русі свідчать і знахідки в головному місті Володимиро-Суздальського князівства – Володимирі на Клязьмі. У 1997–1998 роках під час досліджень під керівництвом Ю. Жарнова, там було знайдено сліди двох дерев'яних храмів, один з яких містився на території “Ветчаного города”⁴⁷, а другий – на території “Мономахова города”⁴⁸.

Сліди домонгольських дерев'яних храмів було виявлено ще в одному з найбільших центрів Північно-Східної Русі – Ростові Великому. У 1992 році у фундаменті Успенського собору XII–XVI ст. було знайдено шари щепок та відходів дерев'яного будівництва, а також згорілі рештки, пов'язані з будівництвом та зруйнуванням “великої дубової церкви” в Ростові⁴⁹. У пласті, пов'язаному з її будівництвом, було знайдено унікальну деталь будови у вигляді гаку або “куриці” для підтримування звису даху⁵⁰.

У 1994 році під час розкопок фундаменту зруйнованої церкви-дзвіниці XVI ст. на соборній площі в Ростові⁵¹ нижче рівня верхнього його зрізу було виявлено ділянку глиняної підготовки для підлоги та білокам'яний саркофаг, що належали, вірогідно, літописній дерев'яній церкві Іоанна Предтечі, знищеній пожежею 1211 року. Але план цієї споруди дослідити неможливо через облаштування кам'яного фундаменту церкви-дзвіниці в XVI ст.

З подібною ситуацією дослідники зіткнулися в 1988–1989 роках, вивчаючи залишки кам'яної церкви Святого Георгія на Пруській вулиці в Новгороді, зведеної у 1219–1224 роках. На 0,5–0,6 м нижче основи фундаменту було знайдено цем'янкову підготовку для підлоги, а подекуди – і залишки самої підлоги з кам'яних плит, від попереднього храму⁵². Ці сліди – єдиний випадок вияву “in situ” залишків домонгольського дерев'яного храму в Новгороді, хоча практика будівництва дерев'яних храмів там була досить поширеною.

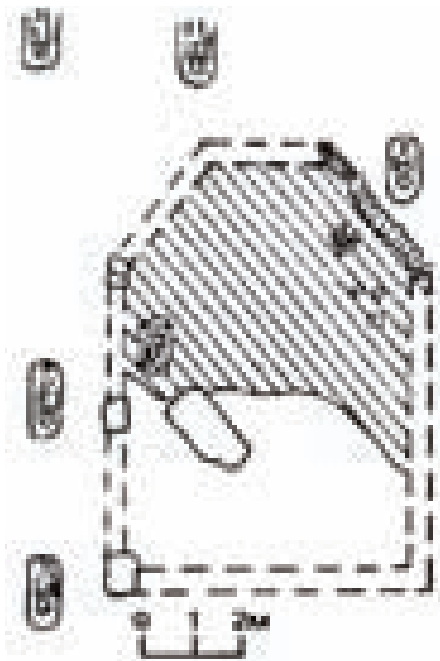
Якщо зважити на свідчення новгородських літописів, що регулярно повідомляли про будівництво не лише кам'яних, але й дерев'яних храмів, а також про їх знищення під час пожеж, то можна побачити, що з 989 року, коли було побудовано дерев'яний Софійський собор “о 13 верхах”, до 1226 року, коли літописи востаннє в домонгольський період повідомили про спорудження дерев'яної церкви в Новгороді, у місті було побудовано 44 дерев'яних храми⁵³.

Навряд чи Новгород був єдиним у Русі містом, де дерев'яне храмобудівництво здійснювалося інтенсивно. Найімовірніше, така картина була характерна й для інших великих (і не лише великих) міст, але унікальний характер новгородського літописання і рівень його текстологічної збереженості такий, що ми можемо досить точно та виразно уявити картину будівництва дерев'яних храмів. На жаль, з археологічного погляду, за винятком наведеного прикладу церкви Архангела Михаїла на Пруській вулиці, ця картина не постає такою виразною. Можливо, одна з причин полягає в тому, що дерев'яні храми досить часто замінювали на кам'яні. Нове будівництво з каменю на місці попередників з дерева майже повністю знищувало сліди їх існування. Виявлення слідів дерев'яного храму під церквою Архангела Михаїла на Пруській вулиці стало можливим лише тому, що тут збереглися залишки цем'янкової підлоги.

Як уже зазначалося, однією з найтипівіших археологічних ознак дерев'яного храму може бути наявність у певних місцях християнського некрополя, поряд з яким не було потужних розвалів будівельних матеріалів та щебеню. Особливо варті уваги некрополі, виявлені безпосередньо на території давньої забудови. Наявність такого кладовища поблизу Околишнього міста давнього Новгородка змусило К. Павлову припустити, що поблизу була церква⁵⁴. Можливість існування такого храму на цій території підтвердили знахідки уламків хороса поблизу цього місця⁵⁵.

З аналогічною ситуацією – знахідкою середньовічного некрополя та предметів церковного вжитку за відсутності будь-яких конструктивних залишків чи слідів споруди – К. Павлова зіткнулася під час розкопок городища Осовик, яке було залишком міста, що в XIII ст. входило до складу Брянського князівства. Це дало дослідниці можливість зробити важливі висновки, що на цьому місці у XII–XIII ст. існував дерев'яний храм⁵⁶. Підтвердженням цього є виявлені тут фрагменти давньоруського дзвона⁵⁷.

За знахідками предметів, пов'язаних із проведенням літургії – фрагментів двох кадил-кацеїв⁵⁸, основи хороса⁵⁹ та дзвонів,⁶⁰ – вдалося виявити факт існування церкви на городищі біля с. Городище (поблизу Шепетівки Хмельницької обл.)⁶¹, яке М. Каргер ототожнював з давньоруським містом Ізяславлем⁶². Зважаючи на відсутність будь-яких ознак монументального будівництва на городищі, можна припустити, що храм був дерев'яним, але матеріали розкопок не дозволили навіть локалізувати його місце.



План дерев'яного храму. XII–XIII ст., с. Мартинівка Чернівецької обл. За Б. Тимощуком

Дзвони було знайдено ще на декількох давньоруських городищах, де відсутні сліди монументальних споруд – давньому Воїні та Дівич-Горі⁶³. Можливо, це засвідчує існування в зазначених містах дерев'яних храмів, проте дзвони могли використовувати не лише для церковних потреб (наприклад, як вічеві чи сигнальні).

У всіх перерахованих випадках вдалося зафіксувати лише факт існування дерев'яної церкви в тому чи іншому місці. Подекуди вдавалося простежити деякі деталі, які дозволили визначити тип підлоги, і лише в двох випадках – під час дослідження Успенського собору в Ростові та на Нерівському розкопі в Новгороді – було знайдено конструктивні архітектурні деталі. Матеріали розкопок та рівень збереженості пам'яток не дозволили зробити висновки ні про планову схему цих церков, ні про їх вигляд. Описані спроби реконструювати плани деяких споруд за матеріалами розкопок (звенигородському Дитинці, у сс. Чорнівка, Скільець, Питрич і Буківна)⁶⁴ не мають достатньо аргументованих підтверджень, і навряд чи їх можна вважати достовірними. Водночас неодноразово за результатами розкопок вдавалося дослідити або реконструювати і планову схему будівлі церкви, а іноді зробити припущення про її зовнішній вигляд.

У 1930-х роках Р. Якимович розкопав та дослідив залишки дерев'яної церкви в Давидгородку⁶⁵. Слід зауважити, що план цього храму з дерева так і не було опубліковано. Де тепер зберігаються матеріали розкопок Р. Якимовича, невідомо, тому єдине, що науковці мають у своєму розпорядженні, – це короткий словесний опис, завдяки якому вдалося з'ясувати, що церква складалася з двох невеликих прямокутних зрубів, один з яких (східний) був віттарним.

У 1950 році на Мінському замчищі (РБ) В. Тарасенко виявив залишки дерев'яної будівлі, що складалася з кількох зрубів (один з яких – трапецієподібний). Дослідник тлумачив їх як послідовно збудовані каплиці⁶⁶, а Л. Алексеев – як залишки дерев'яного храму з галереєю⁶⁷.

Споруду особливого типу виявив Л. Алексеев під час розкопок давнього Мстиславля (РБ)⁶⁸. Це був невеликий, майже квадратний зруб (13 м × 12,5 м), усередині та навколо якого було знайдено поховання. У безпосередній близькості до цього об'єкта виявлено предмети церковного вжитку – металеві ікони, хрести-енколпіони, фрагменти хороса, бронзову лампаду, кришку від бронзового кадила, фрагмент підсвічника. Л. Алексееву вдалося дослідити на одному місці залишки п'яти майже однотипних споруд, які послідовно змінювали одна одну впродовж XII–XIV ст. Утім, у результаті останньої перебудови в XIV ст. об'єкт став уже не квадратним, а восьмигранним⁶⁹. Дослідник цілком аргументовано визначив цю неодноразово перебудовану споруду як дерев'яну вежу-донжон, верхньою частиною якої був храм.

У 1960 році в селищі Мартинівка (с. Вікна Чернівецької обл.) Б. Тимошук дослідив залишки дерев'яної церкви XII–XIII ст.⁷⁰ Вона була однозрубною, але не квадратної чи прямокутної, а трапецієподібної форми у плані. Під час розкопок частково досліджено камені, що підтримували "підвалини" (нижній вінець зрубу), та залишки підлоги, викладені з полив'яних керамічних плиток на підготовці з жовтої глини⁷¹. Усередині церкви під глиняною стяжкою розміщено кам'яний саркофаг з

похованням⁷². Особливої уваги варті виявлені фрагменти вапняної штукатурки, один бік якої був заглажений і мав сліди фарби⁷³. Споруду, подібну за планом до церкви в с. Мартинівка, виявив В. Мільков у 1983 році під час дослідження зольного могильника в с. Бор Новгородської обл. (РФ)⁷⁴. На думку науковців, це була зрубна будівля над похованнями, своєрідний “будинок мертвих”, а можливо – невелика цвинтарна каплиця.

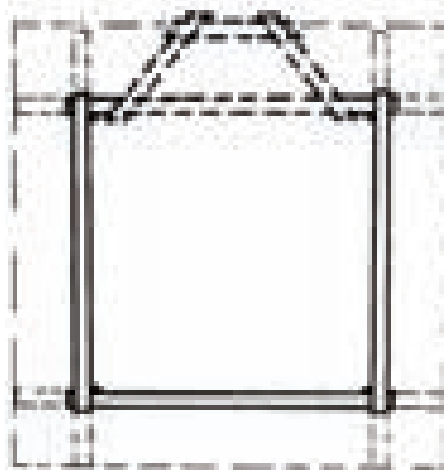
У кінці XIX ст. у Василеві на Дністрі на території укріпленого урочища Хом Р. Кайндль розкопав залишки споруди – кам'яну основу квадратного зрубу зі стороною 8 м. У середині було знайдено кам'яний саркофаг з похованням⁷⁵. У 1967 році Б. Тимошук виявив та дослідив давньоруський некрополь біля цього об'єкта, що дало підстави вважати його рештками храму-усипальниці знатного феодалного роду⁷⁶. Б. Томечук висловив припущення, що в давнину урочище Хом було укріпленням замком василівського посадника⁷⁷. І. Могитич здійснив спробу реконструювати план цієї будівлі з апсидою. За його реконструкцією, до квадратного зрубу зі сходу прилягала трапецієподібна апсида⁷⁸, і це робило храм схожим на церкву в Мартинівці.

У 1987–1990 роках Ю. Лукомський під час розкопок руїн кам'яної церкви Благовіщення поблизу давнього Галича (ур. Підгороддя, Івано-Франківська обл.) дослідив залишки згорілої дерев'яної церкви – попередниці кам'яного храму⁷⁹. За розмірами цей храм виявився меншим, ніж кам'яний, а фундамент останнього повністю охопив залишки попереднього дерев'яного, не зруйнувавши їх⁸⁰. Згоріла церква складалася з двох прямокутних зрубів, один з яких – менший – був вівтарним.

У 1977–1978 роках І. Сवेशніков, І. Могитич та О. Іоаннісян у Звенигороді Галицькому дослідили залишки ще одного дерев'яного храму – церкви Святої Параскеви П'ятниці. Посвята була встановлена за назвою урочища – “П'ятницьке”.

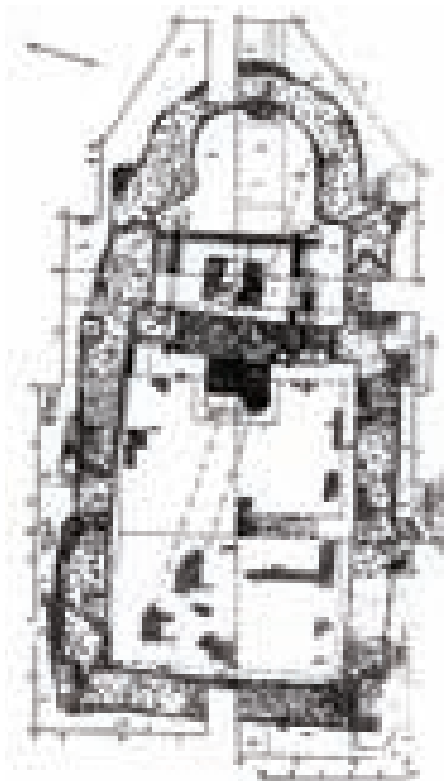
Залишки будівлі було простежено за підготовкою для підлоги з жовтої глини. В одному місці збереглася “in situ” невелика ділянка підлоги, викладена з трикутних майолікових плиток жовтого та коричневого кольору, що чергувалися. Подекуди по контурній лінії плану збереглися групи каменів середнього розміру – залишки “підвалин”, своєрідного фундаменту, піднятого над денною поверхнею, що підтримував нижній вінець зрубу.

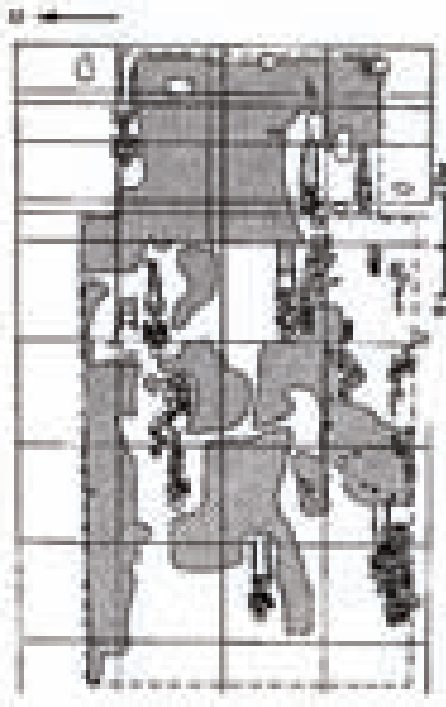
П'ятницький храм у Звенигороді був прямокутної спорудою (6,5 м × 9,25 м) із прямокутним вівтарем (3,5 м × 5,1 м). Видовжена форма основного приміщення дозволила припустити, що воно складалося



План дерев'яного храму. XII–XIII ст., ур. Хом, Василів на Дністрі Чернівецької обл. За І. Могитичем

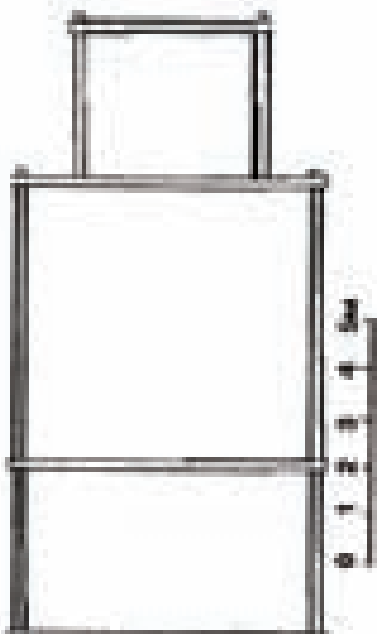
Сумісний план дерев'яного й кам'яного храмів. XII–XIII ст., церква Благовіщення, давній Галич. За Ю. Лукомським





План розкопок дерев'яного храму. XII–XIII ст., Звенигород Галицький. За О. Юаннісяном, І. Свешніковим, І. Могитичем

План дерев'яного храму. XII–XIII ст., Звенигород Галицький. За І. Могитичем



з наоса та притвору-“бабинця”, тому загалом церква була тризрубною. У ході розкопок зібрано свідчення про те, що П'ятницька церква була знищена пожежею. Серед знайдених полив'яних керамічних плиток слід особливо виокремити заокруглені з обох боків плитки трапецієподібної форми, які мали складати коло, що свідчать про наявність у композиції підлоги підкупольного омфалія. Існування омфалія в наборі підлоги дало можливість припустити, що церква була увінчана дерев'яною банею.

Наявність бані в дерев'яному храмі свідчить, що давньоруські теслярі взяли за зразок не лише схему кам'яної споруди, але і зовнішній вигляд. Намагаючись утілити в дереві нетипову для цього матеріалу форму купола, вони винайшли оригінальну конструкцію верхів, що збереглася в пам'ятках української дерев'яної архітектури.

Цілком імовірно, що П'ятницька церква була не єдиним дерев'яним храмом у Звенигороді. Свідчення існування дерев'яного храму, так само, як і П'ятницької церкви, за знахідками плиток від омфалія, що завершувався куполом, були виявлені І. Свешніковим та І. Могитичем на Дитинці⁸¹, як уже зазначалося, давньоруські некрополі й полив'яні керамічні плитки було знайдено ще у двох місцях: в урочищах Загуменки та Гоева Гора.

Прикладом тяжіння до форм кам'яного зодчества в дерев'яній архітектурі є ще дві пам'ятки, досліджені на території колишнього Галицького князівства.

У 1981–1982 роках на городищі Олешків (Івано-Франківська обл.) Б. Томенчук виявив кам'яний фундамент храму-ротонди. План цієї незвичайної будівлі – її контур, а також контури її апсид окреслені не кривими лініями, а утворюють у плані систему з одного великого (основний об'єм) та трьох малих (апсиди) багатогранників, що свідчить про те, що ці об'єми були зрубними.

Усередині великого багатогранника було знайдено ямки від стовпців, розміщених колом, що створювало своєрідний периметральний обхід, аналогічний обходу по колу в кам'яних ротондах ранньохристиянської епохи (мавзолей Санта-Констанца в Римі, Сан-Вігале в Равенні та Сан-Стефано-Ротондо в Римі), у ранніх середньовічних храмах-ротондах IX–X ст. у Преславі (Болгарія), Задарі (Хорватія) та Рашці (Сербія). Як і в кам'яних ротондах, проміжні опори в дерев'яній олешківській будівлі мали підтримувати центральну баню⁸².

Слід додати, що підлога цієї унікальної центричної споруди складалася з полив'яних керамічних плиток, які утворювали складну фігуративно-орнаментальну композицію в обрамленні концен-

тричних кіл⁸³. Розкішне оформлення підлоги та ротондальна форма, типова не для дерев'яного, а для кам'яного зодчества, змушує порушити питання щодо ймовірного замовника храму. І. Могитич припустив, що ним міг бути галицько-волинський князь Роман Мстиславич⁸⁴. Слушною є думка, що оleshківську ротонду будували для візантійського царевича Андроника Комнина, який утік до Галицької землі⁸⁵. Б. Томенчук не відкидав можливості того, що ротонда була побудована для угорського короля Бели III, який у 1187 році завоював Галич та оголосив себе “королем Галичини”, чи для одного з угорських королевичів, які в кінці XII – упродовж XIII ст. двічі були на галицькому престолі – Андрія II, Коломана (Кальмана) II чи Андрія III⁸⁶.

Ще одна давньоруська дерев'яна ротонда була досліджена в урочищі Воскресенському в давньому Галичі. Уперше ця пам'ятка була розкопана в 1941 році Я. Пастернаком⁸⁷. Незадовільна збереженість його фундаменту, а також нечіткий обмір-

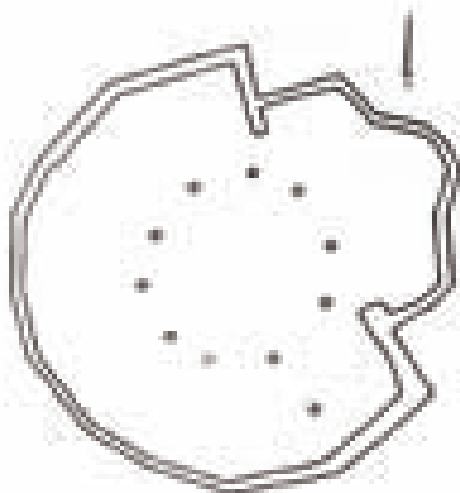


Дерев'яний храм. XII–XIII ст., Звенигород Галицький. Реконструкція І. Могитича

ний план, виконаний під час досліджень 1941 року, призвели до того, що виявлені Я. Пастернаком руїни визначили як залишки кам'яного храму-ротонди⁸⁸, інтерпретація якого викликала різні тлумачення та варіанти реконструкції⁸⁹.

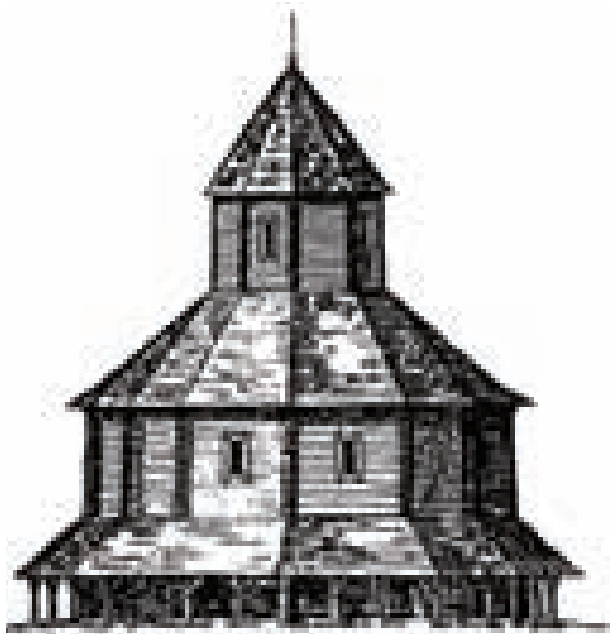
У 1989 році Карпатською архітектурно-археологічною експедицією Інституту суспільних наук (нині – Інститут українознавства) АН України під керівництвом Ю. Лукомського та Архітектурно-археологічною експедицією ДЕ було проведено нові розкопки цієї пам'ятки⁹⁰. На ділянці навколо фундаменту не було знайдено розвалу мурування, який зазвичай є вказівкою на наявність руїн монументальної споруди. Усе це дає підстави вважати Воскресенську ротонду не кам'яним, а дерев'яним об'єктом⁹¹. Додатковим підтвердженням є внутрішній (досить добре збережений) контур її плану у формі багатогранника, що є типовим для зрубу. Фундамент споруди оточений багатьма похованнями синхронного їй християнського кладовища, що не лише підтверджує культовий характер будівлі, але й дає підстави вважати її храмом, який виконував, імовірно, меморіальну функцію⁹².

Рідкісні залишки дерев'яних храмів XII–XIII ст. у вигляді кількох (по висоті) збережених вінців зрубів вдалося виявити під час розкопок, проведених польським дослідником Є. Гінальським на городищі Трепче поблизу м. Сянока у Східній Польщі⁹³. В XI–XIII ст. ця територія входила до складу спочатку Перемишльського, по-



План дерев'яного храму-ротонди. XII ст., с. Олешків Івано-Франківської обл. За Б. Томенчуком

Дерев'яний храм-ротонда. XII ст., с. Олешків Івано-Франківської обл. Реконструкція І. Могитича



тім – Галицького, а згодом – Галицько-Волинського князівства, тому не маємо сумнівів, що обидві церкви були зразками давньоруського дерев'яного храмовбудівництва. Незважаючи на те що ці будівлі відрізняються одна від одної за розмірами, вони являють один тип двозрубного храму, у якому один більший, прямокутний у плані, зруб утворював наос, а менший, прилеглий до нього зі сходу, – вівтар. В обох храмах апсидний зруб мав не прямокутну, а трапецієподібну форму.

У 2003 році в Києві під час розкопок на Подолі (на розі вулиць Межирицька та Хорива) В. Зоценко розкопав залишки згорілої дерев'яної споруди, яка складалася з двох зрубів: великого, майже квадратного, і прилеглого зі сходу меншого, що мав трапецієподібні обриси⁹⁴. Ззовні, паралельно до стін, а також усередині, було знайдено давньоруські поховання. Більшість із них синхронні самій будівлі. На основі стратиграфії споруди можна датувати кінцем XI – початком XII ст.⁹⁵

В інтер'єрі церкви в східній частині основного зрубу-наоса було виявлено заглиблений у підлогу басейн-баптистерій, що мав хрестоподібну форму. В. Зоценко вказував на аналогії баптистеріїв подібної форми в архітектурі Балкан ранньовізантійського періоду (V–VII ст.), але, посилаючись на розташування хрещальні перед вівтарем, зробив висновок про вплив традицій скандинавського зодчества. Одним з головних аргументів про скандинавське походження форм дерев'яного храму на київському Подолі наведено той факт, що його трапецієподібний вівтарний зруб ззовні був оточений щільно забитими дерев'яними кілками, які сприйнято як залишки вертикального каркасу в щогловій стіновій конструкції. На думку С. Тараненка та В. Івакіна, поява своєрідного частоколу з тонких кілків, розміщеного навколо трапецієподібного виступу вівтарного зрубу на відстані 15–20 см від нього, і заповнення простору між кілками та вівтарним зрубом товстим шаром глиняної замазки було

пов'язано з необхідністю округлити форму віттаря й надати йому вигляду напівкруглої апсиди, типової для кам'яного церковного зодчества⁹⁶.

В інтер'єрі трапецієподібний віттарний виступ відділявся від основного зрубу брусовою перегородкою, не пов'язаною з вінцями основних зрубів⁹⁷. Іншою особливістю цієї пам'ятки було те, що бічні вінці трапецієподібного віттарного зрубу значно (на 1,20 м) виступали в інтер'єр будівлі, уподібнюючись до бічних віттарних пастофоріїв⁹⁸. Цей дерев'яний храм своїм зовнішнім виглядом та інтер'єром копіював у дереві форми та структуру кам'яної церкви. Це уподібнення посилювалося завдяки закленню вікон по типу віконниці кам'яних храмів⁹⁹.

У 2007 році в іншому місці київського Подолу – на березі Дніпра (вул. Набережно-Хрещатицька) – було знайдено залишки ще одного київського дерев'яного храму¹⁰⁰. Його стан збереженості був дуже незадовільний: виявлено лише дві лінії вінців зрубу, які перетиналися під прямим кутом. Характер стратиграфії дав можливість датувати пам'ятку кінцем XI – початком XII ст.¹⁰¹ Не пізніше середини XII ст. церкву розібрали, могильник перестав функціонувати, а його територію засипали та забудували: у культурному шарі було знайдено споруди двох садиб, розділених парканом. Кераміку цих об'єктів датовано другою половиною XII – початком XIII ст.¹⁰² За таких обставин ідентифікація дерев'яного храму з розташованою на відстані 100 м церквою Різдва Христового, що вперше згадується під 1564 роком, є проблематичною.

Розглянемо детальніше дослідження залишків ще одного храму, що їх деякі науковці трактували як руїни давньоруської дерев'яної споруди. Ідеться про храм в урочищі Царинка в давньому Галичі, знайдений Ю. Лукомський під час розкопок у 1988–1992 роках¹⁰³.

Залишки цієї споруди збереглися у вигляді широкого (0,9–1,5 м) кам'яного фундаменту на глиняному розчині. Потужність фундаменту, заглибленого в материк на 0,3–0,45 м, досягала 0,7–0,85 м¹⁰⁴. Фундамент окреслював контури хрестоподібної трьохапсидної церкви з притвором-бабинцем у західній частині.

Збереглася підлога церкви, викладена з тесаних плит вапняку та полив'яних керамічних плиток з рельєфами¹⁰⁵, близьких за характером зображень і аналогічних за технікою виконання до плиток з таких пам'яток, як Успенський собор і ротонда-квадрофолій ("Полігон") у Галичі, та дерев'яний храм в урочищі Хом у Василеві на Дністрі. Усередині церкви було виявлено три білокам'яні саркофаги.

Фундамент хрестоподібної церкви перекривався фундаментом ще одного храму, складеним з річкових кругляків та білого каменю на вапняному розчині¹⁰⁶. Цей храм так і не було побудовано. Незважаючи на те що план недобудованої споруди відповідав структурі тринефної церкви, не виключено, що вона була безстовпною – жодних слідів існування підкупольних стовпів під час розкопок не було виявлено¹⁰⁷.

Як зазначав Ю. Лукомський, хрестоподібний у плані храм передував недобудованому¹⁰⁸. Якщо ранішу церкву він датував першою половиною XII ст.¹⁰⁹, то другий храм, який мав бути зведений на її місці – першою половиною XIII ст.

У даному контексті нас цікавить перший храм – хрестоподібний у плані. Ю. Лукомський вважав, що цей храм, хоча й мав потужний фундамент, був не кам'яним, а дерев'яним¹¹⁰. Підставою є те, що на кам'яному фундаменті цієї споруди збереглися

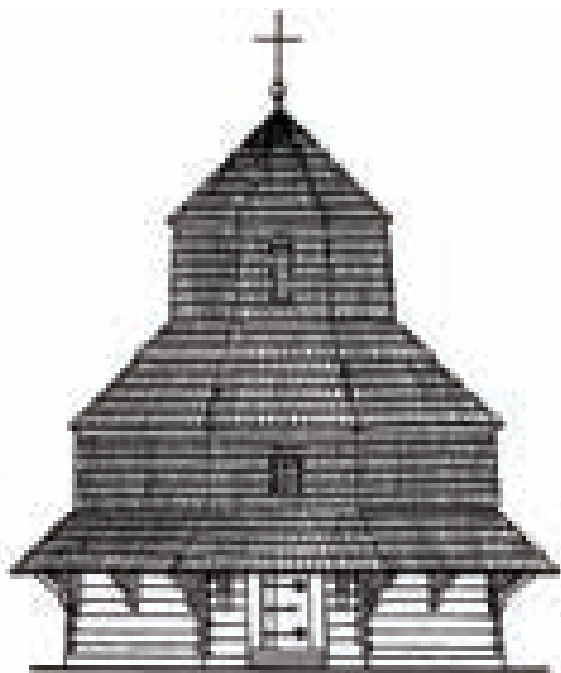


Вигляд розкопу церкви Воскресіння. XII–XIII ст., давній Галич

сліди колод чи бруса, план дерев'яних конструкцій повторював план кам'яного фундаменту, але контури апсид були не напівкруглі, а гранчасті. Це й стало головним аргументом, який засвідчив, що кам'яний фундамент – основа для зрубної будівлі¹¹¹, що була храмом на кшталт хрещатих церков, поширених в українській архітектурі XVI–XIX ст. як у дерев'яному будівництві, так і в кам'яному зодчестві¹¹².

Водночас питання інтерпретації цього храму не таке очевидне, і є підстави вважати, що цей храм був не дерев'яним, а кам'яним. Насамперед про це свідчить характер його широкого та глибоко закладеного кам'яного фундаменту, майже наполовину заглибленого в материк. У жодній з досліджуваних дерев'яних церков такого фундаменту немає, адже дерев'яна споруда чинила невеликий тиск на фундамент. Друга обставина – дерев'яні храми з таким характером плану в українській дерев'яній архітектурі до XVII ст. не відомі. Навіть якщо припустити, що вони не збереглися до нашого часу, але їх будували на території Галицької Русі та в інших землях, що входили до складу України протягом XIV–XVI ст., сам характер плану церкви в урочищі Царинка змусив шукати її найближчі аналогії в кам'яному зодчестві, зокрема в галицькій церкві Святого Миколая у Львові, побудованій значно пізніше – уже в другій половині XIII ст.¹¹³

Завершивши огляд дерев'яних храмів домонгольської Русі, як археологічно знайдених, так і виявлених за опосередкованими ознаками, звернемося до питання, яке довго хвилювало дослідників давньоруського зодчества – що було первинним у дерев'яних церквах цієї епохи – традиційні для Русі форми та прийоми, пов'язані з розвитком теслярства, чи форми кам'яної архітектури, що прийшли на Русь ззовні? Майже всі дослідники вважали, що архітектурна своєрідність перших кам'яних храмів у Русі, зведених у кінці X – упродовж XI ст. візантійськими майстрами та їхніми учнями, була зумовлена тим, що майстри-каменярі, створюючи свої споруди за новою, невідомою для Русі до прийняття християнства будівельною технікою, наслідували художні традиції, які виникли у східних слов'ян ще в дохристиянську епоху, коли основним будівельним матеріалом було дерево. Але майже всі дерев'яні храми домонгольської Русі, які вдалося дослідити археологічно, а не лише зафіксувати сам



Загальний вигляд церква Воскресіння. XII–XIII ст., давній Галич. Реконструкція Ю. Лукомського



факт їх існування, продемонстрували залежність від форм кам'яної архітектури. Це виявилось і в облаштуванні підлоги з керамічних плиток, характерних для пам'яток монументального зодчества, і в висотних формах завершення, і в створенні храмів-ротонд – типових для кам'яної, а не для дерев'яної архітектури¹¹⁴.

Прагнення наслідувати кам'яні споруди привело до того, що дерев'яні церкви покривали розписами. Так, Житіє святих Бориса і Гліба повідомляє, що містобудівник Милонег не лише **“възгради църковь велику”** у Вишгороді, але й **“испса всю и украси ю всею красотою”**¹¹⁵. Сліди розписів було знайдено й під час розкопок храму в с. Мартинівка. Найімовірніше, це були не шматки штукатурки з фресками, як вважав Б. Тимошук¹¹⁶, а фрагменти грубого левкасу зі слідами живопису. Очевидно, розписи домонгольських дерев'яних церков становили монументальні композиції, створені за технікою іконопису, і повністю покривали стіни. Традиція таких розписів добре відома за пам'ятками середньовічної дерев'яної архітектури Скандинавії¹¹⁷, а також за зразками західно-українських церков XVI–XVIII ст.¹¹⁸ У тому, що такі розписи існували і в дерев'яних спорудах домонгольської Русі, переконують знайдені в Новогрудку під час дослідження дерев'яної будівлі цивільного призначення фрагменти розписів¹¹⁹ на шарі левкасу значної товщини. На цих фрагментах чітко видно сліди прилягання до колод зрубу та залишки живопису.

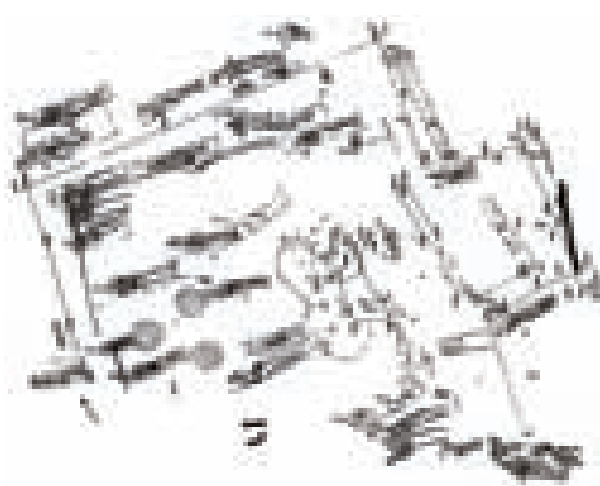
Отже, археологічні дані про дерев'яні храми домонгольської Русі свідчать, що за усієї традиційності використання дерева як основного будівельного матеріалу, а також за несхожості конструктивних прийомів і форм дерев'яної та кам'яної архітектури, давньоруські теслярі, створюючи дерев'яні церкви, наслідували форми кам'яного зодчества. Підтвердилася гіпотеза Г. Логвина про те, що незбережений до нашого часу тип дерев'яних храмів домонгольської Русі з рубленими верхами втілено в українській дерев'яній архітектурі.

Особливості формоутворення найдавніших дерев'яних церков дозволили по-новому поглянути на багаточисельність великих дерев'яних соборів X–XIII ст., подібних храму-мавзолею у Вишгороді чи дерев'яній Софії в Новгороді. Тоді, коли з дерева необхідно було побудувати великий храм, це робили лише одним способом – збільшували кількість зрубів. Оскільки внутрішній простір таких церков врешті-решт перетворився б на систему приставлених один до одного й дуже затемнених зрубів-колодязів, будівничим, по-перше, треба було завершити кожний із цих зрубів банею чи наметом на світловому барабані; по-друге, прорізати в суміжних стінах зрубів отвори, що з'єднували б їх



Вигляд розкопу дерев'яного храму. XII ст., Київ

Обмірний план дерев'яного храму. XII ст., Київ. За В. Зоценком



один з одним. Якщо перший прийом приводив до появи складних п'яти- й тринадцятиверхих композицій, то при застосуванні другого ізольовані зруби утворювали єдиний простір інтер'єру. Чим більші були ці отвори, тим ціліснішим мав бути простір. Тому ми, по-перше, акцентували увагу на мініатюрі з Життя святих Бориса і Гліба в Сильвестрівському збірнику XIV ст., де зображено храм-мавзолей у Вишгороді, – будівлю, що складалася з п'яти окремих об'ємів, кожен з яких мав своє купольне завершення; по-друге – погодилися з гіпотезою Г. Логвина про збереженість типу домонгольських дерев'яних храмів в українській дерев'яній архітектурі.

Українська архітектура XVII–XVIII ст. мала чимало прикладів таких багатозрубних, багатоверхих церков. Великі “козацькі” собори, наприклад семиверхий храм Вознесіння в м. Березна на Чернігівщині, п'ятиверхий собор у Ромнах та побудований за наказом запорожців майстром Я. Погребняком грандіозний дев'ятиверхий собор у Новомосковську (Дніпропетровська обл.)¹²⁰, очевидно, зберегли вигляд таких споруд, як п'ятиверхий храм-мавзолей Бориса і Гліба у Вишгороді, тринадцятиверха дерев'яна Софія в Новгороді або велика дубова церква в Ростові¹²¹.

Незважаючи на незвичайність таких композицій, їх несхожість з кам'яними соборами та невідповідність принципам будівництва, їхні форми багато в чому подібні. Зруби, з яких склалися великі “козацькі” собори, не лише увінчані кожний своїм верхом – банею, але й відкриті один для одного широкими прорізами – арками. Ці отвори з'єднували окремі компартименти-зруби в цілісний, але складний простір інтер'єру (принцип побудови простору, аналогічний до облаштування інтер'єрів Софійських соборів у Києві, Новгороді та Полоцьку) та сприяли утворенню в місцях перетину стін опорних елементів, форма яких була подібна до форми хрещатого стовпа в кам'яному зодчестві. Схожою виявилася не лише форма, але й функція цієї конструкції, адже саме на кутки зрубів, які, перегинаючись, утворювали щось на зразок хрещатих стовпів, опиралися восьмерики барабанів, перехід до яких від четверика основного зрубу здійснювався за допомогою “залому” – дерев'яної імітації кам'яного куполу на пандативі.

ДЕРЕВ'ЯНІ ЖИТЛА

Досі не вдається послідовно систематизувати та визначити взаємозв'язок історії розвитку житла ранніх слов'ян і житла перших давньоруських міст. У межах культурних ареалів, які ототожнюються сучасними дослідниками з літописними племенами та племінними союзами Східної Європи, науковці відзначають багатоманітність типів і форм будівель, що можна пояснити впливом місцевих традицій. Забудова території, що згодом склала ядро Київської Русі, характеризується широким діапазоном розмірів, різними пропорціями котлованів, варіантами конструкцій стін та типами опалювальних пристроїв. Визначений тип слов'янського житла сформувався лише з середини I тис. н. е. У VI–VII ст. конструктивно житло було заглиблено в землю спорудою з каркасно-валькованими стінами та кутньою піччю, викладеною з каменю або глини. Тривалий час будинки не зазнавали суттєвих змін, розміри стандартизувалися, а форма наближалася до правильного квадрата, піч розташовували в кутку. На місці поселень празької культури, що займала величезний ареал від Моравії на заході до Дніпра на сході, було досліджено найбільше будівель, там простежується певна закономірність – вхід до житла був, зазвичай, навпроти челюстей печі. На лівобережжі Дніпра, у VI–VIII ст. продовжували функціонувати так звані напівземлянки з центральним стовпом та відкритим вогнищем. Наземні зрубні житла цього часу були поширені в лісовій зоні.

Яким чином із вказаного розмаїття традицій склався тип міської забудови, достеменно не відомо. Те, що дослідили археологи – ранні етапи життя слов'янських міст, зокрема в Києві, – за своїм рівнем є зовсім іншим типом будівництва, у порівнянні з тим, що трапляється в слов'янських поселеннях. У новій забудові досить важко відшукати такі типові ознаки попереднього будівництва, як хаотичність, одноманітність, коли будівлі майже однакового типу заповнювали всю територію. Не простежується й колишнє розташування, за яким житла зводили досить віддалено одне від одного.

Завдяки розкопкам виявлено добре впорядкований простір з поділом міської території на прямокутні ділянки. Вихідним елементом такого плану стала садиба, забудова якої була ретельно продумана, а кожна функціональна частина мала окреме призначення. Гнучкість трасування вулиць, що оминали природні перешкоди, не була підставою для заперечення регулярного плану, іноді перша міська забудова з'являлася вздовж поживавленого шляху, який і ставав головною вулицею; інколи планування велося навколо центрального ядра – культової споруди чи площі. Усе це вказує на наявність досить розвинutoї міської будівничої культури, що мала низку нових властивостей.

Слід зазначити, що виявлені рештки жител інтерпретували не завжди однозначно. Перші висновки стосовно архітектурних споруд Києва давньоруської доби на початку XX ст. зробив Вікентій Хвойка. Як засвідчує його невелика публікація, у

центральної частині Старокиївської гори, завдяки розкопкам 1907–1908 років, вдалося виявити рештки близько двадцяти житлових будівель. За висновками автора, вони були зроблені з дерев'яних колод і заглиблені в землю так глибоко, що лише трохи підіймалися над поверхнею. Будівлі мали форму правильного чотирикутника, але іноді в одному кінці до них прилягала прибудова у вигляді бічного виступу, що був різновидом сіней. Стіни виготовляли з товстих дерев'яних колод¹.

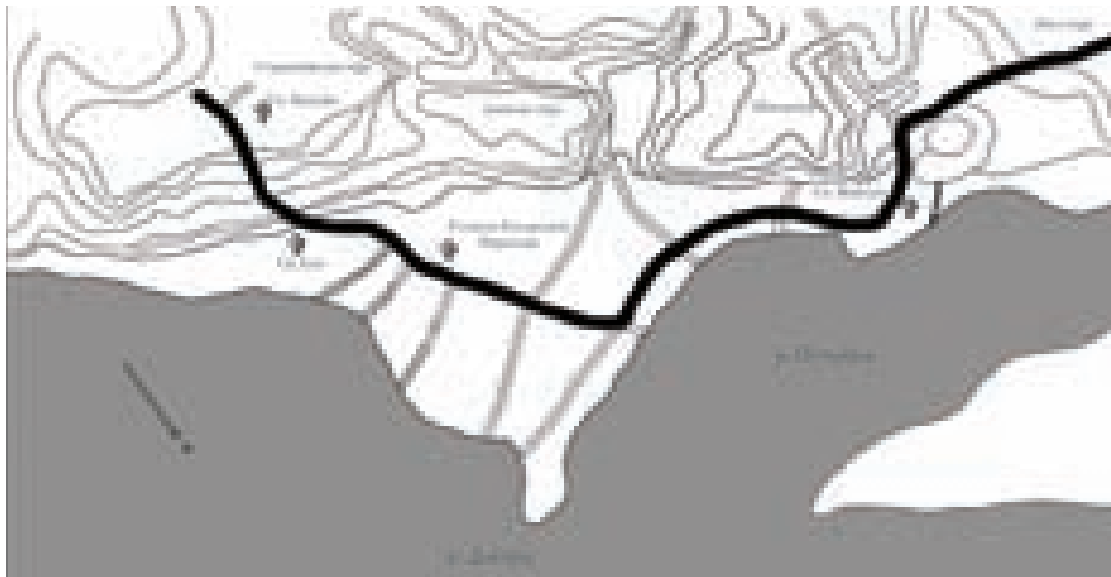
За публікацією В. Хвойки досить складно точно визначити, який саме тип будівель описував автор. Дивує не лише кількість жител, виявлених на невеликій за площею ділянці, яка, перш ніж розвинулася в так зване “місто Володимира”, тривалий час була місцем, де язичницьке населення ховало своїх померлих.

За останні десятиліття топографія й розміри Могильника I (некрополь IX – першої половини X ст.), виявленого на Старокиївській горі, суттєво уточнені. У південно-східному напрямку він простягався до Михайлівської гори, у південно-західному – до району Золотих воріт “міста Ярослава”. Уточнення топографії Могильника принесло й інші важливі результати: київські археологи навчилися чіткіше диференціювати знайдені в землі давні котловани, оскільки заглиблення з рештками дерев'яних конструкцій не завжди могло бути житлом.

На сучасному етапі досліджень можна припустити, що певна частина об'єктів, зафіксованих В. Хвойкою, були не залишками громадських дерев'яних архітектурних споруд раннього Києва, а рештками поховальних комплексів дохристиянського періоду київської історії. Перш ніж насипати курган, робили підземний котлован площею близько 10 м², стіни якого закріплювали дерев'яною стовповою (рідше – зрубною) конструкцією з перекриттям. Однак висновки, запропоновані В. Хвойкою, міцно вкоренилися в науковій історіографії.

Наступний етап вивчення дерев'яних будівель Києва пов'язаний з ім'ям Г. Корзухіної, яка в середині 50-х років XX ст. здійснила повторний аналіз матеріалів розкопок В. Хвойки і дійшла висновку, що рештки трьох будівель, виявлених у 1907–1908 роках на території Старокиївського відділку (на той час це була садиба М. Петровського), були “цілком чи частково двоповерховими, з підвальними виробничими приміщеннями”². А дотичні бічні споруди – одноповерховими. Стіни будівель були зрубними або ж мали в основі дерев'яностовповий каркас.

Схема формування вуличної системи київського Подолу. Реконструкція М. Сагайдака





Перші стаціонарні археологічні розкопки в котловані будівництва метро. 1972 р., Київ (Контрактова площа)

Нині вони актуальні у світлі розпочатої дискусії про причини, початки та способи появи громадської забудови Старокиївської частини Києва. Виявилося, що в межах уявлень, утверджених у 70–80-х роках ХХ ст. про Старокиївську гору як місце, де з VI ст. до другої половини Х ст. тривав безперервний розвиток міської забудови, стало досить складно об'єктивно інтерпретувати наявні наукові артефакти. Виникла потреба у створенні нової концепції розвитку та становлення міста, яка б урахувала розвиток міського життя на території Подолу. До цього спонукало й те, що за останні десятиліття минулого століття під час розкопок на Подолі та одночасно – у Верхньому місті, було виявлено низку археологічних знахідок, що ілюструють процеси зміни одного міського ландшафту іншим.

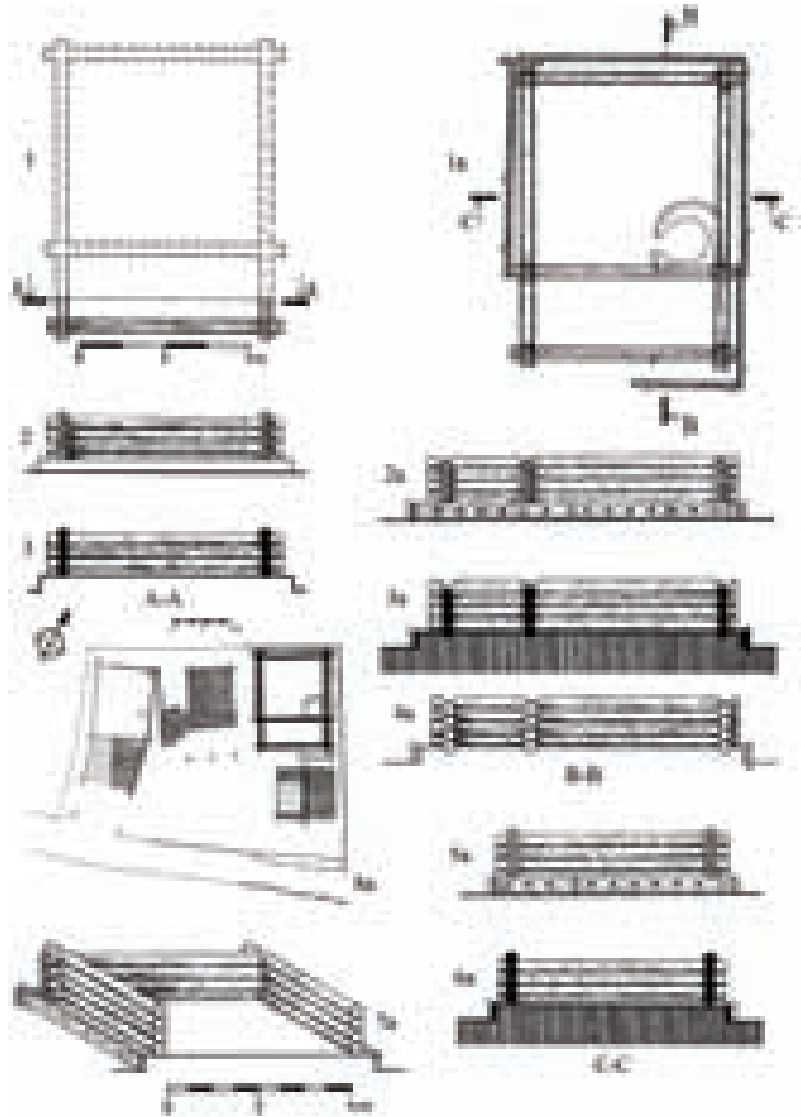
Зрубні будівлі з'явилися на Подолі наприкінці 80-х років IX ст. Найраніша дендродата, 887 рік, – час, коли ситуація у Верхньому місті виглядає як початок формування великого курганного некрополя. Вражають також темпи освоєння під масову міську забудову до цього майже недоторканої царини між відрогами гір та правим берегом Дніпра. Починаючи з часу спорудження перших будівель і до 20–30-х років Х ст. вже було засвоєно величезну за середньовічними мірками територію – близько 100 га. До того ж необхідно врахувати, що у вказаний хронологічний проміжок територія Подолу щонайменше п'ять разів зазнавала впливу таких катаклізмів, як повені. Зсуви й наміви річкового піску, спричинені ними, змушували жителів щоразу відбудовувати свої садиби³.

Місто почало формуватися вздовж головної вулиці по береговій лінії. Кінці вулиць, як засвідчують найновіші дослідження, виходили до двох старовинних підйомів (узвозів) – провідних шляхів до Верхнього міста. Ця обставина, на наш погляд, може бути яскравим підтвердженням тези про зв'язок населення Подолу з курганами у Верхньому місті.

Отже, дорога, вздовж якої почала формуватися перша забудова Подолу, вела до ранніх міських некрополів: південний напрямок – до Могильника I на Старокиївській горі; північний – спочатку до підніжжя Кирилівських висот, а далі – на плато, відому дослідникам історичної топографії місцину, Лису гору, де ще наприкінці XIX ст. було виявлено та вивчено групу ранніх курганних поховань – Могильник II⁴.

Дуже важливо було правильно відтворити зміну одного ландшафту на інший. Найрезультативнішими щодо цього виявилися розкопки Я. Боровського біля краю оборонного рову, що оточував “місто Ярослава” на початку XI ст.

Типи земляних платформ для влаштування фундаменту: 1 – план зрубу № 16. 1973 р., “Садиба С”, Київ (Житній ринок); 2 – фрагмент південно-східного фасаду; 3 – розріз по осях А–А; 1а – план зрубу № 12. 1973 р., “Садиба В”, Київ (Житній ринок); 2а – фрагмент північно-східного фасаду; 3а, 4а – варіанти графічного зображення по осях А–А; 5а – фрагмент північно-західного фасаду; 6а – розріз по осях С–С; 7а – аксонометрія зрубу № 12; 8а – загальний план “Садиби В”



Там було зафіксовано три квадратні котловани – рештки поховальних камер з об'єктами кремації, а також не менше трьох глибоких і великих заглибин овальної чи “апсидоподібної” форми. У заповненні останніх, як і попередніх, виявлено знахідки, типові для поховальних комплексів IX–XI ст. На межі X–XI ст. в побутуванні досліджуваної ділянки відбулися суттєві зміни: кургани і насипи, які за авторською інтерпретацією були культовими спорудами (капищами), знесено, а на їхньому місці з'явилася міська житлова забудова з головною вулицею, провулком та парканами, що відгороджували ділянки та будівлі. Ця забудова проіснувала аж до другої половини XII ст., коли розпочалися радикальні зміни, пов'язані з утворенням поблизу монастирського комплексу⁵.

Нові дослідження ще раз підтвердили, що протягом IX–XI ст. на цій території міста, за винятком Замкової гори та незначної частини Старокиївської, яка була в межах так званого найдавнішого городища, майже не було міської забудови. Упродовж зазначеного періоду домінуючими забудовами штучного типу тут були лише

курганні насипи дохристиянського могильника, розташовані на мальовничому пла-
то, укритому залишками реліктових дібров.

Нині відомо, що археологічні пам'ятки центральної частини Києва VI–VIII ст.
не утворювали єдиної безперервної забудови, і тому не могли бути прапредками роз-
винутого міського комплексу споруд, що виник на Старокиївській горі наприкінці
X – на початку XI ст.⁶

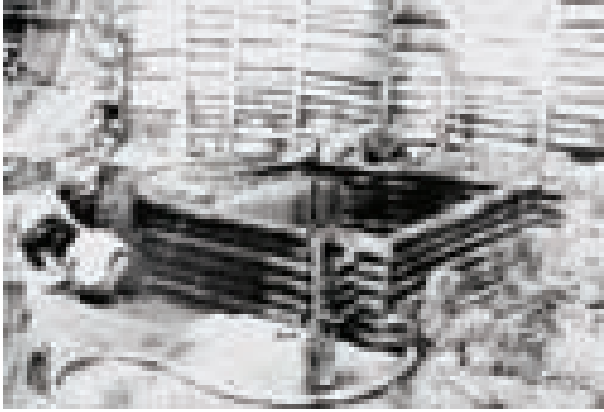
Отже, впровадження в київське будівництво зрубної техніки стало відправною
точкою, з якої почався відлік міської масової громадської забудови. Нові досліджен-
ня зазначеної проблеми привели до виникнення нової концепції утворення й розви-
тку міського організму. Її ключовим комплексом стали старожитності, виявлені під
час розкопок на території Подолу, тобто горизонти першого заселення нижнього
міста. Це заселення, початок якого пов'язують з останньою чвертю IX ст., на нашу
думку, було повноцінним відповідником міського способу життя, а також пов'язаного
з ним масового громадського будівництва.

Житлово-господарський комплекс подільської садиби складався здебільшого з
одно- або двокамерних зрубів⁷. Окрім того, з'ясувалося питання про використання в
середньовічному Києві стовпової конструкції. Остання, безперечно, була добре ві-
дома київським будівничим з найдавніших часів, проте вона була не визначальною,
тобто використовувалася переважно як допоміжна⁸. До такої конструкції вдавалися
переважно тоді, коли було необхідно знайти якесь не зовсім стандартне вирішення,
наприклад, незайнятий біля головних будівель садиби простір був замалий для вста-
новлення повноцінної квадратної чи прямокутної споруди, тому його заповнювали
стовповою конструкцією.

Найпростіший тип будівлі зводили на звичайному земляному майданчику, який
вирівнювали, підсипали і втрамбовували для надання йому форми рівної горизон-
тальної поверхні. Наступним заходом було обладнання призначеного для зведення
зрубу горизонтального майданчика додатковою дерев'яною конструкцією, яка запобі-
гала просіданню. Її виготовляли з дощок, встановлених по периметру майданчика на
завнішній поверхні і закріплених ззовні вертикально вбитими кілками. Земляна плат-
форма, облаштована таким чином, була підвищена над загальною денною поверхнею
садиби на висоту дошки. Особливістю дощок, що утримували платформу, були на-
скрізні отвори, призначені для дренажу води, що запобігало гниттю нижнього вінця
зрубу. Траплялися випадки, коли платформу обносили дошками не лише по периме-
тру ззовні, але й зсередини, по кутках їх скріплювали вирубками, а також з'єднували
за допомогою пазів з колодами самого зрубу. Виявилось, що такі способи будівельни-
ки використовували від самого початку будівництва на Подолі. У 2002 році на ділянці
на Ярославському провулку було розкопано зруб, розміщений на підвищеній плат-
формі й обнесений по периметру дошками, поставленими на ребра. Щоб запобігти
зсуву дощок, їх закріплювали вбитими в землю кілками, а торці спеціальною врубкою
з'єднувалися з колодами зрубу, кінці яких виступали із замка. Специфічною особли-
вістю цього зрубу було виготовлення кутніх замків, виконаних різними способами:
західний і східний кути будівлі були з'єднані звичайним способом “в обло”; північ-
ний – “в лапу”; південний – одна колода “в лапу”, друга “в обло”⁹.

Для облаштування земляних майданчиків використовували круглі колоди, схо-
жі на ті, з яких зводили стіни зрубу, а іноді – й конструктивні деталі верхніх частин
попередніх будівель. Ще один спосіб підготовки платформи для встановлення зру-
бу полягав у тому, що земля утримувалася конструкцією, виготовленою з тину, під-
вищеного над денною поверхнею на 20–30 см. Ретельну підготовку платформи ро-
били зазвичай під головну будівлю садиби, тобто під житло, а допоміжні комірні
споруди для зберігання товарів встановлювали безпосередньо на землю.

Наступним етапом було виготовлення підмурівка, над яким зводили стіни з ко-
лод. За основу брали обкорковані колоди різної довжини (50–80 см; 1,5–2,5 м),



Зруб № 4 (вигляд з південного кута). 1972 р., Київ (Контрактова площа)

розкопаного в 1972 році на Контрактовій площі. Іноді колоди, призначені для підкладок для збільшення стійкості вінців зрубу, мали спеціально вирубаний зверху паз-чашку.

Тип вертикальних підмуріткових опор використовували для будівель, призначених для зберігання товарів. Так звані “стілці” виготовляли з обрізаних колод, встановлених під блоки кута та під стіни. Для підкладок робили спеціальні заглиблення в землі. В окремих випадках північний кут зрубу спирався на вертикально поставлену опору, а протилежний – на камінь.

Іноколи велику підкладку доповнювали меншою, вставленою зверху, що також мала паз для з'єднання з колодою зрубу. У зрубі № 2 було зафіксовано підкладку, припасовану під кутній блок, що складався щонайменше з п'яти дерев'яних елементів, розміщених один над одним. Також було виявлено окремо поставлену підкладку, форма вирубки паза у верхній частині якої призначалася, очевидно, для кріплення дошки ребром.

Ще один тип обладнання підмурітків досить часто використовували в подільському будівництві. Його можна вважати за найраціональніший, оскільки він не вимагав жодних додаткових витрат – за опору вінців зрубу правили верхні вінці попередніх споруд, що опинилися під насипами землі. Якщо новий зруб був меншим, то один з кутів доводилося ставити безпосередньо на землю або використовувати для цього настил підлоги чи підвалини цієї самої споруди. Інші кути спиралися на один верхній кут та верхню частину стін будівлі.

Під час використання для підмурівка стін давніших будівель, їх рештки, що були над денною поверхнею, розбирали та використовували в новому будівництві. Нові будівлі врубували в ті, що залягали нижче, за допомогою спеціально зроблених пазів. Також використовувався прийом встановлення підмуріткових підкладок для нового будівництва безпосередньо на кути попередньої споруди, поглинутої землею.

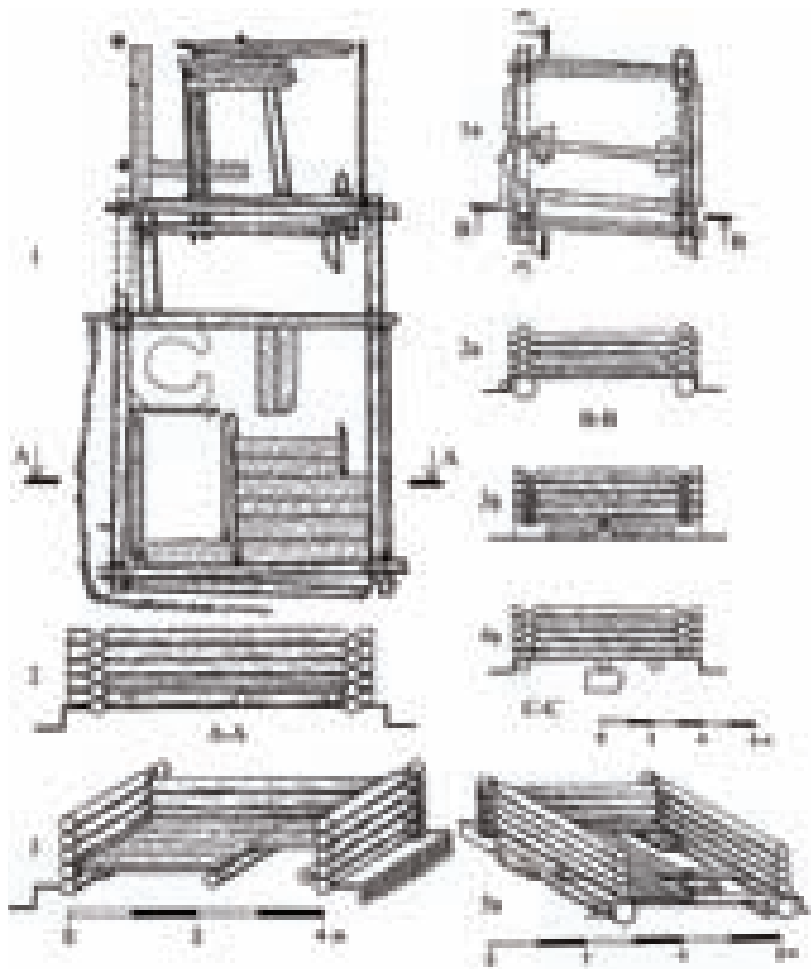
Основним елементом архітектури зрубу є стіни. Деревину ретельно обтесували з усіх боків, діаметр колод (особливо в житлових спорудах) ідеально припасовували між собою, а в тих місцях, де була помітна відмінність у товщині колод, це компенсувалося за рахунок розміру “чашок”, тобто кутньої вирубки, якою з'єднували кути будівлі. Окрім підбору співмірної деревини, за допомогою чергування верхньої частини стовбура з окоренком досягали однакового рівня укладки вінців.

Значну кількість зрубів Подолу побудовано за технікою “в обло” – з “чашкою” в нижній колоді. Точність виготовлення “чашки” суттєво впливала на якість стін, відповідаючи основній вимозі – щільності прилягання та стійкості. У випадку недогляду будівельників, коли одна з вирубок була занадто глибокою, робили виправлення

які можна диференціювати за розміщенням відносно стін.

Горизонтально покладені колоди, один край яких був обрубаний сокирою “на конус”, домінували як спосіб обладнання підмурівка. Їх також можна групувати за місцем укладки: стіни, кути чи підвалини підлоги зрубу. Кількість підкладок під стінами залежала від їх довжини. Іноколи для цього використовували обрізки дошок: їх розміщували перпендикулярно до стіни на відстані близько 30–50 см, у деяких випадках – у комбінації з підкладками інших типів.

Окремо слід відзначити чотирьохрусну підкладку з дощаних обрізків, зафіксовану під східним кутом зрубу № 2,



Типи платформ для влаштування фундаменту: 1 – план зрубу № 1. 1973 р., “Садиба В”, Київ (Житній ринок); 2 – розріз по осях А–А; 3 – аксонометрія зрубу № 1; 1а – план зрубу № 15. 1973 р., “Садиба С”, Київ (Житній ринок); 2а – розріз по осях В–В; 3а – фрагмент фасаду південно-східної стіни; 4а – розріз по осях С–С; 5а – аксонометрія зрубу № 15

вкладанням у “чашку” двох навхресних дерев’яних пластин, скріплених між собою та колодою дерев’яним шпунтом. Стійкість збільшували за допомогою простого прийому – краї нижніх вінців не обрубували.

Площину “зчеплення” колод також ретельно обробляли й підганяли, особливо це стосувалося розташованої нижче; “постільну” площину додатково обтесували, іноді – до чашкоподібного заглиблення по всій довжині колоди. Окрім обробки зовнішніх поверхонь колод, ущільнення здійснювалося за рахунок підкладок, зроблених з моху, іноді – зі шматків березової кори. Для будівництва допоміжних споруд деревину підбирали менш ретельно. Нижні вінці робили з найгрубіших колод, а під час облаштування верхніх – товщину колод поступово зменшували. Відбудову таких споруд могли здійснювати безпосередньо на садибі, підготовку деревини, очевидно, проводили завчасно, на що вказують теслярські помітки, якими нумерували колоди. Житлові зруби, для будівництва яких використовували колоди великого діаметра й довжини, обробляли на місці, про що свідчить значна кількість дерев’яних трісок докола та всередині будівель.

Для стін майже завжди використовували лише круглі соснові колоди. Зафіксовано випадок, коли в зрубі один вінець було зроблено повністю з обкантированого у формі восьмигранника дубового стовбура¹⁰. Ялину зазвичай використовували для верхніх частин споруд.



Зруб № 7 (вигляд з південного боку). 1972 р., Київ (Контрактова площа)

Як правило, підлогу стелили на лагах-підвалинах, покладених на землю, у деяких випадках їх не скріплювали зі стінами, а врубували у вінці будівлі. Частіше використовували глуху врубку, ніж наскрізну. Лаги ділили простір усередині приміщення на більшу й меншу частини, відповідно – використовували довші чи коротші дошки. У квадратних спорудах лаг укладали так, що він ділив їх на дві рівні частини. У лагах вибирали поздовжній паз на висоту, що відповідала товщині на краю дошки, яку закладали. Іноді паз вибирали лише з одного боку лаги. У подільських будівлях траплялася й більш архаїчна форма кладки – без механічного зв'язку між підлогою та стіною (підлогу клали безпосередньо на землю); досконаліша форма – підлога з'єднувалася зі стіною мостинами, закріпленими зсередини стіни. Зазвичай лаги врубували в пази нижніх вінців зрубу. Дошки підлоги опинялися між першим і другим вінцями стін. Найдовершенішою була конструкція, застосована будівельниками зрубу № 8 на ділянці Контрактової площі. Мостини було покладено паралельно до довшої стіни та закріплено через вирубку, що виходила за зовнішню частину стіни під нижнім вінцем. Дошки підлоги, покладені на лаги-мостини, також опинялися між першим і другим вінцями. Так зміцнювався зв'язок між підлогою та стінами, що позначалося на експлуатаційних властивостях споруди.

Розглянемо внутрішній простір подільських зрубів. Як зауважують більшість дослідників, основні відмінності внутрішнього облаштування будинків зумовлені переважно розташуванням входу та печі.

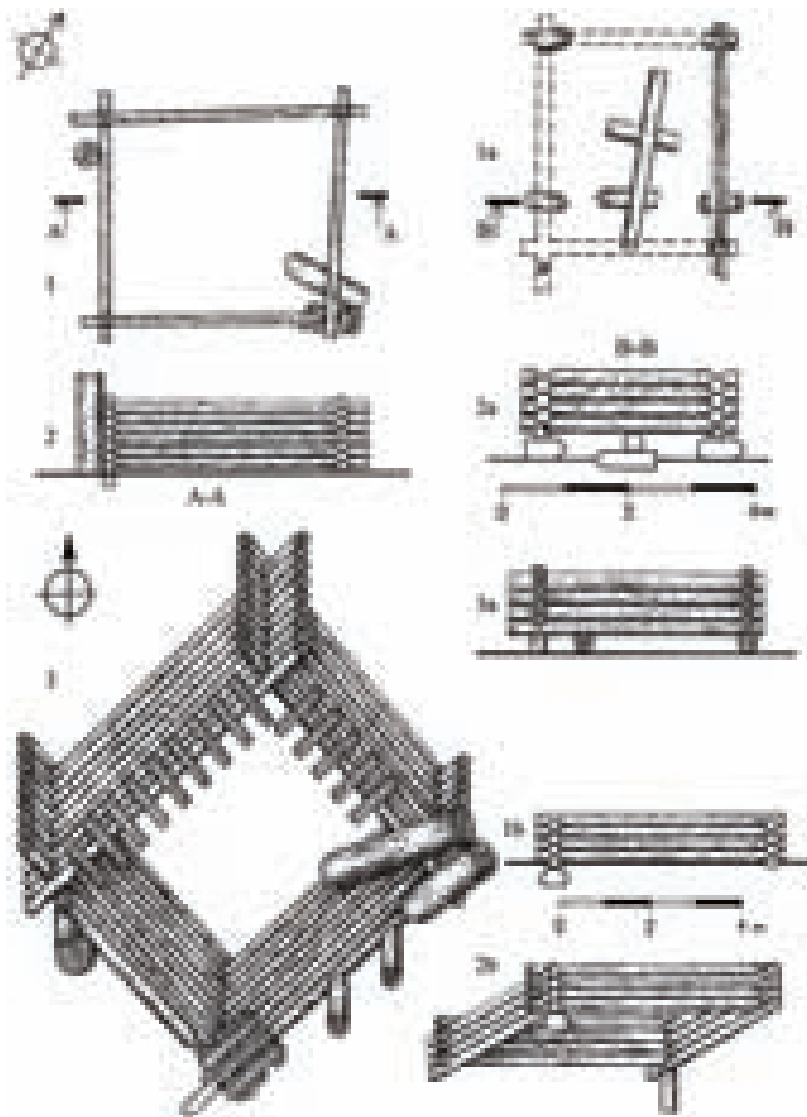
Однокамерні будівлі складали половину всіх зареєстрованих зрубів. Їх площа сягає від 16,8 до 30,8 м². На жаль, у цих будівлях надзвичайно рідко вдається виявити *“in situ”* місце входу. Через екологічні умови Подолу його намагалися підняти якомога вище. Для визначення місця входу використовували побічні дані: спрямованість дощок підлоги чи лаг, тип планування будівлі, наявність вулиці або провулку тощо. Простежується закономірність – печі розміщували в одному з найближчих до входу кутків, до того ж, вона виявлена в інтер'єрах однокамерних зрубів і в так званих *“п'ятистінках”*¹².

Цей тип споруд мав рубану з колод внутрішню стінку, яка ділила простір на більшу кімнату (як правило – квадратну) та меншу. У правому від входу кутку більшого приміщення встановлювали піч, що мала круглу або овальну конструкцію і була виготовлена методом валькування. Від неї залишалася лише нижня частина – черинь, інколи – рештки вертикальних стін. Розміри внутрішнього діаметру печей – у межах від 0,6 м до 1,2 м, ширина челюстей – 30–40 см. Піч встановлювали на пісковій *“подушці”*, висота якої – 10–15 см. Потім викладали основу, складену з дрібного каміння, фрагментів або навіть

Висота стін залежала від товщини колод, господарські будівлі були заввишки не більше двох метрів, а житлові – з двома функціональними ярусами, тобто разом з підкліттю – три і більше метрів заввишки.

Категоричне твердження про відсутність глиняної обмазки на подільських зрубах спростували знахідками в культурному прошарку глиняних вальків, на яких виявлено відтиски дерев'яних стін¹¹.

Основна частина будівель мала підлогу з колотих широких дощок (ширина 4–5 см). В окремих випадках підлога вкладалася безпосередньо на земляну підстилку. Мостини щільно припасовували одну до одної, розкріпляли брусками та фіксували дерев'яними клинцями.

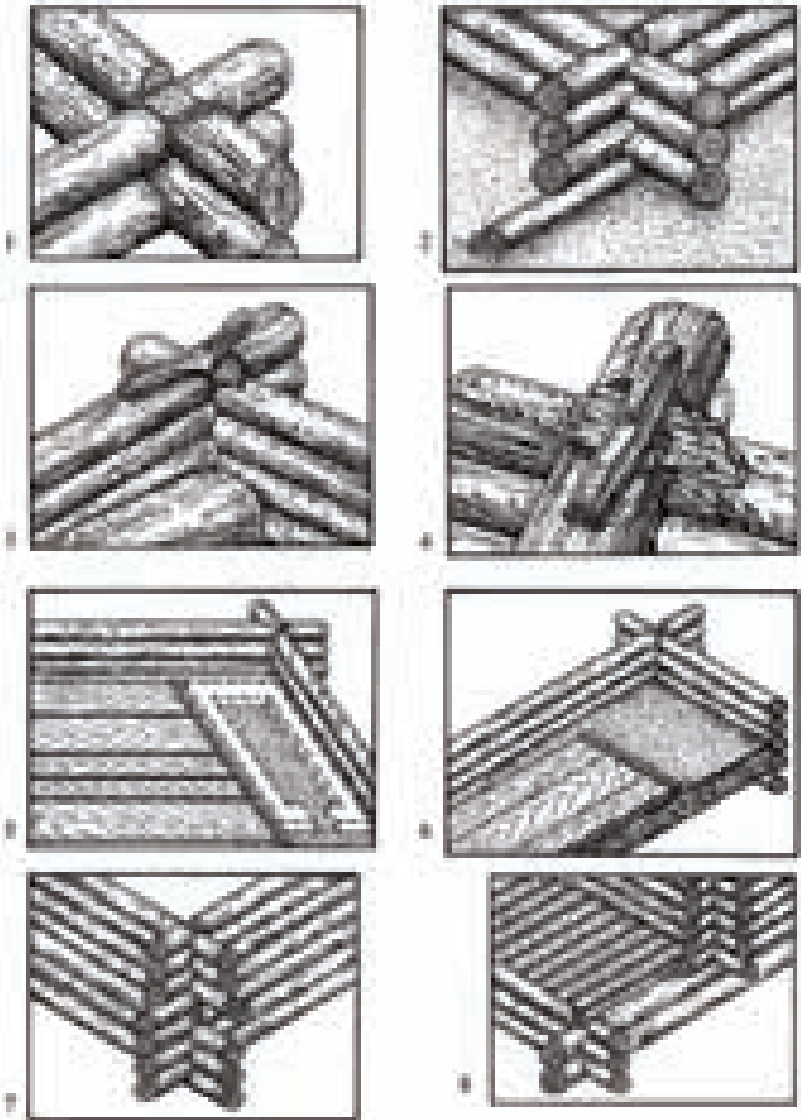


Типи дерев'яних підкладів-фундаментів: 1 – план зрубу № 2. 1972 р.; Київ (Контрактова площа); 2 – розріз по осях А-А; 3 – аксонометрія зрубу № 2 (вигляд знизу); 1а – план зрубу № 19. 1973 р.; “Садина С”, Київ (Житній ринок); 2а – розріз по осях В-В; 3а – фрагмент фасаду південно-східної стіни; 1б – зруб № 3 (використання каменю для підмурівка). 1973 р., “Садина А”, Київ (Житній ринок); 2б – зруб № 3 (південний кут – кам'яний підмурівок; північний кут – вертикально встановлена опора)

цілих цеглин-кахлів, череп'яних уламків, перешарованих прокладками з чистої глини завтовшки 3–5 см. По периметру підковоподібної основи часто встановлювали дерев'яні прутки, що виконували функцію каркасу для набивання глини в пічні стінки. У деяких опалюваних спорудах відзначено 4–5 прошарків глиняної замазки, зазвичай у глину додавали дрібно битий гончарний посуд, що свідчило про регулярний ремонт печей.

Досить рідкісним типом печей, що використовувалися на Подолі, були печі прямокутного плану. Вони мали значні розміри: довжина – понад 2 м, ширина – близько 0,8 м. У кутках прямокутних розвалів з перепеченої глини було знайдено наріжні дерев'яні стовпи завтовшки до 10 см, що дає підстави стверджувати, що печі стояли на дерев'яному помості, підвищеному над рівнем підлоги. Аналогічне за типом опалювальне обладнання було виявлено під час розкопок давнього Новгород¹³. У верхній частині глинобитних печей середньовічного Києва влаштовували глиняні жаровні. Ціла жаровня була виявлена завдяки розкопкам садиви на вулиці Щекавицькій – вона мала форму прямокутника зі сторонами 80 × 60 см та бортиками заввишки 4 см.

1–4 – типи кутових з'єднань колод зрубів: 1 – зруб № 1 (східний кут). 1972 р., Київ (Контрактова площа); 2 – зруб № 2 (західний кут). 1972 р., Київ (Контрактова площа); 3, 4 – зруб № 2 (східний кут); 5, 6 – облаштування підлоги: 5 – зруб № 4 (північно-західна частина зрубу із залишками прямокутної глинобитної печі). 1974 р., Київ (вул. Нижній Вал); 6 – зруб № 4 (облаштування підлоги без перев'язки зі стінами на додатковій підсипці); 7, 8 – використання для фундаменту стін попередніх будов: 7 – використання стін зрубу № 4 а (внизу) для облаштування опори зрубу № 4. 1972 р., Київ (Контрактова площа); 8 – південний кут зрубів № 4 а та № 4. 1972 р., Київ (Контрактова площа)



Найпоширенішою є думка, що більшість громадських будівель обігрівали “пochорному”, тобто димохід у таких печах не використовувався. Проте в одному випадку на Подолі все ж вдалося виявити всередині зрубу залишки глиняної труби, що могла виконувати функції димаря.

Місце розташування печей, за якого челюсті були завжди обернені до входу, дає підстави припускати, що настил помешкання прилягав торцем до печі, а бічною стороною – до стіни зрубу. Ця конструктивна особливість упорядкування настилів надзвичайно поширена в подільських зрубках – як у “п’ятистінках”, так і в однокамерних. Дослідники знаходять найближчі аналогії такого типу в синхронних за часом пам’ятках західних регіонів Київської Русі, оскільки в північно-руському регіоні (Новгород) челюсті печі здебільшого були направлені до стіни, протилежній входу¹⁴.

У кількох зрубках, датованих XI ст., печі ставили в лівому кутку від імовірного входу в приміщення “п’ятистінки” (зруб № 7, вул. Волоська, 16) або розташовували в центральній частині більшої камери.

В окремих випадках місце, де стояла піч, обгороджували дошками, покладеними на ребро та заклиненними кілками. Така конструкція дозволяла підняти підпічок вище рівня підлоги й вивільняла необхідний простір перед гирлом, де встановлювали глиняно-дерев'яний короб, що використовувався як димар.

Завдяки археологічним розкопкам у Києві отримано інформацію про обладнання входів до громадських будівель. Житловий зруб-“п'ятистінок” зазвичай мав двоє дверей. Перші встановлювали на стіні малої камери-сіней, що виходила назовні, вони відчинялися всередину, що було зумовлено необхідністю виходу з дому під час снігових заметів, а також у випадку заметів зрубу піском і глиною після повені. З метою забезпечити житло від природної стихії, подільські будівельники намагалися підняти отвір дверей. Зазвичай їх робили на рівні четвертого вінця, хоч є й будівлі, що збереглися, на дев'ять вінців, але входу до них не виявлено. Інші двері – між житловим приміщенням та сіньми – відчинялися, як правило, назовні, що було спричинено міркуваннями пожежної безпеки.

Ширина дверних отворів становила 0,65–0,78 м. В одних випадках з того боку, куди відчинялися двері, робили поздовжній паз на чверть. В інших – такий паз прорізали на всю ширину колоди, за такої технології в пазу робили додатковий (вузький) паз, призначений для встановлення тонкої, добре витесаної дошки, що правила за підпору дверного полотна. Ближче до краю паза вирубували круглий отвір для встановлення шипа кріплення дверей. В етнографії такий прийом встановлення дверей називається “на п'ятці”.

Окрім часто використовуваної “п'ятки”, київські будівничі могли кріпити двері до стіни за допомогою “хитромудрих” дерев'яних підшипників. На це вказують торцеві площини дверного полотна, що мали не округлий, а прямокутний шип. Ще один варіант кріплення дверей вдалося виявити під час розкопок на Подолі. Як і в попередніх варіантах, із широких тесаних дощок набирали полотно дверей, яке скріплювали поперечними планками на дерев'яних цвяхах. Межі цих планок випускали в один бік та кріпили за допомогою цвяхів до округлої колоди, що йшла паралельно до дощок. Нижній край круглої колоди обтесували на “конус”, і він таким чином виконував функцію опори дверей та одночасно був їхнім поворотним елементом. Петлі, що кріпили полотно до одвірків чи безпосередньо до стіни зрубу, могли бути зроблені на краю поперечних планок.

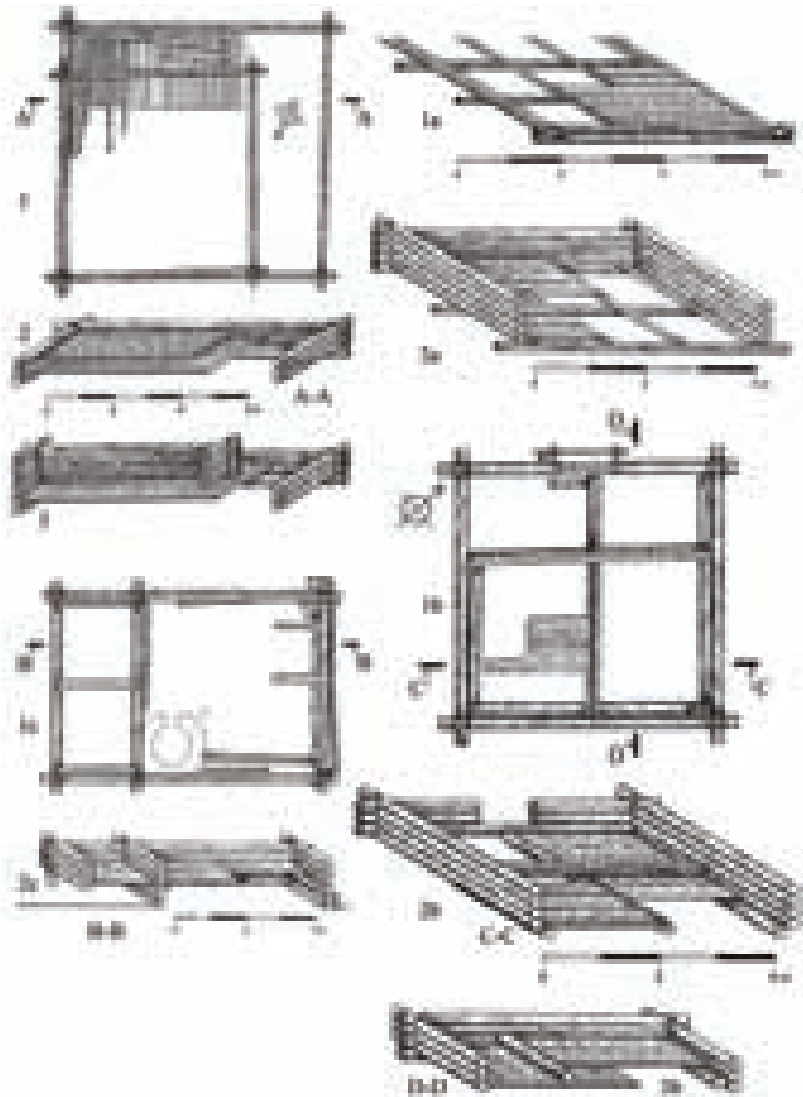
Одна зі знахідок – рештки дверей – дає підстави стверджувати, що в Києві виготовляли двері рамної конструкції. Перед входом до будівлі встановлювали дерев'яну сходику та навіс, який спирався на додаткові стовпи. Покриття такого навісу, як і всього даху, було зроблено з тесу. Конструкція покриття, складена з дощатого настилу, упиралася в площину дошки, яку підтримували врубані дошки-кокошники¹⁵.

У тих випадках, коли житловий простір зрубу було піднято на рівень четвертого вінця й вище, – виконували складнішу конструкцію порога, який міг складатися з настилу, виконаного перед дверима на ширину стіни сіней. Опорою були вертикально вкопані стовпи, що підпирали ганок та одночасно – навіс над ним. До ганку прилягали дерев'яні сходи, що другим кінцем упиралися в землю. У зрубі № 13, виявленому на Житньоторговій площі, судячи з нахилу драбинного пандуса, могли бути двері на ви-



Зруби № 8, 7 (вигляд з південного заходу). 1973 р., Київ (Контрактова площа)

Способи облаштування підлоги: 1 – плани зрубів № 4а і № 4. 1972 р., Київ (Контрактова площа); 2 – переріз по осях А-А; 3 – зруби № 4 а і № 4 (використання підлоги для опори верхнього зрубу); 1а – зруб № 8 (спосіб укладки переводин підлоги). 1973 р., Київ (Контрактова площа); 2а – аксонометрія зрубу № 8. 1973 р., Київ (Контрактова площа); 1б – план зрубу № 7. 1973 р., Київ (Житній ринок); 2б – аксонометрія зрубу № 7 (розріз по осях С-С); 3б – зруб № 7 (розріз по осях D-D)



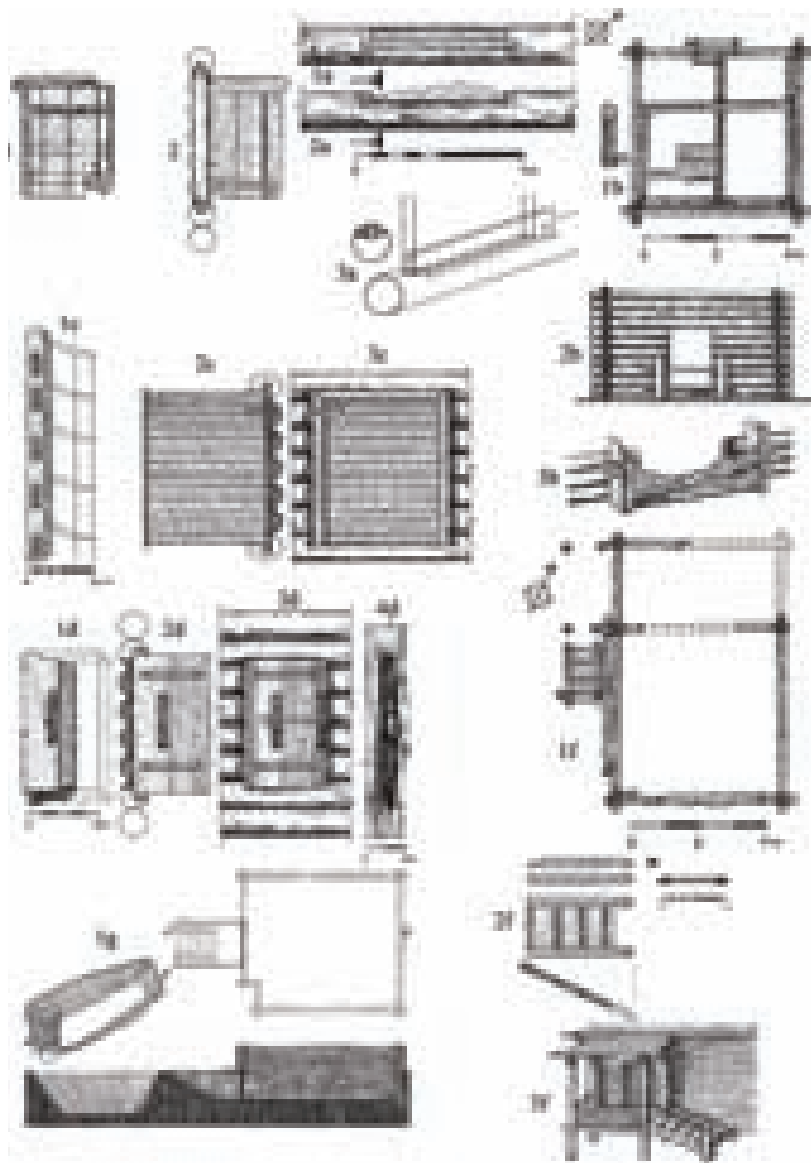
соті від 1,3 до 1,5 м. Там, за допомогою системи вертикально вкопаних стовпів біля східного фасаду будівлі, було облаштовано розгалужену галерею, що прилягала до зрубу з півночі. Основою драбини (місце, де вона впиралася в землю) була горизонтальна товста колода, зафіксована дерев'яними кілками, вбитими в землю. Кріплення площини сходів у колоді здійснювалося через два гнізда, куди вставляли торці брусів, що утворювали похилу площину від настилу, на рівні дверного отвору, до землі.

В. Харламов виконав детальну реконструкцію цієї частини будівлі. Згідно з нею, ганок мав навіс, на що вказує система товстих (20–25 см) стовпів-стійок. Покрівля ганку, що повторювала кут нахилу сходів, прилягала до покрівлі галерей, розташованих біля північної стіни зрубу. Галерея, згідно з реконструкцією, була критим обхідним майданчиком. У стовпи-стійки врубували підвалини підлоги (або “мосту”), а зверху на стійки спиралися конструкції тесової покрівлі. До тих самих вертикальних стовпів кріпилися загорожа балюстради¹⁶.

Зрубні будівлі Подолу X–XI ст. склалися з трьох основних частин: підкліті, житлового ярусу та горища. У зв'язку з цим виникала проблема облаштування автоном-

них входів у ці помешкання. У 2003 році на ділянці на вулиці Хорива, 39 було виявлено велику зрубну будівлю. Вдалося розкопати її південно-східний фасад, до якого прилягали сходи, що вели до підкліті. Пандус сходів було влаштовано в спеціально викопаному котловані, глибина якого – 1,3 м, а стіни пандуса були укріплені кантованими колодами. Нижню пару кантованих брусів кріпили до землі за допомогою спеціальних врзувань через отвори в центральній частині. Указані квадратні вирубки-чашки могли використовуватися також для укладки підвалин, що були опорою настилу, який не зберігся. Верхня пара колод сходів була зроблена із заокруглених деревин, викладених безпосередньо на денній поверхні землі. Зовнішній кінець колод був перев'язаний деревиною, укладеною поперек та скріпленою вирубаною “чашкою”. Іншим кінцем верхня пара колод була врубана в стіну будівлі.

Між нижньою та верхньою парами колод торцем було встановлено широкі дошки, що прилягали до земляних стін та утримували їх від розповзання. Східці драбини



Двері, сходи, входи:
1 – полотно дверей. 1973 р., Київ (Житній ринок); **2** – реконструкція щитових дверей; **1a, 2a, 3a** – західна стіна зрубу № 7 (вирубка дверного отвору). 1973 р., Київ (Житній ринок); **1б** – зруб № 7 (опора, виявлена за межами зрубу, засвідчує високе облаштування входу); **2б, 3б** – зруб № 7 (дверний отвір з додатковою конструкцією ззовні). 1973 р., Київ (Житній ринок); **1с** – зруб № 2 (фрагмент дверей рамної конструкції). 1972 р., Київ (Контрактова площа); **2с, 3с** – варіант реконструкції рамних дверей; **1d** – двері з прямокутним шипом та ручкою. 2003 р., Київ (вул. Хорива); **2d, 3d** – варіанти реконструкції дверей **1d**; **4d** – вигляд дверної ручки; **1f** – план зрубу № 3 з облаштуванням вхідних сходів та ганку. 1973 р., Київ (Житній ринок); **2** – зруб № 3 (конструкція сходів); **3f** – реконструкція входу; **1g** – план та розріз зрубної будівлі зі сходами, що вели в підкліть. 2003 р., Київ (вул. Хорива, 39)



Пандус сходів до підкліті. 2003 р., Київ (вул. Хорива, 39)

них дерев'яно-земляних чанів, там було розміщено велике чинбарне виробництво.

Отже, можна зробити висновок, що благоустрою входів надавалося вагомe значення. Вони диференційовані за функціональним призначенням: одним користувалися для входу до центральної частини подвір'я й далі на вулицю, іншим – до “підкліті”. Рух по двору навколо зрубу організовували за допомогою спеціальних галерей. До знахідок такого штибу дослідники подільських зрубів відносять стовпову конструкцію, виявлену під час розкопок на вулиці Спаській у 1972 році. Напрямок останньої відновлено за серією однакових товстих стовпів (20 см), у кожному з яких було вирубано вертикальні пази однакового розміру. У нижній частині паза було пропущено балку (діаметр – 8 см) з напівкруглою виїмкою по всій довжині верхньої частини. Зверху балки конструкція забиралася колотими дошками, нижній край яких лежав у жолобоподібній балці, а торці закладалися в згадані пази стовпів стійок. У верхній частині дощок стіни було зроблено отвори.

Будівля становить особливий інтерес для науковців, по-перше, значними розмірами – довжина однієї зі стін складала понад 10 м, ширина – понад 6 м, по-друге, вона є прикладом використання стовпової конструкції в поєднанні зі зрубом. Усе це свідчить про незвичайний характер її функціонального призначення. На це також вказують результати нових розкопок Подільської археологічної експедиції 2003 року¹⁷.

На Житньоторговій площі, біля підніжжя Замкової гори, було розкопано рештки міського кварталу, що складався із садиб, позначених літерами А, В, С. Найповніше була вивчена “Садиба В”, життя на якій вдалося дослідити на трьох горизонтах побутування тривалістю 129 років (887–1116). Кордони садиби майже не змінювалися, як і площа, що складала 375 м². З трьох боків вона межувала з аналогічними садибами, що прилягали до неї, а південно-східною частиною – зі струмком, що протікав у напрямку Дніпра з Кожум'яцького та Глибочицького ярів. Будівля була типовою для Подолу садибою, у якій відобразилися ознаки громадського будівництва X–XI ст. Будівлі (а їх разом з погребом було чотири) розміщувалися по периметру садиби.

Елементи входу в розібраному вигляді. 2003 р., Київ (вул. Хорива, 39)



Житловий зруб у північному кутку щільно прилягав до паркану. Ворота були встановлені в південному кутку садиби, тобто по діагоналі від житла. До в'їзду в садибу було зроблено настил на двох паралельних лагах, що закінчувалися біля входу до великої зрубною будівлі в західному кутку садиби напроти воріт. Центральна частина садиби була вільним від забудови відкритим подвір'ям. З південно-західного боку садиба межувала з меншою за площею "Садибою А". З півдня її природним кордоном була берегова лінія невеликої річки, а з північного й південного заходу – загорожена парканом. Визначене під час розкопок призначення будівель на садибі засвідчує, що одна частина садиби (прилегла до джерела) виконувала урочисту функцію й мала назву чистий або "білий" двір, друга – мала господарське призначення.

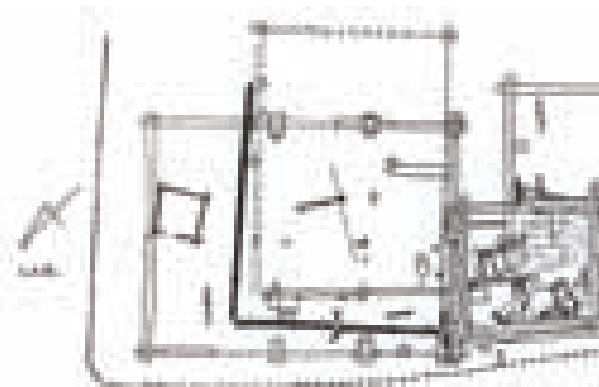
Отже, зрубна конструкція масово з'явилася в Середній Наддніпрянщині разом з виникненням міського способу життя, хоча окремі зрубні елементи відомі з VIII–IX ст. Це найпростіша, спочатку квадратна, а до XI ст. – прямокутна будівля з округлих колод, складених одна на одну та з'єднаних на кінцях вирубками. Найдавнішим і найпоширенішим способом з'єднання є кругла конструкція з чашею в нижній колоді, що скріплювала колоди під прямим кутом.

Розвиток конструкції житлового зрубу відбувався по лінії перетворення квадратної споруди у двокамерне приміщення-“п'ятистінок”. Найдавніші зруби Київського Подолу (IX–X ст.) виконані, можливо, на індивідуальне замовлення: використано масивні колоди, ретельно підібрані за товщиною та довжиною. Діаметр нерідко більший за 20–25 см, фундаментні підкладки – до 40 см, товсті колоті дошки (до 6 см) використовували для настилу підлоги. І хоча всі елементи конструкції обробляли дуже ретельно, виправляли найменші прорахунки, проте будівлі мали вигляд надміру масивних, як на свої розміри.

Значно гармонійнішими в пропорціях були споруди великих розмірів – одну з яких знайдено на Подолі. Вона нагадує так звані “нефні” або зальні будови. Стіни галерей виконували з дощок, складених одна на одну й прилаштованих у вертикально вирізаний паз у стовпах, що встановлювали паралельно до зрубною стіни.

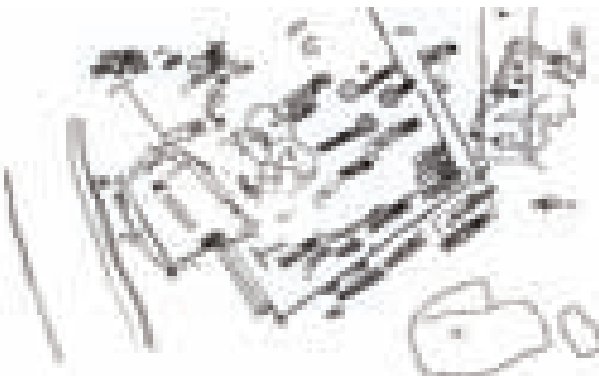
Будівлі розміщували по периметру садиби, намагаючись якнайкомпактніше розташувати їх відносно лінії паркану.

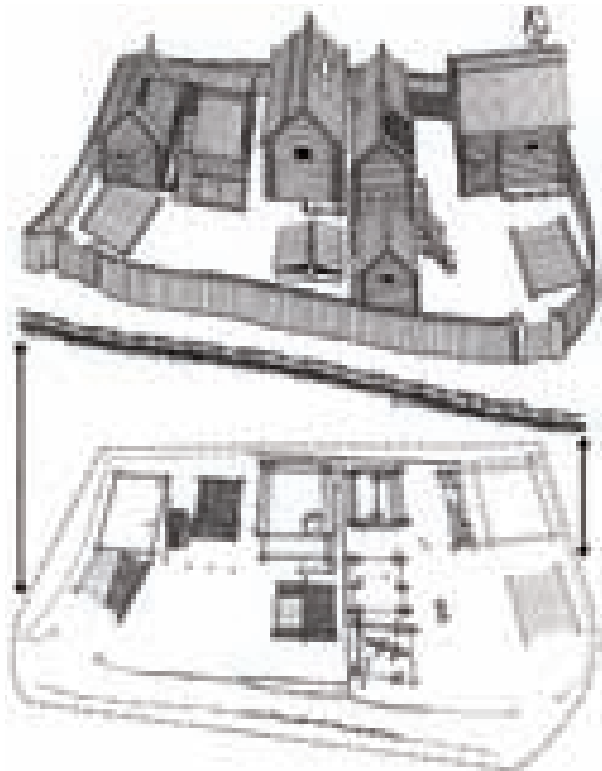
На початок XI ст. з'явився стійкий тип споруд, що поступово став масовим. Сформувався оптимальне співвідношення всіх розмірів будівлі, тобто певна єдність функціонального призначення зрубною конструкції та її архітектури. Основним типом будівель цього етапу був двокамерний зруб – “п'ятистінок”. Обов'язковим елементом його зведення став спеціально підготовлений майданчик, обнесений дерев'яним укріпленням. Пропорції зрубу стали більш видо-



Зрубно-стовпова конструкція будівлі. 1972 р., Київ (вул. Спаська)

План дерев'яного християнського храму першої половини XII ст. 2003 р., Київ (вул. Межигірська, 3/7)





Варіант реконструкції міського кварталу початку XII ст. 1973 р., Київ (Житній ринок). За М. Сагайдаком

вженими, використовувалися тонші та довші колоди, чашку вирубували глибшу, майже на всю товщину, тому щільність прилягання колод одна до одної збільшилася. Простінок розділяв прямокутний зруб на велику (квадратну) кліть та малу. У першій (теплій) в одному з кутків, а іноді – в центрі, ставили піч, обов'язково настиляли дощату підлогу; друга (холодна) камера, куди вели вхідні двері, виконувала функцію допоміжного приміщення. Іноді з боку малої камери додавали приставну кліть.

Отже, розвиток дерев'яної громадської архітектури Києва, який хоч і відбувався шляхом запозичення зрубної конструкції, не можна класифікувати як просте наслідування. Походження зрубної техніки будівництва належить до категорії дискусійних питань. Досить закономірно шукати її корені в Північній Європі, однак зрубні будівлі в Норвегії та Швеції датують не раніше XI ст. Найбільш ранні зруби знайдено в Старій Ладозі, що датуються VIII–IX ст., проте між зрубними традиціями кожного з указаних регіонів існують суттєві відмінності: у Старій Ладозі використовувався спосіб рубки кутових пазів “в

обло”. У Норвегії, паралельно з указаним, застосовували принципово відмінний спосіб рубки зрубу. Київську традицію слід вважати пошуком та набуттям необхідних професійних навичок і форм. Поступово такі форми було знайдено, і архітектура набула необхідної гармонійності та легкості. Цьому сприяло й вироблення власних оригінальних форм, що використовувалися на високому рівні стандартизації¹⁸.

Архітектура надзвичайно тісно пов'язана з життям. На неї впливають найрізноманітніші фактори (соціальні, економічні, наукові, технічні, етнічні). Архітектурні споруди – пам'ятки певної історичної епохи – несуть на собі відбиток цих епох. Умови виникнення тієї чи іншої архітектурної традиції можуть бути різноманітними, але, починаючи з моменту свого виникнення, архітектура стала самостійним організмом, що продовжує своє життя за межами епохи, у якій вона зародилася. Це надзвичайно важлива обставина, що дозволяє глибше зрозуміти розвиток слов'янської дерев'яної архітектури. Перш ніж перетворитися на складову частину традиційної культури, яку найчастіше інтерпретують як сільську, дерев'яна архітектура пройшла довгий шлях, пов'язаний зі становленням та розвитком східнослов'янського міста.

Можна з упевненістю стверджувати, що в громадській міській забудові київського Подолу завжди дотримувалися стійкої традиції зводити споруди по периметру двору. Складно визначити, звідки в Середній Наддніпрянщині в другій половині IX ст. з'явився такий розвинений спосіб дерев'яного будівництва, адже попередні археологічні культури, що побутували в цьому районі впродовж VII–VIII ст., не володіли ним такою мірою. Легкість, з якою новий спосіб упровадився до громадської забудови міста, демонструє, що протягом IX–X ст. там сформувалася нова культура, здатна до швидкого засвоєння та поширення всього нового.

МУРОВАНА АРХІТЕКТУРА

Архітектурно-будівельна діяльність

Давньоруське зодчество домонгольського періоду (кінець X – середина XIII ст.) – одна з найяскравіших сторінок в історії середньовічної європейської архітектури. Генетично пов'язане з архітектурою Візантії, воно вже з перших кроків свого розвитку демонструє виразну тенденцію до самостійності типологічних форм. Разом з тим, залишаючись у рідніччї східнохристиянської традиції, архітектура Давньої Русі не була ізольованою й від архітектурних процесів, що відбувалися в романській архітектурі Центральної та Західної Європи. Досліджуючи зодчество Давньої Русі на початковому етапі його розвитку, потрібно враховувати декілька важливих обставин. Перша з них полягає в тому, що, незважаючи на різке збільшення фонду відомих пам'яток домонгольського періоду (нині їх нараховують близько 250¹), їх загальна кількість, у порівнянні з пам'ятками архітектури Візантії та Західної Європи того самого часу, відносно невелика. Причина – не в недостатньо розвиненій архітектурній традиції Русі того часу, а в особливій організації будівельної справи, у відсутності вільних артилей, що могли б працювати на замовлення приватних осіб чи окремих міст (з другої половини XII ст. виняток становить лише Новгород). Майже все монументальне будівництво домонгольської Русі було зосереджено в руках князівської верхівки, тобто, фактично, ця галузь була державною². Навіть церква мала власні будівельні організації лише в окремих випадках, хоча основним об'єктом будівництва були храми. Саме через монополізацію галузі в руках князівської верхівки кількість будівельних артилей в Русі була порівняно невеликою. Тому більш ніж за двісті років, що минули з часів хрещення Русі до монгольської навали, було зведено значно менше монументальних споруд, ніж в інших християнських країнах. Водночас державне замовлення, а відповідно – і значно більші кошти, вкладені в будівництво окремих об'єктів, кожен з яких ставав, по суті, унікальною спорудою, дозволили досягнути виняткової художньої та технічної майстерності в архітектурі.

Давньоруські будівничі були високо шановані в суспільстві. Яскравим прикладом цього є свідчення літопису про київського зодчого межі XII–XIII ст. Петра Милонєга³. Літописець не лише захоплюється майстром, порівнюючи його з біблійним зодчим Веселеїлом, але й називає його “приятелем” князя. Не менш цікаве повідомлення іншого літопису, у якому, розповідаючи про будівництво в 1230 році князем

Святославом Всеволодовичем Георгіївського собору в Юрієві-Польському, автор повідомляє, що князь “самъ вѣ мастеръ”⁴.

Утім, аналіз діяльності давньоруських будівельних артілей засвідчує, що, незважаючи на високий статус у суспільстві, давньоруські зодчі перебували в безпосередній і досить сильній залежності від своїх замовників-князів⁵. Це була жорстока залежність васала від сюзерена, зумовлена тією обставиною, що майже всі замовлення на будівництво були зосереджені в руках князівської верхівки. Самовільний перехід до іншого князя без дозволу сюзерена прирівнювався до зради.

У домонгольський період зведення будь-якого кам'яного храму ставало не лише подією церковного життя, але й політичним актом державної влади, демонстрацією сили, могутності та економічних можливостей князів-замовників. Переорієнтація політичних інтересів князя на інший центр, укладення воєнно-політичного союзу, зазвичай, викликало й перехід артілі (разом із князем чи за його наказом) з одного центру в інший або надання союзникові частини своїх майстрів. Цікаво, що такі переміщення досить часто були пов'язані з іншим політичним актом, який в епоху середньовіччя супроводжував укладення союзу – династичним шлюбом. Якщо зіставити картину династичних шлюбних зв'язків руських князів та картину будівельної діяльності артілей, то вони зазвичай збігаються.

Ще однією особливістю, що об'єднувала всю давньоруську архітектуру домонгольського періоду, є будівельний матеріал – плінфа, яку клали на цем'янковому розчині. Ця традиція разом з першими майстрами-будівельниками прийшла з Візантії та проіснувала аж до монгольського нашестя. Виняток становлять два регіони – Галицька й Володимиро-Суздальська землі, де будівництво велося не з плінфи, а в романській техніці – з тесаних блоків вапняку на вапняному розчині.

До прийняття християнства в 988 році практики мурованого будівництва в Русі не існувало. Основним будівельним матеріалом на той час було дерево, адже в дохристиянські часи об'єктами будівництва переважно були фортеці та житло, для якого завжди використовували найдоступніший та дешевий матеріал – дерево. До того ж деревина забезпечує сухість у будинку і значно краще за інші матеріали зберігає тепло, що було неабияк важливо для кліматичних умов Русі. Що ж стосується фортець, то до появи вогнепальної зброї дерев'яно-земляні укріплення нічим не поступалися кам'яній фортифікації, але зводили їх значно швидше та з меншими зусиллями⁶.

Споруди кінця X – першої половини XI століття

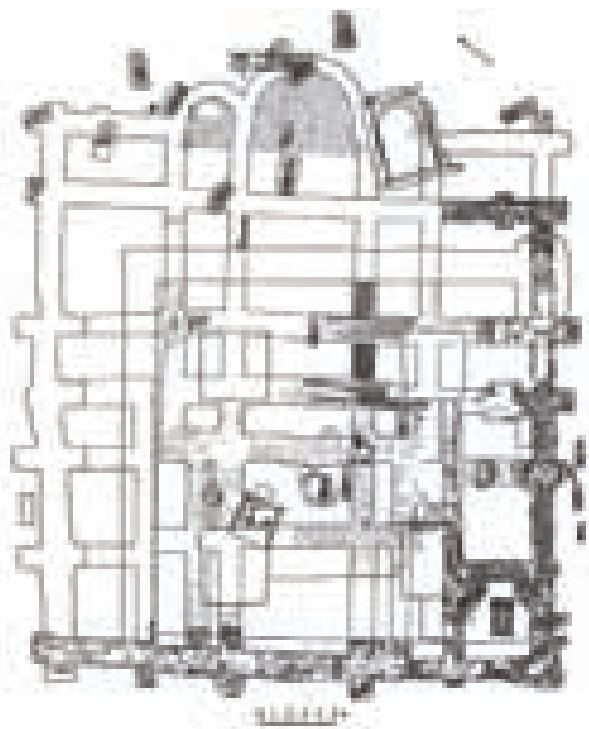
Першим кам'яним храмом і монументальною спорудою в історії давньоруської архітектури стала церква Богородиці (Десятинна) в Києві, будівництво якої розпочалося наступного року після хрещення Русі, тобто в 989 році, і завершено воно було в 996 році. Літопис під тим роком повідомляє й про освячення храму⁷. Залишки Десятинної церкви, зруйнованої в 1240 році під час нашестя Батия, почав досліджувати в 1908–1911 роках Д. Мілеєв⁸, а в 1930-х роках вона була повністю розкопана М. Каргером⁹.

За відсутності в Русі традиції та практики монументального будівництва для зведення цього храму князю Володимирі було направлено групу візантійських майстрів. Літописець називає їх “мастеры в Грекъ”¹⁰. Враховуючи те, що будівничі були надіслані Володимирові, імовірно, його тестем і союзником, візантійським імператором Василієм II, можна припустити, що ці майстри мали столичне, константинопольське походження. Саме так вважали майже всі дослідники зодчества

Давньої Русі¹¹. І цей погляд утвердився в новому фундаментальному виданні “Истории русского искусства”¹². Однак ще М. Каргер не виключав, що на створення цієї пам’ятки могли вплинути болгарсько-руські церковні взаємовідносини в X ст.¹³ Утім, цей самий дослідник цілком справедливо зазначав, що технічні особливості зведення Десятинної церкви та, зокрема, характер мурування знайдених блоків на-вряд чи можуть свідчити про те, що джерелом характерних особливостей найдавнішої будівельної техніки в Русі була Болгарія¹⁴. Щоправда, це твердження дослідник не вважав остаточним, зазначаючи, що подальше поглиблене вивчення давньоболгарського зодчества внесе ясність у вирішення цього питання¹⁵.

Головним аргументом на користь столичного константинопольського походження майстрів, що зводили Десятинну церкву, був характер знайдених під час її розкопок стінових блоків, складених із плінфи на цем’янковому розчині в техніці з утопленим рядом, притаманній саме константинопольській архітектурній школі середньовізантійської доби. Щоправда, П. Раппопорт наголошував, що в Константинополі така кладка набула поширення тільки в XI ст., тобто пізніше, ніж вона була застосована в Десятинній церкві¹⁶. На цю обставину звертав увагу М. Каргер, вважаючи, що всі знайдені блоки, які походять зі стін галерей навколо основного об’єму храму, можуть бути датовані 1039 роком, пов’язаним з літописним повідомленням про нове освячення храму¹⁷. Отже, до цього часу й відноситься константинопольська типова кладка, тоді як кладка стін основного об’єму, що збереглася на рівні фундаментних ровів, залишається не відомою¹⁸.

М. Брунов не сумнівався в синхронності спорудження основного об’єму храму та галерей, пояснюючи хронологічну невідповідність появи кладки з утопленим рядом у Києві та Константинополі тим, що цегляне мурування з утопленим рядом зародилося в архітектурі Київської держави, а вже потім перейшло у візантійське зодчество й до архітектури південних слов’ян¹⁹. Він висунув гіпотезу, що декоративна структура фасаду, утворена чергуванням рядів плінфи й широких смуг розчину, імітувала стінову поверхню, традиційних ще для язичницької Русі зрубних дерев’яних будівель. Широкі шари цем’янового розчину в поєднанні з вузькими смугами темнішої цегли нібито нагадують колоди з вузькими рядами конопатки між ними²⁰. Тому він вважав, що першими руськими архітекторами-мулярами були архітектори-теслярі, які навчалися новій техніці будівництва²¹. На безглуздість цієї теорії вказував ще М. Каргер²², який і з’ясував причину її появи. Вона пов’язана зі створенням праці М. Брунова в кінці 1940–1950-х років²³, тобто під час сумнозвісної кампанії боротьби з “низькопоклонством перед Заходом та безридним космополітизмом”. У зв’язку з цим М. Каргер, який готував другий том своєї монографії “Древний Киев” до видання вже в пері-



План Десятинної церкви. 989–996 рр., Київ. За М. Каргером

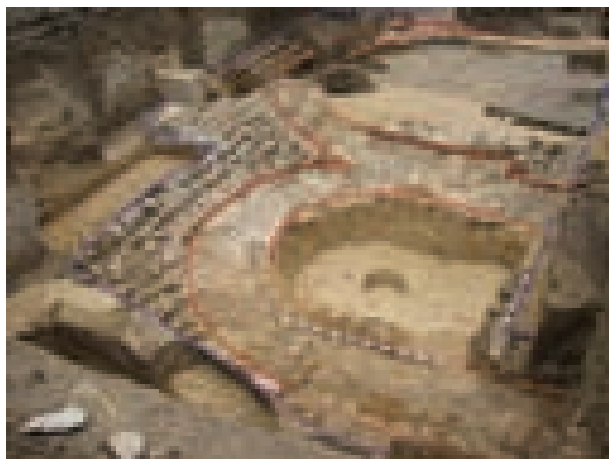


Фундамент південно-західного рогу та південної стіни Десятинної церкви. 989–996 рр., Київ. Розкопки 2007 р.



Фундамент західної стіни Десятинної церкви. 989–996 рр., Київ. Розкопки 2007 р.

Фундамент апсид Десятинної церкви. 989–996 рр., Київ. Розкопки 2007 р.



од хрущовської “відлиги” (1961), писав: “Теорію М. Брунова, яка відображає крайності вже, на щастя, колишнього захоплення гіпертрофованими пошуками «пріоритету» багатьох явищ руської культури, зрозуміло, не можна вважати серйозною”²⁴.

П. Раппопорт вважав перебудову Десятинної церкви в 1039 році, разом з появою блоків кладки з утопленим рядом, фактом суперечливим; феномен раннього датування цієї кладки (у порівнянні з константинопольськими пам’ятками) пояснював не ситуацією архітектурно-будівельної практики X–XI ст., а станом знань сучасних дослідників про константинопольську архітектуру X ст. “Пам’ятки візантійського зодчества другої половини X ст. майже зовсім не вивчені, а в Константинополі взагалі не збереглося жодної пам’ятки від середини X до третьої чверті XI століття”, – писав дослідник²⁵. Відзначаючи той факт, що “кладка з утопленим рядом була зафіксована у знайдених під час розкопок фрагментах профільованого стовпа, що відноситься до аркад хорів, тобто, безумовно, до початкового етапу будівництва”, дослідник зазначив: “немає підстав сумніватися в тому, що техніка, про яку йде мова, справді використовувалася в Русі вже в кінці X ст. Тому вона мала застосовуватися у Візантії у ще раніший час”²⁶.

До такого висновку дійшов і австрійський дослідник Х. Шефер²⁷, після нього – грецький дослідник П. Вокотопулос²⁸. Опублікування в 1977 році В. Мюллер-Вінером невідомого до цього малюнка кінця XVIII ст.²⁹, де було зображено церкву Христа в Халці (одному з районів Константинополя)³⁰, яка була побудована в 970-х роках за наказом імператора Іоанна Цимісхія, лише підтвердила це припущення. На малюнку виразно видно ділянки кладки стін цього храму з утопленим рядом³¹. У будь-якому випадку в найновіших дослідженнях американського вченого Р. Остерхаута не висловлюється жодних сумнівів щодо можливості да-

тування кладки з утопленим рядом в Константинополі X століттям і принесення її до Києва саме константинопольськими майстрами³².

Враховуючи, що константинопольське походження майстрів, які звели Десятинну церкву, беззаперечно визнано, відповідним чином було трактовано й архітектурний тип цієї споруди. Незважаючи на те, що весь об'єм цієї складної будівлі до сьогодні не вдалося реконструювати жодному науковцеві³³, усі дослідники давньоруського зодчества одноголосно погоджуються з тим, що основне ядро церкви – це класичний для архітектури середньовізантійської доби хрестокупольний храм. Уперше така позиція була детально аргументована М. Каргером³⁴, а потім – прийнята майже всіма дослідниками давньоруського зодчества³⁵. Цей погляд закріпився й у всіх загальних працях з історії руського зодчества³⁶.

Утім, ще Д. Айналов після ознайомлення з результатами розкопок Д. Мілеєва, а після нього – і К. Шероцький висловили припущення про базилікальність Десятинної церкви³⁷, але ці здогади рішуче спростовував М. Каргер³⁸, який остаточно затвердив у науці думку про Десятинну церкву як хрестокупольний храм.

Деякі науковці, погоджуючись з тим, що Десятинна церква – хрестокупольний храм, зазначали чітко виражену поздовжню осьову спрямованість плану храму і знаходили “базилікальний відтінок” у композиції цієї пам'ятки³⁹.

Думка про те, що втілений варіант Десятинної церкви був результатом складних пошуків, змін задуму композиції й переробок, уперше була висловлена Г. Корзухіною, яка вважала, що храм X ст. був повністю перебудований уже в XI ст., внаслідок чого утворилася складна система плану⁴⁰.

І. Красовський висловив більш плідну ідею про те, що в складній системі фундаментних смуг Десятинної церкви ми стикаємося з планами двох споруд, одна з яких не була повністю реалізована, а друга – збудована в 996 році, але вже за іншим задумом⁴¹. Обидві будівлі – і недобудована, і завершена в 996 році, на думку науковця, мали хрестокупольну схему⁴².

Висловивши думки про повну перебудову споруди ще в XI ст. (Г. Корзухіна) або про зміну задуму в ході будівництва (І. Красовський), обидва дослідники анітрохи не сумнівалися в тому, що у всіх своїх варіантах Десятинна церква залишалася хрестокупольним храмом.

Іншу гіпотезу запропонував А. Реутов, який вважав, що задум будівлі зазнав змін ще під час зведення храму, але він, на відміну від І. Красовського, не сумнівався в тому, що перший невітлений варіант церкви був базилікою⁴³.

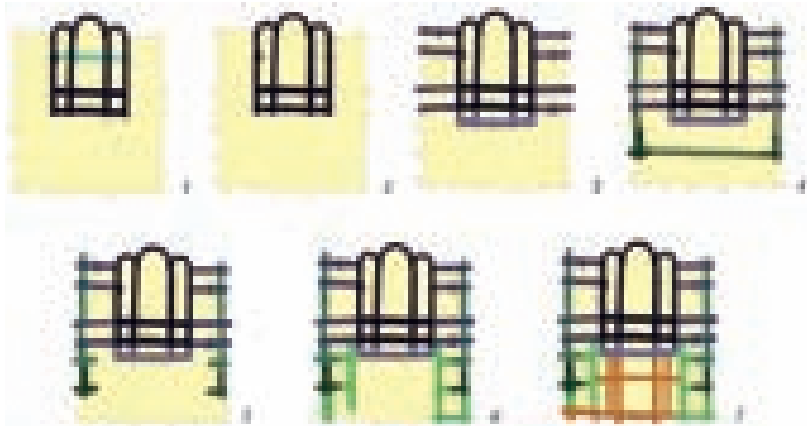
Розкопки Десятинної церкви, що проводилися в 2005–2007 роках спільною експедицією Інституту археології НАН України та Державного Ермітажу, дозволили значно скоригувати усталені після досліджень М. Каргера уявлення про цю пам'ятку, а в деяких випадках – повернутися до попередніх припущень інших учених.

Так, наприклад, дуже важливі висновки було зроблено під час спостережень за характером фундаментного рову, який тягнувся по лінії східних стовпів основного



Блок мурування із заглибленим рядом з Десятинної церкви. 989–996 рр., Київ. Розкопки 2007 р.

Основні етапи влаштування фундаментів Десятинної церкви. 989–996 рр., Київ. За матеріалами розкопок 2005–2009 рр.



об'єму церкви. Ще дослідження Д. Мілеєва виявили, що цей рів викопано будівельниками церкви, але фундамент у ньому закладено не було⁴⁴. Отже, цей рів не використали, що свідчить про зміну задуму й плану ще в ході будівництва, а також про відсутність стіни між вітварем і кутовими східними компартиментами (пастофоріями) та простором нефів.

Це означає, що Десятинна церква в тому вигляді, як вона була збудована в 989–996 роках, була не хрестокупольним храмом, а базилікою, ймовірно, купольною з трансептом, що перетинав центральний підкупольний простір, який треба сприймати як поперечний неф⁴⁵. За класифікацією купольних базилік, запропонованою К. Конантом⁴⁶, Десятинну церкву слід розглядати як купольну базиліку з трансептом чи “хрестоподібну купольну базиліку” (термін К. Конанта).

М. Каргер⁴⁷, Г. Корзухіна⁴⁸ та П. Раппопорт⁴⁹ не звернули увагу на особливий характер цього “порожнього” рову. Тому, незважаючи на відсутність фундаменту в рові, хрестокупольність основного ядра Десятинної церкви була визнана беззаперечним науковим фактом. Та обставина, що будівельники церкви викопали рів під стіну, яка відділяє вітвар та пастофорії від нефів, імовірно, свідчить про те, що в їхній початковий задум все-таки входило будівництво саме хрестокупольного храму. Що ж змусило їх відмовитися від початкового задуму та перейти до спорудження базилікальної будівлі?

Наприкінці X ст., коли в Русі будували перший християнський храм, який мав стати не лише князівською (домовою) церквою Володимира Святославича, але й першою найголовнішою християнською святиною в Русі, візантійська, особливо столична – константинопольська, архітектура вже повністю перейшла до будівництва храмів хрестокупольного типу, до того ж невеликих розмірів⁵⁰. Навички будівництва храмів великого об'єму в столиці Візантії вже втрачалися, але вони продовжували існувати на периферії імперії – у Північній Греції, Македонії, Болгарії, Малій Азії, Криму, – де такі храми зводили не за хрестокупольною схемою, а як базиліки та купольні базиліки. Не виключено, що будівельники Десятинної церкви врахували цю тенденцію і під час будівництва змінили початковий задум. Такі випадки у практиці візантійського будівництва були не поодинокі⁵¹. Про те, що під час спорудження Десятинної церкви зодчим декілька разів доводилося відмовлятися від початкового задуму й шукати форму будівлі безпосередньо в ході будівництва, свідчать і блоки якихось зламаних кладок X ст., відкриті під час розкопок. Достатньо велику кількість таких фрагментів було знайдено в 2007 році в насипі рову Старокиївського городища в кількох метрах від північно-західної частини Десятинної церкви. Остаточне нівелювання “порожнього” рову відбулося під час зведення храму та створення ансамблю кам'яних споруд міста Володимира в кінці X ст. Як результат –

у насипі цього рову в прошарку, що відповідав часу будівництва Десятинної церкви, утворився потужний шар будівельного бою, перекритого пластом з кераміки, датованої не пізніше XI ст. Вважати, що в цей час зруйнувалася якась інша давня споруда, – неможливо, тому що в Києві, та загалом в Русі, їх просто не існувало. Імовірно, якісь уже зведені частини церкви переробляли під час будівництва, тому їхні фрагменти опинилися в основі фундаменту галерей або використовувалися для вирівнювання та благоустрою навколишньої території (потрапили до рову). Характер цих фрагментів, на яких підріз швів зберігся чітким та свіжим, свідчить про недовге перебування просто неба.

Отже, результати останніх розкопок указують на те, що Десятинна церква за задумом мала бути хрестокупольним храмом, але вже в ході будівництва план було змінено, і вона перетворилася на базиліку з розвиненою інфраструктурою додаткових об'ємів: нартекса, екзонартекса, атріума, галерей. Складне завдання, що постало перед будівельниками, – створити величну споруду – було вирішено за допомогою великої кількості додаткових компартиментів, з'єднаних у єдине ціле.

Такий принцип побудови архітектурної форми близький до провінційної візантійської архітектури X–XI ст., насамперед до зодчества Болгарського царства (Плиска, Преслав, Охрид)⁵². Майже всі болгарські храми того часу будували як базиліки, а не як хрестокупольні храми, і невдовзі (а можливо, ще в ході реалізації) починали обростати розвиненою інфраструктурою нартексів, екзонартексів, атріумів, а іноді й галерей. В. Корач пояснював переважання в Болгарії в X–XI ст. базилікального типу над хрестокупольним тим, що тогочасні храми відігравали місіонерську функцію, яка потребувала великих приміщень для залучення варварів-слов'ян, а структура базиліки більше відповідала цій меті, ніж невеликий хрестокупольний храм⁵³. Саме базиліки з'явилися у великій кількості в другій половині X – на початку XI ст. на території Болгарії, а також у Македонії та Північній Греції, що входили до складу володінь болгарського царя Самуїла, церква Святого Ахілія на озері Преспа в Північній Греції, собор Святої Софії в Охриді (Македонія), “Велика базиліка” у Плисці, “Мала базиліка № 5”, “Мала базиліка № 8”, “Мала базиліка № 13”, “Мала базиліка № 24”, “Мала базиліка № 25”, “Мала базиліка № 29” та “Мала базиліка № 36”, а також “Боярська церква” і “Палацова церква”, “Базиліка Гебекліссе” та “Базиліка Делідушка” в Преславі⁵⁴. Більшість цих храмів зведено одночасно з Десятинною церквою, – між 980 і 1010 роками, найближчою аналогією є “Базиліка № 24” і “Базиліка № 25” у Плисці⁵⁵ та “Базиліка Гебеліссе” в Преславі⁵⁶.

Із болгарськими пам'ятками X–XI ст. Десятинну церкву зближує і схожа система зведення фундаменту, а особливо – субструкцій під ними (фундамент мартирію під “Великою базилікою” в Плисці⁵⁷).

Про вірогідність “болгарського сліду” в історії будівництва Десятинної церкви свідчать і дві плінфи X ст. (знайдені в 2007 р.), на постелистому боці яких перед обпаленням було нанесено слов'янські літери “Щ” та “Н”. Очевидно, це є буквеним зображенням чисел, можливо, номери партій цегли. Навряд чи серед перших руських будівельників церкви були такі високоосвічені гончари-плінфороби, які залишили б на плінфі подібний напис. Найімовірніше, такий напис залишив якийсь майстер з Болгарії.

На болгарське походження частини майстрів, які створювали Десятинну церкву, вказують і полив'яні керамічні плитки, що використовувалися для оздоблення підлоги. Характер формування й обпалення плиток, знайдених у 2006 році, має безпосередню аналогію в плінфі, що відноситься до початкового етапу будівництва Десятинної церкви X ст. На той час використання полив'яної кераміки для декорування архітектурних споруд у християнському світі практикували лише в Болгарії (преславська школа⁵⁸), звідки ця традиція, очевидно, і прийшла в Русь⁵⁹.

Близькість будівельної техніки болгарських пам'яток та Десятинної церкви знову повертає нас до розгляду проблеми зародження церковної організації в Русі в епоху князя Володимира. Про тісні зв'язки, що існували між Руссю та Болгарією в X ст. за часів правління Святослава та самого Володимира, і про Кирило-Мефодіївську традицію в Русі вказує велика кількість археологічних фактів та знахідок предметів культу, що походять із Середнього Подунав'я. Згадаємо відомі паралелі між назвами болгарського Преслава та давньоруського Переяславля, про запровадження після хрещення Русі офіційної богослужбової мови саме болгарського походження (церковнослов'янської). Про зв'язок давньоруської та болгарської церков свідчить і те, що першою реліквією Десятинної церкви стали мощі папи римського Климента, особливо шановані в Охриді. У зв'язку з цим варто згадати висловлену ще на початку XX ст. гіпотезу М. Приселкова про можливе підпорядкування перших руських священиків болгарській (охридській) церкві, на чолі якої стояв незалежний від Константинополя архієпископ⁶⁰. Підкреслимо, що саме в Македонії існувало багато церков, присвячених Богородиці, а не одному з Богородичних свят.

Будівничими Десятинної церкви були не тільки болгарські майстри. Багато фактів указують на те, що серед них було й чимало візантійців-греків, а саме – грецькі клейми на плінфі і техніка кладки з утопленим рядом. Близькі Десятинній церкві за просторовою побудовою храми типу купольних базилік із трансептами або “хресто-подібних купольних базилік” існували в Північній Греції (церква у Скрипі в Беотії)⁶¹. Слід зауважити, що Р. Краутхеймер вбачав безпосередній зв'язок між побудовою архітектурних форм церкви зі Скрипи та болгарськими пам'ятками, зокрема храмом Софії в Охриді⁶².

Слід гадати, що на Володимира Святославича могли справити враження й побачені ним церковні будівлі в Корсуні (візантійському Херсоні), де він сам (за однією з версій) прийняв хрещення, звідки були привезені в Київ мощі святого Климента, а також походив перший настоятель Десятинної церкви – Анастас Корсунянин. Можливо, останній наглядав за будівництвом храму. Саме в X ст. на території Криму велося активне будівництво та перебудова великих базилікальних храмів⁶³, що могло позначитися й на виборі остаточної форми Десятинної церкви.

В оздобленні Десятинної церкви, як і у візантійських пам'ятках, використовувалися різні мармурові деталі. У Київ, де не було свого мармуру, його привозили з Візантії (найімовірніше, з її причорноморських володінь – наприклад, із Херсона). Частина різьбленого оздоблення у вигляді сполій була запозичена з константинопольських і кримських пам'яток, а окремі деталі могли виготовлятися безпосередньо на місці будівництва з привезеного в Київ мармуру⁶⁴. Стіни та склепіння храму були декоровані мозаїками зі смальти та фресками. Велику кількість фрагментів цих розписів було знайдено під час розкопок.

Не менш розкішно оздоблювали й підлогу. Вона була ніби килим, зібраний у мозаїчній техніці з невеликих шматків мармуру, смальти та майолікових плиток. Досить часто смальтою інкрустували плити з пірофілітового сланцю, який називали в Русі шифером. Його добували тільки в межах Київської землі в районі Овруча. Цей камінь рожево-фіолетового кольору легко піддавався обробці. Через те, що смальти та мармурових плиток для декорування підлоги Десятинної церкви не вистачало, використовували полив'яні керамічні плитки, традиція виготовлення яких прийшла в Русь з Болгарії⁶⁵.

Незабаром після завершення будівництва Десятинної церкви⁶⁶ на суміжній території було споруджено декілька палаців⁶⁷, призначених для врочистих церемоній. Можливо, їхні верхні поверхи були дерев'яними й використовувалися як житла. На жаль, архітектурні форми та особливості цих споруд невідомі. Спроби реконструкції їхнього зовнішнього вигляду, запропоновані Ю. Асеевим⁶⁸, майже не обґрунтовані реальними даними. Можна стверджувати лише те, що вони були зве-

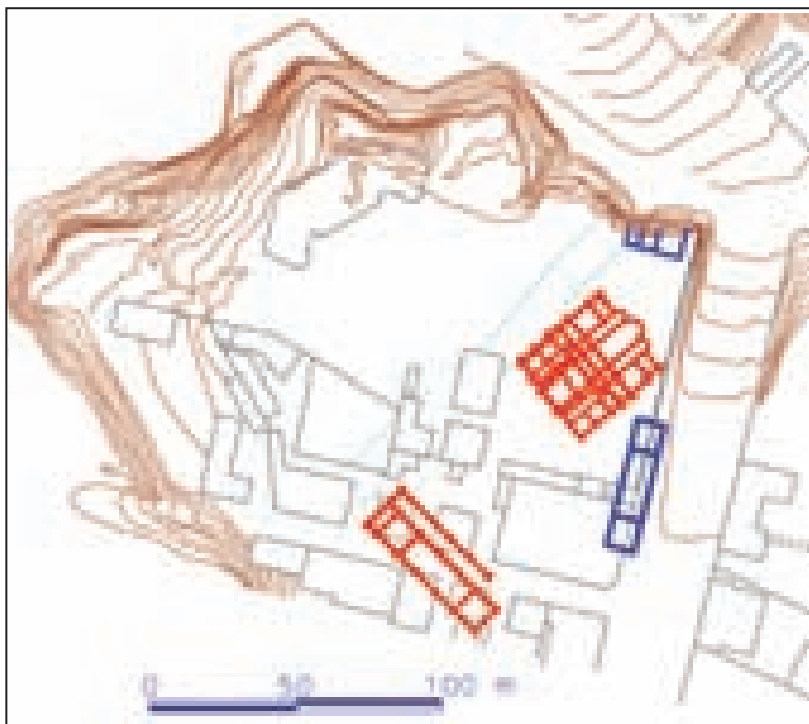
дені тими самими майстрами, що будували Десятинну церкву. Розмах будівництва палаців у Києві на межі X–XI ст., безумовно, свідчить про прагнення князя Володимира Святославича створити репрезентативний ансамбль, який своєю пишністю міг би якщо не змагатися, то, у будь-якому випадку, викликати асоціації з імператорським палацовим ансамблем Константинополя. Судячи із залишків, знайдених під час археологічних розкопок, архітектура київських споруд радше нагадувала парадні палацові ансамблі в інших слов'янських країнах, що прийняли християнство незадовго до Русі: у Першому Болгарському царстві (ансамблі Плиски і Преслава) та Польщі (ансамблі Вавельської князівської резиденції Пястів у Кракові, Острові Лідницькому, Вислиці, Гече, Перемишлі)⁶⁹.

Зразком для київських палаців міг бути як палац у Преславі, так і один зі згаданих польських палаців – у ті роки, коли в Києві набуло розмаху будівництво Десятинної церкви й ансамблю князівської резиденції Перемишль – разом з іншими червеньськими містами, були завойовані Володимиром та прилучені до складу Київської Русі.

Створення парадного ансамблю в Києві завершилося будівництвом у кінці X або на початку XI ст. фортечних укріплень із землі та дерева. Із плінфи було побудовано головну проїзну башту, зруйновану під час штурму Києва монголами, за що вона й отримала назву “Батиеві ворота”. Залишки цієї споруди було знайдено під час розкопок⁷⁰.

Після смерті Володимира будівництво в Русі припинилося більш ніж на 20 років – інших майстрів, окрім тих, що були зайняті на будівництві “Города Володимира” в Києві, у Русі більше не було. Найімовірніше, після завершення будівництва вони були відкликани назад до Візантії.

Ініціатива поновлення будівельної діяльності в Русі належить чернігівському князю Мстиславу Володимировичу. Першим храмом стала невелика церква Богородиці, побудована 1022 року в південно-східному місті Русі – Тмутаракані. За-



План розміщення монументальних споруд. Кінець X – початок XI ст., київський Дитинець



Плитки підлоги. Кераміка. Десятинна церква, Київ. Розкопки 2006 р.

Аланії та Абхазії, – Тмутаракань до входження до Київської Русі якнайтісніше була пов'язана з ними і навіть певний час належала то одному, то другому царству, де християнство вже міцно вкоренилося.

Так у Русі знову з'явилися візантійські майстри, але цього разу не константинопольські й не балканські (грецькі або болгарські), а, імовірно, пов'язані з архітектурними традиціями ще однієї провінційної школи візантійського зодчества – абхазької, що якраз на межі X та XI ст. переживала досить бурхливий період розквіту. Водночас не можна виключати, що будівничі прибули в Тмутаракань із Криму, а саме з Керчі. Але ця можливість є досить дискусійною. За останніми дослідженнями, традиційно датована X ст. церква Святого Іоанна в Керчі відноситься вже до палеологівського часу, а саме до кінця XIII чи навіть XIV ст. Якщо ця церква належить до класичного хрестокупольного типу, то за планом, опублікованим П. Раппопортом, на якому показано декілька паралельних фундаментних смуг, що перетинають внутрішній простір церкви в поперечному напрямку, можна припустити, що тмутараканський храм був типовою для провінційно-візантійської архітектури безстовповою базилікою.

Уже наступна будівля Мстислава дає

підстави задуматися про походження його будівельної артілі. У 1035–1036 роках князь заклав у Чернігові Спаський собор. Цей храм чудово зберігся і є найдавнішою з нині існуючих пам'яток давньоруської архітектури, але його будівельна історія не така проста, як здається на перший погляд, а архітектурні форми досить суперечливі. Якщо техніка кладки цієї будівлі, безсумнівно, столична – константинопольська, то в плановій структурі собору простежуються певні протиріччя, що вказують на ряд провінційних ознак.

Причина цього – в історії будівництва собору. Князь Мстислав встиг звести лише невисокі стіни. Після його смерті будівництво було призупинено

Фундамент Західного палацу. Кінець X ст., Київ. Світлина 2008 р.



й поновлено лише через декілька років зі зміною початкового задуму. Якщо в основу плану собору було закладено структуру купольної базиліки, то в результаті переробок було зведено не базилікальний, а хрестокупольний храм типу вписаного хреста. Утім, певні риси базилікальності збереглися: це – широко розставлені між хрещатої форми підкупольними пілонами круглі колони опор другого ярусу, які в інтер'єрі несуть потрійні аркади. Саме ця обставина змушувала дослідників вбачати схожість між плановими структурами основного ядра Десятинної церкви та Спаського собору, вважаючи, що і Десятинна церква, і Спаський собор задумували й зводили спочатку як хрестокупольні храми, орієнтовані на проміжний типологічний варіант, утілений у пам'ятках візантійських провінцій у Малій Азії (Дере-Агзи) та Кавказу (храм у Мокві). Насправді ситуація, очевидно, була дещо іншою. Якщо Десятинна церква була закладена як хрестокупольний храм, який перетворено на купольну базиліку, орієнтовану на балканські (північно-грецькі, македонські чи болгарські) зразки, то Спаський собор у Чернігові, початково задуманий майстрами Мстислава як купольна базиліка, був зведений уже іншими майстрами як хрестокупольний храм. Якщо майстри Володимира Святославича, будуючи Десятинну церкву як купольну базиліку, орієнтувалися на балканські зразки, то майстри Мстислава, починаючи зводити Спаський собор у Чернігові, орієнтувалися на архітектуру Малої Азії або Північного Кавказу⁷².



План Південного палацу. Кінець Хст., Київ

Спаський собор – тринавовий трьохапсидний храм з п'ятьма куполами. Барабан центрального купола має вісім віконних отворів, а бічних – по чотири. Пропорції плану собору видовжені, він має вісім стовпів. Західна пара стовпів виокремлює нартекс, а східну пару утворюють торці значно висунутих міжапсидних стінок з проходами. До північно-західної частини собору прилягає кругла сходовая вежа з виходом на хори. Довжина споруди 33,2 м, ширина – 22,1 м, товщина стін – 1,4–1,5 м. Підкупольний простір – майже квадратний, зі стороною 7,7 м. План будівлі помітно перекошений внаслідок неточної розбивки на місцевості. Хрещатим стовпам на стінах відповідають плоскі лопатки. Хори над нартексом опираються на склепіння, а незвично довгі хори над північним та південним нефами, що тягнуться до апсид, – на дерев'яні балки. Середнє членування нартекса під хорами має циліндричне склепіння з віссю поперек споруди. Західні кутові членування храму під хорами і на другому ярусі перекриті куполами на пандативах, але без барабанів. Ззовні собор розчленовано пілястрами, плоскими на першому ярусі та зі складним профілюванням – на другому. Середні закомари фасадів значно вищі від бічних. По фасадах проходить пояс невеликих двохступчастих декоративних ніш. На центральній апсиді та башті вони розміщені у два яруси, а на апсидах – в один, але вищий.

Собор збудовано в змішаній техніці мурування з утопленням рядом на рожевому цем'янковому розчині. Валуни – з майже необробленого темно-сірого пісковика. Найпоширеніші розміри плінфи (36–38 см × 28 см × 2,5 см та 34 см × 22 см × 3,5 см) відповідають двом етапам спорудження будівлі. Склепіння та арки складено виключно з плінфи без застосування каміння. Фундамент – з бутових валунів на цем'янковому розчині, глибиною понад 2 м. Фасади апсид, підбанників і сходової вежі прикрашені декоративним орнаментом із хрестів та смуг меандра, викладених із плінфи.

У підкупольному просторі містилися дві трипрогінні двох'ярусні аркади, що спиралися на проміжні опори. У верхньому ярусі – це квадратні стовпи з плінфи, а в

нижньому – мармурові колони з імпостними капітелями, оздобленими іоніками. Імпости Спаського собору аналогічні мармуровим імпостам Десятинної церкви.

У склепіннях були вставлені голосники-резонатори. Дах покритий свинцевими листами. Первісна підлога була на 1 м нижче сучасної й складалася з різьблених плит з овруцького шиферу, інкрустованих мозаїкою, та керамічних полив'яних плиток (у центральній апсиді), які у XII ст. було замінено на гладкі шиферні плити. Під час археологічних розкопок у центральній апсиді виявлено рештки синтронну й престолу та дерев'яної передвівтарної перегородки. Над престолом був ківорій, від якого збереглися основи двох стовпів. У тайнику під престолом виявлено срібну скриньку-моценицю. Інтер'єр прикрашав фресковий розпис та різьблені шиферні плити парапетів хорів.

Біля східних кутів собору виявлено фундамент (валуни на цем'янковому розчині) двох каплиць пізнішого часу. Вони безстовпові, з однією апсидою. У кожній були влаштовані аркосольні ніші для поховань, тобто це були усипальні. Біля південно-західної частини споруди виявлено рештки прямокутної будівлі (12,5 м × 8,5 м). Фундамент, з валунів на цем'янковому розчині, заглиблений на 1,75 м. Стіни ззовні та зсередини мали плоскі лопатки. У східній стіні влаштовано три невеликі вписані апсиди, у центральній збереглися фрески. Споруда, очевидно хрещальня, була двох'ярусна. Сюди вели двері з хорів собору, замуровані пізніше.

Софійські (Батієві) ворота. Кінець X ст., Київ. Реконструкція Ю. Асєєва



Перед західним порталом собору також було прибудовано прямокутний притвор (9,06 м × 4,8 м).

Після смерті Мстислава вся влада зосередилася в руках його брата – київського князя Ярослава Мудрого. Ставши верховним володарем усієї Русі, Ярослав вирішив створити новий репрезентативний центр Києва, що міг би змагатися навіть з Константинополем. Він значно розширив територію міста, перетворивши його на одну з найбільших столиць середньовічної Європи. Нову територію Ярослав забудував значною кількістю монументальних споруд, намагаючись досягти за десятиліття того, що в Константинополі створювалося протягом століть. Слід зауважити, що в цих будівлях Ярослав свідомо скопіював не лише містобудівну структуру, але й самі назви головних споруд. Так у Києві з'явилися Софійський собор, церкви Святого Георгія та Святої Ірини, у складі нових, більш протяжних, ніж раніше, укріплень, як і в Константинополі, з'явилися Золоті ворота.

Природно, що для втілення такої масштабної будівельної програми князю були необхідні кваліфіковані будівельники, яких він міг отримати лише з Візантії. Тепер це були не провінційні, а кваліфіковані майстри з Константинополя. Але, очевидно, цього було за-

мало, тому князь був змушений припинити будівництво Спаського собору в Чернігові та перевести звідти майстрів до Києва. Собор у Чернігові закінчено вже після завершення головного собору Києва – Софійського. Цим і пояснюється наявність рис константинопольської школи у чернігівському соборі, який розпочинали будувати майстри, що походили з візантійської провінційної школи.

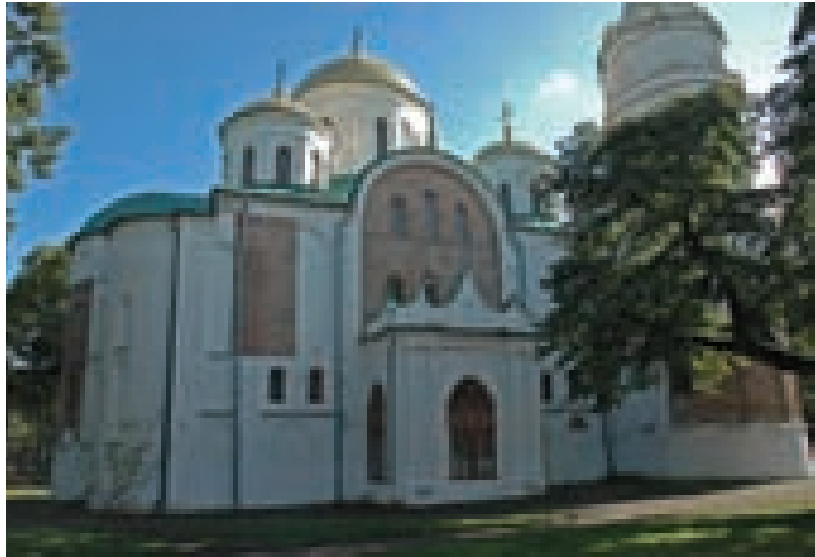
Новий район Києва – “град Ярослава” мав розміри близько 70 га, що в сім разів перевищувало розміри Верхнього міста часів князя Володимира, тобто – київського Дитинця. Забудову вели за єдиним планом. Центром містобудівного ансамблю став Софійський собор, на однаковій відстані від якого були міські брами. Верхи веж та куполів Софійського собору панували над містом і виднілися з усіх під'їздів до Києва. До храму сходилися вулиці від чотирьох головних воріт міста. Забудова нового міста князя Ярослава Мудрого здійснювалася на основі радіально-порядкового розпланування: вулиці сходилися біля західних та східних воріт, а від південних Золотих воріт повз Софійський собор йшла головна магістраль до кам'яних воріт Дитинця (“града Володимира”). Археологічно простежено й напрям другої головної вулиці, що йшла від східних Лядських воріт (нині – Майдан Незалежності) вздовж сучасних Софійської та Стрітенської вулиць до Жидівських воріт на сучасній Львівській площі. Ці два напрями нагадували містобудівельне правило, запозичене ще з архітектури давнього Риму (“Кадро” і “Декуманус”), що застосовувалося візантійськими містобудівниками. Головні вулиці з'єднувалися провулками. Зазвичай ширина вулиць сягала 16 м, а провулків – 3 м.

“Град Ярослава” був оточений могутнім оборонним дерев'яно-земляним валом завдовжки 3,5 км, перед яким був глибокий та широкий рів (на деяких ділянках, наприклад, у районі Золотих воріт, він був подвійний). Загальна висота валу сягала 16 м, а ширина в основі – 27–30 м.

Донині збереглися залишки Золотих воріт, які виконували функцію парадної міської брами. Дві паралельні стіни утворювали проїзд у земляному валу завширшки 7,3 м, який було перекрито системою коробкових склепінь. Внутрішні стіни, розчленовані пілястрами, мали декорування у вигляді напівциркульних ніш. На другому ярусі воріт був влаштований бойовий майданчик і церква Благовіщення, прикрашена мозаїками та фресковим розписом. Загальна композиція Золотих воріт має тисячолітню традицію, через візантійські зразки (Золоті ворота Константинополя) вона проводить до пізньоримського зодчества I тис. н. е. (Порта деї Леоні у Вероні, Порта Преторія в Аості, Порта Негра в Трирі). А за символікою, безумовно, назва головної парадної брами столиці Русі наслідувала столицю Візантійської імперії, а пізніше – Єрусалим. Військову, оборонну неприступність головної брами столиці Русі підкреслювала ікона Богородиці на церкві Благовіщення – також візантійська традиція розміщувати священні зображення на міських брамах. Сама церква Благовіщення над головною міською брамою слугувала символічною запорукою захисту вищих сил міста Києва та Руської держави. Гданський купець Мартин Груневег зафіксував думку, поширену в Києві наприкінці XVI ст. про Золоті ворота: “Зверху над ними влаштована каплиця – за звичаєм русинів, які прикрашають зверху свої брами гарними церковцями, віддаючи богові в охорону. Таку набожність вони, мабуть, перейняли від греків”⁷³. Церкву на другому ярусі будували дещо пізніше самої брами, саме тоді, очевидно, з'явилися зміцнювальні додаткові прикладки та арки. Завдяки археологічним розкопкам у 1981 та 2001 роках на Майдані незалежності також виявлено місце розташування дерев'яних Лядських воріт. Літописні Жидівські ворота, які розміщувалися з протилежного боку Верхнього Києва, локалізовано лише приблизно (поблизу сучасної Львівської площі).

Самі назви нових споруд Ярослава Мудрого (Свята Софія, патрональні Георгіївський та Ірининський монастирі, Золоті ворота), їхня архітектура, планувальна структура “града Ярослава” наслідували візантійські патроніми й символи, підкрес-

Спаський собор. Перша половина XI ст., Чернігів. Сучасний загальний вигляд



люючи прагнення ствердити спадкоємність Києва від столиці Візантійської імперії – Константинополя (другого Єрусалиму).

Найвидатнішою спорудою Київської Русі, у якій яскраво проявилася архітектурна майстерність давньоруських зодчих, є Софійський собор у Києві. Він був “митрополією руською”, місцем поставлення великих князів, митрополитів та єпископів, прийомів іноземних послів, усіх урочистих державних церемоній. Митрополит Іларіон проголошував, що князь Ярослав Мудрий **“Дом вожий великий святыи єго премудрости създа, всякою красотою украси златом и сребром и каменієм драгным и съсуды честными, юже церкви дивна и славна всем округтним странам, яко же ина не обрящется в всем полунощи півночі земнеємь от востока до запада и славныи град твои Києв величеством яко венцом обложил”**⁷⁴.

Літописи зафіксували два варіанти часу спорудження Софійського собору в Києві. Новгородський літопис зазначає 1017 рік, а Повість временних літ – 1037. Аналіз статті 1037 року засвідчує, що тут йдеться про підсумок усієї містобудівної діяльності Великого князя Ярослава Мудрого, проте час створення самого літопису (чи конкретного уривка) – залишається дискусійним питанням. Не зупиняючись на деталях достатньо тривалої дискусії, що розгорнулася з цієї проблеми⁷⁵, зазначимо, що з погляду аналізу загальноісторичної ситуації, архітектурної типології та особливостей будівельних технологій, достовірнішого є друга дата – 1037 рік. Висунута гіпотеза про те, що розпочав будівництво існуючої мурованої споруди собору ще князь Володимир Святославич (як і все нове Верхнє місто й Золоті ворота), а князь Ярослав Мудрий лише завершував розпочате, ґрунтується на різноманітних релігійно-філософських складних побудовах і конструкціях⁷⁶, які мають логічні хиби й не підтверджені конкретними фактами чи матеріалами архітектурних пам’яток тієї доби.

Утім, головним є те, що дослідження пам’ятки переконливо довели, що всі складові споруди були зведені протягом одного будівельного періоду, а не розділені десятиліттями, як це вважалося до 70-х років ХХ ст.

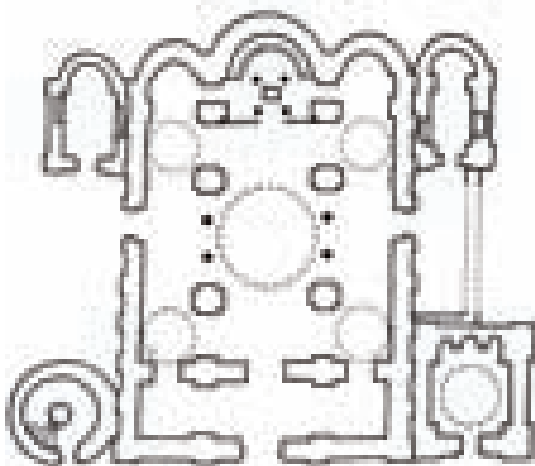
Софійський собор в XI ст. був п’ятинавовим хрестокупольним храмом з п’ятьма апсидами, оточеним із трьох боків двома рядами галерей – двоповерховою внутрішньою й одноповерховою зовнішньою з відкритим “гульбищем”. У ХІІ ст. над зовнішніми галереями було добудовано другий поверх. Із заходу до собору прибудовано дві масивні асиметрично поставлені вежі, широкі та круті сходи яких вели на розви-

нені та добре освітлені “полаті” (хори). Зауважимо, що такі вежі не характерні для візантійської архітектури, тому в цьому іноді вбачають певний зв'язок із традиціями романської архітектури. Проте це досить хибне тлумачення. Загальні розміри собору: 54,6 м ширина та 41,7 м довжина. Куполи мають різну висоту. Zenit центрального куполу має висоту 28,6 м від рівня давньої підлоги. Чотири куполи, розміщені по діагоналі від центрального, значно нижчі. По боках двох західних містяться ще по три менші, а по боках двох східних – по одному. Загалом – усі тринадцять куполів складають чітку пірамідальну композицію. Сторони центрального підкупольного квадрата – 7,5–7,7 м.

Композиція собору має чітко виявлений об'ємний характер й однаково парадно сприймається з усіх боків. Дванадцять куполів, пірамідально групуючись, завершують живописну об'ємну композицію собору, підкреслюють збільшення висоти до центру. Це наростання підкреслюється також потрійним спадом півциркульних склепінь над розгалуженнями просторового архітектурного хреста. Фасади прикрашено двохступчастими нішами, декоративними викладками з плінфи, на ребрах головної апсиди містяться тонкі півколони.

Стіни зведено у змішаній техніці мурування (“opus mixtum”) з утепленим рядом на вапняному розчині з домішками цем'янки. Останню готували для розчину спеціально (на дешевші домішки з товченої плінфи давньоруські майстри перейшли вже на початку XII ст.). Широкі смуги кладки з плінфи чергувалися з рядами необробленого каменю (переважно червоного кварциту та пісковика). Плінфа добре виготовлена, міцна, жовтого та жовто-рожевого кольору. Головні розміри плінфи – 37 см × 27 см × 3,5 см, рідше – 29 см × 18 см × 3,5 см. Арки та склепіння викладали із самої плінфи. Для полегшення склепінь широко використовували горщики-голосники; ті з них, що виходили отворами всередину храму, також грали роль резонаторів. Зверху склепіння обмащували розчином і покривали свинцевими листами. Для мурування куполів використовували також спеціальну декальну плінфу.

Фундамент собору складено з валунів на цем'янковому розчині. Вони лежать на дерев'яних субструкціях (лежні та ряди кілків). Фундамент ширший за стіни на 0,2–0,4 м. Глибина фундаменту, як на велику масу споруди, досить незначна –



План Спаського собору. Перша половина XI ст., Чернігів



Спаський собор (західний фасад). Перша половина XI ст., Чернігів. Реконструкція М. Холостенка

**Фрагмент фасаду
Спаського собору. Перша половина XI ст., Чернігів**



1–1,1 м, а в деяких місцях – і до 0,9 м. Усередині собору стрічковий фундамент закладено на глибину 0,7–1,4 м та складено з валунів насухо й лише зверху покрито розчином.

Під час археологічних досліджень виявлено рештки розкішної підлоги. Центральні частини храму були вкриті килимовими мозаїчними наборами та інкрустованими мозаїкою та камінням овруцькими шиферними плитами. У бічних частинах та на хорах використовували керамічні полив'яні плитки, причому на хорах та в прибудові північної галереї (“усипальні”) вони мали надзвичайно великий розмір – 0,7 м × 0,7 м. Таких плит у давньоруському зодстві більше ніде не зафіксовано.

Під час розкопок різного часу виявлено чимало мармурових фрагментів (колони, капітелі, карнизи, пороги, деталі передвітарної огорожі тощо). Важливу декоративну роль відігравали різьблені шиферні парапети хорів. З овруцького (рожевого або червоного) шиферу зроблено і сходи у вежах та карнизи. У південній стіні апсиди Михайлівського вітаря виявлено вікно XI ст., замуроване в XII ст. Ця закладка зберегла автентичну віконницю разом зі скляними шибками. Віконниця становила прямокутну дубову раму із заокругленим верхом. Загальні її розміри 1,45 м × 0,92 м. Нижня частина – прямокутник, розділений на дев'ять квадратних чарунок, розміром 20 см × 20 см. Віконна рама була зашклена шибками, діаметром 22 см, що закріплювалися розчином⁷⁷.

Важливу роль в оформленні внутрішнього простору собору надано мозаїкам і фрескам, що вкривали стіни, склепіння, стовпи.

Софійський собор, побудований константинопольськими майстрами, можна розглядати як одну з пам'яток константинопольської школи. Про це свідчить і класична для Константинополя система декорації фасадів двохступчастими вікнами та нішами, і тонкі тяги-напівколонки, і система побудови об'ємно-просторової композиції храму типу вписаного хреста, і характерна для столичної школи візантійської архітектури кладка з утопленим рядом та використанням необробленого каміння (“opus mixtum”). Така кладка після зведення Десятинної церкви й будівництва Ярослав Мудрого стала класичною і для давньоруської архітектури XI ст. та залишалася в Києві основним видом кладки аж до перших десятиліть XII ст.

Планова структура хрестопольного храму, застосована в київській Софії, незважаючи на своє константинопольське походження, має водночас особливості, що

перетворюють цю споруду в типово давньоруську пам'ятку, яка не має безпосередніх аналогій у Візантії. У чому вони полягають?

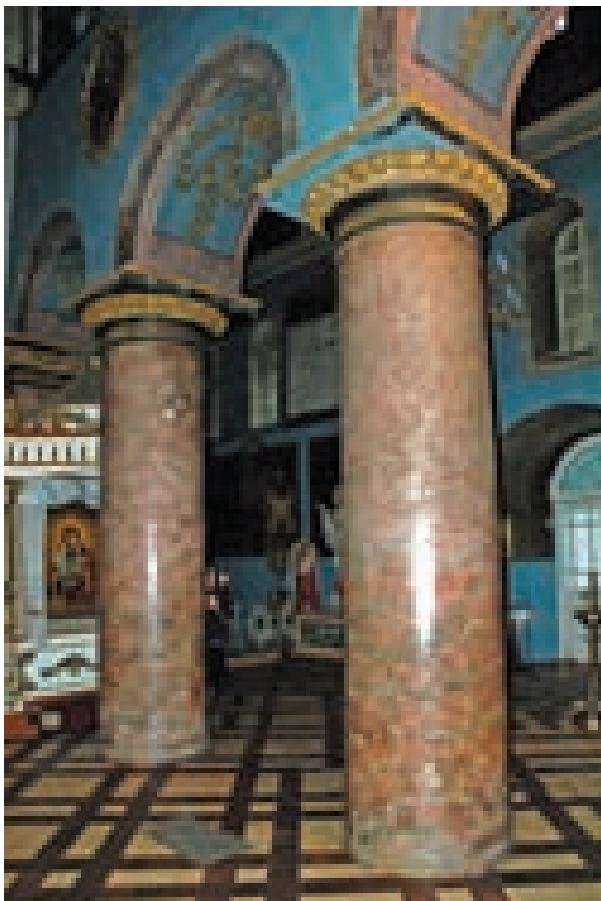
По-перше, привертають увагу надзвичайно великі розміри храму – це грандіозний п'ятинавовий шестистовповий собор, до того ж оточений двома рядами галерей, які значно збільшують його площу. Не можна з упевненістю стверджувати, що система п'ятинефного храму з'явилася лише в Русі. П'ятинефні, як базилікальні, так і хрестокупольні храми активно будували у Візантії у VIII–XI ст.⁷⁸, хоча більшість із них варто було б розглядати як типологічний варіант тринефного храму, оточеного галереями. У Київській Софії до трьох основних нефів додали два, які були оточені ще двома поясами галерей. До того ж, коли в Києві зводили Софійський собор, у самій Візантії композиція храмів спрощувалася, і їх будували у вигляді порівняно невеликих та компактних споруд, що вже не мали галерей. Таких великих церков, як Софійський собор у Києві, у Візантії в той час уже не будували. Причина полягає в тому, що Софійський собор створювався не просто як князівський храм, а як головний собор держави, і призначався не лише для богослужінь, але й для проведення врочистих церемоній державного значення з великим скупченням людей. Звідси й прагнення зодчого всіма способами збільшити його розміри. У самій Візантії того часу такі завдання перед архітекторами вже не стояли.

По-друге, у західній частині на рівні другого ярусу собор мав величезні хори – своєрідну ложу князя, де він мав бути під час літургії – між людьми й Богом. Але в головному соборі держави хори мали ще одну функцію – це була не просто ложа феодала, але й палац усередині храму. Там приймали послів, засідала боярська рада, вирішували найважливіші державні питання. Не випадково в давньоруських джерелах хори мали назву “полати” або “палати”. Цим терміном у давньоруській мові позна-



Підкупольний простір Спаського собору. Перша половина XI ст., Чернігів

Фрагмент інтер'єру Спаського собору. Перша половина XI ст., Чернігів



чався палац, а його походження від латинського “palatium” – очевидне. У Софійсько-му соборі на рівні другого ярусу хори-“полати” займали майже половину площі храму. Нічого подібного в константинопольській архітектурі не було.

Ця обставина зумовила й третю, на нашу думку, найголовнішу особливість Київської Софії та інших храмів середини XI ст., що суттєво відрізняла їх від константинопольської архітектури – багатокупольність. Софійський собор увінчували 13 куполів, які утворювали невідому для Візантії пірамідальну композицію об'єму будівлі. Причина її виникнення полягає в наявності величезних хорів і галерей, що заважали проникненню денного світла крізь вікна в стінах до основного об'єму. Зодчі знайшли єдиний правильний у цій ситуації вихід – дати світло зверху через світлові барабани додаткових куполів, розміщених над хорами⁷⁹.

Четверта особливість Софійського собору – це наявність чітко виражених об'ємів сходових веж для підйому на другий ярус, що певною мірою зближувало давньоруські пам'ятки XI – початку XII ст. з романською архітектурою.

І, нарешті, п'ята особливість Київської Софії (а до цього й Спаського собору в Чернігові) – це форма підкупольних опор. У Візантії це зазвичай круглі колона, а в Русі – хрещаті стовпи. Це пов'язано з тим, що підпружні арки, на які опиралися барабани куполів, у Візантії, у зв'язку з меншими розмірами будівель, мали менший прогін і могли опиратися на імпостні капітелі. Великі розміри прогонів арок у давньоруських пам'ятках викликали необхідність появи потужних опор, до кожної з граней яких додавалася пілястра для опори п'ят підпружних арок.

Софійський собор оточувала мурована огорожа, що утворювала своєрідний “дитинець”. У 1998 році, неподалік від Південної брами колишнього Софійського монастиря, виявили ще одну муровану стіну XI ст., яка майже перпендикулярно перетинає сучасну вул. Володимирську.

На північний захід від Софійського собору в 1946 році М. Каргер розкопав рештки невеликої мурованої споруди, що складалася з трьох камер. За типом і розміром плінфи автор розкопав датував пам'ятку кінцем XI – початком XII ст. й інтерпретував її як цеглообпалювальний горн. Проте В. Богусевич через наявність, болгарських аналогій та інші особливості аргументовано атрибував цю будівлю як лазню – унікальну споруду для давньоруського часу⁸⁰.

Майже одночасно з Софійським собором та Золотими воротами збудовано ще три великих собори. Усі вони мали майже однакові планувальні й технологічні риси, споріднені із Софійським собором. Безумовно, їх будували ті самі майстри. Назви двох з них засвідчив літопис – це церкви князівських патрональних монастирів Георгія та Ірини⁸¹, названих на честь небесних патронів Великого

План Верхнього міста: 1–3 – палаци; 4 – Десятинна церква; 5 – Васильківська церква; 6 – церква Федорівського монастиря; 7 – церква Андріївського монастиря; 8 – Софійський собор; 9 – Ірининська церква; 10 – Георгіївська церква; 11 – палац; 12 – Золоті ворота; 13 – Львівські ворота; 14 – Лядські ворота; 15 – Собор Михайлівського Золотоверхого монастиря; 16 – церква Дмитрівського монастиря. X–XIII ст., Київ. За Р. Орловим



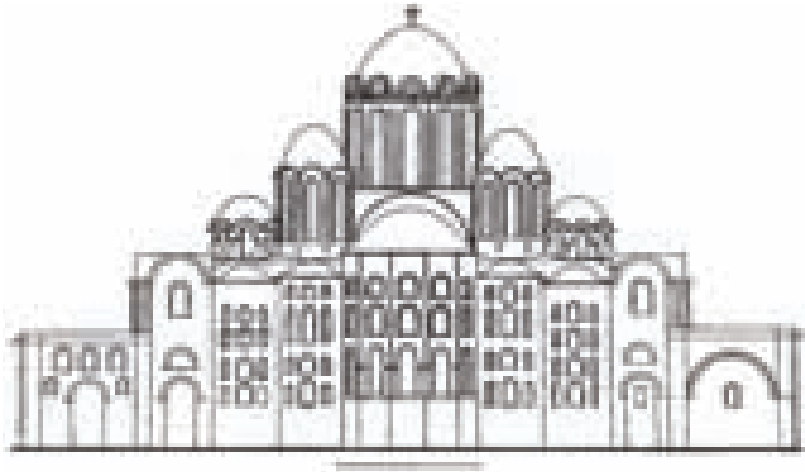


Золоті ворота. 1037 р., Київ. Реконструкція 1982 р. за проектом Є. Лопушинської, С. Висоцького та В. Холостенка

князя Ярослава та його дружини Інґігерди (Ярослав – у хрещенні Георгій, Інґігерда – у хрещенні Ірина). Атрибуція собору Святого Георгія не викликає жодних сумнівів, оскільки на місці давнього храму звели однойменний храм у пізніший час.

Локалізація собору Святої Ірини проблематична. З нею пов'язують рештки храмів на розі вулиць Ірининської та Володимирської, а також на території Митрополичого саду (садиба на вул. Стрілецькій, 6). У 1731 році виявлено фундамент у Митрополичому саду, з яким і пов'язували храм Святої Ірини (М. Берлінський, Є. Болховітинов). Але коли в 1833 році під Поперечним валом Старокиївської фортеці К. Лохвицький розкопав руїни іншої церкви, він атрибував їх як храм Святої Ірини (звідти й пішла назва вулиці)⁸². Більшість сучасних дослідників дотримуються останньої версії, розуміючи певну її умовність. Висуваються й різні нові гіпотези (наприклад, церква на вул. Ірининській – це собор Андріївського Янчина монастиря, а церква в Митрополичому саду – Святого Лазаря)⁸³. Зазначимо, що шлях від Золотих воріт до Софійського собору пролягав між собором Святого Георгія та собором у Митрополичому саду, біля якого знайдено жіночі поховання. Розміщення цих соборів обабіч шляху від Золотих воріт свідчить, що вони задумувалися як архітектурні акценти на підході до ідейного і композиційного центру міста – Святої Софії. Ще М. Брунов зауважив, що обидва собори були розгорнуті на $\frac{3}{4}$ відносно вулиць “міста Ярослава”, внаслідок чого маси споруд сприймалися об'ємно під час руху⁸⁴. Містобудівна роль багато в чому зумовила врочисту архітектуру обох храмів, композиційно й стилістично пов'язану з архітектурою Софійського собору. У Лаврентіївському літопису під 882 роком є згадка про “Дірову могилу за стіною Іринію”. Якщо пов'язати з Діровою могилою великий курган, що був на місці перетину вулиць Рейтарської та О. Гончара, то літописне повідомлення також можна тлумачити на користь відкриття храму Святої Ірини в Митрополичому саду.

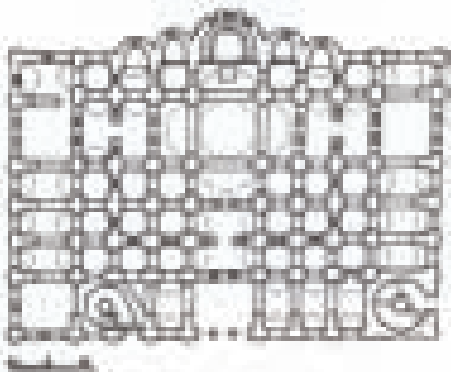
Софійський собор (східний фасад). Перша половина ХІ ст., Київ. Реконструкція Ю. Асеєва



Церкву на розі вулиць Володимирської та Ірининської розкопували в першій половині ХІХ ст. (у 1833–1835 рр. – К. Лохвицький, а в 1846 р. – О. Ставровський). У 1913–1914 роках С. Вельмін вдалося дослідити південно-східну частину собору (фундаментні рови з рештками дерев'яних субструкцій) та зробити гіпотетичну реконструкцію у вигляді храму з трьома апсидами, галереями та сходовою вежею в північно-західному кутку споруди⁸⁵. Археологічні спостереження 1998 року на проїжджій частині траси вулиці Володимирської показали, що в наш час уже не залишилось і таких деталей. На південь від церкви (25 м) С. Вельмін дослідив рештки монументальної мурованої споруди, можливо – трьохчастинної, близької за своїм характером до князівських палаців поблизу Десятинної церкви. Її ширина – 11 м, довжина могла сягати 17 м (простежено на 13–14 м). Очевидно, собор з палацом складала єдиний ансамбль.

Церкву в північно-західній частині Митрополичого саду, уперше виявлену в 1731 році під час будівництва муру навколо Софійського монастиря, досліджував Д. Мілеєв у 1909–1910 роках у зв'язку з будівництвом великого будинку на вулиці Стрілецькій, 6. На жаль, польова документація втрачено у зв'язку з передчасною смертю автора розкопок. Залишився лише загальний план досліджень, опублікований Д. Мілеєвим⁸⁶. За його висновками, храм занепав після ХІІІ ст. й поступово руйнувався, а повністю його розібрали в ХVІІ–ХVІІІ ст. Це також був трьохапсидний храм із прямокутною вежею (з круглим стовпом посередині) у північно-західному кутку споруди, близько 26 м завдовжки та завширшки. Бічні нефи були без апсид і, очевидно, виконували функцію галерей. До північної та південної галерей прилягали два притвори, які (або один з них) були усипальнею. Споруда завершувалася п'ятьма куполами. Інтер'єр храму розкішно оздоблено фресковим розписом та різнокольоровими полив'яними плитками на підлозі, під якою було чимало багатих поховань.

План Софійського собору. Перша половина ХІ ст., Київ. За Ю. Асеєвим

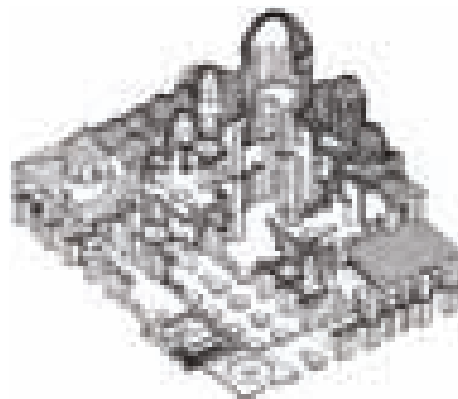


Георгіївський собор ХІ ст. був розміщений в районі перетину вулиць Золотоворітської, Рейтарської та Георгіївського провулку, проте більша його частина опинилася під будинком 1930-х років. Крім літописної статті 1037 року, собор згаду-

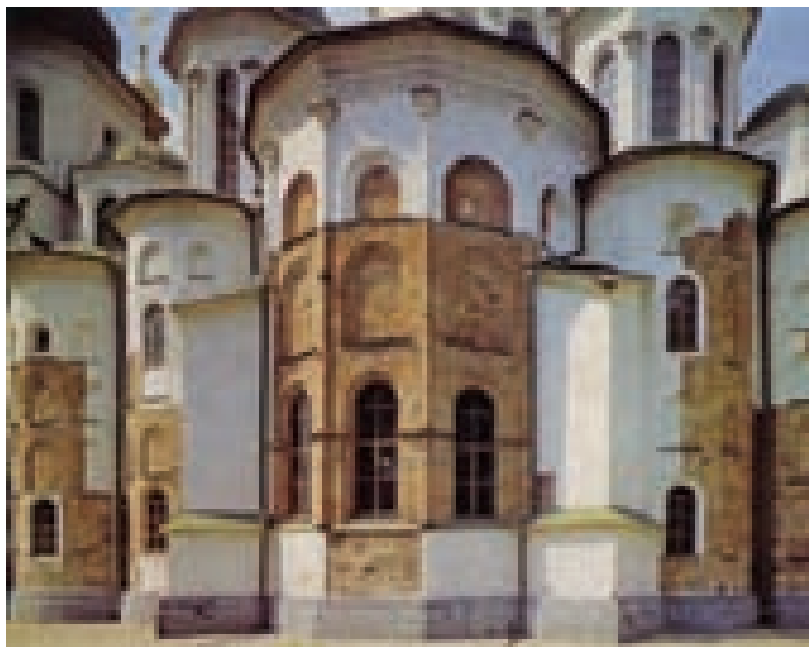
ється в давньоруському Пролозі XIV ст. Князь Ярослав “восхотє создати церков в свое имя святого Георгия, да еже всотє и створи; и яко начаша здати ю, и не ве многа делател ѹ нея; и ее виде князь, призва тиѹна; почто не многа ѹ церкве стражующих. Тиѹн же рече: понесе дело власти-тельское воятъся люди труд подимаше нанма лишень будѹт. И рече князь: да аще тако естъ, то яз сицине створю И повеле кѹны возити на Телемах в комары златых врат, и возвестиша на торгѹ людем, да возмѹт каждо по ногате на день. И бысть множество делующих. И тако вскоре конча церковь, и святи ю Ларионом митрополитом месяца ноября 26 день”⁸⁷. Тобто через нестачу робочої сили гальмувалося будівництво церкви. Це свідчить, що декілька споруд зводили майже одночасно. Князь Ярослав Мудрий звелів привезти гроші (куни) до Золотих воріт і обіцяв платити по куні в день, про що й оголосили на Торгу. З’явилися багато робітників, і будівництво церкви незабаром завершили. Освячення храму здійснив митрополит Іларіон 26 листопада.

Окремі ділянки Георгіївської церкви досліджувалися в 1934, 1937, 1939 та особливо – у 1979 році. За планом це виявився трьохапсидний, тринавовий, чотиристовповий храм із вежею у північно-західній частині, оточений галереями. Загальна довжина з апсидою – близько 27 м, ширина – близько 24 м. Храм був прикрашений мозаїкою, фресковим розписом, полив’яними плитками, шиферними та мармуровими деталями⁸⁸.

Отже, усі три церкви за планами схожі між собою й, вірогідно, завершувалися п’ятьма куполами. М. Каргер уявляв ці споруди Ярослава Мудрого як п’ятинавові храми⁸⁹, проте більш обґрунтованою є думка Д. Мілеєва та О. Коменя, за якою це були хрестокупольні тринавові будівлі з бічними



Софійський собор (аксонометричний розріз). Перша половина XI ст., Київ



Апсида Софійського собору. Перша половина XI ст., Київ



Інтер'єр Софійського собору. Перша половина XI ст., Київ

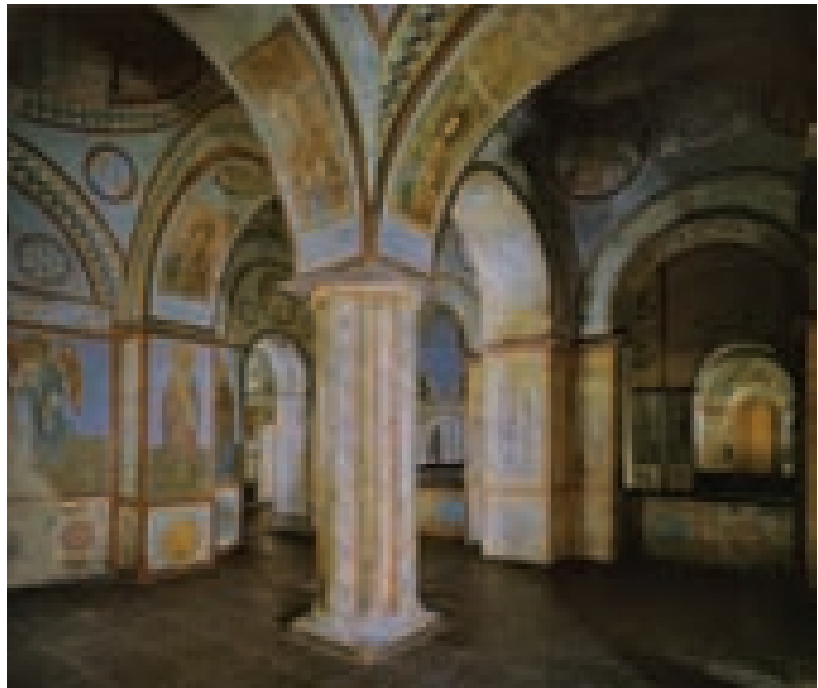
галереями та нартексом⁹⁰. У церквах у північно-західних кутках були сходові вежі, що є доказом існування хорів. Як і в Софійському соборі, бічні галереї ширші за центральні нефи, а під час дослідження Георгіївського собору зафіксовано, що фундамент у них різниться за шириною (1,6–1,8 м у центральному ядрі та 1,25 м у галереях) та глибиною залягання (1,3 м та 0,8 м) й збудовано з різних будівельних матеріалів. Західна галерея (нартекс) собору в Митрополичому саду розчленована потужними лопатками, що значно виступають. Очевидно, це залишки від аркбутанів. Тобто всі споруди доби Великого князя Ярослава Мудрого мали розвинуті галереї, а п'ятинавовим храмом був лише Софійський собор. Їхня композиція наближалася до центричної.

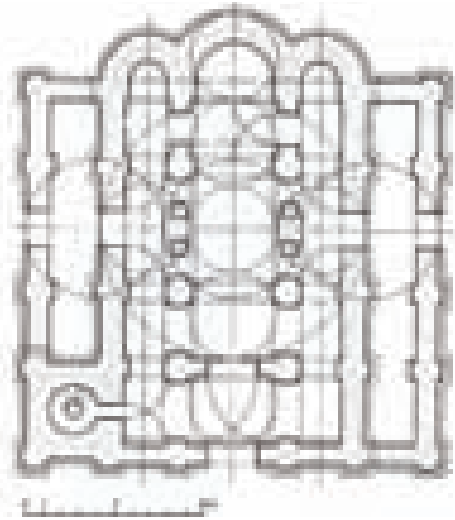
Величезне за масштабом будівництво князя Ярослава в Києві природно сприяло появі місцевих кадрів майстрів. Із виникненням та розвитком кам'яної архітектури в Русі з'явилися спеціалізовані ремісничі артілі, кожна з яких відносилася до певної школи й мала свій "почерк", технологію. Визначалися й професії ремісників, які працювали для потреб будівництва: "каменосечци", "плинфоделатели" (виробники цегли-плінфи), "лятели" (свинцю для покриття даху), "гвоздочники", "плиточники" (полив'яних плиток для підлоги) тощо.

Виготовляли плінфу в спеціальних виробничих горнах. Комплекс горнів для випалювання плінфи X ст. було виявлено на Старокиївській горі північніше Десятинної церкви та поблизу Софійського собору. Розмір плінф із часом змінювався від квадратних великих та тонких (30–40 см × 30–40 см × 2,5 см) у X ст. до прямокутних, трохи менших та товстіших (20 см × 25 см × 5–5,5 см) у XII–XIII ст. На початку XIII ст. з'являється брускова цегла, схожа на сучасну. Застосовували вапняковий розчин з домішкою спеціально обпаленої глини або пізніше (XII ст.) товченої цегли (цем'янки).

Основними будівельними матеріалами були плінфа (цегла) та бутове каміння. Фундаментні рови ущільнювали дерев'яними кілками. У них закладали систему дерев'яних колод-"лежнів", заливаючи їх зверху розчином та укладаючи каміння.

Інтер'єр хорів Софійського собору. Перша половина XI ст., Київ





Церква Святого Георгія (реконструкція західного фасаду і план). Середина XI ст., Київ. За В. Шеляговою, Я. Боровським, М. Сагайдаком

Стіни споруджували в техніці змішаної кладки з утопленим рядом (“opus mixtum”), коли ряди цегли чергувалися з кладкою камення, а один ряд цегли трохи заглиблювався, порівняно з іншими рядами. Така кладка була відома ще в античному зодстві й широко застосовувалася у візантійському. На фасадах утворювалися смуги цегли та каменю, що використовувалися як декорації. Широкі площини розчину іноді членувалися на квадрати розграфленням, важливі частини фасадів оздоблювалися орнаментами з поставлених на ребро цеглин (меандри, хрести тощо). З кінця XI – початку XII ст. в Чернігові, Києві, а пізніше – майже на всій території Київської Русі змішану систему кладки замінила рядова кладка (“opus isodus”) – без використання камення.

Як конструктивний та декоративний матеріал широко використовували рожевий шифер (пірофілітовий сланець), який добували в Овруцьких кар’єрах. З нього виготовляли карнизи, підлогу, саркофаги, парапети, капітелі, бази. Для внутрішнього оздоблення застосовували імпортований мрамур. Для покрівель використовували свинцеві листи та черепицю. У місцевих майстернях виготовляли круглі скельця для вікон та смальту для мозаїки. Сліди такої майстерні виявлено в Києві поблизу Софійського собору, а також на території Печерського монастиря. На вулиці Ірининській археологи в 1970 році відкрили комплекс виробничих печей для випалювання вапна, яке застосовували для будівельних розчинів. Очевидно, цей комплекс працював для розбудови ансамблю міста князя Ярослава Мудрого в другій чверті XI ст.

Князем Ярославом також було побудовано в Києві ще кілька монументальних споруд, а територія значно розширеного ним міста була обгороджена

План церкви Святої Ірини. Перша половина XI ст., -Київ. Реконструкція Ю. Асеєва



Церква Святої Ірини.
Перша половина XI ст.,
Київ. Реконструкція
Ю. Асєєва

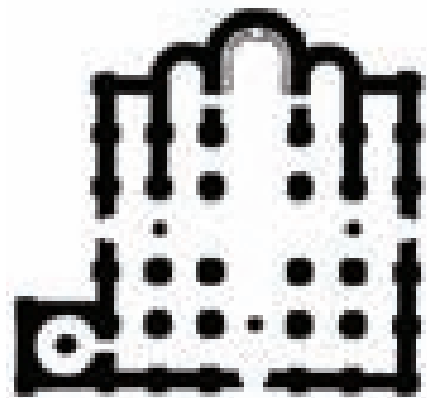


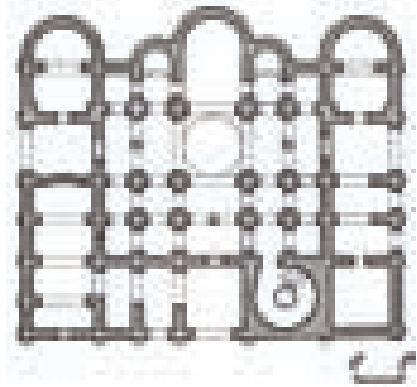
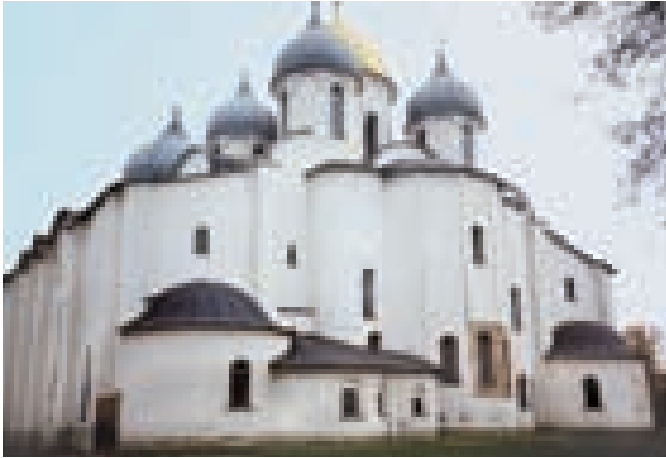
оборонною лінією, завдовжки 3,5 км. Укріплення київського “Града Ярослава” було зведено із землі та дерева, але вони мали у своєму складі кам’яно-цегляну надбрамну вежу.

Упродовж майже всього XI ст. будівельна діяльність у Русі була зосереджена переважно в Києві. В інших центрах, де своїх майстрів не було, монументальне будівництво майже не велось. Винятком було завершення Спаського собору в Чернігові та зведення двох Софійських соборів у двох найважливіших після Києва центрах Русі – Новгороді та Полоцьку. Немає жодного сумніву, що їх будівничими були ті самі київські майстри, а в основі зведених ними в цих містах соборів лежить трансформована структура Софійського собору в Києві, що тяжіла до архітектури Константинополя.

Завершення будівництва незакінченого Мстиславом Спаського собору в Чернігові відноситься до тих самих будівельних заходів Ярослава Мудрого за межами Києва, що й створення Софійських соборів у Новгороді та Полоцьку. Майстри, що завершували будівництво чернігівського Спаського собору, не змінили планової схеми, започаткованої їхніми попередниками ще за Мстислава, однак об’ємно-просторова структура собору стала вже не базилікальною, а хрестокупольною, що було типовим для столичних архітектурних традицій як у Константинополі, так і в самому Києві. Із константинопольсько-київською традицією тут пов’язана й система декорації фасадів, що характеризується використанням уступчастих півциркульних ніш, а також орнаментів (меандрових фризів), виконаних власне архітектурними засобами за рахунок використання декоративних можливостей кладки з утопленим рядом.

План Софійського собору. Середина XI ст., Полоцьк





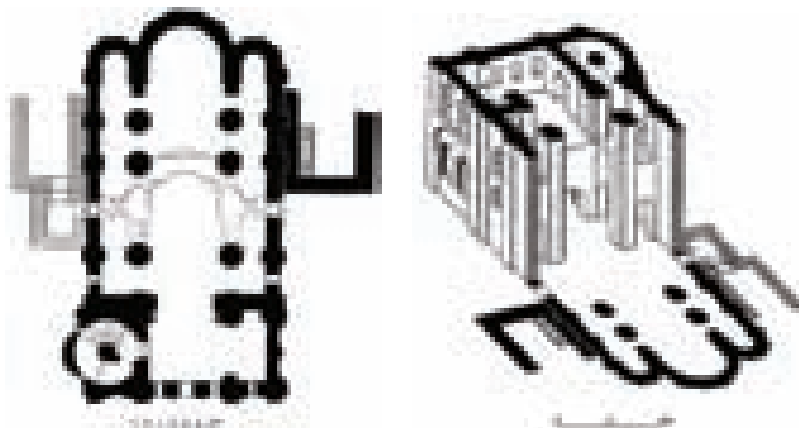
Софійський собор. 1045–1050 рр., Новгород. Загальний вигляд зі сходу і план

Саме цим пояснюється подвійна природа Спаського собору в Чернігові, у якій виявлялися як риси базилікальності, притаманні провінційно-візантійській архітектурі й закладені в ньому на початку будівництва, так і характерні особливості вже константинопольсько-київської традиції.

Слід зауважити, що після завершення будівництва Спаського собору в Чернігові та Софійських соборів у Новгороді та Полоцьку майстрів було повернено до Києва. До межі XI і XII ст. будівельна діяльність у цих містах не поновлювалася. Київ упродовж усього XI ст. був монополістом у сфері монументального будівництва в Русі.

Споруди другої половини XI – початку XII століття

Осередком монументального будівництва в Русі у другій половині XI ст. була її столиця Київ. Близько 1062 року закладено Дмитріївський собор, 1070 року – Михайлівський Видубицький, а в 1073 – Успенська церква Печерського монастиря. Після цього почалося будівництво Борисоглібського собору у Вишгороді та храму Кловського монастиря, 1086 року – собору Андріївського монастиря та церкви Святого Петра (1085–1086) у Києві. Одночасно споруджено церкви Миколая Йорданського на Подолі та на садибі Київського художнього інституту, храм Зарубського монастиря на Дніпрі (поблизу Канева).



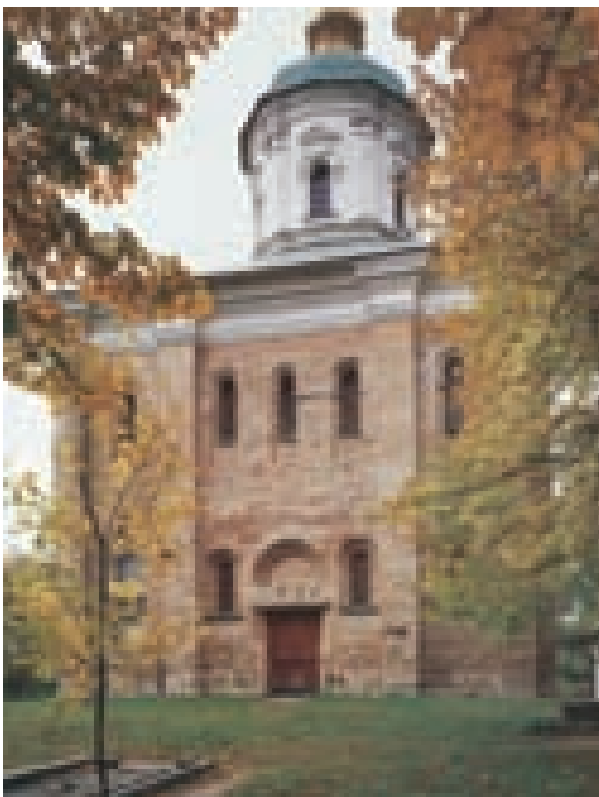
План і аксонометричний розріз Михайлівського собору Видубицького монастиря. 1070 р., Київ. За М. Каргером

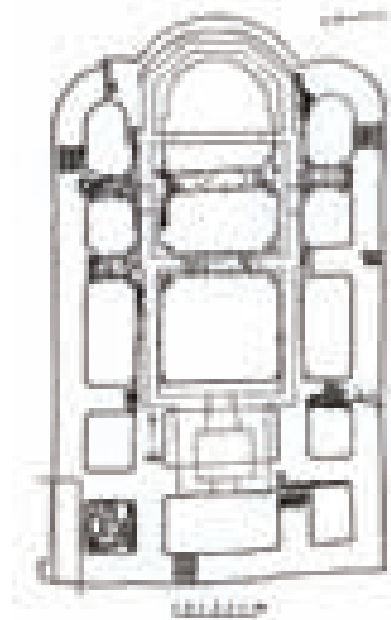
Хронологічно до споруд доби Ярослава Мудрого найближчий собор Дмитріївського монастиря, заснованого Великим князем Ізяславом Ярославичем. З метою піднесення власного авторитету засновник мав намір зробити цей монастир значущішим за Печерський, побудувавши у ньому храм, щедро оздоблений фресковим розписом, мозаїкою та монументальними різьбленими плитами з рожевого овруцького пірофілітового сланцю із зображенням святих вершників. Через літописні згадки про існування в так званому “місті Ізяслава-Святополка” (сучасна Володимирська гірка) трьох храмів – Михайлівського Золотоверхого, Дмитріївського та Святого Петра – первісне розташування Дмитріївського собору певний час викликало дискусії. Існувала думка, що Михайлівський Золотоверхий собор спочатку називався Дмитріївським, а в післямонгольські часи набув іншої назви. Проте Ю. Асєєв переконливо спростував це твердження, спираючись на виявлені в архіві креслення архітектора М. Щепотьєва⁹¹.

Фундамент на території садиб на вул. Трьохсвятительській, 4-а уперше виявлено в 1785 році під час будівництва огорожі навколо Михайлівського Золотоверхого монастиря. У 1838 році його розкопував шукач скарбів О. Анненков. Запрошений ним М. Щепотьєв склав досить точне на той час фіксаційне креслення. Ці рештки дослідники ототожили з Дмитріївським собором. У 1936 та 1980 роках їх додатково вивчали під час проведення земляних робіт⁹². Споруда була шестистовповим трьохапсидним храмом 28 м завдовжки та 19,5 м завширшки. Центральна апсида церкви була гранчаста, а бічні – напівкруглі. З північного та південного заходу до собору прилягали прибудови, – очевидно, сходові вежі та хрещальня. Зафіксовані шість стрічок фундаменту вказують на можливу наявність галерей. Фундамент був стрічковий, складений з буту на цем'янковому розчині. Мурування стін вели в техніці змішаної кладки з утопленням рядом.

Спорудами другої половини XI ст., які наслідували особливості архітектури попереднього часу, були й Михайлівський собор Видубицького монастиря в Києві та храм-мавзолей Бориса і Гліба у Вишгороді. Перший закладено 1070 року князем Всеволодом Ярославичем у мальовничій місцевості на південній околиці Києва – у Видубичах. Поруч була його резиденція – замський князівський “Красний двір” (мис Чайка). Собор будували довго, освячено його було лише в 1088 році. Княжий, придворний характер монастиря наклав відбиток на архітектуру собору. Він мав восьмистовпову схему, причому головний купол розміщено в геометричному центрі будови. На відміну від попередніх споруд, кругла вежа зі сходами на хори стояла не окремо, а була наче втиснута в незвично широкий нартекс, утворюючи на північному фасаді собору криволінійний виступ. Від давньої споруди залишилася лише її західна

Михайлівський собор Видубицького монастиря (західний фасад). 1070 р., Київ





План храму-мавзолею Святих Бориса і Гліба. Друга половина XI ст., Вишгород. За М. Каргером

частина з нартексом, оскільки центральна й апсидна частини разом зі збудованою в 1199 році відомим архітектором Петром Милонегом грандіозною підпільною стіною крутого берега Дніпра завалилися в кінці XVI – XVII ст. Хрещатим у плані опорним стовпам на стінах ззовні та всередині відповідали одноступчасті пласкі пілястри. На другому ярусі були хори, які в бічних нефах підходили до західних стовпів. Збереглися незначні рештки первісних фресок собору. Підлога складалася з простих та плит рожевого овруцького шиферу, інкрустованих мозаїкою.

Видатним храмом Київської Русі був Борисоглібський храм-мавзолей у Вишгороді під Києвом, закладений у 1076 році. Собор завершено та освячено лише 1 травня 1115 року. Споруда становила великий тринавовий однокупольний храм видовжених пропорцій (24 м ширина, 42 м довжина), близьким за планом до Михайлівського Видубицького собору.

Як і в останнього, його стіни складено за системою змішаного мурування з утопленим рядом, що майже не відрізнялося від мурування Софійського собору. Покрівлю склепінь зроблено зі свинцевих листів.

Нова сторінка давньоруської архітектури розпочалася будівництвом Успенської церкви Печерського монастиря, заснованої 1051 року в Києві. Упродовж усієї давньоруської доби він був головним монастирем Київської Русі⁹³. На подарованій Великим князем Святославом Ярославичем землі поблизу княжого села Берест 1073 року розпочалося спорудження храму. Саме будівництво завершено 1 липня 1078 року, а освячення відбулося лише в 1089 році. Для здійснення будівництва запрошено константинопольських зодчих⁹⁴. Як повідомляє Печерський патерик – **“Приидоша от Царяграда мастери церковнии, четири мѹжи”**.

Оскільки це була не князівська, а монастирська церква, вона мала простіші форми, суворіший архітектурний образ у порівнянні з Софійським собором. У її композиції відсутні галереї.

Це вже не багатонавова та багатокупольна споруда, оточена галереями, а шестистовповий (або чотиристовповий з нартексом) тринавовий однокупольний храм типу вписаного хреста. Зовнішня форма основного об'єму нагадувала паралелепіпед, що завершувався одним куполом на високому підбаннику. Склепіння вписаного архітектурного хреста підкреслювали високі закомари на фасадах, чим певною мірою поживлялася статичність загальної композиції. Зі сходу церква закінчувалася трьома гранчастими апсидами, стіни яких прикрашені двоступчастими нішами та півколонками. У її конструкції шість хрещатих стовпів підтримували систему перекриттів з коробових склепінь.

У внутрішньому просторі церкви чітко вирізняється просторовий хрест. Над нартексом та західною частиною бічних нефів розміщено П-подібні у плані хори, на які вели сходи з північного боку фасаду. Хори арками відкривалися всередину храму. Фасади церкви розчленовано пілястрами, які точно відповідали стовпам та членуванню плану споруди. Прості та лаконічні площини фасадів завершувалися півколами закомар і були оздоблені широкою смугою меандрового фриза. Пізніше, на пожертву якогось Захарія, до північного боку нартекса прибудували невеличку

Велика Успенська церква Печерського монастиря (північний фасад). 1073–1078 рр., Київ. Реконструкція М. Холостенка

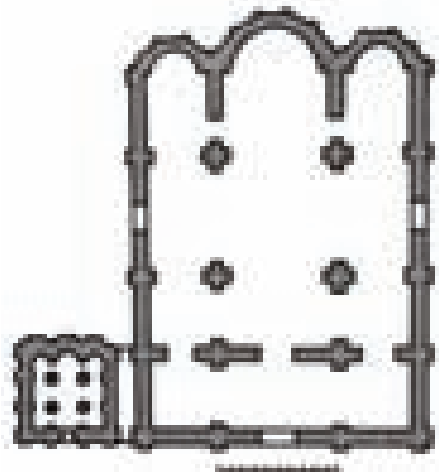


церкву Святого Іоанна Предтечі (у літературі набула не дуже точної назви “хрещальня”), що мала вигляд маленького чотиристовпового храму з трьома апсидками.

Майстри будували Успенську церкву за “божественною мірою” – 20 мір у ширину, 30 – у довжину і 50 – у висоту. У подальшому таке співвідношення 2:3 стало характерним для більшості давньоруських храмів цього типу. Як подає Житіє святого Антонія Печерського, мірою слугував чудодійний пояс, який пожертвував монастиреві варяг Шимон і на який вказала будівничим сама Богоматір. За підрахунками вчених, довжина цього пояса дорівнювала 1,08 м, тобто половині давньоруського сажня. Довжина церкви 35,6 м, ширина – 24,2 м. Сторона підкупольного квадрата становила вісім поясів – 8,62–8,64 м. Товщина стін – 1,3 м. Техніка мурування стін така сама, як і попередніх пам’яток – змішана з утепленням рядом на цем’янковому розчині. Головний розмір плінфи 34–36 см × 27–29 см × 3,5–5 см. Також трапляються вузчі (17–18 см) та великі квадратні (сторона – 35–37 см) плінфи. Плінфи інших розмірів належать до ділянок численних прибудов та ремонтів храму.

Фундамент (середня глибина 1,8 м) складений з валунів на цем’янковому розчині. Підлога підкупольного простору була викладена з різьблених ши-

План Великої Успенської церкви Печерського монастиря. 1073–1078 рр., Київ



Апсида Великої Успенської церкви Печерського монастиря. 1073–1078 рр., Київ. Вид з 1998–2000 рр.



ферних плит, інкрустованих мозаїкою, інші частини вкривали гладкі шиферні плити та кольорові керамічні полив'яні плитки. Застосовувалися голосники. Стіни прикрашали мозаїки та фресковий розпис. Виявлені на території монастиря в 1951 році рештки склоробної майстерні XI ст. вказують на місцеве виробництво смальти.

Як уже зазначалося, для будівництва Успенської церкви викликали майстрів з Візантії. За своєю структурою Успенська церква Печерського монастиря була значно ближчою до візантійських пам'яток IX–XI ст., ніж складні просторові структури багатоневних храмів, подібних до київського собору Святої Софії. Водночас церква мала також свої особливості, які суттєво відрізняли її і від візантійських храмів, і від давньоруських споруд середини XI ст. Від останніх вона відрізнялася тим, що її планово-просторова структура значно спростилася; а від візантійських – своїм завершенням. Уперше в архітектурі тут трапляється повністю позакомарне перекриття кожної з чарунок споруди. У візантійських пам'ятках по закомарах перекри-

валися лише торцеві частини рамен просторового хреста, тоді як перекриття кутових комірок мали скатні покрівлі.

Авторитет Печерського монастиря багато в чому зумовив популярність архітектурного типу Успенської церкви, а вплив її архітектури поширювався на все давньоруське зодчество. Від часу появи цього храму тип однокупольного шестистовпового храму став канонічним для всієї давньоруської архітектури. Вплив її архітектури відчувається навіть у тих пам'ятках, які почали будувати раніше або майже одночасно (Михайлівський Видубицький собор, Борисоглібський храм-мавзолей у Вишгороді).

Під час будівництва Успенської церкви сформувалася печерська будівельна школа, артіль якої не розпалася, а в подальші часи звела ще кілька кам'яних споруд у монастирі. На початку XII ст. (близько 1107 р.) збудовано Святу браму Печерського монастиря з церквою Святої Трійці на другому поверсі. На нижньому ярусі – проїзд головних воріт і приміщення для варти, на другому ярусі – сама церква у вигляді чотиристовпового хрестокупольного храму. Церква квадратна із вписаними апсидами. Стовпи хрещаті. Зовні та всередині їм відповідають пласкі одноступчасті пілястри на стінах храму. Фасади завершувалися закомарами. Збудована церква у змішаній техніці мурування. Розмір плінфи 27–33 см × 19–24 см × 4 см. Іноді траплялися довші – 41–44 см. Троїцька церква Печерського монастиря – приклад досить поширеного в давньоруському будівництві типу надбрамних церков. До надбрамної церкви Святої Трійці підходила монастирська стіна – спочатку (від 1051 р.) дерев'яна, а за ігумена Василя (1182–1197 рр.) – із плінфи.

У 1108 році ті самі печерські майстри звели муровану Трапезну палату з церквою на другому ярусі, рештки якої нещодавно досліджено на південному заході від собору. Приблизно в цей самий час збудовано невеличку каплицю княгині Євпраксії біля західного фасаду Успенської церкви.

Майстри печерської будівельної школи працювали не лише в Печерському монастирі. Невеликі шестистовпові церкви на зразок Успенської Печерського монастиря були досліджені на Копиревому кінці, на садибі Художнього інституту на Вознесенському узвозі в Києві (можливо, собор Симонового монастиря) та біля села Зарубинці (літописний Заруб) над Дніпром поблизу Канева. Стіни церкви на Вознесенському узвозі були прикрашені характерним для другої половини XI ст. меандровим орнаментом.

У 1108 році на замовлення Великого князя Святослава Ізяславича розпочалося будівництво Михайлівського Золотоверхого собору. На час смерті фундатора в 1113 році храм, очевидно, було вже збудовано, оскільки князя там і поховали. Можливо, споруду будувала артіль майстрів Печерського монастиря або інші зодчі з цього кола. Головні архітектурні риси споруди наслідують Успенську церкву. Це був шестистовповий хрестокупольний храм, увінчаний одним верхом, з пропорцією плану 2:3 та закомарними завершеннями фасадів. Зі сходу собор мав три апсиди, стіни яких були прикрашені двохступчастими нішами та півколонками. У середині північної частини нартекса було влаштовано вежу з гвинтовими сходами на П-подібні хори. У конструкції собору шість хрещатих стовпів тримали на собі систему перекриття з коробових склепінь.

Розміри первісного ядра собору – 28,8 м × 18,9 м. За модуль взято грецький фут – 30,8 см. Підкуполь-

План Великого монастирського храму. Друга половина XI ст., давній Заруб. За М. Каргером



ний простір трохи видовжений по осі *схід–захід* (6,8 м × 6,45 м). Фасади мали горизонтальні пояси декоративних ніш та меандрових фризів, закомари – по три двохступчасті ніші. Стіни ззовні та зсередини членувалися плоскими одноступчастими лопатками у відповідності до внутрішнього планування собору. Підкупольний барабан також завершувався поясом невеличких ніш. Верх, очевидно, був укритий позолотою або міддю. У центральній апсиді розміщувався синтрон із престолом (єпископським місцем), викладений із плінфи⁹⁵.

З південної сторони собору, впритул до його стіни, було прибудовано невеличку чотиристовпову церкву (“хрещальню”) з трьома апсидами (діаметр центральної – 1,6 м). Як засвідчили архітектурно-археологічні дослідження 1996–1997 років, вона була одноярусною й не мала того висотного характеру композиції, притаманного багатом графічним реконструкціям. Потужність фундаменту сягала лише 0,8 м, а північна стіна взагалі майже його не мала, оскільки частково спиралася на виступ фундаменту південної стіни собору. З північного та західного боку виявлено трохи пізніше прибудовані прямокутні притвори (розміри 6,4 м × 5 м та 6,8 м × 4,7 м відповідно), які, очевидно, мали трицентрові завершення, як у церкві Спаса на Берестові.

Підлога Михайлівського собору була зроблена з шиферних овруцьких плит, частина яких була інкрустована мозаїкою, а також з керамічних різнокольорових полив’яних плиток різного розміру та форми (у тому числі, малих – 8 см × 8 см та 10 см × 10 см).

Мурування стін виконувалося в змішаній техніці кладки з утопленим рядом на цем’янковому розчині. Зафіксована певна особливість кладки стін та стовпів, коли внутрішні кути лопаток перев’язувалися діагонально покладеними плінфами. Голо-

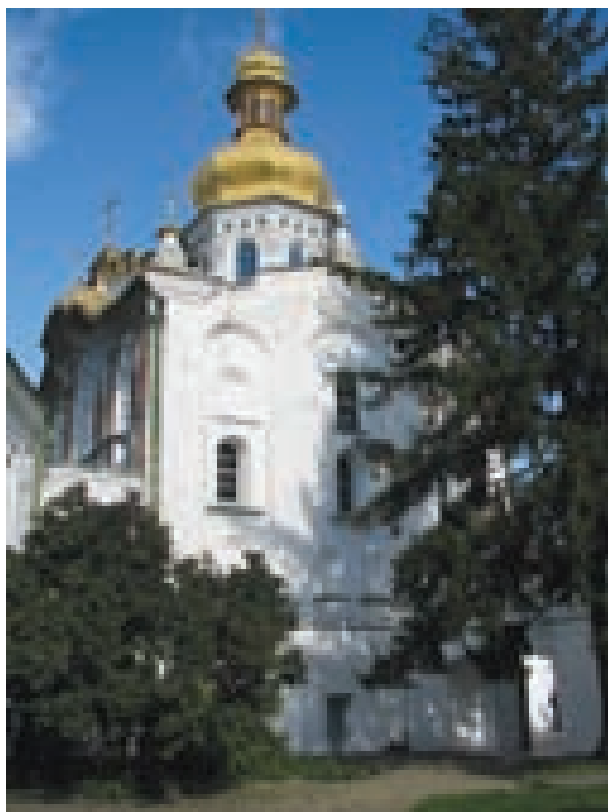
вні розміри плінфи 34–36 см × 28–29 см × 4–4,5 см. Формування та випалювання цеглин виконано недбало, вони різного кольору, відзначено сліди від формувального ящика, трави, дощу, відбитки лап тварин тощо.

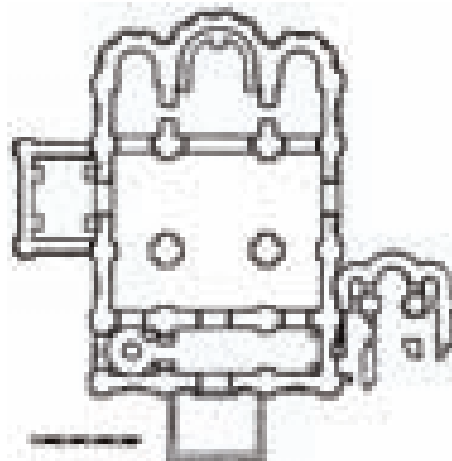
Фундамент складався з валунів на цем’янковому розчині, під ними зафіксовано сліди від дерев’яних лежнів (квадратних у плані, сторона 20 см × 20 см та 25 см × 24 см), скріплених залізними кованими штирями. Вони були ширші за стіни та виступали на 0,2 м під стінами та на 0,5 м на апсидах. Глибина залягання фундаменту різна через рельєф місцевості – від 0,9 на заході до 1,55 м на сході. Ширина фундаменту також звужується на схід від 2,2 м до 1,8 м.

Інтер’єр прикрашали всесвітньо відомі мозаїки та фрески, мармурові капітелі, шиферні карнизи тощо.

Активне муруване будівництво в Києві, починаючи з середини XI ст., вели вже не лише візантійські майстри, але й їхні місцеві учні. У цей час майстрів з Візантії запрошували лише для будівництва Успенської церкви (з Константинополя) та іншої оригінальної пам’ятки – собору на Клові. Останній був також пов’язаний з візантійською,

Троїцька надбрамна церква Печерського монастиря (південний фасад). 1110 р., Київ. Сучасний вигляд





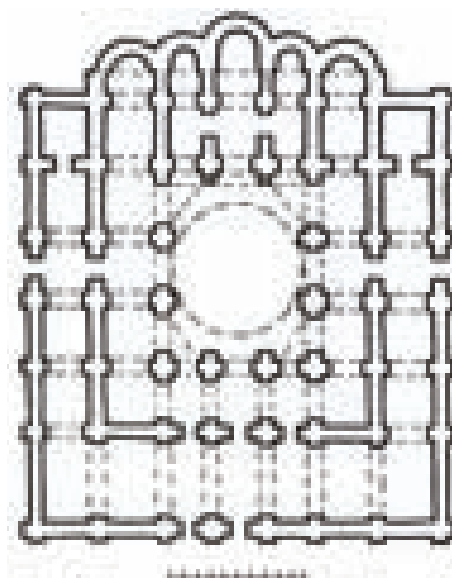
Михайлівський Золотоверхий собор. 1108–1113 рр., Київ. Реконструкція А. Реутова.

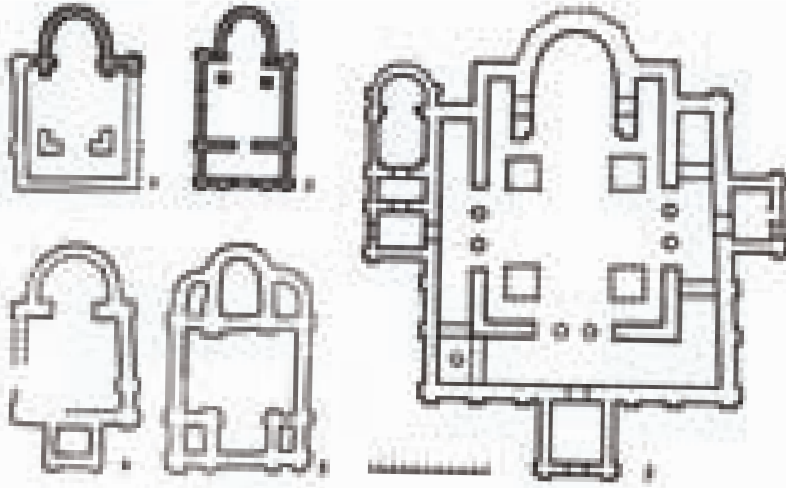
План Михайлівського Золотоверхого собору з хрещальною. 1108–1113 рр., Київ. За Г. Івакіним

але зовсім іншою (не столичною) архітектурною традицією. У 70–80-х роках XI ст. ігумен Стефан, за участі якого будували Успенську церкву, і який змушений був піти з Печерського монастиря, заснував на південній околиці Києва (ур. Клов) Кловський монастир з великим мурованим собором Влахернської Богоматері (“състави собе монастырь на Клове и церковь възгради в имя святыа Богородица, и нарек имя ей по образу сущаго в Коньстантине граде, иже Влахерне”). У 1096 році, як зазначено в Іпатіївському літопису, половці спалили “монастырь Стефанечъ”, а в 1108 році будівництво храму (можливо, ремонт після половецького погрому) було завершено: “кончаша верхъ стъиѣ Бѣ а Влахѣрны на Кловѣ заложенъи Стефаномъ епъпомъ”. За матеріалами розкопок⁹⁶ (залишилися лише фрагменти трас фундаментних ровів), його ядро складав невеликий хрестокупольний храм, оточений галереями з кількома приміщеннями із західного боку і, можливо, двома вежами та невеликим атріумом. Для будівництва викопали загальний великий котлован, заглиблений до материка. Його дно ущільнили дерев’яними кілками. В основу фундаментних ровів покладено дерев’яні лежні, скріплені залізними штирями. Простір між ними засипано землею та будівельним сміттям. Фундамент складався з великих валунів на цем’янковому розчині. Глибина його залягання – 1,25 м, ширина 1,8–1,9 м. Розмір плінфи: 30–34 см × 29–30 см × 3–4 см. Виявлено фрагменти шиферних плит, фресок, керамічних полив’яних плиток підлоги. Загальна ширина храму з галереями – 32–33 м.

Архітектура Кловського собору залишається дискусійною. Ю. Асеев та В. Харламов інтерпрету-

План собору Кловського монастиря. Друга половина XI ст., Київ. За Г. Логвином

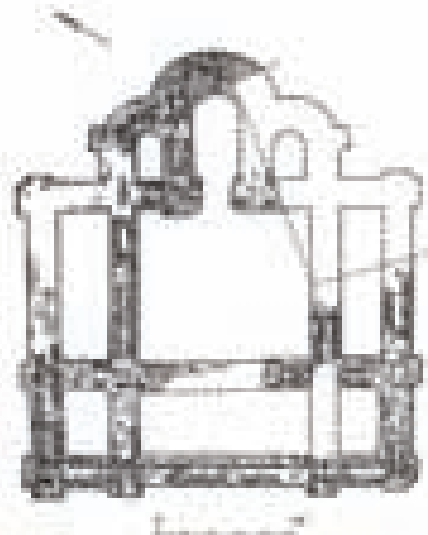




Плани храмів, зведених майстрами переяславльської школи: 1 – церква Архангела Михаїла (“Юрієва божниця”). Початок XII ст., Остер; 2 – храм-усипальня (церква Святого Спаса). Кінець XI ст., Переяславль; 3 – Михайлівський собор. 1089 р., Переяславль; 4 – церква. Кінець XI – перша половина XII ст., Переяславль. За П. Раппортом

ють його як тринефний восьмистовповий храм з дуже витягнутими пропорціями та маленьким (сторона 3,4 м) підкупольним квадратом, до якого прилягали два ряди галерей – внутрішні вузькі та зовнішні широкі. Г. Логвин вважав, що це був великий храм (ширина 22 м) з одним рядом галерей, у центрі якого підносився величезний купол (діаметр 9,6 м). Кловський собор був спорудою, незвичною ні для Києва, ні для Константинополя. Великий купол собору спирався не на чотири, а на вісім опор, перехід до яких від світлового барабана купола здійснювався не за допомогою конструкції вітрильника, а за допомогою тропів-пандантивів⁹⁷. Така система конструкції завершення храмів характерна для території Греції, яка була однією з провінцій Візантійської імперії (собор у Дафні в Афінах, кафолікон монастиря Хосіас Лукас у Фокиді). Отже, наприкінці XI ст. в Києві працювали візантійські будівничі не лише з Константинополя, але й із Греції, однак остання архітектурна традиція не набула широкого розвитку, тому Кловський собор залишився унікальною пам'яткою для Київської Русі. На думку деяких дослідників історії архітектури, певним зразком для нього, очевидно, була Десятинна церква.

План церкви Святого Андрія. Близько 1089 р., Переяславль. За М. Каргером



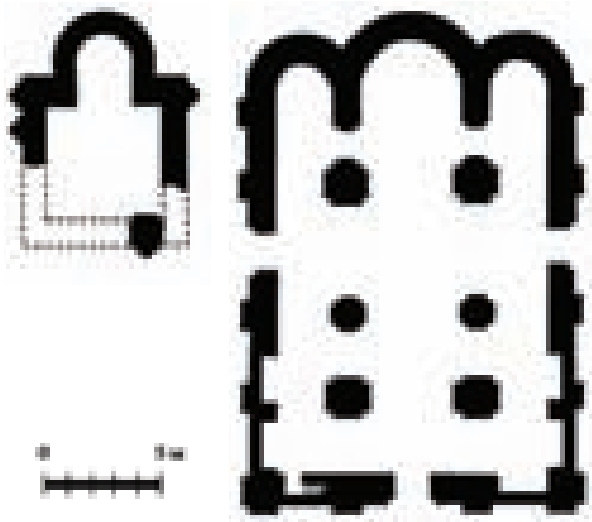
Першою самостійною школою давньоруської архітектури можна вважати зодчество Переяславля, започатковане наприкінці XI ст. за ініціативи митрополита Єфрема, яке охоплювало першу третину XII ст., тобто часи князювання Володимира Мономаха⁹⁸. Формування переяславльської школи також відбулося за участі будівельників з Візантії⁹⁹. Переяславльські будівлі становлять інший типологічний варіант, у порівнянні з київськими пам'ятками. За винятком Великого собору Михайлівського монастиря, майже всі вони – невеликі одноапсидні й зазвичай безстовпові храми (“Церква на Советській вулиці”¹⁰⁰, церква Святого Андрія¹⁰¹, церква Архангела Михаїла¹⁰² в Острі). Поряд з ними будували й маленькі хрестокупольні храми, поширені у візантійській архітектурі (церква на площі З'єднання). Точною аналогією великому Михайлівському собору з однією апсидою у Переяславлі ні в київській, ні в константинопольській архітектурі знайти не вдалося. Проте у візантійській провінції, особливо, у Гре-

ції та Малій Азії (Лікії), побутували одноапсидні храми великого розміру (церква у Трифілії, церква Святої Софії в Монемвасії¹⁰³, церква в Мирі). Слід зауважити, що малі безстовпові храми з'явилися на інших землях Русі (Чернігів, давній Володимир) пізніше, ніж переяславльські. Очевидно, саме малі храми Переяславля стали прототипами для інших давньоруських споруд цього типу. Невеликі одноапсидні храми в X–XI ст. були надзвичайно поширені на Балканах і особливо в Болгарії (Виниця¹⁰⁴, Патлейна¹⁰⁵, малий храм під “Церквою № 1”, “Церква № 3” і “Церква № 7” у Бел Бряг під Преславом¹⁰⁶, і “Церква № 3” в урочищі Селище (там само¹⁰⁷), храм-усипальня й “Церква № 4”¹⁰⁸ і “Церква № 6”¹⁰⁹ у Плиссці¹¹⁰). Візантійська архітектура стала й джерелом храмів типу вписаного хреста (церква на площі З'єднання), які в IX–XI ст. будували майже всюди і на територіях самої Візантії, і в пов'язаних з нею областях східно-християнського світу

Очевидно, що саме знайомством з архітектурою Візантії пояснюється поява в Переяславлі за митрополита Єфрема розкішно оздобленої будівлі, яка була нічим іншим, як лазнею – тобто термами, що наслідували традиції імператорської візантійської архітектури¹¹¹. Ця споруда так вразила сучасників своєю незвичайністю, що літописець спеціально відмітив у своїй оповіді: **“сеґо же не высть преґде в Русѣ”**¹¹².

Відлунням репрезентативної архітектури великих міст Візантії – Константинополя та Салоників – були створені Єфремом кам'яні фортечні стіни Переяславля¹¹³.

Отже, в архітектурі Переяславля в кінці XI – першій третині XII ст. так широко представлено майже весь спектр архітектурних типів візантійського зодчества, що

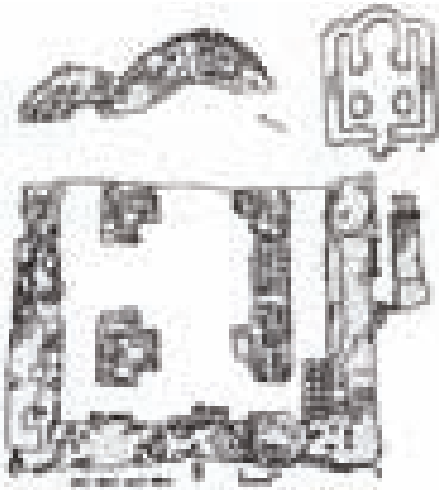


План “Безстовпового храму” під Успенською церквою. Перша половина XII ст., Переяславль

План Воскресенської (Іоаннівської) церкви. 30–50-ті рр. XII ст., Переяславль



Залишки храму-усипальні церкви Святого Спаса. Кінець XI ст., Переяславль



План храму-усипальні. 80-ті рр. XI ст., Чернігів. За П. Раппопортом і В. Коваленком

виходу, як звернутися до Візантії. Очевидно, він робив це неодноразово і кожен раз отримував майстрів-плінфоробів з різних провінцій, судячи з переяславльської плінфи. Проте техніка кладки з утопленим рядом засвідчує, що майстри мулярської справи могли походити як з Константинополя, так і з Києва, де така система кладки вже

Хрещальня в інтер'єрі Успенського собору Єлецького монастиря. Початок XII ст., Чернігів



це дало можливість В. Седову образно назвати переяславльську школу "виставкою архітектурних типів" чи своєрідним "саломом візантійської архітектури"¹¹⁴.

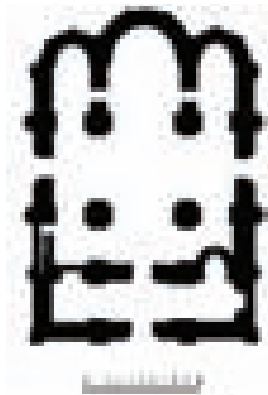
Немає жодного сумніву в тому, що імпульс сильного впливу візантійського зодчества на архітектуру Переяславля завдячує своїм походженням діяльності Переяславльського єпископа й титулярного митрополита Єфрема¹¹⁵. Більше десяти років (з 1062 по 1078 рр.) цей енергійний церковний діяч прожив у Візантії в Студійському монастирі в Константинополі, а повернувшись у Русь, не лише став Переяславльським єпископом, який невдовзі отримав сан титулярного митрополита, але й виконував з кінця 1080-х років функцію церковного ієрарха й фактичного правителя Переяславля, оскільки його володар – Володимир Мономах – перебував у той час за межами своєї "отчини" в Чернігові.

Враховуючи, що в 1070–1080-х роках, коли Єфрем розпочав свою діяльність, майже всі будівельні кадри були задіяні в Києві. Єпископ не мав іншого виходу, як звернутися до Візантії. Очевидно, він робив це неодноразово і кожен раз отримував майстрів-плінфоробів з різних провінцій, судячи з переяславльської плінфи. Проте техніка кладки з утопленим рядом засвідчує, що майстри мулярської справи могли походити як з Константинополя, так і з Києва, де така система кладки вже була добре засвоєна. В усякому разі після сходження в 1094 році на престол у своїй "отчині" Володимира Мономаха, широке залучення різних майстрів перестало бути проблемою. Саме тому з кінця XI ст. роль київських майстрів у переяславльському будівництві зростає.

Надалі вже в першій третині XII ст. в архітектурі Переяславля виявлялися ознаки архітектурних заповідей із зодчества інших давньоруських земель. Так, "Безстовповий храм", залишки якого було знайдено під Успенською церквою, свідчить про зв'язок з чернігівським зодчеством, а рештки Воскресенської (Іоаннівської) церкви, побудованої в 1130-х роках, указують на зв'язок архітектури Переяславля із зодчеством Новгороду і Пскова¹¹⁶.

Ще одна група візантійських майстрів, незалежних від Києва, з'явилася в кінці XI ст. в Чернігові, де за наказом Володимира Мономаха, який обіймав на той час чернігівський престол, було зведено храм-усипальню, залишки якого в 1980-х роках було знайдено під час розкопок¹¹⁷. Ця будівля – зовсім незвична для Давньої Русі двох'ярусна споруда, що мала аналогії лише в константинопольській архітектурі X–XII ст. (церкви Мірелейон і Одалар-Джами).

Двох'ярусний храм-усипальня залишився унікальним явищем у давньоруському зодчестві. Не



Успенський собор Єлецького монастиря (план і реконструкція загального вигляду). Початок XII ст., Чернігів. За М. Холостенком

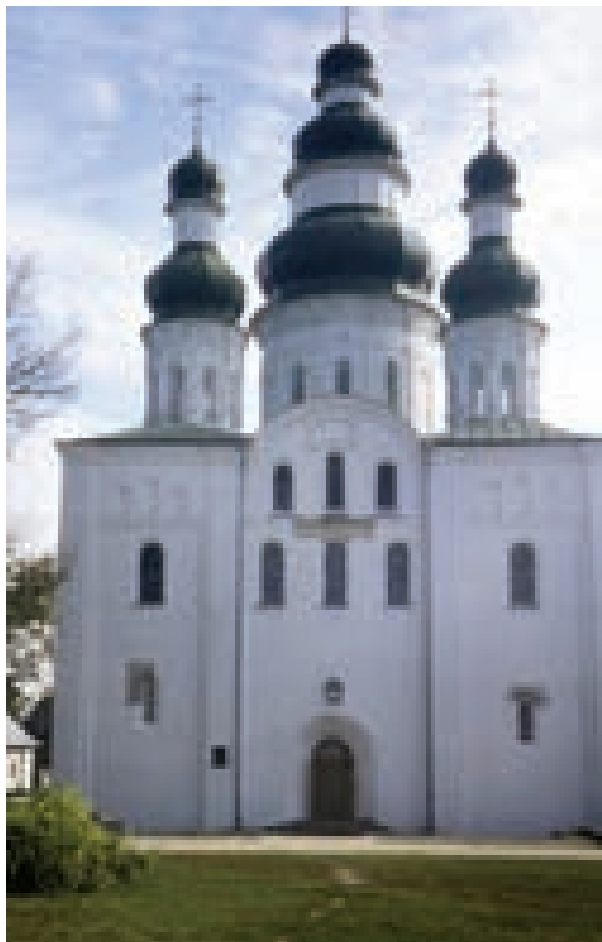


Успенський собор Єлецького монастиря (західний фасад). Початок XII ст., Чернігів. Сучасний вигляд

отримала розвитку в чернігівській архітектурі й будівельна традиція, закладена артілью, що звела його. З її діяльністю в Чернігові пов'язана лише одна пам'ятка – один з чернігівських теремів, залишки якого було знайдено під Борисоглібськом собором.

В іншій будівлі, зведеній на межі XI–XII ст. (так званому “теремі Красного двору”)¹¹⁸ в Чернігові, учені виявили сліди діяльності ще однієї артілі. Стиль роботи цієї артілі суттєво відрізнявся від усього того, що будували протягом XI ст. На зміну кладки з утепленням рядом тут уперше було застосовано рівношарову кладку з плінфи¹¹⁹, а починаючи з Успенського собору Єлецького монастиря¹²⁰, у систему декорації та в деякі конструкції запроваджено окремі елементи, пов'язані з впливом романської архітектури (хрестові склепіння, аркатурні пояски, напівколони на фасадних пілястрах). Типологічно Успенський собор Єлецького монастиря продовжував традицію, започатковану в Успенській церкві Печерського монастиря, закріплюючи її канонічність.

Надалі протягом першої третини XII ст. цей напрям продовжено в Борисоглібському соборі¹²¹, а стилістичні ознаки романського походження ще більше посилено в результаті застосування скульптурних елементів¹²².



Борисоглібський собор.
Перша половина XII ст.,
Чернігів. Сучасний ви-
гляд



Отже, на межі XI–XII ст. в Чернігові сформувався новий напрям у давньоруському зодчестві, що органічно поєднав у собі відпрацьовану в Русі візантійську типологічну схему будівлі й стилістику, притаманну романській архітектурі. Витоки цієї нової традиції, що поєднувала в собі ознаки візантійської, київської та романської архітектури, довгий час залишалися нез'ясованими, але тепер можемо стверджувати, що на становлення цього напрямку, крім візантійського та київського зодчества, значно вплинула романська архітектура Північної Італії¹²³.

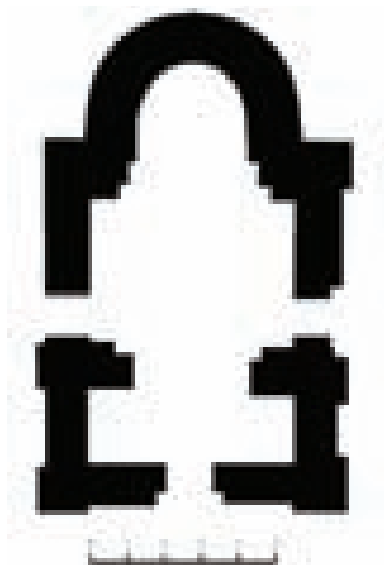
Однак Чернігів, що став основоположником нової архітектурної стилістики в давньоруському зодчестві, не втратив зв'язок і з іншими центрами Давньої Русі. Так, в Іл-

Борисоглібський собор (реконструкція загального вигляду і план). Перша половина XII ст., Чернігів.
За М. Холостенком



лінській церкві, зведеної, найімовірніше, в кінці XI ст. (в 1090-х рр.)¹²⁴, відобразилися зв'язки із зодчеством Переяславля¹²⁵, а Благовіщенський храм, збудований уже в другій половині XII ст.¹²⁶ наслідував традиції київського зодчества XI – першої третини XII ст.

Крім храмового будівництва, у Русі в XI ст. відомі також і палацові споруди. Фундамент палацової споруди першої половини XI ст., подібний за планом до згаданого вище палацу біля Десятинної церкви, знайдено на вулиці Ірининській поблизу храму часів Ярослава Мудрого. Рештки палацових споруд виявлено в Чернігові поблизу Спаського собору (Красний двір князя Володимира Мономаха). У Переяславлі відома велика двокамерна споруда з розкішно оздобленим залом – очевидно, це єпископський палац Єфрема кінця XI ст. Стіни й склепіння в ньому викладено мозаїкою на золотому тлі, панелі вкривала “флорентійська мозаїка” з різнокольорового мармуру. Колони оздоблено різьбленими капітелями коринфського ордера, підлогу вимощено з інкрустованих шиферних плит. У Сазі про Еймунда згадується про кам'яний палац на княжому дворі Ярослава Мудрого в Новгороді. У середині цього палацу стіни було оббито дорогими тканинами.



План Іллінської церкви. 90-ті рр. XI ст., Чернігів

Споруди XII–XIII століття

Провідне місце в історії давньоруського зодчества домонгольської доби займає XII ст., коли монументальне будівництво, зосереджене до того часу в Києві, поширилося по всій території Давньої Русі. Уже наприкінці XI ст. з'явилися перші незалежні будівельні осередки та школи в Переяславлі та Чернігові, а згодом, упродовж усього XII ст., відбувався активний процес формування та становлення самостійних архітектурних шкіл у багатьох землях і міських центрах Давньої Русі. Цей процес був зумовлений активним піднесенням економічного та культурного життя майже всіх регіонів Київської держави, виникненням та розвитком міст, зміцненням самостійних чи напівсамостійних князівств і земель, що супроводжувалося формуванням нових потужних регіональних осередків культури. У XII ст. географія поширення мурованих споруд уже охоплювала значну територію, включаючи майже всі стольні міста великих та малих удільних князівств. Окрім Києва, Переяславля та Чернігова, виникають самостійні будівельні центри та школи в Новгороді, Полоцьку, Смоленську, Гродно, на Волині, у Галицькій та Володимиро-Суздальській землях. У сферу новгородського будівництва залучилися Псков і Ладога, чернігівського й смоленського – Рязань, з'явилися монументальні споруди у Вітебську та містах Турово-Пінської землі.

Процес формування шкіл у давньоруській архітектурі XII ст. став можливим завдяки появі власних майстрів. Початок будівництва в кожному новому центрі мав витоки з усталених культурних центрів Русі або ж отримував імпульс з Візантії чи Західної та Центральної Європи.

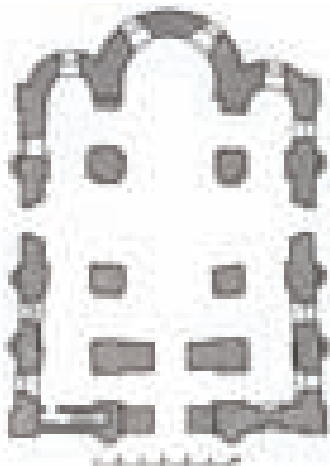
Церква Успіння Богородиці Пирогощі. 1131–1135 рр., Київ. Сучасний вигляд з північного сходу



Нова стилістика, що склалася в кінці XI – у першій третині XII ст. в чернігівському зодчестві, у кінці 1130-х років була принесена київськими майстрами й до Києва (церква Богородиці Пирогощі¹²⁷ і нещодавно знайдена під час археологічних розкопок “Церква на Юрківській вулиці”¹²⁸). Після утвердження в 1140-х роках у Києві чернігівської князівської династії Ольговичів та переведення ними чернігівської артіль до Києва, нова стилістика почала поширюватися майже на всіх давньоруських землях (Волинь, Смоленськ, Рязань) та стала визначальною для всього давньоруського зодчества XII ст.¹²⁹

У самому Києві на початку XII ст. ще з’являлися будівлі, що продовжували традицію, закладену в будівництві в другій половині XI ст. (собори Михайлівського Золотоверхого й Федорівського монастирів). Є всі підстави вважати, що в їхньому будівництві були задіяні майстри, які працювали й у Новгороді¹³⁰.

План церкви Успіння Богородиці Пирогощі. 1131–1135 рр., Київ



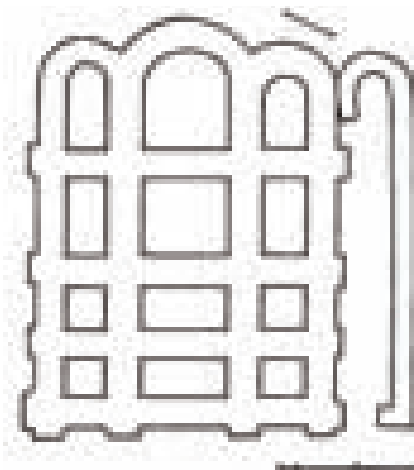
Але вже в першій чверті XII ст. в Києві з’явилася пам’ятка, у якій виразно проявилася тенденція до відходу від традиційних візантійських форм, що зберігалися, хоча й у трансформованому вигляді, і в Десятинній церкві, і в Софійських соборах, і в Успенській церкві Печерського монастиря, і в спорудах другої половини XII ст., у бік створення нетипової для візантійської архітектури динамічної за композицією будівлі з виразним тяжінням до вертикалізму – церкви Спаса на Берестові¹³¹. Зокрема, уже в цій пам’ятці було закладено риси, розвиток яких у майбутньому зумовив створення національних, незалежних від Візантії архітектурних форм.

Ця церква не згадується в літопису. Більшість дослідників датують її часом князювання Володимира Мономаха (1113–1125). Проте існує думка про більш раннє її спорудження, за доби князювання його батька Всеволода Ярославича, – на початку 90-х років XI ст. Церква правила за палацовий храм у великокнязівській резиденції в Берестовому. Тип храму походить від типу Успенської церкви (шестистовповий, трьохапсидний), з тією різницею, що в широкому нартексі по боках розміщені вежа зі сходами на хори та хрещальня. Їхні об'єми ризалітами виходять на бічні фасади. Довжина споруди – близько 30 м, ширина – 20–35 м. Ширина підкупольного квадрата – 7,75 м. Стовпи – хрещаті, лопатки всередині та ззовні – плоскі. Квадратна у плані хрещальня в північній частині нартекса містить три апсидні ніші в товщі східної стіни. У симетричній південній башті (квадратній ззовні та круглій зсередини) зберігся масивний круглий стовп для опори сідців. До вхідних порталів із трьох сторін були прибудовані притвори, перекриті трицентровим склепінням.

Важливу роль у декоруванні фасадів відіграють численні дво- та трьохступчасті ніші, розміщені у два яруси, а також викладені з плінфи хрести та смуги меандра. Інтер'єр прикрашено фресками.

Фундамент складено з бутового каменю на цем'янковому розчині. У підшві – дерев'яні лежні, скріплені залізними штирями. Глибина – близько 1 м.

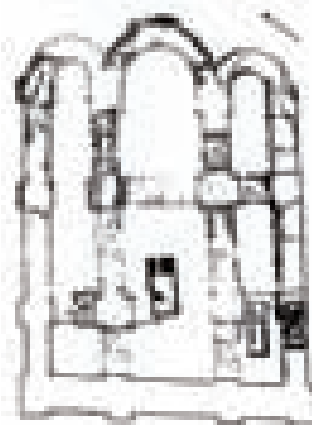
Техніка мурування стін відрізняється від мурування в XI ст. Стіни складено в техніці з утепленим рядом, де середній ряд плінфи між верхнім і нижнім відступає від лицевої поверхні та ззовні затицьований, що імітує вигляд змішаного мурування. Каменю в стінах порівняно небагато, його використано лише в забутовці масиву стіни без виходу на фасад. Розмір плінфи – 33–35 см × 27–30 см × 4–4,5 см.

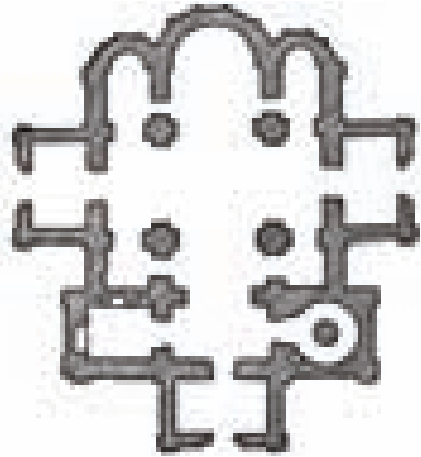


План собору Федорівського Вотчого монастиря. 1128 р., Київ. За В. Харламовим



Залишки церкви на вул. Юрківській. Перша половина XII ст., Київ. Вигляд розкопок 2003 р. План церкви за М. Сагайдаком





Церква Спаса на Берестові (реконструкція загального вигляду і план). Перша чверть XII ст., Київ. За Г. Штендером

У загальній композиції пам'ятки відчувається перехід до вертикалізму, який у подальшому відіграватиме провідну роль у висотних композиціях давньоруських храмів.

Раптове припинення будівельної діяльності в Києві в середині 30-х років XII ст. та поновлення її вже силами чернігівської артїлі після приходу на київський престол чернігівського князя Всеволода Ольговича (1139)¹³² спричинило утвердження лінії розвитку, пов'язаної зі створенням законмарних одноверхих храмів, що стали вже канонічними, і позначеної впливом романської архітектури (переважно, у сфері використання елементів декорації). Так, упродовж майже всього XII ст. напрям, пов'язаний з розробкою динамічних храмових композицій, відходить на периферію розвитку давньоруської архітектури.

Нова стилістика, що склалася наприкінці XI – у першій третині XII ст. в чернігівському зодчестві, наприкінці 1120-х років поширилася в Києві, а після утвердження на князівському престолі Всеволода Ольговича з чернігівської князівської гілки почала поширюватися майже на всіх давньоруських землях (Волинь, Смоленськ, Рязань) та стала визначальною для всього давньоруського зодчества XII ст.

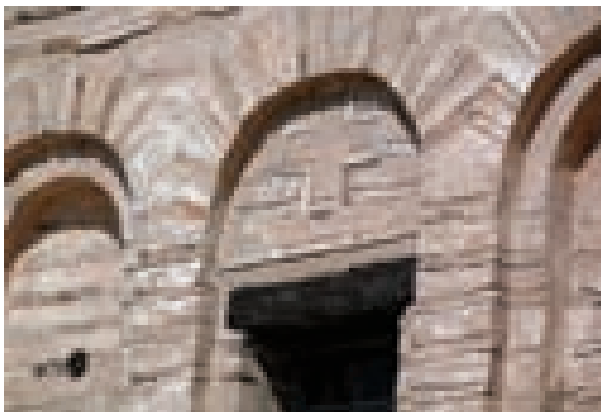
Першою відомою нам спорудою, збудованою в техніці рядового цегляного мурування (“opus isodus”) в Києві був собор Федорівського монастиря в київському Дитинці, будівництво якого розпочалося 1128 року за правління Мстислава Володимировича. Це був тринавовий шестистовповий хрестокупольний храм з підкупольним простором (6 м × 5,7 м). Розміри – 27,9 м × 19,5 м. Ширина фундаменту – близько 1,8 м (в апсидах – до 2,2 м). Наявні сліди дерев'яних субструкцій лежнів з металевими штирями. Розмір плінфи – 27–30 см × 21–23 см × 4,5 см. Уздовж південної стіни наприкінці XII – на початку XIII ст. прибудували додатковий притвор з апсидою, у муруванні якої використовувалася “пальчаста” (з канелюрами) цегла. Храм розписано фресками. Підлога –

з шиферних овруцьких плит (у тому числі – інкрустованих мозаїкою зі скляної смальти) та керамічних кольорових полив'яних плиток (12 см × 12 см × 2 см). Виявлено голосники-резонатори та віконне скло¹³³.

У 1131–1135 роках Великий князь Мстислав побудував на Подолі – на головній торговій площі Києва (Торговищі) – церкву Успіння Богородиці Пирогощі, у якій ознаки нового стильового напрямку вже повністю оформилися. За типом – це відносно невеликого розміру (24,7 м × 17 м) шестистовповий тринавовий хрестокупольний храм з одним верхом. Фасади церкви розчленовані пілястрами з півколоннами, відповідно до внутрішнього членування. У товщі західної стіни – сходи на хори. Площини фасадів були майже позбавлені декору. Очевидно, їх прикрашав лише аркатурний фриз під закомарами та над карнизом купола.

Розпланування церкви зроблено неточно, тому фундамент не повністю відповідав виведеним стінам. Фундамент – надзвичайно глибокий, понад 4 м, – споруджували у два етапи. Спочатку викопали котлован (близько 2,2 м) під усю споруду, після чого в ньому викопали траншеї (понад 2,2 м) для смуг фундаменту, який за чотири етапи забудовували та вирівнювали кількома рядами плінфи. Простір між смугами фундаменту засипали ґрунтом. За основу вправили блоки мурування, складені у змішаній техніці кладки, з якоїсь більш ранньої церкви. Плінфа з блоків великого формату (30–32 см × 28–29 см × 4,7–5 см) й доброго формування та випалу.

Техніка мурування стін – порядова (рівношарова). Ширина північної та південної стін – близько 1,4 м, західної – 1,7 м, апсид – до 1,5 м. Основний розмір плінфи 28–29 см × 23,5–24 см × 4,5–4,8 см. У стінах виявлено прямокутні порожнини колод від будівельного риштування, які ззовні закладали плінфою. Плінфа неякісного випалу. Розчин – з додаванням цем'янки – ідентичний розчину фундаменту. Це свідчить про те, що стіни були споруджені одночасно з фунда-



Фрагмент фасаду південної башти церкви Спаса на Берестові. Перша чверть XI ст., Київ

менту західної стіни – сходи на хори. Площини фасадів були майже позбавлені декору. Очевидно, їх прикрашав лише аркатурний фриз під закомарами та над карнизом купола.

Фасад південної башти церкви Спаса на Берестові. Перша чверть XI ст., Київ



Церква Спаса на Берестові (фрагмент первісного західного фасаду з відбитком склепіння притвору). Перша чверть XII ст., Київ



ментом (для зведення стін не використовували старий фундамент, як іноді вважали науковці).

Підлога була викладена з плит овруцького шиферу та керамічних кольорових полив'яних плиток.

У збудованих у 1130-х роках церквах Успіння Богородиці Пирогощі та на Юрківській вулиці стилістика, що виникла в чернігівському зодчестві, ще тільки прокладала собі шлях у київській архітектурі, але вже в таких спорудах 40-х років, як Кирилівська церква в Києві та церква Георгія (Успенська) в Каневі, тип однокупольного шестистовпового закомарного храму вже остаточно утвердився і став зразком для розвитку архітектури в інших давньоруських землях. У 1144 році майстри Великого князя Всеволода Ольговича, можливо, ті самі, що будували церкву Успіння Богородиці Пирогощі, побудували церкву Святого Георгія в Каневі (пізніше перейменовану на Успенський собор). Це також шестистовповий хрестокупольний храм із трьома апсидами, увінчаний одним верхом. Фасади розчленовані пілястрами (ширина 1,45 м) з напівколонами відповідно до внутрішнього членування. Довжина споруди – 25,2 м, ширина – 16,7 м. Розмір підкупольного прямокутного простору – 5,8 м × 4,9–5 м. Товщина стін 1,4 м, але в західній частині північної стіни, де містилися сходи на хори, вона сягала 2,1 м. Стовпи хрещаті. Лопатки в інтер'єрі плоскі, а ззовні – кутові двохступчасті, а проміжні – з потужними (діаметр 0,95 м) напівколонами.

Площини фасадів оздоблено декоративними півциркульними нішами й вузькими тягами-лізенами та орнаментом. На трьохступчастих порталах збереглися залишки фресок.

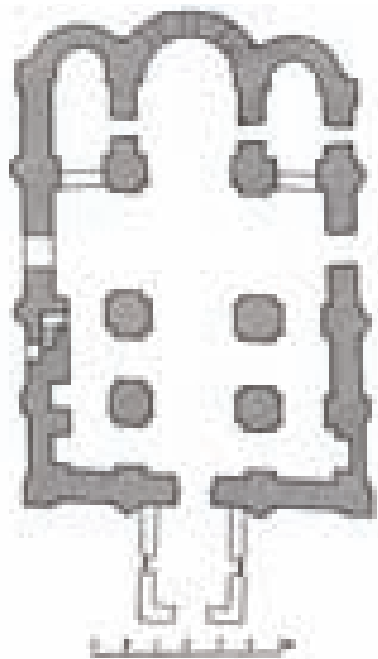
Найвідомішою пам'яткою цієї доби є Кирилівська церква в Києві, що дійшла до нашого часу вже в барокових формах. Вона була закладена Великим київським князем Всеволодом Ольговичем, який мав християнське ім'я Кирило (помер 1146 р.), а завершено будівництво вже його вдовою – Марією Мстиславівною десь у середині XII ст. Церква була собором монастиря, що належав чернігівській династії князів Ольговичів.

Це одноверхий шестистовповий хрестокупольний храм із трьома апсидами, розміром 33 м × 22 м. Розмір підкупольного простору – близько 7 м (по осі храму) та 7,7 м поперек. Підбанниковий отвір мав форму прямокутника із заокругленими кутами, але сам барабан круглий, з діаметром рівним більшій стороні підкупольного простору. Стовпи – хрещаті. Лопатки західної пари подовжуються стінками, що від-

діляють нартекс, у південній частині якого розміщено хрецьальня з невеличкою апсидою. Крім того, у нартексі влаштовано аркосольні ніші – дві в південній стіні та по одній у членуваннях західної.

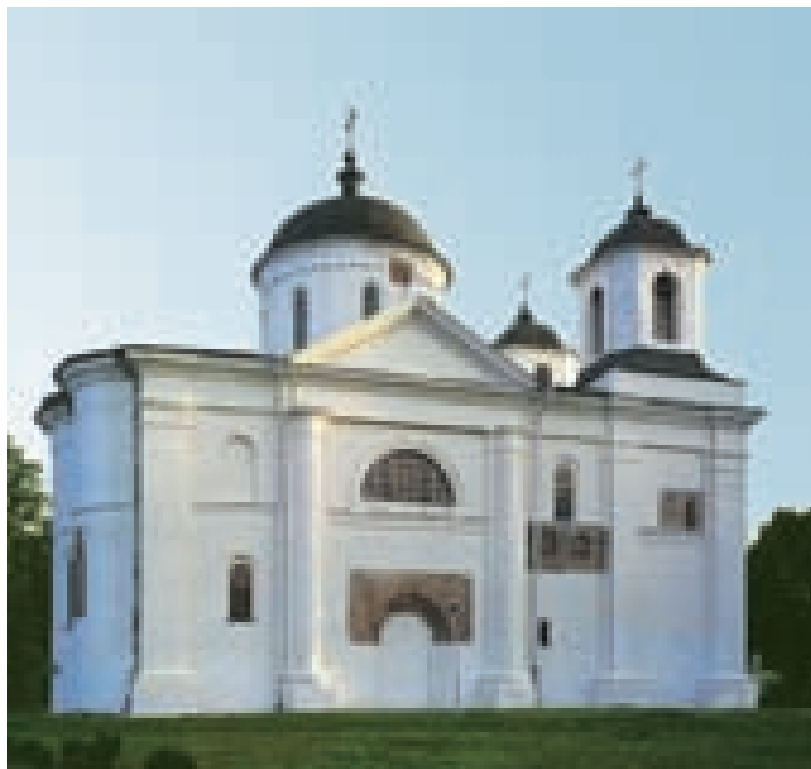
Хори П-подібної форми розміщено над нартексом та над західними чарунками бічних нефів. Сходи на хори у товщі північно-західної стіни перекрито плитами овруцького шиферу. У південному виступі хорів міститься невеликий приділ зі східною вписаною апсидою. Лопатки стовпів на хорах оздоблено тонкими напівколонками. Середнє членування хорів спирається на циліндричне склепіння, орієнтоване поперек храму, висунуті вперед бокові ділянки хорів – на хрестові склепіння. В інтер'єр храму хори відкривалися подвійною аркою, над якою розміщувалося ще два вікна.

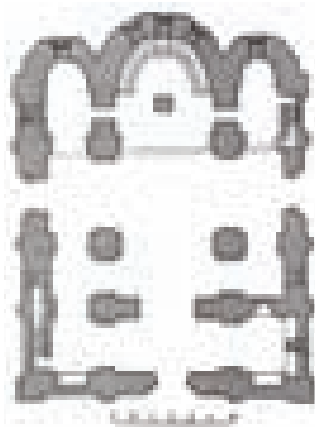
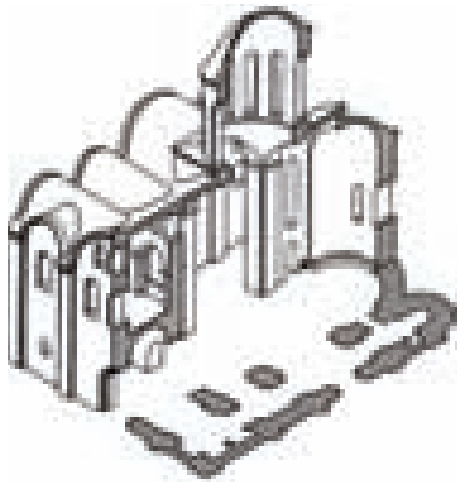
Стіни членовано лопатками, плоскими в середині храму. Зовнішні кутові лопатки були плоскі, двохступчасті, а середні мали потужні напівколонни. Апсиди прикрашали тонкі напівколонки. По стінах на рівні п'ят закомар та під куполом проходила аркатурна смуга з плінфи. Між вікнами барабана містилися вузькі напівколонки. Портали храму мали трьохступчастий профіль. Вікна також були обрамлені уступами.



План церкви Святого Георгія (Успіння Богородиці). 1144 р., Канів Черкаської обл.

Церква Святого Георгія (Успіння Богородиці). 1144 р., Канів Черкаської обл. Сучасний вигляд з півдня



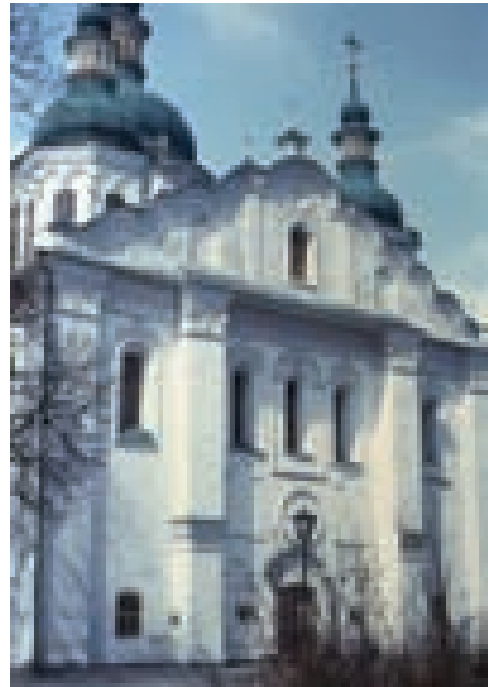


Кирилівська церква (аксонометричний розріз, план, реконструкція загального вигляду). 40-ві рр. XII ст., Київ. За М. Холостенком

У центральній апсиді виявлено рештки давнього престолу та синтрон із лав двох рівнів з єпископським кріслом посередині. У південній стіні апсиди виявлено сходи, що вели до ніші в стіні (призначення її не відоме).

Під час спорудження фундаменту спершу було зроблено суцільний котлован (як і для церкви Успіння Богородиці Пирогощі, але менший) завглибшки 0,5 м, у якому закладено смуги фундаментних ровів, заглиблених на 1,9 м. Вони заповнювалися валунами буту на цем'янковому розчині та зверху – шаром каменю-пісковіку. Над ним лежав шар розчину з битою плінфою (15–20 см), далі – мурування з плінфи,

Кирилівська церква. 40-ві рр. XII ст., Київ. Сучасний вигляд західного фасаду. Реконструкція західного фасаду М. Холостенка



яке у верхніх рядах помітно розширювалося, утворюючи невелику відмостку. Вона виступала не менше, ніж на 0,4 м – на ширину плоских лопаток (в інтер'єрі) та напівколон ззовні. Дерев'яних субструкцій під фундаментом не виявлено.

Товщина західної та південної стін – близько 1,75 м, північної – 1,98 м. Вони викладені в техніці рівношарового (порядового) мурування. У забутовці стін використано биту плінфу та дрібне каміння. Головний розмір плінфи: 31–32 см × 22–24 см × 5,55 см. Широко використовували “половинки” (завширшки 15–16 см), спеціальні лекальні плінфи (для напівколонок). У напівколонках Пирогощі для цього спеціально підтесували звичайні прямокутні плінфи. Чимало плінф мали знаки на торцях, а на постелистій частині – мітки. У муруванні стін зафіксовано порожнини від прогнилих дерев'яних брусів.

Давня підлога на підготовці (12 см) із цем'яноквого розчину складалася з різблених шиферних овруцьких плит, інкрустованих мозаїкою в підкупольній частині. Підлогу в апсидах та бічних нефх покривали гладенькими шиферними плитами та керамічними полив'яними плитками. Виявлено рештки дерев'яних віконниць та скла круглої, трикутної та ромбоподібної форми. Широковідомі фрески пам'ятки зберегли на площі близько 800 кв. м.

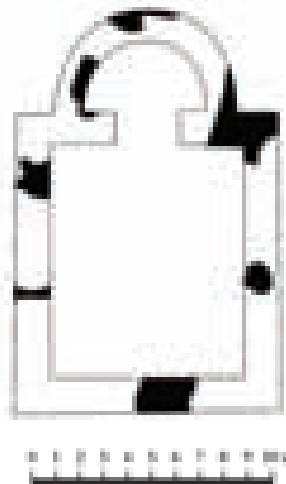
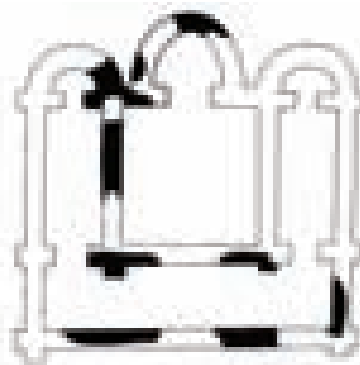
До основного об'єму храму прилягали прибудови, очевидно – також XII ст.: з півдня – притвор та невелика капличка з апсидою в товщі її східної стіни, з півночі – два прямокутні приміщення.

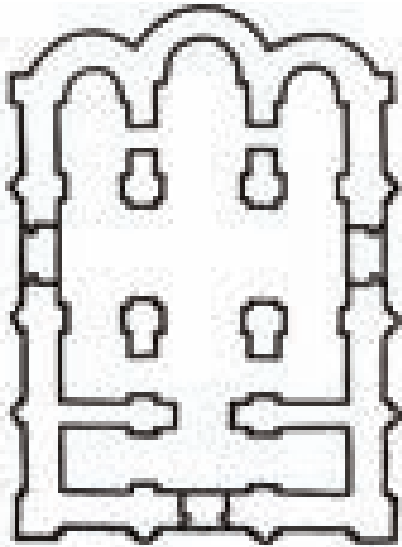
Суттєвою особливістю композиції київських пам'яток середини – другої половини XII ст. є заміна окремих об'ємів сходових веж сходами, розміщеними в товщі стіни, що робило загальний силует споруди більш компактним та лапідарним.

За безпосередньої участі київських майстрів у тих самих формах у середині XII ст. розвивалося й зодчество Смоленська (церкви Святих Петра і Павла¹³⁴ та Іоанна Богослова¹³⁵, храм у Перекопному провулку¹³⁶, церква Святого Василя й собор Борисоглібського монастиря на Смядині¹³⁷, “Храм на вулиці Соболева”¹³⁸) та архітектура Волині (Успенський і Федорівський собори в давньому Володимирі)¹³⁹. Слід зауважити, що, у межах добре засвоєної киево-чернігівської традиції, смоленські майстри в середині XII ст. вели пошуки і власних архітектурних композицій. Свідченням цього є безстовповий храм, збудований у 1140-х роках у смоленському Дитинці¹⁴⁰.

На Волині киево-чернігівський тип і форми пам'яток поєднувалися з будівельною традицією, що мала витoki в Переяславльському зодчестві. Очевидно, зодчі та каменярі з Києва працювали тут разом з переяславльськими майстрами, які і розпочали будівництво в давньому Володимирі. Про це свідчить знайдений там під час розкопок фундамент двох недобудованих храмів. Один з них було виявлено під фундаментом собору Федорівського монастиря, спорудженого в 1150-х роках¹⁴¹, а другий – на сучасній Садовій вулиці¹⁴². Очевидно, невдовзі після того, як було розпочато будівни-

Плани церков давнього Володимира:
1 – небудований храм під фундаментом Федорівського собору. Середина XII ст.;
2 – недобудований храм на вул. Садовій. Друга половина XII ст.





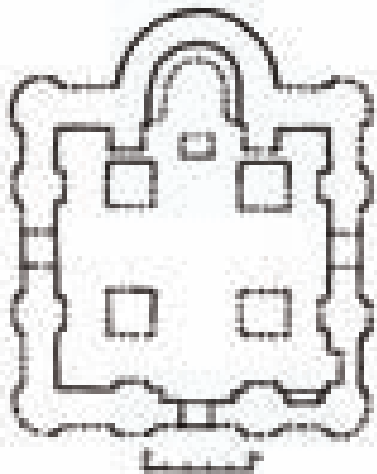
План Федорівського собору (“Стара кафедра”). Середина XII ст., давній Володимир

Киеві чернігівської династії Ольговичів, там опинилася й чернігівська артіль, яка вже в кінці 40-х років перемістилася до Переяславля, звідки в 50-х роках XII ст., після приходу князя Мстислава на волинський престол, перебралася у Володимир на Клязьмі а після 1167 року, коли Мстислав став київським князем, майстри знову повернулися до Києва¹⁴³. Але певна частина майстрів усе ж залишилася на Волині, де вже в 1170-х роках було побудовано храми в Дорогобужі-Волинському¹⁴⁴ та в Луцьку¹⁴⁵. У подальшому сліди цих майстрів ведуть до Турово-Пінської землі, де вони звели поки що єдиний нам відомий храм у Турові¹⁴⁶.

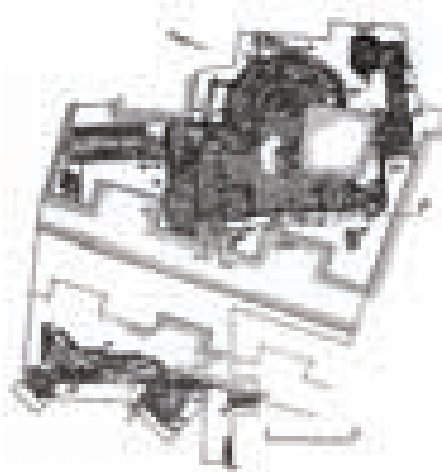
Отже, можемо стверджувати, що в XII ст. архітектурно-будівельна діяльність у Чернігові, Києві, Переяславлі, Смоленську та на Волині була взаємопов’язана, внаслідок чого утворився той стилістичний напрям у давньоруському зодчестві, що називався то “придніпровським” (Ю. Асеев)¹⁴⁷, то “києво-чернігівським” (П. Раппопорт)¹⁴⁸. Назва ця, звісно, умовна. Насправді стилістикою та будівельно-технічними особливостями цього напрямку також були охоплені землі, що виходять за межі Придніпров’я (Волинь та Рязань).

В основі стилістики цього напрямку – особливості чернігівської архітектури першої третини XII ст. У всіх зазначених вище регіонах у 1130–1170 роках майже повністю (за винятком Переяславля, що орієнтувався на власну стару традицію) копіювали техніку кладки, типологічну схему планової і об’ємно-просторової композиції та систему оформлення фасадів, що склалася в зодчестві Чернігова 1090–1130-х років. Але система декоративно-пластичного вирішення фасадів сприйнялася там у спрощеному вигляді в порівнянні з варіантом Чернігова – скульптурна різьба в декорації споруд в жодному з цих центрів не застосовувалася.

План церкви. Друга половина XII ст., Дорогобуж Рівненської обл. За М. Малевською



Виняток становить Рязань, що перебувала у прямій церковній, а тривалий час – політичній залежності від Чернігова. У 1949 році А. Монгайт на городищі Стара Рязань відкрив та дослідив рештки Успенського собору¹⁴⁹, який так копіював архітектурно-стилістичні та будівельно-технічні особливості чернігівських пам'яток і, особливо – Успенського собору Єлецького монастиря, що це змусувало визнати – він був зведений чернігівськими майстрами та хронологічно близький до храмів самого Чернігова. Те саме стосується й іншого рязанського храму – Борисоглібського¹⁵⁰. Таким чином, пам'ятки Старої Рязані відносилися до романізованого напрямку в давньоруському зодчестві XII ст., яке умовно називається “києво-чернігівською” або “придніпровською” школою. З'явившись у Чернігові на межі XI і XII ст., цей напрям протягом XII ст. завоював майже всі архітектурні центри Давньої Русі, майже на століття визначаючи розвиток усього давньоруського зодчества.



План церкви. Друга половина XII ст., Луцьк. За М. Малевською

До того часу відноситься формування ще однієї важливої архітектурно-будівельної традиції – новгородської. Її виникнення безпосередньо пов'язане з київською архітектурою кінця XI – початку XII ст. Самостійне будівництво в Новгороді розпочалося в 1103 році (церква Благовіщення на Городищі¹⁵¹) та велося за князівським наказом силами київських майстрів. У 1110–1130 роках вони звели собор Миколая на Ярославів дворіщі (1113)¹⁵², церкву Святого Феодора Стратилата на Софійській стороні (на Щирковій вулиці) (1115)¹⁵³, собор Різдва, Антонієвого монастиря (1117)¹⁵⁴, Георгіївський собор Юрієвого монастиря (1119)¹⁵⁵, церкву Івана на Опоках (1127)¹⁵⁶ та храм Успіння на Торгу (1135)¹⁵⁷.

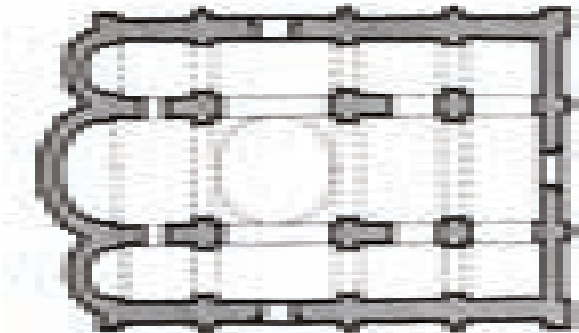
В архітектурі таких будівель, як церква Благовіщення на Городищі, собори Миколая на Ярославів Дворищі, Юрієвого та Антонієвого монастирів, церква Феодора Стратилата на Щирковій вулиці, типологічний і стилістичний зв'язок з київським зодчеством другої половини XI – початку XII ст. ще дуже відчутний. У той же час, незважаючи на пряме використання київського типу закомарного храму з нартексом та сходовими вежами, новгородські будівлі відрізнялися багатoverхістю та, як і в XI ст. Софія Новгородська, переважним використанням у кладці великих блоків волховського плитняку, що надавав стінам новгородських храмів своєрідної пластики. Асиметричні композиції новгородських храмів початку XII ст., увінчаних кількома верхами, були зумовлені наявністю яскраво виражених об'ємів сходових веж. У самому Києві, навпаки, переважала тенденція включення веж до основного об'єму храму. П'ятиверхість собору Святого Миколая на Ярославів дворіщі в Новгороді пояснюється ідеологічною причиною – прагненням князя протиставити свій придворний храм, який стояв на іншому березі Волхова, багатoverхому об'єму Софійського собору, що перебував під юрисдикцією не князя, а міста. У будівлях 1120–1130-х років (церкви Святого Іоанна на Опоках та Успіння на Торгу) при збереженні традиційної типологічної схеми, стилістичних та будівельно-технічних особливостей, відбувалося спрощення композиційної структури будівель – сходи на хори розміщувалися вже не в окремому об'ємі вежі, а в товщі західної стіни. Завдяки цьому загальна композиція споруди стала більш компактною. Цей процес у київському зодчестві розпочався ще раніше – у другій половині XI ст., у Чернігові – на межі XI і XII ст., і згодом став архітектурною нормою. Не виключено, що це пов'язано з тим, що саме тоді знову активізувалися зв'язки між будівельними артілями Новго-



Успенський собор. 50-ті рр. XII ст., давній Володимир. Сучасний вигляд з північного сходу

витку проявилися в застосуванні місцевого каменю – волховського плитняку, у спрощенні пластики фасадів та їх декору, а також у суттєвій зміні пропорційного ладу споруд за рахунок акцентування вертикальних пропорцій. Попри відмінність від переяславльської та, особливо, – чернігівської архітектурно-будівельних традицій, які вже з межі XI і XII ст. можна розглядати як самостійні архітектурні школи,

План Успенського собору. 50-ті рр. XII ст., давній Володимир



рода та Києва. Сліди їхньої співпраці можна простежити в таких пам'ятках Києва і Переяславля, як собор Федорівського Вотчого монастиря (1129) і церква Успіння Пирогощі (1131) в Києві та Воскресенська (Іоаннівська) церква в Переяславлі¹⁵⁸. Таким чином, у кінці першої третини XII ст. відбулася тісна інтеграція між різними, що стали вже самостійними, будівельними центрами Русі: Києвом, Черніговом, Переяславлем та Новгородом¹⁵⁹. До того ж ознаки стилістичних та будівельно-технічних відмінностей від київської архітектури XI ст. найяскравіше проявилися в Чернігові та Переяславлі, тоді як новгородське зодчество, незважаючи на те, що будівництво там вже з початку XII ст. проводили незалежно від Києва, більшою мірою продовжувало перебувати в річищі розвитку старої київської традиції попереднього століття. У плані будівельної техніки це проявилось у використанні кладки “opus mixtum” із утопленим рядом, яку за межами Києва вже почала витісняти рівношарова техніка, а в стилістичному – використанням типової для київського зодчества другої половини XI – початку XII ст. схеми планової та об'ємно-просторової побудови споруди. Ознаки самостійності в роз-

витку проявилися в застосуванні місцевого каменю – волховського плитняку, у спрощенні пластики фасадів та їх декору, а також у суттєвій зміні пропорційного ладу споруд за рахунок акцентування вертикальних пропорцій. Попри відмінність від переяславльської та, особливо, – чернігівської архітектурно-будівельних традицій, які вже з межі XI і XII ст. можна розглядати як самостійні архітектурні школи, новгородське зодчество першої третини XII ст. слід розглядати ще не як самостійну школу давньоруського зодчества, а як гілку київської архітектурної традиції.

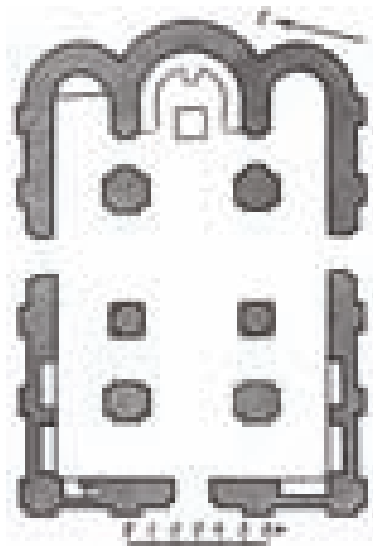
Якщо вести мову про інші школи давньоруського зодчества, то зв'язки з архітектурою Західної та Центральної Європи, що розвивалися в річищі романського стилю, у XII ст. відіграли досить вагомую роль у їх розвитку.

Вище згадувалися романські елементи в архітектурі Чернігова, які відобразилися на низці стилістичних ознак не лише чернігівського, але й

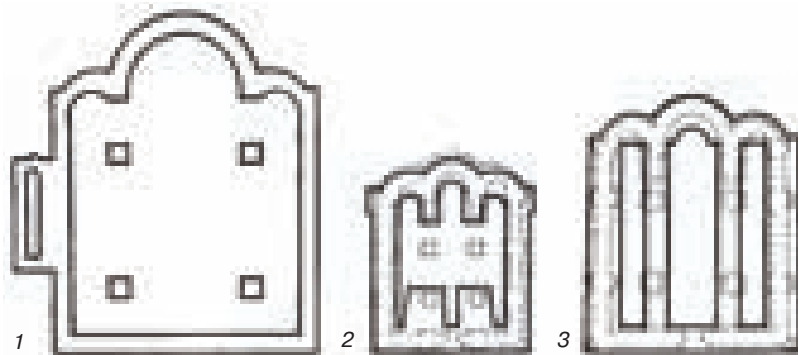
значної частини всього давньоруського зодчества. Більш тісні зв'язки з романською архітектурою простежуються в школах, які завдячували їй своєю появою – у галицькій та володимиро-суздальській. Коли на початку XII ст. на крайньому південному заході Русі, у передгір'ях Карпат, перемиський князь Володар Ростиславич розпочав кам'яне будівництво, він воював майже з усіма іншими князівствами давньої Русі, й тому був вимушений звернутися до послуг майстрів із прикарпатських регіонів сусідньої Польщі¹⁶⁰. Ці майстри принесли з собою в Русь романську техніку будівництва з тесаних квадратів білого каменю. Показово, що перший побудований ними храм – церква Святого Іоанна в Перемишлі¹⁶¹ – був не романською базилікою або іншим типом “латинського” зразка, а канонічним для православної традиції варіантом собору вписаного хреста київського типу. Такими самими були й побудовані цими майстрами храм у Звенигороді Галицькому¹⁶² та придворна Спаська церква князя Володимира Володаревича, зведена в Галичі після перенесення туди в 40-х роках XII ст. столиці князівства¹⁶³. Пам'ятки галицького зодчества першої половини XII ст. вирізнялися суворою лапідарністю. Білокам'яної скульптурної декорації, існування якої здається можливим, враховуючи романське походження майстрів, у храмах не було, оздоблення зводилося лише до мінімального набору з городчатого пояса та простих клинчастих консолей¹⁶⁴.

У самому Галичі, після того як артілі майстрів перейшли на північний схід Русі до Юрія Долгорукого, архітектурно-стилістична традиція змінилася. На зміну їм прийшла нова артіль, цього разу – з Угорщини¹⁶⁵. Прийшовши з католицького світу, майстри принесли з собою романську техніку квадратного будівництва й систему декорацій, але тепер вже з активним використанням профільної різьби, орнаментальної та сюжетної скульптури¹⁶⁶. Типи храмів, зведених цими майстрами, переважно залишилися канонічними (Успенський собор¹⁶⁷, Кирилівська церква¹⁶⁸ та храм у урочищі “Цвинтариски”¹⁶⁹ у Галичі)¹⁷⁰.

Виняток становить поява в галицькому зодчестві групи центричних храмів – ротонд і квадрифоліїв, тип яких не був прийнятий у православній архітектурі як канонічний¹⁷¹. Незважаючи на це, усі відомі нам галицькі ротонди були побудовані для потреб православної церкви, хоча й романськими за походженням (угорськими)



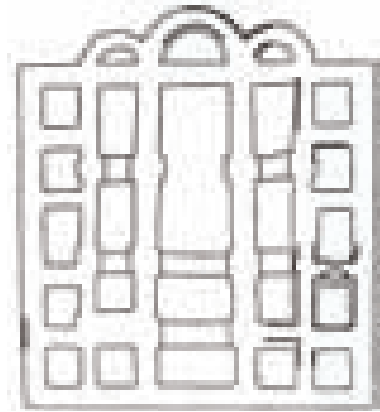
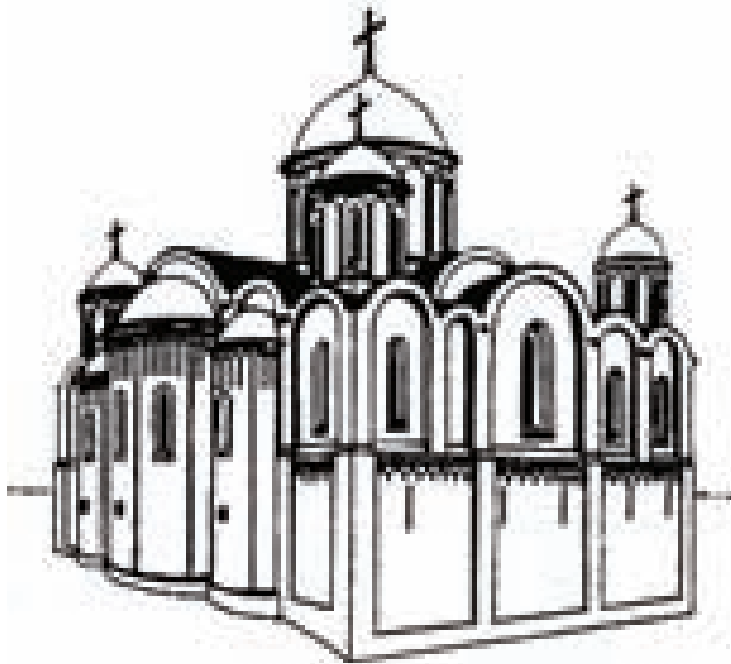
План Воскресенської (Іоаннівської) церкви. 30–60-ті рр. XII ст., Переяславль



1 – план церкви Святого Іоанна. 1119 р., Перемишль (нині – Польща). За А. Жакі

2 – план мурованого храму. 20–30-ті рр. XII ст., Звенигород Галицький. За О. Ратичем

3 – план церкви Святого Спаса. Середина XII ст., давній Галич. За О. Іоаннісяном



План Успенського собору. Середина XII ст., давній Галич. За Я. Пастернаком

Успенський собор. Середина XII ст., давній Галич. Реконструкція Ю. Лукомського

майстрами¹⁷². Причиною того, що в Галичі склалася своєрідна традиція будівництва неканонічних для східно-християнського зодчества цього часу ротондальних храмів, очевидно, у тому, що в XII ст. ще не існувало різкого антагонізму між західною та східною церквами. Саме тому контроль церкви та князя-замовника за чітким дотриманням канонічного зразка поширювався лише на головній з офіційного погляду будівлі – міський собор та храми найбільш значущих монастирів. У менш важливих спорудах – а галицькі ротонди радше були храмами невеликих князівських приміських монастирів – тип храму обирав сам зодчий.

Слід зауважити, що окрім галицьких ротонд, у XII ст. в Русі було побудовано ще дві – одна в Смоленську, друга – у Києві. Обидві вони були створені на замовлення іноземців, хоча їх звели місцеві майстри. Смоленська ротонда була побудована на замовлення скандинавських купців¹⁷³, а київська, вірогідно, була церквою домініканських місіонерів (її назва є дискусійною – Святої Діви Марії або Святої Катерини). Рештки останньої досліджено в центрі київського Дитинця, навпроти Десятинної церкви (вул. Володимирська, 3). Її зовнішній діаметр сягав понад 20 м (внутрішній – близько 17 м). Стіни були завтовшки 1,5–1,6 м, їх членували 16 пілястр, переважно 1,2 м завширшки та 0,3–0,6 м завтовшки, їхній фундамент було закладено на 0,2–0,3 м глибше фундаменту решти стін; у їхній основі покладено валуни, що свідчить про важливе конструктивне значення пілястр. Очевидно, на них спиралась або нерв'юри склепінчастого перекриття або балки дерев'яного даху. Плоскі пілястри зафіксовано й на внутрішніх стінах. У центрі споруди стояв потужний круглий стовп, діаметром близько 3,2 м. База стовпа квадратна – 3,2 м × 3,2 м. Стіни викладено з плінфи у рівношаровій техніці мурування на цем'янковому розчині. Якість плінфи невисока, головний розмір – 29–30 см × 20–22 см × 4,5–5 см. Трапляється й менший формат (18 см × 21 см). У муруванні зафіксовано й брускову пальчасту (з канелюрами) цеглу. Вона має значно кращу якість формування та випалу. Розмір – 25–26 см × 12 см × 7,5 см. Розчин – вапняний, білого кольору. Це сліди ремонту – можливо, після землетрусу 1230 року, але й не виключено, що він походить з

перших десятиліть після Батієвого розгрому. Цеглу укладено в певному порядку: два ложка – тичок (у так званій вендській техніці мурування).

Фундаментні рови мають різну глибину через похилість материка (від 0,4 м на сході до 1,1 м на заході). Фундамент складається з дрібного каміння та битої плінфи, залитих глиняним розчином з незначним додаванням вапна та цем'янки. Фундамент стовпа заглиблено на 0,6 м. Над фундаментом викладено чотири ряди кладки з пліф на глиняному розчині. Зафіксовано також лекальну плінфу, полив'яні керамічні плитки підлоги, свинцевий даховий лист, фрагменти фрескового розпису. На думку вчених, саме до ротонди відноситься відомий рельєф із пісковика, що зображає Богоматір з немовлям (який помилково датували X ст. і відносили до прикрас Десятинної церкви).

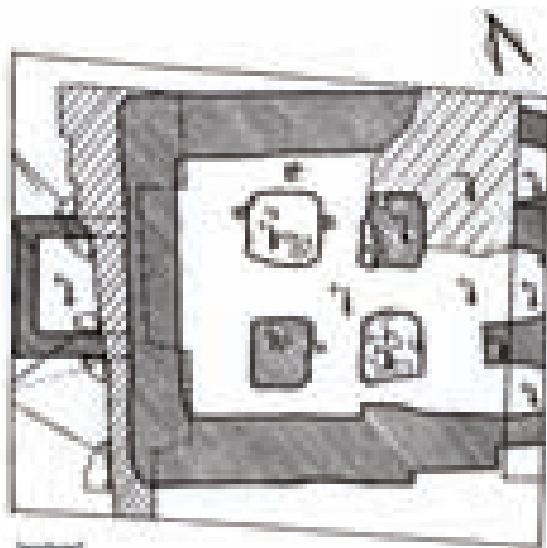
Найближчу аналогію цій невластивій для давньоруської архітектури пам'ятці знаходимо в романській архітектурі Польщі – це замкова церква-ротонда у Вроцлаві, яка так само, як і київська ротонда, датується другою половиною XII ст.¹⁷⁴ Як у випадку зі смоленською ротондою, так і з київською, вибір типу храму, безсумнівно, належав замовникам, і цілком можливо, що для керівництва місцевими будівничими запрошували й іноземних зодчих.

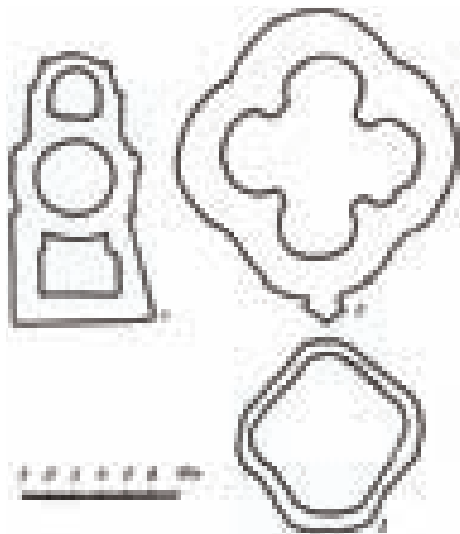
Таким чином, ми бачимо, що до кінця XII ст. тип закомарного храму, який виник у київському зодчестві на основі засвоєння та осмислення візантійської традиції, залишався канонічним та домінуючим, незважаючи на індивідуальні та регіональні особливості пам'яток, а також на засвоєння давньоруським зодчеством низки стилістичних і конструктивних особливостей романської архітектури. Хоча випадки безпосередньої участі візантійських зодчих у давньоруському архітектурному процесі XII ст. суттєво порідшали, і, фактично, щезли, це не призвело, однак, ні до повного розриву з усталеними формами храмування, ні до розчинення давньоруського зодчества у світі романської архітектури такою мірою, щоб її можна було розглядати як своєрідний варіант "руської романіки", подібно до того, як це визначила австрійська дослідниця Ф. Халле¹⁷⁵. У зв'язку з цим, варто погодитися з думкою Ю. Асєва про те, що давньоруське зодчество, відчувши на собі в X–XI ст. вплив візантійської архітектури, а в XII ст. – романської, перебувало в річці розвитку загальноєвропейської архітектури, але при цьому, не втрачаючи власної самобутності, гідно вносило свій вклад в історію світової архітектури¹⁷⁶.



Кирилівська церква. Кінець XII – початок XIII ст., давній Галич. Розкопки Ю. Лукомського

План храму в урочищі "Цвінтаріски". Друга половина XII ст., давній Галич. Розкопки 1985 р.



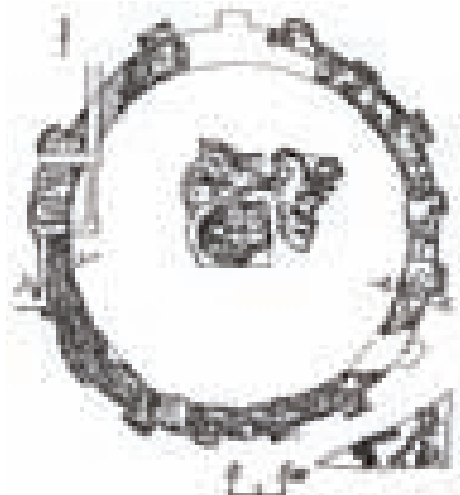


Плани ротонд у давньому Галичі: 1 – церква пророка Іллі. Друга половина XII ст. За М. Каргером; 2 – ротонда-квадрифолій. Друга половина XII ст. За М. Каргером; 3 – ротонда-квадрифолій. Друга половина XII ст. За О. Іоаннісяном

Благовіщення¹⁷⁸, і білокам'яне мурування з прошарками плінфи достатньо впевнено вказують на Балкани (Північну Грецію чи Болгарію) як на джерело архітектурно-будівельної традиції. Очевидно, у цей час у Вітебську опинилися якісь випадковий майстри, які й звели церкву Благовіщення.

У кінці 1130-х років у тій самій балканській будівельній традиції було побудовано храм (Борисоглібську церкву) ще в одному місті Західної Русі – у Новгородку¹⁷⁹. П. Раппопорт, не сумніваючись у тому, що її споруджувала артіль будівельників, яка працювала у Вітебську, зазначав, що в новгородському храмі поєдналися балканська й київська будівельні традиції¹⁸⁰.

План ротонди. Кінець XII – початок XIII ст., Київ. За П. Толочком та Я. Боровським



Найбільш рішучі кроки в напрямку створення національних форм давньоруської архітектури було зроблено ще на межі XI–XII ст. у зодчестві Києва – у церкві Спаса на Берестові в Києві. У цій пам'ятці ми вперше стикаємося з композицією, у якій спокійний, врівноважений ритм завершення закомарного храму змінився динамічним об'ємом із вираженим тяжінням до вертикалізму¹⁷⁷. Але ця тенденція не отримала подальшого розвитку в київському зодчестві, і вже в другій чверті XII ст. вона була витіснена більш архаїчною, що розвивала типологічний варіант закомарного типу, хоча й у його “романізованій редакції”. Однак повністю розвиток тенденції, спрямованої на формування національних давньоруських форм, не припинився, а лише відійшов на периферію давньоруського архітектурного процесу для того, щоб на межі XII–XIII ст. стати головним магістральним шляхом розвитку всього давньоруського зодчества.

Коли будівельна діяльність у Полоцькій землі відновилася (цього разу це відбулося вже у Вітебську, очевидно близько 1130 р.), там з'являються сліди діяльності вже зовсім іншої артілі, іншого зодчого та іншої архітектурної традиції. І архітектурний тип єдиної пам'ятки давньоруського зодчества у Вітебську, що збереглася до нашого часу, – церкви

Благовіщення¹⁷⁸, і білокам'яне мурування з прошарками плінфи достатньо впевнено вказують на Балкани (Північну Грецію чи Болгарію) як на джерело архітектурно-будівельної традиції. Очевидно, у цей час у Вітебську опинилися якісь випадковий майстри, які й звели церкву Благовіщення.

У кінці 1130-х років у тій самій балканській будівельній традиції було побудовано храм (Борисоглібську церкву) ще в одному місті Західної Русі – у Новгородку¹⁷⁹. П. Раппопорт, не сумніваючись у тому, що її споруджувала артіль будівельників, яка працювала у Вітебську, зазначав, що в новгородському храмі поєдналися балканська й київська будівельні традиції¹⁸⁰.

Пошуки нових форм започаткованих ще в церкві Спаса на Берестові в Києві¹⁸¹, простежується в таких полоцьких пам'ятках, як “Церква на Дитинці”, Борисоглібська церква Бельчицького монастиря¹⁸², собор Спасо-Єфросинівського монастиря¹⁸³.

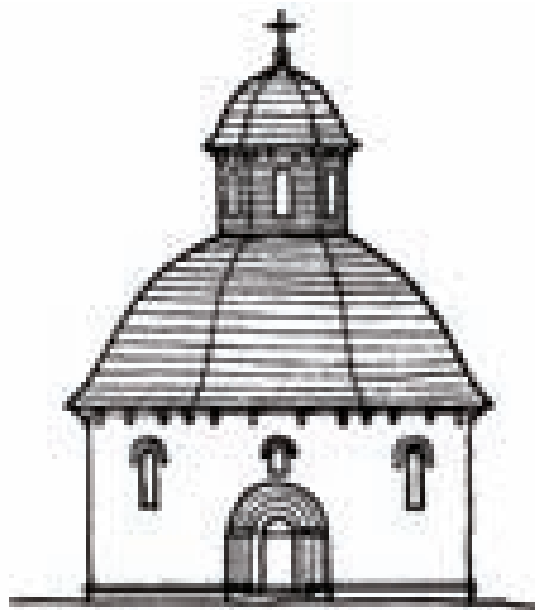
У третій чверті XII ст. тенденція до створення динамічних об'ємно-просторових композицій почала проникати й до архітектури киево-чернігівської традиції на Волині (храми в Дорогобужі й Луцьку)¹⁸⁴ та в Смоленську (церква Василя на Смядині)¹⁸⁵.

Своєрідна школа утворилася в третій чверті XII ст. на крайніх західних землях Давньої Русі, на берегах Німану, у Гродно¹⁸⁶. Зведені там храми (“Нижня церква”¹⁸⁷ та Борисоглібська церква на Коложі¹⁸⁸) демонстрували знайомство їх авторів з архітектурою Північної Греції, про що свідчать і типо-

логічні особливості планової структури – використання круглих стовпів, що імітували візантійські колони, застосування глибоких пастофорних ніш, виражених в об'ємі споруди, і, нарешті, використання у фасадній декорації орнаментальних композицій, складених з полив'яних керамічних плиток і декоративних керамічних трелів, вмонтованих у кладку стіни. Однак ні зодчий, ні майстри, що побудували їх, не були візантійцями. Ще Н. Воронін досить точно вказав те місце, звідки вони прибули до Гродно – Волинь¹⁸⁹. Очевидно, зодчий, який керував будівництвом гродненських монастирів, був русичем і довгий час перебував в одному з грецьких монастирів. До того ж він був добре знайомий з архітектурою Греції, особливості якої він враховував у своїх гродненських будівлях.

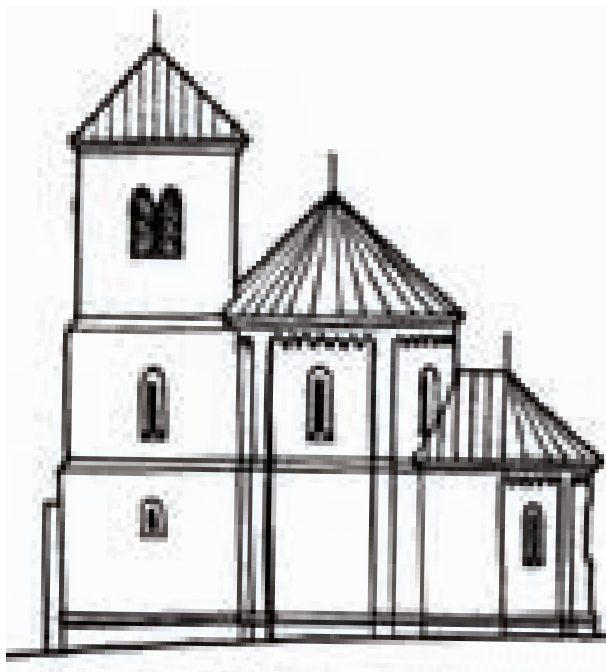
У кінці XII ст. “почерк” гродненських майстрів простежувався вже на Київських землях – у церкві Святого Василя в Овручі, зведеної за наказом князя Рюрика Ростиславича¹⁹⁰. Враховуючи це, П. Раппопорт і О. Трусов висловили припущення, що в Гродно розпочав свій творчий шлях зодчий князя Рюрика Ростиславича – Петро Милонег¹⁹¹, для творчості якого характерні пошуки нових архітектурних форм та розробка композицій вежоподібних храмів з динамічними, витягнутими вгору конструкціями верхів (церкви Святого Василя в Овручі¹⁹² й Святих Апостолів у Білгороді¹⁹³).

Отже, розробка національних архітектурних форм, не властивих ні візантійському, ні романському зодчеству Західної Європи, розпочалася спочатку в архітектурі Києва першої чверті XII ст. (церква Спаса на Берестові); потім – разом з київськими майстрами перемістилася до Полоцька, де в таких будівлях, як Борисоглібська церква Бельчицького монастиря та собор Спасо-Єфросинівського монастиря було зроблено рішучий крок до подальшого відходу від візантійської традиції, що згодом дало імпульс архітектурі Волині та Смоленська, потім отримало



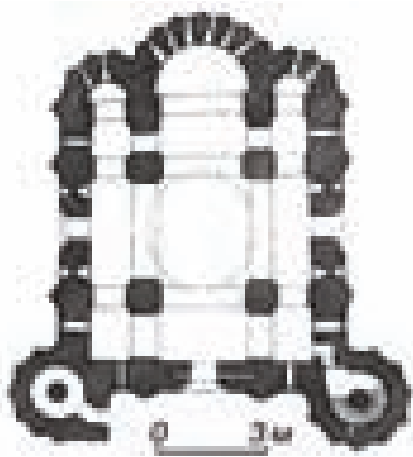
Ротонда. Друга половина XII ст., давній Галич., урочище “Полігон”. Реконструкція Ю. Лукомського

Церква Пророка Іллі. Друга половина XII ст., давній Галич. Реконструкція Ю. Лукомського





Церква Святого Василя. 90-ті рр. XII ст., Овруч. Реконструкція П. Раппопорта



План церкви Святого Василя. 90-ті рр. XII ст., Овруч

них поліхромних полив'яних плиток.

Пізніше Петро Милонег збудував церкву Святого Василя в Овручі. Рюрик Ростиславич у хрещенні отримав ім'я Василій, а Овруч був його вотчиною. Щодо часу його заснування продовжуються дискусії, адже на тиньку храму виявлено графіто 1192 року. Це був чотиристовповий, трьохапсидний, одноверхий храм з широко розставленими хрещатими стовпами та двома вежами перед західним фа-

розвиток у Гродно, де знову проявилися елементи візантійської архітектури, використані в контексті невізантійських архітектурних форм, і, нарешті, уже в кінці XII ст. повернулася до київського зодчества.

Цей напрямок на Київських землях пов'язаний з масштабною будівельною діяльністю Великого князя Рюрика Ростиславича, яка розпочалася близько 1194 року, коли він став самостійно князувати після смерті іншого дуумвіру – князя Святослава Всеволодовича. Рюрик Ростиславич запросив артіль на чолі з Петром Милонегом. Саме в творчості цього майстра органічно поєдналися традиції київського, волинського та гродненського зодчества.

Яскравою та програмною спорудою нового напрямку стала освячена 6 грудня 1197 року церква Святих Апостолів у Білгороді (*“висотою же и величєством и прочим украшением всем вдив удобрєне”*), закладена, на думку дослідників, у 1194 році. Це був великий шестистовповий трьохапсидний храм, розміром 26,6 м × 20 м. Східна пара стовпів – хрещата, західна та центральна – квадратні зі скошеними кутами. Наріжні пілястри мали складний профіль, внутрішні – плоскі. Стіни викладено у порядовій техніці мурування. Товщина стін 1,64 м. Розміри плінфи 27–30 см × 19–20 см × 3,5–6 см. Траплялися й інші (32 см × 28 см × 5 см та 22 см × 18 см × 5 см). Фундамент складений із плінфи на глині.

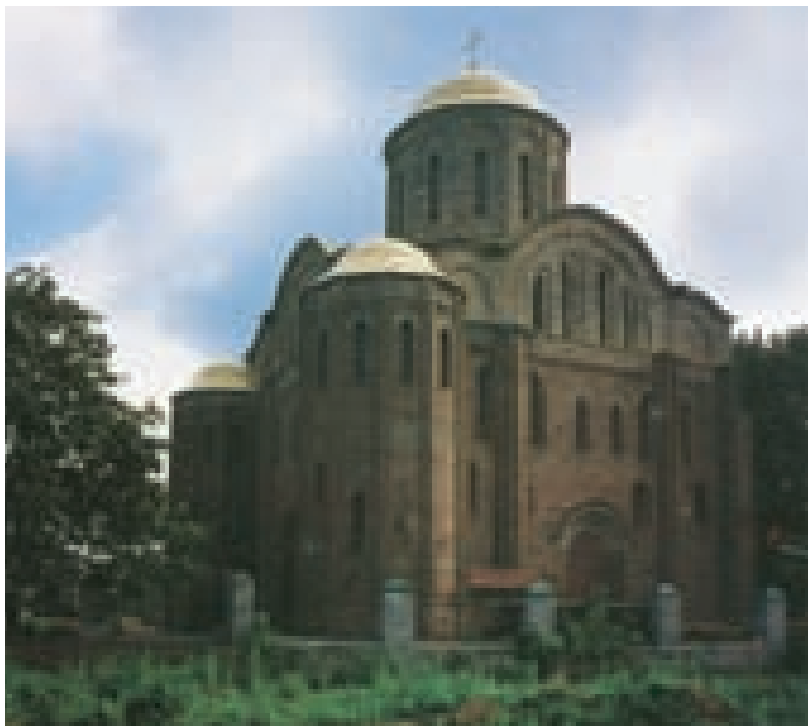
Фасади прикрашав орнамент із плінфи та різнокольорові керамічні полив'яні плитки з рослинним орнаментом. Частина фресок інтер'єру мала золоте тло, імітуючи мозаїку. Підкупольний квадрат (сторона близько 6,7 м) прикрашав квадратний омфалій з овруцьких плит. Підлога складалася з досить великих (27 см × 27 см) кераміч-

садом, що було зовсім не характерно для архітектури XII ст., а нагадувало споруди першої половини – середини XI ст. Храм – завдовжки 21,8 м, завширшки – 16,3 м. Розмір підкупольного простору – по повздовжній осі 5,8–5,9 м та 5 м поперек. Стіни завтовшки 1,7–1,8 м. Техніка мурування – рівношарова. Розміри плінфи різні: 21 см × 19 см × 4,5 см та товстіша 29–33 см × 19–20 см × 7,5–8,5 см. Розчин вапняний з домішками цем'янки. Фундамент складено з необроблених валунів пісковика на вапняному розчині. Він ширший за стіни, і на нього частково опираються лопатки. Фундамент підкупольних стовпів мав глибину понад 2 м та спирався на материковий ґрунт.

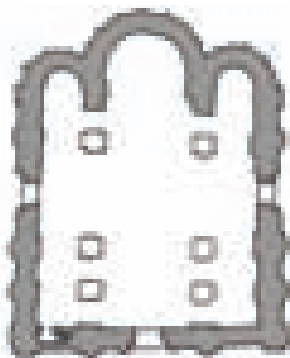
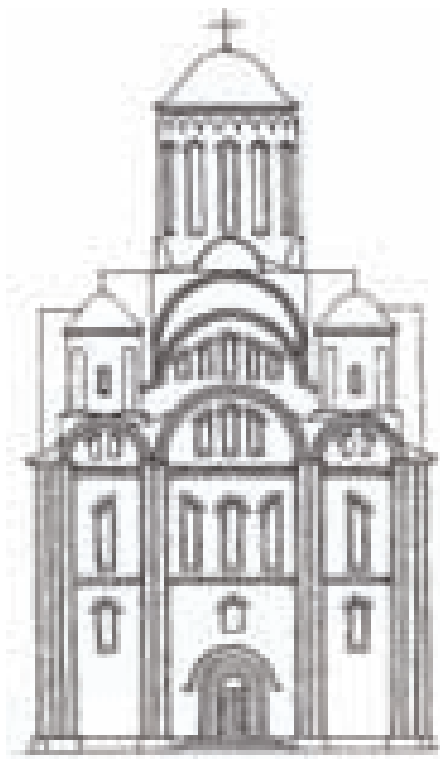
Внутрішні лопатки були пласкі, а наріжні – складнопрофільовані. Профіль складався з плаского виступу та тонкої півколонки, розташованої на його осі. Також складнопрофільованими були й портали церкви, які мали по п'ять уступів (другий і четвертий – заокруглені, а середній і крайні – прямокутні). По апсидах та вежах проходили простіші тяги у вигляді вузької лізени з напівколонкою. Основу закомар прикрашено декоративною смугою дрібних пласких арок, увінчаних двома рядами зубців. У північній та південній стінах храму на висоті 7,5 м містився коридор, який, очевидно, вів до веж. У муруванні склепінь зафіксовано чимало голосників. Дах був укритий свинцевими листами, а купол чи вежі – позолоченою міддю, оскільки в старовинних описах церкву називали “Золотоверхою”.

У мурування фасадів вставлено брили шліфованого червоного кварциту, що наслідувало традицію гродненського зодчества. Численні вертикальні членування створювали уступчасто-вертикальну вежоподібну композицію з високо піднятою банею. Церква збереглася в дещо зміненому вигляді, оскільки реставрація 1907–1909 років О. Щусєва була орієнтована на відомі тоді архітектурні форми середини XII ст.

За час правління Рюрика Ростиславича працювало кілька будівельних артілей. Так, смоленським зодчим було збудовано невеликий (14,8 м × 11,2 м) чотиристов-



Церква Святого Василя. 90-ті рр. XII ст., Овруч. Реконструкція О. Щусєва



Церква Святих Апостолів (реконструкція і план). 1197 р., давній Білгород. За Ю. Асєєвим

турна споруда, звісно, не мала. Вона охороняла територію лише в сакральному сенсі. Прикрашена вона була не лише фресками, але й мозаїкою. На її бічних фасадах збереглися уступчасті пілястри, можливо, складного пучкового профілю. Зовні апсиду оздоблювали вузькі прямокутні тяги-лізени. У західній стіні містилися дві прямокутні камери. Одна була приміщенням для охорони, а в другій були влаштовані сходи на другий ярус.

Архітектурні особливості пам'ятки свідчать про те, що в ній уже поєдналися місцева, київсько-волинська традиція кінця XII ст. та риси смоленського зодчества межі XII і XIII ст. Це свідчить про належність цієї споруди майстрам Рюрика Ростиславича. Не виключено, що незвичність та унікальність архітектурних форм поя-

повий храм у садибі лікарні НАН України на Вознесенському узвозі в Києві (деякі вчені ототожнюють цей храм з літописною церквою Святого Василя на Новому дворі 1194 р.), але техніка його мурування була власне київською. Бічні апсиди ззовні мали прямокутну форму. Стовпи – хрещаті. Зовнішні пілястри мали складний профіль з тонкою напівколонкою. Розмір підкупольного простору – (3,7 м × 3,4 м). Храм мав фрески та підлогу з керамічних полив'яних плиток. Стіни зведено у порядовій техніці мурування. Розміри плинфи – 27–28 см × 19–20 см × 4,5 см. Фундамент складався з чотири–п'ять рядів плинфи (глибина – 0,3–0,35 м), що лежали на зеленій спондилиновій глині. Над ним влаштована вимостка у два-три ряди плинфи, яка розширювалася до 0,7 м ззовні стіни. Підлога храму була не менше, ніж на 0,5 м вище денного рівня поверхні. У муруванні храму виявлено пізніші доповнення з брускової жолобчастої цегли (27 см × 12 см × 7,5 см) на вапняному розчині без цем'янки.

До творчості Петра Милонєга належить і будівництво грандіозної підпірної стіни пагорба над берегом Дніпра, на якому височів Михайлівський собор Видубицького монастиря. Про цю стіну піднесено писав літописець. На святкуванні завершення будівництва в 1199 році був присутній сам Великий князь та вищі церковні ієрархи. Ця стіна також має свої аналогії у гродненському зодчестві.

У 1998–1999 роках на території Михайлівського Золотоверхого монастиря виявлено ще одну унікальну для давньоруської архітектури споруду, яка не згадується в жодному писемному джерелі, але має спільні риси зі спорудами Рюрика Ростиславича та його зодчого Петра Милонєга¹⁹⁴.

Вона виглядає як невеличкий (8,54 м × 10,8 м) одноапсидний храм. Але це була монастирська брама, яка завершувалася маленькою церквою на другому ярусі. Струнка за пропорціями двох'ярусна споруда, типова саме для церковної, а не оборонної архітектури. Декоративна обробка фасаду профільованими пілястрами починалася вже від основи стін. Ніякого фортифікаційного значення ця мініа-

нюється тим, що її автором був Петро Милонег. Найвірогідніше, споруда датується 1190-ми роками.

Проте наприкінці XII ст. в Києві та Київській землі з'явилися й споруди із зовсім іншою архітектурною стилістикою. Слід також згадати будівництво, пов'язане з іншим дуумвіром – Великим князем Святославом Всеволодовичем, який з 1176 по 1194 рік займав київський престол. До кола цих пам'яток відносяться церква Святого Василя (Трьохсвятительська) на Великому княжому дворі в Києві (освячена 1183 р.), храм у Юр'єві та малий храм Зарубського монастиря в Київській землі. Василіївська церква була чотиристовповим трьохапсидним одноверхим храмом невеликого розміру (17 м × 12 м). Стовпи мали хрещату форму. Розмір підкупольного квадрата – 3,8 м. Наріжні кутові лопатки були пласкі, двохступчасті, а середні включали масивні напівколони. По апсидах проходили пласкі вертикальні тяги. Мурування – рівношарове. Розмір плінфи – 27–28 см × 19–22 см × 4,5–5 см (траплялися й квадратні – 26 см × 26 см). Фасади прикрашали декоративні хрести, викладені з плінфи.

Інші майстри Рюрика Ростиславича (але вже не Петро Милонег) також активно працювали на Київських землях на межі XII–XIII ст. У Білгороді за 20 м від собору Святих Апостолів досліджено ще одну церкву (“Малий храм”) – невелику (20,2 м × 14,5 м) чотиристовпову будівлю з однією апсидою. Ширина фундаментних ровів – близько 1,8 м. Стовпи широко розставлені, що свідчить про динамічну просторову композицію. Західні наріжжя храму, очевидно, були скошені і нагадували гродненські пам'ятки. Розмір плінфи – 27–29,5 см × 19–20 см × 5,5–6,5 см. Храм був оздоблений фресками, різнобарвними керамічними полив'яними плитками на підлозі. Виявлено саркофаги з овруцького шиферу. Храм представляє новий напрямок у київській архітектурі, але має простіші форми.

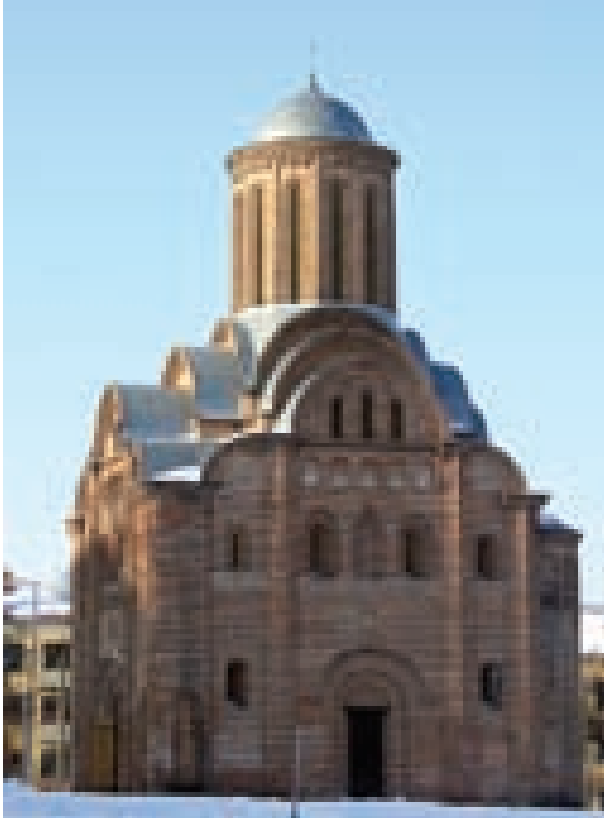
За своєю плановою структурою до цього храму близька й церква Гнилецького монастиря на південній околиці Києва (ур. Церковщина) – невеликий (10,4 м × 9,6 м) чотиристовповий храм з однією апсидою та широко розставленими стовпами, які виконували конструктивну функцію потужних контрфорсів. Це свідчить, що храм мав вежоподібну композицію та трицентрове завершення фасадів¹⁹⁵.

До цієї самої групи, очевидно, слід віднести невеликий храм на Нестерівському провулку в Києві. Його особливість – наявність у муруванні разом з плінфою брускової цегли. На Подолі виявлено ще декілька храмів, які за характером плінфи відносяться до цієї самої доби (вул. Волоська, 11 та 20, вул. Борисоглібська, Андріївська, фундамент під церквою Миколи Притиска). Через відсутність даних їхнє архітектурне вирішення залишається невідомим. Однак сам факт їхнього існування є свідченням значних масштабів тогочасного муруваного будівництва, на що вказує й грандіозний кам'яний мур Печерського монастиря (досліджено на відгинку 150 м), спорудженій за часів ігумена Василя з Щекавиці (між 1182 та 1197 рр.).

Остаточна кристалізація національного типу храму, що вирізнявся складними завершувальними конструкціями, відбулася на межі XII–XIII ст. у зодчестві Чернігово-Сіверської землі (церква Па-

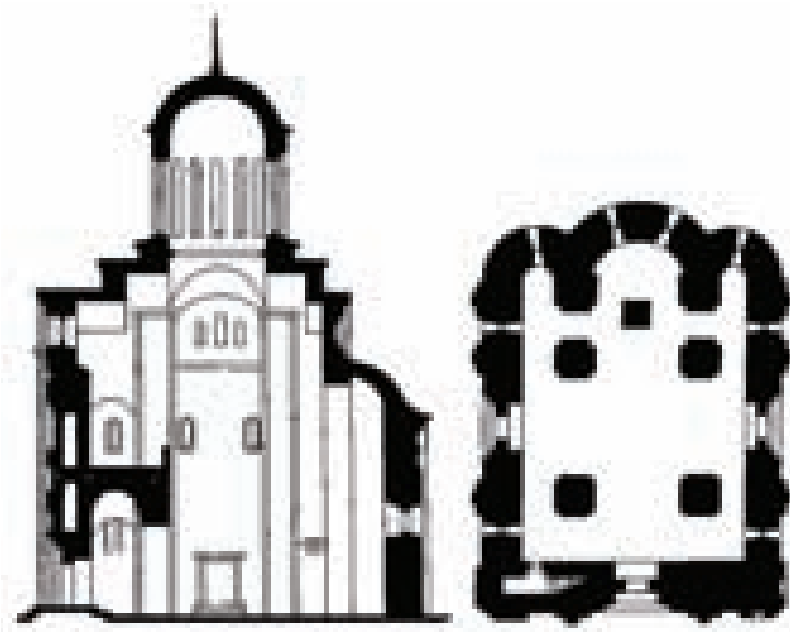
Храм. Кінець XII – перша третина XIII ст., путивльський Дитинець. Реконструкція Ю. Асєєва





Церква Параскеви П'ятниці. Кінець XII – перша третина XIII ст., Чернів. Реконструкція П. Барановського

раскеви П'ятниці в Чернігові¹⁹⁶, собор у Новгороді-Сіверському¹⁹⁷ храм у Путивлі¹⁹⁸) та Смоленська (церква Архангела Михаїла¹⁹⁹, собор Троїцького монастиря на Кловці²⁰⁰, храм на Малій Рачівці²⁰¹, церква біля витoku річки Чурилівки²⁰², храм на Воскресенській горі²⁰³, собор Спаського монастиря біля села Чорнушки²⁰⁴, П'ятницька церква²⁰⁵). У Чернігово-Сіверській землі з'явилися храми, у яких знаходимо афонський тип розпланування з бічними екседрами (собор у Новгороді-Сіверському та церква в Путивлі). Натомість у Смоленську побудовано групу храмів, форма апсид яких свідчить про знайомство зодчого з архітектурою Гродно ("Церква на Великій Червонофлотській вулиці"²⁰⁶, "Храм на Окопному кладовищі"²⁰⁷, "Собор на Протоці"²⁰⁸). Але і храми в Новгороді-Сіверському та в Путивлі, тип яких запозичено з архітектури Афона, і смоленські храми з пласкими апсидами, що за своєю багатою пластичною розробкою фасадів, яскравою декоративністю зовнішнього вигляду та об'ємно-просторовою композицією, у якій домінували динамічні, спрямовані вгору форми, та тяжіння до вежоподібності силуету, на-



Розріз і план церкви Параскеви П'ятниці. Кінець XII – перша третина XIII ст., Чернів

лежать до одного стилістичного напрямку, який у кінці XII – у першій третині XIII ст. охоплював усі школи давньоруського зодчества.

Найвищим взірцем нового, самостійно виробленого давньоруськими майстрами архітектурного напрямку, справедливо вважається церква Параскеви П'ятниці в Чернігові, яка розвивала композиційні ідеї, що проявилися в пам'ятках Білгорода та Овруча. Очевидно, на початку XIII ст. Петро Милонег з основною частиною своєї артілі перейшов до Чернігова. Зруйновану під час війни церкву Параскеви П'ятниці відновлено реставратором П. Барановським на підставі ретельних досліджень, що дозволило не лише блискуче відродити пам'ятку, але й повернути їй первісний вигляд²⁰⁹.

Церква – невеликий, але високий (16 м × 12 м, висота – 24 м) чотиристовповий трьохапсидний храм. Стовпи квадратні зі скошеними кутами. Середнє членування фасадів завершується напівкруглими закомарами, а бічні прясла – закомарами на чверть кола. Підпружні арки, що підносяться над прилеглими склепіннями, утворюють другий ярус закомар. В основі барабана влаштовано третій (суто декоративний, а не конструктивний) ряд закомар. Зовнішні пілястри (завширшки понад 1 м) мають складний профіль, що включає тонкі напівколонки. Західні наріжні пілястри більш широкі та пласкі, зі зрізаними кутами. У центральній апсиді – три вікна, а в бічних – по одному. Фасади рясно прикрашено смугами меандра з плінфи та рядами ніш (для фресок). На півсферичний купол має підбанник із дванадцятьма вертикальними вікнами, який завершується аркатурним поясом під зубчастим карнизом. Конструктивна особливість із підвищенням склепінь у бік центру надавала храму надзвичайно динамічності композиції. Особливо це відчутно в інтер'єрі церкви, у західній частині якого були розміщені хори.

Для облаштування фундаменту спочатку зробили суцільний котлован 0,45 м завглибшки, а вже в ньому викопали рови на глибину 1,4 м від рівня давньої денної поверхні. Фундамент викладено з бою плінфи на розчині з цем'яною²¹⁰.

Лицеві поверхні стін зведено в порядовій техніці мурування із заповненням усередині керамічним боем та дрібним камінням. Розмір плінфи 27–28 см × 16–29 см × 4,5–5 см. Трапляється чимало лекальних зразків. На торцях – знаки. У склепіннях містилися голосники. Зафіксовано декілька ярусів дерев'яних брусів. Інтер'єр прикрашено фресками та підлогою з керамічних полив'яних плиток.

У цей самий час у Чернігові та інших містах Чернігово-Сіверської землі зведено декілька невеликих церков та муровану браму княжого двору (у Чернігові). Остання складалася з двох па-

Інтер'єр церкви Параскеви П'ятниці. Кінець XII – перша третина XIII ст., Чернігів. Реконструкція П. Барановського





Церква Святого Пантелеймона. Кінець XII ст., давній Галич. Сучасний вигляд. Реконструкція І. Могитича

храму-триконха. Стовпи широко розставлені та мають форму квадратів зі скошеними кутами. Підкупольний простір $4,4 \text{ м} \times 3,6 \text{ м}$. Товщина стін $1,7 \text{ м}$. У середині пілястри відсутні, а ззовні – пучкові – мають складний профіль, що включає тонку напівколонку. Техніка мурування рівношарова, на цем'янковому розчині. Плінфа $28 \text{ см} \times 20\text{--}20,5 \text{ см} \times 5 \text{ см}$, але трапляються розміром $22 \text{ см} \times 16 \text{ см}$. На торцях – численні знаки. Фундамент складався з двох рядів каменю твердої породи, над яким йшло мурування з плінфи на розчині.

Відомі також церкви в Трубчевську та Вщижі, збудовані однією київською артілью в кінці XII – на початку XIII ст., яка ввбрала досвід старих киево-чернігівських майстрів, поєднавши його з набутками волинських та гродненських.

Якщо домінуюча тенденція розвитку архітектури в давньоруському зодчестві до XII ст. була пов'язана з храмами закомарного типу, то пізніше цілковито панувала нова архітектурна традиція, пов'язана з розвитком центричного вежоподібного типу культових споруд з гострою динамічною композицією та яскраво вираженим тяжінням до вертикалізму об'ємів. Починаючи з кінця XII ст., давньоруська архітектура повністю відокремилася від візантійської. У ній формувався зовсім невідомий у Візантії тип храму з підвищеними конструкціями верхніх частин. Цей процес охопив усі без винятку школи давньоруської архітектури, але в кожній з них він вирішувався різними способами²¹¹.

Споруди з плінфи в Північно-Східній Русі (Успенський собор Княгининського монастиря у Володимирі на Клязьмі²¹², Спаський храм та церква Входу до Єрусалиму в Ярославі²¹³), що завдячували своїм походженням киево-чернігівському зодчеству та, безсумнівно, наслідували характер композиції, притаманний таким пам'яткам, як церква Святого Василя в Овручі чи П'ятницька церква в Чернігові²¹⁴.

ралельних пілонів (завтовшки $2,5 \text{ м}$) з проходом (3 м) між ними. Загальний розмір споруди – $8 \text{ м} \times 8 \text{ м}$. Фасади прикрашали потужні напівколони. Стіни викладено в рівношаровій техніці мурування з плінфи $25\text{--}26 \text{ см} \times 19\text{--}20 \text{ см} \times 4 \text{ см}$. На торцевих частинах плінф зафіксовано мітки, а на постелистій частині – знаки.

На території Новгород-Сіверського князівства виявлено трьохапсидний, чотиристовповий собор з підкупольним простором, розміром $5,6 \text{ м} \times 5 \text{ м}$. До нартексу храму прилягала невелика паперть. Фасади прикрашали профільовані пілястри. Мурування рівношарове. Розмір плінфи – $27\text{--}28 \text{ см} \times 22 \text{ см} \times 23 \text{ см} \times 4,5 \text{ см}$.

Меншою за розмірами була чотиристовпова з трьома апсидами церква на путивльському Дитинці ($20 \text{ м} \times 16,6 \text{ м}$, роз'єм – $16,6 \text{ м}$). Із заходу до неї прилягав прямокутний притвор, відокремлений стіною від головного приміщення. З півночі та півдня – два напівкруглих притвори (типу апсид). Останні надають споруді характеру

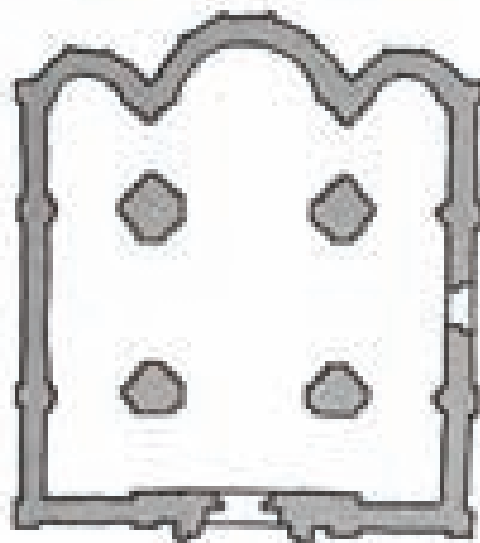
У досить цікавій формі відбувався цей процес у галицькому зодчестві на межі XII–XIII ст. Загальне для всього давньоруського зодчества цього періоду завдання – зведення храму з підвищеною конструкцією підпружних арок – було вирішено на основі застосування складних підкупольних опор²¹⁵ – конструкції, запозиченої з арсеналу пізньороманської та ранньоготичної архітектури (церква Святого Пантелеймона в Галичі²¹⁶, кам'яний храм у Василеві на Дністрі²¹⁷ та церква Святого Іоана Златоуста в Холмі²¹⁸).

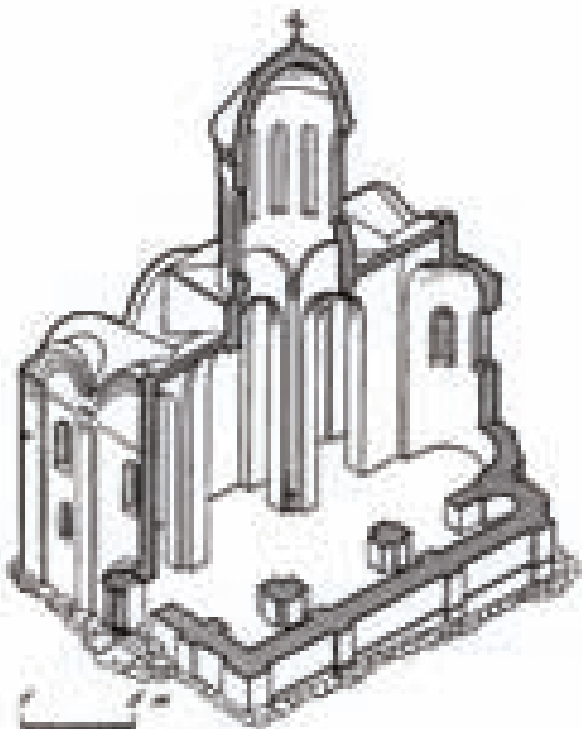
Характерна особливість архітектурного процесу в Русі в першій половині XIII ст. – це подальше розширення географії та інтенсивності будівництва – кам'яні храми з'являлися не лише у великих столицях князівств, але й у менших уділах, і на архітектурній карті Русі поряд з Києвом, Новгородом, Ладогою, Полоцьком, Смоленськом, Черніговом, Галичем, Гродно, Володимиром на Клязьмі, давнім Володимиром з'явилися Новгород-Сіверський, Путивль, Василів на Дністрі, Львів, Холм, Торжок, Ярослав та, можливо, інші центри.

Попри таку насиченість та своєрідність архітектурних шкіл для зодчества першої половини XIII ст. характерна ще одна тенденція, яка суттєво відрізнялася від напрямку архітектурного розвитку XII ст. Якщо в XII ст. у давньоруському зодчестві відбувався інтенсивний процес виникнення самостійних архітектурно-художніх шкіл, то вже в XIII ст. розпочався процес їх активної інтеграції²¹⁹. Так, утворення нових форм у смоленському зодчестві пройшло за участю полоцьких майстрів, а в киево-чернігівському – і гродненських. У свою чергу смоленські майстри здійснили значний вплив на появу нових архітектурних форм у Новгороді та внесли свій вклад у розвиток киево-чернігівського зодчества, а воно, уже збагачене традиціями і гродненського, і полоцького, і смоленського зодчества, стало поштовхом до появи та розвитку нових форм в архітектурі Володимиро-Суздальського й Ростово-Ярославського князівств, у творчості артілі київських майстрів, що працювали там, будуючи з плінфи, і, нарешті, будівництво з плінфи, що зародилося у Володимирі на Клязьмі, Ростові та Ярославлі, ставши основою для створення нових форм у білокам'яному зодчестві Північного Сходу (Нижній Новгород, Суздаль, Юр'їв-Польський).

У 1238–1241 роках блискучий розквіт давньоруського зодчества було зупинено на багато десятиліть жорстоким розгромом внаслідок монгольського нашествия. В умовах повного припинення будівельної діяльності навіть ті нечисленні кадри будівничих, що вижили, втрачали свої організації у формі артілей. Коли будівельна діяльність у Русі почала відроджуватися, усе довелося починати з початку. Про те, що це було саме так, свідчать зміни в будівельній техніці: у цегляному будівництві Русі після монгольського завоювання на зміну плінфі прийшла брускова цегла²²⁰, а в білокам'яному – суттєво змінився формат квадратів та характер забутовування. Архітектурні форми продовжували саме цю тенденцію розвитку,

План церкви Святого Пантелеймона. Кінець XII ст., давній Галич. За Ю. Асєєвим





Храм.. Перша третина XIII ст., Василів на Дністрі. Реконструкція Г. Логвина

що стала визначальною саме в XIII ст. – розвитку національного храму з яскраво вираженим тяжінням до створення динамічної вежоподібної композиції.

Судячи з невеликої кількості вивчених археологічних пам'яток, що збереглися, ця лінія розвитку продовжувалася в єдиному в Русі князівстві, де будівельна діяльність, незважаючи на розгром, не припинялася та продовжувалася одразу після нашестя у Галицько-Волинському, на території Галичини, – у білокам'яній техніці, а на Волині й на землях Чорної Русі – з брускової цегли. Ті традиції, що були закладені в зодчестві другої половини XIII – XIV ст., у XV ст. лягли в основу національних архітектурних традицій України й Білорусії.

Особливістю архітектурного розвитку Русі XIII ст., на якій варто зупинитися, є ставлення церкви до конфесійної належності, вираженої в типі будівлі. Якщо в XII ст. домонгольська Русь досить лояльно ставилася до “латинської”, католицької церкви, то в XIII ст. все змінилося. Хоча випадки залучення романських майстрів на той час були не поодинокі, то поява “латинських” типів храмів

уже не допускалася. Приклад цього можна знайти і в Галицькій землі, де під час будівництва храмів у XIII ст., незважаючи на використання в них готичної конструкції, чітко дотримувалися освяченого православною традицією типу²²¹. Поява в цей час Благовіщенської церкви, що належала до типу католицького приходського костелу²²², була пов'язана з її будівництвом у роки польсько-угорської окупації Галича (1215–1219) і призначалася для потреб католицької, а не православної церкви²²³.

Причина принципового використання православного, а не католицького типу храму в архітектурі XIII ст., полягала в різкій зміні ставлення православної церкви до “латинської” на межі XII і XIII ст. Справа в тому, що з початку XIII ст. відмінності між православ'ям і “латинством” із власне конфесійних переросли в політичні. Уже не лише місіонерство, але й безпосередня підтримка воєнно-політичної експансії католицької Польщі та Угорщини на південному заході (згадаємо польсько-угорську інтервенцію в Галичі на початку XIII ст.), а також Швеції та Лівонського ордену на Північному заході перетворили “латинську” церкву з конфесійного опонента на політичного супротивника, що підтримував військового ворога, і це відразу викликало різкий відрив від прийнятих у ворогуючій церкві форм культових споруд. Більше того, окрім внутрішніх причин, викликаних конфронтаційними стосунками з “латинською” церквою, була ще одна, загальна для всього східно-християнського світу, – це події 1204 року, коли багаточисленне “латинське” воїнство, яке вирушило на Схід звільняти Гроб Господній, повернуло свою зброю проти найдавнішої столиці християнського світу, головного центру православної церкви – Константинополя – і розгромило його.

Отже, протягом X–XIII ст. давньоруське зодчество переживало найважливіший етап свого розвитку. Уже на початкових етапах воно мало низку особливостей, які дозволяли розглядати його не просто як один з локальних варіантів візантійської архітектури, але й як самостійну національну школу зодчества середньовіччя. Уже перші, зведені ще константинопольськими майстрами, будівлі Давньої Русі мали риси, зовсім не властиві константинопольській архітектурі та зобов'язані своєю появою специфічним, характерним лише для Русі, умовам “державного” замовлення (грандіозні розміри, п'ять нав, великі галереї та хори, багатокупольна композиція частин, що увінчують будівлю, підкупольні опори у вигляді потужних пілонів хрестатої форми).

Роль візантійських майстрів у X – першій половині XI ст. в давньоруському зодстві була вирішальною. Саме грецькі майстри зводили храми в Києві, Чернігові й Тмутаракані в кінці X – у першій половині XI ст. Спочатку, під час будівництва першого руського храму – Десятинної церкви в Києві, – вагому роль відігравали й майстри з Болгарії та балканських провінцій Візантії (Греції). У подальшому ця роль повністю перейшла до майстрів з Константинополя. Саме вони були будівничими Софійського собору в Києві та інших грандіозних київських храмів першої половини – середини XI ст.

Пізніше, коли будівництво перейшло до рук місцевих майстрів (друга половина XI – XII ст.), роль візантійського впливу ще була досить вагомою. До того ж спрощення об'ємно-просторової структури храму наближало будівлі того часу до візантійського прототипу більше, ніж складні багатонавні та багатокупольні об'ємно-просторові структури кінця X – першої половини XI ст. Але, незважаючи на тісний зв'язок з першоджерелами, вони мали й характерні особливості, що дозволяло розглядати їх як подальший розвиток не візантійської, а вже давньоруської архітектурної традиції. У кінці XI – XII ст. це виявилось в розробці та розвитку типу “закомарного храму”, тобто такої композиції, коли всі, а не лише центральні, частини храму мали закомарне покриття. До того ж у цей час візантійські майстри продовжували брати участь у будівництві в Русі. Найзначнішим центром, де працювали зодчі з Візантії, очевидно, став уже не Київ, а Переяславль. У кінці XI – у першій третині XII ст. візантійські (цього разу – не зі столиці, а з балканських провінцій) або болгарські майстри з'явилися на заході Русі – у Вітебську.

Упродовж XII і XIII ст. візантійські традиції простежувалися вже не в безпосередній участі артілей у давньоруському архітектурно-будівельному процесі, а у вигляді своєрідних рецепцій – використання характерних для візантійської архітектури типів храмів (Мирозький собор у Пскові та церква Климента в Ладозі) та інших споруд (вежі типу балканських пиргосів у Гродно²²⁴, Новгороді-Сіверському²²⁵ і Стовні²²⁶), чи в окремих композиційних, декоративних, або навіть конструктивних елементах, використаних давньоруськими майстрами, що були добре знайомі або з архітектурою Візантії або з роботою візантійських майстрів у Русі раніших часів. Інакше кажучи, із середини XII і в першій половині XIII ст. вже немає свідчень безпосереднього залучення іноземних майстрів у давньоруське будівництво, натомість використання знань щодо візантійської архітектури самими давньоруськими майстрами. Саме це й відбулося в середині XII ст. у псковсько-ладозькому будівництві, коли запозичений з Переяслава (а не з Візантії, як вважали до цього) архітектурний тип хрестокупольного храму після суттєвої переробки місцевими майстрами дав поштовх для розвитку новгородської архітектурної школи²²⁷. Так сталося й у другій половині XII ст. у Гродно, коли використання візантійської системи кладки та декорації фасадів, у поєднанні зі типом храму на чотирьох опорах із нартексом, привело до утворення одного з найяскравіших стилістичних напрямів давньоруського зодчества.

Так було в архітектурі Чернігівської землі (собори в Новгороді-Сіверському та Путивлі), частково у Володимирі на Клязьмі (храм монастиря Різдва), коли використання афонської композиції храму з бічними апсидіолами здавалося органічно природним у контексті розвитку давньоруської, а не візантійської стилістики. Для того, щоб використати перераховані особливості й елементи візантійської архітектури в архітектурі Давньої Русі, вже не потрібно було безпосередньої участі візантійських майстрів. По-перше, зодчество в XI – на початку XII ст., коли “грецькі майстри” брали участь у розвитку давньоруської архітектури, було створено вже чимало пам’яток візантійської архітектури в самій Русі, і майстри пізнішого часу розглядали їх як зразки. Отже, вплив архітектури Візантії на зодчество Давньої Русі став уже опосередкованим. По-друге, тісні церковні, політичні й торгові зв’язки обох держав не припинялися ні в XII, ні в XIII ст., ні пізніше і привели до того, що певні ознаки “візантинізмів” могли потрапити в давньоруське зодчество або безпосередньо через майстрів, які тривалий час перебували у Візантії (найімовірніше – у Греції чи на Афоні) і там як підмайстри чи учні брали участь у будівельному процесі (очевидно, саме це й сталося з майстрами, що будували в Гродно), або за бажанням замовників, які також були добре знайомі з візантійською архітектурою і вимагали відтворення певних типологічних особливостей найголовніших візантійських храмів (найімовірніше, саме так у давньоруське зодчество потрапив тип афонського храму з бічними апсидіолами).

Для розвитку давньоруського зодчества вже з початку XII ст. не менш важливими були й зв’язки зі світом романської архітектури. До того ж у XII ст. вони значною мірою визначали характер стилістичного розвитку давньоруського зодчества (в архітектурі Чернігова, Києва, Волині, Смоленська, Галича, Володимиро-Суздальської землі). Враховуючи, що елементи романської стилістики проникали в конструктивно-будівельну й декоративно-пластичну сферу архітектури, слід визнати, що з’явитися вони могли лише разом з носіями цих особливостей – з майстрами Західної або Центральної Європи. Аналіз “романізмів” у давньоруському зодчестві XII ст. підтверджує, що саме так усе й відбувалося. Так, інший характер кладки та елементи пластичної розробки фасадів (пілястри, які сходилися на кутах, поява напівколон на пілястрах, аркатурних поясків, перспективних порталів, різьблених кам’яних капітелей), характерних для романської архітектури, уперше з’явилися в зодчестві Чернігова на межі XI і XII ст., очевидно, завдяки безпосередній участі в чернігівському будівництві майстрів з Північної Італії²²⁸. Вони накладалися на київську за походженням і візантійську в своїй основі типологічну схему хрестокупольного храму типу вписаного хреста й уже з Чернігова проникли в зодчество Києва, потім – Волині й Смоленська, втрачаючи свій початковий зв’язок з романськими першоджерелами, і сприймалися як власне давньоруські.

Аналогічний процес відбувався й у тих регіонах Русі, де будівництво за своїми технічними параметрами тяжіло до романської архітектури – у Галицькій та Володимиро-Суздальській землях. Прийшовши на південно-західні землі Русі (у Перемишль, Звенигород і Галич) з романської архітектури Малопольщі²²⁹, романська техніка кам’яного будівництва була накладена на типологічну схему споруд, що склалися в Русі, і таким чином наблизилася до київського зодчества другої половини XI ст.²³⁰ У подальшому, у середині XII ст., саме з Галича цей напрям прийшов до Північно-Східної Русі, закладаючи підвалини володимиро-суздальського зодчества²³¹.

Коли в середині XII ст. в Галичі відбулася заміна малопольської артілі, що перемістилася на Північний схід, на нову романську артіль, що прийшла з Угорщини, архітектурно-стилістична традиція знову була накладена на ранішу тради-

цію, що спричинило зміни лише в стилістиці пластичної розробки фасадів і, частково, інтер'єрів, не змінюючи загальної типології, що вже стала канонічною²³². Поява в цей час в архітектурі Галича романських не лише за стилістикою, але й за типологією, центричних храмів-ротонд, слід сприймати як явище, хоча й закономірне, але все ж маргінальне в загальному контексті розвитку давньоруського зодчества²³³.

Схожі процеси відбувалися упродовж другої половини XII ст. і в архітектурі Північно-Східної Русі, коли там у роки правління Андрія Боголюбського (1157–1174), а потім – і Всеволода Велике Гніздо (1180–1190-ті) знову відбулися стилістичні зміни, пов'язані з новими приходами майстрів – з Північної Італії за Андрія Боголюбського²³⁴ та з Південно-Західної Франції за Всеволода²³⁵. Але впливи романської архітектури не відображалися ні на типології зведених споруд, ні на загальній типологічній основі архітектурного розвитку. Зазнавши суттєвого впливу романської архітектури, зодчество Північно-Східної Русі у другій половині XII ст. все ж не перетворилося на руський варіант романського стилю, а продовжило власну лінію стилістичного розвитку, що виникла з візантійських джерел і відчула на собі сильний вплив стилістики романської архітектури.

Дуже важливо зауважити ще одну обставину – змінивши парадигму розвитку з “візантійської” на “романську”, давньоруське зодчество XII ст. створило власну модель розвитку. Ступінь безпосереднього впливу візантійської архітектури на давньоруське зодчество того часу вже став мінімальним та опосередкованим, а ступінь дії романської архітектури – активним, але так і не перетворився у визначальний фактор розвитку архітектурної стилістики. Упродовж усього XII ст. вагомим фактором у розвитку загальнонаціональної стилістики були інтеграційні моменти, виникнення яких відбулося паралельно з розвитком процесів, спрямованих у протилежному напрямі – становлення і розвитку локальних архітектурних шкіл. Незважаючи на важливість зовнішніх імпульсів візантійської чи романської архітектури, значно більше значення мали фактори зв'язків між руськими будівельними центрами²³⁶. Саме ці зв'язки упродовж XII ст. забезпечували розвиток усієї давньоруської архітектури, на яку впливала романська та візантійська архітектура. Так, зародившись у Чернігові, “романізований” напрям, завдяки переміщенню артілей чи навіть окремих майстрів, поширився майже по всій території Русі (Київ, Смоленськ, Рязань, Переяславль, а також Волинь). Типологічна схема споруд цих центрів суттєво вплинула на розвиток архітектурних форм навіть там, де вплив романської архітектури був визначальним – у Галицькій та Володимиро-Суздальській землях. Суттєву роль відіграли зв'язки між будівельними осередками, особливо на ранніх етапах розвитку. Залишки старої київської традиції, що йшла ще від архітектури межі XI і XII ст., отримали свій подальший розвиток у зодчестві Полоцька, а потім проявилися й у Смоленську. Окремі елементи архітектури, характерної вже власне для Полоцька, були застосовані в будівництві Гродно і навіть західних околиць Київської землі та Волині – у Дорогобужі, Луцьку, Овручі. На архітектурні форми в останньому з них суттєво вплинуло гродненське зодчество. У Новгороді архітектурна традиція, зародившись на старій київській основі, інколи давала зворотні імпульси на київське будівництво – у церкві Федорівського Вотчого монастиря, у храмі Богородиці Пирогощі²³⁷. Як наслідок, перемістившись у Псков, а потім – до Ладони, новгородське зодчество засвоїло традицію, засновану в Переяславлі на візантійській основі, і, переробивши її, уже в другій половині XII ст. стало основою розвитку новгородської школи.

Особливо інтенсивними архітектурні та будівельні зв'язки між давньоруськими центрами були в кінці XII – у першій половині XIII ст.²³⁸ Вони забезпечу-

вали широкий розвиток того стилістичного напрямку, який характеризувався прагненням до створення динамічних вежоподібних композицій храмових споруд та ознаменував виникнення загальноруського національного архітектурного стилю²³⁹. Незважаючи на те що в кожній з давньоруських земель цей процес проявився в самостійних варіантах, широке охоплення цією тенденцією всієї архітектури багато в чому забезпечувалося існуванням міжрегіональних зв'язків. Саме це, а не зовнішні впливи в кінці XII – на початку XIII ст., стало одним з найважливіших та визначальних факторів розвитку всього давньоруського зодчества.

Процес розвитку національних архітектурних форм розпочався в зодчестві Києва вже на ранніх етапах (початок XI – XII ст.), саме тоді виявилася тенденція до відриву від візантійських форм та створення нетипової для візантійської архітектури динамічної композиції храму. Тимчасово опинившись на периферії розвитку в XII ст., у XIII ст. ця тенденція стала основним шляхом розвитку архітектури Давньої Русі для усіх шкіл. Незважаючи на трагічні події середини XIII ст., пов'язані зі спустошливою монгольською навалою та тривалим припиненням будівництва майже на всій території Русі, традиція, що розвивалася в зодчестві в кінці XII – у першій половині XIII ст., отримала своє продовження після відновлення будівельної діяльності і стала домінуючою. Саме XIII ст. стало тією з'єднувальною ланкою, що забезпечила передачу давніх традицій вітчизняній архітектурі XVI– XVII ст.

СКУЛЬПТУРА ТА АРХІТЕКТУРНИЙ ДЕКОР

Суттєві зміни в житті, ідеології та світогляді східнослов'янського суспільства наприкінці X ст., викликані утворенням держави та офіційним прийняттям християнства, спричинили появу нових мистецьких форм, зокрема нових видів монументальної скульптури. Хрещення визначило напрямок культурного розвитку Давньої Русі, міцно пов'язавши її з центром східного християнства – константинопольською церквою. Столиці Візантійської імперії протягом усього періоду її існування судилося відігравати визначну роль у становленні та розвитку християнської культури Давньоруської держави. Не менш важливими були економічні та політичні контакти Русі із сусідніми країнами, культурні впливи яких сприяли збагаченню її творчого потенціалу і формуванню своєрідного давньоруського мистецтва, розвиток якого відбувався в загальноєвропейському контексті.

Позаяк у християнстві чільне місце посідали культові відправи, нова ідейна концепція втілювалася передусім у церковній архітектурі та предметах християнської обрядовості. Саме з будівництвом кам'яних храмів пов'язаний розвиток монументально-декоративної скульптури і архітектурного декору. Профільовані або прикрашені орнаментальним чи фігуративним різьбленням кам'яні архітектурні деталі (капітелі, імпости, карнизи, колонки, плити балюстрад, віконні ґрати тощо), малі архітектурні форми (вівтарні огорожі, синтрони, ківорії, кафедри, престולי та ін.) і меморіальні пам'ятки (саркофаги) разом із настінними мозаїчними та фресковими композиціями, набірними мозаїчними підлогами та коштовним церковним начинням були важливими складовими елементами оздоблення християнських храмів, призначених пропагувати ідею величі Вселенської Церкви. Різьбленим каменем оздоблювалися й заможні світські будівлі.

Християнство було головною формою світогляду середньовічного суспільства і мало власну художньо-символічну мову та свій світ образів і сюжетів. Тому боротьба з поклонінням ідолам у Русі виявилася насамперед у нищенні скульптурних зображень язичницьких богів. Об'ємна скульптура майже перестала існувати, натомість поширилося різьблення в невисокому рельєфі. Рельєфними символіко-орнаментальними і зооморфними композиціями, сторозавітними та євангельськими сюжетами і зображеннями святих стали прикрашати муровані храми та князівські палаци. Більшість мотивів цього різьблення, запозичених з античного мистецтва (птахи, риби, дерева, виноградна лоза, листя аканта, зображення арок та колон, різноманітні розетки, вінки, кільця та вузли плетива тощо), було адаптовано християнською символікою для відтворення головних церковних догматів, зокрема уявлення про досконалість Божественного устрою світу і зображення його як Райсько-



Капітель імпостна іонічна. Мармур; різьблення. IX–X ст., Десятинна церква, Київ. НЗ “Софія Київська”

Капітель. Мармур; різьблення. Друга половина XI – перша чверть XII ст., Михайлівський Золотоверхий собор, Київ. НМІУ



млення літописів та описи мандрівників XVI–XVII ст.⁴ свідчать про те, що вже на першому етапі розвитку давньоруської архітектури різьблений декор став невід’ємною складовою частиною її оздоблення.

Розвиток монументально-декоративної скульптури, тісно пов’язаної з кам’яною архітектурою, починається із привнесенням на слов’янські землі саме візантійської традиції будівництва. Відомо, що християнство прийшло в Русь задовго до її офіційного хрещення 988 року, однак жодної мурованої споруди того часу досі не знайдено. Тому Десятинна церква (989–996) і кам’яні палаци, побудовані князем Володимиром Святославичем у Києві на Старокиївській горі, залишаються першими спорудами, з яких починається історія розвитку кам’яного будівництва Давньої Русі⁵. Деталі архітектурного декору, знайдені під час розкопок Десятинної церкви, – колони, капітелі, карнизи, одвірки, плити вівтарної огорожі тощо – виконані як із привізного мармуру, так і з місцевих матеріалів (пірофілітового сланцю, або так званого червоного шиферу, пісковика та вапняку)⁶. Прийоми обробки цих деталей свідчать про професійні навички майстрів, що були обізнані з класичною європейською традицією використання архітектурно-скульптурного декору. Про прихід до Києва грецьких майстрів для будівництва і оздоблення Десятинної церкви йдеться і в літописних джерелах, а різьблені деталі, що збереглися, та фрагменти набраної з каменю мозаїчної підлоги свідчать про широке застосування мармуру в її оздобленні. На теренах Русі не було родовищ мармуру, тому його привозили з Візантії. Переважно це був білий із сірими прожилками проконнеський мармур, який імперія експортувала до багатьох країн від раннього середньовіччя

го саду. Символічна мова цих мотивів, яка сформувалася ще в ранньохристиянській період (V–VI ст.), трималася в мистецькому репертуарі монументально-декоративної скульптури протягом усього часу існування Візантійської імперії, хоча згодом вони почали сприйматися вже як цілком декоративні, призначені створювати вишукане мистецьке середовище для богослужіння¹. Активний обмін декоративними мотивами зі Сходом, що відбувався у візантійському мистецтві за часів іконоборства, привів до природного сприйняття і поширення в оздобленні церков персонажів тваринного світу². З перемогою шанувальників ікон (843) у візантійській скульптурі знов з’явилися кам’яні (зазвичай мармурові) ікони; рельєфні зображення святих стали розміщувати на стовпах віми, архітравах вівтарних огорож та капітелях³.

Історія виявилася невідомою до найдавніших архітектурних пам’яток Києва та взагалі південноруських земель, з яких починається перший етап розвитку зодчества Давньої Русі. Лише незначні рештки залишилися від князівських палаців та більшості християнських церков, збудованих тут наприкінці X – у першій половині XIII ст., а первісні форми існуючих храмів були змінені нащадками. Серед давніх руїн майже не збереглося кам’яних різьблених деталей. Багато з того, що лишилося, є відірваним від архітектурного контексту, і зараз його вже неможливо пов’язати з конкретними будівлями. Але й ці нечисленні фрагменти, повідом-

(V–VI ст.). У IX–XII ст. його видобуток скоротився, але цей мармур продовжували використовувати в архітектурі⁷. Обтесані блоки відправляли замовнику, як правило, морем разом зі скульптором-фахівцем, що завершував роботу на місці⁸. Вірогідно, так само оздоблювали мармуром та різьбленим кам'яним декором Десятинну церкву та інші храми Русі. За Никонівським літописом, “каменосѣчци” були серед “зидателе палатъ каменныхъ”, що “придоша изъ Грекъ въ Кіевъ къ Володимеру”⁹. Сусідство з Візантією найпівденнішого давньоруського князівства – Тмутараканського – дає підставу думати, що не менш широко мармур міг бути застосований і в збудованій князем Мстиславом Володимировичем у 1023 році церкві Святої Богородиці, але вона була зруйнована ще у XV–XVI ст. і на час розкопок повністю розібрана на каміння. Від її мармурової декорації збереглися лише аморфні уламки¹⁰.

У різьбленні архітектурних деталей та саркофагів перших київських князів переважають ранньохристиянські орнаментальні мотиви, тому київські мармури зазвичай датували VI–VII ст. Донедавна вважалося, що вони походять зі зруйнованих будівель давнього Херсона та привезені князем Володимиром як трофеї¹¹. Однак згодом було доведено, що архаїзація є характерною рисою візантійської скульптури саме IX–XI ст.¹² Це дозволило переглянути датування київських мармурів відповідно до особливостей, притаманних різьбленню цього періоду. Порівняння київських і візантійських пам'яток засвідчує, що скульптурна декорація Десятинної церкви була сучасна константинопольському мистецтву X ст. Незважаючи на погану збереженість різьбленого оздоблення храму, про це свідчать стилістичні особливості орнаментальних рельєфів, малюнок обломів профільованих архітектурних деталей, форма й декор саркофагів. Останні були подібні до гробниць, зображених на мініатюрах Мінологія Василя II (976–1025)¹³, що були поширені у Візантії наприкінці X – на початку XI ст.¹⁴

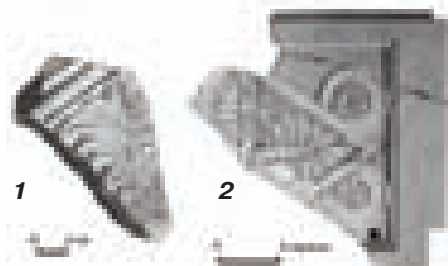
Сучасними дослідженнями встановлено, що з X ст. візантійські майстри почали застосовувати в орнаментальному різьбленні плетені композиції, утворені стрічкою з широким центральним пружком і окрайками трикутного перетину¹⁵. Саме таку стрічку має плетиво на мармурових різьблених плитах Десятинної церкви¹⁶. Цей прийом моделювання набув значного поширення у візантійській скульптурі XI–XII ст., і саме його було використано в рельєфах з місцевого пірофілітового сланцю, високий професійний рівень виконання яких також вказує на грецьких майстрів. Про наслідування константинопольської традиції свідчить і розміщення на південній стіні церкви фриза з місцевих вапняків та пісковиків із рельєфним грецьким написом, який, мабуть, уславлював її будівельника та хрестителя Русі – князя Володимира Святославича¹⁷.

Без сумніву, серед мармурів, привезених до Києва, були й сполії – матеріали зі зруйнованих давніх будівель. До таких належать мармурові колони та деталі конструктивного призначення. Взагалі ця практика була поширеною в середні віки у країнах зі сталою традицією кам'яного будівництва. У київ-



Плити вітварної огорожі (фрагменти). Мармур; різьблення. Кінець X ст., Десятинна церква, Київ. НЗ “Софія Київська”

Плита парапету або саркофага (фрагменти). Мармур; різьблення. Кінець X ст., Десятинна церква, Київ. 1 – НЗ “Софія Київська”; 2 – малюнок М. Єфимова





Плита карнизна (фрагмент). Пірофілітовий сланець; різьблення. Кінець X ст., Десятинна церква (?), Київ. НМІУ

ських будівлях, у тому числі і в Десятинній церкві, до неї звернуться під час перебудов уже наприкінці XI – у першій половині XII ст.¹⁸ Привезення до Києва в кінці X ст. великої кількості мармурових виробів пояснюється не лише бажанням київського князя побудувати храм, як у Царгороді (зробити це тільки з трофейних матеріалів було, напевно, неможливо). Цьому сприяли його родинні зв'язки з візантійським імператором та зацікавленість самої імперії в належній репрезентації християнської культури.

Вимоги князівського замовлення, незвичний клімат і нові будівельні матеріали, з якими довелося мати справу грецьким майстрам, зумовили своєрідність київського мурованого будівництва вже на початковому етапі його розвитку. Червоний шифер завдяки своїм чудовим виробничим і декоративним якостям (його колір нагадує пурпур порфіру, який вважали у Візантії “Божим каменем”) та зручності видобування (поклади цього каменю зосереджені неподалік від Києва, під Овручем) широко застосовувався для виготовлення монументальних рельєфів і конструктивних деталей, поховальних пам'яток і підлоги. У Десятинній церкві з нього було зроблено профільовані карнизні плити та одвірки, можливо, карнизи з орнаментальним різьбленням¹⁹, плити огорожі хорів і саркофаги. Серед останніх зберігся один з віком-“дашком” (у вигляді будиночка), прикрашений плетеними орнаментами, розетками, хрестами та кипарисами. У XII ст. його було замуровано до цегляної гробниці біля північного входу до церкви²⁰. Інші шиферні саркофаги, що були знайдені біля Десятинної церкви та в багатьох храмах Києва, Переяславля, Вишгорода та в інших містах Південної Русі, мали

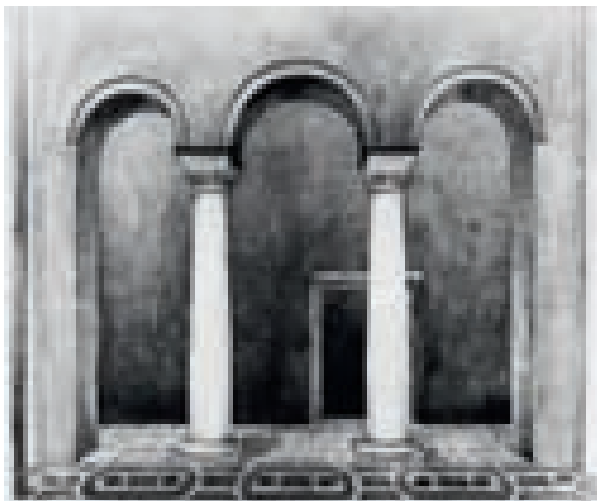
Саркофаг. Пірофілітовий сланець; різьблення. XI–XII ст., Десятинна церква, Київ. НЗ “Софія Київська”



форму прямокутних скринь із пласким віком-покришкою. Вони виготовлені з обтесаних плит, але без різьблення.

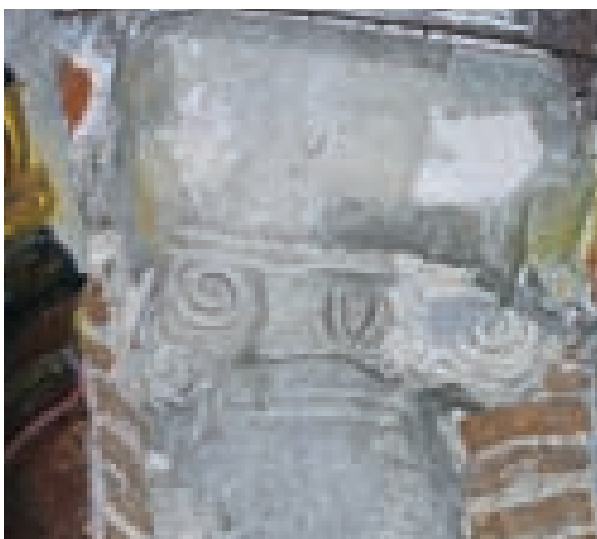
Поряд із шифером для скульптурного оздоблення Десятинної церкви використовувалися також місцеві вапняки й пісковики. Капітелі з цих матеріалів, що за формою подібні до мармурових, ймовірно, були розміщені в менш важливих у літургійному вимірі місцях храму. На півдні, у Тмутаракані, разом із мармуром для деталей архітектурного декору використовували місцевий червоний пісковик²¹. Зроблена з нього плита у вигляді ґрат із переплетених кілець походить із церкви Святої Богородиці, але невеликі розміри деталі не дозволяють з'ясувати, чи було це оздоблення тимпана, чи вівтарної огорожі храму²². На півночі, у Новгороді, як будівельний матеріал і для оздоблення Софійського собору використовували місцевий вапняк (зберігся уламок плити парапету з плетеним орнаментом; інкрустованими смальтою вапняковими плитами прикрашено синтрон і підлогу собору²³).

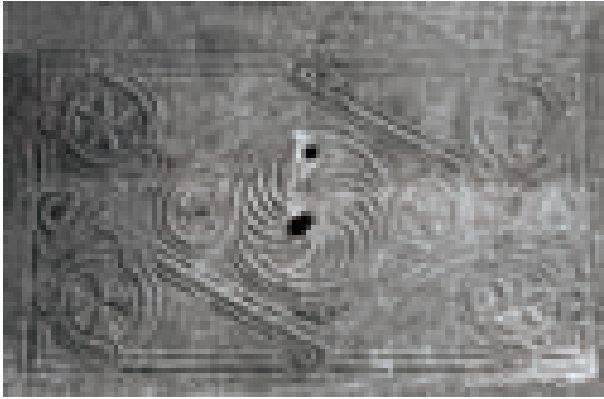
Десятинна церква була не єдиною, для якої в Русь з Візантії імпортували мармур. Мармурові колони з імпостними іонічними капітелями та базами аттичного типу використано у Спасо-Преображенському соборі в Чернігові (1030-і роки). На хорах цього храму збереглися також шиферні плити. Різьблені вони за традиціями візантійської орнаментики XI ст., але їхній рельєф більш плаский, а мотив декору дещо відрізняється від київських або константинопольських зразків. Замість звичного для подібних орнаментів переплетіння всіх елементів композиції між собою та рамкою облямівки на цих рельєфах рамка ніде не з'єднується з плетивом центральної частини зображення. Оскільки ці орнаменти, плетиво яких не мало ані початку, ані кінця, символізують вічність буття, їх побудова потребувала певних навичок та знання законів геометрії. Порушення цього принципу свідчить про недостатню кваліфікацію майстра, який не опанував спосіб побудови плетеної композиції (хоча мотиви і якість різьблення не залишають сумніву в його належності до столичної школи). Ймовірно, скульптурне декорування Спасо-Преображенського собору Чернігова виконували інші майстри, а не ті, що працювали при оформленні Десятинної церкви. За стилістичними ознаками чернігів-



Колони північного трифоріуму. Мармур. 1030-ті рр., Спасо-Преображенський собор, Чернігів. Реконструкція М. Говденко

Колонна з імпостною іонійською капітеллю. Мармур; різьблення. 1030-ті рр., Спасо-Преображенський собор, Чернігів





Плити огорожі хорів. Пірофілітовий сланець; різьблення. Перша третина XI ст., Спасо-Преображенський собор, Чернігів



собору також виконане за візантійськими зразками. Три невеликі капітелі з листям аканта і хрестами, що їх було знайдено під підлогою біля солеї, походять від вівтарної огорожі собору.

У сакральному просторі християнського храму вівтарна огорожа, або темплон (гр. то τέμπλον), відділяє вівтар від наосу. Вівтарні огорожі зазвичай були з мармуру, зрідка – з іншого каменю та дерева. У Візантії їх іноді оздоблювали карбованим сріблом та золотили²⁵. У X–XIII ст. вівтарні огорожі мали форму портика із чотирма й більше колонами, архітравом і невисокими (близько 1 м) парапетами. У центрі їх розміщували Царські, або Святі, врата з дерев'яними дверцями. Ця огорожа залишала відкритим простір вівтарної апсиди, не затуляла її мозаїк і не заважала віруючим спостерігати за літургійними відправами, що здійснювалися у вівтарі. Тільки завіси з дорогих тканин закривали вівтар від мирян в окремі моменти літургії.

Мармурові плити вівтарної огорожі Софійського собору, на жаль, не збереглися, але їхнє декорування, найвірогідніше, було подібне до тих, фрагменти яких залишилися в Десятинній церкві, або до плити, яку повторно використано в соборі для трону митрополита. Мармур застосовано і в облицюванні фриза, який оточує лави синтрону в головному вівтарі собору. Синтрон – важлива літургійна частина православною храму. Трон митрополита був земним втіленням Горнього Престолу Христа. Архієрей, який звертався з нього під час літургії до віруючих із проповіддю,

ські рельєфи, як і київські першої половини XI ст., є творами візантійського кола пам'яток.

У Києві мармурові ордерні деталі, мармурові одвірки та шиферні карнизи й плити огорожі хорів використовували в оздобленні й інших храмів XI ст. – собору Святої Софії (1030–1040-ті роки), Георгіївської церкви (висвячена в 1051–1053 роках), Успенської церкви Печерського монастиря (1073–1078), Михайлівського Золотоверхого собору (1108–1113). Різьблене оздоблення з мармуру (збереглися лише уламки і невеличка капітель, прикрашена листям аканта) було знайдено також у Переяславлі – південному форпості Руської землі, через який проходив великий торговельний шлях “з варяг у греки”.

Мармурові колони ще на початку XIX ст. прикрашали головний вхід до Софійського собору, а мармурові колони та одвірки Успенської церкви було використано в печерних церквах Печерського монастиря²⁴. Вони, як і одвірки, знайдені в Десятинній церкві та Софійському соборі, мають складне профілювання, притаманне константинопольським пам'яткам X–XI ст. Орнаментальне різьблення мармурових архітектурних деталей Софійського



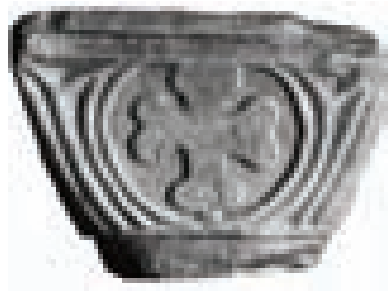
Капітель імпостна. Вапняк; різьблення. Кінець X ст., Десятинна церква, Київ. НЗ "Софія Київська"

зображав Ісуса, а священники, що сиділи поруч на лавах, – апостолів²⁶. Від ківорія або вівтарної огорожі одного з бокових вівтарів собору, імовірно, походить четверта, більша за розмірами капітель. Про широке використання мармуру в оздобленні Софійського собору свідчать профільовані одвірки майже шести дверей, що зберігаються в соборі з XIX ст. Одного з них прикрашено рельєфним зображенням хрестів і пагонами з листям плюща. Мармур було використано також для влаштування порогів вхідних дверей собору.

Зразком мистецтва середньовізантійського періоду є мармуровий різьблений саркофаг князя Ярослава Мудрого, що з кінця XVII ст. стоїть у апсиді Володимирського вівтаря Софійського собору. Це один з небагатьох саркофагів цього часу, що зберігся. Гробницю зроблено з двох монолітних блоків мармуру у формі будиночка з двохстилим дахом і акротеріями по кутах, що нагадує колумбарії римського часу. Її майже повністю вкрито рельєфними зображеннями християнських символів. Лише південний повздовжній бік не орнаментований, але він має графічний малюнок майбутнього рельєфу, контур рамки якого дещо відрізняється від існуючого зображення з протилежного боку саркофага. Символіко-орнаментальні мотиви різьблення – хризма в лавровому віночку, хрести в медальйонах, Голгофські хрести, кипариси, пальми, виноградна лоза, дерева, птахи та риби, грецькі монограми – ще з ранньохристиянського часу використо-

зображав Ісуса, а священники, що сиділи поруч на лавах, – апостолів²⁶. Від ківорія або вівтарної огорожі одного з бокових вівтарів собору, імовірно, походить четверта, більша за розмірами капітель. Про широке використання мармуру в оздобленні Софійського собору свідчать профільовані одвірки майже шести дверей, що зберігаються в соборі з XIX ст. Одного з них прикрашено рельєфним зображенням хрестів і пагонами з листям плюща. Мармур було використано також для влаштування порогів вхідних дверей собору.

Зразком мистецтва середньовізантійського періоду є мармуровий різьблений саркофаг князя Ярослава Мудрого, що з кінця XVII ст. стоїть у апсиді Володимирського вівтаря Софійського собору. Це один



Капітелі. Мармур; різьблення. Перша половина XI ст., Софійський собор, Київ. НЗ "Софія Київська"





Капітель. Мармур; різьблення. XI ст., світська споруда на єпископському дворі, давній Переяславль. НІЕЗ "Переяслав"

ували для оздоблення поховальних пам'яток. Пальма – знак уславлення заслуг померлого, птахи, що сидять на деревах, – образ душі вірного, виноградна лоза – алегорія Христа, кипариси – символ журби, хрест – символ жертви та надії християн на спасіння, хризма – символ Самого Христа. Тому деякі дослідники, спираючись лише на формальну схожість цих зображень, датували саркофаг Ярослава Мудрого VI–VII або IX ст., вважаючи, що до Києва він потрапив як трофей або предмет торгівлі²⁷. Але ще В. Лазарев відзначав, що, хоча візантійські майстри тривалий час зберігали старі традиції, вбачати в різьбленні цього саркофага твір ранньохристиянського мистецтва помилково²⁸.

Дослідженнями останнього часу доведено, що саркофаг Ярослава Мудрого – пам'ятка XI ст.²⁹ Він має багато спільного з різьбленням саркофагів і намогильних плит Греції середньовізантійського періоду³⁰. На стилістичні ознаки візантійської скульптури X–XI ст. вказує виразна пластика рельєфних зображень, нове komponування ранньохристиянських символів, активне використання рослинних мотивів, оформлення віка саркофага прямокутними панно із складнопрофільованими рамками, утвореними стрічкою так званого візантійського типу. Подібність форми та рельєфної орнаменталі Ярославової гробниці до саркофага (або саркофагів), фрагменти яких було знайдено в Десятинній церкві, схожість із візантійськими пам'ятками кінця X–XI ст. та час появи цих саркофагів у Києві дозволяють досить впевнено датувати саркофаг Ярослава Мудрого першою половиною XI ст. Разом із саркофагами князя Володимира і його дружини – візантійської принцеси Анни, яких поховали в Десятинній церкві, цю серію однотипних меморіальних пам'яток було виготовлено у Візантії приблизно наприкінці X – у першій половині XI ст. та на замовлення Великих князів привезено до Києва³¹.

Про роботу візантійських майстрів над оздобленням Софійського собору свідчать також рельєфні шиферні плити огорожі хорів. Головним елементом їхнього оздоблення є плетиво з так званої візантійської стрічки. Різноманітні композиції побудовано за центричною (з ромбом або колом в основі) та сітчастою (плетиво з прямокутних або інших геометричних елементів) декоративними схемами. До утворених цим плетивом медальйонів, вузлів та чарунків вписані різноманітні розетки, вертушки, хрести, риби, раки, є зображення хризми й геральдичного орла. Виконані за допомогою циркуля, такі композиції були досить поширеними у візантійській скульптурі X–XII ст. Їх бездоганне виконання свідчить про знання різьбярами основ геометрії та математики. У різьбленні деяких софійських плит, як, до речі, і на рельєфах собору Сан-Марко у Венеції³², помітна тенденція до створення складніших плетених орнаментів. Це було зумовлено

Архітрав або карниз. Мармур; різьблення. Перша половина XI ст., Софійський собор, Київ. НЗ "Софія Київська"





Синтрон Софійського собору. Перша половина XI – XIX ст., Київ

не лише місцевими смаками та естетичними уявленнями, які не могли не позначитися на творчості грецьких майстрів, а й загальним напрямом розвитку середньовічного декоративного мистецтва XI–XII ст., на яке впливала східна орнаментальна традиція.

Із п'ятнадцяти шиферних різьблених плит, що спочатку були на хорах собору, збереглося одинадцять. Не всі з них залишаються на своєму первісному місці – деякі замінені пізніше у зв'язку з ремонтами та перебудовами і, можливо, походять з інших частин собору або навіть з інших споруд. Менш досконале сплюснене різьблення таких плит дає підстави припускати, що вони виготовлені місцевими майстрами, які працювали за візантійськими зразками. Про це до того ж свідчить принцип побудови щільного “килимового” орнаменту цих рельєфів із постійним повторюванням кількох мотивів, що був притаманний різьбленню по дереву. Час виготовлення цих плит важко визначити точно, хоч є підстави вважати, що вони були зроблені дещо пізніше часу побудови собору, позаяк в одному випадку таке різьблення виконане на зворотному боці шиферного парапету з рельєфом першої половини XI ст.

Від скульптурного декору інших будівель першої половини XI ст. – церкви Святого Георгія, збудованої князем Ярославом неподалік Софійського собору, та Золотих воріт – збереглися лише незначні уламки шиферних плит з орнаментами, аналогічними софійським за стилістичними ознаками й прийомами обробки³³. Без

сумніву, їх створено візантійськими майстрами або їхніми учнями (плити з прорачунками в побудові композиції і менш досконалою технікою різьблення).

Архітектурний декор другої половини XI – початку XII ст. продовжує розвиватися в контексті сучасного візантійського мистецтва, не залишаючись при цьому осторонь тих процесів, що відбувалися в європейському мистецтві. Орнаментальні композиції збагачуються рослинними і зооморфними мотивами, помітною стає тен-

денція до монументальності зображень. Саме до цього часу належить і поява творів, які безсумнівно виконані місцевими різьбярями, що працювали не лише в Києві, а й в інших містах Київської Русі.

Свідченням цих змін є фрагменти плит огорожі хорів Успенської церкви (1070-ті рр.) Печерського монастиря в Києві³⁴, для побудови якого, за переказом Києво-Печерського патерика, з Константинополя прийшли **“мастери четыре церковни”**³⁵. Композиції цих рельєфів утворено значно ширшою, ніж на попередніх пам'ятках, стрічкою плетива (5 і 6 см замість 3,5–4 см), а серед декоративних мотивів переважають різноманітні рослинні зображення – пальмети й пагони з листям. Аналогії їм відомі в різьбленні деяких рельєфів кінця XI ст. собору Сан-Марко у Венеції, реалізм пластики яких, за висновком А. Грабара, передував стилю різьблення XIII ст.³⁶ Ураховуючи якісне різьблення цих плит, є підстави вважати, що вони виконані прийшлими грецькими майстрами, які принесли в Русь нові традиції сучасного мистецтва візантійської столиці.

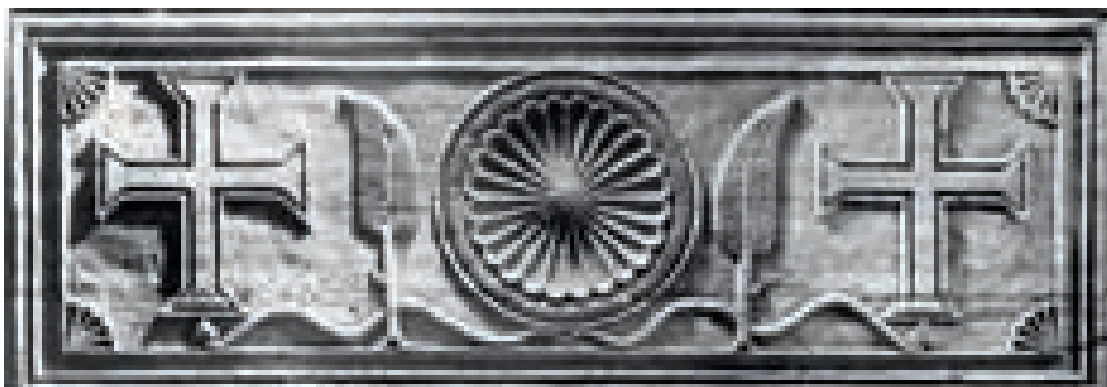
У той же час серед шиферних рельєфів Успенської церкви є уламок плити із зображенням п'ятикінцевої зірки, недбалий, перекошений малюнок якої впевнено вказує на роботу місцевого

майстра. Варто зазначити, що, відтворюючи візантійський мотив, цей різьбяр, на відміну від грека, будує зображення не за законами геометрії, а працює у вільній манері, так би мовити, на око. Місцевим майстром виконано й орнаментацию шиферного карниза з Михайлівського собору Видубицького монастиря, карнизний скіс якого прикрашений щільним орнаментом з пагонів із листям³⁷. Своєрідний малюнок і тригранно-виїмчаста різьба листя, об'ємне кругле стебло, високий рельєф із тесаними гранями вказують на роботу майстра, що звик працювати з деревом.

Ці приклади, а також розповідь Києво-Печерського патерика про пошуки кам'яної (шиферної) плити для престолу Успенської церкви (**“Пославше же ўво тамо, идѣже дѣлаются таковыя вещи, 3 гривны сребра, да тоя мастеръ възмет за свой труд...”**)³⁸, дають підстави вважати, що в другій половині XI ст. не тільки видобуток, а й різьблення кам'яних плит вже були спеціалізованим місцевим ре-



Саркофаг князя Ярослава Мудрого. Мармур; різьблення. Перша половина XI ст., Софійський собор, Київ



Саркофаг князя Ярослава Мудрого (фрагмент). Мармур; різьблення. Перша половина XI ст., Софійський собор, Київ

меслом. Археологічні дослідження доводять, що первинна обробка шиферних плит здійснювалася на місці їх видобутку біля Овруча, а різьблення та профілювання виконували майстри, які об'єднувалися в артілі на час будівництва. Київські різьбярі, наприклад, працювали при зведенні київськими князями Святославом і Всеволодом Ярославичами храму Святих Бориса і Гліба у Вишгороді в 1070–1090-х роках, а під час будівництва на початку XII ст., за чернігівського князя Олега Святославича, тут працювали вже чернігівські ремісники³⁹, яких він привів до Вишгорода, надавши їм достатньо всього, що було необхідно⁴⁰.

Без сумніву, місцевим майстром виконано три шиферні плити зі світськими сюжетами, які дуже схожі між собою за стилістичними ознаками і манерою різьблення. Це – два рельєфи із зображеннями боротьби Самсона з левом та Кібели, або Матері богів (?), у колісниці, запряженій левами, які з XVIII ст. прикрашали будинок друкарні Печерського монастиря в Києві, та рельєф зі сценою двобою воїна з левом. Уламки останнього було знайдено під час розкопок храму на Володимирській вулиці, який деякі дослідники пов'язували із церквою Святої Ірини, збудованою Ярославом Мудрим⁴¹. Археологічні дослідження 1998 року, однак, довели, що це храм другої половини XI ст. Його ідентифікація досі залишається нез'ясованою⁴², але датувати рельєф серединою XI ст., як це робили раніше⁴³, тепер вже немає підстав. До того ж пли-

Саркофаг князя Ярослава Мудрого (фрагмент). Мармур; різьблення. Перша половина XI ст., Софійський собор, Київ





Плити огорожі хорів. Пірофілітовий сланець; різьблення. Середина XI ст., Софійський собор, Київ

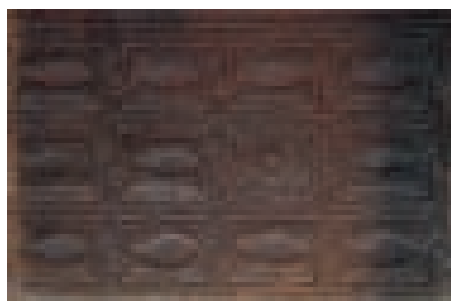
ту обтесано по краях, тому, найвірогідніше, у цьому храмі її використовували не лише за призначенням. Схожим на ці рельєфи є також уламок шиферної плити з головою якоїсь тварини (козел або левиця), знайдений у північній частині нартексу Успенської церкви Печерського монастиря в Києві⁴⁴.

Іконографія сюжетів цих рельєфів репрезентує три варіанти іпостасі образу лева. На плиті з воїном він символізує застрашливе зло, на плиті із Самсоном – зло, переможене силою духу, на плиті з Матір'ю богів лев і левиця зображені як частина дикої природи, приборканої і підлеглої Божественній волі. Привертає увагу зображення лева на плиті із Кібелою.

Різьблення плит відзначається сплосченим рельєфом і однаковою манерою зображення. Впевненість різця, що вказує на досвідченого майстра, поєднується, проте, з невмілим зображенням рук, хибами в пропорціях фігур і помилками у відтворенні рухів. На рельєфі з воїном, наприклад, щит у його лівій руці показаний “навиворіт”, із внутрішнього боку. Фігура Самсона має завеликий торс і руки, те саме стосується жіночого персонажа, ноги якого зображено з “вивернутими” ступнями. Це, з одного боку, свідчить про вади зразка, що його копіював місцевий скульптор, а з другого – про те, що він працював у незвичному для нього жанрі. Найвірогідніше, виконавець цих рельєфів спеціалізувався на орнаментально-декоративному різьбленні та не мав досвіду в зображенні живої натури. Звідси й сплосченість зображень, яка, до речі, взагалі характерна для візантійської та давньоруської скульптури XI–XII ст. Незграбні, далекі від античної пропорційності фігури на цих рельєфах, однак, не позбавлені виразності, а композиції – динамічності. Експресивністю образів і порушенням реальних пропорцій вони нагадують твори романського мистецтва



1



2



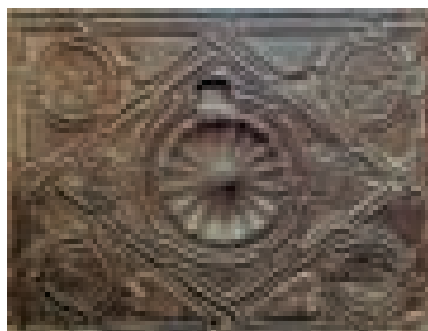
3



4



5



7



6



8

Плити огорожі хорів. Пірофілітовий сланець; різьблення. 1–6 – середина XI ст.; 7, 8 – середина XI – XII ст., Софійський собор, Київ



“Двобій воїна з левом”. Плита (фрагменти). Пірофілітовий сланець; різьблення. Друга половина XI – XII ст., Київ. НМІУ

цтва, вплив якого позначився на культурі багатьох європейських країн і Візантії в тому числі. Безперечно, не залишалась осторонь цього процесу і київська скульптура.

Дехто вважає, що моделями для рельєфів з Лаврської типографії були зображення на візантійських скриньках зі слонової кістки XI–XII ст. із християнськими та міфологічними сюжетами, за зразки для яких, у свою чергу, правили мініатюри античних рукописів. Інтерес до останніх особливо посилювався за Константина Багрянородного, за якого було скопійовано багато грецьких текстів з ілюстраціями⁴⁵. Але оскільки майже повною аналогією київського рельєфу з жіночим персонажем є мініатюра з “Кінегетики” Псевдо-Оппіана в бібліотеці Марчіана у Венеції (Marc. gr. 479, fol. 40 r), на якій у візку, що його тягнуть лев та левиця, лежить Рея, не можна виключати, що зразком для нього був малюнок саме із цього рукопису або зроблений тим самим майстром. К. Вайцман, який звернув увагу на подібність цих творів, вважав, що на київському рельєфі також зображено Рею (?), хоча при цьому зауважував, що моделлю мініатюристи слугував образ Аріадни⁴⁶.

Насправді за атрибутами персонаж рельєфу більше відповідає Кібелі – синкретичному божеству римської міфології, культ якої разом із культами інших богинь римського пантеону (Ісиди, Реї, Артеміди та ін.) був поєднаний у культі Великої Матері, що згодом набув державного статусу в імперії. До того ж відомо, що в V ст. селяни Бургундії возили статую Кібели по полях, сподіваючись отримати гарний урожай⁴⁷, а шанування Діви Марії також увібрало в себе деякі елементи культу Великої Матері⁴⁸.

Моделі для цих рельєфів є також на скриньках зі слонової кістки XI–XII ст.⁴⁹, а композиція плити з храму на вул. Володимирській подібна до зображення на мармуровому рельєфі XII ст., північного фасаду собору Сан-Марко у Венеції (єдина відмінність в тому, що замість щита в руці воїна – піхви)⁵⁰. А. Грабар, який датував цю групу київських рельєфів кінцем XI ст., вважав, що на цій плиті зображено боротьбу на іподромі або в цирку, але йому була відома тільки частина рельєфу. Насправді сюжет плити більш схожий на поширені в XI–XII ст. сцени полювання левів та інших хижаків, зображеннями яких у цей час охоче прикрашали як фасади, так і інтер'єри храмів або палаців⁵¹. Тому, враховуючи подібність київської плити до венеційського зразка XII ст. та її походження з будівлі другої половини XI ст., цей рельєф, як і усю групу, слід датувати не раніше ніж другою половиною XI – початком XII ст. До речі, XII ст. датовано скриньку зі слонової кістки з Лондона зі сценою боротьби юнака з левом, манера зображення якої дуже схожа на лаврський рельєф із Самсоном (?)⁵².

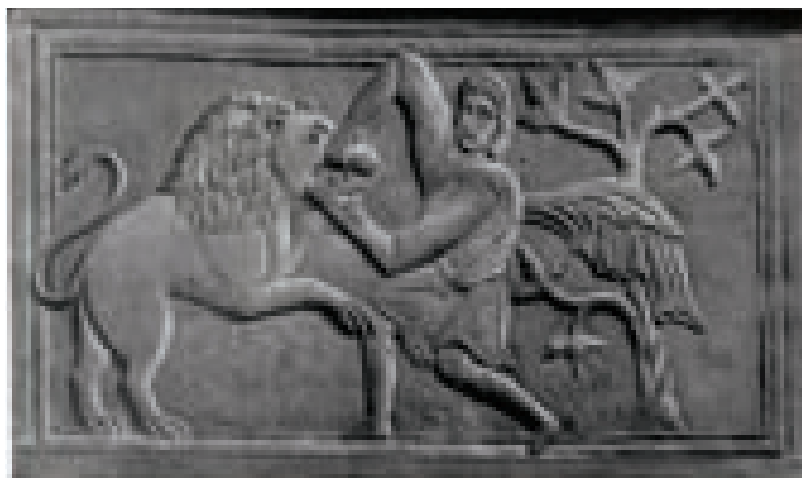
Отже, оскільки за іконографією, існуючими аналогіями і умовами знахідки ця група рельєфів датується не раніше ніж другою половиною XI – початком XII ст., версії про їхнє походження із замиського палацу в Берестові (X – початок XI ст.)⁵³ або



“Кібела (або Матір Богів)”. Плита. Пірофілітовий сланець; різьблення. Друга половина XI – XII ст., Печерський монастир, Київ. НКПІКЗ

церкви Святої Ірини (середина XI ст.)⁵⁴, безперечно, є помилковими. Найвірогідніше, вони прикрашали Успенську церкву Печерського монастиря в Києві⁵⁵ або храм на Володимирській вулиці, де могли правити за огорожу хорів. Хоча не можна виключати їх відношення до якоїсь невідомої нам палацової споруди.

До оздоблення фасадів київських храмів досить впевнено можна віднести і шиферні плити зі святими воїнами та грифоном⁵⁶, узагальнені монументальні зображення на яких виконано досить високим виразним рельєфом без полірування, а самі плити мають доволі вузькі непрофільовані крайки. Щоправда, деякі дослідники вважають, що вони були парапетами хорів або навіть вівтарної огорожі храму⁵⁷. Але парапетні плити завжди мають широкі краї для кріплення між опорами, а вівтарні – деталізований та ретельно оброблений рельєф. Винесенню сюжетних зображень на фасади церков сприяли зміни, що відбувалися в об'ємно-планувальній структурі храмів другої половини XI ст.⁵⁸ Завдяки акцентуванню зовнішніх форм споруд саме з цього часу посилюється і семантична інформативність монументальної скульптури⁵⁹, на фасадах церков з'являються фігурні рельєфні зображення, які за своїм змістом виконують символіко-догматичну, охоронну та декоративну функції.



“Самсон, що бореться з левом”. Плита. Пірофілітовий сланець, різьблення. Друга половина XI – XII ст., Печерський монастир, Київ. НКПІКЗ

Відомі нині рельєфи, що прикрашали фасади київських храмів другої половини XI – початку XII ст., свідчать про популярність зображень святих воїнів-вершників, які перемагають зло у вигляді змія або поверженої постаті ворога. Це – дві шиферні плити з парними зображеннями св. Димитрія і св. Нестора та св. Георгія і св. Феодора, що походять з території Михайлівського Золотоверхого монастиря, та фрагмент рельєфу з фігурою змієборця, виявлений біля тимпана північного portalу Успенської церкви Печерського монастиря. На території Михайлівського Золотоверхого монастиря було також знайдено шиферну плиту зі св. Феодором Стратилатом або св. Євстахієм, що слухає Бога, та шиферний рельєф із зображенням грифона – охоронця священного місця.

Фігурними зображеннями збагачується і орнаментальне різьблення. У Києві в “граді Володимира” знайдено два фрагменти шиферних рельєфів із зображеннями хижаків (левів?), на яких сидить верхи людина. За місцем знайдення ці рельєфи



“Святі вершники-змієборці Георгій і Феодор”. Плита. Пірофілітовий сланець, різьблення. Друга половина XI – початок XII ст., Михайлівський Золотоверхий монастир, Київ. НЗ “Софія Київська”

можна датувати не раніше ніж другою половиною XI – першою третьою XII ст. Зображення на одному з уламків уміщено в медальйон, утворений стрічкою з досить широким центральним пружком⁶⁰. Такі композиції (зазвичай із Самсоном або Давидом) були поширені в романському мистецтві XII ст. Відомі вони також у білокам’яній скульптурі Володимиро-Суздальської Русі XII–XIII ст.

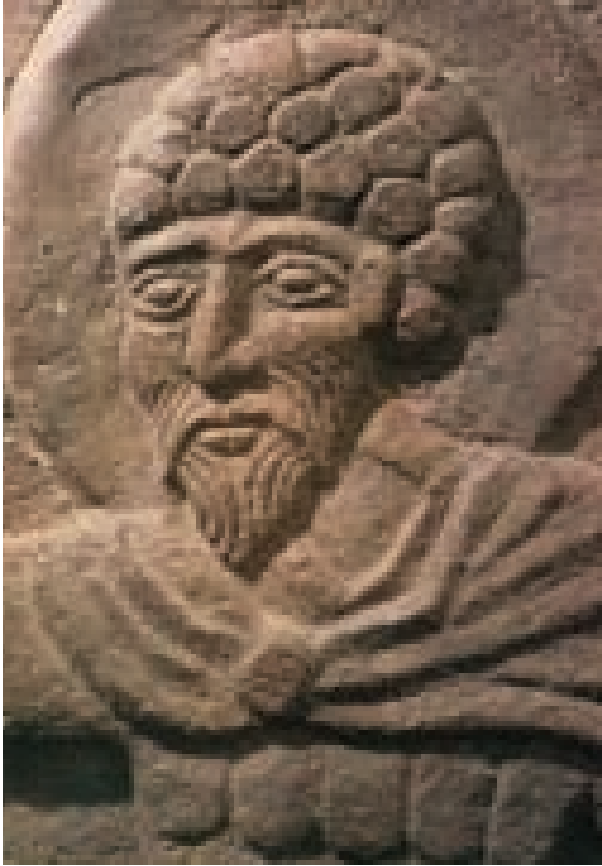
Вплив романського мистецтва, що значно посилювався у Візантії з початком руху хрестоносців, з кінця XI – на початку XII ст. стає досить відчутним і в культурі Давньої Русі. Цьому сприяла зміна напрямків міжнародних торговельних шляхів та поживавлення економічних, церковно-політичних і культурних контактів із Західною Європою⁶¹. Посилення процесу виокремлення удільних князівств і послаблення ролі централізованої влади Києва сприяли виникненню нових міст, активізації будівництва і формуванню регіональних архітектурних шкіл, які хоча акумулювали інновації своїх європейських сусідів і були менш залежними від авторитету Києва і Константинополя. У руслі православної традиції зодчі, що працювали в Русі, дотримувалися візантійських канонів хресто-купольної системи, але в тех-

нології будівництва та декоративному рішенні культових будівель конфесійні відмінності не завадили проникненню нових ідей і досягнень західноєвропейської культури. Візантійська *opus mixtum* – кладка з каменю та плінфи – поступається *opus isidos* – рівношаровій кладці з плінфи, подібній до романської кладки “в ящик”⁶². У північно-східних і західних областях, багатих на поклади каменю (пісковики, вапняки, алебастр, туф), починається будівництво в суто романській техніці з ретельно обтесаних кам'яних блоків. Незважаючи на те що планово-просторова структура і тип культових споруд залишаються незмінними, відбувається переміщення акцентів із внутрішнього на зовнішнє оздоблення, посилюється пластичність фасадів, ускладнюється архітектурно-скульптурний декор. Запозичення західноєвропейських зразків і пряме перенесення романських моделей започаткували новий романський етап розвитку архітектурного декору давньоруського зодчества XII ст.



“Святі вершники Димитрій і Нестор”. Плита. Пірофілітовий сланець; різьблення. Друга половина XI – початок XII ст., Михайлівський Золотоверхий монастир, Київ. ДТГ

Романський стиль, що поширився у Європі з другої половини XI – у XII ст., став першим інтернаціональним стилем, який увібрав у себе традиції античної, східної (мусульманської та візантійської), германської та скандинавської культур. Він зародився у країнах Середземноморського регіону – Італії, Іспанії та Франції, але досить швидко охопив усю католицьку Європу. Не залишились осторонь нього й православні балканські країни, Давня Русь і Візантія. Поширенню романського стилю в архітектурі значною мірою сприяли зміцнення позицій католицизму і діяльність цеху (?) італійських каменярів (комачині V–VII ст. і ломбардці XI–XII ст.), які будували по всій Європі. Саме в ломбардській школі вже у IX–X ст. виник так званий перший романський архітектурний стиль⁶³, і саме ломбардська традиція була сприйнята всіма європейськими романськими школами. Це сталося завдяки економічному процвітання країни та її досягненням у будівництві і скульптурі, а також географічному розташуванню Італії, яка була мостом між Сходом та Заходом на шляху хрестоносців і прочан, котрі мандрували до Риму і Святої Землі⁶⁴. Північні області Італії були захоплені Карлом Великим і вже з кінця VIII ст. входили до складу його імперії, що також



“Святий вершник Феодор” (фрагмент зображення). Плита. Пірофілітовий сланець, різьблення. Друга половина XI – початок XII ст., Михайлівський Золотоверхий монастир, Київ. НЗ “Софія Київська”

більш давнього мистецтва європейських народів, тваринні мотиви східного походження, старозавітні та євангельські сюжети. Акцент на підтримувальній функції капітелі, що працювала на стискання та утримання, сприяв поширенню геральдичних композицій із тваринами, зображенню відігнутого листа, скривленню та спотворенню людських фігур, посиленню руху та експресії, що породжувало ту шаленість форм, яка стала сутністю романської скульптури⁶⁸. Характер цих зображень досить часто зовсім не відповідав священному змісту декорації храмів: людські фігури були гротескними і непропорційними, зображеними в карикатурних і навіть непристойних сценах і позах, іноді це були тільки голови, монстри, міфологічні істоти і т. ін. Часто їх зображували в оточенні рослинного та плетінчастого орнаменту. Хоча тогочасні теологи засуджували ці зображення, проте вони мали таку дивовижну емоційну силу й чарівність, що навіть їхні супротивники зверталися до них за образами і метафорами⁶⁹.

В орнаментальному різьбленні романські майстри переважно продовжували використовувати візантійські рослинні мотиви, запозичені ще з античного мистецтва (пальмети, розетки, рослинний орнамент і акант), але вони виконували їх грубіше, стилізуючи або модифікуючи в бік більшої природності та натуральності. Популярними залишаються і геометрично побудовані візантійські орнаменти

сприяло поширенню прогресивного ломбардського зодчества в Європі.

Водночас із створенням нових архітектурних форм і посиленням будівельної активності (особливо у спорудженні монастирських церков) у західноєвропейському зодчестві цього часу спостерігається розквіт монументальної кам'яної скульптури, інтегрованої в архітектуру як її невід'ємна частина⁶⁵. Не лише тектонічні та ордерні елементи – капітелі, колони, бази, але й архівольти, тимпани, одвірки порталів, карнизи і віконні профілі, простір поміж сліпих аркад, а також стіни церков – головної конструктивної основи романського зодчества – набувають тримірності і стають місцем пластичної та скульптурної декорації, “перетворюючи Дім Бога на багато оздоблену громадську будівлю”⁶⁶. Невеликі розміри деяких рельєфів, однак, свідчать, що змістове навантаження навіть у фігурних зображеннях (рельєфи з християнськими сюжетами апсиди собору в Ісуарі початку XIII ст.) помітно поступається декоративному призначенню скульптури⁶⁷.

Плаский рельєф, що панував у архітектурі попереднього часу, поступово змінюється об'ємнішим різьбленням, яке створює багаті світлотіньові ефекти. Особливої популярності набувають сюжети зі світу фантазій

з плетінкою. Поряд із кубовими та консольними капітелями продовжує широко використовуватися римський тип коринфської капітелі, істотно змінений багатю фантазією романських майстрів. Характерним елементом декорації таких капітелей стають іонічні волоти, звичайно розміщені під кутами абака або парами у верхньому ярусі декорації з листя. Моделювання їх настільки різноманітне, що кількість типів романських коринфських капітелей безмежна. Бази колон, як правило, мають аттичний профіль, але їхні кути часто прикрашають виступами-“грифами” або листяним орнаментом.

Рослинні мотиви звичайно комбінують з геометричними: лініями, зигзагами, ромбами, колами, напівдисками-фестонами, плетінкою тощо. Мотив рівнобічних трикутників, що утворюють зигзаг (у романській скульптурній декорації – шеврон), який уже в каролінгський період іноді був частиною кам'яної кладки і добре відомий візантійським зодчим (так званий поребрик), наприкінці XI ст. стає одним з найпоширеніших елементів архітектурного декору в Європі⁷⁰. Взагалі багато геометричних мотивів, запозичених з арсеналу тесль і мулярів (так звані діамантові камені, що імітують голівки цвяхів, шеврон у вигляді одного ряду зигзагів або ромбоподібного візерунка з двох рядів, які перетинають один одного, зубчики, прямокутні бруски, поребрик та ін.), набувають у романській архітектурі значного поширення. Ними зазвичай прикрашали арки, архівольти, одвірки, карнизи і стіни. Універсальною і характерною декорацією романського зодчества стали також два ранньовізантійські архітектурні мотиви оздобу екстер'єру – пілястри й аркові карнизні пояси. Відомий ще з VI ст. (Равенна), сприйнятий та змінений ломбардськими майстрами, цей вид тектонічного декору перетнув Альпи і став загальним для європейської архітектури XI–XII ст. Його присутність є своєрідним ключем для визначення ломбардського впливу⁷¹.

Для членування архітектурних форм активно використовувалося профільне різьблення, в якому античні обломи було істотно перероблено стосовно до нових завдань. У нижніх частинах будов звичайними були прямокутні профілі та масивні торуси з гладеньких валів у три чверті, які підкреслювали монументальність цокольної частини. Профільовані деталі, часто поділені на секції, використовували як горизонтально, так і вертикально⁷². У профілюванні архівольтів порталів (найбагатше прикрашеної частини будови), в оформленні вікон і консолей, у горизонтальних членуваннях ці обломи, як правило, стають дрібнішими, їх часто використовують по декілька відразу (іноді прикрашають різьбленням у вигляді мотуз-



“Святий вершник Федор Стратилат (або Євстахій)”. Плита. Пірофілітовий сланець. Друга половина XI – початок XII ст., Михайлівський Золотоверхий монастир, Київ. МІМЗМ



Капітель. Вапняк; різьблення. Перша третина XII ст., Борисоглібський собор, Чернігів. НАІЗ “Чернігів стародавній”

тих образів і подій, висвітлених у Святому Письмі, іконоборство, яке завдало важких втрат фігуративному мистецтву Візантії, було відкинуто Римом як таке, що суперечить його місіонерській політиці серед варварів. За “темних століть”, коли грецьке образотворче мистецтво переживало занепад і багато художників у пошуках замовлень були змушені емігрувати на Захід, тут продовжує розвиватися сюжетна скульптура, позначена сильним впливом каролінгської традиції і візантійської іконографії. Авторитет останньої, незважаючи на те що західні майстри вільніше ставилися до образотворчих форм, залишався для них незаперечним⁷³.

Хоча розвиток давньоруської архітектури в руслі загальноєвропейського художнього процесу простежується вже з другої половини XI ст.⁷⁴, донедавна було прийнято розглядати її як самостійне художнє явище, романський складник якого пояснювали не стільки прямим впливом, скільки подібністю історичних і соціально-економічних умов та ідейно-художніх завдань⁷⁵. Усебічне вивчення

Капітель. Вапняк; різьблення. Перша третина XII ст., Борисоглібський собор, Чернігів. НАІЗ “Чернігів стародавній”



ки) і в комбінації з іншими мотивами. Ордерні елементи порталів також подвоюють або групують три і чотири різних види, чергуючи овальний і прямокутний типи. Капітелі та стовпчики звичайно висікають разом із прямокутними виступами, що утворюють готові до монтажу блоки. Приставлений до пілястрів або стовпів ордер втрачає свою опорну функцію і перетворюється на суто декоративний елемент.

Взагалі через різні умови становлення християнства на Сході й Заході західноєвропейська скульптура, у порівнянні з візантійською, набула більшого значення. Завдяки міцності традицій античної скульптури, “матеріальність” якої більше відповідала “варварському” уявленню про зображення святих образів і подій, висвітлених у Святому Письмі, іконоборство, яке завдало важких втрат фігуративному мистецтву Візантії, було відкинуто Римом як таке, що суперечить його місіонерській політиці серед варварів. За “темних століть”, коли грецьке образотворче мистецтво переживало занепад і багато художників у пошуках замовлень були змушені емігрувати на Захід, тут продовжує розвиватися сюжетна скульптура, позначена сильним впливом каролінгської традиції і візантійської іконографії. Авторитет останньої, незважаючи на те що західні майстри вільніше ставилися до образотворчих форм, залишався для них незаперечним⁷³.

Хоча розвиток давньоруської архітектури в руслі загальноєвропейського художнього процесу простежується вже з другої половини XI ст.⁷⁴, донедавна було прийнято розглядати її як самостійне художнє явище, романський складник якого пояснювали не стільки прямим впливом, скільки подібністю історичних і соціально-економічних умов та ідейно-художніх завдань⁷⁵. Усебічне вивчення давньоруських пам’яток, однак, свідчить, що стилеві зміни, які відбувалися в європейській архітектурі XI–XII ст. і тією чи іншою мірою позначилися на зодчестві багатьох регіонів Русі, привели до поєднання деяких принципів романської архітектури з візантійською композиційною концепцією. Надавши поштовх розвитку “руської романіки”, вони зробили архітектуру деяких давньоруських князівств “співавтором” творення оригінальних форм романського стилю⁷⁶.

На землях Південної Русі цей процес найяскравіше виявився в архітектурних формах і скульптурному декорі храмів Чернігова. Уже в перших десятиліттях XII ст. тут з’являється своєрідне білокам’яне різьблення так званого чернігівського стилю з роман-

ськими зооморфно-плетеними зображеннями. Час його появи і шляхи виникнення досі залишаються нез'ясованими. Як і київські сланцеві рельєфи, білокам'яні деталі прикрашали тут збудовані з плінфи хрестокупольні православні храми. Але оскільки це різьблення з'являється синхронно і в сукупності з іншими ознаками романської архітектури (рівношарова кладка, затирання стін розчином та нанесення розмітки, що імітувала мурування з каменю, використання керамічних аркових поясів, які також копіювали різьблені форми), привнесення цієї нової для Русі традиції з романського Заходу не викликає сумніву. Тим паче, що чернігівські білокам'яні деталі романські не тільки за мотивами, – їх було органічно інтегровано в архітектурний контекст. У Європі в цей час подібний архітектурний декор незалежно від матеріалу (камінь або цегла) стає загальнопоширеним. Наприклад, будовані із цегли храми, прикрашені кам'яними декоративними деталями, з'являються в XI–XII ст. у прибалтійському регіоні Німеччини, на території Ломбардії, прилеглий до Мілана, в області Лангедок у Франції⁷⁷, тобто там, де через відсутність покладів потрібного каменю будували із цегли.

Звідкіля саме прийшли ці імпульси до Чернігова, джерела не повідомляють. Перші споруди, збудовані з ознаками романського стилю, з'являються в Чернігові наприкінці XI – на початку XII ст. (однокамерний терем, хрещальня Спаського собору, Успенська церква Єлецького монастиря, Борисоглібський собор та Іллінська церква). Писемні дані про час їх спорудження відсутні, тому ми не маємо точних дат. Деякі вчені вважають, що їх будували романські майстри на прохання князя Олега Святославича (1094–1097) або його брата Давида Святославича (1097–1123). За О. Іоаннісяном, це були північноіталійські майстри, носії так званої ломбардської будівельної традиції, які працювали ще при дворі Володимира Мономаха, що князував у Чернігові до 1094 року⁷⁸. Простежені ним спільні риси чернігівського і північноіталійського будівництва й системи застосування білокам'яних різьблених деталей досить переконливо доводять можливість саме цього напряму зв'язків. Але стилістика зображень чернігівських рельєфів зовсім інша, ніж італійських пам'яток кінця XI ст., а подібність до капітелей Сант-Амброджо (Мілан)⁷⁹ більше стосується загальних принципів декорації та окремих мотивів, за якими встановити особистість саме північноіталійського майстра немає можливості.

Існує кілька гіпотез щодо походження чернігівської білокам'яної скульптури. Дехто пов'язує її з розвитком місцевої орнаментики, джерела якої сягають або давньослов'янських візерунків, поширених в усьому слов'янському світі в IX–XI ст.⁸⁰, або каролінгської традиції, збагаченої мистецтвом скандинавів, що здавна перебували в Русь⁸¹. За М. Макаренком, у чернігівській скульптурі відбулася самостійна переробка романського стилю⁸². На думку В. Пуцка, чернігівські рельєфи типологічно зовсім інші, а їхні автори, хоча й запозичили романські принципи архітектурного декору, використовували не італійські зразки, а вже відомі їм за



Капітелі (прорис). Вапняк; різьблення. Перша третина XII ст., Борисоглібський собор, Чернігів. Реконструкція М. Холостенка



Наріжний камінь західного (?) порталу (чільний бік). Вапняк; різьблення. Перша третина XI ст., Борисоглібський собор, Чернігів. НАІЗ “Чернігів стародавній”

має жодних підстав. Тим паче, що про працю північноіталійських скульпторів у той час у Німеччині, Франції, Англії і Скандинавії ми знаємо не тільки за різьбленим декором соборів цих країн – збереглися писемні свідчення про наймання їх для роботи, наприклад, у Регенсбурзі в 1160-х роках⁸⁴.

Показовим є і те, що, незважаючи на поширення в давньоруському зодстві романської будівельної традиції та цегляного тектонічного декору (аркатурні пояски і поребрик), різьблений камінь застосовували лише епізодично, в оздобленні окремих храмів, і тільки в деяких давньоруських князівствах скульптурна декорація набула багатих, розвинених форм. Очевидно, це залежало від бажання і можливостей замовників, статусу будівлі та наявності необхідних матеріалів.

З'ясуванню цих питань істотно заважає те, що жодної різьбленої білокам'яної деталі в спорудах Чернігова *in situ* не збереглося. Їх було знайдено в XIX–XX ст. під час архітектурно-археологічних досліджень та реставраційних робіт. Але умови знахідки все ж таки дозволяють співвіднести деякі з них із певними будівлями та

визначити їхнє місце в архітектурному контексті.

Першою спорудою, у якій було вжито такий декор, вважають Борисоглібський собор, завершений до 1123 року. До його оздоблення належать сім деталей (чотири капітелі, два наріжних камені і плінт), що їх було знайдено в шарах перебудови XVII ст. За реконструкцією М. Холостенка, у соборі XII ст. капітелі увінчували напівколонни південного фасаду і кутову пілястру, а наріжні камені містилися в п'ятах арок західного порталу собору⁸⁵. За манерою виконання (сплощенографічний та об'ємно-пластичний рельєф) вони поділяються на дві групи і, відповідно, їх відносять до двох традицій: давньоруської і романської. До першої входять три капітелі напівко-



Наріжний камінь західного (?) порталу (вигляд з боку). Вапняк; різьблення. Перша третина XI ст., Борисоглібський собор, Чернігів. НАІЗ “Чернігів стародавній”

лон, знайдені в закладках південного порталу. Їх прикрашали парні геральдичні композиції із зображенням звірів і орнаменту з переплених пагонів. Капітелі мали однакову форму (прямокутні вгорі й округлі знизу) і майже однакові розміри. З тильного боку, якою капітель притулялася до стіни, є конструктивні виїмки⁸⁶. На одній капітелі зображено двох звірів родини собачих (собак, вовків) або гепардів, які сидять спинами один до одного. Їхні голови повернуті назад, а хвости переплетені. Посередині капітелі вміщено розетку, яку утворюють переплетені між собою довгі ремені повідків з голівками драконів на кінцях. На другій (збереглася із втратами) звірі сидять навпроти один одного перед великою пальметою також в оточенні плетеного орнаменту.

Третя капітель мала подібну композицію, але від неї збереглися лише два уламки.

Орнамент із переплених пагонів і ременів на цих капітелях утворює вузька гладенька пласка стрічка. Рельєф досить високий, але зрізаний в одній площині. Цей прийом, а також зображення шерсті трикутними прорізами, на думку багатьох дослідників, указують на місцевого майстра, що володів специфічними навичками різьблення по дереву. Але насправді зображення тварин, що сидять один навпроти одного перед символічним Деревом життя (мотив східного походження), плетений орнамент, різьблення в одноплановому рельєфі та особливості зображення шерсті були добре відомі як візантійському, так і західноєвропейському та скандинавському мистецтву⁸⁷. Широкі хронологічні й територіальні рамки поширення таких мотивів і прийомів у середньовічному мистецтві, таким чином, мало чим можуть зарадити для з'ясування походження майстрів чернігівських рельєфів.

До того ж дослідженнями багатьох учених доведено, що середньовічні скульптори зазвичай брали сюжети і мотиви своїх зображень в ілюстрованих рукописах, творах ужиткового мистецтва і спеціальних книгах-зразках, які легко переміщувалися і швидко ставали надбанням майстрів різних країн. Тому подібність композицій цих капітелей до заставки Шестоднева Іоанна Екзарха Болгарського, переписаного 1263 року в Хіландарському монастирі на Афоні, через яку їхнім автором пропонувалося вважати балкан-



Капітель. Вапняк; різьблення. Перша третина XII ст., Борисоглібський собор, Чернігів

Наріжний камінь (фрагмент). Вапняк; різьблення. Перша третина XII ст., Борисоглібський собор, Чернігів. ЧОІМ





Плінт кутової капітелі. Вапняк; різьблення. Перша третина XII ст., Борисоглібський собор, Чернігів. НАІЗ “Чернігів Стародавній”

ського майстра⁸⁸, насправді свідчить лише про спільність зразка і не може бути визначальним критерієм. Підтверджує це й синтетичний характер зображеного мотиву, окремі елементи якого можна побачити в романському, візантійському і скандинавському мистецтві. За традиціями останнього, наприклад, виконані голівки драконів на кінцях ременів, які вони намагаються перекусити, а також вільний рух плетива пагонів і ременів. У творчості яких майстрів відбувся синтез цих мотивів, встановити навряд чи вдасться. Судячи з численних творів давньоруського вжиткового і монументального мистецтва XI–XII ст., а також зі знайдених у багатьох містах Давньої Русі ливарних форм для колтів і браслетів зі схожими зображеннями⁸⁹, місцеві майстри в XII ст. вже володіли арсеналом цих мотивів і навіть самостійно розробляли їх, спираючись на візантійські, східні та скандинавські традиції, які мали істотний вплив на початковому етапі становлення давньоруського мистецтва⁹⁰. Сталі відносини з кочовими народами південноруського степу, Хазарією і Волзькою Булгарією, через які до Русі надходили товари з Візантії, Сирії, Ірану, країн Середньої Азії та Кавказу, безпосередньо пов'язували її з художніми традиціями Сходу, формуючи загальне тло, на якому відбувався розвиток її мистецтва.

Найранішим прикладом подібного декору в давньоруській дерев'яній архітектурі є знайдені в Новгороді дубові колони кінця XI ст. із тератологічним орнаментом, що пізніше став панівним в оздобленні новгородських рукописів XII ст. Одну колону прикрашає плетінка “вільного руху” і зображення грифона й кентавра, іншу – плетінчасто-рослинний орнамент із великою пальметою (Дерево життя) посередині⁹¹. До речі, ця пальмета досить схожа на пальмету однієї з капітелей Борисоглібського собору. Вважають, що колони походять зі шведської церкви Святого Олава в Новгороді, а їхнє різьблення позначене впливом північнороманського мистецтва⁹². Свідченням використання подібної плетінки в кам'яному архітектурному декорі Південної Русі стала недавня знахідка уламка різьбленої шиферної деталі у храмі Святих Бориса і Гліба у Вишгороді, на будівництві якого на початку XII ст. за наказом Олега Святославича працювали чернігівські майстри⁹³. Це нібито підтверджує вірогідність припущення про те, що разом з романськими (північноіталійськими?) майстрами, які будували Борисоглібський собор у Чернігові, тут міг працювати місцевий різьбяр. Хоча поки що цього замало, щоб упевнено визначити національність автора розглянутих капітелей, тим паче, що вони різні за технікою виконання.

Манерою різьблення вишгородський фрагмент подібний до другої групи білокам'яних деталей Борисоглібського собору, різьблення на яких виконане в досить високому, добре модельованому рельєфі. До неї входять: капітель із плетеним орнаментом з подвійного опуклого джгута, так звана чернігівська капітель, знайдена в соборі ще 1860 року, та два наріжні камені – один із крилатим драконом і птахом, зображеними з поверненими назад головами, а інший – зі звіром з пишною гривною, імовірно, левом. На відміну від капітелей з вовками або собаками, пере-

плетіння пагонів на цих деталях має майже круглі стебла, композиції теж симетричні, але менш складні, а окрайки граней прикрашає валик мотузкового джгута у вигляді навскісного штрихування. Так само прикрашено і піднесений напіввал плінта кутової капітелі. Такий типовий для романської скульптури симетричний рослинний орнамент, високий рельєф і структурний зв'язок цієї групи деталей із перспективним романським порталом вразно вказують на роботу європейського майстра.

За Д. Айналовим, “чернігівська капітель” близька до різьблених деталей вежі собору Нотр-Дам у Пуатьє, побудованої ще наприкінці XI ст.⁹⁴ На подібність різьблення цієї капітелі до скульптури західнофранцузької школи (Аквітанія і Пуату) слушно вказує й А. Зоріна⁹⁵. Схожі за композиціями і манерою виконання капітелі можна побачити в церкві Сен-Савен-сюр-Гартамп кінця XI – початку XII ст. Хоча повну аналогію чернігівській капітелі відшукати поки не вдається, за принципом побудови декору вона належить до найпоширеніших у романському архітектурному декорі⁹⁶.

Якщо романське походження майстра цієї капітелі майже не заперечують, то зображення дракона і птаха на наріжному камені, виконане в схожому об'ємному рельєфі, деякі дослідники приписують чернігівському різьбярєві. Намагаючись відшукати витоки цього різьблення в язичницькому мистецтві слов'ян, вони пропонують ототожнювати дракона з місцевим фольклорним образом Смаргла⁹⁷. Така іконографічна невідповідність, як поява зміїного хвоста, що є продовженням орнаментального плетіння, за Г. Вагнером, пояснюється трансформацією іранського божества собаки-птаха Сенмурва в руського Смаргла⁹⁸. Проте, за слушним зауваженням М. Вороніна, фауна руського народного мистецтва була зовсім іншою (собаки, вовки, ведмеді)⁹⁹, тому про жодний зв'язок із місцевим фольклором тут, звичайно, не може бути й мови. Зображення крилатого дракона з головою собаки і хвостом змії (образ відомий за



Деталь архітектурна (фрагмент). Вапняк; різьблення. Остання чверть XII ст., Благовіщенська церква, Чернігів

Деталь архітектурна (фрагменти). Вапняк; різьблення. Остання чверть XII ст., Благовіщенська церква, Чернігів. ДІМ





Одвірок. Вапняк; різьблення. Остання чверть XII ст., Михайлівська церква (?), Чернігів. ЧОІМ

Фізіологом або середньовічними бестіаріями) досить поширене в романській скульптурі¹⁰⁰. Репертуар зображень тварин залежав як безпосередньо від східних оригіналів (шовкові тканини, метал, слонова кістка), так і від вже адаптованих візантійськими і європейськими митцями моделей¹⁰¹. Зображення лева на другому наріжному камені Борисоглібського собору також поширене в середньовічному мистецтві. Особливо популярним цей образ був у Італії. Його часто використовували в оздобленні церков, позначених впливом італійського мистецтва¹⁰².

Символіка орнаментально-зооморфних композицій, що прикрашали Борисоглібський собор, як і в усьому християнському світі, мала не тільки декоративне, а й охоронне (апотропеїстичне) значення. Зображені тварини та фантастичні істоти, запозичені з біблійних текстів, втілювали християнські поняття добра і зла, пекла, гріха, пороків і т. ін., а також були символами Христа і святих. Сповнені релігійного змісту, вони до того ж виконували естетичні функції і являли собою багатий арсенал метафор і образів, що набули в той час значної популярності¹⁰³. Цілком імовірно й те, що зображення сильних тварин і звірів могли водночас служити цілям звеличування світської влади¹⁰⁴, яка зазвичай була замовником будівництва й оздоблення церков. Але буде помилкою розглядати чернігівські рельєфи з позицій язичницького світогляду давніх слов'ян¹⁰⁵, оскільки це образи вже іншої, християнської культури.

Слід ураховувати й те, що значна частина тваринних мотивів, хоча й походила зі східної культури, проте активно використовувалася християнським мистецтвом вже з раннього середньовіччя. Інтернаціональний характер цих мотивів, якого вони набувають вже в XI ст., пояснює таке органічне поєднання візантійських і романських елементів, як і те, що подібні до чернігівських мотиви архітектурного декору в скандинавських країнах називають “ломбардськими”, хоча мова і не йде про пряме запозичення¹⁰⁶.

З п'яти будівель, зведених у Чернігові наприкінці XI – на початку XII ст. у романській техніці і з використанням романського керамічного тектонічного декору¹⁰⁷, скульптурне оздоблення мав лише один (до речі, не найраніший) з побудованих у новій традиції храм. Тому є підстави вважати, що різьбярі, як прийшли, так і місцеві, мабуть, були найняті лише під конкретний проект – зведення Борисоглібського собору. Про відсутність у місті спеціалізованої постійно діючої майстерні або артілі різьбярів свідчить і значна перерва (не менше півстоліття) між зведенням чернігівських будівель із білокам'яним різьбленням. Така ситуація цілком відповідала принципам середньовічної організації кам'яного будівництва¹⁰⁸. До того ж це пояснює, чому, наприклад, скульптурний декор храмів Чернігова другої половини XII ст. або храмів Рязані, побудованих, як вважають, чернігівськими майстрами¹⁰⁹, зовсім інший за стилем різьблення.

Взагалі в Чернігові традиція використання скульптурної декорації існувала зовсім недовго. Останньою пам'яткою, у якій знайдено різьблені деталі з вапняку, була церква Благовіщення, збудована 1186 року за наказом київського князя Святослава Всеволодовича нібито київськими майстрами¹¹⁰. Її руїни вперше було відкрито в 1909 році і прийнято тоді за залишки Михайлівської церкви (1174). Але, за Б. Рибаківим, який знову їх досліджував 1946 року, це була не Михайлівська, а Благовіщенська церква (1186)¹¹¹. Усередині храм було розписано фресками, підлогу викладено мозаїкою та полив'яними плитками¹¹², у муруванні фасадів використано жовту та червону плінфу¹¹³. У XII ст. таку двокольорову кладку з білого й червоного каменю використовували в Італії (головним чином у її північних районах і Венеції). Саме звідти цей прийом проник у Німеччину¹¹⁴, а згодом і в Русь. Білий камінь було також застосовано в цегляному муруванні Борисоглібського собору Рязані¹¹⁵.

Уламки білокам'яних деталей архітектурного декору, знайдені під час розкопок Благовіщенської церкви 1909 року, на жаль, загинули під час бомбардувань Чернігова 1941 року. За Б. Рибаківим, це були три фрагменти тонких стовпчиків із плетінчастим орнаментом, подібні до колон

Одвірок portalу. Вапняк; різьблення. XII ст., Борисоглібський собор, городище Стара Рязань. РОКМ



Дмитріївського собору у Владимирі, та фрагмент фриза із зображенням птаха в оточенні плетінчастого орнаменту, що походило від ківорія в головному вівтарі храму¹¹⁶. Таке припущення, однак, доволі гіпотетичне. Д. Айналов вважав, що це був не фриз, а уламки одвірка¹¹⁷. Призначення деталей сьогодні встановити неможливо, але плутанина щодо їхнього походження¹¹⁸ дає підстави більше довіряти думці Д. Айналова. Про застосування каменю для оздоблення собору свідчать матеріали розкопок 1946 року (кілька квадратів білого каменю, фрагменти профільованих білокам'яних плит і різьблених деталей)¹¹⁹. Ще один – із залишками рослинного орнаменту і конструктивних пазів – знайдено під час розкопок 2008 року¹²⁰. Але говорити про їх належність саме до вівтарної огорожі або ківорія церкви в нас немає достатніх підстав. Цілком можливо, що, як і в багатьох інших храмах XII – першої половини XIII ст., вівтарна огорожа цього храму була дерев'яною¹²¹.

Різьбленню Благовіщенської церкви притаманне досить щільне компонування і графічний малюнок; плетіння утворює досить вузька стрічка округлої форми зовсім іншого типу, ніж на рельєфах Борисоглібського собору. Іншими також є мотиви різьблення: S-подібний орнамент зі спірально скручених завитків, стрічки, прикрашені "гудзиками" або "перлами" у вигляді завитків із крапкою посередині, зображення



Голова чоловіка (фрагмент). Вапняк; різьблення. XII ст., городище Стара Рязань. ДІМ

ви¹²⁴. Його вкриває суцільний орнамент із симетричного, геометрично організованого плетива стилізованої лози з кринами, плетеної хрестоподібної розетки посередині та фриза із щільно скручених спіраллю завитків, що нагадують мотив “перлів” Благовіщенської церкви.

Традиція оздоблення збудованих із плінфи храмів кам'яним скульптурним декором відома і в інших місцях Південної Русі – містах Муромо-Рязанської землі, що входили тоді до складу Чернігівської єпархії. На жаль, деталі декору із церкви Вщизького городища, зведеної в кінці XII – першій половині XIII ст., не збереглися¹²⁵. Під час досліджень храмів Старої Рязані XII – початку XIII ст. знайдено 11 різьблених деталей з вапняку (карнизний блок, частини архівольта й косяка, консолі аркатурного фриза та ін.¹²⁶), які свідчать, що скульптурний декор цих храмів мав розвинуті романські форми. Ще один уламок різьбленого білого каменя походить із церкви другої половини XII – початку XIII ст. Нового Ольгова городка¹²⁷. У XIX ст. у Рязанській губернії було знайдено єдиний відомий фрагмент круглої скульптури – чоловіча голова зі слідами фарби червоного й білого кольорів. Конструктивні пази з тильного боку свідчать, що це була не окрема статуя, а горельєфна фігура або частина консолі¹²⁸. О. Монгайт вважав, що трохи загострена зачіска з дрібними завитками – не волосся, а хутряна шапка¹²⁹. Насправді схожі за формою і манерою зображення зачіски добре відомі західноєвропейському мистецтву XII ст. Можливо, як у скульптурних групах північно-західної вежі церкви Святих Петра і Павла в Хірсау у Швабії (перша половина XII ст.) і балдахіна головного порталу собору Феррари в Емілії роботи скульптора Ніколо (кінець XII ст.)¹³⁰, рязанська голова могла належати персонажу (Теламону?), зображення якого підтримувало певний конструктивний архітектурний елемент.

Фрагмент кута карнизного блока, частину різьбленого архівольта й косяка деякий час пов'язували з Успенським собором, збудованим у середині XII ст.¹³¹ Пізні-

пир'я у вигляді довгастих лусочок. Вони вказують на коло майстрів, які відрізнялися від тих, що працювали на початку XII ст. Схожий орнамент облямівки з “гудзиками” можна, наприклад, побачити на деяких французьких рельєфах¹²². Трапляється він також у владими́ро-суздальських храмах другої половини XII ст. До зрілих форм романської скульптури належить і прикрашення профілю архівольта навскісним штрихуванням.

Припускають, що з цієї ж церкви походить і сильно пошкоджений фрагмент капітелі із зображенням лева, яка за розміром відповідає діаметру напівколон галерей. Капітель знайдено в пізній закладці ремонті Іллінської церкви¹²³. Погана збереженість ускладнює характеристику цієї деталі, однак спосіб зображення шерсті трикутними надрізами такий самий, як і на рельєфах Борисоглібського собору.

Типологічно до цього кола пам'яток належить також одвірок з вапняку, знайдений на місці Михайлівської (?) церкви

ше було встановлено, що це Борисоглібський собор, про який у літопису вперше згадано під 1195 роком¹³². У 1926 році В. Городцовим тут знайдено також уламок голови лева з білого каменю, але його не було опубліковано¹³³. Припускають, що з Борисоглібського собору походять також три консольні капітелі, прикрашені рослинним орнаментом. Ще один уламок карниза знайдено 1999 року¹³⁴.

Строга симетрія орнаменту карнизного блока, реалістична манера виконання рослинних елементів, застосування свердлення вказують на професійну переробку античного мотиву, поширеного у візантійському і романському мистецтві X–XII ст.¹³⁵ Із західноєвропейською традицією пов'язаний мотив профільованих дужок, з'єднаних прямими відрізками, що прикрашає дугу архівольта. Цей орнамент, який нагадує мереживо, був характерним для різьблення зрілого романського стилю, багатого на світлотіньові ефекти (Муассак, Греділла де Седано в Бургосі)¹³⁶. Романський вигляд мають також консоли у формі кронштейнів, прикрашені зображенням листя. Найімовірніше, на них спиралися колонки аркатурного фриза. Різьблення цих деталей виконано впевнено, рукою досвідченого майстра. Водночас декорування прямокутного каменя порталного косяка, прикрашеного з двох суміжних боків, має більш пласке різьблення досить примітивного малюнка, тому є підстави вважати, що поруч працював менш досвідчений місцевий різьбяр¹³⁷.

Деякі дослідники шукають джерела рязанської скульптури на Кавказі¹³⁸ або Балканах¹³⁹. Однак формальні ознаки, застосування свердлення¹⁴⁰, пластична манера виконання, архітектурний контекст, до якого належать ці деталі, виразно вказують на романську традицію і західноєвропейське (Німеччина, Франція) походження різьбярів. Очевидно, замисливши будівництво, рязанський князь (вважають, що це міг бути Гліб Ростиславич, 1155–1177)¹⁴¹ хотів, щоб собор не поступався однойменним храмам Чернігова й Вишгорода.

Таким чином, збережені деталі свідчать, що скульптурний декор храмів Рязані мав більш розвинуті, ніж у Чернігові, форми, але, як і всюди, де ним прикрашено цегляні будівлі, його застосування обмежувалося лише структурними частинами – фризом з арок на колонках, оформленням порталу, можливо, віконних отворів¹⁴².

Ще більш фрагментарними є наші уявлення про архітектурний декор Києва та інших міст Південної Русі. Незважаючи на те що тут вже з першої третини XII ст. також починають будувати в порядовій цегляній техніці (церква Успіння Богородиці Пирогоща, 1131, собор Федорівського монастиря, 1129), а фасади прикрашав романський цегляний аркатурний фриз і лопатки з напівколонками (Кирилівська церква, 1140-і роки, Успенський собор у Каневі, 1144)¹⁴³, *in situ* від їхнього скульптурного декору майже нічого не збереглося. Ще зовсім недавно вважали, що в архітектурі Києва з кінця XI ст. різьблений камінь взагалі не застосовували¹⁴⁴. Однак сьогодні вже відомо кілька зразків скульптурної деко-

Колона з базою (фрагмент). Вапняк; різьблення. XII ст., Київ. НМІУ



“Богородиця Одигітрія”.
Пісковик; різьблення.
Друга половина XII – по-
чаток XIII ст., Київ. НМІУ



рації з місцевих порід каменю, стилістичні особливості різьблення яких дозволяють датувати їх XII – початком XIII ст. Це – рельєф Богоматері Одигітрії, восьмигранна колона з базою та орнаментований стовпчик вівтарної огорожі (?). Про місце і час знахідки перших двох пам’яток достовірні дані відсутні. За М. Холостенком, вони походять з Десятинної церкви і датуються кінцем X ст. Рельєф Богоматері, на його думку, прикрашав тимпан порталу або фронтон центральної закомари¹⁴⁵, а колона походить від колонади в західній частині храму¹⁴⁶. Однак жодних документальних підтверджень їхнього походження з Десятинної церкви ми не маємо¹⁴⁷.

На думку В. Пуцка, особливості стилю рельєфу Богоматері, які дещо нагадують романську пластику, дозволяють датувати його близько 1200 року і відносити до оздоблення ротонди, що розташовувалася неподалік Десятинної церкви та ототожнюється деякими дослідниками із храмом домініканського монастиря Діви Марії, заснованим у Києві в 1220–1230-х роках¹⁴⁸. За даними розкопок, ротонду зведено у другій половині XII ст. та перебудовано після землетрусу 1230 року¹⁴⁹.

Рельєф висічено з масивного блока пісковуку. Збереглося погруддя Богоматері з Дитиною-отроком, який напівлежить на її лівій руці. Зображення реалістичне, виконане в багатоплановому, досить високому (порівняно з київськими творами XI ст.), м’яко модельованому рельєфі. До його датування не раніше ніж другою половиною XII ст. схиляються й інші дослідники¹⁵⁰. Але в порівнянні з персонажами романської скульптури, які більш схожі на реальних осіб священних подій, ніж на культові образи, канонічність композиції київського рельєфу, антикізовані риси обличчя і грецька монограма біля голови Христа свідчать про східнохристиянську традицію¹⁵¹. Найімовірніше, автор цього твору був вихований на традиціях візантійського мистецтва, але вже позначеного романським впливом.

З Десятинною церквою М. Холостенко пов’язував і походження (випадкова знахідка?) нижньої частини колони на прямокутній профільованій базі, витесаній з монолітного блока вапняку¹⁵². Досить тонкий (діаметр – 32 см) стовбур восьмикутної колони спирається на масивну основу, яка вдвічі більша за неї. За В. Пуцком, вона, як і рельєф Богоматері, походить із храму-ротонди другої половини XII ст.¹⁵³

Однак під час розкопок ротонди, крім фрагмента профільованої архітектурної деталі з червоного залізного пісковика¹⁵⁴, інших деталей різьбленого декору не було знайдено.

З іншого боку, як показали дослідження Десятинної церкви, в XI–XIII ст. її неодноразово ремонтували і перебудовували, використовуючи при цьому в муруванні мармурові та вапнякові деталі попереднього архітектурного декору (карнизна плита, імпортний блок, плита порога, профільовані блоки). Тому цілком вірогідно, що рельєф Богоматері й колона могли належати саме до часу перебудов¹⁵⁵. До цих перебудов, імовірно, належить і фрагмент вапнякової плити з виступами у вигляді зубців. З таких кам'яних блоків звичайно складався поясок шеврона, яким у романській архітектурі оформлювали архівольти або одвірки. У Візантії аналогом цього декоративного мотиву, що поширився в зодчестві Західної Європи вже з кінця третьої чверті XI ст.¹⁵⁶, були цегляні зубчасті пояски поребрика, які прикрашали вікна та карнизи¹⁵⁷. Подібний карниз із цегли трикутної форми, декорований фресковим розписом, завершував закомару, відкриту М. Каргером біля північного кута Десятинної церкви¹⁵⁸. Попередньо до романської традиції можна віднести профільовані вапнякові деталі, що потрапили до фундаментів південно-західної частини церкви. Очевидно, не лише архітектура Десятинної церкви, але і її архітектурний декор зазнали певних змін під час перебудов кінця XI – першої третини XIII ст., і тому цілком вірогідно, що в XII ст. він міг поєднувати елементи візантійського та романського стилів.

Романським за стилем є різьблення стовпчика з пісковика, знайденого у “граді Володимира” в будівлі другої половини XIII ст. Його прикрашено рельєфним орнаментом майже геометрично правильного малюнка. Невеликі розміри (діаметр – 12,5 см) і суцільна орнаментация вказують, що це стовпчик ківорія або вітварної огорожі¹⁵⁹. Прикрашені такими квітково-рослинними мотивами і плетінкою стовпчики були досить поширеними в романській скульптурі XI–XIII ст. Схожий орнамент можна побачити на рельєфі із зображенням Христа на троні третьої чверті XII ст. із собору у Фульді (Саксонія)¹⁶⁰, серед рельєфів Дмитріївського собору у Володимирі (1193–1197) та інших владимиро-суздальських храмів, а також у сусідніх із південно-руськими князівствами країнах – Польщі й Угорщині. Київська колонка може бути датована не раніше ніж другою половиною XII ст., але, на жаль, вона залишається поки що єдиним зразком подібного різьблення в Києві.

На тлі загальних закономірностей розвитку давньоруської архітектури XII ст., позначеної посиленням уваги до пластичної розробки фасадів, цілком природним є збереження в архітектурному декорі київських церков традицій минулого. Підтверджують це профільовані карнизні плити (Василівська, або Трьохсвятительська, церква¹⁶¹, кам'яні ворота Михайлівського Золотоверхого монастиря¹⁶²) та різьблені плити мозаїчної шиферної підлоги, що походять із храмів середини – другої половини XII ст. Збереженням традицій візантійського орнаментального мистецтва позначене і різь-

Колонка вітварної огорожі. Пісковик; різьблення. XII ст., Київ. МІК



блення численних (понад двадцять уламків) депаспортизованих шиферних рельєфів з київських музеїв, які істотно відрізняються від рельєфів XI ст. Попри те, що їх прикрашає традиційний візантійський орнамент стрічкового плетива, він помітно поступається точністю виконання: різблення, як правило, неохайне, стрічка плетива, хоч і має той самий профіль, що й у рельєфах XI ст., стає ширшою, а самі плити – тонкішими¹⁶³. Спільність ознак у різних за якістю та манерою виконання рельєфів свідчить про певні зміни візантійської традиції. До отримання стратифікованих зразків їх датування може бути визначено лише в широких межах: друга половина XI – перша третина XIII ст.

Іншою була ситуація в південно-західних князівствах Давньої Русі, території яких межували із західноєвропейськими країнами. У XII ст. там починають активно будувати з каменю, а різьблена декорація набуває типово романських форм. Пряме запозичення романської техніки мурування і застосування білокам'яного архітектурного декору відбувається в Галицькому князівстві, яке мало поклади будівельного каменю¹⁶⁴ і сталі контакти із країнами Центральної Європи¹⁶⁵. Як і в Південній Русі, конфесійна належність до східного християнства зумовила поєднання романської будівельної традиції з візантійською планувально-просторовою структурою, тому найпоширенішим типом



Архівольт (фрагмент). Вапняк; різьблення. 1152–1157 рр., Успенський собор, давній Галич. НЗ "Давній Галич"

База (фрагмент). Вапняк; різьблення. 1152–1157 рр., Успенський собор, давній Галич. НЗ "Давній Галич"



1 – архівольт порталу (?) (фрагмент); 2 – фриз городчастий (фрагмент). Вапняк; різьблення. 1152–1157 рр., Успенський собор, давній Галич. НЗ "Давній Галич"



храмів тут залишилися традиційні для візантійського обряду хрестопольні споруди. Втім, у галицькій архітектурі органічніше, ніж у чернігівській, відбулося поєднання і творче втілення рис візантійського та романського стилів.

На жаль, майже всі давньоруські галицькі споруди (понад двадцять) було зруйновано. До нашого часу, уже в перебудованому вигляді, збереглася лише церква Святого Пантелеймона (близько 1200 р.) поблизу Галича, залишки інших вивчено під час археологічних досліджень розпочатих ще у ХІХ ст.

Деякі вчені початок розвитку мурованого будівництва на південно-західних кордонах Русі відносять ще до часів проникнення сюди християнства з Балкан і Великої Моравії у другій половині ІХ–Х ст. Вони вважають, що першими кам'яними християнськими храмами були побудовані з каменю-плитняку за оттонівською, великоморавською або місцевою архітектурними традиціями церкви-ротонди, залишки яких (храмово-палацовий комплекс і церква Святого Миколая) відкрито на території замку в Перемишлі (тепер територія Польщі). Час їх побудови – Х чи ХІІ ст. – залишається невизначеним, а належність саме до галицької архітектурної школи не є доведеною¹⁶⁶. Утім, уже факт їхнього існування в давньоруський час не виключає, що цей тип кам'яних споруд був відомий галичанам одним із перших. Можливо, саме з них починається сприйняття Руссю романської архітектурної традиції¹⁶⁷.

За археологічними і писемними джерелами, будівництво з каменю виникає на Галицькій землі на початку ХІІ ст., а першим мурованим храмом була церква Святого Іоанна Хрестителя, побудована Володарем Ростиславичем приблизно в 1119–1124-х роках на дитинці Перемишля. Церкву збудовано із тесаних блоків пісковика в романській техніці мурування. За знайденими під час розкопок архітектурними деталями¹⁶⁸, її прикрашав типово романський архітектурний декор: зубчастий та аркатурний фризи і напівколонки, профільовані бази та ін.¹⁶⁹ Схожим, імовірно, був декор інших кам'яних храмів, про які в літопису згадується під 1152 роком у зв'язку з князюванням Володимирка Володаревича (1124–1152). У Звенигороді від часу його князювання віднайдено залишки храму і палацу, збудованих з білого тесаного каменю¹⁷⁰, у Галичі – церкви Святого Спаса. Храми ці було розібрано на каміння, тому досліджувалися вони лише на рівні підмурка. Знайдені тут нечисленні деталі архітектурного декору свідчать про досить стримане його застосування. На місці церкви Спаса було знайдено: уламок плити зеленого мармуру, фрагмент стовпчика, частину кам'яної хрестильниці та блок городчастого фриза з вапняку. Останній відомий лише за малюнком¹⁷¹, але подібний до нього вияв-



Капітель (фрагмент). Вапняк; різьблення. 1152–1157 рр., Успенський собор, давній Галич. НЗ “Давній Галич”

Консоль (фрагмент). Вапняк; різьблення. 1152–1157 рр., Успенський собор, давній Галич. НЗ “Давній Галич”





1



2

Консолі (фрагменти). Вапняк; різьблення. 1152–1157 рр., Успенський собор, давній Галич. 1 – Музей “Одеський замок”; 2 – ЛІМ

лено в забуттовці фундаменту північно-західного стовпа Успенської церкви, побудованої в XVI ст. на місці однойменного собору середини XII ст.¹⁷² Очевидно, городчастим фризом було декоровано купола обох храмів. Є свідчення, що під час досліджень Звенигорода було знайдено білокам'яну плиту з барельєфним зображенням людини, яка прикрашала храм або кам'яну палацову споруду¹⁷³.

Хоча романське походження будівничих перших галицьких храмів не викликає сумніву, місце, звідки вони прийшли, залишається нез'ясованим. За П. Раппопортом, ці споруди будували за участю польських майстрів¹⁷⁴. О. Іоаннісян уточнює, що артіль прийшла з Малопольщі¹⁷⁵. Однак, за висновком З. Свеховського, у самій Малопольщі протягом усієї першої половини XII ст. постійно працювали майстри з долини Рейну¹⁷⁶. І. та Р. Могитичі вважають, що техніка галицького білокам'яного будівництва походить із Закавказзя¹⁷⁷, утім, М. Рожко доводить, що насправді прямого вірменського впливу на галицьку архітектуру не було¹⁷⁸.

Жодна із цих гіпотез не є беззаперечною. Але, як засвідчують техніка будівництва і форми архітектурного декору, європейські витоки яких є безсумнівними, відсутність у Польщі й Угорщині в першій половині XII ст. власних будівельників, вплив на їхню культову архітектуру північноіталійських і французьких традицій та участь у її формуванні майстрів чернечих орденів бенедиктинців і цистерціанців¹⁷⁹, імовірнішим видаються саме європейські (прирейнські території Франції, Саксонія, Італія) джерела галицької архітектури¹⁸⁰.

У будівлях другої половини XII ст. значення різьбленого декору помітно зростає. В оздобленні кафедрального Успенського собору в Галичі (1140–1150-ті рр., перебудова – кінець XII – перша третина XIII ст.¹⁸¹) було застосовано як профільне, так і орнаментальне та фігуративне різьблення. Збереглися численні уламки напівколон, деталі профільованих цоколів, баз, карнизів, тяг, оформлення віконних прорізів, порталів, аркад, профільованих блоків нерв'юр тощо. На жаль, значна частина цих матеріалів не опублікована¹⁸². Карнизи переважно профільовано поличками, викружками і напіввалами, дуги архівольтів вікон і порталів – напіввалами або розміщеними у шаховому порядку валиками. Деякі камені зберегли ледь помітні сліди золотіння. Знайдено фрагменти типово романських баз, капітелей коринфського типу, зубчасті фризи поребрика, неорнаментовану кубову капітель, клинчасту та

орнаментовану консолі¹⁸³ й консолі у вигляді людської (?) та лев'ячої масок. У муруванні стін собору XVI ст. було вдруге використано рельєф із зображенням дракона, що вивергає вогонь, імовірно, від порталного фриза¹⁸⁴, та камінь зі стилізованим зображенням гілки з листям. Фрагмент ще одного подібного каменя походить з розкопок Я. Пастернака¹⁸⁵.

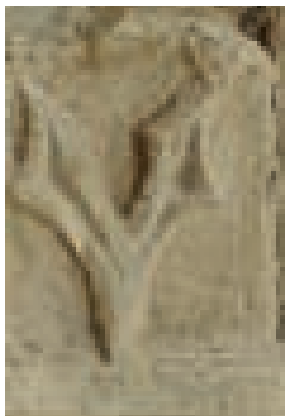
Усі ці деталі зроблено з дрібнозернистого білого (літотамнієвого) вапняку, що його Дністром привозили до Галича з каменоломень півдня, та білого алебастру з місцевих кар'єрів¹⁸⁶.

Форми та мотиви різьблення собору добре відомі романській архітектурі Центральної Європи, куди більшість з них потрапила з Італії. Наприклад, бази аттичного профілю з виступами “жабками” або “грифами” на кутах італійського походження були повсюдно поширені в середньовічному будівництві європейських країн¹⁸⁷. Капітелі коринфського типу з волютами на кутах, які в XI ст. переважно трапляються в архітектурі Південної Італії¹⁸⁸, у XII ст. також відомі в Європі, хоча їхня форма й манера різьблення, як правило, мають індивідуальні особливості різних скульптурних шкіл, майстри яких на свій кшталт переробляли італійські прототипи. На жаль, від капітелей собору збереглися тільки дрібні або дуже пошкоджені фрагменти¹⁸⁹, за якими майже неможливо відновити їхню форму. Походження мотиву “шахівниці” в оздобленні віконних прорізів і архівольтів собору пов'язують з бургундською архітектурною школою, але в XI–XII ст. він вже був досить поширеним у Європі¹⁹⁰. Консолі з маскою лева, що, мабуть, служили опорами аркового фриза на колонках, лінійним малюнком гриви і вусів, високим ступенем стилізації зображень, інкрустуванням зіниць свинцем (у масці, яку вважають антропоморфною) подібні до творів французького¹⁹¹ та угорського мистецтва XII ст. Оскільки у формуванні угорської архітектури значна роль належала французьким майстрам, вважають, що саме з Угорщини походять і майстри галицької скульптури середини XII ст.¹⁹² Проте близькі аналогії галицькому різьбленню є не тільки в Угорщині, а й в інших місцях. Наприклад, зображення дракона стилістично значно ближче до драконів на капітелі собору XI ст. в Ільні (Східні Піренеї)¹⁹³ та на дверях крипти Святого Леонарда в “другому” кафедральному соборі XI–XII ст. на Вавелі в Кракові¹⁹⁴, ніж до зображення лева на порталному фризі собору в Печі XII ст.¹⁹⁵, з яким його



“Дракон”. Вапняк; різьблення. 1152–1157 рр., Успенський собор, давній Галич. Церква Успіння Богородиці, с. Крилос Івано-Франківської обл.

Мотив рослинний (фрагмент). Вапняк; різьблення. 1152–1157 рр., Успенський собор, давній Галич



Блок профільований з аркової конструкції. Вапняк; різьблення. 1152–1157 рр., Успенський собор, давній Галич. ІвФК



звичайно порівнюють. Тому, не заперечуючи можливої участі сусідніх угорських майстрів, з огляду на французьке та італійське походження деяких мотивів різьблення Успенського собору не можна виключати прямого впливу мистецтва Франції та Італії.

На початку ХХ ст. Я. Пастернак і В. Антонович вважали, що Успенський собор будували німецькі майстри¹⁹⁶. За висновком О. Іоаннісяна, собор будували угорські та польські майстри. Про це свідчить подібний спосіб мурування з добре обтесаних каменів¹⁹⁷ та однаковий тип розчину¹⁹⁸. Якісне обтісування каменю, деякі елементи готичного архітектурного декору (консоль гурта хрестового склепіння, блоки нерв'юрі і аркових конструкцій)¹⁹⁹ водночас не виключають можливої участі цистерціанських майстрів з Бургундії, які будували також у Польщі²⁰⁰. Можливо, саме з Польщі, з якою Русь у середині ХІІ ст. мала тісні союзні відносини і яку Бернард Клервоський розглядав як зручного посередника для поширення католицької місії²⁰¹, із цистерціанського Малого Моримонда в Енджеюві, заснованого 1149 року, "бородаті брати" і могли бути запрошені на будівництво Успенського собору. Участь різних майстрів романської та ранньоготичної скульптурних шкіл цілком узгоджується з даними про перебудову собору наприкінці ХІІ – у першій третині ХІІІ ст. Із діяльністю цистерціанського ордену О. Іоаннісян також пов'язує зодчого церкви Святого Пантелеймона, побудованої наприкінці ХІІ ст.²⁰² Натомість знахідка стовпчика з вапняку, прикрашеного зображенням розквітлого хреста і плетінкою, на одному з торців якого є кириличний напис із зазначенням якогось Кузьми²⁰³, дає підстави припускати, що разом із прийшлими майстрами міг працювати місцевий різьбяр, котрий добре знався на візантійському мистецтві²⁰⁴.

Не менш різноманітним було скульптурне оздоблення церкви Святого Пантелеймона, збудованої наприкінці ХІІ ст. на високому правому березі Дністра, на північ від дитинця давнього Галича. Собор було зведено з тесаного каменю, але 1611 року, після передання його францисканцям, перебудовано в костюл із застосуванням цегли. У 1991 році його реставрували у формах ХІІ ст., використовуючи фрагменти різьблених архітектурних деталей, знайдених під час досліджень собору і прилеглої території.

Західний перспективний портал церкви, який частково зберіг давній вигляд, було відновлено за краще збереженим південним порталом. Він мав чотири уступи, циркульний тимпан і був перекритий арками з орнаментованими і гладкими архівольтами²⁰⁵. Два уступи оформлено двома парами різних за розмірами й формами колонок і капітелей. Колонки зовнішньої пари більші за внутрішню і мають гранчасту форму й гладенькі кубові капітелі. Внутрішні увінчано капітелями коринфського типу, а їхні фусты здвоєно і перев'язано посередині вузлами. Відміни в розмі-

рах підсилюють враження глибини portalу. Цоколь профільовано аналогічно цоколю всього собору за стандартами європейської архітектури XI–XII ст. Бази колонок, як і всюди в соборі, – іонічно-аттичного профілю, лише деякі на кутах плінта прикрашено “грифами”. На рівні п’ят арок через усі виступи portalу тягнеться карниз, прикрашений багатим рослинним орнаментом з переплетення лози і пальмет. Коринфські капітелі собору належать до поширеного в романському мистецтві типу з двома рядами стилізованого відігнутого листа, з високою абакою прямокутної форми, прикрашеною виконаними в пласкому рельєфі спірально скрученими волютами і акантом.

Схожим, але більш спрощеним є декор південного portalу²⁰⁶. Він має три уступи і одну пару напівколонк. Листя аканта на капітелях сильно стилізоване, а абаку прикрашають спірально закручені волюти й розетка, виконані в зовсім низькому рельєфі. Волюти завершують кручене стебло, яке символізувало Райське дерево. Шийка має форму витого астрагала. Більш об’ємні й витончені форми – у капітелях тоненьких напівколонк на апсидах і барабані собору, декоровані відігнутим листям і парами волют, які розташовані під кутом одна до одної. Ці капітелі схожі на класичну групу романських капітелей коринфського типу італійських, французьких і далматинських майстрів²⁰⁷).

За спостереженнями Г. Колпакової, скульптурний декор собору, хоч і був ще романським за формами, але мав деякі риси готичного стилю – вишуканість, витонченість малюнка, меншу пластичну наповненість, які свідчать про його перехідний характер²⁰⁸. Деякі мотиви архітектурного декору церкви Святого Пантелеймона наявні в різьбленні соборів Італії, Франції, Південної Німеччини, Угорщини, Моравії (входила до складу Священної Римської імперії) та Польщі кінця XII ст. (капела Святого Прокопа в Заборжі-над-Лабою, Святого Петра в Шраубінгу, портал з Ясд у лапідарії в Тихані²⁰⁹), але політичні реалії того часу і загальна стилістична подібність до скульптурного декору соборів Угорщини кінця XII – першої половини XIII ст. дають підстави вважати, що церкву Святого Пантелеймона прикрашали угорські²¹⁰ різьбярі або майстри тієї ж італо-французької романо-готичної традиції, що й у самій Угорщині²¹¹.

До цього кола пам’яток належить також храм Святого Василія, збудований наприкінці XII – на початку XIII ст. у Василеві (поблизу Чернівців). Від його скульптурного оздоблення збереглися лише дрібні уламки різьблених деталей, фрагменти напівколонк (чотирьох типів) і капітелі. За ними автори розкопок вважають, що декор храму був схожим на оздобу церкви Святого Пантелеймона в Галичі. Водночас несиметричні виступи, які мають опорні хрещаті стовпи цього храму (на них спиралися попружні арки), на думку дослідників, є свідченням того, що їхні капітелі були подібними до тих, які згадує літописець, змальовуючи церкву Святого Іоанна в Холмі²¹².

Від скульптурного декору галицьких храмів першої половини XIII ст. вціліло лише декілька профільованих деталей із церкви Святого Кирила²¹³ і фрагмент архівольта із церкви Благовіщення. Останній прикрашено ромбоподібними окру-

Стовпчик різьблений. Вапняк; різьблення. 1152–1157 рр., Успенський собор, давній Галич. АМ ІУ НАНУ. За В. Вуйциком, Ю. Лукомським





Західний портал церкви Святого Пантелеймона. Вапняк; різьблення. Кінець XII ст., давній Галич

глими чарунками, до яких вписано зірчасті розетки з просвердленими отворами. Такий орнамент був поширений у цей час у Трансильванії²¹⁴. З церкви Благовіщення походить також єдиний відомий у Галичі фрагмент круглої скульптури – голова якогось звіра, можливо, лева²¹⁵. Але вона в поганому стані і відома тільки за малюнком²¹⁶.

У романській традиції в другій половині XII – першій половині XIII ст. у Галицькій Русі будували не лише хрестокупольні, але й невеличкі центричні білокам'яні православні храми-ротонди поширеного в цей час в Угорщині типу²¹⁷. Це так званий Полігон – ротонда-квадрифолій в урочищі Карпів Гай (середина – третя чверть XII ст.) і храм-ротонда Святого Пророка Іллі в Прокалієвому саду біля Галича (друга половина XII – початок XIII ст.), під час розкопок яких знайдено вапнякові деталі оздоблення порталів: восьмигранну і круглу колонки, уламки архівольта, прикрашеного рослинним орнаментом, а також фрагмент бази цоколя²¹⁸. Різьблення архівольта є різновидом мотиву з переплєтених пальмет, добре відомого французькому мистецтву²¹⁹ і поширеного в цей час в Угорщині²²⁰. Подібні за стилем і манерою виконання фрагменти декоративних архітектурних деталей було знайдено також у церкві-квадрифолії в с. Побережжя Івано-Франківської області (перша половина XIII ст.)²²¹.

Про скульптурний декор мурованих храмів, збудованих Данилом Галицьким у першій половині XIII ст. у новій столиці Галицько-Волинського князівства – Холмі – ми дізнаємося лише за описом Іпатіївського літопису і фрагментами деталей

із зеленого холмського вапняку (уламки колон, профільованих одвірків, архівольтів, укосів порталу та ін.), що їх було знайдено під час розкопок²²². За літописом, капітелі храму Іоанна Златоуста мали вигляд людських голів, а над його дверима розмістилися скульптурні зображення Спаса та Іоанна. Літописець згадує також кам'яний стовп зі скульптурним зображенням орла, що стояв перед в'їздом до міста²²³, імовірно, як символ величі князівської влади²²⁴. І. Могитич вважає, що подібним був і кам'яний стовп, фундамент якого знайдено на схід від центральної апсиди кам'яної церкви у Звенигороді (Львівська обл.)²²⁵. Вказівка на те, що поряд із “камнем тесаним – галицьким білим” у спорудах Холма був застосований “зелений холмський” камінь, а різьблення доповнювали фарбуванням і зробленими із золоченої міді деталями, свідчить про вишукану декоративну виразність романсько-готичного за стилем скульптурного оздоблення цього храму. Акцент, який робить літописець саме на фігуративних зображеннях, вказує на їхню незвичність для скульптурного декору галицьких храмів і дає підстави вважати, що до Холма було запрошено майстрів, що зналися на новітніх європейських досягненнях. З літопису ми дізнаємося і про ім'я одного з холмських різьбярів – умільця Авдія²²⁶. Але припущення Г. Вагнера про те, що галицький майстер на ім'я Бакун міг бути головним серед різьбярів, які прикрашали Георгіївський собор у Юр'єві-Польському, залишається недоведеним²²⁷.

У деяких галицьких храмах – церкві Святого Спаса, так званому Полігоні, Успенському соборі²²⁸ – було знайдено фрагменти купелей або чаш для святої води, виготовлених з місцевого вапняку. На жаль, збереглися лише нижні частини, тому ми не знаємо, чи мали вони різьблений декор або якісь рельєфні фігурні зображення, чи були розписані. За формою вони належать до поширеного у Візантії²²⁹ і Західній Європі²³⁰ типу чаші-купелі на конусоподібній основі, які використовували

Західний портал церкви Святого Пантелеймона (фрагмент). Вапняк; різьблення. Кінець XII ст., давній Галич



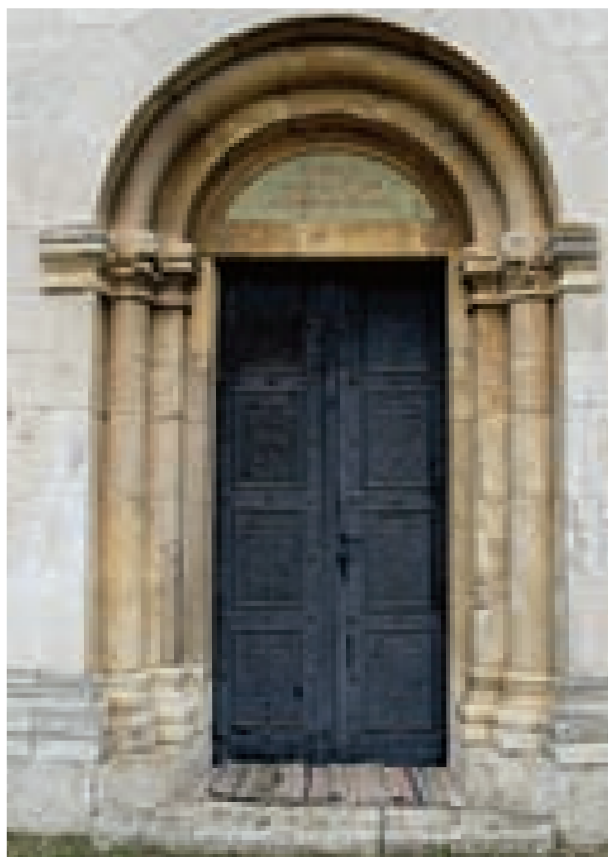
для хрещення дітей замість стаціонарних басейнів або купелей²³¹, а також для освячення води.

Зі Звенигорода (випадкова знахідка) походить вапнякова пристінна чаша для святої води (лат. *vas cum aqua benedicta*), що належить до посудин нелітургійного використання. Свята вода з них (вода малого водосвяття, або мала агіасма) в католицьких храмах використовується для хресного знамення мирянами у храмі. У середні віки іноді для цього використовували капітелі або кам'яні ступки²³². Зазвичай ці чаші розташовані в нартексі або перед входом до храму. Вони найчастіше мають вигляд круглої, овальної або багатогранної посудини на різноманітних геометричних, архітектурних або фігурних (у вигляді тварин, як, наприклад, у базиліці Сан-Феделі в Комо, початок XII ст.²³³) підставках. У Західній Європі з XI ст. їх також роблять пристінними. Чаша зі Звенигорода належить саме до цього типу (на жаль, з боку її з'єднання зі стіною або плескатою лопаткою²³⁴ є втрати). Оскільки єдиний кам'яний храм Звенигорода було збудовано в середині XII ст., а зруйновано монголами в середині XIII ст., чашу можна датувати саме цим часом.

У Європі існувало кілька центрів з виготовлення кам'яних купелей і чаш для святої води, продукція яких розходилася далеко за їхні межі²³⁵. Іноземного походження, наприклад, була згадувана літописцем чаша для водосвяття з червоного мармуру, прикрашена зміїними головами, яку князь Данило привіз для церкви Святої Марії з Угорщини²³⁶. Можливо, подібною була і купель для почесних людей з твердого красного каменю, схожого на порфір, яка, за свідченням Павла Алеппського, у середині XVII ст. ще стояла в хрещальні Софійського собору в Києві²³⁷. Але час виготовлення цієї купелі встановити навряд чи можливо, оскільки інших згадок про неї немає.

З XII ст. впливом романських традицій був позначений не тільки архітектурний декор – Русь сприйняла і романський варіант храмоподібної гробниці. Наприкінці XII–XIII ст. набули поширення кам'яні саркофаги зі склепистою або пласкою покрешкою, прикрашеною повздовжньою віссю. Білокам'яний саркофаг з віком кілеподібною форми, із повздовжнім виступом-коником, прикрашеним “мотузкою”, і схилами із лемешевим орнаментом, що імітує черепицю, було знайдено в давньому Білгороді у так званому малому храмі кінця XII ст. Саркофаг зроблено з монолітних брил пористого (нещільного), з дрібними домішками черепашок вапняку (від його віка збереглися лише фрагменти). На внутрішній стінці ящика, над головою, вирізьблено восьмикінцевого Голгофського хреста з навкісною нижньою поперечиною, у головах на дні зроблено

Південний портал церкви Святого Пантелеймона (фрагмент). Вапняк; різьблення. Кінець XII ст., давній Галич



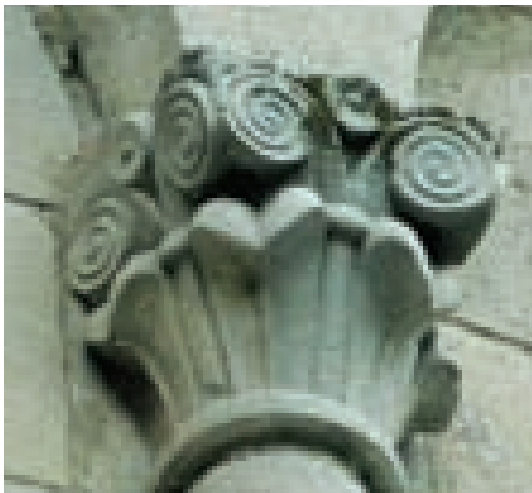


Арката апсида. Вапняк; різьблення. Кінець XII ст., Церква Святого Пантелеймона, давній Галич

узвиштя (подушку) з невеликим заглибленням для голови. Дослідники вважають, що в ньому було поховано єпископа Максима, який помер 1189 року²³⁸. Оздоблення саркофагів фестончастим орнаментом, що нагадує черепицю, трапляється ще з римського часу²³⁹. Такий самий орнамент прикрашає схили віка двох саркофагів з Аквітанії середини I тис.²⁴⁰ і поширений в романському архітектурному декорі Франції²⁴¹.

Монолітні кам'яні гробниці, покривки яких оздоблено осьовим "гребенем", відкрито в тих районах Русі, де сформувалися школи білокам'яної архітектури. Це саркофаги з давнього Галича (поховання князя Ярослава Осмомисла (1187) в Успенському соборі, саркофаги із церкви Святого Спаса і церкви Пророка Іллі²⁴²) і Василева, гробниця Святого Леонтія Ростовського (1162) в Успенському соборі в Ростові, саркофаг у Георгіївському соборі Юрієвого монастиря

Капітелі центральної апсида. Вапняк; різьблення. Кінець XII ст., церква Святого Пантелеймона, давній Галич





Чаша для святої води. Вапняк; різьблення. Середина XII – перша половина XIII ст., Звенигород Галицький. ЛІМ

в Новгороді (1233). У XIII–XV ст. ця форма набуде подальшого розвитку в надгробних плитах з осьовими композиціями²⁴³. Проте більш поширеними були монолітні або зібрані з окремих плит прямокутні і трапецієподібні кам'яні саркофаги з плоскими покриттями²⁴⁴. П'ять таких саркофагів (чотири монолітних і один зібраний з плит) із похованнями XII–XIII ст. було відкрито в притворі храму у Василеві. Усередині храму також знайдено шість саркофагів-кістниць з місцевого вапняку у вигляді ящиків з однією вставною стінкою. На покритті одного із саркофагів (біля північної апсиди) вирізьблено різноманітні знаки – “вавилон”,

геометричні фігури та три знаки Рюриковичів, які, за визначенням В. Яніна, датуються серединою XII ст.²⁴⁵ Кам'яні саркофаги, що походять з Галича (церква на Цвинтариськах²⁴⁶ і Пророка Іллі²⁴⁷) та Звенигорода²⁴⁸, збереглися лише фрагментарно. Вони також розміщувалися або всередині храмів, або поруч, на церковних цвинтарях. Поховані лежали головами на захід, лише в поодиноких випадках у них було по одному небіжчику, частіше – від двох до чотирьох²⁴⁹. Лише деякі з кам'яних саркофагів усередині храму розміщено в аркосоліях (Кирилівська церква в Києві, Борисоглібський собор і церква Спаса в Чернігові та ін.), переважають поховання під долівкою. Це свідчить, що в XII – на початку XIII ст. кам'яні саркофаги ще не втратили своєї головної функції – домовини, а



Архівольт (фрагмент). Вапняк; різьблення. Перша половина XIII ст., церква Благовіщення, давній Галич. НМЛ

Архівольт. Вапняк; різьблення. Середина XII ст., церква Святого Іллі, давній Галич. ЛІМ

Колонка з капітеллю (фрагмент). Вапняк; різьблення. Друга половина XII – XIII ст., церква-ротонда, с. Побережжя Івано-Франківської обл. НЗ “Софія Київська”

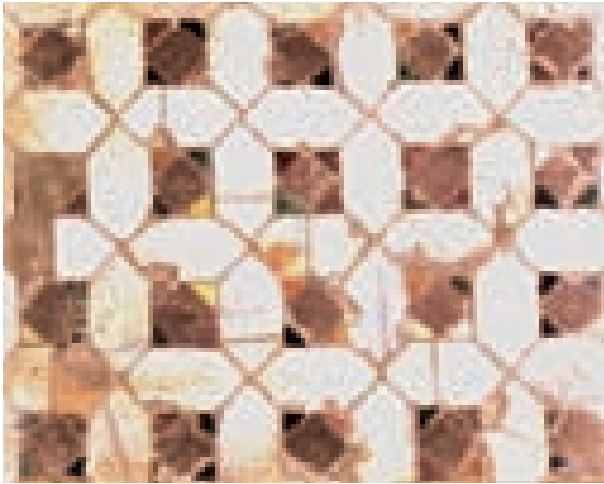
також заперечує твердження про різку зміну архетипу руських поховальних пам'яток із перетворенням кам'яних гробниць на порожні наземні меморіальні споруди над похованнями в землі небіжчиками²⁵⁰.

Важливим декоративним елементом інтер'єру храмів Давньої Русі була поліхромна підлога, яку за візантійською традицією набирали мозаїкою з плиток різнокольорового каменю – мармуру, сланцю, брекчії, порфіру та ін. або зі спеціально звареної смальти. Одночасно з мозаїкою використовували обтесані кам'яні плити або полив'яні керамічні плитки різного кольору та форми. У XII ст. у деяких храмах Галицько-Волинського і Владимиро-Суздальського князівств підлогу було зроблено з плит червоної міді²⁵¹. У Русі XI–XVII ст. мозаїку називали мусією (гр. μουστον)²⁵². За Густинським літописом, Успенська церква Печерського монастиря в Києві до її реставрації князем Семеном Олельковичем 1470 року **“изперва бо мусією соженна бысть не токмо по стѣнамъ, но и по землѣ”**²⁵³. Павло Алеппський, який бачив її у XVII ст., зазначав, що “Підлогу церковного хоросу вимощено міцними червонястими плитами на вигляд як порфир... Така сама й уся долівка, на ній досі видно сліди дивовижної багатобарвної мозаїки”. Про Софійський собор він писав: “Коли увіходиш до храму західними дверима, то зорові твоєму відкривається дивовижна краса мистецьки вимощеної багатобарвної мозаїкою підлоги хоросу. Така ж вона всередині вівтарів і перед ними”²⁵⁴. У літописах підлогу храмів зазвичай описують як мармурову (**“дно єя помости мраморомъ краснымъ”**)²⁵⁵, але це лише літературний штамп, який не відповідав дійсності. Як свідчать дослідження, у давньоруський час для підлоги використовували місцевий пірофілітовий сланець (так званий червоний шифер) або місцеві вапняки, пісковик та ін.

Мозаїчну підлогу за античності набирали з каменю різних порід та гальки, а з пізньоримського часу – зі смальти, використання якої поступово зростало. Єдиним давньоруським храмом, підлогу якого – в усякому разі, в центральній частині головного нефу – набрано мозаїкою з різнобарвного каменю, була Десятинна церква. Під час розкопок тут знайдено велику кількість плиток різної форми (квадратних, трикутних, прямокутних, видовжених шестикутних), зроблених з привізного мармуру та інших видів натурального каменю, окремі частини мозаїчного набору та два фрагменти композиції у вигляді кола-омфалія і доріжки з геометричним сітчастим орнаментом, що збереглися *in situ*. Стримана кольорова гама, у якій домінують біло-сірий мрамур, червоний пірофілітовий сланець і порфірит, темно-зелена брекчія і зелена смальта²⁵⁶, та геометрично чіткі форми орнаменталізації підлоги церкви відповідають візантійській традиції. Фрагменти подібної підлоги *opus sectile* з аналогічних плиток білого, сірого й червоного мармуру та зеленої брекчії знайдено в північному районі Херсона в храмі IX–X ст. Підлоги *opus sectile* мали головні церкви Візантії XI–XII ст.



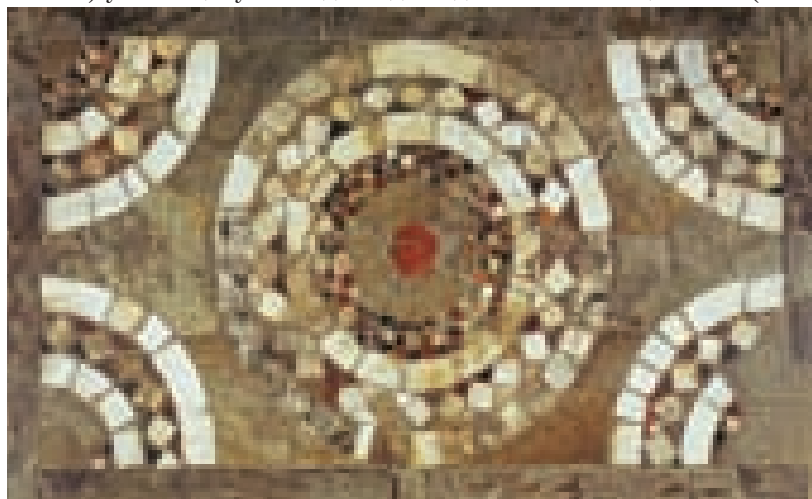
Саркофаг єпископа Максима. Вапняк; різьблення. XII ст., давній Білгород. ДІМ



Підлога (фрагмент). Камінь; мозаїка. Кінець X ст., Десятинна церква, Київ. НЗ “Софія Київська”

У давньоруських храмах XI – початку XIII ст. більш поширеною була мозаїчна підлога зі смальти, яку місцеві майстри навчилися робити за власною технологією. Уявлення про орнаментальні мотиви мозаїчної підлоги зі смальти дають залишки фрагментів мозаїчного набору і вапняно-цем’яноквого розчину з відбитками смальти та малюнком грав’ї, за яким її викладали, досліджені в Софійському соборі в Києві. Центральну частину і вівтар собору було прикрашено різноманітними композиціями з переплетених кругів різного розміру, ромбів, що чергувалися з квадратами, та доріжками геометричного килимового малюнка. М. Каргер припускав, що посередині підкупольного простору могло бути якесь фігурне зображення, але від нього майже нічого не збереглося²⁵⁷. Мозаїку доповнювали прямокутні, квадратні або фігурні (фрагмент бордюра у вигляді дужок) шиферні плити, які слугували вставками або обрамленням мозаїчних композицій. Дослідники вважають, що в Києві подібну підлогу мали храми першої половини XI – початку XII ст.: храм Святого Георгія та церква, відкрита на вул. Володимирській²⁵⁸, а також храм Федорівського монастиря (1129)²⁵⁹. Смальту мозаїчної підлоги знайдено в храмі-усипальні Євфросинієвого монастиря (перша половина XII ст.) у Полоцьку²⁶⁰ і під час досліджень Благовіщенської (1186) і

Підлога (фрагмент). Камінь; мозаїка. Кінець X ст., Десятинна церква, Київ. НЗ “Софія Київська”



Михайлівської (1174) церков та воріт князівського двору (початок XIII ст.) у Чернігові²⁶¹.

Від підлоги цих пам'яток залишилися тільки розсипи смальти. In situ було відкрито лише два фрагменти мозаїчної підлоги Благовіщенської церкви – єдиної, у якій поряд із геометричними візерунками є також сюжетні зображення. Збереглися фрагмент кола (діаметр – близько 2 м), частина прямокутної облямівки і коло (діаметр – близько 60 см) із зображенням павича у профіль, з чупринкою із трьох пір'їв і двома стрічками на шиї²⁶². Цей мотив сасанідського походження був добре відомий як візантійському, так і європейському мистецтву X–XII ст. За описом Константина Багрянородного, мозаїчну підлогу спальні Василя I у палаці Кунургій прикрашало зображення павича в колі з карійського мармуру²⁶³. У Русі ще одну підлогу з фігурними зображеннями, але з керамічних полив'яних плиток, було відкрито в с. Олешків під куполом дерев'яної ротонди XII – першої половини XIII ст. Різнобарвні плитки утворювали пентаомфалон із зображеннями в колах орла, голуба, грифона (?), невідомого птаха і серафимів (?). Автор розкопок вважає, що ця підлога має південнослов'янське або візантійське походження²⁶⁴.

За Б. Рибаківим, використання для мозаїчної підлоги Благовіщенської церкви більшої за розміром смальти, порівняно з XI ст., є хронологічною ознакою. Випадки, коли велика смальта трапляється в церквах XI ст., наприклад, у Софійському соборі в Києві, він пов'язує з ремонтними роботами, що проводилися тут після великої пожежі 1180 року²⁶⁵. Його спостереження, безсумнівно, повинні бути враховані при вивченні підлог цього храму.

У тій самій техніці, що й підлога, виконано фриз зі смуг мозаїки і мармурових плит, який прикрашає стіну апсиди над синтроном і навколо крісла митрополита в головному вівтарі Софійського собору. Збереглося декілька стрічок геометричного

Підлога південної нави. Пірофілітовий сланець; смальта; інкрустація. Перша половина XI ст., Софійський собор, Київ





Підлога (фрагмент). Смальта, розчин; мозаїка. Остання чверть XII ст., Церква Благовіщення, Чернігів. ДІМ. За Б. Рибаківим

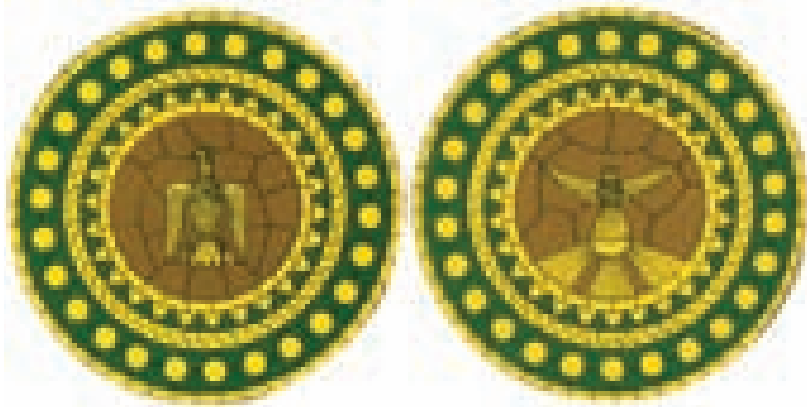
орнаменту зі смальти різних відтінків жовтого, зеленого і чорного кольорів, що чергуються з мармуровими плитами; інші в XVII–XIX ст. було реставровано керамічними плитками, малюнок яких нагадує мозаїку давньоруського часу. Крісло митрополита має шиферні, інкрустовані смальтою плити підлокітників, а його спинкою, можливо, колись була шиферна плита з інкрустованим смальтою зображенням Голгофського хреста і двох свічників, яку пізніше використано для реставрації фриза (перша з північного боку)²⁶⁶. За Павлом Алепським, у подібний спосіб було оздоблено і синтрон Успенської церкви Печерського монастиря (“Довкруг вітвара йде катедра (нагірне місце з трьома сходинками); над нею, у людський зріст, також мозаїка з пречудового мармуру”²⁶⁷, але якого часу цей фриз, ми не знаємо.

Якщо у Візантії для оздоблення стін та підлоги найважливіших частин храму зазвичай використовували мозаїку з мармуру та інших цінних порід, викладених у техніці *opus sectile*²⁶⁸, то в Русі, починаючи з другої половини XI ст., поширюється мозаїчна інкрустація смальти в кам'яні (переважно шиферні) плити.

У цій техніці з двадцяти однієї інкрустованої смальтою вапнякової плити виконано фриз над синтроном Софійського собору в Новгороді. Згідно з дослідженнями Г. Штендера, його було зроблено південноруськими майстрами, запрошеними архієпископом Нифонтом у 1151 році, одночасно з укладанням кам'яно-мозаїчної підлоги. Смальтою шести кольорів на плитах фриза викладено арки на колонках із вписаними до них розетками, хрестами і колами, що з'єднувалися поміж собою і обрамленням перевитими вузлами. На відміну від досить одноманітного “шахового” орнаменту мозаїк фриза Софії Київської, інкрустація плит Софії Новгородської вирізняється розмаїтістю варіантів (понад



“Павич” (фрагмент підлоги). Смальта, розчин; мозаїка. Остання чверть XII ст., Церква Благовіщення (?), Чернігів. ДІМ. За Б. Рибаківим



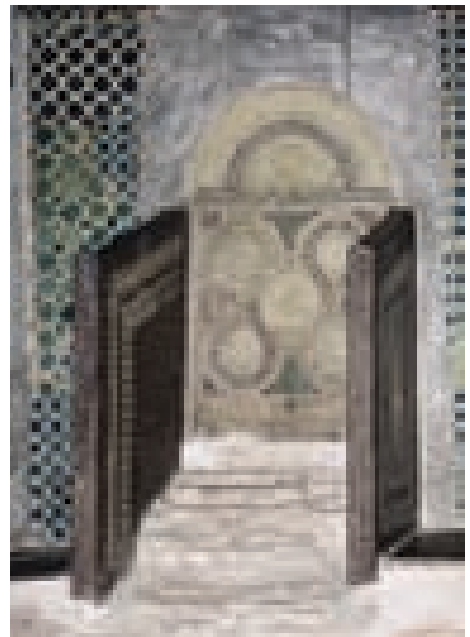
Підлога з керамічних плиток. XII–XIII ст., дерев'яна ротонда, с. Олешків Івано-Франківської обл. За Б. Томенчуком

сорок типів). Фриз зберігся зі значними доповненнями XIX ст., але, на думку Г. Штендера, дванадцять з двадцяти однієї плити над сходами сидіння є давньоруськими²⁶⁹. О. Семенов, однак, за оригінальну вважав лише одну (що на північно-східному стовпі²⁷⁰). За Т. Чуковою, давній фриз виконано у змішаній техніці – мозаїкою в розчині (від якої в будівельному смітті було знайдено фрагменти з чорною і жовтою смальтою) і фресковим розписом²⁷¹. Остаточне вирішення цього питання – за подальшими дослідженнями, але версія Г. Штендера про створення новгородського фриза одночасно з кам'яно-мозаїчною підлогою в середині XII ст. видається досить переконливою. Що ж до південноруського походження митців, які працювали в Новгороді, подібність орнаментальних мотивів інкрустації плит новгородського фриза до візантійсько-італійських пам'яток XII ст. не виключає можливої участі також грецьких або італійських майстрів.

Інкрустовані смальтою кам'яні (шиферні) підлоги відкрито в пам'ятках другої половини XI – XII ст. Значну кількість шиферних плит з інкрустованими смальтою геометричними та рослинними орнаментами було знайдено під час розкопок Успенської церкви Печерського монастиря в Києві. Залишки такої підлоги були в церкві Архистратига Михаїла Видубицького монастиря, Михайлівському Золотоверхому соборі²⁷², храмі на вул. Володимирській, Кирилівській церкві²⁷³. У Переяславлі кам'яно-мозаїчною була підлога церкви Святого Михаїла (кінець XI – середина XII ст.), Воскресенської церкви (середина XII ст.²⁷⁴) та одноапсидного храму (середина XII ст.), що його відкрито на місці церкви Успіння XIX ст.²⁷⁵; у Чернігові – Спаського і Борисоглібського соборів (перша третина XII ст.²⁷⁶). У новгородському Софійському соборі замість шиферу використовували сирій місцевий вапняк²⁷⁷.

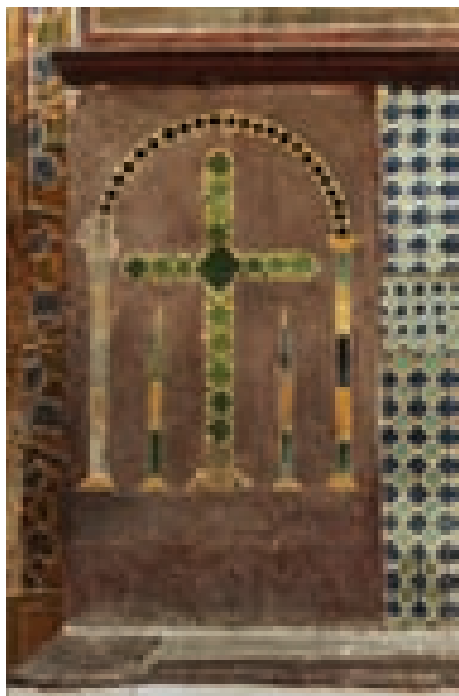
Мозаїчною або інкрустованою зазвичай була підлога центрального підкупольного простору, у нефі її частіше робили з гладких кам'яних плит або керамічних полив'яних плиток (за винятком Святої Софії в Києві та церкви Святого Михаїла в Переяславлі, де мозаїку було знайдено і в бокових нефі). За спостереженнями О. Голубцова, що ґрунтуються на вивченні “Чиновника” Софійського со-

Крісло митрополита. Пірофілітовий сланець, мармур, смальта; інкрустація. XI ст., Софійський собор, Київ



бору в Новгороді, це була “міра середини церкви”, з якої “піддячі зазвичай співали стародавніх або святкових стихарів перед святителем, коли той облачався, творив вхід та архієрейські молитви...”. У цьому відбилася домонгольська літургійна традиція, принесена в Русь з Візантії²⁷⁸. Такою “мірою середини церкви” у візантійських храмах були омфалії (гр. ὀμφάλος, ὀμφάλα – середина, пуп, центр щита)²⁷⁹. Підлоги з омфаліями і геометричною орнаментациєю було відкрито в Десятинній церкві та Софійському соборі. Омфалій у вигляді інкрустованої смальтою круглої шиферної плити (діаметр – близько 1,5 м) із концентричними переплетеними кругами відкрито П. Лашкарьовим у Переяславі-Хмельницькому в одноапсидному храмі середини XII ст.²⁸⁰ Композицію з переплетених кіл мала шиферно-мозаїчна підлога Спаського собору в Чернігові, яку Г. Штендер датує XII ст.²⁸¹

У храмах XII ст. частіше трапляються композиції у вигляді п’яти кругів (пентаомфалон), або омфалія, і чотирьох кругів, що мають менший діаметр, чи бордюру з кількома кругами. Такою була відносно непогано збережена шиферно-мозаїчна підлога в підкупольному просторі Борисоглібського собору в Чернігові, церкви Святого Михаїла в Переяславі²⁸² і підлога середини XII ст. Софійського собору в Новгороді²⁸³. До XII ст., ймовірно, належить і поновлення трону митрополита в головному вівтарі Софійського собору, для спинки якого було використано мармурову плиту з рельєфною композицією X–XI ст., що на той час вже втратила зв’язок із первісною конструкцією²⁸⁴. Про перекладання давнього крісла ще в домонгольський період свідчать дані аналізу розчину²⁸⁵. На XII ст. вказує і композиція пентаомфалона, що прикрашає мармурову спинку. Цей вид декору, що застосовувався за римського часу, найбільшої популярності набув саме в мистецтві XI–XII ст., особливо в Італії, де виникла всевітньо відома школа майстрів мозаїчної інкрустації Косматі, яка передавала секрети своєї майстерності від покоління до покоління. Інкрустаціями геометричного малюнка в цей період стали прикрашати не тільки вівтарні огорожі, кафедри, амвони, але й архітектурні деталі, гробниці, свічники та ін.²⁸⁶

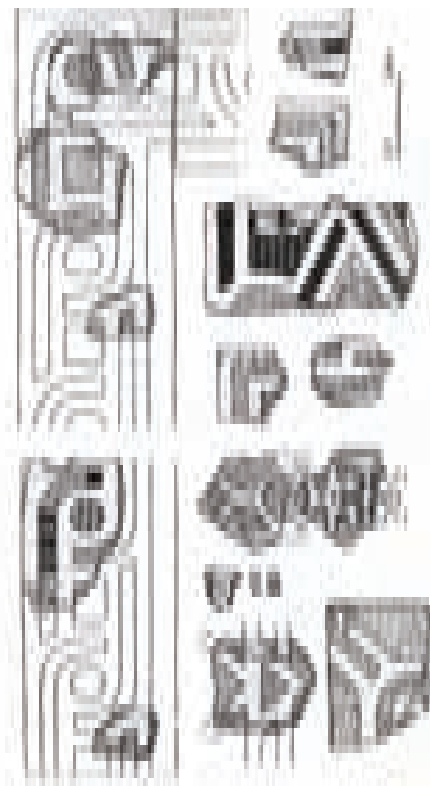


Плита спинки трону. Пірофілітовий сланець, смальта; інкрустація. XI ст., Софійський собор, Київ

Досить поширеним в оздобленні інтер’єру візантійського храму було облицювання стін мармуровими панелями. Таке декорування дуже високо цінувалося у Візантії. Деякі візантійські храми дотепер зберігають облицювання стін від підлоги до карниза полірованими мармуровими плитами, які мають природний малюнок і розташовані у вигляді розкритої книги або складаються з різнокольорового каменю (Сан-Вітале в Равенні, Свята Софія і церкви монастиря Пантократора в Константинополі). У Десятинній церкві й Софійському соборі також було знайдено фрагменти тонких облицювальних плит з білого мармуру. На деяких збереглися різьблення у вигляді профільованих рамок, залишки рельєфу й наліпи вапняно-цемянкового розчину. Але ці фрагменти настільки нечисленні, що за ними важко сказати, наскільки широко облицювання мармуром застосовувалося в давньоруських храмах. Вочевидь, як і в більшості храмів середньовізантійського періоду, замість мармуру нижні реєстри стін прикрашали його імітацією, виконаною фресковим розписом, а мармур використову-

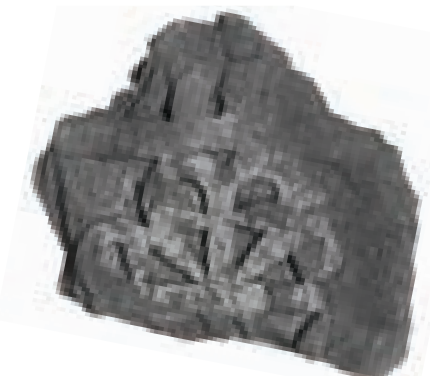
вали лише в окремих місцях (наприклад, синтрон Софійського собору).

Найпоширенішими в Русі були підлоги з гладеньких різнокольорових керамічних полив'яних плиток, різноманітних за формами і розмірами. Ця традиція прийшла в Русь з Візантії²⁸⁷, але навіть у Десятинній церкві не знайдено полив'яних плиток, виконаних за візантійською технологією. На думку деяких дослідників, це було пов'язано з особливостями місцевої сировини²⁸⁸. Наявність власної сировини і усталені традиції керамічного виробництва сприяли широкому застосуванню будівельної кераміки вже на початковому етапі розвитку давньоруського будівництва. На відміну від візантійських полив'яних плиток, для давньоруських використовували непрозору поливу зі свинцево-кремнеземного скла, а замість підглазурового розпису – надглазуровий²⁸⁹. Монохромні полив'яні плитки жовтого, зеленого, коричневого і вишневого кольору або поліхромні з поливою різних кольорів, орнаментовані в техніці пастилажа фігурними дужками, хвилею, крапками, ялинкою, під мармур або геометричним і рослинним орнаментами, знайдено майже в усіх храмах Давньої Русі домонгольського часу. Різноманітні геометричні композиції, створені з таких плиток, робили керамічні підлоги не менш яскравими, ніж мозаїчні. Хоча підлоги з полив'яних плиток збереглися вкрай фрагментарно, археологам вдалося простежити і реконструювати набори підлоги багатьох давньоруських храмів. Зазвичай квадратні плитки різних кольорів розташовували під кутом 45°, доповнюючи біля стін і стовпів трикутними. Два ряди однокольорових плиток звичайно розділяв ряд плиток іншого кольору (Безстовпова церква на дитинці у Смоленську²⁹⁰, церква Апостолів у давньому Білгороді та ін.²⁹¹). У галереях Борисоглібського собору в Чернігові підлога з діагональних кольорових доріжок поділялася на частини, кожна з яких мала інший напрям²⁹². У храмах Києва, Смоленська та Полоцька з фігурних плиток викладалося також коло-омфалій²⁹³. Частково вціліла і реконструйована М. Малевською підлога Нижньої церкви у Гродно мала досить складну композицію з квадратів, утворених перетинанням стрічок жовто-зеленої плетінки, які обрамляли жовті кола з хрестами²⁹⁴. В одній будівлі, як правило, поєднувалося декілька видів наборів. Більшу частину вистилали плитками “звичайного набору” – монохромними квадратної і трикутної форм (I набір). Такі підлоги викладали в домонгольський період на всій території Русі. Підлоги з поліхромних, орнаментованих різнобарвною поливою плиток (II набір) є рідкісними. Вони трапляються в пам'ятках новгородської, гродненської і галицької

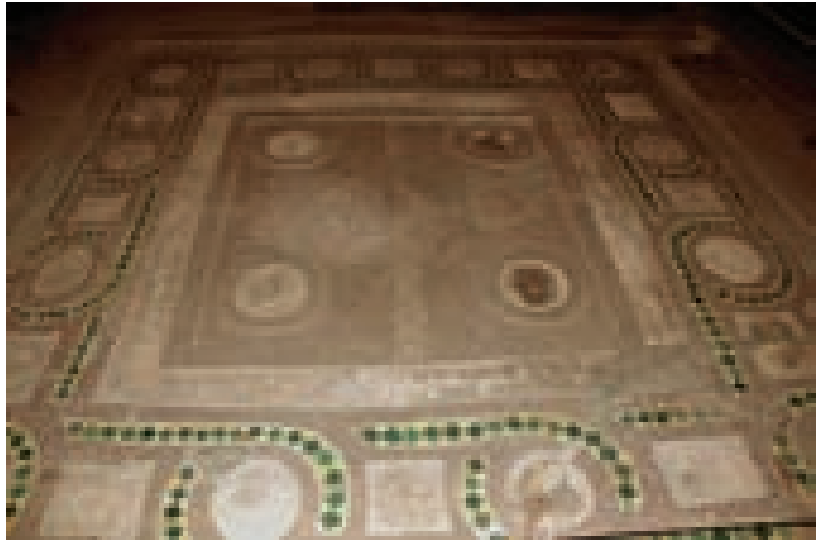


Фрагменти підлоги (реконструкція). Пірофілітовий сланець, смальта; інкрустація. Кінець XI ст., Успенська церква Печерського монастиря, Київ

Підлога (фрагмент). Пірофілітовий сланець, різьблення під інкрустацією. Кінець XI ст., Успенська церква Печерського монастиря, Київ. НКПІКЗ



Підлога. Пірофілітовий сланець, смальта; інкрустація. Перша третина XII ст., Борисоглібський собор, Чернігів. Реконструкція М. Холостенка



архітектурних шкіл. Підлоги з фігурних монохромних плиток (III набір) поширені в XI – на початку XIII ст. на більшості земель Давньої Русі. Із щитково-хрестоподібних плиток, плиток у формі дужок, трикутників і квадратів із вгнутими боками, кола тощо викладали різноманітні композиції (вже згадана підлога Нижньої церкви в Гродно, зірчастий орнамент *in situ* зберігся в апсиді Успенського собору у Володимирі). Підлоги із фігурних поліхромних плиток (IV набір) трапляються з першої половини XII ст. у деяких пам'ятках Києва, Смоленська та Полоцька. З поліхромних і фігурних плиток зазвичай набирали підлогу підкупольного простору і в апсидах храмів (“Стара кафедра” у давньому Володимирі, церква Святих Бориса і Гліба в Новогрудку, храм-усишальня Євфросинієвого монастиря в Полоцьку)²⁹⁵.

Останній різновид – плитки з фігурними рельєфними зображеннями і рослинним орнаментом (V набір) датують XII – першою половиною XIII ст. Підлоги з керамічних полив'яних плиток із виконаними розписом фігурними зображеннями були відомі у Візантії та Болгарії вже в IX–XI ст. Поліхромну кераміку там також використовували для оздоблення стін, вівтарної огорожі та інкрустації мар-



Підлога. Пірофілітовий сланець, смальта; інкрустація. Кінець XI – середина XII ст., собор Святого Михаїла, давній Переяславль. АМ НІЕЗ “Переяслав”. 1 – реконструкція М. Малевської, П. Раппопорта; 2 – фрагмент



мурових рельєфів і деталей архітектурного декору²⁹⁶. На Заході – в Англії, Франції, Польщі, Чехії – у XII–XIII ст. було поширено виготовлення плиток з рельєфними зображеннями²⁹⁷. Значну кількість прямокутних, майже квадратних керамічних полив'яних плиток з виконаними невисоким (від 1,5 мм до 3 мм заввишки) рельєфом зображеннями тварин, грифонів, птахів, воїнів, рослинного і сітчастого орнаментів було знайдено під час розкопок стародавнього Галича (Успенський собор, ротонда XII ст.

в урочищі Карпів Гай, майстерня в урочищі Золотий Тік), у Василеві (дерев'яна церква XII ст.)²⁹⁸, давньому Володимирі²⁹⁹ та Гродно (Борисоглібська церква). Зображення на одних плитках розміщено в медальйонах, а кути прикрашено рослинними мотивами; деякі плитки не мають поливи. За стилістичними ознаками цей вид плиток датують другою половиною XII – першою половиною XIII ст.

Оскільки використання для підлоги керамічних плиток із рельєфними зображеннями не зовсім доцільне, припускають, що в Галичі їх застосували також для оздоблення стін храмів і палацових споруд (це насамперед може стосуватися плиток, рельєфні зображення на яких добре збереглися). Проте сліди потертості на деяких із знайдених плиток безумовно свідчать про їхнє призначення саме для підлоги. Водночас тут використовували також гладенькі полив'яні плитки однакового з рельєфними розміру. Надмірному стиранню рельєфних зображень на плитках запобігав шар поливи, яким звичайно вкривали як декоровані, так і гладенькі поліхромні плитки. Знайдені в Галичі плитки було сформовано не менш ніж у дванадцяти матрицях з різними малюнками. Як засвідчують відбитки, такі плитки виготовляли в дерев'яних формах³⁰⁰. Семантика зображених на них фантастичних істот і тварин – василіска, грифона, дракона, сирени, фенікса, лева, орла, голуба – пов'язана із середньовічною християнською символікою. Дослідники припускають, що образи грішних істот мали прикрашати підлогу, а божественних – стіни³⁰¹.

Крім Галича та деяких міст Галицько-Волинського князівства і Грод-



Підлога (фрагмент). Майоліка. Перша половина XII ст., давній Галич. ДЕ

Підлога (фрагменти). Майоліка. XII ст., Нижня церква, Гродно. Реконструкція М. Малевської





Плитка, відтиснута в дерев'яній формі. Кераміка. Перша половина XIII ст., давній Галич. ЛІМ

Плитка підлоги. Кераміка. XII ст., давній Галич. ДЕ

но, плитки з рельєфними зображеннями більше ніде в Русі не трапляються. Це локальне явище, вочевидь, було зумовлене впливом саме романського мистецтва на західні землі Давньої Русі, тим паче, що близькі аналогії є в сусідніх Чехії та Південній Польщі (наприклад, у Кракові)³⁰². О. Іоаннісян, відзначаючи стилістичну подібність галицьких плиток II типу до естергомського кола пам'яток, вважає що галицькі виробляли саме угорські майстри³⁰³. Оскільки традиція використання гладких полив'яних поліхромних керамічних плиток у Русі давніша, ніж плиток із рельєфними зображеннями, за стилістичними і технологічними ознаками вчені поділяють галицькі плитки на близькі до романських оригіналів і такі, що більше відповідають давньоруським традиціям, започаткованим кам'яним будівництвом кінця X–XI ст. До останніх належать плитки з поливою і без рамок, які мають невелику товщину і менший формат³⁰⁴. Зображення на плитках обох типів зроблені досить майстерно і свідчать про високу художню культуру їх виконавців.

Окрім плиток для підлоги, у давньоруському будівництві з кінця XI – на початку XIII ст. використовували також полив'яну плінфу і плінфу без поливи. Такі підлоги відкрито в Софійському соборі та храм в Нестерівському провулку в Києві, Успенському соборі Єлецького монастиря в Чернігові, соборі Спаського монастиря в Новгороді-Сіверському та багатьох інших. Зазвичай плінфою вкривали підлогу бічних нефів, галерей та притворів³⁰⁵.

* * *

Таким чином, як би замало не збереглося до наших днів від архітектурного і скульптурного декору храмів Давньої Русі, розглянуті матеріали свідчать, що

Плитки підлоги. Майоліка. XII ст., Київ. ДЕ



цей вид мистецтва був невід'ємною складовою її архітектури й художньої культури і розвинувся в контексті тих стильових змін, що відбувалися в мистецтві середньовіччя. Створені в Русі грецькими, європейськими та місцевими майстрами оригінальні скульптурні ансамблі храмів Києва, Чернігова, та міст Галицької Русі стали надбанням не лише давньоруського, але й візантійського і загалом європейського мистецтва. Здобутки цього часу багато в чому відбилися на подальшому розвитку українського мистецтва.

МОНУМЕНТАЛЬНЕ МАЛЯРСТВО

Для побудови церкви Богородиці (Десятинної) першого зведеного в Києві після прийняття християнства мурованого храму (літописна дата закладання – 989 р.) – князь Володимир запросив майстрів з Візантії. Отже, започаткування в Київській Русі традиції монументального мистецтва, пов'язаного з християнством, слід датувати саме цим періодом. Однак про малярське опорядження цієї церкви нині майже нічого не відомо: у 1240 році Десятинну церкву зруйнували монгольські завойовники, а остаточно залишки її стін були знищені в 30–40-х роках XIX ст.

Присвята Десятинної церкви Богородиці свідчить про бажання князя Володимира уподібнити свій київський двір до резиденції візантійських імператорів – Великого імператорського палацу в Константинополі, де таку саму функцію придворного храму виконувала церква Богородиці Фароської¹. Тому найвірогіднішим прототипом іконографічної програми розписів Десятинної церкви теж є Фароський храм² (також був зруйнований, але про іконографію його мозаїк відомо з проповіді патріарха Фотія, виголошеної на його освячення у 864 р.³). Отже, імовірно, що, як і у Фароській церкві, у центральному куполі Десятинної церкви було зображено Христа Пантократора в оточенні ангелів, а у вівтарі – Богородицю Оранту. Підтвердженням цієї думки є відома з літопису молитва князя Володимира, у якій він, стоячи в новозбудованій Десятинній церкві, звертається до Господа і Його матері Пріснодіви Богородиці⁴.

Під час розкопок Десятинної церкви в XIX ст. було знайдено численні фрагменти стінних мозаїк і фресок, на що вказують тогочасні публікації (зібрані в той період мозаїки та фрески не збереглися)⁵. Це свідчить про те, що в Десятинній церкві стінна мозаїка була поєднана з фресковим розписом, що для Візантії характерним не було. Там зазвичай мозаїчну декорацію доповнювало мармурове обличкування стін. У Києві через відсутність покладів мармуру його так широко, як у Константинополі, не використовували. Тому, оздобивши мозаїкою центральні частини інтер'єру Десятинної церкви, решту стін майстри розписали фресками. Найбільші вцілілі фрагменти двох ликів неодноразово публікувалися, і на їхній підставі було висловлено припущення про можливе походження художників, які тут працювали⁶ (нині обидва фрагменти втрачено). До сьогодні збереглася частина лика немовляти⁷, елемент із зображенням одного ока і ще кілька невеликих фрагментів. Існують уламки тиньку із залишками малюнка складок одягу і досить численна група орнаментів⁸. У ході найновіших досліджень Десятинної церкви (Г. Івакін, О. Іоаннісан, В. Козюба) виявлено цікаві фрагменти фрескових орнаментів.

Частини фрескових розписів із залишками орнаментів знаходили і під час розкопок князівських палаців, розташованих на київському дитинці поруч із Десятинною церк-



Лик святого (фрагмент). Фреска. Кінець Х ст., Десятинна церква, Київ. За М. Каргером

Лик святого (фрагмент). Фреска. Кінець Х ст., Десятинна церква, Київ. За М. Каргером



вою⁹. За складом тинькових розчинів фрагменти фресок, виявлені біля Десятинної церкви та біля палаців, істотно відрізняються. Ці відмінності одні дослідники схильні пояснювати вірогідною належністю різних типів тинькових розчинів різним будівлям – Десятинній церкві та кільком палацовим спорудам¹⁰, інші висловлюють припущення, що варіанти складу тиньку пов'язані з різними періодами зведення та етапами малярського опорядження Десятинної церкви¹¹.

Збудований у Києві князем Ярославом Мудрим у 1017–1037 роках кафедральний собор Святої Софії¹² за розмірами перевершує інші храми, які зводили в Київській Русі в подальшому. До наших днів він зберігся з відносно незначними пошкодженнями і має близько половини площі первинного малярського ансамблю XI ст.¹³ Як і в Десятинній церкві, у Софії Київській стінна мозаїка поєднана із фресковими розписами. Мозаїками в Софійському соборі прикрашено центральні верхні частини підкупольного простору та головний вівтар.

Мозаїчні зображення, що становлять догматичне ядро іконографічної програми малярського опорядження Софії Київської – Христос Пантократор з архангелами в склепінні головного купола та Богородиця Оранта в консі апсиди, – існували і в церкві Богородиці Фароської Великого імператорського палацу в Константинополі, де вони, можливо, уперше були поєднані тематично, демонструючи цим зв'язок Церкви Небесної та Церкви Земної¹⁴. Перебудована й оздоблена мозаїками невдовзі після повалення іконоборства, Фароська церква стала символом перемоги Православ'я, а виголошена на її освячення проповідь патріарха Фотія, у якій були перераховані осно-

вні її мозаїки, здобула статус офіційного документа державної політики іконошанування¹⁵; представлений у цій проповіді опис зображень наділили рисами програмності¹⁶. І справді, надалі майже в усіх храмових розписах, створюваних у Візантії, у головному куполі розташовували Христа Пантократора, а в апсиді – Богородицю. Щоправда, її не завжди представляли в типі Оранти; поширенішими у Візантії були апсидні зображення Діви Марії з немовлям, що зміщувало акцент з теми предстоїння на тему втілення¹⁷. Однак у Київській Русі було, очевидно, інакше: тут до другої половини XII ст. відомо лише про вівтарні зображення Богородиці Оранти.

Постать Оранти в Софії Київській збереглася разом із фрагментами грецького напису, що оточував арку склепіння конхи. Реконструйований текст цього напису є віршем 6-им псалма 45-го¹⁸, де йдеться про міць і непорушність міста, у якому перебуває Бог. Це засвідчує, що в Київській Русі образ Оранти, як і у Візантії, було наділено охоронною символікою – Богородиця, яка несе в собі втіленого Бога, є захисним паладіумом храму, міста, усієї держави¹⁹. На цій функції зображення Богородиці Оранти патріарх Фотій під час освячення Фароської церкви наголошував особливо: “Образ Діви, що підіймає пречисті руки над нами і дає царю спасіння та на ворогів здолання”²⁰. Про це в Києві вів мову і митрополит Іларіон, звертаючись у “Слові про Закон і Благодать” до князя Ярослава: “І славен град твій Київ величчю, яко вінцем обложив, передав людей твоїх і град святий всеславній, скорій на поміч християнам, святий Богородиці”²¹.



Лици святих (фрагменти). Фреска. Кінець Х ст., Десятинна церква, Київ. НЗ "Софія Київська", НМІУ

Прикметною ознакою зображень у склепінні головного купола Софійського собору є те, що опущені крила чотирьох архангелів, які оточують медальйон з погруддям Христа Пантократора, формують навколо Нього великий хрест, контури якого проглядаються дуже чітко (нині у трьох із них ці крила написані олійною фарбою за аналогією до збереженого архангела). Такий хрест, схожих на який серед збережених храмових розписів немає, акцентує тему хресної жертви, хоча, як припускають дослідники, він одночасно може бути ремінісценцією храмових декорацій іконоборчої доби, коли в куполах та апсидах розміщували лише хрести²².

У простінках між дванадцятьма вікнами барабана головного купола Софії було представлено постаті дванадцятьох апостолів (збереглася лише верхня частина зображення апостола Павла). Проте в середньовізантійський період у простінках між вікнами головних куполів храмів почали розміщуватися фігури пророків. Об'єднуючись в один ансамбль із зображенням Пантократора в склепінні купола, пророки, залежно від текстів на сувоях, які вони тримають у руках, демонструють теофанічні видіння Царства Божого, пророкують Боговтілення та прихід у світ Спасителя чи представляють картини есхатології Його Другого пришествя²³. Постаті апостолів у простінках барабана головного купола Софійського собору є рідкісним явищем для свого часу. У зв'язку із цим деякі дослідники висловлювали припущення, що варіант оформлення центрального купола Софії Київської є результатом трансформації композиції "Вознесіння Господнього", яку в доіконоборчий період нерідко розташовували в склепіннях куполів і яка після зменшення розмірів їхніх склепінь розпалася на частини: Христос, що здіймався в небо, лишився в центрі купола у вигляді погруддя Пантократора, оточеного силами небесними, апостоли "опустилися" в барабан, а Богородиця Оранта, виокремлена з гурту апостолів, "перемістилася" в апсиду²⁴. Однак сучасні дослідники вважають, що вибір зображень апостолів для барабана купола Софійського собору в Києві був спричинений свідомими програмними настановами, орієнтованими на акцентування теми апостольського служіння, актуальними для щойно похрещеної Київської Русі²⁵.

Тему апостольської проповіді продовжували фігури чотирьох євангелістів у пандативах головного купола Софії Київської. У доіконоборчу епоху у верхніх склепіннях розміщували символи євангелістів²⁶, у постіконоборчу їх почали замінювати погруддями євангелістів у медальйонах, а в XI ст. вперше з'явилися постаті євангелістів, які сидять за пультами і пишуть Євангелія²⁷ – саме так, як їх уперше зображено в Софійському соборі (повністю тут збереглася лише фігура євангеліста Марка).

У проміжках між фігурами євангелістів у підкупольному кільці Софії було чотири медальйони, з яких над східною аркою вцілів медальйон з погруддям Христа Іерея, а над західною – з погруддям Богородиці. Втрачені медальйони над північною та пів-



Орнаменти (фрагменти). Фреска. Кінець X ст., Десятинна церква, Київ. НЗ “Софія Київська”

денною арками реконструювали за аналогією до мозаїк нартекса католікона Неа Моні, де в східній парі пандативів обабіч зображення Христа представлені погруддя батьків Богородиці, Іоакима та Анни. Подібна програма існувала і в мозаїках нартекса церкви Успіння в Нікеї, де в східній частині його склепіння містився медальйон із погруддям Спасителя, у західній – медальйон з Іоанном Предтечею, а в північній та південній – медальйони з погруддями Іоакима та Анни²⁸. Тож, найімовірніше, комплекс таких самих, об'єднаних загальною темою Боговтілення зображень існував і в підкупольному кільці Софії, де він, розташовуючись між найвищою зоною храмового інтер'єру – центральним куполом – і головним вітарем, розвивав тему зв'язку Церкви Небесної і Церкви Земної²⁹. До того ж зображене над східною аркою погруддя Христа, представленого в образі Іерея³⁰, фактично входило до складу літургійної програми вітарних мозаїк, а його сюжетна основа – апокрифічні оповіді про Христа, якого було обрано одним зі священників Єрусалимського храму, – доповнювали його основний зміст нюансами, що вказували на зв'язок Старого та Нового Заповіту, стверджували й освячували систему новозавітної церковної ієрархії³¹.

Центральний сюжет літургійного циклу головного вітаря Софії Київської – “Євхаристія”, яка зображає причастя апостолів Христом Великим Архієреєм і подає зримий образ єдності вічної Небесної Літургії зі службою, що правиться в реальному храмі. Це другий за часом виконання відомий нам приклад розміщення “Євхаристії” у вітарі. Перший наявний у фресках церкви Панагії тон Халкеон у Салоніках (1028), де цей сюжет розділено на дві окремі сцени, розміщені на стінах віми. На кожній з них зображено престол з постаттю Христа й апостолами, які на північній стіні причащаються вином, а на південній – хлібом³². У Софійському соборі ця композиція займає середній регістр апсиди; апостоли “рухаються” двома групами з обох боків до центру, де розташовано престол із двома посталями Христа та двома ангелами-дияконами, що Йому прислужують³³. У верхній частині композиції міститься напис грецькою мовою, який над лівою групою апостолів, де вони причащаються хлібом, близький до тексту Євангелій від Матвія та Марка, у яких ідеться про благословення Христом хліба (Матв. 26: 26; Мк. 14: 22). Над правою групою апостолів, де вони причащаються вином, він близький до текстів тих самих Євангелій, де мовиться про благословення чаші (Матв. 26: 27–28; Мк. 14: 24)³⁴. У подальшому саме такий варіант побудови “Євхаристії” став типовим; і з другої половини XI ст. ця композиція у вітарних розписах почала траплятися дедалі частіше, що пов'язано з “літургійною реформою”, яка зблизила тематику храмових розписів зі змістом богослужіння³⁵.

У цей період майже обов'язковим елементом програм малярського опорядження вітарів стали зображення святих, що уособлювали містичних співучасників літургійної служби, символізуючи цим єдність Церкви Небесної та Земної³⁶. А якщо вітар був досить великим, то до чину святих додавали архидияконів³⁷.

Від мозаїк віми вітаря Софії зберігся лише Деїсус з півпостатями Христа, Богородиці й Іоанна Предтечі у медальйонах, який займає невелику ділянку вертикальної стіни між аркою конхи апсиди та верхнім склепінням віми. Традиційний зміст Деїсуса – посередницька молитва та заступництво перед лицем Христа-Судді – певною мірою дублює тему молитовного предстояння і захисту, втілену в розташованій нижче постаті Богородиці Оранти, але з певними нюансами. Христа Пантократора в цьому Деїсусі розміщено на тлі великого хреста, рамена якого заповнюють увесь центральний медальйон, аж до облямування. Іконографію таких зображень Спасителя традиційно пов'язують з легендарним образом Христа над входом палацу в Халке у Константинополі, який за наказом першого імператора-іконоборця було знищено, а після перемоги іконошанування у 843 році відновлено на цьому самому місці поверх встановленого іконоборцями хреста. Це зображення стало символом торжества Православ'я і водночас набуло оборонної семантики, ставши образом небесного заступництва³⁸. Тож вибір саме такої іконографії Христа для Деїсуса, розташованого в Софії над постаттю Оранти, оточеної написом, який акцентує увагу на тих самих охоронних аспектах її змісту, не випадковий. Однак великий хрест, що в цьому Деїсусі слугує тлом Христа, не лише вказує на уславлений константинопольський взірець з його традиційною символікою, а передусім наголошує на темі хресної жертви та спокути, надаючи цьому образу літургійного забарвлення, яке в контексті загальної програми догматичних сюжетів ансамблю мозаїк Софії Київської, на думку сучасних дослідників, було найголовнішим³⁹.

Від мозаїчних постатей двох первосвящеників, розташованих у середньому регістрі на внутрішніх лопатках вітарної арки Софії, на північній лопат-



Зображення складок одягу (фрагменти). Фреска. Кінець X ст., Десятинна церква, Київ. НЗ “Софія Київська”

Частини неатрибутованих зображень (фрагменти). Мозаїка. Кінець X ст., Десятинна церква, Київ. НМІУ





Пантократор з архангелами. Мозаїка. Середина XI ст., Софійський собор, Київ

ці вціліла лише фігура Аарона з кадилом та ковчегом у руках. У подальшому зображення первосвящеників з такими самими атрибутами богослужіння траплялися в передвітарному просторі і в інших храмах. Зокрема, у фресках Михайлівського Золотоверхого собору в Києві та фрагментарно – у фресках собору Різдва Богородиці Антоніївського монастиря в Новгороді (1125), де вони розміщені на внутрішніх щокках вітарних стовпів у найнижчому реєстрі⁴⁰. Свого часу В. Лазарев трактував зображення первосвящеників у передвітарному просторі як старозавітні символи Христа-Священика⁴¹. Сучасні дослідники не заперечують такої інтерпретації, але основний їхній зміст розглядають у контексті символіки Скинії як старозавітного прообразу новозавітної Церкви. Закритий для прочан вітар храму уподібнюється до внутрішньої частини Скинії, перед якою служать зображені в передвітарному просторі первосвященики⁴².

На схилах попружних арок центрального підкупольного кільця Софії були медальйони з погруддями Сорока Севастійських мучеників. З-поміж них, на південній арці вціліло десять медальйонів, на північній – п'ять, у замкових частинах обох арок

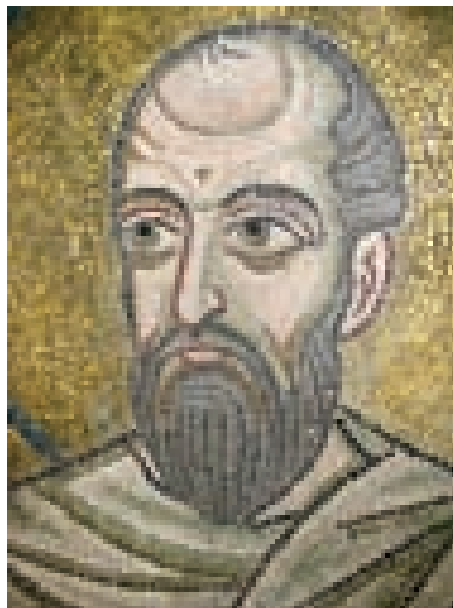
залишилося по медальйону з восьмикінечними хрестами. На східній арці всі медальйони втрачено, а від медальйонів західної арки, на якій вони були написані фрескою, збереглися незначні фрагменти. Севастійські мученики були воїнами римського легіону, які через відмову принести язичницьку жертву зазнали тортур та прийняли мученицьку смерть на початку IV ст. Існує текст “Заповіту”, який приписують цим мученикам і який усіма ними підписаний (саме з цієї пам’ятки відомі їхні імена)⁴³. У ньому мученики просять не розділяти їхніх останків після смерті, що пов’язано з еклезіологічними аспектами культу Сорока Севастійських мучеників, колективний образ яких розглядають як зримий символ єдності тіла Церкви, очолованої Христом. З уявленнями про неподільну єдність образу Севастійських мучеників і силу їхньої колективної молитви пов’язана і так звана “будівельна легенда”, згідно з якою зображення цих мучеників наділене здатністю надавати конструкціям храму, де вони розміщені, міцності⁴⁴. Саме тому традиція змальовувати на попружних арках Севастійських мучеників набула в Київській Русі повсюдного характеру. У Києві, крім Софії, фрагменти зображень погрудь Сорока Севастійських мучеників уцілили на арках купола Кирилівської церкви. У Новгороді медальйони із Севастійськими мучениками, що прикрашали попружні арки купола, були наявні у фресках Спаса на Нередиці (1199) до її зруйнування під час Другої світової війни⁴⁵. У Софії Новгородській на попружних арках її головного купола в 1109 році також були написані Севастійські мученики (не збереглися, зафіксовані в кінці XIX ст. В. Сусловим)⁴⁶.

Останніми серед уцілілих мозаїчних зображень підкупольного простору Софії Київської є постаті композиції “Благовіщення” на західних лопатках вівтарної арки, фігура архангела Гавриїла на північному стовпі та Діви Марії на південному. Сюжет “Благовіщення”, який відтворює момент втілення Бога-Слова і початок новозавітної історії, пов’язували з вівтарним простором і в доіконоборчі часи, але на стовпах вівтарної арки його почали змальовувати лише в XI ст. Таке розташування “Благовіщення” дає змогу не лише виокремити його з ряду інших святкових сюжетів, а й відрізнити від них композиційно. Розміщене на стовпах, що відділяють наос від вівтарної частини, це зображення містить реальний простір вівтаря, який сприймається як елемент самої сцени, символізуючи в ній межу між небесним і земним світами⁴⁷. Однак загальною нормою розташування “Благовіщення” на вівтарній арці стало лише на початку XII ст., у мозаїчних ан-



Архангел. Мозаїка. Середина XI ст., Софійський собор, Київ

Апостол Павло. Мозаїка. Середина XI ст., Софійський собор, Київ





Богородиця Оранта. Мозаїка. Середина XI ст., Софійський собор, Київ

самблях католиконів монастирів Хосіас Лукас у Фокиді (30-ті рр. XI ст.), Неа Моні та Дафні неподалік Афін (близько 1100 р.); цей сюжет ще не виділяли з ряду інших святкових сцен і разом з ними зображували в склепіннях, розміщених по периметру наосу⁴⁸. В XI ст. єдиним аналогом софійському “Благовіщенню” була мозаїка католикону Ватопедського монастиря на Афоні, де постаті архангела і Діви Марії так само зображені на стовпах вівтарної арки⁴⁹.

Наступні за “Благовіщенням” сюжети циклу великих свят були нанесені в Софії Київській на циліндричних склепіннях просторового хреста (виконані фресковою технікою), але жодна з композицій не збереглася. Згідно із запропонованою В. Лазаревим реконструкцією, свята були розміщені в такій послідовності: у склепінні над північним рукавом трансепта – “Різдво Христове” та “Стрітєння”, у склепінні над південним рукавом – “Хрещення” та “Преображення”, а в склепінні над західною частиною нави – “Воскресіння Лазаря” та “Вхід до Єрусалима”⁵⁰. Ця реконструкція відповідає тогочасній візантійській традиції і нині є загальноприйнятою⁵¹.

На стінах підкупольного простору та на хорах Софії наявні сцени євангельського циклу, які, хоч і збереглися, але в дуже пошкодженому стані. Згідно з хронологією євангельської оповіді, першим сюжетом цього циклу є “Шлюб у Кані Галілейській” на стіні південної частини хорів, а наступним – “Тайна вечеря”, розміщена симетрично на стіні північної частини хорів. Відповідно до традиційної іконографії сюжет “Шлюбу” поділено на дві сцени – трапезу, зображену вгорі, та чудо перетворення води на вино, розміщене нижче⁵². Під “Тайною вечерею” у верхній частині стіни на північному боці хорів є два фрагменти багатофігурних композицій, які В. Лазарев, враховуючи символічну відповідність цих сюжетів тематиці сцен південної сторони хорів, інтерпретував як зображення “Чуда примноження хлібів”⁵³. Нині пропонують інші варіанти їх атрибуції, зокрема “Поцілунок Іуди” та “Взяття Христа під варту”, які є сюжетним продовженням страсного циклу⁵⁴. Оскільки таїнство євхаристії встановлене Спасителем на Тайній вечері, а прообразом перетворення хліба й вина на тіло та кров Христа в цьому таїнстві є чудо перетворення води на вино в Кані, то обидва розміщені на хорах сюжети символічно пов’язують з циклом літургійних зображень головного вівтаря.

Такі самі зв’язки наявні в блоці старозавітних сцен, які збереглися в західних частинах хорів Софії. У південно-західному приміщенні представлено “Жертвопринесення Авраама”, де Авраам символізує Бога-Отця, а Ісаак – Христа. Розташоване поруч “Явлення Аврааму трьох ангелів” вказує на Триєдиного Бога. “Гостинність



Лик Богородиці Оранти. Мозаїка. Середина XI ст., Софійський собор, Київ



Центральна частина та права група апостолів композиції “Євхаристія”. Мозаїка. Середина XI ст., Софійський собор, Київ

Авраама” (“Трійця Старозавітна”) міститься в північно-західному приміщенні хорів, де страви, які Авраам підносить трьом гостям, символізують пасхального агнця і водночас євхаристичну жертву. Зображені “три отроки іудейські в печі вогненній” уособлюють Воскресіння⁵⁵. Усі ці старозавітні сюжети як прообрази євхаристичної жертви найчастіше розміщують у вітварях. Як приклад можна навести мозаїки Сан Вітале в Равенні (546–547)⁵⁶. Хронологічно найближчими до стінописів Софії Київської є фрески Софії Охридської (близько 1056 р.), де блок цих сюжетів також міститься у вітварі; він доповнений сценою підготовки Авраама до жертвопринесення⁵⁷, яка підкреслює наративно-часові аспекти циклу і водночас їхній зв’язок з реальною літургією⁵⁸. Щодо Софії Київської, то перенесення цих сюжетів на хори зумовлене, як вважають дослідники, тим, що тут під час богослужіння перебував великий князь, який разом зі своєю сім’єю тут причащався⁵⁹.

На стінах центрального підкупольного простору Софії наявний розгорнутий страшний цикл та кілька явлень Христа після Воскресіння, розташованих відповідно до євангельського сюжету. Першими є сцени “Христос перед Кайафою” та “Зречення Петра” в люнеті північної торцевої стіни трансепта. Наступний – сюжет “Розп’яття”, що повністю займає люнет південної торцевої стіни трансепта (зберігся частково). У люнеті західної торцевої стіни центральної нави, зруйнованої в XVII ст., найімовірніше, було зображено “Зняття з хреста” або “Покладення у гріб”⁶⁰. Далі сюжетний ряд переходить у нижній регістр, розміщений під карнизом, який збігається з рівнем підлоги хорів, де на західній стіні північного рукава трансепта невеликими фрагментами вціліла композиція, що, очевидно, представляла мирносиць біля гробу Господнього⁶¹. Поряд з нею на північній торцевій стіні трансепта містяться сюжети “Зісхеста в пекло” і “Явлення Христа мирносицям”. Напроти них, на південній торцевій стіні трансепта, розташовані фрески “Увірування Фоми” та “Відправлення учнів на проповідь” (обидві збереглися частково). Поряд з ними на захід-



Лик лівої та правої постатей Христа (центральна частина композиції “Євхаристія”, деталі). Мозаїка. Середина XI ст., Софійський собор, Київ



ній стіні трансепта розміщено “Зішестя Святого Духа”. Однак останньою його сценою, вірогідно, було “Вознесення Господнє”, винесене в склепіння віми головного вівтаря, де його виконали мозаїкою (мозаїки склепіння віми повністю втрачені; на північній стіні під склепінням зберігся незначний фрагмент зеленого позему без залишків зображень постатей). Цю заключну сцену євангельської оповіді традиційно пов’язують з есхатологією Другого пришествя. Водночас її розглядають і як початок заснування новозавітної Церкви. Таким чином, еклезіологічні аспекти її символіки могли бути

Лик правого ангела (центральна частина композиції “Євхаристія”, деталь). Мозаїка. Середина XI ст., Софійський собор, Київ



Лик апостола Павла (композиція “Євхаристія”, деталь). Мозаїка. Середина XI ст., Софійський собор, Київ



Лик апостола Андрія (композиція “Євхаристія”, деталь). Мозаїка. Середина XI ст., Софійський собор, Київ

Лик апостола Фоми (композиція “Євхаристія”, деталь). Мозаїка. Середина XI ст., Софійський собор, Київ



Лик апостола Петра (композиція “Євхаристія”, деталь). Мозаїка. Середина XI ст., Софійський собор, Київ

Ліва постать Христа та ангел (центральна частина композиції "Євхаристія", деталь). Мозаїка. Середина XI ст., Софійський собор, Київ



пов'язані з тематикою зображень головного купола собору, де було представлено апостолів-проповідників⁶².

При порівнянні циклу євангельських сюжетів Софії Київської з аналогічними циклами в сучасних їй храмових розписах Візантії дослідники звертають увагу на відсутність сюжетів дитинства Христа, попри те, що страсна тематика та сцени, пов'язані з Воскресінням і заснуванням Церкви, розвинені повною мірою. Проте чи не найголовнішою рисою Софійського циклу вважається те, що розміщення сцен на стінах центрального підкупольного простору орієнтоване на суворе дотримання хронологічної послідовності подій, описаних Євангеліями, а отже, – на ілюстративну наративність, що переважає над характерною для храмових розписів Візантії ієрархічною організацією сюжетів. Це, однак, жодним чином не применшує догматичної наповненості цього циклу, але робить його доступнішим для прочан молодой християнської країни, ще не надто знайомих з тонкощами християнської екзегетики⁶³.

Принципи наративності домінують і в сюжетних комплексах, представлених фресками чотирьох бокових приділів Софії Київської. У конхах апсид їхніх вівта-



Святитель Миколай Чудотворець (святительський чин центральної апсиди). Мозаїка. Середина XI ст., Софійський собор, Київ

Лик Іоанна Златоуста (святительський чин центральної апсиди). Мозаїка. Середина XI ст., Софійський собор, Київ



рів містилися погруддя святих, що визначали присвяту приділів, а на стінах – пов’язані з ними сюжетні сцени, які своєю кількістю та детальною ілюстративністю нагадують клейма житійних ікон. Приділ у вітварі жертовника присвячено апостолам Петру та Павлу (тут є кілька погано збережених сцен із життя апостола Петра), що загалом відповідає візантійській традиції⁶⁴. Приділ у вітварі дияконника присвячено Богородиці та її батькам, Іоакиму й Анні (задовільно зберігся цикл протоевангельських сюжетів). Протоевангельські богородичні цикли у візантійських та давньоруських храмових розписах трапляються часто, але їх традиційно розміщували в жертовнику⁶⁵; Софійський собор подає єдиний приклад розташування такого циклу в дияконнику⁶⁶.

У консі вітваря апсиди північного приділу Софії Київської збереглося зображення св. Георгія – патрона князя Ярослава Мудрого. Цікаво, що святого тут представлено в образі мученика, а не воїна, попри те, що в цей період воїнська тематика в його культі домінувала⁶⁷. Однак поряд, на північно-західному підкупольному стовпі, Георгія зображено вже в образі воїна, зі списом у руці. Як воїна змальовано й розміщено симетрично йому на південно-західному підкупольному стовпі Димитрія Солунського – святого покровителя Ярославового старшого сина Ізяслава, у хрещенні – Димитрія.

Сюжети південного Михайлівського приділу ілюструють переважно історію взаємин Бога з богообраним народом. Однак ключовою сценою тут є “Повернення сатани”, де глава воїнства небесного, захисник Церкви та її народу архангел Михаїл скидає з неба сатану. Із цими загальновіськовими функціями архангела Михаїла у Візантії пов’язували і його конкретні патрональні призначення: він вважався охоронцем візантійської столиці й імператора. А після прийняття Київською Руссю християнства аналогічну роль Михаїл почав виконувати і тут, ставши покровителем київського князівства в його ратних походах проти степових народів, а також проти Візантії. Отже, патрональний характер присвяти Михайлівського приділу стосувався як особисто князя Ярослава, так і міста Києва та всієї київської держави загалом⁶⁸.

А головним виразником ідеї небесного заступництва і покровительства київським князям та їхній державі є багатофігурна ктиторська композиція з портретами Ярослава Мудрого та членів його родини. Розташована вона в західній частині центральної нави Софії, де спочатку займала три стіни – дві бокові і західну торцеву – у тому самому регістрі, у якому

на стінах трансепта містилися композиції євангельської оповіді про Воскресіння Господнє та заснування Церкви. На південній стіні нави тут збереглися постаті чотирьох княжичів⁶⁹, на північній – лише фігура княжича і фрагмент ще однієї постаті, а на залишках західної стіни, зруйнованої в XVII ст., уціліли невеликі рештки двох крайніх постатей. Окрім цього, збереглися копії малюнків А. ван Вестерфельда (1651), на яких ця композиція на обох бокових стінах нави представлена ще в повному обсязі (на кожній стіні по чотири зображення дітей Ярослава). З-поміж фігур на західній торцевій стіні з лівого (південного) боку є дві постаті – князь Ярослав з моделлю храму в руках і князь Володимир (його деякі дослідники розглядають як довільне доповнення, зроблене А. ван Вестерфельдом), з протилежного, правого (північного) боку зафіксовано одну жіночу постать, яку атрибутовують як дружину Ярослава Ірину; середня частина композиції вже відсутня⁷⁰. Сьогодні існує багато варіантів реконструкції втраченої середньої частини композиції. Більшість дослідників схиляються до того, що в центрі західної стіни було зображено Христа, якому князь Ярослав підносить модель храму Святої Софії, у деяких варіантах реконструкцій – через посередництво ще одного персонажа (князя Володимира або когось іншого). В окремих реконструкціях центральну постать Христа заміняє зображення Софії Премудрості Божої або Деїсусна композиція з Христом, Богородицею та Іоанном Предтечею⁷¹. Проте незалежно від цих варіацій ядром побудови є традиційне для ктиторських композицій дароприношення Богові збудованого храму, що є стандартною формою демонстрації одержання донаторм божественного патронату⁷². Водночас науковці підкреслюють, що подібними традиційними ідейними штампами зміст цієї унікальної за своїми масштабами композиції не вичерпується. Вставлений в один реєстр із сюжетами євангельського циклу велелюдний ряд членів князівської родини, очолюваної великим київським князем, зображеним напроти головного вівтаря, де на одному рівні з ним причащаються Христом дванадцять апостолів, становив грандіозну картину уславлення роду київських князів, місія яких у впровадженні на Русі християнської віри прирівнена до апостольської. Як паралельну підтему цієї композиції інколи виділяють демонстрацію системи наслідування верховної князівської влади, що простежується в зображеннях княжичів, розміщених за суворою ієрархією, вираженою підкресленою різницею висоти їхніх постатей⁷³.

Окрім центрального п'ятинавного ядра Софії, сюжетні сцени, безумовно, були і в її галереях, де на



Лик Василя Великого (святительський чин центральної апсиди). Мозаїка. Середина XI ст., Софійський собор, Київ

Архидиякон Лаврентій (святительський чин центральної апсиди). Мозаїка. Середина XI ст., Софійський собор, Київ





Архангел Гавриїл (частина композиції «Благовіщення»). Мозаїка. Середина XI ст., Софійський собор, Київ

циліндричних склепіннях для них було достатньо місця. Тут на зовнішній стіні південної сходової вежі, яка є торцевою частиною зовнішньої західної галереї, частково збереглася з певними втратами велика сцена із зображенням Сорока мучеників у Севастійському озері. Імовірно, цей найпопулярніший сюжет агіографічної оповіді про Севастійських мучеників, який відтворює момент їх уславлення під час тортур в озері, супроводжували й інші сцени їхнього життєвого циклу⁷⁴, що могли заповнювати зруйноване в XVII ст. склепіння між стіною башти та аркбутаном.

Найчисельнішою групою фрескових зображень у всіх частинах інтер'єру Софії Київської є однофігурні образи святих. На лопатках підкупольних стовпів їхні постаті розміщено в чотири реєстри. До того ж значний винос лопаток усіх стовпів (до 0,75 м) давав можливість зображувати постаті не лише на їхніх чільних гранях, але й на бокових. Окрім того, на схилах майже всіх арок, що спираються на ці лопатки, розташовані поясні зображення в квадратному облямуванні іконного типу. Загалом у фресках Софії до сьогодні збереглося понад 250 цілих і фрагментарних однофігурних зображень святих. А первинно кількість таких образів у всіх частинах інтер'єру Софійського собору, включаючи погруддя ангелів у куполах і купольних склепіннях, перевищувала це число щонайменше втричі⁷⁵. Подібну вражаючу чисельність ликів святих, представлених фресками Софії Київської, зазвичай пояснюють тогочасними потребами стверджувати нещодавно прийняту віру і вважають її унікальною рисою саме цього ансамблю, що за масштабами представленого космосу вселенського християнства не має аналогів⁷⁶. Однак цю особливість софійських фресок можна розглядати і як віддзеркалення тенденцій, характерних для сучасного їм храмового малярства Візантії. Зокрема, у мозаїках центральної частини католікону монастиря Хосіас Лукас у Фо-

киді (30-ті рр. XI ст.) кількість однофігурних образів святих становить більше ста п'ятдесяти, хоча площа будівлі цього храму, порівняно з площею п'ятинавного ядра Софійського собору в Києві (без галерей), утричі менша. Якщо ж узяти площу Софії разом з обома рядами галерей, то вона перевершує площу католікону монастиря Хосіас Лукас мало не в п'ять разів⁷⁷. Тож, якщо врахувати співвідношення кількості однофігурних зображень і розмірів будівлі, то різниці між обома храмами майже не буде. Однак уже всередині та другій половині XI ст. кількість однофігурних зображень у візантійських мозаїчних ансамблях значно зменшилася⁷⁸.

У розміщенні сонмів святих різних рангів в інтер'єрі Софії Київської превалює типова для середньовізантійського періоду класична система ієрархічного розподілу⁷⁹. Святителі та старозавітні праведники і праотці розташовані у вівтарних частинах та перед вівтарем. Окрім головного софійського вівтаря, святителі представлені у вівтарях Георгіївського та Михайлівського приділів, а в приділі Іоакима та

Анни їхні зображення розміщені на лопатках вітварної арки, а також заповнюють не зайняті сюжетними сценами ділянки стін віми. У проходах, що з'єднують бокові вітварі зі святителями, зображені архidiaкони та дякони. У головному підкупольному просторі переважають фігури мучеників, до яких у нижньому регістрі додано святих воїнів. Серед останніх є патрональні зображення – святого покровителя князя Ярослава, Георгія-воїна, та покровителя його сина Ізяслава, святого воїна Димитрія Солунського, що розміщені перед вітварем – на північно- та південно-західному підкупольних стовпах. На стовпах та стінах під хорами святителі також представлені, але найчастіше тут трапляються пресвітери, дякони, цілителі, преподобні, а в західній частині – мучениці, святі жони та цариці. Преподобні жони були зображені і на хорах, де на стовпах північної (лівої) частини, яка традиційно вважалася жіночою половиною, збереглося кілька таких образів.

У всіх малих куполах та купольних склепіннях погруддя ангелів оточує розташований у центрі медальйон з восьмикінецьним хрестом, який у постікоборчій період замінив хризму – ранньохристиянський символ Христа. У кутових частинах деяких з таких склепінь зображені херувими чи серафими, подекуди вціліли медальйони з погруддями євангелістів. Отже, розпис кожного з таких склепінь можна розглядати як скорочену версію розпису головного купола, а перекриту таким склепінням частину інтер'єрного простору – як мініатюрний храм із власною програмою однофігурних зображень святих на його стовпах та стінах. Однак донині майже всі софійські фрески втратили написи⁸⁰, і через незадовільну збереженість ликів реконструкція таких програм не завжди можлива. Попри це, в окремих місцях вона визначається з очевидною точністю. Зокрема, у Петропавлівському приділі на стовпах його компартименту, розташованого під хорами, зображені святителі та старозавітні пророки і первосвященники, які символізують спадкоємний зв'язок старозавітної та новозавітної Церков. А постаті апостолів Петра та Павла на лопатках двох східних стовпів цього компартименту, які утворюють арку, що відкривається в бік вітваря, підкреслюють апостольські основи новозавітної церковної ієрархії.

На бічних гранях деяких лопаток стовпів у наосі Софії та тих лопатках, які в її внутрішніх галереях примикають до стін наосу, зображені великі хрести. У зовнішніх галереях такі хрести інколи містяться і на чільних гранях лопаток, замінюючи там зображення постатей. Вірогідно, такими хрестами позначали місця закладених у підмурки собору реліквій святих⁸¹.

Окремою частиною ансамблю софійських фресок є розписи проходів обох сходових башт, що ведуть на хори. Спочатку ці башти не були об'єднані з внутрішнім інтер'єром собору і мали двері лише назовні, оскільки призначалися для проходу на

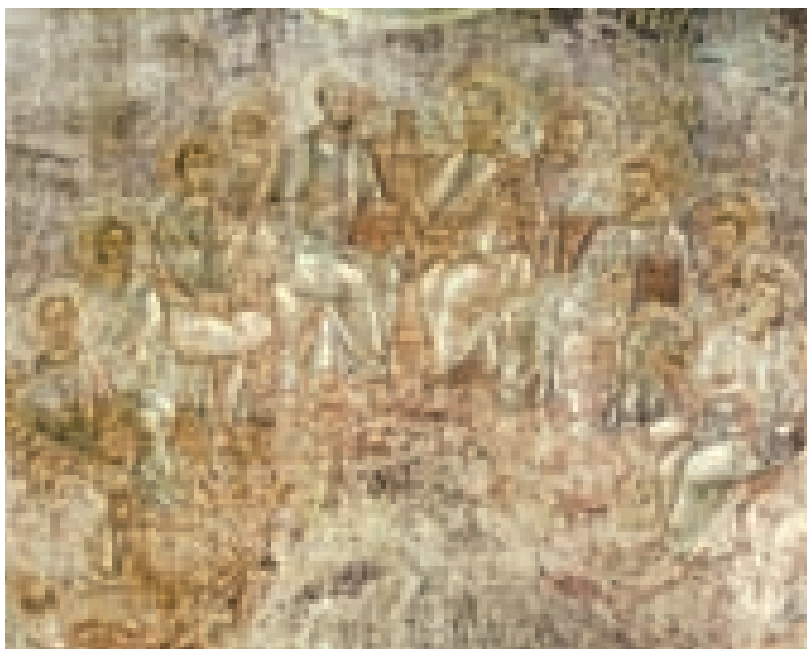


Діва Марія (частина композиції “Благовіщення”). Мозаїка. Середина XI ст., Софійський собор, Київ

хори князя з родиною та вищого духовенства. Тож певною мірою їх можна вважати палацовими приміщеннями, що пояснює світську тематику їхніх розписів. Загалом у сходових проходах північної та південної башти дослідники нарахували 41 сюжет⁸².

У монументальному мистецтві, пов'язаному з візантійською традицією, мозаїки світської тематики збереглися лише в кімнаті Рожера II та в Башті Пізанців Королівського палацу в Палермо (1160–1170). У самій Візантії світські сюжети втрачено. Однак відомо, що імператори-іконоборці замінили іконні зображення в константинопольських церквах сценами полювань та іншими характерними для імператорського мистецтва сюжетами⁸³. У постіконоборчий період традиція прикрашати храми зображеннями такої тематики, очевидно, зберігалася, однак їх перемістили в ізольовані від основного літургійного простору частини храмових інтер'єрів, як це де-

“Зішестя Святого Духа”.
Фреска. Середина
XI ст., Софійський со-
бор, Київ



монструють розписи башт Софії Київської. Унікальність світської тематики фресок софійських сходових башт викликала неабиякий інтерес уже при їх першому виявленні в XIX ст., однак у той час увагу дослідників привертало переважно лише сцени полювань. Пізніше Н. Кондаков розглянув усі розписи башт комплексно й інтерпретував їх зміст як зображення циркових вистав на константинопольському іподромі, приурочених до святочних гулянь, доповнених сценами полювань. Питання про причину появи на стінах кафедрального київського собору сюжетів, що зображують гуляння на константинопольському іподромі, він не ставив⁸⁴. У 30-х роках XX ст. А. Грабар до багатьох сюжетів башт Софійського собору знайшов конкретні аналогії в іконографії тріумфального імператорського мистецтва Візантії⁸⁵. Сенс перенесення цієї іконографії в Київ він пояснював тим, що київські князі, хоч і були політично незалежними від Візантії, перебували під впливом її політико-містичної доктрини про ідеальне верховенство імператора та “ієрархію володарів” у християнському світі. Тому оточення у вигляді тріумфальних символів візантійських імператорів вони вважали для себе шаною⁸⁶. Водночас сцени полювань, з яких не всі мають аналогії у візантійському мистецтві, він розглядав як “місцеву ініціативу”⁸⁷. Подібний погляд щодо появи в баштах Софії Київської тріумфальних циклів візантій-

“Благовіщення”. Фреска. Середина XI ст., Софійський собор, Київ



ського придворного мистецтва висловлював і В. Лазарев, який вважав, що іподромні сцени київські князі асоціювали не з візантійськими василевсами, а з абстрактним поняттям влади як такої⁸⁸. Разом з тим дослідники, які розвивали тезу про “місцеву ініціативу”, пропонували варіант інтерпретації змісту баштових розписів Софійського собору як цілісних сюжетних комплексів, пов’язаних з конкретними подіями

“Зустріч Марії та Єлизавети”. Фреска. Середина XI ст., Софійський собор, Київ



політичної історії Київської держави. Скажімо, за концепцією С. Висоцького, придворні сцени Константинополя, у тому числі й на іподромі, зображують події поїздки княгині Ольги до Царгорода в 957 році і прийом її імператором Константином VII, описаний ним у творі “Про церемонії візантійського двору”⁸⁹. На думку Н. Нікітенко, цикл південної башти присвячено прийому імператором Василієм II послів князя Володимира, а в північній башті зображено коронацію нареченої князя Володимира, візантійської принцеси Ганни⁹⁰. Існують варіанти інтерпретації окремих сюжетів бойових і мисливських сюжетів у баштових комплексах як символічних зображень боротьби християнства з язичництвом або як алегорії окремих історичних подій князівських міжусобиць⁹¹.

Про майстрів, які будували Софію Київську та прикрашали її інтер'єр мозаїками і фресками, не відомо нічого. Однак очевидно, що для побудови такого грандіозного собору та його малярського опорядження Ярослав Мудрий також запросив візантійців. Підтвердженням цього є грецькі написи біля всіх збережених мозаїчних зображень. На фресках Софії майже всі написи втрачено; до сьогодні вціліли лише їх окремі зразки, також грецькі. Однак чи не найпоказовішими є виконані по вологому фресковому тиньку, тобто ще до написання фресок, автографи художників. Досі таких автографів-графіті було знайдено десять, усі вони грецькі і жодного слов'янського напису, прокресленого по вологому тиньку, поки що в Софії Київській не було виявлено⁹².

Група виконавців малярського ансамблю такого масштабу, як мозаїки та фрески Софійського собору, поза сумнівом, мала бути численною, і це підтверджують спостереження над манерами майстрів. У мозаїках дослідники, орієнтуючись на зображення ликів, нараховують від восьми до десяти індивідуальних манер виконання⁹³. Згідно з поглядом, який тривалий час був панівним, більшість запрошених Ярославом Мудрим мозаїстів походили з одного або кількох провінційних центрів Візантії, жоден з яких не належав до мистецького кола константинопольської школи, спрямованої на елліністичну художню спадщину. Орієнтиром для майстрів, які працювали в Софії Київській, вважався мозаїчний ансамбль католикону монастиря Хосіас Лукас у Фоки-

Ктиторський портрет (південна частина). Фреска. Середина XI ст., Софійський собор, Київ

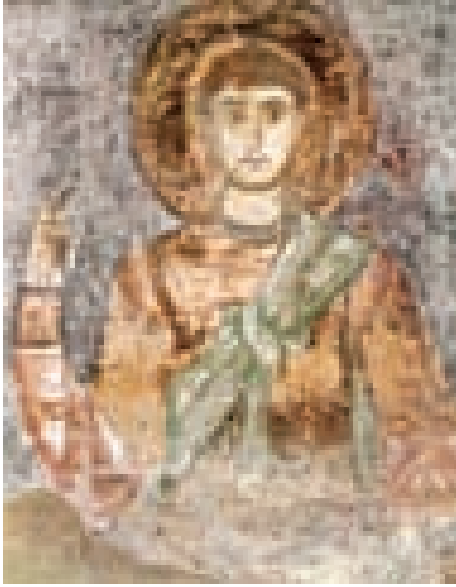


Богородиця Оранта. Фреска. Середина XI ст., Софійський собор, Київ



ді – взірцевий для своєї епохи приклад візантійського провінційного мистецтва так званого “монастирського” спрямування з притаманним йому ієратичним стилем, найбільш придатним для втілення ідеалів чернечої аскези. У софійських мозаїках акцент зроблено на специфічних саме для цього стилю рисах: одноманітність застиглих постав, переважно фасові положення ликів зі спрямованими на глядача поглядами надмірно великих очей, жорсткість малюнка складок, що не підкреслює, а радше, маскує реальну пластику тіла, відхилення від класичних норм у пропорційній побудові постатей⁹⁴. Особливу увагу в цьому контексті завжди привертала “Євхаристія”, де зображення апостолів, які симетрично рухаються з обох боків до центру, стереотипною одноманітністю своїх положень та повторюваністю жестів нагадують ритуальну процесію. Тож навіть ті дослідники, які понад усе були схильні вбачати в софійських мозаїках втілення традицій «візантійського еллінізму», у композиційних ритмах цієї сцени виявляли риси, не притаманні мистецтву класичної Еллади⁹⁵.

Водночас абсолютно однаковими за стилістикою роботи всіх мозаїстів Софії також не вважалися. Серед них зазвичай виділяли майстра постатей південної частини святительського чину, лики якого найбільш індивідуалізовані, мають класичні риси та найскладніше модельовані. Виконавця цієї частини святительського чину інколи розглядали як керівника збірної дружини мозаїстів, яка працювала в Софійському соборі, і серед них лише його пов’язували з Константинополем⁹⁶. Однак сучасний погляд на походження виконавців софійського мозаїчного ансамблю принципово відмінний. Тепер їх усіх вважають представниками столичного мистецтва Візантії⁹⁷



Святий Димитрій Солунський. Фреска. Середина XI ст., Софійський собор, Київ

постатей та простору, у якому вони перебувають. Останній в обох ансамблях майже позбавлений глибини, і персонажі можуть “рухатися” в ньому лише паралельно до площини стіни, що добре демонструє софійська “Євхаристія”.

Одяг у мозаїках Софії Київської переважно світлий зі смугами тіней, що створюють враження умовного невисокого рельєфу. Гіматії Христа в усіх Його мозаїчних зображеннях густо-синього відтінку, а хітони – пурпурового. Туніка Богородиці теж завжди синя, а її мафорій може бути або синім, або пурпуровим. Освітлені ділянки на пурпуровому одязі набрано золоту смальтою у формі тонких прямих променів або досить широкими площинами, що сприймаються як продовження золотого тла, у поверхню якого врізані чорні та пурпурові лінії малюнка складок¹⁰¹.

Святий Георгій. Фреска. Середина XI ст., Софійський собор, Київ



(принаймні це стосується тих майстрів, які виконали зображення в куполі, апсиді та на стовпах вівтарної арки⁹⁸). При цьому спорідненість їхнього стилю зі стилем мозаїк монастиря Хосіас Лукас не заперечується, а навпаки, підкреслюється. Проте феномен такого стилю більше не пов'язують з провінційними школами чи малярськими майстернями, які працювали в ізолюваному монастирському середовищі⁹⁹. Нині вважають, що в періоди поширення у візантійському суспільстві спіритуалістичних умонастроїв ідеали класичної краси та пластичної гармонії на певний час втрачали свою привабливість, і тоді активно починало розвиватися й набувало популярності мистецтво, орієнтоване на сувору естетику образів аскетичного типу¹⁰⁰. І один з періодів активного піднесення саме такого мистецтва припав на кінець македонської епохи, тобто на час створення малярських ансамблів Хосіас Лукас та Софії Київської. Окрім притаманних обом цим пам'яткам схожих рис малюнка ликів, спрямованих на досягнення ефектів, що створюють відчуття концентрованої зосередженості та духовного напруження персонажів, подібним в них також є умовне трактування пластичної форми

Більшість ликів у мозаїках Софії модельовано розвиненою градацією тону, часто застосовано прийом нюансування тіней і темніших півтонів теплими та холодними відтінками, витоки якого сягають традицій живописного ілюзійзму елліністичної доби. Однак у софійському мозаїчному ансамблі цей прийом використано формалізовано: кожному просторовому плану форми відповідає свій тон і відтінок кольору, що заповнює ділянку з чітко визначеними межами, інколи навіть з підкресленням контурів, які можуть мати більш умовний вигляд, ніж тіні складок на світлому одязі. Покажемо, що лики південної частини святительського чину, модельовані найскладніше, із застосуванням тонкого тепло-холодного нюансування, порівняно зі значно простіше виконаними ликами північної частини чину, не є об'ємнішими. А пасма волосся та борід скрізь трактовані однаково графічно¹⁰².

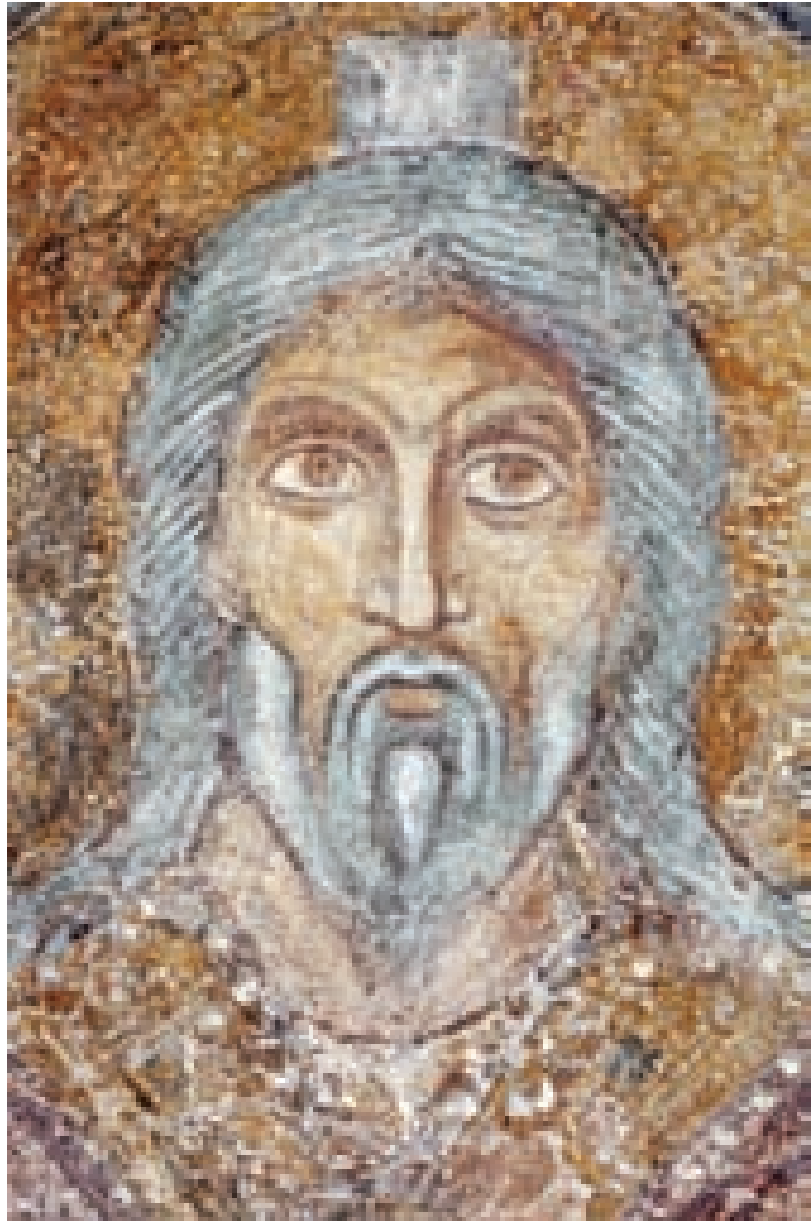
Однак обсяг фрескової частини софійського малярського ансамблю перевершував розмір мозаїчної частини мало не вдесятеро (первинна площа мозаїк собору становила 640 м², а площа фресок за різними підрахунками варіюється від 5 до 6 тис. м²). І хоча написання фресок, порівняно з виконанням мозаїк, менш трудомістке, у хронологічних межах п'яти-шести сезонів (сезон обмежувався теплою порою року) для такого обсягу робіт необхідно було не менше трьох-чотирьох десятків художників. Точніше визначити це число неможливо, адже близько половини фрескового живопису Софії втрачено, а вціліла частина (приблизно 3 тис. м²) здебільшого має надто попсований фарбовий шар (багато зображень змито аж до підкладок). Однак фрески, які мають задовільний стан, дають підстави стверджувати, що загальний стиль фрескового ансамблю собору в основних рисах був таким самим, як і стиль його мозаїк. Передусім це демонструють численні сюжетні сцени, персонажі яких розташовані переважно вздовж нижнього облямування на вузькій смугі землі, глибина якої обмежена умовним другим планом, де розміщено площинно трактовані будівлі або пейзажні «гірки». Положення фігур або фронтальні, або тричвертні з обмеженим набором стереотипних жестів. У більшості композицій превалює симетрія. Однофігурні зображення святих суворо фронтальні та ієратично застигли. Їхні лики переважно фасові, натяки на незначні ракурси голів – явище рідкісне, спрямований убік погляд трапляється частіше, але превалюють очі, що дивляться на глядача. Винятком є лише постаті апостолів Петра та Павла на лопатках арки в Петропавлівському приділі, які представлені розвернутими на три чверті до вівтаря. Нестандартність цих зображень можна пояснити тим, що вони не є однофігурними в прямому розумінні слова, а в трансформованому вигляді представляють іконографію поширеного в ранньохристиянські часи сюжету «Дар апостолу Петру», з Христом, який вручає Петру «Закон» у вигляді сувої або книги, та Павлом, який стоїть поряд у позі моління¹⁰³. Це підтверджує ікона «Петро та Павло» середини XI ст. із Софійського собору в Новгороді (НДОМЗ), на якій обидва апостоли зображені в таких самих тричвертних поставах і майже з такими самими положеннями рук, як і на лопатках Петропавлівського приділу Софії Київської, зверху між ними – погруддя Христа¹⁰⁴.

Моделювання складок одягу софійських фресок, як правило, виконано в найпоширенішій у середньовічному монументальному малярстві техніці: поверх первинних підкладок локального кольору їх промальовано темними лініями з незначними затіненими розтушовками, а на освітлені частини складок нанесено шар світлого тону. Як півтони залишені ділянки незафарбованої підкладки, що визначають локальне забарвлення тканини¹⁰⁵. Для світлого тону при такому моделюванні часто застосовано або чисті білила, або білила, ледь підфарбовані кольором підкладки, поряд з якими тіні та півтони мають вигляд контрастних темних смуг, що створюють



Святитель Миколай Чудотворець. Фреска. Середина XI ст., Софійський собор, Київ

Первосвященик. Фреска. Середина XI ст., Софійський собор, Київ



враження низького рельєфу, характерного для складок світлого одягу на мозаїках. Однак, порівняно з останніми, у фрескових зображеннях одягу такий рельєф часто сприймається ще більш умовно, оскільки тут білі полиски на тонких складках і відповідні тіні промальовані прямими смугами, які майже не відтворюють пластику людського тіла, а ніби зумисне орієнтовані на підкреслення площинності зображень. Складки темного одягу по темних підкладках часто промальовані чорними або темно-коричневими лініями з незначними тінювими розтушовками, без застосування світлого тону або з дуже незначними висвітленнями. На темно-червоному одязі для світлого тону подекуди використано свинцевий сурик, який спочатку був інтенсивно-помаранчевого кольору і мав, вочевидь, дуже декоративний вигляд (тепер сурик скрізь почорнів).

Лици софійських фресок, на відміну від зображень одягу, характеризуються стилістичним розмаїттям. Деякі з них можуть слугувати взірцем класичної пропорційності, але більшість має дещо видовжені яйцеподібні або мигдалеподібні овали, часто з підкреслено великими очима. Є і відверті відхилення від класичної норми; це переважно лики з надто видовженими і масивними носами, широко розставленими очима, інколи з низьким чолом. Істотно варіюються лики і з погляду технічного виконання. Майже всі їх модельовано по досить темних підкладках – вохристо-коричневих, зелених, сірих або червоних. У багатьох зображеннях їх повністю або майже повністю перекривають моделюючі шари фарби, але інколи кольори підкладок використано як тіні або темніші півтони. У ликах з коричневими або червоними підкладками тона градація може бути майже монохромною – коричнево-жовтуватою або червоно-рожевою, а при застосуванні сірих або зелених підкладок їхні незафарбовані ділянки поряд з вохристомі світловими тонами та червоно-коричневими контурними описами нагадують холодні тіннові рефлекси. Менш поширеними є лики, модельовані тінновими відтінками по світлих жовто-вохристих підкладках, що використані як світловий тон або світліший півтон. Серед них трапляються варіанти з редукованою світлотінню і навіть такі лики, деталі яких на тлі жовтої підкладки промальовані графічно, без застосування тіней, але це лише поодинокі приклади. Більшість софійських ликов, незалежно від варіанта їх технічного виконання, мають досить розвинену градацію тону, яка м'яко моделює пластичну форму. Щоправда, у деяких зображеннях активні лінії заключного малюнка, а інколи й надто різкі лінійні висвітлення певною мірою нівелюють результати світлотіннового опрацювання форми, роблять її жорсткішою, уподібнюючи до тих варіантів трактування, які притаманні ликам софійських мозаїк. Проте в цілому лики софійських фресок, порівняно з ликами мозаїк, здаються більш м'яко модельованими, демонструючи в багатьох випадках очевидний зв'язок з традиціями елліністичного ілюзійзму, що передусім виявляється в широкому застосуванні холодних тіней-рефлексів¹⁰⁶. У схожому стилі виконано і деякі фрескові зображення волосся та бород – м'яко прописані мазками широкого пензля. Однак значно частіше на волоссі та бородах трапляються пасма, промальовані тонкими графічними смугами, світлими й темними, що у фресках сприймаються не менш умовно, ніж у мозаїках.



Преподобна. Фреска. Середина XI ст., Софійський собор, Київ



Палац з імператорською ложею (частина композиції “Іподром”). Фреска. Середина XI ст., Софійський собор, Київ

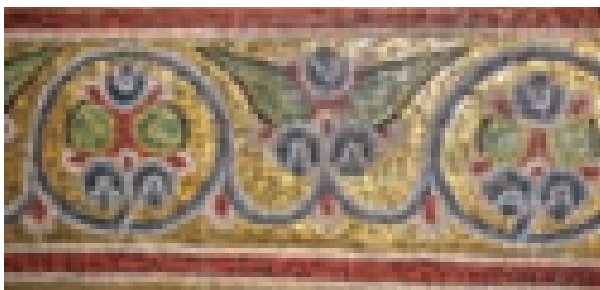
Попри таке розмаїття індивідуальних манер виконавців софійських фресок, цілісність їх загального ансамблевого стилю в загальних рисах витримана майже скрізь так само, як і в мозаїках. Це свідчить про єдине централізоване керування роботою всіх художників, здійснюване одним або кількома головними майстрами, які визначали коло взірців для всіх рядових мозаїстів та фрескістів. Наявність таких зразків значною мірою нівелювала особливості індивідуальних манер конкретних виконавців, але забезпечила узгодженість їхньої спільної роботи. Щоправда, і тут існують окремі винятки. Найпоказовішим і певною мірою унікальним прикладом є композиція із зображенням Сорока мучеників у Севастійському озері в західній зовнішній галереї Софії. У ній значну за площею групу мучеників виконали два фрескісти, які працювали по черзі на двох нанесених у два прийоми ділянках тиньку (це засвідчує стик ділянок, який ділить групу мучеників навпіл). При цьому обидва виконавці не лише не намагалися узгодити свою спільну роботу стилістично, а працюючи над однією групою постатей, використовували різні іконографічні редакції сюжету. Майстер, який працював першим, узяв за взірець стінопис доіконоборчої доби, зобразивши фронтальні постаті мучеників такими ж регулярними рядами, як і у фресці VII–VIII ст., яка представляє цей сюжет у каплиці Сорока мучеників церкви Санта Марія Антиква в Римі¹⁰⁷. А другий майстер, який працював над правою половиною групи мучеників, орієнтувався на редакцію сюжету, що виникла за доби македонського ренесансу. Її характерним зразком є кістяний різьбле-

ний триптих X ст. константинопольських майстерень (ДЕ)¹⁰⁸.

У малярському опорядженні всіх частин інтер'єру Софії Київської істотну роль відіграють орнаменти. В XI ст. декоративне мистецтво Візантії характеризувалося активним розвитком, що, як вважають дослідники, є безпосереднім продовженням його підйому і розквіту за часів іконоборства¹⁰⁹. Репертуар орнаментальних типів, що трапляються в інтер'єрі Софійського собору, у цілому є традиційним для Візантії, однак тут вони настільки численні, особливо у фресках, що навіть невелика кількість найпопулярніших мотивів та елементів, повторюваних у різних комбінаціях і варіантах сполучень, дає унікальне розмаїття декоративних композицій¹¹⁰.

Один з орнаментальних мотивів, який і в мозаїках, і у фресках собору Святої Софії широко застосований для облямовуючих фризів, становить широка смуга, що заламується під прямим кутом, утворюючи зубці, схожі на поребрик. Інший геометричний орнамент представлено лише одним мозаїчним фрагментом на північній стіні віми; він складається з ряду вставлених одна в одну ступінчастих фігур. А в решті орнаментальних композицій як у мозаїках, так і у фресках, здебільшого найпоширенішими є рослинні мотиви. У мозаїках апсиди переважає так званий квітково-пелюстковий орнамент, яким облямовані її уступи й конха; фриз такого самого орнаменту пролягає і над "Євхаристією". Складається квітково-пелюстковий орнамент зі з'єднаних тонкими стеблами пальметок у вигляді пишних квітів. З X ст. такий

орнамент почали використовувати як декорацію заставок рукописів¹¹¹, а в XI ст. він набув поширення і в монументальному малярстві. Інший вид рослинного орнаменту називають стрічково-рослинним, оскільки його основними елементами є стебла з бруньками, пелюстками та листям, що промальовані простою одноколірною смужкою. Такий орнамент є найбільш традиційним та поширеним у декорванні рукописів у монументальному малярстві як самої Візантії, так і всіх країн, що перебували в колі її культурних контактів¹¹². У мозаїках Софії Київської він прикрашає бокові грані лопаток і щік усіх чотирьох попружних арок головного купола. На них розташовані хвилясті стебла з боковими галузками – популярний мотив так званої лози. А в головній апсиді орнаментальні елементи цього типу представлені фризом, роз-



Орнамент квірково-пелюстковий. Мозаїка. Середина XI ст., Софійський собор, Київ



Орнамент стрічково-рослинний. Мозаїка. Середина XI ст., Софійський собор, Київ



Орнамент із хрестів та стилізованих лілій. Мозаїка. Середина XI ст., Софійський собор, Київ



Орнамент стрічково-рослинний. Мозаїка. Середина XI ст., Софійський собор, Київ

міщеним над карнизом, що відділяє конху апсиди від її стін. Цей орнамент утворено рядом кіл, заповнених стрічковими пальметками. В окремих орнаментах софійських мозаїк використано мотиви і форми ранньохристиянського походження. Це фриз, розташований під “Євхаристією”, який складається з хрестів та стилізованих лілій, скомбінованих з різноманітними геометричними елементами¹¹³. У софійських фресках основними є квітково-пелюсткові та стрічкові орнаменти, при чому останні кількісно значно переважають. Саме вони демонструють найбільше розмаїття композиційних побудов та варіацій рослинних елементів, що вільно сполучаються з геометричними формами¹¹⁴.

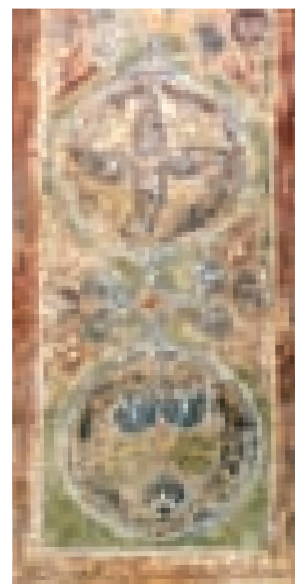
Окрім власне орнаментів, у фресках Софії широко використано живописні імітації мармурових панелей-полілітій. Розміщені вони в цокольних частинах стін і стовпів біля підлоги, а також у нижніх частинах простінків між вікнами барабанів деяких малих та середніх куполів¹¹⁵. Такі імітації зазвичай мають вигляд прямокутників, облямованих світлими смугами, усередині однотонно зафарбованих певним кольором, часто з великим колом, вписаним у прямокутник. Інколи такі зображення “мармурових” кіл сполучаються з орнаментальними елементами¹¹⁶.

У другій чверті XI ст. було створено фресковий ансамбль Спасо-Преображенського собору в Чернігові. За літописними свідченнями, на час смерті чернігівського князя Мстислава (1036), який розпочав будівництво Спаського собору, його стіни було зведено на висоту, до якої вершник на коні міг досягти рукою (очевидно, один сезон будівництва). Завершував будівництво храму, імовірно, брат Мстислава, київський князь Ярослав Мудрий. Тож виконання фресок Спаського собору

орієнтовно можна датувати 40-ми роками XI ст. На відміну від унікального обсягу збережених мозаїк і фресок Софії Київської, від малярського опорядження чернігівського Спасу залишилися мізерні рештки. Це, зокрема, дуже пошкоджені фрагменти нижніх частин двох постатей, одна з яких міститься в барабані північно-східного купола, а друга – на східній лопатці в північній частині хорів. На схилах трьох арок цієї половини хорів уцілили фрагменти погрудь святих, але їхній фарбовий шар змито до первинних підкладок, а місцями втрачено повністю. У підкупольному кільці південно-західного купола є частина невідомої сюжетної композиції із зображенням гори й незначними залишками постаті¹¹⁷. Окрім цього, у 20-х роках XX ст. на схилі арки під північно-західним куполом було відкрито фреску зі збереженою до колін фігурою святої (нині втрачена, уцілило кілька зроблених у той період світлин цієї фрески). За атрибуцією М. Макаренка, на фресці представлена рівноапостольна Текля¹¹⁸. За копіями фрески можна визначити, що підкладка під усю постать була виконана червоною вохрою. Це підтверджує і М. Макаренко, який пише, що по всьому зображенні помітна лише одна червона фарба в різних відтінках, в освітлених частинах – з білилами, у затінених – з чорною. Тло сірувато-блакитне, виконане змішаними білою та чорною фарбами¹¹⁹. Пропорції лику святої класичні, голова злегка повернута вправо, однак погляд різко скошених очей спрямовано в протилежний бік. Лик модельовано розбілом червоної вохри, нанесеним на підкладку м'якими розтушовками. Заключний малюнок виконано у вигляді окремих затінених підкреслень. Малюнок складок одягу на час відкриття фрески було втрачено.

Окрім залишків чільних фресок, у Спаському соборі виявили кілька орнаментальних фрагментів стрічково-рослинного типу А в одній з ніш південно-західного купола та в одному з вікон сходової башти, що веде на хори, уцілили живописні імітації полілітій – ділянки чистого тиньку, декорованого кольоровими крапками.

Оскільки фрески чернігівського Спаського собору було створено вже тоді, коли Черніговом володів Ярослав Мудрий, є підстави припускати, що їх могли виконати ті самі майстри, які працювали в Софії Київській. Однак



Орнамент стрічково-рослинний. Фреска. Середина XI ст., Софійський собор, Київ

Орнамент квітково-пелюстковий. Фреска. Середина XI ст., Софійський собор, Київ

Орнамент стрічково-рослинний. Фреска. Середина XI ст., Софійський собор, Київ

Орнамент стрічково-рослинний. Фреска. Середина XI ст., Софійський собор, Київ





Мучениця. Фреска на пізнішій тиньковій вставці. Середина XI ст. (?), Софійський собор, Київ

цьому суперечить відмінна технологія виготовлення тиньку вцілілих фрагментів фресок Спаського собору і фресок Софійського, які принципово відрізняються за складом мінеральних наповнювачів¹²⁰. Проте, окрім основних розписів Софійського собору, у ньому існують окремі фрескові вставки, тиньк яких подібний до тиньку фресок чернігівського Спасу. Розташовані ці вставки в нижніх частинах східних бокових граней лопаток арки головного вітваря Софії, де на ділянки зі збитим первинним орнаментальним розписом нанесено шар нового тиньку, на якому написано двох мучениць¹²¹. Їхні постаті мають таку ж висоту і такі самі пропорції, як і решта однофігурних зображень нижнього регістру фресок Софійського собору. Однак лики цих мучениць як малюнок, так і характером пластичного моделювання, позбавленого графічних підкреслень, дуже нагадують лик чернігівської Теклі, особливо лик мучениці на південній лопатці, що має помітний ракурс голови з нахилоною лінією очей і скошеним поглядом, зовсім не характерним для однофігурних зображень основної частини софійських фресок. Тож, імовірно, після завершення ансамблю головних розписів Софії Київської в її вітварі було зображено ще дві

постаті, виконані фрескістом, який раніше працював у Спаському соборі Чернігова. Однак нещодавно фрагменти тиньку, візуально подібні до того, на якому написані постаті мучениць у вітварі Софії, виявили і в інших частинах її інтер'єру. Отже, для з'ясування питання про хронологію виконання основної частини софійських фресок та означених фрагментів необхідне повне технологічне обстеження всього малярського ансамблю Софійського собору.

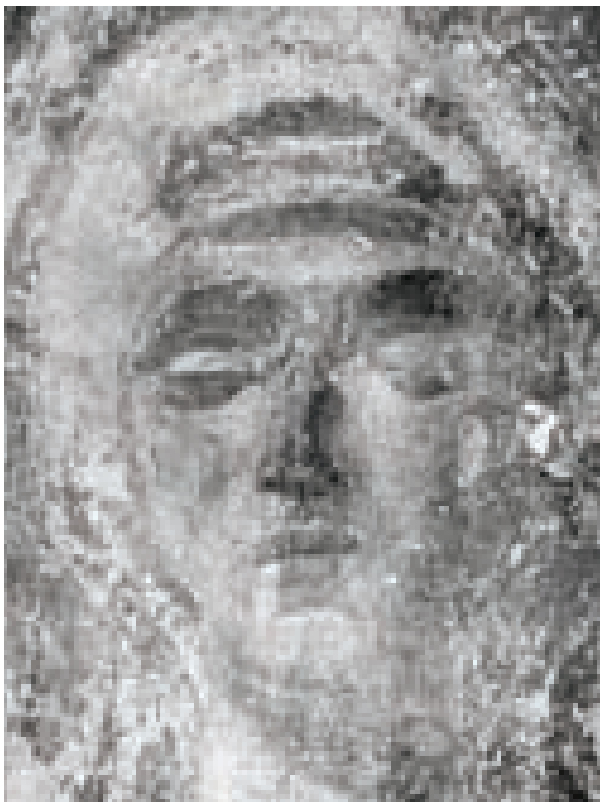
Серед будівель, зведених у Києві Ярославом Мудрим, у літописній статті 1037 року, крім Софійського собору, названо ще Золоті ворота з церквою Богородиці Благівіщення на них, а також монастир Святих Георгія та Ірини. До сьогодні ці храми не збереглися, а під час їхніх розкопок у різні часи, окрім будівельних решток, знаходили уламки фресок та шматочки смальти¹²².

У середині XI ст. старший син Ярослава Мудрого князь Ізяслав поблизу збудованого його батьком "града Ярослава", на горі, що дістала назву "град Ізяслава-Святополка" (пізніше Михайлівська гора), заснував родинний Дмитрівський монастир. У 80-х роках XI ст. син Ізяслава, князь Ярополк, звів у цьому монастирі церкву Апостола Петра, а інший його син, Святополк, уже на початку XII ст. у цьому ж монастирі збудував церкву Святого Михаїла Золотоверху. З них до 30-х років XX ст. уціліла лише Михайлівська церква (Михайлівський Золотоверхий собор), решта храмів цього монастиря були зруйновані, очевидно, за монгольського нашествия.

тя. Під час археологічних розкопок його території у XX ст. було виявлено тільки залишки підмурків одного із цих храмів¹²³, а у XVIII та XIX ст. тут неодноразово знаходили руїни не менше, ніж двох церков із залишками фресок у нижніх частинах стовпів¹²⁴. Над малярським опорядженням цих храмів могли працювати ті самі майстри, яких запросив Ярослав Мудрий для роботи в Софійському соборі. Проте не виключено, що храми Димитріївського монастиря були розписані на кілька десятиліть пізніше тими художниками, які прибули в Київ для роботи в Успенській церкві Печерського монастиря.

Літописні відомості про закладення Великої Успенської церкви в 1073 році та про її освячення в 1089-му доповнюють оповіді Києво-Печерського патерика про чудесний прихід до засновників Печерського монастиря – преподобних Антонія і Феодосія – майстрів-будівничих із Влахернського храму в Константинополі, які звели цю церкву. А потім про прихід звідти ж “писців іконних”, тобто художників, які прикрасили цю церкву мозаїкою¹²⁵. З Патерика відомо і про існування в Печерському монастирі іконописної майстерні, де працювали кияни, зокрема славнозвісний Алімпій, учень греків, які займалися опорядженням Успенської церкви¹²⁶. Однак роботи Алімпія до наших днів не вціліли. А оздоблення Успенської церкви, залишки якої могли бути частково збереженими до початку XVIII ст., загинули під час пожежі 1718 року. Під час досліджень руїн церкви вже після вибуху 1941 року було виявлено лише невеликий фрагмент фрески з рештками стрічкового орнаменту¹²⁷. А в середині XVII ст. апсидні мозаїки Успенської церкви архідиякон Павло Алеппський бачив ще повністю збереженими і написав про них у щоденнику: “Святий вітвар дуже високий і підноситься у простір. Від верху півкруглої його арки до половини її зображені: Владичиця, стоячи благословляюча, з платом біля поясу, а нижче Її Господь, оточений архієреями, – мозаїкою із золотом, як в Софії [Київській] і церкві Віфлеєма”¹²⁸. Отже, мозаїки апсиди Успенської церкви повторювали іконографію мозаїк апсиди Софійського собору. Зі щоденника Алеппського відомо і про композицію “Успіння Богородиці”, написану на стіні біля північного вітвара¹²⁹. Ці свідчення дають сучасним дослідникам підстави для деяких реконструкцій програми первісного малярського опорядження церкви¹³⁰.

А про стиль роботи майстрів, які опоряджували Успенську церкву мозаїками та фресками, певне уявлення можуть дати тільки залишки розписів Михайлівського собору Видубицького монастиря. Його будівництво розпочав у своєму вотчинному монастирі, розташованому на південній околиці Києва – Видубичах, – князь Всеволод у 1070 році, ще коли він обіймав княжий стіл у Переяславлі, а освятили Михайлівський собор на рік раніше, ніж Успенську церкву, у 1088 році, коли Всеволод уже



Свята Текля. Фреска. Середина XI ст., Спасо-Преображенський собор, Чернігів. Світлина 1920-х рр.

А про стиль роботи майстрів, які опоряджували Успенську церкву мозаїками та фресками, певне уявлення можуть дати тільки залишки розписів Михайлівського собору Видубицького монастиря. Його будівництво розпочав у своєму вотчинному монастирі, розташованому на південній околиці Києва – Видубичах, – князь Всеволод у 1070 році, ще коли він обіймав княжий стіл у Переяславлі, а освятили Михайлівський собор на рік раніше, ніж Успенську церкву, у 1088 році, коли Всеволод уже



Свята Текля. Фреска. Середина XI ст., Спасо-Преображенський собор, Чернігів. Копія Л. Дурново. ДРМ
Мученик. Фреска. Середина XI ст., Спасо-Преображенський собор, Чернігів. Копія 1990-х рр. ЧДІАЗ



став Великим князем київським. Тож є достатньо підстав уважати, що малярське опорядження соборної Михайлівської церкви Видубицького монастиря й Успенської церкви Печерського монастиря одночасно виконувала одна група художників.

На сьогодні в Михайлівському соборі на Видубичах у нартексі на південній стіні з-під пізніших нашарувань розкрито кілька ділянок фрескового розпису XI ст., де збереглася сцена “Хід праведних до раю”, що була частиною комплексу сюжетів “Страшного Суду”. Зараз тут видно верхню частину постаті ангела, біля якого міститься фігура апостола Петра – розкрито його голову та частину ніг, а також зображення голів ще кількох апостолів¹³¹. До того ж у лутках двох вікон на хорах уціліли фрагменти стрічково-рослинних орнаментів, що нагадують орнаменти цього типу фресок у Софії Київській.

Орієнтуючись на розчищені частини сцени “Хід праведних до раю”, можна визначити, що постаті її персонажів досить стрункі, ангела зображено в контрапостному повороті: голову він повертає назад до апостолів, трохи її схиляючи, а його нога виставлена вперед у динамічному кроці¹³². Петра також представлено в русі: він, зігнувшись, дивиться на ангела знизу вгору, простягаючи до нього руку, коліно правої ноги виставлене вперед. Усі чотири розчищені лики та німб ангела пофарбовано вохрою червонопомаранчевого відтінку, підкладку гіматія Петра виконано дещо темнішим вохристо-червоним кольором, а для хітона цього апостола, його сивого волосся, бороди, а також для хітона ангела застосовано розбіл сірої барви. Комбінації сірих відтінків з червоною вохрою використано і в зображеннях крил ангела, але первинний колорит цієї фрески міг бути дещо барвистішим. В одному з невеликих зондів в іншій частині цієї стіни видно деталі якогось малюнка, розфарбованого у світло-жовтий та розбілено-оливковий відтінки, поряд – оголені ноги невідомої постаті, об'ємно модельовані розбіленою жовтою вохрою світлового тону, покладеною на золотисто-помаранчеву підкладку. Аналогічно, із застосуванням світлового тону, було виконано і розчищені лики, але дотепер на них збереглися лише незначні залишки жовто-вохристих висвітлень та темно-коричневий заключний малюнок, що сприймається так само графічно, як і промальовані білильними штрихами пасма волосся Петра, стилізовані над лобом декоративними завитками у вигляді спіралей. На освітлені ділянки частково розкритого сірого хітону Петра покладено чисті білила, а його червоний гіматій висвітлено білилами з ледь помітним роже-

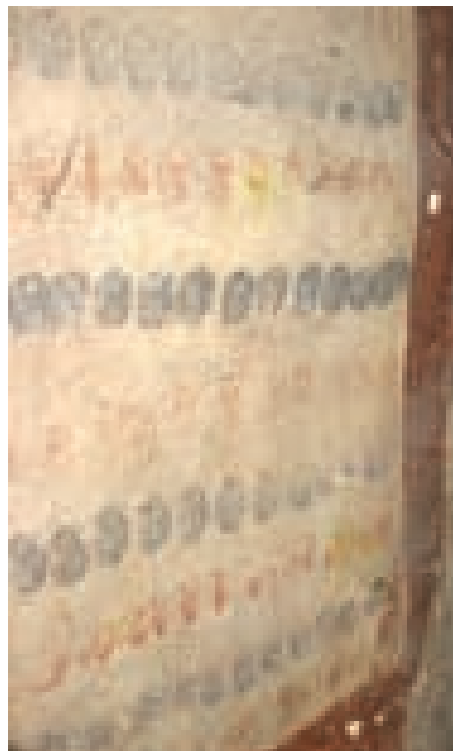
Невідома сюжетна сцена (фрагмент) та стрічково-рослинний орнамент (фрагмент). Фреска. Середина XI ст., Спасо-Преображенський собор, Чернігів. Копія 1990-х рр. ЧДІАЗ

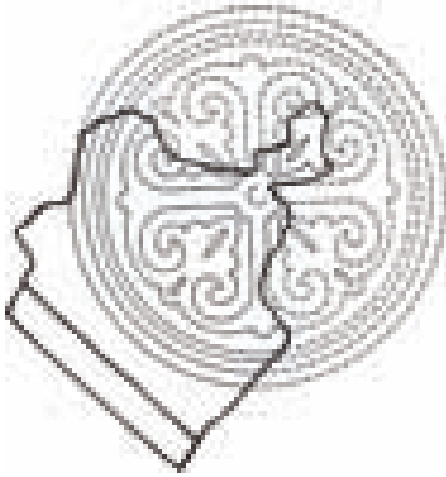


вим відтінком. Характерною рисою стилю цієї фрески є “гострий” малюнок ликів апостолів з дещо гротескними рисами, а також їхні напружено екзальтовані погляди, що дають підстави розглядати ці зображення як один з яскравих прикладів ствердження ідеалів суворої чернечої аскези. Інколи цю фреску порівнюють з фігурами отців Церкви та монахів у мініатюрах Ізборника 1073 року¹³³. Проте тут можна вести мову лише про спільність загального аскетичного духу, а не про конкретні засоби його втілення, бо фронтальні, вкорочені та великоголові постаті отців Церкви, які стоять щільними рядами на всіх фронтисписах Ізборника, жодної формальної схожості зі стрункими та рухливими персонажами фрески Михайлівського собору Видубицького монастиря не виявляють¹³⁴.

Були в монументальному мистецтві Києва цього періоду й архаїзовані варіанти стилю, що демонструють значно ближчі аналогії до зображень отців Церкви в мініатюрах Ізборника. Це фреска в Софії Київській, виконана на другому шарі тиньку (нанесеного поверх первинного розпису) на північній стіні східної частини південної внутрішньої галереї (нині – приділ Антонія та Феодосія). Цей другий шар розпису датують приблизно кінцем XI ст., можливо, межею XI–XII ст.¹³⁵ Фреска на ньому збереглася в дуже пошкодженому стані, залишки її фарбового шару дають можливість визначити лише силуети двох жіночих постатей (на головах видно сліди червоних мафоріїв). Зображені вони фронтально, подоли їхніх далматиків підняті досить високо, що при збільшеному розмірі голів створює враження приземкуватих і важких пропорцій. Таке відчут-

Живописна імітація полілітії. Фреска. Середина XI ст., Спасо-Преображенський собор, Чернігів





Орнамент (прорис). Фреска. Середина XI ст., Спасо-Преображенський собор, Чернігів. За А. Карнабідю

коричнево-рожевою фарбою нанесено тіні, у деяких місцях доповнені холоднуватими відтінками. А для світлого тону, також прозорого, використано розбілену жовту вохру. Цей прозорий розбід, де-не-де перекриваючи тіні, створює тонко нюансовану відтінками градацію, що дуже м'яко формує об'ємне зображення. Показово, що борода, а також залишки зображення волосся на фрагменті зі щогою прописані широкими мазками коричневої фарби, темнішого тону в затінених місцях, але без жодного натяку на графічне опрацювання пасом.

Орнамент стрічково-рослинний (фрагмент). Фреска. 80-ті рр. XI ст., Успенська церква Печерського монастиря, Київ. НКПІЗ. За М. Холостенком

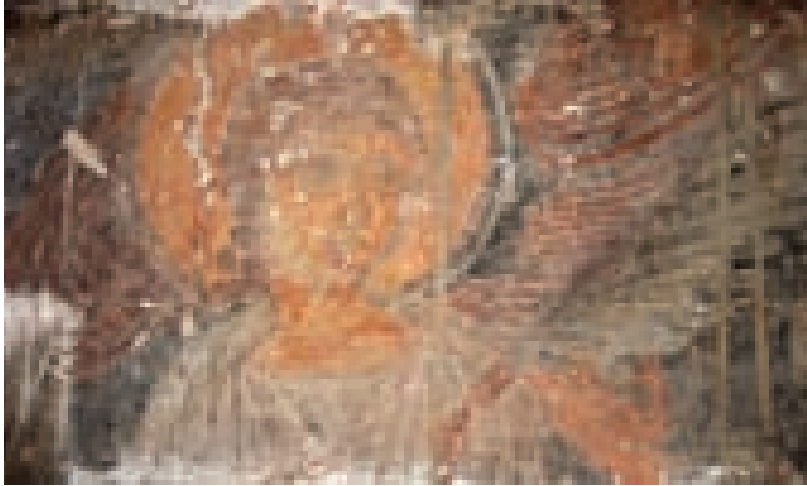


тя посилює великий діаметр німбів і тонкі, витягнуті донизу ступні ніг.

Існує ще одна пам'ятка київського монументального малярства, що може бути датована кінцем XI ст. або межею XI–XII ст. Це фрагменти фресок, виявлені в 1947 році під час археологічних розкопок невеликої церкви з невідомою назвою в садибі Київського художнього інституту (нині – Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури). За характером будівельних матеріалів та технікою кладки автор розкопок М. Каргер датував цей храм другою половиною XI ст., водночас відзначивши, що його план уже провіщає архітектурні ідеї XII ст.¹³⁶ Серед виявлених біля церкви фрескових залишків є і фрагменти ликів. На одному з них збереглася нижня частина зображення чоловічого обличчя з бородою, на другому – очі, на третьому – щока та рот юного безбородого обличчя¹³⁷. Попередні підкладки цих ликів зроблено жовтою вохрую. Малюнок деталей по них виконано напівпрозорими мазками коричневого кольору, а ще прозорішою

На межі 80–90-х років XI ст. значні за обсягом монументальні малярські роботи було виконано в Переяславлі, де в 1089 чи 1090 році освятили зведений на замовлення єпископа Єфрема великий Михайлівський собор. У цей час, за свідченням літописців, тут також збудували єпископські ворота з надбрамною церквою Федора, церкву Андрія поблизу воріт, кам'яну лазню та деякі інші будівлі. Жодна з них не збереглася. Серед матеріалів, виявлених під час розкопок Михайлівського собору, поряд із фрагментами фресок було кілька золотих мозаїчних кубиків, які вказують на те, що в його інтер'єрі були стінні зображення, виконані мозаїкою. Поряд із залишками фресок знайшли смальту і при розкопках єпископських воріт. На місці колишньої цивільної будівлі (мабуть, лазні) було виявлено рештки мозаїк підлоги і стінної мозаїки (золоті кубики смальти), а також фрагменти мармурових деталей та мармурової інкрустації¹³⁸.

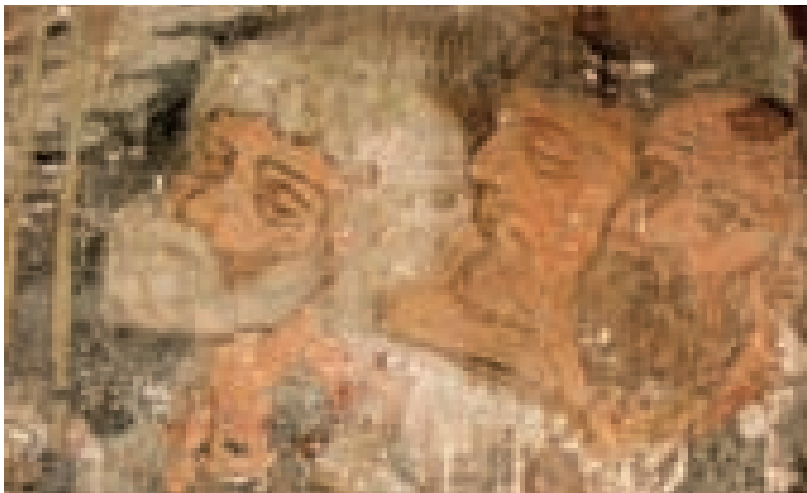
Звісно, для виконання за відносно короткий термін таких масштабних робіт з опорядження інтер'єрів, у тому числі й мозаїками, потрібна була численна група виконавців з великим практичним досвідом. В. Лазарев висловив припущення, що



Ангел (сцена “Хід праведних до раю” композиції “Страшний суд”, деталь). Фреска. 80-ті рр. XI ст., Михайлівський собор Видубицького монастиря, Київ

єпископ Єфрем, який бував у Константинополі, міг привести звідти майстрів-мозаїстів¹³⁹. Сучасні дослідники схилиються до думки, що в Переяславль прибула частина тих спеціалістів, які до того працювали в Успенській церкві Печерського монастиря¹⁴⁰. Однак за відсутності зразків їхніх робіт у Переяславлі усі припущення залишаються тільки теоретичними міркуваннями. Єдиним очевидним фактом є те, що в Переяславлі після виконання замовлень єпископа Єфрема постійно працювала малярська майстерня, яка розписувала храми, побудовані тут у наступному десятилітті¹⁴¹. Залишки одного з храмів, можливо, церкви Богородиці, яку Володимир Мономах звів на княжому дворі в 1098 році, виявили на площі Возз'єднання. Рештки іншого храму, вірогідно, також кінця XI ст., було знайдено на вулиці Радянській. Ще один храм – церква-усипальня, датована тим самим періодом, – була розташована на місці, де стояла нова Спаська церква. Під час розкопок усіх пам'яток знаходили фрагменти фресок, а в церкві-усипальні вони збереглися *in situ*, на цокольних частинах стін, де існує розпис декоративними “рушниками”, а місцями вціліли нижні частини постатей¹⁴².

Найбільші за площею частини фресок збереглися не в самому Переяславлі, а в Острі (літописний “Город на Вьстри” – укріплення, закладене Володимиром Мономахом на північній околиці Переяславльського князівства в 1098 р.). Тут від не-

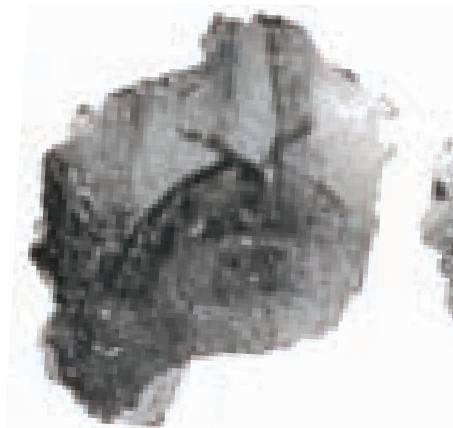


Апостол Петро та праведники (сцена “Хід праведних до раю” композиції “Страшний суд”, деталь). Фреска. 80-ті рр. XI ст., Михайлівський собор Видубицького монастиря, Київ



Орнамент стрічково-рослинний (фрагмент). Фреска. 80-ті рр. XI ст., Михайлівський собор Видубицького монастиря, Київ

Святі. Фреска. Кінець XI – початок XII ст. (?). Софійський собор, Київ



величкої Михайлівської церкви залишилася апсида з вімою та залишками східної стіни. Тепер цю церкву з її фресками дають межю XI–XII ст.¹⁴³ Зараз у вівтарі Михайлівської церкви в Острі видно лише контури постатей та фрагменти фарбового шару первісних підкладок. Однак сюжети, які тут було представлено, відомі всі; ці фрески на початку XX ст., коли вони були в кращому стані, ніж тепер, дослідив і описав М. Макаренко, який ілюстрував свої статті тогочасними світлинами, замальовками та акварелями¹⁴⁴. У консі апсиди Михайлівської церкви зображено Богородицю Оранту, обабіч неї у фронтальних постовах – двох архангелів. Середній регістр займає “Євхаристія” (майже цілком втрачена). У нижньому регістрі вціліли верхні частини шести фігур святицького чину – по два святиці на бокових стінах та два в простінках між трьома вікнами в центрі апсиди. Лики всіх святицьких і написи біля них не збереглися (їх не було вже за часів М. Макаренка), тож кого із отців Церкви тут було зображено, невідомо. Вузькі заглиблені простінки віми від низу і до склепіння були розписані орнаментом.

Загальна іконографія збережених частин цього розпису повторює програму апсидних мозаїк Софії Київської та відомих з описів Павла Алеппського мозаїк Успенської церкви Печерського монастиря; єдиною відмінністю є те, що Богородицю Оранту доповнено тут зображеннями двох архангелів. Центральна частина “Євхаристії” з двома поставами Христа та двома ангелами, які стоять біля престолу, повторює схему побудови “Євхаристії” Софії Київської. Однак бокові групи апостолів тут були інакше скупчено, що можна пояснити браком місця на бокових стінах невеликої апсиди. Основною ж розбіжністю є, очевидно, те, що їхні постави були динамічнішими (визначити це за збереженими контурами розміщеної праворуч групи тепер неможливо, але так про них писав М. Макаренко і так вони зображені на його малюнку¹⁴⁵).

На початку другого десятиліття XII ст. в Києві було опоряджено мозаїками та фресками Михайлівський Золотоверхий собор, який у 1108 році заклав князь Святополк у заснованому його батьком, князем Ізяславом, родовому Димитріївському монастирі. А в 1113 році, згідно з літописними свідченнями, Святополк в збудованому ним Михайлівському соборі було вже поховано, тож цей рік вважають датою завершення ансамблю михайлівських мозаїк і фресок. На час першого наукового опису мозаїк Михайлівського Золотоверхого собо-



Лици святих (фрагменти). Фреска. Кінець XI ст. Невідома церква в садибі Київського художнього інституту. НДОМЗ. За М. Каргером

ру в середині XIX ст. в апсиді його головного вітаря цілим був лише середній регістр із “Євхаристією”. На стінах його віми, на одному рівні з “Євхаристією”, містився чин апостолів, по чотири фігури на кожній стіні, з яких на той період повністю збереженою була лише постать апостола Тадея. Фігури решти семи апостолів на обох стінах віми були більшою чи меншою мірою фрагментарними. А на обох лопатках вітарної арки на тому самому рівні містилося зображення архидиякона Стефана та святого воїна Димитрія Солунського¹⁴⁶.

Виявлені в 1888 році в Михайлівському Золотоверхому соборі фрески вціліли переважно лише на західних сторонах стовпів вітарної арки, які перекривав високий іконостас. З архівних документів та спорадичних тогочасних публікацій відомо, що відкриті на західних лопатках обох стовпів стінописи розташовувалися п'ятьма регістрами. У верхньому на кожному стовпі було по одному медальйону з погруддям мученика. Під медальйонами в четвертому регістрі містилися персонажі

сюжету “Благовіщення” – архангел Гавриїл на північному стовпі та Діва Марія на південному. У третьому реєстрі на північному стовпі було представлено первосвященика Захарію, а на південному – пророка Самуїла (біля обох постатей уціліли написи). Під зображеннями первосвящеників у другому реєстрі на кожному стовпі було по одній постаті святителя (на час відкриття написів на них уже не було). А в найнижчому реєстрі містилися два великі хрести (за даними деяких документів, на час відкриття фресок цілим був лише хрест на південному стовпі, а парне зображення було втрачене або дуже пошкоджене)¹⁴⁷. Деякі публікації сповіщають про фрагменти фрескових постатей святителів (ноги та одяг), які проглядали з-під пізнього олійного розпису на стіні дияконника на рівні Богородиці (Діви Марії з “Благовіщення” на південному вівтарному стовпі)¹⁴⁸. Проте розчищати фрески дияконника тоді не стали і детальні відомості про них відсутні. У документах А. Прахова, який займався розчищенням фресок від побілки, є згадка про зображення стовпника, але він не вказав, де вона містилася¹⁴⁹, інші тогочасні документи даних про її існування не подають.

У 1934 році мозаїки та фрески Михайлівського Золотоверхого собору перед його знесенням зі стін було знято й переведено на нову основу¹⁵⁰. Мозаїки після демонтажу збереглися майже в тому обсязі, у якому їх було описано в XIX ст.; втрачено лише деякі фрагменти постатей апостолів з віми та окремі ділянки орнаментів. А серед залишків фрескового ансамблю, існування яких зафіксовано документами XIX ст., до сьогодні залишилися не всі¹⁵¹.

Матеріал описів михайлівських мозаїк XIX ст. доповнюють свідчення Павла Алепського, який у 1654 році бачив мозаїки апсиди Михайлівського Золотоверхо-



Богородиця Оранта. Фреска. Михайлівська церква, Остер Чернігівської обл. Кінець XI – початок XII ст. Акварель Половцевих 1890-х рр.

го собору ще повністю збереженими. Згідно із записами його щоденника, у михайлівському вівтарі містилося “зображення Владичиці, що стоїть, піднявши свої руки з відкритими долонями” (Богородиця Оранта в консі апсиди); “зображення Господа, Який подає своїм учням, що стоять з обох боків, хліб та кров божественні” (“Євхаристія” в середньому регістрі апсиди); “під ними скрізь зображення архієреїв, усі з мозаїки” (представники святительського чину в нижньому регістрі апсиди)¹⁵².

Свідчень про те, як було оформлено в Михайлівському соборі купол, не збереглося; невідомо, чи були в ньому мозаїки, чи він був розписаний фресками¹⁵³. Однак є підстави вважати, що іконографічно ця частина малярського ансамблю Михайлівського собору повторювала програму мозаїк головного купола Софійського, де в склепінні був медальйон з Пантократором, оточеним архангелами, а в простінках між дванадцятьма вікнами барабана – постаті дванадцятьох апостолів. Як ми вже зазначали, вибір для барабана головного купола Софії зображень апостолів, а не усталених для середньовізантійського періоду пророків, був зумовлений актуальністю для недавно похрещеної Київської Русі теми апостольського служіння та ствердження Церкви. Такий варіант оформлення куполів у подальшому став, очевидно, для храмів Києва традиційним, принаймні на таку думку наштовхують фрески Кирилівської церкви, де в простінках між вікнами барабана купола збереглося дванадцять постатей апостолів.

До того ж упевнено можна вести мову про те, що для авторів програми малярського опорядження Михайлівського Золотоверхого собору такі теми, як місія учнів Христа у створенні земної Церкви і становленні церковної ієрархії та демонстрація її спадкоємного зв'язку з апостольським служінням, безумовно, зберігали свою актуальність. Про це свідчать зображення апостолів на стінах віми головного вівтаря цього собору. З них сьогодні повністю вцілілою є постать апостола Тадея, який у лівій руці тримає сувій – символ проповідницького служіння. Показово і те, що на одному рівні з апостолами віми на південній лопатці вівтарної арки собору було розташовано постать первомученика архідиякона Стефана, який входив до числа апостолів з групи Сімдесяти. Тож тему апостольської проповіді і служіння він продовжував, доповнюючи її мотивом мученицької смерті за віру Христову. Варто підкреслити, що архідияконів у вівтарних розписах зазвичай розміщували у святительському чині, однак цього разу архідиякона Стефана змалювали в одному ряду з апостолами, але в дияконському стихарі з атрибутами богослужіння в руках – кадилом та дароносицею, що вказує на спадкоємність церковної ієрархії, з учнями Христа та мужами апостольськими. На протилежній, північній, лопатці вівтарної арки Михайлівського собору було розташовано фігуру святого воїна Димитрія Солунського; зображення також містилося на одному рівні з чином апостолів віми, але було меморіальним образом святого патрона князя Ізяслава, у хрещенні Димитрія¹⁵⁴, батька засновника Михайлівського собору князя Святополка. Є підстави вважати, що постать Димитрія Солунського була лише частиною великого комплексу зображень патрональної та ктиторської тематики, які, очевидно, були і в підку-



Архангел (фрагмент). Фреска. Кінець XI – початок XII ст., Михайлівська церква, Остер Чернігівської обл. Копія П. Редька. ЧДІАЗ



Центральна частина та права група апостолів композиції “Євхаристія”. Фреска. Кінець XI – початок XII ст., Михайлівська церква, Остер Чернігівської обл. Акварель Половцевих 1890-х рр.

польному просторі, і в бокових приділах Михайлівського собору. Серед них, безумовно, мав існувати розширений цикл, присвячений архістратигу Михаїлу, патрону князя Святополка, однак відомостей про нього не збереглося.

Із двох фрескових медальйонів з погруддями, які, згідно з документами XIX ст., виявили у верхніх частинах обох стовпів вівтарної арки Михайлівського собору, до сьогодні вцілів один. Після демонтажу цей медальйон не досліджували і не публікували¹⁵⁵, а в документах і виданнях періоду відкриття михайлівських фресок святих в обох розчищених тоді медальйонах атрибутували як мучеників із числа Севастійських¹⁵⁶.

Як і в Софіївському соборі, де на західних лопатках вівтарних стовпів під Севастійськими мучениками були зображені персонажі “Благовіщення”, у Михайлівському соборі цей сюжет займав на вівтарних стовпах таке саме місце (обидві фрескові постаті михайлівського “Благовіщення” збереглися, але в дуже пошкодженому стані, особливо Діва Марія). І саме від початку XII ст. розташування “Благовіщення” у вищій зоні вівтарної арки стало повсюдним. Діва Марія у фресці Михайлівського собору представлена сидячи, що в XII ст. також стало найпоширенішою іконографічною редакцією її зображення в цьому сюжеті, на відміну від варіантів, характерних для монументального малярства XI ст., де Діва Марія стоїть, як у “Благовіщенні” Софії Київської.

Під “Благовіщенням” на північному стовпі вівтарної арки Михайлівського собору була постать первосвященника Захарії (уціліла), а на південному – пророка Самуїла в іконографічному типі первосвященника – в таких самих ризах, як і Захарія, і з такими ж атрибутами богослужіння – кадилом та ковчегом (фігура Самуїла збереглася розділеною на два окремі фрагменти). Під зображеннями первосвященників на кожному стовпі розміщувалося по одній постаті святителя (до сьогодні вціліла фреска одного святителя, яку за іконографічними ознаками атрибуують як Миколая Чудотворця)¹⁵⁷. Комплекс цих двох реєстрів на вівтарних стовпах Михайлівського собору з первосвященниками і святителями, що демонструють символічний зв'язок старозавітного священства та новозавітної церковної ієрархії, можна розглядати як іконографічну формулу, майже буквально запозичену з програми оформлення вівтаря Софії Київської, де первосвященники і святителі розміщені на внутрішніх лопатках вівтарної арки.

У найнижчому реєстрі, над підлогою, на західних лопатках обох стовпів вівтарної арки Михайлівського собору були зображення двох хрестів, від яких до сьогодні

зберігся лише фрагмент верхньої частини одного з них. Первинна висота регістра із цих хрестами, рахуючи від підлоги, була не менше ніж 3 м, тож, вірогідно, їхнє верхнє облямування збігалось з рівнем архітрава вівтарної огорожі. Зображення таких великих хрестів у нижніх частинах вівтарних стовпів у цей період не відомі ніде. У Візантії нижні частини стовпів вівтарної арки в XI–XII ст. прикрашали зображення Христа і Богородиці¹⁵⁸. А в давньоруських храмах найранішим прикладом таких хрестів у нижніх частинах стовпів є фрески першого періоду в Успенському соборі у Володимирі на Клязьмі (1161)¹⁵⁹. Нещодавно аналогічні великі хрести в нижніх частинах стовпів арки головного вівтаря було розчищено у фресках Спаської церкви Єфросиніївського монастиря в Полоцьку (друга половина XII ст.), але тут їх іконографія інша – це Голгофські хрести зі знаряддями страстей¹⁶⁰.

Остання фреска, відкрита в Михайлівському соборі в XIX ст., про яку є згадки в тогочасних документах, – це зображення стовпника (до нашого часу не вціліло). Точних даних про розміщення цієї фрески немає, але на світлинах інтер'єру собору, зроблених до його знесення, фігури двох стовпників, написаних олійною фарбою, зафіксовані у верхніх частинах західних граней внутрішніх лопаток вівтарної арки.

Під час проведення 1934 року в Михайлівському соборі демонтажних робіт було виявлено і знято ще кілька цільних фресок, існування яких у документах XIX ст. не зафіксоване. Це фігура невідомого пророка, що вціліла до рівня колін, постаті двох невідомих мучеників, одна з яких збереглася майже на повний зріст, а друга – лише частково, а також нижня частина медальйона з поясным зображенням невідомого святителя (на залишку видно смугу омофора, Євангеліє в лівій руці і фрагмент благословляючої правиці). Усі ці фрески дуже пошкоджені. Місця їх розміщення в інтер'єрі собору документально не зафіксовані¹⁶¹. Стосовно частини медальйона зі святителем можна припустити, що він містився в нижній частині стіни одного з бокових вівтарів, жертовника або дияконника, бо він не був покритий олійною фарбою (на ньому існують залишки побілки), а нижні частини стін обох бокових вівтарів завдяки розташованим біля них у XIX ст. високих кіотів і шаф уникли олійного пофарбування.

Про виконавців ансамблю мозаїк та фресок Михайлівського Золотоверхого собору не збереглося жодних відомостей, тому єдиною підставою для припущень про їхнє походження можуть бути лише зразки робіт. Здебільшого це мозаїки, бо вцілілі фрески нині перебувають у незадовільному стані. Біля мозаїчних фігур апостола Тадея, архідиякона Стефана та Димитрія Солунського є грецькі написи, що свідчить про візантійське походження їх виконавців. Аналогічні грецькі написи були й біля фрескових постатей Захарії та Самуїла при їх відкритті. Напис над обома групами апостолів “Євхаристії” близький до текстів Євангелій, де йдеться про

Святителі. Фреска. Кінець XI – початок XII ст., Михайлівська церква, Остер Чернігівської обл. Світлина початку XX ст.



благословення Христом хліба та чаші (Матв. 26: 26–28; Мк. 14: 22, 24), тобто зміст його такий самий, як і в “Євхаристії” Софії Київської. Проте в композиції Михайлівського собору його, на відміну від решти вцілілих тут написів, виконано слов’янською мовою. Особливістю цього напису є помилки (деякі слова і частини слів повторюються двічі). Зважаючи на це, дослідники висловлювали припущення, що текст міг набрати грек, який не знав слов’янської мови і, копіюючи взірць, робив помилки, або місцевий ремісник, який був неграмотним¹⁶².

За загальною побудовою “Євхаристія” Михайлівського собору близько повторює “Євхаристію” Софійського, хоча між ними існують деякі іконографічні відмінності: вівтарна огорожа, розміщена в михайлівській мозаїці перед престолом, у софійській мозаїці відсутня. Однак найбільш очевидні розбіжності наявні в зображеннях груп апостолів. Окрім суто іконографічної різниці (у Софії апостоли представ-



Центральна частина композиції “Євхаристія”. Мозаїка. 1113 р., Михайлівський Золотоверхий собор, Київ. НЗ “Софія Київська”

лені з німбами, а в Михайлівському соборі – без них¹⁶³), вони відрізняються і композиційно. Апостоли в софійській мозаїці зображені, як ми вже зазначали, у стереотипних положеннях і нагадують дві ритуальні процесії, які рухаються до центру. У композиції Михайлівського собору групи апостолів, попри збереження загальної симетрії, представлені в різноманітних ракурсах, деякі з них обертають голови назад, різними є і положення їхніх рук. Свого часу поширеним був погляд, що особливості зображення апостолів михайлівської мозаїки є результатом особистої “творчості” її виконавців¹⁶⁴. Лише пізніше В. Лазарев визначив, що варіант змалювання апостолів у “Євхаристії” Михайлівського собору є такою самою іконографічно фіксованою редакцією сюжету, як і представлений в мозаїці Софії Київської, і певний час обидві редакції існували паралельно. Хронологічно найближчою аналогією до композиційної побудови груп апостолів михайлівської “Євхаристії” В. Лазарев уважав апостолів “Євхаристії” мозаїк Митрополії (церкви Святого Федора) в Серрах



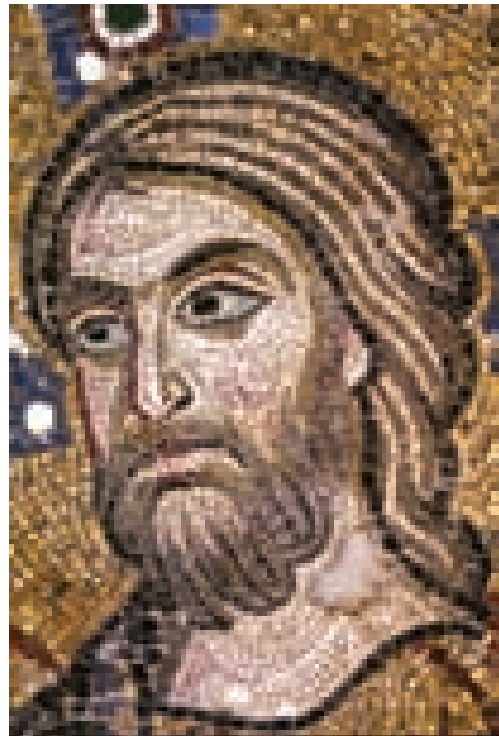
Ліва та права група апостолів (частини композиції “Євхаристія”). Мозаїка. 1113 р., Михайлівський Золотоверхий собор, Київ. НЗ “Софія Київська”



Лик лівої постаті Христа (центральна частина композиції “Євхаристія”, деталь). Мозаїка. 1113 р., Михайлівський Золотоверхий собор, Київ. НЗ “Софія Київська”

Лик апостола Іоанна (композиція “Євхаристія”, деталь) (фрагмент композиції “Євхаристія”). Мозаїка. 1113 р., Михайлівський Золотоверхий собор, Київ. НЗ “Софія Київська”

Лик апостола Петра (композиція “Євхаристія”, деталь). Мозаїка. 1113 р., Михайлівський Золотоверхий собор, Київ. НЗ “Софія Київська”

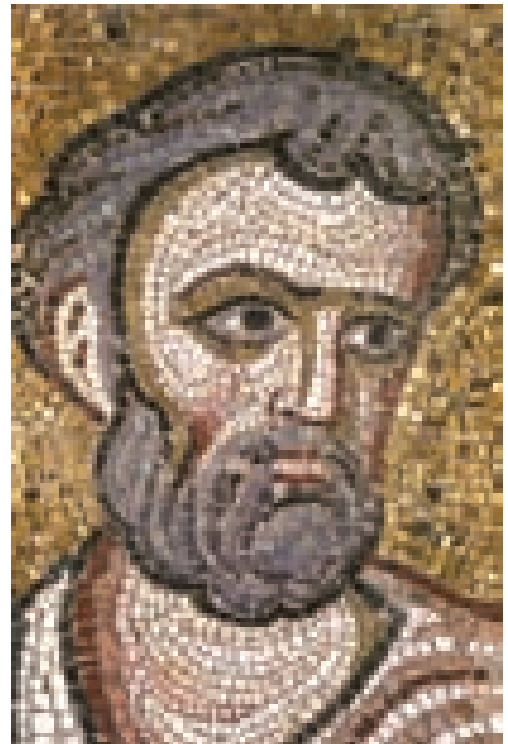
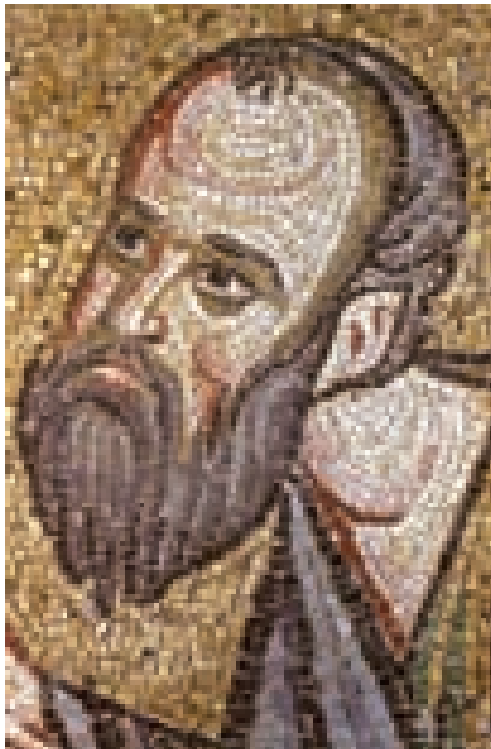




Лик правої постаті Христа (центральна частина композиції “Євхаристія”, деталь). Мозаїка. 1113 р., Михайлівський Золотоверхий собор, Київ. НЗ “Софія Київська”

Лик апостола Павла (композиція “Євхаристія”, деталь). Мозаїка. 1113 р., Михайлівський Золотоверхий собор, Київ. НЗ “Софія Київська”

Лик апостола Марка (композиція “Євхаристія”, деталь). Мозаїка. 1113 р., Михайлівський Золотоверхий собор, Київ. НЗ “Софія Київська”





Апостол Тадей. Мозаїка. 1113 р., Михайлівський Золотоверхий собор, Київ. НЗ "Софія Київська"

(Македонія, межа XI–XII ст.)¹⁶⁵. І справді, схема, що визначає чергування ракурсів з різними поворотами голів апостолів, у Михайлівському соборі і в Серрах однакова. Проте в мозаїці Митрополії фігури апостолів розташовані на майже однаковій відстані одна від одної (принаймні в тих частинах, які зафіксовано на світлинах збереженими¹⁶⁶). Натомість у Михайлівському соборі апостоли скраю композиції зображені скупчено, деякі з них навіть перекривають сусідні постаті, що дає натяк на глибинну просторовість сцени, а троє тих, які з кожного боку розташовані найближче до престолу, ідуть на більшій відстані один від одного, що створює ефект прискорення динаміки їхнього руху, яке в Серрах не простежується.

В. Лазарев звернув також увагу на значну схожість вівтарної огорожі михайлівської "Євхаристії" з огорожею, зображеною у сцені "Введення до храму" в мозаїках нартекса католикону монастиря в Дафні¹⁶⁷. Крім того, варто додати, що тонкі колонки з умовними коринфськими капітелями ківорію, зображеного над престолом в михайлівській "Євхаристії" (тут збереглася одна така колонка), теж близько повторюють колонки ківорію з такими самими капітелями в цій композиції дафнійських мозаїк. До того ж орнамент, який у Михайлівському соборі прикрашає правий уступ апсиди і відділяє "Євхаристію" від розташованих на стіні віми апостолів, майже точно копіює орнаментальні фризи, що в дафнійських мозаїках декорують арки тромпових склепінь, де містяться композиції святкового циклу¹⁶⁸.

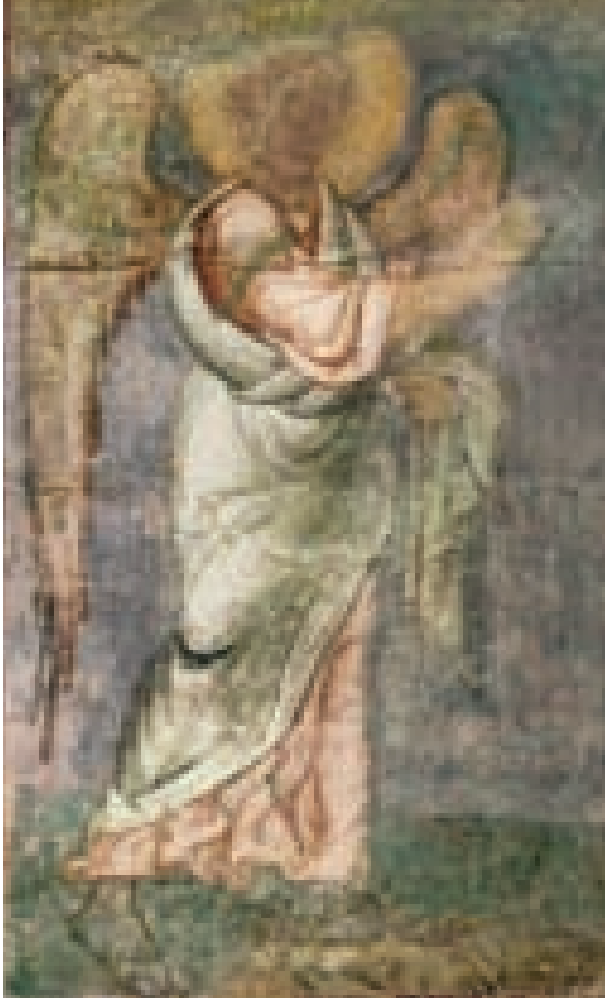
Названі аналогії дають достатньо підстав для висновку про тісний зв'язок головних виконавців мозаїк Михайлівського Золотоверхого собору в Києві з майстрами мозаїчного ансамблю в Дафні, який є рафінованим зразком константинопольського мистецтва, що традиційно розглядають як вершину розвитку класичного напрямку в малярстві ранньоконстантинопольської доби. Такий висновок підтверджують і зображення всіх збережених в михайлівських мозаїках ликів, світлотіньове моделювання яких орієнтоване на виявлення реальної форми і яке серед мозаїк цього періоду найближчу аналогію знаходить саме в ликах дафнійського ансамблю¹⁶⁹.

Водночас однаковим стиль роботи виконавців мозаїк Михайлівського собору не був. У центральній частині "Євхаристії" зображення Христа й ангелів класично пропорційні і своїми врівноважено спокійними рухами подібні до персонажів дафнійського ансамблю. Натомість апостоли в обох групах цієї композиції мають надмірно довгі ноги з невели-



Архидиякон Стефан. Мозаїка. 1113 р., Михайлівський Золотоверхий собор, Київ. НЗ “Софія Київська”
Димитрій Солунський. Мозаїка. 1113 р., Михайлівський Золотоверхий собор, Київ. ДТГ

кими ступнями, що в цілому надає їхнім фігурам підкресленої і дещо манірної стрункості та експресивного динамізму, відчутного у тих апостолів, які активно виставляють вперед у широкому кроці ближчу до глядача ногу. Висота зображень Димитрія Солунського та архидиякона Стефана, розміщених на лопатках вітарної арки, обмежувалася розташованими зверху та знизу карнизами, тому їхні постаті не є надто стрункими; але у Димитрія тендітні руки з тонкими зап'ястками і худорляві ноги, взуті в невеликі чобітки, здаються навіть більш витонченими, ніж ступні апостолів “Євхаристії”. Проте чи не найбільшою мірою відхід від класицизму дафнійського зразка в михайлівських мозаїках демонструє малюнок складок, де поряд зі схемами, орієнтованими на виявлення об'ємної пластики тіла, представлені різноманітні варіанти їх стилізації, у тому числі й такі, у яких уже виразно виявляються елементи так званої “динамічної” манери, характерної для зображень складок у малярстві середини та другої половини XII ст.¹⁷⁰ Водночас в окремих михайлівських мозаїках трапляються і такі різновиди складок, які, попри певну схожість їх окремих деталей з класичними схемами малюнка, помітного зв'язку з реальною пластикою тіла не



Архангел Гавриїл (частина композиції “Благовіщення”). Фреска. 1113 р., Михайлівський Золотоверхий собор, Київ. НЗ “Софія Київська”

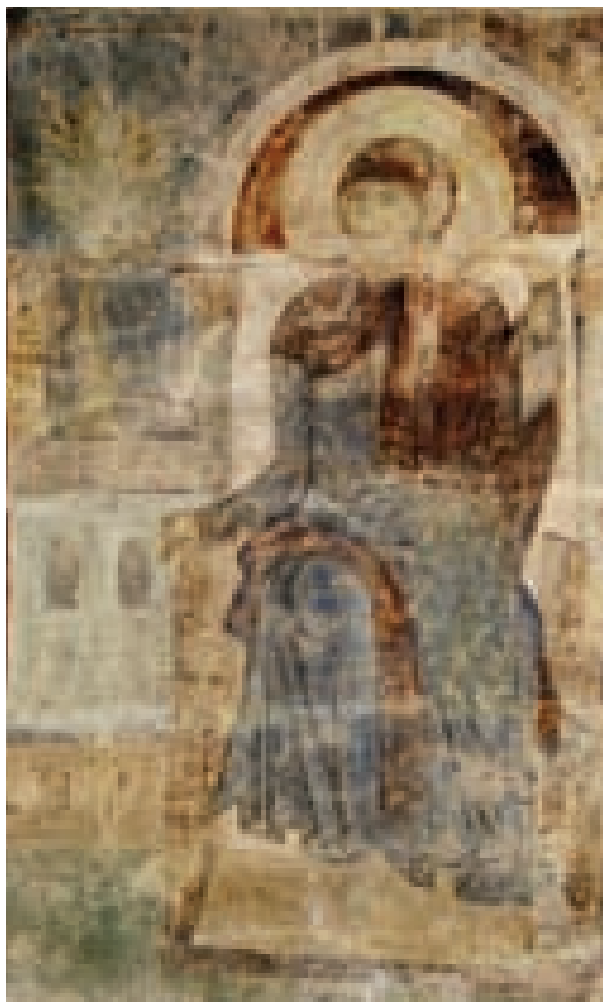
виявляють. Це, зокрема, бачимо в статі архідиякона Стефана на південній лопатці вівтарної арки та апостола Тадея на південній стіні віми, в одязі яких складки промальовано різкими, переважно прямими смугами, що тільки підсилює враження площинності силуетів обох постатей.

Відмінності між окремими частинами ансамблю михайлівських мозаїк простежуються і в їх колористичному вирішенні. У більшості апостолів “Євхаристії” локальне забарвлення одягу визначають тіньові тони, набрані насиченою трав'янистозеленою, смарагдовою та густою червоно-коричневою смальтою, з освітленими ділянками, заповненими білим та світло-сірим вапняком. В обох постатей Христа гіматії пурпурові (темно-фіолетові) з полисками, покладеними золотою смальтою, а хітони промальовано червоними контурними смугами на суцільному золотому тлі. Золоту смальту як світловий тон використано і в одязі деяких апостолів “Євхаристії”. У загальних рисах це нагадує колорит дафнійських мозаїк, де для одягу застосували сині, зелені, червоні та фіолетові кольори. Однак білий колір світлового тону в одязі мозаїк Дафні не використовували, найсвітліші частини тут завжди мають сірувате або ледь помітне хроматичне забарвлення¹⁷¹. Тому, порівняно з гамою дафнійських мозаїк, одяг більшості апостолів михайлівської “Євхаристії” з його темними й колористично насиче-

ними тіннями і широкими, часто зовсім білими освітленими ділянками здається значно контрастнішим. Цей контраст у михайлівській композиції істотно посилено тим, що там для набору ліній малюнка складок одягу широко застосовано чорну або близьку до неї чорно-оливкову та чорно-синю смальту. Основні кольори одягу постатей архідиякона Стефана та Димитрія Солунського, розташованих на лопатках вівтарної арки, варіюються в межах тієї самої гами, яку використано в “Євхаристії”. Однак палітра перерахованих кольорів в обох мозаїках нижніх частинах лопаток оздоблена широкими декоративними смугами насиченої жовтої смальти, яка в колористичній побудові “Євхаристії” істотної ролі не відіграє. Водночас на жодній зі збережених ділянок цих мозаїк немає світлових тонів, набраних білим вапняком. Тож у цілому колорит одягу постатей апостолів на стінах віми, порівняно з колоритом “Євхаристії” та постатей на лопатках вівтарної арки, був помітно темнішим.

Попри переважно дуже поганій стан збереженості більшості зображень фрескового ансамблю Михайлівського Золотоверхого собору, серед них також можна виділити два варіанти стилю, які є основними і в його мозаїках. Один із них орієтова-

ний на класицизм дафнійського зразка, а другий демонструє приклади підкреслено витонченого малюнка кінцівок та кілька варіантів стилізації складок. Найхарактерніші зразки стилізованого зображення як постатей, так і складок одягу подають фрески первосвящеників Захарії та Самуїла (остання вціліла двома окремими фрагментами), у яких ступні та руки мають навіть більш манірно-тендітний вигляд, ніж у мозаїці із фігурою Димитрія Солунського. Приклади класично пропорційного малюнка серед збережених постатей михайлівських фресок містять зображення святиителя Миколая, а також архангела Гавриїла з “Благовіщення”. Тут доцільно звернути увагу на те, що архангел михайлівської фрески за поставою дуже схожий на архангела, представленого в цьому ж сюжеті мозаїк Дафні¹⁷². Варто звернути увагу ще на кілька подібних запозичень. Це, зокрема, декорація подолу підризника Самуїла (задовільно збереглася на нижньому фрагменті його постаті) з оправами з коштовних каменів, змальованих у вигляді великих кіл та ромбів, схожих на аналогічні деталі на подолі далматика царя Соломона в куполі дафнійського католікону¹⁷³. Окрім цього, малюнок акантового листа оздоблення ніжок престолу, на якому сидить Діва Марія в сцені “Благовіщення” Михайлівського собору, є буквально повтори такої самої декорації на фрагменті ніжки престолу в “Благовіщенні” мозаїк Дафні¹⁷⁴. Отже, є достатньо підстав вважати, що коло взірців, на які орієнтувалися виконавці михайлівських мозаїк і фресок, визначали ті самі майстри – найтісніше пов’язані з мистецькою традицією дафнійського мозаїчного ансамблю.



Діва Марія (частина композиції “Благовіщення”). Фреска. 1113 р., Михайлівський Золотоверхий собор, Київ. НЗ “Софія Київська”

Окрім чільних зображень, від колишнього ансамблю мозаїк та фресок Михайлівського Золотоверхого собору залишилися численні фрагменти орнаментів. Горизонтальний орнаментальний фриз, який пролягав в апсиді під “Євхаристією” і під поставами апостолів у вімі, уцілів майже повністю: втрачено його частину на північній стіні віми, а та, що була на південній стіні, вціліла в поділеному на три окремі фрагменти вигляді. Значною мірою збереглися орнаменти на уступах апсиди. Від фрескових декоративних розписів нині залишилися сімнадцять орнаментальних фрагментів. Це переважно рештки фризів, які прикрашали бокові грані лопаток арок головного й бокових вівтарів та розташовувалися біля вівтарних лопаток на торцевих стінах трансепта¹⁷⁵. Найпоширеніші мотиви на збережених ділянках декоративних мозаїчних і фрескових фризів Михайлівського собору здебільшого повторюють типологію осно-



Первосвященик Захарія. Фреска. 1113 р., Михайлівський Золотоверхий собор, Київ. НЗ "Софія Київська"

вних видів орнаментів мозаїк та фресок Софії Київської. Це ті самі квітково-пелюсткові та стрічково-рослинні композиції, що можна вважати свідченням стійкості традиції орнаментально-декоративного оздоблення храмових інтер'єрів, яка склалася в Києві ще в першій половині XI ст. Водночас очевидно є і певна стилістична трансформація цієї традиції. Передусім вона помітна в тенденції до зменшення модулів головних орнаментальних елементів, а також у насиченні їх більшою кількістю дрібніших промальованих деталей. Щоправда, проявляється ця риса не скрізь однаково. Найпомітнішою вона є у фрескових орнаментах стрічкового типу. До того ж серед збережених орнаментів Михайлівських мозаїк та фресок є і такі зразки, які прямих аналогій серед орнаментальних композицій Софії Київської не мають. Це, зокрема, мозаїчний фриз восьмипелюсткових розеток, який у Михайлівському соборі прикрашав північний уступ апсиди вздовж лівого краю "Євхаристії". Симетричний йому фриз на південному уступі апсиди, як уже зазначалося, є майже буквальною копією орнаментів, поширених в ансамблі дафнійських мозаїк. Його можна розглядати як спрощену версію квітково-пелюсткового орнаменту, в якому великі багатопелюсткові пальметки замінено невеликими трипелюстковими квіточками на закручених спіралях галузках, що в жодному з квітково-пелюсткових орнаментів софійських мозаїк або фресок аналогій не має. У групі фрескових орнаментів Михайлівського собору зберігся фриз городчастих (ступінчастих) хрестів. Цей орнамент у давньоруському мо-

нументальному малярстві набув поширення в XII ст., а у Софії Київській він ще відсутній. Ще один фрагментарно вцілілий орнамент Михайлівських фресок становить сітку ромбоподібних чарунок, аналогій якому в Софії також немає.

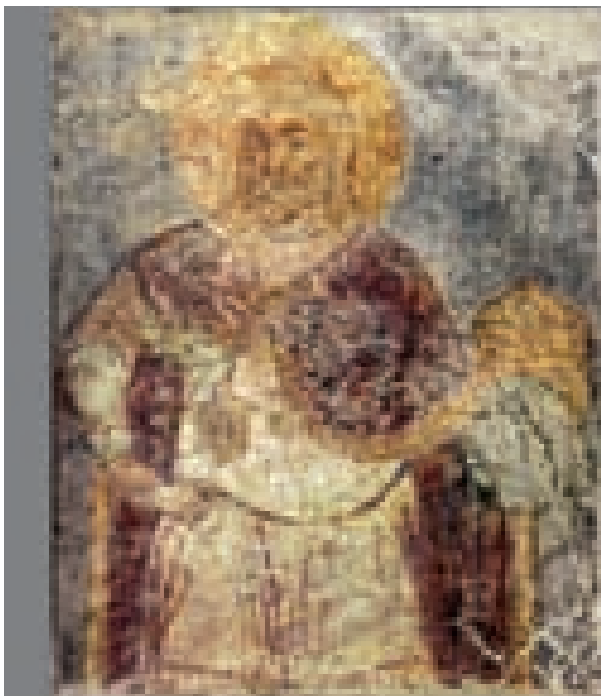
Михайлівський Золотоверхий собор був останнім храмом Києва і всієї Київської Русі, інтер'єр якого, окрім фресок, було також прикрашено стінною мозаїкою. Після правління Святополка жоден князь або монастир вже не мав достатньо коштів для застосування у своїх соборах елітної і дорогої мозаїчної техніки. Головні виконавці ансамблю Михайлівських мозаїк та фресок, яких запросив Святополк з Візантії, продемонструвавши в Києві найновіші зразки монументального мистецтва тогочасної константинопольської школи, після закінчення робіт у Михайлівському соборі, очевидно, повернулися додому. У кожному разі місцевої школи, яка була б пов'язана

безпосередньою спадкоємністю з цими майстрами, у Києві не виникло. Однак храмові розписи, що відповідають образному ладу візантійського мистецтва ранньокмнинівської доби, місцеві майстри в цей період виконували, про що свідчать розчищені ділянки фресок церкви Спаса на Берестові, будівництво якої, як і створення її фрескового ансамблю, можна пов'язувати з періодом київського князювання Володимира Мономаха (1113–1125)¹⁷⁶.

На склепінні під хорами Спаської церкви частково зберігся цикл сюжетів, що представляють явлення Христа після Його Воскресіння. Зараз тут розкрита велика композиція “Явлення Христа на Тіверіадському озері”¹⁷⁷. Від неї вціліло зображення Христа, який стоїть на березі і благословляє апостолів, які сидять у човні і тягнуть невід з рибою. Про походження

майстрів, які розписували Спаську церкву, не відомо нічого, але це, безумовно, були місцеві художники. Г. Логвин припускав, що вони могли бути вихідцями з Переяславля: Володимир Мономах, який до Києва княжив у Переяславлі, міг привести звідти і дружину майстрів для розпису збудованої ним у Києві церкви Спаса¹⁷⁸. Припущення цілком вірогідне, але за відсутності пам'яток монументального малярства Переяславля підтвердити його неможливо (стан залишків фресок Михайлівської церкви в Острі, що належить до переяславльського періоду будівничої діяльності Мономаха, не дає матеріалу для стилістичних порівнянь). Інколи берестівську фреску розглядають як спробу місцевих художників скопіювати роботи майстрів михайлівських мозаїк та фресок, але без притаманного останнім аристократизму та витонченого смаку¹⁷⁹. І справді, порівняно з апостолами Михайлівської “Євхаристії”, персонажі фрески в церкві Спаса на Берестові є дещо приземкуватими та дебелими. Це, однак, жодною мірою не позначилося на анатомічній правильності їхніх пропорцій, лише оголене тіло апостола Петра, який пливе у воді, з погляду класичної традиції видається не зовсім вдало намальованим. Що ж до апостолів у човні, то вони вказують на те, що фрескіст був здатен без труднощів зобразити різноманітні пози та складні ракурси, тому особливості пропорційної побудови персонажів цієї сцени, найвірогідніше, є результатом естетичних уподобань їх виконавця, не надто прихильного до витонченості та манірності. Особливо ха-

Пророк Самуїл (фрагменти). Фреска. 1113 р., Михайлівський Золотоверхий собор, Київ. ДРМ (верхній фрагмент); НЗ “Софія Київська” (нижній фрагмент)





**Святитель (Миколай Чудотворець).
Фреска. 1113 р., Михайлівський Золото-
верхий собор, Київ. ДТГ**

рактерними є зображення рук апостолів, які тягнуть невід; детально промальовані кисті навмисне збільшені, а потовщення на їхніх передпліччях, що відбивають мускулатуру, сприймаються дещо гіпертрофованими, але це дає переконливе відчуття їхньої фізичної сили та напруження.

Прийоми моделювання частин тіла в берестівських фресках різноманітні. Лик Христа тут опрацьовано шляхом нанесення по жовто-вохристій підкладці кількох шарів прозорих коричневих тіней і напівпрозорих шарів розбілено-вохристих висвітлень, доповнених оливково-зеленкуватими півтонами з рожевим лесуванням нижньої губи та підкресленням затіненого контуру носа червоним кольором. Борода Христа прозоро прописана коричневим кольором з м'яким нюансуванням тіней, але без графічного опрацювання пасом. Таке моделювання нагадує техніку виконання ликів на фрагментах фресок з розкопок невідомого храму в садибі Художнього інституту, але є складнішим і в ньому активніше застосовано контрасти рожевого та червоного відтінків з холодними фарбами тіньових кольорів. Моделювання ликів апостолів також демонструє орієнтацію на пластичне трактування форми, але з погляду техніки воно є простішим. Основний засіб побудови форми ликів апостолів – коричнева контурна лінія, яка пензлевими натисками та потовщеннями, місцями з темнішими коричнево-чорними доповненнями, підкреслює затінені ділянки форми при редукованій функції градації тону. Ті самі графічні засоби побудови форми домінують і в зображенні одягу апостолів, який спочатку було профарбовано лише жовтою вохрою, а складки промальовано червоно-коричневим, зеленим та блакитним мазками. Отже, тут використано нетиповий для середньовічного стінного малярства прийом, у якому локальне забарвлення одягу визначає не його первинна підкладка, а колір ліній малюнка. Відповідно жодної технічної схожості із живописом одягу михайлівських фресок (збереглося частково на окремих зображеннях), складно модельованого кількома шарами висвітлень, таке спрощене виконання складок не має. Однак найпоказовішим у цьому разі є те, що, відтворюючи одяг апостолів, які активно рухаються, їх виконавець не виявив жодного інтересу ні до орнаментально-динамічного трактування складок, характерного для апостолів мозаїчної «Євхаристії» Михайлівського собору, ні до тих варіантів стилізації їхнього малюнка, які є в михайлівських фресках, тому промальовані графічними лініями складки одягу апостолів у човні

берестівської фрески, порівняно з деякими варіантами зображення складок у Михайлівських мозаїках і фресках, мають навіть реалістичніший вигляд.

Представлений фрескою Церкви Спаса на Берестові стиль, який певною мірою можна розглядати як еквівалент класицизму мозаїк Дафні, що виник на основі мистецької традиції Київської Русі, у другому десятилітті XII ст., очевидно, набув значного поширення. Зокрема, у Новгороді в Микільському соборі на Ярославовому дворі (Микола-Дворищенському соборі), закладеному в 1113 році і розписаному, вірогідно, одразу після завершення його будівництва в 1116–1118 роках, у нартексі збереглася композиція “Іов на гноїщі”, яка входила до комплексу сцен “Страшного Суду”¹⁸⁰. Свого часу О. Некрасов відзначав зв’язок стилю цієї фрески з “київським ілюзіонізмом”¹⁸¹. Пізніше В. Лазарев писав, що над нею працював або заїжджий київський майстер, або новгородський маляр, який пройшов студіювання в Києві¹⁸². Сучасні дослідники вважають, що виконавцями фресок Микола-Дворищенського собору були спадкоємці художників, які десятиліттям раніше розписали Софію Новгородську, але підкреслюють істотну трансформацію їхнього стилю, передусім відмову від суворості, притаманної зображенням пророків у барабані купола Софійського собору, і пов’язують це з прямими чи опосередкованими впливами мозаїк та фресок Михайлівського Золотоверхого собору¹⁸³. Щоправда, така оцінка фресок Микола-Дворищенського собору не є загально визнаною. Зокрема, О. Попова вбачає в їхньому стилі відгомін аскетичних традицій мистецтва першої половини XI ст. і ставить в один ряд із фресковим ансамблем собору Різдва Богородиці Антоніївського монастиря в Новгороді¹⁸⁴, який усередині наступного десятиліття став найяскравішим для свого періоду втіленням ідеалів чернечої аскези.

У Києві в третій чверті XII ст. мистецтво подібного суворого типу, але в іншій стилістичній інтерпретації, представлено розписами апсиди так званої хрещальні в Софійському соборі¹⁸⁵. Приміщення цієї хрещальні з’явилося після того, як у південній частині західної зовнішньої галереї Софії, у місці її перетину з південною внутрішньою галереєю між лопатками стовпів, було вбудовано невелику апсиду. У консі цієї апсиди задовільно збереглася сцена “Хрещення Господнє”, де в центрі на тлі вод Йордану, що мають форму дзвону, зображено постать Христа, повернутого до Іоанна Предтечі, розташованого ліворуч біля схилу великої гори, а праворуч на фоні такої самої гори стоять два ангели, простягаючи до Христа вкриті платами руки. Нижче “Хрещення” розміщено чотирьох святих – по дві постаті на кожній стіні обабіч невеликого вікна в центрі апсидного півкола. Написи біля цих фігур втрачено, зображення ликів у трьох із них також дуже пошкоджені, лише у святих на південній стіні скраю лик зберігся відносно задовільно. На торцевих гранях обох пілонів з боків апсиди є дві постаті, що вціліли незначними фрагментами. У тимпані над апсидою містилося поясне зображення святих, від якого залишився пошкоджений малюнок голови з великою темною бородою, ліве плече зі смугою омофору та Євангеліє в лівій руці.

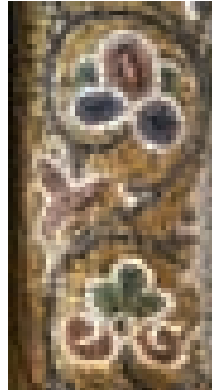
Живопис цієї апсиди вперше дослідив М. Окунев, який у 1915 році опублікував його опис. На той час у верхній частині “Хрещення” на ділянці блакитного тла було



Хрест (фрагмент). 1113 р., Михайлівський Золотоверхий собор, Київ. НЗ “Софія Київська”



Орнамент квітково-пелюстковий (фрагмент фриза). Мозаїка. 1113 р. Михайлівський Золотоверхий, Київ. НЗ "Софія Київська"

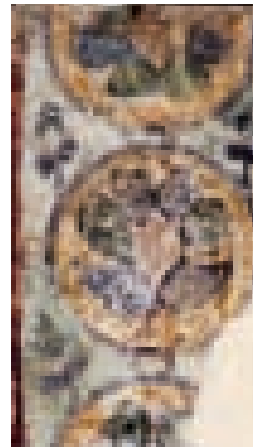
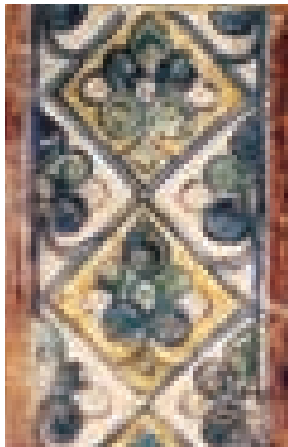


Орнамент розеток (фриз північного уступу апсиди). Мозаїка. 1113 р., Михайлівський Золотоверхий собор, Київ. НЗ "Софія Київська"

Орнамент квітково-пелюстковий (фриз південного уступу апсиди). Мозаїка. 1113 р., Михайлівський Золотоверхий собор, Київ. НЗ "Софія Київська"

Орнамент квітково-пелюстковий (фрагмент фриза). Фреска. 1113 р., Михайлівський Золотоверхий собор, Київ. НДОМЗ

Орнамент квітково-пелюстковий (фрагмент фриза). Фреска. 1113 р., Михайлівський Золотоверхий собор, Київ. НДОМЗ



змальовано голуба та існували залишки грецького напису¹⁸⁶ (тепер на цьому місці видно лише сліди білила), а біля півфігури святителя в тимпані над апсидою містився виконаний білилами колончатий напис, який засвідчував, що тут зображено святителя Василя Великого. М. Окунев висловив припущення, що фігура цього святителя могла бути меморіальним образом князя Володимира Святого, Василя в хрещенні. Виходячи з цього, він гіпотетично атрибутував постаті двох святих, залишки яких збереглися на торцевих гранях пілонів обабіч апсиди, як синів Володимира – князів-мучеників Бориса та Гліба, – він ще бачив у їхніх руках уцілілі мученицькі хрести¹⁸⁷. Нині хрестів немає, але зігнуті праві руки обох постатей (їхні контури можна побачити досить певно) свідчать про те, що вони дійсно тримали хрести. На правому пілоні зображення голови мученика втрачено майже повністю, а на лівому збереглися залишки малюнка голови з контурами досить великої овальної бороди, яка не схожа на невеличку борідку св. Бориса. Тож припущення про те, що тут було представлено мучеників Бориса та Гліба видається сумнівним.

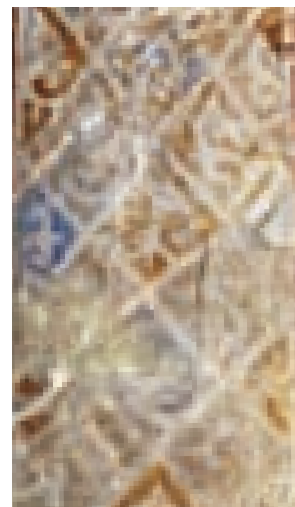
Час побудови цієї апсиди М. Окунев умовно датував XII ст. Так само в найширших межах він визначив і стилістичні аналогії її розпису, згадуючи мозаїки Дафні (межа XI–XII ст.), мозаїки церкви Санта Марія дель Аммірально (Мартарона) в Палермо (середина XII ст.), а також фрески церкви Спаса на Нередиці в Новгороді (1199), однак перевагу при порівнянні надавав останнім¹⁸⁸. Варіанти датування живопису цієї апсиди, які пізніше пропонували інші дослідники, хронологічно також дуже розбіжні¹⁸⁹. Функцію приміщення, яке утворилося після побудови апсиди, з огляду на те, що в її консі зображено обов'язковий сюжет для баптистеріїв – "Хрещення Господнє" – М. Окунев визначив як хрещальню¹⁹⁰. Тож пізніше це приміщення почали вважати хрещальнею, а І. Тоцька висловила

думку, що спочатку це була усипальня. Підставою для такого припущення послужив малюнок А. ван Вестерфельда (1651), на якому зображено цю апсиду та розташовані перед нею залишки зруйнованого саркофага (саме саркофага, а не купелі для хрещення). Розглядаючи фреску святителя Василя Великого в тимпані над апсидою, І. Тоцька пов'язує його з іменем князя Володимира Мономаха, у хрещенні також Василя, і робить загальний висновок, що це була усипальня князя. Згідно з такою атрибуцією, час побудови апсиди й виконання її розпису одержало дуже точне датування – період одразу після смерті Володимира Мономаха (1125) або незадовго до неї¹⁹¹.

Така дата узгоджується з результатами досліджень Л. Ліфшица, який, проаналізувавши стиль розписів цієї апсиди, виявив у ньому риси, притаманні конинівському мистецтву періоду його переходу від ранньої до зрілої стадії розвитку, і доходить висновку, що найвірогіднішим часом їх появи є межа 20–30-х років XII ст. Прикметною ознакою цього періоду він вважає активізацію впливів аскетичних смаків та пов'язане з ними ускладнення іконографічних програм і схематизацію трактування форм¹⁹². У розписах апсиди так званої хрещальні Софії Київської ця схематизація проявляється передусім у зображеннях складок одягу. Їх основою є каркас із темних смуг, що мало пов'язаний з реальними формами тіла, а на одязі темно-червоного кольору освітлені ділянки прозоро профарбовані жовтою вохрою або розбіленою блакиттю. На зеленому хітоні одного з ангелів та на зеленому фелоні крайнього на південній стіні святителя світловий тон згущений до чистих білил, нанесених тонкими смугами з незначними розтушовками або штрихами. Однак модельовані подібними різними висвітленнями складки об'ємнішими не здаються, а сприймаються як розпластані на площині стіни низький рельєф, утворений ребристими виступами білильних штрихів, що чергуються з темними смугами тіней.



Орнамент стрічково-рослинний (фрагмент фриза). Фреска. 1113 р., Михайлівський Золотоверхий собор, Київ. ДІАЗ “Стародавній Київ”



Орнамент сітчастий (фрагмент фриза). Фреска. 1113 р., Михайлівський Золотоверхий собор, Київ. НЗ “Софія Київська”

Орнамент городчастих хрестів (фрагмент фриза). Фреска. 1113 р., Михайлівський Золотоверхий собор, Київ. ДІАЗ “Стародавній Київ”

Орнамент стрічково-рослинний (фрагмент фриза). Фреска. 1113 р., Михайлівський Золотоверхий собор, Київ. НЗ “Софія Київська”



Зображення ликів персонажів “Хрещення” задовільно збереглися в Христа та в обох ангелів. Модельовані вони жовтою вохрою, покладеною майже суцільним шаром по сіро-оливковій підкладці, яка лише на затінених ділянках трохи проглядає тонкими смугами, доповненими лініями коричневих контурних підкреслень затінених ділянок на гачкуватих носсах та овалах. Єдиний уцілілий лик святителя висвітлено вохрою з домішкою білил. Однак моделюючи функцію вохристо-білильної розтяжки нівелює контраст вузьких смуг незафарбованих у тінях частин оливкової підкладки, графічність яких підкреслюють темно-коричневі заключні описи, що майже не сприяють виявленню пластики лика, а лише надають його виразу похмурості.

Аналізуючи побудову композиції “Хрещення”, Л. Ліфшиц відзначив таку її рису, як відсутність глибинної просторовості: усі персонажі рухаються вздовж площини тла, максимально наближеного до переднього плану. При цьому він звернув увагу на певну неузгодженість їхніх поглядів і жестів, що найпомітніша в зображенні Іоанна Предтечі, який, торкаючись голови Христа, дивиться не на Нього, а в небо, звідки на голову Христа сходить промінь Святого Духа (ці втрачені елементи зафіксовані в описі М. Окунева). Виявляючи в мініатюрах рукописів, датованих другим та третім десятиліттям XII ст., таку саму інтерпретацію дії, яка акумулює послідовність часових моментів, спрямованих як на сюжетну ситуацію, так і на розкриття її символічного сенсу, Л. Ліфшиц визначив цю рису як показову стильову ознаку саме того періоду, до якого відносить і розпис апсиди софійської хрещальні¹⁹³. Беручи до уваги наявність у тимпані над апсидою біля зображення святителя та в композиції “Хрещення” грецьких написів (зафіксовані М. Окуневим), Л. Ліфшиц визначив цей розпис як твір візантійських майстрів (майстра)¹⁹⁴ і зауважив, що художній рівень виконання дозволяє поставити його в один ряд з найкращими взірцями константинопольського малярства¹⁹⁵. А серед пам'яток давньоруського монументального мистецтва найближчу аналогію до розписів цієї апсиди дослідник знаходить у фресках башти Георгіївського собору Юрієвого монастиря в Новгороді (близько 1130 р.), де фігури святителів, пророків та преподобних вивисуються над низькими площинами позему такими самими видовженими силуетами, як і постаті святительського чину апсиди софійської хрещальні¹⁹⁶.

Останнім збереженим ансамблем київських храмових розписів XII ст. є фрески Кирилівської церкви. Після смерті в 1146 році засновника цієї церкви, князя Всево-

Апостоли у човні (композиція “Чудо на Тиверіадському озері”, деталь). Фреска. 1113–1125 рр., церква Спаса на Берестові, Київ



лода Ольговича, будівництво храму продовжила його дружина Марія Мстиславівна. Це відомо з Іпатіївського літопису, де під 1179 роком ідеться про поховання Всеволодової вдови в Києві, у церкві Святого Кирила, яку вона сама спорудила. Отже, найвірогіднішим часом виконання фрескових розписів Кирилівської церкви є третя чверть XII ст.

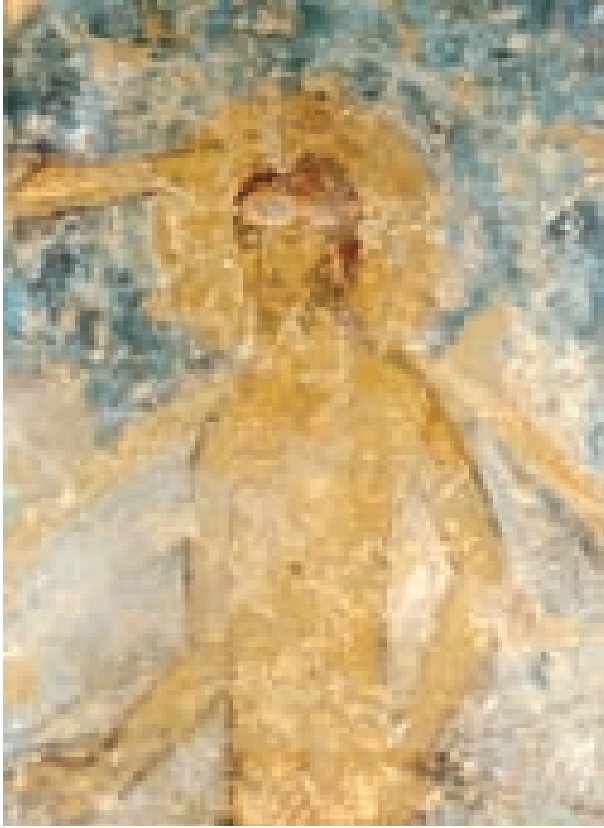
Первинне склепіння купола Кирилівської церкви зруйноване й замінене новим, уцілили розписи його барабана, підкупольного кільця та схилів попружних арок, які, однак, мають пошкоджений тиньк і дуже попсований фарбовий шар. На простінках між вікнами барабана так само, як і в Софійському соборі, розміщено постаті дванадцятьох апостолів. Імовірно, у склепінні купола Кирилівської церкви також був медальйон з поясином зображенням Христа Пантократора, подібний до того, який зберігся в мозаїках купола Софії (в XIX ст. на новому склепінні купола Кирилівської церкви було написано центральну частину сюжету “Вознесіння” – постать Христа на райдуші, яку несуть ангели¹⁹⁷). У пандативних підкупольного кільця Кирилівської церкви змальовано чотирьох євангелістів, які сидять за пультами і пишуть Євангелія. Найкраще серед них уцілили фігури Матвія (у північно-східному пандативі) та Марка (у південно-західному). Між євангелістами наявні фрагменти тиньку зі слідами медальйонів, а в медальйоні над східною попружною аркою видно силует голови та хрещатого німба, тож тут, очевидно, було погруддя Христа. Схили попружних арок заповнені поясними зображеннями Сорока Севастійських мучеників. Таким чином, розпис купола та попружних арок Кирилівської церкви у вцілілій частині повторює іконографічну схему мозаїк головного купола та попружних арок Софії Київської.

Первинні розписи конхи апсиди вівтаря Кирилівської церкви не збереглися, нині на їхньому місці олійне зображення Богородиці Оранти. Однак воно фактично повторює іконографію стінописів XII ст., принаймні такого погляду дотримувався А. Прахов, який займався розкриттям кирилівських фресок у 80-х роках XIX ст. і бачив під олійним шаром сліди первісного живопису¹⁹⁸ (від цієї фрески на самому споді конхи залишилася смуга з торцевою частиною підніжжя, яке містилося під зображенням Богородиці).

Піл конхою на вертикальній стіні апсидного півкола розташований реґістр із зображенням “Євхаристії”. Уціліла лише середня частина з престолом та розміщеними за ним двома посталями Христа і двома ангелами, а від груп апостолів – тільки по дві фігури з кожного боку. Постави перших апостолів біля престолу асиметричні: Петро, приймаючи причастя, трохи схиляється перед Христом, натомість Павло згинається перед Ним у низькому поклоні. Такі постави повторюють положення цих



Лик апостола Петра (композиція “Чудо на Тіверіадському озері”, деталь). Фреска. 1113–1125 рр., церква Спаса на Берестові, Київ



Христос (композиція “Хрещення Господнє”, деталь). Фреска. Друга чверть XII ст., апсида хрещальні Софійського собору, Київ

апостолів у “Євхаристії” мозаїк Михайлівського Золотоверхого собору. Проте іконографія середньої частини композиції, порівняно з михайлівською мозаїкою, тут істотно відмінна. У “Євхаристії” Кирилівської церкви над престолом зображено два ківорії, а розміщені під ним постаті Христа представлені дещо по-різному. Попри поганий стан фарбового шару фрагментів бокових груп апостолів, під їхніми ногами досить добре збереглися великі прямокутники червоного й зеленого кольору, що імітують плити кольорового мармуру підлоги церковного вівтаря. У другій половині XII ст. в зображеннях цього сюжету вони стали, очевидно, поширеним мотивом, принаймні під ногами апостолів “Євхаристії”, зображеної на стінах віми вівтаря верхньої церкви храму-усипальні Бачковського монастиря (третя чверть XII ст.), збереглися такі самі великі прямокутні панелі з подібним білим облямуванням¹⁹⁹.

Нижню ділянку стіни апсиди вівтаря Кирилівської церкви займає композиція “Служба святих отців”, в основному реєстрі якої було вісім постатей святих отців – по три на бокових стінах і два на простінках між вікнами, а її найнижчу частину заповнював ряд поясних зображень святих отців у медальйонах.

З-поміж усіх повністю вціліли лише дві фігури – розташовані праворуч від вікон, а у нижніх медальйонах зараз можна побачити тільки фрагменти зображень голів та плечей зі смугами святительських омофорів.

Сюжет “Служба святих отців”, або “Поклоніння Жертві”, виник у Македонії у 80-х роках XI ст., коли святих отців у вівтарі вперше почали представляти не фронтально, а повернутими на три чверті до центру апсидного півкола, де на стіні малювали об’єкт їхнього поклоніння – престол з дарами чи символічну Етимасію, інколи образ Спаса Еммануїла або чашу з євхаристичною Жертвою²⁰⁰. Основні ж іконографічні редакції цього сюжету сформувалися в XII ст., із середини якого він набув значного поширення²⁰¹. У цей період “Служба святих отців” з’явилася і в давньоруських храмових розписах. У фресках Успенського собору в Старій Ладозі, датованих приблизно серединою XII ст., у центральній апсиді збереглися залишки нижніх частин зображень святих отців, повернутих у центр, де міститься фрагмент омфалія, на якому, імовірно, було змальовано Етимасію²⁰². А серед фресок розташованої там само церкви Георгія (після 1164 р.) у головній апсиді повністю вціліли фігури двох святих отців, які своїми тричвертними поставами, положенням рук та формою розгорнутих сувоїв дуже подібні до святих отців “Служби святих отців” Кирилівської церкви. Як і в апсиді Кирилівської, у фресках Георгіївської церкви під реєстром з поставами, представленими на повний зріст, був нижній ряд медальйонів з поясними зображеннями святих отців, з яких залишилося тільки два. Решту медальйонів тут

повністю втрачено разом із центральним клеймом, де повинен міститися об'єкт поклоніння святих²⁰³. У Кирилівській церкві центральний медальйон нижнього ряду також втрачено, але не повністю: від нього збереглася верхня частина круглого облямування, яка дає можливість визначити, що його діаметр дещо перевищував діаметри решти восьми медальйонів. А залишки німба свідчать про те, що тут було зображено не Етимасію, а Спасителя, очевидно, в образі Еммануїла, що символізує євхаристичну Жертву²⁰⁴.

Залишки фрескових розписів у вімі та на внутрішніх лопатках вітварної арки Кирилівської церкви розчищені лише з південного боку. Зверху південної лопатки, під карнизом, який відділяє її від розташованого вище схилу арки із Севастійськими мучениками, частково збереглося зображення голови первосвященника, увінчаної кідаром, а внизу вціліли старозавітні ризи (середню частину постаті втрачено). При розкритті цієї фрески А. Прахов виявив біля неї фрагмент напису з буквою "X"²⁰⁵, тому можна припустити, що тут представлено первосвященника Захарію (нині цього



Іоанн Предтеча (композиція "Хрещення Господнє", деталь). Фреска. Друга чверть XII ст., апсида хрещальні Софійського собору, Київ

залишку напису вже немає). На цій самій лопатці під первосвящеником є фрагменти поясных зображень дияконів у медальйонах, а в простінках обабіч арок, що з'єднують віму вівтаря з дияконником, існували фігури дияконів і святих, що теж збереглися лише частково. Як уже мовилося, цю іконографічну схему, що символізує спадкоємний зв'язок старозавітних служителів Скинії зі священством новозавітної Церкви, було використано у вівтарі Софії Київської і на стовпах вівтарної арки Михайлівського Золотоверхого собору.

У жертovníку Кирилівської частково збереглися три реєстри постатей святих. Усі вони представлені тут у фронтальному положенні, з Євангеліями в руках, згідно з традицією зображення святих у чинах XI ст. Ця грандіозна картина святих служіння, що створює враження реальної присутності у храмі всього пантеону святих Уселенської Церкви, привертала увагу багатьох дослідників, яких завжди цікавило, кого конкретно з отців Церкви тут представлено. Однак при розчистці кирилівських фресок у XIX ст., як свідчать тогочасні публікації А. Прахова, написи було виявлено лише біля Климента, Константина та Йосифа Солунського²⁰⁶. Дослідники пізнішого періоду до цих імен додали нові: Анфім

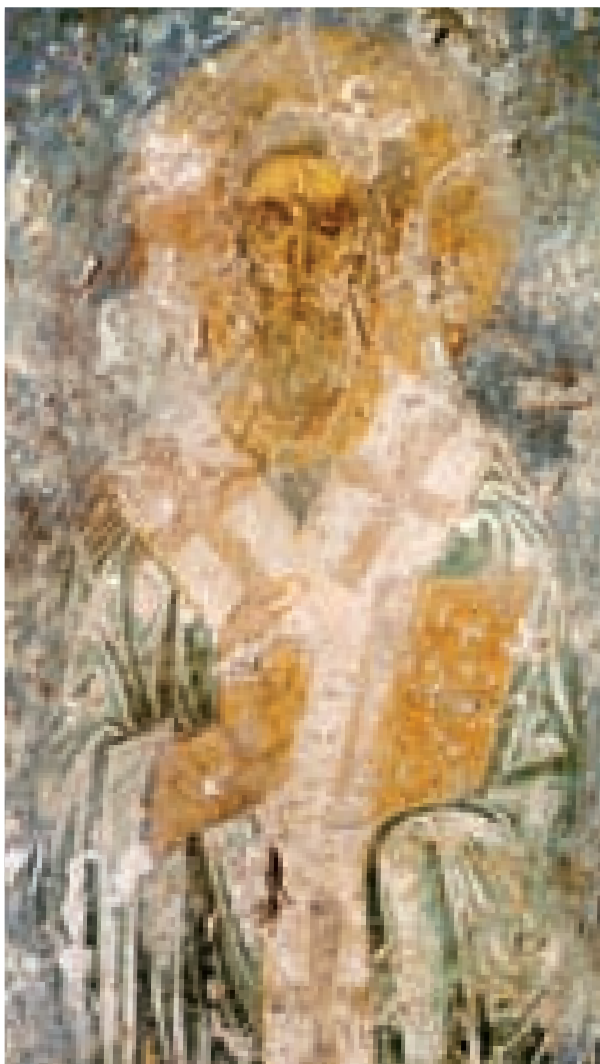
Ангели (композиція "Хрещення Господнє", деталь). Фреска. Друга чверть XII ст., апсида хрещальні Софійського собору, Київ



(Єфим), Артемій, Власій, Євменій, Іоанн Македонський, Кіріак, Стефан²⁰⁷. Інколи святителя у верхньому регістрі північної стіни віми (біля останнього зберігся фрагмент напису), розміщеного поряд з Константином, атрибуують як його брата – моравського архієпископа Мефодія. Таким чином, пару святителів угорі ряду при вході в жертовник трактують як слов'янських просвітителів – рівноапостольних Константина-Кирила та Мефодія²⁰⁸. Поширеним є погляд, що серед святителів, зображених у жертовнику Кирилівської церкви, переважають ті, чия діяльність була пов'язана з Балканами, на що вказують імена, які з більшою чи меншою вірогідністю вдалося встановити (Йосиф Солунський, Іоанн Македонський, Кирил і Мефодій)²⁰⁹. Це свідчить про зв'язок укладачів програми розписів жертовника Кирилівської церкви з південнослов'янськими країнами²¹⁰. Однак деякі науковці такий висновок вважають необґрунтованим²¹¹.

У дяконнику Кирилівської церкви також збереглося більше половини площі первісного розпису. Як і в жертовнику, на стінах його віми та арки зображені святи-

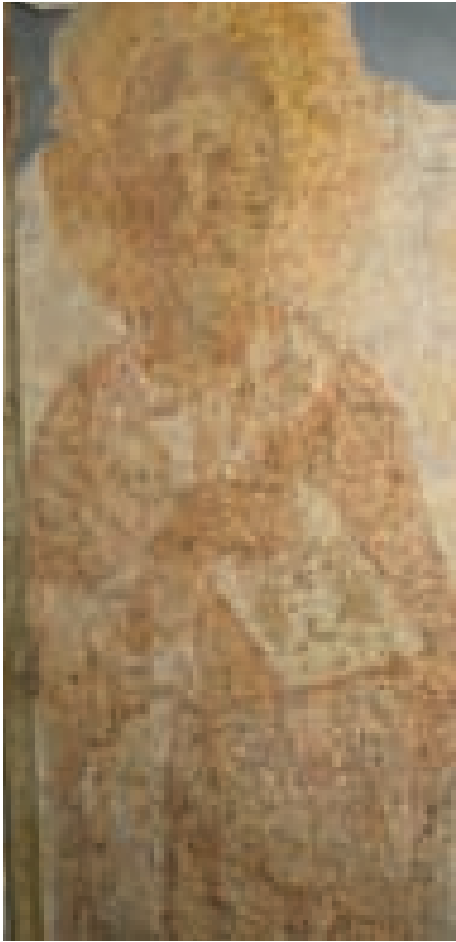
Святитель (святительський чин). Фреска. Третя чверть XII ст., апсида хрещальні Софійського собору, Київ



телі та дякони. Серед імен, які тут було зафіксовано під час першого відкриття цих фресок, А. Прахов назвав Іоанна, Прохора та Євлогія Александрійського²¹². А на стінах апсиди п'ятьма регістрами розташовані багатофігурні сцени, що представляють сюжети життійного циклу Кирила Александрійського – святителя, якому присвячено головний вівтар храму. Більшість сцен пов'язані з боротьбою Кирила, яку він у V ст. вів з ерессю Несторія. Деякі зі сцен доповнені символічною присутністю святителя Афанасія, який був єпископом Александрії за чотири десятиліття до Кирила і так само боровся з еретиками. На час розчистки цього циклу в XIX ст. повністю вцілілими були дев'ять композицій, які без істотних пошкоджень збереглися до наших днів, деякі – разом з написами, що досить добре читаються. Прориси оригінальних слов'янських текстів цих написів у тому стані, який вони мали на момент відкриття, опублікував А. Прахов, який також запропонував і першу інтерпретацію змісту виявлених сюжетів²¹³.

У подальшому більшість авторів, які писали про ці композиції, погоджувалися із запропонованою А. Праховим інтерпретацією їх змісту²¹⁴. Утім, І. Марголіна висунула дещо іншу версію прочитання комплексу цих сюжетів, згідно з якою, на північній та південній стінах апсида сюжети слід розглядати окремо, зверху донизу²¹⁵.

На західних лопатках вівтарної арки Кирилівської церкви у верхньому регі-



Апостол. Фреска. Третя чверть XII ст., Кирилівська церква, Київ

стрі була композиція “Благовіщення” з архангелом Гавриїлом на північному стовпі та Дівою Марією на південному. Розташування цього сюжету на стовпах арки головного вівтаря було незмінно традиційним для середини XII ст. А про його конкретні іконографічні деталі в кирилівських фресках наразі не відомо нічого, оскільки фреска із зображенням архангела тут хоч і збереглася, але в XIX ст. була суцільно записана олійною фарбою. Запис виконав М. Врубель, тому його не розчистили, а фігура Діви Марії втрачена майже повністю і замінена новим живописом.

На реєстр нижче, ніж “Благовіщення”, на тих самих стовпах вівтарної арки майже повністю зберігся сюжет “Стрітіння Господнє”: на північному стовпі – з постатями Йосипа і Богородиці, яка тримає Немовля-Христа, на південному – із Симеоном Богоприємцем і пророчицею Анною. Хоча розташування “Стрітіння” на стовпах підкупольного простору не було обов’язковим, але в XII ст. воно траплялося досить часто. Зокрема, у мозаїках Палатинської капели (1143) та Маргарони (1146–1151) в Палермо цей сюжет розміщено в західній парі підкупольних стовпів, симетрично до “Благовіщення”²¹⁶. А у фресках Спаської церкви Єфросиніївського монастиря в Полоцьку він розташований так само, як і в Кирилівській церкві – на стовпах вівтарної арки під посталями “Благовіщення”²¹⁷. Іконографічна редакція “Стрітіння” у всіх названих пам’ятках майже однакова: Немовля-Христос на руках у Богородиці, Симеон тільки збирається Його прийняти. Водночас композиція Кирилівської фрески має свою специфіку. Якщо у варіантах, представлених мозаїками Палермо та розписами церкви Єфросиніївського монастиря Христос простягає оби-

дві руки до Симона, то у фресці Кирилівської церкви Він повернений до матері. Попри те, що постать Христа тут не вціліла, положення Його голови, зображення якої збереглося, подібне до деяких варіантів, що трапляються в образах Богородиці Замилування.

У нижньому реєстрі стовпів вівтарної арки Кирилівської церкви представлено апостолів Петра та Павла (зараз це лише фрагменти верхніх частин їхніх постатей, однак А. Прахов писав про них як про повністю збережених і до того ж таких, що мали написи²¹⁸). Апостоли повернуті на три чверті один до одного та до центру вівтаря, Павло тримає Євангеліє, у Петра в руці довгий жезл (збереглися лише залишки) з невеликим хрестом зверху. Загалом їх зображення дуже подібне до мозаїки Палатинської капели, де обидва ці верховні апостоли змальовані в таких самих поставах і з такими ж атрибутами обабіч трону Пантократора²¹⁹. Ця мозаїка розташована в західному торці інтер’єру капели, однак таку композицію можна вважати трансформованим варіантом сюжету “Дар апостола Петру”, характерного для вівтарного оздоблення доіконоборчого періоду, де Петро та Павло відтворені в адорації перед Христом, з рук якого Петро приймає символ “Закону”²²⁰. Різноманітні варіації таких композицій трапляються у вівтарях і пізнішого часу²²¹, а отже, першо-

постолів, відображених на стовпах вівтарної арки Кирилівської церкви, теж можна трактувати як скорочену версію цього сюжету.

Ряд святкових сцен, що починався на стовпах вівтарної арки композиціями “Благовіщення” та “Стрітіння”, мав традиційно продовжуватися на склепіннях трансепта і центральної нави, але ці склепіння в Кирилівській церкві зруйновані та замінені новими. Тому, крім двох перших названих сюжетів святкового циклу, сьогодні існують фрагменти ще лише двох сцен – “Різдва Христового” на торцевій стіні південної частини трансепта та “Успіння Богородиці”, розташованого напроти нього, на торцевій стіні північної частини. Первинні розміри обох цих композицій були величезними: вони займали всю ширину торцевих стін трансепта (7 м), а їх висота дорівнювала відстані між рядом вікон у середній зоні цих стін та арками порталів бокових входів у їхніх нижніх частинах (4,3 м)²²². Проте нині від “Успіння” на північній стіні трансепта збереглася переважно тільки верхня частина з фігурами дванадцятьох апостолів та стількох ж ангелів, які несуть їх на дванадцяти хмарах. У верхній части-

**“Служба святих отців”
(фрагмент). Фреска.
Третя чверть XII ст., Ки-
рилівська церква, Київ**





Сцени житійного циклу Кирила та Афанасія Александрійських та постаті святих. Фрески. Третя чверть XII ст., Кирилівська церква, Київ

ні вцілів сегмент неба, де в розширених редакціях “Успіння” інколи змальовували душу Богородиці, яку несуть ангели, але в кирилівській фресці тепер видно лише нижню частину якоїсь постаті. У центрі цієї композиції збереглися фрагменти зображень ангелів, які схилилися над одром Богородиці, а ще нижче ліворуч – залишки голів та плечей бокової групи апостолів. У сцені “Різдво” на південній стіні трансепта, хоч і в дуже пошкодженому стані, уціліла вся її центральна частина. Нижче залишився фрагмент сцени омовіння Немовляти. Ліворуч розташовані фігури волхвів, які під’їжджають на конях, а праворуч – частина фрески з постатями Богородиці та Христа, якому поклоняються волхви. Угорі містяться залишки зображень ангелів та віфлеємської зірки у сфері.

Традиція компонувати сюжети “Різдво Христове” та “Успіння Богородиці” в такий спосіб, аби постаті Богородиці, яка тримає новонародженого Христа, та Його самого, який тримає душу померлої Богородиці, були дзеркально зіставлені, з’явилася у візантійських храмових розписах XI ст.²²³ А в XII ст. подібний варіант розміщення обох цих композицій і в давньоруських церквах став, очевидно, загальноприйнятним, про що свідчать збережені фрагменти обох цих сюжетів на торцевих стінах трансепта в соборі Різдва Богородиці Антоніївського монастиря в Новгороді (1125) та в церкві Святих Бориса і Гліба в Кідекші під Суздалем (після 1152 р.). Це також підтверджують композиції трансепта Кирилівської церкви, які, попри всі їхні ушкодження, збереглися найкраще²²⁴. Доцільно ще раз наголосити на тому, що в

XVII ст. Павло Алепський бачив в Успенській церкві Печерського монастиря на північній стіні “Успіння Богородиці”, відтворене із зображеннями апостолів та ангелів у хмарах, які цілком могли бути залишками первісних розписів. Зважаючи на це, сучасні дослідники припускають, що в XI ст. на південній стіні цього собору симетрично до “Успіння” могло бути написане “Різдво Христове”. Вірогідно, уперше таку систему розташування цих сюжетів у Києві представили саме фрески Успенської церкви, а отже, вони могли слугувати безпосереднім взірцем для їх представлення в Кирилівській церкві²²⁵.

Від однофігурних зображень у центральному підкупольному просторі Кирилівської церкви залишилися фрески чотирьох стовпників у простінках між вікнами на обох торцевих стінах трансепта, але їх фарбовий шар дуже пошкоджений. На лопатках західної пари стовпів трьома регістрами були розташовані постаті святих воїнів, а також поясні зображення мучеників у квадратному облямуванні іконного типу, що містилися між найвищим та середнім регістрами з фігурами воїнів. Більшість цих фресок уцілила фрагментарно і теж із напівзмитим фарбовим шаром. Єдина постать, яка збереглася тут повністю, – це воїн на південній лопатці північно-західного стовпа у другому регістрі.

Хрещаті склепіння приміщень під північною та південною частинами хорів Кирилівської церкви розписані за тією самою схемою, що й малі купольні склепіння в усіх частинах інтер'єру Софії Київської: усередині склепіння міститься центральний медальйон з восьмикінечним хрестом, по боках від якого чотири медальйони з поясними зображеннями ангелів (у Кирилівській церкві частково зберігся розпис такого склепіння під південною частиною хорів, а розпис симетричного склепіння під північною втрачено майже повністю). Фрески арок, на які ці склепіння спираються, теж повторюють розпис аналогічних арок, розташованих у Софії під хорами: у їх замках міститься такий самий восьмикінечний хрест у медальйоні, а на обох схилах – поясні зображення святих у квадратному облямуванні іконного типу (фрески цих арок у Кирилівській церкві мають здебільшого дуже поганий стан збереженості). На лопатках, розташованих під арками, були зображені постаті мучеників та воїнів, що вцілила переважно фрагментами і також з дуже попованим фарбовим шаром. Однак на північній лопатці арки, яка веде з трансепта в приміщення під південною частиною хорів, залишилася верхня частина постаті мученика, яка, безсумнівно, є однією з найкраще збережених ділянок усього фрескового ансамблю Кирилівської церкви. Цей мученик має невелику темну, трохи роздвоєну на кінці борідку і темне пишне волосся. На ньому червоний плащ, з-під якого проглядає щедро декороване камінням опліччя, зображення рук втрачено, але вцілила верхня частина мученицького хреста. Свого часу існував погляд, що ця фреска є зображенням князя-мученика Бориса, що відповідає іконографічним ознакам його лику. Також вважалося, що на лопатці напроти Бориса мав бути представлений його брат, князь-мученик Гліб²²⁶. Однак сучасні дослідники стару атрибуцію фрагмента постаті мученика, збереженого на арці під південною частиною хорів, заперечують, вказуючи на відсутність у нього княжої шапки²²⁷.

У тому самому приміщенні під південною половиною хорів, на його боковій стіні, є залишки сцени, у центрі якої помітні контури верхньої частини постаті Христа з хрещатим німбом, а нижче – рештки німбів двох інших фігур. У цій композиції ліворуч угорі вцілів фрагмент зображення жінки без німбу. За реконструкцією І. Марголіної, це складові ктиторської композиції²²⁸.

З протилежного боку, на такій самій стіні, під північною частиною хорів, представлено святих рівноапостольних царя Константина та його матір, царицю Олену (збереглися зі значними втратами). Ця композиція, пов'язана з чудом віднайдення Животворного Хреста, на якому розіп'яли Спасителя, та започаткуванням свята Воздвиження хреста (інколи її називають “Істинний хрест з Константином та Оле-



“Святий Кирил навчає в Соборі”. Третя чверть XII ст., Кирилівська церква, Київ

ною”), трапляється в храмових розписах доволі часто, але не має певного усталеного місця. Водночас, за спостереженнями дослідників, існувала очевидна тенденція розміщувати її в західній частині церковного інтер'єру, поблизу нартексів і папертей, де розташовані поховання, а також супроводжувати таке зображення хреста сценами погребань або постатями цілителів, що пов'язано з оповідями про воскресіння померлого та чудесні зцілення хворих, які сталися відразу після віднайдення св. Оленою Животворного Хреста²²⁹. Це, вочевидь, узгоджується з розташуванням цієї композиції у фресковому ансамблі Кирилівської церкви, де наступне в західному напрямі членування інтер'єру належить уже до нартекса з чотирма нішами-аркасоліями князівських поховань. Одна із цих ніш містилася в північній частині нартекса, безпосередньо перед північною навою, де було зображено хрест з Константином та Оленою.

Південне членування нартекса Кирилівської церкви було відокремлене від південної нави апсидою, від якої тепер лишився тільки фундамент. Однак спочатку це членування завдяки апсиді було частково ізольованим приміщенням хрещальні, де розташовувалися три інші аркасолії поховань. На схилах арок усіх цих аркасолій були зображення ангелів, які задовільно збереглися лише в північній аркасолії, а в усіх інших вони фрагментарні або зовсім втрачені. У верхній частині західної торцевої стіни хрещальні почасті вицілили постаті святих, під ними – елементи погрудь святих у медальйонах. Фігури та медальйони з погруддями святих, розміщені на двох лопатках, що прилягають до західної стіни нартекса, також збереглися дуже поспованими фрагментами. Решту площі стін і склепінь середнього та північ-

ного членування нартекса заповнював цикл композицій “Страшного Суду”. І хоча більшість їх уціліли незначними ділянками або повністю зруйновані, схему побудови ансамблю цих сцен в загальних рисах можна визначити.

Увесь простір нартекса перекрито циліндричним склепінням, розміщеним по осі *північ–південь*. Головне ядро “Страшного Суду” із зображеннями Деїсуса та апостолів обабіч Нього було розташоване в середній частині східного схилу цього склепіння. Від неї лишився фрагмент центрального зображення Христа у Славі (дуже пошкоджена нижня ділянка постаті та залишки мигдалеподібної мандорли), ще меншими фрагментами вціліли постаті Богородиці, Іоанна Предтечі та апостолів. Північна частина нартекса – розташована праворуч від зображеного в центрі Христа – була призначена для змалювання сцен Раю та праведників відповідно до традиційної іконографії, орієнтованої на євангельський текст про Царство Боже, уготоване всім благословенним, які стоятимуть по праву руку Його. Тут у верхній частині західної стіни північного членування нартекса, над аркасолією, майже повністю збереглася композиція “Лоно Авраамове”, що символізує небо і зображує праотця Авраама з душею Лазаря на колінах та іншими праведними душами, які стоять обабіч. Від стінописів на північній стіні нартекса залишилося дві невеликі ділянки, а на іншій помітні контури постатей. Імовірно, це праведники, які йдуть до Раю. Значно краще вціліла інша група праведників – на північній лопатці східної стіни нартекса. Тут видно зображення нижніх частин постатей у князівському одязі (плащі та далматіки), які рухаються разом з апостолом, який іде попереду до престолу, де сидять Судді. Загалом можна визначити, що верхні зони стін і склепінь північної частини нартекса заповнювала композиція райського саду, а в нижньому регістрі північної торцевої стіни нартекса та на північній лопатці його східної стіни були розташовані процесії праведників, розподілених, очевидно, на групи за категоріями святості. У середній частині східної стіни нартекса, обабіч арки, що веде в центральну наву, та між її замковою частиною і склепінням, де було представлено Деїсуса й апостолів, містилися фігури ангелів, які, сурмлячи в труби, скликають на Суд померлих. Поряд були й інші зображення, що символізують Друге пришествя та кінець земного світу. Від них у верхній частині південної лопатки східної стіни нартекса добре, порівняно з усіма іншими, збереглася постать ангела, який звиває “сувій” неба. Із цього самого південного боку внизу могли бути представлені сюжети, які зображують Пекло та грішників, бо стосовно до постаті Христа, розміщеного в центрі, південна частина нартекса була розташована ліворуч, тобто там, де, згідно з євангельськими текстами, стоятимуть прокляті, приречені на муку вічну. Це підтверджує і А. Прахов, який зазначає, що під зображеннями ангелів та поста-

Лик царя Константина (композиція “Істинний хрест з Константином та Оленою”, деталь). Фреска. Третя чверть XII ст., Кирилівська церква, Київ



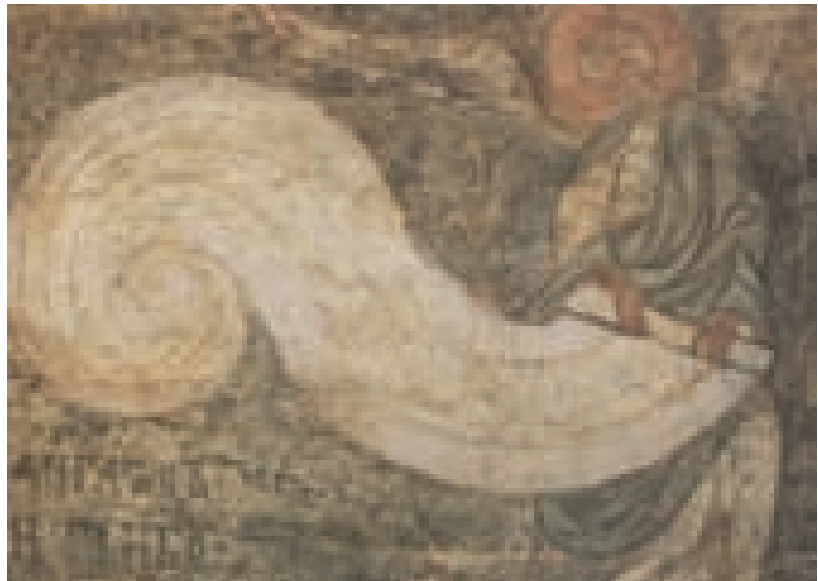
тей, які стоять навколішках (праотці Адам та Єва?), на самому споді праворуч виявлені ворота Пекла²³⁰. Вони, вочевидь, містилися в нижній частині південного простінка між центральною аркою та південною лопаткою, хоча нині жодних решток фресок тут уже немає.

У XII ст. зображення “Страшного Суду” в давньоруському храмовому малярстві стало чи не обов’язковим. Як і у Візантії, увесь комплекс цих сюжетів розміщували в західній частині інтер’єру, однак, залежно від особливостей архітектури конкретної церкви, його побудова могла істотно варіюватися. Дослідники виділяють у давньоруському монументальному малярстві дві основні схеми побудови “Страшного Суду”. Одну з них представляють фрески Кирилівської церкви, де центральний сюжет з Деїсусом та апостолами розташований на східному схилі склепіння нартекса, сонми праведників та райські сцени – у північній його частині, праворуч від Христа, а грішники та Пекло – у південній, тобто ліворуч від Нього. Згідно з другою схемою, центральна частина “Страшного Суду” з Деїсусом та постаттю Христа розміщена на західній стіні, а отже, зображення Раю та праведників перенесені в північну частину інтер’єру, а грішники та Пекло – у південну, при цьому всі або майже всі складові комплексу (як центральна, так і бокові) можуть міститися на одній західній стіні²³¹. Тож не дивно, що в тих розписах, що збереглися у відносно невеликих чотиристовпових церквах, інколи з відсутнім кам’яним склепінням середньої частини хорів, залишки “Страшних судів” представляють лише другу схему побудови. Це, зокрема, “Страшні Суди” Спасо-Преображенського собору Переславля-Залеського (1152) (уцілів фрагмент; нині – ДІМ)²³², Георгіївської церкви в Старій Ладозі²³³, Спасо-

“Лоно Авраамове” (фрагмент композиції “Страшний суд”). Фреска. Третя чверть XII ст., Кирилівська церква, Київ



**“Ангел, що звиває небо”
(фрагмент композиції
“Страшний суд”). Фреска.
Третя чверть XII ст.,
Кирилівська церква,
Київ**



Преображенської церкви Єфросиніївського монастиря в Полоцьку²³⁴, Дмитріївського собору у Володимирі на Клязьмі (1195)²³⁵, церкви Спаса на Нередиці в Новгороді (повністю зруйнований у роки Другої світової війни, існують лише його світлини, картограми та акварелі²³⁶). Однак інколи подібна схема побудови трапляється і в тих храмах, які мають розвинений нартекс із мурованим циліндричним склепінням під хорами. Зокрема, найраніше в Київській Русі зображення “Страшного Суду”, що частково збереглося в Михайлівському соборі Видубицького монастиря, демонструє саме такий приклад. Склепіння середньої частини нартекса цього собору орієнтоване так само, як і в Кирилівській церкві, проте сцена “Хід праведних до раю” розташована в південній його частині. Тому Христа тут було зображено не на східному, а на західному схилі середнього склепіння. А єдиний відомий сьогодні в давньоруських храмових ансамблях XI–XII ст. варіант побудови “Страшного Суду”, аналогічний до фресок Кирилівської церкви, дають лише розписи Микола-Дворищенського собору в Новгороді, у якому в південній частині нартекса вціліли ділянки із зображеннями Пекла²³⁷.

На хорах Кирилівської церкви фрагменти фресок залишилися тільки в південно-східній частині, облаштованій як відокремлене приміщення-каплиця з апсидою в східній стіні. На південній стіні цього приміщення існував сюжетний цикл, від якого повністю збереглася лише одна композиція – розташована між вікном та західним пілоном у нижньому регістрі. Це зображення ангела, який веде Іоанна Предтечу в пустелю. Над цією сценою лишився фрагмент ще однієї композиції, де видно ноги постаті, яка біжить. Зважаючи на зміст нижньої сцени, стає очевидним, що південну стіну цього приміщення хорів було відведено під цикл життій Іоанна Предтечі. Таким чином, орієнтуючись на варіанти послідовного розміщення сюжетів, що ілюструють роки дитинства Іоанна, представлених у найкраще збережених циклах цієї тематики в дияконниках Софійського собору в Охриді (близько 1056 р.)²³⁸ та жертovníку Спаса-Преображенського собору Мірозького монастиря у Пскові (40-ві рр. XII ст.)²³⁹, можна припустити, що у верхній частині південної стіни каплиці на хорах Кирилівської церкви були розташовані такі сюжети: “Благовіщення Захарії”, “Різдво Іоанна Предтечі”, “Вибір імені”, або “Принесення до храму”, а також “Втеча Єлисавети з Іоанном у скелі”. Від останньої зберігся фрагмент постаті Єлисавети, яка тікає від воїнів Ірода, а під нею – сцена з Іо-

анном та ангелом, що вціліла повністю. Продовженням циклу були, ймовірно, традиційні сюжети моління Іоанна в пустелі та проповіді Іоанна і хрещення ним народу, які могли доповнювати сцени його мученицької смерті та сюжет віднайдення глави, як це представлено в розширених предтеченських циклах фресок дияконників собору Різдва Богородиці Антоніївського монастиря²⁴⁰ та церкви Благовіщення на Мячині в Новгороді (1189)²⁴¹. У каплиці хорів Кирилівської церкви ці сцени, очевидно, заповнювали східну частину південної стіни, де зараз існує фресковий тиньк із залишками зображень, які не вдається прочитати. На північній стіні цієї каплиці хорів та в арці, що з'єднує її з центральною навою, кількома регістрами було розташовано постаті святих, від яких лишилися фрагменти патриціанського одягу, а в однієї з фігур зберігся малюнок хреста в руках. Отже, тут було зображено мучеників.

Група виконавців фрескового ансамблю Кирилівської церкви була, очевидно, численною. Попри значні пошкодження фарбового шару більшості збережених фресок, серед них доволі багато таких, які демонструють варіації стилю і техніки виконання, що можна пояснити індивідуальними особливостями роботи конкретних майстрів. Найпомітніші відмінності між окремими частинами ансамблю виявляються в їхньому колористичному вирішенні; саме вони й привертали першочергову увагу багатьох дослідників. Абсолютна більшість зображень, які вціліли в головній апсиді, наосі, нартексі та в південному приміщенні на хорах, написані в червоно-брунатній гамі, де кілька відтінків червоної та коричневої вохри доповнені білим, сірим, сіро-оливковим та оливково-коричневим кольорами, а також блакиттю ляпіс-лазурі, яка невеликими ділянками збереглася на тлі, а в окремих випадках – на зображеннях одягу. Порівняно з таким дуже стриманим колоритом сюжетні сцени й однофігурні постаті фресок дияконника мають яскравіший і значно різнобарвніший вигляд. Тут, окрім відтінків червоної вохри²⁴², широких білих площин, сірих та оливкових кольорів, на всіх німбах і багатьох деталях одягу застосовано жовту вохру, а площини пофарбовані в досить насичений зелений колір – трав'янистий або наближений до смарагдового. Показово і те, що ляпіс-лазур на тлі цих композицій зберігся значно краще, ніж у всіх інших частинах інтер'єру і подекуди має тут інтенсивніший блакитний колір, який переходить у синій. Приклади застосування такої досить яскравої поліхромії трапляються також на деяких інших ділянках розписів Кирилівської церкви, однак це лише поодинокі зображення. Зокрема, у деяких святих, змальованих у верхніх регістрах жертовника для німбів використано не червону, а жовту вохру. Дещо інтенсивнішою тут є і зелень поземів. У південно-західному пандативі підкупольного кільця в напівзмитому стані збереглася постать євангеліста Марка, де первісні підкладки німба, лику та рук, а також кришки пульта виконані лише червоною вохрою, а хітон Марка має інтенсивний трав'янисто-зелений

Орнамент квітково-пелюстковий. Фреска. Третя чверть XII ст., Кирилівська церква, Київ

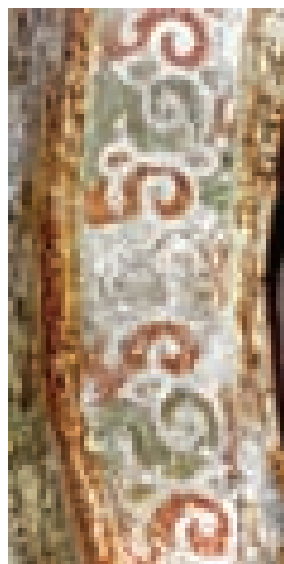
Орнамент стрічково-рослинний. Фреска. Третя чверть XII ст., Кирилівська церква, Київ



відтінок. А найпоказовішим є фрагмент верхньої частини постаті мученика в арці під південною частиною хорів. Його німб пофарбовано жовтою вохрою. Лик по попередній темно-коричневій підкладці модельовано розтушовками світло-жовтої вохри, доповненої на щоках прозорим лесуванням оранжево-рожевої вохри, а в найбільш освітлених місцях покладені широкі м'які мазки чистих білил. Плащ мученика червоний зі смугами білильно-рожевих висвітлень, далматік по темно-сірій попередній підкладці пофарбовано блакиттю, а його жовто-вохристе опліччя і такий самий жовтий тавліон на плащі декоровано синім камінням, що добре зберегло ляпіс-лазурний барвник. Показово, що більшість ликів персонажів багатогурних сцен та поодиноких постатей, розміщених в дияконнику, так само добре або цілком задовільно збереглися. Багато з них, як і лик мученика під хорами, пластично змодельовані тим самим технічним прийомом із застосуванням жовтовохристих висвітлень, доповнених м'якими білильними акцентами, нанесеними на темно-коричневі підкладки. Окрім цього, на деяких з ликів та на окремих кистях рук залишилися додаткові відтінки холоднуватих сірувато-зелених півтонів. Однак трапляються тут варіанти і простішого моделювання, виконаного безпосередньо по жовтовохристій підкладці німба розбілом жовтої вохри, доповненої прозорими коричневими та сіруватими тіннями. Заключний малюнок таких ликів, виконаний темно-червоним та коричневим кольорами, має більш графічний вигляд. У змалюванні складок одягу постатей дияконника застосовано як градацію тону, так і графічні засоби побудови форми. На одязі, що має червоне, зелене або менш насичене сіро-зелене чи сіро-бузкове забарвлення, складки намальовані темними смугами з прозорими затіненими доповненнями, а на їхні освітлені ділянки покладені білила з домішками кольору підкладки, що разом з тіннями та ділянками півтонів, у яких залишена незафарбована підкладка, створюють м'яку моделюючу градацію тону. Проте на одязі червоного й насичено-зеленого кольорів освітлені ділянки найчастіше висвітлені чистими білилами, які на тлі підкладок здаються графічними та навіть різкими смугами. Графічні елементи переважають і в зображеннях білого одягу, складки якого по білильній попередній ґрунтовці промальовані тонкими вохристими або зеленими смугами, що часто нагадують умовне декоративне штрихування.

Щодо фресок, які містяться в інших частинах інтер'єру і виконані переважно червоними барвами, то серед них є небагато таких, які зберегли достатньою мірою моделюючі шари фарби, а залишки світлотіньового моделювання ликів наявні лише в поодиноких зображеннях. Це, наприклад, лик імператора Константина під північними хорами, модельований по темно-коричневій підкладці монохромною червоно-рожевою градацією тону. Дещо в гіршому стані збереглися лики композиції "Стрітєння", які на обох стовпах вітварної арки, де поверх коричневих підкладок нанесені рожево-сіруваті світлові відтінки. При цьому у Симона Богоприємця окреслення вилиці темними дугоподібними

Орнамент стрічково-рослинний. Фреска. Третя чверть XII ст., Кирилівська церква, Київ

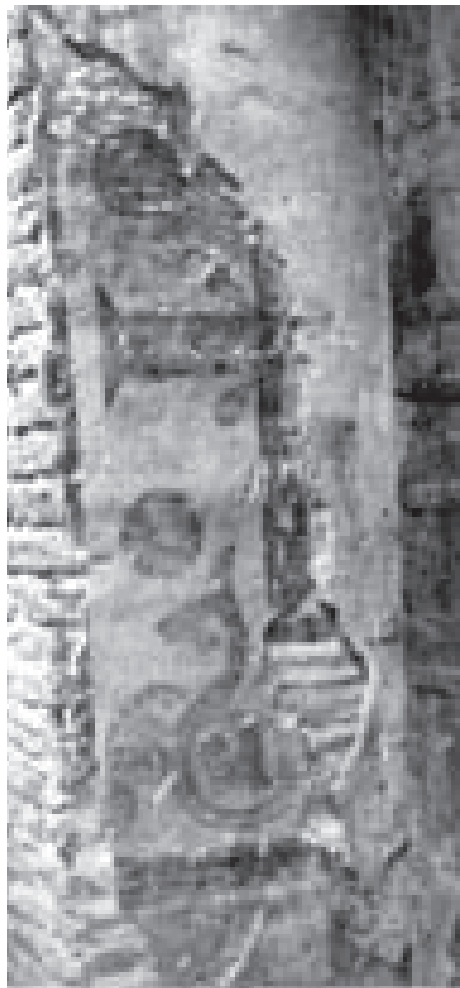


Орнамент стрічково-рослинний. Фреска. Третя чверть XII ст., Кирилівська церква, Київ



смугами свідчить про очевидні риси графічної стилізації. Білильні полиски на його вилиці, напевно, також були стилізованими, однак вони не збереглися. Останні лики, витримані у подібній червоно-рожевій гамі, змиті в основному до первісних темно-червоних або коричневих підкладок, на яких лише в окремих зображеннях видно залишки малюнка деталей та незначні ділянки моделюючих шарів. А складки одягу в деяких із таких фресок уціліли задовільно і так само, як розписи дияконника, демонструють два варіанти виконання – світлотіньовий та графічний, представлений у досить різноманітних стилістичних інтерпретаціях. Розвинений світлотіньовий варіант моделювання складок найкраще зберігся в зображеннях постатей “Стрітєння”. На мафорії Богородиці тут наявні залишки первісної коричнево-червоної підкладки з фрагментами малюнка. А на одязі інших фігур, який первинно мав коричнево-сіре, сіро-блакитне та сіро-оливкове пофарбування, складки промальовані темно-червоними та темно-сірими лініями, що в затінених місцях потовщені та доповнені прозорим лесуванням. Їхні освітлені ділянки вкриті щільнішими шарами рожевого, світло-блакитного та сріблясто-сірого кольорів, які завершують білила, м’яко розтушовані на опуклостях плечей, ліктів та колін. Зовсім інший вигляд мають фелони і підризники святителів “Служби святих отців” в апсиді. Усі вони білі й попередньо профарбовані чистими білилами. Складки на фелонах промальовані тонкими графічними лініями, що скрізь мають однаковий червоно-вохристий колір і майже не варіюються за товщиною. Складки на підризниках святителів, окрім червоної вохри, також промальовані коричневою та оливково-сірою фарбами. Водночас ширина смуг малюнка складок підризників істотно різниться: в затемнених місцях вони значно ширші та вздовж однієї зі сторін інколи трохи розтушовані, що створює певний пластичний ефект і навіть дає відчуття об’ємної статурності цих загалом силуетно-площинних зображень. Одяг персонажів сцени з Іоанном Предтечею та ангелом на хорах виконано теж дуже графічно. На гіматії ангела і туніці Іоанна, які тут також мають біле забарвлення, складки промальовані тонкими червоними лініями, що формують пасма, ущільнені в затінених ділянках, а на коричнево-брунатному хітоні ангела каліграфічне мереживо білильних ліній вкриває освітлені частини, залишаючи порожніми затінені місця. Проте найяскравіше пластичні можливості графічних засобів побудови форми демонструє винятково майстерно виконана постать ангела зі “Страшного Суду”. Його хітон не має попередньої кольорової підкладки, світле локальне забарвлення визначають незафарбовані ділянки чистого тиньку, а тінювим тоном є широкі червоно-вохристі мазки попередньої розмітки, доповнені тільки лаконічними штрихами сіро-оливкового кольору, покладеними зверху. А складки гіматія по світло-сірій підкладці промальовані смугами темнішого сіро-оливкового

Хрест проквітлий (фрагмент). Фреска. 20-ті рр. XII ст, Борисоглібський собор, Чернігів. Світлина 1940-х рр.



кольору і висвітлені мазками напівпрозорих білил, що в місцях зламів тканини та на опуклостях форми згущуються, увиразнюючи об'ємну пластику постаті.

Сцена “Лоно Авраамове” у північній частині нартекса втратила фарбовий шар до первинних червоних підкладок. Проте основні її деталі вціліли і свідчать про її композиційну аналогію такому ж сюжету в розписи нижньої церкви Бачковського монастиря²⁴³. Дуже схожі в цих пам'ятках зображення Авраама, який тримає на руках душу Лазаря; майже однаково виконані і бокові групи праведних душ, розмішені кількома рядами що дають відчуття глибинної просторовості. Особливою рисою цієї композиції Кирилівської церкви є наявність дерев райського саду з розлогим віттям, що ніби копіюють пейзажі мініатюр доби македонського ренесансу. Орієнтацію на ту ж елліністичну традицію демонструє і композиція “Різдво Христове” на південній стіні трансепта Кирилівської церкви, де, незважаючи на її дуже погану збереженість, досить чітко видно просторові плани, що розгортаються в глибину грядями гір та між якими рухаються персонажі. Зовсім інший вигляд мають сцени життійного циклу Кирила та Афанасія Александрійських у дияконнику, де всі дійові особи зображені в один ряд уздовж нижнього облямування і разом з елементами архітектурного тла майже скрізь щільно заповнюють композиційну площину. І хоча в деяких з розташованих тут сжетів окремі персонажі сповнені активної динаміки, як-от група біснுவатих у сюжеті “Зцілення Кирилом біснуватих”, але в більшості композицій цього циклу панує статика і симетрія.

Виконання більшості постатей, збережених у фресках Кирилівської церкви, орієнтоване на зразки класичної пропорційності, інколи вони мають підкреслено струнку, з натяком на аристократичну витонченість, поставу. Трапляється і дещо відмінний варіант статури – властивий святителям двох верхніх регістрів жертвенника. Вони також високі, але деякі з них розширені донизу, що надає їхнім силуетам масивності та гіпертрофованої монументальності. Є також варіанти вкорочених фігур. У люнеті південної стіни під хорами над залишками ктиторської композиції є зображення двох невідомих святих, постаті яких здаються приземкуватими та великоголовими. Проте найчисленніші вони в сюжетних композиціях дияконника, де в окремих персонажів, зображених у сидячому положенні, надто малі торси, в інших – короткі ноги. До того ж кисті благословляючих рук у більшості з них неприродно великі, а надмірно підкреслені опуклості колін інколи сприймаються як анатомічна деформація.

У цілому серед розмаїття індивідуальних манер фрескістів, які працювали в Кирилівській церкві, можна виділити два основні стилістичні різновиди. Один з них представляють зображення святителів “Служби святих отців”, фрагмент “Євхаристії” в центральній апсиді, композиція “Стрігання”, постаті апостолів Петра й Павла на стовпах вітарної арки, частини сцен “Різдво Христове” й “Успіння Богородиці” на торцевих стінах трансепта та “Страшного Суду” в нартексі, а також розташований на хорах сюжет з ангелом, який веде в пустелю Іо-



Орнамент стрічково-рослинний. Фреска. 20-ті рр. XII ст., Борисоглібський собор, Чернігів. Акварель 1940-х рр.

Богородиця Оранта (фрагмент). Фреска. Перша половина XII ст., Успенський собор Єлецького монастиря, Чернігів



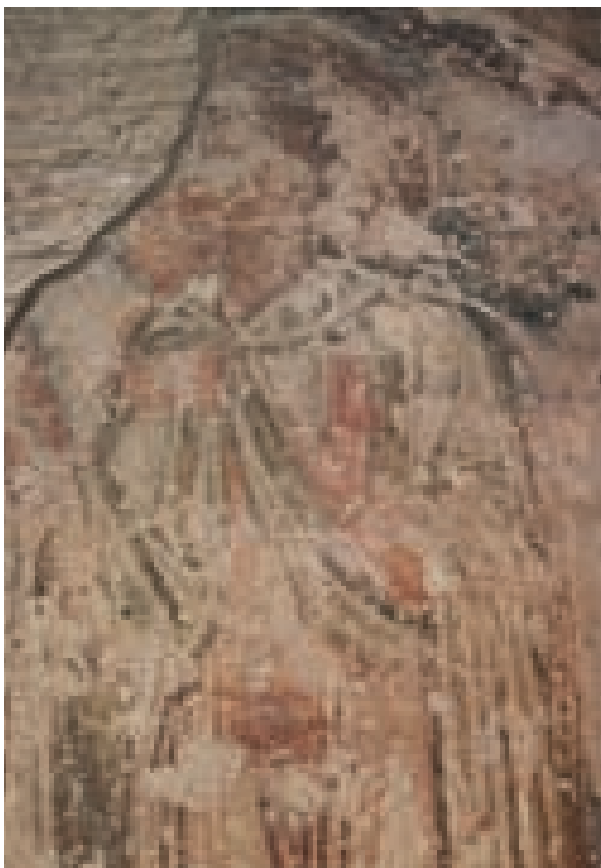
анна Предтечу. Виконавці всіх названих стінописів орієнтувалися на сучасне їм візантійське мистецтво, на що вказують очевидні риси, притаманні комнінівському малярству другої половини XII ст., очевидні у їхніх роботах. Щоправда, найхарактерніші ознаки стилю пізньокомнінівського монументального живопису – так звана “динамічна” манера та лінійна стилізація форми – виявляються в них досить стримано. Навіть найбільш графічно виконані складки одягу святих “Служби святих отців”, сцени з ангелом, що звиває “сувій” неба, та ангелом, який веде Іоанна Предтечу в пустелю, не передають повною мірою тієї абстрактної орнаменталізації малюнка, яка характеризує останні фази розвитку “динамічної” манери. А серед ликів лише у Симеона Богоприємця зі “Стрітіння” бачимо очевидні ознаки стилізації контурних описів. Недарма саме його зображення дослідники обирають для порівняння зі стилем сучасних храмових розписів Візантії²⁴⁴. Однак у цьому випадку варто враховувати те, що моделюючі шари фарби більшості ликів кирилівських фресок переважно або й повністю втрачені, тож не виключено, що стилізацію малюнка, як і освітлені ділянки, під час виконання могли застосовувати значно ширше і різноманітніше. В іншому стилістичному варіанті, репрезентованому в кирилівських фресках найпоказовішими щодо цього композиціями житійного циклу Кирила та Афанасія Александрійських, розташованих в дияконнику, очевидною є аскетично забарвлена ретроспективна орієнтація на традиції ієратичного мистецтва попередніх періодів. Попри це, у фрескістів, які працювали над цими композиціями, також можна виявити елементи стилю сучасного візантійського мистецтва. Проте тут вони помітні лише в окремих зображеннях одягу, складки якого або увиразнені темними смугами на білому тлі, або контрастно модельовані чистими білилами по колористично насиченим попереднім підкладкам. Щодо ликів, які у фресках дияконника збереглися найкраще, то навіть ті з них, які мають найбільш контрастну світлотінь, типових ознак графічно стилізованого рельєфу не демонструють.

Усі написи, залишки яких було виявлено у фресковому ансамблі Кирилівської церкви (у тому числі й нині втрачені), слов'янські. Із цієї причини А. Прахов, який першим їх виявив і розчистив, вважав, що виконавцями кирилівських фресок були місцеві майстри. Водночас він підкреслював, що цей факт підтверджують не лише збережені написи, але й стиль фресок. Однак варто зауважити, що при порівнянні

він залучав не сучасне цьому ансамблю малярство Візантії, а мозаїки та фрески Софії Київської, виконані більш ніж за століття до його появи²⁴⁵. Натомість Н. Кондаков у житійних сценах Кирила та Афанасія, розташованих у дияконнику Кирилівської церкви, вбачав риси “похмурої характерності”, притаманної, на його думку, “пізньому візантійському живопису”²⁴⁶. Однак надалі більшість дослідників схилилися до думки, що кирилівські фрески є роботою місцевих майстрів, головним аргументом при цьому називаючи саме слов’янські написи, бо детально вивчати стилістичні риси розпису, який тривалий час перебував майже під суцільним олійним записом, можливості не було. Тепер, коли всі олійні нашарування видалено (за винятком окремих ділянок), стало очевидним, що стиль більшості фресок Кирилівської церкви демонструє близьку спорідненість із тогочасним візантійським мистецтвом, а отже, виконавцями цього ансамблю, найвірогідніше, керував приїжджий візантійський майстер або й кілька таких майстрів. Н. Козак цю гіпотезу дещо конкретизував, навівши перелік відомих імен святителів, зображених у жертovníку Кирилівської церкви, який дає підстави припускати наявність зв’язку її кліру з Македонією та Північною Грецією. Дослідник також висунув припущення, що саме звідти могли бути запрошені й головні майстри, які ввійшли до складу тих, хто виконав стінописи Кирилівської церкви²⁴⁷.

Декоративні розписи в інтер’єрі Кирилівської церкви збереглися численними фрагментами. Орнаментальні мотиви, які тут трапляються, порівняно з представленими в київських мозаїках та фресках XI – початку XII ст., набагато різноманітніші, хоча їх зв’язок з попередньою київською традицією декоративного оздоблення храмових інтер’єрів також очевидний. Зокрема, під склепінням купола Кирилівської церкви, на його межі з барабаном, зберігся фрагмент орнаментального фриза – широкої смуги, що, заламуючись під прямим кутом, утворює зубці, подібні до поребрика. У мозаїках центрального купола Софії Київської його склепіння від барабана відділяв фриз аналогічних зубців (там він також зберігся фрагментарно). Такі ж зубчасті орнаменти, як і у фресках Софії, у Кирилівській церкві прикрашають щокі арок під хорами (збереглися фрагментами). Серед орнаментальних фризів, які в ансамблі кирилівських фресок розташовані на бокових гранях лопаток, наявний квітково-пелюстковий мотив, що за своєю композиційною побудовою подібний до найпоширеніших варіантів цього орнаменту в софійських фресках. А фризи, утворені ступінчастими хрестами, розташованими на бокових гранях лопаток дияконника Кирилівської церкви, є буквальною аналогією до фрагмента хрещатого

“Три отроки у печі вогненній” (фрагмент). Фреска. Перша половина XII ст., Успенський собор Єлецького монастиря, Чернігів





Лици праведників (?) (сцена “Хід праведних до раю” з композиції “Страшний суд” (?), фрагмент). Фреска. Перша половина XII ст., Успенський собор Єлецького монастиря, Чернігів. Світлина С. Таранушенка 1932 р.

рослинного орнаменту з гачками та штрихами, запозиченими з так званих епіграфічних орнаментів куфічного типу. Подібний орнамент відомий у фресках собору Різдва Богородиці Антоніївського монастиря в Новгороді²⁴⁸, а серед пам'яток, хронологічно близьких до кирилівських фресок, дуже схожий орнамент є в розписах другого періоду (1189), що збереглися в Успенському соборі у Володимирі на Клязьмі²⁴⁹. Орнаменти, утворені смужками, що вигинаючись, формують мигдалеподібні чи серцеподібні медальйони, заповнені рослинними елементами, на фризах, що прикрашають в Кирилівській церкві лутки вікон на північній торцевій стіні трансепта. Окремі варіанти цих фризів як загальною побудовою, так і своїми деталями дуже близькі до схожих орнаментів церкви Бачковського монастиря, де вони також містяться в лутках вікон²⁵⁰. У кількох орнаментах кирилівських фресок трапляються багатопелюсткові розетки, вписані в кола (мотив досить поширений, але в більш ранніх київських монументальних ансамблях не представлений). Існують у фресках Кирилівської церкви і досить рідкісні композиції, що складаються з великих хрестів, у круглому облямуванні, доповненому ступінчастими мотивами та різноманітними рослинними елементами.

орнаменту, який було знято з лопатки арки дияконника Михайлівського Золотоверхого собору. Проте найчисленнішими в кирилівських декоративних розписах є фризи, що становлять орнаменти стрічково-рослинного типу, які промальовані білильними смугами на різнобарвному червоному та зеленому тлі або червоно-вохристими смугами на тлі чистого тиньку. Багато з них за композиційною побудовою теж досить близькі до орнаментів цього типу, представлених фресками Софійського та Михайлівського Золотоверхого соборів. Однак саме серед цих орнаментів Кирилівської церкви найпоширенішими є мотиви, які в збережених елементах декоративних розписів київських храмових інтер'єрів попереднього періоду не трапляються. Це, зокрема, фризи, що поєднують деталі



Лици праведників (?) (сцена “Хід праведних до раю” з композиції “Страшний суд” (?), фрагмент). Фреска. Перша половина XII ст., Успенський собор Єлецького монастиря, Чернігів. Копія Є. Евенбах 1924 р. ЧДІАЗ

Мучениця. Фреска. Перша половина XII ст., Успенський собор Єлецького монастиря, Чернігів. Світлина С. Таранушенка 1932 р.



У нижній частині стіни дяконника Кирилівської церкви збереглися фрагменти розпису, який зображає розміщену на стіні тканину, або так званий розпис “рушниками”. Незначні залишки подібних “рушників” є і в деяких інших місцях. Тож є підстави для припущення, що нижні частини стін по всьому інтер’єру Кирилівської церкви були прикрашені такими самими зображеннями тканини. І це ніби підтверджують дані, наведені А. Праховим, згідно з якими цокольна панель, розташована в головній апсиді церкви між нижнім рядом медальйонів зі святителями та лавою сінтрону в ХІХ ст. ще зберігала розпис “занавісками”²⁵¹ (нині від фресок цокольної частини апсиди не залишилося нічого). Однак на південній стіні каплиці хорів уцілів



Орнамент стрічково-рослинний. Фреска. Перша половина XII ст., Успенський собор Єлецького монастиря, Чернігів. Світлина С. Таранушенка 1928 р.

ниними архітектурні арки, що в нижніх частинах стін застосовували як декоративні елементи²⁵⁴. Однак у давньоруських соборах і церквах XI ст. в цокольних панелях стін збереглися лише живописні імітації облицювання кольоровим мармуром – так звані полілітії – або орнаменти, які до декорування тканин не мають стосунку (про таке оформлення цокольних панелей у Софії Київській детально йшлося вище). Перші “рушники” в цокольних панелях храмових інтер’єрів Києва та інших давньоруських міст з’явилися в перші десятиліття XII ст. і згодом повністю витіснили живописні імітації мармурового облицювання²⁵⁵. Проте до кінця цього століття обидва види декорації – живописна полілітія і зображення тканин – використовувати паралельно, інколи поєднуючи їх в інтер’єрі однієї церкви. Найбільші ділянки розпису “рушниками” і живописними полілітіями вціліли в цокольних частинах стін храму на Протоці в Смоленську, відомого за археологічними розкопками, а також за рештками деяких інших церков XII ст., також виявленими в Смоленську²⁵⁶. Подібне сполучення відоме і в храмових розписах Новгороду. Зокрема, у соборі Антонієвського монастиря цокольні частини стовпів вітварної арки прикрашені зображеннями звисаючих тканин, а на західних стовпах збереглися залишки імітації мармуру²⁵⁷. Подібна система декорації існувала і в церкві Спаса на Нередиці, де в ході розкопок виявили розпис, що імітує тканину, якою по низу завішено увесь вітвар, а у всіх інших частинах інтер’єру тут збереглися зображення облицювання мармуром²⁵⁸. Майже повна втрата фресок у нижніх частинах усіх стін Кирилівської церкви не дає можливості з’ясувати, чи існували подібні відмінності в характері декорації цокольних панелей у її вітварній частині та в наосі. Однак той фрагмент, що вцілів на південній стіні каплиці її хорів і зображує тканину, повішену на мармурову панель стіни, є унікальним прикладом поєднання цих двох видів декорації, який серед відомих сьогодні залишків храмових розписів аналогій не має.

У XII ст. роботи з малярського опорядження храмів проводили і в Чернігові. Однак про них відомо переважно з матеріалів археологічних досліджень, які просто засвідчують наявність у храмових інтер’єрах стінного живопису. Зокрема, значну кількість дрібних уламків фрескового тиньку із залишками фарбового шару було зна-

фрагмент дещо відмінного варіанта оформлення цокольної частини стіни, на якій розпис “рушниками” зверху доповнено імітацією мармурового облицювання, написаного по чистому тиньку хвилястими діагональними смугами червоної вохри. Тож цілком можливо, що в інших частинах інтер’єру церкви декорацію, що нагадує мармурове облицювання, також застосовували в подібному сполученні із зображеннями тканин або й самостійно.

Походження оздоблення стін храмового інтер’єру розписом, що імітує завіси, пов’язують з текстами описів старозавітної Скинії, прикрашеної дорогими тканинами²⁵². Інколи подібні розписи стін, що нагадують розкішно декоровані орнаментами тканини, можуть символізувати вітвар і вітварну завісу новозавітного храму²⁵³. У церковних розписах доіконоборчого періоду відомі зображення, які імітують завішені тка-

йдено в різні часи під час розкопок Борисоглібського собору (1097–1123 рр. / 1115–1123 рр.)²⁵⁹. У ході вивчення Борисоглібського собору в 1947–1948 роках (автор – М. Холостенко) залишки фресок виявили і на його стінах. Це фрагменти орнаментів з проквітливими хрестами у проходах північного та південного порталів та орнаменти в лутках деяких вікон (тепер від них лишилися незначні сліди). Окрім цього, чимало фрагментів фрескового тиньку із залишками фарби знаходили і під час розкопок церкви-усипальні (початок XII ст.), Благовіщенської церкви (1186), Іллінської церкви (XII ст.)²⁶⁰.

А єдиний з чернігівських храмів першої половини XII ст., який зберіг до сьогодні залишки фрескових розписів на стінах, – це Успенський собор Єлецького монастиря. Найбільші за площею фрагменти фресок тут виявлені у пандативах купола, де в 1990-х роках з-під пізніших тинькових нашарувань і набілів звільнили частини постатей євангелістів, які сидять за пультами й пишуть Євангелія (реставратор – А. Остапчук). У той самий час у простінках вікон барабана купола було виявлено незначні фрагменти фігур²⁶¹. Ділянки фрескового розпису вціліли і в західній частині південної нави, де на західній торцевій стіні над виступаючим півколом апсиди каплиці, розташованої в нартексі, збереглася нижня частина композиції “Три отроки в печі вогненній”.

А найбільше вцілілих фресок було, очевидно, у нартексі, де тепер залишки фрескового тиньку є лише в південній каплиці, яку від середньої частини нартекса відділяла аркада на двох колонах (їхні залишки виявили під час розкопок). В апсиді цієї каплиці (конха та верх вертикальної стіни) збереглися контури верхньої частини постаті Богородиці Оранти. За даними В. Лазарева, у цьому соборі, крім сцени з трьома отроками в печі, були також залишки композиції “Хрещення”, але він не називає місця розташування цієї композиції²⁶². Якщо припустити, що каплиця в нартексі Успенського собору виконувала функцію баптистерія (в її апсиді виявлено уламки купелі), то “Хрещення”, очевидно, мало міститися саме в ній, найімовірніше, на склепінні, де і тепер залишилися незначні фрагменти фрескового тиньку. До того ж існує копія нині втраченої частини фрески цього собору, виконана в 1924 році Є. Евенбах (ЧДІ-АЗ), на якій зображено кілька голів. За свідченням А. Карнабіди, фрагмент з цими головами містився в північній частині нартекса (точне місцеперебування не визначено) і був залишком сцени, яка, вірогідно, входила до комплексу сюжетів “Страшного суду”, що міг займати середню та північну частину нартекса²⁶³.

Серед названих чільних зображень, що вціліли до сьогодні в Успенському соборі, найкраще збереженою є крайня ліва постать іудейського отрока композиції “Три отроки в печі вогненній”. Тут видно червоно-вохристі попередні пофарбування лика, німба та кистей рук. На зображенні плаща лишилися світло-зелена підкладка, по якій складки графічно промальовані численними тонкими оливково-зеленими лініями. Такими самими графічними лініями коричнево-червоного кольору

Орнамент спіралей. Фреска. Перша половина XII ст., Успенський собор Єлецького монастиря, Чернігів



виконано складки на світло-кремовому тлі туніки цього отрока. На одязі двох інших отроків наявні залишки червоно-вохристих підкладок. Стіну печі зафарбовано густо-червоною вохрою, на якій різними відтінками розбілу цієї ж вохри промальовано деталі. Червоно-вохристі кольори домінують і на фрагментах постаті святиителя на стіні поряд, де складки підризника на тлі майже чистого тиньку проштриховані тонкими червоними смугами, які іноді заламуються, утворюючи гострі кути і трикутні форми. Червону вохру застосовано і для підкладок німбів євангелістів у пандативах, але тут її доповнюють зелений та сіруватий кольори підкладок одягу. Малюнок складок на всіх збережених фрагментах одягу дуже графічний, і хоча абстрактна орнаменталізація тут ще не простежується, багаторазово повторювані тонкі графічні лінії часто набувають відверто декоративного вигляду.

В Успенському соборі, крім залишків чільних зображень, були фрагменти орнаментального розпису. Один з них зберігся в лутці вікна південної нави. Він становить ряд великих з'єднаних спіралей, промальованих смугами зеленої фарби на тлі чистого тиньку. Контури цих спіралей хвилясті і схожі на бруньки чи дрібні пелюстки. Подібні мотиви можна розглядати як схематизований варіант популярного ще за античної доби орнаменту, утвореного пагонами з численними дрібними листками чи пелюстками, які нагадують гірлянди, що розгалужуються і закручуються спіралями. Аналогічні орнаменти були поширені й у візантійському монументальному мистецтві доіконоборчої доби, зокрема в мозаїках Равенни²⁶⁴. Одну з ніш прикрашав орнамент, дуже подібний до стрічково-рослинних мотивів Софії Київської. Зараз він втрачений, збереглися лише його світліни.

ІКОНОПИС

Християнське образотворче мистецтво прийшло на Русь разом із самим християнством, мабуть, уже в другій половині IX ст., як один із наслідків кирило-мефодіївської місії. Однак зразки мистецтва того часу не збереглися, так само як і кінця X ст., коли було розпочато церковне будівництво коштами київських князів. Тож початки локальної, а зрештою й національної мистецької традиції губляться в давніх переказах та відголосах пізнішого часу, вивчення яких є важким і дає непереконливі висновки. Такі висновки здебільшого гіпотетичні, адже при дослідженні доводиться обмежуватися загальними спостереженнями й міркуваннями, побудованими на ґрунті спільності з візантійською спадщиною. Щодо самих пам'яток, то в кращому разі це невеликі фрагменти тиньку із залишками живопису з руїн Десятинної церкви, побудованої в 990-х роках¹. Усе, що могло б належним чином характеризувати сакральне чи світське сюжетне мистецтво цієї початкової доби, безслідно зникло.

Від іконопису Русі найдавнішого періоду її християнської історії не лишилося збережених для дослідження творів, тому його можна реконструювати лише на основі різних джерел. Ідеться насамперед про відтворення загальної іконографії та конкретних образів, однак висновки не можуть бути напевне достовірними. Вони варті уваги лише якщо дають можливість відновити історію розвитку іконопису в означений період. Приклад з історії вивчення давньоболгарського мистецтва свідчить, що шляхом дослідження архаїзуючих явищ можна виявити характер загиблих оригіналів². Нині це підтверджено творами, знайденими пізніше³, і саме вони певною мірою характеризують початкове християнське образотворче мистецтво Київської Русі. Його джерелом мала бути книжкова мініатюра⁴. Подібне явище ґрунтовно простежено на візантійському матеріалі, збереженому значно краще, ніж східнослов'янський⁵. Історичні умови сприяли впливу на початковий розвиток київського сакрального мистецтва саме Константинополя й Болгарії, що стає очевидним при дослідженні наявних творів⁶.

Літопис повідомляє, що князь Володимир Великий після спорудження Десятинної церкви "вда ту все еже бе взяль в Корсуни иконы и ссуды церковныя, и кресты"⁷. Це чи не єдиний випадок, коли визначено походження певних предметів церковного начиння. Проте здебільшого вони мали виготовлятися місцевими майстрами за візантійськими взірцями. Середньовічна Русь успадкувала сакральне мистецтво від Візантії в добу його найвищого піднесення, коли тривалі суперечки з іконоборцями залишилися позаду й оновлений іконопис уже набував своєї класичної форми⁸. Оформила класична система стінопису візантійського храму, пристосована до



“Деїсус”. Смальта; мозаїка. Друга чверть XI ст., Софійський собор у Києві

певних архітектурних форм, що є відтворенням богословських тез⁹. Обов'язковою у візантійському храмі в цей період стала вівтарна огорожа (темплон), прикрашена кількома рядами ікон, а пізніше трансформована в іконостас¹⁰. Саме до вівтарної огорожі належала більшість збережених ікон XI—XIII ст. давньоруського походження, локалізація яких є вельми умовною, бо часом ідеться про доробок грецьких майстрів¹¹.

Від XI ст. в оригіналі не збереглася жодна ікона, яка за своїм походженням була б безперечно пов'язана з Києвом. Проте деякі малярські твори зазначеного періоду, на той час відомі в київському церковному середовищі, можна уявити завдяки їхнім відтворенням у стінописі та в книжковому і пластичному мистецтві. Це не завжди власне копії знищених творів, але принаймні збережено композиційні схеми й певні іконографічні ознаки, визначальні для чудотворних ікон.

Безумовно, мозаїки та фрески Софійського собору в Києві виконані за візантійськими взірцями — іконами, книжковими мініатюрами й збірниками малюнків, подібними до пізніших, доби Палеологів. У цілому тут відображено досить багату іконографію, часом з варіативним повторенням тих самих іконописних сюжетів¹². Однак було б помилкою стверджувати, що всі вони були й сюжетами ікон, виконаних на Русі. Деякі з них виразно пов'язані з архітектурними формами церковної споруди й навряд чи були темами зображень серій власне іконописних творів. В інших випадках вражає подібність до ілюстрацій менологіїв¹³, типологічно відмінних від календарних ікон, зразки яких зберігаються в монастирі Святої Катерини на Синаї¹⁴.

Інша категорія джерел на київському ґрунті — це відтворення в софійських фресках реальних ікон, відповідно оформлених, завдяки чому ці репліки сприймаються як перенесені у стінопис самостійні твори. Іконографічна система стінопису Софійського собору в Києві має кілька мозаїк, які відтворюють зразки, відомі саме завдяки іконопису. Зокрема, це стосується зображення Христа Пантократора в центральному куполі та “Деїсуса” на тріумфальній арці у вигляді трьох медальйонів з погруддями Христа Пантократора, Богородиці й Іоанна Предтечі. Ці образи, доповнені зображеннями архангелів, апостолів і мучеників, також могли прикрашати вівтарну огорожу. Себто йдеться про сюжети, частково репрезентовані софійськими мозаїками центральної частини споруди¹⁵. Те саме стосується мозаїки нижньої частини вівтарної апсиди із зображеннями святигельського чину, склад якого є свідченням популярності цього мотиву в тогочасному християнському сві-

ті¹⁶. Ці образи за своєю загальною типологією цілком відповідають відомим мозаїкам кінця IX ст. з царгородського собору Святої Софії¹⁷. Отже, йдеться про прилучення до високих здобутків візантійської цивілізації, а не до її провінційних варіантів — тут Києву безперечно пощастило.

Софійські фрески із зображеннями святих, хоч і мають іконописний вигляд, та за композиційною побудовою більше подібні до книжкової мініатюри. Переважають фронтально зображені в повний зріст фігури з відповідними жестами. Обличчя в одних випадках типізовані, в інших — виразно індивідуальні. Особливо привертають увагу своїми оригінальними рисами півфігурні зображення в обрамленнях¹⁸. Через наявність серед них Домна і Филипола, було висунуто припущення про залучення солунських майстрів¹⁹. На користь цього висновку свідчить ще й зображення Єрмила Сингидонського, мощі якого (свята голова) зберігалися в Константинополі. У будь-якому разі йдеться про елітну мистецьку течію, характерну й для солунського осередку XI ст.

Загальна орієнтація сакрального мистецтва християнського Києва на візантійську столицю підтверджується різними джерелами: історичними повідомленнями, церковними переказами, власне аналізом нечисленних пам'яток. Якщо дотримуватися хронології подій, то першою слід згадати ікону Богородиці Одигітрії, якою в 1046 році візантійський імператор Константин IX Мономах (1042—1054) благословив свою доньку Анну на шлюб із сином Ярослава Мудрого князем Всеволодом Ярославичем чернігівським. Зіставлення різних візантійських і давньоруських зображень Богородиці Одигітрії показує, що правдивою реплікою ікони, привезеної 1046 року, може бути лише бронзове рельєфне відтворення з Княжої гори початку XIII ст.²⁰

“Києво-Печерський патерик” містить “Слово о пришествії мастеръ церковнихъ от Царяграда къ Онтонию и Феодосію”, у якому йдеться про те, що сама Богородиця доручила будівничим у Влахернах “мощи святихъ мученикъ: Артеміа и Поліекта, Леонтіа, Акакіа, Арефы, Іакова, Феодора”, наказуючи: “сія положите въ основаніи”. Мощі цих святих справді перебували в Константинополі²¹. Як свідчить написане володимиро-суздальським єпископом Симоном (1215—1226) “Слово еже когда основанна бысть церкви Печерскаа”, ці “мощи святихъ мученикъ подо всіми стінами положены быша, идіже и сами написаны суть над мощми по стенамъ”. Цей давній звичай покладання мощей при заснуванні церкви під її стіни засвідчений у Києві й значно пізніше, у 1696 році²². Відомі також відтворення печерської ікони “Успіння Богородиці” з позначенням, що це є “образ і міра” ікони, принесеної 1073 року з Влахерни разом із мощами. А від другої половини XVII ст. з’являються ікони-списки зі



“Святий мученик Єрмил Сингидонський”. Фреска. Друга чверть XI ст., Софійський собор у Києві

срібними мощовиками, вмонтованими в дошку ікони на місці зображення одра; в інших випадках лише позначено їхнє місце. Ці іконографічні деталі відтворюють граюри. Тож такий звичай може свідчити про існування в давнину в Печерському монастирі царгородської ікони з подібно врізаним релікварієм.

Як свідчить жива печерська традиція, відома лише в копіях-списах ікона “Успіння Богородиці” є твором, царгородський оригінал якого принесено до монастиря 1073 року. Відомо, що, починаючи з надрукованого в 1619 році “Анфологіону”, відтворення цієї пам’ятки час від часу повторюється на фортах печерських видань. Щодо власне ікон (а їх існує чимало), то досі належно не з’ясовано їхні склад, генезу й ареал поширення.

На сторінках “Киево-Печерського патерика” кілька разів трапляються згадки про “намісную” ікону, починаючи з розповіді царгородських будівничих про те, як Богородиця у Влахернах власними руками “дасть намъ сію икону” і “та намістнаа, рече, да будетъ”. Про царгородське походження цієї ікони пам’ятали навіть значно пізніше. Зокрема, про це свідчить написана близько 1390 року “Бесіда о святых Цареграда” або ж “Сказаніє о святых местех, о Костянтинеграде и о святых мощей спасшихся во Иерусалимі, а собраных Костянтином царемь

“Успіння Богородиці”.
Дошка; темпера, золочення. Близько 1677 р.,
Київ. ВСІХАМЗ



в нарицаемый Царьград”²³. Як відомо, цей образ у царгородському соборі відтворює вівтарна мозаїка, а за царювання Михаїла VII (1071–1078) його було вміщено на візантійських монетах. Подібне зображення було й у згаданому влахернському храмі²⁴. Тож не випадково до березневого перевороту 1073 року воно з’явилося і на одному з аркушів латиномовної Трірського псалтира, який на той час був власністю дружини київського князя Ізяслава Ярославича — Гертруди²⁵. Причому зображення було на одному з вільних місць самого кодексу, а не на додаткових аркушах з молитвами²⁶. Обрання цього іконографічного образу не було випадковим: саме його відтворено в уже згаданому царгородському соборі в мозаїчній композиції люнета над дверима південного вестибюля. На мозаїці зображено двох візантійських імператорів: засновника столиці Константина й фундатора собору Юстиніана. Доведено, що цей образ був тією загадковою “намісною” іконою, про яку



“Богородиця Велика Панагія”. Дошка; темпера, золочення. Перша чверть XIII ст., Київ. ДТГ

“Святий Георгій”. Дошка; темпера, золочення. Друга половина XI ст., Київ (?). ДММК



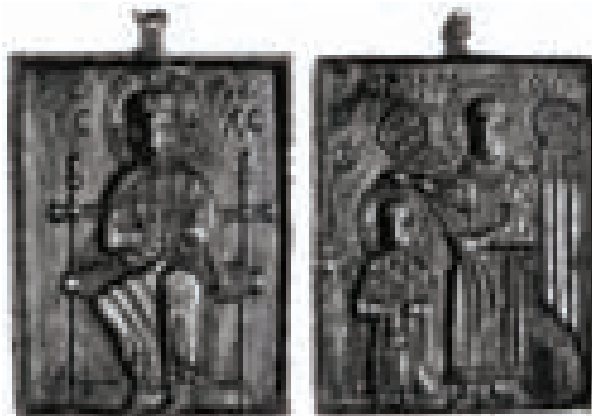
оповідає “Києво-Печерський патерик”²⁷. Вона мала стояти попереду вівтарної огорожі, як це властиво давній традиції, збереженій у сільських церквах української та російської глушини аж до початку XIX ст.

Відтворенням образу Богородиці Печерської також є давня ікона київського походження зі Свенського монастиря поблизу Брянська (РФ). Згідно з переказом, її було принесено до Брянська в 1288 році за бажанням місцевого князя Романа Михайловича, який після свого зцілення став фундатором цієї обителі²⁸. За всіма типологічними ознаками цю ікону слід тлумачити як титарський портрет через зображення преподобних Антонія та Феодосія Печерських²⁹. Подвижники в чернечому вбранні з довгими розкритими сувоями в руках, вірогідно, з’явилися в другій половині XI ст. в композиції, про яку згадує “Слово о пришествии писцев церковных къ игумену Никону от Царяграда” з “Києво-Печерського патерика”: говорючи про померлих Антонія та Феодосія, “**игүменьъ изнесе пред всіми иконі єю**”, і грецькі маляри впізнають їх. Цьому мала сприяти індивідуальна портретна характеристика, яка є навіть у збереженому відтворенні, датування якого викликало суперечки, як це буває з ретельно виконаними ко-

п'ями³⁰. Однак тут ідеться передусім про походження давнього оригіналу, відображеного свенською іконою з формальними ознаками останньої чверті XIII ст. Зображення Богородиці дещо деформоване, найпомітніше в нижній частині фігури — так буває, коли ікона знаходиться на підвищенні.

На кінець XI ст. припадає початок творчої діяльності відомого київського іконописця, печерського ченця, ієромонаха Аліпія (помер у 1114 році), про якого йдеться в 34-му слові патерики. Однак з його ім'ям досі не вдалося пов'язати жоден з відомих в оригіналі творів. Тривалий час, починаючи від Д. В. Айналова, саме пензлю Аліпія приписували ікону "Богородиця Велика Панагія" в Ярославлі, датуючи її початком XII ст.³¹. Однак датування твору початком XIII ст. є більш аргументованим. Локалізувати ж ікону значно складніше, бо вона виразно відтворює мозаїку з усіма притаманними їй особливостями, тож не виключено, що це була композиція апсидальної конхи Успенської церкви Києво-Печерського чи соборного храму Михайлівського Золотоверхого монастиря. Крім Києва, мозаїчних стінописів у середньовічній Русі на той час ніде не було.

Поодинокі ікони давньоруських храмів другої половини XI ст. за іконографією та стилем наближаються до візантійських творів царгородського кола, що свідчить про причетність до їхнього виконання грецьких майстрів. Ідеться про історично пов'язану з Новгородом ікону апостолів Петра й Павла із Софійського собору³², а також про ікону з півфігурним зображенням св. Георгія з Успенського собору в Москві³³. Моделювання зображення, особливо обличчя, здійснено віртуозно, з тонким розумінням технічних засобів, цілком витриманих у дусі класичної традиції. Це твір найбільш елітарної мистецької течії, репрезентованої досить обмеженим колом ікон, так чи інакше пов'язаних своїм походженням з візантійською столицею. Тут, можливо, не варто піднімати питання щодо первісного місцезнаходження ікони на Русі. Очевидно, саме тут і працював винятково обдарований маляр — він був безперечно пов'язаний з вельможним замовником і одним з найбільших політичних та культурних осередків.



"Христос Пантократор. Архангел Михаїл переносить пророка Авакума". Бронза; литво, різьблення. Друга половина XI ст., Київ. ДТГ

Амулет-змійовик "Білгородська гривна". Золото; литво, карбування. Близько 1100 р., Київ. ДРМ





“Богородиця Вишгородська (Володимирська)” (фрагмент). Дошка; темпера, золочення. Перша третина XI ст., Константинополь. ДТГ

Час і лихоліття призвели до майже цілковитої втрати творів сакрального малярства, відомих і шанованих у середньовічній Русі, особливо в XI–XIII ст. Залишилися тільки відтворення деяких з них у пластичному мистецтві, які зберігають іконографію, — переважно це зображення Богородиці³⁴. Поряд з ними слід згадати двобічну бронзову ікону київського походження другої половини XI ст. із зображеннями Спаса на престолі та архангела Михаїла, який переносить пророка Авакума до Даниїла в яму для левів³⁵. Можливо, тут відтворено саме іконографію переддвітарного образу з двома сюжетами, один з яких традиційно пов’язаний з архангелом Михаїлом, хоча біблійний текст не дає такої вказівки.

Нещодавно було знайдено ікону Богородиці Холмської, яка нині зберігається в Музеї волинської ікони в Лучеську³⁶. Її драматичне минуле позначилося на стані давнього малярства: ікона зазнала значних руйнувань, але, на диво, частково збереглися ювелірні прикраси з перегородчастими кольоровими емальми. Про будівництво Холма князем Данилом Галицьким ідеться в літописі у 1223 року³⁷. Там є й оповідання про сильну пожежу, яка знищила місто в 1259 році.

Зруйнований живопис ікони Богородиці Холмської не дозволяє докладно характеризувати всі особливості її виконання. Ікона відтворює образ Богородиці Дексіократуси з напівлежачим на її руці немовлям, яке тримає сувій у лівій руці, а правою благословляє³⁸. Привертають увагу загальна композиція з вишуканими пропорціями зображень та надзвичайно високий фаховий рівень виконання, властивий кращим царгородським творам другої половини XI ст.³⁹ Зокрема, варто порівняти моделювання ікони зі зразками мініатюр деяких грецьких рукописів, шедеврів мистецтва тієї доби⁴⁰. Немає жодних підстав припускати пізніше походження холмської ікони з київського Вотчого монастиря, перед якою молився незадовго до своєї мученицької смерті 1147 року князь Ігор. З його ім’ям пов’язували зовсім інший образ Богородиці, пізнішого походження та з певними типологічними відмінностями⁴¹.

Інакша доля спіткала царгородську ікону Богородиці Елеуси, загальновідому як Володимирська, найбільш досліджену й уславлену⁴². Від первісного живопису збереглися переважно голови Богородиці й Христа, а також деякі дрібніші деталі. Постає навіть питання щодо автентичності наявної композиційної схеми, головним чином через існування іншого іконографічного варіанта, де немовля зображене з оголеними ніжками⁴³. Однак лики збереглися в хорошому стані, саме вони дають підстави характеризувати твір як зразковий для царгородського елітного малярства



“Богородиця Холмська”. Дошка; темпера, золочення. Кінець XI ст., Константинополь. Волинський краєзнавчий музей (Музей волинської ікони)

першої третини XII ст. Прийоми психологічної характеристики та принципи світлотіньового моделювання ликів Богородиці із сумними очима та Христа з довірливим виразом справляють сильне враження, показуючи не лише життєздатність еліністичної спадщини, а й тактовне використання цих прийомів при створенні образу. Тонкі риси обличчя відображають естетичний ідеал, який панує у візантійському церковному малярстві зазначеного періоду. Незважаючи на це, жодна з існуючих реплік цього твору не може посісти місце поруч з оригіналом. Наслідували переважно загальний іконографічний образ поза його стилістичними особливостями та власне мистецьким рівнем, якого мало хто міг досягти. Ікона за своїм функціональним призначенням була виносною, літійною, про що свідчать залишки потрійної рукоятки.

Вишгородську (Володимирську) ікону Богородиці привезено з візантійської столиці на замовлення київського князя Мстислава близько 1130 року разом з іншою, відомою як Пирогоща. А вже 1155 року в Іпатському літописі з'являється запис: "У тім же році пішов Андрій від отця свого із Вишгорода в Суздаль без отчої волі. І взяв він із Вишгорода ікону святої Богородиці, що її доправили з Пирогощею із Цесарограда в одному кораблі, і накував на неї більше тридцяти гривень золота, опріч срібла, і опріч каменя дорогого, і великого жемчугу. Прикрасивши, він поставив її в церкві своїй святої Богородиці у Володимирі на Клязьмі"⁴⁴. Подальша доля цієї ікони, таємно вивезеної князем Андрієм Боголюбським з Вишгорода, уже цілком пов'язана з Північно-Східною Руссю, і лише зрідка згадують про те, що первісно їй судилося побувати в Києві та Вишгороді.

"Благовіщення". Дошка; темпера, золочення. Близько 1130 р., Новгород. ДТГ



Більш загадковою є історія ікони Богородиці Пирогощі, що здавна привертає до себе увагу дослідників, які виказують дуже різні припущення і щодо походження назви, і щодо власне іконографічного образу⁴⁵. Стосовно останнього було висловлено всі можливі думки з відповідною розгорнутою аргументацією, яка в жодному з випадків не переконувала⁴⁶. Мабуть, найбільше істини в здогадках М. Петрова — він вважає, що репліками таємничої київської ікони можуть бути теракотові іконки, одну з яких, із зображенням Богородиці Елеуси, знайдено 1882 року неподалік від Софійського собору⁴⁷.

За переказом, ікону Богородиці Боголюбської виконано в 1158 році за наказом володимирського князя Андрія Боголюбського, який за три роки до того таємно вивіз із київського Вишгорода ікону Богородиці Володимирської, ніби за явленням у наметі⁴⁸. Історична доля цієї ікони тісно пов'язана саме з Володимиром⁴⁹. Ікона дуже пошкоджена, але все ж можливо помітити ознаки, притаманні царгородському малярству XII ст., зокрема в особливостях побудови фігури й виконанні лику

Богородиці. Переказ про виконання ікони за явленням князю, як нині доведено, має пізніше походження⁵⁰. Варто додати, що він виявляє виразно агіографічне забарвлення. Мимоволі постає питання щодо наявності у Володимирі близько 1160 року високопрофесійного царгородського маляра, який міг відтворити видіння князя в іконографічному образі, цілком тотожному київській іконі, репродукованій навіть на бронзових хрестах-енколпіонах⁵¹. Звичайно, це не була ікона Богородиці Пирогощої, адже їй ще після 1185 року міг вклонятися герой “Слова о полку Ігоревім”. За спостереженнями реставраторів, ікона Богородиці Боголюбської виконана в техніці, властивій царгородському іконопису XI–XII ст.⁵² Це важко узгодити з виконанням у другій половині XII ст., до того ж без проявів очевидної архаїзації. Тому з’являється припущення, що князь Андрій Боголюбський міг разом з іконою Богородиці Володимирської вивезти з київського Вишгорода ще й інший твір візантійського малярства — ікону Богородиці Боголюбської. До того ж їхні стилістичні відмінності дуже несуттєві, найімовірніше, властиві індивідуальним манерам. Наведені факти хоч і досить відомі, та їх мали узгоджувати зі штучно створеною історичною схемою, усіляко уникаючи незручних питань.

Подальший розвиток іконопису можна простежити лише за творами, що історично пов’язані з північним і північно-східним регіонами Русі. Звичайно, немає жодних підстав ігнорувати виключно важливу роль Києва в культурному розвитку країни XII — першої половини XIII ст., а з іншого боку — виключати безпосередні контакти нових мистецьких осередків з Візантією. Ще небезпечніше прив’язувати пам’ятки до сучасного політичного стану, перетворюючи їх на засоби створення концепцій, далеких від реальності. Тому будь-яку локалізацію можна прийняти лише за умов її належної аргументації. Однак тут, найімовірніше, ідеться про шляхи та методи засвоєння високої й багатой візантій-



“Спас Нерукотворний” (чільний бік ікони). “Уславлення хреста” (зворотний бік). Дошка; темпера, золочення. Друга половина XII ст., Новгород. ДТГ



ської спадщини, яку покладено в основу давньоруського сакрального мистецтва⁵³. Опанування класичних підвалин виявилось занадто важким, на відміну від композиції, сюжетів, іконографії, особливо у спрощеному вигляді. Найвищі досягнення належать саме елітній течії мистецтва, а його проникнення до демократичного середовища неодмінно супроводжувалося зниженням якісного рівня, фольклоризацією вишуканих форм.

Загальна характеристика церковного малярства на Русі XII—XIII ст. значно ускладнюється через нечисленність збережених творів, уже не кажучи про малярство XI ст. Отже, характеризувати можна лише конкретні пам'ятки, до виконання яких здебільшого неможливо остаточно виключити причетність грецьких майстрів. Так само слід виявляти обережність щодо датування, враховуючи передусім особливості самого твору, а не погляди на нього певних авторитетних дослідників. Але й це також зовсім

не забезпечує від помилок, зумовлених недостатнім знанням широкого художнього контексту, репрезентованого творами всього християнського світу з численних монастирських, музейних і приватних збірок.

Вивчення ранніх давньоруських ікон передбачає також визначення їхнього місця в церковному інтер'єрі й характеристику кожної з них щодо іконографії та стилю⁵⁴. Найбільші за розмірами твори походять з Новгороду. Кілька з них були передвітаними в Софійському соборі, зокрема вже згадана ікона апостолів Петра й Павла (236,0 см × 147,0 см) та вивезена ще в XVI ст. до Москви і вкрита пізніше новим живописом ікона “Спас на престолі” (242,0 см × 148,0 см)⁵⁵. Особливістю іконографії другої є те, що Христос у золотому одязі вказує пальцем правої руки на грецький текст розгорнутого євангельського кодексу. За пізнішою легендою образ начебто написав візантійський імператор Мануїлом Комнін (1143—1180), хоча насправді твір виконано раніше, за взірцем X — початку XI ст. Інші дві ікони, виконані близько 1130 року, походять з Георгіївського собору Юрієвого монастиря. На одній з них зображено в повний зріст св. Георгія-воїна (230,0 см × 142,0 см) з обличчям, виконаним у першій половині XIV ст.,



“Архангел Гавриїл (Ангел Золоте волосся)”. Дошка; темпера. Друга половина XII ст., Новгород (?). ДРМ

а також пізнішими частковими нашаруваннями⁵⁶; на другій — Благовіщення (238,0 см × 168,0 см) з певними іконографічними особливостями, що неодноразово привертала до себе увагу, починаючи від другої половини XVI ст.⁵⁷ Ідеться про зображення Ветхого Деня й Христа в лоні Діви Марії, унікальні для творів візантійського митецького кола початку XII ст., хоча власне тема втілення стала популярною саме тоді. Композиція з монументальними фігурами Діви Марії та архангела Гавриїла яскраво відтворює внутрішнє напруження майстерно обраними засобами, переважно позами та жестами, цілком узгодженими з текстом євангельського діалогу та благовіщенськими літургійними гімнами. Моделювання ликов виконано настільки досконало, що не виникає сумнівів щодо причетності майстра до царгородського осередку. Такі великі за розмірами ікони не доцільно було везти з далекої Візантії, тому їх виготовляли вже на Русі, можливо, безпосередньо в Новгороді. Не варто остаточно відкидати й версію київського походження, попри те, що довести її практично неможливо, бо місцева продукція іконописців нічим суттєво не вирізнялась. Якщо цю ікону приписувати місцевому маляру, то в Новгороді вже в першій половині XII ст. мала б існувати майстерня, рівень якої



“Спас Еммануїл з архангелами”. Дошка; темпера. Кінець XII ст., Русь. ДТГ

мало чим поступався царгородським. Утім пізніші твори спонукають до стриманості в оцінках.

Стилістично близькою до вже згаданого “Благовіщення” виявляється інша новгородська ікона другої половини XII ст., двобічна, із зображеннями Спаса Нерукотворного й Уславлення хреста, імовірно, виконана для церкви Святого Образа на Добриніній вулиці Софійської сторони в Новгороді⁵⁸. Пізніше ікону перенесено до Успенського собору Московського Кремля. Шанування нерукотворного образу, пов’язане з переказом про едеського царя Авгара, уже здавна поширилось у візантійському світі, а особливо після перенесення цієї реліквії (убруса з відбитим на ньому ликом Христа) в 944 році з Едесси до Константинополя. Проте подібні зображення набувають слави вже від VI ст., коли виконано, зокрема, “Мандиліон” із церкви Сан-Сильвестро-Ін-Капіте (нині — у капелі Санта-Матильда Ватикана в Римі). Сліди едеського убруса після пограбування візантійської столиці в 1204 році губляться на Заході, у Римі чи Парижі. Для розуміння класичної східнохристиянської іконографічної традиції виключно важливим є саме цей новгородський образ (77,0 см × 71,0 см). Тут у майже квадратну площину вписано круглий німб, що оточує “святий відбиток” божественного архетипу з ідеальними пропорціями обличчя. Золоте тло навіть замінює власне убрус, підкреслюючи синтез реліквії на полотні з іконою на дошці. До того ж маляр дещо спростив взірець царгородського походження стилістичними засобами. Це стає зрозумілим при порівнянні з виконаними в XII ст. іконами Христа Пантократора. Однак у обох випадках присутнє прагнення створити абсолютний ідеал краси, незалежно від іконописної типології. Варто звернути увагу й на те, що волосся схематизоване й посилене золотими лініями. Золоте волосся в античній культурі вважали символом безсмертя⁵⁹ — про це, безперечно, знали й візантійці, бо зображали золотоволосими лише Христа та ангелів. Новгородська ікона повністю наслідує свій елітний грецький прототип, про що свідчить й інша її композиція — з ангелами, які величю вшановують Голгофський хрест зі знаряддями страстей, також відома від VI ст. Об’єднання двох сюжетів вказує на процесійне призначення ікони, престольної (храмової) за своїм ти-

“Святий Димитрій Солунський”. Дошка; темпера. Близько 1200 р., Русь. ДТГ



пом — такою вона була ще в дерев'яній церкві Святого Образа, побудованій Внездом Нездиничем в 1191 році.

До діяльності тієї ж майстерні відносять виконання деісусного чину, від якого збереглася лише єдина ікона з погрудним зображенням архангела Гавриїла (48,8 см × 39,0 см), більше відома як “Ангел Золоте волосся”⁶⁰. Моделювання лику вирізняється тим, що найсвітліші місця ніби акцентуються поміркованими полисками й кіноварною підрум'янкою. Колорит побудовано на контрастному протиставленні холодних і теплих відтінків охри. Золоте волосся подібне до мозаїчного зображення, викладеного смальтою — цим воно децю відрізняється від попередньої ікони та від великої ікони “Благовіщення”. Обов'язково слід підкреслити яскравий колір одягу. Індивідуальна манера майстра досить своєрідна, хоча в цілому в ній немає нічого неприйняттого для царгородської малярської традиції. Вишуканість твору полягає не лише в дотриманні витончених пропорцій.

Візантійський іконопис кінця XII ст. характеризується надзвичайним розмаїттям манер, зокрема помітне наближення до поширених на романо-готичному Заході.

Здається дивом, що збереглися деякі твори XII—XIII ст., до того ж усі вони мають високий мистецький рівень виконання, отже, їх цінували й шанували впродовж століть. Усі ці ікони за своїм походженням пов'язані з аристократичним колом замовників, які пильно стежили за розвитком візантійського сакрального мистецтва й намагалися робити замовлення кращим тогочасним майстрам. Деякі з візантійських малярів мали працювати на Русі, виконуючи передусім князівські замовлення.

До таких творів належать насамперед дві ікони видовженої форми, призначені, як прийнято вважати, для прикрашання архітрава вівтарної огорожі⁶¹. Проте їхні надзвичайно широкі обрамлення можуть вказувати на первісне розташування, принаймні першої з них (72,0 см × 129,0 см), над церковними дверима, що завширшки 129,0 см, тоді як друга (61,5 см × 146,5 см) дійсно могла належати до огорожі бічного вівтаря в дияконнику. На першій іконі зображено погрудно Спаса Еммануїла та архангелів Михаїла й Гавриїла. Вона походить з Успенського собору Московського Кремля й датується кінцем XII ст.⁶² Юнацькі лики з правильними витонченими рисами засмучені передчуттям майбутніх страждань Сина Божого. Звернення до цієї іконографічної теми в другій половині XII ст. зумовлене суперечками щодо таїнства втілення на царгородських соборах 1150—1170-х років. Колорит живопису стриманий, без білильних акцентів, з м'яким освітленням, яке ніби випромінюють зображені Спас Еммануїл і архангели. Іконографічна схема, відома в християнському мистецтві від середини VI ст., тут наповнюється новим змістом. Уже згадану ікону з погрудним зображенням “Деїсуса” з Успенського собору Московського Кремля (імовірно, перенесена в 1518 році з Володимира) традиційно датують початком XIII ст., хоча вона могла бути написана й одночасно з попередньою⁶³. За мистецькими ознаками вона нічим не вирізняється, хоча ідеальне сприйняття образів тут дещо інше, адже маляр, очевидно, був орієнтований на відтворення певного взірця: звідси й поміркована архаїзація. Однак вона не зменшує одухотвореність, і було б помилково тлумачити стан збереженості живопису як невисокий рівень майстерності.

До цієї ж групи творів належить досить велика ікона із зображенням св. Димитрія Солунського (156,0 см × 108,0 см), близько 1200 року, з нижньої церкви на його честь в Успенському соборі міста Дмитрова⁶⁴. Зображення святого воїна з короткою бородою й вусами відоме також завдяки візантійським творам. Воно існувало у візантійському мистецтві від початку XII ст. поряд із образом юнака, що, зокрема, можна підтвердити мозаїчною іконою св. Димитрія другої половини XII ст. в монастирі Ксеноф на Афоні. Іконографічна формула



“Богородиця Замилування”. Дошка; темпера, золочення. Початок XIII ст., Новгород. ДММК

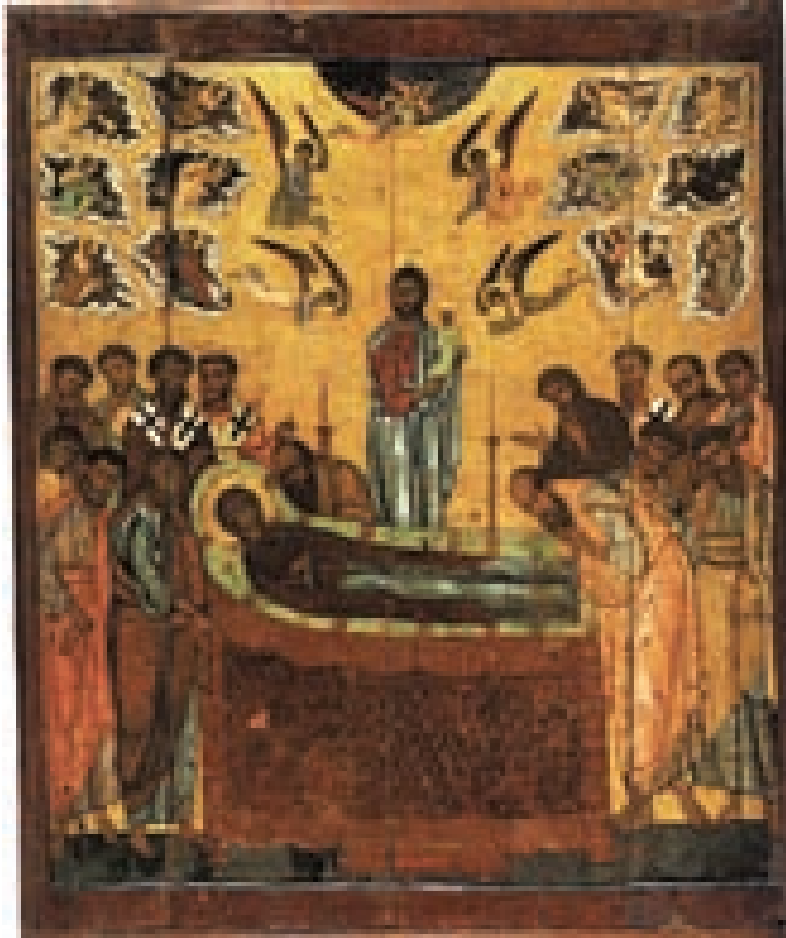
тронного св. Дмитрія відома завдяки актовим печаткам, кам'яному образку, а також грецькому мармуровому рельєфу в Сан Марко у Венеції того самого часу, що й дмитрівська ікона⁶⁵. Поза святого – емблематична, як і жест, яким Дмитрій виймає меч з піхов. Переказ, що пов'язує виконання ікони з особою князя Всеволода, мабуть, не є цілковитою вигадкою. Принаймні безпосередній зв'язок між згаданою іконою та візантійським оригіналом не підлягає жодному сумніву. За всіма формальними ознаками твір не відрізняється від попередніх, найімовірніше, володимирського походження.

Уже було згадано про історично пов'язану з Ярославем славнозвісну ікону “Богородиця Велика Панагія” першої чверті XIII ст., яка копіює більш ранню мозаїку. Деякі помилки маляра у відтворенні оригіналу, захоплення орнаментикою та особливості колориту часом сприймаються як докази авторства місцевого майстра, який до того ж мав знати стінопис Дмитрівського собору у Володимирі на Клязьмі⁶⁶.

Дослідники усіляко підкреслюють високу якість мистецького виконання невеликої ікони “Спас Вседержитель” (45,0 см × 37,0 см) початку XIII ст. з Успенського собору в Ярославлі⁶⁷ (РФ). Вважається, що в середині XIII ст. це була ікона, на яку молилися князі Василій (1238–1249) та Константин (1249–1257), і тому її поставлено над місцем їхнього поховання. Погрудне зображення Христа належить до найпоширеніших у візантійському мистецтві, але цей образ тут дещо адаптований, з ледь помітним відхиленням від класичного взірця, відомого за багатьма творами. Характер зміни в осмисленні образу можна зрозуміти, порівнюючи його, скажімо, з тогочасною грецькою іконою в монастирі Святої Катерини на Синаї, до якої є парним зображення Богородиці в молінні (19,5 см × 15,1 см)⁶⁸.

Означений період історії давньоруського сакрального мистецтва характеризується поширенням надбань пізньоконстантинопольського іконопису з його підкресленою елегантністю. Про це свідчать історично пов'язані з Новгородом твори, які датуються початком XIII ст. Один із них — ікона “Богородиця Замилування” (56,0 см × 42,5 см), що походить з Успенського собору Московського Кремля⁶⁹. Вона має багато спільного з творами грецьких майстрів, зокрема й виконаними після 1204 року для хрестоносців. Існує припущення, що це – той самий образ, який у 1487 році було взято з Троїцької церкви в Новгороді, де він був уславлений чудесами. Певні відхилення від традиційної візантійської іконографії можна пояснити вільним ставленням до неї майстра і використанням взірця, позначеного західним впливом, що було досить поширено на території Східної Латинської імперії⁷⁰. Це явище завдяки грецьким іконам досягло й далекої Русі⁷¹, де вже існували свої маляри, належно обізнані щодо класичних основ грецького іконопису, і тому вони могли виконувати наближені до чужоземних взірців твори. Щоправда, іноді здійснювалося помітне спрощення, наприклад, в іконі “Богородиця Замилування” початку XIII ст. зі Старої Русі.

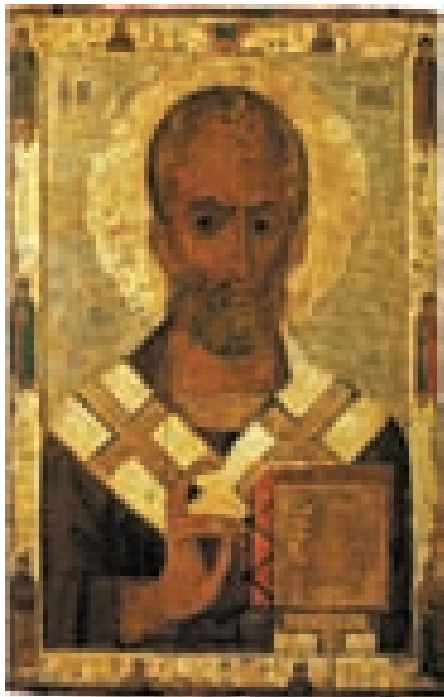
Велика ікона “Успіння Богородиці” (155,0 см × 128,0 см) початку XIII ст. походить із церкви Різдва Богородиці Десятинного монастиря в Новгороді⁷². На її прикладі можна побачити, що привабливість візантійського стилю в нових історичних умовах знову набирала силу. Цьому сприяли грецькі маляри, які шукали притулок на Русі після захоплення та пограбування хрестоносцями візантійської столиці в 1204 році⁷³. Композицію відтворено за складною іконографічною схемою, з численними подробицями, тому монументальні форми тут поєднано з досить мініатюрним живописом. Важко пояснити, чому при високій майстерності у відтворенні обличчя фігури апостолів і святих втрачають об'єм, їхній рух незначно уповільнюється, і композиція виявляється площинною. Те саме можна спостерігати в тогочасних стінописах у межах візантійського культурного світу. Зокрема, слід згадати фрески Кіпра й сербської церкви Богородиці в Студениці, так само виконані запрошеними св. Савою грецькими малярами. Наявність подібних образів може свідчити про тісні зв'язки різних культурних осередків. Для Візан-



“Успіння Богородиці”.
Дошка; темпера, золочення. Початок XIII ст., Новгород. ДТГ

тій новий стилістичний напрям означав повернення до класичної спадщини, для Русі — найімовірніше, очевидне прилучення, звичайно, з певними варіаціями. Часом місцеві маляри спрощували витончений оригінал, піддаючи його при відтворенні помітній фольклоризації. Яскравим прикладом є відома новгородська ікона початку XIII ст. з півфігурним зображенням св. Миколая, оточеного образами святих, які розташовані навколо на полях, репрезентовані погрудно й у повний зріст (145,0 см × 94,0 ст.)⁷⁴. Зображення святителя видається дещо архаїзуючим, що посилюється підкреслено узагальненими формами й суворим виразом лику. Однак видовжені пропорції голови та фігур святих на полях є ознаками нового художнього стилю. Найяскравіше він проявився в книжковій мініатюрі, до зразків якої належить також фронтиспіс Апостола 1220 року⁷⁵. Саме ця ікона найдокладніше фіксує наслідки трансформації візантійської мистецької спадщини на давньоруському ґрунті⁷⁶.

Простежуючи загальну еволюцію давньоруського іконопису, не слід забувати, що церковні й культурні взаємини з Візантією лишалися такими ж інтенсивними, як і раніше, а грецькі ікони так само приваблювали князів та церковну ієрархію. Представники інших соціальних верств мали значно менше можливостей для безпосереднього ознайомлення з творчим доробком талановитих царгородських майстрів. У кращому разі були доступні відтворення. Напевно, одним з них є ікона першої третини XIII ст. з півфігурним зображенням Спаса Вседержителя (124,0 см × 83,0 см) із



“Спас Вседержитель”. Дошка; темпера. Перша третина XIII ст., Русь. Центральный музей давньоруської культури й мистецтва ім. Андрія Рубльова, Москва (РФ)

“Явлення архангела Михаїла Ісусу Навину”. Дошка; темпера. Початок XIII ст., Русь. ДММК



с. Гавшинка Ярославської області⁷⁷ (РФ). Наслідуючи традиційну візантійську іконографію, маляр вдався до стилістичних засобів з вираженою лінійною стилізацією, властивою балканським стінописам кінця XII ст. Однак малярство далеких околиць майже ніколи чітко не сприймало подібні імпульси, і тому обмежувалося формальними запозиченнями. Для таких ікон, незважаючи на їхню зовнішню ефектність, важко відшукати належне місце в загальному художньому процесі.

Ікони першої половини XIII ст. часом вирізняються досить оригінальними рисами, і майже кожен із цих творів може стати темою монографічного дослідження. Зображення Спаса оплічного, більш відоме як “Спас Золоте волосся” (57,8 см × 41,0 см), з Успенського собору Московського Кремля, імовірно, виконане близько 1200 року в межах Північно-Східної Русі⁷⁸. Ікона, крім живопису, також відтворює ювелірне оздоблення оригіналу каменями та золотими медальйонами, оточеними перлами. Хрещатий німб не вписано в коло, що свідчить про досить раннє походження взірця. Варто нагадати, що хрещаті німби зафіксовані в творах візантійського й західного мистецтва VI–X ст., серед яких Котонська біблія та фрески Капельсепрію.

Ще важче говорити про іншу ікону з того ж Успенського собору, із зображенням Явлення архангела Михаїла Ісусу Навину (49,8 см × 35,0 см.), яку датують XII чи XIII ст.⁷⁹ Незадовільний стан збереженості твору значно утруднює його вивчення, і стильові аналогії можна використати лише частково.

Згадані ікони відображають шлях розвитку давньоруського іконопису X – першої половини XIII ст. Про широке та вичерпне висвітлення цього складного процесу, на жаль, не йдеться. Доводиться обмежуватися тими спостереженнями й висновками, які дозволяє зробити наявний матеріал. Іноді можливо реконструювати принаймні іконографічну схему. Неможливо також беззастережно включати до цього періоду твори з явними ознаками пізнішого походження. Наприклад, існує ікона свв. князів Бориса й Гліба, яку датують XIII–XIV ст.⁸⁰ Реставраційне дослідження виявило, що твір навіть більш раннього часу, але він під пізнішим нашаруванням, тому в кращому разі можна припустити, що контури зображень відповідають давнім.

Отже, історія найдавнішої пори руського іконопису цілком адекватно відбиває етапи широкого творчого засвоєння візантійської мистецької спадщини та її прилучення до християнської європейської культури.

ІЛЮМІНУВАННЯ РУКОПИСНОЇ КНИГИ

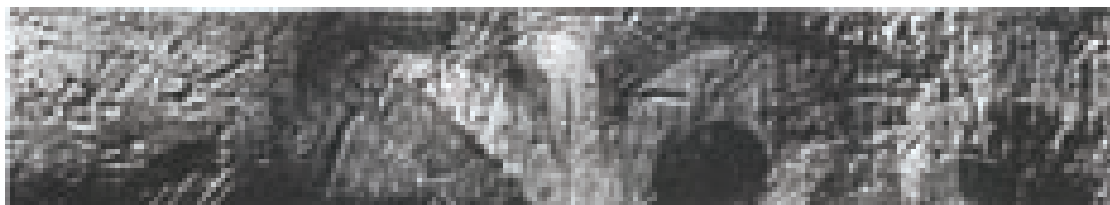
Поширення рукописних богослужбових книг серед слов'янських народів було тісно пов'язане зі становленням християнської віри та розвитком писемної культури. Популяризація витонченої візантійської догми вимагала її адаптації: складні богословські концепції для їх сприйняття народами-неофітами мали бути викладені доступно, зрозумілою для людей мовою¹.

Поява і ствердження слов'янської абетки – кирилиці, поширення християнської рукописної ілюмінованої книги стали впливовим фактором входження Русі до контексту християнської культури та слов'янського культурного простору. Книжки, що надходили в Русь, були потужним стимулом для культурного, у тому числі художнього, обміну.

Спроба охрестити Русь, що відбулася за Аскольда у 860 році², створила умови для активізації діяльності київської християнської громади та місіонерів. Відомо про існування в Києві церкви Іллі на Подолі, Миколаївської церкви на Аскольдовій могилі, церкви Святої Софії, що дозволяє припустити наявність богослужбових книжок, адже без них були б не можливі християнські відправи³.

Прискорення процесу надходження рукописних ілюмінованих книжок в Русь було зумовлене офіційним прийняттям християнства в 988 році та шлюбом Володимира Святославича (помер 1015 року) з Анною Порфирогенітою (Багрянородною) – принцесою візантійського імператорського дому. Вона, як гадають, привезла з Константинополя з власним посагом, окрім інсигнії візантійських імператорів,

“Софійська абетка”. Графіті. XI ст., Михайлівський вівтар Софійського собору, Київ. За С. Висоцьким



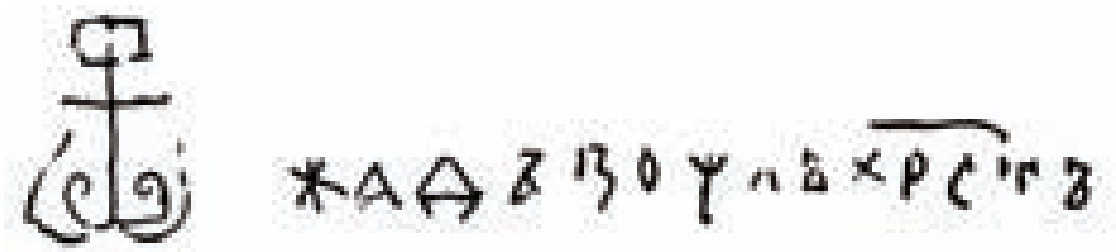


Графіті з антропоморфними личинами. XI ст., Софійський собор, Київ. За С. Висоцьким

також Бібліотеку болгарських государів – преславське зібрання, яке стало основою великокняжої книжниці в Києві⁴. Вірогідним є припущення, що словянські книжники після невдалої місії серед західних слов'ян могли потроху просуватися туди, де їхня праця була на часі і зупинитися при дворі Анни. Очевидно, що носії грецької або латинської книжної традиції та слов'янські книжники могли перебувати при церковних осередках: при резиденції митрополита, єпископіях та храмах. З літописів відомо про просвітницьку діяльність Володимира Святославича Так, він наказав “понмати”, “нарочитые чадн” та віддати їх на “ученье книжное”⁵. Проте точної дати започаткування та місця локалізації центрів продукування книжок часів Володимира Святославича не встановлено.

Послідовником Володимира в поширенні грамотності в Русі став його син Ярослав Мудрий (близько 978–1054), який налагодив системне переписування книжок: “Говра писце многи и прекладате от грек на словянское письмо И списаша книги многи имиже поучащесе верны людье наслаждаются ученья божественного”⁶. Літописне повідомлення про те, що “Ярославъ же лювимъ бѣ книгамъ и многы списавъ положи въ цркви стѣои Говъи юже созда самъ”⁷, традиційно розглядають як доказ того, що за часів Ярослава Мудрого скрипторій і книжниця містилися в Софійському соборі. Підтвердженням того є і відшукане та досліджене С. Висоцьким ритоване на південній стіні Михайлівського вівтаря (під постаттю святителя Анфiмоса) графіті – напис, що дістав назву “Софійська абетка”⁸. Автор знахідки зауважує, що запис було зроблено з метою демонстрації абетки під час навчання або для полегшення читання давніх текстів, які мали би бути десь поруч, у тому ж Михайлівському вівтарі, бо, як відомо, писемні документи, князівські грамоти, договори та книги зберігалися в церквах, де для цього існувала спеціальна скриня – “ларь”⁹. С. Висоцький

Автограф Жадка. Графіті. Кінець XI – початок XII ст., північна сторона хорів Софійського собору, Київ. За С. Висоцьким



констатує, що на стіні поряд з абеткою є відбиток від такого “ларя”¹⁰. У такій скрині повинен був зберігатися згаданий у літопису дарчий вклад Ярослава Мудрого до Софійського собору – давні візантійські, латинські, слов’янські та, скопійовані вже в Русі книги.

Наступний етап становлення книжної культури в Русі пов’язаний з діяльністю монастирів. Наприкінці 40-х – упродовж 50-х років XI ст. як духовний осередок Русі утверджується Печерський монастир. Завдяки зусиллям монахів Печерського монастиря загальна кількість рукописних книг, що перебували в обігу в Русі, значно збільшилася. Печерський монастир від початку свого існування встановив тісні контакти з Афоном. Афонський монастир Ксилургу, заснований вихідцями з Русі наприкінці X – на початку XI ст., надавав притулок монахам з Печерського монастиря і паломникам. Відомо, що печерські ченці, серед яких був Єфрем, котрий згодом став єпископом Переяславльським, розшукали в Константинополі й переклали Студійський Устав. Зібрані книжки та літургійні предмети зосереджувалися в монастирі Ксилургу, а звідти їх відправляли в Київ¹¹. У Печерському монастирі діяла іконописна майстерня, було організовано палітурню¹², очевидно, існував скрипторій, організований як скрипторій Студійського монастиря. Книжки тут виготовляли для потреб монастиря та на продаж.

Переписування книжок здійснювалося і в інших монастирях. У другій половині XI – упродовж XII ст. як вотчинні монастирі утвердилися Андріївський та Михайлівський Видубицький – засновані Всеволодом Ярославичем, Симеонівський, Федорівський, Кирилівський – Святославичами (Ольговичами), Дмитріївський – заснований Ізяславичами. Потенційно в кожному такому осередку існувала книжниця, міг перебувати каліграф. На початку XII ст. центром літописання став Видубицький монастир. Князь Володимир Мономах (1053–1125) зібрав у ньому велику бібліотеку¹³.

Найвірогіднішим місцем поширення книжкової справи були Волинська та Галицька землі. Там на межі X–XI ст. постало місто Володимир, засноване князем Володимиром та його синами¹⁴, невдовзі було утворено Володимирську єпархію. Князівська резиденція дістала назву “Зимне”. Неподалік від цього місця – поблизу давнього городища на річці Луг (Луга) – монахи Києво-Печерського монастиря зачували Богородичний монастир, у якому зупинялися печерські ченці та паломники під час подорожей до Святої Гори. Звідси й друга назва монастиря – “Святогорський”. Таким осередком у Галицько-Волинських землях міг бути і Городищенський монастир, що на рубежі XII–XIII ст. містився біля с. Городище, поблизу давнього м. Сокаля в межах Белзького князівства. Існування цього осередку припускає І. Свенціцький¹⁵. Вочевидь, книжки продукувалися і в Галицькій єпископії, що вперше згадується в літописних джерелах під 1156 роком¹⁶. За припущенням Я. Щапова, вона розміщувалася в м. Перемишлі¹⁷.

Книжна культура в Русі зародилася в княжих колах суспільства, які ініціювали та сприяли поширенню ремесла переписування й оздоблення книжок. Члени великокняжої родини, що були високоосвіченими людьми, добре обізнаними з кращими досягненнями візантійської та західноєвропейської культури, активно впроваджували освіту та грамотність для всіх верств населення, опікувалися скрипторіями, збирали бібліотеки, підтримували монастирі, даруючи їм вишукано оздоблені рукописні книжки. Згодом поширення богослужбових книг набуло масового характеру, що суттєво вплинуло на формування світоглядних уявлень та естетичної культури руської людності. Відомо, що з кінця X ст. по XIII ст. в Русі в обігу перебувало понад 140 тисяч книжок¹⁸.

Важливу роль у становленні художньо-стилістичних засад руської ілюмінованої книги відіграв досвід майстрів, що прийшли в Русь. Тут вони потрапили у вир жвавого художнього процесу, що й спонукало їх не замикатися на простому копіюванні побаченого, а долучатися до його творчого переосмислення.

Уявлення про оздоблення перших виготовлених у Русі ілюмінованих кодексів кінця X – початку XI ст. цілком гіпотетичне. Можна лише з певністю сказати, що воно залежало від традиції, у якій були виховані майстри, котрі прийшли в Русь, від зразків, які їм довелося опрацьовувати, від естетичних уподобань замовників – представників найвищих соціальних прошарків та вищого духовенства.

До найдавніших пам'яток київського кола належить Реймське євангеліє (перша половина XI ст.)¹⁹. Кодекс складається з двох частин – кириличної, що датується першою половиною XI ст., та глаголичної, створеної в XIV ст. Від кириличної частини кодексу збереглося тільки шістнадцять аркушів, які не містять свідчень ані про історію створення ні про побутування рукопису. У приписках до глаголичної частини рукопису згадується Прокоп як каліграф кириличної частини²⁰. Тому достовірність цієї інформації може заперечуватися.

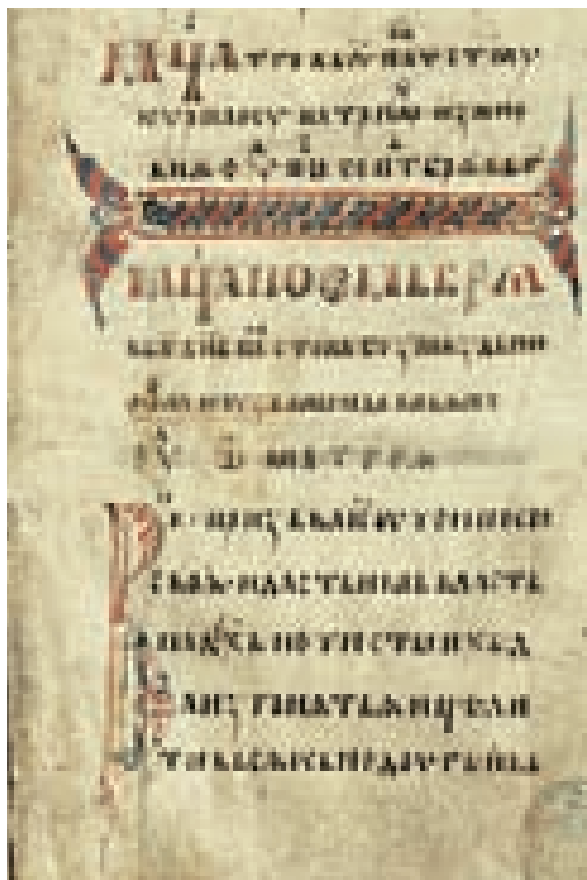
Від часу публікації пам'ятки²¹ питання датування, місця створення та походження майстра розглядаються у двох версіях. Згідно з першою, кодекс належав Анні Київській (близько 1024 р. – після 1075 р.), доньці Ярослава Мудрого, яка в 1049 році стала дружиною французького короля Генріха I і могла вивезти цей рукопис до Франції зі своєю посагом. За цією версією євангеліє було переписане в Києві у скрипторії Ярослава Мудрого²². Друга версія ґрунтується на мовних характеристиках рукопису і представлена гіпотезою про південнокарпатське походження калі-

графа. Існує припущення, що кодекс переписав чех, пов'язаний з оточенням Прокопія Сазавського (можливо, і сам Прокопій). Він знав слов'янське письмо²³ і міг прийти до Києва з іншими слов'янськими книжниками і потім працювати у великокняжому скрипторії²⁴.

Слід зауважити вправність каліграфа та його розвинене естетичне відчуття. Досвід майстра засвідчує добру виучку в професійному середовищі, серед послідовників кирило-мефодіївської традиції.

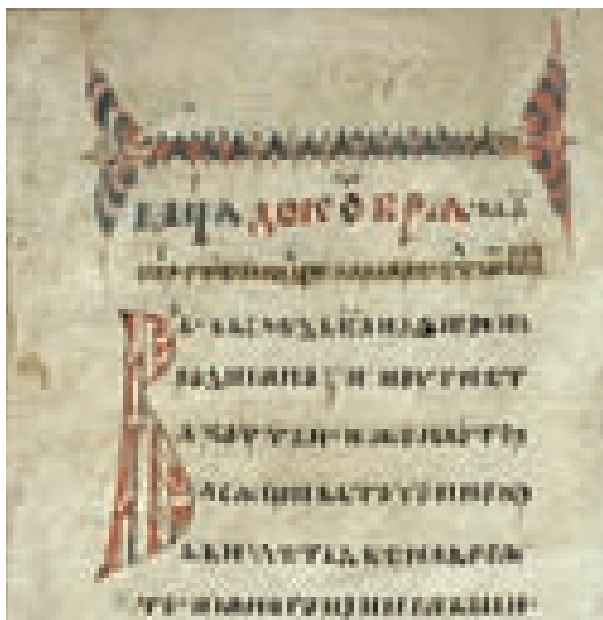
Кодекс був невеликий за розміром і розрахований для усамітненої молитви. Оздоблення його стало відображенням тих художньо-стилістичних процесів, що представляли становлення давньоруської рукописної книги як мистецького явища. Рукопис не містив вихідних мініатюр, а його оздоблення відповідало професійним можливостям каліграфа. Кириличну частину рукопису прикрашають п'ять малих заставок-рубрик і дев'ятнадцять ініціалів. Особливістю оздоблення кодексу стали каліграфічність малюнка, що виконаний із надзвичайною ретельністю, точність кожної лінії, вправність у розфарбуванні. Слід зазначити сумірність пропорцій кодексу, берігів тексту та оздоблення. Текст написано вишуканим уставом, розмір літер якого обрано з урахуванням невеликого формату книжки.

Заставка за листопад та ініціал з Реймського євангелія. Арк. 1. 1030–1040-ві рр., Київ. Муніципальна бібліотека Реймса



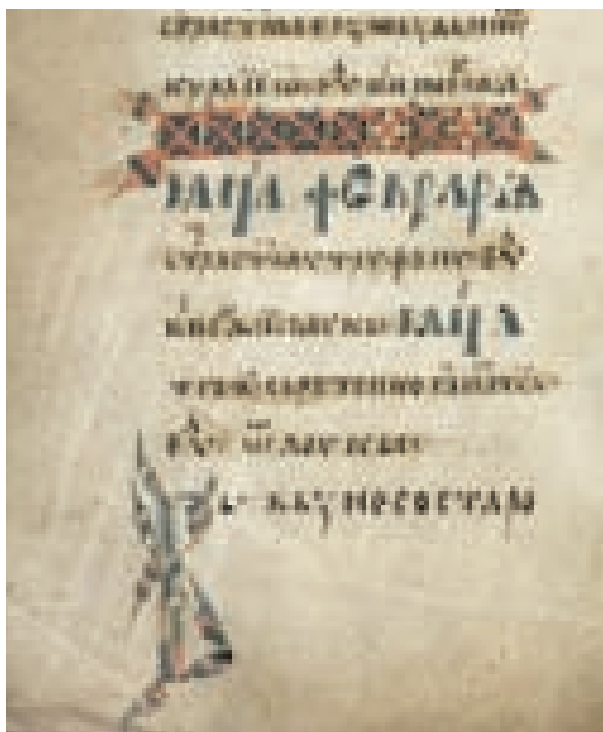
Заставки виділяють у тексті євангельські читання на листопад, грудень, січень, лютий та березень. Між собою вони типологічно подібні. Це видовжені на ширину текстового стовпчика смуги, які утворені з рослинних і геометричних мотивів, а саме: джгутів із простих ремінців або кринів, хрестів і кіл, пророслих пагонів. Заставки-рубрики старанно виписані чорнилом та розфарбовані двома кольорами – червоним і синім, деінде залишено колір чистого пергамену. Заставка на березень (арк. 32) вирізняється з-поміж інших: вона є поєднанням двох симетрично розташованих зображень аканта, у відтворенні якого художник вдався до стилізації.

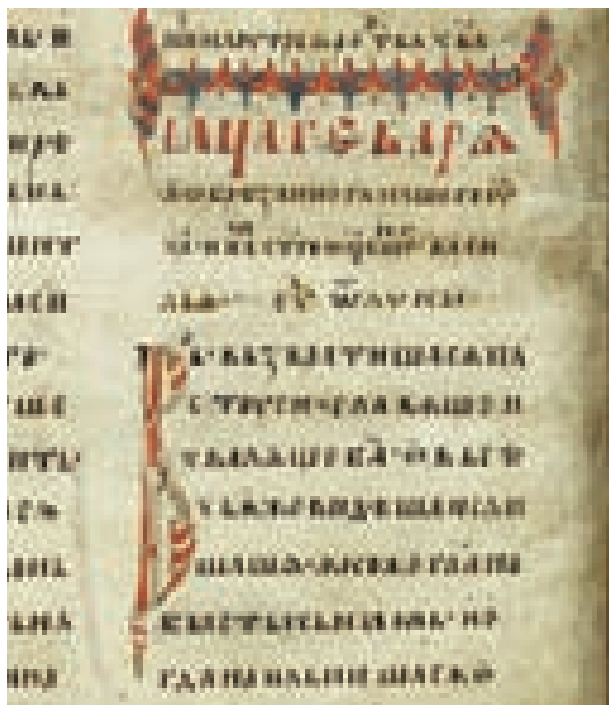
Ініціали Реймського євангелія належать до давньовізантійського типу. Їх малюнок здійснено тонкими чорними лініями (так званого подвійного контуру), проміжки між якими залито червоною або синьою фарбою. Висота ініціалів відповідає п'яти рядкам тексту. Підкреслено їх лінарне пластичне вирішення. Видовжені стовбури прями, проте мають ледь помітний нахил праворуч, який подекуди посилюється навскіс зрізаними кінцями. Рослинні пагони, що формують стовбури, гнучкі та довгі, грубіші знизу і тонші зверху. Мотиви переплетінь використано зрідка. Фантазійність майстра в компонованні декоративних елементів засвідчує довільну інтерпретацію мистецьких зразків, які наслідував художник. Очевидно, ці запозичення відповідали мистецьким накопиченням кирило-мефодіївської традиції, яка увібрала найтипівіші ознаки мистецтва різних культурних і стилістичних шкіл. В. Пуцко вважає, що художнє оздоблення зазначеного кодексу ніякими принциповими новаціями не відрізняється від декорування південнослов'янських кодексів X–XI ст. Так, зокрема, у Реймському євангелії заставка на арк. 1 нагадує заставку на арк. 1, 112 зв., 157 зв. Ассеманієвого євангелія та заставку на арк. 43 глаголичного Маріїнського кодексу²⁵. Я. Запаско акцентує на подібності оздо-



Заставка за грудень та ініціал з Реймського євангелія. Арк. 3. 1030–1040-ві рр., Київ. Муніципальна бібліотека Реймса

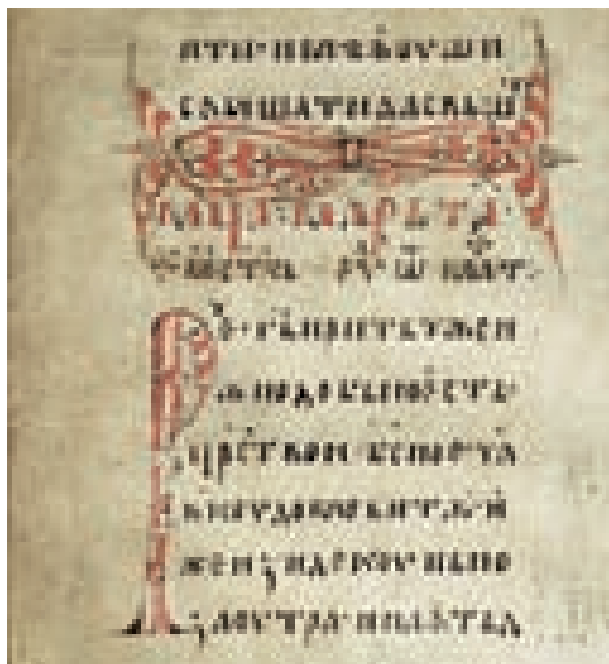
Заставка за січень та ініціал з Реймського євангелія. Арк. 16. 1030–1040-ві рр., Київ. Муніципальна бібліотека Реймса





Заставка за лютий та ініціал з Реймського євангелія. Арк. 28. 1030–1040-ві рр., Київ. Муніципальна бібліотека Реймса

Заставка за березень та ініціал з Реймського євангелія. Арк. 32. 1030–1040-ві рр., Київ. Муніципальна бібліотека Реймса



блення Реймського євангелія та декорування Енінського апостола XI ст.²⁶ Живописне декорування Реймського євангелія має низку ознак, що потім наслідувалися в манускриптах середини – другої половини XI ст., які можна зарахувати до продукції київського скрипторію²⁷.

За ретельністю роботи оздоблювача, принципом розташування тексту на аркуші, використанням однотипних орнаментальних мотивів подібним до Реймського євангелія є рукопис Пандектів Антіоха Чорноризця (XI ст.)²⁸. За змістом це повчально-моралістичний збірник, що містить настанови про віру, покаяння, терпіння, послух. Очевидно, над текстом працювали чотири писарі. Їхні почерки демонструють упевненість, відповідають нормам виробленого письма майстрів, що пройшли виучку в професійному скрипторії XI ст.²⁹ Текст написано у два стовпчики. Декорація рукопису відповідає можливостям вправного каліграфа: не містить вихідних мініатюр, складається з великої заставки та багатьох ініціалів.

Оздоблювальний ряд відкриває заставка П-подібної форми. Її каркас обплетений двома ремінцями, які пофарбовано червоним, зеленим та вохристім кольорами. Під заставкою розташовано ініціал “П”, виплетений з ремінців і декорований у тій самій манері, що й заставка. Поряд із заставкою розміщено зображення Світового дерева, біля якого – великі чорні птахи з червоними лапами та довгими червоними закрученими дзьобами. Малюнок представляє картину Раю.

Орнаменти Пандектів Антіоха Чорноризця тяжіють до оздоблення продукції скрипторіїв Македонії та монастирських майстерень на півдні Італії, які успадкували досвід скрипторіїв малоазійських провінцій Візантії³⁰.

Напрочуд скромним і водночас вишуканим є художнє оздоблення Чудовського псалтиря (Тлумачний псалтир Феодорита Кирського)³¹. У тексті акцентовано дбайливо виконані ініціали. Вони невеликого розміру, мають чіт-

кий контурний малюнок, розфарбовані то синьою, то зеленою фарбою. Характер промальовування ряду ініціалів засвідчує, що каліграф міг набути досвіду в грецькому скрипторії. Деякі ініціали оздоблено мотивами плетіння, у чому простежуються зародки балканського стилю³². Приписки в тексті виконано рукою писаря на ім'я Іоанн³³.

Серед найдавніших кодексів, які також можна поставити в один ряд із продукцією київського скрипторію, слід назвати Туровське євангеліє (XI ст.)³⁴. Рукопис зберігся фрагментарно, на сьогодні віднайдено тільки десять аркушів.

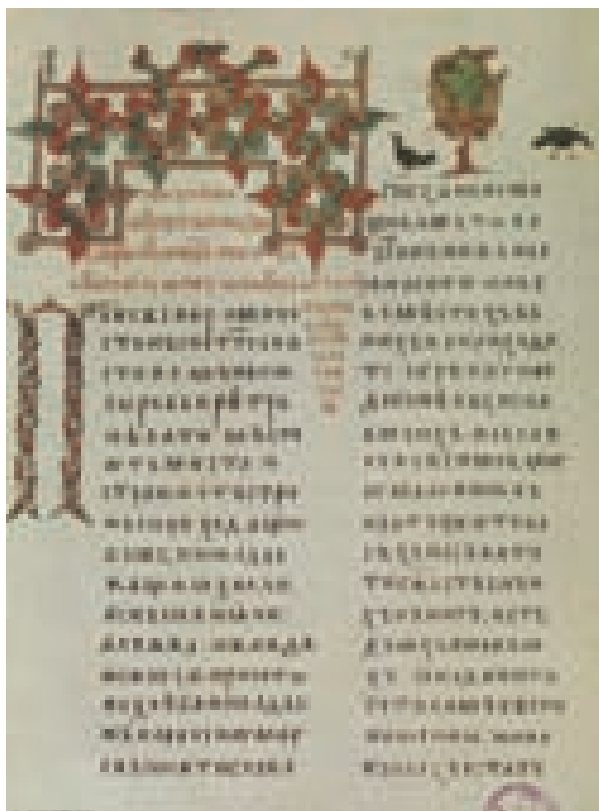
Про місце виготовлення Туровського євангелія говорити можна лише здогадно. Почерк, яким переписано текст – це старанно виконаний устав (з літерами великого розміру)³⁵. В. Пуцко вважає, що цей почерк подібний і до почерку майстра Реймського євангелія³⁶. Певні паралелі можна простежити в оздобленні зазначених рукописів.

Туровське євангеліє декороване одинадцятьма ініціалами. Їх малюнок виконано чорнильним контуром. Вони розфарбовані то одним кольором, то трьома. Незважаючи на те що мотиви орнаментів у цьому рукопису подібні до оздоблення Реймського євангелія, тут немає витонченості останнього.

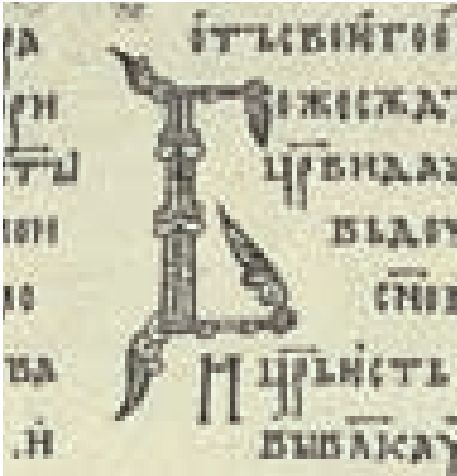
Ілюмування книжок на початковому етапі становлення книжної традиції в Русі (кінець X – перша половина XI ст.), ще не набуло такої філігранності, як у знаних візантійських або європейських скрипторіях, де в першій половині XI ст. поширився так званий універсальний тип декорування, з притаманним йому широким спектром оздоблювальних елементів: фронтиспісних композицій (вихідні мініатюри в рамках), заставок (великі та малі), ініціалів, рубрикаційних елементів (зірочки, рисочки, крапки)³⁷. Київські каліграфи зверталися до копіювання більш давніх мистецьких зразків, якими зазвичай були грецькі кодекси до IX ст.

На етапі становлення в київському скрипторії не існувало усталеної для великих добре організованих майстерень системи поділу праці. У Києві тоді працювали майстри, які вже набули вправності й певного естетичного досвіду саме у візантійських скрипторіях або в православних монастирях ареалу поширення кирило-мефодіївської традиції. Реальні факти з їхнього життя не відомі. Але слід зазначити, що пізніше (у другій половині XI ст.) ілюміновані рукописи, що гіпотетично можна пов'язати з київським скрипторієм (Пандекти Антіоха Чорноризця, Чудовський псалтир, Туровське євангеліє), повторили художні елементи декорування Реймського євангелія. Очевидно це пояснюється спадковістю традиції, достатньо тривалим побутуванням увезених джерел, переписаних зразків, або тим, що одні й ті самі майстри працювали в скрипторії довгий час.

Від середини XI ст. в розвитку художньої культури Русі значну роль відіграла візантійська традиція, але вже не в давньогрецькій редакції, адаптованій кирило-



Заставка, ініціал та малюнок на берегах з Пандектів Антіоха Чорноризця. Арк. 2. XI ст., Київ. ДІМ



Заставка та ініціал з Чудовського псалтиря (тлумачний псалтир Феодорита Кирського). Арк. 103. XI ст., Київ. ДІМ

мефодієвською традицією, а в оновленому варіанті, що відповідав новим досягненням візантійської естетики³⁸.

На ті часи у формуванні художнього стилю візантійського живопису простежуються паралелі з мистецтвом перегородчастої емалі. Технологічні особливості цієї ювелірної техніки, зокрема напаяні на металеві золоті пластинки золоті перетинки, призначені розділяти кольори на площині, провокували підкреслено лінійний стиль. У колориті перегородчастих емалей домінували насичені кольори. Зображення були ніби просякнуті світлом, що його відбивало золоте тло³⁹. Отже, золоте тло та абстрактна стилізована лінія стають домінуючими ознаками живопису.

Відбувалося становлення й розвиток емальовального стилю у візантійських рукописах. Термін “емальовальний” використовується на позначення декору книг, характер якого виявляється в прагненні на поверхні пергамену відтворити естетику перегородчастих емалей.

Прикметною рисою цього стилю була імітація перетинок за допомогою асістів – тонких ліній, прописаних золотом. В ювелірних виробх ці перетинки обов’язково з’єднувалися, утворюючи вічка, які заповнювалися емаллю. У книжковій мініатюрі асіст не “тримає фарби”, а вільно розподіляється на поверхні, моделюючи форму.

З другої половини XI ст. емальовальний стиль в художньому оздобленні рукописної книги від константинопольських скрипторіїв потрапляє до візантійських провінційних осередків, простежується в манускриптах з Грузії (перша чверть XI ст.), Вірменії (60–70-ті роки XI ст.)⁴⁰. У кінці 50-х років XI ст. емальовальний стиль з’явився і в Русі. Його поширення відбувалося вже безпосередньо з Візантії та з країн Західної та Центральної Європи, які перейняли мистецтво перегородчастої емалі так само, як і емальовальний стиль в оздобленні рукописів від візантійських майстрів⁴¹.

Найяскравішою пам’яткою емальовального стилю в художньому оздобленні рукописної книги в Русі, твором, що ввібрав найвищі досягнення візантійської та західної традиції, є Остромирове євангеліє (1056–1057)⁴². Рукопис вражає вишуканістю оздоблення та високим рівнем виконавської майстерності.

Відомо багато спроб реконструювати історію створення книги на підставі аналізу єдиного документального джерела (у якому зафіксовано певні історичні реалії) – прикінцевій приписці каліграфа дякона Григорія. На останньому аркуші кодексу він повідомив, що переписав його на замовлення знатного новгородського посадника Остромира, у хрещенні Іосифа, у часи правління київського князя Ізяслава Ярославича. Каліграф повідомив, що роботу він почав 21 жовтня 1056 року і закінчив 12 травня 1057 року. У приписці згадано князів Ярослава й Володимира (батько і брат Ізяслава), дружину Остромира – Феофану, їхніх дітей. Григорій особливо відзначив високий соціальний статус замовника, який був представником одного з найвпливовіших руських родів: його дід – Добриня (став прообразом для билинного Добрини Нікітича). Остромир – троюрідний племінник князя Володимира та двоюрідний дядько Ізяслава. З літописних джерел відомо, що Остромир загинув під час походу проти племені чудь близько 1060 року, очолюючи новгородську дружину⁴³. А. Поппе висловив здогад, що Феофана Новгородська була донькою Великого Князя Володимира Святославича та візантійської принцеси Анни й відповідно – племінницею візантійських імператорів, рідною сестрою князів Бориса і Гліба, зведеною сестрою Ярослава Мудрого, тіткою Великого Князя

Ізяслава⁴⁴. Якщо припущення А. Поппе правильне, то це означає, що змалечку Феофана виховувалася в Києві, навчалася в київських граматиків і була обізнана із зібранням київської книжниці. Отже, можна припустити, що кодекс було замовлено саме в Києві – у відомому Феофані скрипторії. Слід зауважити, що тоді Остромир перебував у zenіті своєї слави, тож мав можливість замовити книгу не лише в Києві або Новгороді, але і в Константинополі. Кодекс переписано слов'янською мовою і в ілюстраціях трапляються слов'янські підписи. Отже, є підстави вважати, що текст та ілюстрації виконані в слов'янському скрипторії. Але аргументованих підстав для точного визначення місця написання рукопису прикінцева приписка диякона Григорія не містить. Не допомагають з'ясувати це питання і спроби встановити етнічне походження каліграфа. Зважаючи на високий професіоналізм Григорія (тексти написані досконалою мовою), визначити мовні, зокрема діалектні, особливості рукопису надзвичайно складно⁴⁵.

Досить тонкий пергамен, на якому написано Остромирове євангеліє, був дорогим, хоча й не найвищого гатунку. Але в Русі в XI ст. такий пергамент не виготовляли. Текст та його оздоблення не могли бути виконані і в Константинополі. Переконливим аргументом проти константинопольського походження рукопису є той факт, що у візантійських скрипторіях було прийнято перед початком писання покривати пергамен спеціальною речовиною, виготовленою на основі яєчного білка, а аркуші Остромирового євангелія не мають слідів такого оброблення⁴⁶. Отже, місцем виготовлення тексту Остромирового євангелія була не Візантія.

Остромирове євангеліє має звичайний (як для короткого апракоса) зміст, а підбір поминальних записів Місяцеслова містить докази відповідності його давнім константинопольським зразкам, поширеним у часи патріарха Фотія (857–886). Взірєць, з якого було списано Остромирове євангеліє, увібрав кілька текстових редакцій. Перше редагування того тексту було здійснене ще до великоморавської місії і потім адаптовано кирило-мефодієвською традицією (в південнослов'янській редакції)⁴⁷.

До ілюстративного ряду книги входять три вихідні фронтисписні композиції, на яких у великих рамах зображено євангелістів, а також великі та малі заставки й ініціали.

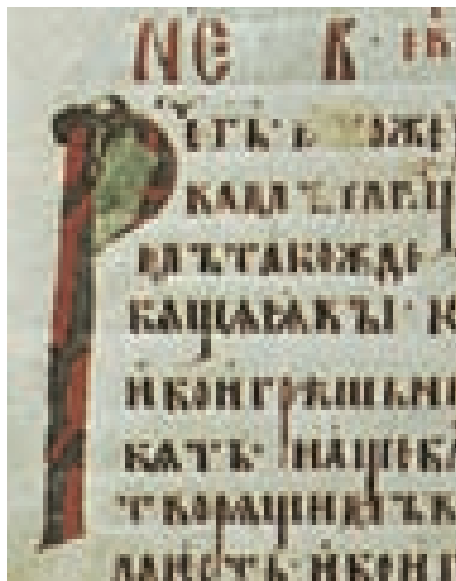
На звороті арк. 1 у фронтисписній рамі представлено євангеліста Іоанна з його учнем Прохором. Друга фронтисписна рама на арк. 126 представляє євангеліста Марка. Третя (на арк. 87 зв.) – євангеліста Луку. Мініатюру із зображенням Матфія втрачено⁴⁸.

Оздоблення Остромирового євангелія якнайкраще представляє емальовальний стиль декорування рукописних текстів. Усі три рами утворені



Ініціал “В” з Туровського євангелія. Арк. 9 зв. Друга половина XI ст., Київ. Центральна бібліотека Академії наук Литви у Вільнюсі

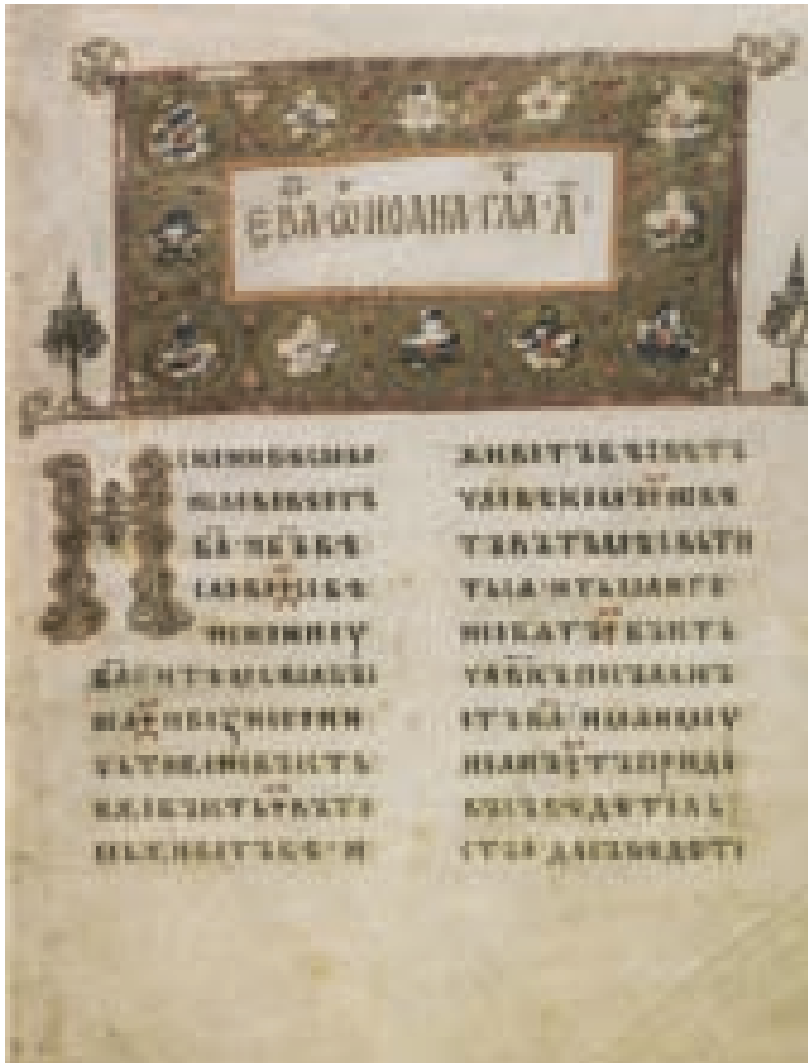
Ініціал “Р” з Туровського євангелія. Арк. 8 зв. Друга половина XI ст., Київ. Центральна бібліотека Академії наук Литви у Вільнюсі



“Євангеліст Іоанн з Пророком”. Фронтиспіс Остромирового євангелія. Арк. 1 зв. 1056 р., Київ. РНБ



поєднанням бордюрів, заповнених пелюстковим орнаментом⁴⁹. Золоте тло, насиченість кольору, пастозність фарб, розкладених чітко окресленим контуром витонченого малюнка, уподібнюють фронтиспісні рами до ювелірних виробів, виконаних у техніці перегородчастої емалі. Художній ряд вирізняється філігранністю кожної найдрібнішої деталі, вишуканою лінійною пластикою, узгодженим розміттям колористичних поєднань. Завершальним етапом лінійної розробки орнаментованої поверхні є білильний контур, що наче поточнює форму основних мотивів, надаючи оздобленню додаткової декоративної виразності. Щедро орнаментовані рами Остромирового євангелія змальовують образ райської гармонії та дивовижної краси. Порівнюючи ці рами, можна зауважити, що на аркушах з Іоанном та Пророком і з Марком вони композиційно подібні (нагадують квадрифолії) і виглядають як плани центричних хрещатих храмів-капличок, кожний з яких наслідує планувальну систему храму Воскресіння в Єрусалимі⁵⁰. Використання мотівів планів хрещатих храмів у творенні композицій фронтиспісних рам дозволяє розглядати ці зображення як різновид архітектурних фронтиспісів⁵¹. Третя рама (з Лукою) – простої прямокутної форми.



Велика заставка та ініціал з Остромирового євангелія. Арк. 2. 1056 р., Київ. РНБ

У кожній із трьох вихідних композицій Остромирового євангелія місце (священний простір), де розміщено євангелістів, знакується золотим тлом або орнаментом, у якому переважають прості геометричні мотиви: на площині аркуша риси, кружечки та крини поєднуються у сітчасту килимову композицію. Орнаменти тут подібні до орнаментів мозаїчних підлог, реконструйованих М. Каргером за розкопками Софійського собору в Києві⁵². Водночас таке суцільне декорування тла є типовою ознакою мініатюр західної традиції⁵³. Композиція вписаного в рамку квадрифілію, хоч і вважається рідкісною, проте відома за декоруванням пам'яток столичної константинопольської школи⁵⁴.

Вишуканість та неординарність композиційної організації фронтиспісних рам, каліграфічна точність малюнка в кожній деталі орнаменту, віртуозність виконання вказують на багатий професійний досвід хризографа. На момент створення Остромирового євангелія таке вміння можна було здобути безпосередньо в константинопольському імператорському скрипторії або перейняти від майстра відповідної вишколу, обізнаного з мистецтвом константинопольської школи, розвиненої на ґрунті романо-візантійської традиції.



“Евангеліст Лука”.
Фронтиспіс з Остро-
мирового євангелія.
Арк. 87. 1056 р., Київ.
РНБ

На першій мініатюрі на арк. 1 зв. євангеліст Іоанн стоїть, піднявши голову і звівши погляд на орла, руки тримає в молитовній позі, а неподалік, схрестивши ноги, на подушці перед ослінчиком сидить Прохор. Євангеліста представлено на орнаментованому підніжжі. Лик євангеліста втрачено. У збережених шарах читаються лише волосся та борода, потрактовані майже ілюзійно. Голова Прохора тримається на міцній та товстій ший. Досить округле обличчя, з важким підборіддям, окреслене темним контуром, має східні риси. Модельовано воно в іконописній манері із використанням послідовних, м'яко розтушованих шарів (санкирю, вохрінъ та висвітлень). Очі Прохора неприродно великі. Виразності їм додає темний контур та широкі тіні під ними, прокладені світлою вохрою. Зіниці надто великі, від того погляд здається палаючим. Лівий бік обличчя притінено, а білильні полиски прокладено праворуч: вони є на склерах очей та на носі. Уміле протиставлення світла і тіні створює ілюзію напруженого внутрішнього стану Прохора.

Постаті євангеліста та його учня витримані в класичних пропорціях. Тіло Іоанна огортає плащ, багаті драпірування якого підкреслюють скульптурність його постави. Світлотіньове моделювання виконано в кілька шарів: поверх фіолетового кольору, “залитого” в межах основного контуру, тією ж фарбою, трохи притіненою, означено форми тіла. Наступним шаром рідкою білою фарбою прокладені та розтушовані найбільш висвітлені місця. Пастозно, білилами окреслено край кожної банки. Моделюючі шари послідовно збагачують форму. І все-таки передача світла видається

ся умовною, за влучним висловленням О. Попової, швидше є символічною ніж ілюзійною⁵⁵. Помітне досконале знання художником анатомії людського тіла. У тому, як передано складний ракурс фігури Прохора, що сидить з підібганою ногою (застосовано нестандартний поворот ступні), відчувається невимушеність та свобода. Тонка тональна гармонізація глибоких насичених кольорів засвідчує високий професіоналізм візантійського майстра, у творчості якого знайшли відображення новітні для середини XI с. тенденції, що позначають початковий етап становлення комнінівського стилю.

Євангеліст Лука представлений на арк. 87 зв. Його зображено в інтер'єрі храму. Лука стоїть на килимку, розфарбування якого подібне до орнаментованого підніжжя в мініатюрі з Іоанном. Євангеліст (як і Прохор) має східні риси. Лик та оголені частини тіла (тонзура, шия, руки, стопи) розфарбовані умовно: у межах окресленого тонкою золотою лінією контуру прокладено шар світло-червоної фарби, поверх нього – золотою лінією виведено деталі (рис обличчя, контури ший, ключиця). Світло-червоною фарбою означено рум'янець та уста. Прийом світлотіньового моделювання зведено лише до двох білих полісків на склерах очей. Так само лінійно (золотою лінією поверх рівномірного шару коричневої фарби) художник потрактував волосся та бороду. Малюнок у рисах обличчя точний, надає образу євангеліста індивідуальної виразності та певної емоційної піднесеності⁵⁶. Слід відмітити руки євангеліста, дещо завеликі, як для класичних пропорцій, проте вишукано окреслені золотим контуром й лінійно розроблені золотою лінією.

У межах контуру поверх основного розфарбування об'єм фігури розробляється лініями такого самого кольору, тільки дещо притіненими. Ця спроба “тонального” моделювання повністю нівелювалася наступним шаром золотого асіста. Використання подібних “внутрішніх”, здавалося б, недоцільних моделюючих шарів указують на романську тяглість традиції⁵⁷. Авторська манера виконання дає приклад надзвичайної артистичності пензля, декларативних площинності та декоративності.

Крім того, слід зауважити, що архітектурне тло за Лукою подано у зворотній перспективі (арка, меблі, попітр та приладдя каліграфів). Усі деталі інтер'єру виписано з певною ілюзорністю (їх об'єм розроблено тонально).

У полі фронтиспійної рами на арк. 126 зображено євангеліста Марка, що сидить на внутрішньому виступі бордюру (у полі фронтиспійної рами). Моделювання форми, як і в мініатюрі з Лукою, є цілком умовним і лише підкреслює площину аркуша. Тут так само наявні “внутрішні” моделювання, що перекриваються шаром золотого асіста. У цій мініатюрі руки євангеліста особливо виразні, так само, як і в Луки, розроблені золотою лінією.

Стилістику двох останніх мініатюр (у порівнянні зі стилістикою мініатюри з Іоанном та Прохором) не слід вважати більш архаїчною: наявні в них емоційно-образна відстороненість, ієратичність поз, розсіяне світло засвідчують не повернення до більш ранньої течії у візантійському мистецтві, а найімовірніше, про наростання містицизму та абстрагованості як ознак романського стилю. Подібне до емалей розфарбування ликів (з окресленням деталей золотим контуром) нагадує мініатюри оттонівських кодексів першої половини XI ст.⁵⁸, у яких світлотінь і глибина (спадок каролінзької доби) поступаються площинному, умовному зображенню, де експресія внутрішнього стану людини передається за допомогою дещо манірної постави фігур та підкресленої загостреності рис облич. Порівнюючи зображення цих двох останніх євангелістів О. С. Попова звернула увагу на те, що при їхній стилістичній спорідненості, подібності розуміння форми та техніки у виконанні обох фігур, манери письма все-таки різняться, що свідчить про роботу різних майстрів. У зображенні Марка очевидне зниження якості лінійної розробки форми (як у зображенні лику та доличного, так і одягу). Поруч з другим ізографом (що написав Луку), очевидно, працював учень⁵⁹.

До споріднених деталей усіх трьох зображень належать символи євангелістів в образах апокаліптичних звірів – лева, бика та орла. Відомо, що така атрибуція символів була розроблена Іринієм Ліонським і побутувала в образотворчому мистецтві західної традиції. Так, у мініатюрах кодексу орел тримає над Іоанном сувій Святого Письма, Лука стоїть перед биком, а Марк звів очі на лева. Орла й бика зображено на тлі синього зоряного неба. Іконографічні прототипи символічних зображень євангелістів в Остромировому євангелії можна конкретизувати за пам'ятками Равенни, наприклад за мозаїкою на куполі мавзолею Гали Плацидії (494–519), де збереглася чи не найдавніша композиція, що представляє хрест на тлі зоряного неба в оточенні чотирьох символів євангелістів⁶⁰. Іконографія цих деталей не була притаманна візантійській традиції зрілого стилю македонського періоду, але активно впроваджувалася на Заході. В. Пуцко вважає що іконографія вихідних мініатюр є своєрідним поєднанням візантійських елементів із західними, спорідненими творами равеннського кола⁶¹.

На мініатюрі, що представляє Іоанна з Прохором, є рідкісна деталь – зображення великої, напрочуд пластичної фігури лева, який ніби походить вздовж абрисів фронтиспійної рами з вишкіреною пашею, висолопленим язиком та випущеними кігтями; на кінчику хвоста тварини – китиця у формі пальметки. Зображений за межами сакрального простору, він наче береже межі раю. Лева представлено в більшому масштабі, ніж символи євангелістів. Це зображення також можна трактувати як геральдичне. Зображення лева, згідно з візантійською символікою, – це знак імператора. Отже, правомірним є припущення, що фігурою лева хотіли підкреслити царствене походження Феофани⁶².

“Євангеліст Марк”.
Фронтиспіс з Остромирового євангелія.
Арк. 126. 1056 р., Київ.
РНБ



Оздоблення рукопису представлено також однією великою та вісімнадцятьма малими заставками. Велика заставка, якою починається текст євангелія від Іоанна (арк. 2), – прямокутна, видовжена на два стовпчики тексту, окреслена широким бордюром пелюсткового орнаменту. У неї вписано слов'янський текст. Фронтиспісні рами й цю заставку декоровано однотипним пелюстковим орнаментом у спорідненій манері.

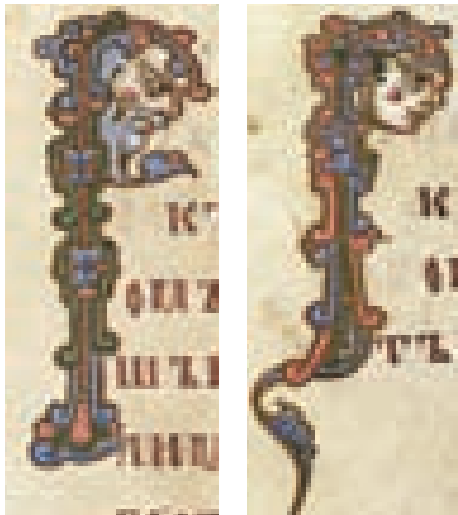
Текст євангелія рубрикується ініціалами двох типів. До першого типу належать укрупнені візантійського типу ініціали з рослинним малюнком, що ускладнений зооморфними та антропоморфними деталями. Контури літер майстер прописав золотом, а проміжки між ними заповнив фарбою. Так само, як і в розробці орнаментальних мотивів фронтиспісних рам, на поверхні фарбових шарів в ініціалах прокладено білильний контур, що надає їм декоративності та завершеності. Основні елементи літер виплетені з пагонів, що з'єднуються паростками. Стовбур ініціала немовби проростає, модифікуючись то у хвіст, то в голову змії або птаха, то в дивовижне хиже створіння. Поміж них можна розпізнати псів, птахів, грифонів, левів, драконів і крокодилів.

В ініціалах трапляються й антропоморфні зображення. Це голови на шиях, “прикріплені” до стовбурів літер за допомогою пророслих пагонів. Інколи пагони накривають маківки голів, імітуючи волосся. Висота голів становить приблизно третину від загальної висоти ініціала. Людські обличчя (так звані личини) досить великі, округлі, повновиді та рум'яні, представлені здебільшого анфас і зрідка – у профіль. Серед них трапляються жіночі маски (з більш пом'якшеними рисами), чоловічі та невизначеної статі. Чоловічі маски зображені у профіль. Вони вирізняються загостреністю фізіономічних характеристик⁶³. Іншим личинам притаманна певна “наївність” та “веселість”. Трапляються личини, при зображенні яких використано прийом світлотіньового моделювання об'єму: поверх тілесного розфарбування прокладено шари висвітлень, полиски білила на склерах та на носі (як у Прохора). Решта масок демонструють прийом використання рівномірного розфарбування (у межах контуру) світло-червоною фарбою, поверх якого золотими лініями (деінде червоною вохрою) промальовано риси обличчя, зморшки на чолі (як у Луки та Марка). В обох випадках на щічках залито “яблучка” рум'янцю. Трапляються личини, на яких у межах основного контуру наявне білильне підфарбування пергамену і вже поверх цього шару вохрою окреслено риси обличчя та наведено рум'яна.

Ці загадкові створіння потребують ідентифікації та визначення їх ролі в координатах кодексу. Серед ініціалів візантійської ілюмінованої книги подібно декоровані ініціали відсутні. Проте ці маски нагадують зображення шестикрилого серафима (IX ст.?) на мозаїчному пандативі центрального купола Софії Константинопольської. Ці личка подібні також до зображення сонечка в Християнській топографії Косми Індикоплова – візантійському рукописі VI ст. Проте витлумаченню личок як знака сонечка заважають шиї, на яких вони тримаються⁶⁴. В ілюміна-



Мала заставка та ініціал з Остромирового євангелія. Арк. 58. 1056 р., Київ. РНБ



Антропоморфні ініціали з Остромирового євангелія. 1056 р., Київ. РНБ

ції ініціалів латинських кодексів подібні личини все-таки трапляються⁶⁵. Ці образи нагадують також кам'яні маски в романській архітектурі Германії та Італії XI–XII ст.⁶⁶ Тож визначити генезу іконографії цих личок досить складно, хоча західноєвропейська тяглість традиції є очевиднішою.

Зіставляючи личини, можна розрізнити старі й молоді обличчя, поєднання яких іноді інтерпретується як символ плину часу⁶⁷. За пам'ятками наступних століть (наприклад, ікона-складень майстра Лукіана 1412 р.) відомо протиставлення таких личин (молодого та старого облич). На іконі є написи: “ЖИВОТЬ” – над молодим обличчям, “СМРТЬ” – над старим⁶⁸. Імовірно, майстер Лукіан повторив відому йому давню модель.

В Остромировому євангелії трапляються також триморфні ініціали, у яких до стовбура однієї літери прикріплені голови людини (угорі), птаха (посередині), лева або тільця (унизу). В. Пуцко висловлює здогад, що в цих зображеннях можна вбачати

євангельських апокаліптичних тварин⁶⁹. Можливо, це ті створіння, що бережуть чотири приділи Раю. Ця образна паралель виводить інтерпретацію змісту ініціалів у площину теокосмогонії, у якій дивовижно поєдналися біблійний теоцентризм та прадавні уявлення про будову Всесвіту. Тому можна припустити, що в ініціалах, розміщених на берегах аркуша, пошук утаємничених змістів проходить у площині пізнання позасакрального простору. Згідно з фольклорним (апокрифічним) концептом Всесвіту, позасакральний простір – це місце, де сходяться світи, росте Світове дерево, визначається Ірій, а душі померлих шукають дорогу до нього, де є створіння, які можуть подорожувати між Світами⁷⁰.

До другого типу належать вишукані, меншого розміру, декоровані лише рослинними елементами ініціали, що теж створені у візантійській традиції. Так само, як і ініціали першого типу, вони окреслені золотою лінією і розфарбовані насиченими, гармонійно поєднаними кольорами, а їх малюнок у завершальному шарі уточнено тонкою лінією білила. До них можна знайти паралелі в константинопольських мініатюрах 60–70-х років XI ст.⁷¹, але тільки до останніх додаються маленькі зображення людських фігур.

Я. Запаско вважає, що каліграфів було двоє. Обидва бездоганно володіли уставним письмом і працювали в одній стилістичній манері. Основний почерк (яким було

Рослинні ініціали з Остромирового євангелія. 1056 р., Київ. РНБ



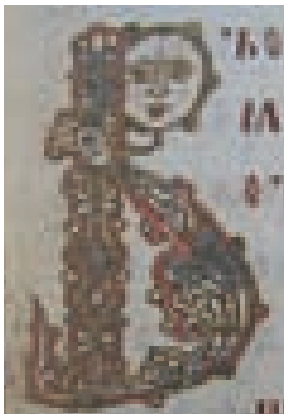
переписано арк. з 25 по 294) при всій його строгості й монументальності не справляє враження сухості й одноманітності, а навпаки, сповнений розкутості та декоративної виразності⁷². Можна припустити, що почерк належав Григорію – автору приписки на арк. 294. Тлумачення змісту цієї приписки підтверджує здогад про наближеність її автора до оточення князя Ізяслава, а згадка про день пам'яті Іларіона – першого руського митрополита – демонструє заглибленість майстра в реалії тогочасних церковних подій. Підтвердженням цього є самоідентифікація його в підпису як диякона.

Професійній кваліфікації хризографа відповідало виконання орнаментального декору. Вишукані фронтиспісні рами зробив художник, що мав би пройти вишкіл у константинопольському скрипторії або під керівництвом майстра відповідної кваліфікації. Водночас йому були до вподоби прийоми орнаментування тла, що набули популярності в оттонівських скрипторіях кінця X – першої половини XI ст. Таке поєднання традицій було типовим для романо-візантійського кола творів. Заставки виконано в тому стилі що й фронтиспісні рами, однак вони менш досконалі. Це робота менш вправного художника (учня першого?). Цьому хризографу, очевидно, належать й слов'янські тексти в полі заставки, писані золотом.

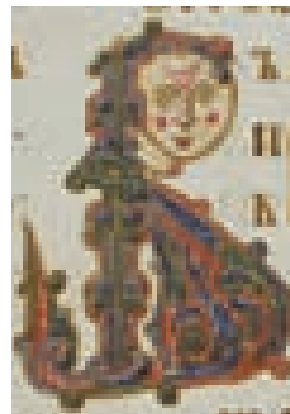
До зовсім іншої традиції тяжіють ініціали, хоча вони так само виконані вправним хризографом. У їх потрактуванні поєднуються стилістичні візантійські, західні та балканські запозичення.

Ізографів було двоє (можливо, біля одного з них працював учень). Перший майстер написав фігурки Іоанна та Прохора, другий – Луки, третій (учень другого?) – Марка. Кожен із них виконав роботу на високому рівні. Це засвідчують легкість у компонованні фігур, свобода просторового мислення, застосування новітніх для того часу стилістичних вирішень та образних утілень. Личини на ініціалах також були написані ізографами. У їх виконанні простежуються два варіанти стилістичного потрактування (живописне та площинно-лінійне) та три авторські манери письма.

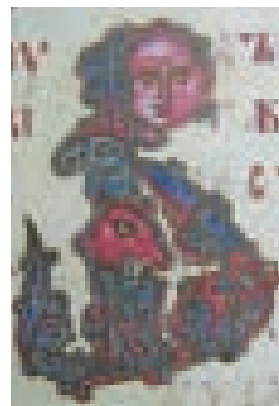
Композиційна суголосність усіх складових оздоблювального ряду Остромирового євангелія загалом та кожного ілюмінованого аркуша зокрема, запозичення в стилістичному та іконографічному викладі в авторській манері виконання різних аркушів дозволяють зробити висновок, що текст і художнє оздоблення книги були створені одночасно і в одній майстерні. Працювало над кодексом не менше ніж шість-сім осіб. Виконання такої технічно складної роботи та одночасна участь великого колективу майстрів вимагали умов добре оснащеного скрипторію, забезпечено-



Антропоморфні ініціали з Остромирового євангелія. 1056 р., Київ. РНБ



Триморфні ініціали з Остромирового євангелія. 1056 р., Київ. РНБ



Антропоморфні ініціали з Остромирового євангелія. 1056 р., Київ. РНБ



го належними зразками та імпортованими матеріалами: пергаменом, золотом, фарбами. На момент створення Остромирового євангелія такою майстернею в Русі був, очевидно, тільки київський великокняжий скрипторій.

Ще одна деталь, як здається, є непрямим, хоча достатньо промовистим доказом київського походження рукопису. Йдеться про графіті із Софійського собору – автограф каліграфа “Господи помози”, уведений до наукового обігу С. Висоцьким⁷³. Прикметною ознакою ритовань є те, що каліграф використав літери, подібні до ініціалів Остромирового євангелія. Так, літери “П”, “М”, “И” мають урівноважений у пропорціях, архітектонічній будови каркас, строго вертикальні стовбури, оздоблені перехресними “дужечками” та мотивами пророслого пагона на кінцях. Літера “З” за окресленням подібна до відповідних літер у текстах Остромирового євангелія. У пошуках паралелей між графіті та ініціалами Остромирового євангелія особливо слід звернути увагу на літеру “О”, представлену у вигляді личин у профіль та анфас. Графіті засвідчують побутування ініціалів з личинами саме в київському художньому осередку. Ураховуючи їх надзвичайну рідкість та очевидну графологічну подібність, можна зробити висновок, що створення ініціалів з антропоморфними личинами пов’язане саме з київським великокняжим скрипторієм.

Важливими атрибутивними ознаками пам’ятки стали: вишуканий емальований стиль, майстерність, гідна пензля константинопольського майстра; каліграфічність та технічність орнаментики; виразно романська іконографія вихідних мініатюрта та слов’янський концепт Всесвіту в представленні ініціалів. Але найважливіше те, що всі ці різновекторні художні напластування (традиції і вміння) злилися в неповторну художню цілісність, у єдиний художній організм, що міг виникнути тільки в контексті художньої культури Русі. Остромирове євангеліє – найвизначніша за мистецьким оздобленням рукописна книга не тільки східних слов’ян, але й слов’янського світу загалом⁷⁴.

Наступною пам’яткою, у якій емальований стиль отримав розвиток, був Ізборник 1073 року⁷⁵. З огляду на зміст представлених статей, рукопис належить до збірників патристичної літератури, що використовувалися для складання проповідей. Для Болгарії й Русі така література була на часі, адже пропагувала новий для цих держав християнський світогляд⁷⁶. До Ізборника 1073 року ввійшли богословські догматичні твори церковних письменників, авторів та коментаторів літургійних текстів, довідники календарного та історичного характеру, ряд статей енциклопедичного змісту⁷⁷. Тобто, порівняно з візантійськими богослужбовими текстами, жанрова належність кодексу не була строго визначеною. Збірник є прикладом копіювання давніх книжок. Першоджерелом для його текстів був болгарський оригінал, перекладений та перепищений з давньогрецького протографа в X ст. для болгарського царя Симеона князя-князем Іоанном Екзархом⁷⁸. Цей збірник зберігався в придворній Бібліотеці болгарських государів і, як гадають, потрапив у Русь як частина посагу царівни Анни⁷⁹.

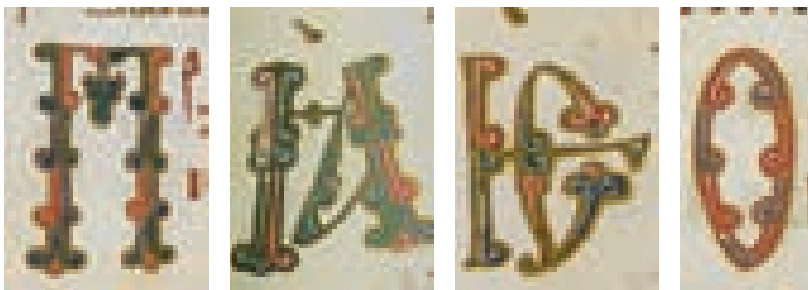


Зооморфні ініціали з Остромирового євангелія. 1056 р., Київ. РНБ

Кодекс починається вихідною мініатюрою ктигорського типу, на якій представлено князя Святослава та його родину (арк.1 зв.) Тож кодекс дістав другу назву – “Ізборник Святослава”. Цю мініатюру додали до збірника вже після завершення його оздоблення. На арк. 263 зв. та 264 розміщено текст “Похвала князю”, у якій ім’я та титул князя, а також ім’я писаря (дияк Іоанн) нанесено поверх зтертого перед тим тексту. На арк. 2 зв. “Похвала” повторена ідентичним почерком й виділена орнаментованою рамкою. Наведений факт змусив ряд дослідників висловити здогад, що від початку кодекс належав не Святославу, а його братові Ізяславу, якого він вигнав з Києва 22 березня 1073 року. Тому вважають, що Святослав, заволодівши кодексом, наказав переписати сторінки присвяти⁸⁰. Очевидно, так і було. У “Похвалі” Святослава титулювано **“вєликинъ вѣ князихъ князь”**, а такий титул міг бути наданий йому лише після того, як він посів київський стіл. Відтоді перед Святославом постала проблема легітимізації влади перед Богом та людьми. Посівши київський стіл, Святослав порушив батьківський заповіт, тому в очах людей виглядав узурпатором⁸¹. Його вчинок засуджували в Печерському монастирі. У текстах Києво-Печерського патерика розповідається про те, як Феодосій викривав Святослава і тільки перед смертю змінив гнів на милість: заповів князю і його нащадкам опіку над Печерським монастирем⁸². Причину такої переміни слід убачати в щедрих пожертвах князя, що подарував землю для спорудження Успенської церкви та дав на її будівництво **“100 гривеньъ злата”**⁸³. Цілком імовірно є припущення В. Пуцка, що Ізборник 1073 року міг призначатися для дарчого вкладу князя в храм⁸⁴.

Ілюстративний ряд представлений шістьма мініатюрами на весь аркуш: “Родина Великого Князя Святослава”, “Христос на Престолах” та чотири композиції з поставами святих. У рубрикації тексту використано дві великі заставки, два великі ініціали, є кінцівка, малюнки на берегах аркушів.

Кодекс починається з ктигорської фронтиспійної композиції, що поєднує родинний груповий портрет та зображення “Христа на Престолах” на першому розвороті збірника. Відповідно до написів, виконаних золотом над головами фігур, на мініа-



Ініціали з Остромирового євангелія. 1056 р., Київ. РНБ

“Родина Великого Князя Святослава”. Мініатюра з Ізборника 1073 р. Арк. 1 зв. 1073 р., Київ. ДІМ



тюрі в першому ряду (справа наліво) зображено Святослава, його другу дружину Оду – знатну німкеню, та їх маленького сина – княжича Ярослава, що горнеться до матері. У другому ряду представлено старших синів Святослава від першого шлюбу: Романа (пом. 1079 р.) й Давида (пом. 1123 р.), обличчя якого перекриває голова княгині, Олега (пом. 1115 р.) та Гліба (пом. 1078 р.). Давид і Олег згодом заснували знані династії чернігівських князів.

Підкреслено деталі, що акцентують певні ознаки родинності та інтимності в представленні сім'ї князя, збагачують образне прочитання цього групового портрета. У збережених деталях можна відзначити світлотіньовий, а не лінійний принцип моделювання ликів.

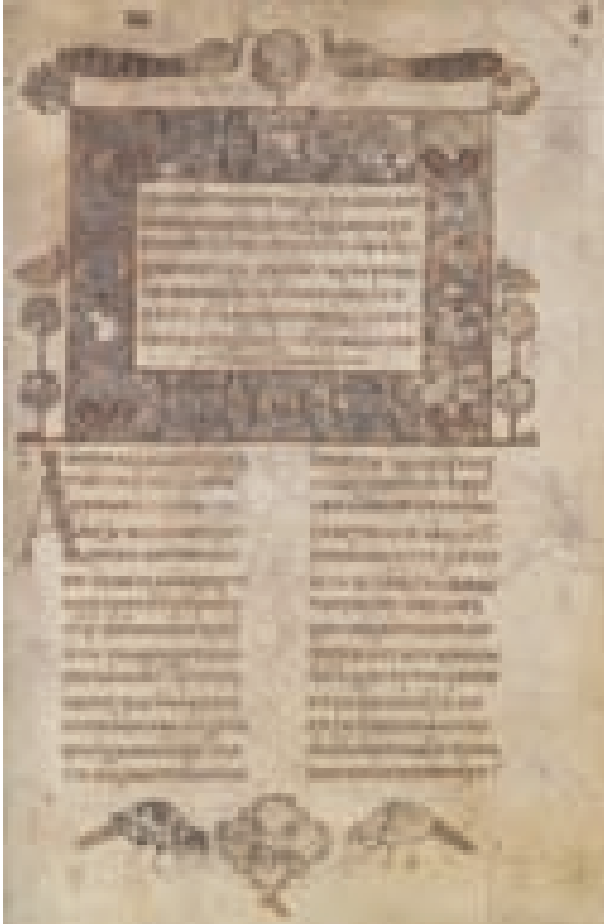
Постави персонажів одноманітні, але не фронтальні, з легким розворотом до Спасителя. Їхні рухи ретельно відрежисовані. Приземкуваті фігури зображених, на відміну від ликів, потрактовані площинно: тут домінує виразна та спокійна контурна лінія.



“Христос на Престоли”.
Мініатюра з Ізборника
1073 р. Арк. 2. 1073 р.,
Київ. ДІМ

Зображення “Христа на Престоли” розміщено на арк. 2. Мініатюра дійшла до нашого часу зі значним висипанням фарби, однак основні деталі можна відстежити. Добре читаються загальні абриси фігури. Поза Христа – динамічна. Подібні ускладнені ракурси у візантійській іконографії відомі мало, проте часто трапляються в оздобленні латинських манускриптів, скажімо, серед тих, що представляють продукцію майстерні Райхенау⁸⁵. Слід відзначити, що, за наявності певних іконографічних паралелей до оттонівських манускриптів, це зображення іконографічно та стилістично формується в руслі візантійської традиції. У рисах обличчя можна розпізнати лише високі округлі брови та праве око, на якому помітне висвітлення верхньої повіки, однак у тій деталі засвідчено світлотіньовий, а не лінійний прийом у передачі об’єму.

Тонкою чорною лінією вправно окреслено основний контур фігури та виведено деталі. Серед останніх привертає увагу права стопа в класичній грецькій сандалії,



**Велика заставка. Мініатюра з Ізборника 1073 р.
Арк. 129 зв. 1073 р., Київ. ДІМ**

нані вони в різних манерах. На мініатюрі “Родина Великого Князя Святослава” в зображенні ликів прочитуються певний “відблиск” елліністичного мистецтва, статичність постави портретованих та спрощена лінійність в окресленні драпірувань. Очевидне бажання художника правдиво зобразити, напевно, відомих йому осіб. За їхніми образними характеристиками не простежується ані ієратична застиглість, ані відстороненість. У груповому портреті зафіксовано моменти інтимного спілкування між членами родини. Усе це дозволяє в означених зображеннях побачити риси мистецтва перехідного періоду: ще не забуті традиції пізнього македонського часу, але разом з тим очевидні й вияви ознак мистецтва комнінівського періоду. Мініатюра “Христос на Престолі” сповнена живої експресії. На відміну від попередньої мініатюри, у ній засвідчено більшу розкутість у передачі рухів та в розробленні драпірувань. Установити характер образу Христа неможливо через значні висипання фарбових шарів на його лику. Проте рухливість пози, хвилювання в драпіруваннях дозволяють припустити певну експресію й в його потрактуванні. У тому так само очевидні тенденції візантійського мистецтва комнінівського часу, але в розвиненішій його редакції. Мініатюра “Родина Великого Князя Святослава” написана в наслідувальній манері. Художник намагався повторити гру драпірування, як на мініатюрі зі Спасителем, але не впорався з тим завданням.

що хоча й збереглася фрагментарно, все-таки дозволяє припустити вишкіл художника в руслі античної традиції.

Моделювання фігури виконано кількома шарами легких напівпрозорих фарб: у межах основного контуру поверхня рівномірно покривалася фарбою. Поверх нанесені то білильні висвітлення, то притінення напівпрозорою сіро-чорною фарбою. Лінійна розробка завершує шари моделювань. Ретельність лінії очевидна навіть при погано збережених фарбових шарах: художник намагається проаналізувати форми тіла і передати примхливу гру легких бганок. Каліграфічно окреслений край подолу ніби тріпочеться, акцентуючи динамічність пози Христа. М'які поєднання ніжних напівпрозорих кольорів демонструють витончене усвідомлення декоративності і водночас неабиякий професіональний вишкіл майстра.

Досконалість форм та відточеність малюнка в деталях (трон з різьбленими в дереві опорами та спинкою з гнучких бамбукових пагонів, яскрава червоно-синя східна подушка – мутака) вказує на обізнаність майстра з іконографією візантійських джерел.

Порівнюючи мініатюри “Родина Великого Князя Святослава” та “Христос на Престолі”, які представлені в кодексі на одному розвороті, бачимо, що вико-

Далі в текстах Ізборника 1073 року розміщено чотири фронтиспінні композиції, у яких представлено святих отців. Подаються вони попарно на лицевому та зворотному боках одного аркуша (арк. 3, 3 зв., арк. 128, 128 зв.) в обрамванні рам, що нагадують вертикальні перерізи храмів. На цих рамах за допомогою півциркульних структуруючих елементів умовно зображено інтер'єри храму: показано підкупольний простір, склепіння та перспективи підпружних арок. О. Некрасов такі композиції розглядає як архітектурні фронтиспінні⁸⁶.

Рами декоровано в емалювальному стилі. Проте, на відміну від декорації фронтиспінних рам Остромирового євангелія, де фарби виплаваються одна в одну, спокійно розливаючись по площині аркуша, і наче справді “утримуються” від змішування тонким золотим асістом, оздоблення фронтиспінних рам Ізборника 1073 року, за влучною характеристикою О. Свиріна, має “мозаїчний характер”⁸⁷. Поверхня аркуша прикрашена орнаментом дрібного рапорту. Контур промальовано досить грубими золотими лініями. Орнаментальні мотиви максимально спрощені та подрібнені: це рисочки, цяточки, хрестики. У тому слід вбачати вплив стилістики оформлення фронтиспінних рам каролінзької та романської книги. Поверхні, покриті

килимковим орнаментом, переважають над площами, заповненими пелюстковим орнаментом, елементи якого відзначаються певною лапідарністю: так, наприклад, форма “візантійської квітки”, у порівнянні з орнаментами Остромирового євангелія, трактується спрощено. На поверхні фарбового шару прокладено ретельно розроблений асіст – типова ознака орнаментики візантійських манускриптів останньої чверті XI ст. Цей ажурний малюнок надає декорованій поверхні додаткової виразності, проте водночас свідчить про згасання емалювального стилю. Для всіх фронтиспінних рам використано спільні орнаментальні мотиви. Технологічні прийоми виконання та техніка письма, яка інколи аж надто складна, відрізняються на кожній із чотирьох мініатюр. Відмінні вони і за складом палітри та рівнем вправності в узгодженні рапортів орнаментів. Так, на арк. 3 та 3 зв. композиції відрізняються чіткістю використання трафаретів. Колорит арк. 3 побудовано на поєднанні золота та жовтогарячого, із включенням притінених зелених та синіх кольорів. На арк. 3 зв. колористична гама яскравіша, світліша, поєднує блакитний та зелений кольори. На арк. 128, 128 зв. майстер не скрізь узгодив масштаб рапортів орнаменту і не скрізь уміло використав трафарет. На цих аркушах впадає в око строкатість колористичних вирішень. Незважаючи на єдині принципи побудови композиції та спільні стилістичні засади, розбіжності техніко-технологічних характеристик архітектурних фронтиспіннів дозволяють висловити здогад, що хризографів було двоє. Один з них, очевидно, був учнем.



Велика заставка. Мініатюра з Ізборника 1073 р. Арк. 129. 1073 р., Київ. ДІМ

Архітектурний фронтис-
піс. Мініатюра з Ізбор-
ника 1073 р. Арк. 3.
1073 р., Київ. ДІМ



Архітектурні фронтиспіси є своєрідними кулісами для представлення чотирьох мініатюр із зображенням груп святих отців. Архітектурне обрамування не можна назвати пасивно декоративним. У зміні форми архітектурних куліс можна вбачати спробу передати певний рух у межах храмового простору⁸⁸. Створюється враження, що представлені святі отці предстоять перед Престолом храму.

Зображення святих отців в обрамуванні фронтиспісних рам Ізборника 1073 року традиційно розглядали як портрети авторів, представлених у кодексі статей. О. Свирін намагався їх персоніфікувати. Він називав Василя Великого, Кирила Александрійського, Іоанна Златоуста, Ісидора Пелусіота, Григорія Ниського, Єпіфанія Кіпрського, Григорія Богослова⁸⁹. Такий підхід відхилила В. Лихачова, наголосивши на тому, що до цього переліку імен не увійшов головний автор



Архітектурний фронтиспіс. Мініатюра з Ізборника 1073 р. Арк. 3 зв. 1073 р., Київ. ДІМ

статей означеного рукопису – Анастасій Синаїт. Водночас вона завважила, що в композиціях Ізборника 1073 року очевидним є прагнення авторів передати незчисленність “Воїнства Христового”⁹⁰. Не суперечить такому потрактуванню й пропозиція В. Сарабіянова та Е. Смирнової розглядати ці мініатюри як узагальнений образ книжної мудрості⁹¹.

Святі отці стоять один за одним у кілька рядів. Фігури кожного наступного ряду перекриваються фігурами попереднього. В останніх рядах видніються тільки маківки кліриків. На арк. 3 та 3 зв. у перших рядах святих отців представлено в німбах. На арк. 128 та 128 зв. святі отці показані без них. Убрання та атрибути зображених відповідають традиції канонічного представлення святих отців – патріархів, митрополитів, архієпископів, єпископів.

Архітектурний фронтис-
піс. Мініатюра з Ізбор-
ника 1073 р. Арк. 128.
1073 р., Київ. ДІМ



Масштаб фігурок дуже малий. Утім, живопис вражає свободою, широтою манери письма, яка зазвичай притаманна творам монументального живопису.

Обличчя святих отців, зображених на арк. 3 і 3 зв. змодельовані в іконописній манері. Поверх шару світло-червоної фарби експресивними мазками темною фарбою наведено ті риси обличчя, які складають основу фізіономічної характеристики персонажа. Носи, впадини під очима, вилиці, надбрівні дуги означено кількома сміливими мазками висвітлень. У всіх персонажів темними плямами акцентовано зіниці. Білильними відлісками підкреслено спрямування погляду. Якщо поглянути на фігури, зображені в першому ряду, то можна помітити, що висвітлення подаються то з правого боку, то з лівого. Так само вони чергуються на ликах з другого ряду: гра світла створює враження певної рухливості в межах групи⁹².



Архітектурний фронтиспіс. Мініатюра з Ізборника 1073 р. Арк. 128 зв. 1073 р., Київ. ДІМ

Святі отці на арк. 128, 128 зв. вирізняються приземкуватими пропорціями. Надто великими є їхні голови. Проте такі пропорції дозволили художнику акцентувати портретні риси. На цих аркушах представлено не легендарних персонажів, відомих лише за візантійськими протографами, яких розрізняють за умовними іконографічними ознаками (за формою зачісок та борід), а портрети з виразними фізіономічними характеристиками. Світлотіньове моделювання облич на арк. 128 і 128 зв., у порівнянні з ликами на арк. 3 і 3 зв., спрощене, кількість моделювальних шарів менша.

Створюється враження, що на ликах святих отців грає мерехтливе світло від лампад. Їхнім образам властива певна одухотвореність. Така експресія в образному трактуванні була притаманна творам візантійського мистецтва 50–60-х років XI ст. Композиційні та стилістичні паралелі до цих групових портретів притаманні мініатюрам константинопольської роботи⁹³.

“Святі отці”. Деталі архітектурного фронтиспіса. Мініатюра з Ізборника 1073 р. Арк. 3. 1073 р., Київ. ДІМ



У нині існуючому варіанті комплектації Ізборника 1073 року змістовий наголос зроблено на ктиторську композицію, до якої ввійшло дві мініатюри: “Родина Великого Князя Святослава” та “Христос на Престолі”. На розвороті композиції золотими літерами написано спеціальні інскрипції, які розкривають її ідейний зміст. На арк. 1 зв. це слова, що є зверненням князя Святослава до Спасителя: “Желаннѣ с[є]рца моего Г[оспод]ниіе прѣзри нь вѣса и помилюи ны”. На наступному аркуші над зображенням Христа – відповідь на княжу молитву “Бжди хрїстолюбивѣи д[ѹ]шн твои вѣ отьмыштенк вѣньцемъ вѣ непрѣврьдомыи вѣкѣ вѣкомъ аминь”⁹⁴.

Однак за результатами кодикологічного дослідження пам’ятки, здійсненого в ході її реставрації, було встановлено, що мініатюра із зображенням княжої родини не входила до первісного складу оздоблення⁹⁵. Вірогідно, що мініатюра із зображенням “Христа на Престолі” в аутентичному варіанті комплектації кодексу відкривала оздоблювальний ряд, композиційно була поєднана з архітектурними фронтиспісами і становила догматичне ядро декоративної системи Ізборника 1073 року. У поєднанні з групами святителів, представленими на чотирьох архітектурних фронтиспісах, вибудовувалася композиція, яка із середини XI ст. використовувалася у візантійських лекціонаріях для розкриття теми Літургійного дійства. Ілюмінованих кодексів з текстами літургій уціліло мало. Утім, до їх складу завжди вводилися мініатюри із зображенням Христа та Богоматері, і вони мали архітектурні фронтиспіси. В ілюстраціях до літургійних текстів могли бути представлені не тільки канонізовані святі отці, але й портрети єпископів періоду створення рукопису.

До грецьких лекціонаріїв входили фрагменти текстів з Апостола, Євангелій, які були доповнені настановами щодо порядку їх читань та різними порадами стосовно ведення літургійного дійства. Ізборник 1073 року такої чіткої типологічної визначення

ності текстів не мав. Проте статті кодексу, що виходили за рамки богословських догматичних текстів, несли в собі християнську картину світу та морально-етичні засади християнського благочестя. Пропаганда таких ідей, так само, як і роз'яснення Святого Письма, була основною формою діяльності християнської церкви періоду місіонерського впливу на новонавернені народи. Тому богослужбова направленість текстів кодексу та доцільність їх використання в проповіді сумніву в сучасників не викликали.

Принцип комплектації статей Ізборника 1073 року був компілятивним. Очевидно, за тим самим принципом було підібрано й ілюстративний ряд. В Пуцко наголошував, що навряд чи варто вважати, що ілюмінатори збірника запозичили з візантійських зразків схему декору в повному обсязі. Найімовірніше, вони запозичили окремі композиції, певні мотиви (архітектурні фронтиспіси), стиль та прийоми ілюмінації і комбінували їх відповідно до власних естетичних смаків. Саме тому декор Ізборника 1073 року не має прямих паралелей у багатій продукції візантійських скрипторіїв⁹⁶.

А. Грабар акцентував на тому, що для розкриття богословського змісту декорації літургійних кодексів слід шукати паралелі в іконографічних програмах монументального живопису⁹⁷, які в середині XI ст. зазнали істотних змін. Причиною нововведень стала Велика Схизма 1054 року. Тоді відбувалася полеміка між Східною та Західною Церквами про Таїнство Євхаристії та природу Боговтілення. Відображенням тих процесів стали нововведення до літургійної практики: у відправленні Літургії праведних розширенням молитов Євхаристичного канону та подовженням тривалості служби акцентували Таїнство Причастя. Священнослужителів почали причащати у вівтарі. У програмах храмової декорації православних храмів з'явилися



“Святі отці”. Деталь архітектурного фронтиспіса. Мініатюра з Ізборника 1073 р. Арк. 128 зв. 1073 р., Київ. ДІМ

нові сюжети, які стали відображенням цих реформ. Приклади нових іконографічних потрактувань з'явилися в монументальному малярстві Грузії, Абхазії, Північної Осетії, Сербії та Русі⁹⁸.

Змістовним акцентом нових іконографічних викладів стало поєднання символічних втілень Христа: Вседержителя, Літурга та Жертви.

Художнє оздоблення Ізборника 1073 року, напевно, репрезентує іконографічний ряд подібного типу. Ряди святителів поділяються на чотири групи (дві групи – у німбах і дві групи – без німбів). Їхні зображення представлено на тлі архітектурних фронтиспів, які передають внутрішні компартименти храму. Можна припустити, що вони беруть участь у храмовій службі. У такому випадку змістовий центр ілюстративного ряду переноситься на мініатюру “Христос на Престолі”. На сторінках Ізборника 1073 року Христос зображений в образі Вседержителя з елементами іконографії Іерея (поручі та вузька біла стрічка, що опоясує груди Христа, перекинута через праве плече). Для догматичної повноти розкриття образу Христа бракує його представлення як Утіленої Жертви. Таке символічне значення, очевидно, надавалося образу Спаса Еммануїла в складі композиції “Богоматір на Престолі”. У теперішній комплектації кодексу аркуш з таким зображенням відсутній, однак наведені дані кодикологічного дослідження дозволяють припустити, що він там був⁹⁹. Іконографію такого зображення Богоматері з Христом Еммануїлом можна уявити за найближчим за часом та місцем створення аналогом – мініатюрою, що увійшла до складу оздоблення Трірського псалтиря (арк. 41) Ця мініатюра – іконографічний аналог до константинопольського образу Богоматері Влахернської та до намісного вівтарного образу Великої Успенської церкви Печерського монастиря – ікони Богоматері Печерської. Зображення Христа в Ізборнику 1073 року так само могло наслідувати вівтарний образ Спасителя з Успенської церкви, парний до намісної ікони Богоматері. Така ікона, звичайно, існувала, бо згідно з візантійською традицією на тяблах вівтарних огорож, поряд з іконою Богоматері, завжди виставляли ікону Христа. Очевидно, Ізборник 1073 року було замовлено як вклад княжої родини в Успенську церкву Києво-Печерської лаври¹⁰⁰. Якщо згадати, що Святослав наділив Печерський монастир землею для спорудження церкви і зробив пожертву на її будівництво, то можна припустити, що княжий дар був приурочений до освячення Великої Успенської церкви. Окремі деталі іконографії Христа в мініатюрі на арк. 2 Ізборника 1073 року вказують на його участь в обряді освячення храму¹⁰¹.

Підбір святителів, представлених в архітектурних фронтисписах, був не випадковим і підібраний відповідно до місцевої традиції. На арк. 3 можна виділити центральну фігуру Кирила Александрійського (у білій скуфійці з чорною бородою). Ліворуч від нього зображено святителя, імовірно, це Климент Александрійський. Можна припустити, що на арк. 3 зв. з кодексами в руках представлено Григорія Богослова, Василя Великого та Іоанна Златоуста, авторів літургій. Проте остаточна персоналізація ускладнена тим, що художник використовував трафарети.

Як уже зазначалося, в ілюстративних програмах подібних візантійських лекціоляріїв поряд з канонізованими святими отцями допускалося зображення представників місцевої церкви. Таке поєднання було ще одним аспектом розкриття єднання Церкви Небесної та Земної. Можливо, на арк. 128 та 128 зв. у ряду святих без німбів були представлені відомі діячі руської церкви, як їх називав Іларіон, “чесні вчителі” і “владика Руської землі”, “клірошани”¹⁰². Серед зображених могли бути руські митрополити, серед яких сам Іларіон, Антоній та Феодосій, а може, їх небесні покровителі¹⁰³. Отже, можна припустити, що й цих святих отців було зображено на мініатюрах.

Окрім наведених фронтисписних композицій, в ілюструванні кодексу використано повний перелік оздоблювальних елементів.

Ізборник 1073 року містить дві великі заставки прямокутної форми. Їхні композиції утворені поєднанням бордюрних рам, що виділяють поле всередині заставки

(кругле – на арк. 2 зв. та прямокутне – на арк. 129 зв.). Ці поля позначають сакральний простір так, як у фронтиспісних композиціях. Проте в цьому випадку в межах поля представлено не персоніфікованих мешканців Небесного Єрусалима (Христа, Богоматір, апостолів, євангелістів, учителів церкви та ін.), а введено шрифтові композиції, які відповідають назвам наступних розділів. Бордюри заставок декоровано мотивами пелюсткового орнаменту. Використано також геометричні мотиви, наприклад “гірки”, що трапляються в київських перегородчастих емалях. Манера декорування подібна до оздоблення архітектурних фронтиспісів.

У рубрикації текстів Ізборника 1073 року є тільки два великі ініціали давньовізантійського типу. Ці ініціали гармонійні за пропорціями, простої вишуканої форми, утворені поєднанням рослинних та геометричних мотивів, мають світле за тоном розфарбування.

Серед текстів Ізборника 1073 року трапляються малюнки на берегах аркушів. Вони поділяються на дві групи. До першої належать такі, що наче влітаються в канву фронтиспісних рам та титульних аркушів. Вони розміщені на всіх аркушах ілюстративного ряду. Ці малюнки представляють сталі мотиви: дивовижне дерево, тонкий стовбур якого здіймається вгору, а крона подібна до різновиду пророслих пагонів, які традиційно зображуються на кутах фронтиспісних рам і зазвичай означають Світлове дерево. Крони дерев багатократно повторюються (диференційованість – усталена ознака Світового дерева). Над кронами сидять пташки: куріпки, голуби, павичі. Ритмічне повторення та стилізація цих мотивів перетворює ці зображення в декоративні рами. Такі малюнки поєднують весь ілюстративний ряд і є роботою одного майстра.

Подібні зображення є і на ктиторському портреті (нині майже втрачені). Так, біля ніг князя фрагментарно збережений малюнок ніжки птаха. Коли наново переплітали кодекс, береги зрізали нерівномірно, тому й розміщення фігурок здається асиметричним¹⁰⁴. Збереглися вони і на берегах у мініатюрі “Христос на Престолі”. Попри погану збереженість фарбового шару, можна розрізнити тонкий стовбур, що здіймається вгору. На цьому аркуші не можна не звернути уваги на величезних павичів, що сидять на троні Спасителя. Вони своїми розмірами дисонують з гармонійними пропорціями вихідної мініатюри.

Окремо слід згадати парні фігурки грифонів, що майже втрачені, однак помітні на рівні голів старших княжичів (арк. 1 зв.). Н. Козак припускає, що разом з павичами вони символізують вознесіння княжої сім’ї в Рай¹⁰⁵. Як здається, тут слід вбачати руку іншого майстра, що після перереформування кодексу спробував у такий спосіб “об’єднати” декоровані раніше і наново доставлені аркуші.

Малюнки на берегах рефреном повторюють основну тему зображувального ряду – унаочнюють символіку Небесного Граду, Едемського саду, виводять за їх обрії, представляючи образ Всесвіту.

До другої групи малюнків на берегах належать “позастильові”, що виконані непрофесійним художником. Їх слід розглядати як коментар каліграфа до текстів.

На берегах двох аркушів (250, 251) представлено повний зодіакальний цикл, складений із дванадцяти маленьких малюночків, закомпонованих у формі “carte” (на розвороті). Ці малюнки є ілюстрацією до тексту на арк. 250, де розміщено фрагмент з твору Іоанна Дамаскіна “Точний виклад православної віри” і йдеться про календар. Автором малюнків, був, напевне, писар (почерк підписів на малюнках відповідає почерку другого писаря Ізборника 1073 року). У текстах було пропущено запис за травень, тому другий писар і намагався малюнками заповнити пропуск. Здатність проілюструвати текст такими малюнками засвідчує неабияку ерудованість автора. В. Гиршберг уважав, що в Ізборнику 1073 року ілюстрація знаків зодіаку вивинувалася з пам’яті¹⁰⁶. Іконографія зображень знаків зодіаку відповідає давнім античним моделям, які набули поширення в ілюстраціях до зоряного каталогу Птолемея і, очевидно, були сприйняті як візантійською, так і західною традиціями. По-



“Знаки Зодіаку”. Малюнки на берегах Ізборника 1073 р. Арк. 250, 251. 1073 р., Київ. ДІМ

дібний зодіакальний цикл малюнків доповнював місячний календар у Псалтирі Христини, з Кафедрального музею в Хільдесгеймі¹⁰⁷, що був виготовлений у першій чверті XII ст. в Англії в абатстві Олбайн. Там від 60-х років XI ст. почав діяти скрипторій, де упродовж більше ніж ста років продукувалися ілюстровані манускрипти¹⁰⁸.

Для ілюстрування кодексу використано універсальний тип оздоблення рукописної книги з притаманним переліком оздоблювальних елементів. В. Пуцко вважає, що в оздобленні кодексу досягнуто такої зрілості художньої форми, яка засвідчує широку й ґрунтовну обізнаність з продукцією константинопольських скрипторіїв¹⁰⁹. Так само простежується обізнаність зі стилістикою та іконографією латинських кодексів.

Над оздобленням Ізборника 1073 року працювали два каліграфи, хризограф, ізограф та їхні учні, вірогідно, не менше ніж шість-сім осіб. Протокаліграф дякон Іоанн, якому належать перша частина рукописних текстів, приписки на арк. 263, 264 та “Похвала князю” на арк. 2 та 2 зв., очевидно, очолював роботу. Саме він обирав зразок, схвалював статті, які мали бути представлені в кодексі та й тип оздоблення і послідовність введення мініатюр у текст. Напевно, він узгоджував ці питання із замовником.

Другий каліграф завершував текст на арк. 78–263. Мабуть, саме йому належать позастильові малюнки в тексті (“Знаки зодіаку”).

Хризограф разом з учнем виконав архітектурні фронтиспісні рами та великі заставки. Написані ним орнаментальні композиції взоровані на декорування як візантійських, так і романських кодексів. Композиції виконані досить експресивно. Орнаменти в них значно виразніші, ніж в оздобленні фронтиспісних рам Остромирового євангелія. Тут простежуються риси самостійного художнього мислення, та є якась “варварська надмірність”¹¹⁰. Цей майстер міг виконати малюнки на берегах. Урахо-

вуючи втілений у них слов'янський концепт Всесвіту, можна припустити, що хризограф був слов'янином.

Ізографів, напевно, теж було кілька. Один з них виконав княжі портрети. Йому властиві естетичні уподобання, що сформувалися на зразках київського мистецтва попередньої доби. Передані ним ознаки інтимності у взаєминах членів княжої родини та обізнаність з їх побутом (детальне відтворення руського княжого строю) дозволяє припустити його наближеність до оточення Великого князя. Це, безсумнівно, був дуже досвідчений майстер, бо написати портрети з натури значно складніше, ніж перемалювати зразок. Його художній досвід був сформований на мистецтві македонського періоду, але поступово збагачувався новими, на той час прогресивними ідеями комнінівського мистецтва, можливо запозиченими ним від другого ізографа, автора мініатюри “Христос на Престоли”. У другого художника виправна легка лінія, рафіноване відчуття кольору й надзвичайно широка палітра професійних умінь, які засвідчують його належність до константинопольського кола майстрів.

Зображення святих отців в обрамуванні архітектурних фронтиспів, представлені попарно на лицевому та зворотному боках одного аркуша (арк. 3/ 3 зв; 128/ 128 зв), відмінні за прийомми світлотіньового моделювання ликів та розумінням гармонії кольору. На жодному з них не повторюється стилістика мініатюр “Родина Великого Князя Святослава” та “Христос на Престоли”. Виходить, що у виконанні цих портретів був задіяний третій ізограф, а також і його учень.

Одночасна робота достатньо великої групи майстрів та наявність певного навчального процесу є свідченням високого рівня організації праці. Це дозволяє припустити, що Ізборник 1073 року було виконано в київському великокняжому скрипторії.

Отже, у Києві на момент створення Ізборника 1073 року ще побутували традиції візантійського мистецтва македонської доби. Відображені в стилістиці монументального оздоблення Софійського собору, вони, однак, впливали на смаки київського художнього осередку. Актуальності набули й нові для Києва богословські й естетичні ідеї комнінівської доби, привнесені сюди з грецькими кліриками та художниками, які перебували в митрополичій резиденції, а то й у Печерському монастирі. Можливо припустити, що у великокняжому скрипторії подекуди працювали артлі мандрівних майстрів (грецьких, романських, балканських). Саме активний художній обмін з провідними мистецькими осередками та безперервність роботи майстерні забезпечували тяглість традицій і постійне оновлення мистецьких зразків, підготовку нових майстрів. Водночас це період, коли ознаки самостійного художнього мислення, певної професійної розкнутості стають очевиднішими.

Псалтир Егберта, друга назва – псалтир “Трірський” (остання чверть X – початок XII ст.)¹¹¹ продовжує низку творів, що представляють емальований стиль у мистецтві оздоблення рукописної книги. Історія побутування кодексу пов'язана з родиною Ізяслава Ярославича. Ця пам'ятка засвідчує аристократизм та високий художній рівень зразків, що побутували в Києві в останній третині XI ст.

Псалтир було створено на замовлення Трірського архієпископа Егберта (за його іменем кодекс дістав назву) в останній чверті X ст. в монастирі на острові Райхенау, у знаменитій монастирській школі живопису, що спеціалізувалася у виготовленні розкішних виробів мистецтва на продаж.

Невдовзі після завершення рукопис передавався від одного королівського двору до іншого, де його доповнювали новими пергаментними аркушами з текстами та декорациями. Ці доповнення надали Псалтирю Егберта додаткової історичної та художньої цінності¹¹².

Вставки другої половини XI ст. – “Молитовник Гертруди” (Codex Gertrudianum) мають вигляд чотирьох зошитів, вшитих перед основним текстом на арк. 1–15. Крім того, деякі молитви, написані почерком того самого періоду, розкинуті по всьому



“Апостол Петро благословляє княжу родину”. Мініатюра з Трійського псалтиря. Арк. 5 зв. Остання чверть XI – початок XII ст., Київ. Археологічний музей у Чівідале, Італія

тексту Псалтиря Егберта (на аркушах, що залишалися чистими, а також у великих проміжках між текстами і на берегах). Усі молитви написано латиною. Між текстами молитов вставлено чотири мініатюри зі слов'янськими та грецькими написами.

Відповідно до аналізу змісту молитов, іконографії зображень та написів на мініатюрах, виконаних грецькою та слов'янською мовами, було встановлено, що кодекс належав дружині руського Великого Князя Ізяслава Ярославовича (1024–1078).

Гертруда могла переписувати молитви впродовж багатьох років і збирати їх. Тоді це вважалося благочестям. На підставі історичних відомостей про долю Гертруди та змісту молитов можна висловити здогад, що тексти поступово писалися там, де судилося княгині прожити нещасливі для неї роки, імовірно, то відбувалося у Володимирі, Луцьку або Києві.

Настав час, коли вона вирішила помістити свої молитви в старовинний латинський кодекс, якому, напевне, надавала виняткового значення, бо, вірогідно він був частиною її посагу¹¹³. Роботу виконав професійний каліграф (тексти переписано латиною, одним добре розробленим почерком). Писар міг належати до її причету, бо



“Богоматір на Престолі”. Мініатюра з Трірського псалтиря. Арк. 10. Остання чверть XI – початок XII ст., Київ. Археологічний музей у Чівідале, Італія

знав латину¹¹⁴. Але він також володів навичками писання золотом на підведеному ґрунті (ініціали). Подібні знання зазвичай відповідали досвіду, набутому в професійному скрипторії.

Перша композиція “Апостол Петро благословляє княжу родину” (арк. 5 зв.) відкриває цикл ілюстрацій. Ушкодження цього аркуша – залом пергамену, значні затертості нижнього зовнішнього кута – свідчать, що арк. 5–5 зв. упродовж певного часу був заглавним¹¹⁵.

На мініатюрі на повний зріст представлено монументальну постать апостола Петра, біля його ніг у глибокій проскінезі припадає жіноча фігура (за написом ідентифікована як мати Ярополка). За нею з піднятими до апостола руками зображено ще дві фігури: чоловічу (згідно з написом – Ярополк) та жіночу (без інскрипції, імовірно, це дружина Ярополка Кунігунда).

Структура фарбових шарів і текстів у цій мініатюрі засвідчує, що зображення апостола було створено незалежно від молитов. Композиція, зображена на арк. 5 зв., є асиметричною. Вона обведена орнаментальною рамкою, що за абрисами нагадує



“Христос коронує Ярополка та Кунігунду”. Мініатюра з Трійського псалтиря. Арк. 10 зв. Остання чверть XI – початок XII ст., Київ. Археологічний музей у Чівідале, Італія

латинський сполучник “In”, з якого починається текст молитви на арк. 6¹¹⁶. У порівнянні з рамами до інших руських мініатюр, ушитих до кодексу, ця рама виглядає примітивніше, вірогідно, була написана нашвидкуруч, хоча за техніко-технологічними характеристиками виконання вона подібна до решти рам.

Лик Петра модельовано в живописній, дещо експресивній манері, що виявляється в контрастному протиставленні світла і тіні. Фарбові шари послідовно накладаються один на одного не “оплавляючись”. Форма набуває грубуватої виразності. У такій самій манері написані волосся та борода Петра. Вони в нього сиві. Шю, руки та стопи апостола написано в іншій, вишуканій манері. Малюнок кистей рук та стоп, тяжіє до елліністичних зразків. Жест благословляючої руки – граціозний. Моделюючі шари м’яко поєднуються, підкреслюючи класичну досконалість форми. Коли порівняти лик та доличне, то стає очевидним, що вони написані в різних авторських манерах. Постаць апостола сповнена експресії. Гармонійні пропорції фігури, жваві жести обох рук підкреслюють професійну розкутість та свободу майстра в опануванні природи. Створюється враження, що художник звик працювати

на площині стін храму, де фігури свідомо подовжуються з розрахунку на перспективне скорочення при спогляданні на них знизу. Апостола представлено не в застиглій позі, а мабуть, під час легкої ходи. Правою рукою він благословляє, у лівій тримає сувій та зв'язку ключів. Цей ідентифікаційний для апостола Петра атрибут з'являється в ранньохристиянську добу в композиціях тріумфального циклу, на яких Христос вручає ключі апостолові. У мистецтві XII ст. вони, як правило, указують на італо-візантійську іконографічну традицію.

Синій хітон та світло-вохристий “золотий” плащ апостола багато драпіровані. Нижній край хітона злегка “грає”, поживавлюючи рух фігури. Моделюючи фігуру апостола, художник намічає контур, далі наносить основний колір і темною фарбою уточнює форму банок. Основні кольори вбрання збагачені низкою додаткових тональних відтінків та колористичних акцентів. Так, на плащі прокладено лінії темно-червоного та зеленого кольорів, що лягають у впадини драпірування. Завершальний етап моделювання – шар золотого асіста, який то виконує роль полисків світла, то суто декоративно “розробляє” форму, закладену в попередніх моделюючих шарах. Округлість та об'ємність окремих деталей підкреслюються радіально спрямованими золотими лініями, що наче перерізають лінії попередніх шарів. Авторська манера виявляється в каліграфічності виконання деталей. Вишукані видовжені пропорції, природність та невимушеність руху, відголоски елліністичного розуміння форми, врешті – якась особлива легкість та доцільність у потрактуванні асіста споріднюють це зображення з мозаїками церкви Святого Михаїла Золотоверхого Дмитріївського монастиря в Києві.

Зображення Гертруди, Ярополка та Кунігунди, як і образи в княжому портреті на арк. 1 в Ізборнику 1073 року, є історично достовірними. Їх представлено ліворуч від Петра, за масштабом вони значно менші від нього.

Гертруду зображено в глибокій проскінезі – поширеній у візантійській традиції формі чолобитного поклону. Молячись, вона припадає до ноги апостола, демонструючи відданість та покаєння. Фарби на лику Гертруди майже обсіпалися, збереглася (зі значними втратами) тільки нижня частина обличчя. Особливо виразним є жест її лівої руки, сповнений відчаю, проте відповідний усталеній іконографії подібних сцен¹¹⁷.

Зображення Ярополка та Кунігунди мають виразно індивідуалізовані портретні характеристики. Ярополка показано ще зовсім молодим чоловіком, з великими темними очима та світлою бородою. На обличчі прочитується тінь смутку та образи. Його схвильований внутрішній стан підкреслюється піднятими зніцями, від чого брови виглядають насупленими, та опущеними куточками вуст (усталена маска скорботи). Образ молодого князя сповнений напруги та драматизму. Кунігунда на портреті – чорноока молода жінка, вуста її ледь усміхнені, а душевний стан виявляє, найімовірніше, зацікавленість подією, що відбувається.

Лици на портретах Ярополка та Кунігунди виконані в тій самій іконописній манері, що й лик Петра. Їх руки відрізняються від великих рук Петра: маленькі, схематичного малюнка. Моделюючи шари виконано темною вохрою та білилом.

Фігури Гертруди, Ярополка та Кунігунди, у порівнянні з фігурою Петра, трактовано площинно. У них немає притаманного апостолові вільного руху, осмисленого художником у просторі. Драпірування їхнього одягу є умовним. Банки, найімовірніше, вигадані, ніж пов'язані з формами тіл. Художник намагається передати фактуру тканин підкреслити легкість або цупкість. Тло – рівне, золоте, відтінок золота інший, ніж на німбі апостола Петра. Ще одна виразна деталь цієї мініатюри – ретельно розроблений та уквітчений позем.

На арк. 10 зв. розміщено другу мініатюру – “Христос коронує Ярополка та Кунігунду”, до якої теж уведено портрети історичних осіб. Прямокутну раму означено бордюром, заповненим геометричним орнаментом: плетиво червоної, зеленої та си-

ньої стрічок, що, поєднуючись, утворюють меандр. Напівпрозора лінія білила висвітлює верхню грань кожної із цих стрічок, завдяки чому меандр набуває об'ємного потрактування. Подібний меандр повторює деякі орнаментальні бордюри Егбертового кодексу.

У дзеркалі рами на золотому тлі розміщено зображення Христа, що возсідає на Престолі: перед Ним предстоять Ярополк (праворуч) та Кунігунда (ліворуч). Княжу пару підводять до Спасителя їх небесні покровителі свв. Петро та Ірина. Символічно образне потрактування мініатюри поглиблюється в деталях: над головою Христа написані символи євангелістів, кожний з яких зображений на сегменті кола певного кольору (червоного – лев, блакитного – людина, синього – орел, темно-червоного – тілець); трон підтримують небесні сили: серафими, херувими, престоли. Фігурки Ярополка та Кунігунди представлені над зображеннями небесних сил. Подібність сцени коронації часто трапляються як у візантійській іконографії, так і романській¹¹⁸.

Образ Христа сповнений величі та духовної краси, наділений типовими характеристиками творів комнінівського мистецтва. У моделюванні лику Христа застосована та сама послідовність шарів і виразно індивідуальна манера письма, що й у зображенні лику апостола та історичних персон на попередній мініатюрі. Руки Христа модельовані схематично. Стопи окреслені різко, п'яти мають кутувату форму, посилену чорним контуром, відмінну від вишуканих стоп апостола Петра. У потрактуванні постави Христа простежується певний схематизм, скутість руху, умовність окреслення плечей та колін, певна невідповідність пропорцій рук та ніг. Подібними є прийоми драпірування бганок одягу та передачі фактури тканини.

У двох наступних мініатюрах до ілюстративного ряду кодексу Гертруди введено два епізоди Христологічного циклу: “Різдво” та “Розп'яття”. Обидві мініатюри представлені на розвороті одного великого аркуша – біфолія. Написані вони в одній манері і мають стилістично подібні рами. Ці мініатюри відповідають провідним тенденціям розвитку візантійського мистецтва середини – другої половини XI ст., притаманною ознакою якого було творення співмірного людині, спокійного, дещо буденного світу. Ці тенденції якнайкраще втілилися в розвинених сюжетних композиціях. Таке мистецтво визначало магістральний шлях візантійської традиції впродовж другої половини XI ст. Поступове наростання сюжетних деталей та ускладнення композиційних схем спостерігаємо і в цих двох композиціях з Трійського псалтиря.

Мініатюра “Різдво” представлено на арк. 9 зв. Тема Різдва розкривається як містерія Боговтілення. Композиція відзначається символізмом образних конструкцій і водночас акцентованою наративністю іконографічного викладу, об'єднує різночасові подробиці євангельських оповідей від апокрифічних до новозавітних. У мініатюрі пропонується детальний перелік епізодів, окремі з яких запозичені з апокрифічних євангелій Псевдо-Матфія, Фоми, Іакова. Головна подія мініатюри – народження Христа – подається одночасно в богословсько-догматичному (як відображення космічних подій) та в темпоральному (минуле, сучасне й майбутнє) викладах.

Акцентування уваги на ідеї Божественного світла, утіленого в композиції “Різдво” є певним віддзеркаленням ідей раннього “монастирського ісихазму”, осередком якого в XI ст. був Афон. Уперше ісихазм був перенесений у Києво-Печерську лавру в XI ст. ще за часів Антонія Печерського. Проникнення ідей ісихазму в духовну культуру Русі підтверджується у текстах Патерика Печерського. Згідно з ними, Антоній, Феодосій та Никон – це **“...свѣтила три, сѣще въ печерѣ, разгоняюще тьму бѣсовъскую молитвою и алканіем”**¹¹⁹. У Русі впродовж XI ст. можна простежити послідовне впровадження цих ідей, а образотворче мистецтво стало найпотужнішим каналом їх укорінення.

Мініатюра “Розп'яття” представлена на арк. 10. У центрі композиції на золотому тлі зображено розп'ятого Христа. У його потрактуванні художник намагаєть-

“Різдво Христове”. Мініатюра з Трірського псалтиря. Арк. 9. Остання чверть XI – початок XII ст., Київ. Археологічний музей у Чівідале, Італія



ся передати тонку грань життя та смерті, не оминаючи жодної деталі. Особливої виразності цій мініатюрі додають портрети євангелістів, що тримають розгорнуті книги, у яких грецькою мовою занотовано їхні імена. Євангелісти представлені попарно в легкому розвороті один до одного: у верхніх клеймах – Іоанн та Матфій; у нижніх – Лука та Марк. Кожна пара композиційно поєднується між собою. Так, їхні пози дзеркально повторюються, силуети підкреслено симетричні, а гострі (підкреслені білильними оживленнями) зосереджені погляди пересікаються. Ці спрямовані один проти одного погляди створюють ілюзію певного внутрішнього протистояння дискусії, що точиться між ними. Схвильовані образні характеристики загострюються шарами колористичних та світлотіньових моделювань, які додають цим портретам скульптурної виразності. У завершальних шарах моделювань прочитуються сміливі білильні акценти, щоправда, розтушовані. Художник не нехтує деталями: відповідно до іконографічної традиції євангеліст Лука представлений як ієрей (з тонзурою, у священницькому синдоні). Портретам євангелістів притаманна виняткова образна одухотвореність. Тема релігійного диспуту могла бути особливо актуальною в монастирському середовищі.



“Розп’яття”. Мініатюра з Трірського псалтиря. Арк. 10. Остання чверть XI – початок XII ст., Київ. Археологічний музей у Чівідале, Італія

Композиційні побудови цих двох мініатюр (“Різдво” та “Розп’яття”) ніби пронизані тонкими сплетіннями жестів, поглядів, які підтримують цілісність композиційної організації зображень, запобігають розсіпанню їх на окремі епізоди.

На двох останніх мініатюрах у зображенні ликів (на завершальному етапі накладання моделюючих шарів) використано білильні висвітлення над бровами та на вилицях, темні “трикутні” тіні під очима в поєднанні з тінями, прокладеними червоною фарбою поздовж носа у впадину над вустами, та виразним червоним акцентом на нижній губі. У такій самій манері написані всі лики на руських мініатюрах до Гертрудиних молитов. Винятком є лише лик Богоматері та Христа Еммануїла на мініатюрі на арк. 41. В обрамуванні прямокутної рами, осяяна блиском золотого тла, урочисто возсідає на високому троні Богоматір. Спаситель не сидить на її колінах, а наче зводиться від лона. Лики Богоматері та Христа представлені строго фронтально. Лише погляд великих темних зіниць відведено вбік. Художник використовує вугільно-чорний контур для означення абрисів обличчя, великих мигдалеподібних очей, носа, вуст. Зеленкуватий, достатньо темний санкир прокладається як перший моделювальний шар. Далі – шари вохрін, які, поступово висвітлюються. Результа-

том є майже рельєфна пластика обличчя, що нагадує про типові зразки комнінівського мистецтва¹²⁰.

Деталі розкривають емоційний стан Христа та Богоматері. У Христа зведені брови, на чолі зморшка, стулені уста та застиглий погляд. У Богоматері також застиглий погляд. Виразам їхніх облич притаманні відчуженість від реального світу, зосередженість на чомусь незнаному, трагічні передчуття.

Богоматір убрана в синю туніку (субуклу) з довгими рукавами. Її голова покрита блакитним чепцем. Мафорій Богоматері – пурпурово-зелений, його краї прикрашені червоними китицями. Фактура та колір тканини передається шарами прописів. Як завершальний шар моделювань, використано золотий асіст, грубіший ніж у зображенні Петра.

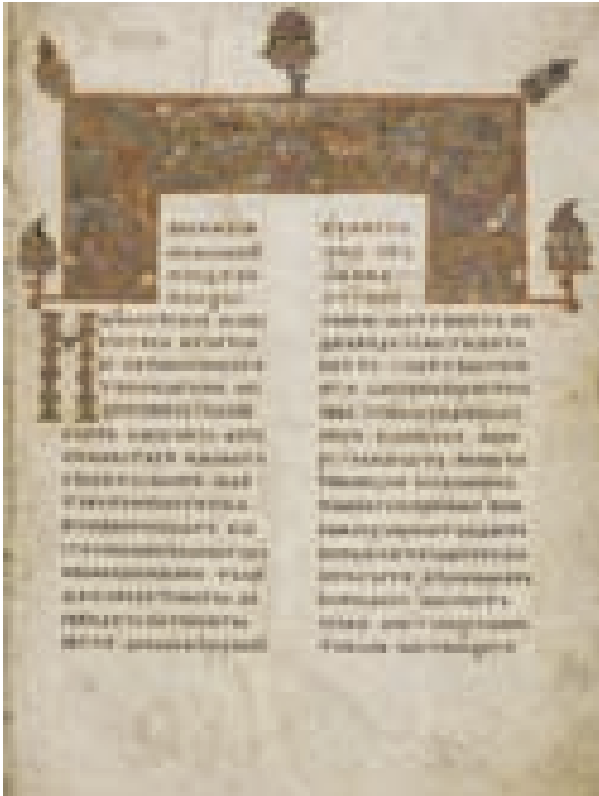
Незвичний і трон. Він аж надто високий, являє собою широке сидіння на високих фігурних (“різьблених”) ніжках. Спинка крісла складається з трьох довгих жердин. На ній напнуто завісу, декоровану вертикальними рядами кринів.

Ноги Богоматері спираються на ослінчик, що має високі точені ніжки. Ці арки є певною алюзією на архітектурну аркаду. Художник зобразив саме об’ємні, “різьблені” в дереві ніжки крісла. Існують “київські” аналоги подібних деталей, до яких належать “різьблені” ніжки трону на мініятурі із зображенням Христа в Ізборнику 1073 року та ніжки трону в композиції “Благовіщення” у фресках церкви Святого Михаїла Золотоверхого Димитріївського монастиря в Києві.

Н. Кондаков висловив припущення, що образ Богоматері на арк. 41 з Трірського псалтиря наслідує зображення Богоматері Печерської, що було представлено у вітварі Великої Успенської церкви (1083–1089) Києво-Печерської лаври¹²¹. Іконографія намісного образу відома за іконою Богоматері Свенської з Антонієм та Феодосієм, яка, відповідно до означених на іконі німбів та дат канонізації печерських святих, датується не раніше ніж другою чвертю XII ст. В. Пуцко, урахувавши всі особливості поз Богоматері та Христа, висловив здогад, що обидва твори (Свенська ікона та мініяюра з Трірського псалтиря) наслідують мозаїку з апсиди храму Святої Софії в Константинополі 867 року¹²².

На підставі іконографії окремих деталей костюмів історичних персонажів на мініятурах “Апостол Петро благословляє княжу родину” і “Христос коронує Ярополка та Кунігунду” Н. Кондаков спробував визначити змістові акценти зображального ряду. Він установив, що на першій мініятурі Ярополк представлений у костюмі деспота, а не Великого Князя, Кунігунда одягнена в ошатне вбрання не церемоніального характеру. Її увінчує дівоче наголів’я, яке введено в науковий обіг як весільне вбрання¹²³. Гертруда вбрана у великокняжий одяг. На другій мініятурі (арк. 10 зв.) Ярополк представлений у порфірі Великого Князя, а Кунігунда – з покритою головою, як заміжня жінка. Наголів’я, якими Христос вінчає Ярополка та Кунігунду, має форму обручеподібних стем, які протягом тисячолітнього періоду історії Візантії були знаком повної влади. Дослідник зазначив, що стема, як єдина умовна форма вінця на царство (королівство й князювання) у руках Спасителя в сцені коронування Ярополка та його дружини означає “вінчання Ярополка на Велике Княжіння, яке могло бути прирівняне до царства”¹²⁴. Правомірність свого припущення Н. Кондаков доводить ще однією деталлю: порівнюючи дві мініятури, він заважив, що на першій Ярополка зображено без мантиї, а на другій – у ній. Мантия в сцені вінчання повинна “теоретично” означати вінчання на велике княжіння¹²⁵. Отже, Н. Кондаков започаткував пояснення змісту двох представлених сцен в історичному контексті подорожі Ярополка до папи Римського й “передачі йому управління королівством як частиною володінь св. Петра”.

Н. Козак запропонував розглядати мініятури з Трірського псалтиря в символічно образному та есхатологічному контекстах¹²⁶. Автор пропонує композицію, представлену на арк. 5 зв. (проскінезу Гертруди) трактувати як символ смирення, унао-



Велика заставка із Мстиславового євангелія. Арк. 2. 1103–1117 рр., Київ. ДІМ

було отримати в професійному скрипторії. Включення заглавних літер золотом у текст передбачало їх одночасне виконання. Отже, золотом писав сам писар. Слід зазвжити явне бажання його підлаштуватися під стилістику оздоблення текстів Псалтиря Егберта. Під час написання тексту молитов Гертруди перед очима майстра був латинський кодекс.

О. Попова в мініатюрах псалтиря виокремила певні стилістичні алогізми. На її думку, типи образів, прийоми живопису та стилістичні риси поєднуються в цих композиціях найнеочікуванішим, з точки зору будь-якої послідовної системи, способом, елементи одного стилістичного варіанта впроваджуються в інший, водночас одні й ті самі художні прийоми використано у всіх п'яти мініатюрах¹²⁸. Пояснити ці алогізми можна лише тим, що автентичні шари живопису на мініатюрі "Апостол Петро благословляє княжу родину" були порушені записами, виконаними в ході роботи над іншими мініатюрами.

Здається, що тоді, коли до фігури апостола було додано зображення історичних персонажів, було "прописано" й лик та волосся самого Петра. Спосіб потрактування форми голови та лику Петра виявляє спільні ознаки із зображенням апостола на арк. 10 зв. та з відповідними деталями на історичних портретах, а також на мініатюрах "Різдво" та "Розп'яття". Отже, автором дописок був художник, що написав мініатюри "Різдво", "Розп'яття", "Христос коронує Ярополка та Кунігунду".

Очевидно, що при виконанні мініатюри "Богоматір на Престолі" в майстра перед очима був зразок, подібний за стилістикою та манерою виконання до мініатюри з апостолом Петром на аркуші 5 зв. Проте подібність у даному випадку є наслідком

чнення прохання не тільки за себе, але також за Ярополка-Петра. Аналізуючи зображення Ярополка та не ідентифікованої інскрипцією жіночої постаті, автор розглядає останню як втілення однієї із чеснот Праведності або Справедливості. Інтерпретуючи зміст мініатюри на арк. 10 зв., Н. Козак розглядає її як іконографічний доказ коронації Ярополка в Римі, однак зазначає, що мініатюра не зображує реальної церемонії, адже корону на голову Ярополка покладає Христос, а не Папа Римський: композиція є лише візуалізацією символічного значення події, а саме: Ярополк-король і його влада має божественне походження. Тож сцена коронації Ярополка, інтегрована в завершальний епізод цієї історії, може символізувати не "земну" і "теперішню", а "майбутню" й "небесну" подію, яка станеться, коли Христос прийде вдруге¹²⁷.

Усі тексти молитов Гертруди мають ознаки, характерні для роботи професійного писаря. До таких ознак належить рубрикація тексту виділенням початкових літер золотом. Під золото прокладено ґрунт – червоний пігмент на клейовій основі, добре помітний на місцях висипань. Такі знання можна

копіювання. Зображення Богоматері на арк. 41 Трійського псалтиря є менш фаховим, що не дозволяє поставити ці два живописні твори в один ряд. Це добре помітно на прикладі зниження майстерності у виконанні асіста, а також у тому, що художник заплутався в банках драпірувань і “загубив” руку Богоматері.

Усі руські мініатюри, вставлені в старовинний латинський кодекс, оздоблені однотипними рамами, написані в одній манері та, можна гадати, були виконані одночасно. Слід відмітити впевненість руки хризографа, каліграфічну точність у випишуванні мотивів орнаментів та поєднанні рапортів. За характером використаних мотивів ці орнаменти подібні до орнаментів Ізборника 1073 року та до Егбертового кодексу. Здається, майстер свідомо наслідує латинських ілюмінаторів, переспівуючи їх орнаменти, гідно демонструє досконалість свого вміння. Декоративні мотиви його фронтиспісних рам дуже подібні й до декорації Ізборника 1073 року, тільки виконані вони віртуозніше, у них більше ретельності: рапорти дрібніші, варіативність їх поєднання значно багатша.

Ізографів, очевидно, було двоє (або троє). Перший був автором постаті апостола Петра (арк. 5 зв.). Другий художник, який, напевне, вибудував увесь зображальний ряд, використавши аркуш з постаттю Петра (арк. 5 зв.), виконав композиції “Різдво”, “Розп’яття” та “Христос коронує Ярополка та Кунігунду”. Його пензлю належать княжі портрети й шари записів на обличчі та на волоссі апостола Петра (арк. 5 зв.). Композиція “Богоматір на Престолі з Христом Еммануїлом” була повторена зі зразка другим художником або його учнем (третім художником). При поєднанні всіх мініатюр зображення Богоматері було оздоблене рамою, подібною за техніко-технологічними та стилістичними ознаками до рам усіх інших руських мініатюр у кодексі. Отже, весь ілюстративний ряд було введено до молитов Гертруди одночасно.

У фігурі Петра прочитується константинопольська тяглість традиції і водночас відчутні ті перемини, яких вона зазнала в італійській інтерпретації в наступних десятиліттях (XII ст.). Мініатюри “Різдво” та “Розп’яття” відображають різнопланові художні запозичення (духовно-естетичні пошуки, що мали місце в грецьких монастирях), а також певні іконографічні деталі, що вказують на ознайомлення з норманською традицією. Декоративне оздоблення рам сповнене певних люмінісценцій орнаментального оздоблення каролінзької та романської книги. У тому полістилізмі відчуються загальні віяння розвитку мистецтва кінця XI – початку XII ст. (візантійського, так само, як і романського), з притаманним йому широким колом запозичень.

Слов’янські підписи в мініатюрах дозволяють висловити здогад, що художники були пов’язані з київським художнім осередком. Підтвердженням того є безсумнівна спорідненість руських мініатюр з продукцією київського великокняжого скрипторію (Остромирове євангеліє, Ізборник 1073 року) та стінописом церкви Святого Михаїла в Києві (1108), що так само, як і Молитви Гертруди, належать до культурного спадку родини Ізяславичів. Відгомін ідей раннього монастирського ісихазму (“Різдво”) та наслідування іконографії Богоматері Влахернської (“Богоматір на Престолі”) вказують на те, що художники мініатюр, найімовірніше, були пов’язані з грецькою монастирською традицією, яка на той час панувала в Печерському монастирі. Тож припустимо гадати, що Гертрудині молитви оздобили в Печерському монастирі. Тоді існував інтенсивний взаємообмін ідеями та тісна співпраця між майстернями Києва, а може, й перехід майстрів з одного скрипторію до іншого. Безсумнівним видається факт присутності в київських скрипторіях грецьких майстрів, добре обізнаних з найновітнішими тенденціями мистецтва кінця XI – початку XII ст., широке побутування найрізноманітніших джерел (грецьких та латинських манускриптів).

Датування мініатюр з Трійського псалтиря традиційно розглядається в діапазоні від смерті Ізяслава (1078) до смерті Ярополка (1086)¹²⁹. Нещодавно було запропоновано уточнення часу завершення написання молитов – 1085 рік (час поразки Яро-

полка в його протистоянні з Мономахом та його втеча в Польщу)¹³⁰. Слід зазначити, що молитви Гертруди писалися тривалий час і стосувалися до різних епізодів життя її сина Ярополка, особистого життя самої Гертруди та ряду інших осіб, про яких згадується в текстах. Остання молитва, написана на арк. 40, належить до періоду, коли слабка Гертруда просить Господа про смерть. Припущення Е. Смирнкової, зроблене у зв'язку з текстом цієї молитви, про розширення діапазону датування рукопису, а отже, і мініатюр (остання чверть XI – початок XII ст.), видається правомірним¹³¹, тим паче, що художньо стилістичні паралелі в зображенні апостола Петра з декорацією церкви Святого Михаїла в Києві є додатковими аргументами на користь більш пізнього датування рукопису – початком XII ст.

Протягом XI ст. Русь зуміла вибудувати власний культурний простір, де рукописна художньо оздоблена книга була невід'ємною складовою культових відправ, несла в собі надзвичайно потужний імпульс духовності. Саме в XI ст. художнє оздоблення рукописної книги набуває ознак інтелектуального й рафінованого виду художньої творчості.

Остромирове євангеліє, Ізборник Святослава 1073 року та Трійський псалтир, оздоблені в емальовальному стилі, є видатними творами мистецтва Русі. Вони представляють продукцію київського художнього осередку середини та другої половини XI ст. – початку XII ст. У декоруванні цих трьох манускриптів знайшли відображення найновіші богословські конструкції та художньо стилістичні ознаки візантійського мистецтва від македонського до комнінінівського періоду. Оздоблені в емальовальному стилі, ці рукописи засвідчують високий професіоналізм майстрів, їхню свободу та розкутість у виборі іконографічних моделей, багатство образних характеристик, обізнаність з новаційними прийомами художньої стилізації. За всієї широти запозичень саме ці рукописи зберігають риси, що в наступних періодах маркують продукцію київського великокняжого скрипторію та майстерні печерського монастиря. Названі рукописи належать до творів, що представляють найвищий злет давньоруського мистецтва доби великокняжого блиску і є вагомим вкладом у скарбницю досягнень світового художнього процесу.

На тлі історичних подій останньої чверті XI та початку XII ст., коли християнський та мусульманський світи входили у добу Хрестових походів, традиційні вектори художніх запозичень розширилися, істотно збагатився ряд зразків. Зовсім іншими стали потреби та вибагливість замовників. Найважливішою ознакою художньої доби стала її демократизація. Усе це надало майстрам більше творчої свободи, але й поставило їх у жорсткі конкурентні умови виживання¹³². Умови ринку сприяли обміну професійним досвідом та широкому побутуванню нових ідей.

Ювелірне ремесло, як і в попередніх періодах, істотно впливало на мистецтво художнього оздоблення рукописної книги. На той час ще не були втрачені такі традиційно візантійські техніки, як перегородчаста емаль у золоті та рельєфне карбування в сріблі. Але панівними стали менш затратні способи оброблення металу, запозичені з ісламських виробів: тореvetica (від грецького *toceuo* – вирізаю), пласке лиття, гравірування, чернь, штампування.

Кожна техніка оброблення металу по-своєму збагачувала художньо-образну мову ювелірного мистецтва. Так, техніка плаского лиття, так само, як і тореvetica, давала ефект ажурності, а техніки гравірування та черні “провокували” підкреслено площинний тип орнаменталізації, за визначенням В. Даркевича, “декор без лакун”, коли лінійний орнамент “гопиться” в площині тла¹³³.

У XII ст. книги виготовляли в Києві, Новгороді, на території Галицько-Волинського князівства, у Північно-Східній Русі¹³⁴. На теренах Південно-Західної Русі книги могли виготовляти також у Чернігові та Переяславлі.

Художньо творчі пошуки створених центрів виявляли тяглість до київських традицій. Київ не втрачав позицій провідного культурного осередку Русі. М. Гру-

шевський уважав, що "...виученики київської школи збирають навколо себе книжних людей, ведуть більш-менш самостійну роботу по київським взірцям, продовжуючи, поширюючи, поглиблюючи сю літературну, письменну працю, почату в Києві", але "Київ уже [у другій половині XII ст. – Л. Г.] не концентрує так повно й абсолютно літературної східнослов'янської творчості, як перед тим"¹³⁵. У Києві продовжував функціонувати великокняжий скрипторій, і, що дуже важливо, зберігався фонд книг, що використовувалися як зразки. За період існування скрипторію змінилося, напевно, три покоління майстрів. Дехто з них продовжував творити при київському великокняжому скрипторії, але, очевидно, були й такі, що перейшли в інші майстерні, наприклад, у майстерню Києво-Печерського монастиря, яка почала діяти в останній чверті XI ст. Подібність почерку в текстах, типологічна спорідненість оздоблення, тиражування певних іконографічних викладів, композиційних схем, орнаментальних мотивів, ряд техніко-технологічних навичок – ознаки, що закріпилися в продукції київського великокняжого скрипторію доби Ярослава Мудрого та його синів стали відправною точкою формування осередків книжного виробництва по всій Русі.

Прикладом кодексу, що тяжіє до традиції київського великокняжого скрипторію і продовжує ряд рукописів, оздоблених в емальовальному стилі, є Мстиславове євангеліє (1103–1117)¹³⁶.

На арк. 212–213 кодексу зберігся запис писаря Алекси про те, що книгу виготовлено на замовлення новгородського князя Мстислава Володимировича для заснованої ним церкви Благовіщення на княжому Городищі поблизу Новгороду¹³⁷. Мстислав – старший син Володимира Мономаха – дванадцятилітнім хлопчиком був направлений своїм дідом Всеволодом Ярославичем на князювання до Новгороду. Новгородський стіл Мстислав обіймав упродовж 1095–1117 років, а Благовіщенську церкву було збудовано 1103 року. Тому рукопис датується 1103–1117 роками. На підставі запису, зробленого Алексою, ряд дослідників схилилися до думки, що рукопис було створено в Новгороді. Проте відсутність у Мстиславовому євангелії новгородських особливостей мовлення дозволила висунути гіпотезу про південно-руське походження рукопису¹³⁸. Так, Л. Жуковська заперечувала новгородське походження рукопису на підставі аналізу складу читань. За спостереженнями дослідниці, у Новгороді на час написання текстів рукопису ще не було подібного повного апракса. Дослідниця дійшла висновку, що мовні особливості рукопису вказують, найімовірніше, на писаря-киянина¹³⁹. Вона зауважила, що в прикінцевому записі Алекса назвав себе сином "прозвутера Лазаря", тож було зроблено припущення, що в приписці Алекси згадується про священника та знаного книжника Лазаря, який у 1072 році "тримав церкву" у Вишгороді поблизу Києва, потім був ігуменом Видубицького монастиря, а в 1105–1118 роках посідав кафедру в Переяславлі¹⁴⁰. Якщо припущення правильне, то це означає, що Алекса опанував грамоту та ремесло в Києві. Друга приписка наприкінці тексту (арк. 213) належить золотописцю Жадену: "Ѡ г(оспод)и сп(а)си княза нашего Феодора. мьногы лѣѣта. а мирьскы мьстислава. Жадѣнъ пьсалъ"¹⁴¹. С. Висоцький, досліджуючи графіті в північній частині хорів святої Софії Київської, виявив малюнок пророслого хреста та автограф біля нього: "Жадъко Ѡ(а)лъ хр(е)стъ". За палеографічними ознаками напис належить до кінця XI – початку XII ст. і, очевидно, був зроблений хлопчиком (Жадко – зменшене ім'я від Жаден). З напису видно, що він набув певної вправності в малюванні та письмі. С. Висоцький співвідносить Жадка (автора графіті) із Жаденом (золотописцем Мстиславового євангелія). Якщо погодитися з такою думкою, то видається правдоподібним, що Жаден навчався в київському скрипторії¹⁴².

Мстислав, що теж виріс у Києві, здобував освіту та опановував грамоту від київських книжників, тож і кодекс гіпотетично міг замовити саме в них. Я. Запаско



“Євангеліст Іоанн з Прохором”. Фронтиспіс із Мстиславового євангелія. Арк. 1 зв. 1103–1117 рр., Київ. ДІМ

вому євангелії, нагадують горизонтальні перерізи хрестоподібних храмів. Рами на арк. 27 та 69 являють собою прості прямокутні бордюри. На рамі, що представляє євангеліста Іоанна та Прохора (арк. 1), є одна суттєва відмінність від схожої рами Остромирового євангелія: відсутня фігура лева. Усі рами декоровані пелюстковим орнаментом, написаним в емальовальній манері. Орнаментальне заповнення більш розріджене, ніж в оздобленні Остромирового євангелія: при збереженні масштабу рапортів орнаментів квітки та листки виглядають дрібнішими. Художник вільніше використовує колір, загальна колористична гама більш висвітлена, домінує золоте тло. Є і технологічні відмінності: під золото тут прокладено ґрунт. Використані зразки килимового орнаменту крупнішого рапорту, ніж в Остромировому євангелії.

У такому самому стилі виконано велику П-подібну заставку на арк. 2.

Зіставляючи роботу хризографа Остромирового євангелія та золотописця Мстиславового кодексу відразу впадає в око зниження якості орнаментики. При зовнішній розкоші оздоблення деталі виписані з меншою прискіпливістю, зникла каліграфічна загостреність декору.

Фігури євангелістів розміщені по центру фронтиспісних рам. Їх іконографія подібна до іконографії вихідних мініатюр Остромирового євангелія.

Художники Остромирового та Мстиславового євангелій, очевидно, зверталися до одного й того зразка, і кожний на свій лад (на рівні естетичного досвіду та традицій свого часу) його переосмислювали. В Остромировому євангелії проглядають риси мистецтва македонського та раннього комнінівського часу, а в Мстиславовому оче-

висловлює здогад, що рукопис, переписаний та декорований у київському скрипторії, так і не вивозився з Києва, а зберігався там доти, доки Мстислав у 1025 році повернувся до Києва й зайняв великокняжий стіл. На думку Я. Запаска, саме тоді для виготовлення коштовної оправы до Константинополя було направлено київського тиуна (княжого холопа, управителя) Наслава, про що він сам повідомив у приписці до рукопису на арк. 213, також зазначивши, що *“цѣбноу же ѹнгелінае сеєго кдинъ в(ог)ъ вѣдак”*¹⁴³.

На київський родовід рукопису вказує також його оздоблення. Воно подібне до прикрас Остромирового євангелія, є копією останнього або походить від спільного для цих двох кодексів візантійського зразка. Кодекси мають приблизно однаковий розмір. У складі Мстиславового євангелія зберігся аркуш із зображенням євангеліста Матфія (відсутній в Остромировому євангелії).

Фронтиспісні рами мають вигляд квадрифолію (чотирилисника): то обведено орнаментальним бордюром (арк. 1), то вписаного в орнаментований прямокутник (арк. 127). Ці рами, так само, як їхні аналоги в Остромиро-

видні пошуки комнинівського мистецтва зрілого періоду в його еволюції.

Представленим на першій мініятурі Іоанну та Прохору притаманні пом'якшені образні характеристики, споглядальність та врівноваженість. Моделюючи форму, художник застосовує золотисто-коричневий санкир, та в наступних шарах – червону фарбу, інтенсивно її вибілюючи. Шари моделювань м'яко "оплавлені". Створюється враження певної ілюзорності.

У порівнянні з фігурою Іоанна з Остромирового євангелія, у Мстиславовому євангелії його постать має видовженіші пропорції, а в моделюванні лику акценти білилом не такі різкі. Драпірування м'яко огортають фігуру, бганки хвилюю плавно спадають. Колорит композиції побудований на гармонізації складних вишуканих кольорів: фіолетового, сріблястого зеленого, тональних відтінків синього та червоного та їх суміші (пурпурового). У тому виявляється неабиякий хист живописця та рафінованість художнього смаку.

Художник прагне до об'ємного трактування фігури, але при тому зберігається жорсткий контур, який відповідає площинно-лінійному стилю мініятур у латинських кодексах. Показовою деталлю є руки Іоанна – великі, з надзвичайно довгими пальцями, які теж указують на тяглість романської традиції, що, очевидно, побутували в скрипторіях Києва від останньої чверті XI ст.

У зображенні Прохора наявні певні ознаки копіювання. Саме такою є значна диспропорція верхньої та нижньої частин тіла й те, що художник не подолав складного ракурсу стопи, тоді як ізограф Остромирового євангелія в тому виявив великий хист та віртуозність.

Манера моделювання обличчя євангеліста Луки (арк. 69 зв.) різка та експресивна. Рух фігури природний, позбавлений манірності, притаманної євангелісту Луці з Остромирового євангелія. Убрання євангеліста драпірується дрібненькими бганками, які по краю нагадують орнаментальне плетиво. Так само, як і в Іоанна, у Луки акцентовано великі кисті з видовженими пальцями.

У євангеліста Марка (арк. 127 зв.) виразні очі, підкреслені глибокими тінями. Моделювання обличчя подібне до моделювання лику Іоанна. По краю хітона бганки стилізуються в майже орнаментальні завитки.

Євангеліста Матвія (арк. 27) представлено за роботою. У моделюванні його обличчя шари санкирю та карнації м'яко оплавлені, білильні акценти помірні. Одяг драпіровано дрібними бганками. Так само, як і в інших фігурах кодексу, присутній момент естетизації хвилеподібної крайки подолу.

Золотий асіст вкриває фігури євангелістів (крім фігури Іоанна) густо нанесеними паралельними штрихами. Новоутворена сітка нівелює пластичний задум, а



“Євангеліст Марк”. Фронтиспіс із Мстиславового євангелія. Арк. 127. 1103–1117 рр., Київ. ДІМ

інтенсивність золота не дозволяє сприйняти колористичні зіставлення попередніх фарбових шарів. Лінії асіста вже не поєднуються, як перетинки в золотих емалях – і в тому відчувається деградація емальовального стилю¹⁴⁴.

Предметний антураж, що оточує євангелістів у Мстиславовому євангелії, розроблений детальніше, ніж в Остромировому. Усі предмети повторюються, але архітектурні куліси в зображеннях Луки та Матфія, меблевий ряд значно старанніше декоровано. Ця детальність порушує рівновагу основного та другорядного, відволікаючи увагу від образів євангелістів. Орнаментальні мотиви – “гірки”, “низка перлів”, “акантовий рельєф” – нагадують оздоблювальний ряд не тільки Остромирового євангелія, але й Ізборника 1073 року та Трійського псалтиря.

На вихідних мініатюрах повторюються символи євангелістів зі зразка. На мініатюрі, що представляє Матфія, є зображення архангела Михаїла. Найближчим іконографічним аналогом цього зображення є символи євангелістів на сторінках Трійського псалтиря в композиції “Христос на Престолах”. Там архангел представлений у профіль у подібному складному ракурсі – він так само ніби злітає з небес. Саме іконографічна та художньо стилістична спорідненість з пам’ятками київського кола слугує найпереконливішим доказом київського походження цього твору.

Ініціали Мстиславового євангелія – рослинні, геометричні, антропоморфні (арк. 5 зв., 14). У малюнок ініціалів “В” та “Р” (арк. 5 зв., 14) включено людські обличчя.

Над художнім оздобленням Мстиславового євангелія працювали каліграф Алекса, хризограф Жаден та ізограф, ім’я якого не відомо. Алекса та Жаден, згодом, були киянами.

“Євангеліст Лука”. Фронтиспіс із Мстиславового євангелія. Арк. 69 зв. 1103–1117 рр., Київ. ДІМ



Мстиславове євангеліє – твір, що за технікою виконання та стилістикою тяжіє до візантійських зразків. Разом з тим у мініатюрах рукопису є низка рис, притаманних романському мистецтву. Поєднання цих двох традицій продовжувало утримуватися в продукції київського великокняжого скрипторію ще протягом першої чверті XII ст.

В оздобленні ряду рукописних книг, створених наприкінці XI – на початку XII ст., виникає і починає активно поширюватися новий тип їх декорування. Ознаки його фіксуються в рукописних книгах, що переписувалися в скрипторіях для власних потреб та на продаж, списувалися в монастирських келіях, розповсюджувалися поміж ченців, грамотного купецького та міщанського люду. Пергамен цієї групи пам’яток не вирізнявся високою якістю, а тексти не містили оздоблених фронтиспісних композицій з орнаментальними рамами та вихідними мініатюрами. Продукування книжок налагодилося поза професійними скрипторіями. Але хризографи та ізографи, як правило, там не працювали. Арсенал оздоблювальних елементів нового типу

книжкової ілюстрації був суто каліграфічним – відповідав професійним навичкам переписувачів текстів. Доступним для каліграфів способом оздоблення було виділення декорувальних елементів одним кольором. Для заставок, заголовків та ініціалів зазвичай використовували цинобру (кіновар) або чорнило. Тож монохромність стала притаманною ознакою цього типу книжкового оздоблення, який можна означити як кіноварний.

Ще однією ознакою названого типу оздоблення було введення в композицію заставок та фронтиспісних рам стилізованих фігурок “геральдичних” тварин. Зміст, образний ряд та композиція оздоблення рукопису демонструють культурні нашарування кількох епох. За оповідями Старого Заповіту про Скинью Мойсея, Храм та трон Соломона було розроблено форму та оздоблення ступінчастого трону візантійського імператора в головному залі константинопольського палацу. Перед тронем стояли мідне дерево, леви та птахи. Деталі іконографії цього артефакту наслідували в ступінчастому троні Карла Великого в Аахені.

Саме до західної традиції В. Даркевич зараховує прийом компонування фігур птахів та звірів за абрисами споруди в оздобленні романських порталів та вівтарних огорож. Географія знахідок ювелірних виробів, оздоблених спорідненими декоративними мотивами, досить широка¹⁴⁵. Іконографія птахів та звірів у цих композиціях своїм корінням сягає давніх культур Близького Сходу (Ірану та Месопотамії). У добу Великого переселення народів ці образи було занесено до загального індоєвропейського культурного обігу. Зображення левів, грифонів, зайців, орлів, вовків, запозичені зі сцен звіриного гону, були освоєні місцевими традиціями та представлені в орнаментативній ювелірних виробів. Однак згодом, як народні форми, вони були залучені до християнського мистецтва (оздоблення сакральних предметів та орнаментативної рукописної книги). У християнській культурі ці образи наповнилися новим змістом, зберігши східний характер іконографії. Усі запозичені мотиви стилізовані, мають усталений ряд деталей, що лишаються незмінними незалежно від їх стилістичної інтерпретації (ошийники, ремінці-підпруги, рисочки, цяточки й кружальця в декорванні тулубів диких тварин та птахів, висолоплені язика, розквітлі фантастичні крила та хвости)¹⁴⁶.

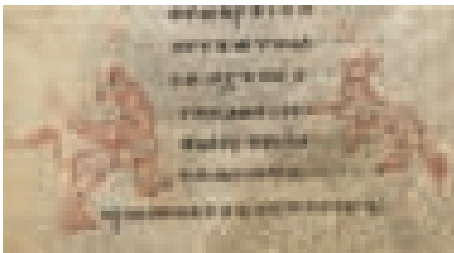
Час та місце появи нового типу оздоблення досі лишаються остаточно не вирішеними. На зламі XI–XII ст. новий тип оздоблення текстів фіксувався в кодексах, виготовлених у Києві, на теренах Галицько-Волинського князівства, ставав притаманною ознакою продукції, що походить з Новгороду. У Новгородському монастирі Святого Лазаря почав діяти найдавніший скрипторій у Північно-Західній Русі. У монастирі працював писар – піп Домка. З діяльністю цієї майстерні пов’язують виготовлення шістнадцяти пам’яток. Поміж них – дванадцять



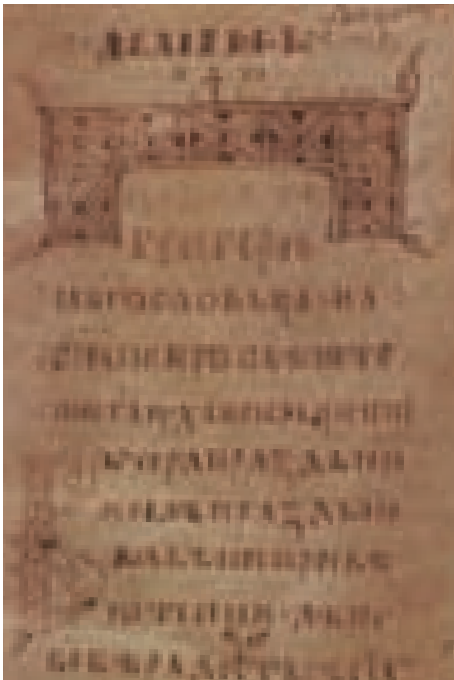
“Євангеліст Матфій”. Фронтиспіс із Мстиславового євангелія. Арк. 27. 1103–1117 рр., Київ. ДІМ



Рубрикація тексту. Ізборник 1076 р. Арк. 109 зв. Київ. РНБ



Колофон. Ізборник 1076 р. Арк. 108. Київ. РНБ
Заставка та ініціал до Слів Григорія Богослова. Арк. 96. Друга половина XI ст., Київ. РНБ



Міней служебних, Тріодь Цвітна, Стихирар, Домкино євангеліє та Домкин апостол. Названі твори мали скромне оздоблення, були переписані на пергамені низької якості. Монохромність декору та підпорядкування його площині аркуша в оздобленні Новгородських рукописів набувають виразних ознак стилю¹⁴⁷. В останній чверті XI ст. в роботі княжого скрипторію в Києві подібно оздоблені кодекси представляли маргінальну продукцію: виготовлялися не для князя, а для внутрішнього обігу або для приватного користування та на продаж.

Паростки названого типу оздоблення можна побачити вже в декорації Ізборника 1076 року¹⁴⁸, київське походження якого зафіксовано самим писарем. З приписки на арк. 275 відомо не тільки ім'я каліграфа – Іоанн, але й те, що він працював у княжому скрипторії, вибираючи для свого збірника твори “из мьногъ книгъ княжихъ”¹⁴⁹. Другий автор – анонім – написав арк. 228–236, 243 зв. – 259. Якраз другий писар намалював ініціали та заголовки до статей, можливо, й решту оздоблювальних елементів. Я. Запаско вважав, що характер уставу (чіткий зі стовбурами літер прямого накреслення, з незначною різницею в товщині основних і додаткових штрихів) подібний [але не ідентичний. – Л. Г.] до почерку Ізборника 1073 року і до одного з почерків Остромирового євангелія¹⁵⁰. Це дозволяє припустити, що писар Ізборника 1076 року тривалий час працював у княжому скрипторії і, напевне, там опанував навички письма.

Текст рукопису рубрикується монохромними, незначного розміру, подвійного контуру ініціалами, що належать до давньовізантійського типу, написаними циноброю.

На берегах аркушів як додаткові рубрикаційні елементи використано орнаментальні прикраси: пророслі пагони та гілочки, що нагадують окремі мотиви заставок з оздоблення Реймського євангелія. У тому слід вбачати тяглість кирило-мефодіївської традиції.

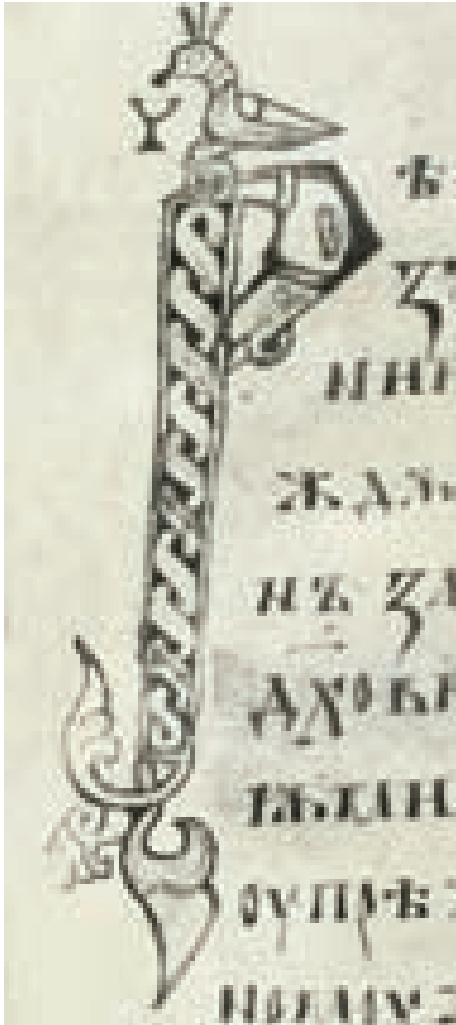
Важливим рубрикаційним засобом каліграфа, так само, як і в Ізборнику 1073 року, були кінцівки-колофони – поступове конусоподібне звуження останнього рядка тексту. В Ізборнику 1076 року їх тільки три. Проте найбільшу увагу читачів привертає кінцівка до статті “сїго василн, како подоваєть члѣкоу быти” (арк. 108 зв.), що витягнута по вертикалі на весь аркуш. Як і в Ізборнику 1073 року, біля основи колофона зображено фігурки, однак тут це не птахи, а грифон та гепард. Можливим джерелом цих малюнків дослідники називають фрески схо-

дових башт Софійського собору. М. Розов уважав, що поява подібних зображень у книгах, пов'язаних з княжою книжноцею та скрипторієм, не була несподіваною. На його думку, вона вказує на зв'язок між мистецтвом книги й іншими видами образотворчого мистецтва¹⁵¹. У Візантії в церковному монументальному мистецтві (у розписах храмів) фольклорні образи грифонів, гепардів, левів, барсів та сирен не прижилися, але їх широко застосовували в ілюструванні книжок, у виробках художнього ремесла X–XIII (особливо XII) ст. Ці образи були близькі ремісничому середовищу городян, зрозумілими й у верхніх прошарках суспільства. Ідеалам феодалної військової еліти відповідали образи лютих хижаків, які поступово ставали геральдичними емблемами. Серед них превалювали зображення саме тих звірів, які втілювали ідею воїнської слави. Зображення гепарда (барса, леопарда) означало силу, лють, відвагу, а зображення грифона – вищу силу, що оберігала воїнів у битві та символізувала могутність, владу, пильність, силу, швидкість та безддатність¹⁵². Семантика зображень грифона та гепарда в колофоні Ізборника 1076 року дозволяє припустити, що адресатом його повчальних текстів були молоді воїни – княжичі. Таке припущення суголосне гіпотезі С. Бондаря про те, що пам'ятку було замислено як підручник для княжих дітей¹⁵³.

Зображення звірів у колофоні Ізборника 1076 року відповідають осьовим композиціям з парних зображень тварин, представлених в апотропеїчному протистоянні, що походять від східних орнаментальних схем. Саме ці схеми (В. Даркевич назвав їх “сасанідськими пережитками”) набули поширення у східних та у візантійських зразках. Вони наявні на шовкових тканинах, на срібних чашах XI–XII ст.¹⁵⁴ Для київських каліграфів з великокняжого скрипторію, як здається, проблеми нестачі подібних зразків не існувало. В Ізборнику 1076 року грифон та гепард спрямовані до центру колофона, назустріч один одному, утім, їхні голови різко відведені назад. Поза грифона статична – він поставив передні лапи на “базу” колофона і зображений з піднятими, складеними серпоподібними крилами, у нього промодельовано ребра, на шиї – грива. А гепард, піднявши праву лапу, ніби піднімається по наступних рядках колофона, як по сходинках. Постава звірів наслідує візантійські моделі, на яких фігурки вписуються в коло¹⁵⁵. Залежність від візантійських зразків виявляється не тільки в композиційній схемі, але й у тому, як художник моделює тіла грифона та гепарда: контурний силуетний малюнок поточнюється лінійним схематизованим розробленням паралельними, перехресними, зигзагоподібними рисками та цятками. Привертає увагу стилізація китиць хвостів тварин, зображених у вигляді пророслого пагона (у гепарда) або півпальмети (у грифона).

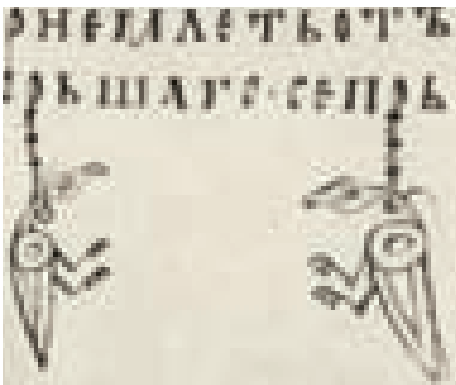
Монохромністю оздоблення відрізняється кодекс Слова Григорія Богослова (друга половина – кінець XI ст.)¹⁵⁶. Рукопис містить численний ряд оздоблювальних елементів – заставок, зазвичай досить простих за композиційним вирішенням та орнаментальними мотивами. Розфарбування виконано то циноброю, то чорнилом. На арк. 1 – заставка давньовізантійського типу, писана циноброю. На арк. 19 зв., 96 зв. – заставки того самого стилю, але написані чорнилом.

Увесь оздоблювальний ряд міг бути виконаний каліграфом на ім'я Чоголь, що лишив про себе згадку в приписці на арк. 101. Індивідуальність майстра виявляється в зацікавленні зооморфними мотивами, у яких проглядають елементи майбутньої тератології. У його роботі вони присутні як в ініціалах, так і в самому тексті. Це голови хижих птахів з великим гострим дзьобом на тонкій шиї, що утворюють петлю “Р”, або маленькі пташки з чубчиками, у яких замість ніжок – “кліщі” (арк. 232), якими вони чіпляються за стовбур ініціала, або смішні блошиці (арк. 235), підвішені за шию до стовбурів прописних літер “Р”. У доборі “ілюстративного ряду” проглядає весела та трохи дивакувата вдача Чоголя, який про себе написав: “**Чьгълее, крива главо, пиши право**”¹⁵⁷. У тексті трапля-



Ініціал “Р” зі Слів Григорія Богослова. Арк. 232. Друга половина XI ст., Київ. РНБ

Прописні літери “р” зі Слів Григорія Богослова. Арк. 335. Друга половина XI ст., Київ. РНБ



ються також малюнки, виконані пером: кінська голова (арк. 171), осідланий кінь (арк. 260) та риба (арк. 166).

Твір якнайкраще демонструє поширення одних і тих самих прийомів оздоблення кодексів у київському великокняжому скрипторії протягом тривалого часу. Так, в оздобленні цього рукопису помітний ряд паралелей до прикрас Реймського євангелія. Особливо це виявляється у використанні в ініціалах мотиву джгута, наче вставленого в рамку, виплетену з двох ремінців, кінці яких розгортаються розлогими акантовими листками (ініціал “Р” арк. 232).

До пам’яток цієї групи належить Архангельське євангеліє (1092)¹⁵⁸. Історія рукопису обмежена згадкою про те, що його було придбано в 1877 році для Рум’янцевського музею в комісіонера Т. Большакова, а той свого часу купив кодекс у селянина з Архангельської губернії (звідти і назва кодексу). За мовними особливостями текстів припускається південно-руське походження (Галицькі землі?) рукопису. Палеографічні дані та приписки в кінці рукопису засвідчують, що каліграфів було троє. Ім’я першого писаря не відомо (арк. 1–76 зв.). Другого звали Мічка (арк. 77 зв. – 175). Третій писар – презвуге(р) Петр Томи(н) (Петомі). Його запис про закінчення роботи та датою (1092) зберігся на арк. 177. Ще один підпис (устав XII ст.) поряд з кінцівкою залишив Завид¹⁵⁹. І. Львовчкін датує цю останню приписку XII (?) ст.¹⁶⁰

Оздоблення рукопису складається з однієї великої і трьох малих (прості орнаментальні смужки у тексті) заставок та ініціалів. Велика заставка (арк. 123) має П-подібну форму, означену бордюром, що заповнений укрупненим орнаментом. Тло суцільно “залито” циноброю. Світлий орнамент на червоному тлі сприймається підкреслено площинно. У центральній частині заставки вводиться виконане тонкою чорнильною лінією плетиво (мотив поєднаних чотирьох джгутів), що збагачує декоративне сприйняття оздоблення.

Ілюстрування арк. 1–76, переписаних анонімним автором, та арк. 77–175, виконаних Мічкою, стилістично однотипні. Позиції каліграфів видаються узгодженими. Вони суголосно реалізують єдиний композиційний задум. Очевидно, одночасно працювало два майстри, кожний над своїми розділами. Використані одні й ті самі прийоми рубрикації тексту (за допомогою написання заголовків циноброю та введення шрифту з широкими титлами). Ініціали так само однотипні і тяжіють до візантійської традиції, бо мають міцний каркас, чіткий прямиий стовбур,

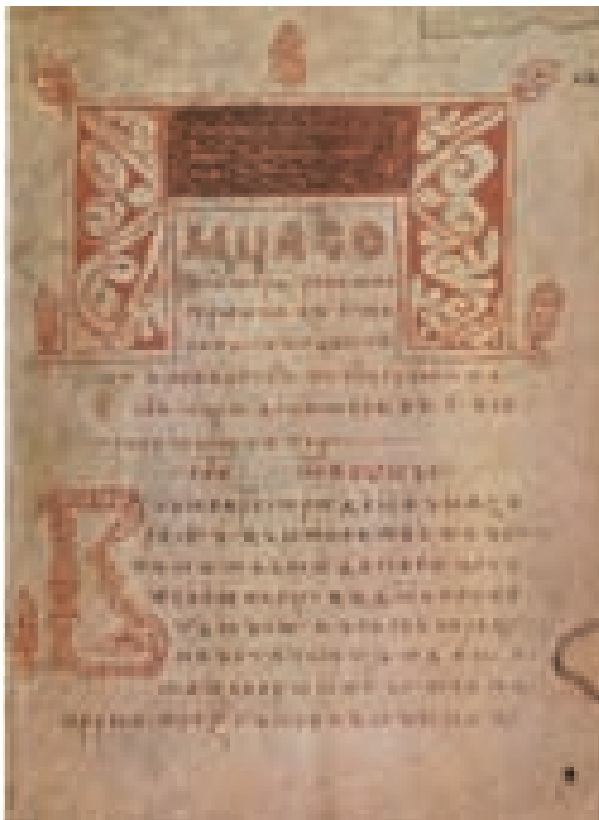
окреслений подвійним контуром. Загальні літери вибудовуються з традиційних рослинних елементів: “пагінців”, “дужечок”, “кринів”. Але Мічка, напевне, був управнішим каліграфом і людиною з розвинутішим художнім хистом. Його шрифтові композиції виразніші, а ініціали є цікавішими як за пластичними характеристиками, так і за винахідливістю у взаємопоєднанні різних декоруючих елементів.

Наступним твором, у якому фіксуються ознаки кіноварного типу оздоблення, є Повчання Кирила Єрусалимського (кінець XI ст.)¹⁶¹. В. Пуцко вважає, що рукопис виготовлено в Києві в єпископській майстерні¹⁶². З приписки на арк. 270 відомо, що над текстом працювало два каліграфи – Федір та Константин¹⁶³. Оздоблення кодексу складається з однієї великої заставки (арк. 1), трьох малих (арк. 8 зв., 18 зв. 29) та ряду ініціалів. Характер почерку та зображальних мотивів в Повчаннях Кирила Єрусалимського засвідчує продовження традиції київського скрипторію та прив’язаність до давніх зразків, що там побутували. Рукопис декоровано монохромно (цинобром).

Велика заставка – аркоподібна. Форма заставки викликає в уяві портали візантійських або романських храмів. Її абриси прокладено трьома орнаментальними смугами-фризами. Для декорування крайніх смуг використано орнамент з кружечків, що імітує ювелірну техніку зерні. У центральній смузі світлий орнамент на темному тлі (пагін лози в поєднанні з крином) виглядає площинно. Обраховування розміру рапортів орнаменту, їх компонування та модифікація виконувалися залежно від вигину арки. Композиція увінчана зображеннями пагонів (Світового дерева), які подано над склепінням арки та на уступах біля її підніжжя. На кронах пагонів-дерев сидять райські пташки, тримаючи в дзьобах гілочки. Друга заставка на арк. 8 зв. повторює малюнок заставки з Реймського євангелія, являючи собою комбінацію дзеркально складених кринів, витягнутих у смугу. Кінці смуги мають завершення у вигляді листків стилізованого аканта.

Ініціали зазначеного рукопису писані здебільшого цинобромом. Ініціал “Ϟ” на арк. 1 має каркас, виконаний у візантійській традиції. Очевидне й прагнення прикрасити силует ініціала, що, мабуть, відповідало вдачі каліграфа, його схильності “мудрувати” з пером у руках. Так, до “Ϟ” знизу додано “прикрасу”, що нагадує голову пташки, яка тримає в дзьобі маленьку трипелюсткову квітку, від якої виростає півпальметка.

Найвиразніше кіноварний тип книжного орнаментування виявився в Юріївському євангелії¹⁶⁴. Між 1120–1128 роками Федір-“угринець” переписав цей кодекс на замовлення ігумена новгородського Юрієвого монастиря Кир’яка для закладеної в



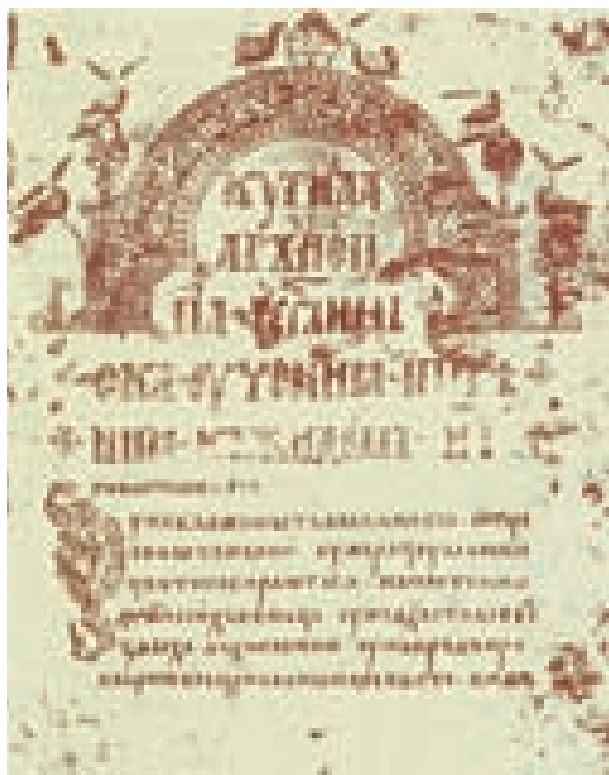
Заставка та ініціал з Архангельського євангелія. Арк. 123. 1092 р., Київ. ДІМ



Заставка та ініціал із Повчань Кирила Єрусалимського. Арк. 8. Кінець XI ст., Київ. ДІМ

Композиція нагадує вертикальний переріз храму, належить до різновиду архітектурних фронтиспів. Від зовнішньої рамки з обох боків симетрично (паралельно до основи) відходять гілки-пагони, що закінчуються вигнутим крином. Вони відіграють роль уступів (по три з кожного боку), на яких симетрично з обох боків зображено гепардів в ошийниках, орлів з німбами, птахів з виноградною лозою в дзьобі. На четвертому рівні (над дугою арки) зображено павичів. Увінчує композицію пророслий пагін – Світове дерево. По нижньому краю аркуша в зустрічному русі зображено маленьких пташок з гілочкою в дзьобику.

Велика заставка та ініціал із Повчань Кирила Єрусалимського. Арк. 1. Кінець XI ст., Київ. РДБ



означені роки в цьому монастирі кам'яної церкви¹⁶⁵.

Оздоблення складається з фронтиспійної композиції, однієї великої заставки та п'ятнадцяти малих, жодна з яких не повторює іншої¹⁶⁶. Особливою ошатності рукопису надають ініціали.

У фронтиспійній композиції Юріївського євангелія традиційні орнаментальні мотиви трансформовано та стилізовано. Репертуар їх надзвичайно багатий, і художник вільно ними оперує. Фронтиспій Юріївського євангелія (арк. 1) має центричну, ступінчасту композицію, утворену бордюрами візантійського орнаменту. Це дві багато орнаментовані трицентрові арки-рами, покледені одна на одну.

Ініціали Юріївського євангелія вписано циноброю. Їх у рукописі шістьдесят п'ять. За представленими мотивами вони поділяються на три групи. Першу складають ініціали, в основу яких покладено рослинні мотиви. Стовбури та каркаси виведено з рослинних стебел, що перехоплюються “дужечками”, а завершуються “пагінцями” та “кринами”. Центральний листок модифікується в ягідки. За використаними мотивами, за формою каркасів ці ініціали традиційні – давньовізантійського типу.

До другої групи належать такі, що містять антропоморфні вклучення. Серед них трапляються сюжетні. Так, на одному ініціалі представлено оголену жінку з квіткою в руках. Існує два варіанти інтерпретації цього зображення. Перший варіант ґрунтується на тому, що в романській традиції оголена плоть є усталеним символом душі. У руці

жінки акцентовано квітку, пагін якої обплітає її шию. Квітка – це іконографічна деталь, що припускає прочитання сюжету в площині натяку на плотський гріх, який не дозволяє душі піднятися у рай. Така інтерпретація мотиву квітки добре відома в західній традиції. О. Панченко вважає, що оголена жінка з квіткою з Юрійвського євангелія – це лише ланка в довгому ланцюгу “плотських” ініціалів¹⁶⁷. Інший антропоморфний сюжет представлено на арк. 198. Тут зображено дві жіночі фігурки, біля раки (саркофага). Зважаючи на зміст тексту на цій сторінці, Я. Запаско визначив, що це свв. Жінки-мироносиці¹⁶⁸. Рака має досить дивну видовжену форму: в її головах невеликий дашок, що нагадує напрестольну сіль, по боках – отвори, у які протягнуто вузьку ткану смугу (пояс?). Від сні проріс розквітчений пагін. Художник зобразив якийсь відомий йому релікварій (міру Живоносного Гробу Господнього), добутий паломниками та залучений до обігу в час ілюмінавання Юрійвського євангелія. Трапляються й такі ініціали, що представляють окремі антропоморфні деталі. Так, уява художника перетворює букву “P” на руку з гілкою, “E” – у благословляючу правицю.



Архітектурний фронтиспіс з Юрійвського євангелія. Арк. 1. 1119–1128 рр., Київ (Галицько-Волинські землі?). ДІМ

До третьої групи належать ініціали, що представляють тварин та птахів. У Юрійвському євангелії їх тридцять п'ять. Їх світ різноманітний та дивовижний. Серед них верблюди й коні, ведмеді й леви, гепарди й вовки, кішки й собаки, змії і риби. З птахів зображено павичів, сов, фазанів, орлів, журавлів, куріпок, голубів. Стовбури ініціалів, на яких представлено тварин, лишаються чітко визначеними, суто візантійськими, рослинними. Звірі намальовані наче самі по собі (відокремлено від каркаса), до стовбура ініціала вони або лише прихиляються, або приплітаються довгими пагонами, або вгризаються в них. Малюючи тварин, придивляючись до навколишнього світу, художник здебільшого надавав перевагу їхнім природним формам. Але є і такі ініціали, у яких він намагається зобразити не доступні людському баченню світи. Схильність до символічного та метафоричного мислення підказують митцеві такі образи, як алконост та единорог. На арк. 147 зв. антропоморфне зображення модифікується в дивовижне крилате створіння, поєднуючи голову й половину тулуба людини зі зміїним хвостом та пташиними лапами. Фігура має вінець на голові та квітку в руках. Це алконост – сумна птах-діва, що присутня в середньовічних візантійських та західних апокрифічних текстах. Названий образ потрапив у Русь з перекладною літературою. Так, алконост загадується в Іоанна Екзарха в “Шестодневі”, який не пізніше ніж в XI ст. потрапив у Русь і був освоєний руською літературною традицією другої половини XII–XIII ст.¹⁶⁹ У цих ініціалах образи звірів доброзичливі, що відріз-



Ініціал “В” (“Жінки-мироносиці”) з Юрійського євангелія. Арк. 198. 1119–1129 рр., Київ (Галицько-Волинські землі?). ДІМ. За Ф. Буслаєвим

ється одна рука, воля, задум, стиль виконання. Каліграф книги – Федір-“угринець”, як вважає Я. Запаско, був слов’янином із Закарпаття¹⁷³, проте дослідник підкреслював зв’язок пам’ятки з київською традицією. Л. Жуковська так само вважала, що за мовними ознаками Юрійське євангеліє пов’язане з пам’ятками галицько-волинського кола¹⁷⁴.

До середини XII ст. стали очевидними результати праці з підготовки майстрів у київських скрипторіях. Їхні вихованці заклали міцну київську основу становлення регіональних мистецьких осередків.

Ініціал “Р” (“Плотський”) з Юрійського євангелія. Арк. XX. 1119–1129 рр., Київ (Галицько-Волинські землі?). ДІМ. За Ф. Буслаєвим



няє їх від зразків тератологічного бестиарію. Утім, Ф. Буслаєв ініціали з Юрійського євангелія розглядає як сполучну ланку між пам’ятками XI й XIV ст., що вже представляють вищу стадію розвитку плетеного тератологічного орнаменту¹⁷⁰. Я. Запаско поглиблює цю тезу, наполягаючи на тому, що малюнок ініціалів і заставок з Юрійського євангелія є прикладом тератологічної орнаментики, уже повністю сформованої в “класичному” вигляді¹⁷¹.

Малюнок ініціалів виконано пружною лінією, однаковою в зображенні тварин, птахів, орнаментальних мотивів. Усі ініціали лежать на поверхні, не порушуючи площинність аркуша. Стилїстика ініціалів Юрійського євангелія суголосна площинному силуетному трактуванню фронтиспісної рами. Саме одноколірність оздоблення, виконаного червоною циноброю, А. Свирін розглядає як найважливішу ознаку стилю пам’ятки¹⁷². Стилїстика оздоблення фронтиспісної композиції та ініціалів споріднена. У всьому оздобленні відчуватися одна рука, воля, задум, стиль виконання. Каліграф книги – Федір-“угринець”, як вважає Я. Запаско, був слов’янином із Закарпаття¹⁷³, проте дослідник підкреслював зв’язок пам’ятки з київською традицією. Л. Жуковська так само вважала, що за мовними ознаками Юрійське євангеліє пов’язане з пам’ятками галицько-волинського кола¹⁷⁴.

Пам’яткою, яку традиційно відносять до галицько-волинського кола, але в оздобленні якої засвідчено продовження київської традиції, є Добрилово євангеліє¹⁷⁵. На арк. 270 кодексу каліграф зробив власноручний запис, у якому повідомив, що він – грішний раб і дяк святих Апостолів Костянтин (у миру – Добрило) – написав цю книгу для Симеона – попа церкви Святого Іоанна Предтечі¹⁷⁶. Про встановлення місця, де міг би розміщуватися храм Апостолів, можна говорити лише здогадно. За Іпатіївським літописом відомо про існування у Волинських землях храму Апостолів у місті Дорогочині на річці Західний Буг (нині – Дрогочин, Республіка Польща). Князівський посад Дорогочин уперше згадується в літописному повідомленні за 1142 рік¹⁷⁷, а храм Апостолів – за 1255 рік¹⁷⁸. В. Пуцко називає два храми Апостолів під Києвом: у Білгороді та в Берестовому, поблизу княжої резиденції. Тож автор припускає київське походження цього твору¹⁷⁹. В оздобленні Добрилового євангелія ілюмінатори використали весь відомий ряд оздоблювальних елементів: фронтиспісні композиції з вихідними мініатюрами

(арк. 1 зв., 41, 106, 159), заставки (арк. 2 зв., 41 зв., 106 зв., 159 зв.), кінцівки (128 зв.), ініціали (загалом 308).

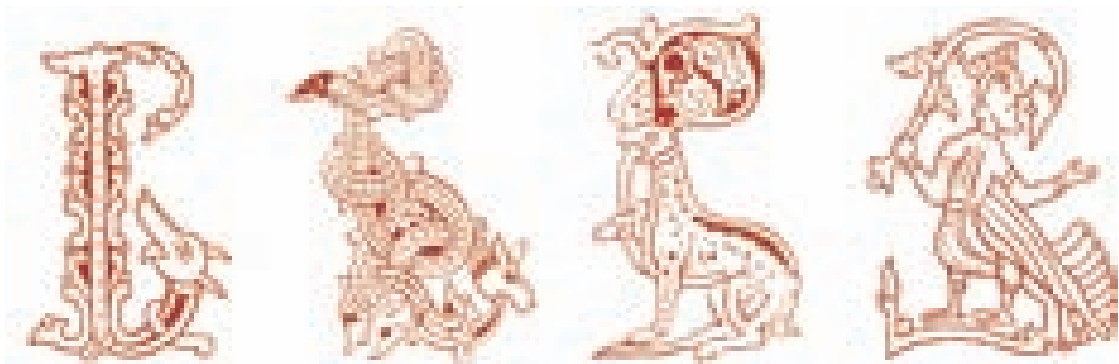
Виконані ізографом фронтиспісні рами Добрилового євангелія належать до типу архітектурних, відомих за київськими пам'ятками попереднього періоду. Усі чотири композиції подібні і нагадують вертикальні перерізи одноверхих храмів.

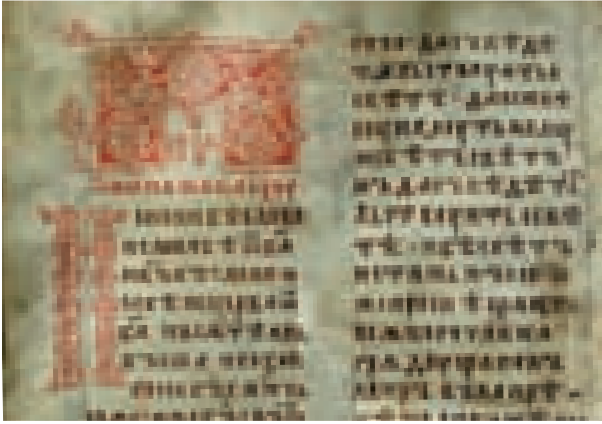
Композиції фронтиспісів складаються з прямокутної рами, означеної бордюром, заповненим простими мотивами (хвилясті лінії та риски), які вдало імітують різьблені в дереві орнаменти. По краях від Нижньої перекладки здійснюються два потужні пророслі пагони. Над верхньою перекладною кожної із чотирьох рам на "шиї" підіймається банька "цибулястої" форми, укрита гонтом. У всіх композиціях над верхньою планкою біля бані симетрично представлено по два павичі. Форму архітектурного фронтиспіса максимально спрощено та стилізовано. Дерев'яний гонт на покрівлях храмів добре відомий і за українською традицією. Тож форма фронтиспісної рами могла бути навіяна безпосередніми враженнями від добре відомих художнику дерев'яних покрівель місцевих храмів. Г. Логвин уважав, що опуклі шоломоподібні закінчення бані й райські пташки з чубчиком [павичі. – Л. Г.] надають фронтиспісним рамам Добрилового євангелія фольклорного забарвлення¹⁸⁰. Проте В. Пуцко зауважив, що подібні покрівлі трапляються в грецькому списку Хроніки Іоанна Скліци¹⁸¹, датованої 1160 роком¹⁸². Подібні покрівлі представлено і в іконі константинопольської школи "Чудо архангела Михаїла в Хонех"¹⁸³, що зберігається на Синаї. Очевидно, цей мотив було запозичено від візантійських зразків.

Вихідні мініатюри представляють чотирьох євангелістів. Зображення кожного з них укомпоноване в прямокутник фронтиспісної рами. Кожного євангеліста показано за роботою в скромному інтер'єрі, означеному нечисленними деталями: ослін з мутакою, попітр та підставка для чорнильниці, килимок під ногами.

Постаті євангелістів, промальовані темним контуром, виглядають кремезними: великі голови вкорочують пропорції фігур. Колористичне вирішення добре виважені, побудовані на узгодженні напівпрозорих світлих відтінків блакитного, зеленого та червоного кольорів. У майстра Добрилового євангелія форма завжди конструктивно міцна, не подрібнена зайвими деталями. За влучною характеристикою Г. Логвина, він працював пензлем сміливо і не так делікатно, як мініатюрист, а найімовіріше, як фрескіст або як різьбяр долотом, волюючи виявити лише загальні маси¹⁸⁴. Обличчя євангелістів виявляють яскраву індивідуальну манеру письма. У моделюючих шарах на обличчях помітний темний червонуватий санкир, поверх якого прокладено шари висвітлень білилом з вохрою та рум'янець. Порядок накладання цих шарів довільний, вони вплаваються один в одній, створюючи враження певної

Ініціали з Юрївського євангелія. 1119–1129 рр., Київ (Галицько-Волинські землі?). ДІМ





Велика заставка з Добрилового євангелія. Арк. 106 зв. 1164 р., Галицько-Волинські землі



Велика заставка з Добрилового євангелія. Арк. 159. 1164 р., Галицько-Волинські землі

творчої “розкнутості” майстра. Зникає каліграфічна чистота використаних прийомів. До того ж образи євангелістів позбавлені схематизму та штампу. Домінує живописне, світлотіньове розуміння форми.

Форми тіл євангелістів змодельовано бганками драпірувань, промальованих поверх основного кольору “м’яким пензлем” тією самою фарбою, але трохи притіненою.

Професійний досвід ізографа засвідчує обізнаність з грецькими кодексами середини – другої половини XII ст. Поза євангеліста та окремі деталі антуражу (попітр з ніжкою у вигляді риби) на мініатюрі з Марком повторює деталі з Грецького євангелія (друга половина XII ст.¹⁸⁵ Стиль ілюстрацій галицько-волинського кодексу несе відблиск народного переосмислення професійних зразків.

Крім чотирьох фронтиспінних композицій з вихідними мініатюрами, до оздоблювального ряду Добрилового євангелія входять ще чотири заставки, усі – П-подібної форми (арк. 2 зв., 41 зв., 106 зв., 159 зв.). У їх декорації використано стилізовані рослинні та плетінчасті мотиви. Рапорт орнаментів дещо укрупнений. На прикладі заставки на арк. 106 зв. можна побачити, як поступово елементи плетінки проникають в орнамент пелюсткового типу.

Ініціали так само монохромні: написані то циноброю, то чорнилком. У них

іноді трапляються тератологічні мотиви, що досить невимушено виводяться з плетива ремінців, відзначаються суто декоративним характером і не несуть демонічної образності. Заставки та ініціали Добрилового євангелія, хоча і є монохромними, мають певні паралелі до кодексів київського кола кінця XI–XII ст.

Над виготовленням Добрилового євангелія працював не тільки каліграф Костянтин-Добрило. Його робота – це текст та переважна більшість кіноварних заголовків. Трапляються кіноварні заголовки іншого почерку (арк. 46 зв., 48, 178 зв., 179). У роботі ізографа простежується тяглість до грецької традиції та потужний вплив народної культури.

Зовсім іншу (аристократичну та елітарну) течію в мистецтві галицько-волинського осередку першої чверті XIII ст. представляє Службник Варлаама Хутинського¹⁸⁶.

На арк. 1 кодексу розміщено запис XVII ст., який указує, що це Службник великого чудотворця Варлаама Хутинського, у миру – Алекси Михалевича (Михайловича), засновника Хутинського монастиря (біля Новгороду). Він – один з перших новгородських святих, хто був канонізований невдовзі після смерті (1192).

У згаданій приписці на арк. 1 кодексу повідомляється, що[кодекс] “**присла(л) Семѣ**”[Варлааму] **и(з) ц(а)рѣграда никифо(р) патриа(р)хъ в чѣсть**”¹⁸⁷. Проте вивчення історичних свідчень про життя преподобного Варлаама Хутинського та можливості отримати ним Службник в дар від константинопольського патріарха Никифора показали невідповідність дат життя цих двох історичних осіб. Тож було висунуто гіпотезу про те, що Службник належав сподвижнику та другу Варлаама – архієпископу Антонію (у миру – Добрина Ядрейкович), сучаснику (племіннику?) Варлаама¹⁸⁸. Антоній був учасником багатьох подій церковного та політичного життя Новгороду другої половини XII – початку XIII ст., паломником, свідком розорення Константинополя хрестоносцями в 1204 році. Уважають, що саме він був ініціатором розбудови агіографічної легенди про передчасно померлого Варлаама¹⁸⁹.

В. Пуцко припускає, що кодекс було переписано в 1220–1225 роках у Перемишлі¹⁹⁰. Це припущення знаходить підтвердження в текстах Службника, де в ектеніях не згадуються імена новгородців. Подібна доля спіткала ще одну пам’ятку, пов’язану за легендою з ім’ям Варлаама. Це – давні поручі, які, на думку В. Пуцка, теж належали Антонію. Одним з імовірних центрів їх виготовлення був Перемишль¹⁹¹. Отже, Службник та поручі, найімовірніше, представляють художню продукцію перемишльської єпископії. В XI–XIII ст. через Перемишль, напевне, через єпископський двір, пролягали шляхи паломників, які сприяли поширенню різноманітних культурних впливів. При єпископії могли перебувати каліграфи та художники.

Унікальність текстів рукопису зумовлена тим, що це найраніший зі збережених списків службників, вірогідно, переписаних у Русі. За складом представлених у ньому статей (літургійних читань) збірник відповідає типології візантійських лекціонаріїв¹⁹².

Оздоблення Службника Варлаама Хутинського нині складається з двох фронтиспінних композицій, на яких представлено святих отців – Василя Великого (арк. 1 зв.) та Іоанна Златоуста (арк. 10 зв.), трьох великих заставок та ініціалів. Обидві мініатюри вводяться до текстів у вишукано декорованих прямокутних рамах. Так, рама на арк. 10 зв. утворена двома бордюрами. Зовнішній – прямокутний, заповнений зигзагоподібним орнаментом. У його розфарбуванні використано то світло-червоний колір, то темно-синій (чергування світлого та темного створюють ілюзію певного об’єму). Центральне поле фронтиспінної рами нагадує трицентрову арку. Центральна дуга арки має більший радіус і доведена до зовнішнього бордюру. Бічні – меншого радіуса, тож у кутах над ними лишилося місце для орнаментальних включень. Подібна форма обрамування в оздобленні рукописної книги побутувала у творах столичної візантійської школи від останньої чверті XI ст.¹⁹³ У заповненні “вивільнених” кутів рами (арк. 10 зв.) використано укрупнені мотиви довгих пагонів (стилізація виноградної лози), кринів, візантійських квіток (у тій модифікації, де центральна пелюстка заокруглена). Стилістично тождна орнаментка використана і в оздобленні трьох великих заставок (арк. 1, 11, 20) рукопису. У них пастозно, прокла-

Тератологічний ініціал з Добрилового євангелія. Арк. 2 зв. 1164 р., Галицько-Волинські землі. РДБ





**“Євангеліст Іоанн”.
Фронтиспіс з Добролого євангелія. Арк. 1 зв.
1164 р., Галицько-Волинські землі (?). РДБ**

дені досить грубим золотим контуром пагони, вигинаючись, переплітаються, утворюючи розвинену в просторі композицію. Світле, злегка підфарбоване тло підкреслює об'ємність. Огрубла стилістика орнаментики видає загальні тенденції розвитку мистецтва провінційного візантійського мистецтва останньої третини XII – першої половини XIII ст. Використана в декорванні фронтиспісної рами орнаментика має певні паралелі в оздобленні тріумфальної арки в церкві Святого Георгія в Курбіново (1191), що так само, як і форма фронтиспісної рами, тяжіє до константинопольської традиції, але виявляє її адаптовану балканську редакцію.

Надалі укрупненість орнаментики, використання стилізованого мотиву виноградної лози, особлива “пом'якшена” пластика, а також поступове наростання об'ємності широко побутують в оздобленні галицько-волинської книги впродовж століть.

Святителі зображені на повний зріст (у легкому розвороті ліворуч), прихилені в літургійному предстоянні. Вони тримають розгорнуті сувої. Такі ракурси та деталі трапляються в зображеннях святительського чину в композиції “Служба святих отців”, яка стала відображенням змін, унесених у літургійну практику православного богослужіння із середини XI ст. Обидві постаті представлені на золотому тлі, мають чіткий силует. Шари одягу спокійно спадають дотолу.

На мініатюрі обличчя Василя Великого майже не збереглося. У розфарбуванні його одягу превалюють темні тони: коричневий (хітон), чорний (гіматій). Тональним акцентом є світло-червоний омофор, золота окрайка якого надає зображенню урочистої та витонченої декоративності. Обличчя та постать Іоанна Златоуста збереглися краще. Він представлений в архієрейському покритті, що складається із сіро-блакитного підризника, оздобленого широкими вертикальними золотими смугами, з пурпурової фелоні, чорних епитрахилі та поручів, розшитих золотом, з білого з чорними хрестами омофору. Гармонія головних кольорів збагачена витонченими рефlekсами. Об’єми модельовано білильними висвітленнями, які перекриваються прозорим лєсируванням. Золоте тло має холоднуватий сріблястий відтінок, який додає зображенню дивовижного саява. Фізіономічні

“Євангеліст Матфій”.
Фронтиспіс з Добролого євангелія. Арк. 41.
1164 р., Галицько-Волинські землі (?). РДБ



характеристики обличчя Іоанна Златоуста відповідають його усталеній іконографії, але всі типові риси ледь загострені: подовженість носа підкреслена трикутною впадиною на переніссі, зморшки на лобі та тіні під очима схематизовані, вуста підкреслено гарні, що слід розглядати як натяк на дар красномовства¹⁹⁴. Лик модельовано в живописній манері: поверх темного санкирю прокладено шари карнації та притіненя, висвітлення досить делікатні. Вилиці та надбрівні дуги модельовано розтушованими витіюватими лініями.

Лик Іоанна вражає героїчною красою та аристократизмом.

За глибиною вислову трансцендентного змісту лик Іоанна Златоуста можна зіставити з ликом Богоматері “Вишгородської” (“Володимирської”) – ікони константинопольської роботи¹⁹⁵. Ці образи об’єднує споглядальна самозаглибленість та тонкі відтінки людської скорботи. Стриманий вислів душевних переживань і разом з тим поглиблена спірітуалізація образу відповідають тенденціям столичного (константинопольського) мистецтва середини XII ст. У Константинопольській імператорській майстерні на межі XII–XIII ст. (час створення кодексу) манера виявлення душевного стану особистості виявляється в зовнішніх проявах, наприклад, у підкреслено акцентованих малюнком рисах обличчя, тоді як стриманість вислову стає



“Євангеліст Лука”.
Фронтиспіс з Добрило-
вого євангелія. Арк. 106.
1164 р., Галицько-
Волинські землі (?). РДБ

“Євангеліст Марк”.
Фронтиспіс з Добролого євангелія. Арк. 159.
1164 р., Галицько-Волинські землі (?). РДБ



ознакою мистецтва монастирських скрипторіїв та периферійних центрів. Подібні образи відомі й у фресках балканського кола початку XIII ст.¹⁹⁶

У рукописі п'ятдесят шість великих ініціалів та п'ятнадцять малих. Здебільшого вони відповідають стилістиці укрупненого рослинного орнаменту в заставках, однак деякі з них нагадують ініціали кіноварного типу. У цих ініціалах можна розпізнати тенденції розвитку плетінчастого орнаменту.

Золото, використане художником для ініціалів та для заливки тла на вихідних мініатюрах, має благородний матовий блиск: за візуальними спостереженнями нагадує блиск срібла.

Над оздобленням Службника Варлаама Хутинського працювали майстри (хризограф та ізограф), які були пов'язані з греко-балканським колом майстрів і були обізнані з константинопольськими зразками. Генеза джерел, за висновками О. Попової, сягає візантійського коріння, а стилістика твору відповідає особливостям мистецтва комнінівського періоду¹⁹⁷. Побутування твору (можливо, його виготовлення) в перемишльському художньому осередку вказує на шляхетність ху-



“Іоанн Богослов”. Фронтиспіс зі Службника Варлаама Хутинського. Арк. 1а зв. 1220–1225 рр., Галицько-Волинські землі. ДІМ

дожнього оточення, що склалося там навколо єпископської кафедри.

На межі XII–XIII ст., особливо після 1204 року, коли хрестоносці розорили Константинополь, територія Галицько-Волинського князівства стала буферною зоною міграції книжників, палігримів, переміщення творів. Тому не дивно, що саме ці землі стали своєрідним плацдармом для поширення новітніх мистецьких течій та художніх ідей.

Художнє оздоблення давньоруської ілюмінованої книги, еволюціонуючи в контексті загальноєвропейських мистецьких процесів, перебувало в лоні візантійської традиції і наслідувало основні етапи її розвитку. Стилістичний інструментарій майстрів, що працювали в Русі, відповідав найвищим досягненням візантійської традиції (у широкій варіативності її виявів: від столичної константинопольської школи до шкіл провінційних), нерідко переломленої крізь призму європейського (західного, а то й слов'янського) досвіду. Духовне наповнення мистецтва віддзеркалювало передові ідеї візантійської естетики, але водночас мало і власний світоглядний корінь, що сягав глибинних пластів культури прадавніх поколінь, що проживали на тих територіях.

Особливості художньої культури Русі X–XIII ст., окреслені на підставі вивчення давньоруської ілюмінованої книги, у наступних періодах поступово набували виняткового значення для формування стилістики українського мистецтва.

РІЗЬБЛЕННЯ (ДЕРЕВО, КІСТКА, КАМІНЬ)

Художнє різьблення по дереву, кістці та каменю – традиційні види вжиткового мистецтва Давньої Русі. Прикрашаючи різьбою своє житло та побутові речі, майстри перетворювали звичайні предмети на мистецькі твори, в яких гармонійно поєднували практичну доцільність із красою форми та її декоративною окрасою або символічними зображеннями. Образний світ цих зображень, як і матеріал, з якого виготовляли речі, був пов'язаний із природою та її явищами і життям людини. Тому більшість різьблених декоративних мотивів (рослинні, геометричні, плетінка), зображення тварин, птахів і людей (інколи поєднані з плетінчастим орнаментом), що прикрашають твори давньоруського періоду, наслідують давні традиції і мають інтернаціональний характер. Ці мотиви були поширеними на значній частині території тогочасної Східної Європи¹. Серед них такі спільні для багатьох народів світу геометричні зображення, як коло, хрест, трикутник, що мали однаковий зміст, символізуючи вогонь, сонце, землю, життя², а також деякі елементи рослинного орнаменту, наприклад крин, виникнення якого пов'язують із найдавнішими землеробами. Як символ життя і постійного відродження природи він був поширеним у греко-східних старожитностях, а через них потрапив і до мистецтва слов'янських народів³. Загальний характер окремих елементів геометричного орнаменту (врізані та рельєфні лінії, циркульний орнамент у вигляді кола, плетінки, хвилі та ін.) зумовлений і однаковим способом їх нанесення за допомогою механічних приладів. Наприклад, форма й орнаментация деяких ужиткових речей, зроблених на токарному верстаті (посуд, меблі), сягають ще античних часів.

Функціональність творів ужиткового мистецтва, залежність їхньої форми від призначення, матеріалу та способу виготовлення сприяли не тільки створенню стійких форм окремих груп предметів, а й традиційності їхнього художнього оздоблення, яке мало не лише естетичне а й семантичне навантаження. Тому в різних регіонах Давньої Русі окремі категорії вжиткових і ритуальних речей, виготовлені місцевими майстрами, за формою та орнаментациєю майже нічим не відрізнялися. Взаємозв'язок форми і декору, однак, не був чимось сталим, він змінювався згодом під впливом інших культурних традицій. Особливо це стосується святкових речей, архітектурних деталей, меблів та ін. У їхньому оздобленні переважають абстрактні та символічні мотиви, поширені в X–XIII ст. у мистецтві країн мусульманського Сходу, Візантії, Північної та Західної Європи.

Ранній етап формування давньоруської культури був позначений впливом скандинавських культурних традицій. Хоча скандинавські речі потрапляли в Русь ра-



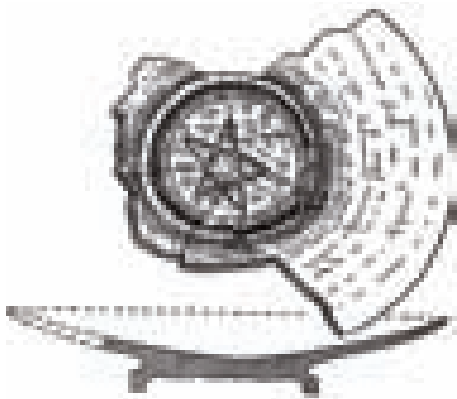
Келих. Дерево; токарна робота. Перша половина XIII ст., Київ. НМІУ

пов'язували її з художніми традиціями Сходу і формували загальне тло, на якому відбувався розвиток давньоруського мистецтва. Із прийняттям християнства і розповсюдженням нових видів речей культового призначення (хрестів, іконок, релікваріїв, саркофагів та ін.) значно посилювався вплив візантійських, а згодом західноєвропейських романських традицій, які відігравали визначальну роль у подальшому розвитку культури Давньої Русі. Їхньому поширенню та засвоєнню місцевими майстрами сприяли вже не тільки військові й торговельні зв'язки на Хозарському шляху, шляху "з варяг у греки", Дністро-Прутському та ін., а й тісніші політичні, династичні та конфесійні відносини, зумовлені однаковим розвитком суспільного життя і



Келих (прорис). Дерево; токарна робота, різьблення. Перша половина XIII ст., Київ. За М. Каргером

Денце чаші (фрагмент і реконструкція). Дерево; токарна робота, різьблення. XII ст., давній Воїнь. АМ ІА НАНУ



зом із предметами візантійського і східного походження⁴, саме вони залишили помітний слід у розвитку місцевого орнаментального мистецтва різьблення по дереву й кістці. Імовірно, це сталося тому, що привнесені мотиви відповідали не тільки естетичним уявленням, а й давнім віруванням слов'ян і тому були швидко засвоєні ними і довше зберігалися в оздобленні вжиткових речей. З іншого боку, постійні контакти з кочовими народами південноруських степів, Хазарією та Волзькою Булгарією, через які до Русі надходили різноманітні вироби східного ювелірного й ужиткового мистецтва з Візантії, Сирії, Ірану, країн Середньої Азії та Кавказу, тісно долученням Русі до загальноєвропейських культурних процесів. Хоча давньоруські майстри охоче засвоювали нову технологію, методи, мотиви і сюжети, ці впливи більше позначилися на культових, коштовних і святкових речах, а в оздобленні звичайних побутових предметів з дерева і кістки вони відбувалися повільніше, розчиняючись у самотутніх формах народного мистецтва.

Художні вироби з дерева завдяки його доступності, легкості обробки, пластичним якостям і красі фактури були найпоширенішими в народній творчості. Для різьблення використовували майже всі відомі в Русі види деревини, а також тис, бук, модрина, самшит, які привозили з Півдня, Заходу і Сходу⁵. Вибір деревини залежав від призначення та конструктивних особливостей виробів. Наприклад, із самшиту, що після висихання добре зберігає форму, робили двобічні гребені. Подібність його фізичних властивостей до кістки сприяла подібності художнього оформлення зроблених з нього речей. Переважно це був циркульний орнамент. Деревина липи, яка має гарний світлий колір, легка, рівномірно сохне і є дуже м'якою, вважалася кращою для нанесення тонкого й складного орнаментального різьблення. Художні вироби з неї є досить численними серед матеріалів новгородської колекції⁶. Посуд із тису надходив з Ганзейських земель⁷.

Деревина дуже погано зберігається в землі, тому вироби з неї рідко трапляються під час археологічних досліджень. До того ж знайдені речі, потрапляючі

чи в інші умови, швидко руйнуються. З міст Південної Русі походять поодинокі знахідки, лише в Києві численну колекцію дерев'яних предметів побуту та знарядь праці було зібрано під час розкопок Подолу в 1970-х роках⁸. Повніше уявлення про розвиток цього виду мистецтва дають матеріали з інших міст Русі – Новгород⁹, Полоцька¹⁰, Новгородка¹¹, Туровської землі¹² та ін. Найбільшою (десятки тисяч предметів) є колекція новгородських дерев'яних виробів, добре збережених завдяки вологості культурних шарів міста. Порівняння цих матеріалів, відкриття майже в усіх містах Давньої Русі спеціальних інструментів для обробки деревини¹³ та літописні згадки про асортимент дерев'яних побутових речей, що вживалися в давньоруський час, свідчать про подібність форм цього виду творчості в мешканців лісової зони Давньої Русі.

Археологічні дослідження доводять, що в X ст. Русю вже був накопичений значний арсенал технічних засобів та інструментів¹⁴, мистецьких форм та образів різьблення по дереву. За допомогою спеціальних ножів, фігурних та циркульних різців і свердел дерев'яні вироби декорували контурним, тригранно-виймчастим, плоскорельєфним та прорізним різьбленням. Значну частину дерев'яного посуду та деякі інші вжиткові речі (гудзики, ніжки та балясини для меблів, шахи і т. ін.) робили на токарному верстаті. Улюбленими мотивами різьблення були геометричні фігури та плетінка, зображення тварин і звірів. Рослинний орнамент був менш поширеним. У XI–XII ст. різьблення іноді поєднували з розписом (орнаментальні або сюжетні зображення), маюнок якого зазвичай виконували контурним різьбленням. Поліхромний розпис мали і деякі рельєфні зображення¹⁵.

Різьбленням прикрашали як звичайні побутові речі – чашки, ложки, меблі, гребені, скриньки, дитячі іграшки, шахи, музичні інструменти тощо, так і культурні предмети та архітектурні деталі. Крім декоративного призначення, що відповідало естетичним уявленням, таке різьблення виконувало магічну й охоронну функцію, пов'язану з язичницьким світоглядом і народними віруваннями й обрядами¹⁶. Хоча з часом естетичному складнику починають надавати більшого значення, архаїчні язичницькі символіко-орнаментальні мотиви залишаються поширеними в ужитковому мистецтві не тільки протягом усього домонгольського періоду, – багато з них збереглося в народному мистецтві дотепер. У Новгороді в шарах кінця XI – другої половини XII ст. було знайдено кілька заготовок для іконок із написами, що вказують, кого саме зі святих треба малювати¹⁷. Різьблені дерев'яні іконки, хрести та інші предмети церковного призначення відомі лише з пам'яток післямонгольського часу і переважно з північноруських земель.



Гребінець. Самшит; різьблення. XIII ст., Мінськ. НХМ РБ

Гуслі (фрагмент). Дерево; різьблення. XII – перша половина XIII ст., Львів. АМ ІУ НАНУ





Колона (фрагмент). Дерево; різьблення. Друга половина XI ст., Новгород. НІАМЗ

До творів об'ємної скульптури належать дерев'яні фігурки іграшок і стилізовані зооморфні або антропоморфні навершя посохів, гачків-вішалок та ін. Іграшку у вигляді качки було знайдено на київському Подолі¹⁸.

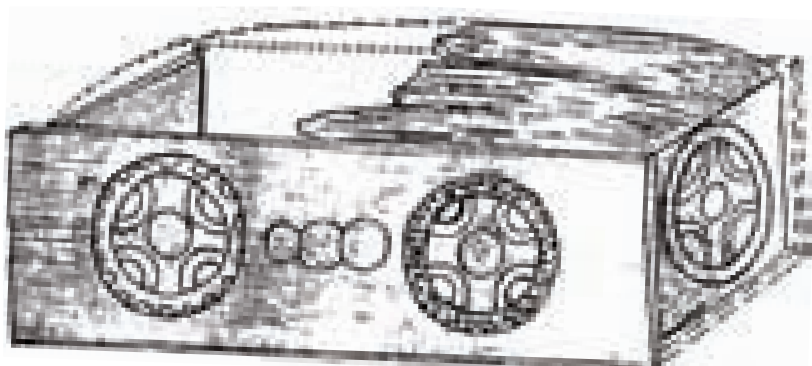
Масового поширення вже з X ст. набуло виготовлення дешевого токарного дерев'яного столового посуду різноманітних форм. Про існування майстерень з його виготовлення свідчать матеріали розкопок Києва, Воїня, Колодяжина, Новгород та багатьох інших міст Русі. Характерною особливістю цього посуду був кільцевий піддон заввишки від 1 см до 3,5 см. Декорований він зазвичай досить просто – однією або двома-трьома паралельними врізаними лініями по вінцях і піддону. У деяких посудин на денцях є малюнки у вигляді п'ятикутних зірок¹⁹. На землях Південної Русі збереглися лише поодинокі екземпляри посуду, прикрашеного складнішою орнаментацією, – фрагменти зі схрону Десятинної церкви і з Колодяжина. Дерев'яний посуд з київських поховань IX–X ст. було оздоблено срібними фігурними накладними пластинками. Найімовірніше, такі посудини мали культове призначення²⁰. Як засвідчують новгородські матеріали, багатшим різьбленням зазвичай прикрашали зроблені вручну (видовбані або вирізані) вироби – ложки, ковші, черпаки тощо. Найчастіше на них робили плетінчастий і геометричний орнаменти, іноді – рослинні завитки й пагони²¹.

Ручки деяких посудин мають вигляд тварин (ведмедів, коней, вовків, зайців), птахів (лебедів, півнів) або фантастичних істот (драконів)²².

Майже в усі часи (за винятком XII ст.) у Русі користувалися гребінцями із самшиту, але найпоширенішими вони були у XIII–XIV ст. Зазвичай їх робили двобічними, прямокутної форми і прикрашали врізаними прямими або рельєфними хвилястими лініями, зигзагами та циркульною орнаментацією. Проте трапляються гребені, додатково декоровані зображеннями лева чи грифона в медальйоні²³ або багатим рослинним орнаментом, з абеткою та написами з ім'ям власника²⁴.

Плетінкою і стилізованими рослинними орнаментами новгородські майстри прикрашали також покривки дерев'яних дощечок-цер, які широко використовувалися для писання. У культурних шарах XI–XIII ст. збереглися прямокутні (або

Саркофаг. Дерево; різьблення. Перша половина XI ст., Київ. КЦАК ІА НАНУ. Реконструкція М. Сагайдака





Підзор. Дерево; різьблення. Кінець X ст., Київ. МІК

складнішої форми) дошки з неглибоким заглибленням із косими насічками і вузькими окрайками. У давнину це заглиблення заповнювали шаром воску, по якому писали спеціальними вістрями – писалами. Зверху, щоб захистити напис, дошку накривали покришкою; обидві частини з'єднувалися між собою через отвори. У літописах такі дошки згадуються як боргові (розписки) або приватні записи. Знахідка цери XIV ст., із зовнішнього боку однієї з дощечок якої вирізьблено абетку, дає підстави вважати, що їх також використовували під час навчання. Але відомі воскові дощечки із Західної Європи засвідчують, що їхнє призначення було ще більш різноманітним²⁵.

Зі Звенигорода Галицького походять дерев'яні гусла XII – першої половини XIII ст., прикрашені плетінчастим орнаментом²⁶. Маловправний малюнок переплетених стрічок вказує на непрофесійного майстра; можливо, власник інструмента сам прикрасив його. У середні віки гусла були поширені по всій Європі. На сучасній території Польщі їх знайдено в Ополі у шарі XI ст. У Давній Русі гра на гуслах була улюбленою розвагою як князів, так і простого люду. Збереглися зображення гусларів на браслетах-наручах XII ст. і в новгородських рукописах XIV ст., їх часто згадують у давньоруських літературних творах, билинах, народних піснях²⁷. Про них ідеться вже в “Житті Феодосія Печерського” XI ст.²⁸

Різьбленими орнаментальними і зооморфними зображеннями оздоблювали також дерев'яні споруди, меблі, сани та ін. Найранішою знахідкою є різьблений з клену підзор (або причелина) зі стилізованими зображеннями бичачих голів (або голів тура), який було знайдено на київському Подолі в зрубі кінця X ст.²⁹ Про існування культу бика у слов'ян згадує перський історик IX ст.³⁰ Підвіски XI–XII ст. із зображенням бичачої голови, імовірно, як відображення образу предка племені, найчастіше трапляються на території радимичів, але відомі і в інших місцях Русі³¹. Баляси-ну токарної роботи було знайдено в с. Щучинка Київської області (давньоруський Чучин), а різьблену з клену – на київському Подолі³². Численні архітектурні деталі новгородської колекції свідчать про те, що різьбленими геометричними узорами або плетінкою зазвичай прикрашали наличники, підзори, сходи, галереї тощо. З Новгорода походять і дві дубові колони другої половини XI ст. із тератологічним орнаментом. Вважають, що колони походять зі шведської церкви Святого Олава, і поява цього різьблення пов'язана із впливом північнороманського мистецтва³³. З європейським (романським і навіть дороманським) мистецтвом дослідники також пов'язують різьблені зображення кіл і розеток на дерев'яному саркофазі³⁴ першої половини XI ст., що походить із кладовища на київському Подолі³⁵.

Судячи із зображень на мініатюрах, срібних браслетах-наручах та з окремих деталей матеріалів археологічних досліджень, давньоруські меблі (спинки та ніжки крісел і стільців, лиштви, балясини та ін.) інколи також прикрашали різьбленням³⁶. У “Слові о полку Ігоревім” згадується навіть ліжко з тису. З Новгорода походять дошки від саней з багатим геометричним, рослинно-плетінчастим і плетінчато-зооморфним орнаментом із зображеннями драконів. Аналогії їм відомі у скандинавському різьбленні. Саме звідти образ дракона і прийшов у мистецтво Новгороду, але, засвоєний місцевими майстрами, цей казковий персонаж набув тут інших форм – простіших і спокійніших³⁷.



Гребені. Кістка; різьблення. X–XI ст., давній Воїнь. АМ ІА НАНУ

Гребені. Кістка; різьблення. XI–XIII ст., Київ. НМІУ



турним, виїмчастим і об'ємним різьбленням. Орнаментация різних категорій речей мала свої особливості. Так, у декорі переважної більшості вжиткових речей найчастіше застосовували контурне різьблення і досить прості орнаментальні мотиви – різноманітні конфігурації прямих ліній, циркульні кола, спіралі, плетінку різних типів тощо. В об'ємному різьбленні переважали зооморфні зображення, які звичайно використовували лише для окремих елементів оздоблення (завершення речей). Рельєфне і виїмчасте різьблення було більш характерне для місцевостей, тісно пов'язаних із Скандинавією, та творів європейського походження. У Південній Русі

Не менш поширеним у Давній Русі було різьблення на кістці і розі (рогах лосів та оленів, іклах кабанів, моржів та кістках свійських і диких тварин, трубчастих кістках птахів). Для обробки і різьблення використовували той самий набір інструментів, що й для деревини: ножі, свердла, пилки, циркульні різці, токарний верстат і токарні різці. Давньоруські ремісники виготовляли різноманітні кістяні вжиткові речі, прикрашені геометричним орнаментом (гребені, гудзики, пряжки, проколки, лошила, шахові фігури, накладки рукояток ножів тощо). У писемних джерелах є згадки про оздоблення меблів кістяними пластинками³⁸. Сучасники славили майстерність руських різьбярів, але художні вироби з кістки, що їх виготовляли на замовлення заможних людей, майже не збереглися. За словами Платона Карпіні, чудовий трон з кістки, який він бачив у Золотій Орді в Гуюк-хана, було зроблено саме руським майстром на ім'я Кузьма³⁹.

Косторізне ремесло – один з найдавніших видів художньої творчості слов'ян. У Давній Русі воно було досить розвинутим і мало високий ступінь спеціалізації. Місцеві майстри володіли різноманітною технікою і прикрашали кістяні речі рельєфним, кончастіше кістяні вироби скандинавського походження трапляються в північних областях Русі, у Києві та Північному Подесенні серед матеріалів X ст. З району Канева, наприклад, походить ручка дзеркала (?), із Шестовицького могильника (Чернігівська обл.) – рогові накладки X ст. на сагайдак (за В. Зоценком) або луку сідла, орнамен-



Навершя і проколка (?). Ріг; різьблення. XI ст., Київ. НМІУ

товані в південноскандинавському стилі “Маммен” та ін.⁴¹

Досить численну групу кістяних виробів становлять гребені. Їх використовували поряд із дерев'яними, але вони різноманітніші за формою, яка до того ж з часом змінювалася. У IX – першій половині XI ст. були поширені однобічні збірні гребінці з футлярами, прикрашені різьбленими геометричними орнаментами⁴². Популярною була орнаментация з перехрещених і навскісних врізаних ліній або різноманітних композицій циркульного орнаменту. Кістяні гребені такої форми трапляються на всій території Давньої Русі. На півночі їх частіше виготовляли з рогу. Деякі вчені вважають, що найбільш ранні рогові гребені потрапили сюди з Данії, Північної Польщі та Швеції. Двобічні гребені робили прямокутної та трапецієподібної форми із суцільної пластинки, із щільно розташованими зубцями з одного боку та рідкими – з іншого. Двобічні гребені використовували до кінця XIII ст. З початку XII ст. боки таких гребенів стають або сильно нахиленими, або вигнутими, на деяких посередині з'являються накладки. Зазвичай такі гребені прикрашали також циркульним орнаментом, прямими борозенками або низкою виїмчастих трикутників між паралельними лініями уздовж зубців; бокові грані іноді мають насічки⁴³. Виготовляли гребені в місцевих майстернях. З Візантії походить знайдений у Саркелі гребінь зі слонов'ячої кістки X ст. із зображенням павича та зайців з одного боку і сцени полювання на лева – з іншого⁴⁴.

Не менш поширеним у Русі (особливо в південно-західних князівствах і в кочовиків південноруського степу) було виготовлення кістяних гудзиків або застібок напівсферичної форми з отвором посередині для закріплення мотузкою, популярних у X–XIV ст. на території Східної Європи. Ззовні їх, як правило, прикрашали циркульним орнаментом, іноді – врізаними лініями (навхрест або зигзагом) і насічками. Деякі зберегли відбитки фарбування в червоний або рожевий кольори. Гудзики такого типу використовували у Візантії та країнах Центральної Європи. Існує думка, що їхнє поширення в Русі⁴⁵ пов'язане із провінційно-візантійським імпортом. Такі гудзики були звичайною деталлю одягу населення в XII–XIII ст., але в похованнях їх знаходять як на кістках людини, так і коня⁴⁶. Майстерні з їх виготовлення відкрито в багатьох містах Давньої Русі. Іншим видом кістяних застібок були так звані цурки, що мали баясиноподібну форму, але вони, як правило, не орнаментовані.

Майже поспіль декоровано деякі вухочистки – предмети гігієни у вигляді стрижнів, призначені для чищення вух або нігтів, які побутовали на території Русі в XI–XII ст.⁴⁷ Робоче вістря завжди має вигляд ложечки, корпус іноді прикрашає рельєфна стрічка, яка обвиває його спіраллю або сіткою, а верх – це голова півня, фігурка музики⁴⁸ або якась геометрична фігура. Скульптурними зображеннями птахів і тварин прикрашали також шпильки, пряжки і проколки. Із Червеня походить шпилька зі



Ручка від дзеркала (?). Ріг; різьблення. XI ст., з-під Канева Черкаської обл. НМІУ



Гольник. Ріг; різьблення. XII–XIII ст., Новогрудок. НМІКБ

Гольник. Ріг; різьблення. XII ст., Київ. МІК

Псалій. Кістка; різьблення. XI–XII ст., Київ. НМІУ

Гудзики. Кістка; різьблення. XI–XIII ст., Київ. НМІУ

Вухочистка. Кістка; різьблення. XI–XII ст., Київ. НМІУ



Пряжка. Кістка; різьблення. XI ст., Київ. НМІУ

слонової кістки, прикрашена зображенням орла⁴⁹, з Києва – кістяна зооморфна пряжка зі стилізованими головами коней (?). Такі парно-симетричні зображення, що символізували вічність і сталість світобудови, були поширеними в середні віки в мистецтві країн Західної і Східної Європи. Вигляд пташиних голів узагальнених форм зазвичай мають кістяні руків'я канчуків. Загалом, стилізовані зображення тварин, іноді прикрашені орнаментом, трапляються в давньоруському різьбленні по кістці, як, до речі, й по дереву, частіше, ніж реалістичні⁵⁰.

Багату орнаментацию, як правило, мають зроблені з рогу гольники⁵¹. Гольник з Теревовлі оздоблено розташованим фризами геометричним орнаментом⁵², гольник з Новогрудка XII–XIII ст. (імовірно, західноєвропейського походження) – видовженими серцеподібними пальметами⁵³. Пальмети такої форми в цей час характерні і для пам'яток візантійського культурного кола⁵⁴. Форму, що нагадує металеві піхви для ножів, має гольник XII ст. з київського Подолу. Така форма і лінійно-циркульна та городчаста (“вовчий зуб”) орнаментация вказують на його прибалтійсько-фінське походження. У Давній Русі подібні гольники трапляються на північних землях і в Костромському Поволжі⁵⁵. Геометричний, плетінчастий і рослинний орнаменти зазвичай прикрашають накладки руків'їв ножів і ложок, кістяні псалії та інші предмети озброєння та зброї, знайдені в багатьох містах Давньої Русі⁵⁶. Більшість із цих речей є творами професійних майстрів, що знали на загальноєвропейських декоративних мотивах, поширених у цей час у Європі. На жаль, не завжди можна встановити, які з них є предметами іноземного походження, а які зроблено місцевими майстрами. Але оскільки цей вид ремесла мав спеціалізовані форми, а залишки виробництва з кістки (сировина, знаряддя праці, браковані речі) трапляються майже всюди, є всі підстави вважати, що переважно вони місцевого походження. До таких, безсумнівно, належать і деякі вироби з кістки й рогу, прикрашені знаками

власності (наприклад, тамга Рюриковичів на посудині з рогу, знайдена біля давнього Воїня)⁵⁷.

З кістки також виготовляли шашки, шахові фігурки та гральні кубики. Шашки переважно трапляються на шляху “з варяг у греки” або в місцях дислокації варязьких дружин на межі X–XI ст. і зникають разом з ними. Дископодібна кістяна шашка, прикрашена рельєфним колом і циркульним орнаментом, яку було знайдено в Києві, походить з культурного шару XI ст.⁵⁸ Серед археологічних матеріалів X ст. трапляються також досить схожі на сучасних пішаків фігурки з моржевого ікла грушоподібної та цибулиноподібної форми з голівками, які використовували для гри в hnefatafi. Ця гра мала скандинавське походження, а її давньоруським аналогом була гра в тавлії. На київському Подолі в майстерні першої половини XII ст. навіть знайдено залишки сировини (фрагменти черепів моржів), з якої виготовляли такі фігурки. Цю досить дорогу сировину новгородці почали постачати з північних територій наприкінці XI ст.⁵⁹ Так, у Іпатіївському літопису під 1160 роком з-поміж цінних подарунків, які князь Ростислав Мстиславич надіслав Святославу Ольговичу, згадується риб'ячий зуб⁶⁰.

Щодо часу появи в Русі гри в шахи існує кілька думок. Деякі дослідники вважають, що вони надходили із Західної Європи, інші – з арабського Сходу й Візантії⁶¹. Серед шахів, знайдених під час розкопок давньоруських міст, трапляються як європейські та візантійські образотворчі (антропоморфні та зооморфні) фігурки, так і східні – абстрактні. Перші, як правило, виконані в реалістичній манері і є високохудожніми творами, переважна їх більшість датується XII–XIII ст., але знахідки їх нечисленні. Дехто вважає, що вони не набули поширення в Давній Русі. Яскрава колекція фігурок таких шахів XII–XIII ст. західноєвропейської традиції походить з території сучасної Білорусі⁶². З Чернігова походить візан-



Підвіска. Кістка; різьблення. Кінець XI – початок XII ст., Київ. МІК

Шахова фігурка. Кістка; токарна робота. XI–XIII ст., Київ. НМІУ

Шашка. Кістка; токарна робота. XI ст., Київ. НМІУ

Сільниця (?) з тамгою Рюриковичів. Ріг; різьблення. XII ст., давній Воїнь. АМ ІА НАНУ

Шахові фігурки. Кістка, ріг; різьблення. 1 – пішак. Початок XIII ст., Волковиськ. НХМ РБ; 2 – король (?). Кінець XII – початок XIII ст., Брест. Брестський обласний краєзнавчий музей; 3 – король. Початок XII ст., Слуцьк. Слуцький краєзнавчий музей; 4 – кінь. XII–XIII ст., Київ. МІК





Накладка для скриньки. Кістка; різьблення. XII ст., давній Пліснеськ. ЛІМ



“Святий Миколай”. Стеатит; різьблення. XII ст., давній Галич. НМЛ

“Святий Василій Великий”. Стеатит; різьблення. XII ст., Львівська обл. Приватна збірка В. Нечитайла



Камея “Христос-Пантократор”. Геліотроп; різьблення. XI–XII ст. (оправа – XVII ст.). НКПІКЗ

тійська фігурка короля зі слонової кістки (персонаж у царському одязі, що сидить на троні)⁶³. Одразу після появи цієї гри в Русі починається місцеве виготовлення шахів. Зазвичай вони мають досить самобутні форми, як наприклад, кострубаті фігурки коней з Новгороду та Києва⁶⁴. Але більш поширеними були фігурки на зразок арабських символічних шахів, за основу яких взято циліндр або усічений конус із різними доповненнями, що відрізняли одну фігуру від іншої. Час поширення цієї гри в Русі припадає на XIII ст.⁶⁵

Досить рідкісними знахідками є кістяні різьблені пластинки з орнаментальними та сюжетними зображеннями, що колись прикрашали невеличкі скриньки. Серед них є такі, що були привезені до Русі з інших країн, а є й місцеві зразки⁶⁶. До виробів західноєвропейського походження, наприклад, належить пластина від маленької скриньки XII ст. з давньоруського Пліснеська із зображенням воїна в шоломі та кольчuzі, що стоїть, спираючись на щит, на майданчику міського муру⁶⁷. За стилем та змістом ця пластина схожа на різьблену скриньку з приватної збірки у Фрайбурзі (Баден) зі сценами з лицарського роману⁶⁸. Прикрашена розетками візантійська накладка на скриньку походить з Новогрудка⁶⁹. Такими накладками зі слонової кістки з міфологічними і світськими сюжетами зазвичай прикрашали скриньки X–XII ст. константинопольської роботи, які були поширеними в країнах культурного впливу Візантії. Вважають, що в таких скриньках, іноді пофарбованих і золочених, візантійські імператори надсилали свої подарунки⁷⁰.

Із прийняттям християнства в Русі з'являється традиція використання виготовлених із каменю і кістки предметів особистого благочестя – хрестиків (головного символу нової релігії) та іконок з рельєфними зображеннями Ісуса Христа, Богоматері, окремих святих, старозавітних та євангельських сюжетів. Ці святині священики, прочани та посольства привозили до Київської Русі з різних міст християнського світу, але переважно з центру східного православ'я – Константинополя. Невдовзі їх почали виготовляти місцеві майстри, і ця традиція, що долучила Русь до загальноєв-

ропейських мистецьких досягнень, стала невід'ємною складовою частиною її духовної та художньої культури. Завдяки дотриманню візантійських іконографічних канонів, що їх, до речі, тоді намагалися наслідувати в усьому християнському світі⁷¹, візантізований напрям був визначальним у розвитку давньоруської дрібної скульптури з каменю та кістки аж до XV ст.⁷²

Дорогоцінними предметами візантійської святості, які потрапляли до Русі, здебільшого були мініатюрні іконки та камеї, а також хрести-релікварії. Їх носили на грудях як предмети особистого благочестя, передавали у спадок, деякі підвішували до шат особливо шанованих ікон у храмах. Масове надходження і виготовлення кам'яних іконок і хрестів було спричинене поширенням культу реліквій і зростанням значення ікони як “обоженного образу”, що уможлилювала особисте спілкування з Богом⁷³.

Візантійські образки-камеї робили з коштовного й напівкоштовного каменю (сапфір, онікс, яшма, халцедон, сардонікс, гешир та ін.). Для виготовлення іконок використовували порфірити, ляпіс-лазур, зміїовики-серпентини та ін., у XI–XV ст. – найчастіше камінь зелених відтінків, який ми називаємо стеатитом (гр. *ἀειαντος λίθος*, тобто бездоганний камінь). Зазвичай стеатитові ікони додатково золотили та розмальовували. Камінь дуже цінувався у Візантії, а деякі візантійські джерела, у яких згадуються витвори зі стеатиту, вихваляють його більше, ніж майстерність виконання⁷⁴. Немає жодної країни християнського світу, де не було б знайдено зроблених зі стеатиту образків. Цей різновид тальку зелених і сіро-блакитних відтінків (трапляється стеатит жовтого, брунатного, червоного та майже чорного кольорів, але перевагу надавали саме зеленим), який називають ще мильним каменем, або каменем-жировиком, справдавна видобували в Середземноморському регіоні. Зроблені з нього іконки та інші культові речі є не лише витворами з певного різновиду каменю⁷⁵, це – історико-культурний феномен візантійської художньої традиції, що сформувалася наприкінці X – в XI ст. Сакральні властивості таких ікон високо цінували і в Русі. Іконки зі стеатиту виявлено в Києві, давньому Переяславлі, на Княжій Горі, у давньому Галичі, у Львівській області, Новгороді, Володимирі на Клязьмі та ін. Найбільше стеатитових ікон знайдено під час розкопок середньовічного Херсона – “центру трансляції християнства на варварське населення”⁷⁶.

Дуже цінувалися в середні віки й культові речі зі слонової кістки. З неї зазвичай робили диптихи з рельєфними зображеннями християнських сюже-



“Христос-Еммануїл”. Кістка; різьблення. XII ст., Чернівці. Приватна збірка

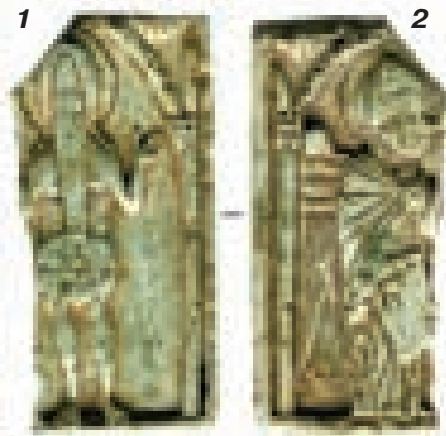
Камея “Богоматір”. Гешир; різьблення; оправа (XV ст.) – золото, гранати, кварцова маса; скань, інкрустація. XII ст. МІКУ

“Святі Косма і Даміан”. Стеатит; різьблення. XII ст., давній Переяславль





“Христос у гробі”. Стеатит; різьблення. Друга половина XII ст., Княжа Гора. НМІУ



1 – “Онопрій Великий”; 2 – “Явлення янгола преподобному Пахомію” (фрагмент двобічної ікони). Стеатит; різьблення. Перша половина XIII ст. МІК

тів; пластинами з євангельськими сценами прикрашали палітурки богослужбових книг⁷⁷. Але на землях Давньої Русі, мабуть, унаслідок дорожнечі, виробу з неї трапляються дуже рідко. Переважна їх більшість походить з приватних колекцій і не має паспортних даних⁷⁸. Під час археологічних досліджень було знайдено лише дві візантійські іконки зі слонової кістки XII ст. із зображенням Христа-Еммануїла – у Новгороді та Чернігові⁷⁹.

Серед візантійських коштовних предметів особистого благочестя переважають невеликі нагрудні іконки та камеї⁸⁰. Найчастіше на них зображали Христа, Богоматір або святих, які, мабуть, були небесними покровителями замовників цих іконок, позаяк саме постійна молитва про захист визначає одну з найважливіших функцій таких образків у житті віруючого. Це, наприклад, образок з геліотропу з погруддям Христа XI–XII ст. у золотій оправі XVII ст.⁸¹ і камея XII ст. на геширі з погруддям Богоматері в золотій оправі XV ст.⁸², що зберігаються в НКПІКЗ. Досить часто серед візантійських нагрудних іконок і камеї трапляються двобічні: образки зі святими мучениками Космою і Даміаном XII ст., з давнього Переяславля⁸³, фрагмент іконки першої половини XIII ст. з Онопрієм Великим і “Явленням янгола преподобному Пахомію”⁸⁴, камея XII ст. із Феодором Стратилатом та Феодором Тироном⁸⁵ із зібрання Б. та В. Ханенків. На деяких двобічних іконках зображення на зворотному боці були виконані пізніше. Імовірно, за бажанням власника, воно мало підсилити захисні властивості іконки як оберега.

Значна частина цих іконок є високохудожніми творами візантійського мистецтва XI–XII ст. – часу панування так званого комнінівського стилю, з характерним для нього збереженням традицій античного мистецтва. Їм притаманні правильна анатомічна будова фігур і природність рухів та драпірування одягу; м’яко модельований невисокий рельєф облич

поєднується з лінійно-графічним трактуванням одягу та інших деталей. З останньої третини XII ст. посилюється експресивність та психологічна заостреність зображень, що стає головною ознакою пізньокомнінівського “динамічного” стилю⁸⁶. Твори рубежу століть (епохи “близько 1200 року” – останні десятиріччя XII і перша третина XIII ст.) належать до “перехідного” стилю, в якому споглядальний характер образів комнінівського спіритуалізму поєднується з індивідуалізацією, натуралізмом і пишною декоративністю західноєвропейського романського мистецтва⁸⁷.

Давньоруські майстри для різьблення ікон звичайно використовували сланці місцевих порід: червоний, рожевий і сірий пірофілітовий сланець, талькові породи, аргіліт, мергель та ін. Сьогодні нараховується понад сто образків південноруського походження XII – першої половини XIII ст.⁸⁸ На землях Північної та Центральної Русі різьблення кам’яних іконок набуло поширення в XIII–XIV ст.⁸⁹ Образки, виготовлені з місцевих матеріалів, за складом зображень нічим не відрізнялися від візантійських. Як і останні, вони мали ті самі охоронні функції і були посередниками



В

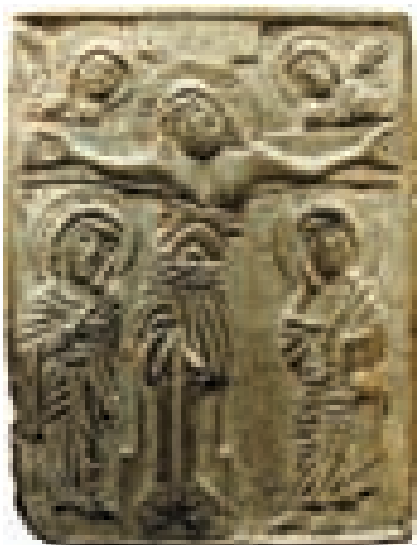


“Запевнення апостола Фоми”. Стеатит; різьблення, золочення. XII ст., Княжа Гора. НМВ

“Запевнення апостола Фоми”. Стеатит; різьблення, золочення. Початок XIII ст., Київ

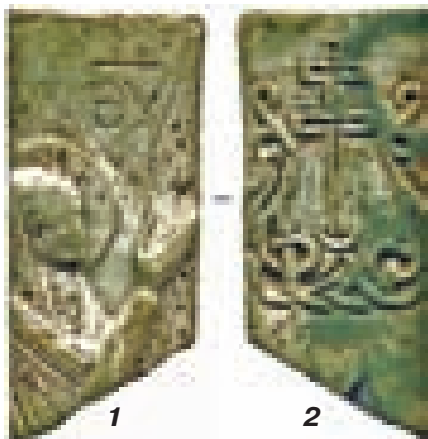
“Запевнення апостола Фоми”. Глина; штампування, випалювання. XIII ст., давній Переяславль. ПКМ

особистому спілкуванні з Богом. Відповідаючи за своїм призначенням язичницьким амулетам-оберегам, давньоруські образки також повинні були захистити їхніх власників від лиха і хвороб, у бою або небезпечній подорожі⁹⁰. За А. Риндіною, це так звані подорожні ікони, які брали із собою торговці або воїни⁹¹. У цьому розумінні кам'яні іконки були подібними до інших християнських оберегів – натільних хрестиків і хрестів-енколпіїнів, а їхня сакральна значущість зумовлювалася насамперед розміщеними на них зображеннями. Згодом репертуар цих зображень та їхні функції ускладнюються, що добре видно на прикладі давньоруських пам'яток. Так, якщо зображення старозавітних сцен або євангельських свят на нагрудних іконках домонгольського часу нечисленні⁹², то в XIII–XIV ст. їхня кількість помітно зростає, особливо серед новгородських старожитностей. Деякі дослідники вважають, що іконки із сюжетами, які зазвичай зображували на творах так званого прочанського мистецтва (“Сім сплячих отроків ефеських”, “Гріб Господній”, “Жінки-мироносиці біля Гробу Господнього”, свв. Миколай і Стефан та ін.), поширились за-



“Розп'яття”. Стеатит; різьблення. Кінець XII – початок XIII ст., давній Галич. ІвФКМ

“Зішестя до пекла (або Воскресіння)”. Стеатит; різьблення. Кінець XII – початок XIII ст., давній Галич. ІвФКМ



1 – Богоматір зі сцени “Розп’яття”. Стеатит; різьблення. XI–XII ст.; **2** – проквітлий хрест. Кінець XII – перша половина XIII ст., Київ. АМ ІА НАНУ

вдяки пошавленню прощ до Святої Землі, і тому вони є своєрідними реліквіями прочан, подібними до евлогіїв, що їх приносили зі Святої Землі⁹³. Оскільки в Русі, на думку Л. Беляєва, такі іконки переважно виготовляли місцеві майстри з місцевого матеріалу, копіюючи святі образи, їх варто розглядати як “реліквії-копії”, чи “копії-свідчення”, що сприяли перенесенню святості за допомогою її матеріального втілення⁹⁴.

Але не тільки матеріал і сюжет є визначальними для “реліквії-копії”. Не менш важливим було й саме місце виготовлення іконок, тим паче, що візантійським іконним образам у Русі завжди приділяли особливу увагу. Найімовірніше, будь-яка іконка, привезена з Візантії, а особливо з Константинополя (у цей час у ньому зосереджувалися всі головні християнські реліквії), незалежно від сюжету і якості виконання, набувала статусу реліквії.

До того ж у самій Візантії долі ікон і реліквій тісно перепліталися, а їх поєднання було одним з головних виявів візантійського благочестя, що відбилосся в різних видах християнських старожитностей. Тому, мабуть, ми повинні розглядати іконки зі сценами Великих свят і найшанованіших святих, яких традиційно зображували на предметах “прочанського мистецтва”, саме в цьому контексті. За М. Седовою, до них належить стеатитова іконка “Христос у гробі”, знайдена в Новгороді в культурному шарі другої половини XII ст.⁹⁵. Така сама стеатитова іконка походить з Княжої Гори⁹⁶. На думку І. Шаліної, візантійські кам’яні іконки із зображеннями цього сюжету у великій кількості повинні були виготовляти для прочан⁹⁷. Матеріал, іконографія і стиль зображення на обох стеатитових рельєфах, справді, вказують на їхнє константинопольське походження.

До подій, що відбувалися на Святій Землі, належить також сцена “Запевнення апостола Фоми”. У Наддніпрянщині в XIX ст. було знайдено три стеатитові іконки XII – початку XIII ст. із цією сценою: одна – на Княжій Горі (нині зберігається у Варшаві), інші дві – у Києві. Точне місце знахідки однієї з них не встановлено (перебувала в зібранні Б. і В. Ханенків)⁹⁸, уламок другої походить з Десятинної церкви (розкопки 1826 р.). Останній відомий лише за малюнком М. Єфимова⁹⁹, але є всі підстави вважати, що іконка – візантійського походження. Над німбом святого тут розміщено три рядки грецького напису, фігура Христа має правильні пропорції, рельєф тонко модельований. Безсумнівно, це робота професійного різьбяря, вихованого на традиціях античного мистецтва. Стиль і композиція цієї іконки такі самі, як і у знайденої на Княжій Горі. Ісус, що стоїть ліворуч від Фоми, звертається до апостола, піднявши правицю для благословення, а лівою рукою вказує на рану. Обличчя Фоми звернене до Христа і розміщене на рівні його грудей. Іконка зберегла золочення і має слов’янський напис із двох рядків. Т. Ніколаєва датувала її першою половиною XII ст., а напис – початком XIII ст.¹⁰⁰ Цікаво, що саме таку іконографію, хоч і в досить спрощених формах, відтворено місцевим майстром на штампованій керамічній іконці, знайденої у Переяславі-Хмельницькому на початку XX ст.¹⁰¹

На іншому стеатитовому образку з Києва цей сюжет репрезентований дещо інакше. Спокійний рух фігур протиставлено експресивному зображенню дрібних, орнаментально трактованих бгнок одягу – характерної ознаки пізньоконстантинопольського стилю. Іконка також мала золочення і слов’янський напис імені святого. Її датують кінцем XII – початком XIII ст.¹⁰²

Нагрудними іконками власники дуже дорожили, тому в Русі, як і у Візантії, їх успадковували як сімейні реліквії. Імовірно, завдяки сакральним властивостям зеленого каменю¹⁰³ і цінності стеатитових іконок як реліквій навіть ушкоджені образки не викидали. У Болгарії, наприклад, знайдено хрестики та підвіски, зроблені із фрагментів стеатитових ікон¹⁰⁴. З “міста Володимира” в Києві походить підвіска, яку ще в домонгольський час виготовили з уламка стеатитової ікони. Підвіска є обточеним уламком стеатитової іконки XI–XII ст., який зберіг на одному боці частину фігури Богоматері з композиції “Розп’яття”, а на другому – розміщене за формою пластини рельєфне зображення розквітлого хреста, вирізьбленого наприкінці XII – у першій половині XIII ст. Таким чином, коштовна стеатитова іконка досить великих розмірів (заввишки від 14 см до 24 см) після ушкодження набула нового життя як іконка-підвіска¹⁰⁵. Шанування виготовлених зі стеатиту іконок засвідчує відома за палеологівських часів традиція їхньої імітації в інших матеріалах¹⁰⁶. Зафіксовано навіть приклади фарбування пам’яток зі слонової кістки під колір зеленого стеатиту¹⁰⁷.

Багато кам’яних нагрудних іконок за заповітом або як дарунок віруючих на помин душі чи з молитвою про зцілення від хвороб потрапляли до храмів і монастирів, де їх використовували в церковних обрядах. Разом з різними ювелірними прикрасами, наперсними хрестами, срібними і золотими монетами тощо їх підвішували до шанованих ікон та шитих завіс. Вони були коштовним вбранням ікони, так званим прикладом, і повноправною частиною її художнього оздоблення, об’єктом шанування і моління¹⁰⁸. Відомі випадки, коли найдорожчі (очевидно, чудотворні) нагрудні образки вмонтовували в дерев’яні рами ікон, і вони ставали образами для моління, долучаючись до церковного богослужіння¹⁰⁹. Й. Калаврезу вважає, що деякі з таких маленьких стеатитових пластин спеціально виготовляли не як нагрудні образки, а як вставки до ікон¹¹⁰. Стеатити із зображенням “Успіння” X ст. (як і пластинки зі слонової кістки із зображенням цього сюжету), на її думку, могли використовувати, поминаючи померлих¹¹¹. Це припущення підтверджують знахідки металевих іконок із зображенням “Успіння” в жіночих похованнях XI–XII ст. у Псковській області. На думку А. Риндіної, з поховальним обрядом були пов’язані також іконки з Миколаєм Чудотворцем, образ якого посідав у Русі важливе місце в поминальних діях¹¹².

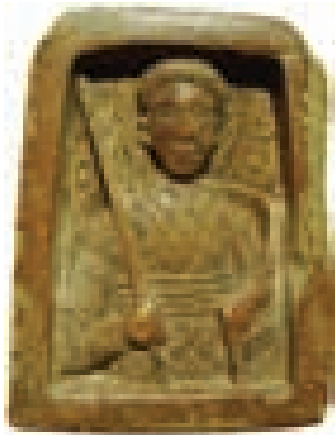
Окрему групу серед візантійських стеатитових ікон становлять відносно великі пластини заввишки від 16 см до 24 см. Найбільшою із збережених є ікона XII ст. із Дванадцятьма святыми з Толедо, розміри якої – 30,6 см x 25,6 см, але були і більші. Як засвідчує фрагмент, висота ікони із зображен-



“Ісус, що благословляє чи увінчує святих” (фрагмент ікони). Стеатит; різьблення, золочення. XII ст., Київ. ІА НАНУ

“Дванадцять святих” (права частина диптиху). Стеатит; різьблення, розпис, золочення. XII ст., Київ. АМ ІА НАНУ





“Святий Георгій”. Стеатит (?); різьблення. Перша половина XIII ст., с. Трипілля Київської обл. МІК



“Святий Гліб (Давид)”. Жировик; різьблення. Кінець XII – XIII ст., Тамань. ДІМ

ням Христа Пантократора XII ст., знайденої 1982 року в Херсоні, була не менш ніж 42 см¹¹³. Й. Калаврезу вважає, що стеатитові ікони великих розмірів із зображеннями обраних святих, Дванадцятими святами і сценами Страсного циклу призначалися для келійного богослужіння. У цьому вони копіювали диптихи і триптихи зі слонової кістки, що виконували роль портативних іконостасів для домашнього вжитку¹¹⁴. На жаль, прикладів використання стеатитових ікон для епістиліїв іконостасів немає. Але, за Іоанном Дамаскином, “відмінність матеріалів не шкодить достоїнству зображення”¹¹⁵. Відомо, що перші ікони, розташовані на архітравах вітварних огорож візантійських храмів, були вирізьблені на камені (мармур), карбовані на золоті та сріблі, зроблені в техніці інкрустації і перегородчастої емалі¹¹⁶ або навіть були керамічними з поліхромним розписом (як у храмах Константинополя і Болгарії X–XI ст.)¹¹⁷. Отже, виготовлення коштовних стеатитових ікон для таких цілей видається цілком закономірним. Саме до таких ікон, імовірно, і належить стеатит із зображенням Пантократора з Херсона.

Для розуміння призначення портативних ікон (як мальованих, так і різьблених) важливо те, що за візантійською традицією святині не були доступні для безпосереднього поклоніння і цілування віруючими, тому їх замінювали невеликими іконами для моління, покладеними на аналой. Використовували такі ікони як у церквах, так і в приватному молінні. Час появи ікон цього типу у Візантії датують XI ст.¹¹⁸ Кістяні та стеатитові ікони з Дванадцятими святами, за К. Вайцманом, з’являються вже наприкінці X ст.¹¹⁹ Тому є всі підстави вважати, що подібні стеатитові ікони так само як і мальовані, також використовували не лише для келійного, а й для церковного богослужіння. Наприклад, у Києві ікону правої частини такого диптиха XII ст. заввишки 13 см було знайдено поруч з тим місцем, де, згідно з описом XVI ст., розташовувалася давня Спаська церква¹²⁰.

“Святий Георгій-зміборець”. Глина; штампування, випалювання. Перша половина XIII ст., Княжа Гора



Київська іконка є однією з небагатьох, на якій добре збереглася позолота, що вкриває всю її чільну частину; подекуди проглядають сліди червоної та блакитної фарб. Поліхромний розпис уподібнював такі іконки до мальованих аналогічного призначення. Застосування золота при виготовленні предме-

тів для церковного богослужіння мало глибоке сакральне значення і було поширеним в оздобленні храмів¹²¹.

Залишки позолоти й кіптяви, що збереглися на уламку стеатитової ікони з погруддям Христа на хмарі, знайденому в Києві біля Михайлівського Золотоверхого собору¹²², дають підстави думати, що її також використовували в церкві. Сліди кіптяви, які, до речі, збереглися на багатьох великих стеатитових іконах, з'являлися від лампад, що горіли поруч із ними, та свічок – обов'язкового атрибута поклоніння іконі. Рівно зрізаний нижній край свідчить, що після ушкодження частину цієї ікони продовжували використовувати, мабуть, як вставку в дерев'яну дошку мальованої ікони. Прикладом такого комбінованого використання стеатитових іконок може бути ікона із зображеннями св. Пантелеймона, Деїсуса і святих з Музею Сакро у Ватикані, у яку вмонтовано різні за часом створення цілі й фрагментовані стеатитові іконки XII–XIII ст.¹²³

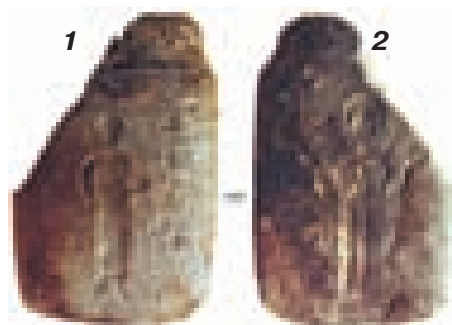
Композиція київської ікони, імовірно, була подібною до зображення на стеатитовому рельєфі XII ст. з Херсона, на якому Христос із небес благословляє постаті трьох святих воїнів (свв. Феодор, Георгій і Димитрій), або на стеатитовій іконі XII ст. із зібрання Б. і В. Ханенків, святі воїни на якій моляться Христу, піднявши руки, а поруч з ними стоять їхні щити¹²⁴.

До речі, зображення святих воїнів є досить численними, що свідчить про їхню популярність як покровителів і захисників¹²⁵. Саме вони зазвичай були патронами руських князів. Найчастіше на іконках вирізьблювали постаті або погруддя святих Георгія, Димитрія, Феодора Тирона і Феодора Стратилата¹²⁶ та інших, зображених окремо або вдвох чи втрох¹²⁷. Як воїнів-мучеників із хрестами й мечами в руках або як вершників зображують звичайно разом і перших руських святих князів Бориса та Гліба, канонізованих наприкінці XI ст., але на Таманському півострові знайдено іконку тільки із зображенням св. Гліба. Причому напис навколо нього, зроблений слов'янськими літерами, вказує обидва імені князя – Давид і Гліб¹²⁸.

Оскільки святі воїни були шановані як покровителі та охоронці, їх частіше зображували вправними вояками, іноді верхи, які перемагають ворогів християнства. Дві іконки із зображенням св. Георгія-вершника XII – першої половини XIII ст. походять із зібрання Б. і В. Ханенків¹²⁹ (одну з них, зроблену з глини, знайдено на городищі Княжа Гора)¹³⁰. Георгій-воїн, якого у Візантії шанували як патрона імператора та його непереможного війська¹³¹, став у



Іконка-релікварій. Стеатит; різьблення. Друга половина XII ст. МІК



Іконка-амулет: 1 – “Святий Стефан”; 2 – “Богоматір Велика Панагія”. Діорит; різьблення. XII ст., Київ. ІА НАНУ

“Христос на троні”. Сланець; різьблення. Початок XIII ст., Київ. МІК





“Іоанн Богослов” (?). Стеатит; різьблення. XII ст., Княжа Гора. МІК

тання в богослужбовій практиці XIV–XVI ст. навіть нагрудних стеатитових образків свідчать про їхній особливий чудотворний статус.

Зі стеатиту робили також спеціальні ікони-релікварії, призначені для збереження часток Чесного Хреста, святих мощів або інших реліквій. Відомо декілька мініатюрних (не більш ніж 3 см заввишки) нагрудних іконок-релікваріїв ківотоподібної форми із зображенням шестикінцевого Голгофського хреста, між гілок якого зроблені заглиблення для реліквій¹³². Дві такі іконки – зі Смирни¹³³ і зібрання Б. і В. Ханенків¹³⁴ – за формальними ознаками були датовані К. Тотевим другою половиною XII ст.¹³⁵ Цю дату підтверджує і нова знахідка такої самої іконки в Новгороді в культурному шарі 1160–1180 років. У її правому заглибленні зберігся білий камінець, який, найімовірніше, є реліквією зі Святої Землі. З Новгорода також походить релікварний стеатитовий хрест XII – початку XIII ст., у якому в спеціальному заглибленні зберігся фрагмент деревини, можливо, освячений на Голгофі¹³⁶.

“Розп’яття”. Сланець; різьблення. Перша половина XIII ст., Княжа Гора



Русі одним з найпопулярніших святих, і саме в цьому іконографічному типі вершника-змієборця його в XIII–XIV ст. любили зображувати давньоруські майстри.

Значна частина відомих сьогодні стеатитових ікон для келійного та церковного поклоніння походить з Константинополя і належить переважно до XI–XII ст. З його падінням 1204 року традиція їх виготовлення поступово зникає. Від XIII–XIV ст. збереглися лише поодинокі екземпляри великих стеатитових рельєфів із зображеннями сцен христологічного циклу. На зміну “вічному” матеріалу приходять мальовані темперні та мозаїчні ікони того самого змісту, що, без сумніву, свідчить про спільність їхнього використання і зростання потреби в таких іконах у церковному богослужінні. Дбайливе збереження давніх кам’яних ікон та викорис-

тання в богослужбовій практиці XIV–XVI ст. навіть нагрудних стеатитових образків свідчать про їхній особливий чудотворний статус.

Великі стеатитові ікони прямокутної форми із заглибленням у вигляді хреста іноді були середниками ставротек. Це, зокрема, стеатитова ставротeka XII ст. з єпископського палацу в Сиракузах із зображенням свв. Константина та Олени біля Голгофського хреста та фрагмент подібної ставротeki з Кабінету медалей у Парижі¹³⁷.

Унікальним витвором візантійського мистецтва XII ст. є знайдена в приміщенні кінця XII – першої половини XIII ст. біля Михайлівського Золотоверхого монастиря в Києві підвіска-ікона із зображеннями Богоматері Великої Панагії і св. Стефана, зроблена з кам’яної сокири енеолітичного часу. Імовірно, надзвичайна міцність каменю зумовила нанесення зображень заглибленим рельєфом (прийом, що звичайно використовували в гліптиці¹³⁸).

Позаяк ікони, образки та хрести мандрували в просторі та часі разом зі своїми власниками, а значна частина збережених пам’яток походить з приватних зібрань або монастирських ризниць, встановлення їхнього походження та датування є доволі складним і багато в чому невирішеним завданням.

Іконок, знайдених під час археологічних розкопок, небагато. До того ж умови знахідки майже завжди свідчать тільки про час, коли пам'ятка потрапила до землі. Значною мірою ускладнює визначення дати й походження іконок та хрестів і той факт, що змінювали своє місцезнаходження не лише готові вироби, але й майстри. Тому ми лише в окремих випадках (напис або інші свідчення) маємо можливість визначити точний час появи того чи іншого твору, звичайно ж нам доводиться оперувати досить широкими датами в межах століття.

У Візантії після остаточної перемоги шанувальників ікон 843 року рельєфні ікони починають поширюватися лише з X ст.¹³⁹ У Русі в X–XI ст. вони ще невідомі. Цим періодом датується кілька камей з коштовного каменю з музейних зібрань, час і обставини знахідки яких не з'ясовано. Згадувана іконка із зображенням св. Гліба-Давида з Тамані, яку датували XI ст., насправді створена не раніше ніж у другій половині XII ст., і, найімовірніше, належить вже до XIII ст.¹⁴⁰ Цю дату підтверджує знахідка подібної за іконографією і стилем різьблення незакінченої сланцевої іконки із зображенням св. Гліба на Білоозері в культурному шарі XII–XIII ст.¹⁴¹

Спрошене трактування образів, схематизм зображень, приземкуваті, вкорочені пропорції фігур вказують на досить низький мистецький рівень цих іконок. Цілком слушним є зауваження В. Пуцка, що ці твори, які не належать до жодного “з класичних стилів середньовіччя”, важко увявити біля витоків давньоруської традиції дрібної скульптури¹⁴². В інших країнах візантійського світу пам'яток XI ст. також значно менше, ніж XII–XIII ст. Пояснюється це тим, що, по-перше, у самій Візантії рельєфні іконки ще тільки почали поширюватися, а, по-друге, для їх виготовлення в цей період частіше використовували слонову кістку.

Переважна більшість візантійських кам'яних іконок, виявлених на теренах Давньої Русі, датується XII – першою половиною XIII ст. Це досить різноманітні за стилем, манерою, технікою і якістю виконання твори. Серед них трапляються вишукані високохудожні зразки константинопольських майстрів XI – початку XIII ст., візантійські твори XII–XIII ст., позначені впливом романського мистецтва, і менш досконалі вироби провінційних ремісників XIII ст. Що ж до стеатитових образків зі

слов'янськими написами, деякі вчені вважають, що їх зроблено в Русі прибулими грецькими майстрами. На думку інших, написи на візантійські іконки було нанесено пізніше місцевими різьбярями. За палеографічними ознаками ці написи датуються другою половиною XII – початком XIII ст., але деякі з них вирізьблено дуже недбало на більш ранніх рельєфах. Тому думка про те, що всі стеатитові підписані іконки виготовлено грецькими ремісниками, які працювали в Наддніпрянщині після падіння Константинополя 1204 року¹⁴³, є не достатньо переконливою. А. Банк зауважила, що написи на іконах могли бути зроблені пізніше їхнього виготовлення і тому не є визначальними при датуванні ікон¹⁴⁴.

Так, Т. Ніколаєва не виключала, що іконку “Запевнення апостола Фоми” було привезено до Русі з Візантії, а напис на ній зроблено пізніше – наприкінці XII або на початку XIII ст.¹⁴⁵ Невправним є розташування напису на іконці з Іоанном Богословом з Княжої Гори, де початкові літери заходять на рамку, тимчасом як ближче до фігури залишається вільне місце; є помилки в імені святого, названого в супровідному написі Іоанном Продро-

“Іоанн Хреститель”. Стеатит; різьблення. XII ст., Київ. МІК





“Святі Косма і Даміан”. Сланець; різьблення. Перша половина XIII ст., Київ. АМ ІА НАНУ

тиря Святої Катерини на Синаї¹⁵⁰). На стеатитовій іконці з Іоанном Предтечею, знайдений у Києві 1988 року¹⁵¹, збереглися сліди напису, найімовірніше, зробленого золотою фарбою. Про підписування візантійських ікон місцевою мовою свідчать ікона з Державного Ермітажу з “Розп’яттям” і “Покладенням до гробу”, на якій над ледь помітним грецьким написом вирізьблено напис латиною, а також знайдена в Аджарії ікона з написом грузинською¹⁵². Імовірно, у тих випадках, коли грецькі написи на іконках стиралися (чи були відсутні), їх замінювали різьбленими або писаними золотом (напис золотом XV ст. на згаданому диптиху зі слонової кістки X ст. з ДЕ¹⁵³). На жаль, дипінті, як і залишки позолоти та фарби, зберігаються дуже погано, а спеціально це питання ніким не досліджувалося. Безперечним є лише те, що саме з XII ст. нанесення слов’янських пояснювальних написів набуває особливий ваги. Таким чином, стилістичні ознаки мають вирішальне значення для датування таких рельєфів, оскільки спостереження над палеографією дозволяють встановити тільки час появи написів, але не різьблення¹⁵⁴.

“Святі євангеліст Лука та Георгій”. Сланець (?); різьблення. Кінець XII – перша третина XIII ст. ДЕ



мом, тобто Хрестителем¹⁴⁶. Дещо пізніше, за К. Тотевим, було вирізьблено давньоболгарський напис на стеатитовій іконці “Запевнення апостола Фоми” із с. Красен у Болгарії¹⁴⁷. До речі, помилки взагалі часто трапляються в написах на давньоруських образах XIII–XIV ст.¹⁴⁸

Аргументом на користь того, що іконки зі слов’янськими написами виконані саме в Русі, на думку В. Пуцка, є той факт, “що за візантійською традицією непідписана ікона вважалася невикінченою”¹⁴⁹. Насправді цієї традиції дотримувалися далеко не завжди. Непідписаними є численні візантійські стеатитові іконки XI–XII ст. із Дванадцятими святыми або іншими євангельськими сюжетами. Відомі також однофігурні зображення без пояснювальних написів. Очевидно, деякі візантійські іконки могли мати мальовані написи (наприклад, на стеатитовій іконі із зображенням св. Миколая з монастиря Святої Катерини на Синаї¹⁵⁰). На стеатитовій іконці з Іоанном Предтечею, знайдений у Києві 1988 року¹⁵¹, збереглися сліди напису, найімовірніше, зробленого золотою фарбою. Про підписування візантійських ікон місцевою мовою свідчать ікона з Державного Ермітажу з “Розп’яттям” і “Покладенням до гробу”, на якій над ледь помітним грецьким написом вирізьблено напис латиною, а також знайдена в Аджарії ікона з написом грузинською¹⁵². Імовірно, у тих випадках, коли грецькі написи на іконках стиралися (чи були відсутні), їх замінювали різьбленими або писаними золотом (напис золотом XV ст. на згаданому диптиху зі слонової кістки X ст. з ДЕ¹⁵³). На жаль, дипінті, як і залишки позолоти та фарби, зберігаються дуже погано, а спеціально це питання ніким не досліджувалося. Безперечним є лише те, що саме з XII ст. нанесення слов’янських пояснювальних написів набуває особливий ваги. Таким чином, стилістичні ознаки мають вирішальне значення для датування таких рельєфів, оскільки спостереження над палеографією дозволяють встановити тільки час появи написів, але не різьблення¹⁵⁴.

До другої половини XII – першої половини XIII ст. належить і більшість іконок з місцевих матеріалів. Серед них за стилем зображення виокремлюється досить численна група творів так званого візантізованого напрямку, яким притаманна графічна орнаментальна манера зображення, досить високий мистецький рівень виконання та подібне накреслення слов’янських написів. Т. Ніколаєва пов’язувала походження цих ікон з Південною Руссю, а саме з київською майстернею першої половини XIII ст., вироби якої, хоча й опинилися в багатьох місцях Давньої Русі, але за численними спільними ознаками утворюють досить однорідну групу¹⁵⁵. Це шиферна ікона “Розп’яття” з городища Князя Гора під Каневом, ікони зі святыми Борисом і Глібом із Солотчинського монастиря під Рязанню, Симеоном Стовпником і Ставрокієм з Новгорода, дві іконки з Димитрієм Солунським з Кам’янця-Подільського та Новгорода тощо. Серед них виді-

ляється кілька творів так званої групи майстра Розп'яття, написи на яких зроблено однією рукою¹⁵⁶. Більшість дослідників датує ці образки першою половиною XIII ст., але А. Риндіна пов'язує походження деяких з них із Центральною Руссю і пропонує датувати іконку із Симеоном Стовпником і Ставрокієм з Новгороду пізнім XIII ст., а рязанську з Борисом і Глібом – раннім XIV ст.¹⁵⁷

Важливе значення для розв'язання цієї проблеми мають новітні знахідки подібних іконок у Володимирі на Клязьмі та Новгороді, виявлені в культурному шарі другої половини XII ст. та в будівлях, що згоріли під час монгольської навали 1238 року. Це дві цілі стеатитові іконки із зображенням св. Сави і “Каяття Петра”¹⁵⁸ та фрагменти двох образків із сценою “Зішестя до пекла” (або “Воскресіння”) і святителя, найімовірніше, Миколая, знайдені у Володимирі на Клязьмі¹⁵⁹. Майже тотожний володимирському фрагмент іконки зі святителем походить з Новгороду, з шару другої половини XII ст.¹⁶⁰ На іконках із Володимира на Клязьмі збереглися сліди золотіння, на трьох – слов'янські написи. За визначенням Ю. Жарнова, іконки зі св. Савою і апостолом Петром виконані грецьким майстром у другій половині XII – першій половині XIII ст.

Водночас на підставі тотожності стилістичних ознак, використання тих самих художніх прийомів, що й на іконках групи “майстра Розп'яття” або “майстра рельєфної окрайки” (за визначенням Ю. Жарнова), однакової палеографії та графологічного аналізу написів А. Мединцева припустила, що кілька іконок цієї групи належать руці одного майстра-слов'янина на ім'я Тудор, який працював у Володимирі на Клязьмі на початку XIII ст.¹⁶¹ На думку авторів публікацій цих знахідок, діяльність різьбярів іконок так званої південноруської групи тепер можна пов'язувати не з Києвом і Південною Руссю, а саме з Володимиром на Клязьмі, де за часів Всеволода Велике Гніздо (друга половина XII – початок XIII ст.) існувала майстерня з виготовлення таких іконок. Але спроби дослідників локалізувати центр розвитку давньоруської дрібної скульптури другої половини XII – початку XIII ст. у якомусь одному регіоні і перенести його з Києва до Володимира на Клязьмі залишають поза увагою розв'язання важливішої проблеми – визначення джерела походження цього стилю.

З гіпотезою А. Мединцевої важко погодитися. По-перше, наявність мирського імені на однофігурному зображенні святого недоречна. Автографи взагалі трапляються зрідка і, як правило, на зворотному боці або рамці¹⁶². По-друге, середземноморський

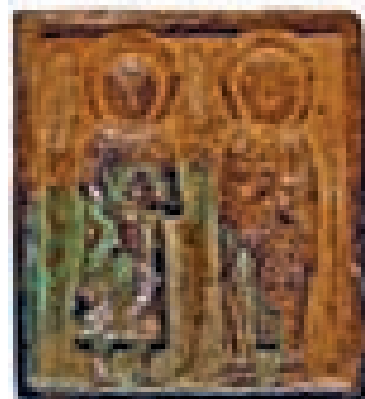


Іконка. Стеатит; різьблення. Кінець XII – перша половина XIII ст., с. Чорнівка Чернівецької обл. ФБЦАД



“Святий Миколай”. Пірофілітовий сланець; різьблення. Кінець XII – початок XIII ст., поселення Пойма біля с.Шестовиця Чернігівської обл. ЧОІМ

“Архидиякон і святитель”. Сланець; різьблення. XII ст., Київ. НМІУ





“Богоматір Одигітрія”. Сланець; різьблення. Початок XIII ст., давній Галич. ІвФКМ



“Святий Миколай” (фрагмент). Сланець; різьблення. Кінець XII – перша половина XIII ст., Княжа Гора. НМІУ



стеатит, з якого зроблено іконки, позолота, якість різьблення, невисокий рельєф без моделювання об'ємної форми, іконографія і типаж зображених виразно вказують на візантійські традиції і грецького майстра. До того ж майже одночасно із цими іконками в Києві було знайдено сланцеву іконку із зображенням свв. Косми й Даміана, яка при стилістичній подібності й тотожності художніх прийомів творів “майстра рельєфної окрайки” та однакової графіці написів демонструє зовсім іншу творчу індивідуальність¹⁶³. Тому, виходячи з досить широкого ареалу іконок цієї стилістичної групи, виконаних як з місцевого, так і з привізного каменю¹⁶⁴, та поширення цього “орнаментального” напряму в монументальній скульптурі Західної Європи і Давньої Русі другої половини XII–XIII ст. (рельєфи Успенського й Дмитріївського соборів Володимира на Клязьмі, церкви Покрова на Нерлі та ін.), є всі підстави розглядати притаманні їм риси графічної стилізації і декоративності як складники нового стилю, що визначав у цей час розвиток як європейського, так і візантійського мистецтва. Ознаками цього романізованого стилю є втрата античної гармонійності, природності рухів і драпірування, збільшення пропорцій окремих частин тіла, стилізація банок у вигляді подвійних дужок і прямих ліній та прикрашення одягу стрічкою, що нагадує низку перлів, або геометричними орнаментальними мотивами – колами, рисками, ромбами, зигзагом, колосками та ін. Саме ці риси становитимуть “підґрунтям” мистецтва дрібної скульптури Русі XIV–XV ст.¹⁶⁵

“Пророк Ілля”. Сланець; різьблення. Початок XIII ст., с. Городище Хмельницької обл. ДЕ

“Святий”. Сланець; різьблення. Перша половина XIII ст., с. Городище Хмельницької обл. ДЕ



Друга половина XII – початок XIII століття в Русі позначені не тільки поширенням цього орнаментально-декоративного стилю. Поряд із творами “майстра рельєфної окрайки” не менш репрезентативною є група іконок з місцевих сланців, шиферу й аргіліту так званого архаїзованого стилю, що також залишив помітний слід у розвитку європейського мистецтва цього періоду. На думку вчених, у Візантії зниження професійного рівня різьблення стеатитових іконок спостерігається вже з другої половини XII ст. у зв’язку із зменшенням попиту аристократії на кам’яні іконки та складністю придбання каменю потрібної якості. Вироби зі стеатиту починають виготовляти переважно монастирські майстри, які мандрували від обителі до обителі, використовуючи пошкоджені іконки та випадково отриманий матеріал або інші породи каменю та звичайну кістку¹⁶⁶. Саме до таких творів належать вже згадувана стеатитова іконка зі сценою “Розп’яття” з Галича і стеатитова підвіска із зображенням хреста з Буковини.

Ці процеси, без сумніву, позначилися і на давньоруській дрібній скульптурі, розвиток якої припадає саме на цей період. Але визначити час виникнення різьблення іконок у Русі 1200-ми роками у зв’язку з еміграцією кваліфікованих візантійських ремісників після падіння Константинополя в 1204 році, як пропонує В. Пуцко, немає жодних підстав. Як відомо, грецькі майстри вже з кінця X ст. приїжджали в Русь, і саме з цього часу почалося знайомство та засвоєння руськими майстрами різних спеціальностей надбань європейської культури. Зразками для них були не лише твори елітарного столичного мистецтва XI–XII ст., але й вироби менш кваліфікованих ремісників. Копіюючи їх, руські різьбярі, залежно від своїх професійних здібностей і вміння, створювали оригінальні самостійні твори. До того ж із XIII ст. у давньоруській скульптурі малих форм, як і в інших видах мистецтва¹⁶⁷, спостерігається втрата натуральності пластичної форми, її узагальнення і схематизація, що менше позначилося на творчості візантійських різьбярів.

Давньоруські іконки домонгольського часу, знайдені на землях Південної і Західної Русі (Тмутаракань, Київське та Галицько-Волинське князівства, Поділля й Буковина)¹⁶⁸, – різноманітні за рівнем і манерою виконання. Їм притаманне народне сприйняття образів святих, більш вільне ставлення до іконографічних канонів, уживання оригінальних форм і фольклоризація образів.

Про “демократизацію” замовників і поширення нагрудних іконок серед різних соціальних верств населення Давньої Русі свідчать і знахідки керамічних образків. Це вже згадувана керамічна іконка першої половини XIII ст. зі сценою “Запевнення апостола Фоми”, на якій досить примітивно відтворено іконографію візантійської стеатитової ікони XII ст. Виконані за шаблоном образки із зображенням Богоматері Милування були знайдені в Києві – один біля Софійського собору, другий – у садибі Петровського¹⁶⁹. Подібна за іконографією, але виконана у вишуканішому графічно-орнаментальному стилі (з рельєфною окрайкою німба і деталей одягу) керамічна іконка походить із с. Сахновка Київської області¹⁷⁰. Декілька керамічних іконок, різних за стилем і манерою зображень (“Іоанн Хреститель”, “Розп’яття”, “Святий Георгій”), було знайдено на городищі Княжа Гора¹⁷¹. Іконка з Іоанном Хрестителем і уламок верхньої частини іконки “Розп’яття” мають ознаки



“Богоматір (Милування)”. Глина; штампування, випалювання. Кінець XII – перша половина XIII ст., Київ. МІК



“Розп’яття”. Глина; штампування, випалювання. Кінець XII – перша половина XIII ст., Княжа Гора

Про використання каменю для оформлення зображень святих, виконаних в іншому матеріалі, свідчить знахідка фрагмента нагрудної стеатитової іконки першої половини XIII ст., знайденої на Чорнівському городищі на Буковині¹⁷⁵.

Не менш широко різновиди м’якого каменю використовували для різьблення христів різноманітних форм, які були символом і ознакою віри в Христа. Серед них трапляються як завезені до Русі (переважно прочанами) візантійські стеатитові та мармурові хрести, так і виготовлені з місцевих порід каменю (пірофілітових та глинистих сланців, мергелю, аргіліту, мармуризованого вапняку та ін.), кістки й бурштину. Світлий бурштин надходив з узбережжя Балтійського моря, темний – з Дніпровського регіону та Волині. Хрестики з пірофілітового сланцю (так звані шиферні) виготовляли на місці видобутку цього каменю в спеціалізованих поселеннях району Овруцького кряжа на Волині¹⁷⁶. Майстерні з виготовлення хрестиків відкрито також у багатьох містах Давньої Русі.

Медальйон-оправа для іконки (фрагмент і ціла форма). Бурштин; різьблення. Друга половина XII ст., Звенигород Галицький. АМ ІУ НАНУ



орнаментально-декоративного стилю, але фігури зображено досить схематично і з порушенням пропорцій. Характерні форми обличчя з великими носами і круглими, широко відкритими очима, волосся у вигляді паралельного пасма дозволяють залучити іконки до групи образків з каменю і бронзи архаїзованого стилю кінця XII – першої половини XIII ст.¹⁷² Водночас вважати їх продукцією “одного і того самого ремісника, який перейняв якусь локальну греко-східну художню традицію і переніс її в регіон Києва”¹⁷³ немає підстав.

У ювелірній майстерні XII ст. Звенигорода Галицького знайдено металеву іконку з намальованим темперою ликом Христа, яку було вміщено в бурштиновий оклад, що складається з медальйона і накривки¹⁷⁴. Із цієї ж майстерні походять ще кілька фрагментів подібних бурштинових медальйонів.

Більшість давньоруських кам’яних хрестиків датується XII–XIII ст., але трапляються і більш ранні. За формою перекладин вони поділяються на прямокутні, квадратні й багатогранні, круглі та овальні в перетині, гладкі та профільовані. Переважно вони чотирикінцеві, зрідка трапляються шестикінцеві. Привезені хрестики зі стеатиту з круглими в перетині перекладами, прикрашеними врізаними борозенками і хрестом у середохресті, робили на токарному верстаті. Раніше, за зразками колекційного походження, їх датували VI ст., але завдяки численним знахідкам таких хрестів у стратифікованих комплексах на Балканах, у Греції, Турції та інших країнах, час їх поширення визначають XI–XIII ст.¹⁷⁷ На території Давньої Русі такі хрестики було знайдено на поселенні Шумлай біля с. Хмільниця Чернігівської області¹⁷⁸ і в Новгороді¹⁷⁹.

Досить часто кам’яним хрестам надавали фігурної форми або прикрашали з чільного боку різьбленням¹⁸⁰. Наприклад, середохрестя і трапещіподібно розширені гілки з бруньками шиферного хрестика з Канівського регіону прикрашено дисками з так званими павиними вічками¹⁸¹. Візантій-

ські хрести такої форми зі стеатиту та іншого каменю, що наслідували форму коштовних металевих хрестів ранньовізантійського часу¹⁸², були поширеними в XI–XII ст.¹⁸³, але трапляються вони і в пізніших похованнях¹⁸⁴. Давньоруські майстри в XI – на початку XII ст. відтворювали цю форму хрестів також у металі¹⁸⁵ й бурштині, іноді дещо спрощуючи, а іноді, навпаки, збагачуючи її. Однак частіше хрестики з бурштину робили з прямокутним щитком у середохресті та прикрашали циркульним орнаментом. Так само орнаментовано і деякі кам'яні хрестики¹⁸⁶. Цим орнаментом, який, на думку дослідників, імітував дорогоцінне каміння на коштовних металевих хрестах, охоче декорували як бронзові, так і кам'яні хрести, що були поширеними у всьому християнському світі¹⁸⁷.

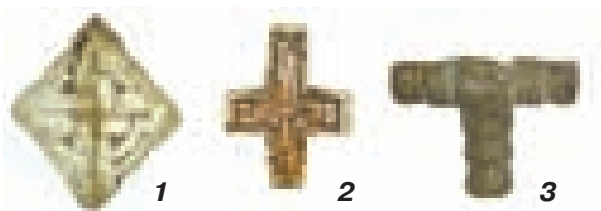
Кам'яні хрестики із привізного каменю (яшми, лазуриту, мармуру та ін.) з металевими (срібними чи золотими) накладками на кінцях дістали назву “корсунчиків”, оскільки дослідники помилково вважали, що переважна їх більшість була виготовлена з кримського мармуру і до Київської Русі потрапила саме з Херсона¹⁸⁸. Деякий час “корсунчиками” називали і прості маленькі кам'яні мармуроподібні хрестики без накладок, але сьогодні доведено, що деякі різновиди таких хрестів насправді виготовляли із спеціально обробленого пірофілітового сланцю на виробничих поселеннях Овруцького князя¹⁸⁹. Існує також думка, що всі хрести з металевими накладками з кінця X до XII ст. виготовляли в Києві¹⁹⁰. За спостереженнями О. Мусіна, такі хрести із плагіоклазового порфіриту, знайдені у Старій Рязані, Києві та Новгороді, робили саме в Новгороді з середини XII до першої третини XIII ст.¹⁹¹ Але оскільки подібні хрести з металевими накладками виготовляли й з інших видів каменю, питання щодо походження традиції використання цього виду декору хрестів потребує подальшого вивчення.

Кам'яні хрестики носили як на тілі, так і зверху одягу. Іноді їх знаходять у складі намист. До намиста з Вишгорода входило два кам'яних хрестики¹⁹². Унікальною є знахідка округлораменного хреста з кальцифіру XII–XIII ст., від якого зберігся фрагмент із зображенням погруддя Богоматері і частиною хрещатого німба навколо

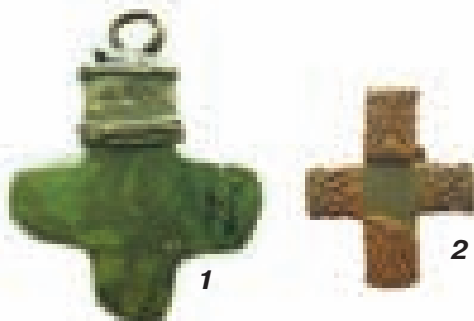


Хрестик. Пірофілітовий сланець; різьблення. Кінець XI – XII ст., урочище Реутове Черкаської обл. АМ ІА НАНУ

Хрестик (фрагмент). Бурштин; різьблення. Кінець XI – XII ст., Київ. ІА НАНУ



Хрестики. Стеатит; різьблення. XI–XII ст. 1 – підвіска-хрестик. Київ. МІК; 2 – колишня збірка В. і Б. Ханенків. МІК; 3 – поселення Шумлай біля с. Хмільниці Чернігівської обл. ЧОІМ



Хрести-“корсунчики”. XII–XIII ст. 1 – Київська обл.; 2 – НМІУ



Хрестики. Різні породи каменю, бурштин; різьблення. XI–XIII ст., ІвФКМ, МІК, НМЛ, АМ ІА НАНУ

голови розіп'ятого Христа. Така форма хреста, імовірно, виникла під впливом енкалпціонів¹⁹³.

Виготовлення металевих хрестів-тільників і енкалпціонів, які відливали зі срібла та бронзи, набуло в Русі значного поширення. Про їх масове місцеве виробництво свідчать знахідки кам'яних імітаційних ливарних форм і бракованих виробів. З м'яких порід сланців і доломітизованих мікрозернистих вапняків місцеві майстри робили також ливарні форми для виготовлення перснів, широких пластинчастих браслетів-наручів, гудзиків, колтів, сережок, металевих іконок тощо. Їх виготовлення вимагало ювелірної точності та художньої майстерності. Наприклад, для зіркоподібних підвісок майстер повинен був імітувати кілька тисяч кульок зерні, а для лиття іконок зробити дзеркальне зображення майбутньої

композиції. Рациональне розміщення литників свідчить про обізнаність майстра з технологією литва, тому, найімовірніше, різьбленням форм займалися самі ювеліри¹⁹⁴. Цікаво, що на стулці двобічної формочки для відливання круглої іконки із зображенням Богоматері Милування та Іоанна Хрестителя (?), знайденої біля храму на вул. Володимирський у Києві, місцевий різьбяр творчо поєднав риси орнаментально-декоративного й архаїзованого стилів, які співіснували на початку XIII ст. у мистецтві скульптури малих форм¹⁹⁵. Ливарні формочки було знайдено в різних містах Давньої Русі, але найбагатша колекція таких форм походить з Києва¹⁹⁶.

Як бачимо, давньоруське мистецтво різьблення по дереву, каменю та кістці кінця X – першої половини XIII ст. розвивалося під впливом мистецтва сусідніх країн Західної Європи, Візантії, Скандинавії та Сходу. Місцеві майстри, не залишаючись осторонь загальноєвропейських художніх процесів і зміни стилів, створювали мистецькі твори, які свідчать про їхній високий рівень майстерності і багатий духовний світ. На жаль, монгольська навала на деякий час зупинила розвиток творчості давньоруських майстрів, але здобутки цього блискучого періоду знайшли своє продовження в українському мистецтві наступних століть.

Стулка ливарної форми для відливання пластинчастого браслета. Сланець; різьблення. XII–XIII ст., Київ. НМІУ

Стулка ливарної форми для відливання двобічної іконки. Сланець; різьблення. Друга половина XII – початок XIII ст., Київ. НМІУ



ЗОЛОТАРСТВО

Входження Русі до ареалу християнської культури сприяло розвитку ремесла, а також привело до масового виробництва предметів християнського культу – хрестів, іконок, медальйонів. Безумовно, ці витвори ремісників, з обов'язковою для них біфункціональністю, є поєднанням і органічною сполукою утилітарної (сакральної) і естетичної функцій. Запозичені з Візантії, образи і декор набули місцевого забарвлення, відтак сформувалася нова – християнська і світська – іконографія творів мистецтва.

Після запровадження християнства в Київській Русі виникла гостра потреба в засвоєнні візантійських художніх форм, що посприяло створенню візантійсько-руської мистецької традиції. Масштаб впливу візантійського мистецтва на образи давньоруського художнього ремесла визначався рівнем діалогу культур.

В умовах активного контакту культур поступово виникла значна кількість прикрас, художньо-стилістичні особливості яких означилися в процесі інтенсивного обміну між носіями різних мистецьких традицій. Саме тому в причорноморських похованнях IX ст. знайдено металеві прикраси тих самих типів, що й у Паннонії і на Південному Уралі.

Наприкінці X ст. культурні й релігійні зв'язки Русі з Візантією набули такого інтенсивного характеру, що в XIX ст. давньоруське мистецтво традиційно розглядали як складову візантійського. Корекцію поглядів перших дослідників, у тому числі й Н. Кондакова, провела Г. Корзухіна, яка не тільки довела місцеве походження частини хрестів-енколпіїв, іконок, але й визначила обсяг імпорту церковного начиння: літургійного посуду, світильників (хоросів), панікадил, кацей тощо. Завдяки дослідженням Г. Корзухіної, А. Банк, В. Залеської, В. Даркевича на землях Русі виявлено специфічний “корсунський” імпорт малоазійського і сирійського походження¹.

З Києва походить великий дискос, що містить літургійний грецький напис, із зображенням Христа Пантократора серед кипарисів. До початку XI ст. належить і так званий хрест Марка Печерника з Києво-Печерського монастиря із зображенням Христа серед дванадцяти апостолів та свв. Федором і Георгієм, а також великий хрест із круглими медальйонами з погрудними зображеннями архангела Михаїла і святих воїнів². Поширенню подібних імпортованих виробів сприяло прочанство.

Хрест-енколпійон із зображенням Розп'яття і Богоматері знайдено в урочищі Ланок біля с. Хмільниця, що на Чернігівщині, а мідну лампаду – у так званому житлі художника, виявлену 1938 року під час розкопок у садибі Михайлівського Золотоверхого монастиря³.

Хрестоподібні підвіски з тонкого срібного листа, відомі в Києві, Гньоздово, Тимєрові (два останні – РФ), знайдено і в курганах Владимирської області (РФ). На підставі інших знахідок їх датовано другою половиною X – початком XI ст. Особливо ці-

каві знахідки з Києва, що мають скандинавські аналогії (м. Бірка), виявлені в жіночому похованні⁴. Поєднання язичницької та християнської символіки є характерною ознакою початкового етапу поширення християнства.

Численна група натільних хрестів – “хрестики скандинавського типу” – мають вигляд рівнокінцевого хреста з рельєфним орнаментом. Розширені кінці хреста прикрашені трьома перлинами (“дисками”), у центрі – концентричні кола або хрест. М. Фехнер довела їхнє давньоруське походження, а на думку Е. Ківікоскі, вони – візантійські прототиби⁵. Значно цікавішим є тип хрестів з “грубим” зображенням Христа – їх найчастіше виготовляли зі срібла, іноді – з бронзи. Чільний бік виробу містить розп’ятого Христа, одягненого в хітон з перев’язю, який має великі кисті рук зі спіралеподібними мотивами на зап’ястях. Зворотний бік витвору інколи мав зображення Богоматері. Такого типу хрести знайдено в Подніпров’ї на Княжій Горі, на городищі поблизу с. Заріччя, що на р. Стугні. Поширення цього типу хрестів пов’язане не з візантійськими зразками енколпіїв, а з Великою Моравією IX ст. У XI–XII ст. хрести з “грубим” зображенням Христа в значній кількості виготовляли давньоруські ремісники, з Русі виробу доставляли в Подунав’я і Скандинавію⁶.

До київського виробництва належать і енколпії з жовтою виїмчастою емаллю, як-от: трилопатекінцеві, овальнокінцеві, з кінцями, прикрашеними пальметками, прямокутнокінцеві. Київські ювеліри переважно виготовляли (починаючи з XI ст.) трилопатекінцеві хрестики, а на XII ст. припадає розквіт їх виробництва⁷.

Особливу групу виробів давньоруських майстрів становлять ливарні форми. Асортимент предметів, які відливали у формах, був різноманітний: гудзики, персні, енколпії, скроневі підвіски, колти тощо. Для лиття використовували імітаційну техніку. Найбільшу кількість (19) ливарних формочок знайдено у відомій схованці під Деся-

“Христос серед кипарисового гаю”. Літургійний дискос. Мідь; гравірування. X–XI ст., Візантія. НМІУ



тинною церквою, куди вони потрапили до 1240 року. З деяких із цих формочок відливали тринамистинні підвіски, колти із зображенням барса. Одна з найцікавіших імітаційних формочок передає іконографію звіра, схожого на грифона. Єдина відмінність її – собача, а не пташина голова істоти. Проте в мистецтві Середземномор'я зображення грифонів з головою лева трапляються досить часто. Цікаво, що найближчою аналогією київському зображенню грифона є ливарна формочка із Серенська, яка відрізняється лише незначними деталями. Її знайдено в будівлі, зруйнованій під час монголо-татарської навали; тобто ці формочки потрапили в землю майже в один час, хоча і розділені сотнями кілометрів.

Київська формочка для відливання тринамистинних скроневих кілець, на якій розміщений широковідомий автограф майстра-ювеліра, походить із садиби М. Петровського. Вона є складовою єдиного комплексу формочок зі схованки під Десятинною церквою. Житло-майстерню ювеліра виявлено 1948 року, можливо, саме в ній і жив умілець Максим. Із Серенська походять ще дві формочки з написами. Беручи до уваги палеографічні особливості, фахівці вважають, що ці три формочки зробив один майстер; це свідчить про постійні контакти майстрів Києва й Серенська⁸.

Серед пам'яток давньоруського мідного лиття чільне місце, безперечно, посідають хрести-енколпіони (мошчовики) з двома стулками. У дослідженнях Б. Рибаківа і Г. Корзухіної є чимало важливих спостережень щодо центрів їх виробництва, а також датування виробів⁹. Давньоруські майстри поступово йшли до спрощення і гравірування рельєфних зображень. Спершу рельєфи на кінцях хреста (друга чверть XII ст.) замінили гравіруванням, а згодом центральну рельєфну фігуру – на площинне зображення, яке виконували чорнінням і гравіруванням.

Найранішими київськими енкалпіонами є прямі хрести з ледве розширеними кінцями¹⁰. На чільній стулці зображено Розп'яття з погруддями Богоматері й Іоанна Богослова (у молільній позі), на зворотній – Христа Пантократора й погруддя трьох святих. Таке зображення, а також стилістична подібність до двобічної іконки з тронним Христом Пантократором і архангелом Михаїлом з пророком Авакумом уможливають датування енкалпіонів цього типу другою чвертю XI ст.

Інший тип енкалпіона має округлі кінці з виступами. На чільному боці виробу розміщені розп'ятий Христос, без хресного дерева, з монограмою, і погруддя Богоматері, на зворотному – Богоматір з Дитиною на лівій руці. Після 1030 року у Візантії зображення Богородиці Милості набуло особливої популярності. Іконографічні й стилістичні ознаки дозволяють хронологічно розмістити цей енкалпіон між дорожньою іконою, уведеною до наукового обігу В. Пуцком¹¹, і золотим змійовиком Володимира Монома-



“Христос серед апостолів”. Хрест Марка Печерника. Мідний сплав; лиття, чорніння. IX ст., Візантія. НКПІКЗ



Хрест-енколпiон iз зображенням Розп'яття i Богоматерi. Мiдний сплав; лиття, рiзьба. XII ст., с. Хмiльниця Чернiгiвської обл. ЧОiМ

родинища Княжа Гора досить повно характеризує металопластику XI–XIII ст.¹³ Серед хрестiв раннього перiоду доцiльно згадати стулку з рельєфом Розп'яття i зображеннями погрудь Богоматерi й Ioанна Богослова. Епiграфiчні ознаки слов'янського напису вказують на середину XI ст. Найкращi екземпляри, що походять з Княжої Гори i давнього Галича, представленi в НМiУ. Також сформовано виразну колекцiю хрестiв перших десятилiть XIII ст., коли було налагоджено литво в кам'яних формах з так званими дзеркальними вiдображеннями i написами¹⁴. Технiку, у якiй створено хрест-енколпiон iз зображеннями Розп'яття й Ioанна Богослова з красивим моделюванням видовженої фiгури, правильними рисами обличчя, м'яко трактованими складками одягу, дослiдники пов'язують з мiграцiєю майстрiв iз захопленого хрестоносцями 1204 року Константинополя.

Хрест-енколпiон. Мiдний сплав; лиття. Перша чверть XIII ст., Киiв. МiКУ



ха – так званою чернiгiвською гривнею, тобто датувати третьою чвертю XI ст.

Наприкинцi XI – на початку XII ст. поширення набули рельєфнi, iз чорнiнням, енколпiони, кiлькiсть яких зросла до кiнця XII ст. Рiдкiсний енколпiон iз зображенням Богоматерi Десятинної датують XII–XIII ст.

Хрест-енколпiон iз Замкової гори у виглядi квадрифолiю вiдносять до першої чвертi XIII ст. Рiдкiсна iконографiя в рельєфi передає Розп'яття з фiгурами Богоматерi й Ioанна Богослова (у молiльнiй позi). З розкопок церкви Богородицi Пирогощi походять хрест iз зображеннями Христа Пантократора i погрудь Богоматерi й Ioанна Предтечi. На iншому хрестi фiгура Христа Пантократора доповнена медальйонами з контурними погруддями архангела Михаїла й апостолiв Петра i Павла¹².

Унiкальна колекцiя енколпiонiв з гори Княжа Гора досить повно характеризує металопластику XI–XIII ст.¹³ Серед хрестiв раннього перiоду доцiльно згадати стулку з рельєфом Розп'яття i зображеннями погрудь Богоматерi й Ioанна Богослова. Епiграфiчні ознаки слов'янського напису вказують на середину XI ст. Найкращi екземпляри, що походять з Княжої Гори i давнього Галича, представленi в НМiУ. Також сформовано виразну колекцiю хрестiв перших десятилiть XIII ст., коли було налагоджено литво в кам'яних формах з так званими дзеркальними вiдображеннями i написами¹⁴. Технiку, у якiй створено хрест-енколпiон iз зображеннями Розп'яття й Ioанна Богослова з красивим моделюванням видовженої фiгури, правильними рисами обличчя, м'яко трактованими складками одягу, дослiдники пов'язують з мiграцiєю майстрiв iз захопленого хрестоносцями 1204 року Константинополя.

Серед мiсцевих виробiв привертають увагу енколпiони iз зображеннями свв. Бориса й Глiба, виконанi з деякою "романською" жорсткiстю. М. Алешковський, вивчаючи iконографiю цих енколпiонiв, дійшов висновку, що давньоруський майстер наслiдував композицiю iкони (на сьогодні не збереглася), на якiй були зображенi Христос та свв. Борис i Глiб¹⁵. На бiльш давнiх енколпiонах фiгури князiв вiдтворенi в низькому рельєфi з ретельно виконаними деталями; на пiзнiх – скульптурнi фiгури, виконанi у високому рельєфi з проробленими рiзцем деталями одягу. На рельєфних, iз чорнiнням, енколпiонах деталi фiгур ок-

реслено різцем. Поступово глібоборисівський культ перетворився на культ свв. Бориса й Гліба, а майстри почали вирізати ім'я св. Бориса біля фігури св. Гліба. Важливу роль у перетворенні культу цілительів на культ воїнів-заступників відіграв той факт, що в сім'ї Володимира Мономаха більше шанували св. Бориса. Появу перших глібоборисівських енколпіїв датують часом правління в Києві Святослава Ярославича (1073–1077), тобто щойно після їх канонізації 1072 року у Вишгороді. Розвиток теми військового заступництва сприяв виникненню іконографічного й композиційного типів кінних свв. Бориса і Гліба на іконках. Іконографічною основою були зображення святих воїнів – Георгія та Димитрія¹⁶. Найдавніша мідна іконка домонгольського часу походить зі збірки Б. і В. Ханенків.

Про художнє лиття довідуємося і за знахідками деталей хоросів, а також за відомими бронзовими арками зі Вщижа: за складним плетивом, фігурами птахів та ім'ям майстра – Костянтин. Численними є також медальйони, серед яких вирізняється досконалістю виріб із зображенням Богоматері з Дитиною (зберігається в НМІУ).



“Чернігівська гривна” (змійовик Володимира Мономаха). Золото; лиття. Кінець XI ст., Чернігів. ДРМ

Викликають інтерес і такі вироби давньоруських майстрів, як амулети-змійовики. Їх досить часто знаходять під час розкопок давньоруських міст і городищ. На чільному боці змійовиків – християнське зображення, а на зворотному – змієподібна композиція. Для Південної Русі характерні зображення (на чільному боці) архангела Михаїла, Богоматері, свв. Феодора Стратилата, Косми й Даміана. У XIII ст. набули поширення змійовики із зображенням свв. Бориса й Гліба¹⁷.

Змієподібна композиція, як і тип амулета-змійовика, має візантійські джерела. В основі різновидів зображень цієї композиції – голова Горгони Медузи з демонічними рисами. Однак трапляються також зображення людини з двома змієподібними тулубами, що нагадує образ сирени. Змієподібну композицію супроводжували написом-замовлянням грецькою мовою, у якому демона називали “істерою” (або давньоруською – “дъна”), тобто той, хто викликає різні хвороби.

Поєднання християнських і язичницьких мотивів в амулетах відображає ідею боротьби зі злом того чи іншого широковідомого святого, насамперед архангела Михаїла. До таких виробів належить і золотий змійовик, знайдений під Черніговом 1821 року. За епіграфічними ознаками і місцем знахідки змійовик пов’язується з правлінням Володимира Мономаха, який був чернігівським князем до 1095 року і при хрещенні дістав ім’я Василій.

Другий золотий змійовик знайдено 1877 року в межах давнього Білгорода. Його виготовлено в тій самій майстерні, що й змійовик Володимира Мономаха. На чільному боці виробу привертає увагу зображення Богородиці. При зіставленні цього зображен-



Кришка дарохранильниці. Золото; кування, карбування, гравірування. XII–XIII ст., Лотарингія. МІКУ

зображено св. Василя Великого, що засвідчують і фрагменти напису. Напис (ім'я святого) грецькою мовою праворуч зберігся повністю, ліворуч – тільки дві букви²⁰.

З Переяславського скарбу, знайденого 1912 року, походить срібний карбований медальйон від окладу обрамлення великої ікони. На ньому також зображено погруддя св. Миколая із супроводжуваним написом грецькою²¹. Погруддя святого обрамлене “несправжньою” карбованою зерню. Складки фелона передані опуклими лініями, омофор прикрашають хрести із чотирьох намистин. Іконографія зображення характерна для візантійського мистецтва: фронтальна фігура, єпископське вбрання, святий благословляє правою рукою, а в лівій тримає Євангеліє. У Візантії в македонську добу послуговувалися медальйонами, які типологічно подібні до ранньохристиянських медальйонів зі святими на обрамленні ікон. Такі твори металопластики, що перекликалися з аналогічними візантійськими виробами, водночас створювали й київські майстри.

До видатних пам'яток християнського мистецтва належать Малий і Великий сіони з ризниці Софійського собору в Новгороді. На думку В. Пуцка, Малий сіон – константинопольського походження і виготовлений у середині XI ст. Він правив за зразок для Великого сіону, створеного в Києві між 1113 і 1125 роками на замовлення Володимира Мономаха²². А ось І. Стерлігова заперечила київське походження Великого сіону і вважає, що його виготовлено в Новгороді в 10–20-х роках XII ст.²³ Великий сіон – ви-

ня з Холмською іконою Богородиці, яка походить з київського Вотчого монастиря Святого Федора, дослідники дійшли висновку, що змійовик був родинною реліквією князя Мстислава Володимировича. У Білгороді Мстислав перебував з 1117 року по 1125¹⁸.

Християнськими образами святих прикрашали оклади ікон, богослужбових книг, ставротеки, посуд з різницею тощо. До витворів київських майстрів належить так звана архангельська ставротека, виконана в стилістичній традиції східнохристиянського мистецтва. Можливо, іконографія св. Климента наслідувала його зображення в Десятинній церкві¹⁹. Чудово виконаним окладом книги є пластина з літописного Чучина, знайдена під час розкопок 1964 року. На ній



Чаша чернігівського князя. Срібло; золочення, карбування, гравірування, черніння. XII ст., Візантія. МІКУ

сока посудина у вигляді храму-ротонди (74 см) – стилізована модель церкви в Єрусалимі (тому сіони іноді називають “Єрусалимами”). Шість колон, поставлені на таріль-піддон, підтримують сферичне завершення (купол), розміщене на високих арках. Знизу на піддоні вигравірувано розквітлий хрест, на ступових дверцятах між колонами викарбувано фігури апостолів. Купол сіону прикрашений медальйонами з погрудними зображеннями Деїсусного чину: Ісуса Христа, Богоматері, Іоанна Предтечі, архангелів Михаїла і Гавриїла, св. Василя Великого. Поряд – давньоруські колончасті написи. Зображення св. Василя Великого нагадує патрональне зображення на змійовику Володимира Мономаха.

Великий сіон виконано в складній техніці високорельєфного карбування з наступною розробкою рельєфів і тла гравіруванням, чорнінням²⁴. Дослідники зауважують на майстерності щодо пластичної розробки фігур святих, наділених індивідуальними особливостями, а також на характерній для Візантії XI ст. лінійній розробці обличчя й одягу, на слов'янській манері плетива, що нагадує деякі пам'ятки X ст.²⁵

У культурному вжитку X–XIII ст. було досить багато предметів церковного начиння, а також світських за призначенням речей як західноєвропейського, так і візантійського і східного походження. На сьогодні краще вивчено імпорту західного походження. Це насамперед бронзові водолії у вигляді фігур дракона (давній Галич), барана (Київ), лева і кентавра (Чернігів)²⁶. Іншою значною категорією виробів є свічники з рослинними або зооморфними мотивами, іноді з виїмчастою емаллю. Як правило, усі ці речі відлиті з бронзи, нерідко з приклепаними деталями; походять з майстерень Франції, Німеччини, переважно з області Мааса – нижнього Рейну.

Унікальну золоту кришку дарохранильниці знайдено в багатій садибі Чернігова, яку зруйнували 1239 року. У високому рельєфі серед рослинних пагонів зображено немейського лева і сцену із четвертим подвигом Геракла – чоловік з булавою замахнувся на оленя, що вказує на сюжет полонення киринейської лані. Більшість знахідок датована другою половиною XII – першою половиною XIII ст.

У межах колишньої території Київської Русі також знайдено срібні й бронзові чаші. Наприклад, чашу з янголами виявлено 1892 року на вул. Трьохсвятительській у Києві. А ось чаша з латинським написом (у перекладі – “той, хто підживлює чрево, пам'ятай про бідняка”) походить зі скарбу, знайденого в садибі П. Чайковського в Києві. Її виготовлено в Південній Італії. На іншій чаші із цього скарбу (виготовлена в Аахене або Кельні), що є нижньою частиною дарохранильниці, зберігся напис²⁷. Цікаво, що в Чернігівському скарбі, виявленому 1985 року, на срібній чаші з латинським написом, яку автор знахідки інтерпретує як дарохранильницю, також є напис. Чаша належала герою “Слова о полку Ігоревім” Ігорю Святославичу. Інша чаша візантійського походження, на медальйонах якої зображені св. Миколай і святі воїни, належала князю Святославу Ярославичу²⁸.

Останнім часом з'являються публікації, присвячені дослідженню візантійського церковного начиння, знайденого в містах Київської Русі, – бронзові кацеї (кадильниці) із Чернігова й Ізяславля²⁹. Кацея з “Ізяславля” має на ручці погрудне зображення Христа Пантократора, яке за іконографічними й стилістичними ознаками належить пізньобаянському періоду (друга половина XII ст.).

Упродовж домонгольської доби співіснували дві групи прикрас князівсько-боярської верхівки. До першої відносять гривни, браслети, скроневі кільця, кути з дро-



Лампада. Мідь; лиття. XIII ст. НМІУ

ту й виготовлені зі срібла або золота. Це були традиційні прикраси, які наприкінці X – на початку XI ст. змінили колти, наручні, очелі, колодки, уміло зроблені міськими майстрами. За часів Ярослава Мудрого вищеназвані групи прикрас співіснували, але в другій половині XI ст. закріпився стилістично єдиний убір із золотих речей, багато прикрашених перегородчастою емаллю, коштовним камінням, перлами, сканню, що майже не змінювався до монгольської навали. З'явилися й нові типи прикрас: медальйони, ланцюжки з бляшок на шарнірах тощо. Поступово змінилася й технологія виготовлення: від перегородчастої емалі на золоті майстри перейшли до прикрас зі срібла,



Гривни. Золото, срібло; перегородчаста емаль, кування, кручення. XI–XII ст., с. Сахнівка Черкаської обл. МІКУ

декорованих чорнінням. Подальші дослідження емалей дещо змінили уявлення про розвиток цього виду мистецтва: у XII ст. емальовальна справа виходить за межі Київської землі. Окремі школи існували в Рязані, Володимирі, Новгороді, можливо, у Галичі³⁰. З київської ювелірної майстерні походить майже ідентична пара колтів зі знайденого в 1880 році (на вул. Великій Житомирській) скарбу. Досить близькі попереднім і колти з Київського (1885) та Сахнівського (1900) скарбів.

Орнаментация колтів з Миропільського скарбу, виявленого 1938 року, є найскладнішою, оскільки сирина зображені майже на всій площині виробу. Декор побудовано на дрібному членуванні, на сполученні вічок, перегорожок, кринів.

Візантійський вплив на давньоруських майстрів дослідники вбачають у колті з Княжої Гори зі скарбу, віднайденого 1896 року. На одному боці виробу зображено птаха в геральдичній позі, а на другому – павича з розпростертими крилами, що загалом



Колти. Золото, срібло; перегородчаста емаль, кування, кручення. XI–XII ст., Київ. Метрополітен музей

характерне для візантійського мистецтва. Розробку найменших деталей виконано надзвичайно досконало, що видає руку майстра-грека, який виготовляв зразки для місцевих майстрів. Серед колтів з птахами привертає увагу колт із зображенням людської голівки, яку Н. Кондаков уважав жіночою. Г. Бочаров зауважив подібну на головному уборі – вінці-стеммі, що прикрашав голову імператорів, у тому числі в сцені “Вознесіння Александра Македонського”. Дослідниками наведено й переконливі аналогії щодо зображення на колті – композиції на емалевих медальйонах межі XI–XII ст. з Венеції. На одному з них, як і на київському, у колі – людська голівка у вінці і два грифони. На другому – спрощена композиція відомого сюжету “Вознесіння Александра Македонського”. Очевидно, майстер орієнтувався на емалевий медальйон з Венеції³¹. Голівку людини зі стеммою зображено й на колті з багатопроменевою каймою, що походить з Київського скарбу (1949). По низу колти прикрашені перлами. З Києва й Чернігова походять парні колти із зображенням свв. Димитрія і Георгія. Барвисте розмалювання виробів указує на зв’язок з колтами Миропільського скарбу. Стилістична подібність або, навпаки, різноманітність емалевих виробів може свідчити не лише про кількість майстерень, але й про поступові зміни в межах однієї майстерні-іконографії. Стилістично до колтів примикають рясни – парні ланцюжки з круглих або квадрифолійних бляшок. На ряснах зображували птахів, кринів, дерева, розетки й геометричні мотиви, так звані городки. Пара рясен – кожна з десяти бляшок – з городища Дівич-гора поблизу Сахнівки містить вищеперелічені оздоби. До найцінніших виробів тогочасних майстрів належать князівські регалії – діадеми. За зразок правили візантійські діадеми. Прикладами цих виробів можуть слугувати так звана корона Константина Мономаха, корона Стефана (Гейзе), тобто варіанти обруча-стемми. На території Давньої Русі знайдено деталі одинадцяти діадем, серед яких повністю збереглися золоті убори



Колт із п’ятьма променями. Золото; техніки “зерні”, “скані”. XI–XIII ст. Київ. МІКУ

Колт з багатопроменевою облямівкою. Золото; перегородчаста емаль. XI–XIII ст., Київ. МІКУ



Діадема. Золото; перли, перегородчаста емаль. Перша половина – середина XII ст., с. Сахнівка Черкаської обл. МІКУ

з Київського (1898) і Сахнівського (1900) скарбів. В останньому знайдено і барми, тобто повний набір князівських регалій.

На золотій діадемі із Сахнівки розміщено сім кілеподібних кіотців, кожен з яких складається з двох пластин загальною довжиною 35 см. Окрім цього, є бокові трапецієподібні пластини з петлями, арки кіотців завершують перли. На центральному кіоті зображено Александра Македонського з інсигніями: короною, маніакієм, лором і подвоєним лабарумом. Два парних кіотця заповнені композицією з рослинним орнаментуванням. Найближчою аналогією до сахнівської діадemi дослідники вважають мідну чашу першої половини XII ст. з Інсбрука і датують її XII ст. Сцена “Вознесіння Александра Македонського” в кошику з грифонами відповідає версії середньовічного роману “Александрія”, який перекладено в X ст.³²

“Вознесіння Александра Македонського” (фрагмент діадemi). Золото, перли; перегородчаста емаль. Перша половина – середина XII ст., с. Сахнівка Черкаської обл. МІКУ



Сахнівський скарб (1900) містив також і барми – чотири медальйони зі вставками-щитками з емаллю в багатій оправі з перлами, каймою із золотих напівсфер і коштовним камінням. На вставних щитках – поясне зображення Христа Вседержителя, Богоматері, Іоанна Предтечі й архангела. Зображення і оправа стилістично єдині й виготовлені в одній майстерні.

Сцена “Вознесіння Александра Македонського” символізує ідею апофеозу владителів Русі, тобто ідею сили і знатності. Аналогічним апотропеїчним зображенням є діадема з Деїсусом з Києва. Як і на сахнівській, на ній розміщено сім кілеподібних кіотців, завершених перлами, знизу – підвіски з квадрифолійними бляшками з емаллю і краплеподібним золотим пронизям. З надзвичайною майстерністю викладено перегородки, передано тональні нюанси кольорів емалі.

На бокових трапецієподібних пластинках зображено людську голівку в короні й підвісках (на думку Т. Макарової, жіночу, подібну до зображень на колтах). Однак є всі підстави вважати зображення на пластинках спрощеним варіантом сцени “Вознесіння Александра Македонського”.

“Цата”, або “гривна”, зі скарбу, виявленого 1903 року поблизу с. Кам’яний Брід³³, – визначна пам’ятка

давньоруського мистецтва. Її виготовлено з кутої золотої пластини. Виріб містить вставки з емалі. На дев'ятох круглих щитках зображено Деїсуса зі свв. Борисом і Глібом. Останні – у плащах-корзнах, прикрашених фібулами, у правій руці кожного – хрест. На витворі реалістично передано князівські шапки червоного кольору. Усі зображення охарактеризовані високою якістю виконання і чудовим знанням іконографії. Зважаючи на монограми святих, пам'ятку доцільно датувати першою половиною XII ст.

З київської майстерні походить ще одна визначна пам'ятка – напрестольний хрест Єфросинії Полоцької. Згідно з написами, його виготовив Лазар Богша в 1161 році. Образи на хресті охарактеризовані багатством ракурсів, свободою жестів.

Серед перегородчастих емалей є невелика група хрестів-енколпіонів, на яких емаль нанесено на мідний сплав. Найвідоміший серед них – так званий хрест Симеона, одну частину якого знайдено в Білій Церкві, а другу – у с. Мотовилівка.

У другій половині XII ст. у виготовленні прикрас набула поширення техніка оздоблення чорнінням по сріблу, що прийшла на зміну емалям. Імовірно, це було зумовлено тим, що, по-перше, давньоруські князівства не мали можливості використовувати дорогі матеріали, а по-друге, було пов'язано з поширенням прикрас серед менш заможних верств населення.

У Русі перші вироби чорнінням виникли у зв'язку з виробництвом предметів воїнського спорядження. Київський меч із бронзовим руків'ям із чорнінним візерунком датований X – початком XI ст. До першої половини XI ст. належить відомий меч із Карбачи́ва (з-під Кам'янця-Подільського). На руків'ї – деревоподібна композиція з гравіруванням на тлі із чорнінням, на перехресті – лоза, пагони якої заповнені чорнінням. Така орнаментация, що сформувалася X–XI ст., походить з Візантії. Аналогічні мотиви трапляються серед орнаментів Софії Київської³⁴.

Значну кількість прикрас становлять збруїні й поясні набори північнопричорноморського походження. Орнамент відтворює джгутове плетіння, пальметки, медальйони, пагони, він виконаний чорнінням на полірованому або канельованому тлі і має аналогії серед пам'яток мистецтва візантійського походження. Ще ближче до давньоруських пам'яток – решми з Кам'янки й Вишгорода з характерним ремінно-стрічковим плетивом. Окремо варто згадати наконечник з ажурним плетивом піхов меча 1939 року із садиби Десятинної церкви в Києві, що нагадує стрічковий декор так званої шаблі Карла Великого з Відня³⁵. Вищеперелічені вироби датовані X – першою половиною XI ст.

До середини X ст. відносять шедеври князівсько-дружинного мистецтва – ритони з рогу тура, що з кургану Чорна Могила (Чернігів). Чорнінням прикрашено накладні пластини і композицію верхнього краю окуття, які відтворюють мотиви рослинного походження – крини. Вони нагадують орнамент поясних бляшок X ст. з Русі й Угорщини, хоча виконані більш схематично. Зображення на срібному окутті, за Б. Рибаківим, ілюструють сюжет місцевого епосу. Останнім часом дослідники наголошують на “гібридному” характері пам'ятки, тобто на поєднанні східних і скандинавських особливостей. У головному сюжеті окуття (чудовиська, птахи, люди) вони вбачають сюжети скандинавських міфів – гибель богів або ієрархічно організований світ.

Чималу колекцію виробів із чорнінням становлять дротові срібні браслети, їхні наконечники прикрашено тонким орнаментом з двох напівкринів, виконаних гравіруванням, а заглиблення заповнене чорнінням. Наконечники інших браслетів завершують краплеподібні або мигдалеподібні фігури з паростками-кринами, також прикрашеними чорнінням. Один з найкращих браслетів знайдено в с. Пилява, що на Київщині.

Наймасовішими прикрасами, які декоровані чорнінням, були персні (каблучки). За формою щитка їх поділяють на чотири типи: прямокутні, круглі, шестикутні, квадрифольні. Особливо цікаві персні з князівськими знаками. Ливарну форму, у якій виготовляли ці вироби, знайдено В. Хвойкою на розкопках князівського палацу в Києві³⁶. Найвідоміший перстень, описаний у літературі, походить зі збірки НМІУ, його княжий знак ототожнено зі знаком онука Ярослава Мудрого – Святополка Ізяславича,



Хрест Єфросинії Полоцької (реконструкція). Кипарисове дерево, золото, срібло, емалі, каміння. Друга половина XII ст.

який помер 1113 року. Також знайдено персні, на яких знаки Рюриковичів поєднані з рослинними мотивами, з краплеподібними виступами на щитку. Знаком власності були й персні із зображенням геральдичного звіра – гепарда, птахів і крилатих звірів.

У XII–XIII ст. остаточно сформувався давньоруський убір зі срібла, декорований чорнінням і укомплектований новими типами прикрас: колтами, діадемами, медальйонами тощо. Походження срібних колтів із чорнінням роз'яснює знахідка золотих зразків з вигравіруваними птахами обабіч дерева, заповненими чорнінням. Це нові колти, розраховані на контраст золотого тла по чорнінню, але традиційної форми, прикрашені перлами. Срібні колти мають обниз із кульок, ажурну скану або багатопроменеву оправу. За різноманітними сюжетами колти поділені на типи. Серед них вирізняються зразки із зображенням грифонів, які сплетені хвостами – така композиція близька до зображень на візантійських чашах XII ст. Можливо, ці колти були виготовлені в Русі грецьким майстром. Серед колтів виокремимо вироби зі Святозерського скарбу, на яких хвіст фантастичного звіра перетворюється на плетиво, що нагадує Сенмувру на зразках з Київського скарбу (1903). Колти із зображенням фантастичного звіра пов'язують із чернігівськими майстернями. Серед них є парні композиції на зразок Львовського скарбу. Значна кількість колтів [з Рязанського скарбу (1887), з Княжої Гори, Сахнівського (1900), Болохівського скарбів тощо] має зображення птахів (іноді парне) навколо дерева (скарби з “Ізяславля”), зрідка – птахів-сиринів³⁷.

Серед колтів спостерігаємо зразки, що наслідують золоті променеві колти, прикрашені перегордчастою емаллю. Срібні колти підвішували на тиснені колodkaх, що є своєрідним наслідуванням рясен.

Двостулкові браслети-обручі, які Б. Рибаків назвав “срібним фольклором” за зв'язок зображень з язичницькими святами і обрядовістю, виникли в другій половині XII ст. Вони не місцевого походження,

проте їх генеза, при зіставленні з візантійськими зразками з Лувру, галереї Уолтерс у Балтиморі, Лондонського музею, очевидна³⁸. Давньоруські вироби мають візантійські прототипи, проте, порівняно з ними, розвинулися у своєрідний декор – гравірування чорнінням.

Б. Рибаків, залежно від місця знахідки і характеру декору, розмежував браслети на три типологічні групи: київська, галицька, володимирська³⁹. Т. Макарова, проаналізувавши тридцять вісім браслетів з давньоруських скарбів, класифікувала їх за видами, типами, підтипами і стилістичними варіантами, що дозволило виокремити кілька майстерень, де працювали над браслетами ручного виконання, а також місця виготовлення тиснених обручів. Стилістичний аналіз дозволив класифікувати продукцію трьох київських майстрів, пов'язаних з рязанською, галицькою і володимирською майстернями.

Особливий інтерес становлять браслети з так званими русальними сюжетами. До них належить екземпляр зі скарбу, знайденого 1903 року, в огорожі Київського Михайлівського монастиря. Київський браслет з колекції Британського музею, на якому в одноярусній композиції зображено птахів навколо дерев, виконано в східній ремісничій традиції.

Цікавим є обруч з так званого Болохівського скарбу. На тлі інших обручів його різко виокремлює відсутність симетрії серед зображень на стулках. Можливо, він виготовлений провінційним майстром. Сюжети із цього браслета, імовірно, відповідають одному з епізодів середньовічного роману “Александрія” (саме тому епізоду, де Александр Македонський перебуває в палаці ефіопської цариці Кандаки)⁴⁰.

Браслет з Київського скарбу (1893) вважають шедевром ювелірного мистецтва: вишукана форма кіотців з плічками, рифлені шарніри, витончені й довершені живописні зображення птахів і грифонів. Голівки птахів повернуті назад, що надає їм динамічності. Вільне тло заповнене рослинними пагонами з кринами. Цікаво використано чорніння: срібні грифони зображені на темному тлі, а тіла птахів заштриховані чорніними смужками. Удало застосоване гравірування, що викликає тонку гру світлотіні.

Високу якість мають обручі зі скарбів зі Старої Рязані (з оригінальним розподілом на нижні й верхні яруси), один з яких містить “русальні” сюжети: танцівниця, гусяр, музики. На інших обручах зображені фантастичні істоти.

Браслети з Тверського скарбу (1906), один з яких належить до найкращих зразків так званих русальних, стилістично близькі київським. Досить складна композиція послідовно зображує жінку з келихом, жінку з фантастичною істотою (Симарглом-Переплутом, за Б. Рибаківим), танцівника, жінку з келихом, кентавра, Дерево життя, звіра. У нижньому ярусі в клеймах – мотиви плетива і лози. Виготовлено браслет у тій самій київській майстерні, що й браслет зі скарбу (1906), знайденого в Києві (садиба Х. Раковського).

Стилістично пов'язані між собою браслети з Литви, із с. Демидова Львівської області, зі скарбу Войнешти, що демонструють останній етап виготовлення браслетів у



Двостулковий браслет-наруч. Срібло; гравірування, черніння. XII ст. НМІУ

Двостулковий браслет-наручень. Срібло; карбування, золочення, гравірування, черніння. XII ст. ДІМ



Чаша чернігівського князя Володимира Давидовича. Срібло; карбування, різьблення. 1139 р. (?). ДММК



Галицькій землі XIV–XV ст. в техніці тиснення. Проте ще більш спрощеними є браслети із с. Стара Буда, що на Київщині, на яких залишилися тільки прості плетива.

Окремо слід згадати браслети, які відливали зі свинцю, олова, білону, бронзи. Більшість із них походить з Новгороду. Проте вишукані за рисунком форми для лиття таких браслетів знайдено в садибі Десятинної церкви в Києві. Вони однарусні, із зображенням птахів-сиринів на одній стулці та вовків або собак – на другій. Гло повністю заповнене ремінно-стрічковим плетивом.

Одну з категорій виробів чорнінням становлять медальйони нагрудних прикрас, виготовлені у два способи: із центральною вставкою та із цільної пластини. До першого типу належить медальйон із зображенням Богоматері Знамення з Київського скарбу (1939) на тлі чорнінням. Тим самим майстром виготовлено медальйон із зображенням архангела з розпростертими крилами, жезлом і сферою. Більш складний малюнок цих сюжетів спостерігаємо на актових свинцевих печатках.

На думку дослідників, медальйони почали виготовляти в Києві, а потім – у Рязані й містах Північно-Східної Русі⁴¹. До скарбів Старої Рязані належать медальйони із зображеннями св. Гліба й шестираменевим хрестом. Головним центром виробів чорнінням був Київ, де знайдено третину загальної кількості прикрас. У найбагатших речах відчутне виготовлення на замовлення у вотчинних майстернях. Стилистичні особливості медальйонів засвідчують їхнє походження з одного центру, виготовлення одним або двома поколіннями майстрів, пов'язаних з київськими традиціями цієї справи. Майстерні срібників працювали в Галицькій землі, їхня продукція мала резонанс навіть у сусідніх державах.

Унікальною пам'яткою ювелірного мистецтва є чернігівська срібна чаша. З приводу виготовлення цієї чаші виникла дискусія, яку підсумував В. Даркевич. Він уважає, що чаша належить до кола речей візантійського походження, а виробництво дослідник пов'язав з ювелірними майстернями Константинополя⁴².

Більшість пам'яток давньоруського ремесла анонімні, тому не можна не згадати заздрану чашу чернігівського князя Володимира Давидовича, виготовлення якої датують 1139 роком, коли князь зайняв чернігівський престол. За формою чаша нагадує дерев'яний посуд X–XI ст., а напис – орнаментальне плетиво.

Ужиткове мистецтво Київської Русі розвивалось як на самобутній основі, так і шляхом засвоєння досягнень художнього ремесла Візантії та східних сусідів, у тому числі народів Степу, Волзької Булгарії, Романської Європи. Розвиток ужиткового мистецтва після 40-х років XIII ст. загальмувався, але повністю не припинився.

ГОНЧАРСТВО

Серед художніх ремесел Русі X – першої половини XIII ст. гончарство посідало провідне місце. Тогочасні гончарі розвинули традиції слов'янської кераміки, творчо переосмислили досвід передових регіонів (насамперед Візантії), через який за своїли античну спадщину, і створили власну школу гончарного виробництва, своєрідність якої виявилася не лише у формах та оздобленні простого теракотового посуду, але і в створенні полив'яної кераміки. Давньоруські гончарі досягли значних успіхів у покращенні технології виробництва, яка передбачала приготування глиняної маси, формування та оздоблення виробів, а також їх випалювання.

Давньоруські майстри формували вироби на гончарному крузі, перехід до якого, як вважали Б. Рибаків та М. Каргер, відбувся у IX–X ст.¹ Випалювання виробів здійснювали в печах (сільські гончарі) або в спеціальних горнах (міські ремісники). Найбільш ранні давньоруські горна датовано X–XI ст.² Гончарні горна XII–XIII ст. археологи виявили під час розкопок у Вишгороді, Білгороді, на Донецькому та Райковецькому городищах. Вони були двох систем: двох'ярусні з прямою подачею полум'я і горизонтальні зі зворотним полум'ям. Останні – більш досконалі³. Найкраще досліджено горна обох систем, знайдені в Білгороді⁴. У двох'ярусних горнах у нижній частині містилася топка, у верхній – камера для виробів. Вони розділені черенем з отворами, крізь які гаряче повітря потрапляло до випалювальної камери. У горизонтальних горнах топка була розташована спереду. З неї розжарене повітря через спеціальні канали надходило до випалювальної камери⁵. Обидві системи горнів пов'язані з пізньоримською традицією⁶. Двох'ярусні горна використовують в Україні до нашого часу.



Писанки. Глина, поливи. XII–XIII ст., давній Білгород. НМІУ. Фото О. Клименко



Горщик. Глина; гончарний круг, риткування. XII ст., Київ. МІМЗМ. Фото О. Клименко



Горщик. XII ст. Глина; гончарний круг, риткування. XII ст., Київ. МІМЗМ. Фото О. Клименко

Горщики. Глина; гончарний круг, риткування. XI–XII ст. НМІУ. Фото О. Клименко



Асортимент виробів давньоруських гончарів (особливо міських) був досить різноманітним: кухонний і столовий посуд, рукомийники, освітлювальні прилади, дрібна пластика, голосники, облицювальні плитки, писанки.

За технологічними ознаками виготовлення давньоруську кераміку можна поділити на неполив'яну (теракотову й димлену), яку виробляли за давніми місцевими традиціями, та полив'яну – вкриту кольоровими поливами або розписом емальями різних кольорів.

Саме давньоруська полив'яна кераміка стала новою сторінкою в історії гончарства України. Її появу дослідники пов'язують з виникненням майстерень з виробництва керамічного декору для храмів, насамперед архітектурних облицювальних плиток, і відносять до кінця X ст. У технології давньоруської полив'яної виробництва вбачають вплив склоробоної справи⁷. Найбільш ранні зразки давньоруської полив'яної кераміки – архітектурної та посуду – мають подібні риси з візантійською. Відмінність полягає в тому, що візантійські речі (переважно посуд, багато уламків якого знаходять під час розкопок давньоруських міст) вкриті прозорою поливою, а давньоруські – непрозорою, що пояснюється значним вмістом олова.

Керамічні облицювальні плитки, які можна вважати одним з найвизначніших досягнень давньоруських майстрів, досліджено досить ґрунтовно. Їх виявляють на території багатьох міст. Найцікавіші зразки знайдено в Білгороді. Керамічні плитки застосовували для облицювання підлоги та стін храмів, князівських і боярських палаців. За формою вони були квадратні, прямокутні або трикутні⁸. Черепок на зламі – білого або рожевого кольору. Найчастіше чільний бік вкрито поливою, кольори якої відповідають основним кольорам смальти: жовтий, зелений, брунатний, синій, пурпуровий. Зрідка плитки оздоблені надполив'яним розписом: жовтим по пурпуровому або зеленому тлу й навпаки. У розписах скомбіновано основні кольори. Нерідко орнамент виконано у вигляді характерних математичних дужок, що нагадує розпис у техніці фляндрування. Іноді візерунок утворено хвилястими лініями, петлеподібними елементами, колами з крапками по центру⁹. За складом полива облицювальних плиток подібна до смальти, і це не дивно, адже полив'яними плитками найчастіше замінювали смальтову мозаїку в другорядних частинах споруди¹⁰.

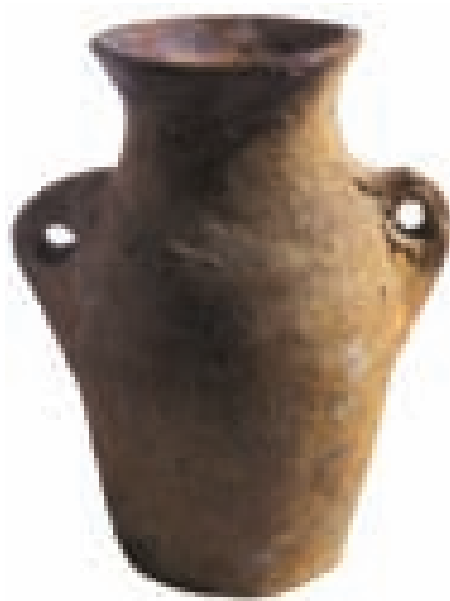
Керамічні плитки – продукція перших у Русі майстерень з виготовлення полив'яної кераміки. Саме в них, вірогідно, і почали виробляти побу-

тові полив'яні вироби, насамперед посуд¹¹. Природно, що і технологічно, і стилістично цей посуд мав бути подібним до архітектурної кераміки. Т. Макарова вирізняє три стилістичні групи цього посуду, у яких відбилися особливості роботи перших майстерень досліджуваного періоду¹². Частина давньоруського полив'яного посуду за формами нагадує візантійські зразки, решта відтворює форми простого неполив'яного посуду. На зламі черепок таких виробів має білий або світло-вохристий відтінок. Ці предмети вкриті яскраво-зеленою непрозорою поливою. Ритований декор у вигляді хвилястих ліній виконано три-, п'яти-, шестирядним гребінцем. Трапляються також вузькі лінії, "кривульки", риски, крапки та мотиви, які нагадують "сосонки" на українській народній кераміці XIX–XX ст. В асортименті переважають горщики й глечики, що мають характерний валик в основі горла¹³. До третьої, найменш чисельної, групи відносять невеликі посудини з яскравою жовтою або зеленою непрозорою поливою, на яку нанесено надполів'яний розпис брунатного чи жовтого кольору¹⁴.

Окрему групу пам'яток становлять пустотілі глиняні писанки, здебільшого декоровані характерними дужками, що нагадують розпис у техніці фляндрування. Т. Макарова виділяє два основні типологічні різновиди писанок, відносячи до першого зразки із зеленою та брунатно-бурою поливою, оздоблені недбало нанесеними хвилястими дугами жовтого й світло-зеленого кольору. Друга група – це технологічно досконаліші писанки, характерні ознаки яких – металевий полиск тла, виконаного чорною поливою, більш довершений і чіткий декор¹⁵.

Полів'яна кераміка досліджуваного періоду становить порівняно незначний відсоток продукції, яку виробляли гончарі. Більшість із них (особливо в сільській місцевості) продовжували створювати прості неполив'яні вироби. Давньоруські майстри здебільшого виготовляли посуд, який використовували для зберігання збіжжя, приготування та споживання їжі. Серед різновидів посуду трапляються горщики (найпоширеніша категорія знахідок), глечики, макітри, черпаки, кухлі, миски, тарелі, цидильники (так звані миски-сирниці), сковороди, покришки, миски-покришки, корчаги, корчажці.

Давньоруські горщики, як правило, мали видовжену форму й були заввишки від 7 см до 35 см. Їхня придонна частина могла бути конусоподібна або трохи заокруглена. Плічка високі, часто круті, з різким переходом до вінець. Найширша частина тулуба – вище від середини висоти. Нерідко під вінцями (іноді – на плічках у вигляді кільця) робили невелике вушко. Найчастіше верхня частина горщиків була широка й масивна в порівнянні з невеликим денцем. Другий різновид – це горщики видовженої кулястої (наближеної до яйцеподібної) форми з порівняно нешироким устям. Вони також під він-



Амфорка "київського типу". Глина; гончарний круг. XII ст., Київ. НМІУ. За Н. Ковтанюк, Л. Строковою, О. Пукліною та ін.

Глечик. Глина; гончарний круг, риткування. XIII ст., Київ. НМІУ. Фото О. Клименко





Горщик. Глина; гончарний круг, ритунання. XII–XIII ст., давній Галич. НМІУ. Фото О. Клименко

Амфора з написом “Петро”. Глина; гончарний круг. XI–XII ст. НМІУ. За Н. Ковтанюк, Л. Строковою, О. Пукліною та ін.



цями мали вушко. Окрім цих двох основних типів, трапляються поодинокі зразки іншої форми. Зокрема, у Києві знайдено кілька масивніших горщиків з невисокими стінками та підкреслено широким денцем, діаметр якого майже такий самий, як ширина устя¹⁶. В експозиції Національного науково-природничого музею НАН України представлено горщик, на вінцях якого розміщено злив для рідини (як на пізніших українських ринках). Таку посудину могли використовувати для топлення жиру або для збирання молока під час доїння кіз. Вінця давньоруських горщиків були невисокі й мали низку варіантів, за якими археологи датують матеріал і подеколи навіть визначають регіональні особливості посуду¹⁷.

До кухонних горщиків за формою подібні горщички-рукомийники. Вони майже кулясті, з носиком та двома маленькими вушками на плічках, що мають дірочки для підвішування¹⁸.

Давньоруські глечики були досить різноманітними. Найчастіше трапляються зразки з невисокою, майже прямою шийкою, м'яко заокругленими плічками та конусоподібною придонною частиною тулуба. У деяких глечиків форма тулуба наближена до яйцеподібної або видовженої кулястої. Окремі з них на шийці мають характерні валики-пружки.

Трапляються глечики з яйцеподібним або кулястим тулубом, високими плічками та вузькою шийкою, що нагадують українську тикву¹⁹.

За формою до глечиків близькі так звані голосники, які за призначенням можна віднести до будівельної кераміки. У Софійському соборі в Києві голосниками, яких нараховують кілька десятків тисяч, заповнено пазухи склепінь і кладку куполів. Вони, як правило, не мають функції резонаторів, а слугують для зменшення ваги склепінь і куполів. Створювала цей різновид архітектурної кераміки, як вважає М. Каргер, окрема група майстрів, хоча технологія цього виробництва принципово не відрізняється від технології виготовлення по-

суду. Голосники завжди робили з ретельно відмудленої глини. Вони мали світлий, добре випалений черепок. На денцях нерідко трапляються клейма²⁰.

Для зберігання зерна поряд з горщиками застосовували великі посудини – корчаги, що були заввишки понад 70 см, з найширшим діаметром тулуба 60–62 см. Найчастіше вони мали масивний яйцеподібний тулуб з двома маленькими вухками на плічках, підкреслено маленьке денце та нешироке й невисоке горло. Про технологічну досконалість цього різновиду посуду свідчать не лише його значні розміри, але й старанно оброблена поверхня черепка та якісно здійснене випалювання. Ці посудини найчастіше закопували в землю до горла, а вузький отвір прикривали плиткою або цеглиною²¹. Такі корчаги знайдено під час розкопок у Києві на території Михайлівського Золотоверхого монастиря, Софійського собору, на Старокиївській горі, на Подолі²², на вул. Житомирській, 14, де, окрім корчаги, яка заввишки сягала 71 см і мала найбільший діаметр 62 см, знайдено також великий горщик для зберігання зерна, заввишки 48 см і з найширшим діаметром 36 см²³. Виробництво великих корчаг датовано переважно XII–XIII ст.²⁴

Серед керамічних виробів, які широко побутували в давньоруський період і використовувалися для зберігання та перевезення вина, олії, хмільного меду, були поширені амфори з червоним черепком. Вони мали яйцеподібну форму, вузьке заокруглене денце та два масивні вуха. Найчастіше майже всю поверхню посудини було вкрито характерними поперечними смугами-жолобками. У Давній Русі такі посудини також називали корчагами, про що свідчать писемні джерела й написи, продряпані на окермих виробках. Амфори-корчаги знайдено на території багатьох давньоруських поселень (Київ, Вишгород, Білгород, Княжа Гора та ін). Усі знахідки датовано домонгольським періодом²⁵.

Різновидом столового посуду для напоїв, насамперед вина, з яким Б. Рибаків пов'язує термін “корчажець”, були посудини невеликого розміру яйцеподібної або кулястої видовженої форми з вузьким горлом та двома маленькими вухками. Це так звані амфорки “київського або волинського типу”²⁶.

Миски (як цілі, так і їхні фрагменти) серед археологічних матеріалів давньоруського періоду представлені в незначній кількості: адже в X – першій половині XIII ст. після поширення токарного верстата столовий посуд виробляли з дерева. Більш ранні миски мали високі, конусоподібні, ледь вигнуті стінки й прямі вінця. Пізніший тип миски мав профільовані стінки, порівняно широкі відігнуті вінця, а інколи – вуха²⁷.

Перераховуючи асортимент виробів давньоруських гончарів, Б. Рибаків згадує тарелі (“опаниця”)²⁸. Їх виробництво пов'язане з візантійською традицією в період її засвоєння²⁹. Ідеться про фрагменти тарелей з білим або сіруватим черепком, покритим зеленою чи жовтою поливою, які було знайдено під час розкопок у Києві та Переяславі. За формою – це відкриті посудини на піддонах із широко розгорненими стінками (діаметр вінця – від 20 см до 28 см, піддонів – 10 см). Т. Макарова датує початок їх виробництва X ст. і проводить аналогії з візантійськими зразками щодо наслідування форм і плямистості поливи. Давньоруські зразки дещо відрізняються за характером трактування вінця та способом нанесення поливи: плямистість візантійських зразків була наслідком скупчення нерозчинених часточок барвника. Давньоруський гончар імітував її, наносячи пензлем плями на вкритий поливою таріль. Т. Макарова стверджує, що місцеве походження цих посудин не викликає сумніву: “Вони є продукцією майстерень, що працювали на руській сировині, але за візантійськими зразками”³⁰.

Виготовляли також цидильники, або друшляки (за термінологією археологів – миски-сирниці), з товстими високими, розміщеними під кутом стінками, які в нижній частині мали отвори для витікання сироватки³¹. Їх могли застосовувати не лише для приготування сиру, але і як друшляки.



Глечик. Глина, полива; гончарний круг, ритування. XII–XIII ст., Київ. НМІУ. За Ю. Асеєвим

Під час розкопок інколи трапляються великі посудини, що нагадують українську макітру³², є підстави стверджувати, що цей різновид кухонного посуду використовували в давньоруський період.

Сковорідки з низькими берегами побутовали до кінця XI ст. У них, вірогідно, випікали хліб та коржі³³.

Під час розкопок (переважно в Києві), трапляються черпаки, які Б. Рибаків ототожнює з давньоруським “чѣрпалом”, проводячи аналогію зі скіфськими зразками³⁴. Вони мають світлий, майже білий черепок.

До поодиноких знахідок відносяться келихи – невеликі посудинки з одним вухом, та покритишки, серед яких розрізняють конічні й циліндричні³⁵.

В асортименті виробів давньоруських гончарів значне місце посідали освітлювальні прилади – свічники, світільники, ліхтарі, на які археологи звернули увагу наприкінці XIX ст., однак не одразу визначили їхнє призначення, вважаючи світільники ритуальними предметами для жертвоприношення, чарками тощо³⁶. Археологи, зокрема М. Каргер, застосовують термін “світільники київського типу” й датують ці зразки X–XIII ст., визначаючи період їх найбільшого розповсюдження XII–XIII ст.³⁷ М. Сергеева поділяє давньоруські освітлювальні прилади за функці-

ональним принципом на дві групи – олійні світільники та свічники³⁸. Найпростіші світільники виготовлено у вигляді мисочки або горщикоподібної посудини. Деякі з них на тулубі мають отвори³⁹. Більш складним різновидом олійних світільників є так звані люстри з високою порожнистою ніжкою. Вони бувають однарусні (з мисочкою для олії на високій ніжці-піддоні) та двох’ярусні (з двома мисочками, розміщеними на конічному піддоні: у верхню, меншу за діаметром, наливали олії і закладали гніт; у нижню стікала олія і падав нагар).

Ліхтарі (Б. Рибаків називає їх “дорожніми ліхтарями оригінальної конструкції”⁴⁰) за формою іноді були подібні до глечиків з вухом, мали закритий верх і два отвори на корпусі – великий напівкруглий (для свічки) та маленький круглий (для тяги). Але найчастіше за формою ліхтарі нагадують однарусні люстри з конічним резервуаром, у якому робили кругле або трикутне віконце й маленький отвір для тяги. Зверху нерідко розміщували блюдце, що дозволяло використовувати їх як однарусні світільники⁴¹.

Давньоруські майстри виготовляли світільники на гончарному крузі. Найчастіше вони були теракотові, мали сірий черепок, однак трапляються зразки, вкриті зеленою поливою. Декорували їх ритуванням у вигляді смуг, хвилястих ліній, рядів рисок, цятко тощо. Їхні форми, на думку М. Каргера, мають давню традицію, що сягає перших століть нової ери⁴².

Свічники, виготовлені в давньоруські часи, мали гніздо для свічки (нерідко досить глибоке), оточене невеликою “мисочкою” для стікання воску⁴³. Такі свічники було знайдено переважно під час розкопок храмів і монастирів⁴⁴. Вони не набули значного розповсюдження; їх використовували, як правило, у церквах, а також зрідка представники заможних верств населення⁴⁵.

Давньоруські гончарі створювали також вироби дрібної пластики, щодо визначення типології та атрибутування яких серед науковців тривалий час велися дискусії. На думку І. Хойновського, В. Антоновича, В. Хвойки, В. Козловської, Б. Ри-

бакова, яка є помилковою, так звані “київські теракоти” були виготовлені в домонгольський період⁴⁶. У 1950-х роках Г. Шовкопляс переконливо довела, що статуетки у вигляді жінки у високому головному уборі, які Л. Динцес і Б. Рибаків вважали зображенням поганської богині⁴⁷, слід датувати XVII–XVIII ст. Цю думку підтримав М. Каргер, однак запропонував розрізнити давньоруський і більш пізній матеріал⁴⁸. Археологічні дослідження Києва другої половини XX ст. засвідчили відмінності в давньоруських та більш пізніх зразках дрібної пластики: вони різняться сюжетами, характером трактування образів і кольором випаленої глини. Зразки XVII–XVIII ст. теракотові, червоно-вохристого кольору, виліплені з ретельно відмуленої маси, старанно змодельовані. Давньоруські речі – сірого кольору й нерідко вкриті зеленкуватою прозорою поливою⁴⁹. Переважають зображення вершників, коней, птахів. Фігурки воїнів-вершників знайдено в Галичі, Вишгороді, Воїні. Надзвичайно цікавий матеріал дали археологічні дослідження Києва, здійснені в другій половині XX ст. Зокрема, під час розкопок 1969 року на схилах Старокиївської гори в культурних шарах X–XI ст. знайдено фрагменти двох скульптурок – чоловічу голову та середню частину тулуба людини, що сидить. На останній можна побачити кілька продряпаних хрестиків⁵⁰. Унікальну річ у 1969–1970 роках знайдено на вул. Житомирській, 38. Це скульптурка вершника, датована XII–XIII ст. Вона сіра, вкрита жовтувато-зеленкуватою прозорою поливою⁵¹. На території садиби, розташованої у пров. Десятинному, 5, 1978 року також знайдено фрагмент скульптурки – кінч без передніх ніг і голови, нижня частина тулуба вершника. Зброю коня й деталі одягу воїна проритовано смугами⁵². У 1974 році у пров. Киянівському, № 8 було знайдено ще один фрагмент, датований XI ст., – голову коня з досить детально наміченими ніздрами, очима, а також з деталями збруї⁵³. Відомо ще кілька подібних скульптурок, зокрема, зображення вершника, знайдене під час розкопок у Києві на Подолі⁵⁴. Унікальним зразком давньоруської пластики є скульптурне доповнення барила, на якому верхи сидить чоловік з бородою (знайдено біля с. Городище на Волині)⁵⁵.

Гончарне ремесло в X – на початку XIII ст. було поширене переважно в містах, звідки нововведення потрапляли в сільську місцевість. Однак упродовж усього давньоруського періоду, як і в наступних століттях (до XIX ст.), існувала істотна різниця між виробами міських та сільських гончарів. Продукція останніх була примітивнішою. Простий неполив'яний посуд виготовляли повсюдно, а полив'яну кераміку – у великих населених пунктах. Дослідники вирізняють стилістичні особливості полив'яних виробів, виготовлених у певних гончарних осередках. Серед них –



Світильник. Глина; гончарний круг. XI–XII ст., Київ. НМІУ. За Н. Ковтанюк, Л. Строковою, О. Пукліною та ін.



Кухоль. Глина; гончарний круг. XII–XIII ст., Київ. НМІУ. Фото О. Клименко

Курильниця. Глина, полива; гончарний круг. XI–XII ст., Київ. МІМЗМ. Фото О. Клименко





Коник. Іграшка. Глина; ліплення. XI–XIII ст.



Іграшка. Глина. XI–XIII ст., с. Городище Волинської обл. За М. Кучерою)

роботи майстрів Києва, Любеча, Чернігова, Вишгорода, Воїня Полтавської області, с. Волоське Дніпропетровської області, городища біля хутора Половецький на річці Рось⁵⁶.

Досить цікавим гончарним осередком був Любеч на Чернігівщині, на території якого знайдено понад 400 уламків полив'яного посуду. Вдалося реконструювати 175 зразків різноманітних форм і розмірів. Переважає столовий посуд, оздоблений ритунанням і вкритий жовто-зеленою свинцевою поливою⁵⁷.

Надзвичайно цікаву групу пам'яток становлять вироби гончарів Галицько-Волинського князівства. Насамперед це стосується керамічних облицювальних плиток, що походять зі стародавнього Галича й датуються переважно XII ст. Розмір майже всіх плиток – 16 см × 16 см. Знайдено їх у князівській частині міста на так званому Золотому Току. Плитки використовували для оздоблення стін і підлоги. Переважають теракотові з рельєфним декором, у стилістиці якого відчутний вплив романського мистецтва. Трапляються також зразки, вкриті кольоровими поливами. Плитки декоровано розміщеними в круглому медальйоні зображеннями воїнів, грифонів, левів, голубів, павичів, орлів. Вірогідно, орел був геральдичним знаком одного з галицьких князів⁵⁸. Птахів і звірів зображено в русі, тло заповнено рослинним орнаментом. Найпоширенішим було зображення грифона⁵⁹. Археологи припускають, що

плитками було оздоблено стіни якоїсь будівлі (можливо, князівського палацу)⁶⁰.

Отже, гончарне мистецтво Русі X – першої половини XIII ст. є визначним явищем в історії української художньої культури доби середньовіччя. Руські майстри досягли значних успіхів у покращенні технології виробництва (ручний та ножний гончарний круг, досконале випалювання в горнах, засвоєння полив'яної кераміки тощо), збільшенні асортименту виробів (посуд, пластика, архітектурна кераміка, світильники), розширенні ринків збуту. Найважливіший внесок давньоруських гончарів в історію середньовічної полив'яної кераміки – це архітектурні плитки, посуд та писанки, оздоблені надполів'яним розписом. Суттєвим здобутком місцевих майстрів було впровадження технології поливи з металевим блиском, яка згодом була втрачена. Саме в цьому виявилася самотність давньоруської кераміки⁶¹. Гончарство Русі X – першої половини XIII ст. стало міцною основою для подальшого розвитку цього виду декоративного мистецтва.

ВИГОТОВЛЕННЯ ХУДОЖНЬОГО СКЛА

На зламі X–XI ст. після прийняття християнства на території Київської Русі почали розвиватися нові ремесла, зокрема склярство. Як і інші ремесла вжиткового мистецтва княжої доби, скляне виробництво було вотчинним ремеслом, належало до князівського кола та розвивалося відповідно до політичних і естетичних потреб насамперед християнізованої феодальної верхівки держави, представники якої за своїми художніми смаками тяжіли до візантійського мистецтва.

Розглядаючи історію розвитку склярства в X – першій половині XIII ст. на південноруських землях, слід зазначити, що художнє скло траплялося на території Київської Русі й у IX ст. Під час розкопок на території давніх поселень археологи знаходять скляні намистини близькосхідного походження різних кольорів і типів (однobarвний дрібний бісер, дво-, тричастинні пронизи, мозаїчні намистини тощо), що були поширені на теренах України в VIII–X ст.

Більшість намистин надходила з майстерень східних провінцій Візантії, Сирії, Єгипту. Шашки, намистини й інші скляні вироби знаходять у дружинних курганах X–XI ст. Деякі дослідники пов'язують ці знахідки з матеріальною культурою варязьких найманців, які служили в князівських дружинах і привозили із собою скляні речі з Північно-Західної Європи, де майстерні з виробництва скла були відомі вже в VIII–IX ст.¹ У Шестовицькому курганному могильнику поблизу Чернігова в похованнях знайдено скляні шахи й шашки майже круглої форми зі сплющеним дном. В одному з курганів шашки були чорного та світлого блакитно-зеленого кольору. У другому 24 шашки мали зеленувато-блакитний та темно-жовтий кольори. Шахи були прикрашені джгутиками скла пурпурно-червоного кольору². За своїм зовнішнім виглядом вони подібні до шашок з набору, знайденого під час розкопок у Бірці в Швеції. Скляні шашки трапляються також під час розкопок у Києві, на Волині та території Нижньої Наддніпряниці, поздовж шляху “з варяг у греки”³. За твердженням фахівців, вони з'явилися на Русі не раніше X ст. і зникли на початку XI ст.⁴ У цей час вироби зі скла завозилися до Південної Русі як зі Сходу так із Півночі, хоча регіоном їх походження було Середземномор'я – традиційний осередок склярства.

Найсприятливіша ситуація для виникнення вітчизняного склярства склалася у зв'язку з храмовим будівництвом на Русі наприкінці X ст. і спочатку була тісно пов'язана з візантійською та грецькою школами мозаїки, майстри яких прикрашали мозаїками інтер'єри храмів, насамперед, у Десятинній церкві та соборі Святої Софії. Оскільки бригада візантійських склоробів, які виконували мозаїки, за “Киево-Печерським Патериком” зазвичай складалася з чотирьох осіб⁵, то для виконання робіт великого обсягу до її складу долучали кількох місцевих робітників, які на пер-

Шашки й шахи. Скло.
X–XI ст., Шестовицький
могильник, Чернігівська
обл. За М. Кучинкою,
Г. Охріменко,
В. Савицьким



ших етапах освоєння нового виду ремесла виконували підсобні завдання. Згодом кращі з них ставали підмайстрами та поступово набували досвіду для самостійної роботи. Для створення мозаїк на місці візантійці привозили із собою частково приготовлену смальту, барвники та інші необхідні для скловаріння інгредієнти. У “Києво-Печерському Патерику” згадується також про привезення на продаж купцями з Константинополя мусії (смальти) для викладання мозаїкою стін і підлоги Успенського собору⁶. Привозили вони й агломерати вже забарвленої звареної скломаси (фрити) у вигляді півовалу в перерізі та колотих брил. Це були кінцеві продукти особливої галузі візантійського склярства – варіння зливків фрити для подальшого виготовлення з них виробів. Ця галузь була особливо поширена у Візантії під час християнізації Східної Європи й будівництва тут великих храмів, оздоблених мозаїками⁷. Пізніше частину таких агломератів візантійські ремісники виготовляли й у місцевих майстернях. Заготовки розплавляли в тиглях і робили з них необхідні для мозаїчного панно кубики смальти, що прискорювало процес створення мозаїки. Зливки в X–XII ст. були також предметом торгівлі й використовувалися для виготовлення не лише смальти, а й різних виробів зі скла. Майже у всіх відкритих під час археологічних досліджень склоробних майстернях знаходять скляні зливки, які спеклись. Вони знайдені в Києві (на території Десятинної церкви, у майстерні на подвір’ї Софійського собору, у Києво-Печерській лаврі, на Подолі) та інших містах⁸. На думку дослідників, зі скляних агломератів, привезених з Візантії та її провінцій, у майстернях Києва робили намистини вже в середині X ст.⁹ Для їх виготовлення відливали заготовки смальти регулярної форми та майже однакових розмірів – це сприяло зручності їхнього використання в роботі. Але на початку

Тиглі-ллячки. Глина.
Київ. За: Церква Богородиці
Десятинна в Києві, 1996



XII ст., зі зменшенням мозаїчних оздоблень у церквах, агломерати почали продавати склярам у вигляді брил для виробництва різних прикрас і посуду. Такі брили зеленувато-блакитного кольору було знайдено разом з іншими фрагментами скляних виробів під час археологічних розкопок на Подолі в Києві¹⁰.

Склоробні майстерні були багатопрофільними, і в них зазвичай працювали кілька майстрів за різними фахами (виготовлення смальти, прикрас, посуду). Часто поряд із цими майстернями розміщувались інші, для виробництва яких було потрібне скло. Так, у майстерні, відкритій В. Хвойкою на території Десятинної церкви, поруч зі склярнею “з розташованими в ній глиняними горнами і печами особливої конструкції”, де виробляли скляні браслети й обручки, були розташовані майстерні для виготовлення полив'яної плитки та ювелірних виробів з емальми¹¹. Дослідник знайшов подвійні тиглі-лячки з перегородкою та залишками скломаси різних кольорів усередині. Тут також видували скляний посуд “з розмалюванням і орнаментом із зелених скляних ниток” та круглі віконниці¹². На жаль, автор розкопок не описав детальніше знайдені ним майстерні, тому конструкція печей лишилася невідомою.

Ще одну майстерню було знайдено на Флорівській горі в Києві. Там, разом із залишками виробництва емалей, відкрито й виробництво кольорових агломератів скла та браслетів¹³. У 1951 році В. Богусевич у Києво-Печерській лаврі відкрив великий комплекс скловарних майстерень 80-х років XI ст. Тут було кілька дво-, триярусних печей, де греко-візантійські й київські майстри варили смальту для прикрашання стін і підлоги Успенської церкви, а також виготовляли посуд, круглі віконниці з характерним загнутим краєм (“ребром жорсткості”) та полив'яні плитки¹⁴.

Майстерня кінця XI – початку XII ст. для виготовлення скляного начиння була відкрита в ремісничо-торговельному центрі Києва на Подолі, де на невеликій ділянці (близько 20 м²) знайдено залишки кількох зруйнованих глинобитних горнів¹⁵. Тут виготовляли різнокольорові браслети, персні, намистини та скляний посуд – тонкостінні келихи з прозорого скла з круглими, масивнішими за стінки денцями. Особливо цікавою є знахідка в цій майстерні великого запасу свинцю (близько 100 кг), який був необхідним для варіння скла¹⁶. Свинець спочатку перепалювали для отримання окису (сурику), а потім додавали в шихту.

Залишки скляного виробництва – великі брили скляної маси, намистини, фрагменти різнокольорових браслетів і видувного скляного посуду – знайдено В. Гончаровим під час розкопок давньоруського Городська на р. Тетерів, Райковецького городища під Бердичевом, літописного Колодяжина на березі р. Случ і в інших містах¹⁷.

Про існування склярства на Галицько-Волинських землях свідчать розкопки в с. Вікторів поблизу давнього Галича, столиці Галицького князівства. Тут на місцях розташування боярських дворів XII–XIII ст. було знайдено багато скляних зливків, плавильні тиглі та скляні посудини й форми, в які вони видувалися¹⁸.

У Тернопільській області в с. Зеленче під Теремовлею було зібрано близько тисячі різнокольорових напівфабрикатів і готових скляних браслетів, що вказує на імовірність існування тут склоробної майстерні¹⁹. Але враховуючи, що в с. Зеленче містився давньоруський порт, можливо, це був склад продукції, призначеної для продажу.

Багато скляних виробів (3254 од.) зібрано під час розкопок у давньоруському Звенигороді на р. Білка Львівської області, але залишків склоробного виробництва (печі, шлаки, заготовки, браковані вироби) поки не знайдено²⁰. Тому, імовірно,



Смальта. XI ст., Київ. КЦАК ІА НАНУ



**Підлогова плитка. Глина, полива; пасти-
лаж. XI ст., Софійський собор, Київ. Фото
А. Чекановського**

но, до Звенигорода скляні вироби привозили з інших давньоруських міст, насамперед з Києва, де ця галузь в XI, а особливо в XII–XIII ст. була дуже розвинута. Вироби експортувалися в усі кінці Давньої Русі та навіть за її межі: браслети та посуд київського виробництва, знаходять у містах на Волині (Ізяслав, Дорогобуж, Луцьк, Володимир-Волинський та ін.)²¹, у містах і поселеннях Північно-Західної та Північно-Східної Русі²², на території Середньої та Південної Наддніпряни²³, на шляху “з варяг у греки” та у Волзькій Булгарії²⁴.

В останні десятиріччя XX та на початку XXI ст. на київському Подолі археологами було відкрито досить багато різнопрофільних майстерень, що об'єднували залізоплавильне, ювелірне, емальовальне та скляне виробництва²⁵. Співіснування кількох ремесел, взаємопов'язаних в одній майстерні, – досить поширене. Так, емальовальна справа була нерозривно пов'язана зі склярством і ливарною справою.

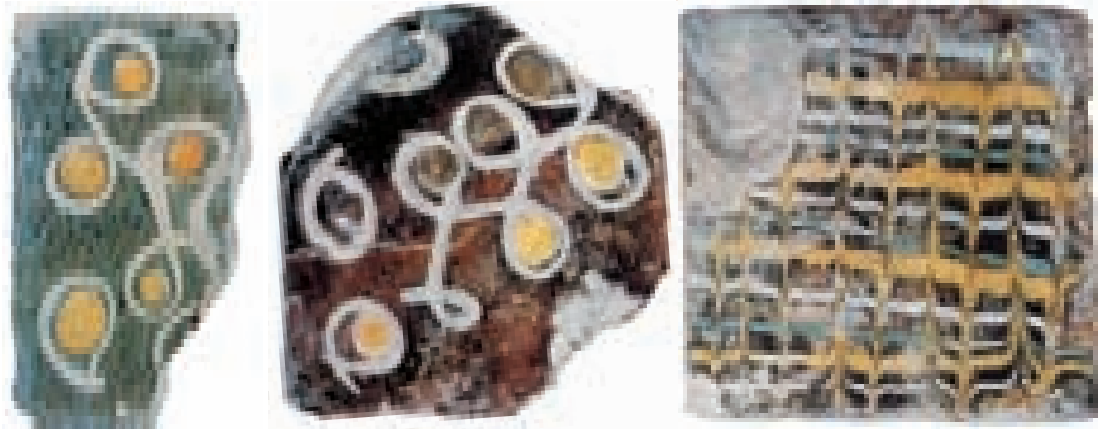
Багатопрофільність майстерень пояснюється також відносно слабким розвитком товарних відносин, відсутністю постійних замовлень – майстри були вимушені себе підстраховувати на випадок недостатнього попиту на якийсь вид виробів. Разом з браслетами та намистинами виготовляли й різні скляні вставки в металеві персні, скляні підвіски, кільця.

Зона поширення склоробної справи виявляється ще більшою, якщо врахувати керамічні вироби, вкриті поливою, та мистецтво виготовлення емалей. Уже в XI ст. київські та білгородські майстри оздоблювали настінні й підлогові керамічні плитки храмів способом пастилажа, а від XII ст. покриття таких плиток поливою стає повсюдним.

Огляд майстерень і номенклатури скляних виробів дає певне уявлення про технологію виробництва окремих видів виробів. Так, скло для смальти варили в спеціальних печах у майстернях, що розміщувалися на майданчиках поруч із храмами. Для одержання смальти зварене розплавлене скло виливали на кам'яну чи металеву поверхню, розкатували невеликим диском (діаметром 6–10 см і 1,5 см завтовшки) і ще гарячим розрізали на кубики, необхідні для мозаїчного набору, за допомогою ножа й води²⁶. З метою досягнення художнього ефекту, мозаїчне скло для викладення зображень виготовляли різних розмірів і ступенів прозорості.

Під час розкопок Десятинної церкви були віднайдені фрагменти мозаїчного набору зі смальти зеленого, темно-синього, золотого, червоного та чорного кольору²⁷. Важко визначити, чи брали київські ремісники участь у варінні смальти (мусії) для прикрашання стін Десятинної церкви. Однак свинцево-кремнеземну смальту для деяких другорядних мозаїк Софії Київської (“Севастійські мученики”, орнаменти на колонах), за твердженням фахівців, було виготовлено саме київськими майстрами²⁸. Київські склороби застосовували два основних рецепти виготовлення смальти за хімічним складом шихти свинцево-кремнеземного та калійно-свинцево-кремнеземного (який ніде, крім території Київської Русі, не траплявся). Використовували також візантійський (натрій-кальцій-кремнезем), близький до рецептів античного скла.

Смальтою, за хімічним складом подібною до київської, викладено мозаїки Михайлівського Золотоверхого собору в Києві, де палітра кольорів була ще різноманітнішою, ніж у Софійському соборі. З використанням подібної смальти створено й мозаїки Михайлівського собору в Переяславі, де поруч із храмом було відкрито склоробну майстерню XI ст. з виготовлення смальти та скляних прикрас²⁹.



Підлогова плитка (фрагменти). Глина, полива; пастилаж, фляндрування. XI ст., давній Білгород

Масове виробництво у XI–XII ст. різнобарвної смальти для декорації стін та підлог храмів вказує на великий досвід візантійських склоробів у застосуванні різних барвників і приготуванні скляного матеріалу, який у руках художників і мозаїстів перетворювався на шедеври мистецтва. Майже двісті років – від часу побудови Десятинної церкви (989) до спорудження чернігівського Благовіщенського собору (1186) – процвітало мистецтво мозаїки. Це був період найвищої економічної та політичної могутності Київської Русі. За часів феодальної роздробленості, створення дорогих мозаїк припинилось, і вже до середини XII ст. її майже повністю замінив фресковий розпис. Зменшується обсяг оздоблення мозаїками інтер'єрів і у Візантії, тому візантійські мозаїсти переселяються до Венеції, де попит на мозаїки ще зберігся в XIII–XIV ст.

У першій чверті XI ст. в Києві, мабуть, спочатку як побічний продукт виготовлення смальти починають робити скляні намистини, каблучки, вставки в персні, браслети й поливу для покриття керамічних плиток для підлоги та облицювання стін зі свинцево-кременеземного скла, яке використовувалося для мозаїк. Під час виготовлення смальти лишалися застигли фрагменти й обрізки скляної маси, які збирали, розплавляли й робили з них різні вироби, насамперед намистини, скляні персні й пасту для вставок у персні, подібно до бурштину, гірського кришталю та інших напівкоштовних каменів.

Керамічні плитки покривали двокомпонентною поливою й після випалу в горні розписували гарячою розплавленою непрозорою скляною масою з тиглів у техниках пастилажа й фляндрування. Такі плитки поступово замінювали мозаїчні підлоги в храмах. Вони виглядають яскравіше за підлогову мозаїку й простіші у виготовленні. Свинцево-піщаний (кременеземний) склад поливи забезпечував без використання спеціальних барвників кольори від жовтого до зеленувато-коричневого, що досягалося різною мірою очищення піску й певним відсотковим співвідношенням свинцю та кременезему³⁰. Для забарвлення в зелений і червоний колір використовували окис міді: зелений колір отримували при варінні скла в окислювальному середовищі, червоний – у відновлювальному. У випадках порушення режиму варіння отримували скло коричнево-зеленуватого кольору різних відтінків, яке, мабуть, визнавали браком для мозаїки й призначали для поливи керамічних плиток і виготовлення різних виробів (браслетів, намистин, вставок). Через це ми бачимо таку велику кількість браслетів цього кольору, які додатково прикрашали кольоровим склом або різнобарвними скляними нитями.

Серед матеріалів колекції підлогових плиток у фондах Софійського заповідника зберігаються фрагменти із розкопок на території Десятинної церкви, вкриті різно-



Намистини. Скло; формування, витягування, рублення, пастилаж, мілефіорі. X–XI ст., Десятинна церква, Київ. За В. Зоценко, О. Гончаровим

Цікавий вид декоративно-ужиткового мистецтва – виготовлення та оздоблення іграшок-писанок – виник з початком склярства в Київській Русі та був пов’язаний з язичницькими віруваннями. Писанки зазвичай розписували по полив’яному тлу темного кольору жовтою чи світло-зеленою поливою у вигляді дужок, смуг або безладних ліній. Очевидно, виробництво писанок виникло як побічне при виготовленні архітектурно-декоративної кераміки – плиток для підлоги. Спочатку їх покривали поливою способом занурювання. Потім орнаментували з ллячки горизонтальними смугами гарячим густим склом різних кольорів і розтягували ці смуги гострим інструментом, проводячи ним вертикальну лінію вгору й униз³¹. Цей орнамент називається скобоподібним, і ним розписані майже всі іграшки-писанки, знайдені під час розкопок, хоча трапляються писанки і з горизонтальними смугами, не розтягнутими у вертикальних напрямках.

Намистини. Скло; формування, витягування, рублення. X–XII ст., давній Іскоростень. (Фото з архіву Б. Звіздецького). Коростенський краєзнавчий музей



кольоровою поливою в техніці пастилажа. Подібною є полива на підлогових плитках XI ст. в храмі Святої Софії (другий поверх) та полив’яних плитках із розкопок у давньому Білгороді. Ці плитки вкриті непрозорою поливою темного відтінку (Софія Київська, Десятинна церква) та коричневого (давній Білгород) кольору. У Софійському соборі плитки по поверхні поливи розписано густим непрозорим склом жовтуватого кольору в техніці пастилажа вільним способом (плитку покривали гарячим склом із ллячки). У давньому Білгороді орнамент на плитках складається з візерунків двома поливами (гілки, ягоди) що виконаний у техніках пастилажа та фляндрування.

Писанки були поширені в XII ст. по всій території Давньої Русі та навіть за її межами. Поступово, починаючи з мозаїк та наслідування візантійських намистин і перснів, київські майстри в першій чверті XI ст. перейшли до виготовлення скляних браслетів, а трохи пізніше – емалей, скляного посуду й віконниць. У цей період формується київська художня школа склярства та відбувається новий етап у розвитку скляного виробництва південно-руських земель. Склярі з київських майстерень відкрили новий рецепт калійно-свинцево-кремнеземного, так званого кришталевого скла (візантійське скло було натрієво-кальцієво-кремнеземним або натрієво-калійно-кальцієво-кремне-земним), що дозволило в подальшому виготовляти тонкий високоякісний посуд, який мав мелодійний дзвін. Це скло завжди мало

жовтуватий або жовтувато-зелений відтінок (основна візуальна ознака київського скла) і ніде, крім Київської Русі, не траплялося.

Асортимент скляних виробів X – першої половини XIII ст. був досить різноманітним і подібним до асортименту візантійського скла: скляні прикраси (намистини, обручки, персні, вставки в персні, підвіски, браслети, емалі та інші дрібні вироби), переважно зі свинцево-кремнеземного скла, а в подальшому і з калійно-свинцево-кремнеземного; лампади; посуд, що вільно видувався; віконниці, які виготовлялися в техніці видування й користувалися великим попитом у населення.

Найпершими скляними виробами в Київській Русі були намиста. При виготовленні перших вітчизняних намистин переважно використовували свинцево-кремнеземне скло, з якого робили смальту для мозаїк та поливу для плиток.

У X – на початку XI ст. на південноруських землях були поширені зонні циліндричні, динеподібні та еліпсоїдні рубчасті намистини, лимонки-пронизи (могли складатися з однієї чи багатьох частин), пластичні, золочені та сріблені намистини та рублений бісер близькосхідного походження. Усе це виготовляли зі скляних трубочок за загальною схемою й технікою. Намистини X ст. вирізняються яскравістю кольорів і ретельністю оброблення, особливо це стосується вічкових і пластичних. Серед них трапляються намистини, зроблені в техніці мілефіорі, та мозаїчні, притаманні єгипетській школі VIII–IX ст. Характерна особливість намистин X ст. – гранчаста поверхня, що імітує коштовні намистини з каменю. За спостереженнями М. Фехнер і З. Львової, такі намистини датуються IX–X ст., хоча трапляються і на початку XI ст.³² Близьче до XI ст. орнаментация та асортимент намистин спрощуються, зменшується їх надходження на терени Київської Русі. Наприкінці X ст. збільшується імпорт намистин візантійського походження. Результати візуально-морфологічної експертизи намист, знайдених під час розкопок Десятинної церкви в Києві показали, що велику кількість намистин X – початку XI ст. імпортовано зі східних територій, переважно із Сирії, Середземномор'я, Центральної Азії, причому імпорт, поширений в X ст., зменшується в XI ст., коли припиняється торгівля зі Сходом³³. У зв'язку з цим розширюється місцеве виробництво й підвищується кількість намистин східновізантійського та киево-візантійсько походження (майстерні греко-візантійських ремісників).

У VIII–IX ст. всі намистини на території Наддніпрянщини були близькосхідного виробництва³⁴. Не змінилася ситуація і в X ст. За даними розкопок на Подолі в Києві імпорт скляних виробів, зокрема й намистин, у X ст. становив майже 100 %, у XI ст. – 80 %, у XII ст. – 20 %³⁵. Наприкінці X – на початку XI ст. за зовнішнім виглядом вітчизняні намистини майже не відрізнялися від східних, але виконувалися шляхом навивки на стрижень, тому часто зонні намистини й пронизки нерівні, їхні сегменти розташовані навскіс. Зникли намистини, виконані в техніці мілефіорі, та мозаїчні, натомість багато намистин київського походження виконано в техніці пастилажа, подібно до підлогових плиток у Софії Київській. Змінилася й кольорова гама намистин: замість жовтих лимонки, строкатих і вічкових намистин з'явилися сині й золочені (кольори, характерні для візантійської палітри). У Східній Європі в



Намистини. Скло; пастилаж, витягування, навивка. XII–XIII ст., Київ. КЦАК ІА НАНУ



Намистини. Скло; пастилаж, витягування, рублення. XI ст., с. Броварки, Полтавщина. НКПІКЗ

VIII–IX ст. були поширені псевдозолочені намистини, які покривали срібною фольгою, а зверху наносили прозоре світло-коричневе скло³⁶. На відміну від них, золочені намистини X–XI ст. виготовляли за такою самою технікою, як і “золоту” смальту: намистину вкривали золотою фольгою, яку закріплювали шляхом занурення в рідке гаряче скло. Такі намистини з’являються в жіночих похованнях наприкінці X ст., а набувають значного поширення в XI ст. У середині XI ст. з’являються місцеві намистини з темного скла з пластичним візерунком, які греко-візантійці виготовляли в київських майстернях, і поширюються пронизки та круглі одноколірні (зелені, жовті) намистини простої рецептури місцевого виробництва. Такі намистини знайдено в спорудах початку XII ст. на Подолі в Києві.

У набір скляного намиста давньоруського часу зазвичай входили металеві порожнисті бубонці та намистини з каміння й бурштину або великі скляні намистини. Їх було кілька штук (1–3) на все намисто. Намистини коштували досить дорого, і не кожен міг собі дозволити їх придбати. У XI ст. ціна однієї скляної намистини дорівнювала трьом грамам срібла (один дирхем) або одній шкірці куниці. Наприклад, за свідченням Ібн Фадлана, один дирхем коштувала зелена намистина³⁷.

Найбільше цінували золотоскляні намистини, що потрапляли на територію Київської Русі в X–XI ст. шляхом “з варяг у греки” з Візантії через Булгар у Київ³⁸. На кордоні, першому “перевалочному” пункті караванного шляху Булгар–Київ, у с. Гочев й далі на Посем’ї в жіночих похованнях трапляється багато золочених намистин, які надходили безпосередньо від візантійських купців або кочовиків південноруського степу³⁹. Під час розкопок давньоруського могильника на кордоні Київської Русі біля с. Гочев у похованнях жінок соціальної верхівки кінця X – початку XI ст. в наборах з металевими прикрасами головних уборів зібрано велику кількість золото- і срібноскляних намистин, які входили до складу майже кожного намиста (до 10 шт.).

У похованнях кінця XI – початку XII ст. також помітна відсутність намистин близько-східного походження, які замінюються візантійським та середньоазійським імпортом і намистами із зонних намистин жовтого, зеленого, синього кольору з бубонцеподібними підвісками, мабуть, київського походження⁴⁰. Така сама ситуація в похованнях на могильниках X–XII ст. (на шляху Булгар–Київ) у селах Зелений Гай і Липове, де разом із жовтим і синім бісером та вічковими намистинами знайдено золото- і срібноскляні намистини X–XI ст.⁴¹

Такі набори з металевими прикрасами головних уборів і бубонцеподібними металевими підвісками було також відкрито під час розкопок поховань кінця X – початку XI ст. у с. Броварки Полтавської губернії в 1902 році В. Хвойкою та С. Мазараки⁴². У похованнях було зібрано колекцію намистин, серед яких понад 50 були золото- та срібноскляними. Це циліндричні та бітрапецієподібні намистини, вкриті по всій поверхні тонкою золотою фольгою. На намистинах помітні сліди стику смуги золотої фольги, вони оздоблені фольгою недбало, у багатьох місцях є перекуси та не збігаються краї; деякі вкриті повністю, інші мають по краях непокриті смуги скляної основи. За класифікацією Ю. Щапової, такі намистини датуються кінцем X – XI ст.⁴³ До колекції також входять намиста із зонних намистин з бубенцеподібними підвісками київського походження та намиста із жовтого і темно-коричневого бісеру з жовто-коричневою підвіскою-намистиною у вигляді конуса з непрозорого скла. Сюди ж відносять і темно-сині ребристі намистини, забарвлені кобальтом, – їх усього дві, і вони крупніші за інші. Одна з них циліндрична, друга – майже кругла. Як правило, 2–4 такі намистини входили до складу намиста жінки середнього достатку⁴⁴. До цієї колекції належать і намистини, зроблені із силікату. Для поліпшення зовнішнього вигляду вони вкриті поливою бірюзово-блакитного кольору шляхом занурення та прикрашені зверху опуклими очками жовтуватого кольору, що наносилися на поверхню намистини технікою пастилажа. Одна із силікатних намистин ребриста. Подібні намистини, також вкриті блакитно-бірюзовим склом, походять з колекції, сформованої під час розкопок у давньоруському Іскоростені, вони датуються X–XI ст. Це свідчить про один центр, де виготовляли такі намистини, можливо, таким центром був Київ. Схожі між собою і темно-сині ребристі намистини, що мають у поперечному перерізі вигляд розетки. Водночас, колекція намистин з Іскоростеня має в своєму складі ранні намистини близько-східного походження, що хронологічно тяжіють до IX–X ст. Їх зроблено зі скляної трубки за допомогою щипців. Це жовті, білі з перламутровим відблиском і темно-сині одночастинні, двочастинні та тричастинні пронизки з непрозорої скляної пасти; іризовані, з перламутровим відблиском грановані циліндричні намистини, що імітують кам'яні аналоги; іризовані круглі та овальні намистини.

У колекції, що нині зберігається в Коростенському музеї, є незначна кількість вічкових намистин і намистин з рельєфним пластичним візерунком. Такі намистини були зафіксовані під час розкопок поховань на Михайлівській горі в Києві⁴⁵. В одному з жіночих поховань кінця X – XI ст. розчищено намисто з 32 прикрас. У намисті було 15 скляних намистин: 9 з них – зонні монохромні; 3 – темні зонні з інкрустацією хвилястими смугами жовтого та зеленого кольорів; 2 – з вертикальними кольоровими смугами; 1 – з ребристою поверхнею. 8 намистин були кам'яні та гранчасті сердоликові, одна – куляс-

Намистини. Скло, формування, пастилаж, навивка. XI–XII ст., Київ. КЦАК ІА НАНУ



1 – намистини. Скло; пастилаж, витягування, рублення, навивка. XI–XIII ст., Канівське узбережжя; 2 – браслети. Скло; витягування, кручення, обмотування кольоровою ниткою. XII–XIII ст., Канівське узбережжя. За В. Петрашкенко



та кришталева. До складу намиста входили також одна бронзова пронизка та 7 срібних бубонців⁴⁶. У другому похованні серед 26 прикрас у намисті 19 були скляними намистинами, імовірно близькосхідного походження, з яких 12 – ребристі, 4 – зелені зонні, 1 – синя чотирнадцятигранна, 1 – зелена вічкова з білими вічками та блакитними крапками на них. Одна зонна пастова намистина була жовто-червоного кольору⁴⁷. В інших похованнях до складу намист входили кілька скляних намистин, переважно зелених, жовтих і синіх кольорів (зонні, ребристі, округлі, циліндричні); гранені кам'яні та намистини з бурштину, а також металеві бубонці або підвіски⁴⁸.

Під час розкопок давньоруського могильника в Чернігові зібрано близько 150 намистин⁴⁹. Колекція містить 12 типів намистин, що датуються кінцем X – XII ст. Серед них трапляються близькосхідні лимонки жовтого кольору та смугасті, виготовлені з трубок за допомогою щипців (X – початок XI ст.); грановані; ребристі округлі та циліндричні темно-синього й блакитного кольору; діжкоподібні; бітрапецієподібні та ребристі з металевою прокладкою і каймою по краях; зонні синього й світло-зеленого кольору; зелені ягдоподібні початку XII ст.; вічкові чорні намистини з опуклими вічками та війками, що трапляються повсюдно й датуються IX – початком XI ст., та вічкові гладенькі; багаточастинні іризовані та безбарвні прозорі пронизки, що датуються X – початком XI ст.

Колекція скляних намистин (100 одиниць) з поселення поблизу с. Григорівка Канівського району найповніше представляє намистини, зібрані під час розкопок пам'яток Середньої Наддніпряни⁵⁰. Усі вони виготовлені шляхом навивки, що вказує на їхнє походження з київських майстерень. Іноді намистини піддавали додатковій обробці: пресуванню (рибоподібні), декоруванню (нанесення пластичного рисунка та очок). Серед них зонні багаточастинні, рублений бісер, зонні, з рельєфним пластичним візерунком і рибоподібні, золочені, вічкові⁵¹. Найбільше в колекції зонних намистин і бісеру, дещо менше гладких намистин, інкрустованих рельєфним пластичним візерунком. Поодинокі трапляються золочені та рибоподібні. Більшість намистин з пластичним візерунком походить з київських майстерень і датуються кінцем XI – XII ст. Намистини, майже трикутні за формою завдяки невеликим опуклим вічкам, були поширені в VIII–X ст. на Лівобережжі та характерні для салтівської культури⁵². Трапляються поодинокі знахідки бісеру блакитного кольору близькосхідного походження, які, аналогічно до інших пам'яток, датуються VIII–IX ст.⁵³

Скляні намистини Південної Наддніпряни, за класифікацією Ю. Шапової, поділяють на кілька типів: зонні, бочкоподібні з інкрустацією та без неї, еліпсоїдні ребристі, циліндричні, гвинтоподібні та рублений бісер синього кольору⁵⁴. Вони трапляються майже в усіх пам'ятках Нижньої Наддніпряни, але в невеликій кількості. Як зазначають дослідники, більшість із цих намистин за технологією та орнаментальним особливостям належать до київського виробництва⁵⁵. Серед них виді-

ляють дископодібні намистини із щільної жовтої пасти та скляні грушоподібні підвіски, що не мають аналогій⁵⁶.

Намистини галицько-волинських земель за основними типами також належать до київського виробництва, але є й багато знахідок візантійського імпорту. Велика колекція скляних виробів з княжого Звенигорода (понад 3 тис. од.) містить значну кількість намистин, які датуються XII ст. і відносяться до виробів з київських майстерень⁵⁷. Намистини літописного Дорогобужа XII – першої половини XIII ст. переважно одноколірні: кулясті – синього, жовтого кольору; кулясто-сплющені – зеленого, жовтого і коричневого кольору; біконічні – жовті; бісер – зелений; гранені – сині; також трапляються призматичні біпірамідальні та плоскі округлі⁵⁸. Зібрано й кілька намистин з вічками, що датуються XII–XIII ст.: бочкоподібна коричнева з жовтими вічками; кулясті сплющені – зелена та чорна з жовтими вічками; одна велика світло-сірого кольору з пластичним чорним орнаментом⁵⁹. У шарі X–XI ст. знайдено зелену й синю кулясто-ребристу намистини⁶⁰. Подібні намистини було виявлено в Іскоростені та в похованнях у с. Броварки Полтавського повіту, що свідчить про розповсюдження східновізантійського імпорту наприкінці X – на початку XI ст. через Київ у різні міста Київської Русі.

Однією з найпоширеніших жіночих прикрас X – першої половини XIII ст. були скляні браслети. На території нашої країни немає таких курганів, селищ і городищ, де не було б знайдено скляні браслети чи їхні різнокольорові фрагменти. Ці прикраси носили жінки, дівчата й діти, переважно міські жителі. Таке широке побутування браслетів було пов'язане з язичницькими традиціями давньої Русі⁶¹. Із поширенням християнства в Київській Русі та заборною язичництва браслетами зі скла замінювали металеві браслети-наручі – невід'ємний атрибут язичницьких русалій, зберігаючи в прихованій формі їхню символіку. Поступово символічне значення втрачалось, але зберігалася традиція одягати браслети поверх рукавів. Ці вироби побутували впродовж XI–XIII ст. і навіть у XIV ст., коли християнська релігія вже витіснила більшість язичницьких культів. Зазвичай браслети носили по кілька на одній руці, про що свідчать знахідки у похованнях⁶².

За висновками дослідників, браслети місцевого виробництва з'явилися на території Київської Русі в XI ст., насамперед у Києві, як побічний продукт із залишків скломаси в майстернях, де виготовляли смальту, а найбільшого



Браслети. Скло. X–XII ст., Київ. КЦАК ІА НАНУ

Браслети й каблучки. Скло; лиття, витягування, кручення, орнаментування золоченою емаллю. XI–XIII ст., Київ (Поділ). КЦАК ІА НАНУ



поширення набули наприкінці XII – у першій половині XIII ст. Їхнє виробництво перервалося в часи монгольської навали, хоча в північних районах їх ще виготовляли протягом певного часу (наприклад, у Новгороді). У шарах X – початку XI ст. під час розкопок давньоруських міст трапляються переважно браслети імпортного виробництва. Це в основному плоско-опуклі браслети з Близького Сходу й з Візантії та її провінцій.

Візантійські браслети однакові за формою та кольором. Це зазвичай сині, забарвлені окисом кобальту, вироби різного стану збереженості, які відносять до двох шкіл: столичної та провінційної⁶³. Браслети столичної школи вирізняються високою якістю та прозорістю скла, що зберігає чистий колір виробів. Вони виготовлені шляхом лиття і прикрашені розписами золотом і кольоровими емаллями. Майстри надавали їм різні у перерізі форми: квадратні, трикутні, складнопрофільовані. Найчастіше вони були синього кольору і розписані по поверхні золотим рослинно-геометричним орнаментом візантійської традиції. Іноді траплявся сітчастий візерунок у поєднанні з орнаментальним рисунком, схожим на арабську в'язь. На південноруських землях знахідки таких браслетів незначні, навіть у Києві. Найбільша їхня кількість – у шарах кінця X – початку XI ст. Поступово, з розвитком місцевого (київського) виробництва браслетів, останні витіснили імпортовані вироби з місцевого ринку, і вже в другій половині XII ст. східновізантійські браслети становили незначний відсоток загальної кількості браслетів. Але вони продовжують переважати серед знахідок південно-східних районів Русі, на теренах салтівської культури, у Північному Причорномор'ї⁶⁴. У провінційних візантійських і греко-візантійських майстернях Києва браслети виготовляли переважно шляхом витягування скляних паличок з розплавленої маси, лиття використовували рідше, і такі браслети майже не прикрашали додатково. У цих майстернях виготовляли також кручені браслети з кількох скляних джгутів і виті, які робили шляхом навивки на стрижень. Слід зазначити, що браслети київського виробництва робили за спрощеною схемою: удавано кручені, удавано виті та гладкі, які мали круглий переріз.

Сучасні дослідження на Подолі в Києві показали, що різні майстерні спеціалізувалися на виготовленні браслетів різних кольорів, що, мабуть, відповідало запиту в різних регіонах. Так, у майстерні на вулиці Волоській трапляються переважно браслети коричневого та блакитного кольору⁶⁵. А в шарах того самого часу в майстерні на вулиці Щекавицькій переважають браслети фіолетового та зелено-коричневого забарвлення⁶⁶. У XII ст. зі скороченням імпорту й збільшенням кількості браслетів київського виробництва, що виготовлялися вже за смаками широких верств населення, значно розвивається тенденція до яскравості й різнобарвності, яка раніше стримувалася вишуканістю візантійських взірців. Це відзначають фахівці під час досліджень колекцій браслетів з Ізяслава, Любеча, Вишгорода та інших давньоруських міст⁶⁷.

Наймасовішими знахідками в містах Київської Русі були браслети зі скла шести основних кольорів: фіолетового, синьо-зеленого, блакитного, жовтого, зеленого. Синє скло для намистин і браслетів, за висновками Ю. Шапової, варили в київських греко-візантійських майстернях⁶⁸. Досить різноманітними були й форми: гладкі, кручені, плоско-опуклі, рубчасті, виті, трикутні тощо. Плоско-опуклі розписані фарбами браслети походять переважно з Причорномор'я або східних провінцій Візантії. Їх небагато, але вони побутують поряд із київськими протягом усього їхнього існування, хоча трапляються в значно меншій кількості. У XI ст. майстерні з виготовлення браслетів виникають у Любечі, Новгороді, Смоленську, Полоцьку, Старій Рязані. Браслети набули значного поширення на південноруських землях і стали основним предметом експорту з Києва в інші міста Київської Русі. Скляні вироби перевозили найзручнішим засобом – у горщиках. Один з таких горщиків знайдено під час розкопок у Києві. У горщики також складали браковані й розбиті вироби для



Колт (фрагмент). Кольорова емаль. XI–XII ст., Київ. За Т. Макаровою

подальшої переплавки та повторного використання. У провінційні міста та поселення південноруських земель більшість браслетів надходила з Києва, особливо поширеним це стає в другій половині XII – у XIII ст. Так, більшість браслетів давньоруського Дорогобужа відносять до імпорту з київських майстерень і датують XII–XIII ст.⁶⁹ Колекція з Дорогобужа складається з поширених на всіх пам'ятках основних типів браслетів: круглі гладкі, кручені, виті, рубчасті (жовтого, коричневого і фіолетового кольору).

Браслети Канівського узбережжя за асортиментом зразків мало відрізняються від браслетів Дорогобужа⁷⁰. З 200 фрагментів, зібраних на поселенні біля с. Григорівка понад 6 % (переважно плоско-опуклі) належать до імпорту з київських греко-візантійських майстерень. Більшість становлять гладкі, виті й кручені браслети, круглі в перерізі. Частина кручених виробів перевита золотою чи червоною скляними нитками. Усі браслети знайдено в шарах другої половини XII – XIII ст. Їхні розміри коливаються від 4 до 6 см. Переважають кручені браслети шести вказаних вище основних відтінків, але найбільше знайдено браслетів темно-коричневого кольору⁷¹.

У поселенні Ліскове на Чернігівщині під час розкопок виявлено велику кількість браслетів (373 од.), серед яких лише незначний відсоток імпортованих (переважно, сині, забарвлені кобальтом). Кольорова гама браслетів з Ліскового близька до кольорів колекції з Любеча, звідки, ймовірно, поставляли браслети на поселення, оскільки на той час у Любечі вже існувала майстерня з виготовлення цих прикрас⁷².

Браслети з крайнього давньоруського міста Дінця відрізняються від браслетів інших міст насамперед кольоровою гамою. Тут переважає чорний колір (55 %) ⁷³, що, на думку дослідників, не є випадковим. У формуванні кольорової гами браслетів, мабуть, важливу роль відігравала місцева традиція колориту жіночого одягу та її витокі⁷⁴. Дослідники пов'язують це з племенем Севера (северяни), зіфіксованим у літописах, назва якого, можливо, походить від іранського “*seu*” – “чорний”⁷⁵. А воно у свою чергу походить від племені скіфського періоду, де люди носили чорний одяг⁷⁶.

Наприкінці XII – у XIII ст. у кольоровій гамі браслетів Київської Русі значно збільшується кількість зелених і фіолетових барв. Більшу частину браслетів, зафіксованих у пам'ятках міського типу, становлять кручені та виті, дещо менше круглих гладких. Певна кількість виробів має жовту, червону, бірюзову й чорну обвивки (від 1 до 3 ниток). Незначний відсоток становлять браслети імпортного походження, се-

ред яких переважають плоско-опуклі неорнаментовані та з орнаментом, нанесеним золотою фарбою. Значно менше трапляється інкрустованих скляними нитями та складнопрофільованих браслетів. Іноді знаходять браслети квадратних, трикутних у перерізі форм. Більшість імпортованих браслетів походять зі східновізантійських провінцій, Причорномор'я та греко-візантійських майстерень Києва.

За останніми даними археологічних досліджень, скляні браслети в значній кількості трапляються і на сільських поселеннях. Так, у межиріччі Десни та Дніпра в 27 сільських поселеннях знайдено близько 600 скляних браслетів, з яких лише 6 %, за результатами хімічного та спектрального аналізів, належать до імпорту з Візантії та Причорномор'я⁷⁷. Більша частина походить з майстерень Києва. Незважаючи на неповноту дослідження регіону, ці знахідки спростовують поширене в літературі твердження, що скляні браслети побутували тільки в містах⁷⁸. Безумовно, значна частина скляних виробів потрапляла на сільські поселення не безпосередньо з Києва, а і з інших міст Київської Русі, де вже існували майстерні з виробництва браслетів, які, однак, повторювали технологічні й технічні прийоми столичних майстрів і майже не відрізнялися за стилістичними ознаками. Тому досить складно виділити інші школи виробництва браслетів. На думку деяких дослідників, свинцево-кременеземні браслети в сільських поселеннях виготовляли склярі, які вкривали поливою керамічні плитки, адже попит на браслети значно підвищився, і міські майстерні не могли його задовольнити. Очевидно у населених пунктах, віддалених від основних міських центрів, існували місцеві браслетні майстерні на базі виробництва полив'яних плиток⁷⁹.

Основним джерелом надходження скляних браслетів до пам'яток Нижньої Наддніпряни (444 фрагменти) також був Київ⁸⁰. Більшість браслетів прості, гладкі, зеленого та блакитного кольору (52,9 %), менше жовтих, фіолетових і коричневих виробів. На деяких із них навита жовта скляна стрічка. Кручені браслети становлять 42,3 %, квадратні з канелюрами – 1,4 %. Діаметр джгута коливається від 0,3 до 0,9 см. Кінці їх сплюснені в місці з'єднання. Лише п'ять фрагментів плоско-опуклих браслетів синього кольору з позолотою походять з Причорномор'я. Більшість браслетів зібрано в шарах XII – першої половини XIII ст. Як бачимо, на периферії Київської Русі переважають простіші браслети київського виробництва та зовсім мало виробів імпортованого походження.

Крім браслетів і намистин, у київських склоробних майстернях виготовляли скляні персні, каблучки, вставки до перснів, підвіски та інші дрібні скляні вироби. Невелику частину таких виробів завозили з візантійських провінцій, а також робили в Києві в греко-візантійських склярнях. Виготовлення різноманітних скляних прикрас почалося в XI ст. разом із виготовленням браслетів. Першу групу цих прикрас становлять персні та каблучки, які, аналогічно до браслетів, поділяються за формою й технікою виготовлення на плоско-опуклі (імпортовані) та круглі в перерізі (переважно вітчизняні). Виробляли їх, як і браслети, методом лиття чи витягування зі скляних стрижнів. Майже в кожній пам'ятці давньоруського часу трапляються в незначній кількості персні та каблучки, переважно круглі в перерізі. Найчастіше вони недбало зроблені, нерівні в діаметрі та досить великі за розмірами (1,9–2,2 см), що дозволяє зробити припущення про використання їх в основному чоловіками.

Під час розкопок на Подолі в Києві зібрано фрагменти скляних каблучок бірюзового, фіолетового, синього, зеленого та брунатного кольору⁸¹. Значно рідше трапляються вироби візантійського походження, плоско-опуклі в перерізі. Одне таке кільце прозорого жовтого кольору, прикрашене по краях сегментоподібними заглибленнями, знайдено під час розкопок на Подолі⁸². Поширеними на південноруських землях були також скляні різнокольорові вставки в металеві персні, причому в Києві їх виготовляли в майстернях разом із перснями, а в інші міста ввозили на продаж окремими партіями, часто без оправ. Їх робили переважно в склярнях на Подолі

в Києві та експортували в інші міста й поселення, хоча можна припустити, що частину таких вставок виробляли і на місцях, зважаючи на простоту їхнього виготовлення. Вставки робили методом вільного лиття на поверхню краплі розплавленого забарвленого скла, де вона повільно застигала. Можливо, такі вставки формували за контурами щитка персня, оскільки в майстернях на Подолі знаходили разом і вставки, і персні⁸³.

Значну кількість скляних виробів вітчизняного та візантійського імпорту, зокрема перснів і вставок у металеві персні (переважно бронзові), знайдено на складі скляної продукції XII ст., призначеної для продажу, у давньому Звенигороді, де візантійський імпорту становив 25 % усіх скляних виробів⁸⁴. Варті уваги звенигородські знахідки медальйонів із зеленого та жовтого скла візантійського походження, вкритих з лицьового боку зернистим орнаментом із християнською символікою. На чільному боці одного з медальйонів круглої форми рельєфне зображення рівностороннього хреста в квадрифолії, оточеного складною рамкою з опуклих ліній⁸⁵. Орнамент нагадує емалеві композиції на давньоруських колтах. Ще один такий медальйон, знайдений у Звенигороді, опублікований М. Грушевським⁸⁶. На його чільному боці рельєфно зображено букви "ХС" (Христос). Подібні знахідки унікальні та більше ніде не траплялися. Слід зазначити, що через Звенигород пролягали прямі торговельні шляхи з Візантії до Білорусі та з Перемишля до Польщі, які оминали Київ, – це пояснює велику кількість візантійського імпорту, що осідав у Звенигороді⁸⁷.

Скляні персні й каблучки на пам'ятках Південної Наддніпрянщини, як і на решті території Київської Русі, значно бідніші. Усього знайдено вісім фрагментів⁸⁸. Це переважно кручені та гладкі круглі в перерізі фрагменти каблучок зеленого, темно-синього та невідзначених темних кольорів і вставки в персні (одна фіолетова, друга – невідзначеного кольору), які, мабуть, як і браслети, ввозилися з Києва. Кілька зразків скляних перснів і каблучок зафіксовано на лівобережному й правобережному Кічкаських поселеннях і на острові Хортиця, зокрема фрагменти витого кільця з потовщеннями на кінцях і фрагмент гладенького персня з темного скла діаметром 1,9 см⁸⁹.

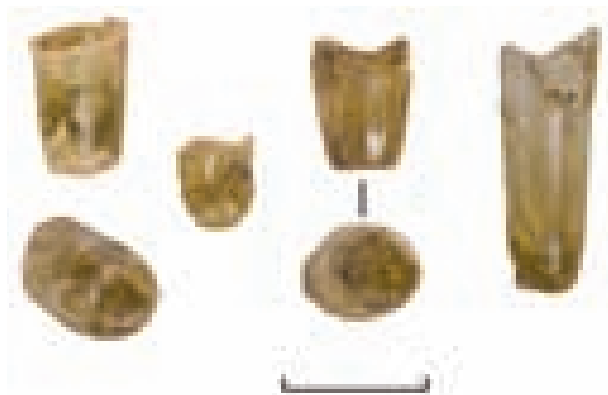
Київські майстри знали й техніку перегородчатої емалі, яку вони успад-



Посуд. Скло. XI–XII ст. За Ю. Щапovou

Посуд київського (2, 4–8, 10–14) та візантійського (1, 3) походження; 5–6 – склянки з кольоровими нитями й наліпками; 7–8 – склянки, орнаментовані фарбою; 9 – тюльпаноподібний келих; 10, 11 – келихи на піддоні; 12–14 – кубки гостродонні. XI–XIII ст. 1–4 – Звенигород, Львівська обл.; 5, 6, 10–14 – Київ; 9 – Галич, Львівська обл. Скло; видування, наліпка, фарбування. За И. Свешниковим, А. Моця, А. Халиковми



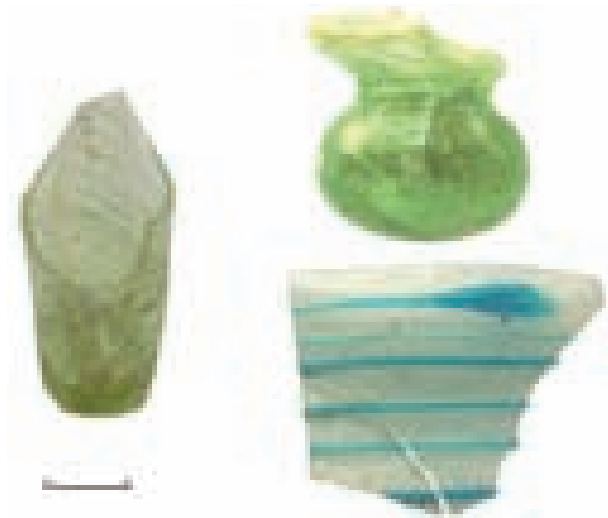


Гостродонні кубки (фрагменти). Скло; видування. XI ст., Київ. КЦАК ІА НАНУ



Кубки з круглим дном і піддоном. Скло; видування, ліплення. XI ст., Київ. За В. Рожанківським

Посуд (фрагменти). Скло; видування, обмотування кольоровою скляною ниткою. XI–XII ст. Київ. КЦАК ІА НАНУ



кували від Візантії та досягли в ній виняткової віртуозності.

Так, за часів Ярослава Мудрого, виникли місцеві школи виготовлення емалей, які в сюжетах і композиціях наслідували візантійські зразки, але згодом у них дедалі частіше почали проявлятися власні ознаки. Більшість прикрас з перегородчастими емаллями знайдено серед скарбів Києва та Київщини. За стилем виконання й кольоровою гамою вони належать до окремої школи емальовального мистецтва, що сформувалася в Києві. Для київських емалей характерна певна різнобарвність: яскравий синій колір, до якого додано як основні темно-червоний і білий. Як додаткові кольори використовували зелений, коричневий, чорний, жовтий, подекуди трапляються синьо-зелений і блакитно-попелястий. Слід зазначити, що в зображеннях святих і архангелів присутня стриманість канонічних візантійських кольорових гам, а у світських сюжетах у всій повноті проявляється смак київських емальєрів, їхня схильність до яскравих кольорів і строкатості притаманних Сходу, які поширилися в XII ст. У цей період виникають окремі школи в Рязані, Володимирі, Новгороді, що відрізняються від київської і за стилевими ознаками рисунка і за кольорами емалей, але Київ лишився головним центром емальєрної справи.

У першій половині XI ст. київські майстри винайшли новий калійно-свинцево-кременеземний рецепт скла, що дозволило освоїти техніку видування скляного посуду. У 20–30-х роках XI ст. зародилося вітчизняне виробництво скляного посуду, яке досягло найвищого професіоналізму в XII – першій половині XIII ст. Слід зазначити, що винайдений рецепт скла використовували лише на території Київської Русі й лише в Києві, тому київський скляний посуд експортувався в усі міста й поселення давньоруських територій.

Збереглося зовсім небагато вцілілих скляних посудин XI–XIII ст. археологічних знахідок багатьох типів давньо-

руського скляного посуду⁹⁰. Одні з перших скляних виробів київського походження – прості за формою гостродонні кубки-лампадки. Вони мали вузьке важке дно й воронкоподібну форму, що потоншувалася до вінець. Їх виготовляли методом вільного видування. Формування посудини відбувалося дуже просто. До дна кріпили понтію, за допомогою якої дно відтягували, і посудина набувала вигляду конуса. Конус відрізали від складувної трубки, а після обробки вінець відбивали й від понтії. Сліди відбитих понтії зазвичай лишалися на дні посудин. Діаметр вінець сягав 9–10 см, висота – до 12 см. Кубок зручно було тримати в руці, але, подібно до рога, неможливо поставити, не спорожнивши його. На першому етапі виготовлення таких кубків єдиною їхньою прикрасою було власне скло жовтуватого відтінку, що створювало гру кольорів – від густо-жовтої частини біля дна до прозорого жовтуватого чи зеленуватого відтінку у верхній частині.

Прототипом цих посудин, мабуть, були скляні лампадки культового призначення, які привозилися з Візантії в Київ для храмових християнських богослужінь (Десятинна церква, Софійський собор). Такі лампадки візантійського походження знайдено під час розкопок у давньому Звенигороді⁹¹. Там було знайдено й кубки-лампадки київського походження. Трапляються вони й на Волині, Чернігівщині та в Нижній Наддніпрянщині⁹². За спостереженням Ю. Шапової, гостродонні кубки з'явилися у Києві в першій чверті XI ст.⁹³ На Подолі їх фіксують у шарах від XI ст. до середини XIII ст.⁹⁴ У Вишгороді гостродонні кубки становлять майже 40 % усього скляного посуду⁹⁵. Перші такі вироби не були орнаментовані, та вже на початку XII ст. їх почали покривати декором у вигляді скляних нитей різних кольорів, які наліплювали на ще гарячий виріб.

Простішими у виготовленні були кулясті пляшечки з необробленими вінцями та довгою шийкою, подібні до сучасних лабораторних колб. У деяких випадках вони мають вигляд просто кулеподібного скляного пузиря, в інших – мають приплющене денце⁹⁶. Вінця таких пляшечок найчастіше необроблені – посудина просто відбита від складувної трубки. Ці вироби невеликих розмірів і, мабуть, слугували для зберігання ліків і парфумів. Таких посудин не збереглося, однак посудини подібного призначення пізнішого часу трапляються серед археологічних матеріалів давньоруської доби.

Прості у виготовленні нестійкі кубки конічної форми з округлим дном та обробленими вінцями датують XI ст. Такі кубки та їхні фрагменти знайдено В. Хвойкою під час розкопок на території Десятинної церкви й опубліковано в збірці Ханенків⁹⁷. Типологічні споріднені посудини було виявлено й у давньому Звенигороді, причому одна з них, зеленуватого кольору, – київського походження, а друга, із синього непрозорого скла, – візантійського виробни-

Посуд. Скло; видування, обмотування кольоровою скляною ниткою, формування. XI–XIII ст., Київ (Десятинна церква). За виданням: Церква Богородиці Десятинна в Києві



цтва⁹⁸. Пізніше до дна кубків почали приплавляти скляну стрічку для підвищення їхньої стійкості. Такі посудини знайдено в багатьох містах південноруських земель, вони навіть завозилися з Києва в далекий Булгар⁹⁹. Кубки були різних розмірів з прозорого, ледь жовтуватого чи зеленуватого скла найчастіше опуклі, піддон часто мав вигляд припавленої петельки. Їхня декоративність, як і гостродонних кубків, полягала переважно у відтінках кольору й контрасті між насиченим дном і тонким прозорим верхом посудини. Деякі фрагменти оздоблені наплавленими скляними нитями червоно-коричневого, світло-зеленого чи синьо-зеленого кольору. Прототипом таких кубків також є візантійські вироби, але вони найчастіше були зроблені з кольорового скла.

Склянки, які вгорі закінчуються розтрубом або мають циліндричну форму, демонструють подальший розвиток форми. На київському Подолі вони трапляються в шарах кінця XI – XII ст., фрагменти таких посудин археологи знаходять на багатьох пам'ятках киеворуського часу, навіть у Булгарі¹⁰⁰. Дно склянок, як правило, увігнуте, стінки майже прямі, краї вінець загорнуті назовні. Склянки прикрашали різнокольоровими скляними нитями, які розміщували горизонтально навколо тулуба чи вертикальними скляними наліпами.



Чаша візантійського походження. XII–XIII ст. За Г. Івакінім

Інколи орнаментальні смуги наносили темною фарбою. Вінця посудин утворювалися переважно загином краю посудини всередину чи, навпаки, – назовні, унаслідок чого утворювався своєрідний широкий манжет, що надавав посудині нарядного вигляду.

У XII ст. поширюється основний тип посуду – келихи з подвійним кільцевим дном. Повсюдно, у містах і поселеннях, під час розкопок трапляються їхні залишки, переважно фрагменти денця. Келихи різних розмірів і мають різні конфігурації стінок. У частини з них стінки конусоподібно розширені доверху. Ці посудини подібні до

гостродонних кубків, але мають широке подвійне дно, яке робили за допомогою шаблонів, що з'явилися на початку XII ст.¹⁰¹ Більшість із них трапляється в шарах XI – початку XII ст. під час розкопок у Києві¹⁰². Проте фрагменти денця від таких келихів знаходять під час розкопок майже всіх давньоруських пам'яток.

Особливо варті уваги тонкостінні тюльпаноподібні келихи з подвійним денцем, яке одночасно є ніжкою посудини. Фрагменти таких келихів знайдено в Києві, Новгороді, городищі Слободка на землі в'ятичів¹⁰³. Про широке побутування цього посуду в XII–XIII ст. свідчать масові знахідки денця і фрагментів стінок під час розкопок у багатьох містах на території України¹⁰⁴. У Вишгороді було зібрано близько сотні таких денця. В Успенському соборі в давньому Галичі в жіночому похованні другої половини XII ст. знайдено цілілу тюльпаноподібну посудину (заввишки 7,2 см)¹⁰⁵. Тіло та ніжку келиха виготовлено кількома прийомами з однієї заготовки скла за допомогою шаблону. Дно увігнуте глибоко всередину та утворює круглу ніжку, що невеликим перехватом переходить у верхню частину посудини. Денця таких келихів часто трапляються в домонгольських шарах не лише південноруських міст і поселень, а й на території північно-західної та північно-східної Русі¹⁰⁶. У цьому посуді приділяли увагу переважно прозорості матеріалу, тому келихи робили переважно гладкими, без додаткової обробки¹⁰⁷.

У другій половині XII ст. київські склярі освоїли видування в одночастинну форму, яка іноді мала рельєфні стінки, що засвідчують знайдені під час розкопок склян-



Фрагменти посудини східновізантійського походження. Скло; видування, розпис кольоровими фарбами. XI–XII ст., Київ. КЦАК ІА НАНУ

ки й келихи, прикрашені рельєфним вдавленим хвилястим орнаментом, утвореним вертикальними жолобками. Майже всі уламки такого посуду належать виробам із жовтого прозорого скла, що вказує на їхнє київське походження.

На території Нижньої Наддніпрянщини знайдено небагато скляного посуду. Він представлений дрібними маловиразними фрагментами різних посудин жовтуватого та жовтувато-зеленого кольору, вкритих патиною, серед яких лише вісім фрагментів дещо дають певне уявлення про форми й розміри посудин, що мають аналогії в багатьох давньоруських містах, насамперед у Києві¹⁰⁸.

Уявлення про побутування в давньоруському Києві близькосхідного та візантійського скляного посуду дають знахідки фрагментів художнього скла, що часто трапляються під час археологічних розкопок. Судячи з їхньої різноманітності, з Візантії та її провінцій привозили тонкостінні кубки, флакони, чаші, посудини для парфумів та інші предмети з безколірного, білого, синього, блакитного та червонофіолетового скла, розписаного червоною, зеленою й білою емаллями та золотом, а також прикрашені по стінкам горизонтальними скляними нитями білого й світло-зеленого кольорів. Як приклад, можна розглядати знахідку сферичної чаші в урочищі Гончарі й Кожум'яки. Вдалося зробити її графічну реконструкцію. Чашу виготовлено зі скла жовтувато-білого кольору, розписано золотом і червоною емаллю – орнаментальними смугами з хвилястим мотивом і медальйоном, обабіч якого зображено рослинні гілки та птахів, можливо, соколів¹⁰⁹.

Найближчою аналогією розглянутого виробу є чаші з Новогрудка (РБ)¹¹⁰, куди вони потрапляли, імовірно, через Звенигород з Коринфа чи сирійських провінцій Візантійської імперії, звідки наприкінці XII – на початку XIII ст. ввозилися на Русь унікальні скляні посудини. Безперечно, подібний посуд був зразком для місцевих майстрів-склоробів. Про це свідчать знахідки на території Києво-Печерського монастиря скляних посудин з місцевої сировини, які за формою подібні до візантійського посуду. Останнім часом багато фрагментів імпортного посуду знайдено під час розкопок на Подолі в Києві. Більшість із них зроблено з матового скла блакит-

Фрагменти імпортного посуду. Скло; видування, розпис, фляндрування, обмотування кольоровою ниткою. XI–XII ст., Київ. КЦАК ІА НАНУ



ного, синього, вишневого та яскраво-зеленого кольору, прикрашено світлими скляними нитями або розписано золотом, що властиво для посуду синього забарвлення (колір, характерний для візантійських скляних виробів).

Найцікавішими є фрагменти скляної чаші з напівпрозорого скла молочного кольору із зображенням тварин (імовірно, пантер), виконаним методом гарячого емалювання. Контур фігур зроблено червоною емаллю, а середина – зеленуватого й рожевого кольору. Тло над тваринами заповнено в'юнкими стеблинами, листками, бруньками й дрібними рисочками, що нагадують арабську в'язь – прийом, характерний для декоративного мистецтва ісламського світу. Поверхня, по якій ідуть тварини, оформлена двома горизонтальними смугами, між ними розміщено рослинний

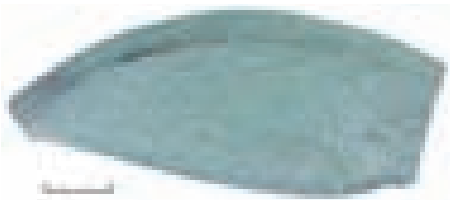
орнамент. Контури рисунка також виконані червоною емаллю. Середина горизонтальних смуг вкрита зеленою емаллю, а середина рослинного орнаменту – золотом. На жаль, скло вкрите легкою патиною, яка злущується разом з орнаментом. Стельові ознаки рисунка, засоби оздоблення, притаманні мініатюрам і декоративному мистецтву ісламських країн, вказують на походження зі східновізантійських провінцій¹¹¹.

Фрагменти імпортного посуду трапляються і на сільських поселеннях. Так, на поселенні Ліскове знайдено фрагмент блюда діаметром 20 см з напівпрозорого темно-зеленого скла, прикрашений зсередини по краю вінця коричневою смугою завширшки 3 см¹¹². Покриття скляних виробів смугами коричневого люстру вперше трапляється на кераміці, мальованій люстром, і скляному посуді Єгипту раннього періоду Аббасидів (VIII ст.)¹¹³.

Незважаючи на те, що зразками для виготовлення вітчизняних скляних посудин для пиття були візантійські вироби, київський посуд мав свої особливості. По-перше, його забарвлення було натуральним (жовтуватого й зеленуватого кольорів) і водночас для більшості посуду виконувало декоративну функцію. По-друге, посуд видували переважно вільним способом і лише наприкінці XII ст. почали використовувати одностайні форми, а в першій половині XIII ст., перед монгольською навалою, – двочастинні.

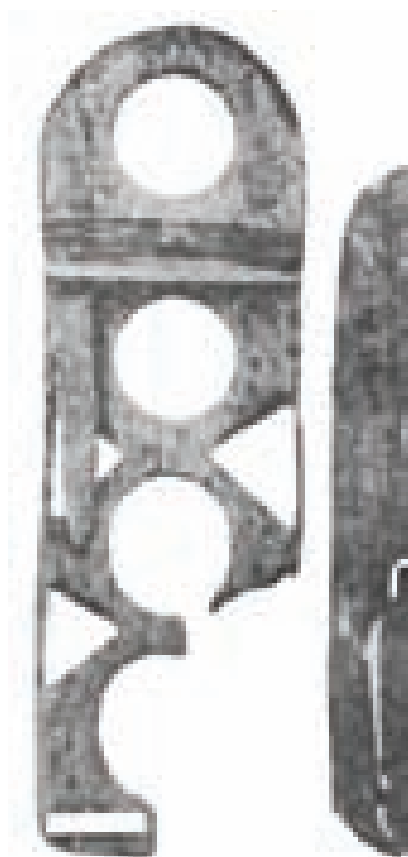
Віконне скло з'явилося у Київській Русі разом із будівництвом храмів і на перших етапах розвитку склярства, мабуть, привозилося з Візантії або виготовлялося на місці греко-візантійськими майстрами за візантійськими рецептами й технікою. Його робили прямокутної форми методом відливки та пресування у формі, на що вказують округло потовщені краї віконниці й рівна гладка поверхня. Вікна Десятинної церкви мали квадратні або прямокутні віконниці блакитного кольору візантійського походження, фрагменти яких було знайдено під час розкопок¹¹⁴.

З появою в першій половині XI ст. видувного скла набули поширення круглі віконниці вітчизняного ви-



Віконниця (фрагмент). Скло. XI–XII ст., Київ. КЦАК ІА НАНУ

Рами віконні (фрагменти). Дерево; різьблення. За М. Каргером



робництва вільного видування діаметром від 14 до 17 см і 1–3 мм завтовшки. Вони використовувалися не лише в храмах, а й у палацах та боярських садибах. Склили переважно храми й княжі та боярські тереми. У руїнах київських палат X–XI ст., на Ярославів дворішці, серед розкопок княжих жител Чернігова, давнього Галича, давнього Білгорода, Звенигорода та в багатьох інших містах Київської Русі, де були побудовані церкви.

У XIII ст. на західних територіях Київської Русі оформлення монументальних споруд збагачується орнаментальними вікнами з різнокольорових віконниць. Поблизу давнього Галича відкрито залишки двоповерхового будинку, імовірно, княжої грідниці, яка згоріла в 1240 році. Серед руїн було знайдено значну кількість фрагментів різнобарвного віконного скла – жовтого, зеленого і червоного¹¹⁵. Це, очевидно, залишки вітражів, які на той час широко використовувалися в європейських країнах для оформлення романських храмів. На території Київської Русі вітражі не поширилися.

Як бачимо, у X ст. всі скляні вироби на території Київської Русі були привізні, хоча деякі дослідники висловлюють думку про існування вже в середині X ст. майстерень з виготовлення намистин із привізних скляних зливків, але вони, імовірно, виготовлялися приїжджими греко-візантійськими майстрами. Склярство як ремесло і вид ужиткового мистецтва з'явилося на території Київської Русі наприкінці X – на початку XI ст. в Києві й на перших етапах свого розвитку повністю залежало від візантійських майстрів. Поступово, навчившись у греко-візантійських склярів виготовляти просте свинцево-кремнеземне скло й робити з нього скляні кубики для підлогових мозаїк, браслети, намистини та каблучки, київські майстри шляхом експериментів у першій половині XI ст. винайшли новий трикомпонентний рецепт шихти для виготовлення вітчизняного скла, який дозволив видувати посуд і круглі віконниці.

З Києва – центра склоробства – вироби розповсюджувалися по всій території Русі, у тому числі в Західній, Північно-Західній та Північно-Східній Русі, а також у Південній Наддніпрянщині й Волзькій Булгарії. Ще в першій половині XI ст., за результатами археологічних досліджень, у Києві 80 % скляних виробів були імпортного походження, а вже в XII–XIII ст. цей показник зменшився до 20 %. Особливо це стосується прикрас (намистин, каблучок, вставок у персні тощо), насамперед браслетів.

Аналогічна ситуація склалась і для емальовальної справи, яка найменше залежала від скловаріння, оскільки потребувала скло в зливках. Тому вже в XII ст. з'являються окремі школи з виготовлення емалевих прикрас у Новгороді, Рязані та інших містах Давньої Русі.

Виробництво видувного посуду не поширилося за межі Києва, який до монгольської навали залишався єдиним центром виготовлення цієї категорії виробів. Київський посуд, повторюючи асортимент візантійських виробів, відрізнявся простішими декоруванням і формами. Тому він був, мабуть, як і прикраси, дешевшим за імпортний і популярнішим серед населення. Для задоволення попиту на скляні вироби розширилася мережа майстерень з виробництва скла.

Виникнення та розвиток склярства Київської Русі, витоки якого походили з Візантії, мало велике значення для загального розвитку ремесла в Східній Європі. Перед монгольською навалою рівень професійної майстерності київських склярів значно підвищився, але монгольський напад зупинив подальший розвиток склярства, хоча деякі види скляного виробництва (виготовлення полив'яних керамічних плиток і посуду) існували й після монгольської навали та стали основою для відродження вітчизняного склярства в XVI–XVII ст.

ТКАЦТВО, ВИШИВКА

Одним із видів декоративно-ужиткового мистецтва Київської Русі було художнє декорування тканин і оздоблення одягу: узорне ткання, вишивка (нитками та перлами), гаптування, обшивання деталей одягу золототканними шовковими стрічками, смугами кольорового шовку та металевими пластинками-дробницями зі вставками з дорогоцінних каменів або без них. Мистецтво прикрашання тканини було тісно пов'язане з ткацтвом і виготовленням одягу.

Ткацтво в епоху Київської Русі було однією з найважливіших галузей домашнього ремесла. Однак про виготовлення тканин та їхнє художнє декорування, так само як і про виготовлення та оздоблення одягу, збереглося надзвичайно мало відомостей. У фундаментальних дослідженнях, присвячених археології Київської Русі, її культурі та декоративно-ужитковому мистецтву, увага дослідників зосереджувалася переважно на вивченні тих галузей ремесла й художньої творчості, що часто згадуються в писемних джерелах і добре представлені в матеріалах із розкопок міст, сіл і поховальних пам'яток. Крім того, більша частина знайдених фрагментів текстилю та елементів одягу належним чином не опублікована.

Одяг і ткані вироби, які широко використовувались у побуті населення Київської Русі, збереглися лише в поодиноких зразках і фрагментарно. Це пов'язано з тим, що тканини, ткані вироби й одяг з плином часу руйнувалися в першу чергу. Тому джерельною базою для вивчення художнього декорування тканин та одягу в епоху Київської Русі є тільки окремі залишки, знайдені під час археологічних розкопок, літописні повідомлення та вироби давньоруського мистецтва, де зображено одяг, прикрашений різноманітними декоративними елементами.

Згадки про тканини, з яких шили вбрання різні верстви давньоруського суспільства, про ткані вироби, що використовувалися на свята чи в повсякденному житті, та власне про одяг є в давньоруських літописах, літературних пам'ятках, берестяних грамотах. Одяг і різноманітні ткані вироби з елементами художнього декорування представлені у фрескових та мозаїчних розписах храмів, на виробках декоративно-ужиткового мистецтва.

Ткацтвом у досліджуваний період займалися жінки. У "Повісті временних літ" є повчальний опис дружини й господині в домі, що власноруч спряде шерсть і льон, витче з них лляні й вовняні тканини, з яких потім пошиють одяг домочадцям: **"вси свои єє одени б҃дуть"**¹. Це літописне повідомлення не лише свідчить про те, що ткацтво було жіночим заняттям, але й називає матеріали, з яких місцеві майстрині виготовляли тканини. Це були льон та "волна" (овеча шерсть), які чесали й пряли у кожній господі.



Зображення смугастої тканини на одязі персонажів (стулки браслета з Городищенського скарбу 1970 р.). XII ст. Світлина О. Брайчевської

У боярських і княжих дворах прядіння й ткацтво також були заняттями жіночої частини двірні, а керувала цим процесом сама господиня. У селах і містах жінки пряли й ткали у кожній родині, що було зумовлено не лише потребами сім'ї, а й необхідністю сплачувати феодалний оброк тканинами та тканими виробами. Це підтверджують і археологічні матеріали. Прясла із червоного овруцького шиферу, які нанизували на нижній кінець веретена, щоб зробити його важчим, завжди присутні серед матеріалів із розкопок міст і селищ доби Київської Русі й свідчать про поширення прядіння й ткацтва.

Трапляються також знахідки фрагментів ткацького верстата. Зокрема, під час розкопок Чернігівського дитинця, які проводила восени 2006 року Чернігово-Сіверська експедиція Охоронної археологічної служби України ІА НАН України, було виявлено залишки житла, датованого XIII ст. У його заповненні збереглися такі елементи ткацького виробництва: фрагменти горизонтального ткацького верстата – бердо, частина ничинців з навоєм, залишки конопляної мотузки та шнура, тріпало, шиферні прясла, залишки обгорілої шерстяної і лляної тканин та добре вичесаного льону, підготовленого для прядіння². Аналогічний ткацький комплекс було знайдено під час розкопок стародавньої Твері³.

Лляні тканини, згідно з писемними свідченнями, були двох видів – тонкі (“частини”) і грубі (“толстини”)⁴. Ще одним різновидом грубої тканини, яку ткали з конопляної пряжі, була “дерюга” (ряднина), що згадується у “Слові Данила Заточника”⁵.

У пам'ятках давньоруської писемності також є згадки про вовняні тканини – “орницю”, “сукно свиточне” та “власяницю”⁶. Терміном “орниця” позначали як сукно місцевого виробництва, так і виготовлений з нього одяг. У “Студійському уставі” XII ст. зазначається, що ченцям дозволено носити вбрання “толстыя, из черного орница ччащены”⁷. Це повідомлення свідчить

Зображення смугастої тканини на одязі “русальця” (стулка браслета з Тверського скарбу 1906 р.). XII ст. За Б. Рибаківим



про те, що орниця належала до вовняних тканин місцевого виробництва, оскільки в київських монастирях того часу не дозволяли носити одяг із дорогих привізних тканин. Різновидом вовняної тканини, який використовувався в X–XIII ст. для пошиття свит у середовищі заможного населення Київської Русі, писемні джерела називають також “сукно свиточное”⁸. Орниця та сукно свиточне були вовняними тканинами вищого ґатунку, а власяниця була грубою тканиною, витканою з товстих ниток з погано вичесаної вовни. Власяницю використовували переважно для пошиття верхнього одягу селян, міщан, нижчих верств духовенства та ченців. “**Свита власяна, остра на тѣлѣ**” як верхній одяг ченців згадується в “Житії Феодосія Печерського”⁹.

Крім сувоїв частин, толстин, ряднини, орниці та власяниці, давньоруські майстри ткали також скатертини, пової, убруси, які використовувались і для потреб сім’ї, і для сплати феодалного оброку. Ці ткани вироби, за винятком двох невеликих фрагментів рушників, не трапляються серед археологічних матеріалів.

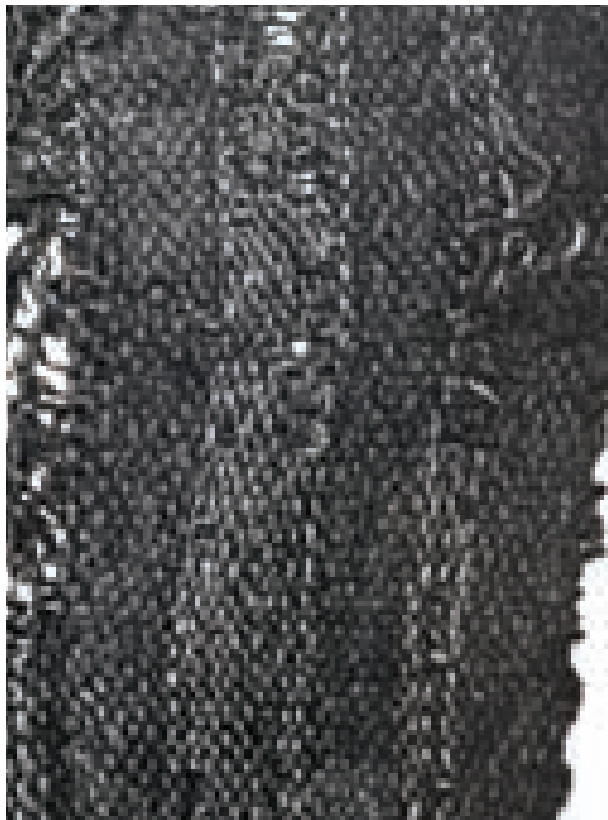
Лляні та конопляні тканини завжди були природного білого або сірувато-білого кольору. З них виготовляли нижній та літній одяг, простирадла, скатертини, убруси, які дуже цінувалися. Це засвідчує ст. 33 Уставу князя Ярослава про церковні суди, де йдеться про покарання злодія, який “**крадѣтъ вѣлыя порты, или портища или полотны**” (одяг з тонкої й товстої білої тканини та сувої білого полотна) і коли буде спійманий, то за скоєний злочин повинен буде заплатити великий штраф – чотири гривні сріблом¹⁰. Тонкі лляні тканини, особливо виткані власноруч знатними

жінками, були цінним князівським дарунком іноземним купцям і послам¹¹.

Орниця, сукно свиточне та власяниця, залежно від того, з ниток якого кольору вони були виткані, могли бути і природного чорного, коричневого або білого кольору, і прикрашені різнобарвним орнаментом. Для виготовлення кольорових лляних, конопляних і вовняних тканин нитки фарбували в синій, зелений, червоний, чорний та жовтий кольори. Для фарбування ниток використовували різноманітні барвники рослинного й мінерального походження. Для отримання зеленого кольору застосовували ялинову хвою, кропиву, листя берези. Синій колір отримували з індигоносних рослин, зокрема, з насіння вайди (*Isatis tinctoria*). Фарбування ниток дубовою, вільховою та березовою корою давало різні відтінки коричневого кольору. Червоний колір (від яскраво-червоного до темно-червоного) отримували, використовуючи трав’янисту рослину – червець (*Coccus polonicus*). З мінеральних барвників для фарбування тканин найчастіше застосовували вохру та червоний залізняк¹².

Найпростішим способом декорування вовняних тканин було поєднання в процесі ткацтва різноколірних ниток

Фрагмент смугастої тканини. Вовна. XIII ст., Вітебськ (РБ). Світлина О. Брайчевської



основи й утоку, тому найелементарнішим орнаментом на тканині стали поздовжні кольорові смуги. Вовняні тканини, прикрашені такими смугами, використовувалися для пошиття верхнього та поясного чоловічого й жіночого вбрання: свит, верхніх сорочок, поняв, штанів-портів. Зображення чоловічого та жіночого одягу, тканина якого прикрашена поздовжніми орнаментальними смугами, трапляються на деяких виробах ужиткового мистецтва X–XIII ст., зокрема на двостулкових браслетах-наручах, що були складовою частиною жіночого святково-ритуального костюма й, судячи з географії знахідок, поширені на всій території давньоруських земель.

Так, у довгих верхніх сорочках, виготовлених зі смугастої тканини, зображені персонажі на браслеті зі скарбу, знайденого під час розкопок біля с. Городище Деражнянського району Хмельницької області¹³. Заправлені в чоботи штани-порти зі смугастої тканини як складова частина костюма танцюючого “русальця” (рядженого на купальських святах) представлені також на стулці браслета-наруча з Тверського скарбу 1906 року¹⁴.

Аналогією зображення смугастих тканин є фрагмент вбрання, знайдений під час розкопок стародавнього Вітебська¹⁵. Цей фрагмент чоловічого (судячи за розмірами) верхнього одягу нагадує літописну свиту, яку шили з товстих вовняних тканин різного гатунку¹⁶. Від свити зберігся лише стан, пошитий з двох полотниць товстої вовняної тканини темно-коричневого кольору завширшки 40 см, прикрашених трьома витканими смугами білого кольору. Унаслідок того, що нитки основи були двоколірні (коричневі й білі), а піткання – коричневі, орнамент мав вигляд трьох білих поздовжніх смуг. Нитки, з яких було зроблено тканину, – нефарбовані, природного білого та коричневого кольору, дуже товсті, оскільки спочатку вони були випрядені, а потім ще й скручені вдвоє.

Складнішим тканим орнаментом на вовняних тканинах була кольорова клітинка. Як свідчать матеріали археологічних досліджень, тканий орнамент у вигляді поздовжніх смуг поширений у всіх регіонах давньоруських земель, а картатий малюнок був характерним елементом декорування тканин лише на землях Північно-Східної Русі¹⁷.

У побуті феодальної знаті та багатих городян, згідно з літописними свідченнями, також широко використовувалися шовкові тканини різного гатунку, кольору й художнього оздоблення – “паволокы”, “аксамыгы” “оловир грѣцкый”, які потрапляли в давньоруські міста й села з Візантії та країн Сходу.

Одна з перших згадок про паволоки (одноколірні шовкові тканини полотняного переплетіння без візерунка) є в “Повісті временних літ” (907), де розповідається про похід князя Олега на Царгород, який був настільки успішним, що навіть вітрила на його кора-



Оздоблення смугами шовку чоловічої сорочки. Шовк. XII ст., Ізяславль. Світлина М. Каргера з архіву О. Брайчевської

блях при поверненні додому були пошиті з шовку¹⁸. Паволоки згадані й серед викупу, який отримав від візантійського імператора Романа київський князь Ігор під час походу на Візантію 944 року: **“вземъ с грекъ злато и паволоки и на вся воя”**¹⁹.

Бажання перенести столицю своєї держави на Дунай київський князь Святослав мотивував тим, що туди сходяться всі земні багатства, зокрема й шовкові тканини: **“от Грекъ злато, паволоки, вина овоцехе различныя”**²⁰. Шовкові тканини в X–XIII ст. завдяки їхнім протипаразитним властивостям надзвичайно високо цінувалися не лише в Київській Русі та інших європейських країнах, а й у Візантії. Шовкові вироби та одяг, так само як золото й вироби з нього, були атрибутами знатності, доблесті й багатства та входили до складу князівських скарбів. Київський князь Святослав Ярославич, приймаючи 1075 року німецьких послів, показував їм своє багатство: золото, срібло й паволоки²¹. Шовкові тканини одночасно із золотом і сріблом згадуються й серед військової здобичі та втраченого майна: **“разграбнша домъ княж... злато и сребро, порты, паволоки и имѣнне ему же не бѣ числа...”**²². Наведені літописні повідомлення свідчать про те, що шовкові тканини широко використовувалися як у князівському, так і в дружинному побуті.

Паволоки, часто згадувані в писемних джерелах, застосовувались і для пошиття одягу, і для його оздоблення. Смугами червоного або жовтого шовку обшивали виріз горловини, розріз на грудях, стоячі коміріці, поділ та рукави одягу, головні убори князів, феодалів, купців і багатих городян, пошиті з шовку іншого кольору. Сільське населення, зважаючи на високу ціну шовку, використовувало його значно менше й лише для оздоблення святково-ритуального вбрання, який шили з тканин місцевого виробництва.

Одяг феодальної знаті та дружинників шили з шовкових тканин різного кольору, але найпрестижнішим, судячи з літописних повідомлень, був одяг з червоного шовку. **“Очервлена и багряна одѣнья”**²³ означали знатність і належність до верхівки тогочасного суспільства. Це підтверджується й археологічними матеріалами. Більшість фрагментів шовкових тканин, знайдених під час археологічних розкопок міст, селищ і некрополів, були одноколірними, мали просте полотняне переплетіння й забарвлення різних відтінків: оранжево-червоного, коричнево-червоного, малинового, вишнево-коричневого та вишнево-рожевого²⁴. Траплялися також фрагменти шовку синього кольору.

Залишки одноколірних шовкових тканин було знайдено під час археологічних розкопок поховань феодальної знаті в давніх Києві, Чернігові, Білгороді, Галичі, Володимирі²⁵. Фрагменти багатого одягу, пошитого з такого шовку, також були в культурних шарах Райковецького та Ізяславського городищ²⁶ і некрополя городища Шаргород (стародавній Торчеськ)²⁷. Зокрема, серед Михайлівського скарбу 1903 року знайдені фрагменти яскраво-рожевого шовку полотняного переплетіння, які були залишками жіночого повою. Унаслідок того, що нитки основи й утку розміщувалися на певній відстані один від одного, тканина повою була прозорою та легкою²⁸. Головні покривала з такого самого тонкого шовку було знайдено під час розкопок 1967 року в Успенському соборі Московського Кремля та Гнєздовському могильнику²⁹.

Під час розкопок житла часів Київської Русі біля с. Городище Шепетівського району Хмельницької області було знайдено великий фрагмент чоловічої сорочки, пошитої з одноколірного шовку. Виріз горловини та поділ обшито смугою шовку відмінного від тканини сорочки кольору. Таку саму декоративну шовкову смугу було вшито в з'єднувальні шви між станом сорочки та рукавами. Фрагменти шовкового одягу, поділ якого обшитий смугою іншого кольору, походять і з тайника Десятинної церкви в Києві³⁰.

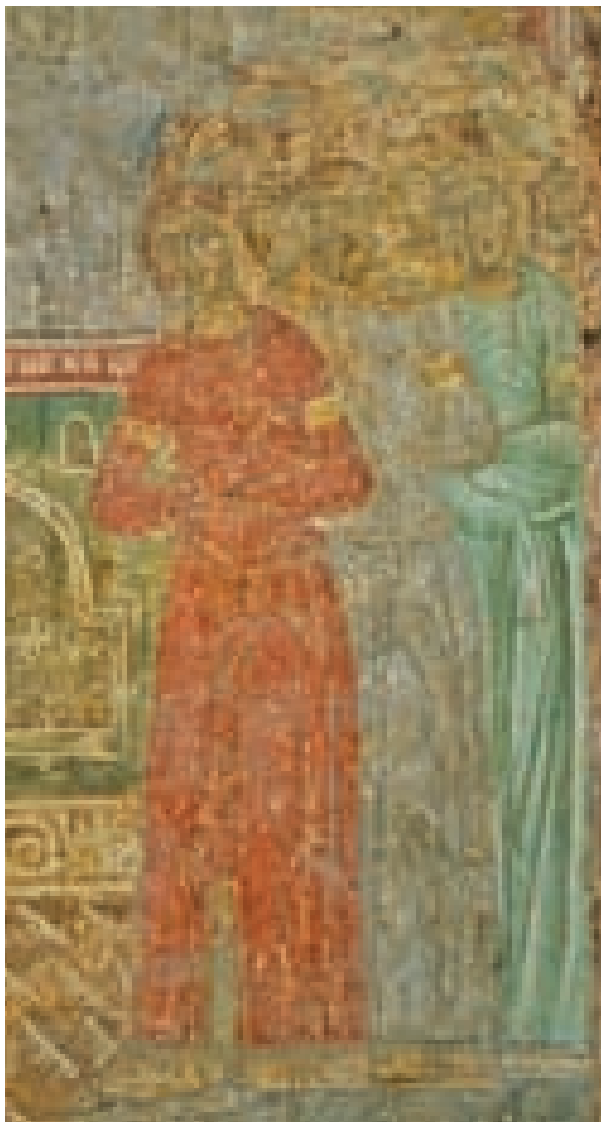
Подібні елементи декору мають сорочки персонажів, зображених на срібних браслетах-наручах³¹. Широкі декоративні смуги, які імітують шовкову тканину іншого кольору, прикрашають вирізи горловин, з'єднувальні шви між рукавами й ста-

нами та подоли сорочки танцівниці й довгого одягу гусяра на браслеті з Михайлівського скарбу 1903 року. Так само прикрашено чоловічі та жіночі сорочки на наручах із Старорязанського й Тверського (1906) скарбів.

На відомій мініатюрі Ізборника 1073 року подоли вбрання князя Святослава Ярославича та членів його родини прикрашено різнокольоровими смугами шовку. На фрескових зображеннях святих-воїнів у розписах XII ст. в Кирилівській церкві під військовими обладунками бачимо сорочки, подоли яких також декоровано смугами з шовку іншого кольору. Багатий довгополий верхній одяг з тканин червоного, синього та зеленого кольору, прикрашений широкою смугою жовтого кольору, яка імітує шовкову тканину, зображено на фресковій композиції “Святий Кирило учить людей” у південній апсиді Кирилівської церкви в Києві.

У літописних текстах, починаючи від XII ст., з'являється ще одна назва привізних шовкових тканин – “оксамит”. Оксамит згадується під 1164 роком в Іпатіївському літописі серед подарунків, надісланих князю Роману Мстиславичу візантійським імператором, аби він погодився прийняти митрополита Іоанна, відправленого з Константинополя на київську митрополічу кафедру³². Про існування багатого одягу з оксамиту свідчить і літописна розповідь про вбивство Андрія Боголюбського. Кузьма, очевидно, один із княжих слуг, що лишилися вірними князю, дорікає князю ключнику, який був серед убивць: “помнишь ли въ которыхъ портѣхъ пришѣлъ башеть, ты нынѣ въ аксамитѣ стоиши, а князь нагъ лежить”³³. У “Слові о полку Ігоревім” оксамит, разом із золотом та паволоками, згадується як військова здобич воїнів Ігоря Святославича³⁴.

Оксамит, згадуваний у літописних текстах, на відміну від паволок, був поліхромною візерунчастою шовковою тканиною складного саржевого переплетіння, при виготовленні якої не використовувалися золоті нитки піткання³⁵. Назва цього сорту шовкової тканини була прямим запозиченням із грецької мови – у Візантії в XI–XII ст. різнокольоровий візерунчастий шовк високої якості називали “exsamitos”. Малюнок на оксамиті був великого розміру й зображав геральдичних тварин і птахів: орлів, павичів, левів, слонів. Досить часто на оксамиті було виткано складні поєднання елементів геометричного та рослинного орнаментів у вигляді кіл, розеток, крину³⁶.



Оздоблення чоловічих верхніх сорочок (фреска “Святий Кирило вчить людей”). XII ст., Кирилівська церква, Київ. Світлина НЗ “Софія Київська”



Оксамит іспанського виробництва (фрагмент). XII–XIII ст., жіноче поховання, с. Росава Київської обл. За М. Фехнер

жав. Лише на початку XI ст., коли продаж шовкових тканин чужоземним купцям і дарування шовкового одягу іноземним володарям було дозволено, одноколірні (паволоки) та поліхромні шовкові тканини із витканими складними елементами рослинного орнаменту й геральдичними фігурами (оксамити) потрапили на землі Київської Русі, де почали широко використовуватись у побуті місцевої знаті. Оксамити з витканими геральдичними зображеннями використовувалися лише для пошиття парадно-церемоніального чоловічого князівського вбрання³⁷.

Фрагменти одягу з оксамиту представлені й серед археологічних матеріалів з розкопок пам'яток Київської Русі. Залишки жіночого головного покривала з оксамиту було знайдено в багатому похованні XII–XIII ст. біля с. Росава Київської області³⁸. Повой виготовлений з двостороннього поліхромного шовку червоного кольору з витканим зображенням чотирипелюсткових квіток. У серцевині кожної квітки, на кожній її пелюстці та між квітками золотними нитками виткано кружечки. Такі самі кружечки, утворені золотними нитками піткання, розміщені в центрі зіркоподібних фігур із зображеннями левів на тканині іспанського виробництва, яка зберігається в церкві Святого Марка в Ліоні³⁹. Це свідчить

Оксамит візантійського виробництва (фрагменти): 1, 2 – з жіночого поховання XII–XIII ст., с. Росава Київської обл.; 3 – з тайника Десятинної церкви. За М. Фехнер і М. Каргером



Як правило, такі тканини були червоного чи синього кольору, а орнаментальний малюнок на них – або такого ж кольору, або контрастний (синій, червоний, зелений). Тканини з геральдичними зображеннями використовувалися для виготовлення костюмів імператора та його родини, придворної знаті й вищих церковних ієрархів.

Виробництво шовку у Візантії було державною монополією і тривалий час його використовували лише для пошиття вбрання імператора та вищих церковних ієрархів. Шовкові тканини не дозволялося продавати іноземним купцям, а одяг дарувати правителям сусідніх держав. Лише на початку XI ст., коли продаж шовкових тканин чужоземним купцям і дарування шовкового одягу іноземним володарям було дозволено, одноколірні (паволоки) та поліхромні шовкові тканини із витканими складними елементами рослинного орнаменту й геральдичними фігурами (оксамити) потрапили на землі Київської Русі, де почали широко використовуватись у побуті місцевої знаті. Оксамити з витканими геральдичними зображеннями використовувалися лише для пошиття парадно-церемоніального чоловічого князівського вбрання³⁷.

Фрагменти одягу з оксамиту представлені й серед археологічних матеріалів з розкопок пам'яток Київської Русі. Залишки жіночого головного покривала з оксамиту було знайдено в багатому похованні XII–XIII ст. біля с. Росава Київської області³⁸. Повой виготовлений з двостороннього поліхромного шовку червоного кольору з витканим зображенням чотирипелюсткових квіток. У серцевині кожної квітки, на кожній її пелюстці та між квітками золотними нитками виткано кружечки. Такі самі кружечки, утворені золотними нитками піткання, розміщені в центрі зіркоподібних фігур із зображеннями левів на тканині іспанського виробництва, яка зберігається в церкві Святого Марка в Ліоні³⁹. Це свідчить про те, що, крім шовкових тканин візантійського виробництва, завдяки широким торговельним контактам, у міста й села Київської Русі потрапляли й оксамити іспанського походження, для яких було характерне використання золотних ниток піткання.

Під час розкопок усипальниці Андрія Боголюбського знайдено фрагменти багатого князівського одягу, пошитого з оксамиту, імовірно, теж іспанського виробництва, із зображеннями левів і папуг⁴⁰. Левині морди й тулуби птахів на цій тканині також виткано золотними шовковими нитками.

До оксамитів візантійського походження належать фрагменти темночервоного шовку зі складним тканим орнаментом у вигляді круглих медальйонів, прикрашених по контуру зобра-

женнями перлин, листя рослин, серцеподібних фігур із насінням усередині, з якого виростають пагони. Ці фрагменти знайдено серед Михайлівського скарбу 1903 року (Київ), під час розкопок багатого жіночого поховання поблизу с. Росава та в тайнику Десятинної церкви⁴¹.

Як свідчать археологічні матеріали, для оздоблення одягу також широко використовували шовкові золототкані стрічки, якими прикрашали жіночі головні убори, вирізи горловин у жіночих і чоловічих сорочках та плащі-корзна. На стрічках було виткано елементи рослинного та геометричного орнаменту у вигляді косих ліній, ромбів, “ялинки”, складної геометричної плетінки. Трапляються також фрагменти з витканими зображеннями святих. На землі Київської Русі золототкані стрічки потрапляли також з Візантії, де при імператорському дворі були спеціальні ткацькі майстерні, що виготовляли такі стрічки й нашивки для церемоніальних костюмів імператора та придворного оточення⁴². Після зняття заборони на торгівлю шовком між Візантією та її сусідами ці вироби потрапили до Київської Русі й використовували для оздоблення одягу та головних уборів не лише місцевих володарів і феодальної знаті, а й простолюду.

Крім візантійської шовкової тасьми, для оздоблення одягу використовували мереживну тасьму та інші прикраси, які місцеві майстрині плели гачком із шовкових і льняних ниток. Фрагменти таких виробів знайдено під час розкопок некрополя с. Шарки⁴³.

Різновидами художнього декорування тканин і вбрання в епоху Київської Русі були вишивка та гаптування. Святковий одяг рядових жителів міст і сіл, пошитий з тканин місцевого виробництва, оздоблювали вишивкою кольоровими нитками з вовни, льону та конопель. Також використовували дорогі шовкові нитки, які потрапляли на землі Київської Русі з Візантії. Вишиванням, як і прядінням та ткацтвом, займалися жінки й дівчата в кожній родині. Вишивка прикрашала святкові чоловічі та жіночі сорочки простолюду та убруси, які виготовляли з тканин місцевого виробництва. Вишивки білими та кольоровими нитками місцевого походження на полотняних тканинах знайдено лише в двох випадках: на фрагменті домотканого рушника, у який було загорнуто скарб, відкритий 1876 року на Вознесенському узвозі в Києві; та на фрагменті домотканої тканини з Михайлівського скарбу 1903 року⁴⁴.



Стрічки візантійського виробництва (фрагменти). Шовк. Некрополь Шаргородського городища XII ст. Світлина з архіву Л. Клочко





Тасьма мереживна (фрагменти): 1 – виплетена гачком, з грушоподібними підвісками; 2 – виплетена гачком, що з'єднує смужки тканини. Некрополь Шаргородського городища XII ст. Світлини з архіву Л. Клочко

Прикладом місцевої вишивки шовковими нитками по шовку є орнаментальна смужка з поховання в Київській області, яка датується XII ст. На ній вишито орнамент у вигляді композиції з трьох арок, що повторюються. У центральній арці розміщено схематичне погрудне зображення людської постаті, у бокових – зображення птахів⁴⁵.

Про поширення вишивки на домотканих тканинах і виробих з них свідчать лише схематичні зображення оздоблення одягу учасників русальних ігрищ з браслетів-наручів. Зокрема, на браслеті з Михайлівського скарбу 1903 року сорочка танцівниці має довгі рукави, прикрашені хвилястими лініями вишивки, що імітують струмені води. Схематичний малюнок вишивки у вигляді хвилястої лінії прикрашає також розріз сорочки на грудях. Сорочки гусяря та воїна, зображених на цьому ж браслеті, також оздоблені схематичною вишивкою на рукавах і на грудях. Вишитий орнамент у вигляді паралельних хвилястих ліній розміщений на рукавах та

подолі сорочок танцівниць на браслетах, знайдених під час розкопок Старої Рязані, та з фондів ДІМ⁴⁶. Вишивка у вигляді хвилястих ліній, які імітують воду, зображена й на грудях сорочки “русальця” на браслеті з Тверського скарбу 1906 року.

Значно краще вивчена й ширше представлена серед археологічних матеріалів часів Київської Русі золотна вишивка, чи гаптування. На відміну від простих орнаментальних мотивів, вишитих нитками місцевого виробництва або шовком на домотканому полотні, гаптування вимагало певних умінь і практичних навичок. Золотна вишивка в Київській Русі була мистецтвом, якому навчали при монастирях. Як свідчать історичні джерела, одна з перших шкіл, у якій молодих дівчат зі знатних родин навчали “**писанню, також ремеслам, пенню, швенню и иным полезным им знаниям**”, була заснована в Києві Анною-Янкою Всеволодівною при Андріївському монастирі, де вона прийняла постриг⁴⁷. Відомою гаптаркою була й княгиня Анна, дружина великого київського князя Рюрика Ростиславича, яка “**прилежала трудам и рукоделіям, швенню златом и сребром, яко для себя и своих детей, паче же для монастыря Выдубицкого**”⁴⁸.

Для гаптування використовували лише тонкі шовкові нитки, щільно обвиті смужками золота, срібла, позолоченого срібла чи міді⁴⁹. Незважаючи на те що всі необхідні матеріали були привізними (шовкові тканини, золотні, срібні та різнокольорові шовкові нитки) і дорогими, гаптування прикрашало не лише речі культового призначення та одяг феодальної знаті, а й окремі деталі святково-ритуального вбрання міського та сільського населення Київської Русі.

Гаптарки Київської Русі досконало володіли техніками гаптування “у прокол”, “у прикріп” та “канитель”. При техніці “у прокол” золотна нитка прошивалася наскрізь через тканину. Аби не порвати сухозлітку під час протягування, нитки тканини спочатку проколювали тонкими кістяними чи бронзовими “проколками”, а в утворені

отвори обережно протягували золотну нитку. На лицьовому боці виробу ширина стібка становила близько 7 мм, а на вивороті дорівнювала лише ширині двох-трьох ниток тканини, на якій вишивався орнамент. Кожен новий стібко починався із середини попереднього й щільно прилягав до нього. Тканина, вишита такою технікою, здавалася суцільною поверхнею із золотим блиском. Стібки клалися або паралельними рядами, або по кривій, відповідно до вигинів ліній малюнка (так званий шов по формі). Для вишивання вузьких орнаментальних смужок застосовувався шов “ялинкою”. З метою урізноманітнення кольорової гами майстрині або повністю покривали стібками всі деталі орнаменту, або лише позначали його контури.

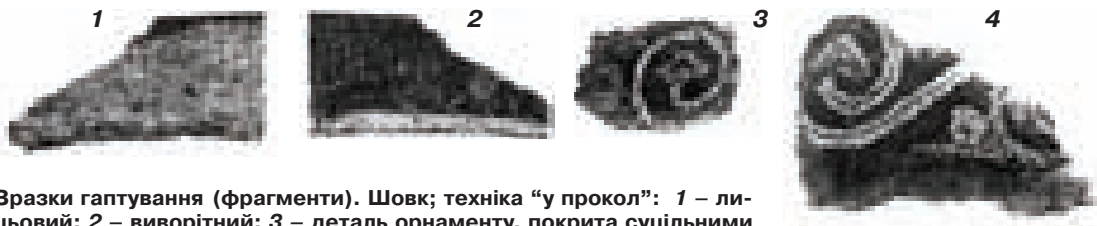
Техніка гаптування “у прикріп” не передбачала протягування золотної нитки крізь тканину. Її накладали й пришивали іншою, неметалевою, ниткою, яку вже проколювали через тканину. Крім шовкових ниток, обвитих смужками золота та срібла, іноді для гаптування використовували тонкий спірально скручений золотий або срібний дротик – канитель⁵⁰.

Гаптуванням прикрашали жіночі головні убори, чоловічі й жіночі сорочки, верхній одяг знаті, речі церковного вжитку, вбрання священнослужителів. Найчастіше гаптування використовували для оздоблення верхнього чоловічого та жіночого одягу феодальної знаті. “**Золотом шито оплечье**” – розкішне гаптування золотними нитками, яке прикрашало виріз горловини в чоловічому й жіночому костюмі, – було ознакою належності до панівних верств суспільства⁵¹. Золотною вишивкою також прикрашали теплий верхній одяг князів і знаті. Так, у Іпатіївському літописі є згадка про розкішний “**кожуюхъ же оловира Грѣцького и кроуживы златыми плоскими ошитъ**”, який належав галицько-волинському князю Данилу Романовичу⁵².

Оригінальні знахідки фрагментів давньоруського гаптування (залишки близько 40 різноманітних, прикрашених гаптуванням, речей) виявлені під час розкопок стародавніх Києва, Білгорода, Чернігова, Галича, Звенигорода та городищ і могильників на території сучасних Київської, Житомирської, Львівської й Тернопільської об-

Схематичне зображення вишивки та стоячих комірів (стулки срібного браслета зі Старорязанського скарбу 1966 р.). XII ст. За Б. Рибаківим





Зразки гаптування (фрагменти). Шовк; техніка “у прокол”: 1 – лицьовий; 2 – виворітний; 3 – деталь орнаменту, покрита суцільними стібками; 4 – деталь орнаменту, вигаптувана стібками по контуру. XII ст., Десятинна церква, Київ. За М. Новицькою

ластей⁵³. У Києві фрагменти гаптування знайдено під час розкопок тайника Десятинної церкви та некрополя біля неї, у похованнях Софійського собору, у складі скарбу 1903 року із садиби Михайлівського монастиря. Залишки гаптованих речей є також серед матеріалів з розкопок некрополя городища біля с. Шарки (стародавній Торчеськ), поблизу с. Ромашки Васильківського району Київської області, на Княжій горі на Київщині, городища Очаків біля с. Набутів (неподалік Корсуня), на Райковецькому городищі (Житомирська область), біля с. Жежава (Тернопільська область) та в давньому Херсоні⁵⁴. Більшість фрагментів гаптування знайдено в багатьох жіночих і чоловічих похованнях. Гаптуванням оздоблювали складові частини одягу: пової, пояси, стоячі коміри, вирізи горловини, розрізи на грудях та подоли чоловічих і жіночих сорочок та верхнього вбрання. Розміри знайдених фрагментів гаптування становлять від 4 до 10–15 см, а іноді й до 25–30 см.

Серед археологічних матеріалів, які походять з чоловічих і жіночих поховань часів Київської Русі, часто трапляються залишки гаптування на шовкових стрічках візантійського виробництва, якими обшивали жіночі пової, та на налобних пов'язках (“чільцях”), які носили молоді дівчата. Ширина таких пов'язок, судячи зі знайдених фрагментів, становила 1,6–2,7 см, а довжина – 20–30 см. Фрагменти шовкової стрічки, прикрашеної гаптованим орнаментом у вигляді стилізованого вигнутого стебла, від якого вгору й униз відходять симетричні пагони, були знайдені в Старому Галичі в похованні молодої жінки, що містилося поблизу саркофага князя Ярослава Осмомисла⁵⁵. Подібний гаптований фрагмент шовкової кайми від головного покривала було знайдено в Михайлівському скарбі 1903 року. На відміну від стрічки з Галича, на каймі були пришиті ще й

Гаптування нагрудне (фрагмент). Шовк; шов “ялинкою”. XII ст., с. Ромашки Київської обл. Світлина з архіву Л. Ключко





Стрічка гаптована (фрагмент). Шовк; техніка “канитель”. XII ст., с. Шарки Київської обл. Світлина з архіву Л. Клочко

металеві півкульки та дрібні перлини⁵⁶. Гаптовані золотними нитками стрічки знайдено також під час розкопок жіночих поховань некрополів городища біля с. Шарки, у давньому Білгороді, серед інвентаря жіночого поховання біля городища Очаків та дитячого поховання Троїцької групи курганів поблизу Чернігова⁵⁷. На більшості з них вигаптувано стилізовані елементи рослинного чи геометричного орнаменту. Трапляються й комбінації рослинних і геометричних або ж зооморфних і геометричних елементів. Зокрема, стилізовані зображення птахів і розетки, вписані в трикутники, прикрашали кайму від головного покривала з некрополя біля с. Шарки.

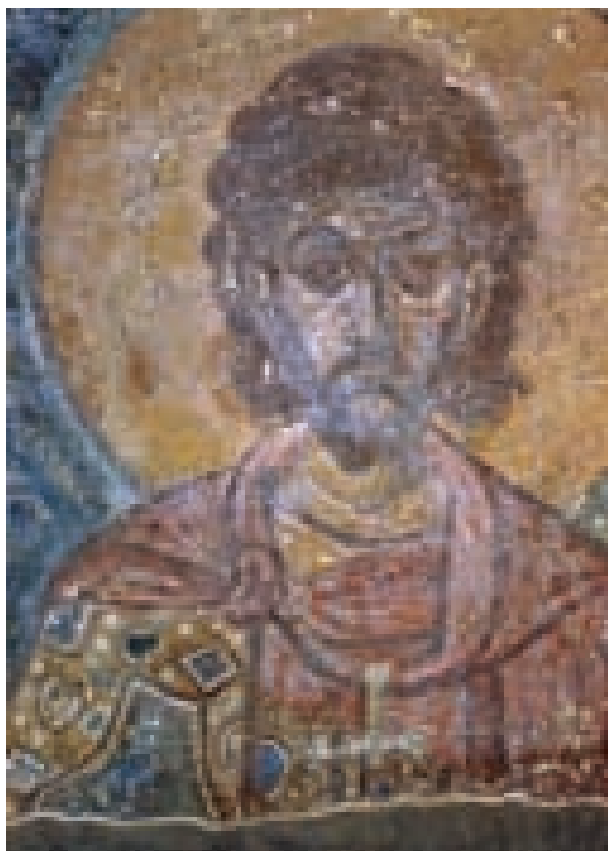
Традиція оздоблювати жіночі головні покривала гаптуванням із зображеннями рослинних пагонів, Дерева життя та птахів, уписаних у кола, розетки, ромби й трикутники, була характерна для всіх регіонів давньоруських земель. Фрагменти лямівок від повоїв, на яких вигаптувані зображення птахів, знайдено під час розкопок некрополів XI–XII ст. в Старій Рязані⁵⁸, у курганних могильниках на території Московської та Смоленської областей (РФ)⁵⁹.

Найбільшу групу серед оригінальних знахідок гаптування X–XII ст. становлять фрагменти шовкових стоячих комірів від жіночого верхнього одягу, зокрема сорочок. Такі коміри застібалися на шиї на 4–6 срібних або мідних гудзики. Фрагменти



Стрічки гаптовані (фрагменти). Шовк; техніка “у прокол”. Світлина з архіву Л. Клочко





Зображення пластинок-дробниць на одязі (фреска). XII ст., Кирилівська церква, Київ. Світлина НЗ “Софія Київська”

гаптування, яке прикрашало стоячі комірці заввишки 3,5–4 см, від 13 одиниць одягу було знайдено під час розкопок жіночих поховань некрополя городища Очаків поблизу с. Набутів⁶⁰. На них вигаптувані складні орнаменти у вигляді плетінки, хрестів і кружечків. Кілька комірців були обшиті по контуру дрібними перлинами, а на деяких з них збереглися мідні гудзики. Один з комірців, крім гаптування та перлин, був обшитий квадратними срібними позолоченими пластинками, так званими дробницями. Два фрагменти стоячих гаптованих комірців заввишки 6 см, обшитих перлинами й оздоблених металевими бляшками-дробницями, походять із Михайлівського скарбу 1903 року⁶¹. Чотирикутні бляшки-дробниці зі вставками кольорових дорогоцінних каменів прикрашають верхній одяг невідомого святого, зображеного на південній стіні опорного стовпа в Кирилівській церкві в Києві та одяг цесаря на фресковій композиції “Святий Кирило учить цесаря” в цьому ж храмі. Відома українська дослідниця золотного гаптування М. Новицька вважала залишком гаптованого стоячого коміра й фрагмент “златоглаву”, який було знайдено під час розкопок у Городку⁶². Шовкові стоячі коміри, при-

крашені гаптуванням, оздоблені перлами та дробницями, також широко представлені серед археологічних матеріалів з жіночих поховань Північно-Східної Русі. Вони знайдені під час розкопок Старої Рязані⁶³, некрополя біля с. Михалі неподалік від Суздаля⁶⁴ та поблизу с. Маклаково в Рязанській області (РФ)⁶⁵. Зокрема, у сорочку зі стоячим коміром вбрані гусяр і дудочник, зображені на Старорязанському скарбі 1966 року.

Як свідчать археологічні матеріали, золотним гаптуванням оздоблювали також подоли та розрізи на грудях у багатому чоловічому й жіночому вбранні. Залишки золотної вишивки, яка прикрашала жіночий одяг на грудях, були знайдені під час розкопок стародавнього Білгорода⁶⁶. Зокрема, збереглися три фрагментарні зображення гепардів, тулуби яких переходять у плетений орнамент. Фрагменти жіночого вбрання, прикрашеного нагрудним гаптуванням і обшитого золототканими позументними стрічками та металевими пластинками-дробницями, було знайдено під час розкопок багатого поховання у Чернігові. Від нього збереглися залишки шовкової тканини, гаптованої золотом, оздобленої вузьким позументом з прикрасами з дрібних металевих бляшок; у деякі з них вставлені зелені та жовті скельця. Металеві бляшки прикрашали також поділ одягу й мали форму хрестів, сердечок зі вставками із жовтого та зеленого скла, кружечків, квадратиків, трикутників, півкругів зі вставками і без вставок, великих і маленьких сердоліків⁶⁷. Очевидно, цей костюм прикрашала ще й вишивка перлами, про що свідчать дві перлини, знайдені під час

просіювання ґрунту. Гаптована нагрудна прикраса, знайдена в могильнику поблизу с. Ромашки Васильківського району Київської області⁶⁸, була оздоблена орнаментом у вигляді сітки зі з'єднаних ромбів з паростками-кринами всередині.

Фрагмент гаптування завширшки близько 20 см, яке прикрашало поділ шовкового одягу, знайдено під час розкопок поховання XII ст. в Херсоні⁶⁹. Складна плетінка, утворена поєднанням розеток, стилізованих рослинних паростків і перехрещень ромбоподібних фігур з петлями на кутах, згори та знизу обрамлена повторюваним чергуванням схематичних зображень проростаючих пагонів і непророслого насіння. Гаптування приблизно такої самої ширини зображено й на подолі церемоніального одягу членів родини Ярослава Мудрого на фресці в Софії Київській.



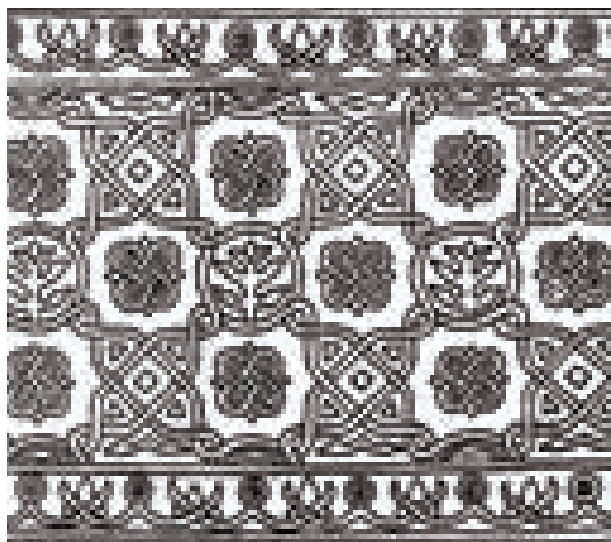
Оздоблення князівського одягу (фреска “Святий Кирило учить цесаря”). XII ст., Кирилівська церква, Київ. Світлина НЗ “Софія Київська”

Гаптуванням також прикрашали обшлага рукавів на багатому вбранні та чоловічі плащі-корзна. Фрагменти гаптування завширшки 5 см – залишки лямівки, яка прикрашала плащ-корзно – належать до археологічних матеріалів некрополя городища поблизу с. Шарки Рокитнянського району Київської області. На одному з них було вигаптувано стилізовані зображення розквітлого тризуба, на іншому – проростаючі бруньки, обвиті плетінкою. Паросток-крин усередині бруньки вигаптуваний і на шовковому обшлаго рукава одягу, знайденого в похованні новгородського князя Ярослава Володимировича у Софійському соборі в Новгороді⁷⁰.

У Київській Русі також було поширене лицьове та орнаментальне гаптування, пов'язане з потребами християнського храму. Таким гаптуванням прикрашали різноманітні складники інтер'єру: завіси, пелени, воздухи, покрови – та одяг священнослужителів: омофори, сакоси, епитрахилі, митри. Церковне начиння з вигаптуваними золотною ниткою та оздобленими перлами ликами святих, сюжетні композиції та елементи орнаменту неодноразово згадуються в літописних текстах. Зокрема, у літописному повідомленні 1146 року про розгром церкви Святого Вознесіння в Путивлі серед пограбованого церковного начиння згадуються “індитії і покрови служебні, все шито золотом”⁷¹. “Покрови оксамитні, шиті золотом із жемчугом, херувимом і серафимом, і індитію, золотом шиту всю, а другу з паволоки білуватої, а в оба малі олтари – обидві індитії з білуватої таки паволоки, Євангеліє апракос, обтягнуто золототканім єдвобом” згадані серед численних дарів володимиро-волинського князя Володимира Васильковича християнським храмам⁷².

Фрагменти гаптування, які прикрашали одяг духовної особи, було знайдено під час розкопок 1936 року в Софійському соборі в Києві⁷³. У похованні, розташованому у вівтарній частині Апостольського бічного вівтаря, було знайдено залишки вбрання з вишитими золотними нитками по шовку фігурами святих і орнаментальними мотивами⁷⁴, які були досліджені та інтерпретовані М. Новицькою⁷⁵. На думку дослідниці, знайдені залишки гаптування були складовими сюжетних композицій “Оранта з ангелами”, “Святі у фронтальних позах” з написом “АΠΙΟΣ”, “Святительський чин” та “Священне древо”. Ці фрагменти гаптування мають певні технологічні особливості – одночасне використання прядених і непрядених різнокольорових шовкових ниток та поєднання двох різних технік (“у прокол” і “у прикріп”) в одній композиції. Непряденими золотними нитками вишито крила ангелів, німби та верхній одяг святих і Оранти, а непряденими срібними – нижній одяг, облямівку на подолі вбрання одного з ангелів і виворіт верхнього одягу всіх персонажів. Обличчя, кисті рук, волосся, взуття та контури фігур було вишито непряденими шовковими нитками тілесного та світло-коричневого кольору, а губи одного з ангелів – червоним шовком. Частини орнаментальних композицій вигаптовані шовком золотого й срібного кольорів технікою “у прокол”. Техніка “у прикріп” була застосована при гаптуванні тих частин композиції, де використовувалися непрядені шовкові нитки.

Орнамент на приполі одягу (реконструкція). Гаптування. XII–XIII ст., давній Херсон. За М. Новицькою



Золотне гаптування, фрагменти якого знайдені в Софійському соборі в Києві, очевидно, було виконане місцевими

ми майстринями різного рівня кваліфікації в одному з місцевих монастирів⁷⁶. Постаті святих і рослинний орнамент прикрашали епитрахиль, а композиція з Орантою – опліччя фелона.

Також із одночасним застосуванням технік “у прокол” та “у прикріп” було виготовлено пелену “Розп’яття з предстоячими” (остання чверть XII ст.), яка зберігається в ДІМ⁷⁷, та поручі Варлаама Хутинського⁷⁸.

Більшість фрагментів гаптування, знайдених під час розкопок археологічних пам’яток Київської Русі, що прикрашали світський чоловічий і жіночий одяг, виконано в техніці “у прокол”. Технікою “у прикріп” виконані лише два з відомих фрагментів гаптування: один з них знайдено під час розкопок склепу XII ст. в Херсоні, другий – поблизу с. Жежава Тернопільської області. Канителлю вишита лише золототкана стрічка візантійського виробництва з Шаргородського городища.

Для гаптованих виробів церковного призначення та деталей світського вбрання з релігійними сюжетами характерне поєднання технік “у прокол” та “у прикріп” в одній композиції. Як правило, обличчя та інші відкриті частини тіла зображуваних персонажів вигаптувані технікою “в прикріп”, а технікою “у прокол” – одяг, архітектурні куліси, елементи рослинного та геометричного орнаментів. Використання техніки “у прокол” було характерне для середньовічних гаптованих виробів, які походять з країн Північної та Західної Європи, а одночасні їм зразки золотної вишивки з Візантії виконані технікою “у прикріп”. Застосування обох технік при виготовленні гаптованих виробів у Київській Русі, очевидно, було спричинене тісними родинними, економічними та культурними зв’язками держави і з країнами Західної Європи, і з Візантією⁷⁹.

Багатим джерелом для вивчення різновидів художнього оздоблення вбрання знаті є фреска “Святий Кирило учить цесаря” на стінах південної апсиди Кирилівської церкви в Києві (XII ст.). Тут зображено розкішний князівський одяг, який складається з верхньої сорочки та штанів, заправлених у чоботи. Сорочка й штани цесаря були пошиті з червоного та зеленого оксамиту з витканим золотими нитками рослинним орнаментом у вигляді трьох паростків-кринів, які “виростають” з бруньок і є схематичним зображенням Дерева життя. Подібний орнамент виткано на візантійській тканині, з якої був пошитий пояс новгородського князя Володимира Ярославича (1020–1052), знайдений під час розкопок його поховання в новгородському Софійському соборі. Аналогічний орнамент, але вишитий золотими нитками на червоній шовковій тканині, зберігся й на обшлягу рукава князівського косяма з цього ж поховання⁸⁰.

Горловину сорочки цесаря прикрашало опліччя – смуга гаптування, оздоблена металевими пластинками-дробницями зі вставками різнокольорових дорогоцінних каменів і розшита перлами. Так само декорована смуга шовку жовтого кольору, що пришита вздовж розрізу сорочки на грудях. Для посилення естетичного ефекту ру-



Розквітлий тризуб (оздоблення князівського плаща) (фрагмент). Гаптування. XII ст., с. Шарки Київської обл. Світлина з архіву Л. Ключко

кава сорочки прикрашено круглими нашивками із жовтого шовку, у центрі яких містилися хрестоподібні дробниці. Навколо нашивок вигаптувано орнамент у вигляді кількох концентричних кіл. Поділ сорочки також оздоблений смугою жовтого шовку, на якій нашиті перлини та золоті пластинки-дробниці з різнокольоровими дорогоцінними каменями. Рукава сорочки біля зап'ясть скріплені обшлагами із жовтого шовку, на яких вигаптувано зображення елементів рослинного орнаменту та пришито перлини. Фрескове зображення багатого одягу на цій фресці дає можливість відтворити і вигляд шовкових тканин, і особливості художнього оздоблення, які включали обшивання елементів одягу кольоровим шовком іншого кольору, гаптування, обнизування перлами та обшивання дробницями.

Отже, художнє оздоблення одягу та тканин у Київській Русі, як складова частина декоративно-ужиткового мистецтва того часу, розвивалося на ґрунті місцевих традицій з одночасним засвоєнням надбань художньої культури Візантії, Близького Сходу та Західної Європи.

УБРАННЯ. Дослідницьку базу для вивчення давньоруського костюма становлять три групи джерел – археологічні, писемні та образотворчі. До першої, найважливішої, належать оригінальні залишки вбрання, знайдені в похованнях, які мають чітко фіксоване первісне розташування й дозволяють реконструювати складові частини костюма та визначити їхній крій.

За фрагментами костюмів, знайдених у культурному шарі міст і селищ та в складі скарбів, вдалося простежити певні традиції, притаманні відповідним групам населення. У складі скарбів костюм представлений переважно прикрасами із золота й срібла, якими користувалися впродовж тривалого часу і які передавали з покоління в покоління.

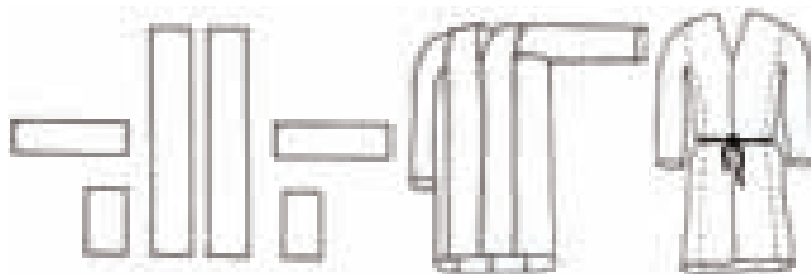
До другої групи джерел належать давньоруські літописи, літературні твори, берестяні грамоти та нотатки іноземців, де описано побут і певною мірою вбрання місцевих жителів. Писемні джерела дають загальні відомості про окремі види одягу, взуття, головних уборів і прикрас, про матеріали, з яких їх виготовляли, про колір, якість та оздоблення. Ці свідчення дуже лаконічні й розпорошені, бо ні костюм загалом, ні його складники не були предметом спеціальної уваги літописців. Про них, як правило, ідеться побіжно, в описах певних подій.

Важливим джерелом є також твори монументального й декоративного мистецтва, іконопису, мініатюри, нумізматичні та сфрагістичні матеріали. На фрескових розписах давньоруських храмів трапляються зображення князів, одягнутих у місцеві костюми. Зображення вбрання різних верств міського та сільського населення є також на давньоруських мініатюрах, монетах і актових печатках. На деяких чоловічих і жіночих прикрасах та побутових предметах і дитячих іграшках нерідко трапляються зображення музик, воїнів і городян, убраних у відповідний одяг. Саме на підставі зазначених джерел вдалося реконструювати чоловічі й жіночі костюми X–XI ст.



Сорочки чоловічі, одягнені “навипуск” та підперезані поясом. Зображення на мініатюрах Типографського уставу (прорис). Архів О. Брайчевської

Схема розкрою та графічна реконструкція тунікоподібної сорочки першого різновиду крою. За О. Брайчевською



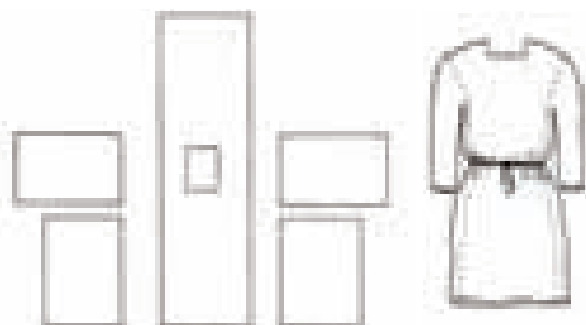
Переважна більшість мешканців давньоруських міст і сіл носили одяг, взуття й головні убори, виготовлені з місцевих матеріалів – льону, конопель, шкіри, хутра. Одяг шили з лляних, конопляних і вовняних тканин, які ткали в кожній оселі. Лляні тканини були двох гатунків: тонкі (частини)⁸¹ та грубі (толстини)⁸². Частини, виткані жінками, особливо знатного роду, дуже цінувалися, ними часто обдаровували послів і купців від імені господині дому. Заможні люди, селяни та бідні міщани для виготовлення буденного одягу використовували толстину та ряднину – грубі тканини з льону й конопель. Товсту вовняну тканину з погано вичесаної вовни називали “власяницею” або “воголою”. Простолюд використовував її для пошиття однієїменного одягу. Нижнє і верхнє літнє вбрання шили переважно з частини⁸³. Для виготовлення зимового одягу представників заможнішого населення використовували “сукно свиточне” – тканину, зітану зі спрядених із гарно вичесаної вовни ниток, звитих удвоє. Із місцевої суконної тканини, яка називалася “орниця”, шили верхні чоловічі сорочки й жіночі свити⁸⁴.

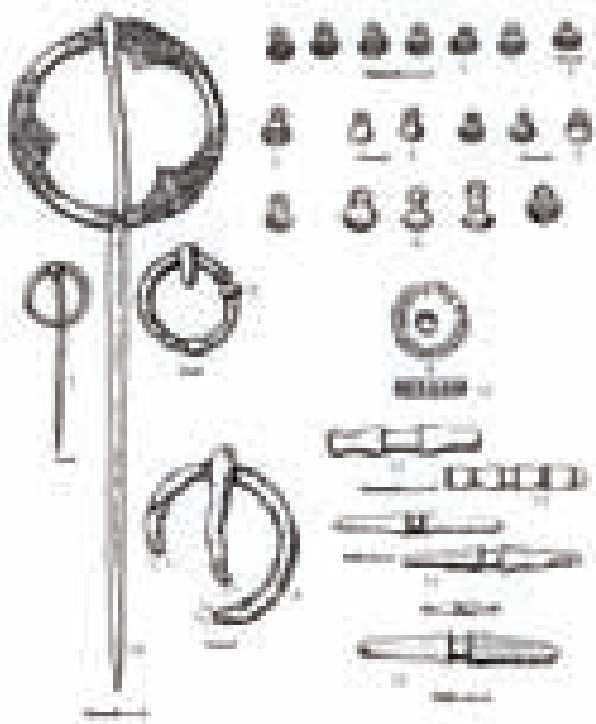
Результати дослідження археологічних залишків тканин місцевого виробництва засвідчують, що для них було характерним просте полотняне переплетіння та натуральний колір. Більшість тканин була однотонною, але трапляються знахідки й кольорового візерунчастого ткання (нитки основи двоколірні, а піткання – однотонні, або ж навпаки). Як правило, вони виткані з вовни натуральних кольорів, інколи – з пофарбованих ниток. Полотнища були завширшки 40 см – 60 см.

У побуті князів, бояр, багатих дружинників і городян широко використовували шовкові тканини візантійського виробництва – паволоки. Високо цінувався не лише шовк, а й убрання з нього. Це засвідчує, наприклад, відповідна стаття угоди Русі з Греками 945 року, яка передбачала значний штраф сріблом за бійку або вбивство раба, скоєні руським купцем. Якщо він не міг заплатити цю суму монетами, то мав зняти з себе “ты самыя порты, в них же ходить” і віддати їх як штраф⁸⁵. Очевидно, одяг купця був шовковий, тому що розмір штрафу в срібних монетах дорівнював вартості шовку, необхідного для пошиття чоловічого одягу – натільної та верхньої сорочки й штанів. Шовк цінували в Європі на вагу золота, і саме цим пояснюється наполегливе прагнення давньоруських купців та князів мати такий дорогий і гігієнічний одяг, згадки про який часто трапляються на сторінках давньоруських літописів.

Вивчення археологічних залишків шовкових тканин засвідчує, що візантійські паволоки були однотонним гладким шовком. Оксамит, теж нерідко згадуваний у літописах, був поліхромною візерунчастою тканиною зі складним саржевим переплетінням, під час

Схема розкрою та графічна реконструкція тунікоподібної сорочки другого різновиду крою. За О. Брайчевською





Гудзики та фібули з дружинних поховань та культурно-го шару міст Київської Русі: 1–6 – бронзові гудзики з вушками від сорочок; 7–10 – застібки-фібули від чоловічих плащів; 11–15 – кістяні гудзики від верхнього одягу. XI–XII ст. Прорис О. Брайчевської

Зображення гудзиків на верхньому чоловічому одязі (цеглина-плінфа). XI ст., Золоті ворота, Київ. Світлина О. Брайчевської



ткання якої не застосовували золотих ниток піткання. Як правило, нитки основи в оксаміті були пурпурового кольору, а орнаментальний малюнок утворювали жовті або сині нитки піткання. З оксаміту шили багатий світський одяг і церковне вбрання⁸⁶.

Для оздоблення багатого одягу використовували шовкові золототкані стрічки завширшки 2–4 см (нитки основи – шовк, піткання – золото), про які літописи згадують як про “**кроґживи златіє**”. Вони також потрапляли в давньоруські міста й села з Візантії, де при імператорському дворі існувала спеціалізована майстерня з їх виготовлення⁸⁷.

Теплий зимовий одяг шили з хутра білки, куниці, горностая, лисиці, ведмедя, вівці, кози. Взуття виготовляли з вичинених шкур великої рогатої худоби, коней, свиней, кіз.

Вбрання князів і бояр майже завжди згадується в літописах як “**порти дорогий**”, “**очервлена и вагряна одѣнья, вси женчюгом иссаждены**”, тоді як одягом селян і міського простолюду названі “**портища**”, “**рґвища**” та “**хґдыи рґвы**”. Якими були “**хґдыи рґвы**”, пояснено в Повісті Кирила Туровського: “**се бес притчи слово именуєть: влясяница, сґкняная одежда и от козьих шкур обляченє**”⁸⁸.

До складу костюмів усіх верств давньоруського суспільства входила сорочка, яку носили як смерди, так і князі. Чоловічі й жіночі сорочки в давньоруський час не відігравали ролі виключно білизни. У теплу пору року вони були одночасно й верхнім одягом. Чоловічі сорочки були короткими – до колін. Існувало два способи носити сорочку – “навипуск”, підперезавши поясом, та заправленою в поясний одяг. Жіночі сорочки завжди були довгими, і навіть улітку їх обов’язково поєднували або з поясним одягом (поневою), або з “верхнім платтям”. Горловини, рукави та нижню частину подолу чоловічих і жіночих святкових сорочок прикрашали вишивкою чи шовковою облямівкою, переважно червоного кольору.

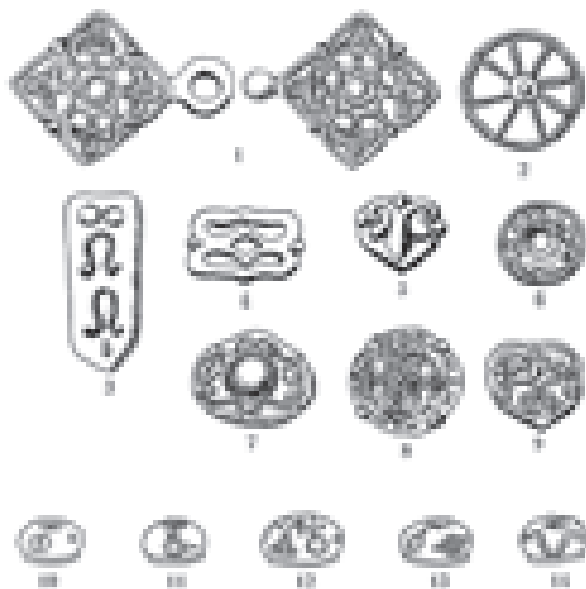
Про крій давньоруських сорочок писемних свідчень немає, але вивчення археологічних залишків цього одягу та його зображень у творах мистецтва й на побутових предметах засвідчує, що чоловічі та жіночі сорочки у X–XIII ст. мали тунікоподібний крій. Існувало два різновиди цього крою. Перший, простіший, полягав у тому, що дві пілки полотна зшивали так, що з'єднувальні шви проходили посередині стану та по боках. Не зшивали тільки виріз і пройми. Рукави сорочки мали форму видовженого прямокутника. Якщо ширина пілок полотна була незначною (40 см), то в бічні шви вшивали ще дві пілки, які не доходили до плечей саме на ширину рукавів.

Залишки таких сорочок у вигляді рядків із 2–6 металевих маленьких гудзиків із вушками, розміщених уздовж шийних хребців, знайдено в окремих чоловічих і жіночих похованнях стародавніх Києва, Чернігова, курганних могильниках неподалік Седнева, поблизу с. Шестовиця Чернігівської області та в ряді інших поховань⁸⁹. Три бронзові гудзики з вушками, пришиті до лляної тканини, знайдено біля хребців шиї небіжчика в одному з курганів поблизу с. Мініни Київської області⁹⁰.

Другий, складніший, різновид тунікоподібного крою сорочок характерний тим, що в одній з пілок робили округлий або квадратний виріз. У бічні шви вшивали ще два полотнища, верхні краї яких не доходили до згину на плечах першої пілки. Рукави в такому разі пришивали не до бічних полотнищ, а до середнього. У сорочках цього крою зображені чоловіки й жінки – учасники русальних ігрищ – на пластинчастих браслетах із Тверського (1906), Михайлівського (1903)⁹¹ скарбів та на браслеті з колекції ДІМ⁹².

У сорочки такого самого крою вдягнені “цесар” на фресці Кирилівської церкви, селянин, прочанин і грішник на мініатюрах Типографського уставу⁹³ та деякі персонажі на мініатюрах Радзивілівського літопису.

Варіант другого різновиду тунікоподібної сорочки представлений великим фрагментом цього одягу, що був знайдений поблизу с. Городище Хмельницької області⁹⁴. Це коротка, до колін, шовкова чоловіча сорочка з квадратним вирізом, довгими рукавами та відрізним, ледь призбираним по лінії талії подолом. Виріз обшито декоративною каймою. Такою самою декоративною шовковою стрічкою оздоблено з'єднувальні шви, за допомогою яких до сорочки пришито рукави. Схожий крій мають і сорочки, у які вдягнуті чоловіки-музики, відтворені на срібному пластинчастому браслеті із с. Городище Хмельницької області⁹⁵ та на деяких фрескових розписах XII ст., де зображено святих воїнів. Порівняння зазначених сорочок і тих, що вдягнені під обладунки святих воїнів у Кирилівській церкві, доводить їх ідентичність. Крім сорочок з округлим або квадратним вирізом, відомі, щоправда, у поодиноких випадках, чоловічі й жіночі сорочки зі стоячим комірцем “під шийку”. Цупкою основою для таких комірів слугувала смужка лубу завширшки 3–4 см, яку обшивали шовком, прикрашеним гаптуванням або позументною стрічкою. Такий комір ззаду за-



Застібки (1) й кістяні гудзики (10–14) від верхнього чоловічого одягу та бляшки (2–9) від поясного набору. Курган Гульбище, Чернігів. Перша половина X ст. За Б. Рибаківим

стібали на 3–5 маленьких гудзиків із вушком. Залишки сорочок з подібними комірами знайдено переважно в жіночих похованнях. Чоловіча сорочка з таким коміром зображена на браслеті зі Старорязанського скарбу (1966).

До багатого чоловічого костюма, крім нижньої сорочки, входило два різновиди верхньої – коротка (до колін) і довга (до середини гомілки або до кісточки). Короткі верхні сорочки мали глибокий (30 см) розріз на грудях. Залишки таких сорочок у вигляді рядка маленьких бронзових гудзиків, на які застібався розріз, збереглися в чоловічих похованнях дружинних могильників у Києві, Чернігові, Седневі. В одному з курганів Шестовицького могильника залишки сорочки представлені гудзиками, пришитими до шовкової облямівки.

Про парчевий каптан із багатьма гудзиками, який був верхнім одягом руського купця, що вбирали поверх нижньої сорочки, згадує Ібн Фадлан⁹⁶. Багато оздоблена коротка верхня сорочка з червоної тканини з глибоким, обшитим шовком розрізом на грудях і вирізом входить до складу костюма “цесаря”, зображеного на фресковому розписі південної апсиди Кирилівської церкви.

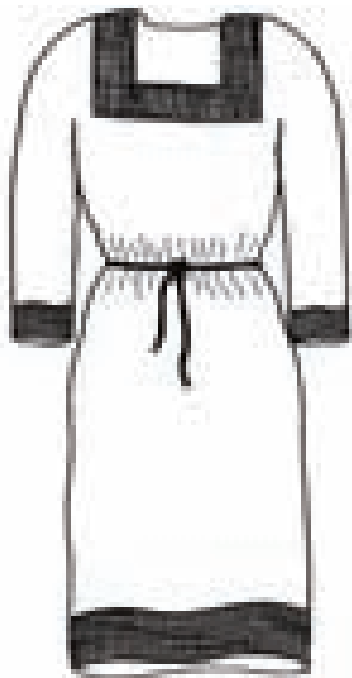
У довгих верхніх сорочках, які іноді називають “основним одягом”, зображені князі та феодали на більшості давньоруських фресок, мініатюр, ікон. Тканина цих сорочок завжди червоного, синього або зеленого кольору, іноді прикрашена елементами рослинного чи геометричного орнаменту. Виріз, краї рукавів і поділ обшиті широкими смугами шовку.

Княгині, боярині та багаті городянки поверх сорочок носили довгий верхній одяг тунікоподібного крою з ширшими, ніж у сорочок, рукавами. Він не має конкретної назви в писемних джерелах, тому наукова література з історії давньоруського костюма на його означення послуговується термінами “основний одяг” або “верхнє плаття”. Округлий виріз на цьому одязі, рукави та поділ обшивали широкими смугами шовку чи вишивали. У такому вбранні зображено княгиню Ольгу на фресковому розписі південної вежі Софійського собору, на ряді мініатюр Радзивіллівського літопису, а також дружину князя Святослава на мініатюрі Ізборника 1073 року.

У жіночих костюмах міського простолюду та селян існували так звані святково-ритуальні сорочки з довгими, прикрашеними вишивкою у вигляді струменів води рукавами. Це засвідчують окремі зображення на браслетах-наручах. Поверх сорочки жінки вдягали поясне вбрання, відоме з писемних джерел під назвою “понява”, – один або два незшиті відрізи вовняної чи льняної тканини, якими обгортали нижню частину стану, укріплюючи їх шнурком на талії. Цей одяг виготовляли з орнаментованої тканини, про що свідчать зображення на браслетах-наручах – тогочасні майстри-ювеліри намагалися передати її фактуру й орнамент. Понява була коротшою за сорочку, її поли розходилися спереду, що давало можливість показати вишивку або облямівку нижнього краю сорочки. Археологічних залишків цього виду поясного одягу не виявлено, але його зображення є на срібних браслетах із Михайлівського (1903), Старорязанського (1966) скарбів та з колекції ДІМ.

Поясним чоловічим одягом усіх верств населення були досить вузькі штани, які заправляли в чобо-

Сорочка чоловіча верхня. Графічна реконструкція О. Брайчевської



ти. У них зображені селяни, городяни та князі на мініатюрах Радзивілівського літопису та Типографського уставу, “цесар” на фресці Кирилівської церкви та учасники русалій на браслетах-наручах.

Теплим верхнім одягом, який носили чоловіки й жінки усіх верств давньоруського населення, були кожух і свита. Ось як описано кожух давньоруської доби в Студійському уставі XI ст.: “от кож үстроены ризы и мантиѣ, яже кожоухы ѣсть нарицати обычай”⁹⁷. Згадки про кожух трапляються в літописах, пам’ятках давньоруської літератури, берестяних грамотах. У “Слові о полку Ігоревім” мовиться, що воїни Ігоря Святославича кожухами мостили собі шлях болотами і “грязивими” місцями⁹⁸. Кожух як вбрання городян неодноразово згадується в берестяних грамотах Новгороду⁹⁹, а як одяг князів – в Іпатіївському літопису. Галицько-Волинський князь Данило Романович заради зустрічі з угорським королем убрався в “кожоухъ же оловна грьцкога и кроуживи златими плоскими ошитъ”¹⁰⁰.

Різні верстви населення шили кожухи з хутра різної якості та вартості. Князі, бояри, багаті дружинники та купці носили кожухи з хутра білки, горностає, куницї, а міський простолюди і селяни – з хутра ведмеда, овчини та козячих шкур. Давньоруський кожух зображено на мініатюрі Ізборника 1073 року – у нього вдягнений найменший із княжичів¹⁰¹. Як засвідчує малюнок, кожух мав тунікоподібний крій, округлий виріз, прямі рукави та глибокий розріз на грудях, який, однак, сягав лише лінії талії та застібався на металеві бляшки-застібки й великі кістяні гудзики. Виріз, краї рукавів і поділ кожуха обшивали смугами хутра, ворсом назовні. Це підтверджують не лише зображення на пам’ятках мистецтва, але й залишки кожуха в похованнях, де шар напівзотлілої овчини, яким подекуди обгорнуті кістяки похованих, потовщений біля шиї, на грудях та біля кистей рук. Кожух обов’язково підперізували: простолюдини – вузьким шкіряним ремінцем, а князі та феодалі – шкіряним поясом, прикрашеним вишуканим набором поясних бляшок із золота чи срібла.

Свита – верхній теплий одяг, пошитий з товстої вовняної або суконної тканини. Згадки про неї теж містяться в писемних джерелах у переліку вбрання як багатих людей, так і незаможних. У свиту був одягнений київський князь Ігор Ольгович, якого вбили розлучені кияни в 1147 році, попередньо знявши її з нього. Свита згадується і в складі костюмів городян. Наприклад, про суконну свиту мовиться в листі новгородця Лазаря¹⁰², свої свити віддали в заставу лихварю новгородці Гришка й Коста¹⁰³.

Різні верстви населення шили свити з різних за якістю матеріалів: багаті – зі спеціальної вовняної тканини, яка називалася “свиточним сукном” і була світлого кольору; міський простолюди і селяни – з грубого матеріалу, витканого з погано вичеса-



Убрання князя: сорочка, плащ-корзно, штани-порти, шкіряні чоботи (реконструкція). Архів О. Брайчевської

ної вовни. Таку свиту (“**власяна, остра на т’бл’ѣ**”) згадано в Києво-Печерському па-терику¹⁰⁴. Як і решту різновидів верхнього вбрання чоловіків і жінок, свиту підпері-зували поясами. Залишки верхнього одягу, який можна ототожнювати з давньоруською свитою, знайдено 1978 року під час розкопок у Вітебську (РБ).

Верхнім одягом чоловіків і жінок був також плащ. У літописах він найчастіше зга-дується як різновид верхнього одягу князів і бояр. Давньоруські плащі становили со-бою прямокутне або квадратне полотнище, що мало розмір 1–1,5 м × 1,5–2 м, зшите з кількох пілок. Плащі накидали на плечі й застібали на правому плечі застібною-фібулою або просто зав’язували. Вони тільки наполовину закривали верхню частину тулуба, залишаючи вільною праву руку.

У князівсько-феодалному побуті другої половини XIII – першої половини XVI ст. існувало кілька різновидів плаща: корзно, луда, мятль, skut¹⁰⁵. Вони різни-лися функціональним призначенням, матеріалом, оздобленням. Найвишуканіше прикрашали корзно й луду, які в писемних джерелах згадуються тільки як одяг кня-зів. Корзно шили з кольорової вовняної тканини найвищої якості. Краї таких плащів оздоблювали золототканими позументними стрічками, смугами дорогого хутра, а поли – золотою вишивкою, нашивними орнаментованими бляшками із золота та срі-бла. Інколи робили хутряну підкладку з куниці, соболя, білки. У багатих декорованих корзнах червоного, синього та зеленого кольору зображено давньоруських князів і бояр на ряді ікон, мініатюр, фресок. У літописах є згадки, що померлих князів на-кривали плащем-корзно.

Лудою називали легкий плащ зі світлого, тканого золотом шовку, який виблискував на сонці, від чого й походить назва цього одягу. Крій корзна й луди був однаковий. Вони відрізнялися лише якістю тканини та системою декорування.

Повсякденними, скромнішими плащами були skut і мятль, які шили з вовняних тканин сірого, брунатного, а подеколи й чорного кольору. Іпатіївський літопис за-свідчує, що в чорні мятлі були вдягнені син, слуги та дружинники померлого га-

Убрання городянина (1), селянина (2) та боярина (3) (реконструкція). Архів О. Брайчевської



лицького князя Володимира Васильковича¹⁰⁶. Городяни й селяни також носили плащі-мятли, виготовлені з грубих вовняних тканин, які високо цінувалися, про що свідчить розмір штрафу (3 гривні), у разі, якщо хтось розірве такий плащ чи вкраде¹⁰⁷.

Плащем бідноти в Києво-Печерському патерику названо вотолу¹⁰⁸. Її згадано як одяг злодія, що заліз у монастирський сад за яблуками і, падаючи з дерева, зачепився нею за гілки. Плащ-вотолу, виготовлений з погано вичесаної вовни, знімали, заходячи в церкву й отримуючи причастя¹⁰⁹.

Серед археологічних матеріалів залишки плащів представлені знахідками кільцеподібних фібул як у дружинних, так і в міських та сільських некрополях. Лише в одному випадку фрагменти зітлілої тканини князівського плаща знайдено в князівському похованні в Десятинній церкві¹¹⁰.

Обов'язковою та функціонально необхідною складовою частиною давньоруських чоловічих костюмів були пояси Їх відсутність, особливо в середовищі феодалів, сприймалася вкрай негативно. У "Повісті временних літ", наприклад, мовиться, що послів князя Володимира неприємно вразив той факт, що мусульмани навіть свої храми відвідують без поясів¹¹¹. Поясами підперізували як сорочки, так і верхній одяг.

Пояси князів і знатних дружинників були символом їхньої відваги й багатства. Вони були частиною князівських скарбів і передавалися в спадок. Так, галицько-волинський князь Володимир Василькович, коли тяжко хворів, почав роздавати свої скарби, зокрема власні золоті пояси та пояси свого батька. Однак детальних описів зовнішнього вигляду та конструкції поясів князів і дружинників у писемних джерелах немає.

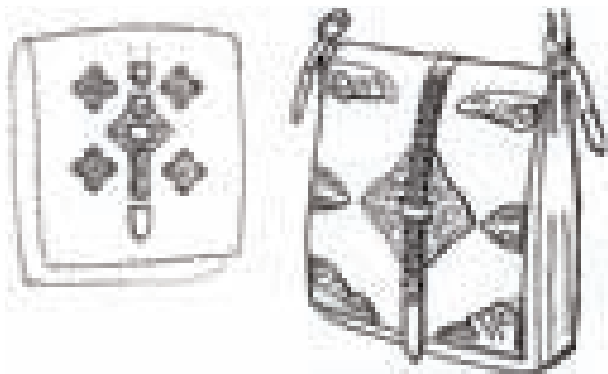
В археологічних матеріалах найчастіше трапляються залишки поясів багатих дружинників. Як і більшість складників давньоруського костюма, жоден пояс того часу повністю не зберігся. Здебільшого від них залишаються металеві бляшки-накладки, пряжки, наконечники, кільця, а також невеликі фрагменти шкіри з прикріпленими до них бронзовими та срібними бляшками. Накладки й наконечники поясів прикрашені переважно рельєфним рослинним орнаментом. Відомі також знахідки ювелірних формочок для відливання поясних бляшок¹¹².

Залишки поясів знайдено в дружинних курганах Києва, Чернігова, Шестовиці, Табаївки, Гніздова, Седнева. На мініатюрі Ізборника 1073 року та на іконах з постатями свв. Бориса й Гліба є схематичне зображення загального вигляду давньоруського чоловічого пояса. Пояси дружинників мали різноманітний крій та декоративне оздоблення.

До поясів кріпили зброю та інші необхідні речі – кресало, кремій, ніж, точильний брусок, гребінець. Нерідко ці речі носили в шкіряній сумці, теж прикріпленій до пояса. Сумки, як і пояси, прикрашали бронзовими або срібними орнаментованими бляшками. Фрагменти шкіряних сумок, що мають розміри 18 см × 20 см і оздоблені бляшками-накладками, знайдено в дружинних похованнях Києва, Китаєва, Чернігова, Шестовиці, Табаївки, Клонова, Нового Білоуса¹¹³.

Пояси простого люду – це звичайні шкіряні ремінці, які застібалися на маленьку пряжку ліроподібної форми. Для підперізування використовували також конопляні шнури або виткані з льону чи вовни вузькі пояси.

Жіночі костюми теж доповнювали поясами. Про це свідчить ряд зображень у творах давньоруської мініатюри, але залишків металевого декору поясів у жіночих



Шкіряні сумки дружинників. Реконструкція Д. Бліфельда (1), О. Брайчевської (2) за матеріалами розкопок дружинних поховань з Чернігова та Шестовиці. X–XI ст. Архів О. Брайчевської



Фрагмент гаптованого чоловічого чобота. Шкіра. XII ст., Звенигород Галицький. Світлина І. Свешнікова

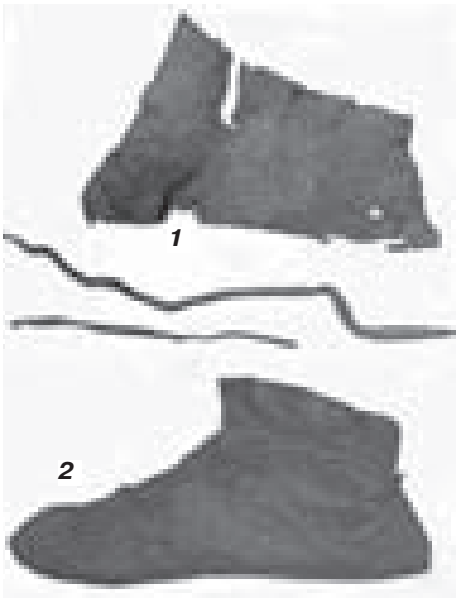
тей – черевики й туфлі. Для князів і бояр чоботи та черевики шили з добре вичиненої фарбованої шкіри, вишивали їх кольоровими вовняними й золотими нитками, оздоблювали дрібними перлами, бронзовими гудзиками та дротом. Про зелені чоботи, вишиті золотими нитками, які носив князь Данило Галицький, є згадки в Іпатіївському літопису¹¹⁴, а про червоні чоботи бояр та їхніх слуг – у “Слові” Данила Заточника¹¹⁵. Чоботи як взуття чоловіків-городян згадуються і в новгородських берестяних грамотах.

Донедавна шкіряне взуття давньоруського періоду було знайдене тільки під час розкопок в Новгороді, Пскові, Старій Ладозі, Мінську, Вітебську й Твері, де в умовах вологого ґрунту вироби зі шкіри добре зберігаються. Свого часу це стало навіть причиною появи твердження, що в костюмах населення південних і південно-західних територій Русі шкіряне взуття було або взагалі відсутнє, або поширене в незначній кількості. Такий погляд ґрунтувався на тому, що під час розкопок у Києві та Чернігові

його майже не знайдено. Спростовано цю гіпотезу лише нещодавно, коли під час розкопок стародавнього Звенигорода Галицького було виявлено багато фрагментів шкіряного взуття¹¹⁶, яке за матеріалом, кроєм і декоративним оздобленням не відрізнялося від знайденого в Новгороді, Пскові, Мінську, Вітебську, Твері та інших містах. Наявність шкіряного взуття у Звенигороді Галицькому не була винятком для південноруських міст. Твердий торф'янистий ґрунт і підвищена вологість тут добре консервували шкіру.

Давньоруські чоботи були пошиті з окремих деталей, вони мали тверді або м'які закаблуки, суцільнокрійні голівки, високі фігурні або низькі прямі халяви. У чоботи такого крою взуті музики, зображені на срібних браслетах-наручах, “цесар” на одній із фресок Кирилівської церкви та акробат на графічному рисунку на стіні Софійського собору в Києві.

М'яким взуттям, яке носили переважно в теплу пору року, були черевики, пошиті з окремих деталей. Існували різні види крою такого взуття. Черевики виготовляли з червоні частини шкіур великої рога-тки худоби. У холодну пору року їх утеплювали уст-ками з повсті, в'язаними шкарпетками, онучами.



Черевик (фрагменти): 1 – верх та ремінець; 2 – загальний вигляд. Шкіра. XII ст., Звенигород Галицький. Світлина І. Свешнікова

Виключно жіночим, причому святковим різновидом взуття були туфлі, виготовлені з окремих деталей із м'якої шкіри, вишиті вишуканим рослинним або геометричним орнаментом.

Селяни та міський простолюду у теплу пору року носили також личаки й шкіряні поршні. Личаки плели з лубу або вузьких смужок шкіри. Поршні – м'яке взуття, яке шили зі шкіряної заготовки чотирикутної форми, згинаючи і зшиваючи її поверх стопи та на п'ятці. До ніг поршні й личаки поверх онуч прив'язували конопляними шнурками.

Складовою чоловічого та жіночого костюма був головний убір. У писемних джерелах є два терміни на його позначення – “клубук” і “шапка”. Головні убори князів і бояр названі у літописах клубуками. Клубук як світський головний убір згадується в найдавнішому списку “Сказання про Бориса і Гліба”¹¹⁷. На батьківському місці в клубуці сидів Ярослав Володимирович Галицький під час зустрічі з Петром Бориславичем, послом київського князя Ізяслава Мстиславича¹¹⁸.

Вивчення знайдених головних уборів та їхніх зображень на монетах, актових печатках, фресках, іконах, мініатюрах і виробів дрібної пластики дозволяє стверджувати, що різні назви головних уборів зумовлені як відмінностями в їх крої, якості матеріалів, із яких вони виготовлені, так і соціальним статусом власника. Клубук, як засвідчують зображення на фресках і мініатюрах, був хутряною шапкою з високим наголовком, нижню частину якого обшивали хутром. Наголовок міг бути пошитий із цупких золототканих шовкових тканин, іноді різного кольору. Такі головні убори зображені на князях Борисі й Глібі на давньоруських іконах. Наголовок клубуків міг бути зшитий як із трьох-чотирьох, так і з шести-восьми частин. Залишки обгорілого князівського клубука з наголовком із шовкової тканини знайдено в князівському кургані Чорна Могила. Рештки зітлілого хутра клубуків завтовшки 4 см виявлено в курганах поблизу с. Мініни Київської області. Відомі також хутряні чоловічі шапки з навушниками.

На зображеннях, що містяться на золотих і срібних монетах князя Володимира та на окремих князівських актових печатках, князівські шапки оздоблені перлинними підвісками-перпендулами, які були обов'язковою прикрасою на коронах візантійських імператорів. Поява зображення цієї прикраси, що символізувала імператорську владу, пов'язана не з існуванням такої регалії в дійсності, а із символічним декларуванням рівності руського князя з візантійським імператором.

Різноманітні відомості про головні убори представників дружинно-феодалної знаті дало вивчення виробів дрібної пластики – глиняних іграшок, на яких зображено кінних воїнів-дружинників. Фрагменти таких виробів знайдено в складі речових комплексів під час розкопок стародавніх Києва, Вишгорода, Воїня, Галича¹¹⁹. Усі знайдені іграшкові вершинки мають головний убір із високим наголовком та опушкою по нижньому краю у вигляді рельєфного валика. Наголовки, як засвідчують зобра-



Зображення шапок-клубуків воїнів-дружинників (керамічні іграшки). XII ст., 1, 5 – київський Поділ; 2 – Воїнь; 3 – Волковиськ (РБ); 4 – Вишгород. Архів О. Брайчевської

Плетені вовняні шкарпетки та рукавиці (прорис). XII ст., 1–3 – Білоозеро (РФ); 4 – Берестя (РБ). Архів О. Брайчевської



ження, зшити з чотирьох частин. Місця швів позначено або рельєфними валиками, або прокресленими лініями. Багаті феодали й дружинники шили шапки з дорогих матеріалів: хутра соболя, куніці, а також із шовку. Останнє підтверджується свідченням арабського автора X ст. Ібн Фадлана, який писав, що на голову мертвому “русу” одягли “шапку із парчі, соболину”¹²⁰.

Чоловічі головні убори городян і селян названо в новгородських берестяних грамотах шапками. Їхній крій і матеріал, із якого вони виготовлені, відомі за поодинокими знахідками самих шапок та їхніми зображеннями на керамічних іграшках. Вони були пошиті з повсті. Таку вцілілу шапку знайдено під час розкопок стародавнього Берестя¹²¹. Вона мала конічну форму, її нижній край із широким закотом щільно прилягав до наголовка. Шапки також плели з вовни, про що є повідомлення в Києво-Печерському патерику¹²².

Про жіночі головні убори відомо дуже мало. Головними уборами заміжніх жінок були повой – покривало, яке за розмірами було таке, як сучасні хустки, і убрус – довгий рушник, яким обгортали голову. Про повой є згадки в духівниці дружини князя Гліба Всеславича, а про убрус – у деяких уставних грамотах. Серед археологічних матеріалів залишків повоя та убруса не виявлено, але їхні зображення збереглися на мініатюрах і фрескових розписах. Так, у повой зображено княгиню Ольгу на мініатюрах Радзивіллівського літопису та у фресковому розписі південної вежі Софійського собору в Києві. Убрусами обвито голови княгинь на мініатюрі з Ізборника 1073 року та Трійського псалтиря. Повой та убруси виготовляли з шовку, одноколірних тонких лляних або вовняних тканин. Під час святкових виходів до храмів княгині поверх повоя одягали діадеми, які було знайдено у складі давньоруських скарбів, або обруч із золота, який зображено на голові княгині Ольги на мініатюрах Радзивіллівського літопису. У холодну пору року убрус доповнювали хутряною (боярині та княгині) або повстяною (городянки й селянки) шапкою.

Дівчата в теплу пору року не покривали голову. Волосся, розпущене або заплетене в косу, притримувало “очельє”¹²³ – кольорова шовкова чи золототкана стрічка, яку зав’язували на потилиці. Іноді основу “очелья” робили зі смужки лубу або шкіри й обшивали шовком. Із матеріалів поховань відомі також “очелья” у вигляді срібного обруча. Подекуди їх прикрашали скроневими кільцями та колтами.

Невід’ємним складником чоловічих і жіночих костюмів були прикраси. Найхарактерніші чоловічі прикраси – фібули-сустуги, шийні гривни, ланцюжки-чепи та персні, якими майже завжди доповнювали костюми князів, бояр, багатих городян і купців. Уперше застібки для плащів (сустуги) як найпримітніша деталь костюма древлянських послів до княгині Ольги згадано в “Повісті временних літ”¹²⁴.

Найпоширенішою чоловічою прикрасою була гривна, її носили князі та бояри, нею нагороджували вірних слуг і дружинників. У “Повісті временних літ” є згадка, наприклад, про золоту шийну гривну отрока Георгія, яку йому подарував князь Борис¹²⁵. Про чоловічі прикраси (“хрест с чепьми”) мовиться і в Іпатіївському літопису. Чоловіки одночасно носили по кілька шийних прикрас. Вони символізували знатність і можливість їхніх власників. “Главу его сосекоша, трои чеи сняше золоти” – свідчить літописець, розповідаючи про вбивство перемишльського воеводи Михалка Скули¹²⁶.

Шийні гривни жертвували монастирям та чіпляли до ікон. У Києво-Печерському патерику зазначено, що ростовський тисяцький Георгій Шимонович пожертвував Печерському монастирю шийну гривну, яку носив сам. А волинський князь Володимир Василькович, будучи тяжкохворим, замовлену ним ікону св. Георгія теж прикрасив золотою гривною.

Шийні гривни із золота й срібла та довгі шийні ланцюжки-чепи було знайдено в давньоруських скарбах. Князі й феодали носили також масивні золоті та срібні персні-печатки з родовими гербовими знаками. Шість таких пернів входять до складу скарбу, знайденого 1975 року поблизу с. Городище Хмельницької області¹²⁷.

У князівсько-феодалному побуті існував звичай носити сережку в одному вусі. Зокрема, про це згадував візантійський історик Лев Диякон, описуючи костюм князя Святослава¹²⁸. Із давньоруських скарбів відомі також золоті князівські діадеми та барми, які були атрибутами влади. Їх одягали лише для певних подій – шлюбних церемоній, святкових виходів до храму, прийомів послів тощо.

У чоловічих костюмах городян і селян шийні гривни, ланцюжки та масивні персні були відсутні. Натомість у їхньому середовищі набули популярності невеликі фібули та персні з кольорових сплавів.

Жіночими прикрасами були скроневі кільця, шийні гривни, намиста з різними підвісками, сережки, колти, персні, каблучки та різноманітні браслети. Їх виявлено як у складі скарбів, так і в похованнях. Прикраси для заможних і знатних жінок виготовляли із золота й срібла, а для простих селянок і городянок – із кольорових сплавів і скла. Багато різнокольорових скляних браслетів, каблучок і намист знайдено під час розкопок міст. У матеріалах із розкопок давньоруських селищ скляних прикрас значно менше – переважають вироби з металу.

Багаті жінки мали по кілька комплектів прикрас, які одягали з нагоди відповідних подій та свят. Набір прикрас із золота вдягали для виходів до церкви у великі свята, на урочисті прийоми й бенкети в князівських хоробах. Срібні скроневі кільця, сережки, персні, намиста носили щодня, а на свята вдягали ще й срібні пластинчасті браслети-наручі, якими притримували довгі рукави святково-ритуальних сорочок.

Рядові жительки давньоруських міст обмежувалися лише одним комплектом срібних або бронзових прикрас. Набір срібних прикрас киянки, який містив чотири скроневі кільця з дроту, дві сережки київського типу, перстень, намисто з великих, прикрашених зерню намистин і підвіску-лунницю, знайдено в жіночому похованні поблизу Золотих воріт у Києві¹²⁹.

У холодну пору року чоловічі й жіночі костюми доповнювали рукавицями. Їх плели з вовни або шили зі шкіри. Про шкіряні рукавиці, як про платню, яку належало дати “тпоуноу на вълъцьк”, мовиться в Смоленській грамоті 1229 року¹³⁰. Рукавиці зі шкіри знайдено під час розкопок стародавнього Мінська, а виплетені з вовни в техніці голкового плетіння – у Вітебську та Бересті. Про прядіння вовни для виготовлення рукавиць повідомляє Києво-Печерський патерик¹³¹.

Давньоруські чоловічі та жіночі костюми мали чітко виражений становий характер і відображали певний соціальний статус їхніх власників. Вбрання різних верств давньоруського суспільства відрізнялося якістю матеріалів, з яких їх його виготовляли, наявністю або відсутністю певних складових частин і прикрас. Це було зумовлено виникненням потреби в певних комплектах костюма, які підкреслювали належність особи до відповідного суспільного середовища. Усі види давньоруського чоловічого й жіночого одягу були нерозстібними.





**МИСТЕЦТВО
РУСИ-УКРАЇНИ
ПЕРІОДУ
УДІЛЬНИХ
КНЯЗІВСТВ**

**МІСТОБУДУВАННЯ
ТА АРХІТЕКТУРА**

**СКУЛЬПТУРА
ТА АРХІТЕКТУРНИЙ
ДЕКОР**

**МОНУМЕНТАЛЬНЕ
МАЛЯРСТВО**

ІКОНОПИС

**ІЛЮМІНУВАННЯ
РУКОПИСНОЇ
КНИГИ**

ХУДОЖНІ РЕМЕСЛА

Розписи склепіння вівтарної частини
Троїцької каплиці. Люблінський
замок (Польща)

МІСТОБУДУВАННЯ ТА АРХІТЕКТУРА

СТИЛЬОВІ ТЕНДЕНЦІЇ ТА ПЕРЕДУМОВИ РОЗВИТКУ

У XIII–XVI ст. у країнах Західної та Центральної Європи панували два яскраві архітектурні стилі – готика й ренесанс. Готична архітектура, що сформувалася в середині XII ст. у Франції, згодом поширилася в Англії, Фландрії, Германії, Північній Італії, де існувала до XV ст. У Східній Європі вона з'явилася пізніше, тому її елементи можна простежити тут до XVI ст. Ренесанс виник в Італії в першій чверті XV ст. і впродовж наступних ста п'ятдесяти років мав відлуння в архітектурі майже всіх країн Європи.

Розгром Візантії Османською імперією спричинив значне послаблення багатівкових релігійних, мистецьких, економічних контактів слов'янського світу, зокрема Русі-України, із цим видатним центром середньовічної культури. Це проявилось також у послабленні зв'язків храмової архітектури України з візантійським зодчеством та посиленні традицій європейського будівництва.

Вплив європейських архітектурних стилів – готики та ренесансу – на зодчество Русі-України мав опосередкований характер. Вони проникали на її територію через сусідні країни. Різна віддаленість від місця зародження цих стилів та поєднання з давньоруськими традиціями на ґрунті місцевих архітектурних шкіл зумовили своєрідний синтез та самобутність архітектури різних регіонів.

Західний регіон (Закарпаття, Галичина, Волинь, Поділля, Буковина) зазнав менших руйнувань від монгольської навали і як складова сусідніх із Руссю-Україною держав упродовж наступних віків перебував у сфері впливу європейських стилів. Тут простежується запозичення готичних і проторенесансних елементів із “метрополій”. Вплив перших особливо помітний у культовому будівництві, других – в архітектурі оборонних і цивільних споруд.

У східному регіоні, який зазнав значнішого розорення, вплив давньоруських традицій був відчутнішим. З приєднанням у 1503 році Чернігівської та Новгород-Сіверської земель до Великого князівства Московського різниця умов розвитку західних і східних українських земель стала більш виразною, що спричинило суттєві відмінності в їх архітектурі.

Розвиток архітектури наприкінці XIII – у першій половині XVI ст. відбувався у складних та несприятливих історичних умовах. Ослаблені монгольською навалою

західні й південно-західні давньоруські князівства ввійшли до складу сусідніх феодальних держав.

Галицько-Волинське князівство, яке в середині XIII ст. за князювання Данила Романовича (1201–1264) утвердилося на політичній арені як сильна феодальна держава, після смерті цього князя поступово втратило своє значення.

Найзначніша частина українських земель протягом XIV – на початку XV ст. поступово ввійшла до складу Великого князівства Литовського – були захоплені Волинь, Поділля, Наддніпрянщина з Києвом, а за князя Вітовта (1392–1430), унаслідок експансії на південь, її володіння розширилися до берегів Чорного моря. Литовське князівство перетворилося на багатонаціональну феодальну державу, у якій литовці становили менше п'ятої частини населення¹, а території приєднаних земель майже в десять разів перевищували за площею власне литовські володіння. У складі Великого князівства Литовського окуповані землі мали права автономних удільних князівств, на чолі яких стояли руські князі або представники литовської правлячої династії Гедиміновичів. У внутрішній політиці вони прагнули вносити якнайменше змін у місцеві традиції: “Ми старини не рушаємо, а новини не уводимо”². У XV ст. автономію було ліквідовано. У містах розвивалися промисли, ремесло, торгівля; у найбільших із них запровадили магдебурзьке право.

У 1529 році було створено перший Литовський статут – кодекси феодального права, які діяли на всій території Великого князівства Литовського, включаючи українські землі. Литовські статuti базувалися на поточному законодавстві, судових постановах, римському, польському, німецькому, литовському та українському звичаєвому праві.

1349 року Галицькі землі та частина Західної Волині з містами Холм і Белз увійшли до складу королівства Польща. Після Кревської унії (1385) землі Галицько-Волинського князівства, разом з литовськими й руськими, також підпорядковувалися польській владі. Спочатку вони називалися Руським королівством або Руською землею; управляли ними королівські намісники – старости. Близько 1434 року було утворено Руське воєводство, до складу якого входило п'ять земель (округів) – Львівська, Перемишльська, Галицька, Саноцька та Холмська. Землі були поділені на повіти, межі яких, як правило, відповідали кордонам колишніх удільних князівств і волостей. Ще в XI–XIII ст. Закарпаття перебувало під впливом Угорщини або тих держав, до яких вона входила. Ці землі дістали назву Угорська Русь.

Частина території, які раніше належали Галицькому князівству, відома згодом за назвою Буковина (з містами Хотин і Чернівці), з 1359 року входила до складу Молдавського князівства, яке потрапляло в залежність то від угорських, то від польських королів, а з початку XVI ст. перебувало під владою Туреччини. У 1526 році Угорщина й Закарпаття відійшли до Трансильванського князівства. Північно-східні землі поблизу Чернігова та Новгород-Сіверського наприкінці XV – у першій половині XVI ст. увійшли до складу Великого князівства Московського.

В умовах феодальних відносин, які в XIV–XV ст. дедалі поглиблювалися, розвивалися ремесла й торгівля, відроджувалися давньоруські міста й виникали нові. У першій половині XVI ст. в пониззі Дніпра було засновано Запорозьку Січ³. Для зазначеного періоду були характерні поступовий і невпинний культурно-мистецький розвиток, зростання самосвідомості українського народу, проникнення та вкорінення гуманістичних ідей.

Особливості історичного поступу зумовили зв'язок різних галузей українського мистецтва, насамперед архітектури, зі східно- та західноєвропейським середньовічним мистецтвом. Давньоруські традиції, на які спиралася архітектура зазначеного періоду, сприяли тому, що українське зодчество не втратило своїх самобутніх рис. Але воно не було механічним продовженням цих традицій, а відбивало зміни, спри-

чинені подальшим розвитком суспільства, новими поглядами на мистецтво, економічними й культурними зв'язками з архітектурним надбанням сусідніх країн. Збагаченню архітектури українських земель досягненнями будівельної техніки й засобами художньої виразності сприяли постійний культурний обмін, стали зв'язки з Великим князівством Литовським, Королівством Польщею, Князівством Молдавією, Королівством Угорщиною, Великим князівством Московським.

Поряд із запровадженням культурних надбань сусідніх народів в українську архітектуру відбувся і зворотний процес. Економіка й культура південно- та північно-західних давньоруських земель, що ввійшли до складу Великого князівства Литовського, мали значний вплив на його соціально-економічний і культурний розвиток. Починаючи із середини XIV ст., тут склалися сприятливі умови для використання давньоруських традицій у галузі мурованого монументального будівництва. Односторонній вплив архітектури Давньої Русі, особливо волинської та гродненської шкіл, на зодчество Литви цілком закономірний, адже до XIII ст. тут було поширене лише дерев'яне будівництво, тоді як на Русі існували усталені традиції кам'яного⁴.

Відмінностями в політичних та економічних умовах, строкатістю етнічного складу населення українських земель у XIII – першій половині XVI ст. пояснюється різноманітність типів та особливості оборонного, культового й цивільного будівництва, їхні характерні риси.

МІСТОБУДУВАННЯ

На розділених між сусідніми феодалними державами землях Давньої Русі продовжувався розвиток старих міст і запроваджувалося будівництво нових. Хоча економіка міст зберігала тісний зв'язок із землеробством, основними факторами їхнього розвитку була торгівля й ремесло, що приносили значні прибутки феодалам, які розширяли з цього приводу мережу міських поселень. Постійна загроза воєнних нападів зумовила виникнення багатьох міст-фортець, найважливіше значення серед яких мали укріплення на кордоні з Кримським ханством. Загалом в Україні з XIV до початку XVI ст. кількість міст збільшилася зі 122 до 269, тобто більше ніж удвічі⁵.

Українські середньовічні міста поділялися на державні володіння, які залежали від великокнязівської та королівської адміністрації, та приватні, що належали магнатам і шляхтичам. У досліджуваній період стосунки між феодалами й міськими громадами врегульовувалися на основі магдебурзького права, яке надавало містам дозвіл на самоуправління в їхній господарчій діяльності.

Середньовічні українські міста мали укріплення. Їхня територія була поділена на три частини – замок, торгово-ремісничий осередок та неукріплені передмістя. Поняття “місто” ототожнювалося з укріпленим центром – середмістям з торговою або ринковою площею.

За замками зберігалося значення найсильнішого пункту оборони та резиденції феодала. Так у місті виникло два соціально-протилежних центри: один з них мав певну автономію для міської громади, у другому – проживав феодал. Ця риса зближувала українські міста із західноєвропейськими. На відміну від російських міст, у яких провідне містобудівне значення мали ансамблі кремлів, де були сконцентровані головні будинки, в українських основні громадські й культові споруди розташовували біля ринкової площі, що відігравала суттєву роль у формуванні вигляду та структури поселення.

Міста були відносно невеликими. Наприклад, у межах фортечного муру в щільно забудованому Львові могло проживати п'ять-шість тисяч мешканців. У Києві в середині XVI ст. населення Подолу становило три з половиною тисячі осіб.

Композиція і вигляд міст були зумовлені використанням оборонних властивостей ландшафту. Неабияке значення мало взаємне розташування замку та укріпленого поселення.

Поширеними були захищені самою природою міста острівного й мисового типу, які, наслідуючи класичну давньоруську структуру, складалися з дитинця та околиць міста. У них замок, який містився, як правило, у кінці миса, був з'єднаний з міським укріпленням, що створювало цілісну живописну панораму (Луцьк, Дубно, Меджибіж, Старокостянтинів, Хмільник, Залозці, Брацлав, Ужгород та ін.).

Міста секторного й напівкруглого типу, які сформувалися з мисових на берегових терасах, продовжували розвивати давньоруські містобудівні традиції. У старих містах, заснованих у попередній період, – Володимирі, Путивлі, Новгороді-Сіверському, Звягелі (тепер – Новоград-Волинський), Овручі – замки (колишні дитинці) домінували в береговій панорамі. Таку особливість мало місто Житомир, перші писемні згадки про яке датовано XIV ст.

Поряд з так званими “сполучними” містами, де замки та укріплені центри створювали єдине композиційне ціле, часто траплялися поселення, замки й торговельно-ремісничі райони яких містилися окремо, наприклад, коли замок був розташований на узвишші (Львів, Кременець, Галич, Київ, Мукачеве, Хуст, Олесько, Язловець, Тербовля, Янів, Бучач). У такому разі міський посад розвивався на рівнинній місцевості, на віддалі від замку, обов'язково поблизу річок, які були необхідні для багатьох ремісничих галузей.

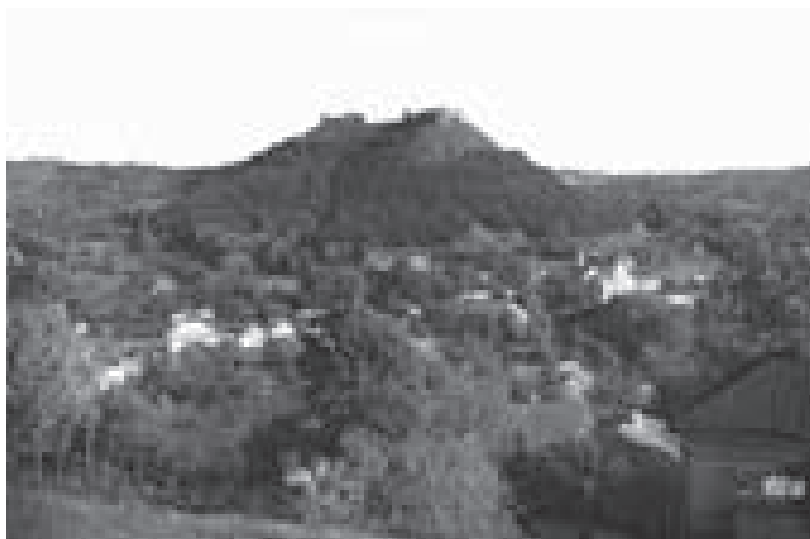
У розплануванні міст застосовували кілька основних прийомів. На більшій частині українських земель, які ввійшли до складу Великого князівства Литовського, продовжували розвиватися містобудівні прийоми, що спиралися на давньоруські традиції, пов'язані з органічним, або ландшафтним, плануванням, а саме: порядкова,

Луцьк. Друга половина XIX ст. Гравюра Н. Орди



розгалужена, радіально-кільцева системи. Під час закладання міст враховували топографію місцевості, особливості якої зумовлювали розмітку траси оборонних укріплень та мережі вулиць, зведення монументальних споруд у найбільш придатних місцях, а також їх візуальне сприйняття в панорамі міста. Можливо, забудова міст відбувалася на основі певних закономірностей, які враховували ширину вулиць, межі ділянок, оптимальні умови для огляду архітектурних доміант⁶.

На землях Галичини, Західної Волині та Західного Поділля було запроваджено нові планувальні прийоми. Регулярна прямокутно-перехресна (так звана “шахова”) система планування з XII ст. набула характеру “типового проекту” в європейському містобудуванні. Її широко застосовували в тих районах, де виникала необхідність розширення міської мережі або укріплення кордонів країни, а також закріплення на завойованих територіях⁷. Імовірно, на західноукраїнських теренах таку планувальну систему вперше було використано у Львові в період отримання ним магдебурзького права (1356). Як правило, нові міські осередки з регулярним плануванням за-



Кременець Тернопільської обл. Панорама міста і Замкової гори. Сучасний вигляд

кладали поряд з ранніми поселеннями (Галич, Белз, Бузьк, Дрогобич, Самбір та ін.). Перенесення центрів міст було, напевно, зумовлено кількома причинами: поперше, необхідністю мати вільну від забудови територію для створення нового центру; по-друге, задля певної політичної мети – протиставити старим містам нові, де проживало переважно привілейоване населення католицького віросповідання. Забудова міст цього типу була строго регламентованою. Її здійснювали згідно з планом, який визначав розташування ринкової площі й головних громадських споруд, розміри кварталів та уніфікованих ділянок-парцель для зведення житлових будинків. Під впливом давньоруських містобудівних традицій на українських землях переважало поєднання особливостей регулярного й ландшафтного планування.

Своєрідні риси мало містобудування на Закарпатті, яке в XIII ст. завоювали угорські феодалі, і на Шипинецькій землі (Буковина), що ввійшла до складу Молдавського князівства. Тут траплялися поселення як з органічним плануванням, так і з лінійною структурою, де основним планувальним елементом були торгові вулиці (довгі ринки).

На архітектурний вигляд міста вплинув подальший розвиток оборонного зодчества. У зв'язку із застосуванням у другій половині XIV ст. вогнепальної зброї



Давній Володимир. XIII–XIV ст. Реконструкція Т. Трегубової

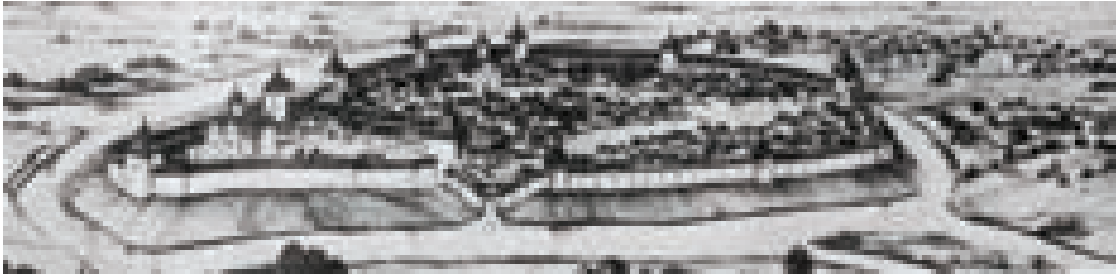
обов'язковою складовою як кам'яних, так і дерев'яних стінних укріплень стали башти, значно збагативши вигляд міських ансамблів. Новими вертикальними акцентами були башти ратуш, що їх зводили на ринкових площах міст, які отримали магдебурзьке право. Багатонаціональний склад населення, яке мешкало в окремих кварталах, відобразився в будівництві різних за об'ємно-планувальним вирішенням і композицією культових споруд – православних храмів, костелів, синагог, що домінували над невисокою одно-, двоповерховою забудовою, а в комплексі створювали яскраві й неповторні міські панорами.

На формування внутрішнього простору середньовічних міст вирішальний вплив мав характер масової житлової забудови. На землях Київського, Переяславльського та Волинського князівств традиційно зберігався тип забудови з вільно розташованими будівлями, які утворювали так звані розірвані простори – “прозори”, що дозволяло здалека розглядати монументальні споруди, які були композиційними акцентами. У містах із прямокутно-перехресною системою планування поступово сформувалася суцільна забудова кварталів і замкнені “інтер'єрні” простори вулиць та площ.

Основним будівельним матеріалом до середини XVII ст. була деревина. Але кількість мурованих споруд, особливо на західних теренах, що багаті на камінь, поступово збільшувалася. З каменю й цегли будували замки, собори, ратуші, а в найбільших містах – укріплення. У XIV – на початку XVI ст. житлові будинки у Львові та Кам'янці почали зводити з вогнетривких матеріалів.



Генеральний план Києва від 1400 до 1600 року. За М. Закревським



Луцьк. XIII–XIV ст. Реконструкція Т. Трегубової

Благоустрій міст характеризувався низьким рівнем. Вірогідно, головні вулиці та площі були частково брукованими, оскільки в деяких містах існувала посада мостовничого⁸. Елементом благоустрою можна вважати громадські архітектурно оформлені колодязі на ринкових площах, куди було підведено воду з найближчих джерел (Київ, Львів). Біля храмів розміщували цвинтарі, створюючи додаткові “відкриті” простори в міському середовищі. Для озеленення в монастирях і садибах розводили садки. Оскільки укріплені середмістя були відносно невеликими, вони зберігали візуальний зв’язок із природним оточенням.

Розвиток міст спирався на мережу давньоруських поселень. Більшість столичних міст окремих земель і наділів зберегли значення важливих адміністративно-політичних і торговельних центрів. Якщо в містах Галичини, Західної Волині та Західного Поділля при отриманні ними магдебурзького права відбувалися просторові перебудови й переміщення їхніх центрів, то на решті українських етнічних земель розвиток міст здійснювався на основі планувальної структури, яка склалася впродовж попереднього періоду.

Яскравим прикладом спадкового розвитку в містобудуванні був Київ, який про-

План Луцька: I – Верхній замок (дитинець), II – Нижній замок (околицне місто), III – Великий земський міст (посад), 1 – собор Іоанна Богослова, 2 – князівські палати, 3 – Дмитрівська церква, 4 – Миколаївська церква. XIII–XIV ст. Реконструкція Б. Колоска



тягом досліджуваного періоду зберіг значення столичного града. У XIV – на початку XVI ст. межі міста в основному залишилися такими самими, як і в давньоруські часи, хоча кількість населення його значно зменшилася⁹. Після монгольської навали центр перемістився на Поділ, який до кінця XVII ст. отожднювали із самим Києвом. Імовірно, уже в XIV ст. Поділ був укріплений дерев’яними стінами з баштами, траса яких збігалася з напрямом давньоруського “столп’я”¹⁰. Незважаючи на розміри території, яку охоплював Поділ (приблизно 100 га), кількість його населення була незначною, тому можна припустити, що житлові споруди були малоповерховими, садибного типу, що засвідчують описи й малюнки XVII ст. Мабуть, тут збереглися характер давнього розгалуженого планування й розташування торжища-ринку біля церкви Богородиці Пирогощі. Напевно, на початку XVI ст. на площі було зведено



Львів. XIII – початок XIV ст. Реконструкція Т. Трегубової

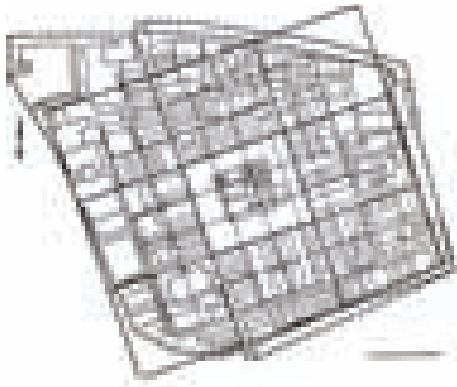
дерев'яний будинок ратуші¹¹, де містився магістрат, створений після отримання містом магдебурзького права (1494–1497). Зі споруджених у XV ст. монументальних будинків Подолу можна відзначити кам'яну вірменську церкву¹² та два дерев'яні костели – домініканський і кафедральний¹³.

Суттєві зміни в композиції міста були пов'язані зі спорудженням дерев'яного замку, який мав важливе стратегічне значення в обороні Київської землі. Тиньковані й побілені стіни замку, що підносилися над рівнем Дніпра на 80 м, яскраво вирізнялися на тлі старокиївського узвишся й домінували в довколишній панорамі. Шатроподібні дахи фортечних башт були новими висотними елементами, які надали силуетові міста не властивих йому в давньоруський період рис вертикальної спрямованості.

На місцях заснування розвивалися інші великі українські міста – Чернігів, Володимир, Луцьк, Переяславль, Новгород-Сіверський, Путивль, Овруч. У них поряд з будівництвом міських укріплень значну увагу приділяли підтриманню й реставрації старовинних монументальних споруд – церковних і монастирських комплексів¹⁴, які продовжували відігравати провідну композиційну роль. Водночас будівництво католицьких костелів і монастирів у ряді міст не спричинило на цьому етапі суттєвих змін у структурі та вигляді цих поселень. Це можемо побачити на прикладі Луцька, який наприкінці XIV ст. став другим за значенням столярним містом Великого князівства Литовського. Його територія значно збільшилася за рахунок забудови так званого “великого земського мосту”, у такий спосіб охопивши весь природний острів, що омивається річкою Стир та її притокою – річкою Глушець¹⁵. Луцьк набув своєрідної тричленної структури, яка включала послідовно розміщені Верхній і Нижній замки (дитинець і околице місто) та нову частину, де розміщувався посад, площа якого становила 20 га. Розміт-

План Львова: I – Замкова гора, II – Князівська гора, III – Гора Лева, IV – площа Старий Ринок, V – Низький замок, VI – передмістя, 1 – костел Марії Сніжної, 2 – костел Іоанна Хрестителя, 3 – церква Святого Миколая, 4 – церква Святого Федора, 5 – монастир Святого Онуфрія, 6 – вірменський монастир Святої Анни, 7 – вірменська церква Святого Іакова, 8 – церква Параскеви П'ятниці, 9 – церква Воскресіння, 10–13 – місця розташування храмів. XIII – початок XIV ст. Реконструкція Т. Трегубової





Розпланування середмістя Львова (на основі середньовічних шнурів). За Т. Трегубовою

ка головних вулиць, яка повторювала плавні абрис оборонних укріплень, була зумовлена природною конфігурацією острова, розташуванням надбрамних башт і, можливо, мостів на Стирі й Глушці, про які є згадки в описі Луцького замку 1545 року¹⁶. Головна торгова площа містилася біля воріт Нижнього замку поблизу моста, який вів у передмістя – Хмільник, де ще в давньоруський період існувало кілька православних монастирів і храмів¹⁷. Архітектурною домінантою залишався ансамбль Верхнього замку з розташованим у ньому собором Святого Іоанно-Богослова. Його композиційна роль зросла після надбудови стін і башт у кінці XIV – на початку XV ст.¹⁸ У той самий час було здійснено реконструкцію півкола укріплень Нижнього замку з вісьмома баштами, чотири з яких, разом зі з'єднувальними південно-східними

пряслами, були цегляними. Зовнішню (найбільшу) частину міста було укріплено дерев'яною огорожею, зробленою “не клітями”, а “прямо на стовпах”¹⁹.

Мальовничу картину міста доповнювали п'ятнадцять храмів і монастирських комплексів. На межі XIV–XV ст. було зведено два католицьких костели: дерев'яний кафедральний костел, перебудований з каменю в 1589 році, та комплекс домініканського монастиря біля південного кінця рову околишнього міста. Починаючи від нього, у північному напрямку було споруджено ряд монументальних будівель, які сформували міську панораму: оборонна синагога – так званий “малий замок”, церкви Покровська, Троїцька, Миколаївська та П'ятницька на ринку, вірменська й Хрестовоздвиженська. Збережений на території Нижнього замку так званий будинок Пузини, згадки в документах про палац Вітовта засвідчують, що в XIV – на початку XVI ст. в забудові міста траплялися муровані житлові будинки, які належали знаті й заможним міщанам. Оточений річками комплекс монументальних споруд Луцька утворював величний і неповторний за художньою своєрідністю архітектурний ансамбль. Не випадково у “Списку русь-

Готичний Львів до 1527 року: 1 – Галицька брама, 2 – кафедральний костел, 3 – шпиталь Святого Духа, 4 – монастир францисканців з костелом Святого Хреста, 5 – Успенська церква, 6 – монастир домініканців з костелом Божого Тіла, 7 – вірменський собор, 8 – Низький замок з костелом Святої Катерини, 9 – Краківська брама, 10 – костел Марії Сніжної, 11 – шпиталь Святого Станіслава, 12 – монастир бернардинців з костелом Святого Андрія, 13 – монастир кларисок з каплицею Святої Анни, 14 – млин на Полтві, 15 – бастея Струмилів, 16 – Королівська башта, 17 – бастея Гетьманська, 18 – міський арсенал. Пластична реконструкція І. Качора



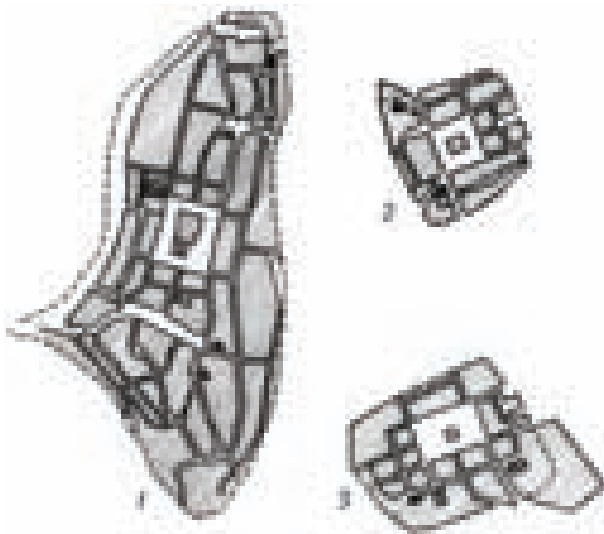
ких міст дальніх і ближніх” кінця XIV ст. місто згадується як “Лучеськ великий”²⁰.

Подібну характеристику в цьому документі дано Львову – головному й найбагатшому місту на західноукраїнських теренах. Принцип його містобудівної композиції, який полягав у контрастному протиставленні фортеці, що містилася на вершині гори, і посада, розташованого біля її підніжжя, зберігався з часів заснування міста Данилом Галицьким²¹.

У середині XIV ст. на південній околиці посада давньоруського Львова на місці можливого перехрестя доріг, які вели на Галич, Холм, Перемишль, Київ, було засновано нове місто з геометрично правильною прямокутно-перехресною системою планування. Відповідність розмірів ринкової площі, кварталів, ділянок під забудову середньовічним мірам довжини та площі свідчать про цілеспрямовану одночасну реалізацію планування Львова²². В основу його забудови було покладено міру довжини, що дістала назву “малий шнур” (43,2 м), який входив до системи міри площі “лана”, або “волоки”²³. Сітка (7 × 7) шнурів визначала величину розміщеної в центрі середмістя площі Ринок та прилеглих до неї кварталів, які склалися з однакових за розмірами ділянок під забудову. Останні розташовувалися в два ряди з виходом вузьких фасадних сторін на площу і на вулиці, розміщені з тильного боку. Розмітка оборонних укріплень була зумовлена розмірами площі Ринок. Утім, у зв’язку з топографічними умовами абрис міста набули трапецієподібної форми. Територія, яку воно займало, відносно невелика – близько 17 га, або одна волока (фламандський лан). За приблизними підрахунками, у середмісті могло розміщуватися двісті п’ятдесят житлових ділянок.

Середньовічний Львів був щільно забудований. Його оточував подвійний оборонний пояс – “високий” і “низький” мури. У місто вели північні – Татарські (пізніша назва – Краківські) і південні – Галицькі ворота, підсилені винесеними за рів барбаканами. У північно-західному кварталі містився Низький замок, що включав палац, який слугував резиденцією львівського старости, невелику капличку, гарнізонні приміщення. Центром громадського й торговельного життя Львова була площа Ринок. На ній містилися будинок ратуші з високою годинниковою баштою, яка слугувала своєрідним символом самоврядування, криті торговельні ряди (суконниці, приміщення “міри й ваги”, крамниці), громадський колодязь і ряд житлових споруд. По периметру площі було зведено впритул п’ятдесят дві тривіконні кам’яниці, перед якими містилися проміжні підвищені майданчики – так звані “передпоріжжя”²⁴. Останні слугували основою для критих галерей і навісів перед входами.

У кінці XV – на початку XVI ст. в центрі Львова завершилося зведення основних громадських і культових споруд – костелу Святого Духа з міським шпиталем, кафедрального костелу, монастирських комплексів домініканців і францисканців, вірменської та руської церков, синагоги, громадських лазень. З-поміж них тільки кафедральний костел займав центральну ділянку, яка дотикалася до ринкової площі в загальній наріжній точці. Така забудова, що забезпечувала діагональні точки огляду



Плани середмість: 1 – Кам’янець; 2 – Дрогобич; 3 – Самбір



головного міського храму, була характерна для міст із прямокутно-перехресною системою планування. Решта домінуючих споруд була розташована в периферійних кварталах, до того ж руська й вірменська церкви та синагоги фіксували місця розселення різних національностей.

Серед інших українських міст Львів вирізнявся кількістю будівель з вогнетривких матеріалів, відносно високим рівнем благоустрою – тут улаштували водогін, вулиці вимостили деревом, а згодом і бруківкою²⁵. До середини XVI ст. архітектурне обличчя міста визначав готичний стиль. Фасади мурованих споруд, оздоблені профільованими нішами, білокам'яними порталами й деталями, було викладено з червоної цегли з охайною розшивкою швів.

Елементи регулярного планування простежуються в Кам'янці-Подільському – одному з найбільш важливих і красивих середньовічних міст України. Старе місто розташоване на неприступному, здавна заселеному плато у вигині річки Смотрич, яка протікає в глибокому скелястому каньйоні. Напевно, незабаром після отримання містом магдебурзького права (1374) у створені за давньоруських часів планування вписалася прямокутна площа Ринок з прилеглими кварталами. Після пожежі 1420 року на центральній ділянці було зведено муровані споруди – ратушу, кафедральний і домініканський костели, тривіконні житлові будинки – кам'яниці. Уся територія, яку займала площа Ринок (160 м × 175 м) та прилеглі квартали, вписувалася в сітку (5 × 5) великих шнурів, кожен з яких дорівнював 58,64 м. Ширина площі – 3 шнури, довжина – 3 шнури + дві ширини вулиці. Рядова ділянка під забудову була завдовжки 1 шнур, завширшки – приблизно 2 пруті. Схема побудови планування нагадувала львівську, але на відміну від останньої, у Кам'янці простежувалося наскрізне однорядкове розташування парцель у приринкових кварталах. Крім головної площі, у місті були ринки – руський і вірменський, які мали різні абриси.

Однорядкове розташування ділянок, мабуть, характерне для більшості українських середньовічних міст, що були локальними, місцевими центрами, на відміну від столяного міста Львова. Розмір прямокутної в плані площі Самбора – 112 м × 185 м. Вона разом із прилеглими кварталами вписувалася в сітку (4 × 5) шнурів. Квадратну в плані площу (приблизно 120 м × 120 м) мав середньовічний центр Дрогобича. Глибина приринкових кварталів, так само як і в Самборі, становила $\frac{1}{2}$ ширини площі. Очевидно, площа Ринок з кварталами була розпланована на основі сітки (4 × 4) шнури. Подібні схеми побудови центрів – у Стрию та Городку, де глибина приринкових кварталів також дорівнювала $\frac{1}{2}$ ширини площі, а ділянки були розташовані в один ряд. Імовірно, довжина рядової ділянки, що, як правило, дорівнювала 1 шнуру, була модулем побудови планів міст, а ширина – похідною величиною від розміру застосованого модуля.

Незважаючи на однотипність планування, ринкові площі мали індивідуалізовані риси, що досягалося різноманіттям архітектури храмових споруд. Так, у композицію ринкової площі міста Рогатина поряд з розташованим на розі костелом було включено православну церкву.

Однаковість ділянок житлових садиб була характерною і для інших планувальних схем, наприклад лінійних, у яких вулиці розташовувалися вздовж певного орієнтира – берега річки, схилів узвиш, дороги тощо. Інколи при штучному розширенні дороги виникали так звані “довгі ринки”, появу яких у містобудуванні сусідніх з Україною країн пов’язують із саксонською колонізацією. Яскравим прикладом може слугувати історичний центр Севлюша (нині – місто Виноградів Закарпатської обл.). Уже в 1262 році воно отримало права королівського містечка, а в XIV–XV ст. стало великим торговельним і стратегічним пунктом на великому “Соляному шляху” з Марамароша. На захід від замку, зведеного в XIV ст. на скелястому виступі Чорної гори, було розташоване місто, яке займало територію зі спокійним рельєфом. Його планувальним стрижнем був веретеноподібний ринок завдовжки 1200 м і завширшки до 90 м. У західній частині площі височів готичний костел Вознесіння. Характерною особливістю планування середньовічного міста була розмітка прилеглої до площі території на вузькі парцелі, які мали розмір 20–22 м × 210–215 м, що дорівнювало середньовічному хольду (0,432 га). Загалом на ринку містилося приблизно сто шістдесят ділянок, які відповідали кількості наділів, згадуваних у документах XV ст.²⁶ Периметральну забудову площі було сформовано житловими малоповерховими спорудами, комплексами францисканського монастиря XIV ст. і палацу баронів Перені, збудованого 1556 року.

Вуличний тип планування простежувався в середньовічному місті Мункачі (нині – Мукачеве Закарпатської обл.), яке з 1376 року отримало право користуватися особистою печаткою, а в 1445 році – самоуправління. Торгово-ремісниче поселення розвинулося віддалено від замкової гори. Основою для формування планування міста була, мабуть, торговельна дорога з Унгара (нині – місто Ужгород) до Хуста. Починаючи від мосту через Латорицю, у південно-східному напрямку простягнувся довгий ринок (зараз вулиця Миру). По його осі у XIV ст. було збудовано костел, який зберігся частково у вигляді невеличкої каплички Святого Мартина.

Більш складне порядково-лінійне планування мав середньовічний Унгар, розташований на пологому мисі, де в річку Уж впадала її притока Малий Уж (нині не існує). Від увінчаної замком найвищої точки гори спускалися три паралельні вулиці, створюючи мережу, що мала регулярний характер.

Поряд з розвитком прийомів, які спиралися на давньоруські традиції, виникали нові, що були зумовлені соціальними й культурними процесами, які відбувалися в сусідніх європейських країнах. Так, розвивалися міста з регулярною прямокутно-перехресною системою планування, поширення якої історично пов’язують з магдебурзьким правом. Самоуправління середньовічних міських громад було одним зі свідчень переходу до зрілого феодалізму та остаточного формування третього класу – бюргерства (міщанства).

Оборонні споруди й комплекси

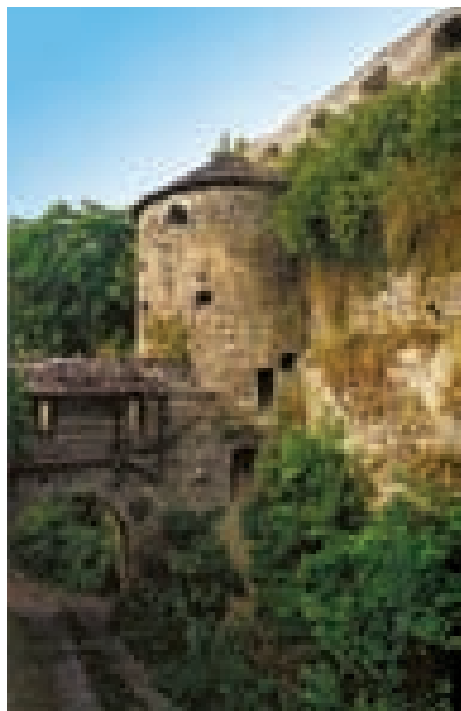
У досліджуваний період у монументальному будівництві України за масштабами та кількістю типів споруд чільне місце посідало оборонне будівництво. Загальними рисами, притаманними оборонним спорудам, незалежно від місця їх побудови, були чітка функціональність, строгість силуету, зумовлена лаконічністю й монолітністю архітектурних об’ємів, стриманість архітектурних форм, скупе декорування.

МІСЬКІ УКРІПЛЕННЯ. У Русі-Україні наприкінці XIII – на початку XVI ст. виникли передумови для появи широкого діапазону укріплень населених пунктів: від великих систем мурованих або дерев’яних міських фортифікацій найвизначніших



Нижня Польська брама. Початок XVI ст., Кам'янець. Реконструкція Є. Пламеницької

Руська брама. XV – початок XVI ст., Кам'янець. Сучасний вигляд



міст того часу (Львів, Кам'янець-Подільський, Луцьк, Київ) до скромних дерев'яно-земляних споруд, які захищали невеликі містечка й села.

Більшість поселень були обнесені ровами, подекуди наповненими водою, та земляними валами. Гребінь валу підсилювала дерев'яна стіна, що складалася з рублених клітей-городень. У найвразливіших місцях та над уїзною брамою височили дво-, триярусні рублені дерев'яні башти. Відомо, що наприкінці XV – у XVI ст. існували або були збудовані дерев'яно-земляні укріплення у Володимирі, Луцьку, Кременці, Старокостянтинові, Дубні та в менших містах і містечках (Олика, Мацеїв, Чуднів, Любар та ін.).

Дуже складною та розвиненою була система міських мурованих укріплень Кам'янця, найбільш інтенсивне формування якої припало на XIV–XVI ст.²⁷ Цілковито підпорядкована унікальним природним умовам, розміщена над скелястими урвищами петлеподібного каньйону річки Смотрича, вона захищала всю територію міста. До її складу входили східні, західні, північно- та південно-західні оборонні комплекси, башти й мури, загальна довжина яких сягала близько 4,5 км.

Оригінальними оборонно-гідротехнічними комплексами Кам'янця є Руська (XV ст. – 40-ві роки XVI ст.) та Польська (1548–1561) брами. Імовірно, у спорудженні Польської брами брав участь відомий військовий інженер, королівський архітектор Якуб Бретфус, який у той час реконструював Стару фортецю²⁸. Ці два комплекси перетинали каньйон і русло Смотрича, мали шлюзи, які регулювали рівень води в річці, що посилювало обороноздатність міста. Кожна брама складалася з кількох башт, які мали в плані різну форму (квадрат, півколо, коло), та кам'яних мурів. Ці два комплекси донині є унікальними в Східній Європі²⁹.

Розвинена система оборони, але менш залежна від природних умов, отже, регулярніша в плані, – міські укріплення Львова (не збереглися). Нове середмістя, засноване в середині XIV ст., спочатку мало одне кільце захисту – глибокий рів і вал, підсилений муром та вісімнадцятьма оборонними баштами (Високий мур). В'їзди з головних доріг захищали дві брами – Галицька та Краківська. На початку XV ст. почалося будівництво другої лінії оборони – зовнішньої стіни з ровом і валом (Низький мур). Він мав п'ятнадцять напівкруглих у плані відкритих башт-бастей, оточував місто з трьох сторін – з півночі, сходу та півдня³⁰.

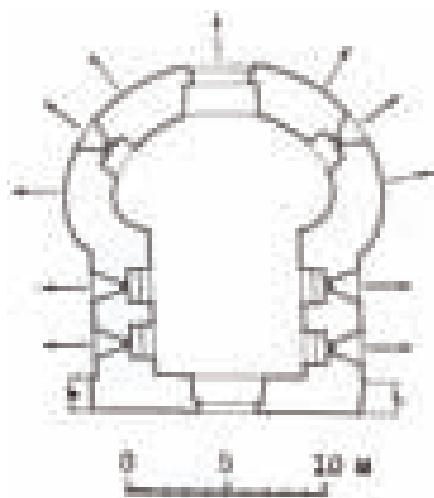
Як засвідчують описи 1545 та 1552 років, міське укріплення Луцька – Окольний, або Нижній, за-

мок, – було спочатку дерев'яним; до середини XV ст. більше половини його споруд замінили мурованими. При зведенні міських фортифікацій будівничі Луцька також максимально використали природні захисні рубежі – річку Стир, її рукави та заболочену заплаву. У результаті цього траса міських укріплень проходила вздовж берегової лінії і була органічно поєднана з Верхнім замком³¹.

У середині XV ст. з метою захисту в столиці волинських володінь князів Острозьких місті Острозі з північного сходу було почато будівництво фортифікацій, яке тривало і в XVI ст. Укріплення склалися із сухого рову, валу та кам'яного муру. В'їзди з головних доріг захищали дві брами – Луцька та Звягельська (або Татарська). Ці брами, а також міські брами в Дубно (Луцька брама), Старокостянтиніві – містах, що належали князям Острозьким, – становлять єдину типологічну групу з оригінальним планом – близький до циліндра об'єм, поєднаний з прямокутним. Такі брами виступали за межі кам'яного оборонного муру, що дозволяло максимально збільшити зону флангового обстрілу. Названі споруди – своєрідно трактований різновид невеликого барбакану – є самотніми творами волинської архітектурної школи, які виникли в результаті впливу будівельного досвіду сусідніх країн – Чехії та Польщі. Цей тип брами в Україні – явище унікальне, і в інших регіонах, крім Волині, невідоме³².

Природні захисні рубежі – непрохідні болота й численні рукави річки Ікви – зумовили простий варіант міських укріплень Дубна. Лише з приступної сторони – із заходу – було споруджено рів, який наповнювався водами річки, і вал із дерев'яною оборонною стіною та єдиною мурованою спорудою – Луцькою брамою.

Дерев'яні міські фортифікації Києва з 1400 до 1600 року склалися з кількох комплексів укріплень, які захищали основні частини – Верхнє місто, Поділ та Печерськ. Досить потужними були фортифікації Подолу, зведені вздовж Почайни та Глибочиці, – вони захищали тодішній торгово-ремісничий осередок. Відомо, що ці укріплення склалися із земляних валів, рублених дерев'яних стін та квадратних і прямокутних у плані башт. Саме такими укріплення показані на плані



План Луцької брами. XV – початок XVI ст., Острог

Татарська брама. XV – початок XVI ст., Острог. Сучасний вигляд





Духівська брама в укріпленні Подолу. XVII ст., Київ. Реконструкція В. Харламова

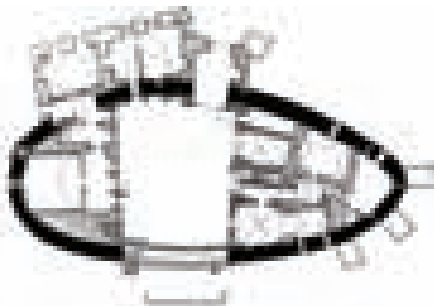
нувальну структуру міста, були

Розташування оборонних комплексів мало кілька варіантів. Специфіка феодального замку вимагала певної ізоляваності його від міста. Тому найчастіше замки будували на околиці, враховуючи особливості ландшафту. У поєднанні з виразним рельєфом (урвища, яри, річки) такі оборонні ансамблі створювали мальовничу панораму міста (Кам'янець, Луцьк, Острог, Корець, Дубно, Жванець, Сатанів, Ізяслав, Клевань та ін.).

Особливо вигідним з погляду безпеки було цілком ізольоване розташування замку, що домінував над міською забудовою, на окремій високій горі (Кременець, Мукачеве, Хуст, Олесько).

Визначальне місце в забудові відігравали оборонні споруди, які захищали замкове подвір'я: рови, вали, дерев'яні або муровані стіни, башти, уїзна брама. Якщо остання була єдиною, то кількість башт та їх розміщення залежали від вимог оптимального захисту. Обов'язковою була наявність укріпленого житла феодала (згодом – палацу).

План замку. XIII–XVII ст., Олесько



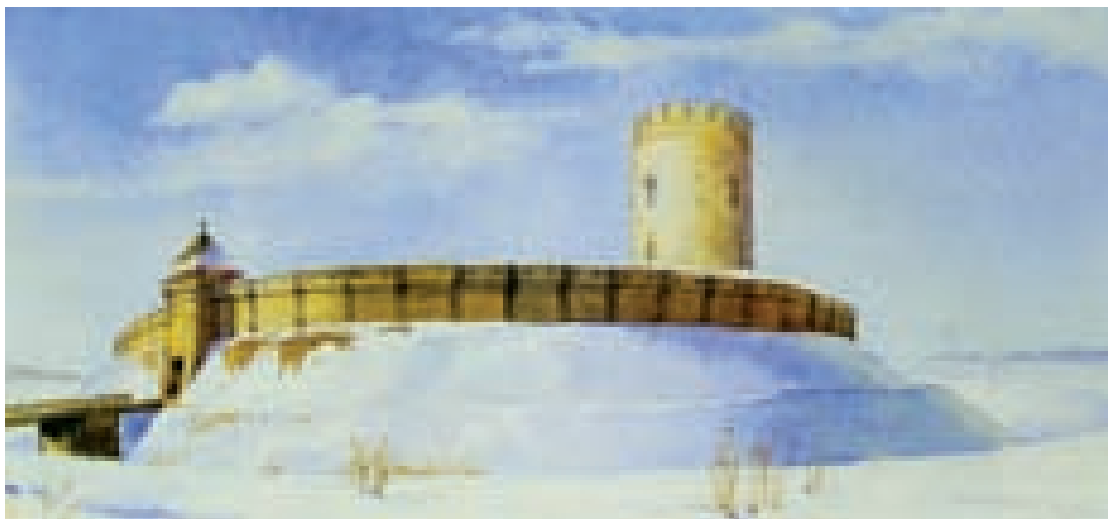
Києва, опрацьованому полковником І. Ушаковим 1695 року³³.

Суттєвою рисою організації оборони середньовічного міста було закріплення за ремісничим цехом, окремим господарем певної башти або частини оборонного муру. За свої кошти вони їх зводили, ремонтували, а в разі воєнної ситуації забезпечували захисниками. Про таку практику, зокрема, свідчать назви башт міських укріплень Кам'янця-Подільського (Кравецька, Кушнірська, Різницька, Гончарна), міських муровано-дерев'яних укріплень Луцька (мурована башта князів Чарторийських; городня князя Масальського; городня князів Четвертинських; городня панів Скленських та ін.)³⁴. За кожен з кам'яних оборонних веж Високого муру укріплень Львова також відповідав певний ремісничий цех. Так, за вежею над Краківською брамою було закріплено цех кушнірів, за другою баштою – мішковиків, бляхарів та миловарів, за третьою – мечників, за четвертою – ткачів і т. д.³⁵

ЗАМКИ. У XIV – на початку XVI ст. у створенні міських архітектурних комплексів та ансамблів провідна роль належала замкам. Вони впливали на панораму міста, були домінантами забудови, активно формували його панораму й силует.

Його зводили, як правило, уздовж одного з оборонних мурів (Меджибіж, Луцьк, Кременець) або навіть у створі оборонних споруд (давній Володимир).

Невід'ємною складовою ансамблю був замковий храм; розташування його мало кілька варіантів. Найбільш урочистим було розміщення храму посеред замкового двору (Луцьк, Меджибіж, Клевань). Іноді замковий храм, пристосований до оборони, зводили у створі оборонних споруд, тому він був органічно пов'язаний з ними (Острог, Старокосянтинів). Нарешті, замкова каплиця входила до складу палацу чи одного із замкових корпусів (Хотин), або об'єм її не проглядався із зовні (Білгород-



Фортеця. XIII ст., Чорториськ. Реконструкція П. Раппопорта

Дністровський). На замковому подвір'ї розташовували також інші будівлі – цехгауз, житлові та господарські приміщення.

У XIV – на початку XVI ст. було створено або докорінно перебудовано найвишні оборонні комплекси. У зазначений період одночасно існували різні типи оборонних ансамблів. Найдавнішими, простими за планом та об'ємом, були однобаштові замки, що склалися з однієї мурованої башти та дерев'яно-земляних або мурованих додаткових укріплень.

Відповідно до змін у тактиці облоги фортець на теренах Галицького й Волинського князівств упродовж майже ста років, за правління Романа Мстиславича, Да-



Замок. XIII–XVII ст., Олесько. Сучасний вигляд



Наскельна фортеця. XIII–XIV ст., Тустань. Реконструкція М. Рожка

До нашого часу збереглися чотири вежі: три – на території сучасної Польщі (Білавіно, Спас, Столп'є), одна – на теренах Білорусі (Кам'янець-Литовський)³⁸. Остання, відреставрована 1903 року за проектом В. Сулова, збереглася найкраще.

З однієї башти – донжона – почалося формування в XIV–XVI ст. численних багатобаштових оборонних комплексів України (Хотин, Хуст, Меджибіж, Язлівець, Мукачеве, Кам'янець-Подільський та ін.)³⁹.

Унікальним явищем в оборонному будівництві були західноукраїнські наскельні дерев'яні фортеці в сс. Урич, Бубнище, Розгірче та Підкам'янь, які ще функціонували

вила Романовича та Володимира Васильковича, було створено досить значну групу так званих Волинських веж – мурованих башт, які доповнювали дерев'яно-земляні нерегулярні в плані укріплення³⁶. Вежі розміщували в створі земляного валу або децентровано на захищеному майданчику (Столп'є, Холм, Спас, Берестя, Білавіно, Кам'янець-Литовський, Чарторійськ)³⁷.

Усі зазначені вежі виконували однакові функції – були дозорними, а також з них здійснювали круговий обстріл. Залежно від конкретних умов вони відрізнялися формою плану (круг, прямокутник), розмірами, будівельним матеріалом (цегла, камінь-вапняк). Окремі яруси та приміщення веж використовували як житло.

в другій половині XIII ст. Ґрунтовно досліджено укріплення в Уричі, яке зберегло давню назву – Тустань. Воно входило до оборонної системи карпатської укріпленої лінії і було створене з максимальним використанням кам'яних скель. У час найвищого розвитку фортеці її дерев'яні стіни були заввишки понад 20 м, а площа становила близько 3,0 га⁴⁰.

За будівельними традиціями, започаткованими галицько-волинською архітектурною школою при створенні волинських веж, було зведено замок князів Острозьких в Острозі. Найдавніша мурована замкова будівля – Вежа мурована (друга половина XIV ст.), – зведена на території давньоруського дитинця, також містилася на околиці укріпленого майданчика у створі дерев'яно-земляних оборонних споруд попереднього періоду. Таке розташування характерне і для ранніх замків, збудованих у Великому князівстві Литовському (Новоградок, Полоцьк)⁴¹, і для окремих житлових башт Польщі

Башта-донжон. XII–XV ст., с. Середнє Закарпатської обл. Сучасний вигляд





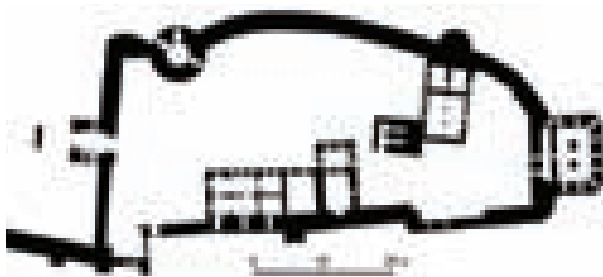
Фортеця. XII–XV ст., Хотин. Сучасний вигляд

(Ополе)⁴². Острозька вежа-донжон принципово відрізнялася від волинських веж тим, що була призначена для постійного мешкання значної кількості людей. Унаслідок поєднання оборонної, житлової та господарчої функцій вона складалася з кількох приміщень на кожному ярусі, що мали різне призначення⁴³.

Однобаштовим є також низинний замок в с. Середне на Закарпатті. При зведенні цього оборонного ансамблю для войовничого чернечого ордену тамплієрів використано зовсім інші – західноєвропейські – принципи фортифікаційного будівництва, які докорінно відрізнялися від засад місцевої будівельної традиції, що базувалася на використанні переваг гірського рельєфу та створенні нерегулярних у плані оборонних комплексів. Середнянський замок, споруджений на рівнині, відрізнявся строгою центричною композицією – домінантою ансамблю була квадратна в плані, кубічна за об'ємом монолітна кам'яна башта-донжон. Її оточував подвійний ряд ровів та земляних валів, розміщених паралельно до стін башти, що утворювали в плані квадрат. Першу лінію валів підсилював кам'яний оборонний мур із циліндричними наріжними баштами⁴⁴.

Більш складним і досконалим типом середньовічного замкового комплексу є

План Хотинської фортеці. XII–XV ст.





Замкова каплиця. Хотин. Сучасний вигляд

Протягом наступного етапу розвитку фортифікаційних систем було споруджено багатобаштові комплекси з планом монолітної форми. Основний елемент активного захисту містився тільки у верхній частині мурів та башт – це зубці-мерлони з лучними бійницями (цитадель Білгород-Дністровської фортеці; первісне ядро фортеці в Хотині). Характерні ознаки цих оборонних комплексів – монолітність плану регулярної (Білгород-Дністровський) та нерегулярної (Хотин) форми; відсутність бійниць у першому та другому ярусах; значна товщина кам'яних мурів, здатних витримати найпотужніший обстріл при облозі.

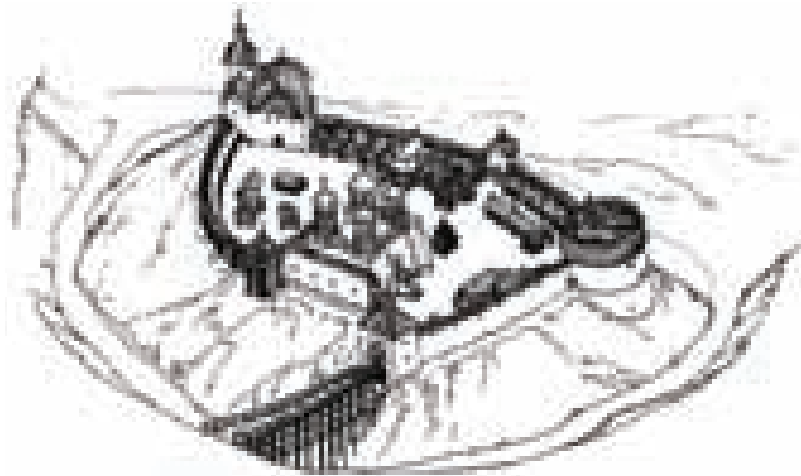
Цитадель Білгородської фортеці, яка височить над крутим урвищем Дністровського лиману, – квадратна в плані споруда з внутрішнім подвір'ям та чотирма циліндричними наріжними баштами. Монолітності об'єму досягнуто завдяки майже однаковій висоті башт і мурів, завтовшки 4,6–4,8 м. Особливістю зубчастого завершення цитаделі є чергування глухих зубців із зубцями, посередині яких вміщено лучну бійницю. Зведення цитаделі пов'язують з ім'ям майстра Федорка, імовірно, галичанина з походження⁴⁸.

Найважливіший укріплений пункт Середнього Подністров'я – Хотинська фортеця, заснована у XII–XIII ст. У XV ст., за часів правління молдавського господаря Стефана Великого (1457–1504), вона зазнала докорінної перебудови⁴⁹. Удосконалення цього оборонного комплексу виявилось насамперед у збільшенні його території – для поліпшення оборони центрального ядра з півдня було прибудовано невеликий двір з надбрамною баштою. Товщину оборонних мурів збільшено до 8 м, їхню висоту, а також висоту башт – до 25–30 м. Отже, основою захисту слугували неприступність монолітних мурів і критий бойовий хід, який завершував мурі.

До цієї групи оборонних ансамблів належало первісне ядро замку в Мукачевому, споруджене наприкінці XIV – на початку XV ст. за князя Федора Корятовича. Квадратний у плані кам'яний донжон на вершині Замкової гори, збудований у попередній період (не зберігся), було обведено ровом та мурами у вигляді квадрата з чотирма наріжними напівциліндричними баштами⁵⁰.

муровані замки з планом компактною форми, іноді з однією багатоярусною баштою. Вони продовжують лінію розвитку дерев'яно-земляних однобаштових замків. До замків, що мають план, форма якого наближається до овалу, належать замки в Олеську на Львівщині та біля с. Невицьке на Закарпатті⁴⁵. Такий тип оборонного ансамблю був відомий у країнах Європи, особливо в Польщі (Курозвенки, Ільжа, Овієсно)⁴⁶. В оборонному зодчестві Московії фортеці такого типу виникли на землях Новгороду (Ізборськ та Корела)⁴⁷.

Обидва замки – в Олеську та Невицькому – споруджено з каменю. У плані вони мають форму неправильного овалу; близькі за розмірами (перший – 26,0 м x 52,0 м, другий – 27,0 м x 58,0 м). Вони були пристосовані лише до ведення фронтального вогню. Над одним із приміщень у південно-східній частині замку в Невицькому височить квадратна в плані чотириярусна дозорна башта.



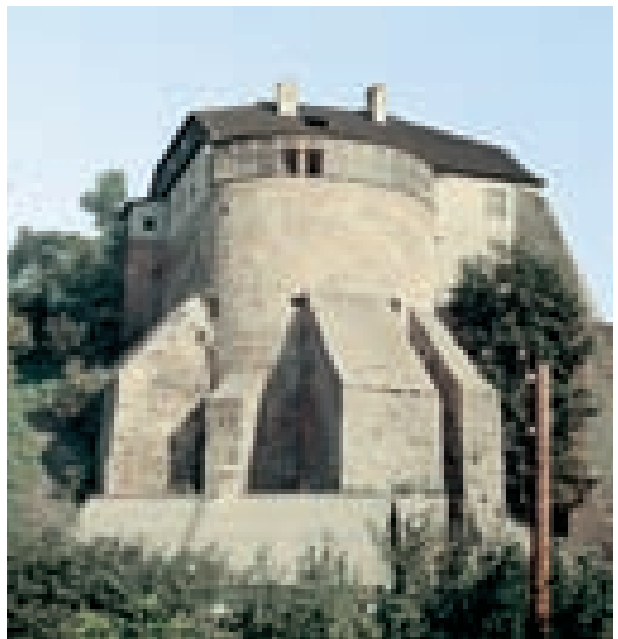
Острозький замок. XVI ст. Реконструкція О. Годованюк

Нерегулярні в плані багатобаштові оборонні комплекси в XV–XVI ст. були найчисленнішими; планування їх мало безліч варіантів. До них належить один з наймогутніших замків середньовічної Волині – державний (князівський, згодом – королівський) – Верхній замок у Луцьку, зведений у кінці XIII – упродовж XIV ст. Його було збудовано на місці давньоруського дерев'яного укріплення, знищеного 1261 року за наказом монгольського хана Бурундая⁵¹. Він належить до замків мисового типу, розташований на південно-східній околиці історичного ядра міста на невисокому пагорбі між річкою Стир та її рукавом за назвою Глушець. У плані – неправильний трикутник із трохи випуклими назовні боками, що відповідало природній формі ділянки. Від міста замок відділявся глибоким ровом, що наповнювався водами річки.

До складу оборонних споруд Верхнього замку входять три башти – В'їзна, Стирова (інша назва – Свидригайлова), Владича – та оборонні мури. У центрі замкового подвір'я було споруджено одноверху одноапсидну чотиристовпovu кафедральну церкву Святого Іоанна Богослова (кінець XII ст., добудови – у XIII–XIV ст. та в кінці XV – першій половині XVI ст.), яку впродовж 1980–1990 років дослідила М. Малевська⁵². Уздовж південного прясла оборонного муру між В'їзною та Стировою баштами містився готичний палац.

Перші споруди замку було зведено в готичному стилі у XV–XVI ст. Згодом укріплення модернізували у зв'язку з широким застосуванням вогнепальної зброї та досягненнями військової техніки. У цей час у будівлях замку з'явилися елементи ренесансної архітектури. Задля вдосконалення укріплень Верхнього замку було збільшено висоту оборонних башт і мурів, а на до-

Вежа Мурована. XIV–XVI ст., Острозький замок. Сучасний вигляд





Вартова башта. XIII–XVI ст., с. Невицьке Закарпатської обл. Сучасний вигляд

будованих ділянках улаштовано бійниці нового типу, призначені для різних видів вогнепальної зброї⁵³.

Унікальні природні умови стали визначальними при спорудженні найвидатнішого оборонного комплексу Поділля – Кам'янець-Подільської фортеці. Укріплення, збудоване тут ще в давньоруський період, займало лише частину вузького мису, утвореного каньйоном річки Смотрич, отже, комплекс мав можливість для розширення площі та збільшення кількості веж. Модернізація фортеці тривала близько двохсот років і відбувалася в кілька етапів. У 70-х роках XIV ст. до давнього кам'яного муру з однією прямокутною баштою було добудовано нові ділянки оборонних мурів, у результаті чого утворилося замкнуте подвір'я, типове для феодального замку. У цей час було зведено напівкруглі башти – Малу та Малу-другу, – призначені для флангового обстрілу. Задля цього пристосували одну з прямокутних давніх башт – Денну, добудувавши зовні напівкруглу частину⁵⁴.

У другій половині XV ст. стіни наріжних напівкруглих башт, а також мур між ними підсилили прикладками. Товщина стін у баштах досягла 2,5 м, а в куртинах мурів – 2,0–3,0 м. Наприкінці XV – на початку XVI ст.

Кам'янецька фортеця знову зазнала змін, що відповідали тогочасним вимогам військово-інженерного мистецтва. За участю італійського фортифікатора Камілу-са було зведено нові башти, загальна кількість яких досягла семи⁵⁵.

Окремі оборонні споруди Правобережжя, зведені в кінці XIII – упродовж XIV ст. можна назвати романо-готичними. Їхній перехідний характер виявився в одночасному застосуванні напівциркульних і стрілчастих склепінь та арок, в особливостях архітектурних деталей. Декоративними елементами слугували романські глухі аркатурні фризи, викладені з лекальної цегли, та білокам'яні готичні різьблені обрамлення порталів і вікон (Кам'янець-Литовський, Острог, Хотин, Луцьк, Кам'янець-Подільський та ін.).

В оборонних спорудах Закарпаття XIII – середини XV ст. своєрідним засобом архітектурної виразності був контраст між дбайливо обтесаними великими блоками обрамлення входів, бійниць, кутів споруд і порядовим будовим муруванням. Декоративне оздоблення відсутнє (замки в Середньому, Невицькому, Королевому, Хусті).

Самобутні елементи декору, які сформувалися на Подністров'ї, найповніше виявилися в спорудах Хотинської фортеці, де скромними засобами – контрастом кольорів, фактури цегли й природного каменю – досягнуто виключної художньої виразності.

Вогнепальна зброя, винайдена на початку XIV ст., здійснила переворот у військовій справі, у тактиці та стратегії наступу й оборони. Другу половину – кінець

XIV ст. у військовому мистецтві України, як і в більшості країн Середньої та Східної Європи, можна вважати періодом, у якому відбувся перехід від металюної та холодної зброї до вогнепальної. Відповідно сталися докорінні зміни і в оборонно-будівництві. У цей переломний період відбулося поєднання будівельних традицій і нових особливостей, пов'язаних зі зміною видів зброї. Вирішальним фактором при виборі місця для побудови нових оборонних споруд була наявність природних перешкод для нападників (особливості рельєфу, водні рубежі тощо). Як і в попередній період, спостерігалася відповідність форми плану оборонного комплексу природним топографічним умовам та конфігурації майданчика, на якому зводили замок. Майже всі замки, збудовані в XIV – другій половині XV ст., мали нерегулярну форму плану. Специфічні риси були притаманні укріпленням, розрахованим на пасивну оборону. Елементами захисту слугували висота й масивність мурів, які часто, як і раніше, не мали бійниць для ведення нижньою бою; перший, а іноді й другий яруси були глухими. Загалом конструкції бійниць були недостатньо пристосовані для використання вогнепальної зброї.

Водночас в оборонному будівництві з'явилися нові риси, зумовлені змінами в тактиці й стратегії бойових дій. Фронтальний вогонь, при якому вздовж стін залишається "мертва зона", уже не був ефективним. Виникла нагальна потреба суттєво доповнити його фланговим, розрахованим на обстріл уздовж оборонних мурів. Починаючи з другої половини XIV ст., башти будували так, що вони значно виступали за оборонні мурови, чим створювалася можливість для флангового обстрілу. Зростала роль башт оборонних комплексів як основної ланки в системі оборони; їх почали зводити вищими.

Застосування вогнепальної зброї під час оборони зумовило влаштування нових типів бійниць. Лучні бійниці поступово замінили бійницями, призначеними для самострілів, гаківниць, невеликих гармат тощо. З'явилися бійниці з отвором квадратної або прямокутної форми, з невеликим розширенням "щік" бійниці всередину приміщення та назовні, перекритих горизонтальною кам'яною плитою [Вежа мурована Острозького замку (кінець XIV ст.); башти Верхнього двору в Мукачевому (кі-

Цитадель фортеці. XIII–XIV ст., Білгород-Дністровський (вигляд з лиману)





Первісне ядро замку. XIV–XV ст., Мукачеве

них форм, притаманних добі Відродження. Проникнення ренесансних впливів відбувалося через сусідні країни – Польщу, Угорщину, Чехію. Значну роль у цьому процесі відіграло залучення італійських, французьких, голландських зодчих для реалізації будівельних задумів можновладних верств суспільства. Окремі конструктивні й архітектурні ренесансні деталі з'явилися в укріпленнях на Волині (замки в Луцьку, Острозі), Поділлі (Кам'янецька фортеця, замок у Меджибожі), Галичині (замок у Бережанах), Закарпатті (замки в Ужгороді та Мукачевому), Подністров'ї (Хотинська фортеця).

нець XIV – початок XV ст.); замок у Зінькові (XV ст.); кругла башта первісного замку в Сатанові (XV ст.)].

Модернізація укріплень у другій половині XV – першій половині XVI ст. внесла в їхній строгий, стриманий образ елементи мальовничості, динаміки. Ті самі риси мали нові фортифікаційні споруди, збудовані в зазначений період. Збільшення висоти башт, зміна форм їх планів, динамічність композиції об'ємів сприяли тому, що вигляд оборонних комплексів, їхній силует став пластичнішим та виразнішим. У цей час у монументальному, зокрема оборонному, будівництві України з'явилося своєрідне трактування ордерної системи й архітектур-

Верхній замок. XIV ст., Луцьк. Сучасний вигляд



Кінець XIV – перша половина XVI ст. в оборонному будівництві на українських теренах – переломний період, у який почався перехід від суто функціональних оборонних споруд до пишних замків-палаців, що слугували резиденціями феодалів. Цей новий імпозантний тип оборонного ансамблю цілком сформувався наприкінці XVI – у першій половині XVII ст.

У кінці XIV – першій половині XVI ст. поряд з каменем та цеглою основним будівельним матеріалом залишалося дерево, з якого, крім житлових споруд, зводили оборонні укріплення й монастирі. Відомо, що в цей час дерев'яними були замки в Києві, Володимирі, Черкасах, Каневі, Житомирі, Вінниці, Чорнобилі, Острі, Чуднові, Степані та інших містах⁵⁶.

У плануванні дерев'яно-земляних оборонних комплексів відбувалися такі самі зміни, як і в мурованому зодчестві. Але цей вид будівництва був консервативнішим, у ньому здебільшого продовжувалися будівельні традиції домонгольського періоду.

Про особливості планування, архітектурні деталі та конструкції оборонних комплексів можна дізнатися з документальних джерел XV–XVII ст.⁵⁷ та за матеріалами археологічних досліджень. Дерев'яні оборонні споруди склалися зі стін і башт. Найархаїчніша конструкція оборонної стіни – частокіл з дубових або соснових колод. Складнішу конструкцію означено терміном “паркан у слупи”. Але найчастіше це був “паркан у дві стіни” – дві паралельно розташовані рублені стіни, з'єднані під прямим кутом короткими поперечними стінами, у результаті чого утворювалися “клітки” – так звані комори, або городні. Над городнями розміщували бойовий хід із заборонами та підсябиттям.

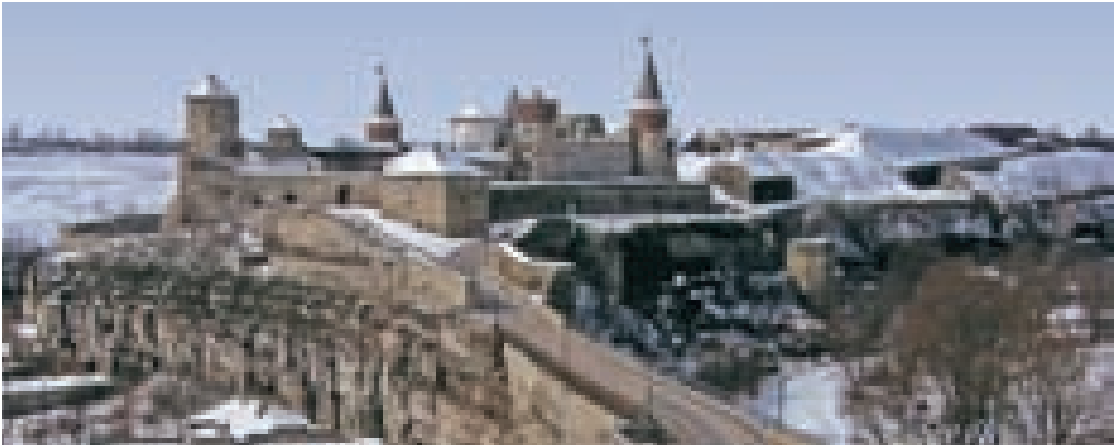
Башти та в'їзна брама були рубленими, дво-, іноді триярусними, квадратними, прямокутними або шестикутними в плані. Увінчував їх намет, критий гонтом, часто – з флюгером. На яруси башти поділялися дерев'яними помостами; для сполучення між ними слугували дерев'яні драбини. Башти мали бійниці, розраховані на фронтальний, а подекуди – на фланговий обстріл. Усі дерев'яні замки з нерегулярною формою плану, зведені до середини XVI ст., при будівництві яких враховували особливості рельєфу, нічим істотно не відрізнялися від давньоруських дерев'яно-земляних оборонних комплексів. Традиційними були конструкції оборонних стін, найдосконаліша з яких складалася зі зрубів-городень, приставлених один до одного по поздовжній лінії.

Замки різнилися за стратегічним призначенням, площею, кількістю городень і башт. Останні були розміщені по периметру в найуразливіших місцях, отже, – нерівномірно; кількість городень між ними була різною. Це сприяло різноманітності композиції їх об'ємів.

Прикладом великого дерев'яного комплексу був Київський замок на горі Хоревця (пізніші назви – Замкова, Фролівська), знищений під час навали кримського



В'їзна башта. XIV–XVII ст., Луцький замок



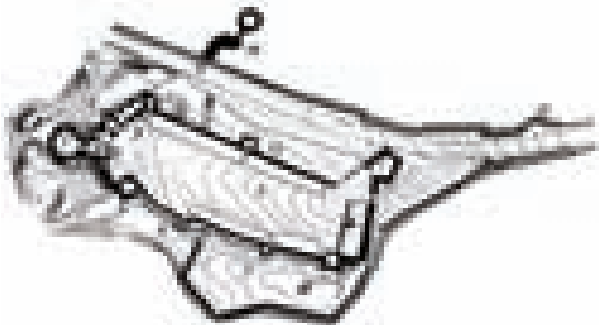
Старий замок. Кам'янець-Подільський. Сучасний вигляд

хана Мингли-Гирея 1482 р. Удруге замок було наново збудовано близько 1542 року кийвським городничим Іваном Служкою⁵⁸. Люстрація 1552 року повідомляє, що він був “з дерева соснового тесаного ґроблен, ингышиє менши, вси з блантькованьем добрым, драництвами не тонькими побитым, с помосты с подсявитьем з дверьми, а с столъбами, где их потреба”⁵⁹. Частину городень-зрубів заповнювали трамбованою землею, а решту використовували як службові приміщення. Зверху влаштували “блантькованье” – критий бойовий хід замкової сторожі з “подсявитьем”⁶⁰.

Стіни були посилені п'ятнадцятьма бойовими баштами, одна з яких – чотирикутна, решта – на 6 ґглов округло. Вси вежи с подсявитьем, а покрьгьем добрым, с помосты с столъбами, с стрельбами земъными, середними, верхними, и выведены дахи стенъные повышей”⁶¹. Отже, підвищені над стіною башти мали три рівня для ведення гарматного бою. Для запобігання пожежі дерев'яні стіни були “знадворья обгълеплены вси глиною аж до бланкованья, толъсто на 2 пяди, а от земъли толъстей”⁶².

План Старого замку. Кам'янець-Подільський:

А – Стара фортеця; **Б** – південне подвір'я Старої фортеці; **В** – північне подвір'я Старої фортеці; **1** – нова східна (Чорна) башта; **2** – Папська (Кармалюкова башта); **3** – Башта “Ковпак”; **4** – Тенчинська башта; **5** – Лясська (Біла) башта; **6** – Денна (Донна) башта; **7** – нова західна башта; **8** – західні мури фортеці з пороховими льохами; **9** – Мала башта; **10** – башта “Рожанка”; **11** – місце Пільної брами (пізніше – Станіслава Августа); **12** – Комендантська башта; **13** – Лянцкоронська башта; **14** – Водяна башта; **15** – півбашта на мосту



Потрапити до замку можна було через дві брами – Воеводину й Драбську, розташованими під баштами. Існувала також невелика хвіртка, через яку був вихід на Поділ. Вона була “замъкнена завъжды, так в день, яко в ночи”⁶³. Через рив, що перед Драбською брамою, перекидали підйомний міст на двох ланцюгах. Невеликий майданчик перед цією брамою виконував роль лобного місця, де 1481 року були страчені керівники заколоту Михайло Олелькович та Іван Гольшанський, а 1630 року – ватажок козацького повстання кийвський полковник Іван Кизим та його син. Драбська брама вела до Боричевого узвозу й Верхнього міста. На одній з башт, яка виходила до Подолу, прилаштували великий годинник-куранти, який “со всіми приправами выбивает 24”⁶⁴. Його наструював і лагодив спеціальний майстер.

Замок. XIV–XVII ст., Меджибіж. Сучасний вигляд



Територія замку була щільно забудована. Тут містилися будинки воєводи, ротмістра, київської знаті, Печерського й Пустинно-Микільського монастирів, а також численні військові та провіантські склади, інші допоміжні споруди. Важливе значення, особливо під час облоги, мав глибокий (30 сажнів) колодязь. У замку були розташовані три православні церкви й католицький костел. Головна церква мала назву Миколаївська, а дві інші – Покровська та Спаська. На малюнку А. ван Вестерфельда (1651) було зафіксовано замкові будівлі, дерев'яні стіни та башти з високим гранчастим шатроподібним дахом, великий двоповерховий палац воєводи А. Киселя з високим дахом і трикутними фронтонами, дерев'яні церкви, що мали типові для української архітектури багатоярусні верхи.

Будівництво дерев'яно-земляних укріплень на українських теренах в добу пізнього середньовіччя мало давні традиції, адже це були безпосередні “спадкоємці”

**Київський замок. 1651 р.
Фрагмент малюнка
А. ван Вестерфельда**



аналогічних укріплень давньоруського періоду. У Великому князівстві Литовському та Польському королівстві в XIV–XVI ст. такий тип укріплень був поширений тільки на українських і білоруських теренах. Будівничими цих оборонних споруд були місцеві майстри⁶⁵.

МОНАСТИРИ-ФОРТЕЦІ. Основні композиційні принципи монастирських ансамблів сформувалися ще в давньоруський період. Архітектурною домінантою забудови монастирського подвір'я був головний храм. Навколо нього, на різній віддалі та по периметру території монастиря, обмеженої природними перешкодами, огорожею або оборонним муром, розташовано келії, трапезна, іноді друга (тепла) церква, будинок настоятеля та господарчі будівлі. У XIV – на початку XVI ст. в Україні під час спорудження монастирів було збережено цю традиційну композицію, варіанти якої залежали від конкретних умов.

Часті напади татар, безкінечні міжфеодалні чвари спричинили пристосування для оборони монастирських ансамблів, збудованих ще за часів Давньої Русі або заснованих у XIV–XV ст. Таким укріпленням став найдавніший в Україні Печерський монастир. За князювання Семена Олельковича 1470 року після одного з нападів татар було ґрунтовно відбудовано Успенський собор, а навколо монастиря зведено дерев'яні оборонні стіни з баштами, що перетворило його на міцну фортецю.

Прикладом монастиря-фортеці є Троїцький монастир у с. Дермань на Рівненщині, заснований у середині XV ст. У плані він має форму неправильного багатокутника. Цей монастир належить до комплексів мисового типу, укріплення якого проходять по краю плато, у давнину захищеного з півдня ставком, із заходу – заболоченим лугом. Ззовні його було обведено глибоким ровом. Монастир оточують мури, розраховані лише на ведення фронтального вогню. Оборонні споруди Троїцького монастиря у XV ст. склалися з кам'яного муру та однієї чотиригранної надбрамної ба-

Святогорський Успенський монастир-фортеця. с. Зимне Волинської обл. Сучасний вигляд





Святогорський Успенський монастир-фортеця з околицями у XV ст. с. Зимне Волинської обл. Реконструкція Г. Логвина

шти. На верхньому ярусі було влаштовано чотирнадцять бійниць, призначених для кругового обстрілу⁶⁶.

Наприкінці XV – на початку XVI ст. у плануванні монастирів-фортець з'явилися елементи регулярності – відрізки оборонних мурів між баштами стали прямолінійними, а башти, пристосовані до флангового обстрілу, були відносно рівномірно розміщені в оборонних мурах. Цей принцип втілено при плануванні Святогорського Успенського монастиря-фортеці в с. Зимне на Волині (кінець XV ст.)⁶⁷. Форму плану монастиря (близька до прямокутника трапеція) було вдало узгоджено з особливостями рельєфу. Незвичайним є розташування Успенської церкви. Усупереч усталеній традиції, цей пристосований для оборони храм було зведено не в центрі монастирського двору, а на його межі, у створі північного оборонного муру. Таке розміщення церкви, притаманне замковим комплексам, у монастирях – явище унікальне.

Близький за планувальною схемою до Успенського зимненського укріпленого монастиря у с. Унів на Львівщині, заснований, імовірно, 1400 року князем Федором Любартовичем. Комплекс суттєво не відрізнявся від феодального замку, мав регулярне планування. У плані – квадрат, обмежений оборонними мурами з бійницями, чотирма наріжними та в'їзною (в центрі південного прясла мурів) баштами. Підвищували обороноздатність унівського монастиря високий земляний вал та рів, наповнений водою. Успенська мурована церква (XVI ст.) посідає центральне місце на монастирському подвір'ї. Ґрунтовні перебудови XVIII–XIX ст. змінили первісний вигляд комплексу. По периметру оборонних мурів прибудовано келії, будинок митрополита, господарчі приміщення, відкриту галерею. Збереглася частина оборонних мурів і дві наріжні башти – північно- та південно-західна⁶⁸.

На XV – початок XVI ст. припали лише заснування та перший етап будівництва ряду монастирів, завершення планування й забудови яких відбулося протягом наступних віків. Це зумовлювало збільшення кількості будівель, якісну зміну укріплень, але монастирський храм і надалі залишався центром ансамблю.

Культове будівництво

Протягом багатьох століть етнічний склад населення Русі-України був неоднорідним. Поряд з українцями, які становили переважну більшість, тут жили білоруси, поляки, литовці, росіяни, євреї, вірмени, татари. Тривале співіснування в Україні різних конфесій зумовило типологічне розмаїття культового будівництва.

У XIV – на початку XVI ст. найчисленнішими та різноманітними за об'ємно-просторовою структурою були православні храми. Безперервний характер еволюції цих споруд сприяв відображенню в їх архітектурі всіх історично вагомих факторів у розвитку українського зодчества.

Значним внеском у монументальне культове будівництво на українських землях є численні католицькі костели на Галичині, Закарпатті, Поділлі та Волині, архітектура яких відбивала стильові напрями західноєвропейського будівельного мистецтва.

Своєрідним архітектурним акцентом у забудові міст і містечок України були синагоги, що їх, починаючи з XV ст., зводили в місцях компактного проживання євреїв (Львів, Луцьк, Сатанів, Берестечко, Острог, Дубно та ін.).

ХРАМИ, ПРИСТОСОВАНІ ДЛЯ ОБОРОНИ. Міжфеодальні війни, спустошливі набіги татар зумовили інкастеляцію сакральних споруд Правобережжя, незалежно від їх конфесійного підпорядкування (православні церкви, костели, синагоги). Навіть за відсутності конструктивних елементів активного захисту масивні монолітні стіни з мінімальною кількістю невеликих, високо розміщених вікон, єдиний вхід, відсутність декоративного зовнішнього оздоблення яскраво свідчать про оборонний характер будівлі (Вознесенська церква в с. Лужани на Буковині; Миколаївська церква в с. Збручанське на Тернопільщині).

Існування кількох варіантів поєднання культової та оборонної функцій суттєво впливали на архітектуру будівель. Один з них – пристосування храму для оборони (Богоявленська церква Острозького замку, середина XV ст.). У першій чверті XVI ст., у зв'язку із заміною дерев'яних укріплень мурованими, перетворення північної стіни храму на частину північного оборонного муру зумовило, по-перше, збільшення її товщини майже вдвоє зовнішньою прикладкою із цегли, по-друге, влаштування в нижній частині чотирьох бійниць для гармат, а у верхній – бойового ходу, захищеного цегляними зубцями⁶⁹.

Найбільш поширеним було пристосування для оборони горища культової споруди та влаштування глухого парапету, бруствера або аттика з бійницями над усією будівлею або над її частиною (синагога в Острозі, XV–XVII ст.). Оборонні функції виконувало в давнину горище над апсидою унікальної за об'ємно-просторовою структурою невеликої (13,5 м x 11,0 м) кам'яної Миколаївської церкви в с. Збручанське на Тернопільщині (XIV ст.). Храм складався з прямокутної нави, однакової завширшки з напівкруглою апсидою. Південна й північна стіни нави зовні та відповідно в інтер'єрі будівлі були розчленовані трьома глибокими й високими напівциркульними нішами. Над центром нави підносився невеликий мурований ліхтарик.

Пристосування горища храмів для оборони простежувалося і в XVI–середині XVII ст. [Іллінська церква в с. Топорівці на Буковині (1560), Успенська церква монастиря-фортеці в с. Унів (після 1500 р.), церква Іоанна Милостивого в Загаєцькому монастирі на Волині (1627–1637), Троїцька церква в с. Тростянець на Волині (1648), синагоги в Гусятині на Тернопільщині (кінець XVI – початок XVII ст.), Сатанів на Поділлі (1532) та ін.].

Досить численну групу становлять тридільні та триконхові храми з оборонною баштою по осі західного фасаду. До тридільних належать церква в с. Кошилівці (XVI ст.) та Георгіївська церква в с. Касперівці (XVI ст.) – обидві на Тернопільщи-

ні. Укріпленими триконхами є церква в урочищі Монастирок біля Бучача (XVI ст.) та Покровська церква в с. Шарівка на Поділлі (XV–XVI ст.). Недоступне розташування першої, її могутні кам'яні стіни, прорізані бійницями, надавали цьому храмові значення мініатюрного оборонного замку на підступах до Бучача⁷⁰.

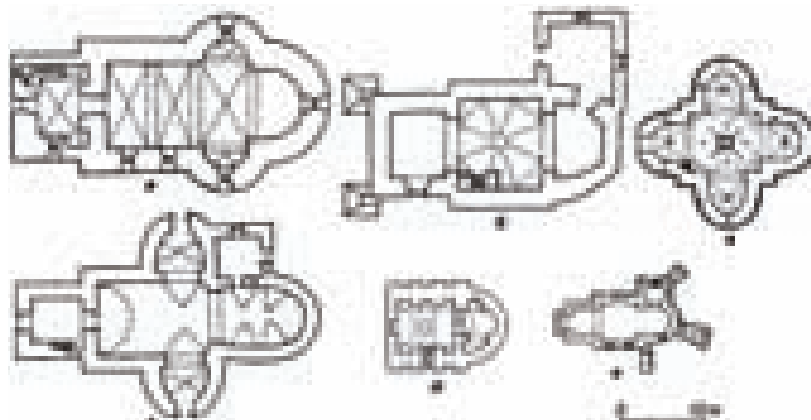
Цікавою спорудою, пристосованою для оборони, є Покровська церква в с. Шарівка на Хмельниччині, яка на сьогодні вивчена недостатньо. Вона належить до хрещатих у плані триконхових храмів із західним прямокутним раменом. Притвор, який до нього приймає, – оборонна башта. Існує думка, що до оборонної башти, спорудженої в XIV ст., у 1430-х роках було прибудовано триконхову церкву⁷¹. Є інша гіпотеза – церква та оборонна башта збудовані одночасно – у XIV–XV ст. Верх основного об'єму храму також мав бійниці, розміщені на рівні горища. Башту двічі перебудували – на першому етапі стіни її було підвищено цегляним невисоким ярусом із дванадцятьма бійницями (по три в кожній стіні), призначеними для кругового обстрілу. Під час другого етапу оборонну башту перетворили на дзвіницю, надбудувавши високий восьмигранний цегляний ярус із чотирма відкритими отворами.

При спорудженні Успенської церкви Святогорського монастиря в с. Зимне (1495) в об'єм її вівтарної частини було включено одну з оборонних башт, збудованих раніше на північній ділянці муру⁷². Основні захисні пристосування містилися у верхній частині церкви. Це були чотири наріжні, квадратні в плані башти з восьмигранним верхнім ярусом, що мали по два ряди бійниць. За принципом організації оборони Успенська церква подібна до групи храмів Білорусії XV–XVI ст. (Мало-Можейкове, Синковичі, Супрасль).

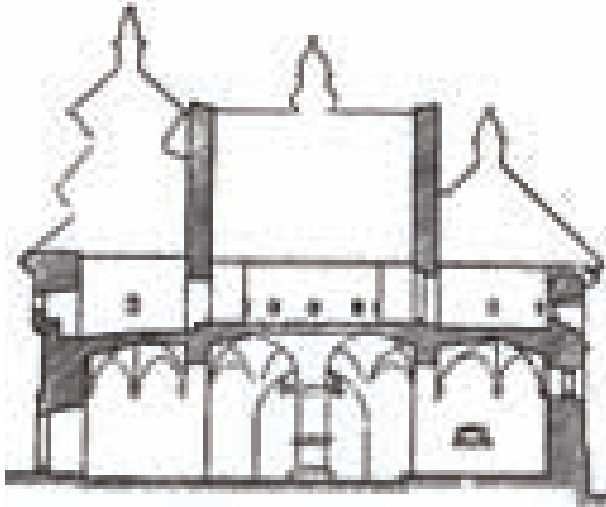
Найдосконалішим прикладом укріпленого храму та унікальною за архітектурно-художніми якостями є широковідома унікальна будівля – Покровська церква в с. Сутківці на Поділлі (XV ст.). За об'ємно-просторовою структурою вона нале-



Миколаївська церква. XIV ст., с. Збручанське Тернопільської обл. Сучасний вигляд



Плани пристосованих для оборони церков XV–XVI ст.: а – урочище Монастирок неподалік Бучача; б – с. Кошилівці Тернопільської обл.; в – с. Сутківці Хмельницької обл.; г – с. Шарівка Хмельницької обл.; д – с. Збручанське Тернопільської обл.; е – с. Касперівці Тернопільської обл.



Покровська церква. XV ст., с. Сутківці Хмельницької обл.
Поздовжній переріз і світлина Г. Павлуцького (1913)

жить до чотириконхових споруд: план її має вигляд хреста з однаковими раменами. До центрального квадратного в плані об'єму з чотирьох сторін приликають циліндричні башти, увінчані кільцем машикулів на масивних кам'яних кронштейнах, призначених для обстрілу підосви стін. Особливістю церкви-замку є оригінальна конструкція склепінь. Бічні рамена перекриті зірчастими склепіннями, а центральний об'єм – системою хрещатих склепінь, які спираються на центральний, круглий у плані, стовп. У стінах першого та другого ярусів розміщено бійниці⁷³. Скромним, але вишуканим елементом внутрішнього оздоблення є кам'яні різьблені розетки, які прикрашають п'яти зірчастих склепінь; рисунок їх не повторюється.

Існує гіпотеза⁷⁴, що на місці храму в XIII ст. містилася мурована споруда (можливо, донжон), яка в плані наближалася до квадрата. На другому етапі будівництва, вірогідно, на початку XIII ст., стіни її було потовщено. На третьому етапі (кінець XIII – початок XIV ст.) до прямокутної споруди, яка, мабуть, уже мала апсиду, із заходу, півночі та, очевидно, з півдня прибудовано об'єми, які передували пізнішим конхам. Тетраконх із циліндричними раменами, що зберігся до наших днів, сформувався на четвертому етапі (кінець XIV – початок XV ст.), коли вже було зведено центральний стовп, але ще не було склепінь. У цей час споруда була оборонною. У другій половині XV ст. після побудови замку на сусідньому пагорбі оборонний тетраконх було перетворено на храм.

ПРАВОСЛАВНІ ХРАМИ. ДЕРЕВ'ЯНІ ЦЕРКВИ. Пов'язане з православним віросповіданням масове культове будівництво, особливо в селах, було переважно дерев'яним. Жодний храм XIV–XV ст. не зберігся донині. Схема дерев'яного храму, започаткована ще в давньоруський період⁷⁵, базувалася на двох варіантах групування зрубів. Перший з них – лінійний, при якому зруби приставляли один до одного по поздовжній лінії, – поклав початок дво-, тридільним храмам. Другий варіант – групування зрубів на перпендикулярних осях – застосовували в хрещатих п'ятизрубних та складніших композиціях.

Зважаючи на традиційність і певну консервативність у сакральному будівництві, можна припустити, що храми XIII–XV ст. майже не відрізнялись як від давньорусь-

ких, так і від церков XVI – початку XVII ст. Отже, про їхні архітектурні особливості можна робити висновки на основі аналогії з храмами Волині XVI ст., які ще існували на початку XX ст., та з унікальними церквами, що збереглися до сьогоднішніх днів на Галичині. Простим архаїчним типом дерев'яної церкви є тризрубна безкупольна споруда “хатного типу”, у якій всі зруби, що мають однакову ширину й висоту, перекриті спільним двосхилим дахом.

Досконаліша об'ємно-просторова організація тризрубного храму – зруби різної ширини перекриті двосхилими дахами різної висоти [рублена церква в с. Сичин на Холмщині (XVI ст.), тепер – Польща]. У композиції об'ємів превалював центральний зруб, перекритий двосхилим дахом з невеликою сигнатуркою; бабинць та апсиду перекривали трисхилі дахи⁷⁶. При ускладненій композиції об'ємів три зруби мають різну ширину й висоту, центральний зруб домінує, а кожний об'єм перекриває чотиригранний намет із заломом або без нього [церква в с. Суходоли (1580) Володимир-Волинського р-ну Волинської обл., не збереглася]. Над бабинцем храму було розміщено мініатюрну дзвіницю з відкритою аркадою – галереєю. Таке вирішення західної частини храму, а також архаїчне перекриття центрального зрубу чотиригранною пірамідою застосовано і в інших волинських храмах XVI ст.⁷⁷

Цікавим варіантом тризрубного одноверхого храму був Благовіщенський собор у Ковелі на Волині (1505), який не зберігся⁷⁸. Особливість цієї споруди – монументальний центральний зруб (нава), над яким на низькому підбаннику височіла велика восьмигранна баня з перехватом. Невеликі зруби вівтаря та бабинця перекривали двосхилі дахи.

До цієї групи храмів належить видатна пам'ятка галицької архітектурної школи – церква Святого Духа в с. Потелич на Львівщині, датована 1502 роком або другою половиною XVI ст.⁷⁹ Первісно зрубний одноверхий храм складався з квадратних у плані нави й бабинця і шестигранної апсиди. Верх над центральним зрубом домінував у композиції об'ємів, бабинць перекривав двосхилий дах, а апсиду – гранчастий⁸⁰. Архаїчна конструкція верху над навою збереглася донині – це чотиригранний намет з одним заломом, увінчаний восьмигранним ліхтариком.

Значну мистецьку цінність має темперний розпис в інтер'єрі храму, виконаний близько 1620 року, у якому своєрідно поєднано традиційні прийоми та нові засоби



**Церква Святого Духа.
1502 р., с. Потелич
Львівської обл.
Сучасний вигляд**

художньої виразності. Біблійні сюжети виконано в реалістичній манері, колорит розписів відзначається вишуканістю.

МУРОВАНІ ХРАМИ. Розташування Русі-України на перетині торговельних шляхів, на своєрідному “перехресті” культурних впливів Заходу та Сходу сприяло обміну ідеями й досягненнями в галузі мистецтва та архітектури, відображенню в мурованому монументальному будівництві європейських стилів – романського та готики. Поєднання їх із традиціями регіональних архітектурних шкіл, які походили від давньоруського зодчества, зумовило створення низки видатних храмів.

Про продовження стильових і конструктивних традицій білокам'яного будівництва Галицько-Волинської Русі свідчать нечисленні будівлі XIII – початку XIV ст., які частково збереглися, та результати археологічних досліджень у Львові, Галичі, Василеві на Дністрі, Холмі.

Найвидатнішими храмами Львова, заснованими в XIII – на початку XIV ст., є церкви Святих Онуфрія, Параскеви П'ятниці та Миколая. Першу перебудували в 1463, 1550 та 1902 роках, унаслідок чого вона втратила свій первісний вигляд. На місці другої існує храм, зведений у середині XV ст. В архітектурі церкви Святого Миколая, незважаючи на ґрунтовні перебудови, здійснені в XVII ст., риси первісної споруди можна було виявити ще на початку XIX ст.

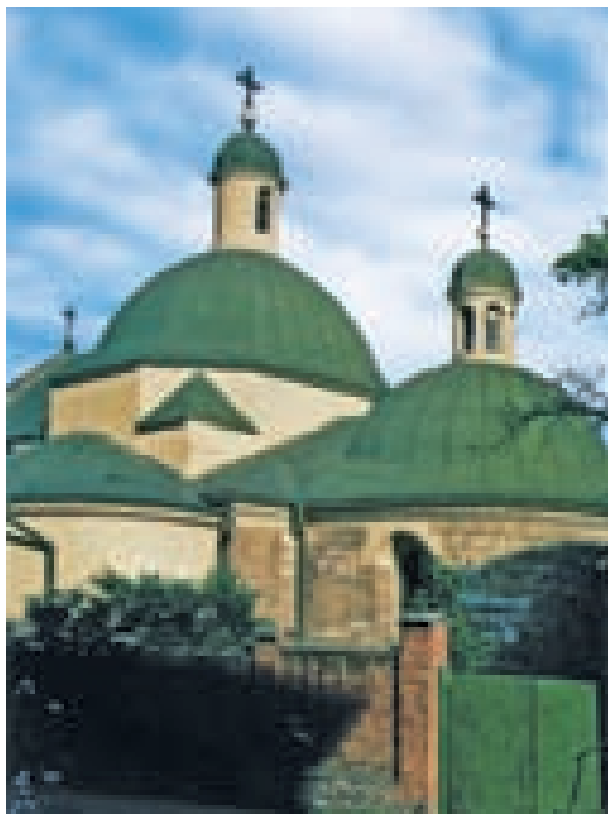
Церкву Святого Миколая збудовано під горою Будельниця, при древньому Волинському шляху. Відомо, що вона існувала вже в 1292 році. Це – однонавова, первісно одноступовий (баню над апсидою звели наприкінці XVIII ст.), порівняно невелика будівля з прямокутним бабинцем і напівкруглою апсидою. З півночі й півдня до неї прилягають дві симетричні, невеликі за розмірами, нижчі від неї каплиці, які у плані, разом з основним об'ємом, утворюють хрест⁸¹.

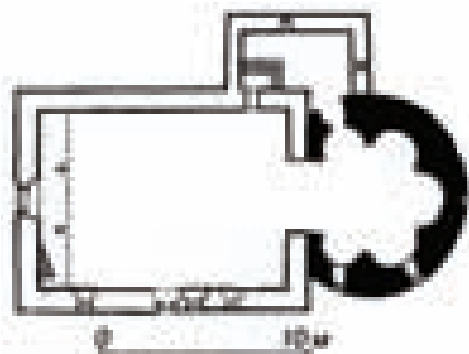
Храму притаманна строгість, простота й монументальність архітектурних форм. Площинні фасади, позбавлені зовнішнього декоративного оздоблення, та невеликі вікна підсилюють враження міцності. В архітектурі церкви помітний вплив романського зодчества, що пояснюється зв'язками Галицько-Волинського князівства із середньовічною Європою.

Ідею центричного храму, відому ще з античності, у X–XIV ст. реалізували в багатьох країнах середньовічної Європи – від Скандинавії до Сербії – під час зведення храмів-ротонд. Храми цього типу було збудовано в зазначений період у Болгарії, Сербії, Угорщині, Польщі та Чехії. Це були невеликі, переважно замкові каплиці різних модифікацій. В Україні такий тип культових споруд також знайшов своє втілення в кількох будівлях XII–XIII ст.

Ротондою з напівкруглою апсидою та прямокутним притвором із заходу

Церква Святого Миколая. XIII–XVIII ст., Львів. Сучасний вигляд





**Горяньська ротонда. XII–XIV ст., Ужгород.
План і сучасний вигляд**

була церква Святого пророка Іллі в Галичі (XII–XIII ст.), досліджена М. Каргером у 1955 році⁸². До цього виду храмів належав квадрифолій Святих Бориса та Гліба біля с. Побережжя, виявлений тим самим ученим у 1950-х роках⁸³. Ротондою була дерев'яна церква, відкрита Б. Томенчуком у 1980-х роках на Олешківському городищі⁸⁴.

Унікальною спорудою серед найдавніших храмів Русі-України за плановою та об'ємно-просторовою структурою є романо-готичний храм у с. Горяни (передмістя Ужгорода) – так звана Горяньська ротонда, відома в літературі як костел Святої Анни або як церква Святого Миколая. Відсутність точних відомостей про дату побудови призвела до досить довільного датування цієї споруди дослідниками – від X до початку XIV ст. Утім, найімовірнішим часом виникнення первісного ядра храму слід визнати межу XII–XIII ст. Храм являє собою круглу в плані, невелику будівлю, зовнішній діаметр якої сягає майже дев'яти метрів. Вимуровано його з цегли, яка нагадує давньоруську плінфу. В інтер'єрі в товщу масивних стін врізано шість напівкруглих однакових ніш (апсиду не акцентовано, західна ніша була зруйнована у XIV–XV ст. при добудові готичного нефа, а в північно-західній розтесано вхід до прибудованої ризниці). Ротонду перекрито зімкнутим шестигранним склепінням на невисокому шестигранному підбаннику, прикрашеному зовні поребриком із цегли⁸⁵. Наприкінці XIV – у XV ст. до ротонди із заходу було прибудовано прямокутну в плані готичну наву, перекриту досить високим двосхилим дахом. Портал південного її фасаду та вузькі вікна оздоблено кам'яним обрамленням з характерним профілюванням; західний вхід до нави вирішено у вигляді стрілкової арки. В інтер'єрі на східній стіні нави зберігся живопис.

Видатними творами волинської архітектурної школи є два храми-ротонди, зведені у давньому Володимирі. Перший – храм-ротонду Михайлівського монастиря (друга половина XIII ст.), збудований за часів князювання Володимира Васильковича, – було виявлено під час археологічних досліджень М. Каргера в 1950-х роках. Стіни цієї споруди утворювали в плані два концентричні кола, а в товщі зовнішньої стіни зсередини було влаштовано три напівкруглі апсидні ніші⁸⁶.

Унікальною спорудою волинської архітектурної школи є церква-ротонда Святого Василя у Володимирі (кінець XIII – початок XIV ст.). Довершеністю й витонченістю архітектурних форм вона перевершує середньовічні храми-ротонди,



Сучасний вигляд і план церкви Святого Василя. Друга половина XIII ст., давній Володимир

створені в країнах Європи (ротонда на Вавелі в Кракові; ротонда в с. Горяни біля Ужгорода). Точна дата побудови невідома; на північній стіні у XIX ст. існувала шиферна плита з датою 6702 (1194). Цей рік окремі дослідники вважають датою заснування храму, однак переважає думка, що він виник у середині або в другій половині XIII ст. – у період розквіту Галицько-Волинської держави. Будівельний матеріал стін (брускова цегла) та готичний характер конструкцій роблять таке датування більш вірогідним. Це підтверджує також уточнене прочитання напису, згідно з яким, замість дати “1194”, слід читати “1294”⁸⁷.

План Василівської церкви – октоконх, який складається з чотирьох сегментних конх більшого діаметра, розміщених за сторонами світу, та чотирьох сегментних конх меншого діаметра, які чергуються з ними. Найбільша за розміром – східна конха (апсида).

Творче використання конструктивних засад готики виявилось в об'ємно-просторовій структурі храму. Вісім контрфорсів, що підсилюють стіни будівлі зовні, приймають розпір восьми підпружних арок (своєрідних нервюр); вони утворюють каркас для восьмипелюсткового зімкнутого склепіння, яке перекриває складний план храму⁸⁸.

Одна з найзначніших і найвиразніших течій у культовому будівництві XV – початку XVI ст. – поєднання давньоруських будівельних традицій з елементами готичної архітектури, яка в цей час поширилася на теренах України під впливом західних сусідів – Литви, Польщі, Угорщини.

Самобутні пошуки зодчих Волині в цьому напрямі найбільш повно були відображені в архітектурі Богоявленської замкової церкви в Острозі (до 1453 р.) та Троїцької церкви Троїцького монастиря в с. Межиріч Рівненської обл. (середина XV ст.). Про продовження давньоруських будівельних традицій свідчать план та об'ємно-просторова структура цих величних шестистовпових трьохапсидних п'ятиверхих храмів, а також розміщення бічних верхів над камерами в міжрукав'ях просторового хреста та перекриття ramen просторового хреста циліндричними склепіннями, відображеними на чотирьох фасадах закомарами.

Вплив готики виявився у влаштуванні контрфорсів на фасадах храмів, у стрілочастій формі й пропорціях вікон, а особливо – у вишуканому первісному декоративному оздобленні Острозького храму – білокам'яних різьблених порталах та в незвичайній кілеподібній формі закомар⁸⁹.

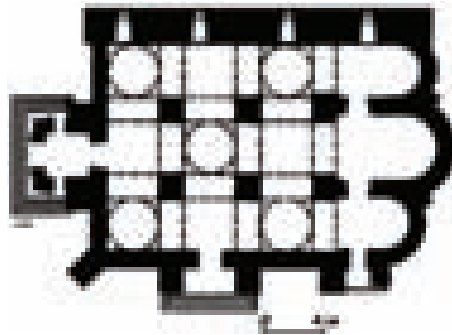
До цієї ж групи храмів належить Миколаївська церква Миколаївського монастиря в с. Мильці на Волині (середина XVI ст.) – чотиристовповий тринавовий одностовпний храм, первісно – трьохапсидний. Зразки давньоруського культового бу-

дівництва нагадує план вівтарної частини, а також первісний скромний декор – поребрик із цегли, який зовні обіймав стіни по периметру. Конструктивні прийоми готичного стилю простежуються у влаштуванні контрфорсів по осях підпружних арок, на які спирається система хрещатих склепінь над навою, а також у виразному абрисі стрілочасті арки між навою та центральною апсидою⁹⁰.

Інші волинські храми цього періоду значно скромніші – це дводільні безкупольні споруди зального типу з однією напівциркульною в плані апсидою [давня церква Святого Георгія в Любомлі (XIV–XVII ст.); імовірно, такою була перша Покровська церква в Луцьку, фундована Великим литовським князем Вітовтом на початку XIV ст., яка існувала на місці сучасного храму із цією самою назвою, збудованого наприкінці XVIII ст.]⁹¹.

На творах галицької архітектурної школи цього періоду також позначилися нові історичні умови та вплив архітектури сусідніх держав.

До храмів перехідного типу, у яких поєднано традиційну схему плану з хрещатою об'ємно-просторовою композицією, належить церква Різдва Христового в Галичі (XIII–XIV ст.). Це тринавовий трьохапсидний чотиристовповий одноверхий храм. У композиції об'ємів домінує центральна нава та велика напівциркульна в плані центральна апсида, яка має однакову з нею висоту. Над центром нави підно-



План Богоявленської церкви Острозького замку. XV ст.

Троїцька церква Троїцького монастиря. XV ст., Межиріч. Сучасний вигляд





Миколаївська церква. Середина XVI ст., с. Мильці Волинської обл. Пластична реконструкція Є. Осадчого

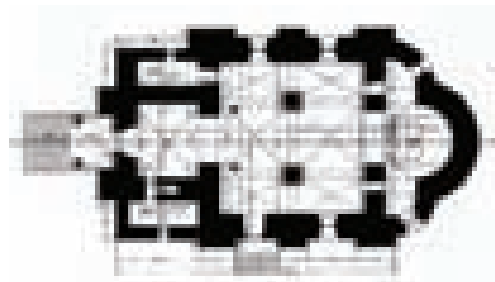
ситься циліндричний підбанник з досить низькою банею. Особливістю храму є перекриття бабинця куполом на пандативах, але без підбанника й вікон, схованим в об'ємі горища, вираженим лише в інтер'єрі. Об'ємно-просторова композиція храму первісно була хрещатою, тому що центральна нава і трансепт на дві третини були вищі від бічних. Сучасна баня й хори в бабинці – результат реставрації 1825 року⁹².

Самобутнім твором галицької архітектурної школи є церква Різдва Богородиці в Рогатині. Вважають, що храм засновано у XII–XIII ст.; основний етап його будівництва припав на кінець XIV ст.; ренесансні перебудови було здійснено в XVI–XVII ст. Це тридільний одноапсидний двоверхий тринавовий храм. Вівтарна частина складається з напівкруглої апсиди, висота якої така сама, як і в центрального об'єму церкви, та з двох симетричних низеньких одноярусних примі-

щень – ризниці та паламарні, які мають у плані форму чверті кола. У центрі західної частини храму зведено квадратну в плані триярусну башту – дзвіницю; обабіч неї – одноярусні вузькі приміщення. Своєрідний вплив готики виявився у видовжених формах та стрілчастих перемичках вікон нави й башти, а особливо – у вирішенні інтер'єру центрального об'єму, який має вигляд світлого й просторого урочистого залу. Цьому сприяє те, що квадратний у плані, майже кубічний його об'єм двома високими тонкими восьмигранними стовпами поділено на три нефи однакової висоти; середній неф удвічі ширший, ніж бічні. На стовпи спирається система хрещатих готичних нервюрних склепінь, що створює враження легкості. Апсиду та верхній ярус башти перекрито традиційніше – конхою і напівсферою із цегли⁹³.

Простими планом та об'ємом, архаїчними архітектурними формами й водночас монументальністю, незважаючи на невеликі розміри, вирізняються тридільні церк-

Південний фасад і план церкви Різдва Богородиці. XIV–XVI ст., Рогатин. За Я. Зубрицьким



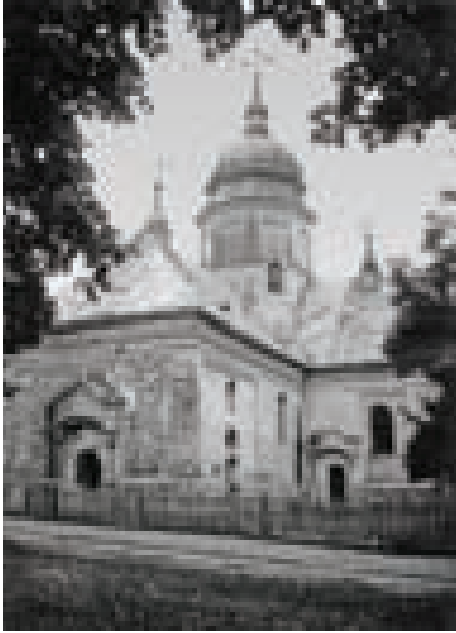


**Миколаївська церква.
XV ст., с. Чесники Івано-
Франківської обл. Су-
часний вигляд**

ви Святого Миколая в с. Чесники Івано-Франківської обл. (XV ст.)⁹⁴ та Різдва Богородиці в с. Росохи Львівської обл. (XV–XVI ст.)⁹⁵. Вони складаються з прямокутних (Чесники) або квадратних (Росохи) бабинця й нави та прямокутної (Росохи) або шестикутної (Чесники) апсиди. Ці два храми мають багато спільних рис. У композиції їхніх об'ємів домінує нава, а нижчі апсиди та бабинець мають однакову висоту. Обом будівлям притаманна певна присадкуватість, посилена надзвичайно масивними контрфорсами, прибудованими згодом.

Подібна за планом Троїцька церква в с. Нижанковичі на Львівщині – тридільна будівля з однією напівкруглою в плані апсидою, але об'ємне її вирішення значно складніше. У композиції об'ємів домінує нава; її цегляне унікальне перекриття не має аналогій. Наву завершує чотиригранний намет із заломом та восьмигранний верх, укриті гонтом. Квадратний у плані бабинець оточено з трьох сторін прибудовами: із заходу – дерев'яним опасанням на стовпчиках, з півдня та півночі – мурованими вузькими приміщеннями. Другий дерев'яний ярус цього західного об'єму, вирішений у традиційних формах народного будівництва, слугував дзвіницею⁹⁶.

Дослідження 1980-х років⁹⁷ дозволили зруйнувати стереотип, який існував щодо пам'ятки галицької архітектурної школи – церкви Святого Онуфрія у с. Лаврів на Львівщині. Виявлено, що найдавнішим компонентом будівлі (до 1241 р.) була невелика квадратна в плані каплиця, яка згодом стала складовою західного рамена сучасної церкви. Результат другого будівельного періоду (межа XIII–XIV ст.) – добудова вівтарної частини у вигляді триконху, до того ж центральна конха за площею значно перевищує бічні. Витоки такого вирішення вівтаря слід шукати у візантійській архітектурі, храмах Кавказу та Великоморавського князівства, а не в молдово-валаських церквах, як зазвичай вважають сучасні дослідники української архітектури. Наприкінці XVII ст. прибудували бічні рамена, а західне рамено продовжили притвором. Під час “реставрації” 1910–1914 років церква набула вигляду, який зберігся донині, – хрещата в плані одноверха споруда з трьома прямокутними в плані раменами та апсидою у вигляді триконху.



**Церква Святого Онуфрія. XIII –XIV ст.,
с. Лаврів Львівської обл.**

У вірменській колонії Львова в досліджуваній період існувало три монастирських комплекси з храмами та дві церкви в одному з кварталів. Одна з них – церква Аствацацин (Богоматері) – єдина з вірменських храмів Львова, яка збереглася до сьогодні, відома в літературі як Вірменський собор. Упродовж наступних віків навколо неї сформувався значний ансамбль мурованих споруд.

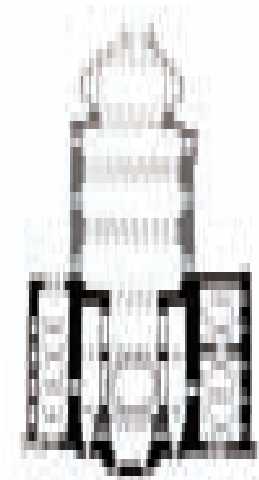
Вірменський собор у Львові збудовано в традиційних формах національного зодчества, перенесених до Львова, як вважають дослідники, з Вірменії через Кафу⁹⁸. Автором його був, напевно, архітектор-вірменин з Кафи, за проектом якого кам'яних справ майстер із Сілезії Дорінг у 1363 році збудував собор⁹⁹. Первісно це був невеликий кам'яний тринавовий чотиристовповий хрестокупольний одноверхий храм із трьома напівциркульними апсидами. Протягом наступних віків він зазнав значних перебудов. 1437 року з трьох сторін його оточили відкритими аркадами, перебудованими після 1527 року в ренесансних формах. У 1630 році до західного фасаду прибудували прямокутну в плані видовжену наву. Наприкінці XVII ст. північну аркаду було перетворено

на закриті приміщення; південна аркада збереглася. На останньому етапі перебудов – на початку XX ст. – апсиди декорували напівколонами з різьбленими капітелями та орнаментом, стилізованим за мотивами вірменської середньовічної архітектури.



**Троїцька церква. XV–
XVI ст., Нижанковичі.
Сучасний вигляд**

**План і загальний вигляд
Вірменського собору.
XIV–XV ст., Львів**

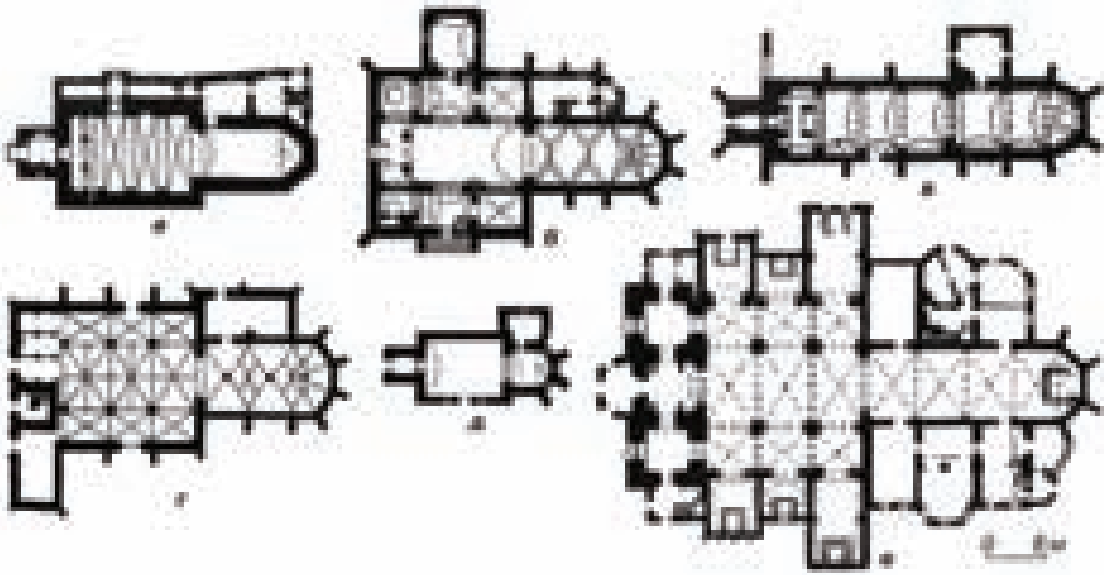


КАТОЛИЦЬКІ КОСТЕЛИ. Після загарбання Угорщиною, Литвою та Польщею південно-західних і західних давньоруських князівств, починаючи з XIV ст., виникли політичні й ідеологічні передумови для активного насильницького запровадження католицизму. Природно, що на ці землі в процесі окатоличення місцевого населення було перенесено сформовані в епоху середньовіччя апробовані схеми об'ємно-просторової композиції, конструктивні особливості та архітектурні форми готики, яка посідала чільне місце в архітектурі середньовічної Європи.

Відображаючи соціальні умови, залежно від потреб та економічних можливостей цивільної або церковної феодальної організації, будівлі костелів в Україні були різними за розмірами та архітектурним вирішенням. Майже одночасно були збудовані невеликі, з простим оздобленням, парафіяльні храми, які зводилися переважно на кошти городян або сільської общини, і складні за об'ємно-просторовою структурою кафедральні й монастирські костели, будівництво яких фінансували можновладці або багаті чернечі католицькі ордени.

За об'ємно-просторовою композицією костели західного регіону Русі-України можна поділити на кілька груп. Найпростішими за планом є дводільні костели, які складаються з прямокутної нави та шестигранної (костел Святого Іоанна Хрестителя в с. Мужієво, XII–XVI ст., Закарпаття), тригранної (костел Іоанна Хрестителя у Львові, XIII–XIV ст.) або напівциркульної апсиди.

Костел Святого Іоанна Хрестителя у Львові, який датовано в межах від першої третини XIII ст. до другої половини XIV ст., у XVI та XVII ст. неодноразово було перебудовано. Остаточо він втратив свій первісний вигляд після стилізаторської реставрації кінця XIX ст. (архітектор Ю. Захарієвич), яка надала будівлі неороманського характеру. Дослідження останніх років дозволили визначити первісний вигляд храму. Це була невелика (9,7 м x 7,6 м) дводільна споруда, яка складалася з прямокутної нави та зовні трапецієподібної, а в інтер'єрі



Плани костелів у XIII–XVI ст.: а – Марії Сніжної у Львові; б – Вознесіння у Дрогобичі; в – Вознесіння у Виноградово; г – Всіх Святих у Береговому; д – Святої Єлизавети у Хусті; е – кафедральний костел у Львові

п'ятигранної апсиди. Наву перекривало еліпсоподібне склепіння й стрімкий двосхилий дах; апсиду – п'ятигранне зімкнуте склепіння та трисхилий дах. Фасади прикрашали білокам'яні лопатки та подвійні елементи глухої аркатури з напівциркульних ніш¹⁰⁰.

Простими за планом та об'ємом, незалежно від відносно пізньої дати побудови (XV – початок XVI ст.), були костели Волині – переважно однонавові одноапсидні безверхі храми. Апсида в плані напівциркульна або прямокутна, з одним або двома симетрично розташованими приміщеннями ризниці та паламарні [костел Святої Трійці в Любомлі (1412); костел Святих Станіслава та Анни в с. Луків (XVI ст.); костел Вознесіння Богоматері в Острозі (засновано в 1442 р.); костел Вознесіння Богоматері (Святого Антонія) у Корці (початок XVI ст., докорінно перебудований на початку XVIII ст.)].

Подібний до цієї групи костел Святих Петра і Павла в смт Олика (1450)¹⁰¹ – невеликий однонавовий одноапсидний храм, але з виразним трансептом, завдяки чому його план має хрещату форму.

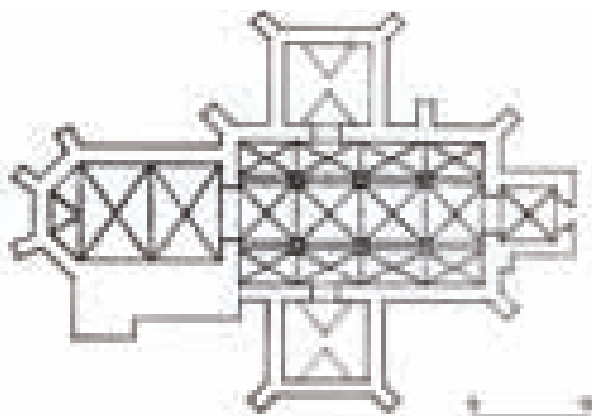
Костели Волині XV – початку XVI ст., відображаючи найпростішу схему об'ємно-просторової структури католицьких храмів, являли собою провінційний різновид цього типу мурованих споруд.

Іншу картину можемо спостерігати на Закарпатті, Галичині та Поділлі, де набули поширення складніші за планом та об'ємом костели. Значну групу становлять тридільні храми, які складаються з квадратного притвору, прямокутної нави та прямокутної або шестигранної апсиди. Характерною рисою їхньої архітектури була багатоярусна башта над притвором, що виконувала роль оборонної, створювала виразний висотний акцент та надавала динамічності всій будівлі [костели Святої Єлизавети в Хусті (XIV–XV ст.), Береговому (XIII–XIV ст.); у с. Добросілля (кінець XIV ст.); у с. Струмківка (XV ст.) (усі – на Закарпатті); костел Святого Станіслава (1485–1585) у с. Дунаїв на Львівщині].

Різновидом зазначеного типу є однонавові одноапсидні, видовжені по осі зі сходу на захід, зальні костели Марії Сніжної у Львові (XIII–XIX ст.) та Вознесен-

ський костел у Виноградіві на Закарпатті. Перший із них зазнав кілька перебудов і втратив первісні архітектурні форми. Костел у Виноградіві, збудований у перехідних романо-готичних формах, має неабияку художню цінність. Це великий за розмірами храм з шестигранною апсидою, що завширшки така сама, як нава, та квадратною в першому й восьмигранною у верхніх ярусах баштою на західному фасаді, увінчаною восьмигранним високим наметом, ребра якого первісно прикрашали характерні для готики так звані “краби” – “повзучі” декоративні елементи. Згідно з конструктивною схемою, будівлю підсилюють контрфорси, а північно-західний кут нави – аркбутан. Для північного й південного порталів характерні елементи романського та готичного декору¹⁰².

Складний розвинений план, вдало продумані пропорції та вишукане декоративне оздоблення притаманні найвидатнішим готичним костелам Галичини й Закарпаття [кафедральний костел у Львові (1360–1479); Вознесенський костел у Дрогобичі (XV ст.); Миколаївський костел у Рогатині (XV–XVII ст.); Воздвиженський костел у Береговому (XIII–XIV ст.)]. Незважаючи на оригінальність кожної будівлі, своєрідність архітектурних форм, ці храми мають спільні риси. Усі вони були головними католицькими храмами найзначніших міст того часу, розраховані на велику кількість парафіян, що зумовило їхні розміри. Це величні тринанові чотири-, шестистовпові одноапсидні будівлі. Три нави, які в плані утворюють квадрат і складаються з дев'яти камер, перекритих хрещатим або стрічастим склепінням, мають однакову висоту, завдяки чому приміщення сприймається як урочистий зал. Єдина, глибинно розкрита апсида, що завширшки така сама, як центральна нава, або трохи ширша від неї (Берегове), так енергійно виступає зі східної сторони, що довжина її дорівнює або майже дорівнює довжині нави.



План і сучасний вигляд костелу Святого Миколая. XV–XVII ст., Рогатин





Сучасний загальний вигляд та інтер'єр вітарної частини кафедрального костелу Успіння Пресвятої Діви Марії. 1360–1479 рр., XVIII, XIX ст., Львів



Будівництво найбільш грандіозного храму цієї групи – Львівського кафедрального костелу, – яке тривало понад сто тридцять років, пов'язане з іменем кількох архітекторів. Першим з-поміж них був Петро Штехер. На початку XV ст. його наступником став майстер Микола Гонзаго з Вроцлава, а наприкінці XV ст. будівництво завершували архітектори Іоакім Гром та Амброзій Рабиш – обидва також із Вроцлава; 1439 року Ганс Блехер добудував хори та склепіння над ними¹⁰³.

Кафедральний костел у Львові – тринавова цегляна велика (довжина центральної нави – близько 62,0 м, первісна ширина храму – 24,0 м) будівля зального типу з трансептом та двома баштами над його західним фасадом. Існуюча нині башта розміщена асиметрично – друга башта залишилася недобудованою. Хор із шестигранною апсидою, що заввишки сягає основного об'єму, так видовжений на схід, що його загальна довжина перевищує довжину основного об'єму.

Завдяки тому, що хор і апсида мають таку саму висоту, як і центральний об'єм, при порівняно незначній ширині, особливої виразності набирають її струнки, спрямовані вгору архітектурні форми, підкреслені високими контрфорсами й вузькими видовженими вікнами зі стрілочастими перемичками. Стрімку спрямованість вгору підкреслено дуже високим дахом. Інтер'єр костелу нагадує інтер'єр урочистого залу. Чотири високі пучкові стовпи підтримують систему стрілочастих арок та склепінь з готичними нервюрами, які ніби зникають у височині. Напівтемрява контрастує з кольоровими вітражами вікон, що створює певний піднесений містичний настрій.

Видатною спорудою цієї групи є один з кращих готичних храмів на Галицьких землях – костел Діви Марії та Святого Варфоломея в Дрогобичі (1392–1410), збудований на території замку, у давнину укріпленого ровами,

валами та дерев'яними оборонними спорудами з однією мурованою баштою. Це також цегляний тринавовий чотиристовповий храм зального типу. До квадратного в плані основного об'єму, перекритого системою напівциркульних і хрещатих склепінь, прилягає шестигранна апсида, завширшки й завдовжки така сама, як і центральна нава, перекрита готичним склепінням на нервюрах. Грані апсиди, наріжжя центрального об'єму та площини фасадів підсилено високими ступінчастими контрфорсами¹⁰⁴. Під час досліджень, проведених у 1980-х роках, було встановлено, що при побудові костелу в західну частину його апсиди включили стіни квадратного в плані терема воеводи, збудованого, напевно, у XII–XIII ст.¹⁰⁵

Ряд костелів західного регіону, заснованих у XIV–XVI ст., наприкінці XIX – на початку XX ст. були об'єктами стилізаторської реставрації, унаслідок чого їхні архітектурні форми стали ще більш “готичними” [костел у Городку на Львівщині (1419; 1939)]; неороманськими [костел Іоанна Хрестителя у Львові (XIV–XV ст.; 1887 р.)]; або були конгломератом архітектурних форм готики, бароко та початку XX ст. [Миколаївський костел у с. Вижняни на Львівщині (1400–1651, 1930-ті роки); костел Святого Антонія у Корці на Рівненщині (1533, 1706, 1916)].



Костел Святої Єлизавети. XIV–XV ст., Хуст. Сучасний вигляд

СИНАГОГИ. Наприкінці XIV – упродовж XV ст. Польсько-Литовська держава, зацікавлена в розвитку ремесел і торгівлі, активно приймала євреїв-емігрантів з Німеччини¹⁰⁶. Пам'ятками матеріальної культури численних єврейських громад, які сформувалися в містах і містечках Галичини, Поділля, Волині, є муровані синагоги. Значні за об'ємом монументальні будівлі синагог домінували в забудові єврейських кварталів. У композиції об'ємів цього типу культових споруд центральне місце посідає майже квадратний у плані, кубічний за об'ємом великий молитовний зал для чоловіків, оточений з двох або трьох боків нижчими приміщеннями (для жінок, школа для хлопчиків і т. ін.).

Про синагоги XIV–XV ст. немає достовірних відомостей; збудовані в першій половині XVI ст. – нечисленні; досить багато їх було зведено в другій половині XVI – упродовж XVII ст.

Так, 1532 року спорудили синагогу в Сатанові на Поділлі. Ця прямокутна в плані, масивна кам'яна будівля належить до типу безстовпових зальних синагог, у яких центральне приміщення – молитовний зал, прямокутний у плані, видовжений по осі з півдня на північ, – перекрито циліндричним склепінням із розпалубками над вікнами. До центрального об'єму із заходу та півночі прилягають значно нижчі допоміжні приміщення (школа-хедер, приміщення для жі-



Синагога. 1532 р., Сатанів

нок). Розташування міських укріплень неподалік від уїзної брами зумовило оборонний характер цієї споруди. Горище синагоги пристосоване до кругової оборони. Про це свідчать бійниці для вогнепальної зброї, розміщені в аттику по периметру будівлі, що пов'язано з ритмом глухої ренесансної аркатури, яка прикрашає зовнішню поверхню аттика¹⁰⁷. Для споруди характерне поєднання елементів двох архітектурних стилів: стрілчаста форма перемичок великих вікон центрального об'єму свідчить про відгомін готики, а оздоблення аттика глухою аркатурою з напівциркульних ніш є одним з ранніх прикладів застосування ренесансних мотивів.

Житлове будівництво

Стислі згадки про житлові дерев'яні споруди в документальних джерелах XV–XVI ст. засвідчують, що цей вид будівництва в містах, а особливо в селах, порівняно з давньоруським періодом, не зазнав докорінних змін.

Традиційною залишилася кліть зрубної або каркасної конструкції, перекрита двосхилим або чотирисхилим дахом під соломою, гонтом, очеретом. На основі цього однокамерного варіанта, який існував в Україні до XVIII ст., розвинулися планувальні типи дво-, трикамерного житла (хата+сіни; хата+сіни+комора; хата+сіни+хатина і т. п.). Ускладнень зазнав лише план, а отже, і об'єм; оздоблення збагатилося за рахунок галерей, різьблених кронштейнів і стовпчиків, ганочків, сходів з поруччям тощо. Особливої мальовничості дерев'яному житлу надавали високі пластичні гонтові дахи¹⁰⁸.

Про зовнішній вигляд та планування дерев'яних князівських будинків у замках можна скласти уявлення за документальними джерелами. Цікавим є опис замку в Старокостянтинові, замків та садиб оборонного типу в селах Поділля, які належали князю Янушу Острозькому. Це були багатозрубні одно-, двоповерхові будівлі з багатьма приміщеннями. “Дім великий посеред замку” в Старокостянтинові та панський будинок у с. Сульжин були укріплені – у наріжних башточках під дахом влаштовано “комори для стрільби”. Багатоверхі (складчасті) дахи були “гонтами побиті, з флогерами”, поруччя на ганках – з бал'ясами. Зовні дерев'яні палаци “глиною обліплені”, отиньковані й побілені. Вікна – “з блонами скляними”, у покоях – печі кахлеві або печі полив'яні зелені¹⁰⁹.

Досліджуваний період цікавий тим, що в західних регіонах України вже в XIV ст. з'явився новий тип житла – мурована міська кам'яниця. Окремі кам'яниці, які значно втратили первісне планування й зовнішній вигляд після неодноразових перебудов у XVI–XIX ст., збереглися у Львові та Кам'янці-Подільському.

Первісну готичну житлову забудову центру Львова знищила пожежа 1527 року. Про давнє планування міського житла заможних городян можна судити за частково збереженими підвалами, та в окремих випадках – за залишками стін першого повер-

ху. Розмір цегли, система мурування, кам'яне обрамлення вікон, а також фрагменти готичних порталів та оздоблення фасадів, характерні для часу їх побудови (житлові будинки на площі Ринок № 16, № 45; будинок № 2 на вул. Руській та ін.). Наявність підвалів поза “червоною лінією” сучасної забудови площі Ринок свідчить про існування в давнину перед спорудами прибудов у вигляді галерей – підсіння¹¹⁰.

Готичні кам'яниці Львова в середмісті займали вузьку, але дуже видовжену вглиб кварталу ділянку. Це зумовлювало характер планування житла, яке мало з боку головного фасаду найчастіше одне або два приміщення, вузький прохід вглиб ділянки, невелике видовжене внутрішнє подвір'я, де містилися ще два-три приміщення.

Характерною була забудова вірменських кварталів Львова, але сучасний стан, природно, не відбиває її особливостей. За писемними джерелами, у XIV–XV ст. житлові будівлі були переважно дерев'яними й містилися на ділянках довільно. Серед житлової забудови об'ємами та національними архітектурними формами вирізнялися культові споруди.

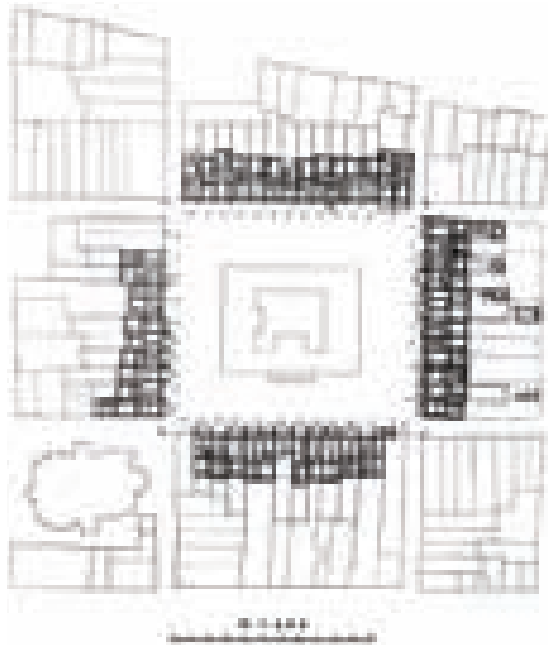
Житлову забудову центральної частини Кам'янця-Подільського, яка фрагментарно збереглася переважно в давніх вірменських кварталах, характеризує більш вільне розташування на ділянці – кам'яниці зводили як на “червоній лінії” тодішньої забудови, так і з відступом від неї, у глибині ділянки.

Усі будівлі було докорінно перебудовано наприкінці XVI – у XIX ст. Первісно це були невеликі (дво- або трикамерні) одно-, рідше – двоповерхові, кам'яниці з підвалами, іноді – з арочними підсіннями. Торговельно-ремісничі приміщення містилися в передній частині будинку, житлові – у дворовій; елементи давнього оздоблення не збереглися.

ЦИВІЛЬНІ СПОРУДИ. Цей тип будівництва досліджуваного періоду представлено нечисленними спорудами різного призначення. Серед них слід назвати будівлю, що була символом міського самоуправління, – споруду, у якій містився польський, а згодом польсько-український магістрат у центрі площі Ринок у Кам'янці. Ця будівля – найдавніший магістрат, який зберігся на території України. Нижню частину цієї споруди датують XV – початком XVI ст., про що свідчать готичні кам'яні обрамлення дверей і вікон, оздоблені характерним профілюванням. У XV ст. будівля була двоповерховою з підвалом, а квадратна в плані масив-

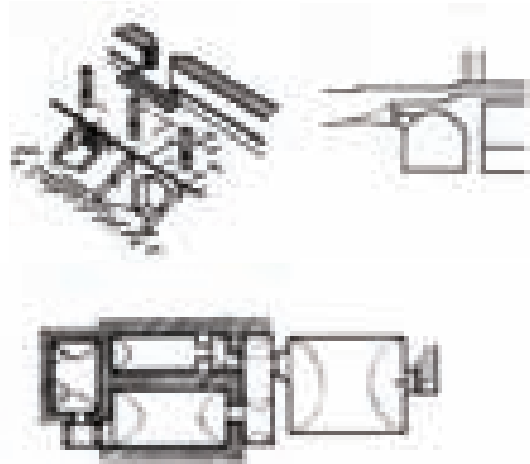


Кам'яниця Войнарівська на вул. Руській, 2. XV–XVI ст., Львів. Сучасний вигляд



План підвального поверху житлової забудови площі Ринок. Львів. За Т. Трегубовою

Реконструкція передпоріжжя під галереєю на площі Ринок до 1527 р. За Т. Трегубовою



на башта містилася на відстані трьох метрів від північного фасаду. Будинок оточували численні кам'яні та дерев'яні прибудови. Після пожежі 1616 року башту й магістрат було об'єднано, а в архітектурі споруди з'явилися ренесансні та барочні деталі. У середині XVIII ст. будівлю було докорінно перебудовано, унаслідок чого вона остаточно втратила первісний вигляд¹¹¹.

Організація будівництва. Будівельні матеріали

Згідно із загальноєвропейською середньовічною традицією, майстри будівельних професій – мулярі, теслі, сницарі, як і інші ремісники, об'єднувалися в цехи, які не лише відігравали значну роль у розвитку архітектурної справи, але й впливали на економічне та громадське життя суспільства.

Вступ до цеху був дуже обмеженим. Навчання майстра-муляра здійснювали характерними для епохи феодалізму методами: учень, оволодівши певними знаннями та практичними навичками, ставав підмайстром, а досягнувши високого рівня, одержував звання майстра. Крім того, підмайстер повинен був мати кошти на організацію власної майстерні, оплату вступних внесків до цеху тощо. Польський уряд провадив дискримінаційну політику щодо українських ремісників; видавав декрети, згідно з якими, останнім заборонявся або обмежувався вступ до певного цеху: треба було мати міське право, володіти нерухомістю й належати до однієї з релігійних общин. Відомо, що в XVI ст. будівельний цех у Львові складався переважно з італійських майстрів.

У будівництві кінця XIII – початку XVI ст. на всій території України використовували переважно місцеві будівельні матеріали – дерево, природний камінь, цеглу. Найпоширенішим залишалося дерево. Його застосовували при спорудженні житла, храмів, оборонних споруд різних типів, палаців у замках. Порівняно з давньоруським періодом у дерев'яному будівництві суттєвих змін не відбулося.

У муруванні з каменю (вапняку, пісковику) змінився склад будівельного розчину. Поступово зникла цем'янка; натомість почали застосовувати домішки піску та подрібненого деревного вугілля.

Було змінено штучний будівельний матеріал з кераміки – замість давньоруської плінфи, починаючи з другої половини XIII ст., на всій території України в монументальному будівництві вживали брускову цеглу. У XIV – на початку XVI ст. використовували різноманітну за кольором і розмірами (від 5 см × 9 см × 24 см до 10 см × 18 см × 32 см) цеглу. Це пояснюється примітивними умовами виробництва, а також тим, що за одиницю її вимірювання слугував лікоть – міра досить неточна.

Характерною системою мурування з каменю та цегли при значній товщині мурів було тришарове: дві лицеві поверхні та забутовка між ними. Їх викладали з однакових каменів майже правильної форми або з цегли, застосовуючи так звану “готичну” (“ланцюжкову”, “хрестову”) систему. Таке мурування було поширене на теренах України, Білорусі, Литви, Польщі, Московії, країн Західної Європи.

В оборонних спорудах у товщі мурів, на кількох рівнях, закладали своєрідну арматуру – дерев'яні перев'язі – дубові або соснові колоди діаметром 10–12 см. Наявність їх сприяла передачі удару від пороків та ядер на більшу площину, отже, вони підвищували стійкість мурів.

Широке застосування цегли збагатило арсенал конструкцій склепінь. Крім напівциркульних з розпалубками та без них, зводили хрещаті склепіння, а під впливом готики в храмах, особливо в костелах, – різні за формою зірчасті склепіння на нервюрах. Стрілчастої форми набирали перемички вікон та порталів, арок в інтер'єрах.

У ході будівництва цеглу, камінь, розчин підіймали за допомогою нескладних механізмів із системою блоків або вручну. Видобували та обробляли камінь за допомогою цілого арсеналу знарядь – металевих ломів, клинів, зубил, свердел, доліт, різців і т. ін.

* * *

Кінець XIII – початок XVI ст. в історії архітектури Русі-України можна охарактеризувати як період накопичення знань, зародження ідей, появи нових типів споруд і пластичних форм, що спричинило якісні зміни на наступних етапах розвитку. Надбанням у будівельній техніці стало зникнення плінфи та широке застосування брускової цегли. Це викликало подальший розвиток тришарового мурування та розмаїття в конструкціях склепінь. З вапняного будівельного розчину поступово зникали домішки товченої цегли, поступаючи місцем піску, подрібненому деревному вугіллю, окрушеному каменю.

Як і в попередні періоди, основним фактором при заснуванні міст залишався оборонний. Його доповнювали та формували специфіку низки міст ремісничий і



Сучасний вигляд і план з виділенням первісних мурів ратуші. XV – початок XVI, XVII, XVIII ст., Кам'янець

торговий чинники. Характерною особливістю було заснування багатьох міст, переважно на Правобережжі. Тут з'явилося принципово нове явище – регулярне планування, пов'язане із запровадженням магдебурзького права. Невідомим досі було і створення міст за заздалегідь складеною планувальною схемою. У центрах найвизначніших міст західного регіону сформувалася нова щільнолінійна, периметральна забудова кварталів.

В оборонному будівництві на цей період припадає інтенсивний процес модернізації фортифікацій, пов'язаний з поширенням та вдосконаленням вогнепальної зброї, виробленням нової концепції оборони. Змінився принцип розміщення башт відносно оборонних мурів, їх відрізки стали прямолінійними, з'явився новий тип округлих у плані башт. Виникли передумови для сприйняття ідеї регулярної в плані фортеці, що відповідало новим вимогам оборони.

У відповідь на сувору, сповнену воєн і нападів історичну ситуацію, сформувалися своєрідний тип оборонного комплексу – монастир-фортеця – та тип храму, пристосованого для оборони. На відміну від давньоруського періоду, на Правобережжі з'явилося багато приватних замків, що було зумовлено інтенсивним розвитком феодальних суспільних відносин та загостренням антифеодальної боротьби.

У культурному будівництві досліджуваний період характеризується появою нових типів мурованих монументальних храмів – костелів, синагог, мечетей. Під впливом західних сусідів – Литви, Угорщини, Польщі – на західних українських землях з'явилися споруди, у яких творчо застосовано елементи готичної архітектури. Взірцями для наслідування слугували не пластично довершені, складні ажурні храми Західної Європи XIV–XV ст., а ранньоготичні архаїчні будівлі, які краще відповідали конкретним місцевим умовам. Поєднання їх із традиційною планувально-просторовою структурою привело до несподіваних результатів, дозволило створити яскраві самобутні будівлі. Це явище мало локальний характер, найповніше воно проявилось в монументальних храмах XIV–XV ст. волинської архітектурної школи. Найбільш східним ареалом поширення стилю готики в архітектурі України в зазначений період була південно-східна околиця Волині (Острог, Межиріч, Новомалин). Тут з півночі на південь проходила умовна межа, на схід від якої архітектурні форми готики не застосовували.

У житловому будівництві з'явився новий тип споруд – міська мурована кам'яниця, що було зумовлено подальшим розвитком суспільних відносин. Прослідкувати безперервність розвитку архітектури кінця XIII – початку XVI ст. та об'єктивно оцінити спадщину цього періоду досить важко. Не кажучи про тотально знищене будівництво з дерева, майже кожна мурована споруда, яка використовувалася протягом наступних віків, зазнала суттєвих перебудов. Про її первісні особливості можна судити лише на підставі детальних комплексних досліджень.

В історії архітектури кінець XIII – початок XVI ст. був перехідним етапом, який ще базувався на багатих традиціях архітектурних шкіл домонгольського періоду. Водночас завдяки інтенсивним зв'язкам із сусідніми країнами будівничі творчо засвоїли й почали використовувати досягнення в містобудуванні, будівельній техніці, архітектурі, застосовувати елементи нового “міжнародного” стилю – готики, а починаючи з XVI ст., – архітектурні форми ренесансу. Досліджуваний період, який тривав близько трьохсот років, виконав роль своєрідного мосту між двома вершинами в історії культури України – мистецтвом епохи Давньої Русі та ренесансним мистецтвом кінця XVI – початку XVII ст.

СКУЛЬПТУРА ТА АРХІТЕКТУРНИЙ ДЕКОР

Упродовж XIII – у першій половині XVI ст. скульптура та різьблення, як і раніше, посідали назагал скромніше місце поміж усіх інших видів мистецької творчості, хоча їхні основи, закладені майстрами попередніх століть, отримали в Україні подальший поступ. Водночас із входженням частини галицьких земель до складу Польщі в західноукраїнському регіоні з-перед кінця XIV ст. для скульптури склалися нові умови розвитку як самостійного мистецького напрямку, зорієнтованого насамперед на західноєвропейську традицію, вужче – німецьку. Центром приєднаних до Польщі земель став Львів. Основний напрям безпосередніх впливів визначило походження із Сілезії головної частини прибулих сюди німецьких поселенців, насамперед з її центру – Бреслау (польськ. – Вроцлав). Певну роль у цьому відіграло також середовище столичного Кракова, теж значною мірою німецьке. Поширення скульптури західного зразка стало прикметною ознакою художнього процесу на землях Русі-України другої половини XIV ст. З утвердженням польської державності на частині території Галицько-Волинського князівства напрям західної орієнтації поступово зміцнював свої позиції. Проте остаточно він закріпився значно пізніше й за вже зовсім відмінних історичних умов – фактично лише від останніх десятиліть XVI ст. Як переконає аналіз нечисленних пам'яток та джерельних свідчень, місцеве середовище його творців не сформувалося ще навіть на першу половину XVI ст. Відповідні потреби забезпечувалися приїжджими майстрами або ж імпортованими об'єктами. Унаслідок цього скульптура європейської культурної традиції в Україні перед серединою XVI ст. – як на рівні конкретних пам'яток, так і професійного середовища – послідовно виявляється насамперед явищем мистецького імпорту.

Розвиток на західноукраїнських землях скульптури західноєвропейського зразка сприяв появі нового напрямку у мистецької творчості в Україні. В історичній перспективі він став важливим джерелом змін і в самій українській мистецькій культурі, відігравши активну роль у формуванні її власної скульптурної традиції європейського родоvodu. Щоправда, цей процес окреслився щойно від середини XVI ст., а як окреме явище національного мистецтва ця “нова” скульптура поширилася з утвердженням різьблених обрамлень ансамблів ікон передвітарної огорожі від XVII ст.

У загальному руслі еволюції мистецької культури східнохристиянського світу скульптура мала досить обмежені можливості для розвитку; за княжої доби вона побутувала насамперед в оздобленні мурованих храмів. Прищеплена за візантійськими зразками на старокіївській основі в XI ст., скульптура знайшла продовжен-

ня в західноукраїнському регіоні на стінах білокам'яних храмів Перемишля та Галича наступного століття. Останнім з них у Галичі стала споруджена на зламі XII–XIII століть церква Святого Пантелеймона. Оздоблення єдиної вцілілої з-поміж численних святинь княжого міста завершує знану нині вже тільки за ліченими фрагментами галицьку традицію білокам'яного різьблення XII ст. Водночас воно відкриває наступний її етап, засвідчений насамперед літописною розповіддю про храми Холма часів його засновника – князя Данила Романовича.

Завершуючи традицію галицької білокам'яної скульптури, декоративне оздоблення церкви святого Пантелеймона водночас провадило до наступного – етапу західноукраїнського різьблення. Він склався в 40-х роках XIII ст. на ґрунті новозбудованого Холма як центру держави князя Данила Романовича й знаний нині майже винятково за літописним описом храмів новозаснованого міста. Твердження літописця про використання в оздобленні княжої патрональної церкви Святого Іоанна Златоуста білого галицького каменю вказує на ймовірність безпосереднього зв'язку холмської скульптурної традиції з галицьким досвідом. Проте, крім присутності галицького матеріалу – алебастру, про мистецькі контакти новозаснованої столиці західноукраїнських земель середини XIII ст. зі своїм найважливішим щодо скульптури історичним попередником нині нічого не відомо. Не сприяє розвиткові такої думки й чимала відстань у часі між галицькими та холмськими храмами. Щоправда, новіше осмислення дозволяє істотно скоротити цю відстань за рахунок імовірної активності майстрів молодого князя Данила на ґрунті міста Володимира, проте про його скульптурну спадщину відповідного часу нічого не відомо.

За відсутності оригінальних зразків холмської скульптури її характеристика обмежена лише коментарями до літописного тексту. Осмислення відповідних фрагментів літопису на тлі широкого історичного контексту дозволяє трактувати холмську скульптуру середини XIII ст. як яскраве самотутнє мистецьке явище.

Як і в Галичі, холмська скульптура присутня насамперед на стінах мурованих храмів й перестала існувати разом з ними. Залишки святинь княжого Холма досліджувалися дуже мало й важливих оригінальних елементів їхнього оздоблення досі віднайти не пощастило. Тому єдиним джерелом уявлень про холмську скульптуру середини XIII ст. лишається досить докладна розповідь княжого літописця, вміщена на сторінках Галицько-Волинського літопису.

Продовжуючи зівставлення галицької та холмської скульптурної практики як двох наступних ланок єдиної традиції, слід відзначити, що в Галичі скульптура нині представлена лише в екстер'єрах. У Холмі, за свідченням літопису, вона мала місце не лише на фасадах церковних будівель, як у Галичі, але й знайшла застосування в інтер'єрах. Ця істотна жанрова відмінність стверджує поступальний розвиток самої скульптури як мистецького напрямку, її внутрішнє збагачення і всебічну розбудову. Літописна розповідь вказує також на значно багатший характер репертуару самого різьблення. Тому не лише в історичному, але й – наскільки нині можна зорієнтуватися – стилістичному вимірі холмський досвід відображає наступний важливий етап еволюції традиції на українському ґрунті.

За свідченням літописця, скульптурне оздоблення використано лише у двох із трьох храмів, зведених при облаштуванні Холма як головної резиденції князя Данила Романовича – столиці його держави. Спорудження в новозаснованому місті комплексу мурованих храмів не має аналогів у тогочасній східноєвропейській історії, що розвивалася під знаком монгольської присутності. Ансамбль трьох храмів та княжої резиденції був покликаний надати гідної оправи перенесеному з Угровська єпископському престолу й водночас мав на меті перетворення міста на важливий осередок церковно-релігійного життя, надання йому статусу однієї з духовних столиць тогочасної України.

Хронологію холмського будівництва середини XIII ст. на сторінках літопису не подано, проте літописна розповідь 1253 року однозначно й виразно вказує, що на той час собор Богородиці (у пізнішій традиції – Різдва Богородиці) та церква, освячена, імовірно, на честь княжого небесного покровителя – св. Іоанна Златоуста, уже були завершені. З контексту літописного оповідання видно, що основні роботи над спорудженням міста та його архітектурного ансамблю припадають на період після монгольського нашествия 1241 року. Тому до цього ж дванадцятилітнього проміжку часу слід віднести й холмську скульптуру як наступний важливий етап її розвитку в західноукраїнському регіоні. Тобто вона мала постати в межах 1241–1253 років, радше, навіть після переможної Ярославської битви 1245 року, яка остаточно утвердила князя Данила Романовича на чолі знов об'єднаної держави.

Літопис дуже докладно описує найбагатше в Холмі оздоблення церкви Святого Іоанна Златоуста. Саме тут уперше на західноукраїнських землях його відзначено в інтер'єрі. Склепіння храму підтримували чотири стовпи, завершені різьбленими людськими головами: **“зданье же еѣ сиче быѣ. комары с каждо угла преводѣ и стоѣнье нхѣ на четьрехѣ головахѣ члвцѣкихѣ изваѣно отѣ нѣкоого хытрѣчь”**¹. У цих головах є всі підстави вбачати чотириликі капітелі, знані, зокрема, за ненабагато ранішими оригінальними зразками з північно-східних руських земель, збереженими в Георгіївській соборній церкві Юр'єва-Польського 1230–1234 років². На тлі галицької скульптурної практики попереднього століття це було нове явище – за ним стояли актуальні для того часу тенденції творчості, як бачимо, не лише української. Лаконічне літописне повідомлення не вказує, чи в інтер'єрі були й інші елементи скульптурного оздоблення, зокрема, чи мали його унікальні цілісні кам'яні стовпи, що підтримували склепіння вівтаря³, хоча з огляду на відзначені чотириликі капітелі було б логічно припустити існування різьблених капітелей і в них. Оскільки про “людські голови” тут не згадано, стовпи мали бути інакшими.

За моделлю, реалізованою вже в Галичі, при оздобленні храму увага концентрувалася насамперед на порталах. Їхня програма та іконографія назагал розвивала галицькі взірці, проте, як засвідчує опис, давала значно багатшу в деталях, набагато докладніше розроблену інтерпретацію: **“двори же еи дво оукрашены каменьемъ Галичкы^М вѣлымъ. и зеленымъ. Холмъскимъ тесанымъ. оузоры тѣ некимъ хытрѣчьемъ Авдѣемъ прилѣпы ѿ всѣхѣ шаровѣ и злата напереди нхѣ же вѣ издѣланъ спѣ съ а на полоунощныхѣ сты Иванъ ѣкоже всимъ зращимъ дивитиса вѣ”**⁴. Лаконічний, частково спотворений пізнішою копією, літописний текст вказує на багате декоративне оздоблення, доповнене незанимаючим у Галичі елементом кольору в самому матеріалі, створеним завдяки поєднанню зеленого холмського каменю з білим галицьким, та підсиленням застосуванням позолоти, у Галичі, здається, теж незваної. Скромні залишки розфарбування на єдиному рельєфі дракона з Успенського собору (Галич, Успенська церква) засвідчують лише використання поліхромії. Позолота на порталі церкви Святого Іоанна Златоуста засвідчує подальший розвиток скульптурної традиції.

Іконографічна програма скульптурного ансамблю холмської церкви, безперечно, оснований на західних моделях, хоча закономірно мала б розвивати місцеву традицію, складену в попередньому столітті, починаючи від перемишльської церкви (згодом собору) Різдва Іоанна Предтечі. Очевидно, таке оздоблення передбачало насамперед значно докладніше розроблений орнаментальний компонент. Окрім того, за свідченням літописця, різьблення обох порталів було ще й визолочене, що відповідало загальній практиці аристократичного напрямку скульптури як Візантії, так і Західної Європи. Про це свідчить і те, що портали холмської церкви мали не лише декоративні, але й фігурні елементи, у яких на підставі загального спрямування та жанрової природи тогочасної скульптурної творчості слід вбачати рельєфи. Зі слів літописця, на західному порталі містилося зображення Христа, а на південному –

патрона храму Святого Іоанна Златоуста. Вони були розташовані в тимпанах, отже, мали б бути поясними чи погрудними. Їхні зображення мали б спиратися на місцеву іконографічну практику, проте збережені винятково в малярстві та декоративно-вжитковому мистецтві нечисленні зразки іконографії не дозволяють їх ідентифікувати. Саме їх розміщення пов'язане зі східнохристиянською практикою встановлення образу над входом до храму, хоча й виконані вони в мистецьких формах західної традиції.

Особливістю літопису є подане в ньому ім'я різьбяр Авдія, безумовно, того “хыгрѣча”, що вирізьбив капітелі з людськими головами в інтер'єрі. Уже саме по собі зазначення імені митця для літописання київської традиції є винятковим; це вказує на щире захоплення літописця небаченим оздобленням. Іменування його “некимъ хыгрѣчемъ” підказує, що це мав бути не добре знаний місцевий майстер, а один із тих прийшлих умільців, які на заклик князя заселяли нову столицю. Очевидно, це був митець, який пройшов добрий професійний вишкіл й походив з якогось активного мистецького середовища. Новіші дослідження переконують, що будівництво Холма значною мірою спиралося на досвід Володимира, де князь Данило Романович розпочинав свою діяльність. Однак ніяких відповідних давніших матеріалів з Володимира не збереглося. Ім'я холмського різьбяря стверджує його руське походження. Унікальність для того часу самого фаху схиляє до висновку, що Авдій мав належати до княжих майстрів. Він є єдиним зафіксованим у джерелах представником мистецького оточення князя Данила Романовича, яке почало складатися ще в 20-х роках у Володимирі⁵.

Скульптурне оздоблення княжої церкви було унікальним. Навіть у соборі Богородиці літописець не відзначає нічого подібного, що, очевидно, є доказом відсутності в ньому розбудованої скульптурної програми. Про неї не згадано також у лаконічному описі церкви Святих Косми й Даміана.

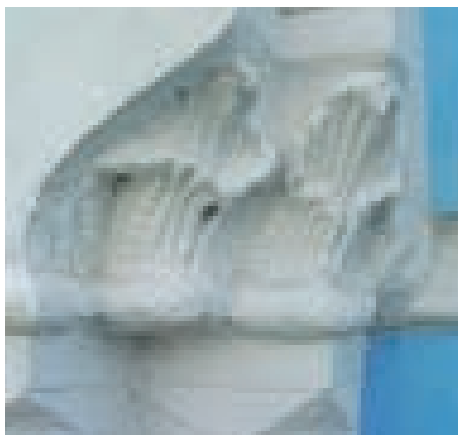
Місцеві храми прикрашало не лише архітектурне різьблення. Літопис виразно засвідчує значно ширшу присутність скульптурної творчості на холмському ґрунті, підтвердженням чому є ще скупіший опис собору Богородиці, який додає до загальної картини ще два важливі моменти. Збудувавши “цркѣ въ привеликоу... во имѣ престѣ въ приснодѣ въ Мрѣ иѣ”, князь “принесе же чашю ѿ землѣ Оугорьскыѣ мрамора баграна изваѣноу моудростью чюдноу и змѣвы главы (вѣша) вѣша вѣроуѣ еѣ и постави ю пре двѣрми цркѣ вными нарѣцаємыми цркѣми. створи же в неѣ крестници крѣтити водоу на стѣ ое Боѣ вление”⁶. З опису собору увагу привертає насамперед унікальний приклад різьблення у дереві: “створи же в неѣ влжѣ нын пискоуп Иван ѿ древа красна точенѣ и позлащенѣ днѣ и внѣ дивлению подовенѣ”⁷. З тексту не відомо, що саме мав справити холмський владика до свого кафедрального храму, однак контекст підказує, що йдеться, очевидно, про балдахін над престолом. Його прикметною особливістю були точені колонки, які підтримували верх. Імовірно, це мав бути відповідник ківорія, зображеного в мініатюрах Євангелія галицько-волинського походження XIII ст. (ДТГ). У мініатюрі “Євангеліст Іоанн” золото підкреслює багаті різьблені орнаментальні капітелі колон, а в мініатюрі “Євангеліст Марко” у завершенні ківорія відтворено розкішну за формами пальмету, а поряд – колону з багатою капітеллю. Точені колонки – єдиний відзначений в описі конкретний елемент конструкції соборного ківорія. З чого мала б виходити його “подібність диву” – можна лише здогадуватися. Навряд чи це стосується колон. Подив викликало, мабуть, завершення, у якому й мала бути застосована відзначена позолота. Найімовірніше, її використано в орнаментальному різьбленні – як на порталах церкви Святого Іоанна Златоуста, що з огляду іконографічної норми опосередковано підтверджують і згадані тогочасні мініатюри. Українська середньовічна релігійна іконографія пропонує різноманітні варіанти зображення балдахинів над престолом. Підкресленим багатством та вигадливістю форм відзначається тло ікони



Північний портал ротонди Василя Великого. Камінь; мурування, різьблення, тинькування. Кінець XIII ст., давній Володимир

ми же и с подножьями в і лакоть”⁸. Як засвідчує наведений текст, ідеться про споруджений з каменю пам’ятник, який не має аналогів в українській історії доби середньовіччя. За наведеними розмірами це був п’ятиметровий стовп на півметровому підніжжі, увінчаний якимись “головами” приблизно півметрової висоти. У попередніх інтерпретаціях увагу було зосереджено насамперед на зображенні орла – його поєднували зі згадкою про голови, вбачаючи в завершенні монумента двоголового візантійського орла. Однак вірогідним видається й інше трактування наведеного опису. Воно ґрунтується на тому, що орла згадано на стовпі, натомість голови описано окремо від стовпа разом із підніжжям, тому логічно в них вбачати не деталь зображення орла, а елемент протиставленого в описі підніжжю завершення монумента.

Капітель північного порталу ротонди Василя Великого. Камінь; різьблення. Кінець XIII ст., давній Володимир



“Принесення Марії до храму” (за “Протоєвангелієм Іакова”) кінця XIV ст. із церкви Собору Іоакима й Анни в Станілі (НМЛ). Очевидно, ківорій холмського собору відображає саме таку традицію. Він є унікальним прикладом різьблення по дереву і так само єдиним джерельним свідченням використання в ньому золочення, що співвідноситься з аналогічним підходом до оздоблення порталів церкви Святого Іоанна Златоуста. Отже, позолота декоративного різьблення, а водночас, очевидно, і поліхромія, широко застосовувані в декоративній скульптурі холмського середовища, були однією з ознак місцевої скульптурної традиції. Зважаючи на приклади з північноросійського Новгорода, різьблення по дереву могло мати більше поширення і в тогочасній Україні, проте зафіксований літописною розповіддю ківорій холмського собору поки що єдине тому підтвердження.

Винятковою є й остання відзначена літописом пам’ятка холмської скульптури: “стоитъ же столпъ поприща ѿ город камень а на нѣмъ шрель камень извабнь, высота же камени десати лакоть с головами”⁹. Як засвідчує наведений текст, ідеться про споруджений з каменю пам’ятник, який не має аналогів в українській історії доби середньовіччя. За наведеними розмірами це був п’ятиметровий стовп на півметровому підніжжі, увінчаний якимись “головами” приблизно півметрової висоти. У попередніх інтерпретаціях увагу було зосереджено насамперед на зображенні орла – його поєднували зі згадкою про голови, вбачаючи в завершенні монумента двоголового візантійського орла. Однак вірогідним видається й інше трактування наведеного опису. Воно ґрунтується на тому, що орла згадано на стовпі, натомість голови описано окремо від стовпа разом із підніжжям, тому логічно в них вбачати не деталь зображення орла, а елемент протиставленого в описі підніжжю завершення монумента.

Прийнятого досі в літературі нібито очевидного зв’язку голів з орлом текст насправді не відзначає. Цей зв’язок виник з припущення, що згаданий орел мав бути візантійським двоголовим, про що свідчить згадка про “голови” в множині, однак це суперечить опису розміщення як орла, так і голів. Двоголовий орел – геральдичний символ візантійського родоvodu; відоме використання такого знака у пізнішому гербі Перемишльської землі вже у складі Польського королівства. Проте жодних слідів функціонування цього геральдичного символу на Холмщині, як і в “холмський” період захід-



“Богородиця з Христом та Розп’яттям”.
Алебастр; різьблення, поліхромний розпис. Остання третина XIV ст., монастир домініканців, Краків (Польща)

ноукраїнської історії, дотепер не віднайдено. Натомість варто розглянути голови як самостійний елемент завершення монумента за аналогом із капітелями з людськими головами, відзначеними в церкві Святого Іоанна Златоуста. З огляду на це пам’ятник як цілість можна розглядати як аналог реконструйованого так званого “богородичного” монумента в російському Боголюбіві⁹. За такої інтерпретації унікальний холмський пам’ятник може бути відтворений як шестиметровий стовп із рельєфним зображенням орла, увінчаний чотирикутною капітеллю на зразок капітелей церкви Святого Іоанна Златоуста. Він, безперечно, є ще одним прикладом холмської творчості Авдія й істотно розширює уявлення як про його професійну діяльність, так і про репертуар холмської скульптури загалом. Не можна не відзначити й певного типологічного аналога цього монумента в різьбленому пам’ятному хресті другої половини XII ст., фрагмент якого віднайдено в Галичі¹⁰. Разом вони вказують на наявність ширшої традиції західноукраїнської пам’ятної скульптури, до якої холмський монумент вносить досить несподіваний для того часу, ніби світський, як могло б спершу видатися, акцент. Зрештою, в обох випадках цілком може йтися про виняткові поодинокі об’єкти. Саму світськість пам’ятника, певно, не варто перебільшувати. Голови, вочевидь, символізували ангелів як охоронців за традицією ангелів-охоронців Небесного Єрусалиму, тому цей нібито цілком світський на перший погляд пам’ятник наділений істотним елементом домінуючої тоді релігійної свідомості. За такої інтерпретації він набирає значення охоронного символу міста, що переконливо мотивує появу цього досі не зовсім зрозумілого об’єкта в столиці князя Данила Романовича. Що ж до вміщеного на стовпі орла, то його іконографія і не піддається остаточному з’ясуванню. Якщо “голови” відповідають ідеї ангелів як охоронців Небесного Єрусалиму, то самого орла можна розглядати лише як геральдичний знак. Враховуючи і ту підкреслену увагу, яку приділив монументові літописець, цей монумент випадало б

співвідносити з особою князя Данила Романовича. Такий висновок відкриває ймовірність інтерпретації орла на монументі справді як двоголового, що передбачає тлумачення пізнішого двоголового орла в гербі Перемишльської землі як копії особистого геральдичного знака князя Льва Даниловича. Той своєю чергою мав повторювати геральдичний символ його батька, який і було відтворено на чільному боці описаного в літописі монумента, спорудженого на під’їзді до княжого дитинця в Холмі.

Різьблення є унікальним явищем української мистецької історії XIII ст., однак тодішня скульптура не обмежується здобутками лише західноукраїнських земель. Вона має певні, хоча і значно скромніші, однак належно не поціновані прояви також на ґрунті Володимира. Враховуючи “володимирську передісторію” Холма та якнайтіснішу генетичну залежність мистецької культури обох міст¹¹, у цьому слід

вбачати вияв ширшої тенденції. Сьогодні відомі лише два зразки володимирської скульптури княжих часів, які, як і в Холмі, належать до різних напрямів її еволюції.

Першим є відзначений літописом хрест, встановлений на могилі вбитого 1223 року княжого дружинника Кліма Христинича¹². Оригінальний монументальний кам'яний хрест із неглибокими круглими заглибленнями на чільному боці (первісно в них могли бути окремі скульптурні вставки, як у середньовічних хрестах, площини яких оздоблювали невеликі за розмірами зображення, виконані у невисокому рельєфі), зберігся в околицях Володимира в селі Зимне. Скромний з мистецького погляду, він однак стверджує один з характерних для місцевого середовища, як, зрештою, і для епохи загалом, важливих елементів традиції.

Скульптура як елемент архітектурного декору у Володимирі присутня в єдиній уцілій з місцевого церковного будівництва XIII ст. Василівській ротонді, спорудженій наприкінці століття. Прикметною особливістю її оздоблення є те, що головний західний портал має лише глибоке перспективне профільоване обрамлення. На відміну від нього, північний прикрашають скромні різьблені капітелі з двома рядами доволі розбудованого, проте узагальнено трактованого масивного стилізованого листа. Специфічні особливості професійної скульптурної традиції, так яскраво виявлені в оздобленні церкви Святого Пантелеймона в Галичі, у різьбленні володимирської ротонди відсутні. Тому воно, очевидно, належить не майстрові-професіоналу, а, найімовірніше, постало під різцем каменяра. Багатше оздоблення бокового північного portalу, мабуть, визначило розміщення самого храму, унаслідок якого саме ця сторона містилася на осі підходу до храму. Портал Василівської ротонди вказує на можливість появи поодиноких зразків архітектурного різьблення й поза активнішими його центрами, його доступність для ширшого кола майстрів. Він важливий і як унікальний приклад розширення сфери функціонування відповідного напрямку. У Галичі та Холмі різьблення містилося винятково на стінах білокам'яних храмів, володимирська ротонда збудована з цегли, що на той час лише входила до вжитку. Її портал доводить принципову можливість більшого побутування елементів скульптури в тогочасних храмах, проте втрата самих споруд робить досить імовірний ширший контекст традиції недоступним.

Окремим напрямом розвитку скульптури було мініатюрне різьблення, знане в Україні за княжих часів насамперед у камені. Очевидно, воно мало паралельну лінію і в дереві, проте ніяких її реальних слідів досі не виявлено. Зразки такого різьблення назагал досить нечисленні, є серед них, безперечно, й імпортовані. Проблематика його стилістичної еволюції досі опрацьована недостатньо, тому часова та регіональна інтерпре-



“Стражденний Христос із ангелом та П’єта з донатором (Лайошем Великим?)”. Алебастр; різьблення, поліхромний розпис. 1377–1382 рр., костел Святого Іоанна Хрестителя, Львів. ЛГМ

тація поодиноких об'єктів, що ґрунтується насамперед на локалізації місць їх виявлення, має багато відмінностей; значна їх група датується кінцем XII – початком XIII ст.

Найважливішим осередком мініатюрного кам'яного різьблення в Україні був Київ, з яким пов'язують більшість збережених пам'яток. До однієї з них належить поясна іконка святого Георгія (МК). Своєрідною пластикою наділена іконка Богородиці з Любеча (Москва, Інститут археології РАН). Київські витоки мають також окремі теми іконографії, як, наприклад, свв. князів Гліба і Бориса, хоча шанування канонізованих братів досить рано вийшло поза межі самого Києва. На західноукраїнських землях мініатюрна скульптура в камені була менш поширена. З небагатьох віднайдених досі її зразків багатшими формами, монументальною фігурою при дещо схематизованому трактуванні голови вирізняється “Богородиця” з городища Волиня (місцезнаходження пам'ятки невідоме). На відміну від неї, знайдена на городищі літописного Червена іконка Христа (Замойський музей у Замості)¹³, відзначена узагальненим трактуванням монументальної постаті й грубуватим виконанням. Ті ж риси в іншому вираженні відтворює двостороння “Богородиця Одигітрія та Богородиця Оранта” з Шумського городища (місцезнаходження пам'ятки невідоме)¹⁴ та іконка “Богородиця Заступниця і святий Миколай” (ХКМ), знайдена на Теліжинському городищі – літописній Бакоті – на Хмельниччині. Підкреслено пластичними формами наділений невідомого походження двосторонній образок “Богородиця; святий Миколай” (ДТГ)¹⁵, який вирізняється на тлі тогочасних зразків професійністю виконання. Інший варіант тієї ж стилістичної манери відображає “Святий Ілля пророк” з Ізяслава на Хмельниччині (ХКМ)¹⁶. Зіставлення окремих пам'яток представляє еволюцію тогочасного українського мініатюрного різьблення двома домінуючими стилістичними відгалуженнями. Одне з них функціонувало за канонами професійної творчості, інше розвинулося як її наслідування, відображене у формах, традиційно співвіднесених з поняттям примітива.

Загалом скульптура XIII ст. посідала відносно скромне місце в мистецькому процесі й представлена лише за окремими розрізненими епізодами, з яких не вдається вивести суцільної безперервної лінії розвитку, тому відзначені літописом холмські

твори майстра Авдія, безперечно, належать до найяскравіших мистецьких досягнень епохи. Своїми західними зв'язками скульптурна творчість відобразила загальні тенденції еволюції мистецької культури західноукраїнського регіону, що яскраво виявилися на місцевому ґрунті, щоправда, в зовсім іншому історичному контексті, починаючи з кінця XIV ст.

Призначена насамперед для оздоблення мурованих храмів, скульптурна творчість, що знайшла яскраве вираження у княжому Холмі, зійшла з історичної арени разом із самими храмами. Поступове зникнення традиції мурованого церковного будівництва призвело до її втрати як окремого самостійного явища й тривалої перерви в розвитку національної лінії скульптури, наслідки чого проявилися уже в скромному оздобленні Василівської ротонди у Володимирі. Повноцінне відродження української скульптури, але вже на зовсім іншій як історичній, так і професійній основі, розпочалося лише з другої половини XVI ст.

На тлі занепаду власної скульптурної традиції за умов української дійсності XIV ст. з утвердженням

База колони порталу (фрагмент). Камінь; різьблення. Остання третина XIV ст., домініканський монастир, Львів. ЛГМ



на західноукраїнському ґрунті від останніх його десятиліть місцевого варіанту мистецької культури європейського зразка у перенесеній із західноєвропейського світу її системі з'явився й самостійний скульптурний напрям. В історичній перспективі йому судилося перерости в окреме ширше явище, проте цей процес, що тривав декілька століть, мало відомий на ранніх своїх етапах.

Його початки в Україні природно ґрунтувалися на діяльності прийшлих іноземних майстрів, що було визначальною ознакою усїєї традиції аж до початку ХІХ ст. Європейський – німецький – родовід та орієнтація на відповідний досвід, як і входження західноукраїнського регіону в складі Польщі до загальноєвропейського мистецького процесу (на відповідній стадії насамперед за німецьким посередництвом), визначили, що упродовж усїєї історії провідні позиції в цьому напрямі скульптури посідали вихідці винятково із сусідніх територій німецького культурного ареалу. Їхня присутність не лише визначала фаховий рівень самої скульптурної творчості, але й забезпечувала постійний приплив новацій, органічне включення віддаленої від мистецьких метрополій європейської окраїни до загальноєвропейського мистецького процесу.

На такому тлі природним є походження найдавніших збережених на львівському ґрунті зразків скульптури європейського культурного кола з мистецького імпорту. Серед них насамперед слід відзначити невелику алебастрову поліхромну “Богородицю з Христом та Розп'яттям” (“Богородиця святого Яцка Одровонжа”) з монастиря домініканців (Краків, монастир домініканців). Усупереч багатовіковій монастирській традиції, вона не може мати нічого спільного з польським домініканцем ХІІІ ст., як і він – із львівським монастирем: “український” епізод його біографії виявився легендою ХVІ ст.¹⁷ Фіксована львівськими документами кінця ХІV ст., скульптура стилістично належить до другої його половини. Тема унікальної щодо іконографії навіть на загальноєвропейському тлі цілофігурної постаті Богородиці з Еммануїлом на руках та пророслим Розп'яттям як Деревом Життя в усьому європейському мистецтві має віддалені аналоги лише в трьох німецьких пам'ятках другої половини ХІV ст. У них Богородиця зображена з невеликим хрестом у руці, тоді як у львівській версії – поставлений на основі високий, майже до пліч Богородиці, хрест із Розп'яттям, який Вона притримує правою рукою. Виняткова на загальноєвропейському тлі іконографія виводиться з духовних пошуків пізнього середньовіччя з його підкресленою увагою до теми Страстей. На п'єдесталі її доповнює рельєф кінного святого Георгія, що вбиває дракона; праворуч стоїть на колінах врятована царівна. Серед знаних досі пам'яток скульптура не має виразних стилістичних аналогій. Спосіб обробки алебастру та трактування складок вказують на походження з якогось своєрідного середовища, інші витвори якого не збереглися, або ж досі не ідентифіковані. Існує версія про сілезький родовід¹⁸, проте докладніше обґрунтувати цей погляд на унікальну скульптуру не вдалося.

Своєрідним відповідником домініканської “Богородиці” є знайдена в 1980-х роках у львівському костелі Святого Іоанна Хрестителя алебастрова фігура стражденного Христа з ангелом, що збирає Його кров у чашу, й П'єтою із донаторм на п'єдесталі (ЛГМ). Червоний одяг портретованого оздоблювали золоті геральдичні



Погруддя короля. Пісковик; різьблення. Середина ХV ст., парафіяльний костел, с. Нижанковичі Львівської обл. ЛГМ



“Богородиця Оранта зі святыми Антонієм та Феодосієм Печерськими”. Камінь; різьблення. 1470 р., Успенська церква Києво-Печерської лаври

лілії (поліхромія у музеї визнана пізнішою й усунута при реставрації), а на збереженій правій половині гербового щита при карнизі над постаттю вгадуються залишки крила птаха в геральдичній позі. Через зіставлення названих деталей донатор на п’єдесталі може бути ідентифікований однозначно: вони вказують на угорського та польського короля Лайоша Великого (1370–1382). Очевидно, скульптура є одним із щедрих королівських дарів львівським домініканцям. Наявність портрета свідчить, що напевно це вклад самого короля до монастиря¹⁹. Таке трактування скульптури може стати ще одним штрихом до все ще недооціненого короткого угорського епізоду історії середньовічного Львова.

Крім цих двох об’єктів мистецького імпорту, на львівському ґрунті збереглися чи зафіксовані писемними джерелами й інші зразки скульптури періоду становлення цього нового для львівського середовища її варіанту. Першим автентичним прикладом місцевого походження є фігурна база колони порталу з головою та передніми лапами лева, яка могла належати лише одному з готичних храмів міста (ЛГМ)²⁰. Їх нечисленність логічно обмежує можливе коло пошуку костелами домініканського та францисканського монастирів, а також каплицею святої Катерини на Низькому замку. Відсутність даних про походження не дозволяє уточнити первісне призначення рідкісного елемента однієї з втрачених монументальних споруд міста. Не підлягає сумніву, що подібне кам’яне оздоблення ширше використовувалося у тогочасній львівській архітектурі. На це, зокрема, вказує лаконічна згадка Мартіна Груневега з початку XVII ст. про широке використання різьбленого каменю в будівлях Високого замку²¹. Проте інших автентичних його пам’яток досі не знайдено.

Скромний ряд зразків ранньої львівської скульптури європейського родоводу доповнюють поодинокі джерела. Наприклад, у 1400 та 1408 роках міська каса виплатила маляру Лукасові за малювання “Христа на ослі”²². Ідеться про встановлену на колесах дерев’яну скульптуру Христа верхи на ослі, яку везли на чолі процесії у вербну неділю. Єдиний зафіксований джерелами приклад пам’ятника, що стояв окремо, дає лаконічна згадка про Розп’яття фундації міщанина Миколи Шулера, поставлене перед 1421 роком у передмісті неподалік Галицьких воріт²³. Дерев’яна

скульптура, очевидно, була наповнювала інтер'єри костелів, проте – окрім відзначеної львівської скульптури Христа на ослі – інших її прикладів не зафіксовано.

Майже нічого не відомо про поширення скульптури латинського культурного кола перед серединою XV ст. в Україні поза межами Львова. Єдиним її об'єктом є два висічених з пісковика погруддя королів, вмонтованих при повторному використанні в стіну парафіяльного костелу в селі Нижанковичі на Львівщині (ЛГМ). Вони, безсумнівно, є частиною якоїсь “королівської галереї”, проте унікальний характер самих бюстів і невизначеність походження ускладнює їхню інтерпретацію. До того ж другий бюст короля у шоломі з перами досить пошкоджений. Добре збереглося натомість погруддя короля у вузькій короні з мотивом стилізованих готичних лілій та пластично проробленими складками одягу на грудях. Стилистично вони близькі до визначальної для цього регіону Європи празької школи часів Петера Парлера, перегукуючись із його відомим циклом із собору Святого Віта. Попри невеликі розміри, погруддя, особливо в короні, відзначаються монументальністю та лапідарністю форм, поєднаних із досить узагальненим трактуванням деталей, що характерно й для рис обличчя. Винятковість цього прикладу на місцевому ґрунті ще раз підтверджує належність цих рідкісних об'єктів до мистецького імпорту.

Майже безслідно зникло й декоративне різьблення в камені. Окрім уже відзначеної згадки М. Груневега про його широке використання у будівлях обох львівських замків, можна додати лише єдиний оригінальний зразок – фрагмент порталу шпитального костелу Святого Станіслава (ЛІМ). Знищення готичної забудови Львова в пожежі 1527 року та пізніших перебудовах призвело до повної втрати елементів скульптурного оздоблення середньовічного архітектурного ансамблю міста.

Перед серединою XV ст. скульптура мала й вірменську сторінку, визначену розселенням вірмен на українських землях. Автентичним її прикладом є збережена в інтер'єрі львівського вірменського собору різьблена орнаментована плита 1427 року з пам'ятним хрестом-хачкараром. Скульптура розвивалася і в інших вірменських осередках, насамперед на території Криму. Тут її зразком може слугувати рельєф Христа з апостолами в апсиді церкви Святого Іоанна Хрестителя у Феодосії.

Загалом же в контексті загальноісторичного процесу в Україні скульптура XIII – першої половини XV ст. характеризується продовженням у Холмі середини XIII ст. елементів галицької практики попереднього століття та їх занепадом за умов прикінцевого періоду княжої доби. Інший аспект пов'язаний з утвердженням у мистецькій культурі львівського варіанта скульптурної творчості, посталою через пере-



“Богородиця Оранта”. 1470 р., Києво-Печерська лавра. НКПІКЗ



Хрест. Дерево; різьблення. 1477 р., церква в с. Олика Львівської обл.

несення на місцевий ґрунт від другої половини XIV ст. релігійних мистецьких форм західноєвропейського світу.

Друга половина XV – перша половина XVI ст. стали новим періодом поширення скульптури та різьблення на українських землях. Як і раніше, вони посідали скромне місце в мистецькій культурі, розвиваючись за тенденціями, заданими від XIV ст. й остаточно утвордженними упродовж другої його половини, насамперед у руслі мистецького процесу західноєвропейської орієнтації. Скульптурна творчість продовжувала побутувати у двох напрямках, визначених співіснуванням на українському ґрунті від кінця XIV ст. двох історичних варіантів мистецької культури тогочасного європейського світу. Проте й надалі не тільки з української мистецької традиції, але й мистецької творчості західноєвропейського зразка вдається виокремити лише окремі епізоди. До нас не дійшло джерельних повідомлень та пам'яток, які дозволяли б виробити цілісну картину еволюції скульптури як самостійного явища мистецького життя.

Відомостей про майстрів з цього періоду майже немає. Лише у Львові з кінця XV ст. згадано скульптора Йоста, який зобов'язався виконати ківорій для костелу в Старому Селі²⁴, та Йогана Трешера із Сандомира, що 1500 року різбив лавки для вівтарної частини кафедрального костелу²⁵. Обидва майстри репрезентували німецьку традицію. Назгал фонд документальних матеріалів до історії українського мистецтва розширюється від середини XVI ст. Зокрема, у джерелах цього періоду є згадка перебування у Львові в 1540-х роках кам'яра з Італії Каспера Монтано²⁶, проте жодних відомостей про його діяльність не виявлено. Поява цього митця вказує на початок проникнення на українські землі італійських майстрів. Проте загалом Україна залишалася в орбіті німецькомовної культурної сфери, й італійці, окрім відомого від останньої третини XVI ст. грона архітекторів, у ній практично не представлені.

Тогочасна українська скульптура znana насамперед з єдиного київського епізоду періоду завершення перебудованої від фундаментів (згідно з фундаментним написом – 1470 рік) Успенської церкви Києво-Печерського монастиря. Пам'ятний текст

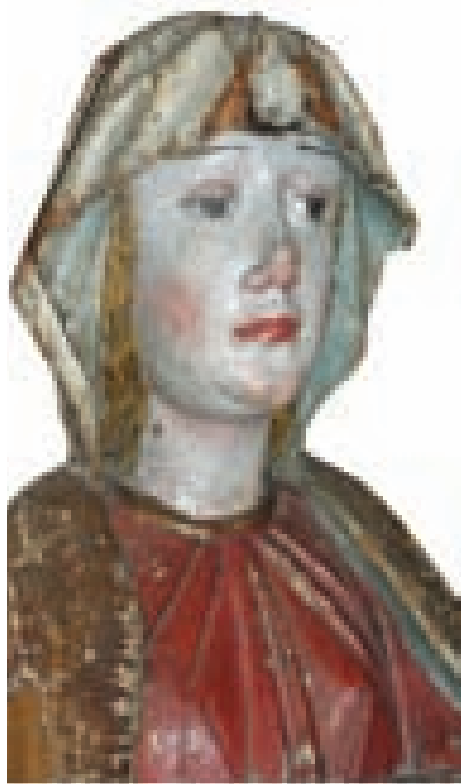
Хрест (фрагмент). Дерево; різьблення, 1576 р. КМНДУМ

Розп'яття. Дерево; різьблення, поліхромний розпис. Друга половина XV ст., парафіяльний костел, Жидачів Львівської обл. ЛГМ



зберігся на різьбленій таблиці давньої монастирської іконографії – “Богородиця Оранта зі святыми Антонієм та Феодосієм Печерськими” (НКПІКЗ). Рельєф відзначений своєрідною пластикою й реалістичним трактуванням форм. Він має три плити, з яких бокові по краях з трьох сторін обрамлені скромним різьбленим валиком із витим спіраллю джгутом, знизу трактованим як колонки. Центральний рельєф з боків обрамляє пластично передане стилізоване листя, яке так само прикриває тонкі колонки. Фундаційний триптих вважають єдиною пам’яткою, посталою за цілком своєрідних обставин, однак тогочасну київську скульптуру слід доповнити ще одним віддавна знаним, але хибно трактованим важливим зразком. Ним є лаврський рельєф Богородиці Оранти, безпідставно датований значно ранішим часом, навіть XIII ст.²⁷ Цьому суперечать такі особливості: пізнього характеру підкреслено пластичне відтворення деталей, відповідна система складок туніки та мафорію, пізня палеографія монограми Богородиці, а також уміщений в обрамленні пізньоготичний мотив гілки, перевитої стилізованим листком²⁸. Зрештою, рельєф послідовно відтворює постать Богородиці з фундаційної плити князя Симеона Олельковича чи

спільний для них прототип. При цьому виконання має певні відмінності в деталях та підходах до трактування форми, найяскравіше виявлені в листках обрамлення, яким притаманна очевидна готична стилізація. Рельєф, безперечно, так само походить з Успенської церкви, а гравюра майстра Іллі “Освятити місце своє вишній” печерського видання Києво-Печерського патерика 1661 року, де над південним входом на стіні видніється одинока постать²⁹, як видається, навіть здатна якщо не підказати його первісне місцезнаходження, то принаймні довести наявність на зовнішніх стінах храму поодиноких рельєфів, яких тоді мало би бути більше. Мафорій Богоматері відтворює давній візантійський зразок, знаний починаючи від частково



**“Богородиця” (фрагмент скульптури).
Дерево; різьблення, поліхромний розпис.
Друга половина XV ст., костел у Самборі
Львівської обл. ЛГМ**

збереженої мармурової плити XII ст. (Салоніки, Музей візантійської культури)³⁰, й мабуть, відтворює якусь раніше втрачену монастирську рельєфну ікону. Зіставлення обох лаврських рельєфів переконує, що на київському ґрунті теж існував певний інтерес до скульптури, який реалізувався, судячи зі стилістичних особливостей вцілілих пам’яток, через залучення майстрів, що пройшли професійну школу європейського зразка. З огляду на ізолюваність обох пам’яток у київській, як і загалом українській спадщині, виконавця слід шукати серед митців, направлених на відбудову монастирського соборного храму, або ж ці рельєфи виконані поза Києвом. Рельєфи належать до ранніх свідчень нового етапу розвитку національної мистецької культури, визначеного поступовим “поверненням обличчя до Заходу”, що від останніх десятиліть XV ст. дедалі більше давало про себе знати в різних напрямках. Водночас вони є рідкісним для міста оригінальним свідченням того мистецького піднесення, яке Київ пережив із відродженням у місті давньої митрополичої кафедри (1458).

До спадщини майстрів європейської орієнтації належить також єдиний зразок тогочасного декоративного різьблення з теренів Поділля – п’ять арок склепіння Покровської церкви в Сутківцях на Хмельниччині, які так само є прикладом діяльності артілі приїжджих будівничих, зайнятих на спорудженні храму.

До цього ж періоду належать і найдавніші збережені зразки мініатюрного різьблення у дереві, які теж дають підстави говорити про його побутування

в Україні. Воно, природно, існувало й раніше, на що, зокрема, вказує поширення за княжих часів мініатюрного різьблення в камені. При перших спробах опрацювання цього кола пам’яток нерідко пропонувалися невиправдано ранні датування³¹, які іноді повторюють ще й досі. Водночас виявилися непоміченими окремі пам’ятки, у тому числі й датовані. Найдавнішим із зафіксованих є хрест 1477 року із церкви в селі Олика (місцезнаходження невідоме). Особливістю його форми є поділ усієї площини хреста на прямокутники, у які вписано окремі сюжети. Навіть центральне “Розп’яття з предстоячими” мало виходить поза висоту бічних ramen. Очеvidно, ранішого походження є збережений без лівого рамена хрест, який Мотря та Іларіон Іваницькі подарували 1576 року Благовіщенській церкві у своєму селі Іваничі поблизу Володимира (Київ, Музей народного декоративно-ужиткового мистецтва)³².

Іконографічна програма, крім Розп'яття, включає також цикл вибраних великих свят, доповнених Покровом, та зображення окремих святих і Богородиці Одигітрії.

Як і раніше, скульптура розвивалася й нині простежується насамперед на львівському ґрунті, де джерела вперше фіксують і окремих майстрів. Проте збережені відомості вказують насамперед на зовнішні зв'язки. Їх розпочинає монументальне Розп'яття для тріумфальної арки кафедрального костелу, привезене з Кракова 1473 року³³ (Львів, кафедральний костел). Через три роки краківський маляр Ніклас Габершрак зобов'язався виконати поліхромію привезеної також із Кракова скульптури святої Марії Магдалини³⁴. Вона так само призначалася для тріумфальної арки, на якій, судячи зі звичного складу іконографічних програм, мусили бути ще й групи Богородиці з Маріями та Іоанна й сотника Лонгіна³⁵. Монументальне Розп'яття підтверджує винятковість цього унікального в історії львівського мистецтва ансамблю, даючи перший частково збережений на українському ґрунті приклад розбудованої скульптурної композиції європейського зразка. До поодиноких зафіксованих пам'яток слід додати посвячений 1478 року в одній із каплиць кафедрального костелу вітвар із рельєфом "Поклоніння волхвів"³⁶. Обидві зафіксовані джерелами пам'ятки, безперечно, – дуже скромна частина скульптурного оздоблення завершуваного наприкінці століття кафедрального костелу. Нещодавно їх перелік поповнив оригінальний кам'яний рельєф із львівського кафедрального костелу "Меса святого Григорія" (Луцьк, Дієцезіальний музей), який, очевидно, є залишком якогось кам'яного вітваря. Краківське походження центрального об'єкта скульптурного ансамблю вказує на відсутність у Львові власного середовища майстрів, хоча роботи з викінчення костелу могли затримати окремих митців на довший час. У цьому переконують згадки про Йоста і Й. Трешера. Проте тодішня львівська скульптура, попри більш ніж столітню історію, надалі залишалася винятково запозиченим явищем.

Про зовнішнє походження львівської скульптури кінця XV ст. свідчать й інші нечисленні пам'ятки. Центральною серед них є монументальне Розп'яття з тріумфальної арки парафіяльного костелу в Жидачеві (ЛГМ), яке так само належить до імпорту або ж створене приїжджим майстром. Його лаконічне узагальнене трактування при очевидній готичній натуралізації у відтворенні фігури вказує на походження із другої половини XV ст. Це підтверджує й зіставлення з наділенням підкреслено декоративними експресивними формами пізньоготичного зразка монументальним Розп'яттям першої третини XVI ст. з тріумфальної арки парафіяльного костелу святого Мартина в Новому місті (Перемишль, Дієцезіальний музей).



"Воскреслий Христос". Дерево; різьблення, поліхромний розпис. Друга половина XV ст., костел у Самборі Львівської обл. ЛГМ

Стилістично воно близьке до невеликої фігури Христа в темниці (колись: Львів, кафедральний костел)³⁷ та скульптури воскреслого Христа з парафіяльного костелу в Дрогобичі (Дрогобич, музей “Бойківщина”). Разом вони становлять першу відлілу на західноукраїнських землях невелику групу творів одного стилістичного напрямку. Очевидно, до першої половини століття належить і скромніше за розмірами Розп’яття у головному вівтарі колишнього костелу домініканців у Львові.

Декілька ранніх зразків збереглося також у парафіяльному костелі в селі Лановичі на Львівщині. Напевно, як і місцеві вівтарі XVII ст., вони колись належали одному з костелів Самбора. Найранішими є фігура воскреслого Христа другої половини XV ст., яка має версію в збірці Дієцезіального музею у Перемишлі, та дещо пізніша скульптура Богородиці зі своєрідним, ніби “заплаканим” обличчям (обидві – ЛГМ). Остання, як засвідчує іконографія, була центральною фігурою композиції “Успіння Богородиці”, тобто може бути залишком рідкісного для регіону скульптурного вівтаря.

Водночас розвивалося декоративне різьблення в дереві, проте воно зникло безслідно. М. Груневег у своєму описі львівського кафедрального костелу відзначив багато різьблені готичні сталі³⁸. Очевидно, вони ідентичні з тими, що їх 1500 року, за свідченням документів, виконав згаданий скульптор Й. Трешер. Він, імовірно, належав до майстрів краківського кола. У різьбленні, вочевидь, працювали не лише професійні скульптори, але й досі ще не оцінені в цьому важливому аспекті їхньої творчості столяри. Зокрема, напередодні Різдва 1545 року столяр Станіслав з Горodka поблизу Львова зробив ківорій на замовлення ксьондза з Брухналя (нині Терновиця) на Львівщині³⁹.

Декоративне різьблення у камені мало певне поширення не лише в церковному, але й світському будівництві. Унікальними його прикладами є плоскорізьблена у невисокому рельєфі передня частина тулуба фантастичного звіра, що нагадує звіриний репертуар княжих часів, збережена в Острозькому замку. Очевидно, її слід віднести до часів князя Костянтина Івановича Острозького (†1530) або його сина князя Іллі, на що вказує виконаний фарбою готичний напис із датою “1534” в одному з приміщень Мурованої вежі. Відповідним львівським прикладом може служити го-



“Фантастичний звір”. Камінь; різьблення. Перша половина XVI ст., Острозький замок



Голова лева із завершення ринви. Камінь; різьблення. XVI ст., Львів

лова лева із завершення ринви, повторно вмурована над входом у подвір'ї будинку № 4 на вулиці Руській у Львові. Частіше практикувалося орнаментальне різьблення, насамперед обрамлення дверей та вікон. Серед збережених львівських зразків найкращий – у сінях будинку № 26 на площі Ринок. Скромні за формами пізньоготичні обрамлення дверей та двох вікон вціліли також у найдавнішій частині Олеського замку на Львівщині й можуть належати до його відбудови після захоплення татарами 1512 року⁴⁰. Такого ж походження пізньоготичний портал каплиці замку в Хотині (після 1534 р.). Звісно, усі вони є випадково збереженими частинами колись ширшого явища, вияви якого з плином часу здебільшого втрачено безслідно.

Перед серединою XVI ст. у Львові на тлі запізнілих готичних форм з'явилися перші зразки ренесансного стилю італійського родоvodu, так само пізні щодо джерел самої традиції. Серед збережених найдавнішим є позбавлений оздоблення портал будинку № 20 на вулиці Вірменській, відзначений очевидним перевантаженням форм масивного завершення, спертого на занадто тонкі для нього канельовані колони. Він є єдиним свідченням процесу заміни готичних орнаментальних форм німецького походження репертуаром італійського ренесансного зразка. Сам цей процес через відсутність матеріалу відтворити поки що неможливо. Засвідчене наступними збереженими, так само насамперед у Львові, пам'ятками та документальними матеріалами нове відродження скульптури від кінця 60-х років базувалося вже на італійській ренесансній спадщині, хоча традиційно розвинулося зусиллями майстрів німецького культурного кола.

Із періоду до середини XVI ст. нині вдається встановити тільки поодинокі факти з історії скульптури на українських землях, однак вони чітко відтворюють як головні тенденції її поширення, так і конкретне місце в мистецькому житті. Скульптура функціонувала насамперед у мистецтві львівського регіону у місцевому варіанті культури західноєвропейського зразка, що, звісно, не свідчить про її відсутність в інших регіонах України. Проте поза Львовом ніяких свідчень її побутування досі не виявлено.



Портал будинку. Перша половина XVI ст., Львів, вул. Вірменська, 20. Фото Д. Фесенко

МОНУМЕНТАЛЬНЕ МАЛЯРСТВО

Українське монументальне малярство XIII – першої половини XVI ст. продовжило традиції, що виникли після утвердження в Україні християнства й постанов на візантійській основі власної релігійної мистецької культури – у багатьох її прикметних виявах самобутнього відгалуження історичного досвіду східнохристиянського світу. Спадковість визначалася безпосереднім відтворенням раніших напрацювань із оздоблення інтер'єрів храмів. Прикметною виявилася також виразно зазначена від XII ст. відсутність монументального малярства в ряді визначних споруд княжої України. Нові на тлі попередньої епохи аспекти окреслила діяльність українських майстрів поза межами ареалу поширення власної традиції – насамперед на території Польщі, а також Литви. Іншою стороною стало формування на приєднаних до Польщі галицьких землях місцевого варіанта мистецької культури західноєвропейського типу, хоча монументальний напрям у його руслі до середини XVI ст. функціонував досить скромно. Доповнюють загальну картину зразки із Закарпаття, Криму, Львова.

Подібно до попереднього періоду (за винятком старокіївської доби), фонд пам'яток та відомостей з історії монументального малярства в Україні є вкрай обмеженим. Його еволюція розкривається винятково через поодинокі розрізнені факти, розглянуті на тлі найзагальніших тенденцій побутування самого явища, та через ширший контекст мистецького процесу. Попри це, головні риси традиції проявляються виразно, і монументальний напрям є істотною складовою малярської культури України на цьому важливому етапі її внутрішнього розвитку.

Як і раніше, майстри монументального малярства працювали переважно над оздобленням храмів, хоча мала продовження й започаткована у княжому Києві світська течія. Через втрату мурованої церковної архітектури класичні схеми оздоблення храмів – поза найзагальнішими особливостями укладу та іконографії – відтворити неможливо. Певне уявлення про них можуть дати три ансамблі фресок східнохристиянського мистецького походження, збережені в костелах Польщі, та загальні особливості еволюції ансамблю ікон у храмах, простеженої за пам'ятками другої половини XV ст. й пізнішого часу. При цьому наявні різні підходи – від розбудованих цілісних комплексів до повної відмови від застосування монументального малярства. Пам'ятки та писемні свідчення послідовно виявляють цю успадковану від попередньої епохи протилежність як одну з прикмет цього історичного етапу.

Монументальне малярство представлено насамперед цілісними ансамблями. Проте імовірними є й скорочені редакції програм. Зокрема, в церкві Перенесення мощів св. Миколая в селі Збручанське на Тернопільщині кінця XIV ст. малярство

наявне лише на мурованій передвітарній огорожі. Аналогічні підходи засвідчує західноєвропейська практика: в інтер'єрі нави, добудованої до Горянської ротонди в Ужгороді, виступають виконані в XV ст. окремі композиції обобіч арки вітваря; аналогічним є також пізніший інтер'єр парафіяльного костелу Успіння Богородиці в Дрогобичі, де розфарбовано лише окремі архітектурні деталі, як і в Покровській церкві в Сутківцях.

Доступних матеріалів з історії монументального малярства XIII – першої половини XVI ст. дуже мало. У спадщині княжої доби та найближчого після неї періоду виділяються два неоднорідних і різною мірою доступних явища – малярство Волині часів князя Володимира Васильковича (1269–1288) та ансамблі на території Польщі, створені за участю українських майстрів, зайнятих на службі в короля Владислава II Ягайла (1386–1434).

Початок цього малознаного важливого етапу засвідчено майже винятково писемними пам'ятками, зокрема Галицько-Волинським літописом.

Розповідаючи під 1259 роком про наділену особливою княжою опікою церкву Святого Іоанна Златоуста в Холмі, літописець підкреслив, що її верх прикрашали золоті зорі на лазуровому тлі¹. Оскільки згадка стосується склепіння вітваря і про малярство інтер'єру нічого більше не сказано, закономірним видається висновок про відсутність звичного малярського оздоблення із притаманною добі розбудованою іконографічною програмою. Оскільки в лаконічних описах двох інших храмів Холма, у тому числі собору, про монументальне малярство не згадується взагалі, природно припустити, що холмський мистецький осередок середини XIII ст. його не практикував. Споруджений одночасно з ансамблем церков княжого міста монастирський храм у замиській резиденції холмського владика у Спасі (назагал, щоправда, скромніший) так само не мав фресок – його тиньковані стіни лише розграфлено, імітуючи білокам'яні блоки кладки².

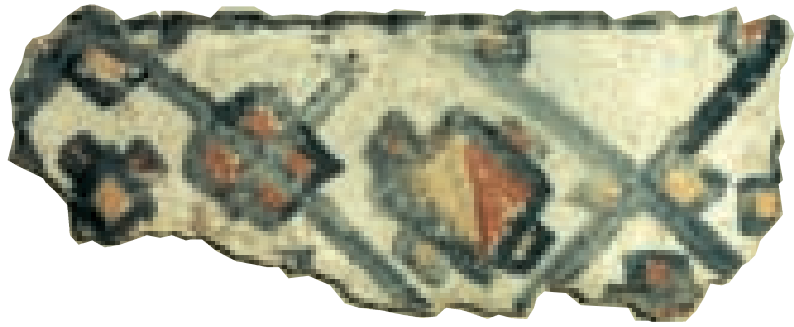
Іншою була картина монументального малярства на Волині часів правління князя-філософа Володимира Васильковича, про що свідчать конкретні, хоча й скромні літописні згадки. Їх підтверджують археологічні матеріали. Літопис повідомляє про розмалювання з княжої ініціативи церкви Святого Димитрія Солунського у Володимирі³, про яку немає інших відомостей. Окрім ансамблю в столиці, згадано також про початок робіт із оздоблення церкви Святого Георгія у Любомлі, де на кінець 1288 року розмалювано барабан та три вітварі⁴. Роботи було завершено вже після смерті князя – археологічні дослідження виявили фрагменти малярства в культурному шарі на всій площі розібраної у другій половині XVIII ст. споруди⁵.

Наявні відомості переконливо доводять продовження започаткованого в соборі Святого Іоанна Богослова в Луцькому замку підходу, за якого інтер'єри навіть найважливіших споруд малярства не мали, як наприклад, у ротонді архангела Михаїла у Володимирі, ансамблі холмських храмів князя Данила Романовича 1240-х років⁶, а також у монастирських церквах князя Льва Даниловича у Спасі та Лаврові поблизу Старого Самбора, розмалюваних лише в середині XVI ст. Останні приклади репрезентують єдину лінію розвитку, ніби перенесену з Холма на перемишльський ґрунт.

Несприятливі історичні умови в Україні XIV ст. призвели до занепаду мурованого церковного будівництва, що обмежувало поширення монументального малярства. На такому тлі склалися передумови для розвитку започаткованого ще за княжої доби унікального на східнохристиянському тлі застосування ансамблю ікон в інтер'єрі храму, остаточно утвердженого від другої половини XV ст. Водночас цей період відзначений виявами активізації монументального малярства, на що вказує насамперед виконання фресок у луцькому соборі та поява наприкінці століття українських майстрів-монументалістів при дворі короля Владислава II Ягайла.

Археологічні дослідження луцького собору показали, що його інтер'єр мав цілісний ансамбль малярства, який охоплював не лише стіни та верх храму, але й єдину

Орнаментальна композиція (фрагмент). Фреска. Друга половина XIV ст., собор Святого Іоанна Богослова, Луцьк



на українських землях вбудовану муровану передвітарну огорожу. Її двічі оздоблено впродовж незначного проміжку часу⁷. Остання обставина заслуговує окремої уваги як доказ якщо не постійної присутності, то принаймні доступності в Луцьку майстрів, здатних виконувати відповідні роботи. За східнохристиянською мистецькою традицією огорожу прикрасили орнаментальні мотиви та зображення звірів, що мають аналоги в Сербії та монастирі Святої Катерини Александрійської на Синаї. У нижній частині стін уцілів також тиньк з імітацією полілітії – зображення декоративної тканини. Наявність фрагментів тиньку з малярством у різних частинах споруди свідчить, що фрески мав увесь інтер'єр⁸. Найкраще збереглося зображення голови Христа, знайдене в завершенні північної нави. Зображення голови та поруч фрагмента плаща вказують на сцену “Воскресіння (Зішестя до пекла)”⁹, що доводить виконання в інтер'єрі страсного циклу, впровадження якого визначила одна з важливих загальних тенденцій еволюції тогочасних ансамблів монументального малярства східнохристиянського світу, послідовно засвідчена також програмами оздоблених на замовлення короля Владислава II Ягайла костелів в Україні в контексті особливостей розвитку національної мистецької культури ця тенденція набула виняткового для східнохристиянського світу продовження, насамперед у знаних від другої половини XV ст. монументальних іконах Страстей.

З іконографічної програми луцького собору відоме зображення Спаса¹⁰. Оскільки джерельна згадка стосується його прикрашання перед Великоднем як головного образу Христа в храмі, йдеться про намісного Спаса на південно-східному підкупольному стовпі. Отже, його виконано над згаданою вмурованою передвітарною огорожею і включено до спільного із нею укладу. Найімовірніше, він мав бути повнофігурним образом – версією відомих зі спадщини перемишльсько-львівського кола від XIV ст. повнофігурних “Спасів”. Поки це єдине відоме свідчення побутування такої іконографії на Волині. На загальноукраїнському тлі луцька нотатка є єдиним прикладом цієї важливої теми київської іконографії у монументальному малярстві.

Окремої уваги заслуговує своєрідне поєднання намісного образу – в Україні, зазвичай, ікони – з монументальним малярством: від кінця XVI ст. це характерно для

Орнаментальна композиція (фрагмент). Фреска. Друга половина XIV ст., собор Святого Іоанна Богослова, Луцьк



дерев'яних церков. На ширшому східнохристиянському тлі цей підхід можна пов'язати із сербською традицією, представленою багатим фондом пам'яток XII–XIV ст.¹¹

Луцькі фрески є важливим свідченням продовження традицій монументального малярства Волині XIV ст. за нових історичних умов, у яких розвивався регіон, увійшовши до складу Великого князівства Литовського, а також джерелом для дослідження імовірних українсько-литовських зв'язків, за часів правління литовського князя Любарта Гедиміновича.

На Поділлі з кінця XIX ст. відомі збережені в тогочасних копіях фрагменти фресок скельного монастиря у Бакоті на Хмельниччині. Специфіка печерного комплексу унеможливила розгортання звичної іконографічної програми. З давнього малярства вціліли лише фрагменти зображення Богородиці, св. Георгія та не ідентифікованої святої¹²; про загальний уклад відомостей немає.

Пrawdopodobно, перед кінцем XIV ст. створено також фрески мурованої стіни між навою та вівтарем церкви Перенесення мощів св. Миколая в с. Збручанське Тернопільської області. Тут виявлено нанесений чорною фарбою орнамент на правому відкосі входу до вівтаря (знищений) та залишки поясного зображення св. Миколая зі значно пошкодженою малярською поверхнею в ніші – храмової ікони. Пошуки аналогічних слідів на стінах результату не дали¹³.

Добре збереглися фрески Вознесенської церкви в селі Лужани поблизу Чернівців. Згідно з попереднім дослідженням, вівтар та наву розмальовано в XIV ст. Уклад та його окремі сцени відображають балканську традицію, про що, зокрема, свідчить використання у програмі розписів скороченої редакції Менологію зі сценами страстей святих. У вівтарі окремі фігури зі святительського чину з дияконами та фрагменти композицій вказують на наявність страсного циклу. У наві привертають увагу також монументальне “Воскресіння (Зішестя до пекла)” з підкреслено видовженими постатями, зображення окремих святих та дві частково збережені жіночі постаті фундаторської композиції. Можливо, тоді ж над входом у ніші з'явилося зображення кінного св. Георгія, яке згодом при добудові бабинця опинилося в інтер'єрі.

Зазначена при описі фресок луцького собору ймовірність українсько-литовських зв'язків може вказати на не зауважений досі напрям поширення українського монументального малярства XIV ст. До зафіксованого XIX ст. циклу фресок замку в Тракаї нещодавно додалися відкриті при археологічному дослідженні фрагменти оздоблення резиденції великих князів литовських у Вільнюсі, виявлені в різних місцях палацу. Привертає увагу світське призначення обох литовських ансамблів, що є винятковим явищем для східного регіону Європи того часу. Декорація, найправдоподібніше, відображає ширший контекст тогочасних українсько-литовських стосунків, її можна пов'язати насамперед із українським середовищем – діяльністю майстрів із західноукраїнських земель або ж київського осередку.

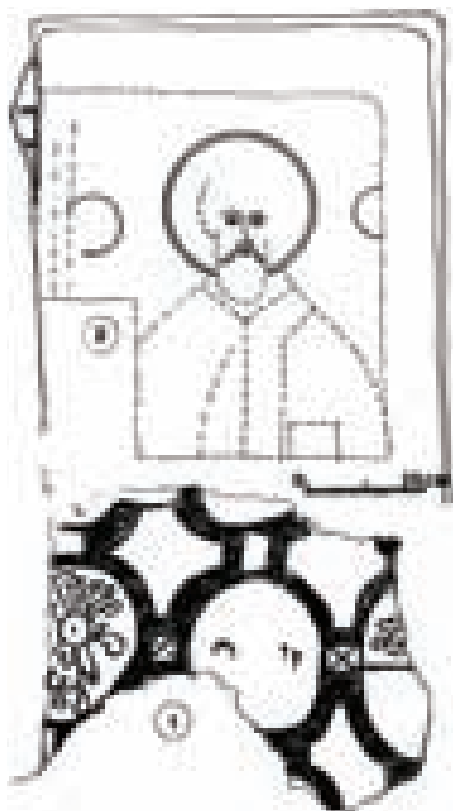


“Христос” (фрагмент композиції “Воскресіння (Зішестя до пекла)”). Фреска. Друга половина XIV ст., собор Святого Іоанна Богослова, Луцьк

Добре відома діяльність українських майстрів монументального малярства на території Польщі, де вони працювали в костелах, оздоблюваних на вимогу короля Владислава II Ягайла. Очевидно, ранішим прикладом є фрески костелу Святої Трійці на Блоні у Варшаві часів Конрада Мазовецького (†1247)¹⁴. Тепер вони виступають розбудованим явищем, зафіксованим чималою групою збережених та засвідчених лише писемними джерелами ансамблів. До них належать колегіати в Сандомирі та Вісліці, а також каплиця Святої Трійці Люблінського замку. Чотири комплекси втрачено – кафедрального костелу в Гнезно, костелу монастиря Святого Хреста на Лисій горі поблизу Кракова, королівської спальні палацу на Вавелі і каплиці Святої Трійці розташованого там же кафедрального костелу¹⁵. Окрім того, королівський привілей для перемиського маляра священика Гайля свідчить про його роботи також на території Серадської землі, де жодних слідів досі відшукати не вдалося. Ця обставина вказує, що ягеллонське монументальне малярство східнохристиянської традиції могло мати й інші вияви, не засвідчені в писемних джерелах, а отже, втрачені безслідно.

Ягеллонські фрески – виняткове культурно-історичне явище, що постало внаслідок тісних контактів двох великих культур європейського середньовіччя. Його виникненню передувало входження до складу Польщі та об'єднаного з нею Велико-го князівства Литовського теренів з розвинутою релігійною мистецькою культурою старокиївського зразка. Підкреслимо очевидну прийнятність такого малярства для

1 – Святий (фрагмент); 2 – орнаментальна композиція (фрагмент) (прориси). Фреска (прорис). Кінець XIV ст., церква Перенесення мощів св. Миколая, с. Збручанське Тернопільської обл. За Я. Мовчаном



самого замовника та загалом польського суспільства. Такими, зрештою, ягеллонські фрески сприймали ще навіть у першій половині XVII ст.

Питання про активність українських майстрів у Польщі постало ще в середині XIX ст. після публікації видатків королівської каси на утримання та забезпечення артілі малярів на королівській службі в 1393–1394 роках, проте саме явище досі не отримало переконливої інтерпретації. Крім уривчастості наявних відомостей, глибшому осмисленню заважає втрата більшості ансамблів, недоступність найважливішого з-поміж збережених – перемальованих фресок кафедрального костелу в Сандомирі, а також упередженість деяких польських дослідників, схильних якщо не заперечувати, то принаймні послідовно применшувати українську присутність на території сучасної Польщі.

Проблема монументального малярства східнохристиянської традиції у костелах Польщі постала в зовсім іншому світлі після недавнього відкриття фресок віленської великокнязівської резиденції.

Діяльність українських майстрів при королівському дворі засвідчили скупі, проте промовисті документальні матеріали. Артіль на чолі з Владикою у 1393–1394 роках відновила знищені фрески в монастирі Святого Хреста на Лисій горі поблизу Кракова та в спальні королівського палацу на Вавелі у столиці. Після завершення робіт восени 1394 року митці повернулися на батьківщину¹⁶. Є підстави припустити, що в складі артілі міг бути знаний згодом у Перемислї священик Гайль, тривалий час зайнятий на території Сандомирської, Краківської та Серадської земель тогочасної Польщі. Оскільки в Кракові та око-



“Святой Миколай з історією”. Дерево, темпера. Початок XV ст., церква Святої Параскеви Тирновської, Радруж. НМЛ

лиці з тогочасних фундацій відома лише діяльність артілі Владики, логічно припустити, що Гайль був його помічником¹⁷. Можливо, саме при ньому перемишльський маляр розпочав довготривалу кар’єру при дворі.

З ансамблів, посталих упродовж 1393–1394 років, увагу привертає оздоблення приватного приміщення в комплексі Вавельського замку. Разом із фресками віленської та тракайської великокнязівських резиденцій воно свідчить про ширше значення світського відгалуження тогочасної малярської практики.

Пізніші ансамблі королівської фундації мали винятково сакральний характер й концентрувалися насамперед на території тодішньої Сандомирської землі – вони збереглися не лише в самому Сандомирі, але й у сусідніх Віслиці та Любліні. Конкретну дату має завершена 1418 року “рукою Андрієвою” люблінська каплиця.

Найціннішими з них безперечно є фрески колегіати в Сандомирі. Нині вони доступні лише у вітарі, хоча, за неперевіреноми даними, мали прикрашати весь інтер’єр. Оскільки їх повністю перемальовано, сприймається тільки загальний тематичний уклад та елементи іконографії поодиноких сцен. Стилістика послідовно виказує яскраво виражені балканські риси, які доводять присутність поміж сандомир-



“Святий Георгій”. Фреска. XIV ст., Вознесенська церква, с. Лужани Чернівецької обл.

ських майстрів вихідців з одного із центрів монументального малярства Балкан, найімовірніше Сербії. Водночас сандомирські фрески мають безперечні паралелі з іконами перемишльської школи українського малярства – з церкви Святої Параскеви Тирновської в Радружі (“Нерукотворний Спас”, “Святий Миколай з історією”, “Зішестя Святого Духа” та іншої руки “Богоявлення”) й церкви Святого Георгія у Вільшаниці (“Святий Миколай з історією”) (усі – НМЛ)¹⁸. Радрузьке “Богоявлення” особливостями почерку близьке до єдиного зафіксованого у фотографії перед перемалюванням 1930-х років “Поцілунку Юди”¹⁹. Усе це дає підстави вбачати серед авторів сандомирського ансамблю фресок майстрів перемишльської школи й припускати, що одним із них мав бути тривалий час зайнятий при королівському дворі священник Гайль.

Віслицькі фрески²⁰, вписані в невеликі площини склепіння і стін вівтаря готичного костелу, містять сцени богородичного та страсного циклів, постаті окремих святих, у тому числі пророків й отців церкви. Вони ілюструють досить послідовне пристосування укладу сцен та елементів ансамблю східнохристиянського зразка до готичного інтер’єру.

Цикл фресок каплиці Люблінського замку продовжив уклад, уперше реалізований в інтер’єрі віслицького костелу, не без певних новацій. Вписаність поміж готичними елементами архітектурної конструкції найпослідовніше відображено на склепінні вівтаря поміж нервюрами. Запропоновано скорочену редакцію програми з розбудованим страчним циклом у вівтарі та акцентуванням сцен з історії подвижників східного чернецтва у наві²¹. Склепіння вівтарної частини, як і у Віслиці (ця тема присутня також у Сандомирі), займає “Спас у славі” в оточенні небесних сил і по-

внофігурних Богородиці та Іоанна Предтечі. Хоча разом вони творять “Моління”, використання теми “Спаса у славі” – рідкісний його варіант, знаний в Україні лише за єдиним “Молінням” другої половини XV ст. з церкви Святих Косми і Даміана в Тиличі (НМЛ)²². Таким чином, склепіння відведене темі “Другого пришествя Христа як Збавителя та Судді”. Ця ідея наголошена також вміщенням на перекладині над престолом, трактованим як Божий гріб, похоронних пелен – в очевидному зв’язку з відомим новозавітним епізодом, коли мироносиці виявили на гробі покинуті поховальні тканини. Воскреслий Христос зображений на небі в сяйві в оточенні істот із видіння пророка Єзекіїла – як при Другому пришестві. Ця ідея визначила також підбір й особливості групування інших сцен на стінах вівтаря. Вони присвячені страстям і заповіді другого пришествя з акцентом на зраді Юди та неправедному суді синедріону на вівтарній стіні, протиставленому майбутньому справедливому судові Месії. Північну стіну нави займає цикл великих свят із виділеними “Стрітінням” та “Богоявленням” – двома історичними визнаннями Божої сутності Христа. На східній стіні нави – традиційне “Благовіщення”, зіставлене із “Воскресінням” та “Жертвопринесенням Авраама”. На торцевій стіні від півдня повторено “Моління” як Триморфон. Його присутність визначило встановлення тут згідно з католицькою церковною практикою другого вівтаря, що дало ще один показовий приклад своєрідного пристосування східнохристиянської іконографічної моделі до католицьких норм та вимог. Важливим елементом з теологічного погляду є також вміщений над аркою вівтаря Нерукотворний образ. На південній стіні нави зображено сцени із життя праведників, серед яких також “З’явлення Христа мироносицям”. У скорочених версіях наявні притаманні класичному укладові постаті святителів, пророків та святих воїнів – останніх на опорному стовпі склепіння, що надає їм ще й додаткового смислу через підкреслення їхньої ролі воїнів Церкви та її опори.

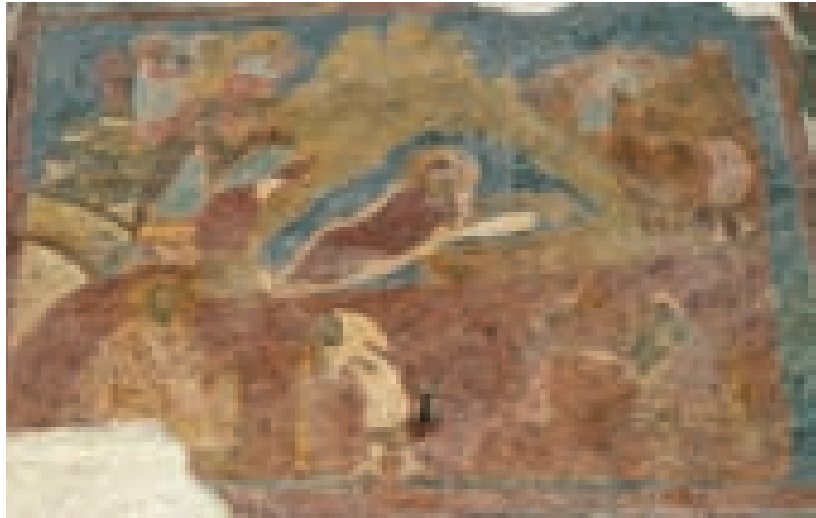
Стилістично люблінський ансамбль неоднорідний. Виділяються насамперед фрески, виконані художником, відомим у науці як “Майстер склепіння” – митцем сербського походження²³, очевидно, творцем ікони Христа Халкітіса з церкви Різдва Богородиці у Старичах поблизу Львова (НМЛ)²⁴. З особою увіковіченого у фун-

даційному написі художника Андрія співвідноситься цикл Страстей у вівтарі (окрім тематично ніяк не вписаного поміж ними цілком латинського за стилем та іконографією “Причастія апостолів”). Йому ж належить уміщений на південному відкосі вівтарної арки кінний портрет короля з очевидними алюзіями до званої глорифікації Владислава II Ягайла на Константському соборі як монарха, що привів до християнства останній нехристиянський народ Європи – жмудинів. Короля – лицаря Церкви, вінчає, злітаючи з неба, ангел. Манера майстра Андрія відзначена здібненням форм, їх мініатюризацією, що має паралелі серед деяких західноукраїнських ікон кінця XIV ст. – “Принесення Марії до храму” з церкви Собору Йоакима й Анни в Станілі, двох версій кінного “Святого Георгія” – з того ж храму (обидві – НМЛ) та церкви Перенесення мощів св. Миколая в Старому

“Поцілунок Юди”. Фреска. Перша третина XV ст., кафедральний костел, Сандомир (Польща)



“Різдво Христове”. Темпера; фреска з костелу, Віслиця (Польща)



Кропивнику (Львів, Збірка “Студіон”). Вони відображають відповідні стилістичні пошуки як ширший напрям західноукраїнського малярства на зламі XIV–XV ст.

Люблінський комплекс водночас пропонує ще й своєрідний модельний зразок іконографічного укладу малярства в інтер’єрі храму, розвинутий у виняткових для східнохристиянської релігійної культури ансамблях ікон в інтер’єрах здебільшого дерев’яних святинь, засвідчених від другої половини XV ст. численними прикладами, що належать до місцевих регіональних варіантів релігійної мистецької культури, проте найкраще знаних на перемишльському ґрунті. Використана у вітварі тема Спаса у Славі з-перед кінця XV ст. на тлі очікуваного з наближенням 7000-го року Другого пришествя посіла виняткове у східнохристиянській традиції місце в намісних рядах²⁵. До теми страстей практика українського релігійного малярства нерідко вдавалася ще навіть у XVII–XVIII ст.²⁶ Від другої половини XV ст. вона простежується на встановлених при боковій стіні нави монументальних іконах. До незнаних поза українськими землями прикметних особливостей традиції належить також розміщення над входом до вітваря ікон Спаса Нерукотворного²⁷. Найраніший такий приклад зберегла церква Святої Параскеви Тирновської у Радружі (НМЛ)²⁸ – образ належить одному з майстрів сандомирських фресок. Зрештою, тема “Моління” ще від першої половини XIV ст. так само відображена в другому ряді ікон ансамблю передвітварної огорожі (в іконах “Архангел Михаїл” та “Архангел Гавриїл” із церкви Святої великомучениці Параскеви в Даляві²⁹).

Огляд трьох уцілілих ансамблів з костелів Польщі часів Владислава II Ягайла переконує у їх стилістичній неоднорідності та поєднанні різних традицій. Український елемент тут, природно, – лише одна зі складових; відсутність ширших документальних відомостей щодо історії, стану збереження й доступності фресок не дають змоги виділити його докладніше й переконливіше.

На такому тлі набувають значення скромні документальні вказівки, що беззаперечно співвідносять ягеллонські фрески з українською культурною традицією. Вони стосуються Перемишля і є найранішими доступними нині матеріалами до історії місцевого середовища українських малярів – їх найвідомішого професійного осередку на західноукраїнських землях за часів середньовіччя. Привілей короля Владислава II Ягайла для перемишльського маляра священика Гайля³⁰ – за малярські роботи на території Сандомирської, Краківської та Серадської земель король винагородив художника парафією Різдва Христового на Засянні в Перемишлі – засвідчує не лише довготривалу зайнятість перемишльського священика на королівській

службі, але й намір надалі залучати його до таких робіт³¹. Скромні відомості до біографії Гайля посередньо вказують на присутність на королівській службі не лише його, але й інших митців, що упродовж тривалого часу виконували ті ж замовлення. Приклад Сандомира переконує, що фрескісти могли працювати і на окремих об'єктах. Постаць Гайля вказує також на Перемишль як важливий осередок українського монументального малярства на західноукраїнських землях. Водночас митець розпочинає історію місцевого професійного середовища українських малярів з унікальною для України його особливістю, зумовленою належністю більшості членів місцевого осередку до білого духовенства³².

Що ж до ягайлівських фресок, то щось аналогічне мало з'явитися й на львівському ґрунті. На це вказують пізні згадки про “руські малювання” каплиць місцевих Високого та Низького замків³³. Зважаючи на хронологію спорудження самих укріплень, малоімовірно, аби вони могли передувати малярству польських костелів, отже, постали за часів діяльності українських майстрів на королівській службі. Важливий доказ їхнього зв'язку з королівською опікою над малярством східнохристиянського культурного кола – ікони в сільських церквах найближчої



“Стрітєння”. Темпера; фреска. Не пізніше 1418 р., Люблін (Польща)



Розписи склепіння вівтарної частини. Троїцька каплиця Люблінського замку (Польща)

околиці міста, що пропонують станковий варіант стилю Сандомира й Любліна, зокрема згадані вільшанецький “Святий Миколай” та старицький “Спас”. Припущення про імовірне львівське відгалуження ягеллонського монументального малярства істотно розширює географію діяльності митців за рахунок включення до неї кількох цінних львівських об’єктів. Це також може свідчити про більший обсяг малярських замовлень Владислава II Ягайла, згадки про які не фіксують писемні джерела.

Особа Гайля засвідчує перемишльське походження принаймні частини українських малярів, зайнятих на королівській службі. Залишається відкритим питання, чи належав до цього середовища керівник лисогірської артілі Владика. Попри довготривалу зайнятість Гайля при королівському дворі, збережені малярські ансамблі переконують про різноманітне походження королівських майстрів.

З огляду на глибоку історичну традицію було б дивним, якби про себе не заявило київське середовище. Однак відомостей про місцевий осередок майже немає. Єдиним свідченням є випадково збережена псковська літописна згадка про участь київського ченця Антонія із помічником Ігнатієм у малюванні 1409 року Троїцького собору в Пскові³⁴ (знищений у XVII ст.). Попри звичну літописну лаконічність вона надзвичайно промовиста, оскільки Псков мав розвинену власну традицію, до того ж поряд був Новгород. Тому поява київського маляра у Пскові може вказувати не лише на історичну генетичну залежність новгородсько-псковського мистецького регіону, але й на продовження на місцевому ґрунті власне київської традиції монументального малярства. Чернечий сан Антонія дає змогу припускати його належність до братії Києво-Печерського монастиря та вбачати в ньому носія досвіду монастирської малярської майстерні. Отже, псковська згадка може надати унікальний доказ активності печерського малярського середовища, якому від самих початків його функціонування – останньої третини XI ст. належала виняткова роль у розвитку української мистецької традиції – її київського варіанту.

Наступна важлива сторінка історії київського монументального малярства, позначена малюванням відбудованої 1470 року Успенської соборної церкви Києво-Печерського монастиря. Про це не збереглося докладних відомостей: літопис стверджує тільки, що київський князь Симеон Олелькович, відновивши стародавній храм, наказав його “вималевати от верха и до земли”³⁵. Це дає підстави припускати наявність цілісного ансамблю монументального малярства. Щоправда, він усе ж не

**“Пророк Ілля”. Фреска.
Друга половина XV ст.,
Вознесенська церква,
с. Лужани Чернівецької обл.**





Церква Святого Онурія (стінопис святилища), Посада Риботицька (Польща). За Н. Козаком

охопив усього інтер'єру, оскільки, за свідченням Павла Алеппського, ще в середині XVII ст. зберігалось первісне мозаїчне оздоблення вітваря. Проте незалежно від характеру та обсягу проведених близько 1470 року робіт, виконані тоді фрески дають наступний винятковий приклад активності українських майстрів XV ст. на ниві монументального малярства після спадщини перемишльської школи першої третини століття в костелах Польщі. Ширший історичний контекст дозволяє вбачати в ансамблі соборної церкви знаменитого монастиря важливий вияв того загального піднесення, що його київське середовище переживало в найближчих десятиліттях після відновлення 1458 року історичної Київської митрополії. Мистецький бік цього процесу найвиразніше ілюструють поодинокі приклади розробленої тоді нової київської іконографії – насамперед традиційні для місцевого середовища теми Покрову Богородиці та свв. Антонія і Феодосія Печерських³⁶. Вони засвідчують відповідне загальним тенденціям духовного життя радикальне оновлення київської мистецької традиції перед кінцем XV ст. Аналогічний процес, безперечно, мав відбуватися й у монументальному малярстві, проте його конкретних слідів досі не виявлено. Очевидно, що в ансамблі, посталому в стінах знаменитого монастиря, варто вбачати роботу художників київського монастирського мистецького середовища – наступників київського ченця – майстра Антонія, що розписав собор у Пскові.

На Поділлі в цей час виконано скромну декорацію церкви Покрову Богородиці в Сутківцях, де було лише орнаментальне малювання на склепінні. Очевидно, замовник, як і в архітектурі, спирався на латинські зразки та канони.

Майже синхронне продовження мала активність майстрів східнохристиянської традиції на території Польщі – в каплиці Святого Хреста кафедрального костелу на Вавелі

в Кракові фундації короля Казимира Ягеллончика³⁷. Вавельські фрески досі малодосліджені, тому питання про їхні стилістичні витоки надалі відкрите. Польські автори зраховували їх до псковської школи малярства, проте цей погляд не мав переконливої аргументації; з огляду на стилістичні особливості тамтешніх шкіл малярства він видається малоімовірним. Аргументом проти такої інтерпретації може бути й псковський епізод історії київської школи монументального малярства початку століття.

У другій половині XV ст. з'явився комплекс фресок добудованого бабинця Вознесенської церкви в Лужанах із частково збереженим невеликим ктиторським кінним портретом замовника, загадково названого у супровідному написі “Федір воїн Вітовта” (чи не йдеться тут про когось із оточення великого литовського князя Вітовта?). Серед фресок – скорочений цикл чудес св. Миколая, сцени з історії пророка Іллі. Проте центральною темою лужанського ансамблю став детально викладений “Страшний суд” на східній стіні бабинця³⁸. Нехарактерне місце (зазвичай йому відводилася західна стіна), очевидно, так само мали визначити настрої, викликані очікуванням 7000 року.

В першій половині наступного століття традиція монументального малярства була продовжена на перемишльському ґрунті. Після перебудови церкви св. Онуфрія в Посаді Риботицькій виконано ансамбль фресок³⁹, де відтворено ряд звичних для епохи сцен, вписаних у простінки між вікнами. “Євхаристія”, як і в Любліні, уміщена на боковій південній стіні. Північну займає найбільша за розмірами композиція “Недремне око”, нижній ярус вповне розбудований ряд спрямованих до центрального зображення “Христа в чаші” святителів. На арці вітара вміщено традиційні медальйони пророків. Окремими особливостями уклад продовжує давніші традиції, актуалізуючи їх відповідно до найновіших тенденцій внутрішньої еволюції монументального малярства східнохристиянського світу. Розписи мала й мурована суцільна стіна передвітарної огорожі. Зокрема, проглядаються незначні залишки намісного півфігурного Спаса. У різних місцях наві вціліли незначні фрагменти втрачених композицій, найповніше збережені на східній стіні над аркою. Проте вони вирізняються відмінними індивідуальними манерами й, очевидно, належать до різного часу. Серед них є і пізніші композиції, наприклад на тій же арці – з виразними стилістичними ознаками межі XVI–XVII ст.

Фрески риботицької монастирської церкви – своєрідне явище в історії перемишльської школи. На тлі попередньої доби, що пов'язана з іменем Гайля, вони однозначно вказують на занепад традиції, відбивають певні тенденції, яскраво виявлені в іконописній спадщині українського Перемишля після очевидного піднесення в останніх

Церква Святого Онуфрія (південна стіна святилища та мурована вітарна перегородка), Посада Риботицька (Польща). За Н. Козаком



“Розп’яття” (фрагмент розпису). Фреска. Лаврів Львівської обл. Світлина А. Івахненка



десятиліттях XV – початку XVI ст. й знані насамперед за доробком анонімного майстра – ікон з церкви Покрову Богородиці в Полянї⁴⁰.

Втрата прикметних рис монументальної традиції як домінуюча тенденція ще яскравіше виявилася в останньому комплексі перемишльського монументального малярства середньовічної доби – інтер’єрі Онуфрійвської монастирської церкви в Лаврові на Львівщині. Хоча стилістично він істотно відрізняється від риботицького ансамблю й відображає нові тенденції перемишльського малярства вже середини століття, загальне спрямування, визначене втратою питомих рис монументалізму, у ньому набуло виразного продовження.

Лаврівські фрески – єдиний збережений у невеликих фрагментах ансамбль із трьох знаних нині комплексів монументального малярства перемишльської школи 1540-х років. Очевидно, їх виконали в короткому проміжку часу один за одним ті самі майстри. Фрески перемишльського собору Різдва Іоанна Предтечі та Преображенської церкви Спаського монастиря загинули ще перед кінцем XVIII ст. Ансамбль перемишльського собору відомий лише з лаконічного опису у церковній інспекції 1767 року, згідно з яким він постав близько 1543 року. У програмі загально вказано на сюжети біблійної історії Старого та Нового Завіту й життя і діянь святих⁴¹. Фрески монастирської церкви в Спасі фундаційний напис датував 1547 роком; замовив їх тогочасний перемишльський єпископ Арсеній Радилівський⁴², очевидно, він безпосередньо причетний до створення усіх трьох ансамблів.

Збережені в бабинці фрески лаврівської монастирської церкви належать до периферії іконографічної програми й відтворюють Вселенські Собори та окремі сюжети циклу Акафіста, який відіграв істотну роль у розвитку української релігійної культури пізнього середньовіччя, у тому числі й мистецького її аспекту. До них належить також ряд круглих медальйонів із півфігурами святих. З огляду на виконання фресок на стінах храму, спорудженого ще в XIII ст., привертають увагу ремінісценції давніх традицій. Зокрема, зображена в одній із композицій рідкісної редакції фронтальна ікона Богородиці виразно тяжіє до іконографії візантійського малярства XIV ст., званої в Україні за “Святою великомученицею Параскевою зі сценами” із придорожньої каплиці в Кульчицях⁴³. Зрештою, й сама ця композиція з іконою через актуальну стилістику асоціюється з давнішими візантійськими творами на зразок мініатюри XIV ст.⁴⁴

Особливістю лаврівських фресок є посилення декоративно інтерпретованого графічного начала, що поєднує їх із аналогічними тенденціями у творчості тодішніх перемишльських майстрів іконопису. Стилістично фрески близькі до доробку маляра Олексія Горошковича, який уперше в історії українського мистецтва залишив авторські датовані ікони⁴⁵. Дослідження робіт майстра в колі його сучасників переконують, що він належав до розгалуженої родини малярів-священиків (перша половина XVI ст.), особисті зв'язки яких знайшли відображення в тісній внутрішній взаємозалежності поміж поодинокими зразками їхньої анонімної, однак, професійної спадщини⁴⁶. Малярство лаврівської церкви – невід'ємний елемент цього кола пам'яток. У зіставленні з фресками польських костелів, посталими за участі перемишльських майстрів за більш ніж століття до того, вони засвідчують очевидну переорієнтацію традиції від внутрішніх прикмет монументального малярства до домінування неподільно панівного тоді іконопису. Якщо на зламі XIV–XV ст. групу ікон з церков у Радружі та Вільшаниці малювали майстри яскраво вираженого монументального дару, то у лаврівському храмі послідовно відчувається рука іконописця, що відповідає актуальним тенденціям усього мистецького процесу.

За стилістикою до перемишльської школи середньовічного монументального малярства близькі фрески монастирської церкви Святого Миколая в селі Мильці поблизу Ковеля на Волині. Монастир патрунували князі Сангушки, а церкву перед 1542 роком заклав князь Федір Андрійович. При відновленні храму у вітварі виявлено фреску з Богородицею та Еммануїлом на троні, яким поклонялися два вміщені на бокових стінках ніші ангели та виконані на стіні обабіч ніші свв. Іоанн Златоуст і Василій Великий із розгорнутими сувоями. Ангелів та святителів знищено: наявна тільки центральна частина композиції в ніші⁴⁷. Як зображення Богородиці на троні з високим запліччям із орнаментованою тканиною, так і посталі на знаній в Україні від се-

Преподобні в медальйонах і орнаментальний фриз (фрагмент розпису). Фреска. Лаврів Львівської обл. Світлина А. Івахненка



“Другий (?) Вселенський собор” (фрагмент розпису). Фреска. Лаврів Львівської обл. Світлина А. Івахненка



редини XII ст. схемі святителі вказують на слідування давнішим зразкам. Водночас стилістично фреска цілком відповідає головній лінії волинського малярства середини XVI ст., окресленої групою тогочасних ікон, виконаних для місцевих храмів.

Документальні матеріали вказують на існування монументальної традиції й у Львові. Книга тижневих видатків міської каси за 1540 рік містить запис про виплату “маляреві Воробієві” чималої на той час суми – понад 80 золотих за відновлення маювання у раецькій залі ратуші⁴⁸. Нотатка, найправдоподібніше, стосується представника відомої львівської родини українських малярів Максима Воробія⁴⁹. Хоча більше вказівок про українське монументальне малярство в місті виявити не пощас-

тило, його традиція, безперечно, була зноюю на місцевому ґрунті. Це, зокрема, підтверджує лист молдовського господаря Олександра, що вказує не лише на традицію, але й її “міжнародний” розголос. Господар просив братчиків міської Успенської церкви підшукати майстрів для малювання новоспорудженого храму в Яссах (1565)⁵⁰.

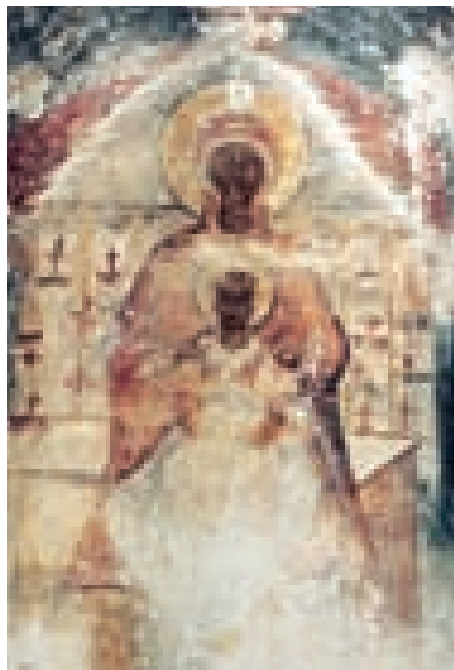
У першій половині століття монументальне малярство розвивалося й на Поділлі. При відновленні замку в Хотині після турецького захоплення 1538 року між 1541–1546 роками тут виконано малювання замкової каплиці, від якого виявлено фрагменти декількох фігур та орнаментів. Інший приклад дають численні невеликі фрагменти цілісного ансамблю в церкві апостолів Петра і Павла в Кам’янці-Подільському.

Отже, попри втрату окремих істотних елементів внутрішньої структури, монументальне малярство й у першій половині XVI ст. лишалося одним із важливих напрямів мистецького процесу у всіх основних регіонах розвитку національної мистецької культури.

Коли еволюція української традиції за пам’ятками та писемними джерелами нині окреслюється хоча й тільки в загальних рисах, проте достатньо чітко й виразно, то її відповідник західноєвропейського родоводу залишається маловідомим, що відображає його реальне місце в загальному образі мистецької культури епохи в Україні. Як окреме самостійне явище він міг зародитися від останніх десятиліть XIV ст., коли на приєднаних до Польщі землях почали поширюватися започатковані за короткотривалого угорського панування у 1370-х роках дієцезіальні структури католицької Церкви.

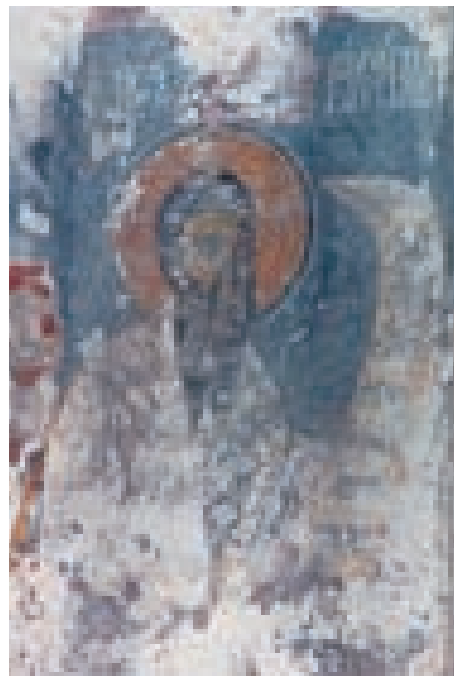
Тому ранні приклади монументального малярства європейської традиції в Україні постали в зовсім іншому контексті й збереглися лише на Закарпатті, що відійшло під угорське панування. Найважливішими з них є фрески другої половини XIV ст. Горянської ротонди в Ужгороді, які репрезентують провінційне малярство італійського зразка. За часом до них досить близькі частково розкриті фрески костелу в Зміївці, де виявлено композиції “Моління про чашу” та “З’явлення Христа Марії Магдалині після воскресіння”. Сюжети вказують на розбудований христологічний цикл, проте з нього доступні тільки дві жіночі постаті з неідентифікованої композиції.

У першій половині XV ст. до Горянської ротонди добудовано простору наву, на західній стіні якої обабіч арки вітваря вміщено монументальні багатофігурні “Розп’яття” та “Мадонну милосердя”. Остан-



“Богородиця на троні”. Фреска. Близько 1542 р., монастирська церква, с. Мильці Волинської обл.

“Святий Василій Великий”. Фреска. Монастирська церква, с. Мильці Волинської обл.



“Втеча до Єгипту” (фрагмент композиції). Фреска. XIV ст., церква Святого Миколая, с. Горяни Закарпатської обл. Світлина В. Мельника



ня є західноєвропейською версією ідеї опіки Богородиці, яку в Україні так своєрідно реалізовано в іконографії Покрови Богородиці.

Розвиток мережі парафіяльних костелів під опікою нових латинських еліт на західноукраїнських землях, поява католицьких монастирів створювали необхідні передумови для поширення монументального малярства західноєвропейського зразка, проте цю можливість реалізовано мало. Єдиною оригінальною пам'яткою виявився фрагмент другої чверті XVI ст. з парафіяльного костелу в Дрогобичі із зображенням на густо заповненому пізньоренесансними рослинними мотивами орнаментованому тлі св. Христофора з Христом на плечах. Він є окремою композицією з-поза цілісної іконографічної програми, тому не відомо, чи мав інтер'єр храму ширший комплекс такого малярства.

Єдиним свідченням імовірного створення цілісного ансамблю малярства латинської традиції в Україні є згадка про малювання новоспорудженого костелу на території Окольного замку в Луцьку у його ревізії 1545 року⁵¹. На Волинь, яка перебувала у складі Великого князівства Литовського, латинський церковний елемент, природно, проникав значно менше, що певним чином може пояснити винятковість наведеного луцького факту для регіону.

Проте саме в цей час знову з'являються свідчення про монументальні розписи світських інтер'єрів – втім, їх не можна сприймати поза далеким контекстом продовження згаданого оздоблення наприкінці XIV ст. королівської спальні палацу на Ва-

вели та раніших відповідних робіт у великокнязівських резиденціях Литви. Складений 1568 року опис збудованого 1542 року для краківського каштеляна Петра Кміти дерев'яного замку в Медиці поблизу Перемишля відзначає в різних частинах споруди два приміщення, оздоблених малярством⁵².

Крім двох відгалужень великих культурно-історичних традицій європейського середньовіччя, посталих на досвіді цивілізацій православного Сходу та католицького Заходу, побутувало також вірменське монументальне малярство, зумовлене присутністю на українських землях чималої вірменської діаспори. Ранні його зразки вціліли на території Кримського півострова, де воно, очевидно, було у всіх храмах, хоча здебільшого збереглося у скромних залишках або ще й досі не розкриті. Споруджена 1348 року церква Святого Іоанна Хрестителя у Феодосії, очевидно, недовзі вся була розмальована, проте фрески перемальовано. Традиція отримала продовження у XV ст. Не пізніше першої його третини збудовано церкву Святого Стефана у Феодосії, де від первісного малярського ансамблю збереглися “Моління” та “Євхаристія” у вівтарі, півфігури пророків, фрагменти “Страшного суду”. Тільки з XVI ст. походить його зразок у львівському середовищі, на що вказують виявлені в амбразурі вікна Вірменської церкви погруддя Христа в zenіті арки з повнофігурними постатями євангеліста Іоанна з учнем Прохором та апостола Іакова в супроводі невеликої фігурки донатора на бокових відкосах. Яскраво виражена графічна стилізація назагал відповідає стилістичним прикметам львівської школи українського малярства середини XVI ст. Оскільки ще в середині XVII ст. був мальований весь собор⁵³, фрески, мабуть, слід співвідносити з роботами, виконаними при його відновленні після пожежі міста 1327 року.

Доступні нині поодинокі фрагменти історії українського монументального малярства XIII – першої половини XVI ст. засвідчують широку картину еволюції напрацювань, посталих із досвіду старокиївської доби та поширених за нових умов іс-

**“Поклоніння волхвів”
(фрагмент композиції).
Фреска. XIV ст., церква
Святого Миколая, с. Го-
ряни Закарпатської обл.
Світлина В. Мельника**





“Іоанн Богослов” (фрагмент розпису). Фреска. Перша половина XVI ст., Вірменська церква, Львів. За Г. Логвином

паття. Воно представлене лише поодинокими прикладами й належить насамперед до імпорту, відображаючи одну із загальних особливостей побутування релігійної мистецької культури в Україні та її місце в широкому образі культурного життя українських земель.

торичного буття національної культури, визначених входженням українських земель до складу Литви та Польщі. На тлі занепаду мурованого церковного будівництва монументальне малярство поступалося першістю перед ансамблями ікон, що, зрештою, визначало також загальні тенденції еволюції релігійної мистецької культури східнохристиянського кола на українському ґрунті. Звідси ж окреслювався поступовий занепад внутрішніх особливостей монументальної традиції й у самій стилістиці. Наростали риси, визначені специфікою станкового малярства, остаточне утвердження яких засвідчує практика XVI ст. Відповідний процес відбувався і на рівні професійного середовища. Якщо група ікон зламу XIV–XV ст. із Вільшаниці-Радружа-Старичів одозначно постала під пензлями монументалістів, то фрески лаврівської монастирської церкви виконували перемишльські іконописці. Такий шлях еволюції стверджує неухильний занепад самої традиції, що й визначило скромне її місце в національній мистецькій культурі наступної епохи та конкретне співвідношення із неподільно домінуючим в інтер'єрах храмів іконописом.

Поза безпосереднім зв'язком із українською традицією мало поширювалося малярське оздоблення вірменських храмів, репрезентоване пам'ятками Криму та Львова. Так само скромних виявів монументальне малярство набуло і в місцевому відгалуженні мистецької культури відповідного кола західноєвропейського родоводу у його варіантах, знаних як із земель під владою Польщі, так і приєднаного до Угорщини Закарпаття.

ІКОНОПИС

Поступальний розвиток сакрального мистецтва в XIII ст. був перерваний монгольською навалою, яка значною мірою відокремила те, що було створено за нових умов. Навіть великі духовні осередки з досвідченими майстрами виразно відчували наслідки катастрофи. Звичайно, культурна діяльність остаточно не припинилася, але помітно посилилась її ізольованість від провідних мистецьких центрів християнського світу, насамперед Візантії. На Сході від 1204 року існувала Латинська імперія, і лише завдяки відвоюванню греками Константинополя в 1261 році відбулося політичне та культурне відродження Візантії, пов'язане з правлінням династії Палеологів. Це дозволяло сподіватися на відновлення широкої співпраці, налагодженої на початку XIII ст., що супроводжувалася розквітом іконопису та різних художніх ремесел, зокрема ювелірного.

Падіння Києва в 1240 році не призвело до цілковитого припинення мистецького життя, про що свідчать відомі історичні факти й археологічні матеріали¹. Розвіяно й думку щодо руйнації в XIII ст. Спаського собору в Чернігові². Зокрема, його згадано в переліку церков, які наприкінці XIII ст. були обдаровані волинським князем Володимиром Васильовичем³. У середині 1240-х років не лише Київ, а й Переяславська та Чернігово-Сіверська землі остаточно опинилися під владою Орди. На той час посилювалося Галицько-Волинське князівство, залежність якого від Орди була формальною. Пізніше в 1258 році справи дещо погіршали, а згодом стало помітним послаблення князівства, поглиблення його політичної роздробленості. На початку XIV ст. західноруські землі підпали під владу Литви. Однак у цілому умови для розвитку та збереження іконопису тут були сприятливішими, ніж на східних землях, зокрема в Києві.

Нині єдиним мистецьким твором, який репрезентує київське церковне малярство другої половини XIII ст., є виконана близько 1288 року ікона Богородиці Печерської (67,0 см × 42,0 см), зі Свенського монастиря неподалік від Брянська⁴. Традиція пов'язує її перенесення туди з бажанням хворого місцевого князя Романа Михайловича, який на згадку про своє зцілення заснував цей монастир⁵. Твір становить пізнішу копію “намісної” ікони царгородського походження XI ст., включеної до композиції титарського портрета, яким, власне, й був безпосередній взірець, приступний для маляра останньої чверті XIII ст. Художник, відтворюючи давній образ, подекуди порушив симетрію та класичні форми, відчутно змінив пропорції. Фігура сидячої Богородиці з малим Христом сприймається неначе в ракурсі, що типово для високо розташованого стінопису, і особливо контрастує з видовженими постатями преподобних Антонія та Феодосія Печерських. Наявність архаїзуючої експресії до-

“Богородиця Печерська”. Дошка; темпера, золочення. Остання чверть XIII ст., Печерський монастир, Київ. ДТГ



зволяє зрозуміти колишню спробу датувати цю ікону кінцем XI ст.⁶ Однак вона виявилася непринятною, адже аналіз живописної техніки вказує на аналогії саме в творах кінця XIII ст.⁷ Така суперечність характерна для одного з напрямів іконопису цієї доби, до якого також можна віднести мистецьку продукцію інших художніх центрів візантійського культурного ареалу. Зображення преподобних печерських титарів позначені виразними індивідуальними характеристиками. Їхня відповідність реальним особам є безсумнівною з огляду на норми візантійської іконографії, ґрунтовно засвоєні в Печерському монастирі.

Виникає питання про візантійські джерела, приступні майстрам, які працювали на українських землях у другій половині XIII ст.: вони могли обмежуватися ранніми взірцями чи наслідувати ближчі за часом зразки. Про наявність останніх свід-

чить фрагмент ікони, де святі закомпоновані в кілька рядів. Ікона, імовірно, виконана грецьким майстром у середині чи третій чверті XIII ст. Наприкінці XV ст. збережений фрагмент опинився на зворотному боці нової ікони, що походить із горішньої церкви Вознесіння в с. Явори на Турківщині⁸. Пластичне моделювання й легкі повороти наближені до палеологівського стилю, засвідченого пам'ятками тієї доби⁹. Поширення пізньоконстантинопольського стилю в слов'яно-руській книжковій мініатюрі простежується вже від початку XIII ст. Тобто це не було суто новим явищем і, найімовірніше, лише віддзеркалювало наступну мистецьку течію.

Проблема візантійського контексту для іконопису другої половини XIII ст. ускладнюється тим, що грецькі ікони цієї пори характеризуються відчутним розмаїттям, зумовленим історичними причинами, зокрема й наслідками співпраці з хрестоносцями та західними малярами¹⁰. Отже, в палеологівське мистецтво частково проникали деякі пізньороманські та готичні риси, які стали прикметною ознакою щойно сформованого стилю. Про те, як він адаптувався у творчості місцевих іконописців, дають уявлення кілька конкретних прикладів.

Етапною для волинського сакрального малярства можна вважати виконану близько 1300 року велику за розміром (122,0 см × 86,0 см) ікону Богородиці Одигітрії з давнього Дорогобузького Святоуспенського монастиря¹¹. Взірцем для твору був вишуканий палеологівський оригінал з видовженими пропорціями, проте з рисунком, розрахованим на меншу площину. Адаптуючи його, маляр несвідомо порушив співвідношення фігур і окремих деталей і, головне, радикально переробив зразок, який у новому виконанні набув архаїзуючих рис. Обличчя Богородиці витончене, але його відтворено більш площинно, ніж у візантійських творах, хоч і з помітною експресією. Вражають виразні очі під тонкими, ледь зігнутими бровами. Обличчя малого Христа несуттєво відрізняється від лику матері – має більше чоло й коротші брови. Такі прикмети властиві, звичайно, не лише індивідуальній манері художника, а й цілому напрямку, сформованому вже в середині XIII ст. Маляр, який виконав цю ікону, був обдарованим, добре сприймав гармонію кольору й лінійний ритм, міг вправно використати орнаментику. У цілому, тенденція до орнаменталізації досить поміркована і тому не призводить до деформації площини. Для стилю характерний позначений суворістю монументалізм, тісно поєднаний з аскетизмом образу.

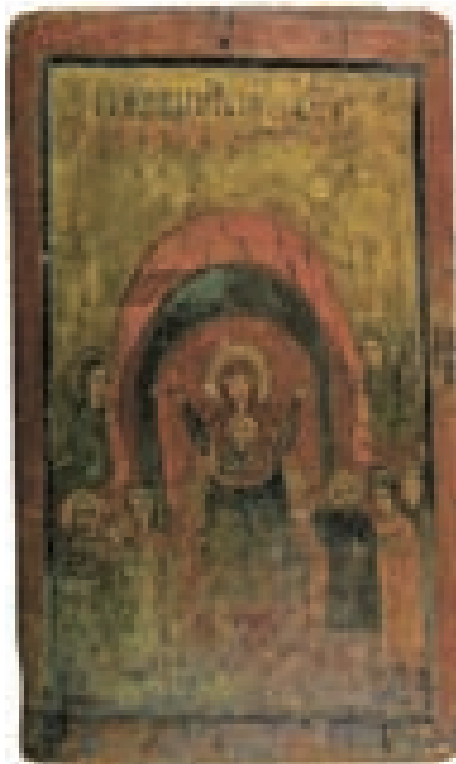


“Вибрані святі”. Дошка; темпера. Середина – третя чверть XIII ст., Галичина. НМЛ



“Богородиця Одигітрія Дорогобузька”. Дошка; темпера. Близько 1300 р., Волинь. РОКМ

“Покров Богородиці”. Дошка; темпера. XIV ст., Східна Галичина. НХМУ



Архаїзуючі тенденції часом дуже ускладнюють датування творів, передусім тих, до виконання яких були причетні народні майстри, не здатні відтворити стиль високопрофесійних елітарних оригіналів, не завжди безпосередньо для них доступних. Зокрема, ікона Покрови (79,5 см×47,0 см) зі Східної Галичини традиційно датується початком XIII ст.¹² Такому датуванню сприяє її оригінальна, певним чином фольклоризована іконографія.

Існуючий історико-культурний контекст поки не дозволяє позитивно вирішити питання щодо часу виконання кількох ікон виразно архаїзуючого стилю, які було запропоновано датувати кінцем XIII – початком XIV ст.¹³ Це тема, найімовірніше, не для полеміки, а для аналізу, що має спиртисся на загальну еволюцію українського іконопису найдавнішої доби та результатом порівняння з широким надбаням мистецтва християнського світу.

Ті поодинокі твори іконопису, що збереглися від кінця XIII ст., не дозволяють зробити узагальнюючі висновки щодо стану українського образотворчого мистецтва в чи не найкритичніший період його розвитку. Якщо обмежитися лише спостереженнями, то слід відмітити ніби протилежні тенденції: стійке наслідування традиції та потенційну архаїзацію нових візрців, до належного засвоювання яких були готові не всі іконописці. Про найвищі досягнення, звичайно, свідчить елітарна течія, пов'язана з аристократичним колом тодішнього суспільства. До демократичного середовища здебільшого потрапляли вже дещо фольклоризовані варіації високих і витончених зразків – тих шедеврів, котрі визначають мистецькі здобутки своєї доби. Вони побутували також в Україні, оскільки саме на їх наявність вказують композиції, генетичне коріння яких сягає класичної спадщини.

Іконопис Києва та східних українських земель зазначеного періоду не зберігся, отже, характеризувати його неможливо. Дослідження порівняно нечисленних ікон, зроблені на матеріалі галицького походження, здатні лише окреслити основний напрям розвитку та визначити загальні тенденції. Слід звернути увагу на походження творів майже виключно із сільських церков, тобто з демократичного середовища, тому притаманні їм спрощення не слід потенційно поширювати на українське сакральне малярство XIV ст. в цілому. Так само безпідставно принципово заперечувати існування елітарної течії, яка мала безпосередньо відображати найвищі досягнення доби, долучаючись у такий спосіб до світового культурного прогресу.

Вивчення галицького іконопису було розпочато тоді, коли ще не існувало поняття широкого істори-



“Богородиця Волинська”. Дошка; темпера. Близько 1500 р., Волинь. НХМУ

“Преображення”. Дощка; темпера. Друга половина XIV ст., Галичина. НМЛ



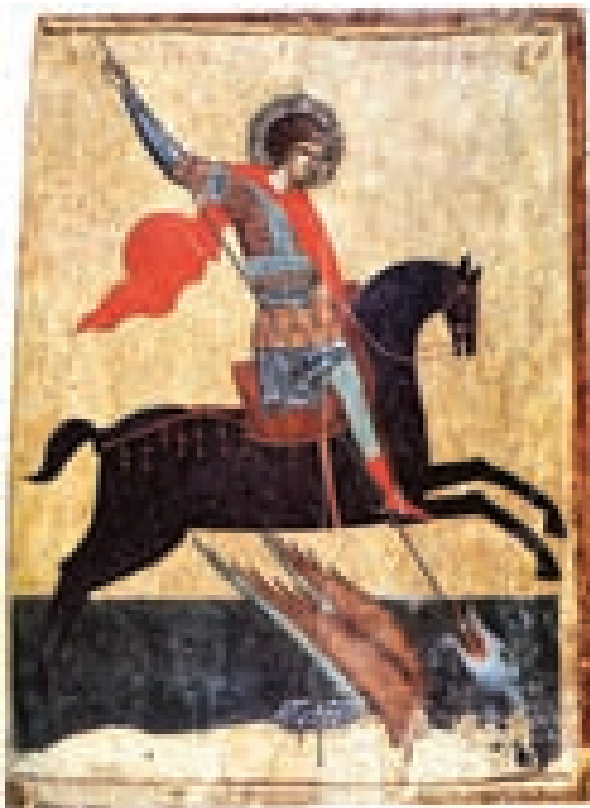
ко-культурного контексту. Тому наявні на той час ікони датовано XV–XVI ст., переважно цілком вірно, незважаючи на деякі прояви архаїзуючої манери, можливо, зумовлені відтворенням давніших оригіналів¹⁴. Загалом на цьому етапі зроблено багато, зокрема визначено долю пам'яток галицького іконопису, їхній тематичний зміст, роль традиції, розміщення ікон у церкві. Тим самим було закладено підвалини майбутньої концепції розвитку українського іконопису XIV–XVI ст.¹⁵ Тут уже фігурують ікони, датовані XIV ст., їхня кількість поступово збільшується завдяки ретельному вивченню пам'яток¹⁶. Зокрема, ікона Богоматері Волинської з Покровської церкви в Лучеську (85,0 см × 48,0 см) за всіма стилістичними ознаками тяжіє до кінця XV ст.¹⁷ За спостереженням І. Свенціцького, “коли ікона XV ст. продовжує іноді традицію XIV ст.

в гострих заламах ліній складок одежі, то водночас вона вже знає і м'які заокруглені лінії, що стають для іконописців XVI ст. звичайною нормою, переходячи іноді у барокові форми повивних складок одежі”¹⁸. Порівняно з іконою Богородиці Одигітрії з Дорогобужа, лущка не сприймається як хронологічно близька, так само як і при зіставленні з візантійськими творами раннього періоду доби Палеологів. Розвинена іконографія малого Христа настільки відрізняється пропорціями, трактовкою одягу і, головне, загальною концепцією, що пізніше походження є очевидним. Лише архаїзуючий характер обличчя Богородиці дозволяє погодитися з можливістю відтворення більш раннього взірця, до того ж частково. Можливо, йдеться про зразок, який близько 1289 року замовив князь Мстислав Данилович для соборного храму. Тобто виникає ситуація, коли емоційні характеристики й висока пошана до священного образу не дозволяють бачити в цій іконі ранній оригінал.

Проблема життєздатності київської мистецької спадщини в XIV ст., звичайно, існує, але наповнити її конкретним змістом дуже важко через відсутність порівняльного матеріалу. Іконописці могли відтворювати чудотворні образи, а також усе, що використовувалося в оформленні церковного інтер'єру. Мабуть, це були ранні моделі, суттєво адаптовані до місцевого ґрунту. Якого значення вони набували за нових історичних умов, достеменно невідомо. Вплив палеологівських взірців на українське церковне малярство простежується від другої половини XIV ст., адже більш ранні приклади, крім дорогобужської ікони, не відомі. Винятковість манери виконання та розвинена іконографія й великі розміри ікон свідчать про їхню належність до Деїсусного Чину, призначеного прикрашати велику міську чи монастирську церкву.

Відносність датування окремих ікон потенційно ускладнює загальне сприйняття художнього періоду в сакральному мистецтві України. Скажімо, ікону “Преображення” (154,5 см × 101,0 см) із церкви Собору Богородиці в с. Бусовисько на Львівщині спершу було датовано початком XV ст.¹⁹, пізніше – XIV ст.²⁰, а зрештою – кінцем XIII – початком XIV ст.²¹ Це храмова ікона колишнього Спаського монастиря, у якому містилася резиденція самбірських єпископів. Муровану церкву було зведено в 1295 році князем Львом Даниловичем²². Однак віднести ікону до того часу неможливо, бо тоді ще домінувала стисла за побудовою композиція, характерна для різних візантійських творів, зокрема для книжкової мініатюри. Новий її варіант, з апостолами, більш віддаленими від освітленого Христа на високій скелі, з'явився в другій половині XIV ст. під впливом вчення ісихастів. Таку композицію також має мініатюра теологічних творів Імператора Іоанна VI Кантакузіна (1371–1375)²³. Цю нову художню концепцію встиг перейняти галицький майстер, дещо спростивши загальну іконографію, унаслідок чого твір став

“Святий Юрій Змієборець”. Дошка; темпера. Кінець XIV ст., Галичина. НМЛ



підкреслено лаконічним, що посилює драматичне напруження. Стриманий колорит багатий на різні відтінки, тонко використано світлі сірувато-блакитні рефлекси. Особливо вражає гра освітлених і затінених ділянок. Мабуть, тут якнайбільше проявився хист майстра, який до того ж не забув прикрасити суворі скелі зростаючими на них квітами. Таке поетичне сприйняття Преображення є цікавим з точки зору співвідношення впливу взірця та власної творчої манери художника.

Іконографічна формула святого вершника добре відома в східнохристиянському мистецтві, де зображення св. Георгія Змієборця наявне ще в стінописі IX–XI ст.²⁴ Про популярність цього образу саме у Візантії свідчать мозаїчні тондо початку XIV ст. з Лувру в Парижі, де композицію майстерно вписано в коло²⁵. Ще раніше, на початку XIII ст., як на це вказує житійна ікона св. Георгія-воїна з монастиря Святої Катерини на Синаї, було докладно розроблено його іконографію, що об'єднує 20 композицій²⁶. Як відомо, скорочений варіант іконографічного викладу включено до програми стінопису Софійського собору в Києві. Першою половиною XIV ст. датують новгородську житійну ікону св. Георгія Змієборця з 14 клеймами²⁷. У цьому історичному контексті вражає своїм лаконізмом широко відома ікона кінця XIV ст. із церкви Собору Іоакима й Анни в с. Станіля на Львівщині (92,5 см × 69,0 см), де зображено юного вершника на вороному коні²⁸. Вершник у спокійній позі, і лише розвіяний плащ вказує на рух. Ударом довгого тонкого списа святий убиває змія. Лицарський обладунок трактовано дещо узагальнено, хоча ясно відчутне знання маляром реалій. Стриманий колорит, немов оживлений спалахами кіноварі, тактовно доповнюється срібним німбом, а також вохристим тлом сірувато-білого відтінку. Нещодавно знайдено подібну, але наділену іншою індивідуальною манерою ікону другої половини XIV ст. із церкви Перенесення мощей св. Миколая в с. Стари Кропивник поблизу Борислава, яка нині зберігається в музеї “Студіон”. І ця пам'ятка вказує на певну локальну іконографічну традицію²⁹. Ікона помітно відрізняється від інших відомих творів з юним вершником-переможцем на білому коні.

“Архангел Михаїл з діяннями”. Дошка; темпера. Друга половина XIV ст., Бойківщина. НМЛ



Від XIV ст. простежується також розвиток української житійної ікони, що активно триває до XVI ст.³⁰ Найдавнішою серед збережених є ікона архангела Михаїла з діяннями (125,3 см × 86,0 см) другої половини XIV ст. із с. Сторонна на Львівщині³¹. Клейма розташовані лише з трьох боків, що характерне для української мистецької традиції. Для живопису притаманні архаїзуючі тенденції, і цілком можливе його походження від більш раннього взірця, ще передпалеологівської доби. Майстер вправно користується сучасними для нього технічними засобами, однак застосовує їх дещо інакше, порівняно з представниками класичного напрямку. Він працює ніби на перехресті двох різних традицій. Архангел, велику постать якого вміщено в центрі ікони, одягнений у туніку, перетягнуту широким білим з геометричною орнаментикою паском, у руках тримає мірло та “зерцало”. Яскравий кіноварний плащ сприймається контрастно поряд із зеленим і брунатним тонами туніки та крил. Малюнок не бездоганний, з явним порушенням пропорцій. Натомість композиції діянь у клемах ікони здаються більш доскональшими, а їхня кольорова гама світліша й різноманітніша. Існує припущення щодо виконання ікони в майстерні Спаського монастиря, до продукції

якої однак належать твори XV ст., коли вже відбулися певні стилістичні зміни.

Із церкви Собору Іоакима й Анни в с. Станіля поблизу Дрогобича походить ще одна ікона, більша за розміром (119,0 см×93,0 см), храмова, з розташованими навколо центральної композиції сценами з життя Богородиці. Ікону обтесано з усіх боків, отже, її розмір був дещо більшим. Угорі над зображенням Собору Іоакима й Анни розміщено пам'ятний напис про створення ікони в 1466 році “на поклонение християном”, який, поза сумнівом, можна було вважати вказівкою на час виконання твору. Однак реставрація з розкриттям авторської оліфи виявила, що цей напис з датою нанесено вже поверх неї, і таким чином з'явилися підстави пояснювати особливості іконографії та стилю приналежністю живопису до більш раннього часу, а саме – до кінця XIV або початку XV ст.³² Певною мірою можна говорити про відхилення від іконографічних канонів, про що свідчить порівняння з різними варіантами циклу Дитинства Богородиці в мистецтві візантійського ареалу, де він стає популярним уже наприкінці XIII ст.³³ Композиційна схема основного зображення станильської ікони дещо подібна до фрески церкви Перивлєпти в Містрі, виконаної між 1350–1380 роками³⁴. Радикальна адаптованість цієї іконографії з посиленою фольклоризацією її елементів утруднює детальні порівняння, бо не одразу вдається впізнати в основі навіть палеологівські взірці. Дивовижна, оригінально декорована архітектура є результатом такого самого фантазійного переосмислення візантійських іконописних куліс. Звичайно, частіше маляри вдавалися до спрощення. Наслідком однієї з переробок стало зображення старозавітного єрусалимського священика в шатах православного, до того ж сучасних виконання цієї ікони, з фелоном-поліставрієм.

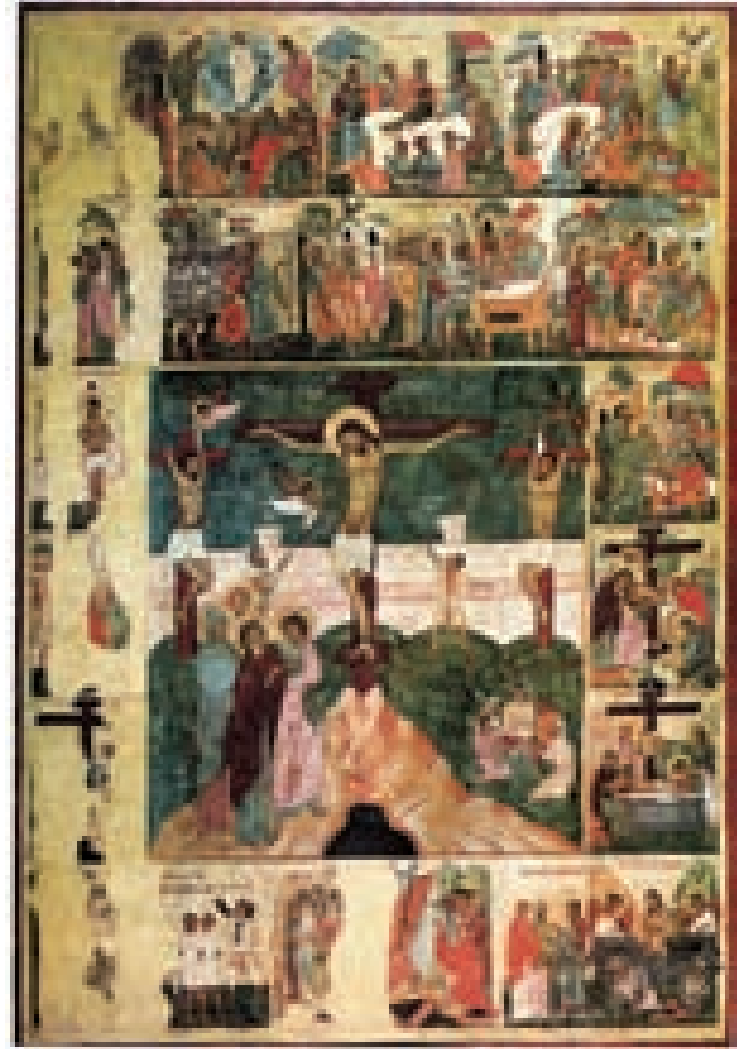
Розгрупування українських ікон з огляду на їхні типологічні прикмети неминуче веде до перегляду концепції розвитку власне церковного малярства. Якщо для творів високого фахового рівня еталонними можна вважати вишукані візантійські взірці класичного характеру з принципово визначеним датуванням, то такі самі критерії неможливо застосовувати до народної течії, де можуть порівняно довго відтворюватися раніше запроваджені зразки. Тому слід обережно ставитися до більш раннього датування, враховувати час утворення відповідного варіанту композиційної схеми. Зокрема це стосується групи ікон із с. Радруж на Побужжі, висновки щодо часу створення яких є дещо неоднозначними.

У цей період у Галичині вже привертають увагу такі активні малярські осередки як Перемишль і Львів, про що свідчать згадки про майстрів, щоправда, переважно пізнішого часу³⁵. Одинока згадка про київського ченця Антонія, який у 1409 році розписував Троїцький собор у Пскові, дає підставу твердити, що на східних землях було збережено творчі кадри, до того ж доброго вишколу.

Відомі українські ікони XIV – першої половини XVI ст. функціонально належать до іконостасних, відповідно, вони мали займати місця в намісному та деісусному рядах.



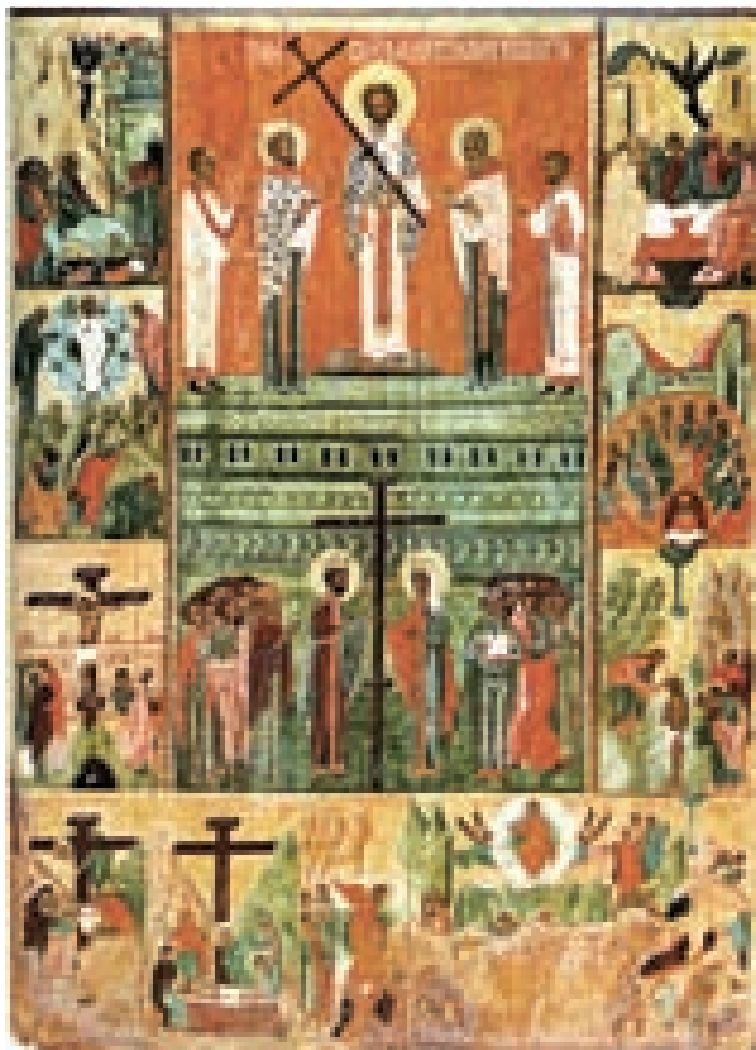
“Христос-Учитель”. Дошка; темпера. Перша половина XV ст., Перемишль. НМЛ



“Страсті Господні”. Дошка; темпера. Перша третина XV ст., Лемківщина. НМЛ

Свій родовід іконостас веде від візантійського темплону, що здебільшого був мармуровим портиком, між колонами якого, а також на архітраві за певною сюжетною системою розташовано ікони³⁶. З часом вітварна огорожа набула символічного тлумачення, уже враховуючи іконографічну програму. У грецьких мурованих церквах намісні ікони могли бути мозаїчними або фресковими й розташованими на вітварних стовпах. На Балканах відомі також муровані вітварні огорожі, суцільно прикрашені фресками³⁷. У Москві на початку XV ст. з’явився високий іконостас з деісусними іконами дуже великого розміру, причому на центральній іконі було зображено Христа у Славі³⁸.

Збережені українські ікони XV–XVI ст. дають можливість уявити кілька варіантів ідеального іконостаса, складеного з цих творів³⁹. Пошуки пізніше було продовжено на матеріалі нових знахідок конструкції іконостасної огорожі досить архаїчного типу⁴⁰. Цей тип далекий від пізнішого українського іконостаса, тематично збагаченого переважно в XVI ст.⁴¹ З писемних джерел відомо, що, скажімо, близько 1429 року в Спаському Красносільському монастирі під Лучеськом було лише 4 “ікони ковани, а 3 ікони з венць” (якщо тільки не йдеться про ікони, прикрашені шатами). У заповіді князя Іллі Костянтиновича Острозького від 16 серпня 1539 року є наказ окувати срі-



“Воздвиження Чесного Хреста”. Дошка; темпера. Перша третина XV ст., Лемківщина. НМЛ

блом намісні ікони Богоявлення та Богородиці в Богоявленській церкві Острозького замку, ікону архангела Михаїла і, якщо вистачить срібла, ще другу його ікону в с. Межиріч⁴². Важко уявити, що на той час інших ікон там зовсім не було. Давній звичай мати намісні ікони з храмовим сюжетом (якщо він христологічний) та образом Богородиці не зник і досі, хоча й ніколи не був домінуючим.

За візантійською традицією в українських церквах у XV–XVI ст. стали популярними намісні ікони, де зображено на повний зріст Христа, який благословляє правцею, а у лівій руці тримає розгорнуте Євангеліє⁴³. Подібні типологічно, ці твори не є повторенням єдиного взірця, оскільки різняться в деталях. Кодекс у руці буває різного формату, а коли відтворено інший варіант, теж візантійського походження, то кодекс закритий. Найбільш традиційною за іконографією є ікона Христа Учителя (120,0 см × 60,0 см) першої половини XV ст., що походить із церкви Успіння Богородиці із с. Вільчі, виконана в Перемишлі. Існують також ікони Христа Пантократора на троні різних іконографічних варіантів, дещо меншим є іконографічне розмаїття намісних ікон Богородиці. Усе це свідчить про значне поширення культурних зв'язків, раніше ускладнених з різних причин.



“Страшный суд”. Дошка; темпера. XV ст., Галичина. НМЛ

Початок XV ст. відзначається помітною активністю у створенні монументальних циклів, іконописних творів та ілюстрованих рукописів на майже неосяжних просторах панування візантійської духовної культури, зокрема й на теренах Східної Європи. Візантія напередодні політичної загибелі немов поспішала передати “в надійні руки” свою велику спадщину. Ліричний, декоративний стиль став близьким для слов'янських народів, які сприйняли його елегантність і спіритуалізм⁴⁴. Особливо ця тенденція проявилася в мистецтві північних областей, проте, разом зі схильністю до декоративної стилізації вишуканих форм, вона передбачала геометричні схеми, узгодженість поз і жестів, витончено варійовану симетрію, інтенсивний колорит із підкресленням пластичності. Усе це поєднувалося з локальною мистецькою традицією та неодмінно передбачало результат, мало подібний до того, що було притаманне творам, привезеним з візантійської столиці. У найкращих українських іконах зазначеного часу композиція компактна й ритмічно побудована, монументальні фігурні зображення переважають над дрібнішими сюжетними сценами, здебільшого побудованими за вказаним принципом.

Прикладом найпоширенішої композиції є велика ікона св. Миколая із житієм (123,0 см × 95,5 см) із церкви Святої Параскеви П'ятниці в с. Радруж, раніше датована кінцем XV ст.⁴⁵ Існує й цілком протилежний погляд на ікону, згідно з яким її датують початком XIV ст.⁴⁶ Більш обґрунтованим є датування початком XV ст., за яким ікона, найімовірніше, належить до візантійсько-слов'янського художнього контексту⁴⁷. Ідеться передусім про її загальну концепцію. Немає жодних суперечностей у тому, що центральне зображення св. Миколая в багряно-брунатному фелоні з традиційно білим омофором, прикрашеним хрестами, – видовжених пропорцій, водночас композиції клейм із життєвими сценами ретельно повторюють ранні взірці, за своїм загальним характером подібні до книжкової мініатюри. Життєвий цикл св. Миколая в цілому розроблений у візантійському мистецтві, що засвідчують наявні стінописи та ікони⁴⁸. Вони показують, яким шляхом відбувалася трансформація грецької спадщини в давньоруському іконописі напочатку XV ст.⁴⁹ Варто визнати, що майстри перемиського кола, до продукції яких належить ікона із с. Радруж, ставилися творчо до приступних їм зразків, нівелюючи все, що не відповідало їхнім естетичним нормам. Винятком були лише особливо шановані образи, до яких могло належати й це зображення св. Миколая, яке однак моделюване відмінно від візантійських творів тієї доби.

Процес адаптації візантійської спадщини на місцевому ґрунті був складним і неоднозначним, оскільки йшлося про розбіжності в сприйнятті не лише образу, а й пластичних форм. Деякі майстри наближалися до класичної традиції, доміную-



“Расп’яття”. Дошка; темпера. XV ст., Лемківщина. Історичний музей у Сяноку



“Святой Николай из житием”. Дошка; темпера. XV ст., Лемківщина. Историчний музей у Сяноку

чої в грецькому елітарному середовищі доби Палеологів⁵⁰. В інших випадках помітне лише загальне наближення, передусім в іконографії, тоді як живопис справляє враження подвійності, тобто часткового опанування класичного стилю, при цьому без відмови від проявів маньєризму. Прикладом, зокрема, є велика ікона “Воздвиження Чесного Хреста” з христологічним циклом (152,5 см × 117,0 см) першої третини XV ст. із церкви Воздвиження в с. Здвижень (нині територія Польщі)⁵¹. Існує припущення, що на місці церкви в Ліському повіті раніше був монастир на честь Воздвиження, де храмовою була саме ця ікона, в середнику якої розташовані композиції “Віднайдення Хреста” та “Воздвиження Хреста”, об’єднані загальною схемою й оточені з трьох боків зображеннями земного життя Христа, доповненими Старозавітною Трійцею⁵². Щодо іконографії двох основних сюжетів, то використано (однак адекватно не відтворено) візантійські взірці⁵³. Постаць патріарха на високому амвоні із хрестом у руках тут замінено зображенням архієрея з великим хрестом в оточенні двох священників і двох дияконів. У фелонах-поліставрїях зображено також священників, а дияконів – з орарем на правому плечі. Усе це не відповідає дійсності та є ознакою не-

обізнаності маляра. Натомість святкові та страсні композиції відтворено безпомилково. Слід також відмітити вправну манеру й вишуканий колорит, аби цілком погодитися зі справедливою високою оцінкою твору⁵⁴.

Поряд із цими двома визначними творами варто розглядати ще одну здвиженську ікону (192,0 см × 133,0 см) із зображенням Страстей Господніх, у середину якої закомпоновано композицію “Розп’яття” в оточенні клейм, розташованих угорі двома рядами⁵⁵. Поясненням такої незвичної особливості є те, що верхні сцени за сюжетом передують “Розп’яттю”. “Бичування”, “Наруга”, “Воздвиження Хреста” та “Хід на Голгофу” розміщені ліворуч і є закінченням першої частини циклу, водночас решта ілюструють події після смерті Христа. Розп’яття зображено з розбійниками, предстоячими, метанням жеребу – такі подробиці, як у цілому страшний цикл, у візантійській іконографічній традиції переважно знайшли відтворення в книжковій ілюстрації. Можливе й використання західних взірців, яких було достатньо вже від першої чверті XIII ст., коли стали відомими пізанські мальовані розп’яття зі страшим циклом, розташованим обабіч фігури розп’ятого⁵⁶. Індивідуальна манера виконання свідчить про хист мініатюриста, який звик вправно моделювати невеликі зображення, переважно в багатофігурних композиціях. Його стиль можна вважати візантинізуючим, хоча часом він помітно вдається до лінійної стилізації. Чимало цікавого й на перший погляд не помітного можна виявити в деталях. Іноді в ці сакральні

теми проникає побутовий елемент, коли, скажімо, введено зображення римських воїнів. Однак майстрові не завжди вдавалося впоратися з ракурсом, і тоді постаті набували незвичних поз. Складність іконографії численних композицій потребувала великої майстерності, тому слід високо оцінювати іконописців, які причетні до виконання цього твору. Мабуть, ікону виконали кілька малярів на чолі з головним – доброго фахового вишколу в кращих пізньовізантійських традиціях.

До доробку цієї самої майстерні віднесено також велику й не менш складну ікону “Страшний суд” (187,0 см × 134,0 см) із церкви Різдва Богородиці в с. Мшанець⁵⁷. Загальна композиційна схема цього сюжету склалася в християнському мистецтві поступово, зрештою набувши тієї чіткості в побудові, яку вже можна простежити в пам’ятках XI–XII ст.⁵⁸ Іконографічна дисциплінованість малярів допомагає зрозуміти причини значної подібності рівною мірою пов’язаних з візантійськими витокami галицьких і новгородських ікон Страшного суду XV–XVI ст.⁵⁹ Як відомо, композиція поділена на кілька горизонтальних поясів з виділенням центральної частини по вертикалі. Угорі ангели “згортають” небо. Христос у Славі, оточений ангелами, які супроводжують предстоячих Богородицю та Іоанна Предтечу, здійснює суд. Нижче зображено Уготований престол з розгорнутою Книгою Буття, поруч – Адам і Єва; на престолах сидять апостоли. Апостол Петро веде до Раю праведних. Народи ідуть на Суд. Унизу зображено пекло з муками грішників. Існують також інші подробиці, і в різних творах вони набувають певних варіацій – у тих межах, що не впливають на суть події. Часом виявляються цікавими зображення народів у характерному одязі, зокрема й на українських іконах⁶⁰. Згаданий зразок із с. Мшанець серед інших ікон українського походження є найдосконалішим щодо майстерності⁶¹. Час його створення визначають неоднаково, але в межах XV ст.

Безперечно позитивним явищем у вивченні українського іконопису стало групування його творів як доробків певних локальних майстерень. Зокрема, за стилістичними ознаками визначено три ікони другої чверті XV ст. зі збірки Історичного музею в Сяноку, датування яких запропоновано на основі документа про заснування Рихвалда, звідки походять дві з них⁶². Одна із ікон – “Розп’яття” (88,0 см × 60,0 см) – дещо пізніше була датована другою половиною XV ст.⁶³ У цілому вона наслідує візантійську іконографію, яку використано як першооснову й додано до неї власне тлумачення, переважно в пластичному трактуванні форм. Сіткова пов’язка розп’ятого Христа не є чи-

“Різдво Богородиці”. Дошка; темпера. XV ст., Лемківщина. НМЛ





“Христос на престолі”. Дошка; темпера. XV ст., Галичина (с. Сторона Львівської обл.). НМЛ

“Христос у славі”. Дошка; темпера. Друга половина XV ст., Лемківщина. НМЛ



мось надзвичайним після XII–XIII ст., і тому такі деталі не варто сприймати як показник сторонніх впливів.

Ікони цієї групи мають ознаки виконання їх одним майстром, індивідуальній манері якого властиві такі прикмети: упевнений малюнок і насичена кольорова гама зі схильністю до декоративності. Це особливо помітно в сюжетних композиціях, наприклад, у іконі св. Миколая з житієм (122,0 см × 80,0 см), дещо суворій за колоритом і цікавій з огляду на опрацювання архітектурного тла з прагненням відтворити фактурність споруд⁶⁴. За всіма формальними ознаками подібною є житійна ікона св. Параскеви Тирновської (134,0 см × 89,0 см) із храмової церкви на її честь у с. Устя Руське (нині Устя Горлицьке)⁶⁵. В останньому випадку майяра не зупинила слабка розробленість житійного циклу, і він подекуди вдався до поміркованої фольклоризації мотивів, значна частина яких тематично пов'язана з посмертними чудами та долею мощей. До цих творів також помітно тяжіє житійна ікона св. Василя Великого (98,5 см × 78,5 см), імовірно, із церкви Різдва Богородиці в с. Лос'є на Лемківщині⁶⁶. Подібними є загальне оформлення, струнка постаць святиителя, щоправда, трактована дещо інакше, як і композиції житійних клейм. Очевидно, це твір уже іншого іконописця, хоча того самого мистецького осередку.

Інший комплекс творів XV ст. із сіл Ванівка та Здвиження пов'язаний із творчістю одного майстра⁶⁷. Це насамперед ікона “Моління” з чином (57,0 см × 260,0 см), храмова ікона з церкви Різдва Богородиці в с. Ванівка (135,0 см × 83,0 см), а також ікони “Спас Нерукотворний” і “Страшний суд”. Ця група творів вирізняється вишуканістю виконання, складністю композиційного рішення та світлим стриманим колоритом. Твори дещо нагадують візантійські зразки доби Палеологів, особливо “Моління” з чином, однак між ними існує значно більша відмінність, ніж з новгородським “Молінням” 1438 року майстра Аарона⁶⁸. Зазначені

ікони не могли стати взірцем для лемківських малярів, хоча дозволяють зрозуміти різні локальні варіації, до яких слід додати також твори, що зберігаються в Перемишлі та Львові⁶⁹. Однак генетичний зв'язок українських довгих дошок із зображенням Моління саме з візантійськими епістиліями не підлягає сумніву.

Також привертають увагу інші майстерні: середини та другої половини XV ст. Перемишльської єпархії; дрогобицького та белзького Деїсусних чинів; середини – кінця XV ст. регіону Турківщини⁷⁰; другої половини XV ст. Рогатина⁷¹. Продукція цих осередків досить різноманітна, її вивчення потребує глибших узагальнень і ширшого контексту та порівняльного аналізу, що жодним чином не може зашкодити виявленню ознак самотності. Проблема візантійсько-слов'янського контексту надалі лишається актуальною⁷².

У XV–XVI ст. в українському сакральному малярстві відбулося наполегливе опрацювання іконостасної композиції “Моління”, звичайно, різної за складом зображень, розташованих по 2–5 на одній дошці (крім випадків, коли композиція міститься на одній суцільній дошці, а загальна кількість фігур становить від 5–7 до 21)⁷³. Крім семи обов'язкових, розташованих посередині, зазвичай долучено фігури вибраних святих, найбільш шанованих апостолів, святителів, мучеників, преподобних, іноді пустельників. Часом зображують преподобних Антонія та Феодосія Великих. Отже, звичай розміщувати дванадцять апостолів в українському середовищі зазначеного періоду не був поширеним, на відміну від балканського звичаю, за яким зображення, до того ж, півфігурні⁷⁴. Як відомо, півфігурний варіант “Моління” був відомий також у малярстві XV–XVI ст. Північно-Східної Русі, де, варто зазначити, він побутував поряд із повнофігурним⁷⁵. Пояснення вибору останнього може бути

“Христос у славі”. Дошка; темпера. Кінець XV ст., Перемишль. Історичний музей у Сяноку

“Богородиця у славі”. Дошка; темпера. Кінець XV ст., Перемишль. Історичний музей Сяноку





“Спас Нерукотворний”.
Дошка; темпера. XV ст.,
Галичина. НМЛ

різним. З практичного підходу він зручніший і для невеликих церков, і для монументальних споруд. За практичною доцільністю обирали й розміри ікон.

У центрі згаданих українських ікон “Моління” зазвичай розташовано образ Христа на престолі без мандорли, такий самий, як і на деяких намісних іконах, наприклад, у творі XV ст. (112,0 см × 82,0 см), що походить із с. Сторонна, з околиць Самбора. Генетично цей образ пов’язаний, звичайно, з Візантією, однак набув поширення не лише в православному середовищі, а й на Заході⁷⁶. Особливо популярним він був у Новгороді, де в XV ст. вироблено іконографічну формулу, відмінну від галицької⁷⁷. Та все ж певна подібність таки існує, що, імовірно, є наслідком культурного обміну та мистецьких зв’язків. Не слід виключати й можливість залучення сторонніх малярів.

Епістилій із зображенням Моління XV ст. із с. Тиличі (нині територія Польщі) – єдиний в українській іконографічній традиції, де в центрі композиції вміщено образ Христа у Славі. Відомо, що подібні за іконографічною схемою ікони були розташовані як над Царськими вратами, так і в намісному ряду.

Розвиток такої іконографічної теми розпочався ще в ранньохристиянський період і продовжився в середньовічному мистецтві, особливо на Заході⁷⁸. Сюжет репрезентований також у візантійському живописі, передусім у книжковій мініатюрі XII–XV ст.⁷⁹ Уже в 1189 році подібне зображення з’явилося в новгородському вівтарному стінописі, оточене фігурами святих⁸⁰.

Ікона з церкви Святих Косми і Даміана в с. Тиличі (83,5 см × 63,0 см) входить до складу п’ятнадцятифігурного “Моління”. Слід підкреслити, що синій хітон і вохристий гіматій Спаса густо вкриті асістом⁸¹ – це відголос сталої традиції. Таке саме зображення трактоване інакше на іконі кінця XV ст. із церкви Покрови в с. Новосільці (120,0 см × 86 см)⁸². Тут дещо змінено пропорції фігури Христа, аби вписати її до внутрішнього ясно-червоного ромба, але, за значної кількості по-новому трактованих деталей, дбайливо збережено все, що характеризує ідеальну композицію. Ікона є намісною, і можна припустити, що парною до неї була ікона “Богородиця Одигітрія у Славі” (119,5 см × 86,0 см) із церкви Архангела Михаїла в с. Флорини⁸³. Можливо, твори походять з якогось монастиря, розташованого неподалік. Неважко помітити, що тим самим майстром виконано й ікону “Богородиця на престолі з пророками” (125,0 см × 74,0 см) із с. Крамна (нині територія Польщі)⁸⁴. Зображення Богородиці у Славі відомі в середньовічному мистецтві, однак трапляються порівняно рідко⁸⁵.

В українському іконостасі над Царськими воротами зазвичай розміщували образ Спаса Нерукотворного. Розміри ікони відповідали такому функціональному призначенню. Відомі іконографічні варіанти композиції, де голову Христа в ореолі на полотні іноді тримають ангели або також доповнюють кілька композицій історії Авгара. Ці ікони датуються XV – початком XVI ст. Їх існує близько трьох десятків, вони походять майже виключно із західних земель, зокрема з Лемківщини⁸⁶. Візантійське коріння зображення простежується від середини X ст.⁸⁷ У загальному іконографічному контексті зображень Спаса Нерукотворного українські ікони посідають особливе місце завдяки горизонтальним форматам і розташуванню в іконостасі⁸⁸. Ікона із церкви Різдва Богородиці в с. Терло на Львівщині (52,0 см×70,5 см) містить майже геральдичну композицію, сувору й монументальну, наділену вражаючою урочистістю⁸⁹. Більш ліричною та декоративною є ікона початку XVI ст. із церкви Святих Косми і Даміана в с. Луків-Венеція у Східній Словаччині (55,0 см × 89,0 см), де, крім власне Святого Образа з ангелами, також репрезентовано чотири сцени з іс-

“Христос Пантократор”.
Дошка; темпера, золочення. Близько 1500 р.,
Волинь. РОКМ





“Покров Богородиці”.
Дошка; темпера. Близь-
ко 1500 р., Волинь.
РОКМ

торії реліквії⁹⁰. Вони цікаві з огляду на риси фольклоризації, які проникають у традиційний іконопис візантійського напрямку. Зовні немає нічого надзвичайного, однак чітко відображено рух, пози й жести, наближені до побутової ситуації. Можливо, також даються ознаки ренесансних впливів. Ікон з подібними сценами небагато. Одна з них походить із с. Жогатин і дещо відрізняється від попередньої (знизу ікона частково обрізана).

Проблема джерел українських іконописних композицій заслуговує на більшу увагу. Існує слушна думка, що в поширенні візантійських іконографічних зразків значна роль належала невеликим переносним іконам і книжковій мініатюрі. Уже йшлося про поширення в галицькому іконописі XV–XVI ст. зображень Христа Пантократора на повний зріст. Також був популярним образ Богородиці Одигітрії в оточенні пророків і апостолів. Про постійне копіювання візантійських моделей не йдеться, однак використання певних зразків заперечити важко.

Дев'ятифігурне “Моління” зі Стариськ (65,0 см × 334,0 см) орієнтоване на стінопис і позначене явно вираженою архаїкою. Фігури на різнобарвному тлі окреслено графічною

лінією. Проте навіть тут, незважаючи на подекуди ремісниче виконання твору, в його основі відчувається палеологівський зразок, використаний не безпосередньо, а за раніше зробленими копіями. Твір виконано в середині XV ст. – в останні роки існування Візантійської імперії, спадщину якої, однак, використовували й надалі, поки вона була привабливою для наступних поколінь.

Коли в 1453 році туркам вдалося захопити Константинополь і було покладено край існуванню Візантії, це досить негативно позначилося на церковному й культурному житті всього православного світу. Ще до того, із запровадженням Флорентійської унії, Москва фактично започаткувала власну автокефалію. Величезні кошти давали можливість московським можновладцям того часу залучати до праці видатних візантійських майстрів, тож не дивно, що часом нові мистецькі явища раніше досягали півночі. Більша частина України тоді входила до складу Великого князівства Литовського, яке після Кревської унії 1385 року було приєднано до Польщі, до якої вже належала Галичина. Від 1453 року Київська митрополія остаточно відокремилась від Московської. А невдовзі настали скрутні часи: за наказом Казимира IV від 1483 року православним християнам заборонено будувати нові й ремонтувати старі церкви. У 1497 році дорогою до Києва татари вбили св. митрополита Макарія, можливо, на замовлення державної влади. Саме в роки його служіння відбулося одруження литовського Великого Князя Олександра Казимировича з дочкою московського Великого Князя Івана III Оленою, на яке з обох сторін поклали багато надій. Невдовзі вони виявилися марними, почалася війна, яка ще більше погіршила загальне становище.

Основні осередки грецького іконопису після 1453 року містилися на о. Крит, зокрема в Кандії. Там працювали провідні майстри, іконографічні композиції яких є зразками органічного поєднання візантійських канонів і окремих елементів західного малярства. Критські майстерні постачали свою продукцію мало не на весь тодішній православний світ, виконували замовлення католиків, передусім з Венеції⁹¹. Імовірно, деякі з цих майстрів наприкінці XV ст. побували також на українських землях, принаймні на Волині. Інакше важко пояснити мистецькі особливості великої ікони Христа Пантократора (137,0 см × 101,0 см), знайденої в 1973 році в Троїцькій церкві, що в с. Річиця Зарічянського району Рівненської області⁹². У середнику – монументальна півфігура Христа з розгорнутим Євангелієм, вище на золотому тлі – менші за розміром, теж поясні зображення Богородиці та Іоанна Предтечі, а обабіч на полях ікони – по шість півфігур апостолів, повернених до Христа. Тож тут фактично відтворено композицію “Моління” в її апостольському варіанті, звичному для грецької традиції. Та це не єдиний доказ, попри слов'янський євангельський текст,



“Богородиця Одигітрія”. Дощка; темпера. Друга половина XV ст., Галичина. НМЛ



“Чудо святого Юрія про змія”. Дошка; темпера. Друга половина XV ст., Лемківщина. НХМУ

адже рисунок і пластичне моделювання форм не лишають жодного сумніву щодо авторства вправного критського майстра. Живопис вражає вишуканістю та водночас великою духовною силою, особистими характеристиками апостолів, вираженими в обличчях, позах і жестах. Подібних елітарних ікон не могло бути багато на українські землях, але, ймовірно, цей твір не був єдиним.

Парною до попередньої була ікона “Покрова Богородиці” (130,0 см × 90,0 см), виконана в той самий час, але зовсім іншим майстром, також високого фахового рівня⁹³. Твір цікавий і щодо стилю, і щодо джерел іконографії. Богородиця зображена так, як її уявляли новгородські маляри у влахернському видінні⁹⁴. Однак перетин церковної споруди тут представлено не традиційно впоперек, а вздовж, даючи можливість бачити вівтарну апсиду зовні. Чотири ряди аркад з тонкими колонами вказують на п’ятинальний тип храму. Церква з трьома банями, вкритими черепицею. Апостоли розташовані на хорах, де мала міститися імператорська родина, а нижче зображені святі духовного сану та мученики. Решта святих опинилася ніби поза церковним приміщенням, серед них царі й можновладці, і навіть св. Андрій Юродивий зі своїм учнем. На амвоні стоїть св. Роман, однак вбраний не в стихар, а в короткий фелон. Нині це вже призабута практика, яка затрималася в Україні якнайдовше. За св. Романом – завіса червоного кольору, і це вказує на місцезнаходження амвона посеред церкви, перед вівтарем. Митець у цілому дотримувався принципів візантійської іконографії, хоча різні подробиці свідчать також про обізнаність у ренесансному мистецтві. Однак тут наявна і графічна стилізація, що не втрачає свою привабливість у цей перехідний період.

Процес європеїзації іконопису на західних українських теренах безумовно розпочався значно раніше, ніж у сусідніх православних країнах, можливо, за прикладом греків, змушених працювати в католицькому середовищі. Однак спочатку нова стилістична характеристика ніби обережно вписувалася у візантійську іконографію класичного характеру. Прикладом тут може бути відома ікона Богородиці Одигітрії (91,0 см × 77,0 см) із церкви Св. Дмитрія в с. Красів на Львівщині: її датували кінцем⁹⁵, першою третиною⁹⁶ та початком⁹⁷ XV ст.⁹⁸ Поруч з ванівськими та здвиженськими іконами вона здається дуже світською, позначеною ренесансними впливами. Можливо, саме подальший розвиток цього напряму репрезентує ще більше наділена подібними рисами ікона “Чудо св. Юрія про змія” (114,0 см × 79,0 см) із церкви Воздвиження Чесного Хреста в с. Здвижень⁹⁹. Остаточного результату ця течія досягає в іконі св. Юрія Змієборця середини XVI ст. із церкви Різдва Богородиці в с. Велике поблизу Добромиля, що походить з перемишльського середовища¹⁰⁰. Тут помітний

вплив західної гравюри, щоправда пристосованої до традиційної іконописної композиції. Саме на другу половину XV ст. припадає діяльність так званої майстерні дрогбицького і белзького чинів Моління з їх дивною експерсією, за якою, можливо, приховані фольклоризовані західні запозичення¹⁰¹.

У поствізантійський період український іконопис став на власний шлях розвитку, з'явилися виразні житійні ікони з притаманними їм рисами, локальний лемківський варіант ікони Богородиці Одигітрії. Стали популярними ікони Богородиці з апостолами та ікони Богородиці Одигітрії з пророками, серед яких трапляються й дуже вишукані твори. У них домінує тонко сприйнята палеологівська витонченість, поєднана з ліризмом. Експресивне підкреслення поз, жестів і рухів, як можна пере-



“Страсті Господні”. Дощка; темпера. Кінець XV – початок XVI ст., Галичина. НМЛ



Григорій Босикович. “Святий Миколай Милецький”. 1532 р., Волинь. Миколаївський монастир у с. Мильці Волинської обл.

конатися, є ознакою народного трактування образів. Зокрема, це доводить автор “Страстей Господніх” (138,0 см × 98,5 см) кінця XV – початку XVI ст. із церкви Покрови Богородиці в с. Трушевичі на Львівщині¹⁰². Відтворюючи більш ранній взірць, маляр явно спрощує іконографію, але при цьому досягає майже графічної виразності. Його твір дещо нагадує книжкову гравюру.

Розвиток українського сакрального мистецтва на “роздоріжжі” візантійської та західноєвропейської традицій пояснює одночасне звернення до палеологівських і ренесансних моделей¹⁰³. Наскільки далеко заходила інтерпретація нових взірців, свідчать конкретні приклади. Представники місцевої аристократії іноді замовляли ікони чужим майстрам, які у своїй творчості поєднували обидві тенденції. У Межиріцькому монастирі Святої Трійці поблизу Острога міститься ікона Богородиці Одигітрії (117,0 см × 81,5 см), виконана в першій третині XVI ст. на замовлення князів Острозьких, яка вирізняється своїми готичними елементами, що дало підставу пов’язувати її майстра з краківським мистецьким колом¹⁰⁴. Привертає увагу жест правої руки Богородиці, якою вона ніби торкається коліна Дитини Христа, – такий жест відомий за творами XII–XIII ст. і стає знову популярним на початку XVI ст. Подібно трактоване орнаментальне золоте тло готичного стилю було властиве не лише творах краківського кола, а й іконам грецьких критських майстрів, які виконували ікони для італійських замовників у манері венеціанської готики. Виразна архаїзуюча експресія властива датованій 1532 роком великій іконі св. Миколая (158,0 см × 105,0 см), виконаній на замовлення князя Федора Сангушка для Милецького монастиря сучавським маляром Григорієм Босиковичем, можливо, сербом за

походженням¹⁰⁵. Майже поколінне зображення святиителя, одягненого у фелон-поліставрій, має видовжені пропорції; обабіч розташовано житійні сцени. Зображення св. Миколая з розгорнутим Євангелієм у такому іконографічному образі зрідка трапляються в Македонії, також поодинокі приклади є в Росії в першій половині XVI ст., але, мабуть, у творах чужинців. Голова модельована з великою майстерністю – таку манеру можна простежити ще в деяких іконах, хоча з певними відмінностями¹⁰⁶. У той самий час або дещо пізніше виконано такі темноликі архаїзуючі твори як ікони Богородиці із сіл Звертів на Львівщині та Доросині на Волині¹⁰⁷. Можливо, що вони відтворюють більш ранні зображення, визнані реліквіями.

Мистецькі осередки XVI ст. значно краще відомі за писемними джерелами, де подано чимало імен малярів¹⁰⁸. Якщо ранні твори іконопису за стилем і манерою виконання переважно тяжіли до Перемишля, то в XV–XVI ст. важливим центром став Львів. На жаль, майже не збереглося творів першої половини XVI ст., відомих за архівними джерелами львівських малярів. Розглядаючи приступні ікони, можна зрозуміти, що при збереженні сюжетної іконографії з її усталеними схемами відбулися й



Олексій. "Успіння". Дощка; темпера, золочення. 1547 р., Лемківщина (с. Смільне Львівської обл., церква Архангела Михаїла). НМЛ



“Благовіщення”. Дошка; темпера. Перша половина XVI ст., Лемківщина. НМЛ

певні зміни: посилюється графічний елемент, пластика форм передавалася завдяки контурам та широкому застосуванню висвітлень, роль яких особливо зросла в другій половині XVI ст. Поширилося тональне рішення в стриманій гамі нейтральних кольорів, а також застосування золоченого тла з гравірованим або пластично тисненим візерунком. Тут помітна певна подібність до пізньої готики, під яку навіть зрідка намагалися стилізувати й слов'янські супровідні написи¹⁰⁹. Західні впливи є й у самій іконографії, яка завдяки цьому стала більш світською. У цьому ж руслі опинилося посилення реалістичних елементів. У сценічних композиціях також помітна десакралізація образотворчого мистецтва, яке, найімовірніше, стало варіантом картини з релігійним сюжетом.

Щодо фахового рівня, то це жодним чином не занепадницькі твори, однак з усіма ознаками перехідної доби – відповідно, для них характерні певні протиріччя. Прикладом можуть бути ікони першої половини XVI ст. із церкви Святої Параскеви П'ятниці в с. Дальова (нині територія Польщі). Чи не найкращою є композиція “Благовіщення”

(90,0 см × 46,0 см) з її декоративним гравірованим рослинним орнаментом, що оточує зображення з дещо укороченими пропорціями, виконане в цілому майстерно¹¹⁰.

Залучення до наукового обігу більшої кількості ікон тієї доби має допомогти краще зрозуміти динаміку розвитку її сакрального живопису. Поки можливо лише фіксувати ті істотні зміни, які спостерігаємо, скажімо, в доробку маляра Олексія. Виконана ним ікона “Успіння” (117,0 см × 84,5 см) із церкви архангела Михаїла в с. Смільник поблизу Лиська (Польща) датована 1547 роком¹¹¹. Використано й дещо адаптовано розвинену іконографію цієї композиції, добре відому за грецькими та московськими творами зазначеного часу. Це стає досить помітним при порівнянні з тогочасними творами грецьких малярів у Венеції¹¹². Пензлю Олексія належать ще кілька творів, у яких він так само проявляє свою вправність у тональному висвітленні. Близькими за колоритом виявляються й твори інших майстрів. Вони так само працюють у монохромній гамі нейтральних вохристо-коричневих кольорів, певною мірою нагадуючи пізніших голландських живописців.

Культурні впливи західноєвропейського характеру зрештою торкнулися й сакрального мистецтва візантійської традиції. Цей процес відбувався послідовно, і йому значно сприяло послаблення еліти тогочасного православного суспільства. Замовлення надходили переважно від міщан, монастирів, сільських церковних громад. Демократизація іконопису мала свої наслідки, які пізніше довелося формулювати автору “Апокрисиса”¹¹³. Поєднання традицій стало визначальною ознакою мистецтва наступної доби.

ІЛЮМІНУВАННЯ РУКОПИСНОЇ КНИГИ

Оздоблення рукописної книги у XIII–XVI ст., порівняно з іншими видами са-крального мистецтва, пов'язане у своїх витоках зі слов'янською, греко-східною в основі, спадщиною¹. Царгородський вплив почав нашаровуватися лише в середині XI ст., видозмінюючи вже засвоєну типологію². Цілих два століття знадобилося для опанування різних, іноді дуже вишуканих взірців, аби на їх типологічних схемах розбудувати власну – у чомусь подібну, але позначену оригінальними рисами традицію. Це добре видно при порівнянні цих зразків з болгарськими та сербськими ілюмінованими рукописами, що мають таке саме походження³.

Надто складним виявилось завдання дослідити еволюцію книжкового мистецтва XIII ст. на землях Давньої Русі через відсутність належного матеріалу та наявність виразно архаїзуючих тенденцій, у цілому зрозумілих, зважаючи на політичну й культурну ситуацію, що склалася в регіоні після 1240 року. Звичайно, не йдеться про цілковитий культурний занепад, навіть щодо Києва⁴ однак про київські ілюміновані рукописи другої половини XIII ст. нічого не відомо, і тому сьогодні неможливо встановити, чим саме вони відрізнялися від тих, що походили з Волині та Галичини, де умови для розвитку книгописання були сприятливішими⁵. Найвизначнішими осередками цього виду мистецтва були Холм, Перемишль, Володимир та Львів. Зберігся текст літописної Похвали волинському князю Володимирові Васильковичу 1290 року, цікавий своєю фіксованою інтенсивністю замовлень та виконанням книг протягом лише кількох років⁶. Варто детальніше розглянути збережені рукописи галицького походження. Холмом або Перемишлем локалізують виконання Галицького євангелія, датованого в межах 1264–1301 років⁷. Оздоблення рукопису, який за виразними мовними особливостями відносять до другої половини XIII ст., сприймається як спрощений варіант давнішого взірця.

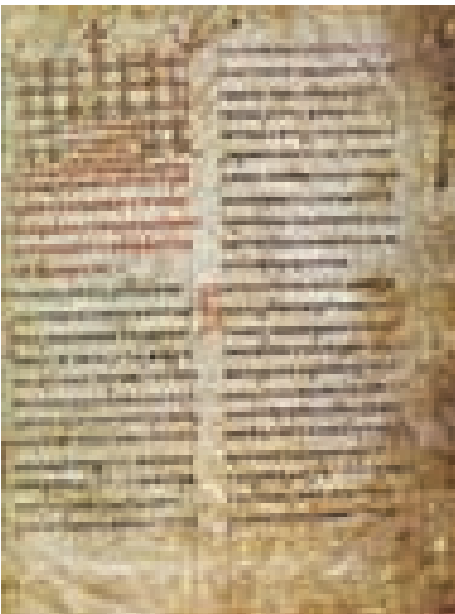
До тієї самої традиції тяжіє оздоблення датованого 1283 роком Євсевієвого євангелія, написаного поповичем Євсевієм за часів князювання Юрія Львовича⁸. Книгу прикрашено П-подібними заставками, різними за орнаментикою (плетінчастими, рослинними, геометричними), а також стрічками. Ініціали виконані в стилі “народної” тератології. Декор Євангелія тяжіє до пам'яток балканського кола, тоді як однією з мовних особливостей тексту є наявність ряду південнорусизмів. Подібні тенденції характерні і для оформлення Євангелія (повний апракос) XIII ст. зі збірки М. Погодіна⁹.

Наступний рукопис холмського походження, датований другою половиною XIII ст., містить Бесіди святого Григорія Двоєслова на Євангеліє. Його оздоблено плетінчастою заставкою з чорно-червоних вузлів, численними, переважно прости-



Заголовний аркуш Євсевієвого євангелія. 1283 р., Холм або Перемишль. РДБ

Заголовний аркуш Бесід Григорія Двоєслова на Євангеліє. Друга половина XIII ст., Холмщина. РНБ



ми за будовою ініціалами та мініатюрою фронтиспіса; текст написано уставом двох розмірів, до того ж у першому варіанті стилісно¹⁰. Схожа за структурою заставка, що трапляється і в сербському книжковому мистецтві, набула поширення в останній чверті XIII ст., а в перших десятиліттях XIV ст. її ознаки досить ускладнилися. У цілому така еволюція орнаментального оздоблення майже збігається з хронологією візантійського, простеженого за грецькими рукописами¹¹. Докладнішої характеристики потребує мініатюра зображеного на повний зріст Христа з молитовно зверненим до нього св. Григорієм Великим (Двоєсловом), Папою Римським (близько 540–550–604) та римським полководцем св. Євстафієм Плакидою (замучений близько 118 року). Залучення першого як автора творів до композиції є цілком зрозумілим, тоді як другий міг бути небесним патроном замовника рукопису або його прототипа. В історії давньоруської культури відомі були загадкового протопреєдра Євстахія, ототожненого з одним з новгородських посадників кінця XI – початку XII ст.¹² Прикметним є зображення Христа на повний зріст із сувоєм у руці. Така іконографія відома за творами візантійського мистецтва XII–XIII ст.¹³ Архітектурне обрамлення з мотивом арки і з медальйонами, в які вміщено бюсти архангелів, типологічно перегукується з пластичним оформленням стеатитової ікони XII ст. з постатями трьох святих воїнів, знайденої в 1956 році під час розкопок давнього Херсона¹⁴. Трьохарочне обрамування мініатюри, очевидно, є наслідком адаптації більш раннього, можливо, іконописного зразка. За стилем живопис доцільно віднести до творів перших десятиліть палеологівської доби. Завдяки цьому він суттєво відрізняється від мініатюр Хутинського служебника. Мабуть, краще зазначене зображення може пояснити призначення книги для обителі в ім'я великомученика Євстахія, що містилася на невеликому островці на лівому березі Турії, в Турійську, і ще існувала навіть в XVI ст.

Останні десятиліття XIII ст. в історії візантійського мистецтва стали періодом інтенсивного відродження елліністичної традиції та посилення виразності живописних елементів. Активно збагачувалася іконографія, що послідовно віддзеркалювала книжкова мініатюра, передусім столична, походження якої пов'язане з аристократичними скрипторіями¹⁵. Іноді там копіювали ранні елітарні взірці, особливо X ст., переймаючи не лише форми, але й мотиви, пози та ракурси. Зазначена течія, однак, не стала превалюючою, хоча саме її судилося відіграти провідну роль у формуванні мистецького



“Христос, святі Григорій Двоєслов та Євстахій”. Мініатюра з Бесід Григорія Двоєслава на Євангеліє. Друга половина XIII ст., Холмщина. РНБ

оздоблення слов'янської ілюмінованої книги XIV–XV ст.¹⁶ Які ж ознаки цього присутні в українському книжковому мистецтві?

Наприкінці XIII ст. дрібним уставом чіткого малюнка було переписано невелике за розміром (16,0 см x 13,8 см) Волинське євангеліє, прикрашене кіноварною із золотом заставкою і підфарбованими золотом кіноварними ініціалами старовізантійського типу з подекуди обведеними чорнильними контурами¹⁷. Мініатюри з фігурами євангелістів зображено на звороті аркушів 1 і 40 та 91 і 129. Маляра запросили для виконання двох останніх композицій, коли рукопис ще був незавершеним. Іншу пару мініатюр зроблено, імовірно, заздалегідь. Якщо вважати чинною концепцію, згідно з якою книга походить з Володимира, неможливо заперечити її зв'язок або з князівським, або ж з єпископським скрипторієм. Проте однозначної відповіді на питання, де було додано мініатюри, наразі немає. Майстер міг перебувати на Волині так само, як і рукопис для прикрашення зображеннями євангелістів могли возити в певний візантійський осередок, якщо не в саму столицю імперії. Було здійснено спробу датувати малюнки початком XIII ст., проте цьому явно суперечать численні порівняння з різноманітними творами того часу¹⁸. Не можна стверджувати, що при виконанні рукопису в 1270–1280-х роках в усіх випадках використали завчасно зроблені композиції. Попри це, мініатюри становлять єдину серію зображень, і тому

питання про штучність їх підбору не виникає. Орнамента рукопису помітно відрізняється від ранньопалеологівської¹⁹.

Формування палеологівського стилю в малярстві та його еволюція пов'язані з відмовою від наявних до того традицій в композиціях сюжетного характеру та захопленням ефектами²⁰. У XII–XIII ст. в мистецтві зародився ряд елементів, що передували появі нового явища. Слід зазначити, що візантійська книжкова мініатюра останніх десятиліть XIII ст. зберігала й попередні іконографічні схеми, наповнюючи їх іншим пластичним розумінням форм²¹. До виконання мініатюр Волинського євангелія було залучено двох майстрів. Можливо, обидві пари зображень зворотів аркушів 1 і 40 та 91 і 129 орієнтовані на відтворення різних взірців. Об'ємне моделювання форми свідчить не лише про фахову досконалість, але й про здібність майстрів належним чином відтворювати внутрішню напругу та м'який стриманий рух, на що вказують пози та жести – на перший погляд однакові, але насправді з помітними відмінностями. Композицію в усіх випадках побудовано за принципом класичної сценографії з використанням легких архітектурних куліс у вигляді ківоріїв та вежок. Чудово також використані можливості кольору з різноманітними відтінками. Фігури євангелістів, попри свою вишуканість, не позбавлені монументальності, властивої стінописам. Особливо приваблює свіжість творчого пошуку, притаманна видатним творам.

Ілюстровані рукописи, навіть серед літургійних книг, до XVI ст. залишалися досить рідкісним явищем, можливо, через вимогливе ставлення до праці мініатюриста. Саме тому, імовірно, обмежилися орнаментальним оздобленням і при виконанні Холмського євангелія (кінець XIII ст.), написаного прямим уставом гарного малюнка й прикрашеного заставкою П-подібної форми та численними ініціалами (геометрично-плетінчастими, іноді з рослинними пагонами, а також тератологічними). Заставка титульного аркуша, оформлена рослинно-геометричною орнаментикою з мотивом вписаних до кола розеток або кринів, розфарбована в червоний, жовтий, зелений та синій кольори²². Орнамент дуже нагадує



“Євангеліст Іоанн Богослов”. Мініатюра з Волинського євангелія. Кінець XIII ст., давній Володимир. ДТГ

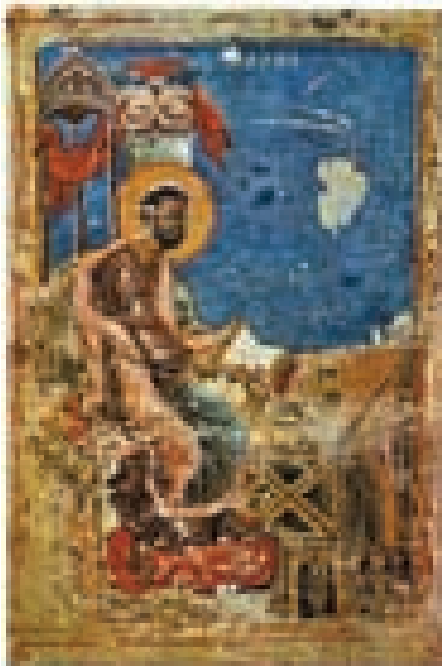
“Євангеліст Матвій”. Мініатюра з Волинського євангелія. Кінець XIII ст., давній Володимир. ДТГ





“Евангеліст Лука”. Мініатюра з Волинського євангелія. Кінець XIII ст., давній Володимир. ДТГ

“Евангеліст Марко”. Мініатюра з Волинського євангелія. Кінець XIII ст., давній Володимир. ДТГ



орнаментику преславської архітектурної кераміки, сполучену з декором найдавніших слов'янських книг²³. Стійкість традиції, поза сумнівом, збережено. Це напрестольне Євангеліє (27,1 см x 21,0 см), як засвідчують приписки', у XIV ст. містилося в кафедральному храмі Богородиці в Холмі. У середині XVI ст. Холмське євангеліє прикрасили розміщеними на початку рукопису мініатюрами, які майстер Андрійчина виконав у ренесансному стилі²⁴.

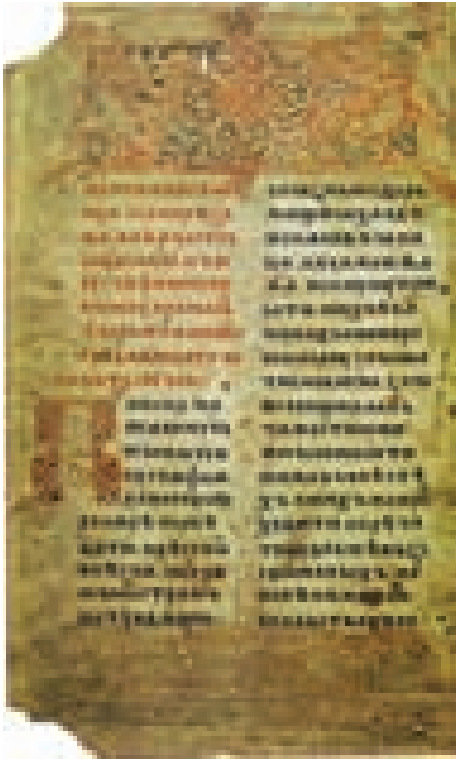
Розвиваючись у візантійському культурному ареалі, оздоблення книги зберігало свій генетичний зв'язок із греко-східним корінням через балкано-слов'янське посередництво. Водночас у книжкову мініатюру дедалі глибше проникали царгородські риси, що сприяло безпосередньому залученню до співпраці досвідчених грецьких майстрів. Це було звичне явище у християнському середньовічному світі, на що вказує чимало конкретних прикладів²⁵. Отже, Візантія, попри всі політичні негаразди, й надалі залишалася надійним “вчителем”.

Початок XIV ст. не привніс суттєвих змін в історію українського книжкового мистецтва, хоча нові явища таки з'явилися. Одним з них можна вважати поширення в оздобленні рукописів тератологічної орнаментики. Це вже помітно в ініціалах переписаного на Київщині наприкінці XIII – на початку XIV ст. Пролога²⁶. Однак мова не йде про раптове зникнення інших прикмет. Скажімо, датоване 1307 роком Полікарпове євангеліє²⁷ має тератологічну заставку лише на титульному аркуші, тоді як ініціали плетінчасті²⁸. У тому ж 1307 році у Володимирі було переписано Пандекти Антіоха Чорноризця. Рукопис оздобили багатокольною тератологічною заставкою (на заголовному аркуші) і плетінчастими та плетінчато-рослинними ініціалами²⁹. Інша заставка в книзі плетінчато-рослинна, у вигляді розлогої розетки з готизованими пелюстками. Сполучення червоного, жовтого, зеленого, синього, а в іншому варіанті – приглушених синьо-фіолетового, золотаво-жовтого, світло-зеленого та лілово-багряного кольорів, сприймається як далекий відгук ранньосередньовічної традиції, коли ще застосовували зовсім інші декоративні мо-



Заголовний аркуш Холмського євангелія. Кінець XIII ст., Холм. РДБ

Заголовний аркуш Пандектів Антіоха Чорноризця. 1307 р., давній Володимир. НМЛ



тиви. Архаїзація, очевидно, була свідомою. Ілюмінатор використав розвинену орнаментику, яку неначе переніс у “далеке минуле”. У мистецтві іноді використовують такий підхід, завдяки чому досягають особливої виразності. Проступають тут і чернецькі естетичні смаки, цілком доречні в книзі такого змісту. Доцільно нагадати, що Пандекти Антіоха Чорноризця переписували в Києві ще в першій половині XI ст., тобто в “до-остромірський” період³⁰.

Тератологічна орнаментика, яка набула поширення в оздобленні книги XIV ст. в Україні-Русі, у слов'янському світі стала відомою значно пізніше, а її основні мотиви разом із “плетінкою” можна було виявити вже в творах кінця I тис., що репрезентували мистецтво Ірландії та Каролінгів³¹. Тератологічні мотиви присутні в ініціалах Юрїївського євангелія (1120–1128)³², але поширеними вони стали лише в південнослов'янських рукописах із середини XIII ст., з цілком сформованою типологією, дещо відмінною від притаманної більш раннім відомим зразкам³³. Хоча перші ознаки стилю є навіть у прикрасах македонських рукописів початку XI ст., у Києві в оздобленні ювелірних виробів, декор яких повторює книжну орнаментику, тератологія була добре знаною ще наприкінці XII – на початку XIII ст.³⁴ Отже, загальна картина виявляється дещо суперечливою, як і те, які саме з “тваринних” зображень варто відносити до тератологічних.

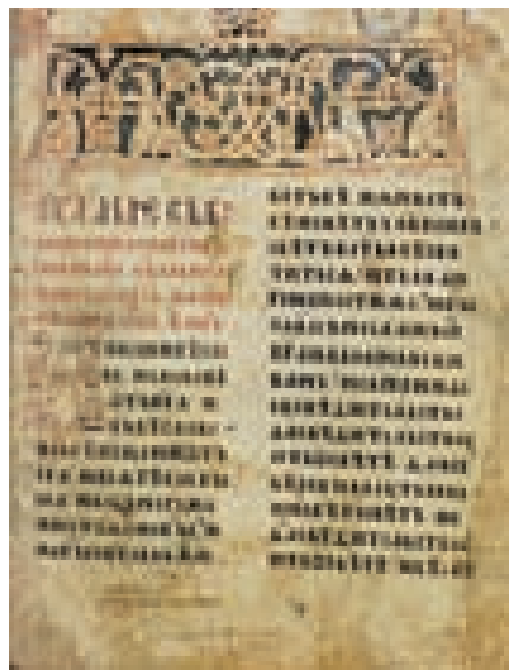
Як вважав Ф. Буслаєв, тератологічний стиль давньоруські майстри запозичили з Болгарії, де спершу набула поширення народна манера без чітких ініціалів і без симетричної заставки, що стала відомою лише в XIII ст., після появи технічної тератології, яка вже на початку цього століття проникла в Русь³⁵. Технічна тератологія “заснована на ініціалах, що утримують плетені, рослинні і тваринні мотиви, причому стиль виробився головним чином на ініціалах”³⁶. Схему розвитку тератологічного орнаменту прийняв і вдосконалив В. Щепкін³⁷, а пізніше свої спостереження до неї долучили й інші дослідники³⁸. Лише В. Борн убачав у давньоруській тератології скандинавське коріння, а також її пріоритет відносно балканської³⁹. Його аргументи, однак, залишилися поза увагою⁴⁰. С. Радойчич витоки тератологічної орнаментики бачив у західному християнському мистецтві другої половини IX ст. – доби св. Мефодія – і вважав штучним розподіл книжкової тератології на народну та технічну⁴¹. У контексті слов'янської культури цього і наступного періодів це явище виглядає більш реальним, тим самим пояснюючи причини радикального переосмислення

каролінгських взірців, на які звернув увагу ще Ф. Буслаєв, добре обізнаний з європейською середньовічною спадщиною⁴².

Виконане в 1317 році на західноукраїнських теренах Пантелеймонове євангеліє⁴³, переписане гарним, рівним уставом, має плетінчасту заставку, найімовірніше, з натяком на тератологію, і подібного характеру ініціали, серед яких лише єдиний тератологічний (арк. 3 зв.)⁴⁴. Варто зазначити, що композиція заставки має порушену симетрію, а тому її орнаментальний мотив сприймається як заплутаний. Це може свідчити про незвиклість ілюмінатора до складних орнаментальних схем. Натомість джгутоподібні плетінчасті ініціали з рослинними пагонами, виконані кіноварним контуром, галицькі каліграфи початку XIV ст. малювали вправно. Приклади цього можна знайти, зокрема, й у Бибельському апостолі⁴⁵, історично пов'язаному з Пере-



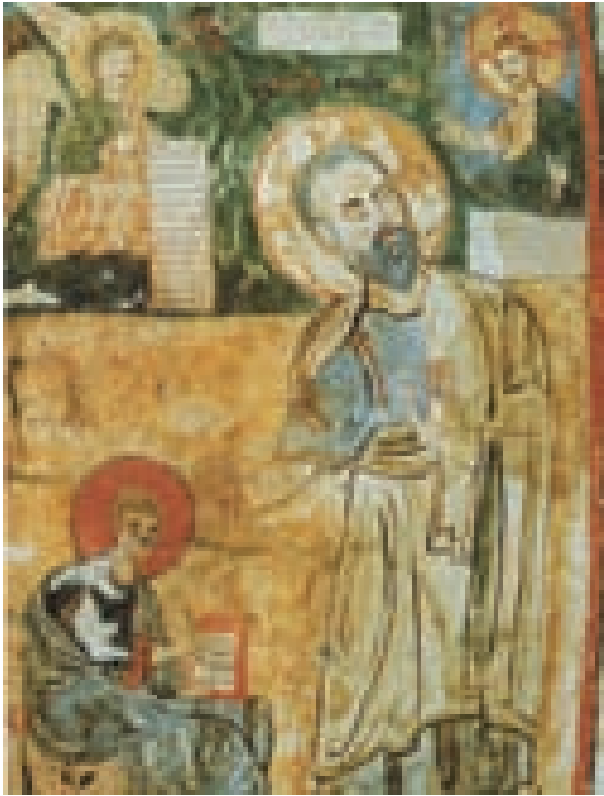
Заголовний аркуш Лаврського євангелія. Третя чверть XIV ст., Київщина. НБУВ



Заголовний аркуш Луцького євангелія. Друга половина XIV ст., Луцьк. РДБ

мишлем⁴⁶. Побутовали рукописи і з надто скромним оздобленням, як, скажімо, буюковинське Путенське євангеліє⁴⁷, прикрашене лише кіноварними вузькими плетінчастими заставками та ініціалами⁴⁸. Оформлення південноруського євангелія Верковича⁴⁹ взагалі обмежується тільки виконаними кіновар'ю ініціалами трьох типів – геометричними, геометрично-рослинними та плетінчастими⁵⁰. Наведені приклади вказують на те, що широке проникнення тератології в книжкове мистецтво тут припадає на пізніший період.

Тератологічні за стилем оформлення українські рукописи, що збереглися до сьогодні, відносять до другої половини XIV ст. Чільне місце серед них посідає Лаврське євангеліє, виконане на Київщині до 1370 року; воно переписане прямим, дещо видо-вженим уставом чіткого малюнка⁵¹. Книгу прикрашено трьома заставками завширшки, як стовпець тексту. Орнамент з жовтою підмалювкою і червоним контуром сприймається контрастно на синьому тлі. У структуру однієї із заставок закомпоновано людське обличчя. У кожному разі декоративну схему ніби складено з ініціалів, а також окремих складних вузлів. Серед численних ініціалів тератологічних у тексті



“Святий Іоанн Богослов з Прохором”. Мініатюра з Ковровського євангелія. Друга половина XIV ст., західні землі України. ІРЛІ РАН

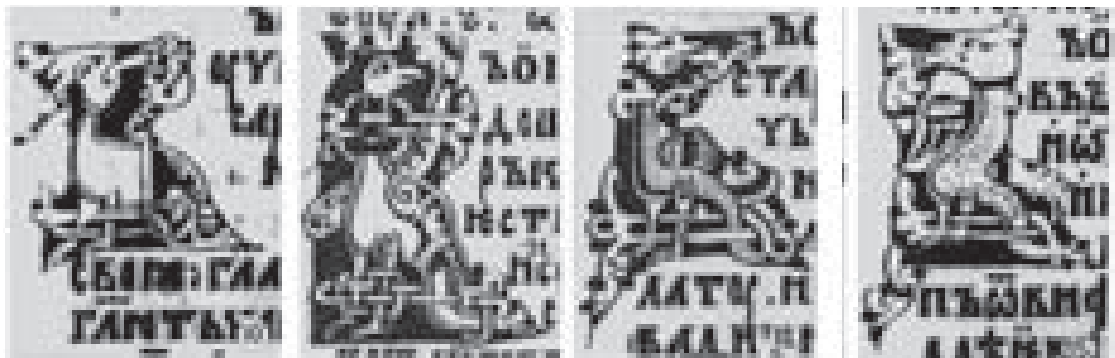
гурну композицію: євангеліст Іоанн Богослов надиктовує Прохорові, який благословляє, Христос та архангел Михаїл, який тримає в руці розгорнутий сувій. Поза євангеліста майже фронтальна, його волосся і довга борода мають попелясто-сірий відтінок, жести рук відтворені невміло. Те саме можна сказати і про зображення Прохора. У такий спосіб народний маляр відтворив відому іконографічну композицію з Іоанном Богословом на Патмосі, вишукані зразки якої подають візантійські рукописи. Непропорційність фігур, спрощена манера виконання та перевага брунатно-зелених і синьо-блакитних локальних тонів за цілковитої відсутності світлотіні свідчать про причетність до виконання мініатюри самоука. Принагідно можна зауважити, що подібними художніми принципами керувалися й автори ряду болгарських стінописів XIV ст., у яких відчувається глибокий архаїзм моделей, що мають греко-східне походження і пов'язані з витворами мистецтва IX–X ст.⁵⁵ (стінописи церкви Іоанна Богослова в Земенському монастирі⁵⁶, церкви Святого Миколая в Калотині, церкви Святого Федора біля Бобошева, на руїнах церкви с. Лютиброд⁵⁷). Виразною рисою зазначеної мініатюри є зображення, що супроводжують тексти, аналогічні до земенських табличок та подібні до античних титулів. Рідкісне явище в українському мистецтві.

В оздобленні Ковровського євангелія чітко враховано функціональну роль кожного з елементів декору. Цикли читань починаються стрічковою заставкою або ж кіноварним рядком. Заставки теж кіноварні, з рослинними орнаментальними мотивами. Особливо промовисті своїм типологічним розмаїттям численні ініціали, серед

двічі більше, ніж плетінчастих; іноді трапляються зображення людських облич, а в одному випадку є навіть постать чоловіка на повний зріст, підперезаного та в чоботях.

Луцьке євангеліє, датоване другою половиною XIV ст., має волинське походження. Воно виконане уставом одного почерку й прикрашене сімома заставками – п'ятьма тератологічними та двома плетінчастими. Перші з них розфарбовані у звичні блакитний, червоний та жовтий кольори, інші кіноварні. Більше половини ініціалів тератологічні, решта плетінчасті або геометричні. Усі вони кіноварні, з жовтим підсвічуванням⁵². Тератологічні композиції вирізняються чіткою структурою. Художні форми здаються усталеними і за мотивом дуже несхожі на новгородську та московську книжкову тератологію.

Значно пізніше в м. Коврові було виявлено Євангеліє галицько-волинського походження другої половини XIV ст., переписане уставом кількох почерків⁵³. Рукопис прикрашає сторінкова мініатюра-фронтиспіс, заставки та численні й різноманітні за типом ініціали, що для українського книжкового мистецтва зазначеного періоду суттєво⁵⁴. Мініатюра становить чотирифі-

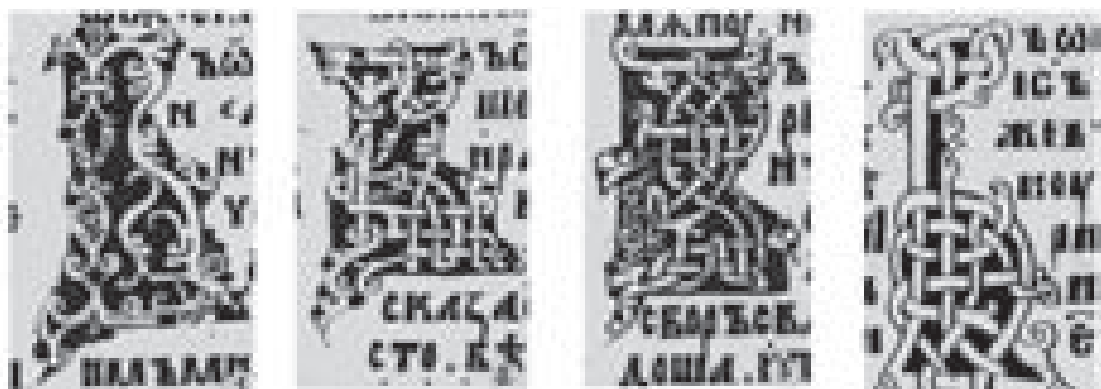


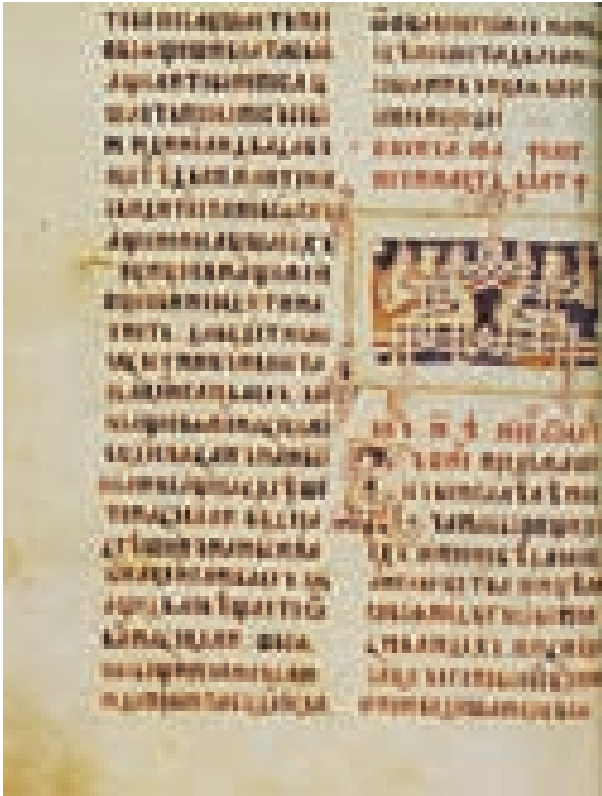
Тератологічні ініціали з Ковровського євангелія



Тератологічні, з рослинними пагонами, ініціали з Ковровського євангелія

Рослинно-плетінчасті ініціали з Ковровського євангелія





Сторінка з Євангелія апракоса. 1393 р., Київ. РНБ

ходження каліграфа, цей твір слід було б зарахувати до українських пам'яток, хоча тератологічна орнаментика щодо структури виявляє певні відміни від вже згаданих, зокрема й технічних. Місце ж виконання рукопису в 1397 році каліграф, як і належить, засвідчив пам'ятним записом, який було призначено для колишнього смоленського єпископа Михаїла, і тому Київський псалтир цілковито виправдовує свою назву⁶².

Протодиякон Спиридон належав до найближчого оточення митрополита київського Кіпріана, резиденція якого розташовувалася в Москві, і водночас перебував у Києві з березня 1396 по вересень 1397 року, тобто протягом півтора року. За цей час було переписано й, можливо, оздоблено мініатюрами Псалтир, нині добре відомий за відтворенням та завдяки докладному опису й дослідженню⁶³. Автори численних розвідок про надзвичайну за вишуканим оформленням пам'ятку книжкового мистецтва чимало уваги приділяють сюжетам та іконографії мініатюр. Вважають, що над виконанням оздоблення працювало двоє майстрів, вишколених у найкращих візантійських традиціях. Увесь декор київського рукопису 1397 року варто сприймати як творчу інтерпретацію давнішого грецького оригіналу. Ілюміновані візантійські кодекси такого змісту з мініатюрами на полях відомі з IX ст.⁶⁴ Утім, не можна виключати наявність у митрополита Кіпріана (болгарина або серба за походженням, який був пов'язаний з візантійською столицею та Афоном, письменника та перекладача) слов'янського псалтиря зі схожим циклом ілюстрацій. Його подібність до грецького взірця могла бути такою, як, скажімо, Тирновського євангелія⁶⁵, переписаного для болгарського царя Івана-Олександра 1356 року, до знаного грецького Євангелія XI ст., що зберігається в Національній

яких є навіть один антропоморфний, щоправда, досить спрощений порівняно з новгородськими, які найчастіше були сюжетними⁵⁸. Проте генетичні зв'язки і в цьому випадку слід шукати, напевно, серед балканської культурної спадщини, що містить рукописи, подібні до Призренського євангелія⁵⁹. Група зооморфних ініціалів є найвиразнішою. Саме до її складу входять тератологічні композиції. Переважають зображення облутаного ремінцями, іноді змієподібного, сидячого грифона.

Для виконання великих і відповідальних замовлень зазвичай залучали досвідчених переписувачів зі стильною каліграфічною манерою. Саме таким управним майстром був протодиякон Спиридон, робота якого репрезентована кількома рукописами кінця XIV ст. Найвідомішим серед них є славнозвісний Київський псалтир 1397 року⁶⁰. Його ім'я як головного переписувача, на той час ще в сані дякона, зазначене наприкінці Євангелія 1393 року, виконаного на замовлення серпуховського і боровського князя Володимира Андрійовича, імовірно, у Москві⁶¹. Якби існувала система доказів київського по-

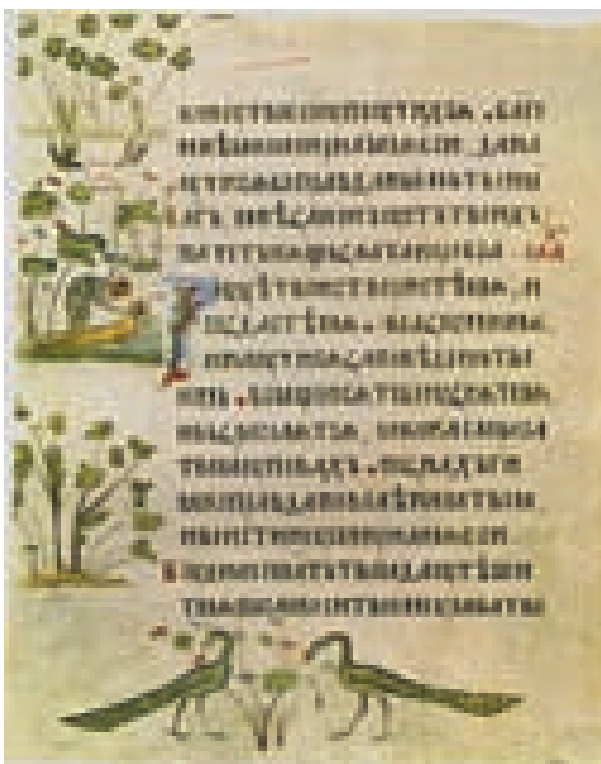
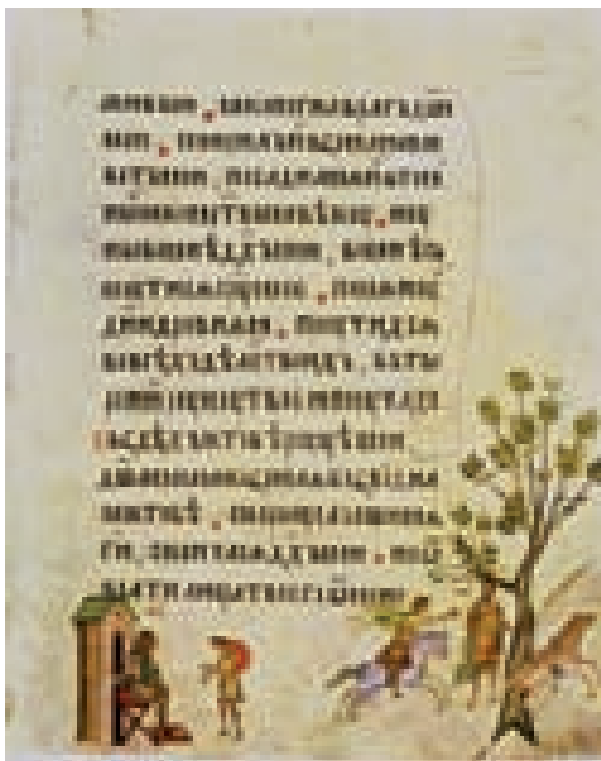
Сторінка з Київського псалтиря. 1397 р., Київ. РНБ

бібліотеці в Парижі⁶⁶. Отже, не йдеться про копіювання як таке, без будь-якого винятку. Зв'язок Київського псалтиря з грецькими ілюстрованими рукописами досить складний, як щодо сюжетного складу композицій, так і щодо їх відтворення. Існує також думка, що мініатюристи рукопису 1397 року копіювали саме грецький оригінал XI ст.⁶⁷

За своїм характером мініатюри Київського псалтиря досить різноманітні. Одні з них засобами образотворчого мистецтва відтворюють словесний образ, інші містять історичні та символічні паралелі зі старозавітними і новозавітними сюжетами. Іноді вжито алегорії. Наявні також уособлення, персоніфікації (у цьому випадку пекла). Є серед них й уподібнення, наприклад праведника до зеленіючого дерева, душі до птаха. Ілюстровано притчі та повчальні оповідання. Окремо треба згадати символи, серед яких кілька зображень Сіона – священної гори в Єрусалимі⁶⁸. Такі ілюстрації, очевидно, були розраховані на високоосвіченого читача, на тогочасну еліту, до якої, безперечно, належав і владика Михаїл – замовник рукопису 1397 року.

Дослідження мініатюр Київського псалтиря дозволяє зробити висновок про залучення до їх виконання двох майстрів, різних за індивідуальною манерою і професійним рівнем; вони також виконали ініціали (з використанням золота) і пояснювальні написи дрібнішим півуставом. Саме останні й дають підстави стверджувати, що митці копіювали грецький взірць, розуміли грецьку мову, але були слов'янського походження⁶⁹. Наприкінці XIV ст. чимало сербських та болгарських діячів культури працювало в Східній Європі; серед них могли бути й малярі, охочі скористатися гостинністю митрополита Кипріяна.

Сторінка з Київського псалтиря. 1397 р., Київ. РНБ



Оздоблення української книги кінця XIV ст. також представлено оформленими рукописами. Прикладом такої все ж прикметної книгописної продукції є написане чітким уставом великого розміру галицьке за походженням Євангеліє кінця XIV ст. (з пізнішими доповненнями)⁷⁰. До первісного декору належать плетінчато-рослині заставки складної конфігурації, розфарбовані в червоний, жовтий та зелений кольори, як і плетінчасті й тератологічні ініціали.

Упродовж XIV ст. для рукописів уживали переважно пергамен, але згодом дедалі частіше почали застосовувати папір. Використання іншого матеріалу не спричинило раптової зміни стилістики оздоблення рукописів, хоча нова доба не залишила надії на збереження давніх традицій. Отже, поступово накопичилися різні причини, через які книжкове мистецтво радикально трансформувалося, рухаючись назустріч новим культурним течіям.

Книг XV ст. збереглося значно більше, ніж від попереднього часу. Їх тематичний склад змінився: почали виготовляти чимало “четьїх книг”, призначених для особистого вжитку, а тому оформлених значно скромніше. Переважно це рукописи літургічного характеру, передусім – призначені для церковних відправ Євангелія, тепер вже здебільшого не книги євангельських читань (апракоси), а звичайні (тетри), де тексти розташовано в їхньому викладі відповідно до авторського. У цей період сформувалися нові центри книгописання, але домінуючими залишалися монастирські – київський, львівський, дерманський, дубнівський, жидичинський, загорівський та мукачівський. Особливу увагу варто звернути на датовані

Сторінка з Євангелія апракоса. Кінець XIV ст., Галичина. НБ МДУ



рукописні книги, які віддзеркалюють процес подальшого розвитку книжкового мистецтва.

У традиціях попереднього часу оформлено пергаменний Пролог⁷¹ (кінець XIV або початок XV ст.) центральноукраїнського походження, переписаний досить стильним уставом і прикрашений тератологічною заставкою, здебільшого плетінчастими ініціалами та кількома мініатюрами, вписаними до стовпців тексту, за винятком першої сторінки із зображенням св. Симеона Стовпника; на інших – фігури апостола Ананії, святих мучеників Косми і Даміана, пророка Наума, Василя Великого, мученика Трифона⁷². Манера виконання не вирізняється високими мистецькими якостями і свідчить про ймовірну причетність до створення зображень іконописця. Мукачівський псалтир початку XV ст., також пергаменний, було прикрашено мініатюрою із зображенням Христа на троні з предстоячими царем Давидом та замовником рукопису Іоанном Логофетом, який підносить кодекс; заставки балканського стилю добре узгоджуються зі стильними ініціалами⁷³. Щодо походження цього рукопису дослідники висловили різні погляди.



Сторінка з Мінеї службової на грудень.
Кінець XIV ст., Північна Україна. ХНБ

Проте не залишається жодного сумніву, що зображення донатора в досить типовому для знатних візантійців доби Палеологів одязі має портретний характер. Мотив підведення донатора до Христа Богородицею або святим також відомий у візантійській іконографічній традиції, але в книжковій мініатюрі його приклади поодинокі⁷⁴. Іменування Іоанна логофетом (тобто ревізором, контролером) вказує на його адміністративну посаду. Важко сказати щось певне про фаховий рівень виконання цієї мініатюри, адже фарбові шари майже втрачено, хоча помітно, що малюнок та обличчя позначені рисами архаїки, не зовсім зрозумілої в такому разі, якщо тільки не йдеться про копію давнішого взірця, замовленого зображенням логофетом.

Характеристика орнаментики української книги XV ст. свідчить про домінування рослинних мотивів, популярність силуетних кіноварних ініціалів, а також плетінчастих орнаментів у поєднанні з новим видом – так званим циркульним, або концентричним⁷⁵. Усе, що відбувалося в зазначений період у книжковому оздобленні з його

новими художніми формами, було наслідком масштабніших подій, що супроводжували візантійсько-слов'янську співпрацю близько 1400 року в прикрашенні рукописів⁷⁶. Орнаментальні композиції балканського стилю набули поширення, не обмежуючись лише певним регіоном, і тому не дивно, що іноді аналогії виявляються в рукописах як південно-слов'янського, так і північно-руського походження⁷⁷. Мова йде виключно про загальну типологію, бо виділити локальні, а тим паче індивідуальні особливості значно важче.

Королевське євангеліє 1401 року⁷⁸ з Мукачівського монастиря було написано в с. Королеве на Закарпатті. Немає нічого дивного в тому, що воно оздоблене різноманітними за стилем (рослинними та плетінчастою, тератологічно-рослинною) та яскраво розфарбованими заставками. Рукопис має великі стовпчикоподібні ініціали із сучкуватими виступами й елементами “плетінки”; текст написаний на папері півуставом гарного малюнка⁷⁹. Отже, тут наявні всі прикмети перехідного періоду. Подібна ілюмінація, але з іншими орнаментальними мотивами, прикрашає вже згаданий Мукачівський псалтир⁸⁰. Лише єдина широка заставка титульного аркуша першої кафізми привертає увагу ретельною переробкою східного орнаментального мотиву з числа тих, які якраз у цей час широко проникали в книжкове мистецтво візантійського кола.

Зразком високого каліграфічного мистецтва Прикарпаття слід вважати досить скромно оформлене Євангеліє, переписане в 1422 році в Онуфріївському монастирі на Сергієвій горі півуставом гарного малюнка⁸¹. Оздоблено його лише кіноварною заставкою старовізантійського стилю і такого самого відтінку, переважно лабарумоподібними ініціалами. Саме такі рукописи набули найбільшого поширення. Згадана книга має складну історію. Перш ніж опинитися в Старонікітській церкві Тули, куди книга потрапила в другій половині XVIII ст. Історія її побутування пов'язана з Молдавією та Північною Італією.

Заголовний аркуш Мукачівського псалтиря. Початок XV ст., Закарпаття. ЗкКМ



Про каліграфічне мистецтво киево-печерських переписувачів цих часів свідчить Тлумачення на Євангелія від Іоанна і Луки, датоване 1434 роком⁸², яке виконав диакон Йосип⁸³.

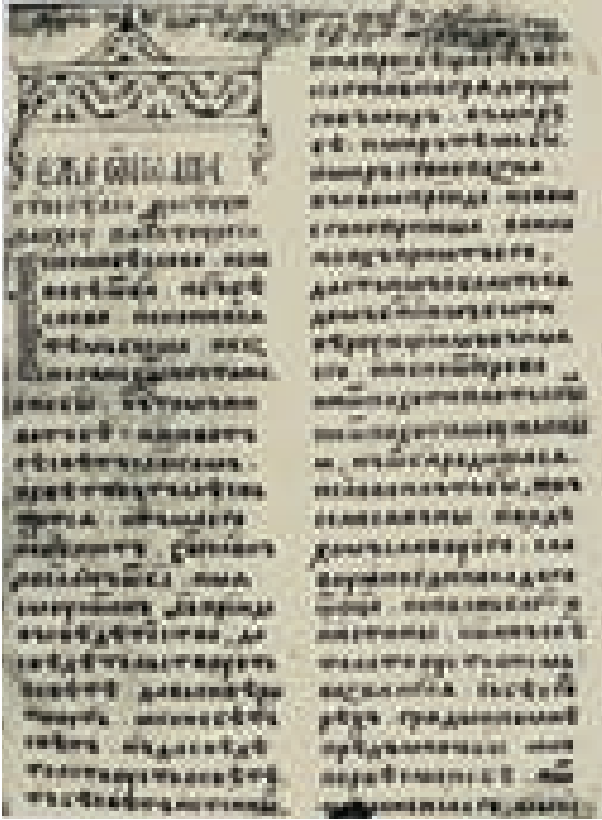
Євангеліє середини XV ст., що походить з Поділля, написано півуставом на пергамені, а його оздоблення обмежується плетінчастими розфарбованими заставками з рослинними пагонами й такими самими ініціалами⁸⁴. Середньоболгарська каліграфія не залишає сумнівів щодо генези прикрас, орієнтованих на зразки кінця XIV ст.⁸⁵ У другій половині XV ст. складність "плетінки" стала дещо меншою. На це, зокрема, вказують заставки Євангелія, переписаного на папері в 1477 році у Львові, в ілюмінації якого використано як сітчасте, так і плетіння, побудоване з концентричних кіл і розфарбоване у світлі кольори⁸⁶. Якщо зважити на те що, за свідченнями, занотованими у приписках, книгу виготовлено на замовлення "жупана Михаїла логофета молдавського і братиї его", то балканський орієнтир виявляється досить вмотивованим. Проте адаптування таких моделей на місцевому ґрунті відбувалося досить швидко і послідовно. Скажімо, Євангеліє, переписане в 1491 році в жидичинському Миколаївському монастирі на Волині⁸⁷, має заставку подібної структури, але зна-



Заголовний аркуш Мукачівського псалтиря. Початок XV ст., Закарпаття. ЗкКМ

чно чіткішу за побудовою, до того ж залишену в контурному виконанні, та, на відміну від попередніх взірців, без розфарбування⁸⁸.

Неабиякий інтерес викликає рукопис, датований 1492 роком. Його винятковість полягає в тому, що він є копією Повчань Єфрема Сиріна, зробленою за оригіналом, виконаним приблизно в 1270–1288 роках на замовлення володимирського князя Володимира Васильковича⁸⁹. Наприкінці XV ст. разом з текстом було скопійовано запис давнього переписувача, а також, здається, оздоблення – тератологічну заставку і кіноварні плетінчасті й тератологічні ініціали. Невправність виконання малюнка заставки, утвореної сполученням саме тератологічних ініціалів, можна пояснити нерозумінням копіїстом структури композиції. Використання пергамену як матеріалу лише підтверджує припущення про бажання досягти цілковитої подібності до оригіналу. Мініатюри фронтисписа із зображеннями авторів зібраних у книзі творів – преп. Єфрема Сиріна та св. Василя Великого. Фігури репрезентовані фронтально, на повний зріст, за сталою візантійською іконографічною традицією. Обличчя, як вважають, у XVII–XVIII ст. були поправлені, але “м’які силуети постатей, окреслені простими широкими й спокійними лініями, залишилися недоторканими”⁹⁰.



Заголовний аркуш Євангелія. 1422 р., Прикарпаття. Тиський обласний краєзнавчий музей

має волинське походження, адже декороване такими самими, побудованими з концентричних кіл заставками, і сітчастим переплетенням. Водночас рукопис привертає увагу ніжною гамою зеленкуватих тонів і гармонійним щодо оздоблення чітким півуставом тексту¹⁰⁰.

Стиль оформлення книги значною мірою залежить не тільки від превалюючої мистецької течії та уподобань замовників, але й від соціального середовища. Визначити його, однак, не завжди вдається безпомилково, особливо коли мова йде про нове явище, засвоєння якого залежить від багатьох факторів. Наведений матеріал лише на перший погляд є одноманітним, та насправді сприймається по-різному. Запозичення стали показником творчої активності митців і майже ніколи не були суто механічним копіюванням, навіть при подібному завданні, що видно в рукописі 1492 року, виконаному у давньому Володимирі як відтворення книги-реліквії, пов'язаної з історичною особою. Творче сприйняття більш ранніх зразків спонукало ілюмінаторів до пошуку нових шляхів розвитку творчості, звертаючись і до призабутого, що підтверджують яскраві приклади у світовій культурі¹⁰¹.

З часів виникнення європейського, у тому числі і слов'янського книгодрукування, тобто з другої половини XV ст., українська ілюмінована книга існувала паралельно з друкованою. Відомо, що перші друкарі намагалися відтворити зовнішній вигляд рукописів, тоді як пізніше, навпаки, рукописна книга зазнала потужного впливу сюжетної та орнаментальної гравюри, запозиченої від друкованої. Цього уникнути було практично неможливо. Не йдеться про точне копіювання, бо наслі-

Оформлення оздобленої плетінчастою та побудованою з концентричних кіл заставками Мінеї на вересень-січень⁹¹ закарпатського походження, датованої 1500 роком, виявляє певні елементи фольклоризації⁹². Ті самі ознаки характеризують і декор Євангелія кінця XV – початку XVI ст., переписаного в Перемишлі⁹³. Ілюмінатори знаних літургійних рукописів цієї доби належали до одного мистецького кола, а отже, дотримувалися єдиної культурної традиції. Однак вплив жорсткого стереотипу відсутній. Досить звернути увагу на орнаментику волинського Євангелія⁹⁴, що має плетінчасті заставки з птахами й сиренами, зелено-золотистий превалюючий колір та рослинні візерунки східного характеру, які їх доповнюють⁹⁵. Манера заповнення цими мотивами полів рукопису нагадує декор середньовічної вірменської книги, де так само трапляються зображення сирен⁹⁶. Іноді поруч із плетінчастими присутні тератологічні заставки, як в іншому Євангелії кінця XV – початку XVI ст.⁹⁷, теж волинського походження, з його подекуди гібридним декором⁹⁸. Третє Євангеліє (кінець XV – початок XVI ст.)⁹⁹, імовірно, також

Заголовний аркуш Євангелія. Середина XV ст., Поділля. НМЛ

дували переважно найприкметніші тематичні композиції та декоративні мотиви. На той час на території Русі-України були відомі європейські інкунабули та палеотипи. Деякі з них, напевно, належали до тих, які нині зберігаються в книгосховищах¹⁰². Щодо ранніх слов'янських стародруків, то вагомий вплив на них мали не скоринські видання, а книги, надруковані у Венеції сербами Вуковичами¹⁰³. На сторінках цетинських і венеціанських видань чимало орнаментальних прикрас, явно запозичених з рукописів XV ст.

Інше явище, яке варто врахувати, — це стрімке проникнення ренесансного мистецтва в культуру Східної Європи, до того ж різними шляхами, не оминаючи і сфери церковної культури. Орнаментальні мотиви відтворити було порівняно легко, і водночас їхні форми певним чином фольклоризувалися. Під впливом ренесансних тенденцій з'явилися також сюжетні композиції, зокрема зображення євангелістів. Незважаючи на прагнення наблизитися до цього вельми популярного класичного європейського стилю, не виявлено жодного українського рукопису, який відповідав би всім формальним вимогам західних за походженням творів книжкового мистецтва XV–XVI ст.¹⁰⁴

У XVI ст. книжкове мистецтво було поширеним майже в усіх регіонах України, але провідним центром книжкової справи залишався Київ з його давніми монастирськими скрипторіями. Уперше в цей період почали привертати увагу осередки книгописання на Лівобережжі, значно більше збереглося й датованих рукописів XVI ст. Варто детальніше окреслити характер книгописної продукції майстерень Волині, Поділля, Галичини та Закарпаття¹⁰⁵. Як і в попередніх випадках, в українському книгописному мистецтві відбувалися суттєві зрушення, значною мірою пов'язані з перемогою ренесансного

Заголовний аркуш Євангелія. 1477 р., Львів. ЛНБ





**“Святі Єфрем Сирін і Василій Великий”.
Мініатюра з Повчань Єфрема Сиріна.
1492 р., Волинь. РНБ**

стилю в орнаментальному оформленні текстів і в мініатюрі. Рослинне обрамлення титульних аркушів, а іноді й мініатюр набуло помітного поширення, в чому легко простежується наслідування західної традиції. Водночас збереглися традиційні плетінчасті, геометричні, а також тератологічні мотиви.

Євангеліє із с. Сернів¹⁰⁶ Перемишлянського району на Львівщині традиційно датують кінцем XV – початком XVI ст., хоча воно написано в 1506–1511 роках прямим півуставом на папері. Книга прикрашена плетінчастою з рослинними відростками та рослинною заставками, а також рослинним обрамленням тексту у вигляді зігнутого стебла. З мініатюр уціліли лише дві – із зображеннями Марка та Іоанна. Євангелісти змальовані за візантійською іконографічною традицією, сидячи на тлі ківорія або двох веж з велумом. Рамки оздоблено геометричним візерунком та рослинними відростками¹⁰⁷. Мініатюри виконані в іконописній манері, але трактування помітно фольклоризоване, як і орнамента титульних аркушів. Мистецька вартість дещо знижена через спрощення й посилення декоративності, використання яскравих кольорів, застосування золота. Переписане в Києві близько 1526 року Євангеліє¹⁰⁸ оздоблене плетінчастими заставками, плетінчастими й кіноварними ініціалами, типологічно близькими до тих, які характеризували рукописи попередніх десятиліть¹⁰⁹. Книгу було зроблено в Михайлівському Золотоверхому монастирі.

Галицьке євангеліє початку XVI ст. (після 1513 року), прикрашене рослинно-геометричною і плетінчастою заставками та рослинним обрамленням у вигляді довгих гілок з готично загостреними листями, дещо відрізняється від рукопису із с. Сернів. Ще один варіант цієї декоративної схеми

Заголовний аркуш Повчань Єфрема Сиріна. 1492 р., Волинь. РНБ



Заголовний аркуш Євангелія. Кінець XV – початок XVI ст., Волинь. НБУВ

репрезентують два інші галицькі Євангелія того періоду¹¹⁰ з більш розвиненим рослинним обрамленням, також у вигляді кострубатих гілок¹¹¹. Цей елемент орнаментального оздоблення характерний саме для Галичини.

У волинському за походженням Євангелії першої половини XVI ст. ті самі мотиви potrаковані зовсім інакше. Титульні аркуші прикрашені тератологічною, плетінчастими та рослинними заставками, а також мають рослинне обрамлення у вигляді розгалуженої гілки, що виходить з ініціалу, й, утворюючи складний візерунок, проходить уздовж берегів, аби скінчитися, простягнувшись понад заставкою вгорі. За манерою таке обрамлення нагадує вишиваний узор. Мініатюри з трьох боків оточені рослинним ренесансним, до того ж яскравим, орнаментом. Вони традиційної візантійської, однак помітно адаптованої іконографії. Виникає враження, що зображення євангелістів скопійовані із взірців меншого розміру, малюнок яких механічно перенесли на іншу площину. Проте не виключено також, що тут було застосовано нову концепцію зображення – коли навколо фігури залишено більше вільного простору¹¹². Слід наголосити й на введенні до композиційної схеми символів євангелістів, добре відомих за ілюстраціями грецьких літургійних рукописів¹¹³.

Орієнтовані на візантійські палеологівські оригінали елітарного рівня, волинські мініатюри подають зовсім іншу їх інтерпретацію, ніж тогочасні витвори московського кола¹¹⁴. Моделювання більш м'яке, колорит ніби тяжіє до монохромності, до того ж цілком узгоджений зі складним орнаментальним наповненням книжкового розвороту. Це, безперечно, етапний твір – один з тих, в яких ніби закарбовані всі суттєві зміни, що відбулися в процесі європеїзації книжкового мистецтва

Заголовний аркуш Євангелія. Кінець XV – початок XVI ст. НБУВ





“Євангеліст Марк”. Мініатюра з Євангелія із Сернів. Кінець XV – початок XVI ст., Львівщина. НМЛ

крема використання європейської гравири. Архітектурний мотив, який раніше подекуди умовно окреслював певне середовище, сприймається як справжні куліси. Розташований на першому плані (перед євангелістом) фонтан довершує подібність до сценічного простору. Галицький маляр якоюсь мірою повторив те, що визначило ренесансний відхід від проєкційної системи середньовічного мистецтва з різними її варіантами¹¹⁸. Своєрідність Хишевичівського євангелія, напевно, полягає ще й у тому, що декор синтезує класичну течію з народною, що найбільше втілюється в рослинному обрамленні. Колорит побудовано на тонкому тональному зіставленні різних відтінків зеленого з помірними крапленнями яскравої кіноварі. Золото використано дуже обмежено.

Русі-України в XVI ст. Однак не всі рукописи мали таке розкішне оздоблення. Наприклад, Євангеліє, виконане приблизно в 1540 році на Правобережжі¹¹⁵, прикрашене лише плетінчастими заставками з рослинними пагонами та ініціалами в прямокутних рамках із тлом у вигляді густо заповненого стилізованого рослинного візерунка¹¹⁶.

Подібно за загальною типологією до волинського, але водночас з явними відмінностями, оформлено Хишевичівське євангеліє (1546), написане на Львівщині півуставом двох різних почерків, майстерним письмом зі старанно промальованими літерами¹¹⁷. Чудова рослинна орнаментация цілковито заповнює поля заголовних аркушів плетінчастими заставками з рослинними пагонами й такими самими, виконаними фарбами та золотом ініціалами. Рослинні бордюри також оточують мініатюри-фронтисписи із зображеннями євангелістів. Поряд з традиційною іконографією тут присутній і вплив ренесансного мистецтва, зо-

Заголовний аркуш Євангелія. Початок XVI ст., Галичина. ЛНБ



Таке оздоблення притаманне порівняно небагатьом літургійним рукописам XVI ст. Цікаво, що схожими плетінчастими (з акантовими пагонами) стрічковими (розфарбованими золотом) заставками прикрашений Києво-Печерський патерик¹¹⁹, переписаний у Києві в 1553–1554 роках¹²⁰. Список явно виконано як репрезентаційний, розрахований на довготривале зберігання в Печерському монастирі. Патерик переписано з більш раннього взірця, від якого успадковано плетінчастий кіноварний ініціал, типовий для XIV ст.; це зробив на замовлення ченця Олексія Волинця в 1553–1554 роках Несторець із Сокаля. До появи локалізованої Києвом книги долучилися вихідці із західних українських земель. З цієї причини не доводиться порушувати питання щодо поширення нового стилю в оформленні київських рукописів, про характер яких у середині XVI ст. достовірно майже нічого не знаємо.

Виняткове місце в історії українського книжкового мистецтва першої полови-

Заголовний аркуш Хишевичівського євангелія. 1546 р., Львівщина. НМЛ



“Євангеліст Матфій”. Мініатюра з Євангелія. Перша половина XVI ст., Волинь. РНБ

ни – середини XVI ст. посідає творчість волинського майстра Андрійчини, з ім'ям якого пов'язані три рукописи. Перший з них – Службник, написаний на папері, первинно з трьома мініатюрами на пергамені, з яких збереглася лише одна – із зображенням св. Григорія Великого (Двоєслова) у світлому фелоні й золотистому омофорі, вписаним до арки з широким рослинним обрамленням. Подібним чином вирішено й фронтиспіс – власне, титульний аркуш з тією самою загальною композиційною схемою. Численні, різні за типом і стилем ініціали виконані фарбами або тільки кіновар'ю; деякі з них мають довгі рослинні пагони, які спускаються донизу й розташовані переважно під текстом¹²¹. Маляр у своїх розкішних орнаментальних композиціях широко й відверто використав ренесанс-



“Євангеліст Матфій”. Мініатюра з Хишевичівського євангелія. 1546 р., Львівщина. НМЛ

ні мотиви, дещо, однак, спростивши їх за рахунок відмови від деталей, характерних для світської книги. Усі шмуцтитули виконані на пергамені.

До складу Холмського євангелія кінця XIII ст.¹²² входять три мініатюри із зображеннями євангелістів, що розташовані на початку книги¹²³. Композиції того самого типу й арки з євангелістами щільно оточує яскравий рослинний орнамент; дещо масивні постаті не завжди вміщено в межі відведеного для них простору, і ступні ніг “наступають” на ренесансні гілки. Спроба використати європейську схему¹²⁴ в попередньому випадку призвела до помітного вкорочення фігури.

За художнім оформленням найдовершенишим можна вважати Євангеліє, яке з другої половини XVI ст. пов’язане з Новгородом¹²⁵. Його волинське походження було доведено задовго до того, як рукопис став предметом дослідження істориків мистецтва¹²⁶. Останні особливу увагу звернули на європейський характер мініатюр із зображеннями євангелістів, а також ренесансні орнаментальні елементи оформлення¹²⁷. Питання щодо авторства Андрійчини у виготовленні не лише оздоблення, але й згаданих мініатюр залишилося нерозв’язаним. Натомість між мініатюрами двох попередніх рукописів і цією серією зображень є суттєва відмінність:

останні вирізняються класичною європейською основою. Великі, прикрашені золотом поліхромні плетінчасті заставки поєднані з рослинним обрамленням; ініціали теж плетінчасті, з рослинними мотивами, іноді латинського накреслення. Деякі науковці феномен Андрійчини генетично виводять із Кракова¹²⁸. Могли бути творче використані також й інші джерела.

Про те, наскільки глибоко ренесансний стиль, причому в його елітарному вияві, проник у волинське книжкове оформлення XVI ст. свідчить титульний аркуш Загорівського апостола (1554)¹²⁹. Рукопис було прикрашено заставками з матово-білого золота і численними плетінчастими ініціалами, але все це помітно поступається вже згаданим сторінці з орнаментальними прикрасами, якими оздоблено початок Діянь апостолів. Серед рівномірно розташованих завитків акантової гілки вміщено зображення амура без крил. У 1563 році ця книга як дарчий вклад потрапила в Загорівський монастир, що й дало їй відому історичну назву.

Найповніше риси нового художнього стилю, сформованого на вододілі візантійської мистецької традиції та ренесансної європейської культури, втілено в оздобленні Пересопницького євангелія, написаного на пергамені в 1556–1561 роках сином сянського протопопа Михайлом Васильовичем у Дворецькому та Пересопницькому монастирях¹³⁰. Текст перекладено “изъ языка бѣлгарского на мовоу роускою, то



Заголовний аркуш Загорівського апостола. 1554 р., Волинь

для лепш(о)го вырозумлена людю хр(и)стіанского посполитого”¹³¹. Рукопис неодноразово привертав увагу багатьох дослідників різних поколінь; існують докладні фахові праці, присвячені його ілюмінації¹³². Окрасою книги є вже прямий, вишуканий півустав великого розміру з контрастним співвідношенням між основними та додатковими штрихами – справжній шедевр каліграфічного мистецтва. Власне оздоблення традиційно репрезентовано великими та меншого розміру плетінчастими заставками, також з рослинними пагонами. Титульні аркуші Євангелія ще мають багатобарвне ренесансне обрамлення, як і мініатюри-фронтисписи. Дуже різноманітні за типологічною характеристикою ініціали: ті, що на початкових сторінках, вміщені в прямокутні рамки з кольоровим тлом; крім того, є рослинні стилізовані кінцівки. У цілому складається враження, ніби тут відновлено ту пишність, котра

“Евангеліст Марк”. Мініатюра з Пересопницького євангелія. 1556–1561 рр., Волинь. НБУВ



була властива найкращим візантійським кодексам царгородського походження¹³³. Мініатюри Пересопницького євангелія з постатями євангелістів за стилем наближені, найімовірніше, до проторенесансного живопису, як і волинський іконопис цієї доби у своїх елітарних зразках. Досить згадати хоча б датований 1579 роком твір Федуска із Самбора – ікону “Благовіщення”. Без перебільшення можна стверджувати, що кожний елемент оформлення має тут мистецьку вартість. У післямові згадано про те, що рукопис починається зображенням Розп’яття. Отже, первісно існувала

ще й п'ята мініатюра, вилучена пізніше. Це, безумовно, втрата. До сказаного варто додати, що є всі підстави розглядати рукопис як найвище досягнення книжкового мистецтва, без якого неможливо належно оцінити загальний рівень української духовної культури другої половини XVI ст.

У цей час у різних, переважно західноукраїнських культурних осередках, працювали переписувачі й ілюмінатори різного фахового рівня. Ті їхні витвори, що збереглися, не тільки є свідченням творчої активності, а й вказують на поширення певних взірців і водночас естетичних смаків у демократичному середовищі. Іноді доводиться спостерігати дивне поєднання давніх схем з ренесансними мотивами. Усе це історично обумовлено. Попри це, не знайти, скажімо, тих відверто орієнтальних запозичень, якими рясніє мистецтво південних слов'ян¹³⁴. Щодо архітектури українських книг другої половини XVI ст., то вона була більш стрункою, з досконало розробленими елементами художнього оформлення, при їх написанні використовували найрізноманітніші види орнаменту, особливо рослинного¹³⁵.

Євангеліє другої половини XVI ст., що походить з галицьких земель, оздоблене плетінчастими заставками і крупними рослинними відростками. У площинній, узагальненій манері зображено видовжені постаті євангелістів, увіковічених за роботою. Стилізація з використанням орнаментики й позолоти, а також своєрідний колорит наближають композиції мініатюр до творів декоративного мистецтва¹³⁶. Інше Євангеліє, із с. Тисів¹³⁷, прикрашене мініатюрами, виконаними напівпрофесійним майстром, в оточенні рослинного орнаменту з ренесансними мотивами; таке саме й обрамлення початкових сторінок Євангелій з плетінчастими заставками¹³⁸.

Євангеліє з Тернопільщини¹³⁹ містить заставки вишуканого малюнка – плетінчасті з рослинними пагонами¹⁴⁰. Датоване 1591 роком Євангеліє з м. Стрия оздоблено мініатюрами із зображеннями євангелістів, виконаними у так званому “наївному” стилі, в прямокутних рамках, прикрашених ренесансним дрібнолистим бордюром. Плетінчасті і тератологічна заставки початкових сторінок мають рослинне обрамлення у вигляді безперервного бордюра. Як зазначено в приписці, до виконання книги був причетний львівський переписувач¹⁴¹. Стрий також став місцем виконання ще одного Євангелія (1594)¹⁴², так само прикрашеного мініатюрами з посталями євангелістів, в цілому подібними до попередніх, але в кращому за малюнком варіанті. Заставки також плетінчасті й тератологічні, але з рослинним обрамленням у вигляді розгалужених гілок¹⁴³. Очевидно, ілюмінатор у ході своєї роботи послуговувався досить давніми взірцями і

“Євангеліст Лука”. Мініатюра зі Стрийського євангелія. 1594 р., Стрий. ЛНБ



вже не розумів структури, скажімо, тератологічної композиції заставки. До того ж, прагнучи її “осучаснити”, майстер вдався до інтерпретації, і, як наслідок, виник графічний розфарбований варіант, який, найімовірніше, нагадує сторінку друкованого видання.

Виконане в 1598 році на Львівщині Євангеліє, навпаки, яскраво демонструє народні смаки, особливо в рослинних заставках з великих квітів, та ще й поданих у розрізі, з яскравими, насиченими кольорами¹⁴⁴. Мініатюри зроблені напівпрофесійно, однак, можливо, більш вправно за гравюрою, ніж у Євангелії 1591 року. І як останній приклад можна навести Євангеліє кінця XVI ст., переписане на галицьких землях, вірогідно, у Дрогобичі. Книгу прикрашають мініатюри з оточеними арками постатями євангелістів і рослинними заставками та обрамленням, виконаним у народному стилі, з плетінчастими ініціалами¹⁴⁵. Зображення написано вправно і, незважаючи на іконографічні спрощення, є високохудожнім. Найбільше, мабуть, дивує далека, явно позасвідома подібність до виконаних у такій самій примітивній манері каролінгських мініатюр¹⁴⁶. Про їхній генетичний зв'язок мова не йде.

Наведеними прикладами в жодному разі не вичерпується багата спадщина українського книжкового мистецтва кінця XVI ст. Поза увагою залишилися інші варіанти творчого поєднання орнаментальних мотивів. Водночас варто відзначити лише поодинокі заставки, характер яких наближений до гравюрного¹⁴⁷. Отже, українські ілюмінатори рукописів практично не сприйняли ту орнаментику, яка надзвичайно широко репрезентована в російській мистецькій традиції¹⁴⁸.

Суворою реальністю є те, що, на відміну від переписувачів рукописів, які іноді залишали в приписках свої імена, постаті ілюмінаторів майже невідомі. Не завжди сам каліграф виконував оздоблення книги, зокрема мініатюри. Щодо цього повчальним слід вважати приклад грецького каліграфа Матвія, в діяльності якого були московський, львівський та валаський періоди, чітко позначені стилем оформлення, до чого були причетні місцеві майстри¹⁴⁹.

Збережена до наших днів книжкова продукція XIII–XVI ст. дозволяє скласти загальне уявлення про шлях розвитку оздоблення українських рукописів. Сьогодні стало звичним сприймати її як складову духовної культури і мистецтва загалом. Усе тут відбувалося закономірно, у певному історичному контексті, і тому належно відзеркалювало найприкметніші історико-культурні явища.

ХУДОЖНЯ ОБРОБКА МЕТАЛУ

Комплекс мистецьких виробів з металу, природно, відігравав малозначну роль у загальній картині розвитку декоративно-вжиткового мистецтва. Проте на різних етапах еволюції традиції в ньому знаходили відображення важливі тенденції не лише власне мистецького процесу, а й поодинокі аспекти ширшої, загальноісторичної, ситуації. Тому, попри скромніше місце в культурній традиції та нині вже досить обмежене коло вцілілих пам'яток, металеве виробництво є не лише важливою складовою мистецького життя, а й водночас одним з тих його напрямів, у яких, відповідно до його внутрішньої специфіки, органічно віддзеркалювалися визначальні течії епохи.

Виготовлення металевих виробів, у тому числі з дорогоцінних металів, посідало важливе місце в культурі Галицько-Волинської держави. За самою природою “рухливе”, нерідко призначене для повсякденного вжитку, воно майже не збереглося в найголовніших і найхарактерніших взірцях: особливості його функціонування не дають надій на відкриття пам'яток, найпоказовіших для традиції. Дуже часто вони слугували “сировиною” для наступних поколінь майстрів, нищилися у зв'язку з наявними звичаями. Наприклад, з волі волинського князя Володимира Васильовича, відповідно до приписів християнського благочестя, було переплавлено й роздано бідним значну частину родинних скарбів, серед яких літописець відзначив золоті намиста бабусі князя та матері Олени, срібні тарелі, золоті й срібні кубки¹. Безслідно зникло також наповнення князівської скарбниці – те, що, за лаконічними розповідями польських хроністів, було захоплено на Високому Замку у Львові в 1340 році. За традицією до них мала належати золота діадема з дорогоцінними каменями, з якої згодом зробили хрест (Краків, Державна колекція витворів мистецтва на Вавелі). Легендою виявилася версія про корону князя Данила Романовича в митрі перемишльських владик (місцеперебування невідоме). Тому уявлення про розвиток металевого виробництва княжої доби формують здебільшого випадково віднайдені, насамперед при археологічних дослідженнях, менш вишукані зразки та літописні повідомлення, доволі докладні стосовно вибраних явищ мистецької культури Волині XIII ст.

На сторінках літопису окремі аспекти історії розвитку металевого виробництва згадуються хіба що цілком випадково і побіжно, як, скажімо, при описі заснування Холма, куди прибували ремісники різних фахів, зокрема “ковалі заліза, міді і срібла”². Конкретний холмський приклад, розбудована мережа міст та засвідчена на сторінках літопису виняткова мистецька активність представників правлячої династії в середині – другій половині XIII ст., а також наведені поодинокі її вияви вка-

зують на складення вже тоді розвиненої структури міського ремесла, органічною складовою якої були металеві виробництва. В окремих містах, де під княжою опікою працювали колонії вихідців із Західної Європи, переважно з Німеччини та Польщі, було зроблено перші кроки до характерного згодом для західноукраїнського регіону співіснування і тісного взаємозв'язку місцевої традиції з мистецьким досвідом західноєвропейських фахівців.

Основним джерелом інформації про металеві виробництва XIII ст. є Галицько-Волинський літопис з даними про його історію, що супроводжують опис правління князя Данила Романовича. Вони стосуються насамперед церковних дарів, таких, як обітниця справити дорогоцінну шату на ікону Спаса Збавителя у Мельниці³. Певне уявлення про маловідомий напрям еволюції мистецької традиції дає виклад деталей спорядження князя Данила, на яке німці, за словами літописця, “дивилися і багато дивувалися” (1248). Князь сидів у золоченому сідлі, його “стріли і шабля золотом оздоблені та іншими прикрасами, що аж дивно”⁴. Особливо яскравим був розвиток відповідного мистецького напрямку за часів правління волинського князя Володимира Васильковича. Найбільше відомостей зберегли описи княжих вкладів до церков та монастирів. Вони засвідчують надзвичайно розбудований характер тих майстерень, які обслуговували потреби княжого двору, – як стосовно охоплення певних видів професійної активності, так, мабуть, і щодо фахового рівня окремих виконавців.

Найдокладнішими є дані про церковне золотарство. Для церкви Благовіщення в Кам'янці на Берестейщині князь “начиння служебне викував срібне, і Євангеліє

Оклад Галицького євангелія. XIV ст.



апракос оковане сріблом”. Срібний літургійний посуд був також у церкві Святого Димитрія Солунського у Володимирі, для неї князь “ікону святої Богородиці окував сріблом з камінням дорогим”. Для Успенського собору у Володимирі “образ Спаса великого він окував сріблом [...] і начиння служебне позолочене з камінням дорогим... дав, і образ Спаса, окований золотом, з камінням дорогим, поставив”. Для Собору Різдва святого Іоанна Хрестителя в Перемишлі князь справив “Євангеліє апракос оковане сріблом з перлами”. Спасопреображенський собор у Чернігові отримав інше Євангеліє апракос – “оковане сріблом з перлами, і посеред нього (на оправі вміщено образ) Спаса з емаллю”. Соборові Святого Іоанна Богослова в Луцьку князь подарував великий срібний позолочений хрест з реліквією Святого Хреста. Згідно з оповіддю літопису, найщедріші дари отримала церква Святого Георгія у Любомлі. Володимир Василькович “прикрасив її іконами окованими і начиння служебне срібне викував”, Євангеліє апракос “окував... все золотом, і камінням дорогим із перлами.., і Деїсуса на ньому викувано із золота, образки великі з емаллю, чудові на вигляд, а друге



Релікварій святих Косми і Даміана. XIV ст., Маріацький костел, Краків

Євангеліє, теж апракос, обтягнуте золототканим єдвабом, і образок він положив на нього з емаллю – а на ньому – два святі мученики Гліб і Борис”. Князь також наділив церкву срібною і мідною кадильницями, на храмовий образ св. Георгія “гривну золоту положив... з перлами”, а на намісну ікону Богородиці – “намисто золоте з камінням дорогим”. Для церкви апостола Петра в Бересті князь “Євангеліє дав апракос, оковане сріблом, і служебне начиння викуване срібне, і кадильницю срібну”⁵. Цей перелік – єдине конкретне свідчення про окремі напрями золотарства Галицько-Волинської держави з викладом надзвичайно широкого спектру поодиноких аспектів його еволюції. Він фіксує розбудовану традицію, даючи уявлення про безслідно загублений важливий аспект культури епохи.

Численні церковні пожертви володимирського князя вказують на більшу кількість задіяних ремісників, можливо, навіть окрему золотарську майстерню, яка виконувала найрізноманітніші замовлення, послуговуючись практично всіма відомими тоді техніками і способами обробки матеріалів. На окрему увагу заслуговують наведені згадки про емалеві вироби, що свідчать про активну діяльність при княжому дворі емальєрів, мабуть, київської традиції, які на місцевому ґрунті продовжували це унікальне, а тому малорозвинене ремесло.

У літопису є лише поодинокі згадки про вироби світського призначення – зброю, пояси, намиста, золотий і срібний посуд, найважливішим свідченням про які є лаконічний опис родинних скарбів, що їх роздав перед смертю князь Володимир Василькович. Поза середовищем княжої еліти замовниками, безперечно, також були представники духовенства та боярства, проте відомостей про їхню активність практично не залишилося. Звичайно, ініціативи відповідного кола навіть віддалено не могли наблизитися до розмаху, у найзагальніших рисах окресленого скупкою літописною оповіддю про церковні дари князя Володимира Васильковича, хоча й були покликані відіграти свою роль у розвитку відповідного напрямку мистецької культури, а особливо в її поширенні за межами сфери функціонування найвищої елітарної традиції.

Певні особливості металевого виробництва княжої доби зберегалися досить довго. Зокрема, про оковані й прикрашені дорогоцінностями ікони містять згадки джерела і пізніших часів. В описі Спаського Красносільського монастиря в Луцьку (близько 1429 р.) ідеться про чотири ковані ікони та три з вінцями, а також дві золоті й чотирнадцять срібних “гривенець” на іконах⁶. Залишалися вони в церковній практиці й наступного періоду.

Акцентуючи увагу на золотарстві, літописний перелік дарів князя Володимира Васильковича засвідчує, що одним з важливих напрямів діяльності майстрів золотарського ремесла були оправи богослужбових книг. Скромнішим їх зразком є палітурки XIV ст. Галицького євангелія 1144 року. Вони обтягнуті тканиною, верхню прикрашає накладний литий срібний середник з “Розп’яттям” та кутові бляхи з

чотирма євангелістами, що разом досить щільно заповнюють верхню палітурку. Оправа “Слів святого Григорія Богослова” XIII ст. (РНБ) має лише фігурну металеву решітку.

Цілком унікальним є зроблений, вірогідно, у XIV ст. (коваль Самуїл, гравери Єлисей і Леонтій) мідний позолочений релікварій свв. Косми і Даміана (Краків, Маріацький костел)⁷. З обох його боків у техніці контурного гравіювання виконано цикл з чотирнадцяти сцен життя обох святих і текст молитви. На бокових стінках верха скриньки розташовано медальйони з погруддями святих, а на вузькому плоскому верхові – імена майстрів. Релікварій ілюструє скромніший рівень традиції, проте сферу її побутування без джерельних даних, що надає йому цілком виняткового значення унікального свідчення майже безслідно втраченого пласту культури.

Важливим напрямом золотарства було також виготовлення менш вишуканих, здебільшого дрібних прикрас, які були досить популярними в середовищі представників заможніших верств тогочасного суспільства. Значного поширення набули вироби зі срібла, які доволі часто знаходять як у поодиноких екземплярах, так і в складі численних скарбів, захованих під час монгольської навали 1240–1241 років, особливо на Чернігово-Сіверських землях, на Київщині, Середній Наддніпрянщині та в Києві. Прикладом з Волині є знайдений 1975 року скарб срібних речей у складі колтів, серезжок, підвісок, перстенів, намиста з Догоробужа (РОКМ)⁸. До найважливіших серед подібних відкриттів з-поза комплексу скарбів 1240–1241 років належать срібні вироби із цвинтаря в Терепчі поблизу Сянока (Історичний музей у Сяноку) при церкві XII ст., перебудованій у другій половині XII ст. Це винятково важливий комплекс пам'яток з південно-західної околиці Галицько-Волинського князівства.

Для виготовлення таких виробів скромнішого ґатунку широко використовували кам'яні матриці, виявлені, зокрема, у Києві, Галичі та Львові⁹.

Поряд із золотарством продовжували розвиватися й інші види обробки металу. Доволі поширеним було ливарництво. Діяльність його майстрів охоплювала широке коло робіт – від складних виробів монументального характеру до дрібного литва. Одним із перших прикладів можуть слугувати згадані в літопису двері церкви Святого Георгія в Любомлі¹⁰, а також, очевидно, мідний поміст церкви Святого Іоанна Златоуста в Холмі¹¹. З оригінальних зразків відоме дрібне лиття, насамперед мідні іконки та натільні хрести – енколпіони¹². Їх знаходять по всій Україні, а також за її межами. У цьому напрямі декоративно-вжиткового мистецтва значне місце посідали вироби київських майстрів. Окрім хрестів, поширення також набули мідні літі іконки. Досить розвиненим було й виробництво зброї з високомистецьким оздобленням, як-от скупно описане в літопису згадане спорядження Данила Галицького, відомої переважно у фрагментах і, звичайно, значно скромнішого характеру.

Окремою сторінкою історії ужиткового мистецтва є лиття дзвонів. Знанням центром їх виробництва був Київ. Звідси князь Данило Романович привіз дзвони для собору Святого Іоанна Златоуста в Холмі, інші було відлито в місцевих майстернях¹³. Для церкви Святого Георгія в Любомлі князь Володимир Василькович вилив “дзвони дивного звуку”, “яких не було в усій землі”¹⁴. Очевидно, княжа майстерня працювала в різних напрямках, а наведена згадка про двері любомльської церкви вказує, що вона успішно справлялася навіть з найскладнішими за технікою виконання завданнями. Унікальним оригінальним зразком ливарництва княжої доби є відомий львівський святоюрський дзвін майстра Якова Скори 1341 року (Львів, дзвіниця собору Святого Юра). Дзвін 1346 року зафіксовано ще в 1830-х роках на дзвіниці Успенського собору у Володимирі¹⁵.

Зміна політичної ситуації на українських теренах із середини XIV ст. й насамперед поступове входження впродовж другої половини століття частини західних земель до складу Польського королівства зумовило посилення на цих територіях певних тенденцій, започаткованих ще за часів розквіту Галицько-Волинського князівства. Най-



Скарб срібних речей. XIII ст., Догоробужа. РОКМ

важливішою з них стало наростання напливу німецьких колоністів як із самої Німеччини, так і з числа німецького населення міст Польщі, особливо Сілезії, а також подальший розвиток започаткованої ще в попередньому столітті структури міського ремесла з поступовим поширенням у ній рис західноєвропейського цехового зразка. Найяскравіше ці процеси відобразилися у Львові, який на продовження традиції епохи князя Льва Даниловича став центром приєднаних до Польщі земель “галицької” спадщини, унаслідок чого найвиразніше продемонстрував перенесення на місцевий ґрунт західноєвропейських за походженням моделей. Це добре видно за поодинокими фактами історії професійного середовища кінця XIV ст. Окрім українських майстрів, яких репрезентує золотар Яцько, до його складу входили також митці польського та німецького походження. Своєрідний акцент у строкату картину цього середовища

привнесли вірмени. Їхня активність не була винятковою особливістю Львова, вони жили також у Кам'янці-Подільському, багатьох містах Криму, їх присутність вносила істотний колорит у загальну картину окремих напрямів традиції, де вони проявили себе в золотарстві. Єдиним віднотованим майстром з-поза Львова є відомий за виставленим у Перемишлі документом 1369 року “коваль срібла” Матвієць¹⁶.

Львівський приклад яскраво показує, наскільки за нових історичних умов мінялося мистецьке життя, що, природно, вплинуло і на сферу металевих виробництв. На початку XV ст. у місті діяла ціла група вірменських золотарів¹⁷, існувала навіть посада міського золотаря¹⁸. Важливим осередком українського золотарства у цей час був Перемишль, де актові книги міського суду першої половини століття містять згадки про

**Майстер Яків Скора.
Дзвін. Бронза; лиття.
1341 р., собор Святого
Юра, Львів**



п'ятьох майстрів, про двох з них – Гочика та Юрка – упродовж тривалого часу (у 1429–1442 та 1434–1442 роках відповідно)¹⁹. На тих теренах, які в XIV ст. відійшли до Великого князівства Литовського, європейські фахівці, звичайно ж, працювали значно рідше, і традиція розвивалася поза виразнішим зовнішнім впливом.

Поодинокі оригінальні пам'ятки збереглися від другої половини XV ст., немов би відображаючи загальну зміну ситуації зі стабілізацією нового історичного становища українських земель. З них золотарство репрезентує срібний келих 1481 року львівського монастиря бернардинів, що за традицією належав св. Янові з Дуклі (Музей провінції бернардинів, Лежайськ). Новий етап переживало ливарництво, яке продовжувало розвиватися в різних регіонах. З доробку його майстрів зафіксовано дзвін 1476 року в церкві Покрову Богородиці в селі Сутківці на Поділлі²⁰ та невеликий дзвін 1484 року в церкві Успіння Богородиці в селі Андріївка на західній окраїні історичної Перемишльської єпархії (обидва втрачено).

Тенденції періоду стабілізації другої половини XV ст. отримали продовження в наступному столітті, що знайшло відображення як у комплексі писемних джерел, так і у фонді оригінальних пам'яток. Показовою є також значно ширша їх географія, що охоплює майже всі найважливіші терени формування тогочасної мистецької традиції.

Після тривалої перерви знову з'явилися відомості з київського середовища. З початку XV ст. золотарі згадуються в контексті міського цехового ремесла²¹. Від 1540-х років зафіксовані й збереглися оригінальні пам'ятки. Їх перелік розпочинає срібна кадильниця 1541 року – дар литовського підскарб'я Івана Горностає до Успенської церкви Києво-Печерського монастиря. Наступного року він справив до храму срібну оправу Євангелія (місцезнаходження не відоме). У 1546 році виконано срібний хрест із церкви села Михайлівка на Сумщині (місцеперебування не відоме) з гравійованим зображенням Розп'яття на чільному боці й Старозавітною Трійцею в медальйоні на перехресті рамен хреста на звороті.

Від самого початку століття накреслюється також розвиток окремих напрямів металевого виробництва на Волині. Великий литовський гетьман, князь Костянтин Іванович Острозький, у 1507 році подарував Троїцькому Дерманському монастиреві Євангеліє в срібній оправі з голубими емальми та литими фігурами розп'ятого Христа й предстоячих Богородиці та св. Іоанна Богослова, хрест і комплект для при-



Хрест (зворотний бік). Срібло. 1546 р., с. Михайлівка Сумської обл.



Чільний бік хреста (фрагмент). Срібло; лиття, гравірування. 1546 р., с. Михайлівка Сумської обл.

частя з чашею, диском та ложкою. В орнаментальних мотивах оправи Євангелія присутні елементи готичної традиції, що відображає ширшу тенденцію мистецьких інтересів князя, оскільки такі запозичення характерні й для пов'язаних з ним ікон. Можливо, його даром була також срібна рама ікони Богородиці, вкладеної до Троїцького монастиря в Межирічі (Троїцька монастирська церква, Межиріч). У 1517 році князь справив дзвін для Преображенської церкви в Дубно²². Старший син князя, Ілля, у заповіті 1539 року залишив срібний панцир на шати для ікон Богородиці та Богоявлення в Богоявленській замковій церкві в Острозі, ікони архангела Михаїла і, якщо вистачить, – іншої його ж ікони в Троїцькій церкві в Межирічі²³. Під 1545 роком зафіксовані й два острозьких золотарі, що разом виконували ремесло²⁴. Звертали ся волинські замовники й до майстрів з інших регіонів. Так, у 1559 році люблінський конвісар Францішек у Володимирі зобов'язався вилити для вінницького й брацлавського старости, князя Богуша Корецького, мідну гармату ва-

гою вісім центнерів й доставити її до Корця²⁵.

Розлога структура металевих виробництв на першу половину XVI ст. склалася у системі міського ремесла Львова. Першість у ній мали золотарі, яких було чимало, нерідко це були прибулі майстри з міст Польщі, а також Німеччини. Джерела містять дані про срібну фігуру Богородиці, яку після пожежі міста в 1527 році справив для кафедрального костюлу архієпископ Бернардин Вільчек²⁶. Надалі розвивалося ливарництво, насамперед виробництво дзвонів та гармат. Одним з раних їх зразків є скромно оздоблена львівська гармата 1544 року з гербом міста (ЛІМ).

Водночас окремі майстри, насамперед золотарі, працювали і в менших містах. Скажімо, золотарі Федір та Павло наприкінці 1530-х років віднотовані в Перемишлі (останній з них помер перед 1561 р.)²⁷, син перемишльського маляра Онацька Гнат († перед 1568 р.) поселився у Дрогобичі²⁸.

Факти та пам'ятки першої половини – середини XVI ст. вказують на активний розвиток різних напрямів металевих виробництв у всіх найважливіших мистецьких осередках українських земель. Проте зазначений період ознаменований не лише збереженням і примноженням традиції. Водночас окреслилися нові тенденції, зокрема, на західноукраїнських землях, що перебували у складі Польщі, послідовно розбудовувався мистецький напрям західноєвропейського родоvodu й у мистецькому синтезі на місцевому ґрунті підвищилося значення європейського елемента, посиленого напливом європейських майстрів традиційно німецького походження.

ГОНЧАРСТВО

Гончарство на українських теренах, як і інші види декоративно-вжиткового мистецтва, занепало під час монгольської навали. Найбільше постраждало міське ремесло, головні осередки якого було вщент зруйновано. Основою для його відродження стало сільське гончарство, яке не зазнало суттєвих втрат і тому частково зберегло надбання попереднього періоду. На поселеннях післямонгольського часу, розмішених неподалік від Києва (сс. Бортничі, Вишеньки, Козятин, Проців), археологи виявили гончарні вироби, які стилістично пов'язані з керамікою XII – першої половини XIII ст., що засвідчує продовження традицій давньоруського періоду¹. Однак значну частину досягнень давньоруського гончарства так і не було відроджено: виготовлення поліхромних архітектурних плиток, оздоблених розписом різнокольоровими емаллями, амфорок “київського типу”, великих корчаг для зберігання зерна, писанок тощо. Водночас протягом досліджуваного періоду українські гончарі розробили й засвоїли низку нових художньо-технологічних засобів, важливих для подальшого розвитку кераміки². У формах і навіть декорі багатьох виробів простежуємо вплив традиції виготовлення дерев'яного й металевих посуду, а також орієнтацію на досвід західноєвропейського цехового гончарства. Виробництво полив'яної кераміки, яке не переривалося під час монгольської навали, продовжувалося й розвивалося безперервно, що переконливо довів О. Тищенко³.

Застосування поливи розширилося в міському цеховому гончарстві в другій половині XV – першій половині XVI ст. У сільському ремеслі цей процес затримався до більш пізнього часу. Поливою (жовтою, брунатою, зеленою) вкривали переважно столовий посуд. Кухонний продовжували робити неполив'яним. Найчастіше він мав чорний або сірий черепок, рідше – сірувато-жовтуватий. Поступово зменшилася кількість димлених виробів, оздоблених ритуванням та відбитками штампа, поширився розпис у техніці описки, яким оздоблювали теракотовий посуд, зростає вага полив'яної кераміки⁴.

Час після монгольської навали був позначений швидким відродженням і розвитком міст. Важливу роль у міському гончарстві досліджуваного періоду відігравали цехи, що з'явилися в XIV ст. спочатку на західноукраїнських теренах, а протягом наступних століть поширилися в усіх українських землях⁵. Швидкому відродженню гончарства сприяло скорочення виробництва дерев'яного столового посуду, який було замінено керамічним. Крім того, гончарне ремесло майже не залежало від наявності металевих інструментів⁶.

Технологія гончарного виробництва значних змін не зазнала. Вона, як і раніше, мала такі головні етапи: добування глини, приготування глиняної маси, формуван-



Кахля. Глина, поливи; гончарний круг. Друга половина XV–XVI ст., с. Олесько Львівської обл. МЕХП ІН НАНУ. За А. Колупаєвою

диск ногами, гончар на верхньому диску, який рухався завдяки спицям, формував виріб зі шматка глини. Декор у техніці ритунання або за допомогою відбитків штампа виконували одразу після виточування виробу, який потім зрізали з круга й підсушували. Відтак здійснювали випалювання, для чого, як і в попередній період, застосовували двокамерні горна⁹. Достеменно невідомо, яким способом наносили поливу – сухим чи вологим. Можна припустити, що гончарі застосовували сухий спосіб: свинець розмелювали, змішували з кварцовим піском і натрущували на виріб, змащений якоюсь речовиною, здатною затримувати порошок на поверхні. О. Тищенко зазначає, що в досліджуваній період гончарі застосовували як свинцеві, так і безсвинцеві поливи, хоча останні впродовж наступних періодів поширення не набули¹⁰. Свинцеві поливи використовували досить обмежено. Починаючи вже з XV ст., на окремих зразках застосовували прийом, який згодом в українському народному гончарстві дістав назву “крайкування”. Задля економії поливи та зміцнення черепка в найуразливішому місці її наносили по краях вінець посудини – глечика, горщика або миски. Місця нанесення поливи вкривали білим ангобом, що підсилювало декоративний ефект і підкреслювало колір поливи, який не зливався із сіруватим тлом черепка¹¹. Одним з найдавніших зразків посуду, при виготовленні якого було застосовано прийом “крайкування”, є фрагмент тареля XV ст. з жовтуватим черепком, що знайдений в с. Білгородка на Київщині¹².

Асортимент виробів українських гончарів упродовж досліджуваного періоду поступово розширювався і став досить різноманітним: архітектурна кераміка, посуд, побутові речі, пластика.

Важливою галуззю архітектурної кераміки, починаючи від другої половини XIV ст., стало кахлярство. На українських теренах, як і в країнах Північної Європи, перші груби для обігрівання приміщень з’явилися ще в давньоруський період¹³. Згодом для збереження тепла в стіни печі почали вставляти кахлі, які поширилися спочатку на західноукраїнських землях у замках польсько-литовської шляхти¹⁴. Починаючи від XIV – початку XV ст., кахляна піч набувала дедалі вагомішого значення в оформленні інтер’єру житла заможних верств населення.

ня й декорування виробів, покриття їх поливою (або без нього), випалювання. Спосіб приготування глиняної маси відомий завдяки етнографічним матеріалам XIX–XX ст. і лише частково – завдяки археологічним дослідженням. Глину подрібнювали, заливали водою і старанно вимішували, видаляючи домішки. Деякі археологи вважають, що в післямонгольський період склад глиняної маси був іншим, ніж у давньоруські часи⁷: вона стала щільнішою, з домішками дрібного піску⁸.

У другій половині XIII – першій половині XVI ст. ножний гончарний круг, так званий спицевий або карусельного типу, поступово витіснив ручний (спочатку в містах, а згодом і в сільській місцевості). Він складався з двох дисків – верхнього й нижнього, – з’єднаних спицями й насаджених на нерухому вісь. Обертаючи нижній



Кахлі. Глина, поливи; відтискання у формі. Друга пол. XV – початок XVI ст. МЕХП ІН НАНУ. За Г. Івашків



Кохлі. Глина, полива; відтискання у формі. Друга половина XV – початок XVI ст. МХП ІН НАНУ. За Г. Івашків



Щодо виникнення та еволюції кахель в Україні в мистецтвознавчій літературі існує два основні погляди. О. Тищенко вважав, що українські кахлі були закономірним наслідком розвитку давньоруських облицювальних плиток, які “отримали” румпу і стали застосовуватися для облицювання печей¹⁵. Прихильники другого погляду (поміж них – Ю. Лащук, який підтримував думку західноєвропейських дослідників) переконані, що розвиток кахель в Україні відбувався таким самим шляхом, як і в Західній Європі, – від горщикових і мискових, які вмуровували в стінки печі отвором назовні, до кахель у вигляді плитки з румпою, отвір якої розташовували до стіни¹⁶. Дослідники молодшого покоління, зокрема Л. Виногородська, О. Попельницька й А. Колупаєва, підтримали думку Ю. Лащука¹⁷.

Найдавніші українські кахлі (XIV–XV ст.), так звані горщикові, були циліндричної форми, із розгорненими вгорі стінками; мали круглий, квадратний, трикутний або у вигляді квадрифоля отвір. Наприкінці XV – на початку XVI ст. виникли гратчасті кахлі, за формою подібні до горщикових, з отвором, доповненим пластиною з прорізним орнаментом. Водночас з’явилися мискові кахлі з невисокими широко розгорненими стінками, денця яких оздоблювали рельєфним декором. Усі ці кахлі вмуровували в стіни печі отворами назовні. У кінці XV – на початку XVI ст. гончарі почали виготовляти коробчасті кахлі, які поступово витіснили мискові. Коробчасті кахлі склалися з прямокутної або квадратної глиняної пластини, оздобленої рельєфним декором, та коробчастого виступу – румпи. Такі кахлі монтували чільним боком назовні, а румпою до вогню¹⁸.

Кохлі були переважно теракотовими. Найчастіше мали сірий, сірувато-сталевий або світлий сірувато-вохристій черепок. Румпи тривалий час залишалися підкреслено широкими, що доводить зв’язок коробчастих кахель з давніми горщиковими або мисковими їх різновидами. Чільний бік кахель був квадратним або прямокутним. Поверхня його рівна або складалася з двох увігнутих частин, розташованих

під кутом. Нерідко кахлі мали рамку – вузьку або широку профільовану. Пояскові кахлі були прямокутної, видовженої по горизонталі форми й мали опуклий чільний бік. Декор виконували у високому рельєфі. Існує думка, що його особливості формувалися під впливом різьблення на дереві та камені, а також “багаторядового врізаного декорування глиняного посуду”¹⁹: з дерева й каменю вирізали форми для відтискування чільного боку кахель.

У декорванні найдавніших українських кахель переважали геометричні, рослинно-геометризовані, рідше – рослинні та зооморфні мотиви. Трапляються зображення людей (поодинокі постаті, вершники, сюжетні сцени). У вирішенні декору кахель досліджуваного періоду, що походять з Кам’янець-Подільського, Львова,

Чернівців, Ужгорода, Хотина та інших міст, простежується вплив готики, “який виявився в іконографії, в деяких композиційних рішеннях, у застосуванні високих рельєфів та в елементах натуралізму, притаманних готичному різьбленню”²⁰. Трапляються обрамлення, що нагадують елементи готичної архітектури (уламок кахлі з Хотина, що зберігається в Чернівецькому краєзнавчому музеї)²¹. З приводу впливу готики на українські кахлі Л. Данченко зазначає: “У характері орнаментальних мотивів, у зображеннях людей та тварин, виконаних у високому пластичному рельєфі, відчувається певний вплив західноєвропейської готики”²².

Серед мотивів декору кахлів – різноманітні зубці, трикутники, ромби, розети, криноподібні елементи. Типовою є центрична композиція з розетою. На більш ранніх зразках розетку виконано в підкреслено високому рельєфі, а додаткові елементи – у невисокому. Прикладом можуть слугувати кахлі з Національного історико-архітектурного заповідника “Кам’янець”. В одній з них центр великої чотирипелюсткової розети вирішено у вигляді напівсфери з нанесеною на неї шестипелюстковою розетою, утвореною радіально розміщеними смугами з маленькими колами. Пелюстки великої розети мають вигляд великих видовжених трикутників, між якими розташовані спарені списоподібні елементи. Кахлю обрамлено профільованою рамою, на скошеній частині якої розміщені зубці з рисками²³. Трапляються також кахлі з багатопелюстковою розетою, облямованою квітами або трилисниками, доповненими зубцями, виконаними в невисокому рельєфі²⁴. Подібне розташування орнаментальних мотивів бачимо й на вкритій зеленою поливою кахлі XVI ст., що походить з Луцького замку²⁵. Декор, виконаний у порівняно невисокому рельєфі, має центричну композицію: багатопроменева розета, уписана в квадрат, у кутах якого розташовано рослинні геометризвані мотиви, що нагадують “сосонки”. Широке обрамлення кахлі заповнено зубцями. Досить поширений також різновид композиції, утвореної рельєфними смугами, що ділять поверхню кахлі на ромби, квадрати, шестикутники тощо, у яких розташовано дрібні елементи. На теракотовій кахлі з Острозького замку – це різні варіанти криноподібних мотивів²⁶. У першій половині XVI ст. побувала й рослинна орнаментика, що засвідчує фрагмент кахлі із с. Білгородка, вкритої зеленою поливою²⁷.

Серед зооморфних мотивів найпопулярнішим було зображення лева. У НМУНДМ експонується унікальна кахля XV ст., що походить з Києва, із зображенням лева з видовженим тулубом, відкритою пащею, хвостом, що завершується криноподібним елементом. Зображення виконано в підкреслено високому рельєфі. Рослинну орнаментика, що доповнює зооморфний мотив (розета над головою звіра та гілки), виконано в невисокому рельєфі. Кахля з подібним декором, датована кінцем XV ст., зберігається в НМІУ²⁸. Аналогічне зображення лева (однак з повернутою назад головою) міститься на кахлі з Язловецького замку, що на Тернопільщині (також



Горщик. Глина; гончарний круг. XV–XVI ст. НМІУ. Світлина О. Клименко

Посудина. Глина, полива; гончарний круг. XIV–XVI ст., Київ. НМІУ. Світлина О. Клименко





Кухоль. Глина; гончарний круг, ритування, відбитки штампа, димлення. XIV–XV ст., Київ. НМІУ. Світлина О. Клименко

У другій половині XIII – упродовж XV ст. на повільному гончарному крузі ще продовжували виготовляти товстостінний посуд з невисокими, трохи розгорненими вінцями, м'яко наміченими плічками, оздобленими ритованими смугами, “кривульками”, відбитками зубчастого коліщатка³⁴. Водночас виготовляли посудини з тонким, добре випаленим черепком, чітким силуетом і виразнішим декором³⁵. Їх виробляли на ножному гончарному крузі.

Як і в усі часи, найпоширенішим різновидом кухонного посуду в досліджуваній період був горщик, який мав кілька варіантів розмірів і форм. Так, побутували горщики, які нагадували яйцеподібні давньоруські посудини. Поступово їхні пропорції ставали стрункішими, плічка більш опуклими, а розмір денця зменшувався³⁶. У горщиків кінця XIII–XV ст. Л. Виногородська відмічає зміни в конфігурації верхньої частини. Вона розрізняє три основні групи цього посуду: першій із них притаманні потовщення вінець ззовні, своєрідне профілювання шийки, яка стала коротшою і конусоподібно розширилася до плічок. Горщики цієї групи, із сірим черепком, порівняно приземкуваті й оздоблені вузькими смугами, “кривульками”, рядами насічок або заглиблень, виконаними паличкою. Горщики другої групи мають світлий, майже білий черепок, “стрункі пропорції і потовщені зовні підквадратні вінця, які часто прикрашаються по краю защипами. Вінця плавно переходять у тонку шийку і опуклі плічка. Орнаментовані вони звичайно горизонтальним рифленням по плічках, яке іноді покриває і частину тулуба. Зсередини такі горщики часто вкриті салативою поливою”³⁷. Теракотові з червоно-вохристим черепком горщики третьої групи вирізняються потовщеними конусоподібними або заокругленими вінцями, на внутрішній поверхні яких розміщено жолобок. Оздоблені вони вузькими ритованими смугами, іноді декор зовсім відсутній”³⁸. Горщики XV–XVI ст. “мають потовщені валикоподібні, дзьобоподібні та у вигляді козирка вінця”³⁹. На теренах сучасної Чернігівщини горщики були більш приземкуватими й широкоротлими, на Поділлі вони мали порівняно струнку форму з похилими плічками й навислими вінцями⁴⁰.

Горщик. Глина; гончарний круг, ритування, відбитки штампа. XIV–XV ст., Галич. За вид.: Галич: фотоальбом, 2005



У XV–XVI ст. асортимент кухонного й столового посуду значно розширився. У цей період виробляли горщики, глечики, тикви, ринки, сковорідки, макітри, покришки, миски-покришки, миски, тарелі, кухлі, чарки, соусники тощо.

Продовжували виготовляти глечики, що їх використовували для зберігання молока та інших рідин. XIII–XIV ст. датовано глечик з ритованим зображенням обличчя (зберігається в НІЕЗ “Переяслав”) ⁴¹. Зрідка трапляються вузькогорлі посудини, які в українській народній кераміці дістали назву “тиква”, або “банька”. О. Тищенко розглядає лише одну тикву з Луцького краєзнавчого музею, яку беззастережно можна віднести до розглядуваного періоду ⁴².

Макітроподібні посудини відомі на українських теренах з давніх часів. У післямонгольський період побутовували макітри з високими розгорненими стінками, майже випрямленими вгору, та миски-макітри з широко розгорненими стінками та відгнутими вінцями ⁴³.

З-поміж кухонних видів посуду, що був поширений у досліджуваній період, трапляються також ринки та сковорідки з ручкою-“тулійкою”.

Серед столового посуду (на відміну від домонгольського періоду) найуживанішими були миски. Вирізняються кілька варіантів їхньої форми: 1) миски із заокруглено розгорненими стінками; 2) миски, стінки яких мають ребро; 3) миски, що походять від миски-покришки: “з плескуватим денцем та красиво розробленими, видовженими назовні вінцями” ⁴⁴.

Полумиски, як вважає О. Тищенко, з’явилися в українській кераміці в XIV ст. і походять від металевих посуду ⁴⁵. Однак, на нашу думку, цей тип посуду мав аналогії серед виробів давньоруського періоду і міг бути генетично пов’язаний з візантійськими тарелями, витоки форм яких з металевих першоджерел також не виключаються. Характерною рисою цього різновиду посуду є широко розгорнена (горизонтально або під невеликим кутом) верхня частина стінок. Вузькі вінця піднято вгору або вирішено у вигляді валика.

Виготовляли в цей час і тарелі, походження яких О. Тищенко виводить від форми полумиска ⁴⁶. Із цим навряд чи можна погодитися: на нашу думку, форму тареля також доцільно пов’язувати з візантійською традицією.

До столового посуду відносять соусники, які згадував І. Вишенський наприкінці XVI ст. Це невеликі за розміром і різні за формою посудини, у яких подавали на стіл соуси, приправи, спеції тощо. Для зручності в користуванні соусники мали від двох до шести ручок ⁴⁷.

Серед посуду для пиття, що побутовував у другій половині XIII – першій половині XVI ст., трапляються кухлі, келихи, чарки. Одним з найдавніших зразків є кухоль, знайдений на горі Киселівці в Києві, який датовано XIV–XV ст. (зберігається в НМІУ) ⁴⁸. Він темно-сірий, майже чорний; за формою нагадує металеві прототиби, угорі та внизу декорований смугами геометричного орнаменту. Келихи за формою подібні до давньоруських зразків. Чарки мають розгорнені вгорі стінки й круглу основу ⁴⁹.

Друга половина XIII – перша половина XVI ст. – один з найменш досліджених періодів в історії українського гончарства. Археологи продовжують опрацьовувати матеріал, який, безсумнівно, дозволить відтворити детальнішу картину розвитку цього провідного виду українського декоративно-вжиткового мистецтва.



Світильник. Глина; гончарний круг. XV–XVI ст., Київ. НМІУ. Світлина О. Клименко

ВИГОТОВЛЕННЯ ХУДОЖНЬОГО СКЛА

У XII–XIII ст. завдяки значним професійним здобуткам майстрів давньоруське склярство було готове до переходу на вищий рівень виробництва, незалежний від технологій і складників східновізантійського склоробства. Насамперед було винайдено склад шихти, де замість соди чи золи морських рослин із вмістом натрію було введено золу місцевих континентальних дерев, яка містила калій, – її можна було добувати в необмеженій кількості на теренах Русі. Це дозволило київським склоробам навчитися видувати вироби з трикомпонентного скла власного виготовлення, більше не залежати від імпоротної сировини та розширити місцеве виробництво, оскільки попит на скляну продукцію невпинно зростає. Перед монгольською навалю київські склороби вже видували скляний посуд в одночастинні й двочастинні форми. Археологи знаходили такі форми під час розкопок у Києві та Галичі.

Після монгольської навали на території південноруських земель ремесла на певний період занепали. Це стосувалося і склоробної справи. В археологічних шарах другої половини XIII ст. скляні вироби київського походження відсутні: немає ні посуду, ні віконниць, ні перснів, ні намистин, що пов'язується спустошенням Києва монголами¹. Багато ремісників потрапили в полон, інші втекли в безпечніші місцевості. Однак під час археологічних досліджень останніх десятиліть виявлено, що розвиток ремесла в Києві тривав і в післямонгольський період, що продовжували існувати майстерні з виготовлення свинцево-кремнеземної поливи для покриття кераміки. На території Києво-Печерської лаври в житлі другої половини XIII ст. знайдено фрагменти посуду, вкритого зеленою поливою, з патьоками поливи на зовнішніх стінках². На подвір'ї Воскресенської церкви поруч з Києво-Печерською лаврою в начинні житла XIV ст. зафіксовано кераміку з патьоками темно-зеленої поливи із зовнішнього боку³. Ці знахідки свідчать про існування поблизу монастиря скляного виробництва, можливо, найпростішого, лише для покриття керамічних виробів.

У провінціях і місцевостях, яких не торкнулася монгольська навала, протягом кількох десятиліть (мабуть, до кінця XIII ст.) також продовжували виготовляти скляні браслети та полив'яну кераміку. У другій половині XIII ст. продовжували виробляти скляні браслети в північноруських землях (Новгород, Смоленськ, Москва, Полоцьк), останні знахідки яких датовано серединою XIV ст.⁴ Це стосується і таких регіонів України, як Полісся, Волинь, а також західних територій. Археологічні знахідки останніх десятиліть на пам'ятках Середньої та Нижньої Наддніпрянщини того періоду дозволяють говорити про збереження давньоруського склярства протягом певного часу і в центральних регіонах України⁵. Такі знахідки нечисленні

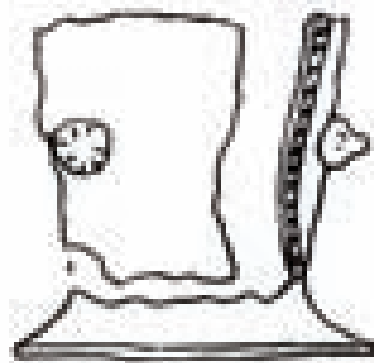
(випадкові плями поливи на горщиках, фрагменти полив'яних предметів і скляних браслетів тощо), але вони вказують на існування в цих місцях скловаріння, хоч і обмеженого в асортименті та обсязі. Так, під час археологічних досліджень на території Зарубського монастиря XI–XVI ст. (колишнє с. Монастирьок Канівського району Черкаської області), що згодом став Трахтемирівським Успенським козацьким монастирем, знайдено фрагменти горщиків зі світлої глини другої половини – кінця XIII ст. з плямами світло-зеленої свинцевої прозорої поливи на стінках і денці⁶. Це свідчить про існування на його території гончарного виробництва та виготовлення скляної маси для покриття виробів. Поруч з керамікою знайдено два фрагменти кручених скляних браслетів сіро-зеленого та сіро-блакитного кольору. На давньоруському поселенні поблизу с. Григорівка (Канівське узбережжя), що існувало й після монгольської навали, у житлі середини – другої половини XIII ст. знайдено фрагмент білоглиняного горщика, вкритого з обох боків світло-зеленою прозорою поливою⁷. Під його вінчиком містився круглий отвір, зроблений, мабуть, під час ремонту посудини, що на той час використовували як прикрасу (оскільки зі зруйнованого Києва, який у давньоруський час був постачальником скляних виробів, подібний товар уже не надходив).

Фрагменти столового полив'яного посуду та скляні браслети було виявлено на поселеннях післямонгольського періоду на Чернігівщині. Так, на поселенні Поймадругої половини XIII – XV ст. поблизу с. Шестовиця разом із керамікою того часу знайдено фрагмент білоглиняного тонкостінного келиха на піддоні, вкритого зеленою поливою і прикрашеного характерними для західноєвропейського посуду випуклими розетками по стінках. Це засвідчує, що місцеві ремісники знали на предметах скляного імпорту і намагалися наслідувати його⁸.

На території Нижньої Наддніпрянищини, де на культуру значно впливало кочове населення, у другій половині XIII – XIV ст., коли зникають скляні вироби кийського походження, з'являються намистини зі скляної пасти (так звані вічкові) і предмети з кашину золотоординського походження, вкриті поливою⁹. Однак подекуди під час розкопок на поселеннях трапляються також фрагменти невеликих (діаметр – 5–6 см) скляних посудин із прозорого скла, прикрашені опуклими “шишечками”, мабуть західноєвропейського виробництва¹⁰, датовані XIV ст.

Вплив золотоординської культури позначився й на теренах Поділля та Волині. На території замчиц XIV–XV ст. на Поділлі (с. Пилява Хмельницької області, с. Сокільці Вінницької області та ін.) було знайдено вічкові скляні намистини¹¹.

Фрагменти керамічного посуду, вкритого, як правило, зеленою поливою, археологи знаходять під час розкопок споруд XIV–XV ст. Так, під час розкопок замку XIV–XV ст. в с. Зіньків Хмельницької області знайдено сковорідку-лагку на трьох ніжках, яка була вкрита зсередини поливою темно-зеленого кольору



Келих (прорис). Глина, полива. XIV–XV ст., Чернігівщина

Бокал (фрагмент). Скло; видування, гравірування. XV–XVI ст., Замок Ракочі, Меджибіж Хмельницької обл.



по червоному черепку¹². Фрагменти горщиків, укритих салатною поливою по світлому черепку, знайдено в житлах XIV–XV ст. в Новгороді-Сіверському¹³.

Як бачимо у середині XIII, у XIV і, мабуть, у XV ст. на теренах України склоробна справа існувала в основному в найпростішому вигляді: варили двокомпонентне і, можливо, трикомпонентне скло, що містило свинець і золу, для виготовлення поливи на керамічні вироби. Таке виробництво відбувалося в невеликих примітивних майстернях у містах і поселеннях, де оселялися склороби, тікаючи від монгольських завойовників. Ці відомості свідчать про збереження в XIII–XV ст., незважаючи на занепад ремісничих традицій, технології виготовлення свинцево-кременеземного скла, з якого в XVII–XVIII ст. почали знову виготовляти калійно-свинцево-кременеземне (кришталеве) скло за київським рецептом, але вже з використанням марганцю для висвітлення та надання прозорості.

У середині – другій половині XIII ст. виробництво скла продовжувало існувати й у Галицько-Волинському князівстві¹⁴, про що є згадки в Галицько-Волинському літопису. Зокрема, вказано, що при оздобленні церкви в Холмі, яку збудував Данило Галицький у 1259 році, використовували кольорове скло високої якості, так зване вітражне скло, виконане в техніці глазурування¹⁵. Віконниці були не обов'язково місцевого виробництва. Імовірно, вітражне скло для церкви постачали із Західної Європи, де ним прикрашали вікна романських храмів. Однак на території південно-руських земель таке скло не поширилося, обмежившись переважно територією Галицької Русі, хоча в XVII ст. Павло Алеппський під час своєї подорожі по Україні згадує про вітражні вікна в Уманському замку¹⁶. Слід зазначити, що на західноєвропейських картинах і мініатюрах XV–XVI ст. вікна в багатьох будинках зображені вже зашкленними шестикутними та чотирикутними віконницями. На теренах України під час археологічних розкопок також іноді трапляються фрагменти фігурних віконниць. Але вікна в палацах і будинках склили переважно круглими віконницями, а в селянських житлах їх використовували і в XIX ст., що бачимо на акварелі Т. Шевченка¹⁷.

У законодавчих актах Великого князівства Литовського XIV–XVI ст. неодноразово згадуються “гутники”, “склярі”, що свідчить про наявність у ті часи на території князівства, до якого належала й Україна, склярень і гут. Варто зазначити, що при згадці

**Кубки. Скло; видування.
Кінець XV–XVI ст., Київ.
За В. Рожанківським**



“склярів”, мабуть, ішлося про склоробів, майстерні яких, як і в давньоруські часи, були розташовані в містах, і які виготовляли поливу для архітектурно-декоративної кераміки (кахлі, підлогові плитки) та посуду. Деякі дослідники вважають, що оскільки райони на північ від Києва були менш спустошені, порівняно із Середньою Наддніпрянщиною, то виробництво скла на Поліссі і в Північно-Західній Русі витримало монгольську навалу і, ймовірно, стало базою, на якій розвинулося українське гутництво та виникли перші склоробні мануфактури¹⁸. Слід згадати, що вже в XIII ст. під час розквіту давньоруського склярства, коли попит на скляний посуд і віконниці зростає, виникла необхідність здешевлення процесу виробництва скла. Це було досягнуто шляхом вилученням зі складу скломаси для виготовлення посуду та віконниць дорогого й дефіцитного свинцю і часткової його заміни поташем. Вилучивши зі складу свинець, міські майстри подолали значні труднощі на шляху до масового виробництва віконного скла та посуду. Однак для виготовлення поташу та подальшого варіння скломаси із суміші поташу, піску й вапняку потрібно було багато деревини, тому склярні почали поступово розташовувати в лісах, ближче до джерел палива й сировини. Для додаткового отримання поташу склороби збирали золу й попіл у місцевих жителів, які за принесену сировину отримували скляні вироби. Цей процес зафіксовано в документах XVIII ст.¹⁹ На нашу думку, він існував і в XVI ст.

Не можна однозначно стверджувати, коли точно з'явилося гутне виробництво на території України, але, ймовірно, воно виникло в західних регіонах під впливом європейського гутництва. Мабуть, тому перші гутні мануфактури зафіксовано в джерелах саме на цих територіях. Польський дослідник С. Моравський на основі архівних матеріалів фіксує існування в 1493 році скловарного виробництва на околицях м. Новий Санч (нині територія Польщі)²⁰. Відомий дослідник українського склярства В. Рожанківський вважає, що таких майстерень на цій території було чимало, і пояснює це напливом утікачів із Середньої Наддніпрянщини та Лівобережжя, серед яких були й склярі, котрі організували місцеві скловарні²¹. Однак на околицях Нового Санча й інших міст Західної України зафіксовано вже новий вид скляного виробництва – гуті, а не міські склярні, характерні для давньоруського часу.

Перші відомі писемні згадки про гуті в Західній Україні належать до середини XVI ст.²², хоча гута в Новому Санчі датується кінцем XV ст. На теренах Київщини, Полтавщини, Чернігівщини відомості про гуті з'явилися лише в XVII ст. У польських архівних матеріалах збереглися згадки про існування в середині XVI ст. гут на західних землях України, що розташовувалися ближче до територій Західної Європи, переважно на Львівщині – неподалік давнього Галича, Белза, Потелича²³. За цими документами, більшість гут існувала недовго – від кількох до десяти років. Згодом їхнє розташування змінювалося, що пов'язане з використанням сировини (дрова, кварцовий пісок і вапняк) на певному місці, оскільки виробництво скла потребувало багато палива для виготовлення поташу, необхідного для шихти та варіння скла. Тому поряд із гуттою завжди була буда, де виробляли поташ з деревної золи. До того ж, згідно з документами, наявність буд на території України фіксується ра-



Кубок. Скло; видування, ліплення. Кінець XV – XVI ст., Київ. За виданням: Українське народне мистецтво

Зразки скляного посуду на малюнку XVI ст. За М. Дамбровською



ніше, ніж власне гуті. Так, відомо, що вже в середині XVI ст. з України, зокрема з Волині, з маєтків К. Острозького, Сангушка та інших власників земель вивозили попіл у значній кількості (мабуть, для виготовлення скла) у західні країни, насамперед у Польщу до Гданська, де був попільний двір²⁴. І тільки в останній чверті XVI ст. в документах з'являються свідчення щодо провезення разом із попелом і "лісового товару", а саме – скляних виробів²⁵. Це дає підстави вести мову про недостатню розвиненість гутного виробництва в той період і його незначні обсяги, що задовольняли потреби лише землевласників і мешканців навколишніх поселень. Через певний час ліс навколо гут і буд випалювали, звільнену площу (майдан) використовували для землеробства, а гуту переносили на інше місце. Лише деякі гуті існували протягом тривалого часу, наприклад гуті під Потеличем, що фіксуються в джерелах середини XVI – XVII ст., але їхнє місцезнаходження також постійно змінювалося²⁶.

Географія гутництва насамперед пов'язана з лісами як джерелом палива та кварцовим піском – основним складником скломаси. Тому гуті були розташовані в західних і північно-західних районах Правобережної України, багатих на таку сировину. Як слушно зазначила дослідниця Ф. Петрякова, гутні промисли (саме так їх слід називати, оскільки вони вже не є міським ремеслом, але ще й не становлять мануфактури) на перших етапах свого розвитку в Україні в XV–XVI ст. мали доволі складну структуру, що була пов'язана не лише зі склярством, яке ще не досягло того ступеня розвитку, аби бути єдиним джерелом доходів, тому склярі займалися частково й хліборобством, й іншими справами²⁷. Гуті функціонували не весь рік, а сезонно, із перервами на літні сільськогосподарські роботи та ремонт скловарних печей, які зазвичай були невеликих розмірів, зроблені з глини й тому швидко руйнувалися. Гуті належали до системи господарства натурального типу, і їхній зв'язок з ринком не був постійним, він мав стихійний характер, оскільки скляні вироби здебільшого виготовляли для потреб обмеженого кола споживачів – власників землі²⁸.

Ініціатива щодо заснування гут на території України, на відміну від західноєвропейських гут-мануфактур з розвиненими ринковими відносинами, часто належала орендарям-відкупникам, які зналися на гутній справі та вміли організувати виробництво скла. Торгівля гутним склом не виходила за межі місцевого ринку. Оскільки гуті були невеликих розмірів (одна-дві печі на кілька горщиків зі скломасою), то залишки скляного начиння, що його не забирали для своїх потреб власники землі та гуті, розповсюджувалися в окрузі. Власники земель (монастирі, магнати, феодали), центральна та міська влада охоче підтримували гутників, оскільки це виробництво набирало сили, а скляні вироби та віконниці, необхідні для будівництва палаців, монастирських споруд і церков, мали дедалі більший попит, а отже, були прибутковими для власників. У Європі в XIV–XV ст. заможна верхівка суспільства (зокрема й феодали Волині та Поділля) користувалася венеціанським склом, що набуло поширення

в той період. Однак воно було тонким, крихким і дорого коштувало, тому використовувалося переважно на урочистих прийомах. Для домашнього вжитку застосовували скло місцевого гутного виробництва, яке почало активно розвиватися в європейських країнах у XIII–XV ст. На теренах України його розвиток почався наприкінці XV –у XVI ст., насамперед у західних і північно-західних районах.

Деякі відомості про економічне та правове становище українських гутників XVI ст. містяться в польських архівних матеріалах. Оскільки гутники на теренах України, як і все сільське населення, повністю залежали від власника землі, то вони були зобов'язані платити натуральний або грошовий податок (чинш) за надану їм можливість користуватися угіддями з лісом та мати інші пільги. Нерідко обидві плати поєднувалися. Так, гута в с. Панків на Львівщині сплачувала такий чинш: “6 злотих, 12 грошів, скляниць 500 і шиб, скільки потрібно власнику”²⁹. Гута в с. Небилове – “скляниць та скла на оболони, скільки потрібно пану воеводі”³⁰. Із цих цитат довідуємося, що в XVI ст. в гутах виготовляли переважно скляниці (посуд для пиття), шибки (круглі віконниці) і оболони (віконниці прямокутної та інших форм).

Пам'ятки українського гутного скла XV–XVI ст. фіксуються під час археологічних досліджень переважно у вигляді фрагментів, які в деяких випадках дають можливість реконструювати форму посудини та створюють загальне уявлення про асортимент і мистецькі особливості скляної продукції³¹. Асортимент виробів українських гут зазначеного періоду складався в основному з посуду для пиття та віконниць. Скляний посуд XV–XVI ст., що подекуди трапляється на теренах України серед археологічних матеріалів, згадується в історичних джерелах під загальною назвою “скляниці” (посуд для пиття).

Уперше скляниці були зафіксовані В. Хвойкою та І. Хойновським під час розкопок на території Десятинної церкви в Києві³². Значну їхню частину було знайдено І. Хойновським на місці великокнязівського двору й помилково віднесено ним до давньоруського періоду, хоча вони значно відрізнялися за зовнішнім виглядом і, мабуть, за технологією виготовлення³³. На відміну від тонкостінних давньоруських посудин природного жовтуватого кольору, тюльпаноподібних, конічних та інших форм, прикрашених іноді наліпленими тонкими скляними нитями, ці вироби мають товсті стінки, позначені недосконалістю виготовлення й декорування. Їхні пропорції та архітектоніка “незграбні”, що свідчить про недостатній



Кубок і склянка. Скло; видування, ліплення. XVI–XVII ст., Київ. За В. Рожанківським

Чарки. Скло; видування, ліплення. XVI ст., Київ. За В. Рожанківським





Кубки. Скло; видування, ліплення. XVI–XVII ст., Луцьк. ДІКЗ “Старий Луцьк”



рівень володіння майстрами формою та матеріалом. За якістю ці речі репрезентують уже наступний етап розвитку скляного виробництва, головною ознакою якого була нова технологія (зі складу шихти було вилучено свинець, який замінив вапняк, а згодом – вапно) при використанні давньоруської техніки і пластичної обробки скляних виробів.

Загальне тлумачення назви “гутне скло” – це скло, яке декорують у гарячому стані біля скловарної печі. Були й інші способи декорування скляних виробів XV–XVI ст. (гравірування, розпис емаллю тощо), які виконувалися не обов’язково біля печі, а найчастіше застосовувалися в міських склярнях. На теренах України досі не виявлено скляних виробів XV–XVI ст. місцевого походження, декорованих такими способами, хоча під час розкопок замків трапляється посуд цього періоду західноєвропейського походження, оздоблений саме так. Під час розкопок замку Ракоці під Меджибожем знайдено фрагменти бокала венеціанського походження, декорованого гравіруванням алмазним різцем. Відсутність зазначених способів декорування в українському гутництві XVI ст., можливо, спричинена нестачею в місцевих склярів професійних навичок або ж тим, що розбитий скляний посуд у той час збирали для виготовлення фрити та додавання її в шихту (тому він майже не трапляється в археологічних нашаруваннях). Це полегшувало процес варіння скломаси та покращувало якість скла, оскільки шихта, складники якої часто були підібрані невміло, без фрити не проварювалася до прозорості.

Форми українського скляного посуду визначалися його функціональним призначенням, особливостями матеріалу й техніки видування, розвиток якої був повільним. Тому методи роботи майстрів над художніми формами предметів загального вжитку були досить сталими й не вирізнялися високим мистецьким рівнем.

У XV–XVI ст. на теренах України, як і в європейських країнах, виготовляли насамперед посуд для пиття. Зразками слугував європейський скляний та металевий посуд і керамічні вироби для пиття.

Основним типом питного посуду в Європі були кубки різних розмірів і форм, що набули широкого вжитку в XIV–XVI ст. поряд з аптечним і алхімічним скляним посудом. Крім цього, використовували склянки з прямими стінками, орнаментовані у нижній частині розетками, і неорнаментовані склянки невеликих розмірів та кухлі відкритої форми з металевою покриткою. Для напоїв використовували дзбани призматичної форми з ручкою. Цей посуд репрезентовано на малюнку першої половини XVI ст.

Усі зазначені типи скляного посуду трапляються й серед археологічних знахідок на теренах України (розкопки замків і великих міст), хоча і в обмеженій кількості. Вони простіші за технікою виготовлення, але відрізняються своєрідністю форм і декорування.

Кубки, знайдені під час розкопок на Старокиївській горі в Києві, за конструктивними ознаками подібні до кубків з європейських країн кінця XV – початку XVI ст. (Чехія, Німеччина), але їхній декор відрізняється від оздоблення європейських виробів. Основною декоративною ознакою цих посудин є товсті скляні стрічки, наліплені в гарячому стані на стінки і дно та розчленовані на сектори гострим інструментом. Невеликий за розміром кубок визначається ще “незграбністю” форми, кособокістю та недосконалим декором у вигляді скляних джгутів, невміло накладених навколо тулубу. Дно також обгорнуте скляним джгутом, що його скляр намагався розділити на пелюстки. Інший конусоподібний кубок з маленьким денцем, що нагадує давньоруські лійкоподібні кубки, декоровано в нижній частині вертикальними скляними випуклими нитями, які зверху закінчуються невміло розчленованою на сектори товстою скляною стрічкою, що горизонтально обгортає тулуб кубка. На високому кубку з товстого неякісного скла такі стрічки рясно вкривають майже всю поверхню. Денце обгорнуте скляним джгутом, поділений ножом на різної форми пелюстки, що начебто виростають з під дна посудини.

Своєрідним різновидом питного посуду є керамічні кубки XIV–XV ст. на піддоні, декоровані опуклими “шишечками” і вкриті зеленою поливою з обох боків, що імітують скляні кубки, поширені в XIV–XV ст. у Європі. Можливо, такі імпортовані скляні посудини на той час побутували серед заможних верств населення й стали зразком для керамічних підробок, що опосередковано підтверджує думку деяких дослідників про відсутність на теренах України виготовлення скляних речей у XIV–XV ст.

Один з кубків з розкопок на Старокиївській горі – зовсім неорнаментований, простий за формою, з товстими й трохи розширеними доверху стінками та розширеною донизу придонною частиною, із ввігнутим усередину дном. Він подібний до кубків XV–XVI ст., що використовувалися, мабуть, у шинках і корчмах Західної Європи для широкого вжитку. Подібні посудини археологи фіксують на теренах України в шарах XVI–XVII ст.

Як бачимо на прикладі небагатьох збережених до нашого часу скляних посудин, українські склярі в XVI ст. намагалися вдосконалити й прикрасити тоді ще незграбні скляні вироби засобами, що тяжіють до насиченого, важкого оздоблення, притаманного традиційним смакам населення. Це ми спостерігаємо ще в давньоруських скляних виробах, які вирізняються строкатістю та яскравими кольорами оздоблення.

Звернемо увагу на новий декоративний засіб, що його широко застосовували в українському скляному виробництві XVII–XVIII ст., – обгортання денця пелюсткоподібною скляною стрічкою. Цей елемент декору походить від оздоблення західноєвропейського керамічного посуду. Таке оформлення з’явилося на глиняних дзбанах і кухлях наприкінці XV ст. в Німеччині, Нідерландах та інших країнах Середньої Європи. Його ми також бачимо на картинах І. Босха, Брейгеля Старшого та ін-



Посудина. Скло; видування. XVI–XVII ст., Луцьк. ДІКЗ “Старий Луцьк”



Посуд для зберігання рідини. Скло; видування, ліплення. XVI–XVII ст. За В. Рожанківським

ших художників. Цей декоративний пластичний елемент згодом був використаний для прикрашання скляних виробів і поступово в XVI–XVII ст. поширився на теренах України.

Склянки – ще один тип питного посуду – з'явилися на території України в XVI ст., але широкого вжитку набули в XVII–XVIII ст. Вони мали переважно конічну форму, без прикрас. У більш ранніх була важкувата, але стійка нижня частина. У пізніших – розширена нижня частина, відігнуті вінця, досконалі пропорції. Тут можна виокремити нові прийоми пластичного декорування. Крім розчленованого на пелюстки скляного джгута навколо дна, фіксують наліплені медальйони у вигляді невеликих пластичних розеток, а пізніше – з геральдичними зображеннями орла та інших образів. Їх, як правило, розташовували в нижній частині склянки, подібно, як на кубках XIV–XV ст.

Серед скляного питного посуду, знайденого під час розкопок Луцького замку, є фрагменти й цілі посудини, що датуються XVI–XVIII ст. У колекції – різні типи посуду. Майже всі посудини, датовані XVI ст., виготовлено із зеленого лісового скла. Тут є кубки з трохи розширеними доверху стінками, декоровані на денцях скляним джгутом і не декоровані, кубки-келихи конічної форми з вузьким денцем і великою профільованою ручкою, що внижній частині сягає дна і водночас підтримує стійкість посудини (вона також є декоративним елементом).

Кухлі з'явилися на теренах України в XVI ст., насамперед на західних територіях – туди вони потрапляли з Німеччини та Чехії, де фіксуються від кінця XV ст. Їхніми прототипами були керамічні та металеві кухлі, що їх широко використовували в Європі в бюргерському середовищі, у корчмах і шинках. Вони були високі, циліндричної форми, звужені доверху. В Україні такі посудини поширилися у XVII–XVIII ст. У XVI ст. вони побутували здебільшого у формі конічних кубків-келиків із маленьким дном, до якого приліплювали ручку. Такі вироби іноді трапляються під час розкопок замків, зокрема в Луцьку. Пізніші кухлі часто мали піддон з розчленованим на пелюстки джгутом або плескувате дно з широким піддоном, профільованим за допомогою шаблона. Ручки кухлів – з різкими зламами у верхній частині, іноді у вигляді петельки (нагадує металеві кухлі з покришкою).

У XVI ст. на теренах України ввійшли в побут чарки на тонкій ніжці з плоским круглим дном, походження яких пов'язують з посудинами для пиття під назвою “рюмер”, що з'явилися в XV ст. в Німеччині та Богемії³⁴. Під час розкопок археологи знаходять фрагменти таких чарок. Цілі зразки знайдено в Києві на території Десятинної церкви. За моделюванням об'єму вони нагадують кубки давньоруського часу, конічного та приземкуватого типу, з округлим денцем. Декоровано чарки вертикальними скляними стрічками, накладеними від низу об'єму до його середини (подібно до декору на склянках давньоруського часу). Цей прийом оздоблення посуду використовували й у XVI ст.

У XVI ст. з'явився посуд для зберігання рідини. Серед такого посуду привертає увагу товстостінний, невеликого розміру (13 см заввишки) флакон з безбарвного скла, мабуть, для парфумів. Тулуб овальної форми розташований на невеликому товстому нерозчленованому піддоні, а зверху поступово переходить у високу конічну шийку, обгорнуту спіралью розміщеним тонким скляним джгутом. Поверхню

тулуба рясно оздоблено пелюстками з необробленими краями, що утворюють високий рельєф. Ця пам'ятка свідчить про те, що майстрам ще не вдалося досягти органічного поєднання форми й декорування.

До ранніх виробів можна віднести посудину у формі баклаги, знайдено на Київщині, що також має досить незграбний вигляд. Кулястий тулуб зверху переходить у вузьке горло, яке завершується недбало зробленими вінцями, а посередині перехоплене вузьким скляним пояском з поперечними заглибинами, зробленими за допомогою коліщатка. Від пояска до тулуба приліплено ручку. На пізніших баклагах спостерігаємо органічніше з'єднання ручки з горлом: без пояска, із вдало виконаними вінцями³⁵. Скляна баклага, хоч і виникла на основі керамічної, однак згодом набула гармонійних пропорцій³⁶, що відповідають властивостям скла. Надалі з'явилися пляшки більшого розміру, які мають форму циліндра, що зверху плавно переходить у конус і завершується майстерно виконаними вінцями.

Серед посуду для напоїв трапляються глечики (дзбанки). Типовим є один з екземплярів, знайдених у Києві. Він має м'яко окреслений, але невміло зроблений біконічний тулуб, що переходить у широку шийку, перехоплену накладною стрічкою, орнаментованою за допомогою коліщатка. Денце підсилене пластично розробленим джгутом. Шийка й тулуб з'єднані вигнутою ручкою, круглою в перерізі. Першоджерелом форми є подібні керамічні дзбанки XVI ст., переважно вкриті зеленою поливою з обох боків³⁷. Фрагменти таких керамічних дзбанків археологи часто знаходять у шарах XVI ст. Інший дзбанок з колекції скляних виробів з Луцького замку нагадує східні посудини для вина з вузьким високим горлом, що розширюється до вінця і крутим овальним вигином переходить у широкий округлий тулуб. Посередині горло перехоплене вузьким скляним джгутом. Пропорції дзбанка неможливо встановити, оскільки тулуб майже повністю відбитий.

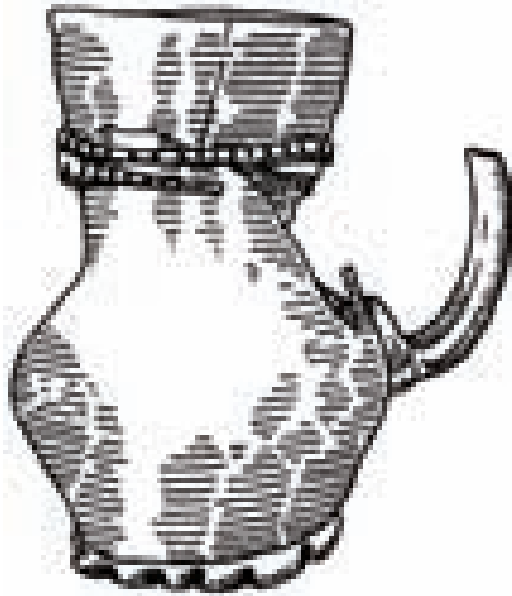
Форми посудин гутники часто запозичували з виробів інших художніх ремесел і творчо їх перероблювали. Так, на малюнку зі Сваричівського євангелія XVI ст. зображено каламар, який за формою вінця нагадує античні арибали, відомі за знахідками на Півдні України, та німецький скляний посуд XVI ст.³⁸ Такий каламар зроблено з безбарвного скла і прикрашено вертикальними скляними джгутами, накладеними від низу посудини до плічок, подібно до декору на чарках.

Отже, скляне виробництво в другій половині XIII – середині XVI ст. на теренах України розвивалося поступово, спочатку спираючись на досягнення давньоруського склярства, а згодом (XV–XVI ст.) – на європейські зразки.

Після монгольської навали виготовлення посуду та виконниць на українських землях призупинило свій розвиток, однак тривало виготовлення в обмеженому обсязі найпростішого свинцево-кремнеземного скла для покриття керамічного посуду та підлогових плиток. Професійні здобутки місцевих склоробів у цей період були дуже незначними. Головна їхня заслуга полягає в тому, що вони зберегли частину досягнень давньоруського склярства, традиції і культуру обробки скляної маси та власну технологію скловаріння, чим продовжили історію вітчизняного скло-

Каламар. XV–XVI ст. За виданням: Українське народне мистецтво





Дзбан. Скло; видування, ліплення. XVI–XVII ст. Волинь. Прорис

поташу, піску й вапна (калійно-вапняно-кремнеземне скло). Широкий попит на гутний посуд і віконниці дозволяв спеціалістам з професійними навичками ставати вільними склярами та найматися на роботу в гуті зі своїм інструментом. У документах XVII–XVIII ст. такі гутники вже часто зазначаються поіменно⁴⁰. Імовірно, цей процес почався в середині – другій половині XVI ст.

Асортимент скляних виробів українських гут XV–XVI ст. був нешироким. Основним матеріалом до середини XVI ст. було скло зелених відтінків, з якого виготовляли кубки різних форм, склянки прикрашені фігурними скляними стрічками по всьому тулубу або лише знизу. Денця найчастіше мали піддон або були обгорнені по краю профільованою стрічкою у вигляді пелюсток. У XVI ст. з'явилися кухлі, чарки на тонких ніжках з круглим плоским дном і посуд для зберігання рідини й напоїв, що в XVII–XVIII ст. фіксується у значній кількості по всій території України.

Подальший розвиток українського гутництва, зумовлений пластичними властивостями скла, що передбачали значні можливості для створення нових форм посуду та різноманітних варіантів їхнього пластичного декорування, відбувався переважно в напрямках пошуку доцільної форми виробів, засвоєння досягнень сусідніх країн та вдосконалення організації виробництва гут⁴¹. Зростання попиту на скляний посуд у середині XVI ст. викликало помітне розширення згодом асортименту виробів і поліпшення їхньої вжиткової та художньої якості.

робства. Це сприяло розвитку виробництва полив'яного посуду й кахлів пізнішого часу та розквіту в XVII–XVIII ст. української майоліки й кришталевого скляного посуду. Так, документи XVIII ст. фіксують діяльність склярів, які спеціалізувалися лише на кришталевому склі³⁹.

У XV ст. змінилися акценти культурних впливів і поступово почала переважати орієнтація на зразки західноєвропейського скляного виробництва, яке стрімко розвивалося ще в XII–XIII ст. Поступово, розвиваючись уже на основі гутного промислу, у XV–XVI ст. виробництво скляного посуду продовжувало оволодівати конструктивною формою, органічно поєднувати її з пластичним декоруванням. На шляху до такого гармонійного поєднання було зроблено важливі кроки. Зразками для розвитку українського гутництва слугували вироби західноєвропейських мануфактур та їхня технологія варіння скла на основі

ГАПТУВАННЯ

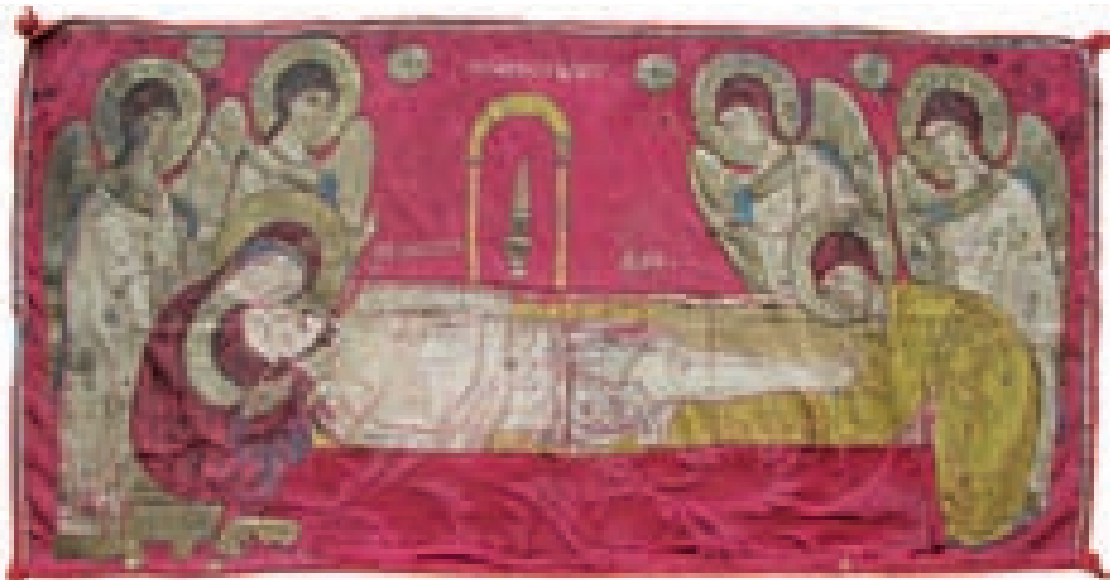
Мистецтво образотворчого гаптування, яке призначалося для церковно-літургійних потреб, почало активно розвиватися на землях Київської Русі після офіційного утвердження християнства як державної релігії й формувалося, як і іконопис, під впливом Візантії. Уже в ранні часи християнства, як свідчать праці видатних теологів візантійської доби та середньовіччя, церковні тканини, прикрашені золотним шитвом із сюжетними зображеннями, сповненими символічного змісту, мали культове призначення¹. Вони відігравали особливу, лише їм відведену роль у візантійському обряді, надаючи особливої урочистості літургійному дійству.

Знайомство Київської Русі зі здобутками візантійської мистецької культури, зокрема, із творами художнього гаптування, відбувалося різними шляхами. Чимало гаптованих пам'яток потрапляло на Русь із Візантії, Балкан, Греції та Афона внаслідок дипломатичних, торгових і місійних відносин. Тогочасні київські митрополити, переважно грецького походження, привозили з Константинополя одяг з дорогіших візантійських тканин: шиті золотом сакоси, епитрахилі, воздухи та плащаниці, які стали взірцями для наслідування².

Привнесене з Візантії мистецтво образотворчого гаптування знайшло сприятливий ґрунт для успішного розвитку на давньоруських землях, де існували традиції народної вишивки, орнаментальні основи якої сягали в глибину віків. Пов'язане з народною традицією через жінок-гаптувальниць, воно набуло самобутніх рис із виразними ознаками національного характеру. Водночас, це було мистецтво, що відображало смаки й уподобання вищих прошарків суспільства та яке більше, ніж інші види образотворчого мистецтва, залежало від фінансової підтримки багатих жертводавців (княжої верхівки, церковних ієрархів, феодалної знаті), оскільки потребувало дорогих привозних матеріалів, розмаїття яких збагачувало художню мову вишитих творів.

Численні згадки про художнє шитво в літописних джерелах свідчать про його широке розповсюдження на території Київської держави. Нарівні зі стінописом та іконами, розшиті золотом дорогіші тканини були невід'ємною частиною оздоблення давньоруських храмів, що засвідчують описи внутрішнього убранства Софії Київської.

Золотним шитвом у ті часи прикрашали катапетасми (завіси Царських врат), індитії (покриви на престол), пелени, які підвішували під іконами, покриви на мощі та аналої. Усі вони займали певне місце в системі декоративного оформлення інтер'єру храму. Інша група необхідних у богослужбній практиці церковних предметів – плащаниці, покрівці на священні посудини, одяг священнослужителів – була невід'ємною частиною літургії. Священними покрывами накривали дискос і потир зі Святими Дарами Тіла й Крові Христових – під час проскомидії, першої частини літургії, вони



Плащаниця. Адамашок, шовкові нитки, сухозлітка; шов “по формі”. Перша половина XV ст., с. Жиравка Львівської обл. НМЛ

символізували пелени Спасителя при народженні, і на них відтворювалися сюжети із символікою вифлеємської події, найчастіше – агнця на дискосі, у вигляді малої дитини чи Богородиці в іконографічному викладі “Знамення”. Наприкінці літургії престол уособлював Гріб Господній, а покрови – погребальні тканини. На них зображалися сцени “Покладення до гробу”, “Розп’яття”, “Воскресіння” та “Вознесіння”. Сюжет “Покладення до гробу” або “Оплакування” суголосний символіці плащаниці, яку у Велику п’ятницю на знак звершення Страстей Господніх виносять з вітаря й кладуть у храмі для поклоніння вірних, як символ жертвовної смерті Христа.

Гаптовані зображення на одязі священнослужителів (на епитрахілях, опліччях фелонів, митрах, омофорах і сакосах) також мали відповідну іконографію із символічним підтекстом. У творах Симеона Солунського та отців церкви, опрацьованих і виданих у XVII ст. в Києві Феодосієм Софоновичем під назвою “Выклад о Церкви Святой и о церковных речах...”³ окреме місце було відведене опису риз, завіс, воздуха та плащаниці, поясненню їхнього призначення та символіки. Це значною мірою зумовлювало й іконографічну систему зображень, яка у Візантії досягла свого канонічного завершення, а в Русі-Україні впродовж наступних століть активно розвивалася, збагачуючись тематично й формально.

Твори гаптування перебували в органічній єдності з іншими видами образотворчого та декоративного мистецтва в художньо-образній структурі храму, відповідаючи їхнім стильовим напрямам. Вони вирізнялися технологією виготовлення, що передбачала використання дорогих шовкових тканин: золототканого брокату, атласу, тафти, оксамиту, які привозили з Туреччини, Персії, Китаю, Італії, Іспанії, а також різних видів золотних, срібних і шовкових ниток. Це вимагало і постійних зовнішніх торгово-економічних контактів з країнами Далекого й Близького Сходу та Західної Європи, і добре розвинутої міжміської торгівлі всередині країни.

Основою для гаптів були однотонні шовкові тканини, покладені для міцності на полотно. При гаптуванні використовували кілька різновидів ниток, шовкових і золотних, які в Україні називали сухозліткою. Шовкові були крученими та звичайними, золото й срібло – волочене, у вигляді дротика, що найчастіше трапляється на

давніх пам'яток (прядене, яке щільно огортає шовкову нитку, та сканне – перевите шовковими нитками різного кольору).

Шовковими нитками, які поставлялися переважно з Персії та Китаю, вишивали лики й руки святих технікою гладі або роздвоєного стібка. Одяг і тло шили золотом і сріблом. У давні часи для цього існувала техніка “в прокол”, при якій волоченим золотим дротиком або пряденою ниткою проколювали наскрізно основу тканини. Але здебільшого одяг і тло шили “в прикріп”, коли золотні й срібні нитки накладали на поверхню тканини паралельними рядами й щільно прикріплювали до неї дрібними стібками однотонних і різнокольорових шовків, приглушуючи відкритий блиск сухозлітки. Розташування стібків у вигляді геометричних орнаментів різної конфігурації надавало гаптованому твору своєрідної фактури. Іноді окремі фрагменти шитва оздоблювали перлами, які доповнювали й збагачували гаптований твір.

В українських гаптованих пам'ятках XV ст. переважає шовкове шитво з обмеженим застосуванням золота в деталях. Були поширені здебільшого два види золотих узорів у вигляді ромбів і плетінки, які органічно поєднуються з вишивкою шовком. У пізніших творах гаптування переважає золотне шитво.

Давні пам'ятки гаптування вирізняються філігранною технікою виконання, тонким відчуттям кольорових співвідношень, вираженим рисунком, оскільки з гаптувальницями співпрацювали крашці тогочасні іконописці, які розробляли й наносили рисунок гаптованого твору безпосередньо на тканину⁴ або виготовляли відповідні прориси – припорохи. Інколи іконописці виконували гаптування власноруч. Тому воно було споріднене з іконописом більше, ніж інші види вжиткового мистецтва. Водночас гаптування було значно обмежене своїми технічними засобами в передачі нюансів візуальних, психологічних, колористичних особливостей, хоча збережені зразки гаптованих речей XV ст. шиті здебільшого шовками й значною мірою наближаються до іконописних прототипів свого часу.

Розвиток гаптування в Київській Русі пов'язаний з княжими та монастирськими майстернями. Як припускають дослідники, у ті часи у великих і малих монастирях малювали ікони й виготовляли літургійне шитво⁵. Часто золотошвейні майстерні організовували жінки з княжих родин. Збереглися відомості про Анну-Янку, сестру Володимира Мономаха, яка при Андріївському монастирі в Києві влаштувала школу, де, крім інших наук, вивчали шитво й ткання. Там, на думку К. Шероцького, “виготовлялися ті дорогі тканини, які йшли на схід і на захід”⁶. Відомо, що в описі май-



Плащаниця (фрагмент). Адамашок, шовкові нитки, сухозлітка; шов “по формі”. Перша половина XV ст., с. Жиравка Львівської обл. НМЛ

на монастиря Ксилургу на Афоні 1143 року зазначені “єпитрахиль золотий руський один, ручник Богородице руський з золотою облямівкою, кругом і двома птахами, а також інші два ручники під пурпур, один для підвішування зі зображеннями”⁷.

Цей перелік гаптованих речей, які, з огляду на художню майстерність і високий професійний рівень виконання, потрапляли як дарунки за межі краю, дозволяє окреслити їхній характер. Крім єпитрахилі були ще пелени – найзначніші твори образотворчого шитва, які технікою гаптування повторювали іконописні зображення й, очевидно, були поширені в період Київської Русі. Дорогоцінні київські гапти, які під час князівських міжусобиць грабували й вивозили з Києва, безсумнівно впливали на розвиток цього виду мистецтва поза межами Давньої Русі.

Через нетривкість матеріалу гапти більше, ніж інші предмети вжиткового мистецтва, постраждали від зношування та несприятливих історичних обставин. За період XIII–XV ст. в Україні збереглися лише три гаптовані пам’ятки, які засвідчують дуже високий професійний і мистецький рівень шитва того часу (одна – XIII ст. з Києва, дві – XV ст. з Галичини). Через обмежену кількість збережених творів важко вказати, крім відомих провідних центрів, ті локальні осередки літургійного шитва, які існували на території України протягом цього періоду.

При розкопках одного з митрополичих поховань під північною стіною внутріш-



ньої південної галереї Софії Київської в 1936 році було знайдено фрагменти фігуративного й орнаментального шитва⁸. Це унікальна пам’ятка давньоруського гаптування XIII ст., яку можна пов’язати з київською школою. Софійські фрагменти⁹ є рідкісним зразком образотворчого гаптування давньоруського періоду, до якого відносять лише дві збережені пам’ятки – поручі Варлаама Хутинського та пелену з розп’яттям XII ст. з Новгороду¹⁰.

Софійські фрагменти складаються з восьми окремих фігур і п’яти розрізаних частин орнаментального характеру. Їхнє первісне тло – шовкова тканина ясно-коричневого кольору, яку видно по краях окремих постатей, – не збереглося. У процесі реставрації всі фрагменти шитва було перенесено на нову шовкову основу й згруповано в довільному порядку. Вони належать до різних за типологією предметів священницького одягу. Як встановлено при вивченні пам’ятки, фігуративні зображення належали до єпитрахилі, а орнаментальні – два закручені стебла з п’ятипелюстковою квіткою та “Священне дерево” – могли оздоблювати пояс і край митрополичого сакоса¹¹. Останні дослідження довели, що гапти із захоронення належали митрополиту Кирилу II (1280)¹².

Вищезгадані деталі, зокрема одяг і німби святих, гаптовані золотними й срібними пряденими нитками переважно технікою “в прокол”. Тканину основи наскрізно прошивали металевими нитками, і стібки, щільно прилягаючи один до одного, створювали ефект суцільної золотої або срібної площини, яка передавала гру світла й

тіні, надаючи фігурам об'ємної виразності. Лише окремі деталі одягу святих – поручі й хрести на омофорах – та орнаментальні композиції декоративного характеру було шито “в прикріп”. Таке поєднання двох технік є характерною ознакою давньоруських пам'яток¹³.

Усі гаптовані постаті висотою близько 12 см, стрункі, дещо видовжених пропорцій, у золото-срібному одязі. Особливе місце серед них належить Богородиці, яка представлена в позі Оранти з піднятими руками й одягнута в довгий вузький хітон і довгий мафорій. Її доповнюють величні статичні постаті ангелів, подані в тричвертному повороті з розквітлими жезлами в руках. Образної довершеності ангелам надають розлогі, півкруглі на кінцях, декоративно трактовані крила та майстерне поєднання золотих і срібних площин одягу, прошитих тонкими лініями складок. Фронтальні постаті благословляючих святих з книгами в руках позначені індивідуальним трактуванням образів. Троє з них мають омофори, перекинуті через ліву руку, отже, належать до святих. Фігури двох інших святих мають плавні узагальнені силуети. Усі представлені зображення виконані з різним рівнем майстерності, що дозволяє припустити участь в роботі кількох майстринь-гаптувальниць¹⁴.

Лише в одного святого збереглося шитво на лику, виконане світлим шовком вертикальними стібками, окремі з яких покладені за формою. Риси обличчя вишито ко-



Чин “Моління” Золочівського фелона. Золоті, срібні та шовкові нитки; гладь, шов “у прикріп”. Кінець XV ст., Золочів Львівської обл. НМЛ

ричевим кольором, уста – червоним. Видовжений лик святого суто індивідуальний: з високим чолом, виступаючими вилицями, опущеними вусами та роздвоєною на кінці бородою. Обабіч голови збереглися фрагменти напису.

На епитрахилі, згідно з традицією, постаті розташовано попарно, одні під одними. Реконструкція епитрахилі із софійського захоронення передбачає у верхній частині зображення Богородиці Оранти та Іоанна Предтечі (останнє, очевидно, не збереглося), як бачимо це на грецьких пам'ятках. Вище було зображено постаті ангелів, нижче – святих і апостолів¹⁵. Дуже тонко вишито орнаментальну композицію “Священне дерево”, яке має вигляд стебла з бічними галузками й квіткою, що “виростає” з лінії позему. Усі три орнаментальні фрагменти мають індивідуальне композиційне вирішення.

І фігуративне, і орнаментальне шитво цієї давньоруської пам'ятки відзначається високою професійною майстерністю, образною виразністю та художньою досконалістю. Ця єдина, унікальна пам'ятка золотного шитва княжої доби має виняткове історико-культурне значення в аспекті наочного сприйняття й преосмислення того пласту мистецької культури, про який відомо лише з літописних джерел. Художній і технічний рівні гаптування свідчать про те, що високі традиції золотного шитва Русі-України не були остаточно втрачені після руйнівних нападів орд Батия. У цей важкий період традиції розвивались і в Києві, і на землях Галицько-Волинського князівства, які менше постраждали в період монгольського нашестя. Саме тут багаті князі

фундації сприяли подальшому розвитку мистецтва гаптування. З літописних джерел 1288 року довідуємося про значні княжі вклади до церков Волині. Зокрема, в Похвалі князю Володимирі Васильковичу згадуються надані ним для церкви Святого Дмитрія у Володимирі “завіси... золотом шиті і... другі оксамитні, з дрібним жемчугом і всяким узороччям”, а для церкви Святого Георгія в Любомлі – “покрови оксамитні шиті золотом і з жемчугом, херувимом і серафимом ... і індітію золотом шиту всю”¹⁶.

Золотне шитво Київської Русі ще протягом тривалого часу було підґрунтям, на якому формувалося мистецтво гаптування наступних століть, хоча зміна суспільно-політичного устрою держави значно вплинула на його подальший розвиток. У XIV–XV ст. внаслідок князівських міжусобиць, татарських нападів і спустошливих війн більшу частину українських земель було захоплено й поділено між Литвою та Польщею. На землях Литовської України, куди входили Волинь, Поділля, Київщина та Чернігівщина, мистецтво гаптування розвивалося порізно. На Волині гаптовані предмети виготовлялись у жіночих монастирях, при владичих кафедрах (у Володимирі та Луцьку), а також у домашніх майстернях православних княжих родів, яких на той час збереглося ще чимало і де, поряд із оздобленням предметів побуту, золотним шитвом прикрашалися й церковні речі.

Про культурно-мистецьке життя Києва XIV–XV ст., коли існувала постійна загроза татарських нападів, знаємо дуже мало, а про тогочасне художнє церковне шитво не маємо жодних відомостей. У 1299 році митрополит Максим переніс митрополічу кафедру до Владимира на Клязьмі, і відтоді протягом ста років митрополити перебували в Києві лише принагідно. Але значення культурної спадщини Києва було настільки великим, що і в XIV ст. з нього продовжували вивозити цінні твори мистецтва, зокрема й шиті золотом церковні предмети. Литовський князь Витовт, описуючи тогочасне становище православної церкви, нарікав, що, покидаючи Київ і перебираючись до Москви, “митрополити позабирали і повиносили... святі образи, ковані золотом та всі дорогоцінні речі... всю церковну красу Київської митрополії, що постаралися й подавали давні князі на честь і пам'ять... золото й срібло, й убори церковні”¹⁷. Відомо, що в 1408 році митрополит Фотій забрав з митрополічої ризниці в Києві та вивіз до Москви “узороччя церковне”¹⁸. У 1414 році київську митрополію було відновлено, але митрополити через небезпеку татарських нападів і надалі жили поза межами Києва. У XV ст. татари двічі нападали на Київ, унаслідок чого частину монастирів і церков було зруйновано. Незважаючи на важкі часи, у Києві продовжували розвиватися мистецтво й ремесла, про що свідчать поодинокі вцілілі пам'ятки іконопису. Напевно, продовжували виготовляти й необхідне при богослужінні літургійне шитво.

У Галичині, яка перебувала в складі Польського королівства, розвиток міст, ремесел і торгівлі та впровадження самоврядування привели до виникнення нових виробничих відносин цехового характеру. У Львові формувалася цехова організація праці, для якої був характерний суворий нагляд за належним технічним рівнем творів. Львівські гаптарі, серед яких переважали вірмени й українці, об'єдналися у власний цех у 1658 році¹⁹. До цього вони, очевидно, входили до одного з ткацьких цехів, які було створено у Львові та в інших містах Галичини ще наприкінці XIV ст. Лише у Львові, згідно з цеховим Статутом, екзаменаційний твір на звання майстра передбачав виконання гаптованої ікони. Так, за Статутом 1535 року львівського цеху ткачів, кандидат у майстри з гаптування мав виконати “святий образ”²⁰. Творчість гаптарів у цехах була регламентованою й обмеженою певними шаблонами, але відповідала високим технологічним вимогам. Однак у цехах частіше виконували побутові речі, і майже нічого не відомо про образотворче шитво релігійного характеру для потреб православної церкви.

Мистецтво гаптування обслуговувало нових замовників, фінансові можливості яких, порівняно з княжими фундаціями, були значно скромнішими. Це обмежило асортимент гаптованих предметів, до переліку яких у XVII ст. входили завіси царських врат, покрівці, воздухи, плащаниці, епитрахилі та опліччя фелонів.



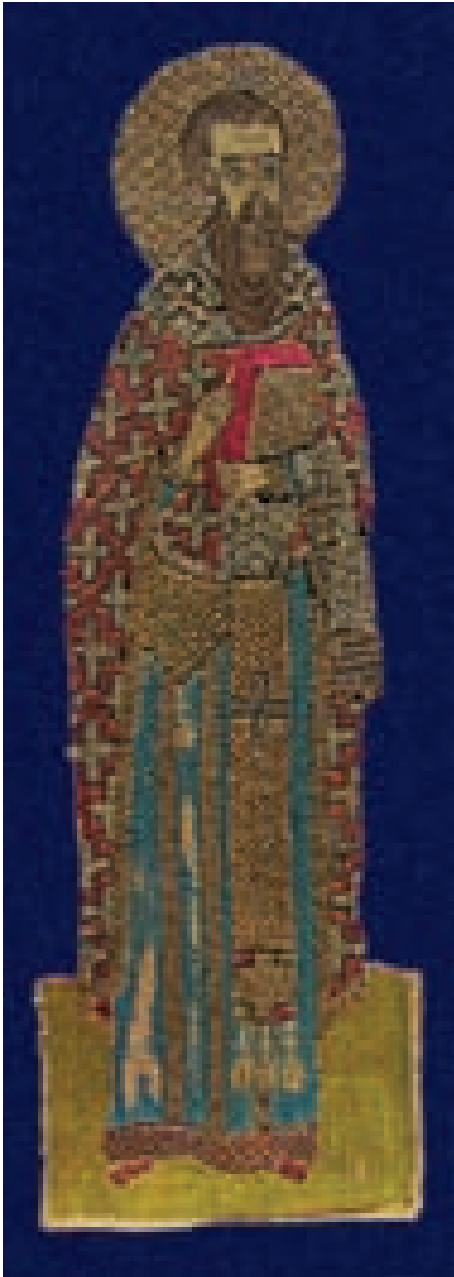
“Христос Пантократор з предстоячими Богородицею та Іоанном Предтечею”. Чин “Моління” Золочівського фелона. Золоті, срібні та шовкові нитки; гладь, шов “у прикріп”. Кінець XV ст., Золочів Львівської обл. НМЛ

Дві унікальні пам'ятки гаптування, які датуються XV ст. і походять з території Галичини, зберігаються в НМЛ імені Андрея Шептицького. Вони представляють мистецтво гаптування на західних теренах України. Це плащаниця із с. Жиравка та чин моління із Золочева²¹. Перший дослідник цих пам'яток І. Свенціцький дав їм стислу, але вичерпну характеристику, відмічаючи ознаки вільної мистецької творчості, незалежної від шаблонів цехового ремісничого шитва й малярства пізнішого часу²². Дійсно, ці пам'ятки не мають аналогів серед відомих творів золотного шитва того періоду, хоча обидві виражають естетичні ідеали свого часу й свідчать про те, що мистецтво гаптування розвивалося в руслі тогочасних художніх процесів.

Плащаниця²³, яку 1909 року В. Щербаківський привіз до Національного музею, походить із церкви Архангела Михаїла в с. Жиравка поблизу Львова. До цього вона експонувалася в 1888 році на археологічно-бібліографічній виставці Ставропігійського інституту у Львові, де вперше було зібрано пам'ятки старовини з території всієї Галичини. Через свою виняткову мистецьку цінність пам'ятка ввійшла до фотографічного альбому цієї виставки²⁴.

У центрі першопланової композиції плащаниці вишито зображення Христа зі схрещеними на грудях руками. Богородиця, прихилившись щокою, обіймає Голову Христа, лик якої виражає невимовну скорботу. До ніг Христа припадає Іоанн Богослов. На другому плані зображено сповнені величавого спокою кремезні постаті ангелів із суворими зосередженими ликами, з рипідами в руках. Ангели урочисто схиляються над тілом Христа. За ложем – дещо зміщений від центру ківорій з лампадою, який разом з ангельськими рипідами врівноважує композицію.

Отже, плащаниця із с. Жиравка передає один із найдавніших іконографічних варіантів “Оплакування” – з ангелами, Богородицею та Іоанном Богословом. Цей варіант виник у XIV ст., був пов'язаний з візантійською традицією та поширився в країнах візантійського мистецького впливу²⁵. До цієї пам'ятки близькі за іконографією деякі плащаниці XV ст. з Візантії та Росії: візантійська плащаниця митрополита Фотія з Московського історичного музею першої третини XV ст.²⁶, “блакитна” плащаниця з Троїце-Сергієвої лаври²⁷ та “пучезька”²⁸ й “хугинська” плащаниці з Новгороду²⁹. Поряд зі згаданими творами, плащаниця із с. Жиравка займає вагоме місце в історії сакрального мистецтва завдяки своїй художньо-естетичній вартості,



“Святий Василій Великий”. Чин “Моління” Золочівського фелона. Золоті, срібні та шовкові нитки; гладь, шов “у прикріп”. Кінець XV ст., Золочів Львівської обл. НМЛ

драматичній напрузі звучання, високому технічному рівню виконання.

Невелика за розмірами (50 см × 100 см)³⁰, плащаниця вирізняється монументальністю композиції, лаконізмом образної мови, стриманою вишуканістю кольорової гами, яка ґрунтується на тонких співвідношеннях білих, вохристих і золотисто-жовтих тонів, підсилених насиченою барвою карміново-червоного тла³¹. Плащаниця шита переважно кольоровими шовками, доповненими подекуди сухозліткою. Художник, який працював над кольорами плащаниці, був майстром своєї справи. Темно-вишневий мафорій Богородиці й золотисто-вохристий хітон Іоанна Богослова виділяються на тлі ангельських риз, вишитих білим шовком-сирцем. Їх доповнено невеликими акцентами блакиті, покладеними під крилами ангелів, на чепці Богородиці й на хітоні Іоанна Богослова. Золотне шитво на німбах, крилах ангелів, лампадах, виконане надзвичайно тонко й майстерно, з майже непомітним закріпленням, надає плащаниці урочистого звучання. Постаті дещо вкорочених пропорцій мають виразні, шиті за формою лики. Просторово композиція плащаниці наближена до переднього плану й побудована так, аби зосередити увагу на верхній частині із зображенням тіла Христа й сумних ликів Богородиці, Іоанна та ангелів, тим самим підсиливши драматизм події.

Образний лад твору зі стриманою суворістю ликов та їхньою глибокою внутрішньою емоційно-драматичною напруженістю суголосний з творами українського іконопису XIV ст. Дуже майстерне й міцями філігранне шитво плащаниці тонко передає всі формальні, характерні для іконопису, прийоми зі значенням пробілів при моделюванні ликов ангелів, а також подає детальну, виконану за іконописним зразком, розробку складок одягу – тобто докладно повторює прототип, дуже близький до зображення архангелів Михаїла та Гавриїла на іконах з Дальови першої половини XV ст. Ці ікони мають й інші подібні образні прикмети: монументальність постатей і маленькі, відносно фігури, руки. Тому ймовірно, що майстер, який виконував рисунок плащаниці, належав до перемишльського малярського осередку. В. Свенціцька, характеризуючи твори цього осередку XV ст., відмічає в більшості з них “повернення до урочистого й величного стилю давніх часів з нахилом до монументалізації образу, розв’язаного великим планом”³², що цілком відповідає стилю описаної пам’ятки.

Автор плащаниці із с. Жиравка, очевидно, орієнтувався на певний візантійський зразок, повторюючи його в загальних рисах. Про це, крім іконографії, свідчать окремі елементи оздоблення одягу ангелів у вигляді золотих облямівок біля ший та на рукавах хітонів. Таке саме оздоблення бачимо і на плащаницях митрополита Фотія та “блакитній”, а також на болгарській плащаниці з Бачковського монастиря XIV–

XV ст. із Софійського церковного музею³³, що також дає підставу датувати нашу пам'ятку в тих самих часових межах.

Така визначна пам'ятка гаптування, як плащаниця із с. Жиравка, могла бути створена в Перемишлі, де містилася владича кафедра й було відповідне творче середовище та зосереджувалися кращі мистецькі сили³⁴. Отже, формальні особливості цієї пам'ятки дають підстави твердити, що її створили майстри, виховані на традиціях іконописного мистецтва XIV – початку XV ст. А за особливостями композиції плащаницю можна віднести до кола небагатьох уже згадуваних пам'яток відповідної іконографії візантійського ареалу.

Другою видатною пам'яткою, яку можна назвати шедевром давньоукраїнського фігуративного гаптування XV ст., є чин моління із Золочева³⁵. Його фігури прикрашали опліччя фелона, що зберігався в церкві Святого Миколая в Золочеві, звідки й потрапив до колекції Національного музею у Львові. Фігури (висотою 28 см, шириною 9–12 см) на опліччя фелона були нашиті в два ряди. У музеї їх зняли й виставили в один ряд разом із пізніше втраченими монограмами та написами, що зафіксовано на світлині першої експозиції музею³⁶.

Композиція “Деїсус” складається з одинадцяти окремо вигаптуваних фігур, що стоять на поземі. До неї входять, крім Триморфона, архангели Михаїл та Гавриїл, апостоли Петро й Павло, свв. Василій Великий, Іоанн Златоуст, Миколай Мирлікійський та Григорій Двоєслов.

Вишукані силуети фігур і духовна наповненість образів золочівського “Моління” взаємопоєднані з яскравою, насиченою кольоровою гамою одягу й позему. Вона ґрунтується на зіставленні відкритих, чистих тонів блакитної, червоної, кармінової, карміново-червоної та вохристої барв із вкрапленнями зеленого, чорного й білого кольорів, які помірно доповнені золотом і сріблом. Золотою сухозліткою вишито лише одяг Христа, в інших постатях переважає шитво кольоровими шовками, майстерно виконане різноманітними швами.

Високий рівень технічного виконання пам'ятки поєднано з доволі рідкісною для творів гаптування одухотвореністю образів та індивідуальною характеристикою кожної фігури. Лики високочолих святих, особливо Василя Великого та Іоанна Златоуста, сповнені внутрішньої сили. Вони шиті за формою, дуже дрібними роздвоєними стібками, з тонкими нюансами світлотіньових співвідношень – не жінкою гаптувальницею, а впевненою рукою талановитого митця-іконописця, який “малював” голкою і, без сумніву, творчо виражав художні тенденції свого часу. Це дозволяє порівнювати золочівське шитво з творами тогочасного іконопису.



“Іоанн Златоуст”. Чин “Моління” Золочівського фелона. Золоті, срібні та шовкові нитки; гладь, шов “у прикріп”. Кінець XV ст., Золочів Львівської обл. НМЛ

“Апостол Павло”. Чин “Моління” Золочівського фелона. Золоті, срібні та шовкові нитки; гладь, шов “у прикріп”. Кінець XV ст., Золочів Львівської обл. НМЛ



Усі постаті золочівського чину (крім Іоанна Предтечі) зображено за іконографічними схемами, характерними для українського іконопису XV ст. Фігура Христа Пантократора в центрі композиції аналогічна за іконографією до зображень Христа на іконі “Вознесіння” середини XV ст. із с. Радруж³⁷ та на іконах Спаса у славі деісусного ряду із сіл Малнів, Тилич³⁸ й Новоселиця³⁹ другої половини XV ст.

Архангели мають лоратний одяг з орарами, перехрещеними на грудях. У такому вбранні вони зображувалися в українських “Деїсусах” від першої третини XV ст. Подібні зображення бачимо на всіх чотирьох збережених донині композиціях “Деїсус” того періоду: із сіл Ванівка (перша третина XV ст.), Тилич (друга половина XV ст.), Милика (остання чверть XV ст.), на іконах розкомплектованого дрогобицького деісусного чину (кінець XV ст.), а також на іконі “Нерукотворний Спас” із с. Терло першої половини XV ст. Проте в композиціях XVI ст. архангели зображені лише в хітонах та гіматіях. Тобто молитовний чин із Золочева можна датувати в межах XV ст. Вагомою підставою для атрибуції золочівського чину є також вишитий текст на Євангелії, яке тримає Христос і палеографічні ознаки якого характерні для кінця XV ст., що підтверджує датування видатної пам’ятки.

Пам’ятка такого художнього рівня могла бути створена лише в осередку, де працювали талановиті майстри, а традиції гаптування розвивалися впродовж тривалого часу. Можна припустити, що золочівське “Моління”, постаті якого завеликі для опліччя фелона, є фрагментом облямівки плащаниці або пелени, подібні до яких збереглися в Росії⁴⁰. Безперечно, такий значний (у первісному вигляді) за розмірами твір високого професійно-мистецького рівня відображав художні смаки й уподобання елітарних кіл суспільства та міг бути створений на замовлення аристократичної верхівки, світської чи духовної. Сприятливе підґрунтя для цього тоді було на Волині, де, на відміну від Галичини, ще збереглися численні православні княжі роди, які відігравали важливу роль у політичному та культурному житті. Однак питання щодо місця створення видатної пам’ятки ще потребує детального вивчення.

Отже, дві розглянуті пам'ятки початку й кінця XV ст. стилістично та іконографічно витримані в традиціях візантійського мистецтва. Цим ілюструється спорідненість давньоукраїнського шитва з грецькими, балканськими та російськими творами, що пояснюється вказаним спільним першоджерелом. Водночас, описані пам'ятки тісно пов'язані з місцевими малярськими осередками та відображають характерні мистецькі прояви свого часу й конкретного середовища.

У XVI ст. відбулися зміни політичного устрою України, значна частина території якої після Люблінської унії ввійшла до складу Польської держави. Це був період великих суспільних і релігійних протистоянь, боротьби українського народу за свої політичні, економічні та релігійні права. Розвиток економічних відносин сприяв зростанню міст, торговельних та культурних зв'язків України із Заходом та Сходом. Усі ці чинники сприяли інтенсивному розвитку образотворчого мистецтва та ремесел, на який впливали ренесансна культура Західної Європи та мистецтво Балканського сходу. Збережені в Україні пам'ятки гаптування XVI ст. з Греції, Сербії, Молдови, Польщі⁴¹ й ті, що відомі з літературних джерел, загинули в часи військових лихоліть, однак⁴² свідчать про різносторонні культурні контакти України зі Сходом та Заходом. Про розвиток художньої культури того часу дізнаємося зі значної кількості збережених творів мистецтва, передусім іконопису. Про твори гаптування та імена гаптувальників того періоду маємо окремі документальні свідчення, на основі яких можна скласти певне уявлення про розвиток цього виду мистецької діяльності.

У переліку 1588 року особистого майна княгині Марії Гольштанської з Волині згадується гаптована золотом плащаниця й перераховуються жінки, які займалися гаптування в її домашній майстерні⁴³. Гаптовані речі входили до інвентаря особистого майна луцького єпископа Кирила Терлецького 1596 року, серед якого зазначаються гаптовані золотом і сріблом митри, сімнадцять єпитрахилів, дванадцять поручів, два воздухи, омофор та дев'ятнадцять золотоглавих оксамитних завіс із золотним гаптом⁴⁴. Воздухи, покрівці, завіси й запони, розшиті золотом, сріблом і "розним єдвабом" (шовком) зазначені в реєстрі речей Пересопницького монастиря 1600 року⁴⁵. Один із покрівців "на келих" відмічено як такий, що "роботою чудною роблен"⁴⁶. В інвентарі Львівської братської Успенської церкви за 1637 рік подано детальний опис подарованих храму гаптованих предметів, згадано імена виконавців і жертводавців цих речей. Зокрема описуються "воздушок на атласі червоном Розпятие Христово... сама своїми руками вигафтовавши... Ивановая Любановская... року 1618", "ожерелля золотом суто гафтованії старосвітські, до оздоби під празники зашиваються, до того образ умилення Пречистої Богородици суто злотом гафтовани и перлами всюду оздоблени", "палиця метрополитанская... злотом суто гафтованое Распятие около з литерами" і "запона ситковая на желтых нитях золотом и серебром і розним єдвабом шита"⁴⁷.

Навіть такі лаконічні джерельні згадки дозволяють окреслити значне коло предметів літургійного шитва, які широко побутували в XVI ст. Серед них перераховуються завіси, запони, "ожерелля" під ікони, які поступово впродовж XVII ст. виходили з ужитку й не збереглися, але в XVI ст. та були невід'ємною частиною оздоблення церковного інтер'єру.

Збережені донині три пам'ятки образотворчого гапування, які датуються XIII і XV ст., не можуть дати повного уявлення про розвиток цього виду декоративно-ужиткового мистецтва на землях Русі-України протягом означеного періоду. Усі вони розрізнені в часі, створені за різних суспільно-політичних обставин та в різних мистецьких осередках. Водночас, високий художній рівень, образна наповненість і технічна досконалість цих пам'яток дозволяють віднести їх до кращих творчих досягнень цієї доби.

ТКАЦТВО

Упродовж другої половини XIII ст. – першої половини XVI ст. ткацтво, вишивка та вибійка залишалися актуальними в задоволенні практичних потреб населення. Однак через складні економічні обставини та суспільно-політичні зміни, що відбувалися на українських землях, художньо-декоративні якості цих ремесел мало змінилися. Текстильне виробництво розвивалося в сільському середовищі і на рівні міського ремесла. Значну частку становили привізні тканини – шовк, золототкані вироби. Цей крам імпортували з Близького Сходу, Західної і Північно-Західної Європи.

Формуванню чіткого уявлення про тогочасний промисел перешкоджає відсутність автентичних речових пам'яток, тому як джерельну базу доводиться використовувати писемні згадки (літописи, грамоти, майнові акти, міські книги, королівські люстрації тощо). Про характер художнього оздоблення тканин відомо зі збережених фрагментів фрескових розписів, іконопису, книжкової мініатюри, емалі, а також скульптурних та різьблених зображень. На окрему увагу заслуговують зразки східних та європейських тканин, що збереглися до нашого часу. Вони дозволяють дослідити тенденції в текстилі й простежити їхній вплив на місцеве виробництво.

Про розвиток текстильного виробництва свідчить поява спеціалізованих цехових організацій, що виокремилися в нову форму міського ремесла і поступово стали альтернативою традиційним вотчинним майстерням, підпорядкованим княжим, царським і панським маєткам та монастирям. Передумови для цього склалися ще в період до монгольської навали, однак вона призупинила цей процес на певний час. Вільне міське ремесло активніше розвивалося на західноукраїнських землях, де швидше вдалося подолати наслідки руйнування, завдані ординцями.

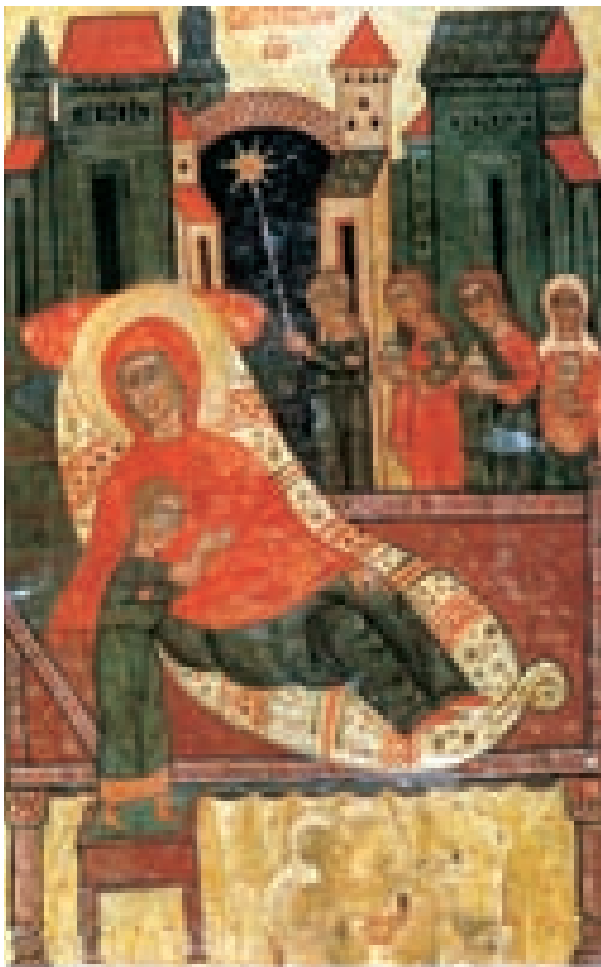
Один з перших задокументованих ткацьких цехів було засновано в Самборі в 1376 році¹, у міських актах за 1425 рік є згадки про львівський цех². Тенденція до створення таких об'єднань ремісників остаточно утвердилася з прийняттям цехових статутів і набула поширення в XV–XVI ст. Паралельно виникали комбіновані цехи. Скажімо, до ткацького цеху майстри вибійки не належали, але залежно від техніки декорування виробу вони об'єднувалися з малярами або друкарями³. Окрему групу становили “паргачі” – майстри, які працювали самостійно (поза цеховими спілками) й оселялися в приміських селах. Через жорстку конкуренцію їхню діяльність переслідувала судова влада, а робочий реманент та готова продукція підлягали конфіскації.

У зазначений період основними видами оздоблення тканин та одягу були художнє ткацтво, вишивка, гаптування, вибійка й аплікація. Серед писемних дже-

рел певні відомості про декорування текстилю подає літопис середини XIII ст., що описує одяг князя Данила Галицького, у якого “жупан із золотоканого єдвабу грецького, широким золотим облямуванням обшитий, і чоботи зелені козлові обшиті золотом”⁴, а також витяг із цехового статуту львівських ткачів 1535 року, де відповідно до обсягу “майстерської роботи” було передбачено виготовлення церковної скатерті з білої вовни, довжиною п’ять ліктів, з витканим узором “у рожі” і “волічкової смуги” технікою “у лицарський вузол”⁵.

Ткацтво як один з основних способів оздоблення тканини було багатопрофільним. Так, новгородський літопис XIII ст. згадує про майстра-опонника, в іншому документі (1537) йдеться про коверників, браль, ткаць-тонкопрядильниць⁶. “Брані” вироби, що належать до візерункового типу, – це тканини з однотонної пряжі (зазвичай білої), оздоблені двостороннім узором, утвореним на основі базового переплетення – різних варіантів саржі, що надає рельєфності полотну. До них належать також скатерті, обруси (настільніці) з рисунком “у клітку”⁷ – “скатерти клетчатинь”. Такі вироби потребували складної заправки ткацького верстата, для них використовували кольорове піткання та кольорову основу, яку попередньо снували за спеціально розробленою схемою. У процесі ткання застосовували пряжу нижчої якості – льняну або грубішу конопляну.

Виділення в окрему категорію ткаць-тонкопрядильниць вказує на існування відповідного виду продукції, яким були “руські серпанки”, чи “рубки”, – довгі, виткані з тонкого льняного прядива головні убори, що входили до реєстру товарів львівських крамарів 1580 року⁸. Вишукані прозорі серпанки, оздоблені по всій довжині вузькими золотоканними смужками, носили міщанки. Такі головні убори були популярним аксесуаром у тогочасній європейській моді. Один із них можна побачити в комплексі жіночого вбрання на ванівській іконі “Різдво Богородиці” (XV ст.). У народному побуті серпанки декорували узорними геометричними переборами по краях, рідше – уздовж полотна. За своїми художніми якостями перебірна техніка споріднена з вишивкою; цим способом на полотні створюють гладкий, об’ємний орнаментальний настил. Перебірне ткання було поширене в XIII–XVI ст. в оздобленні тканин, призначених для інтер’єру та одягу. Це засвідчують іконописні пам’ятки. Зразок такої тканини, що покриває ложе Анни, зображено в іконі “Різдво Марії” із с. Нова Весь (Польща, кінець XV – початок XVI ст.). Зазначений зразок також привертає увагу комбінуванням різних видів оздоблення –



“Різдво Марії” (фрагмент ікони). Кінець XV – початок XVI ст., с. Нова Весь (нині – Польща). НМЛ. За Г. Логвином, Л. Міляєвою, В. Свенціцькою



“Різдво Марії” (фрагмент ікони). XVI ст., с. Потелич Львівської обл. НМЛ. За О. Тищенко

рушієм художньо-стильового розвитку народного ткацтва. Чимало тканин такого типу з артефактів XIII–XVI ст. виказують своє народне походження. Найпоширеніший різновид відтворено на іконі “Різдво Христа” із с. Бусовисько (XVI ст.). Це простелений для Марії килим або рядно з однотонними смугами, що чергуються на кольоровому тлі.

Килим (“ковер”, “килим”, “гуня”) як окремий тип художніх тканин згадується в літописах з X ст. і фігурує здебільшого в описах княжих похоронів – Олега

ткання та вибійки. Композиції з поперечними смугами найчастіше трапляються в зображеннях тканин на іконах. Вони різняться ритмом, колористичним вирішенням, мають орнаментовані й неорнаментовані смуги, а окремі з них характеризуються поєднанням різних технік декорування. У цьому ж контексті виділяють смугасті композиції закритого типу з додатковим узорним облямуванням, як на тканині з ікони “Різдво Марії” (с. Потелич Львівської обл., XVI ст.), де лаконічний декор загального поля внизу доповнює широка облямівка у вигляді ромбоподібної сітки. Манера побудови композиції та специфіка ткання свідчать про те, що таку облямівку в оригіналі вишивали окремо.

Оздоблення виробу поперечними смугами є архаїчною схемою, що стала

предметом місцевого виробництва. Майстри-коверники та коверниці, які, як правило, були челядниками при маєтках феодалів, високо цінувалися – їх вартість більше ніж удвічі перевищувала ціну звичайного невільника.

Через відсутність речових пам’яток сьогодні важко встановити, яким було композиційно-орнаментальне наповнення згадуваних у писемних джерелах килимів. В одному з небагатьох таких свідчень другої половини XV ст. зазначено, що “на коврах крсты делают иновернии, на прелесть христианом и седят на нем крестиане и спят”¹⁰.

Майстер із с. Ванівка. “Різдво Богородиці” (фрагмент ікони). XV ст. НМЛ. За Г. Логвином, Л. Міляєвою, В. Свенціцькою



У ще одному, більш ранньому джерелі – “Тестаменті Івана Калити” (XIV ст.) – згадано про “коць великии с бармами”¹¹. Однак точно не відомо, йдеться про тканину, призначену для інтер’єру чи одягу – багато оздоблений княжий плащ, як на це вказує дослідник давньоруського текстилю А. Поппе¹².

У XV–XVI ст. коври і килими розрізняли. Ця диференціація стосувалася насамперед відмінностей їх ткані структури: коври – це односторонні ворсові вироби, а килими – гладкі двосторонні. Поява назви “килим” дозволяє вести мову про вплив на місцеве виробництво турецького килимарства.

Спорідненим з килимами типом художніх тканин, поширеним у народному ткацтві, були “полавочки”. Це були вироби різного ґатунку – від шитих зі звичайного полотна або сукна налавників до золотих та оксамитових¹³.

У народному побуті килими часто заміняли гуні – узорні ворсові з обох боків тканини з вовни, які виготовляли для домашнього вжитку та віддавали як данину (“оброк”) феодалові. Виробництвом гунь займалися на території Прикарпаття – Снятинщині, Коломийщині, в околицях Галича, на Белзчині¹⁴. Близькими до гунь були ліжники. Різниця полягала в тому, що нитки п’іткання для ліжника брали з легко скрученої вовни, завдяки чому утворювався своєрідний ворсовий настил. Таке полотно ущільнювалося під час “валяння” – вимивання водою.

Значну групу серед художніх тканин становлять опони, запони – відомі з часів давньоруської доби й пізнішого періоду Литовського князівства, Речі Посполитої. Термінологічно вони не мають однозначного трактування. Якщо запона також означає заслону, котару, то опона має ширший діапазон значень – коверець, капа, тапета, гобелен¹⁵. У польській традиції “опона” споріднена зі “шпалерою”, “шпалерництвом”, де ця запозичена назва в XVII ст. повністю витіснила первинну¹⁶. Таким чином, опона як окремий різновид художніх тканин стала безпосереднім підґрунтям для появи шпалери, згодом гобелена.

Опони були елементом побуту заможних верств населення. У княжий період вони належали до церковних декоративних тканин, які використовували як завісу, покриття для амвона. Такі вироби вирізнялися багатим художнім оздобленням – орнаментальним і тематичним. Так, ще в літописі 986 року йдеться про опону, на якій “написано судилище Господнє”¹⁷. Мотиви зображення виконували тканням або гаптуванням. Тут можна провести паралель з байєнськими килимами, відомими у Франції з XI ст., – багатометровими полотнищами з вишитими оповідальними сюжетами. За художньо-стильовим характером рисунок цих килимів перегукується з книжковою мініатюрою того часу.



**“Богородиця Одигітрія” (“Красівська Одигітрія”)
(фрагмент ікони). XV ст. НМЛ. За Д. Крвавичем,
В. Овсійчуком, С. Черепановаою**



“Преображення” (фрагмент ікони). 1580-ті рр., с. Яблунів Львівської обл. НМЛ. За В. Свенціцькою, О. Сидором

ли олійною фарбою на льняну, бавовняну або шовкову (тафту, атлас, байберек, оксамит), рідко – вовняну тканину за допомогою спеціальних різьблених дощок (форм, печаток, штампів). Через особливості виробничого процесу вибірку прирівнювали до друкарської справи (“колтрини” часто робили в друкарнях) та малярства, на що, зокрема, вказав у своєму “Трактаті про живопис” італієць Ченніно-Ченніні (межа XIV–XV ст.), який детально описав технологію виготовлення набивних тканин¹⁸.

Очевидно, першими майстрами вибірки були іконописці-“травники”, які малювали “позем”, тобто всю декоративну частину ікони¹⁹. На українських землях цих ремісників називали “малярами”, “красильниками”, “синильниками” або “вибірниками”. Саме під такими назвами вони згадуються з-поміж інших ремісничих професій Києва в XV ст.²⁰ Серед тих, хто займався виготовленням вибивних тканин, існували вузькі спеціалізації: “різчики” вирізали форми для друку, “розводчики” розміщували візерунок на тканині, а безпосередньо наносили малюнок “малярі”. Вибіркою оздоблювали як нефарбовану тканину природного білого кольору, так і забарвлені тканини (“крашенина вибоичата”, “печатана крашенина”). Крашенина була частиною роботи “красильника” або “пестрядельника” (в люстраціях XVI ст. так називали ремісників, що фарбували тканини)²¹. При деяких монарших дворах така посада вважалася довічною. Ця справа була окремих спеціалізованим промислом, у містах існували вулиці з відповідною назвою, а на ринкових площах під продукцію красильників виділяли цілі торгові ряди.

Поширеним явищем у текстилі XIII–XVI ст. були так звані “пестряді”, “пестрини” – багатоманітні тканини з різної сировини, спільною ознакою яких була їхня строкатість. Цього ефекту досягали кількома способами – у процесі ткацтва (“пестритель поняву истька”), завдяки вишивці (“пестрение шевеческое”) або вибірки.

Виготовлення вибіраних тканин ще з домонгольського періоду посідало помітне місце в текстильному промислі XIII–XVI ст. Такі тканини йшли на пошиття одягу (літників, каптанів, сорочок), в тому числі церковного облачення, для підшивання хутряних виробів, на знамена, шатра, для книжкової оправи (“евангелие ... обложено крашеною вибоичатою”), а також для оббивання стін (“колтрини”). Основним асортиментом тканин були даба, гарус (тканина, оздоблена двостороннім друком), вибірка, набійка, зендень, кіндяки, крашенина, пестрядь та хамань. Багато тканин імпортували зі Сходу: кіндяки – з Персії, Іспанії, хамань – з Індії, вибірку – з Туреччини, Індії, Бухари, гарус – із Франції тощо.

Вибійка як техніка художнього оздоблення представляла узорне друкування, при якому орнамент наноси-

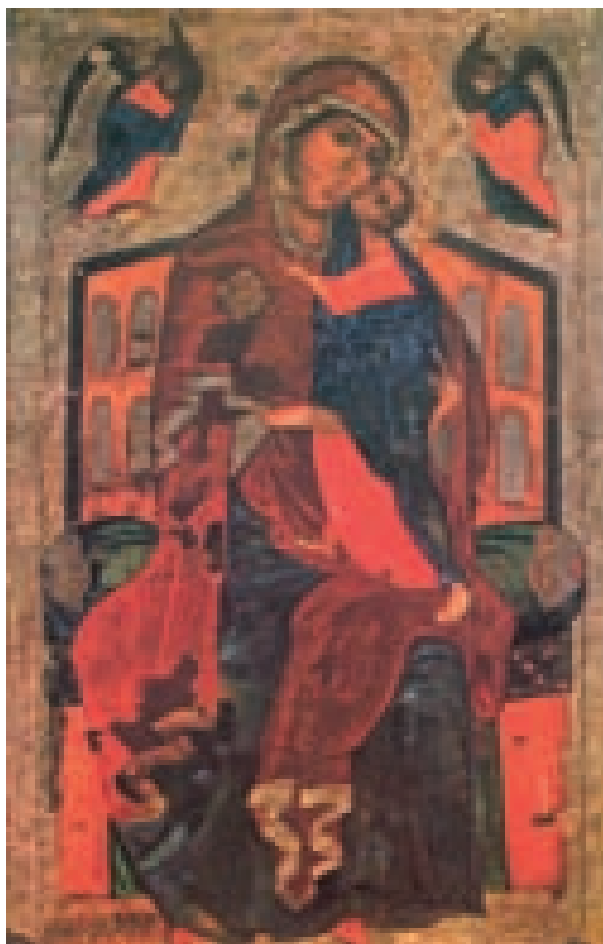
“Крашенину” найчастіше брали для підшивки літників, каптанів, сарафанів, шуб тощо. До нашого часу вціліло кілька її давніх зразків – фрагмент фарбованої у теракотовий колір підкладки шат Микити Новгородського (XII ст., зберігається в музеї м. Новгорода, Росія) та церковне облачення з коричневої “крашенини” Сергія Радонезького (XIV ст., фонди Загорського музею, Росія).

Колорит вибійчаних тканин був обмеженим, оскільки за основу брали фарби місцевого виробництва: чорну добували із сажі хвойних дерев, кіптяви, червону – з марени й червцю, теракотову – з кіноварі або суміші паленої охри й сурику, синій колір давали дубова кора та вайда або ж суміш індиго і свинцевого білила. Розмаїття додавали імпортовані барвники, що увійшли до вжитку давньоруських ремісників в XI ст.: лазурова фарба потрапляла на місцеві ринки з Середньої Азії, блакитна – з Туреччини, індиго – з Індії тощо. Дорогі тканини – церковні ризи та знамена, про які згадується на початку XVII ст.²², – оздоблювали вибійкою із сусального срібла та золота.

Ранні зразки вибійки, знайдені під час археологічних розкопок на Чернігівщині, датовані X–XII ст., мають монохромне вирішення – тканину покриває правильний геометричний візерунок чорного кольору. Порівняння цих фрагментів з пізнішими відомостями про вибійку доводить, що протягом XIII–XVI ст. у цій сфері відбулися помітні художньо-стильові зміни: лаконічний та масштабний геометричний візерунок змінили більш подрібнені, подекуди хаотично розміщені форми у вигляді зірок, рослинних та антропоморфних мотивів. Відомі такі назви узорів, як “травчатий”, “уступами”, “дорогами”, “личинами”, “лапками”, “копитцями” тощо.

Оскільки від текстилю XIII ст. – першої половини XVI ст. не збереглося речових пам’яток, продемонструвати художньо-стильову видозміну вибійки можна на прикладі її відтворень у живописі. Зокрема, сорочки, оздоблені вибивним узором, часто зображували на іконах як натільний одяг Ісуса-дитини, наприклад, у “Краківській Одигітрії” (XV ст.), в сюжеті “Молитва фундатора” з розписів святотроїцької каплиці в Любліні (XV ст). Здебільшого вони подібні та мають біле тло, декороване зірчастими або тридільними мотивами одного або двох кольорів – червоного і синього, з горловиною, прикрашеною золототканою стрічкою, яку подекуди доповнюють аналогічні уставки на рукавах. Такі сорочки не належать до канонічних атрибутів облачення Ісуса в іконописі, оскільки існують зображення, де описане оздоблення відсутнє. Тому можна стверджувати, що ці зразки живописці безпосередньо запозичили з тогочасного побуту.

Ікона “Богоматір Толзька”. XIII ст., Толзький монастир біля Ярославля. ДТГ. За Д. Кривичем, В. Овсіюком, С. Черепановою



Ікона “Богородиця Одигітрія”. XIV ст. ЛГМ. За Д. Крвавичем, В. Овсійчуком, С. Черепановою



Значним було взаємопроникнення орнаментальних форм у різних сферах художньої діяльності. Орнамент вибійки домонгольського періоду трапляється на фресках Софії Київської, також у вибійці часто використовували візерунки з різьблення на камені та дереві²³. Аналогічний до описаного в “Краківській Одигітрії” тип узору зображено в Остромировому євангелії (1056–1057) в сюжеті з євангелістом Марком.

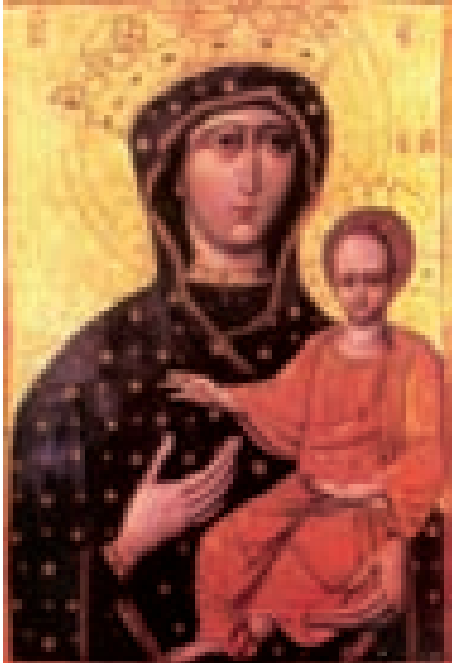
Поряд з контурним лінійним рисунком у вибійці також застосовували крапковий. Це могли бути диференційовані типи зображення для різних виробів або ж їх поєднували на одній тканині. Візерунки, створені крапковим рисунком, відрізнялися простотою. Дуже поширеними в XIII–XVI ст. були схематично виконані таким чином суцвіття квітки.

На відміну від вибійки, перенесеної на терени Київської Русі з Індії, усталеним у місцевій традиції видом декорування тканин була вишивка. Вона розвивалася однаково успішно серед усіх верств населення. Водночас утвердився й такий різновид художнього шиття, як гаптування, що з'явилося в домонгольські часи завдяки тісним зв'язкам Київської Русі з Візантією. Як і ткацтво та вибійка, вишивка XIII – першої половини XVI ст., крім двох гаптованих виробів, не представлена пам'ятками, однак її зображення часто трапляються на іконах як оздоба рушників, сорочок, настільних тканин, покривів, одягу тощо. Серед них вирізняються народні вироби. Вишивка тут мала сформовану художньо-стильову структуру, яка зберегла свої основні риси до XX ст. Для неї характерне домінування смужкових композицій з монохромним геометризаним рисунком з ромбоподібних мотивів. У народній вишивці орнамент виконували по білому полотну червоною барвою, інколи в поєднанні з чорною. Такими є зображення настільниці в іконі “Преображення” з с. Яблунів (XVI ст., НМЛ). Очевидно, вироби народних майстрів здобули визнання сучасників і стали предметом торгівлі, обміну, їх вручали як дари. Так, французький посол Альберт Ланоа, який у 1421 році побував на західних землях України, отримав у подарунок від польського короля і Великого Князя Литовського “руську постіль”, “руські чаші” і “руські вишивані рушники”²⁴.

Вишивку, якою були оздоблені предмети побуту та одяг міщан, представників вищих верств суспільства виконували не тільки по полотну, а також по оксамиту, шовку різних кольорів біленими, фарбованими, золоченими та срібленими нитками. Окрім того, вишивку доповнювали тасьмою, перлами або коштовним камінням, бляшками, китицями тощо. На відміну від народних зразків, рисунок був позбавлений строгої геометризації, а орнамент тяжів до рослинних, зірчастих мотивів. Відрізнявся й асортимент виробів. Прикметною ознакою інтер'єру, неодноразово відображеною в іконопису, є подушки циліндричної форми, як в узголів'ї Анни на іконі “Різдво Марії” з с. Нова Весь (кінець XV – початок XVI ст.). Як і в більшості аналогів, декоративний акцент у ній зосереджено на краях, що увінчані шестишпелюстковими розетками в оточенні тонких різнокольорових смужок. Тло подушки заповнене зірчастими мотивами. Варіанти таких виробів надзвичайно різноманітні – від простих безузорних до густо зашитих золотною ниткою площин в облямуванні з перлів та інших матеріалів (“Богоматір Толзька”, XIII ст., ДТГ). Порівняно з аналогами домонгольського періоду, декоративні елементи подушок XIII–XV ст. вирізняються простотою – тяжіють до подрібнення і зменшення орнаментального наповнення.

У XIII–XV ст. зберігалася традиція оздоблювати краї одягу, за'ястя золототканними стрічками та обшивати їх золотною ниткою, перлами, бляшками, дорогоцінним камінням. Варіант такого декору представлено в іконі “Богородиця Одигітрія” (XIV ст., ЛГМ). Цю ікону характеризує особливість зображення всього комплексу тканин. На відміну від переважно схематичного розуміння зображення цього компонента, у якому майстри-іконописці вбачали передусім декоративні якості, її автор створив живописне враження фактурності тканини – передав важкість омофору, цупкість його підшивки та легкість і прозорість нижнього покриву Богородиці.

“Пестрением шевеческим” прикрашали не тільки окремі елементи одягу, а й усе полотно, особливо верхнього одягу, про що свідчить малюнок богородичних риз в іконі “Богородиця Одигітрія” з костелу Святого Миколая у Гданську (XIII ст., Польща), де темно-фіолетове тло тканини заповнене простим рапортом із чотири- та восьмигранних зірчастих мотивів золотистого кольору. Багатством оздоблення відзначається плащ князя Бориса з ікони “Борис і Гліб” початку XIV ст. (ДРМ), укритий суцільною золотою рослинною в'яззю. Цей декор міг бути виконаний вишивкою або способом ткання. Найімовірніше, для зображення цього плаща за основу було взято виріб імпортного (східного) виробництва,



Ікона “Богородиця Одигітрія”. XIII ст., костел Святого Миколая, Гданськ (Польща). За Д. Крвавичем, В. Овсійчуком, С. Черепановою

“Святий Борис” (фрагмент ікони “Борис і Гліб”). Початок XIV ст. ДРМ. За Д. Крвавичем, В. Овсійчуком, С. Черепановою, В. Овсійчук, С. Черепанова



як і в уже згаданому задокументованому описі обличчя Данила Галицького, де йдеться про жупан з грецького золототканого шовку, обшитий золотим мереживом.

Виготовлення шовкових тканин є окремою галуззю текстильного промислу XIII–XVI ст. Варто зазначити, що до XVII ст. на українських теренах не виробляли шовкоткацької продукції з локальними художньо-стильовими особливостями, і ця ніша з часів Київської Русі була повністю заповнена привізним товаром. У XIV–XV ст. поширення шовкових тканин значно зросло завдяки тому, що через українські землі проходив основний транзит цього краму з країн Близького Сходу в Західну Європу. За свідченням мандрівника Михайла Литвина, який відвідав Київ у 50-х роках XVI ст., з порту Кафи по Дніпру до Києва надходили товари з Азії, Персії, Індії, звідти їх доправляли на північ – до Новгород, Пскова, Швеції, Данії. Перевозили тим шляхом також шовк і шовкові тканини²⁵. Ще два сухопутні шляхи пролягали через Львів до Польщі та інших країн Західної Європи.

Шовкові тканини міцно увійшли у вжиток вельможних осіб, церковного кліру, а в XIV–XV ст. стали доступними і для заможніших міщан. Основний асортимент становили оксамит, атлас, алтабас, адмаск, брокат, едwab, киндяки, камка, паволоки, тафта. Художнє оформлення шовкових тканин мало вплив на різні галузі й позначилося на характері наповнення орнаментального тла ікон, відобразилося в шпалерах та гаптах, вибійці по тканині тощо. Шовкові вироби помітно видозмінилися з часів домонгольської доби, коли основним імпортером на території Київської Русі була Візантія. Після занепаду імперії їхнє виробництво було зосереджене в арабських країнах, в Іспанії, з XIV ст. – в Італії, а від XV ст. – у Франції. Паралельно відбувалися зміни в орнаментиці шовкових тканин – рисунок візантійських виробів з характерними рапортами кругів, заповнених узорними мотивами або сюжетами, витіснили арабське плетиво з виноградної лози, перемережованою зображеннями грифонів чи інших фантастичних істот; віньєтки з вазонами та елементом найпопулярніших мотивів – квіткою граната. Монументальність узорчастого вирішення візантійських зразків змінила витончена лінеарність мотивів, що компонувалися у вигляді замкнених і незамкнених рапортів з різною часткою вільного тла – подекуди його густо заповнював візерунок. Колорит шовку вирізнявся розмаїттям. Найціннішими дов-

го вважалися темно-червоні, бордові тканини, особливо популярними в XIV–XV ст. були вироби зеленого кольору. Варто зауважити, що за допомогою різних видів пурпуру отримували широку палітру кольорів²⁶.

До середини XV ст. художньо-стильова культура шовкоткацтва формувалася під впливом східних зразків. На цій основі в західно-європейських тканинах з'явилося так зване псевдо-арабське письмо (“a letters sarrasinoises”) – стилізація написів, якими мусульмани часто оздоблювали свої вироби²⁷.

У художньо-стильовому контексті шовкоткацтва можна виділити орнаментально-декоративні та сюжетні мотиви. До останніх належать як зооморфні зображення, так і сюжети на релігійну тематику, фігуративні композиції яких нерідко запозичували з тогочасної скульптури та живопису. З наступного періоду – кінця XIV–XVIII ст. – в художньому плані на українське мистецтво здійснили вплив імпортовані шовкові вироби. Однак тут укорінилися тільки окремі тенденції, які внаслідок опрацювання набули самобутніх рис.

Текстильне виробництво другої половини XIII – першої половини XVI ст. на теренах України пов'язане з розвитком цехових організацій ремісників. Джерела XIII – початку XVI ст. подають фрагментарні відомості про місцеве художнє декорування тканин. Соціально-економічний стан суспільства, яке відновлювалося після монгольської навали, ще не був сприятливим для високохудожнього розвитку ремесел. Ткацтво, вишивка, вибійка задовольняли, радше, побутові, ніж естетичні потреби населення. Водночас вони зазнавали поступової художньо-стильової зміни, що була зумовлена налагодженням нових торговельних шляхів, через які на українські землі проникали східні впливи та нові європейські тенденції. Так, уже в XVI–XVII ст. східний вплив виразно позначився на розвитку українського килимарства, а європейська мода актуалізувала налагодження місцевого виробництва шовкових тканин і стала поштовхом до появи гобеленових майстерень.

ПІСЛЯМОВА

Чуттєве сприйняття навколишнього світу, усвідомлення його гармонії, прагнення до пізнання істини – типові вияви людської сутності. Уже за часів первісної доби людина почала вчитися фіксувати свої враження в мислених образах, намагалася передати їх у примітивних ідеограмах. З часом довільне накопичення досвіду викликало потребу в його систематизації. Як спосіб пояснення світобудови та місця людини в ній постало мистецтво – форма пізнання і творчого осягнення дійсності, яка водночас є відображенням процесу самоідентифікації особистості, суспільства, етносу.

Процес пошуку власної ідентичності відбувався в умовах чергування, а то й співіснування різнопланових художніх впливів, що позначилося на мистецтві населення, яке від покоління до покоління проживало на територіях, де формувалася український етнос. Проте безперервність розвитку художньої традиції не тотожна рівномірній поступальній ході. У цілому слово “прогрес” навряд чи можна вживати стосовно культури чи мистецтва. Художній розвиток завжди нерівномірний: одні види мистецтва на певних етапах еволюціонують, інші відстають. Творчість невіддільна від блискучих злетів і неминучих падінь, утрат і знахідок. Історія мистецтва – це постійна взаємодія, зіткнення, іноді гостра боротьба різних шкіл, стилів і напрямів, що, однак, не виключає їх взаємозв'язку і взаємозалежності.

Ретроспективний погляд на мистецькі процеси, що відбувалися на теренах сучасної Української Держави в добу середньовіччя, демонструє тісні контакти та відкритість простору між різними культурними світами та широкі обрії формування національної художньої традиції.

У період раннього середньовіччя (кінець IV/VI – IX/X ст.) три регіони – Крим, Євразійський Степ і південно-західні терени Східноєвропейської рівнини – були поєднані спільними для євразійського культурного простору історичними процесами, найприкметнішим з яких було започаткування етнічної історії ряду народів. У той час в культурному обігу існували різнопланові мистецькі явища, які сукупно визначили своєрідність художнього процесу, прикметною рисою якого стало накопичення та взаємообмін ідеями та ремісничими вміннями.

Крим, який у той час був провінцією Візантійської імперії, став одним з перших осередків надходження християнства на ґрунт язичницької культури не тільки в українському вимірі, але й у Східній Європі. Початок доби середньовіччя був для регіону перехідною фазою, позначеною відгомонам античних традицій та одночасним активним формуванням нового християнського світогляду. У наступні періоди мистецтво Криму зберігало елліністичні традиції (переважно в провінційній малоа-

зійській редакції) і стало джерелом запозичень для художніх традицій європейських народів.

Культура Степу вирізнялася самотніми традиціями попередніх епох, сформованих у глибинах азійської праісторії кочових племен – переселенців зі Сходу. Художній простір доби Великого переселення народів на тих теренах засвоїв традиції азійських цивілізацій (Согд, Іран, Китай) та імпульси європейської (через Візантію, яка, власне, була євразійською державою). Мистецтво Степу постало в більшості етнокультурних вимірі наслідком синтезу культурних імпульсів різних народів, акумулювало різнопланові змістові (символічно-образні), іконографічні та художньо-стилістичні конструкції, які почасти були засвоєні мистецькою традицією Русі як безпосередньо від кочовиків, так і в адаптованих візантійським романським мистецтвом формах.

Культура слов'ян (кінець IV/VI – кінець X ст.) – період, позначений домінуванням язичництва, що тривав у Середній Наддніпрянщині від кінця V до кінця X ст., а в окремих районах, зокрема у Верхній Наддніпрянщині – до кінця XII – початку XIII ст., – був складним і багатовимірним явищем, як з огляду на внутрішню структуру, регіональну специфіку, так і на колізії історичного розвитку. Прикметною рисою цього періоду було побутовання мистецьких традицій у двох соціальних вимірах – племінної культури (осіле слов'янське хліборобське населення південних і західних обширів Східноєвропейської рівнини та культури княжої, дружинної (у якій дедалі відчутнішою ставала присутність варягів-русів), з типовим для цієї верстви суспільства мобільним способом життя, активним переміщенням як у межах ареалу проживання слов'янських племен, так і за межами цього простору – від Чорного моря (Руського) на півдні до Балтійського на півночі та Кавказьких гір на Сході. Тож і художні традиції цього періоду представлені речами, які за своєю типологією були поділені на два комплекси, що представляли племінну культуру з виразними етновизначальними ознаками та культуру гібридного типу – дружинну. Їх поєднання створило так зване гібридне тло культури ранніх слов'ян. Мистецтво цього періоду представлене здебільшого творами вжиткового мистецтва. На розвиток ремесел значний вплив здійснило ознайомлення місцевих майстрів з художніми досягненнями сусідніх народів Візантії, Західної, Центральної та Північної Європи, а також Сходу.

Доба розвиненого Середньовіччя (X – перша половина XIII ст.) – це період, коли внаслідок утвердження єдиної ідеології (християнства) і налагодження нових комунікативних систем (товарообміну, збору податків, спільної оборони рубежів) сформувався спільний культурний простір, а на Сході Європи постала держава Русь. В історичному поступі українського етносу ядром творення самотньої традиції стали землі Київського, Переяславського, Чернігівського, Волинського та Галицьких князівств.

В історичному розвитку вітчизняного мистецтва ця доба позначена стадіями поширення та домінуванням християнського світогляду. Перша з них – X – перша половина XI ст. – це період становлення християнських цінностей і набуття нових світоглядних та естетичних орієнтирів. Візантія була духовним наставником Русі, джерелом культурних (зокрема й естетичних) запозичень. Опанування цим культурним спадком відбувалося здебільшого через посередництво слов'ян, які долучилися до візантійської цивілізації значно раніше, ніж Русь, і стали вчителями в опануванні писемності та християнської традиції образотворення. Середина–друга половина XI ст. – період поглиблення культурної інтеграції Русі в західноєвропейський культурний простір. Це був час, коли присутність латинян – носіїв романської традиції в Русі, зафіксували як історично достовірні писемні джерела, так і твори образотворчого мистецтва. Варто зазначити, що й візантійська художня традиція, вплив якої продовжував бути визначальним упродовж XI ст., суттєво моди-

фікувався. У кінці XI – на початку XII ст. підвладна загальноєвропейським культурним процесам, Русь долучилася до нової художньої реальності, що постала впродовж доби Хрестових походів і була позначена рухом різноетнічних та різночасових мистецьких явищ, а також загальною “демократизацією” культурного простору.

Багатовекторність мистецького обміну зумовила певний еkleктизм художньої свідомості перших двох періодів, але водночас забезпечила широкі обрії формування власного естетичного досвіду.

XII століття стало тією переломною межею, коли закінчився період учнівства. Вплив зовнішніх факторів перестав превалювати. Русь поступово почала торувати шлях власних художніх уподобань: самодостатні художні процеси відбулися в княжих столицях та єпископських осередках держави.

Монгольська навала для Русі стала катастрофою адміністративного, політичного та економічного ладу держави. Проте значно масштабнішими були її наслідки в морально-етичному плані, що засвідчила “апокаліптична” тональність у відтворенні цих подій писемною традицією. Болючі наслідки цієї поразки, що поширилися на Київські, Чернігівські, Переяславські землі, призупинили щойно започаткований процес творення власне руських особливостей художньої традиції. Землі Галицько-Волинської Русі, які постраждали від руйнацій значно менше, стали зоною найактивніших культурних взаємозв'язків з найрозвиненішими державами Європи та ареалом поновлення здатності Русі-України творити власну мистецьку традицію. Потужні культурні імпульси із Заходу – готичні та ренесансні стилістичні віяння – накладалися на міцне підґрунтя давньої руської основи, стали імпульсами активнішої інтеграції Русі-України до європейського культурного простору.

Багатство й краса руської (української) художньої традиції були започатковані в глибині століть: художньо-естетичний досвід пізньоантичної цивілізації, здобутки племен і народів Степу та художня практика ранніх слов'ян утілилися в самобутніх формах давнього руського мистецтва. Воно ж, збагачене візантійською й романською традиціями та східними мотивами, свого часу (друга половина XIII – середина XVI ст.) стало підґрунтям розростання на українських теренах мистецтва присутньо європейського.

Пам'ятки мистецтва, створені в Середні віки, у наступний період (XVII–XVIII ст.) були залучені до розбудови національного культурного простору як “власні святині”, а їх образне втілення та художньо-стилістичні особливості стали основою творення самобутніх рис українського національного мистецтва.

ПРИМІТКИ

ВСТУП

¹ Контактные зоны в истории Восточной Европы: Перекрестки политических и культурных взаимовлияний / Ред. Некрасов А. и др. – М., 1995.

² Докладніше див.: *Гуревич А.* Категории средневековой культуры. – М., 1972.

³ *Эко У.* Эволюция средневековой эстетики / Пер. с итал. Ю. Ильина и А. Струковой. – С.Пб., 2004.

⁴ Докладніше див.: *Дюби Ж.* Время соборов. Искусство и общество 980–1420 годов. – М., 2002.

⁵ *Петрарка Ф.* Лирика. Автобиографическая проза. – М., 1989.

⁶ *Войтович Л.* Середні віки в Україні: хронологія, проблеми періодизації // УІЖ. – 2003. – № 4. – С. 134–139; *Войтович Л., Козак Н., Овсінський Ю., Чорний М.* Історія середніх віків / За ред. Л. Войтовича. – Л., 2008.

МИСТЕЦТВО ТАВРІЇ ТА ПІВНІЧНОГО ПРИЧОРНОМОР'Я

МИСТОБУДУВАННЯ ТА АРХІТЕКТУРА (IV – перша половина XIII ст.)

¹ *Зубарь В. М., Сорочан С. Б.* У истоков христианства в юго-западной Таврике: эпоха и вера. – К., 2005. – С. 67–69.

² Локалізація поселення Фулл остаточно не з'ясована. Імовірно, воно було розташоване на горі Тепсень поблизу сучасного Коктебеля (див.: *Майко В. В.* О локализации Фулл и фульської епархии в раннесредневековой Таврике // Православные древности Таврики: Сб. материалов по церков. археологии. – К., 2002. – С. 135–143).

³ *Якобсон А. Л.* Закономерности в развитии средневековой архитектуры. – Ленинград, 1985. – С. 5.

⁴ ВИА. – Ленинград; М., 1966. – Т. 3. – Гл. 1. – С. 16; *Kłosińska J.* Sztuka bizantyńska. – Warszawa, 1975. – S. 9, 10.

⁵ *Дюличев В. П.* Крым. История в очерках. – Симф., 2005. – С. 163.

⁶ *Якобсон А. Л.* Средневековый Крым. – М.; Ленинград, 1964. – С. 24, 26.

⁷ *Мыц В. Л.* Укрепление Таврики X–XV вв. – К., 1996. – С. 61.

⁸ Первісні назви та присвяти храмів досі невідомі через брак писемних джерел. Тому вони згадуються за нумерацією, складеною Археологічною комісією, прізвиськом першого дослідника (“Уварівська базиліка”, “Базиліка Крузе”), датою археологічного відкриття (“Базиліка 1932 року” та “Базиліка 1935 року”), місцем розташування на терені городища (“Східна базиліка”), характерною планувальною ознакою (“Чотирьохапсидний храм”, “Шестистовпний храм”) або визначною археологічною знахідкою (“Храм з ковчегом”).

⁹ *Романчук А. И., Лосицкий Ю. Г.* Квартал XIII–XVIII северного района Херсонеса в XII–XIV вв. // АДСВ. – Свердловск, 1985. – С. 107, 108, 112; *Даниленко В. Н.* Жилые дома Херсонеса XIII–XIV вв. // Архитектурно-археологические исследования в Крыму. – К., 1988. – С. 62.

¹⁰ *Герцен А. Н., Махнева-Чернец О. А.* Пещерные города Крыма. – Севастополь, 2006. – С. 31–33.

¹¹ Назва печерних комплексів (міст, селищ, монастирів) відповідає місцевій топоніміці, що склалася історично.

¹² *Мыц В. Л.* Укрепления Таврики X–XV вв. – С. 64.

¹³ Там само. – С. 17–68.

¹⁴ *Айналов Д. В.* Памятники христианского Херсонеса. – М., 1905. – Вып. 1. – С. 46–51; *Якобсон А. Л.* Раннесредневековый Херсонес: Очерки истории материальной культуры. – М.; Ленинград, 1959. – С. 163.

¹⁵ *Якобсон А. Л.* Раннесредневековый Херсонес... – С. 169.

¹⁶ Протягом 1876–1877 років пам'ятку додатково досліджувало Одеське товариство історії та давнини; у 1901 році базиліку досліджував К. Косцюшко-Валюжинич, а в повоєнні часи – О. Домбровський (див.: *Павлуцкий Г. Г.* О происхождении и развитии византийского искусства: Актовая речь, произнесенная в Университете Св. Владимира 26 января 1914 г. // Торжественный Акт Императорского университета Св. Владимира 26 января 1914 г. – К., 1914. – С. 1–15; *Косцюшко-Валюжинич К. К.* Отчет о раскопках в Херсонесе за 1901 год // ИИАК. – 1902. – Вып. 4. – С. 82, 83; *Якобсон А. Л.* Раннесредневековый Херсонес... – С. 152–160; *Бертъе-Делагард А. Л.* Древности Южной России: Раскопки Херсонеса. – С.Пб., 1893. – С. 10, 45, 54; 75; *Айналов Д. В.* Памятники христианского Херсонеса. – С. 10).

¹⁷ *Косцюшко-Валюжинич К. К.* Отчет о раскопках... – С. 81.

¹⁸ Базиліку було додатково досліджено в 1908 році. Археологічний матеріал не дав точних підстав для її датування (див.: *Айналов Д. В.* Памятники христианского Херсонеса. – С. 43–46; *Якобсон А. Л.* Раннесредневековый Херсонес... – С. 165–168).

¹⁹ Пам'ятку додатково дослідив С. Рижов під час реставрації мозаїчної підлоги в 1971–1974 роках. Свою назву базиліка дістала у зв'язку з тим, що пізнішу споруду було збудовано в центральній наві більш ранньої базиліки.

²⁰ Додатково базиліку досліджено в 1970-х роках (див.: *Беляев С. А.* Вновь найденная ранневизантийская мозаика из Херсонеса // ВВ. – 1979. – Т. 40. – С. 114–127).

²¹ *Айналов Д. В.* Памятники христианского Херсонеса. – С. 29–42; *Косцюшко-Валюжинич К. К.* Отчет о раскопках... – С. 56–68; *Якобсон А. Л.* Раннесредне-

вековий Херсонес... – С. 160–165. Час будівництва споруди точно неможливо визначити: відсутність монет, починаючи з часів Романа Лакапіна (919–944), засвідчує, що споруда вже не існувала після X ст. (див.: *Косцюшко-Валюжич К. К.* Отчет о раскопках... – С. 67).

²² *Айдалов Д. В.* Памятники христианского Херсонеса. – С. 27; *Якобсон А. Л.* Раннесредневековый Херсонес... – С. 168–169; *Рыжов С. Г.* Отчет о раскопках Северной базилики в 1981 г. // НА ІА НАНУ. – Спр. 1981/57.

²³ *Белов Г. Д.* Отчет о раскопках в Херсонесе в 1931–1933 гг. // МИА. – 1938. – № 4. – С. 224–227; *Якобсон А. Л.* Раннесредневековый Херсонес... – С. 175–178; *Белов Г. Д.* Отчет о раскопках в Херсонесе за 1935–1936 гг. – Симф., 1938. – С. 80–113.

²⁴ *Белов Г. Д.* Отчет о раскопках в Херсонесе за 1935–1936 гг. – Симф., 1938. – С. 113–129. У 1949–1950 роках споруду додатково досліджував С. Стржелецький.

²⁵ Базиліку досліджували також у 1913–1914 роках та в 1938 році. На підставі розкопок 1938 року було зроблено висновок, що її перший будівельний період датується VI ст., а другий – XIV ст. (див.: *Тиханова М. А.* Отчет о раскопках 1938 г. // МИА. – 1953. – № 34. – С. 334–389.; *Бармина Н. И.* Отчеты // НА ІА НАНУ. – 1975/69, 1976/69, 1978/69; *Якобсон А. Л.* Из истории средневековой архитектуры в Крыму // СА. – 1940. – № 4. – С. 205).

²⁶ Пам'ятку додатково досліджено в 1979–1981 роках (див.: *Шмит Ф. И.* Эски-Керменская базилика // Известия ГАИМК. – Ленинград, 1932. – Т. 12. – Вып. 1/8. – С. 213–354; *Якобсон А. Л.* Из истории средневековой архитектуры... – С. 205, 206; *Якобсон А. Л.* Средневековый Крым. – С. 17; *Паршина Е. А.* Эски-Керменская базилика // Архитектурно-археологические исследования в Крыму. – К., 1988; *Лосицкий Ю. Г., Паршина Е. А.* Эски-Керменская базилика // Православные древности Таврики. – С. 99–113).

²⁷ *Паршина Е. А.* Эски-Керменская базилика. – С. 50.

²⁸ *Millingen A. van.* Byzantine Churches in Constantinople. – London, 1912. – XXIX. – P. 86. – П. 12, 13

²⁹ *Ορλανδος Α.* Βασιλική. – Ἀθήναι, 1952. – P. 61.

³⁰ *Revsner N.* An Outline of European Architecture. – Hartmondsworth, 1990. – P. 21.

³¹ Там само. – P. 20.

³² *Mango C.* Byzantine Architecture. – New York, 1976. – P. 66.

³³ Очерки по истории архитектуры. – М.; Ленинград, 1935. – Т. 2. – С. 413.

³⁴ Архитектура Болгарии. – М., 1953. – С. 61.

³⁵ *Лосицкий Ю. Г.* Візантійські базилики Херсонесу // Археологія. – 1991. – № 2. – С. 83–98.

³⁶ *Сорочан С. Б., Зубарь В. М., Марченко Л. В.* Херсонес – Херсон – Корсунь. Путешествие через века без экскурсовода. – К., 2003. – С. 89, 90, 122, 123.

³⁷ *Kłosińska J.* Sztuka bizantyńska. – Warszawa, 1975. – S. 20, 21.

³⁸ Досліджено в 1871 році, згодом – у 1884 і 1907 роках (*Репников Н. И.* Партенитская базилика // ИИАК. – 1909. – № 2. – С. 91–140; *Якобсон А. Л.* Раннесредневековый Херсонес... – С. 197; *Колонтович Н.* О раскопках Д. И. Струкова в Партените // Таврические епархиальные ведомости. – 1871. – № 23. – С. 723–725).

³⁹ *Репников Н. И.* Партенитская базилика. – С. 112, 113.

⁴⁰ Пам'ятку відкрито й додатково досліджено в 1950–1953 роках (див.: *Бабенчиков В. П.* Итоги исследования средневекового поселения на горе Тепсень // История и археология Крыма. – М., 1958. – С. 100–110; *Якобсон А. Л.* Раннесредневековые поселения восточного Крыма // МИА. – 1958. – № 85. – С. 482, 483; *Якобсон А. Л.* Средневековый Крым. – С. 40).

⁴¹ *Брунов Н. И.* Очерки по истории архитектуры. – М.; Ленинград, 1935. – Т. 2. – С. 465–470, 474, 475; *Бошкович Ђ.* Архитектура среднег века. – Београд, 1967. – С. 32, 33, 42, 43.

⁴² *Бошкович Ђ.* Архитектура среднег века. – С. 133.

⁴³ *Дероко А.* Монументална и декоративна архитектура у средневековној Србији. – Београд, 1953. – С. 65.

⁴⁴ *Бертъе-Делагард А. Л.* О Херсонесе: Крестообразный храм. Крещальня. Крепостная ограда. – С.Пб., 1907. – С. 80.

⁴⁵ *Косцюшко-Валожинич К. К.* Отчет за 1983 г. // Архив НЗ “Херсонес Таврийский”. – Ф. Р-1, № 3, с. 34.

⁴⁶ Востанне храм досліджували в 1977–1979 роках (див.: *Кутайсов В. А.* Четырехапсидный храм Херсонеса // СА. – 1982. – № 1. – С. 155–169).

⁴⁷ *Люикс Л. Г.* Планы древних церквей Константинополя // Труды VI Археологического съезда в Одессе 1884 г.: В 2 т. – О., 1888. – Т. 2. – С. 250.

⁴⁸ *Pevsner N.* An Outline of European Architecture. – P. 33.

⁴⁹ *Цончева М.* Църквата “Свети Георги” в София: Църквата като архитектурен и археологически пометник: Иконография и стилово-естетически анализ на стенописице. – София, 1979. – С. 17–19.

⁵⁰ *Бошкович Ђ.* Архитектура среднег века. – С. 184.

⁵¹ *Лосицкий Ю. Г.* Опыт реконструкции крестообразных храмов Херсонеса // Архитектурно-археологические исследования в Крыму. – К., 1988. Згодом храм досліджено в 1950-х роках (див.: *Косцюшко-Валожинич К. К.* Отчет за 1983 г. – С. 97–112).

⁵² *Домбровский О. И.* Отчет о раскопках в 1955 г. античного театра и “Храма с ковчегом” // Архив НЗ “Херсонес Таврийский”. – Спр. № 712.

⁵³ Храм було відкрито в 1827 році під час розкопок лейтенанта Крузе (див.: *Айналов Д. В.* Памятники христианского Херсонеса. – С. 60; *Бертъе-Делагард А. Л.* О Херсонесе...).

⁵⁴ *Косцюшко-Валожинич К. К.* Отчет о раскопках в Херсонесе за 1902 год // ИИАК. – 1904. – Вып. 99. Згодом храм досліджено в 1950-х роках у зв'язку зі зняттям та перенесенням до музею його мозаїчної підлоги.

⁵⁵ О. Домбровский, який переносив мозаїчну підлогу храму та досліджував її субструкції, дійшов висновку, що храм збудовано в той самий час, що і “Храм з ковчегом”, тобто в X–XI ст. (див.: *Домбровский О. И.* Отчет о раскопках в 1955 г. античного театра и “Храма с ковчегом” // Архив НЗ “Херсонес Таврийский”. – Спр. № 712, с. 41–50). Щодо мурування “Загороднього храму” виникла дискусія. К. Косцюшко-Валожинич, який розкопав споруду, вважав, що знайдені фрагменти склеєної розчином цегли є рештками прошарків стін храму. О. Бертъе-Делагард припускав, що це могли бути фрагменти суто цегляних склепінь храму і жалкував, що під час розкопок не був присутній технік-будівельник, який відрізнив би фрагмент склепінь від ділянки стіни.

⁵⁶ На думку дослідника храму, споруда виникла наприкінці IX – у X ст. і протягом X–XI ст. загинула (див.: *Мыц В. Л.* Загородний храм на некрополе Мангупа АДСВ. – Свердловск, 1984. – С. 57–66; *Мыц В. Л.* Отчет о раскопках у подножия Мангупа в 1981 г. // НА ІА НАНУ. – Ф. Э, д. 1981/13).

⁵⁷ *Айналов Д. В.* Памятники христианского Херсонеса. – С. 43–46.

⁵⁸ *Косцюшко-Валожинич К. К.* Отчет о раскопках в Херсонесе за 1901 год. // ИИАК. – 1902. – Вып. 4. – С. 51–73.

⁵⁹ *Флетчер Б.* История архитектуры. – С.Пб., 1913. – Вып. 2. – С. 229, 324.

⁶⁰ *Брунов Н. И.* Архитектура Византии // ВИА. – М.; Ленинград, 1966. – Т. 3. – С. 57.

- ⁶¹ *Бошкович Ђ.* Архитектура среднег века. – С. 182, 183.
- ⁶² *Владимиров И. А.* Храм близь аула Сенты Кубанской области // ИИАК. – 1902. – Вып. 4. – С. 1–14.
- ⁶³ *Ramsay M., Bell G.* The Thousand and One Churches. – London, 1909. – P. 221–223.
- ⁶⁴ *Попов И.* Пропорции в Българската архитектура. – София, 1955. – С. 121.
- ⁶⁵ *Бертъе-Делагард А. Л.* Древности Южной России... – С. 41.
- ⁶⁶ *Айналов Д. В.* Памятники христианского Херсонеса. – С. 125, 126. Храм дѣстав назву завдяки склепінчастій успальниці під підлогою споруди, яка збереглася до нашого часу.
- ⁶⁷ Там само. – С. 126–128.
- ⁶⁸ *Белов Г. Д.* Отчет о раскопках в Херсонесе за 1935–1936 гг. – С. 122.
- ⁶⁹ *Яacobсон А. Л.* Средневековый Херсонес (XII–XIV вв.). – М.; Ленинград, 1950. – С. 238, 239; *Романчук А. И., Лосицкий Ю. Г.* Квартал XIII–XVIII северного района Херсонеса... – С. 102–122.
- ⁷⁰ *Яacobсон А. Л.* Средневековый Крым. – С. 97.
- ⁷¹ *Яacobсон А. Л.* Крым в средние века. – М., 1973. – С. 54.
- ⁷² *Домбровский О. И.* Фрески средневекового Крыма. – К., 1966. – С. 68–70.
- ⁷³ *Бертъе-Делагард А. Л.* О Херсонесе... – С. 30, 31.
- ⁷⁴ *Домбровский О. И.* Приложение // *Паршина Е. А.* Отчет о раскопках средневекового поселения в урочище Сотера в 1983 г. // НА ИА НАНУ. – 1983/10, с. 53–65.
- ⁷⁵ *Лосицкий Ю. Г.* Реконструкция храма в Сотере // Алушта и Алуштинский район с древнейших времен до наших дней. – К., 2002. – С. 132–138.
- ⁷⁶ *Айбабина Е. Л.* Двухапсидный храм близ крепости Фуна // Византийская Таврика. – К., 1991. – С. 194–206.
- ⁷⁷ *Домбровский О. И.* Фрески средневекового Крыма. – С. 37–50.
- ⁷⁸ *Могаричев Ю. М.* Пещерные церкви Таврики. – Симф., 1997. – С. 99.
- ⁷⁹ *Даниленко В. Н.* Жилые дома Херсонеса XIII–XIV вв. // Архитектурно-археологические исследования в Крыму. – К., 1988. – С. 61–63.
- ⁸⁰ *Романчук А. И.* Херсонес XII–XIV вв.: Историческая топография. – Красноярск, 1986. – С. 32.
- ⁸¹ Там само. – С. 42. – Рис. 11.
- ⁸² Там само. – С. 58. – Рис. 10, 11.
- ⁸³ *Крыжицкий С. Д.* О принципах классификации кладок Северного Причерноморья // КСИА. – 1981. – № 168. – С. 35–41.
- ⁸⁴ *Лосицкий Ю. Г.* До питання типологічної еволюції монументальної архітектури середньовічного Криму // Археологія. – 1990. – № 2. – С. 33–46.

МІСТОБУДУВАННЯ ТА АРХІТЕКТУРА (XIII – перша половина XVI ст.)

¹ *Орбели И. А.* Проблемы сельжукского искусства // III Международный конгресс по иранскому искусству и археологии: Доклады. – М.; Ленинград, 1939. – С. 150–154; *Сидоренко В. А.* Исследования архитектурных стилей памятников Юго-Восточного Крыма // Архитектурно-археологические исследования в Крыму. – К., 1988. – С. 122–125.

² *Яacobсон А. Л.* Средневековый Крым. – М.; Ленинград, 1964. – С. 117.

- ³ *Айбабина Е. А.* Декоративная каменная резьба Каффы XIV–XVIII вв. – Симф., 2001. – С. 178.
- ⁴ Там само. – С. 179.
- ⁵ *Иванов А. В.* Крепости и замки Южного берега Крыма. Мир крымского средневековья. – Севастополь, 2008. – С. 274.
- ⁶ *Кирилко В. П.* Крепостной ансамбль Фуны 1423–1475 гг. – К., 2005. – С. 115.
- ⁷ *Халтахчян О. Х.* Этапы планировки и застройки Феодосии (с древнейших времен до конца XVIII в.) // Архитектурное наследство. – М., 1976. – № 25. – С. 40–42.
- ⁸ *Айбабина Е.* Оборонительные сооружения Кафы // Архитектурно-археологические исследования в Крыму. – С. 68.
- ⁹ *Висоцький С.* Генуезька фортеця в Судаку. – К., 1972. – С. 40.
- ¹⁰ *Дюличев В. П.* Крым. История в очерках. – Симф., 2005. – С. 144.
- ¹¹ Бахчисарайский музей. Путеводитель. – Симф., 1972. – С. 65.
- ¹² *Домбровский О., Махнеева О.* Столица феодоритов: Археологические памятники Крыма. – Симф., 1973. – С. 3, 4.
- ¹³ *Яковлев В. В.* История крепостей. – С.Пб., 2000. – С. 10, 11.
- ¹⁴ *Шавшин В., Золотарев М., Хапаев В.* По землям древней Балаклавы. Увлекательный путеводитель. – Севастополь, 2003. – С. 53, 54.
- ¹⁵ *Баранов И. А.* Главные ворота средневековой Солдаи // Архитектурно-археологические исследования в Крыму. – С. 85.
- ¹⁶ *Висоцький С.* Генуезька фортеця в Судаку. – С. 16.
- ¹⁷ *Айбабина Е. А.* Оборонительные сооружения Кафы. – С. 68.
- ¹⁸ *Халтахчян О. Х.* Этапы планировки... – С. 40.
- ¹⁹ Там само. – С. 45. – Рис. 8.
- ²⁰ Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР: В 4 т. – К., 1985. – Т. 2. – С. 284, 285.
- ²¹ *Полканов А. И.* Судак. Историко-краеведческий очерк. – Симф., 1966. – С. 47.
- ²² *Баранов И. А.* Главные ворота... – С. 90.
- ²³ *Секиринский С. А., Волобуев К. Е.* Крепость в Судаке. – Симф., 1980. – С. 73, 74; Пам'ятники архітектури та містобудування України: Довідник державного реєстру національного культурного надбання. – К., 2000. – С. 73, 74.
- ²⁴ *Иванов А.* Крепости и замки Южного берега Крыма. Мир крымского средневековья. – Севастополь, 2008. – С. 29–33.
- ²⁵ Там само. – С. 248–250.
- ²⁶ Там само. – С. 274.
- ²⁷ Бахчисарайский музей. Путеводитель. – С. 67.
- ²⁸ *Герцен А. Г., Махнеева-Чернец О. А.* Пещерные города Крыма. – Симф., 2004. – С. 145, 146.
- ²⁹ Памятники градостроительства и архитектуры... – С. 270.
- ³⁰ *Мыц В. Л.* Некоторые итоги изучения средневековой крепости Фуна // Архитектурно-археологические исследования в Крыму. – С. 98–112.
- ³¹ *Кирилко В. П.* Крепостной ансамбль Фуны... – С. 258.
- ³² Там само. – С. 113, 114.
- ³³ *Миц В.* Укріплення Таврики X–XV ст. – К., 1991. – С. 57, 58.
- ³⁴ Там само. – С. 67, 68.
- ³⁵ Вірменсько-григоріанська церква – одна з найстаріших християнських церков, у заснуванні якої в IV ст. значну роль відіграв єпископ Григорій, прозваний Просвітителем.

³⁶ Католицьку церкву було остаточно відмежовано від Вселенської церкви на Нікейському соборі в 1054 році.

³⁷ Див.: *Айбабина Е. А.* Декоративная каменная резьба... – С. 169. – Рис. 74; С. 170. – Рис. 75.

³⁸ *Иванов А. В.* Судак: Путеводитель. – Севастополь, 2008. – С. 58.

³⁹ Памятники градостроительства и архитектуры... – С. 331.

⁴⁰ Датування 1338 роком наводиться в більш ранніх публікаціях; у пізніших згадується 1358 рік (див.: *Сидоренко В. А.* Исследование архитектурных стилей... – С. 121, 122).

⁴¹ Існує думка, що облицювання підбанника добре отесаними плитами, яке контрастує з бутовим муруванням зовнішніх стін, було здійснено пізніше (див.: *Домбровский О., Сидоренко В.* Солхат и Сурб-Хач. – С. 89).

⁴² *Сидоренко В. А.* Исследования архитектурных стилей... – С. 122, 123.

⁴³ *Айбабина Е. А.* Декоративная каменная резьба... – Табл. XLIV–XLVII.

⁴⁴ Під час будівництва церква ще не була уніатською (див.: *Якобсон А. Л.* Средневековый Крым. – С. 115).

⁴⁵ *Герцен А. Г., Махнеева-Чернець О. А.* Пещерные города Крыма. – С. 164.

⁴⁶ Імовірно, форма вітварних виступів не була пов'язана з належністю храму до вірменської чи грецької церкви.

⁴⁷ Значну частину плит вмуровано під час реставрації 80-х років XIX ст.

⁴⁸ *Айбабина Е. А.* Декоративная каменная резьба... – Табл. XXXIX, XL, XLI.

⁴⁹ ІУМ: У 6 т. – К., 1967. – Т. 2. – С. 53.

⁵⁰ *Айбабина Е., Бочаров С.* Греческие православные церкви средневековой Каффы // Православные древности Таврики: Сб. материалов по церков. археологии. – К., 2002. – С. 159–171.

⁵¹ Там само. – С. 168.

⁵² *Домбровский О. И.* Фрески средневекового Крыма. – К., 1966. – С. 61–67.

⁵³ ВИА. – Ленинград; М., 1966. – Т. 3. – С. 260, 261.

⁵⁴ *Кирилко В.* Крепостной ансамбль Фуны... – С. 150–182.

⁵⁵ *Сидоренко В. А.* Исследования архитектурных стилей... – С. 116.

⁵⁶ ВИА. – М., 1969. – Т. 8. – С. 18, 19.

⁵⁷ *Сидоренко В. А.* Исследование архитектурных стилей... – С. 120.

⁵⁸ Там само. – С. 118; *Айбабина Е. А.* Декоративная каменная резьба... – С. 28.

⁵⁹ *Домбровский О., Сидоренко В.* Солхат и Сурб-Хач. – С. 46, 47.

⁶⁰ Анатолія – частина півострова Мала Азія, де в XI–XIII ст. була розташована сельджуцька держава (Румський султанат) зі столицею в м. Конія (Туреччина).

⁶¹ *Ernst J. Grube.* Islamske umenie. – Bratislava, 1973. – С. 49.

⁶² *Сидоренко В. А.* Исследование архитектурных стилей... – С. 118, 119.

⁶³ Час будівництва мечеті визначався неоднозначно: від 20-х років XIII ст. до XV ст. Існувала думка, що спочатку на цьому місці був православний храм, перебудований тюрками-сельджуками в XIII ст. на мечеть. Висувалося також припущення, що споруда зведена генуезцями в XV ст. як консульська прийомна зала (О. Домбровський). Більшість дослідників вважає, що мечеть було закладено в XIV ст. і пізніше пристосовано до потреб францисканського монастиря, про що свідчать залишки фрески на західній пілястрі притвору (див.: *Секиринский С. А., Волобуев В. Е., Когонашвили К. Н.* Крепость в Судаке. – Симф., 1980. – С. 69–72; *Домбровский О. И.* Фрески средневекового Крыма. – С. 70–74; *Баранов И. А.* Судакская “капелла” // Тезисы докладов на V республиканской научной конференции. – Ереван, 1982. – С. 275, 276.

⁶⁴ *Сидоренко В. А.* Исследование архитектурных стилей... – С. 119.

- ⁶⁵ Крикун Е., Даниленко В. Воздушный город Джуфт-Кале. Очерки архитектуры. – К., 2005. – С. 18, 19.
- ⁶⁶ Крикун Е. В. Памятники крымскотатарской архитектуры. – Симф., 1998. – С. 73, 74.
- ⁶⁶ Асеев Ю., Лебедев Г. Архитектура Крыма. – К., 1961. – С. 23.
- ⁶⁸ Яковсон А. Л. Средневековый Крым. – С. 129.
- ⁶⁹ Сорочан С. Б., Зубарь В. М., Марченко Л. В. Херсонес – Херсон – Корсунь. Путешествие через века без экскурсовода. – К., 2003. – С. 151–153.
- ⁷⁰ Див.: Герцен А. Г., Махнева-Чернец О. А. Пещерные города Крыма. – С. 168, 169.
- ⁷¹ Яковсон А. Л. Средневековый Крым. – С. 107.
- ⁷² Домбровский О., Сидоренко В. Солхат и Сурб-Хач. – С. 35, 37.
- ⁷³ Крикун Е. В. Памятники крымскотатарской архитектуры. – С. 16, 17.
- ⁷⁴ Айбабина Е. А. Декоративная каменная резьба... – С. 28.
- ⁷⁵ Сидоренко В. А. Исследование архитектурных стилей... – С. 117, 118.
- ⁷⁶ Памятники градостроительства и архитектуры... – С. 318.
- ⁷⁷ Крикун Е. В. Памятники крымскотатарской архитектуры. – С. 48, 49.
- ⁷⁸ Грунтовну характеристику обох донжонів наведено в праці: Кирилко В. Крепостной ансамбль Фуны... – С. 183–229.
- ⁷⁹ Кирилко В. Крепостной ансамбль Фуны... – С. 193–205.
- ⁸⁰ Крыжицкий С. Д. Античные государства Северного Причерноморья. – К., 1993. – С. 160.
- ⁸¹ Даниленко В. Жилые дома Херсонеса XIII–XIV вв. // Архитектурно-археологические исследования в Крыму. – С. 60–67.
- ⁸² Там само. – С. 64.
- ⁸³ Там само. – С. 66.
- ⁸⁴ Яковсон А. Л. Средневековый Крым. – С. 117.

СКУЛЬПТУРА ТА АРХІТЕКТУРНИЙ ДЕКОР

- ¹ Свенцицкая И. Раннее христианство: страницы истории. – М., 1987. – С. 175–182.
- ² Яковсон А. Средневековый Крым: Очерки истории и истории материальной культуры. – М., 1964. – С. 12; Яковсон А. Античные традиции в культуре раннесредневековой Таврики // Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов советского востока. – М., 1978. – С. 89; Зубарь В. Проникновение и утверждение христианства в Херсонесе Таврическом // Византийская Таврика. – К., 1991. – С. 24.
- ³ Яковсон А. Раннесредневековый Херсон // МИА. – 1959. – № 63. – С. 131, 132.
- ⁴ Домбровский О. Херсонская коллекция средневековых архитектурных деталей // СХМ. – 1963. – Вып. 3. – С. 76.
- ⁵ Хрушкова Л. Христианские памятники Крыма (состояние изучения) // ВВ. – 2004. – Т. 63 (88). – С. 188.
- ⁶ Бельтинг Г. Константинопольская капитель в Ленинграде. Рельефная пластика поздневизантийского периода в Кахрие Джами // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура. – М., 1973. – С. 152.
- ⁷ Biernacki A. Wczesnobizantyjskie elementy i detale architektoniczne Chersonesu Taurydzkiego. – Poznań, 2009.

⁸ *Юрочкин В.* Древнейшие изображения креста Господня // Православные древности Таврики: Сб. материалов по церковной археологии. – К., 2002. – С. 46, 47.

⁹ *Айналов Д.* Эллинистические основы византийского искусства. – С.Пб., 1900. – С. 166.

¹⁰ *Айналов Д.* Мраморная группа жертвоприношения Исаака // СК. – 1927. – С. 189, 190; *Колесникова Л.* Раннехристианская скульптура Херсонеса // Херсонес Таврический. Ремесло и культура. – К., 1974. – С. 63; *Пуцко В.* Эрмитажные статуи Доброго Пастыря // Byzantinoslavica. – 1986. – Т. XLVII. – С. 212.

¹¹ Висота пам'ятки – 0,26 м, діаметр основи – 0,23 м. Знайдено її в Херсоні не пізніше 1888 року. Зберігається в НЗ “Херсонес Таврійський”.

¹² Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту // У перекладі митрополита Іларіона (Івана Огієнка). – К., 2002. – Об. 13:1. – С. 1151.

¹³ Висота пам'ятки – 0,38 м. Зберігається в НЗ “Херсонес Таврійський”.

¹⁴ Висота пам'ятки – 0,22 м, ширина – 0,28 м. Знайдено її не пізніше 1888 року (місце знахідки невідоме). Зберігається в НЗ “Херсонес Таврійський”.

¹⁵ Біблія або Книги Святого Письма... – (Лк. 15:4, 5) – С. 974.

¹⁶ Там само. – Ів. 1:1. – С. 974.

¹⁷ *Уваров А.* Христианская символика. – М., 1908. – С. 179–183.

¹⁸ Висота пам'ятки – 0,22 м. Знайдено її 1935 року під час розкопок базиліки Г. Беловим. Зберігається в НЗ “Херсонес Таврійський”.

¹⁹ Висота фрагмента – 0,38 м. Зберігається в НЗ “Херсонес Таврійський”.

²⁰ Висота фрагмента – 0,38 м. Зберігається в НЗ “Херсонес Таврійський”.

²¹ Висота пам'ятки – 0,29 м. Зберігається в НЗ “Херсонес Таврійський”.

²² *Залеская В.* О сюжетах двух херсонских рельефов с “выемчатым” фоном // СГЭ. – 1976. – Вып. 41. – С. 35.

²³ Розміри пам'ятки: 12,3 см × 7,2 см × 1,8 см. Зберігається в ДЕ.

²⁴ Розміри пам'ятки: 30 см × 26 см × 1,8 см. Зберігається в ДЕ.

²⁵ Розміри пам'ятки: 26 см × 23 см × 1,8 см. Зберігається в ДЕ.

²⁶ *Залеская В.* О сюжетах... – С. 36, 37.

²⁷ Розміри пам'ятки: 43,5 см × 19 см × 2,9 см. Зберігається в НЗ “Херсонес Таврійський”. Див.: Византийский Херсон: Каталог выставки. – М., 1991. – С. 23.

²⁸ *Уваров А.* Христианская символика. – С. 192.

²⁹ Розміри пам'ятки: 19,5 см × 13,5 см × 1,7 см. Зберігається в НЗ “Херсонес Таврійський”. Див.: Византийский Херсон... – С. 24.

³⁰ *Уваров А.* Христианская символика. – С. 138–145.

³¹ Розміри пам'ятки: 22 см × 20 см × 2,1 см. Зберігається в НЗ “Херсонес Таврійський”. Див.: Византийский Херсон... – С. 25.

³² *Уваров А.* Христианская символика. – С. 172–175.

³³ *Полевой В.* Искусство Греции. – М., 1984. – С. 137.

³⁴ *Буйских А.* К изучению стилей в монументальной архитектуре Херсонеса Таврического первых веков н. э. // Хсб. – 2001. – Вып. 11. – С. 15, 16.

³⁵ Висота капітелі – 62 см, розміри абаки: 71 см × 71 см – по центральних ризалітах, 93 см × 93 см – по діагоналях, діаметр основи – 43 см.

³⁶ *Буйских А.* Ранневизантийские архитектурные детали из Херсона // МАИЭТ. – 2003. – Т. X. – С. 91, 92.

³⁷ Зазвичай висота таких капітелей становить 0,4–0,49 м, висота однієї з них – 0,57 м, нижній діаметр – 0,35–0,4 м, розмір сторін абаки – 0,53–0,58 м і 0,6–0,66 м, досягають 0,69 м.

³⁸ *Якобсон А.* Раннесредневековый Херсон. – С. 136; *Biernacki A.* Wczesnobizantyjskie elementy... – S. 33–37.

³⁹ Буйских А. Ранневизантийские архитектурные детали... – С. 92–94.

⁴⁰ Якобсон А. Раннесредневековый Херсон. – С. 138; *Biernacki A. Wczesnobizantyjskie elementy...* – S. 38, 39.

⁴¹ Хрушкова Л. Раннехристианские памятники Восточного Причерноморья (IV–VII века). – М., 2002. – С. 360–362.

⁴² Висота пам'ятки – 45 см, діаметр основи – 38 см. Нині вона експонується в залі середньовічного мистецтва музею. Див. також: *Белов Г. Д.* Отчет о раскопках в Херсоне за 1935–1936 гг. – Симф., 1938. – С. 83–85.

⁴³ Якобсон А. Раннесредневековый Херсон. – С. 134.

⁴⁴ *Biernacki A. Wczesnobizantyjskie elementy...* – S. 37.

⁴⁵ Розміри капітелі: висота – 0,28 м, діаметр основи – 0,27 м, розмір абаки – 0,38 м × 0,38 м. Див.: *Византийский Херсон...* – С. 17.

⁴⁶ Висота мармурової капітелі – 0,31 м; діаметр основи – 0,28 м. Див.: *Византийский Херсон...* – С. 18.

⁴⁷ Див.: *Измайлова Н.* Византийская капитель в Херсонском музее // *СК.* – 1927. – С. 121–125; *Biernacki A. Wczesnobizantyjskie elementy...* – S. 193. – Tab. 93.

⁴⁸ Якобсон А. Раннесредневековый Херсон. – С. 142–145.

⁴⁹ Див.: Якобсон А. Редкая ранневизантийская капитель V в. // *Античная история и культура Средиземноморья и Причерноморья.* – Ленинград, 1968. – С. 343–346. – Рис. 28, 5. Відтворено за виданням: *Das Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst // Staatliche Museen zu Berlin. Mainz am Rhein.* – 1992. – S. 175.

⁵⁰ Висота капітелі – 0,21 м, діаметр основи – 0,2 м, розмір верхнього майданчика – 0,32 м × 0,32 м. Див.: *Византийский Херсон...* – С. 19.

⁵¹ Висота капітелі – 0,41 м, діаметр основи – 0,23 м, розмір верхнього майданчика – 0,38 м × 0,38 м. Див.: *Хрушкова Л.* Мармурові вироби візантійського походження зі Східного Причорномор'я // *ВВ.* – 1979. – Т. 40. – С. 131.

⁵² Якобсон А. Раннесредневековый Херсон. – С. 147, 148.

⁵³ Висота капітелі з імпостом – 0,21 м, розмір верхньої частини імпоста – 0,71 м × 0,45 м. Діаметр круглого заглиблення для установки колони – 0,3 м.

⁵⁴ *Гайдукевич В.* Памятники раннего средневековья в Тиритаке // *СА.* – 1940. – Вып. VI. – С. 194–199; *Гайдукевич В.* Раскопки Тиритаки в 1935–1940 гг. // *МИА.* – 1952. – № 25. – С. 69–71.

⁵⁵ *Блаватский В.* Раскопки Пантикапея в 1934 г. // *МИА.* – 1957. – № 56. – С. 252.

⁵⁶ Висота капітелі з імпостом – 0,21 м, розмір верхньої частини імпоста – 0,71 м × 0,45 м. Діаметр круглого заглиблення для установки колони – 0,3 м.

⁵⁷ Якобсон А. Из истории средневековой архитектуры в Крыму. II Мангупская базилика // *СА.* – 1940. – Вып. VI. – С. 219.

⁵⁸ *Бармина Н.* Хронология мангупской базилики // *АДСВ.* – 2005. – № 36. – С. 315.

⁵⁹ Якобсон А. Из истории... – С. 215; *Тиханова М.* Базилика // *МИА.* – 1953. – № 34. – С. 369–373.

⁶⁰ *Маркевич А.* Экскурсия на Мангуп // *ИТУАК.* – 1890. – Т. 9. – С. 102, 103; *Тиханова М.* Базилика. – С. 372.

⁶¹ *Шмит Ф.* Отчет Эски-Керменской экспедиции // *СТАИМК.* – 1931. – № 7. – С. 25–29.

⁶² *Боданинский У., Засыпкин Б.* Чуфут-Кале по материалам раскопок 1928–1929 гг. // *ИТОИАЭ.* – 1927. – Т. III (60). – С. 6–8; *Веймарн Е.* О двух неясных вопросах средневековья юго-западного Крыма // *Археологические исследования*

ния средневекового Крыма. – К., 1968. – С. 60, 61. Зображення іонічно-візантійських капітелей відтворено за виданням: *Пиоро И.* Крымская Готия. – К., 1990.

⁶³ *Якобсон А.* Новый памятник раннесредневековой архитектуры в Крыму // КСИА. – 1964. – № 99. – С. 68, 69; *Якобсон А.* Раннесредневековые сельские поселения юго-западной Таврики // МИА. – 1970. – № 168. – С. 121.

⁶⁴ *Комеч А.* Храм на четырех колоннах и его значение в истории византийской архитектуры // Византия. Южные славяне и Древняя Русь... – С. 69.

⁶⁵ *Репников Н.* Партенитская базилика // ИИАК. – 1909. – Вып. 32. – С. 112, 113.

⁶⁶ *Измайлова Н.* Византийская капитель в херсонском музее // СК. – 1927. – Т. I. – С. 121–125.

⁶⁷ *Якобсон А.* Раннесредневековые поселения восточного Крыма // МИА. – 1958. – № 85. – С. 467. Див.: *Адаксина С., Кирилко В., Мыц В.* Археологические исследования в Партените в 2001 г. // Отчетная археологическая сессия за 2001 г. – С.Пб., 2002. – С. 41; *Завадская И.* О строительных периодах храма Свв. апостолов Петра и Павла в Партените // МАИЭТ. – Т. XII. – С. 312.

⁶⁸ *Репников Н.* Партенитская базилика. – С. 112, 113.

⁶⁹ *Бабенабоков В.* Итоги исследования средневекового поселения на холме Тепсень // История и археология средневекового Крыма. – М., 1958. – С. 116–120; *Якобсон А.* Раннесредневековые поселения... – С. 482, 483.

⁷⁰ *Барсамов Н.* Феодосия. – Симф., 1957. – С. 24; *Погодин М.* Феодосия и Судак // ИТУАК. – 1889. – Т. 8. – С. 306; *Штерн Э.* Феодосия и ее керамика. – О., 1906. – С. 91.

⁷¹ Розміри краще збереженої капітелі: діаметр нижньої основи – 0,23 м, висота – 0,35 м, розмір верхнього перерізу – 0,57 м × 0,57 м. *Романчук А.* Раскопки сельского поселения в низовьях реки Бельбек // АДСВ. – 1976. – Вып. 13. – С. 13, 14.

⁷² *Рудаков В.* Христианские памятники Баклы. Храмовый комплекс X–XIII вв. // АДСВ. – 1984. – № 21. – С. 53.

⁷³ *Якобсон А.* Из истории средневековой архитектуры в Крыму: церкви близ с. Лаки // Проблемы истории докапиталистических обществ. – 1934. – № 11–12. – С. 97–110; *Якобсон А.* Средневековый Херсон (XII–XIV вв.) // МИА. – № 17. – 1950. – С. 248–250.

⁷⁴ *Wiernacki A.* Wczesnobizantyjskie elementy... – S. 31–33.

⁷⁵ *Якобсон А.* Раннесредневековый Херсон. – С. 146. Див.: *Wiernacki A.* Wczesnobizantyjskie elementy... – S. 27–31.

⁷⁶ Топографія Херсона Таврического. Водосборная цистерна жилого дома в квартале VII (IX–XI вв.) // Хсб. – 2006. – Supplement I. – С. 41.

⁷⁷ Висота пам'ятки – 0,20 м, розміри – 0,58 м × 0,58 м, верхній діаметр – 0,45 м. Див.: *Гайдукевич В.* Памятники раннего средневековья... – С. 194–199; *Гайдукевич В.* Раскопки Тиритаки... – С. 69–71.

⁷⁸ Див.: *Макарова Т.* Археологические данные для датировки церкви Иоанна Предтечи в Керабо // СА. – 1982. – № 4. – С. 91–103.

⁷⁹ *Якобсон А.* Дворец // МИА. – 1953. – № 34. – С. 407.

⁸⁰ *Маркевич А.* Экскурсия на Мангуп. – С. 102, 103.

⁸¹ *Шмит Ф.* Отчет Эски-Керменской экспедиции. – С. 25–29.

⁸² *Паршина Е.* Эски-Керменская базилика // Архитектурно-археологические исследования в Крыму. – К., 1988. – С. 47; *Лосицкий Ю., Паршина Е.* Эски-Керменская базилика // Православные древности Таврики. – С. 105–108.

- ⁸³ Лосицкий Ю., Паршина Е. Эски-Керменская базилика. – С. 113.
- ⁸⁴ Якобсон А. Новый памятник... – С. 68, 69; Якобсон А. Раннесредневековые сельские поселения... – С. 121.
- ⁸⁵ Репников Н. Партенитская базилика. – С. 112, 113.
- ⁸⁶ Бабенабоков В. Итоги исследования... – С. 116–120.
- ⁸⁷ Рудаков В. Христианские памятники Баклы... – С. 53.
- ⁸⁸ Романчук А. Раскопки сельского поселения... – С. 13, 14.
- ⁸⁹ Кеппен П. Крымский сборник. О древностях южного берега Крыма и гор Таврических. – С.Пб., 1837. – С. 70.
- ⁹⁰ Якобсон А. Средневековый Херсон (XII–XIV вв.) // МИА. – 1950. – № 17. – С. 248–250.
- ⁹¹ Якобсон А. Раннесредневековый Херсон. – С. 151.
- ⁹² Якобсон А. Из истории... – С. 215., Тиханова М. Базилика // МИА. – 1953. – № 34. – С. 369–373.
- ⁹³ Мыц В. Крестообразный храм Мангупа // СА. – 1990. – С. 232, 233.
- ⁹⁴ Biernacki A. Wczesnobizantyjskie elementy... – Tab. 241.
- ⁹⁵ Лосицкий Ю., Паршина Е. Эски-Керменская базилика. – С. 105–108.
- ⁹⁶ Якобсон А. Новый памятник... – С. 68, 69, Якобсон А. Раннесредневековые сельские поселения... – С. 121.
- ⁹⁷ Бабенабоков В. Итоги исследования... – С. 116–120; Барсамов Н. Сообщение об археологических раскопках средневекового городища в Коктебеле 1929–1931 гг. – Феодосия, 1932. – С. 4.
- ⁹⁸ Репников Н. Партенитская базилика. – С. 114, 115.
- ⁹⁹ Товщина плитки з фризом – близько 6 см, ширина – близько 20 см, запропонована довжина плитки – 1,5–1,8 м. Знайдено 77 фрагментів цього фриза.
- ¹⁰⁰ Рудаков В., Степаненко В. К датировке резьбы Баклинского храма // АДСВ. – 1987. – № 23. – С. 68–72.
- ¹⁰¹ Белов Г., Стржелецкий С., Якобсон А. Квартал XVIII (Раскопки 1941, 1947, 1948 гг.) // МИА. – 1953. – № 34. – С. 229, 230.
- ¹⁰² Даниленко В. Жилые дома Херсона XIII–XIV вв. // Архитектурно-археологические исследования в Крыму. – К., 1988. – С. 64, 65.
- ¹⁰³ Графічні реконструкції перегородок А. Орландос відтворював за виданням: Лазарев В. Три фрагмента расписных эпистилиев и византийский темплон // ВВ. – 1967. – Т. XXVII. – С. 167–169.
- ¹⁰⁴ Biernacki A. Wczesnobizantyjskie elementy... – S. 57–67.
- ¹⁰⁵ Якобсон А. Раннесредневековый Херсон. – С. 151.
- ¹⁰⁶ Висота пам'ятки – 0,9 м, товщина – 0,1 м, довжина, що збереглася, – 1,23 м (висота рельєфу 5–8 мм). Див.: Беляєв С. А. Новые памятники ранневизантийской мраморной пластики из Херсона (К вопросу об интерьере херсонских базилик) // ВВ. – 1987. – Т. 48. – С. 142–152; Biernacki A. Wczesnobizantyjskie elementy... – S. 275.
- ¹⁰⁷ Латышев В. К церковной археологии Херсона // ПОНТИКА. – С.Пб., 1909. – С. 303–310. Про іконографію “ходіння по воді” див.: Покровский Н. Евангелие в памятниках иконографии. – М., 2001. – С. 327, 328.
- ¹⁰⁸ Лазарев В. История византийской живописи. – М., 1986. – С. 31, 43; Айналов Д. Часть Равеннского диптиха в собрании графа Г. Строганова // ВВ. – 1897. – Т. IV. – С. 141.
- ¹⁰⁹ Бернацкий А. Амвоны в интерьере раннехристианских базилик Западного и Северного Причерноморья // Церковная археология Южной Руси. Сб. материалов Междунар. конф. “Церковная археология: проблемы, поиски, открытия”. – Севастополь, 2001. – С. 74–76; Хрушкова Л. Христианские памят-

ники Крыма... – С. 190. Реконструкція амвона здійснена за виданням: Das Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst // Staatliche Museen zu Berlin. – Mainz am Rhein, 1992. – S. 124.

¹¹⁰ Ширина орнаментованого краю – приблизно 10 см, діаметр – 110 см. Зберігається в ДЕ.

¹¹¹ Пам'ятка зберігається в ДЕ.

¹¹² *Залесская В.* Ранневизантийские мраморные блюда в собрании Эрмитажа // ВВ. – 1976. – Т. 37.

¹¹³ *Бернацкий А.* Алтарные части и их оснащение в базиликах Херсонеса Таврического // Культурные памятники в мировой культуре: археологический, исторический и философский аспекты. – Севастополь, 2004. – С. 12–15.

¹¹⁴ Там само. – С. 16.

¹¹⁵ *Айналов Д.* Развалины храмов // ПХХ. – 1905. – Вып. I. – С. 75–79.

¹¹⁶ *Макарова Т.* Археологические раскопки в Керабо около церкви Иоанна Предтечи // МАИЭТ. – 1998. – Т. VI. – С. 387; *Макарова Т.* Археологические данные... – С. 91–103.

¹¹⁷ Протоколы заседаний Таврической ученой комиссии: 7 ноября, 11 декабря 1913 г., 30 января, 26 февраля, 26 марта, 29 мая, 3 сентября, 22 сентября 1914 г. // ИТУАК. – 1914. – Т. 51. – С. 297–300.

¹¹⁸ *Якобсон А.* Из истории... – С. 215; *Тиханова М.* Базилика. – С. 369–373.

¹¹⁹ *Маркевич А.* Экскурсия на Мангуп. – С. 102, 103.

¹²⁰ *Кирилко В., Мыц В.* Октагональный храм Мангупа // АДСВ. – 2001. – Вып. 32. – С. 356.

¹²¹ *Шмит Ф.* Отчет Эски-Керменской экспедиции. – С. 25–29.

¹²² *Паршина Е.* Эски-Керменская базилика. – С. 47; *Лосицкий Ю., Паршина Е.* Эски-Керменская базилика. – С. 105–108.

¹²³ *Якобсон А.* Новый памятник... – С. 68, 69; *Якобсон А.* Раннесредневековые сельские поселения... – С. 121.

¹²⁴ *Пуцко В.* Візантійські шляхи давньоруського мистецтва // Археологія. – 1991. – № 2. – С. 30, 31.

¹²⁵ *Репников Н.* Партенитская базилика. – С. 114, 115.

¹²⁶ *Бабенабоков В.* Итоги исследования... – С. 116–120; *Якобсон А.* Раннесредневековые поселения... – С. 482, 483.

¹²⁷ *Штерн Э.* Феодосия и ее керамика. – С. 91.

¹²⁸ *Сазанов А.* Базилика 1987 г. и некоторые проблемы интерпретации памятников христианского Херсона // Причерноморье в средние века. – С.Пб., 2000. – Т. IV. – С. 276–316.

¹²⁹ *Якобсон А.* Закономерности и этапы развития архитектуры средневекового Херсона // ВВ. – 1988. – № 49. – С. 166–172.

¹³⁰ *Лазарев В.* Три фрагмента... – С. 128. За цим же виданням відтворено графічну реконструкцію вівтарної перегородки в церкві Хосіос Лукас на о. Евбея.

¹³¹ *Романчук А.* Раскопки сельского поселения... – С. 13, 14.

¹³² *Бернацкий А., Кленина Е.* Сакральная архитектура византийского Херсона (по результатам раскопок и аэроснимков) // Хсб. – 2006. – Вып. 15. – С. 40, 41.

¹³³ *Белый А.* Новый христианский памятник в районе Кыз-Кермена // Проблемы истории «пещерных городов» в Крыму. – Симф., 1992. – С. 144, 145.

¹³⁴ Розміри пам'ятки: 0,27 м × 0,25 м × 0,12 м. Див.: Византийский Херсон... – С. 145.

¹³⁵ *Лазарев В.* Три фрагмента... – С. 189, 190.

¹³⁶ *Колесникова Л.* Храм в Портовом районе Херсона (раскопки 1963–65 гг.) // ВВ. – 1978. – № 39. – С. 165.

- ¹³⁷ Сазанов А. Базилика 1987 г. и некоторые проблемы интерпретации памятников... – С. 278, 279.
- ¹³⁸ Белов Г., Стржелецкий С., Якобсон А. Квартал XVIII... – С. 225; Сазанов А. Базилика 1987 г. и некоторые проблемы интерпретации памятников... – С. 291; *Viernacki A. Wczesnobizantyjskie elementy...* – S. 289, 290.
- ¹³⁹ Могарычев Ю. Пещерные церкви Таврики. – Симф., 1997. – С. 84–86. Раніша дата будівництва пам'ятки – більш переконлива (див.: Якобсон А. Средневековый Крым... – С. 51–52; Петровский В. Православные памятники Тепе-Кермена // Православные древности Таврики. – С. 97).
- ¹⁴⁰ Там само. – С. 64–66.
- ¹⁴¹ Даркевич В. Светское искусство Византии. – М., 1975. – С. 187–191; Византийский Херсон... – С. 146.
- ¹⁴² Якобсон А. Раннесредневековый Херсон. – С. 352–356.
- ¹⁴³ Колесникова Л. Храм в Портовом районе Херсона... – С. 172.
- ¹⁴⁴ Латышев В. Эпиграфические новости из южной России // ИИАК. – 1908. – Вып. 27. – С. 33; Византийский Херсон... – М., 1991. – С. 82.
- ¹⁴⁵ Веймарн Е., Лобода И., Пиоро И., Чорэф М. Археологические исследования столицы княжества Феодоро // Феодальная Таврика. Материалы по истории и археологии Крыма. – К., 1974. – С. 133–135
- ¹⁴⁶ Латышев В. Сборник греческих надписей христианских времен из Южной России. – С.Пб., 1896. – С. 31.
- ¹⁴⁷ Могарычев Ю. Пещерные церкви Таврики. – С. 9.
- ¹⁴⁸ Белов Г., Стржелецкий С., Якобсон А. Квартал XVIII... – С. 135.
- ¹⁴⁹ Якобсон А. Средневековый Херсон... – С. 188, 189.
- ¹⁵⁰ Кулаковский Ю. Прошлое Тавриды. Краткий исторический очерк. – К., 1906. – С. 49–51.
- ¹⁵¹ Висота пам'ятки – 35 см.
- ¹⁵² Висота пам'ятки – 42 см.
- ¹⁵³ Юрочкин В. Древнейшие изображения... – С. 29–41.
- ¹⁵⁴ Айбабин А., Юрочкин В. Могильник “Баклинский овраг” (по материалам раскопок 1992–1993 гг.) // Проблемы археологии древнего и средневекового Крыма. – Симф., 1995. – С. 130; Петровский В., Труфанов А. Средневековый христианский комплекс к западу от Баклы по материалам раскопок 1993–1994 гг. // Проблемы археологии древнего и средневекового Крыма. – Симф., 1995. – С. 138.
- ¹⁵⁵ Бабенабоков В. Итоги исследования... – С. 116–120; Якобсон А. Раннесредневековые поселения... – С. 482, 483.
- ¹⁵⁶ Рудаков В. Христианские памятники Баклы... – С. 53.
- ¹⁵⁷ Айбабин А. Могильники VIII – начала X вв. в Крыму // МАИЭТ. – 1993. – Вып. III. – С. 130.
- ¹⁵⁸ Розміри пам'ятки: 0,6 м × 0,19 м × 0,17 м. Знайдено на некрополі біля Карантинної бухти. Див.: Византийский Херсон... – С. 83.
- ¹⁵⁹ Скржинская Е. Новые эпиграфические памятники средневекового Крыма // История и археология средневекового Крыма. – С. 156–165.
- ¹⁶⁰ Загальні розміри моделі (довжина разом з апсидою) – 26,3 см; ширина західної частини – 16,5 см; висота до основи барабана – 32,8 см. Модель виконана з місцевого вапняку; датована XIII ст.
- ¹⁶¹ Якобсон А. Раннесредневековые сельские поселения... – С. 141–143.
- ¹⁶² Латышев В. Заметки к христианским надписям из Крыма // ЗООИД. – 1898. – С. 235, 236.

¹⁶³ *Мыц В.* Каффа и Феодоро в XV веке. Контакты и конфликты. – Симф., 2009. – С. 41.

¹⁶⁴ *Латышев В.* Сборник греческих надписей... – С. 84, 85.

¹⁶⁵ *Якобсон А.* Закономерности и этапы... – С. 172.

МОНУМЕНТАЛЬНЕ МАЛЯРСТВО

¹ Боспор, Боспорське царство – антична держава зі столицею в Пантикапеї (одне з найбільших античних міст Причорномор'я, розташоване на території сучасної Керчі). У ранньосередньовічний час Пантикапей став одним з перших християнських центрів Криму і був відомий під назвою “Керч” (у давньоруській літописній традиції – Корчев).

² За давньоруською літописною традицією місто відоме як Корсунь.

³ Поодиноких знахідок з давнього Херсона та залишків розпису князівсько-го палацу на Мангупі недостатньо для висвітлення цього питання.

⁴ Значна частина пам'яток, які ще в першій третині ХХ ст. мали придатний для досліджень стан збереження, нині дуже пошкоджена, а деякі взагалі знищені (це, зокрема, стосується стінописів печерних храмів).

⁵ *Броневский М.* Описание Крыма // ЗООИД. – 1876. – Т. 6; Книга путешествия. Турецкий автор Эвлия Челеби о Крыме (1666–1667 гг.) / Пер. Е. Бахревского. – Симф., 1999; *Могаричев Ю. М.* Пещерные церкви Таврики. – Симф., 1997. – С. 7, 8.

⁶ Див.: *Бертье-Делагард А. Л.* Остатки древних сооружений в окрестностях Севастополя и пещерные города Крыма // ЗООИД. – 1886. – Т. 14; *Струков Д. М.* Древние памятники христианства в Тавриде. – М., 1876.

⁷ *Домбровский О. И.* Фрески средневекового Крыма. – К., 1966. – С. 8.

⁸ Там само. – С. 9.

⁹ Там само; *Могаричев Ю. М.* Пещерные церкви Таврики. – С. 48.

¹⁰ *Домбровский О. И.* Фрески средневекового Крыма. – С. 9; *Харитонов С. В.* Древний город Эски-Кермен. Археология, история, гипотезы. – С.Пб., 2004. – Рис. 27, 34, 35.

¹¹ *Могаричев Ю. М.* Пещерные церкви Таврики. – С. 35.

¹² *Домбровский О. И.* Фрески средневекового Крыма. – С. 9.

¹³ Зокрема, відомості про херсонський “Склеп на землі Н. Тура”, сюжет розпису якого й донині є предметом наукових дискусій, збереглися лише в згаданій праці М. Ростовцева, оскільки точне місцеперебування цієї пам'ятки сьогодні невідоме.

¹⁴ *Якобсон А. Л.* Раннесредневековый Херсонес. Очерки истории материальной культуры // МИА. – М.; Ленинград, 1959. – № 63. – С. 222, 247.

¹⁵ *Домбровский О. И.* Византийские мозаики Херсонеса Таврического. – *Roznan*, 2004. – С. 8, 9.

¹⁶ Херсонес Таврический в середине I в. до н. э. – VI в. н. э. Очерки истории и культуры. – Х., 2004. – С. 581 і далі; *Зубарь В. М.* История и методика раскопок античного некрополя Херсонеса Таврического // Сугдейский сборник. – К.; Судак, 2005. – Вып. 2. – С. 670–707; *Зинько Е. А.* Новый расписной склеп пантикапейского некрополя // Боспор Киммерийский и Понт: Сб. науч. материалов II Боспорских чтений. – Керчь, 2001. – С. 42–46; *Зинько Е. А.* Исследование некрополя Пантикапея в 2001 году // Понт и варварский мир в период античности и Средневековья: Сб. науч. материалов III Боспорских чтений. –

Керчь, 2002. – С. 100–105; *Зинько Е. А.* Новый (?) склеп некрополя Боспора ранневизантийского времени // ТГЭ. – 2008. – Т. 42. – С. 112–120.

¹⁷ Херсонес Таврический в середине I в. до н. э. – VI в. н. э. – С. 581 і далі; *Зинько Е. А.* Проблемы исследования позднеантичных боспорских расписных склепов // МАИЭТ. – 2001. – Вып. 8. – С. 67–73; *Зинько Е. А.* Христианские мотивы в росписях пантикапейских склепов // МАИЭТ. – 2003. – Вып. 10. – С. 78–89; *Хрушкова Л. Г.* О росписях крымских раннехристианских склепов и их параллелях в Риме и Италии // Византия в контексте мировой культуры. Науч. конф., посвященная столетию со дня рождения А. В. Банк (1906–1984): Тез. докл. – С.Пб., 2006. – С. 45, 46; *Хрушкова Л. Г.* О начале христианского Херсонеса Таврического: крестовидная церковь на главном кладбище // Сугдейский сборник. – К.; Судак, 2005. – Вып. 2. – С. 393–420; *Хрушкова Л. Г.* О живописи раннехристианских склепов в Крыму: сто лет после Михаила Ивановича Ростовцева // ТГЭ. – 2008. – Т. 42. – С. 121–132.

¹⁸ *Чуева Е. Е., Бобровский Т. А.* Новое о росписях “Церкви с фресками” на Загайтанской скале в Юго-Западном Крыму // ТГЭ. – 2008. – С. 133–147.

¹⁹ *Степанов А. Ю., Степанова Е. П.* Фреска XIV века из Чембало // Византийская идея. Византия в эпоху Комнинов и Палеологов: Сб. науч. тр. – С.Пб., 2006. – С. 162–168.

²⁰ *Гайдуков Н. Е., Карнаушенко Э. Н., Джанов А. В.* Новые данные по храмовым росписям Эски-Кермена и его округи // Православные древности Таврики: Сб. материалов по церкв. археологии. – К., 2002. – С. 114–132; *Волконская И. Г.* Эски-керменские фрески. Новые исследования // Церковные древности: Сб. материалов III Междунар. конф. “Церковная археология: литургическое устройство храмов и вопросы истории христианского богослужения”. – Симф., 2005. – С. 217–239; див. також: *Осауленко Є. М.* Збираючи мозаїку знюв: середньовічні фрески Кримської Готії // Collegium. – 2008. – № 24. – С. 127–147.

²¹ *Домбровский О. И.* Фрески средневекового Крыма. – С. 10.

²² Періодизацію подано згідно з виданням: *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. – М., 1986.

²³ Там само. – С. 23; *Jensen R.* Understanding Early Christian Art. – London; New York, 2000 – P. 9, 10; *Беляев Л. А., Мерперт Н. Я.* От библейских древностей к христианским. Очерки археологии эпохи формирования иудаизма и христианства. – М., 2007. – С. 205–208; *Зубарь В. М., Сорочан С. Б.* У истоков христианства в Юго-Западной Таврике: эпоха и вера. – К., 2005. – С. 82, 83.

²⁴ *Ростовцев М.* Античная декоративная живопись на Юге России: Атлас. – С.Пб., 1913; *Ростовцев М.* Античная декоративная живопись на Юге России. – С.Пб., 1914. – Т. 1; *Хворостяный А. И.* Античная живопись как источник для изучения религиозных представлений боспорян // Херсонес Таврический у истоков мировых религий: Материалы науч. конф. – Севастополь, 2001. – С. 36; *Зинько Е. А.* Новые расписные ранневизантийские склепы Боспора // Византия в контексте мировой культуры... – С. 12.

²⁵ Тут і далі опис наведено за виданням: *Зинько Е. А.* Новый (?) склеп некрополя Боспора... – С. 114 і наст.

²⁶ Там само. – Илюстр. 3 та кольорова вклейка.

²⁷ Там само. – Илюстр. 4 та кольорова вклейка.

²⁸ *Хрушкова Л. Г.* О живописи раннехристианских склепов... – С. 124, 125.

²⁹ Сабазій – бог-цілитель, культ якого поширився в античному світі ще за доби еллінізму. Сабазій вважався також божеством родючості та землеробства. Його ототожнювали з біблійним Яхве та римським Юпітером (Словарь античности / Пер. с нем. – М., 1989. – С. 504).

³⁰ *Хворостяный А. И.* Античная живопись... – С. 36; *Зубарь В. М., Сорочан С. Б.* У истоков христианства... – С. 105.

³¹ *Сорочан С. Б., Зубарь В. М., Марченко Л. В.* Жизнь и гибель Херсонеса. – Х., 2000. – С. 205; *Хворостяный А. И.* Античная живопись... – С. 36; *Зубарь В. М., Сорочан С. Б.* У истоков христианства... – С. 83–87, 129; *Зинько Е. А.* Новые расписные ранневизантийские склепы Боспора. – С. 12; *Голубцов А. П.* Из чтений по церковной археологии и литургике. – С.Пб., 2006. – С. 159; *Беляев Л. А., Мерперт Н. Я.* От библейских древностей... – С. 206.

³² *Зинько Е. А.* Новые расписные ранневизантийские склепы Боспора. – С. 12; *Хрушкова Л. Г.* О начале христианского Херсонеса Таврического... – С. 413.

³³ *Зинько Е. А.* Новые расписные ранневизантийские склепы Боспора. – С. 12.

³⁴ На некрополі Херсона було знайдено дванадцять розписаних склепів і один склеп з прокресленими по вологому тиньку малюнками. Однак не всі з них належали християнам, зокрема, язичницьким вважається “Склеп 1893 року”. Крім того, на сьогодні відоме місцеперебування лише семи пам’яток. Дані щодо місця розташування решти склепів, зокрема “Склепу на землі Н. Тура”, не збереглися, а отже, здійснити художній аналіз розписів та визначити стан їх збереженості нині неможливо. Знання про ці пам’ятки фактично обмежуються матеріалом, поданим у праці М. Ростовцева (див.: *Ступко М. В., Туровский Е. Я., Филиппенко А. А.* О судьбах расписных склепов первых христиан Херсонеса // *Sacrum et Profanum III. Небесные патроны и земные служители культа: Сб. науч. тр. – Севастополь, 2007. – С. 189).*

³⁵ *Зубарь В. М.* История и методика раскопок... – С. 672, 673; С. 674. – Рис. 5, 6.

³⁶ *Хрушкова Л. Г.* О начале христианского Херсонеса Таврического... – С. 413; *Херсонес Таврический в середине I в. до н. э. – VI в н. э. – С. 564, 565. – Рис. 278; Зубарь В. М.* История и методика раскопок... – С. 694–698; *Ступко М. В., Туровский Е. Я., Филиппенко А. А.* О судьбах расписных склепов... – С. 189–192.

³⁷ *Зубарь В. М., Сорочан С. Б.* У истоков христианства... – С. 77–79.

³⁸ Там само; *Зубарь В. М.* История и методика раскопок... – С. 694–695; *Туровский Е.* Раннехристианские склепы на некрополе Херсонеса Таврического. Новые открытия // *Материалы Международной церковно-исторической конференции “Духовное наследие Крыма” памяти преподобного Иоанна, епископа Готфского. – Симф., 2007. – С. 169 і наст.*

³⁹ *Хрушкова Л. Г.* О росписях крымских раннехристианских склепов... – С. 415.

⁴⁰ Там само. – С. 412–415.

⁴¹ *Зубарь В. М., Сорочан С. Б.* У истоков христианства... – С. 80–82, 91.

⁴² Нині місцеперебування цього склепу невідоме.

⁴³ Щодо інтерпретації сюжету було висловлено різні припущення. Першовідкривач розпису Н. Печонкін вважав, що тут зображено св. Феодора Стратилата. М. Ростовцев висунув гіпотезу, що це мученик чи навіть звичайний християнин у райському саду. А. Бертьє-Делагард вважав зображене місто Херсоном. Нарешті, В. Зубар та С. Сорочан висловили здогад, що тут представлено Діву Марію та Іосифа, які йдуть на перепи до Віфлеєма, отже, розпис цієї частини склепу виконано після його перетворення на молітьню чи храм, тобто він є одним з найпізніших. Див.: *Зубарь В. М., Сорочан С. Б.* У истоков христианства... – С. 93, 94.

⁴⁴ *Зубарь В. М., Сорочан С. Б.* У истоков христианства... – С. 85.

⁴⁵ *Туровский Е. Я.* Раннехристианские склепы... – С. 178, 179. Визначення пігментів було проведене для “Склепу 2003 року”. За припущенням Є. Туровського, у розписах інших склепів могли бути використані й інші пігменти.

⁴⁶ Там само. – С. 91.

⁴⁷ Там само. – С. 104, 105.

⁴⁸ Див.: *Ростовцев М.* Античная декоративная живопись. – 1914. – С. 449–507; *Зубарь В. М., Сорочан С. Б.* У истоков христианства... – С. 98 і наст.; *Туровский Е. Я.* Раннехристианские склепы... – С. 172–178; *Хрушкова Л. Г.* О начале христианского Херсонеса Таврического... – С. 413–416.

⁴⁹ *Хрушкова Л. Г.* О начале христианского Херсонеса Таврического... – С. 412–416.

⁵⁰ *Туровский Е. Я.* Раннехристианские склепы... – С. 178.

⁵¹ Детальніше див., напр.: *Зубарь В. М., Сорочан С. Б.* У истоков христианства...

⁵² *Зинько Е. А.* Новые расписные ранневизантийские склепы Боспора... – С. 12; *Зубарь В., Сорочан С.* У истоков христианства... – С. 127.

⁵³ *Хрушкова Л. Г.* О начале христианского Херсонеса Таврического... – С. 398, 402.

⁵⁴ *Сорочан С. Б., Зубарь В. М., Марченко Л. В.* Жизнь и гибель Херсонеса. – С. 482.

⁵⁵ *Хрушкова Л. Г.* О начале христианского Херсонеса Таврического... – С. 400; *Яшаева Т. Ю.* Средневековый Влахернский монастырь-меморий в Херсонесе // Православные монастыри. Симферопольская и Крымская епархия Украинской Православной Церкви Московского Патриархата. – Симф., 2007. – С. 179. За деякими припущеннями, не раніше V ст. (*Сорочан С. В., Зубарь В. М., Марченко Л. В.* Жизнь и гибель Херсонеса. – С. 489).

⁵⁶ *Яшаева Т. Ю.* Средневековый Влахернский монастырь-меморий... – С. 179.

⁵⁷ Так званий вільний хрест, нижній рукав якого майже не відрізняється за довжиною від трьох інших (*Хрушкова Л. Г.* О начале христианского Херсонеса Таврического... – С. 396). Зведення цього типу споруд припинилося не пізніше VII ст. (*Сорочан С. Б., Зубарь В. М., Марченко Л. В.* Жизнь и гибель Херсонеса. – С. 489).

⁵⁸ *Хрушкова Л. Г.* О начале христианского Херсонеса Таврического... – С. 396, 401, 402.

⁵⁹ Там само. – С. 399, 400.

⁶⁰ *Лазарев В. Н.* История византийской жизни. – М., 1986. – Табл. 19, 20; *Хрушкова Л. Г.* О начале христианского Херсонеса Таврического... – С. 401.

⁶¹ *Яшаева Т. Ю.* Средневековый Влахернский монастырь-меморий... – С. 179.

⁶² Це визначення ввів у науковий обіг Д. Айналов (1915). Див.: *Хрушкова Л. Г.* О начале христианского Херсонеса Таврического... – С. 402, 416.

⁶³ *Яшаева Т. Ю.* Крестообразный загородный храм // Ранневизантийские сакральные постройки Херсонеса Таврического. – *Roznau*, 2004. – С. 93; *Сорочан С. Б.* К вопросу о датировке и интерпретации херсонского Загородного монастыря Богоматери Влахернской // *Хсб.* – 2004. – Вып. 13. – С. 219.

⁶⁴ Мозаїку демонтували та відреставрували. Нині вона зберігається у фондах НЗ “Херсонес Таврійський”. Підлогу у вівтарній частині вкрили мармуром. Див.: *Хрушкова Л. Г.* О начале христианского Херсонеса Таврического... – С. 407.

⁶⁵ *Хрушкова Л. Г.* О начале христианского Херсонеса Таврического... – С. 410.

⁶⁶ *Яшаева Т. Ю.* Средневековый Влахернский монастырь-меморий... – С. 179.

⁶⁷ Хрушкова Л. Г. О начале христианского Херсонеса Таврического... – С. 407–409.

⁶⁸ Там само. – С. 410. – Рис. 11.

⁶⁹ Нині експонуються у відділі Середньовіччя НЗ “Херсонес Таврійський”.

⁷⁰ Сорочан С. Б., Зубарь В. М., Марченко Л. В. Жизнь и гибель Херсонеса. – С. 621–623.

⁷¹ Тут і далі опис наведено за виданням: Домбровский О. И. Фрески южного нефа херсонесской базилики 1935 года // Хсб. – 1959. – Вып. 5. – С. 207–227.

⁷² Питання датування фресок свого часу викликало гостру дискусію: аналізуючи стилістику розпису та супровідний археологічний матеріал, дослідники вказували, що стінописи з’явилися не раніше, ніж у кінці IV ст. (у V–VI ст. або навіть у VII–VIII ст.). Див.: Сорочан С. Б., Зубарь В. М., Марченко Л. В. Жизнь и гибель Херсонеса. – С. 622; Домбровский О. Фрески южного нефа Херсонесской базилики 1935 г. // Хсб. – 1959. – Вып. 5. – С. 222 і наст.; Якобсон А. Л. К изучению фресок из южного нефа “Базилики 1935 г.” в Херсонесе // СА. – 1978. – № 2. – С. 96 і наст.; див. також: Седикова Л. В. Базилика 1935 года // Ранневизантийские сакральные постройки Херсонеса Таврического. – Розпап, 2004. – С. 64.

⁷³ Седикова Л. В. Базилика 1935 года... – С. 64, 65; Сорочан С. Б., Зубарь В. М., Марченко Л. В. Жизнь и гибель Херсонеса. – С. 622, 623.

⁷⁴ Нині експонується у відділі Середньовіччя НЗ “Херсонес Таврійський” (інв. № 5208). Розміри фрагмента: 57,5 см × 28,5 см × 17,2 см.

⁷⁵ Айналов Д. В. Развалины храмов // ПХХ. – М., 1905. – Вып. 1. – С. 98; Банк А. В. Искусство Византии в собраниях СССР: Кат. выставки. – М., 1977. – Т. 2. – С. 21. – № 464 а; Херсонес. Путеводитель по музейным залам и раскопкам. – Севастополь, 2005. – С. 45.

⁷⁶ Банк А. В. Искусство Византии... – М., 1977. – Т 3. – С. 43. – № 929.

⁷⁷ Херсонес. Путеводитель... – Кольорова вклейка.

⁷⁸ З XIX ст. відома як “Базилика Святого Климента” (див.: Могаричев Ю. М. Пещерные церкви Таврики). – С. 9.

⁷⁹ Там само. – С. 7, 8.

⁸⁰ Там само. – С. 9.

⁸¹ Там само. – С. 8. Відомо, що Д. Струков робив замальовки старовинних фресок, однак ці замальовки також не збереглися (див.: Домбровский О. Фрески средневекового Крыма. – С. 9).

⁸² Могаричев Ю. Пещерные церкви Таврики. – С. 7, 8.

⁸³ Детальніше див. там само.

⁸⁴ Протягом 2005–2007 років було проведено археологічні дослідження цієї унікальної пам’ятки та здійснено фотозйомку її розписів (див.: Чуева Е. Е., Бобровский Т. А. Новое о росписях...).

⁸⁵ Тут і далі опис наведено за виданням: Чуева Е. Е., Бобровский Т. А. Новое о росписях... – С. 133–147.

⁸⁶ Осауленко Є. М. Фрески церкви “Успіння” на Ескі-Кермені – пам’ятка монументального живопису Кримської Готії першої половини XIV століття // Сугдейский сборник. – К.; Судак, 2005. – Вып. 2. – С. 288.

⁸⁷ Можливо, це зображення ктиторів храму або царів-пророків. Для вирішення цього питання необхідно провести додаткові дослідження.

⁸⁸ Остаточню визначити техніку виконання, ідентифікувати використані пігменти тощо дозволять лише відповідні хіміко-технологічні дослідження. Протягом 2005–2007 років здійснювався лише візуальний аналіз стінописів.

⁸⁹ Варто зауважити, що запропоноване датування розписів може бути відкориговане в ході подальших досліджень живопису.

⁹⁰ Степанов А. Ю., Степанова Е. П. Фреска XIV века... – С. 168. – Примеч. 4, 5.

⁹¹ Там само. – С. 168. – Примеч. 7.

⁹² На думку дослідників, схованка була облаштована після 1475 року, коли фортеця перейшла до турків-османів (див.: Степанов А. Ю., Степанова Е. П. Фреска XIV века... – С. 163).

⁹³ Тимпаноподібна форма фрески зумовлена місцем її розташування (імовірно, на фронтоні) (див.: Степанов А. Ю., Степанова Е. П. Фреска XIV века... – С. 167).

⁹⁴ Степанов А. Ю., Степанова Е. П. Фреска XIV века... – С. 164.

⁹⁵ Домбровский О. И. Фрески средневекового Крыма. – С. 8.

⁹⁶ Там само. – С. 7; Осауленко Є. М. Відображення візантійської аскетичної практики в мистецтві Кримської Готії початку XV ст. на прикладі розписів печерної церкви “Південного монастиря” на Мангупі // Лаврський альманах. Києво-Печерська лавра в контексті української історії та культури: Зб. наук. пр. – К., 2007. – Вип. 17. – С. 92–110.

⁹⁷ Гайдуков Н. Е., Карнаушенко Э. Н., Джанов А. В. Новые данные... – С. 114.

⁹⁸ Домбровский О. И. Фрески средневекового Крыма. – С. 42; Гайдуков Н. Е., Карнаушенко Э. Н., Джанов А. В. Новые данные... – С. 114.

⁹⁹ Домбровский О. И. Фрески средневекового Крыма. – С. 43; Осауленко Є. М. Фрески церкви “Успіння”... – С. 293.

¹⁰⁰ Тут і далі опис наведено за виданням: Осауленко Є. М., Фрески церкви “Успіння”... – С. 289 і наст.

¹⁰¹ І. Волконська називає колір гіматія червоним, а хітона – темно-бордовим і вважає це іконографічною особливістю (див.: Харитонов С. В. Древний город Эски-Кермен... – С. 131).

¹⁰² Цю сцену також часто позначають назвами “Служба святих отців”, “Шанування жертви”, “Мелізмос” (див.: Осауленко Є. М. Фрески церкви “Успіння”... – С. 291).

¹⁰³ Деякі дослідники висловлювали припущення, що “Храм Успіння” був присвячений саме Богоматері або її чудотворному образу з Одигону (див.: Гайдуков Н. Е., Карнаушенко Э. Н., Джанов А. В. Новые данные... – С. 122).

¹⁰⁴ Осауленко Є. М. Фрески церкви “Успіння”... – С. 295–297; Волконская И. Эски-керменские фрески... – С. 221

¹⁰⁵ Гайдуков Н. Е., Карнаушенко Э. Н., Джанов А. В. Новые данные... – С. 121; Осауленко Є. М. Фрески церкви “Успіння”... – С. 297, 298. Визначення імені святого базувалося на інтерпретації залишків напису біля його німба, зафіксованого ще Н. Ернстом у 1920-х роках. Напис дійшов до нас у дуже пошкодженному вигляді. Його двічі реконструював А. Виноградов, унаслідок чого висловлювалися думки, що зображений святий може бути святим Сергієм I – патріархом Константинопольським (610–638) або патріархом Арсенієм (1255–1265) (див.: Осауленко Є. М. Фрески церкви “Успіння”... – С. 298; Волконская И. Г. Эски-керменские фрески... – С. 220).

¹⁰⁶ Домбровский О. И. Фрески средневекового Крыма. – С. 45. – Рис. 21; Могаричев Ю. М. Пещерные церкви Таврики. – С. 48; Гайдуков Н. Е., Карнаушенко Э. Н., Джанов А. В. Новые данные... – С. 122; Осауленко Є. М. Фрески церкви “Успіння”... – С. 294, 295.

¹⁰⁷ Є. Осауленко зазначав, що низка деталей вказує на композицію “Спас на убрусі”, причому було використано досить давній іконографічний тип зображення Христа – видно нижню частину шиї з ключицями. За А. Лідовим, цю де-

таль пізніше було виключено з іконографічного канону (див.: *Осауленко Є. М.* Фрески церкви “Успіння”... – С. 294). І. Волконська зазначає, що в медальйоні було зображено Христа-Еммануїла, і вказує, що на замальовці Л. Лінно та Г. Андреева (1928) видно, як медальйон підтримують ангели (див.: *Волконская И. Г.* Эски-керменские фрески... – С. 219. – Примеч. 3).

¹⁰⁸ *Могаричев Ю. М.* Пещерные церкви Таврики. – С. 48; *Гайдуков Н. Е., Карнаушенко Э. Н., Джанов А. В.* Новые данные... – С. 124; *Домбровский О. И.* Фрески средневекового Крыма. – С. 49. Н. Гайдуков датував розписи останньою чвертю XIII – початком XIV ст. на основі аналізу напису біля зображення святиителя на північній стіні (див.: *Волконская И. Г.* Эски-керменские фрески... – С. 220; *Осауленко Є. М.* Фрески церкви “Успіння”... – С. 311).

¹⁰⁹ Цими цифрами міг починатися будь-який рік від 6700 до 6799 (1192–1291). Однак уже наприкінці XIX ст. цифри було втрачено (див.: *Домбровский О. И.* Фрески средневекового Крыма. – С. 36. – Примеч. 25). Власне, напис відомий у перекладі В. Латішева, А. Белецького (див.: там само. – С. 39). За А. Виноградовим, його потрібно читати так: “Вырублены и расписаны эти святые Христовы за душевное спасение и отпущение грехов имярека...” (див.: *Волконская И. Г.* Эски-керменские фрески... – С. 223, 224. – Примеч. 8).

¹¹⁰ *Якобсон А. Л.* Средневековый Крым. Очерки истории материальной культуры. – М.; Ленинград, 1964. – С. 101; *Домбровский О. И.* Фрески средневекового Крыма. – С. 35 і наст.; *Могаричев Ю. М.* Пещерные церкви Таврики. – С. 49.

¹¹¹ *Домбровский О. И.* Фрески средневекового Крыма. – С. 34; *Могаричев Ю. М.* Пещерные церкви Таврики. – С. 50.

¹¹² *Домбровский О. И.* Фрески средневекового Крыма. – С. 34, 36 і наст.; *Могаричев Ю. М.* Пещерные церкви Таврики. – С. 50, 51.

¹¹³ Погоджуючись із датуванням Н. Рєпнікова (не пізніше XIII ст.), О. Домбровський висунув підстави для уточнення дати й запропонував віднести фреску “если не к концу XII, то к самому началу XIII в.” (цит. за: *Домбровский О.* Фрески средневекового Крыма. – С. 36, 38, 42).

¹¹⁴ *Гайдуков Н. Е., Карнаушенко Э. Н., Джанов А. В.* Новые данные... – С. 123; *Волконская И. Г.* Эски-керменские фрески... – С. 224, 225. О. Домбровський відмічав лише близькість в орнаментальних мотивах і трактуванні певних деталей, датуючи розписи “Храму Успіння” межею XIII–XIV ст. (див.: *Домбровский О. И.* Фрески средневекового Крыма. – С. 45, 49; *Могаричев Ю. М.* Пещерные церкви Таврики. – С. 49).

¹¹⁵ *Волконская И. Г.* Эски-керменские фрески... – С. 224, 225.

¹¹⁶ *Могаричев Ю. М.* Пещерные церкви Таврики. – С. 45. Фрагменти фрескового розпису збереглися під шаром вапняного розчину, нанесеного в 1990-х роках, коли в храмі було відновлено богослужіння.

¹¹⁷ *Домбровский О. И.* Фрески средневекового Крыма. – С. 25. – Рис. 5; *Гайдуков Н. Е., Карнаушенко Э. Н., Джанов А. В.* Новые данные... – С. 127. – Рис. 14.

¹¹⁸ Див.: *Домбровский О. И.* Фрески средневекового Крыма. – С. 22–34; *Могаричев Ю. М.* Пещерные церкви Таврики. – С. 52, 53 (опис фресок наводить за Н. Рєпніковим); *Гайдуков Н. Е., Карнаушенко Э. Н.* Два пещерных монастыря горной Таврики: заметки к описанию // Искусство христианского мира: Сб. ст. – М., 2001. – Вып. 5. – С. 247–252; *Гайдуков Н. Е., Карнаушенко Э. Н., Джанов А. В.* Новые данные... – С. 125–132; *Осауленко Є. М.* Стінописи “Храму Донаторів” в ущелині Черкес-Кермен – взірець “неокомнінівського” напрямку у візантійському живописі XIV століття // Лаврський альманах. Києво-

Печерська лавра в контексті української історії та культури: Зб. наук. пр. – К., 2005. – Вип. 14. – С. 100–115; *Волконская И. Г. Эски-керменские фрески...* – С. 225–232. Варто зазначити, що розписи “Храму донаторів” також дуже пошкоджені і вкриті кіптявою, що ускладнює процес їх дослідження та інтерпретації.

¹¹⁹ Опис фресок храму наведено за виданнями: *Волконская И. Эски-керменские фрески...* – С. 225–232; *Осауленко Є. М. Стінописи “Храму Донаторів”...* – С. 101 і наст.

¹²⁰ Значні фрагменти фрески, на жаль, втрачено (лик Христа, лики святих отців та ін.).

¹²¹ Імовірно, архidiaкон Стефан (див.: *Гайдуков Н. Е., Карнаушенко Э. Н., Джанов А. В. Новые данные...* – С. 128; *Волконская И. Г. Эски-керменские фрески...* – С. 226).

¹²² *Гайдуков Н. Е., Карнаушенко Э. Н., Джанов А. В. Новые данные...* – С. 128; *Осауленко Є. М. Стінописи “Храму Донаторів”...* – С. 103; *Волконская И. Г. Эски-керменские фрески.* – С. 227.

¹²³ *Гайдуков Н. Е., Карнаушенко Э. Н., Джанов А. В. Новые данные...* – С. 128; *Волконская И. Г. Эски-керменские фрески...* – С. 227. Якщо інтерпретація напису правильна, то образ св. Іоанна, єпископа Готського у “Храмі донаторів”, – єдине середньовічне зображення цього кримського святого, яке збереглося до нашого часу.

¹²⁴ *Волконская И. Г. Эски-керменские фрески...* – С. 227, 228. І. Волконська зазначає, що зображення св. Параскеви, яка в християнському мистецтві була персоніфікацією Страсної П’ятниці, саме біля вівтаря є цілком обґрунтованим.

¹²⁵ За слушним зауваженням Є. Осауленка, це відокремлене місце не можна вважати новою, оскільки немає апсиди; можливо, воно відіграло роль хорів, про що свідчить зображення родини (?) ктиторів (див.: *Осауленко Є. М. Стінописи “Храму Донаторів”...* – С. 101).

¹²⁶ *Волконская И. Г. Эски-керменские фрески...* – С. 228. Зображення були дуже пошкоджені при вирубуванні великої ніші в цій стіні. Дослідники, зокрема І. Волконська, припускають, що саме постать святого-вершника могла бути головним храмовим образом, який поновлювався (фрагменти фрески, які збереглися до нашого часу, – двошарові), а пізніше був замінений відповідною іконою (див.: *Гайдуков Н. Е., Карнаушенко Э. Н., Джанов А. В. Новые данные...* – С. 131; *Волконская И. Г. Эски-керменские фрески...* – С. 228.)

¹²⁷ *Осауленко Є. М. Стінописи “Храму Донаторів”...* – С. 109, 110. – Рис. 4.

¹²⁸ Там само. – С. 104, 105.

¹²⁹ Є. Осауленко вважає, що фігури без німбів поруч зі святими, розміщені на західній та північній стінах, слід трактувати як зображення володаря Феодоро та його дружини з дітьми – двома синами й донькою (див.: *Осауленко Є. М. Стінописи “Храму Донаторів”...* – С. 105 і наст.).

¹³⁰ Н. Репнікову свого часу ще вдалося прочитати супровідні написи, згідно з якими, зліва направо були зображені невідомий святий, мученик Єрмолай, великомученик Пантелеймон, апостоли Петро і Павло (див.: *Гайдуков Н. Е., Карнаушенко Э. Н., Джанов А. В. Новые данные...* – С. 129).

¹³¹ *Гайдуков Н. Е., Карнаушенко Э. Н., Джанов А. В. Новые данные...* – С. 229.

¹³² Деякі дослідники припускають, що розквітлий хрест тримав у правій руці св. Акіндін (див.: *Гайдуков Н. Е., Карнаушенко Э. Н., Джанов А. В. Новые данные...* – С. 127, 129. – Рис. 14). Однак більшість учених поділяють погляд О. Домбровського, який вважав хрест фрагментом геральдичного зображення, подібного до хрестів на фундаторських плитах володарів Феодоро (див.: *Домб-*

ровский О. И. Фрески средневекового Крыма. – С. 32; Волконская И. Г. Эски-керменские фрески... – С. 229; Осауленко Е. М. Стінописи “Храму Донаторів”... – С. 106).

¹³³ За спостереженням Е. Осауленка, позем дуже високий (зокрема, у “Деїсусі” він розміщений на рівні рук персонажів), що є особливістю розписів цієї пам’ятки (див.: Осауленко Е. М. Стінописи “Храму Донаторів”... – С. 102).

¹³⁴ Осауленко Е. М. Стінописи “Храму Донаторів”... – С. 110.

¹³⁵ Волконская И. Г. Эски-керменские фрески... – С. 230.

¹³⁶ Дані хіміко-технологічних досліджень наведено за виданням: Волконская И. Г. Эски-керменские фрески... – С. 230.

¹³⁷ Там само. – С. 231. Сучасні дослідники датують розписи другою половиною XIV ст. (Гайдуков Н. Е., Карнаушенко Э. Н., Джанов А. В. Новые данные... – С. 132; Осауленко Е. М. Стінописи “Храму Донаторів”... – С. 112).

¹³⁸ Домбровский О. И. Фрески средневекового Крыма. – С. 23. Е. Осауленко пропонує розглядати стінописи “Храму донаторів” як зразок неоконстантинопольського напрямку в пізньопалеологічному мистецтві (Осауленко Е. М. Стінописи “Храму Донаторів”... – С. 112, 113).

¹³⁹ Домбровский О. И. Фрески средневекового Крыма. – С. 81–89; Осауленко Е. М. Відображення візантійської аскетичної практики...

¹⁴⁰ О. Домбровский також згадував про фрагменти розпису наві, але вони не збереглися до наших днів. Зараз у зв’язку з відновленням богослужіння у храмі закрита для огляду й вівтарна частина.

¹⁴¹ Означення “традиційний” у цьому разі стосується групи відомих на сьогодні розписаних печерних церков у Південно-Західному Криму. Тут і далі опис фресок храму Південного монастиря на Мангупі наведено за виданнями: Домбровский О. И. Фрески средневекового Крыма. – С. 80 і наст.; Осауленко Е. М. Відображення візантійської аскетичної практики... – С. 93 і наст.

¹⁴² Е. Осауленко припустив, що Іоанн Предтеча міг бути зображений у цій композиції як “Ангел пустелі”.

¹⁴³ Фреска збереглася фрагментарно, а в 2002 році, на жаль, була забілена.

¹⁴⁴ Зображення Еммануїла втрачено. Е. Осауленку вдалося простежити лише контури медальйона та зображення розквітлого хреста над ним. Останній опис медальйона подано в праці: Домбровский О. И. Фрески средневекового Крыма. – С. 80.

¹⁴⁵ Могаричев Ю. М. Пещерные церкви Таврики. – С. 65.

¹⁴⁶ Визначення Е. Осауленка (див.: Осауленко Е. М. Відображення візантійської аскетичної практики... – С. 100, 102. – Ілюстр. 3, 4).

¹⁴⁷ Домбровский О. И. Фрески средневекового Крыма. – С. 85.

¹⁴⁸ О. Домбровский підтверджував це шляхом зіставлення з ранніми замальовками фрески (роботи М. Вебеля, виконані для графа А. Уварова) і спробував пояснити цю особливість впливами мистецтва раннього італійського Ренесансу (див.: Домбровский О. И. Фрески средневекового Крыма. – С. 85).

¹⁴⁹ Інші часто вживані назви: “Мандиліон”, “Спас на убрусі”.

¹⁵⁰ О. Домбровский, спираючись на різний художній почерк та склад ґрунту, зазначав, що розписи апсиди можуть бути більш ранніми, ніж розписи віми. Виділені етапи він датував відповідно межею XIV–XV та XV ст. (див.: Домбровский О. И. Фрески средневекового Крыма. – С. 85). Утім, за спостереженнями Е. Осауленка, розписи виконані одночасно (див.: Осауленко Е. М. Відображення візантійської аскетичної практики... – С. 92, 106).

¹⁵¹ Враховуючи наведені вище приклади архаїзмів у розписах кримських печерних церков, можна припустити, що це було певною місцевою традицією.

¹⁵² *Домбровский О. И.* Фрески средневекового Крыма. – С. 51.

¹⁵³ *Могаричев Ю. М.* Пещерные церкви Таврики. – С. 35, 36.

¹⁵⁴ *Домбровский О. И.* Фрески средневекового Крыма. – С. 51.

¹⁵⁵ *Осауленко Е. М.* Збираючи мозаїку знов... – С. 134.

¹⁵⁶ *Домбровский О. И.* Фрески средневекового Крыма. – С. 56, 57; *Осауленко Е. М.* Збираючи мозаїку знов... – С. 143.

¹⁵⁷ На початку 1970-х років було відмічено посилене руйнування фарбового шару, у 1975 році під керівництвом О. Домбровського та за участю Ю. Воронина фреску знято й перенесено на дерев'яний каркас. Нині пам'ятка зберігається у фондах Бахчисарайського історико-архітектурного заповідника.

¹⁵⁸ Тут і далі опис наведено за виданням: *Домбровский О. И.* Фрески средневекового Крыма. – С. 51–55.

¹⁵⁹ Датування поновлення розписів XVI ст. підтверджують відомості про відновлення церкви в 1582 році, згідно зі втраченим сьогодні написом від імені “смирненного Константия, архиерея и предстоятеля Готфии” (переклад В. Латишева). (Див.: *Домбровский О. И.* Фрески средневекового Крыма. – С. 51, 52).

¹⁶⁰ *Айбабина Е. А., Бочаров С. Г.* Греческие церкви средневековой Каффы // Православные древности Таврики. – С. 159. У праці О. Домбровського храм Святого Дмитрія фігурує як “храм Стефана у Феодосії” (*Домбровский О. И.* Фрески средневекового Крыма. – С. 61–68).

¹⁶¹ Тут і далі опис наведено за виданням: *Айбабина Е. А., Бочаров С. Г.* Греческие церкви... – С. 164–167.

¹⁶² Уявлення про нього дає світлина з монографії О. Домбровського (*Домбровский О. И.* Фрески средневекового Крыма. – Ил. 30); *Айбабина Е. А., Бочаров С. Г.* Греческие церкви... – С. 164.

¹⁶³ За реконструкцією Д. Маркова (див.: *Айбабина Е. А., Бочаров С. Г.* Греческие церкви... – С. 165).

¹⁶⁴ *Домбровский О. И.* Фрески средневекового Крыма. – С. 67, 68. – Ил. 34.

¹⁶⁵ Там само. – С. 68; *Айбабина Е. А., Бочаров С. Г.* Греческие церкви... – С. 165, 166. Деякі дослідники, зокрема Є. Корхмазян, атрибуують стінописи церкви Святого Дмитрія як роботу вірменських майстрів, однак це питання потребує подальшого вивчення. Як зауважив Г. Попов, у будь-якому разі невідомі автори розпису були носіями провінційно-візантійської художньої традиції. На жаль, стан збереженості розписів відомих сьогодні середньовічних храмів вірменської общини в Криму (церква монастиря Сурб-Хач у Старому Криму, церква Святого Сергія в Кафі) не дозволяє детально порівняти їх та окреслити загальну ситуацію (див.: *Попов Г. В.* Два фрагмента росписи церкви Иоанна Предтечи в Керчи // Древнерусское искусство. Балканы. Русь. – С.Пб., 1995. – С. 117. – Примеч. 3).

¹⁶⁶ *Домбровский О. И.* Фрески средневекового Крыма. – С. 221–223.

¹⁶⁷ Тут і далі характеристика зображень наведена за виданням: *Попов Г. В.* Два фрагмента... – С. 122, 123.

¹⁶⁸ Дослідження довели, що композицію “Деїсус”, яку О. Домбровський спочатку датував XV–XVI ст. (див.: *Домбровский О. И.* Фрески средневекового Крыма. – С. 76), було створено, очевидно, не раніше XVII ст. (див.: *Саргсян Т., Петросян М.* Крым: Монастырь Сурб Хач. – Симф., 2008. – С. 97. – Примеч. 2, 5).

¹⁶⁹ *Домбровский О. И.* Фрески средневекового Крыма. – С. 76, 77. – Ил. 46. Описи фрескових композицій храму монастиря Сурб-Хач наведено за зазначеним виданням (там само. – С. 74–77).

¹⁷⁰ *Саргсян Т., Петросян М.* Крым: Монастырь Сурб Хач.

¹⁷¹ Очевидно, зображення було в повний зріст. Фрагмент, який зберігся до сьогодні, має висоту 0,71 м. Див.: *Домбровский О. И.* Средневековое купольное здание Судакской крепости // *Сугдейский сборник*. – К.; Судак, 2005. – Вып. 2. – С. 617, 618; *Баранов И. А.* Зальное купольное здание Судакской крепости // Там само. – С. 646, 647.

¹⁷² *Баранов И. А.* Зальное купольное здание Судакской крепости. – С. 646.

¹⁷³ *Домбровский О. И.* Средневековое купольное здание... – С. 618.

ХУДОЖНІ РЕМЕСЛА

¹ Див.: *Якобсон А. Л.* Раннесредневековый Херсонес. Очерки истории материальной культуры // *МИА*. – 1950. – № 63; *История и археология средневекового Крыма*. – М., 1958; *Якобсон А. Л.* Средневековый Крым. – М.; Ленинград, 1964; *Археология Української РСР*. – К., 1986. – Т. 3. – С. 518–548; *Богданова Н. М.* Херсон в X–XV вв. Проблемы истории византийского города // *Причерноморье в средние века*. – М., 1991. – С. 3–200; *Романчук А. И.* Очерки истории и археологии византийского Херсона. – Екатеринбург, 2000.

² *Византийский Херсон: Каталог выставки*. – М., 1991.

³ *Мацулевич Л. А.* Серебряная чаша из Керчи. – Ленинград, 1926.

⁴ *Искусство Византии в собраниях СССР: Каталог выставки*. – М., 1977. – Т. 1. – С. 76–79. – № 93–105.

⁵ Там само. – С. 110–111. – № 151, 152.

⁶ *Айбабин А. И.* О производстве поясных наборов в раннесредневековом Херсонесе // *СА*. – 1982. – № 3. – С. 190–198.

⁷ *Искусство Византии в собраниях СССР...* – М., 1977. – Т. 2. – С. 108, 109. – № 605; *Банк А. В.* Прикладное искусство Византии IX–XII вв.: Очерки. – М., 1978. – С. 83. – Рис. 65.

⁸ *Искусство Византии в собраниях СССР...* – Т. 2. – С. 110, 111. – № 610–612; *Банк А. В.* Прикладное искусство... – С. 86–88. – Рис. 68–72; *Византийский Херсон*. – С. 104–113. – № 103–115. Деякі вироби лише з гравірованими зображеннями.

⁹ *Искусство Византии в собраниях СССР...* – Т. 2. – С. 104. – № 594.

¹⁰ *Early Christian and Byzantine Art: An exhibition held at the Baltimore museum of art*. – Baltimore, 1947. – P. 41. – Pl. XXV. – № 111; *Byzantium at Princeton: Byzantine Art and Archaeology at Princeton University*. – Princeton, 1986. – P. 67. – № 39. Більша варіативність властива кістяному образку Іонна Богослова, знайденому в середньому Зеленчуцькому храмі (див.: *Кузнецов В. А.* В верховьях Большого Зеленчука. – М., 1977. – С. 127).

¹¹ *Византийский Херсон*. – С. 205, 218. – № 219, 236.

¹² *Demus O.* The Church of San Marco in Venice. History. Architecture. Sculpture. – Washington, 1960. – P. 128–131. – Figs. 40, 41.

¹³ *Византийский Херсон*. – С. 90. – № 89; *Пуцко В. Г., Рыжов С. Г.* О двух находках произведений византийской пластики в Херсонесе // *Проблемы археологии древнего и средневекового Крыма: Сб. науч. трудов*. – Симф., 1995. – С. 161–164. – Рис. 1, 2.

¹⁴ *Kalavrezou-Maxeiner I.* Byzantine Icons in Steatite // *Byzantina Vindobonensia*. – Wien, 1985. – Bd. XV/1.

¹⁵ *Weitzmann K.* Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century // *Proceedings of the XIIIth International Congress of Byzantine Studies*. Ox-

ford, 5–10 September, 1966. – London, 1967. – Pp. 207–224; Main Papers. VII. – Oxford, 1966. – P. 11–17. – Pl. 29, 38, 42.

¹⁶ *Kalavrezou-Maxeiner I. Byzantine Icons...* – Pl. 31–40.

¹⁷ Искусство Византии в собраниях СССР... – Т. 2. – С. 118. – № 620; Византийский Херсон. – С. 88. – № 87; *Kalavrezou-Maxeiner I. Byzantine Icons...* – P. 152, 153. – Pl. 36. – No 55.

¹⁸ Искусство Византии в собраниях СССР... – Т. 2. – С. 117. – № 619; Византийский Херсон. – С. 87. – № 86; *Kalavrezou-Maxeiner I. Byzantine Icons...* – P. 153. – Pl. 36. – No 56.

¹⁹ Искусство Византии в собраниях СССР... – Т. 2. – С. 118. – № 624; *Kalavrezou-Maxeiner I. Byzantine Icons...* – P. 175. – Pl. 48. – No 94.

²⁰ *Банк А. В. Прикладное искусство Византии...* – Рис. 19, 56.

²¹ Византийский Херсон. – С. 237. – № 256; *Романчук А. И. Две стеатитовые иконки из Портового района Херсонеса. К вопросу о месте и времени изготовления // Византийская идея. Византия в эпоху Комнинов и Палеологов: Сб. науч. трудов. – С.Пб., 2006. – С. 137–140. – Ил. 1. Твір спочатку датовано XI–XII ст., а потім – XIII ст.*

²² *Wentzel H. Das byzantinische Erbe der ottonischen Kunst-Hypothesen über den Brautschatz der Theophano // Aachener Kunstblätter. – Aachen, 1972. – Bd. 43. – S. 16. – Abb. 11, 12.*

²³ Искусство Византии в собраниях СССР. – Т. 2. – С. 114. – № 617; Византийский Херсон. – С. 86. – № 85; *Kalavrezou-Maxeiner I. Byzantine Icons...* – P. 132, 133. – Pl. 23. – No 41.

²⁴ *Kalavrezou-Maxeiner I. Byzantine Icons...* – P. 151, 152. – Pl. 35. – No 54.

²⁵ *Белов Г. Д. Шиферная икона из Херсонеса // СА. – 1960. – № 2. – С. 257–263; Искусство Византии в собраниях СССР... – Т. 2. – С. 114. – № 616; Византийский Херсон. – С. 84. – № 83; *Klavrezou-Maxeiner I. Byzantine Icons...* – P. 111–113. – Pl. 13. – No 21.*

²⁶ *Sotiriou G. et M. Icones du Mont Sinai. – Athènes, 1956. – Т. 1. – Fig. 69; Искусство Византии в собраниях СССР. – Т. 2. – С. 28. – № 471.*

²⁷ Див.: *Grabar A. L'Empireur dans byzantin: Recherches sur l'art officiel de l'Empire d'Orient. – Paris, 1936. – P. 202–205, 114–121. – Pl. XXIII–XXVI; Spatharakis I. The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts. – Leiden, 1976.*

²⁸ Искусство Византии в собраниях СССР... – Т. 2. – С. 113. – № 614; Византийский Херсон. – С. 85. – № 84; *Kalavrezou-Maxeiner I. Byzantine Icons...* – P. 107. – Pl. 11. – No 15.

²⁹ Искусство Византии в собраниях СССР... – Т. 2. – С. 113. – № 615.

³⁰ *Банк А. В. Два памятника мелкой пластики из Фессалоники // ВВ. – 1969. – Т. 29. – С. 265–268. – Рис. 1, 2.*

³¹ *Izmajlov N. Une stéatite byzantine du Musée de Chersonèse // L'art byzantin chez les Slaves. – Paris, 1932. – Vol. 2. – P. 35–48; Kalavrezou-Maxeiner I. Byzantine Icons... – P. 100, 101. – Pl. 6. – No 7; Византийский Херсон. – С. 89. – № 88. Імовірний первісний розмір ікони – 23 см × 19 см.*

³¹ *Kalavrezou-Maxeiner I. Byzantine Icons...* – Nos 5, 6, 24 a, 25, 26, 100.

³² *Банк А. В. Геммы – стеатиты – молидовулы (О роли сфрагистики для изучения византийского прикладного искусства) // ПС. – Ленинград, 1971. – Вып. 23/86. – С. 46–52.*

³³ Византийский Херсон. – С. 91. – № 90.

³⁴ *Романчук А. И. Две стеатитовые иконки... – С. 140–143. – Ил. 2.*

³⁵ Искусство Византии в собраниях СССР... – М., 1977. – Т. 3. – С. 161. – № 1013; *Kalavrezou-Maxeiner I. Byzantine Icons...* – P. 219. – Pl. 70. – No 151.

³⁶ Димова В. Средновековият град Червен // Векове. – София, 1980. – № 6. – С. 7 – Обр.; Димова В., Йорданов С. Миниатюрни керамични икони от църква № 10 в средновековен Червен // Музеи и паметници на културата. – София, 1982. – Кн. 5. – С. 24–30. Див. також: Банк А. В. Образец и копия в прикладном искусстве Византии X–XVI вв. (региональные и социальные аспекты) // Восточное Средиземноморье и Кавказ IV–XVI вв.: Сб. статей. – Ленинград, 1988. – С. 67, 70. – Рис. 1, 2.

³⁷ Залеская В. Н. Связи Средневекового Херсонеса с Сирией и Малой Азией в X–XII веках // Восточное Средиземноморье и Кавказ IV–XVI вв. – С. 93–104.

³⁸ Крамаровский М. Г., Гукин В. Д. Крест-реликварий XII – начала XIII века из могильника в пригороде золотоордынского города Солхата (Крым) // Византийская идея ... – С. 53–62. – Ил. 5, 6.

³⁹ Залеская В. Н. Часть бронзового креста-складня из Херсонеса // ВВ. – 1964. – Т. 25. – С. 167–175.

⁴⁰ Банк А. В. Две перегородчатые эмали из Херсонеса // Искусство Западной Европы и Византии. – М., 1978. – С. 237–244.

⁴¹ Сводный отчет о раскопках в Херсонесе объединенной экспедиции в 1963–1964 гг. // АДСВ. – Свердловск, 1971. – Вып. 7. – С. 51, 52. – Рис. 14; Колесникова Л. Г. Храм в Портовом районе Херсонеса (раскопки 1963–1965 гг.) // ВВ. – 1978. – Т. 39. – С. 169, 170. – Рис. 10–12.

⁴² Колесникова Л. Г. Храм в Портовом районе Херсонеса. – С. 170; Искусство Византии в собраниях СССР... – Т. 2. – С. 91, 92. – № 561; Византийский Херсон. – С. 92. – № 91; Залеская В. Н. Прикладное искусство Византии IV–XII веков. – С.Пб., 1997. – С. 33. – Рис. 33.

⁴³ Шмерлинг Р. Малые формы в архитектуре средневековой Грузии. – Тбилиси, 1962. – С. 246, 247. – Табл. 106; Аладашвили Н., Алибегашвили Г., Вольская А. Росписи художника Тевдоре в Верхней Сванетии. – Тбилиси, 1966. – С. 10, 11. – Табл. 1, 16, 17.

⁴⁴ Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. – Пг., 1915. – Т. 2. – С. 240, 241. – Рис. 121; Victoria and Albert Museum. Late Antique and Byzantine art. – London, 1963. – Fig. 39.

⁴⁵ Искусство Византии в собраниях СССР... – Т. 2. – С. 93. – № 564; Залеская В. Н. Прикладное Искусство Византии... – С. 33, 34. – Рис. 34.

⁴⁶ Див.: Gabelić S. The Iconography of the Miracle at Chonae. An Unusual Example from Surrus // Зограф. – Београд, 1989. – Бр. 20. – Р. 95–103.

⁴⁷ Залеская В. Н. Новая находка вотивной византийской иконы в Херсонесе // СГЭ. – 1982. – Вып. 47. – С. 56–59.

⁴⁸ Лазарев В. Н. Три фрагмента расписных эпистилиев и византийский темплон // ВВ. – 1967. – Т. 27. – С. 175. – Рис. 9.

⁴⁹ Белов Г. Д. Раскопки в северной части Херсонеса в 1931–1933 гг. // Археологические памятники Боспора и Херсонеса // МИА. – 1941. – № 4. – С. 249. – Рис. 78, 79; Банк А. В. Прикладное Искусство Византии... – С. 66. – Рис. 53.

⁵⁰ Белов Г. Д. Отчет о раскопках в Херсонесе в 1955 г. // СГЭ. – 1956. – Вып. 10. – С. 57; Белов Г. Д. Отчет о раскопках в Херсонесе в 1959. – С. 67. – Рис. 53; Искусство Византии в собраниях СССР... – Т. 3. – С. 34. – № 910; Банк А. В. Прикладное искусство Византии... – С. 66. – Рис. 54.

⁵¹ Искусство Византии в собраниях СССР... – Т. 2. – С. 95. – № 573.

⁵² Белов Г. Д. Отчет о раскопках в Херсонесе в 1955 году. – С. 53, 55. – Рис. 38; Искусство Византии в собраниях СССР. – Т. 3. – С. 32. – № 909; Банк А. В. Прикладное искусство Византии... – С. 66. – Рис. 52.

⁵³ Sotiriou G. et M. Icones du Mont Sinai. – Т. 1. – Figs. 95, 96, 115.

⁵⁴ Византийский Херсон. – С. 148. – № 156; *Пескова А. А.* Херсонесский киотный крест и его место среди синхронных памятников древнерусской культовой пластики // Церковная археология. – С.Пб., 1998. – Вып. 4. – С. 238–252; *Пуцко В. Г.* Бронзовый киотный крест из Херсонеса (Византийско-киевская металлопластика начала XIII в.) // ВВ. – 1999. – Т. 58. – С. 165–171.

⁵⁵ *Залеская В. Н.* Византийская керамика типа “Зевскипп” в свете новых открытий торевтики XII–XIII веков // Византийская идея... – С. 36–43.

⁵⁶ Див.: *Якобсон А. Л.* Керамика и керамическое производство средневековой Таврики. – Ленинград, 1979. – С. 119–128; *Романчук А. И.* Глазурованная посуда поздневизантийского Херсона. – Екатеринбург, 2003. – С. 35–81.

⁵⁷ *Тесленко И. Б.* Испанская керамика с росписью люстром в Крыму // Сугдейский сборник. – К.; Судак, 2004. – С. 467–494.

⁵⁸ Искусство Византии в собраниях СССР... – Т. 2. – С. 131. – № 665.

⁵⁹ Там само. – С. 131. – № 664.

⁶⁰ Византийский Херсон. – С. 130. – № 135.

⁶¹ Искусство Византии в собраниях СССР... – Т. 3. – С. 38. – № 923.

⁶² Там само. – С. 39. – № 924.

⁶³ Там само. – С. 40. – № 925.

⁶⁴ Византийский Херсон. – С. 155. – № 163.

⁶⁵ *Колесникова Л. Г.* Храм в портовом районе... – С. 162, 165. – Рис. 6.

⁶⁶ Искусство Византии в собраниях СССР... – Т. 2. – С. 132. – № 671; *Novickaja M.* Les broderies ornementales de Crimée au Moyen âge // Byzantion. – Bruxelles, 1974. – Т. 43. – P. 151–157. – Pl. I–V; *Новицкая М.* Золотная вышивка Киевской Руси // Byzantinoslavica. – Prague, 1972. – Т. 33. – С. 42–50. – Табл. I–IX.

⁶⁷ *Баранов И. А.* Торгово-ремесленные кварталы византийской Сугдеи // Византиноруссика. – М., 1994. – № 1. – С. 48–61.

⁶⁸ Див.: *Даркевич В. П.* Прикладное искусство // Культура Византии. Вторая половина VII – XII в. – М., 1989. – С. 520–556; *Пуцко В. Г.* Прикладное искусство Византии XIII–XV вв. // Культура Византии. XIII – первая половина XV вв. – М., 1991. – С. 509–527.

МИСТЕЦТВО ПЛЕМЕН І НАРОДІВ СТЕПУ

¹ Степи Евразии в эпоху средневековья. – М., 1981. – С. 8–11; *Войтович Л. В.* Середні віки в Україні: хронологія, проблеми періодизації // УІЖ. – 2003. – № 4. – С. 134–139.

² Степи Евразии в эпоху средневековья. – С. 8.

³ *Плетнева С. А.* Кочевники средневековья: Поиски исторических закономерностей. – М., 1982. – С. 13–35 і наступ.

⁴ *Добжанский В. Н.* Наборные пояса кочевников Азии. – Новосибирск, 1990; *Овчинникова Б. Б.* Социально-знаковая семантика наборных поясов кочевников степей Евразии VI–X вв. // Степи Восточной Европы во взаимосвязи Востока и Запада в средневековье. – Донецк., 1992. – С. 50–54.

⁵ *Бернштам А. Н.* Историко-археологические очерки Центрального Тянь-Шаня и Памиро-Алтая. – М.; Ленинград, 1952. – С. 142 [серия: МИА, № 26].

⁶ Основними джерелами інформації про реальні культурні здобутки населення степового регіону в окреслений період є археологічні матеріали й давні писемні тексти, що засвідчують переважно саме побут, смаки та культурні запити дружинників та їхніх поводитирів, тобто головно вищих та середніх верств степового суспільства. Воднораз найдоступнішими виявляються твори, виготовлені з тривких матеріалів (металу, переважно кольорового, каменю, кістки), що становили нерідко презентабельну, але порівняно малу частку від загального мистецького доробку степовиків. Натомість цілі галузі творчості (різьблення, гравірування, розпис, ткання, килимарство, вишивка, вибійка, аплікації, тиснення, плетіння тощо), що ґрунтувалися на використанні переважно органічних нетривких матеріалів (дерева, шкіри, хутра, тканини), майже повністю втрачені для історичної науки. Лише на підставі окремих рідкісних археологічних знахідок, що стосуються до того ж переважно раннього залізного (див., напр.: *Руденко С. И.* Культура населения Горного Алтая в скифское время. – М.; Ленинград, 1953; *Руденко С. И.* Культура хуннов и Ноинулинские курганы. – М.; Ленинград, 1962) та ще традиційних зразків пізнього етнографічного минулого (XIX–XX ст.) (див., напр.: *Кочешков Н. В.* Декоративное искусство монголоязычных народов XIX – середины XX века. – М., 1979), можна скласти приблизне уявлення про всю барвистість, образно-стилістичне багатство, видове й технічне розмаїття художнього світу людей раннього та розвиненого середньовіччя.

⁷ *Кляшторный С. Г., Савинов Д. Г.* Степные империи древней Евразии. – С. Пб., 2005. – С. 168, 169.

⁸ Там само. – С. 166; Мифы народов мира: Энциклопедия. – М., 1992. – Т. 2. – С. 500, 501, 536, 537.

⁹ *Артамонов М. И.* История хазар. – С. Пб., 2002. – С. 272–290; *Флеров В. С., Флерова В. Е.* Иудаизм в степной и лесостепной Хазари: проблема идентификации археологических источников // Хазары. – Иерусалим; М., 2005. – Т. 16. – С. 185–206; Крым, Северо-Восточное Причерноморье и Закавказье в эпоху средневековья: IV–XIII века. – М., 2003. – С. 27; *Сухбаттар Г. К.* К вопросу о распространении буддизма среди ранних кочевников Монголии // Археология и этнография Монголии. – Новосибирск, 1978. – С. 61–71; *Плетнева С. А.* Кочевники южнорусских степей в эпоху средневековья (IV–XIII века). – [Воронеж], 2003. – С. 140; *Якубовский А. Ю.* Золотая Орда // *Греков Б. Д., Якубовский А. Ю.* Золотая Орда (Очерки истории Улуса Джучи в период сложения и расцвета в XIII–XIV вв.). – [Ленинград], 1937. – С. 121–124.

¹⁰ *Алексеев Н. А.* Шаманизм тюркоязычных народов Сибири. – Новосибирск, 1984. – С. 7, 179–225; *Войтов В. Е.* Древнетюркский пантеон и модель мироздания в культово-поминальных памятниках Монголии VI–VIII вв. – М., 1996. – С. 71.

¹¹ *Якубовский А.* Золотая Орда. – С. 122.

ГУНСЬКИЙ ТА ПОСТГУНСЬКИЙ ПЕРІОДИ (кінець IV – друга чверть VII ст.)

¹ *Плетнева С. А.* Кочевники средневековья... – С. 14, 15–17, 20–23.

² *Латышев В. В.* Известия древних писателей о Скифии и Кавказе // ВДИ. – 1949. – № 3. – С. 302.

³ *Нечаева Л. Г.* О жилище кочевников юга Восточной Европы в железном веке (I тыс. до н. э. – первая половина II тыс. н. э.) // Древнее жилище народов Восточной Европы. – М., 1975. – С. 19.

⁴ *Латышев В. В.* Известия древних писателей о Скифии и Кавказе // ВДИ. – 1948. – № 4. – С. 251.

⁵ *Вайнштейн С. И.* Мир кочевников Центра Азии. – М., 1991. – С. 48, 49.

⁶ *Дэвлет М. А.* Большая Боярская писаница. – М., 1976. – С. 9, 10. – Табл. IV: 2; VI; VII: 2, 3; *Членова Н. Л.* Тагарская культура // Степная полоса Азиатской части СССР в скифо-сарматское время. – М., 1992. – С. 207, 209, 210, 219, 438. – Табл. 88: 1, 2; *Пшеницына М. Н.* Тесильский этап // Степная полоса Азиатской части СССР в скифо-сарматское время. – М., 1992. – С. 230, 443. – Табл. 93: 63. Див. також: *Грязнов М. П.* Боярская писаница // Проблемы истории материальной культуры. – М., 1933. – № 7–8. – С. 41–45.

⁷ *Вайнштейн С. И.* Мир кочевников Центра Азии. – С. 49. – Рис. 26; *Дэвлет М. А.* Большая Боярская писаница. – С. 9, 10. – Табл. IV: 1; V; VI; VII: 2, 3; X.

⁸ *Латышев В. В.* Известия древних писателей о Скифии и Кавказе. – С. 253, 254.

⁹ Там само. – С. 254–257, 262.

¹⁰ *Нечаева Л. Г.* О жилище кочевников юга Восточной Европы... – С. 20, 21.

¹¹ *Латышев В. В.* Известия древних писателей о Скифии и Кавказе. – С. 258, 259.

¹² Там само. – С. 255, 256, 259.

¹³ *Вайнштейн С. И.* Мир кочевников Центра Азии. – С. 84, 86, 87, 90; ін.

¹⁴ *Руденко С. И.* Культура хуннов и Ноинулинские курганы. – С. 31, 56–58. – Рис. 48, 49. – Табл. XXXIX; XLI–XLV; *Могильников В. А.* Хунну Забайкалья // Степная полоса Азиатской части СССР в скифо-сарматское время. – М., 1992. – С. 263, 267, 464. – Табл. 114: 20.

¹⁵ *Иордан.* О происхождении и деяниях гетов. – С. 110. На думку Є. Скржинської, під цими прикрасами в зазначеному уривку малися інсигнії завойованих Аттілою племен (див.: Там само. – С. 334).

¹⁶ *Плетнева С. А.* О построении кочевнического лагеря-вежи // СА. – 1964. – № 3. – С. 133, 139, 140; Пор., наприклад, свідчення “Історії” Амміана Марцеліна про уклад стійбища аланів: “прийшовши на багате травою місце, вони розташовують свої буди (кибитки) у вигляді кола...; знищивши увесь корм для худоби, вони знову везуть свої, так би мовити, міста, розміщені на возах” (див.: *Латышев В. В.* Известия древних писателей о Скифии и Кавказе // ВДИ. – М., 1949. – №3. – С. 304).

¹⁷ *Латышев В. В.* Известия древних писателей о Скифии и Кавказе // ВДИ. – 1948. – № 4. – С. 254.

¹⁸ *Айбабин А. И.* Погребение кочевнической знати в Крыму конца IV – VI вв. – С. 206, 207.

¹⁹ *Иордан.* О происхождении и деяниях гетов... – С. 110; *Комар А. В.* Перещепинский комплекс в контексте основных проблем истории и культуры кочевников Восточной Европы VII – начала VIII в. // Степи Европы в эпоху Средневековья. – Донецк, 2006. – Т. 5. – С. 14, 15.

²⁰ *Дашевская О. Д.* Погребение гуннского времени в Черноморском районе Крыма // Древности Восточной Европы. – М., 1969. – С. 55, 56. – Рис. 3: 2 [МИА, № 169]; *Айбабин А. И.* Погребение кочевнической знати в Крыму конца IV – VI вв. – С. 207, 392. – Рис. 6: 14.

²¹ *Засецкая И. П.* Золотые украшения гуннской эпохи: По материалам Особой кладовой Государственного Эрмитажа. – Ленинград, 1975. – С. 76. Обклад-

ки видовжених дерев'яних предметів (ритуальних луків?), що завершуються карбованими стилізованими головами тварин, виявлено на території Польщі та Угорщини (див.: *Ковриг И.* Погребение гуннского князя в Венгрии // Древности эпохи Великого переселения народов V–VIII веков. – М., 1982. – С. 8–11. – Рис. 4).

²² *Чичуров И. С.* Византийские исторические сочинения... – С. 51, 79, 80; *Артамонов М. И.* История хазар. – С. 110.

²³ [*Вадецкая Э. Б.*] Таштыкская культура // Степная полоса Азиатской части СССР в скифо-сарматское время. – М., 1992. – С. 243, 245, 246; *Кызласов Л. Р.* Гуннский дворец на Енисее. – С. 123–125, 151; Див. також: *Грязнов М. П.* Минусинские каменные бабы в связи с некоторыми новыми материалами // СА. – 1950. – Т. 12. – С. 146, 147; *Кызласов Л. Р.* Таштыкская эпоха в истории Хакаско-Минусинской котловины. – М., 1960. – С. 130–160.

²⁴ *Михайлов Б. Д.* Погребение гуннского времени на Каменной Могиле в Северной Таврике // МАИЭТ. – 1993. – Вып. III. – С. 110, 111, 358. – Рис. 2: 5.

²⁵ *Werner J.* Beiträge zur Archäologie des Attila-Reiches. – München, 1956. – S. 86, 87; *Щукин М. Б.* Готский путь: готы, Рим и черняховская культура. – С.Пб., 2005. – С. 317, 320–323. Про “поліхромний стиль” і поліхромію як таку див. також: *Власов В.* Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. – С.Пб., 2007. – С. 560–562.

²⁶ У літературі відомі спроби уточнення назви зазначеного стилю стосовно виробів V–VI ст. з урахуванням їхніх основних “червоно-золотих” барв (див.: *Бажан И. А., Щукин М. Б.* К вопросу о возникновении полихромного стиля клузоне эпохи Великого переселения народов // АСГЭ. – 1990. – С. 83).

²⁷ *Амброз А. К.* Восточноевропейские и среднеазиатские степи V – первой половины VIII в. // Степи Евразии в эпоху средневековья. – М., 1981. – С. 21, 22.

²⁸ *Амброз А. К.* Боспор. Хронология раннесредневековых древностей // Боспорский сборник 1. – М., 1992. – С. 58.

²⁹ *Амброз А. К.* Восточноевропейские и среднеазиатские степи V – первой половины VIII в. – С. 22.

³⁰ *Щукин М. Б.* Готский путь... – С. 359, 360.

³¹ *Амброз А. К.* Восточноевропейские и среднеазиатские степи V – первой половины VIII в. – С. 111. – Рис. 7: 2, 6.

³² *Амброз А. К.* Восточноевропейские и среднеазиатские степи V – первой половины VIII в. – С. 111. – Рис. 7: 21; *Засецкая И. П.* Культура кочевников южнорусских степей в гуннскую эпоху... – С. 58–59, 169. – Табл. 12: 3, 4. – Рис. 11: 8; *Шапоров Г. Г.* Золотий колт гунського часу з колекції ЗКМ // Старожитності степового Причорномор'я і Криму. – Запоріжжя, 2005. – Т.12. – С. 322–324.

³³ *Засецкая И. П.* Культура кочевников южнорусских степей в гуннскую эпоху... – С. 63, 64. – Табл. 24: 9.

³⁴ Там само. – С. 58, 180. – Табл. 28: 9.

³⁵ *Засецкая И. П.* Классификация полихромных изделий гуннской эпохи по стилистическим данным // Древности эпохи великого переселения народов V–VIII веков. – М., 1982. – С. 16, 17. – Рис. 2: 6; *Засецкая И. П.* Культура кочевников южнорусских степей в гуннскую эпоху... – С. 65, 169. – Табл. 12: 6.

³⁶ *Засецкая И. П.* Золотые украшения гуннской эпохи. – С. 62. – № 57, 58. – [Ил.]; *Засецкая И. П.* Культура кочевников южнорусских степей в гуннскую эпоху... – С. 171. – Табл. 15: 13, 16.

³⁷ *Засецкая И. П.* Золотые украшения гуннской эпохи. – С. 14–25; Крым, Северо-Восточное Причерноморье и Закавказье в эпоху средневековья... – С. 32.

³⁸ Означена група – за класифікацією А. Амброза, третя – за класифікацією І. Засецької.

³⁹ *Засецкая И. П.* Культура кочевников южнорусских степей в гуннскую эпоху... – С. 50, 51, 173. – Табл. 17: 2.

⁴⁰ *Комар А. В.* Актуальные проблемы хронологии материальной культуры гуннского времени... – С. 40, 41. – Рис. 5: 64.

⁴¹ *Амброз А. К.* Восточноевропейские и среднеазиатские степи V – первой половины VIII в. – С. 12, 106. – Рис. 3: 5, 13, 20.

⁴² *Айбабин А. И.* Погребение кочевнической знати в Крыму конца IV –VI вв. // МАИЭТ. – 1993. – Вып. III. – С. 206, 207, 389. – Рис. 3: 1–6, 8–10, 13–16; 23, 24; Золото степу. Археология Украины. – К.; Шлезвіг, [1991]. – С. 334. – [№] 178, 179.

⁴³ *Засецкая И. П.* Золотые украшения гуннской эпохи... – С. 62.

⁴⁴ *Засецкая И. П.* Классификация полихромных изделий гуннской эпохи... – С. 16, 17.

⁴⁵ *Айбабин А. И.* Погребение кочевнической знати в Крыму конца IV –VI вв. – С. 206, 388. – Рис. 2: 1, 8; *Комар А. В.* Актуальные проблемы хронологии материальной культуры гуннского времени... – С. 40, 41. – Рис. 5: 65, 67; *Засецкая И. П.* Классификация полихромных изделий гуннской эпохи... – С. 16, 17.

⁴⁶ *Амброз А. К.* Восточноевропейские и среднеазиатские степи V – первой половины VIII в. – С. 18.

⁴⁷ Золото степу ... – С. 334. – [№] 177.

⁴⁸ *Засецкая И. П.* Классификация полихромных изделий гуннской эпохи... – С. 24.

⁴⁹ *Амброз А. К.* Восточноевропейские и среднеазиатские степи V – первой половины VIII в. – Рис. 109: 6.

⁵⁰ *Айбабин А. И.* Погребение кочевнической знати в Крыму конца IV–VI вв. – С. 207, 391. – Рис. 5: 5, 6; Золото степу ... – С. 334. – [№] 180.

⁵¹ *Засецкая И. П.* Классификация полихромных изделий гуннской эпохи... – С. 22; *Засецкая И. П.* Золотые украшения... – С. 76, 77.

⁵² *Засецкая И. П.* Культура кочевников южнорусских степей в гуннскую эпоху... – С. 50–75.

⁵³ *Засецкая И. П.* Боспорский некрополь как эталонный памятник древностей IV – начала VII века // Крым, Северо-Восточное Причерноморье и Закавказье в эпоху средневековья... – С. 34, 35, 101, 104.

⁵⁴ *Комар А. В.* Актуальные проблемы хронологии материальной культуры гуннского времени... – С. 33.

⁵⁵ *Айбабин А. И.* Погребение кочевнической знати в Крыму конца IV –VI вв. – С. 206–211, 388–392.

⁵⁶ *Засецкая И. П.* Классификация полихромных изделий гуннской эпохи... – С. 26; *Засецкая И. П.* Боспорский некрополь как эталонный памятник древностей IV – начала VII века. – С. 32, 35, 101, 104. – Табл. 14; 18.

⁵⁷ *Амброз А. К.* Восточноевропейские и среднеазиатские степи V – первой половины VIII в. – С. 12, 13, 98, 111.

⁵⁸ *Шукин М. Б.* Готский путь... – С. 350–359. Найповніший реєстр знахідок поліхромного стилю логунського часу див.: *Kazanski M.* Les tombes de chefs alano-sarmates au IVe–Ve siècle dans les steppes pontiques // La noblesse romaine et les chefs barbares du IIIe au VIIe siècle. – Paris, 1995.

⁵⁹ *Амброз А. К.* Хронология древностей Северного Кавказа V–VII вв. – М., 1989. – С. 29–30, 85; *Комар А. В.* Актуальные проблемы хронологии материальной культуры гуннского времени... – С. 19–53.

⁶⁰ *Комар А. В.* Актуальные проблемы хронологии материальной культуры гуннского времени... – С. 29, 31, 33. Див. також: *Амброз А. К.* Боспор. Хронология раннесредневековых древностей. – С. 85, 86.

⁶¹ *Засецкая И. П.* Золотые украшения гуннской эпохи... – [Кат. №] 1, 10, 18, 24, 29, 34, 47, 71, 73.

⁶² *Львова З. А.* Варварская группа вещей из Перещепинского комплекса // МАИЭТ. – 1994. – Вып. IV. – С. 260; *Львова З. А., Маршак Б. И.* Последнее пополнение Перещепинского сокровища его владельцем // МАИЭТ. – 1997. – Вып. VI. – С. 490.

⁶³ *Амброз А. К.* Проблемы раннесредневековой хронологии Восточной Европы // СА. – 1971. – № 2. – С. 102; *Амброз А. К.* К итогам дискуссии по археологии гуннской эпохи в степях Восточной Европы (1971–1984) // СА. – 1985. – № 3. – С. 293–303; *Засецкая И. П.* Относительная хронология склепов позднеантичного и раннесредневекового боспорского некрополя (конец IV – начало VII в.) // АСГЭ. – 1989. – Вып. 30. – С. 99–101; *Засецкая И. П.* Культура кочевников южнорусских степей в гуннскую эпоху... – С. 71–74, 113–131; *Засецкая И. П.* Боспорский некрополь как эталонный памятник древностей IV – начала VII века. – С. 32, 36. Про Візантію як європейський центр мистецтва клаузоні періоду раннього середньовіччя див.: *Arrhenius B.* Merovingian Garnet Jewellery, Emergence and Social Implications. – Stockholm, 1985. – P. 14–18.

⁶⁴ *Засецкая И. П.* Боспорский некрополь как эталонный памятник древностей IV – начала VII века. – С. 36.

⁶⁵ *Засецкая И. П.* Боспорский некрополь как эталонный памятник древностей IV – начала VII века. – С. 36, 100, 101. – Рис. 14: 34, 35, 37, 38, 40, 44, 52; 15: 10, 18, 19, 24, 35, 38.

⁶⁶ *Амброз А. К.* Восточноевропейские и среднеазиатские степи V – первой половины VIII в. – С. 23; *Амброз А. К.* Боспор. Хронология раннесредневековых древностей. – С. 38–59, 85–86.

⁶⁷ *Засецкая И. П.* Культура кочевников южнорусских степей в гуннскую эпоху... – С. 45–50; *Засецкая И. П.* О роли гуннов в формировании культуры южнорусских степей конца IV–V века нашей эры // АСГЭ. – 1977. – Вып. 18. – С. 97; *Приходнюк О.* Гуни та протобулгари в Європі. – С. 8.

⁶⁸ *Засецкая И. П.* Золотые украшения гуннской эпохи... – С. 75.

⁶⁹ *Засецкая И. П.* Культура кочевников южнорусских степей в гуннскую эпоху... – С. 106–108; *Боковенко А. Н., Засецкая И. П.* Происхождение котлов “гуннского типа” Восточной Европы в свете проблемы хунно-гуннских связей // ПАВ. – 1993. – Вып. 3. – С. 73–88.

⁷⁰ *Комар А. В.* Актуальные проблемы хронологии материальной культуры гуннского времени... – С. 33.

⁷¹ *Редіна Є. Ф., Росохацький О. А.* До вивчення гунських старожитностей Північно-Західного Причорномор'я // Археологія. – 1994. – № 3. – С. 152, 153; *Левченко Д. И., Супруненко А. Б.* Находки гуннского времени в низовьях Ворсклы // *Супруненко А. Б.* Курганы Нижнего Поворскля. – М.; Полтава, 1994. – С. 77–80, 97. – Рис. 30, 31; *Приходнюк Л. М.* Степове населення України та східні слов'яни (друга половина I тис. н. е.). – К.; Чернівці, 2001. – Рис. 14 : 2.

⁷² *Нудельман Г. А.* Гуннский котел из Молдавии // СА. – 1967. – № 4. – С. 306–308. – Рис. 1.

⁷³ *Засецкая И. П.* Классификация полихромных изделий гуннской эпохи... – С. 14–25.

⁷⁴ *Михайлов Б. Д.* Поховання мідника гунського часу в Північному Приазов'ї // Археологія. – 1977. – Вып. 24. – С. 74–82.

⁷⁵ Засецкая И. П. Культура кочевников южнорусских степей в гуннскую эпоху... – С. 166, 167, 177, 178. – Табл. 7: 1; 8: 1; 25: 1.

⁷⁶ Засецкая И. П. Золотые украшения гуннской эпохи... – С. 35, 36.

⁷⁷ Засецкая И. П. Золотые украшения гуннской эпохи... – С. 73; Комар А. В. Актуальные проблемы хронологии материальной культуры гуннского времени ... – С. 36, 37, 39. – Рис. 4: 48–50, 52.

⁷⁸ Комар А. В. Актуальные проблемы хронологии материальной культуры гуннского времени... – С. 36, 37, 39. – Рис. 4: 47.

⁷⁹ Хохоровскі Я. Кіммерійці, скіфи сармати та Середня Європа // Kozzownicy Ukrainy: Katalog wystawy. – Katowice, 1996. – С. 136, 137. – Рис. 11: 2–4; Амброз А. К. Хронология древностей Северного Кавказа... – С. 73.

⁸⁰ Редіна Є. Ф., Росохацький О. А. До вивчення гунських старожитностей... – С. 153, 154. – Рис. 1: 3; 2.

⁸¹ Руденко С. И. Культура населения Горного Алтая в скифское время. – С. 277. – Рис. 161; Артамонов М. И. Сокровища саков. – М., 1973. – С. 73, 77. – Ил. 88.

⁸² Латышев В. В. Известия древних писателей о Скифии и Кавказе. – С. 256.

⁸³ Там само. – С. 255, 256, 259.

⁸⁴ Баранов И. А. Погребение V в. н. э. в Северо-Восточном Крыму // СА. – 1973. – №3. – С. 244–245. – Рис. 2; Крым, Северо-Восточное Причерноморье и Закавказье в эпоху средневековья V–XIII века. – С. 15, 21, 88. – Табл. 2: 1, 2, 13; Михайлов Б. Д. Погребение гуннского времени на Каменной Могиле в Северной Таврике // МАИЭТ. – 1993. – Вып. III. – С. 109–111, 357–358. – Рис. 2: 7.

⁸⁵ Крым, Северо-Восточное Причерноморье и Закавказье в эпоху средневековья V–XIII века. – Табл. 2: 3; Амброз А. К. Восточноевропейские и среднеазиатские степи V – первой половины VIII в. – С. 18, 107. – Рис. 4 а: 5–6.

ТЮРКО-БУЛГАРО-РАННЬОХОЗАРСЬКИЙ ПЕРІОД (30-ті роки VII – початок VIII ст.)

¹ Грінченко В. А. Пам'ятка VIII ст. коло с. Вознесенки на Запоріжжі // Археологія. – 1950. – Т. III. – С. 37, 40, 58, 63; Семенов А. И. К выявлению центральноазиатских элементов... – С. 101; Грінченко В. А. Пам'ятка VIII ст. коло с. Вознесенки... – С. 40–42, 62; Плетнева С. А. Кочевники южнорусских степей... – С. 39.

² Згідно з публікацією О. Приходнюка, жертівні ями містилися в колі викладки, тобто були оточені нею (див.: Приходнюк О. М. Степове населення України... – С. 40); Семенов А. И. К выявлению центральноазиатских элементов... – С. 100, 101.

³ Грінченко В. А. Пам'ятка VIII ст. коло с. Вознесенки... – С. 40, 45, 49, 52, 60, 61.

⁴ Семенов А. И. К выявлению центральноазиатских элементов... – С. 101.

⁵ Сміленко А. Т. Глодосівські скарби. – К., 1965. – С. 7–13; Сміленко А. Т. Слов'яни та їх сусіди в степовому Подніпров'ї (II–XIII ст.). – К., 1975. – С. 109, 110; Амброз А. К. О Вознесенском комплексе VIII в. на Днепре – вопрос интерпретации // Древности эпохи Великого переселения народов... – С. 217, 218; Куркчи А. И. Архитектура кочевой степи в VIII в. // Архитектурное наслед-

ство. – М., 1990. – Сб. 37. – С. 83, 84; *Плетнева С. А.* Кочевники южнорусских степей... – С. 40.

⁶ *Кызласов Л. Р.* История Тувы в средние века. – М., 1969. – С. 33–35. – Рис. 5–7; *Кызласов Л. Р.* Древняя Тува (от палеолита до IX в.). – [М.], 1979. – С. 129–131; *Комар О. В.* Ранні хозари у Північному Причорномор'ї. – С. 130, 131); Порівняно недавно в літературі висловлено контрверсійну думку, що заперечує належність глodosької пам'ятки до шеругу поминальних об'єктів, натомість визначає її лише як сховище награваних речей поховального інвентарю (див.: *Комар О. В.* До інтерпретації Глodosького комплексу // Музейні читання. – К., 1999. – С. 72–75; *Комар О. В.* Ранні хозари у Північному Причорномор'ї // Археологія. – 2000. – №1. – С. 133).

⁷ *Войтов В. Е.* Древнетюркский пантеон и модель мироздания ... – С. 27–54. Про типологічну співмірність давньотюркських поминальних комплексів вітчизняних та північномонгольських теренів див.: *Амброз А. К.* О Вознесенском комплексе... – С. 204–222; *Куркчи А. И.* Архитектура кочевой степи в VIII в. – С. 84; *Комар А. В.* Наследие Западнотюркского каганата в Восточной Европе. – С. 296, 297.

⁸ *Плетнева С. А.* Очерки хазарской археологии. – М.; Иерусалим, 2000. – С. 173–176; *Худяков Ю. С.* Вооружение средневековых кочевников Южной Сибири и Центральной Азии. – Новосибирск, 1986. – С. 138.

⁹ *Амброз А. К.* О Вознесенском комплексе... – С. 212–216, 220; *Куркчи А. И.* Архитектура кочевой степи в VIII в. – С. 81–85.

¹⁰ *Амброз А. К.* О Вознесенском комплексе... – С. 220.

¹¹ *Семенов А. И.* К выявлению центральноазиатских элементов... – С. 98–100.

¹² *Самоковасов Д. Я.* Могилы Русской земли. – М., 1908. – С. 132–136; *Засецкая И. П.* Культура кочевников южнорусских степей в гуннскую эпоху... – С. 12, 14–15. Див. також: *Семенов А. И.* К выявлению центральноазиатских элементов... – С. 99.

¹³ *Семенов А. И.* К выявлению центральноазиатских элементов... – С. 99.

¹⁴ *Бекбасаров Н. М.* Курган с “усаами” на р. Сага: астрономическое содержание расположения его элементов // ВАК. – 1998. – Вып. 2. – С. 163, 170; Див. також: *Оразбаев А. М.* Курганы с “усаами” в могильнике Джанайдар как архитектурный памятник // Культура древних скотоводов и земледельцев Казахстана. – Алма-Ата, 1969. – С. 175–191; *Мариковский П. И.* К изучению астрономического значения курганов с грядами // Вестник АН КазССР. – Алма-Ата, 1983. – № 4. – С. 26–31

¹⁵ *Швецов М. Л.* Степи Восточной Европы во взаимосвязи Востока и Запада в Средневековье. – С. 95.

¹⁶ История агвар Моисея Каганкатваца, писателя X века. – С.Пб., 1861. – С. 200–202, 206; *Кляшторный С. Г., Савинов Д. Г.* Степные империи древней Евразии. – С. 169, 170; *Войтов В. Е.* Древнетюркский пантеон и модель мироздания... – С. 127.

¹⁷ *Димитров Д. И.* Принос към изучаването на старобългарското жилище в североизточна България // Известия на Народния музей Варна. – 1973. – Кн. 9. – Т. 24. – С. 105, 106; *Вайнштейн С. И.* Мир кочевников Центра Азии. – С. 50–56.

¹⁸ *Пигулевская Н.* Сирийские источники по истории СССР. – М.; Ленинград, 1941. – С. 165. Прокопій Кесарійський зберіг слова утігурських послів до візантійського імператора Юстиніана про їхні “хижі в країні пустельній” (див.: *Прокопій из Кесарии.* Война с готами / Перевод с греческого С. П. Кондратьева. – М., 1950. – С. 437, 438). Але це повідомлення жодним чином не виказує конструктивного й об'ємно-просторового ладу цих споруд.

¹⁹ *Сміленко А. Т.* Слов'яни та їх сусіди в степовому Подніпров'ї... – С. 118–140, 156–157.

²⁰ *Швецов М. Л.* Стела VI–VII вв. из Приазовья // СА. – 1980. – № 4. – С. 268, 269.

²¹ *Ковалевская В. Б.* Северокавказские древности // Степи Евразии в эпоху средневековья. – М., 1981. – С. 89, 90, 181; *Ковалевская В. Б.* Антропоморфные амулеты VI–IX вв. на Северном Кавказе // КСИА. – 1983. – № 176. – С. 43–50. Майже тотожний за іконографією амулет походить із Пашковського на Північному Кавказі (див.: *Ковалевская В. Б.* Северокавказские древности. – С. 181. – Рис. 64: 1).

²² *Ковалевская В. Б.* Антропоморфные амулеты... – С. 44, 45; *Баранов И. А.* Таврика в эпоху раннего средневековья (салтово-маяцкая культура). – К., 1990. – С. 19, 20. – Рис. 6: 12; *Субботин Л. В., Черняков И. Т.* Бронзовые амулеты салтово-маяцкой культуры из левобережья Нижнего Дуная // Памятники римского и средневекового времени в Северо-Западном Причерноморье. – К., 1982. – С. 161, 164. – Рис. 1: 11–14; *Зубарь В. М., Мещеряков В. Ф.* Некоторые данные о верованиях населения Херсонеса (по материалам некрополя первых веков н. э.) // Население и культура Крыма в первые века н. э. – К., 1983. – С. 100–102. – Рис. 3: 9.

²³ *Міхлін Б. Ю.* Гуннський амулет із Жданівського музею // Археологія. – 1972. – № 5. – С. 95, 96.

²⁴ *Ковалевская В. Б.* Антропоморфные амулеты... – С. 48, 49; *Ковалевская В. Б.* Северокавказские древности. – С. 89, 90.

²⁵ *Айбабин А. И.* Этническая история ранневизантийского Крыма. – Симф., 1999. – С. 148–149. – Рис. 59: 21.

²⁶ *Субботин Л. В., Черняков И. Т.* Бронзовые амулеты... – С. 161, 163–165. – Рис. 1: 10.

²⁷ *Гавритухин И. О.* Хронология “среднеаварского” периода // Степи Европы в эпоху средневековья. – Донецк, 2001. – Т. 2: Хазарское время. – С. 51, 58. – Рис. 5: 29; 11: 38.

²⁸ *Зарецкий И. А.* Клад, найденный при селе Малая-Перещепина Константиноградского уезда Полтавской губернии. – Полтава, 1912; *Макаренко Н. Е.* Перещепинский клад (Предварительное сообщение) // ИИАК. – 1912 – Вып. 46. – С. 207–211; *Бобринский А. А.* Перещепинский клад // МАР. – 1914. – Вып. 34. – С. 111–120; *Маршак Б. И., Скалон К. М.* Перещепинский клад (К выставке “Сокровища искусства Древнего Ирана, Кавказа, Средней Азии”). – Ленинград, 1972; *Werner J.* Der Grabfund von Malaja Perescerpina und Kuvrat, Kagan der Bulgaren. – München, 1984; Сокровища на хан Кубрат. Культура болгар, хазар, славян. – София, 1989; Сокровища хана Кубрата: Каталог выставки / Авторы-составители В. Н. Залеская, З. А. Львова, Б. И. Маршак, Р. Х. Теляшов. – Ленинград, 1997; *Залеская В. Н., Львова З. А., Маршак Б. И., Соколова И. В., Фонарева Н. А.* Сокровища хана Кубрата (Перещепинский клад). – СПб., 1997; *Комар А. В.* Перещепинский комплекс... – С. 7–244; in.

²⁹ *Айбабин А. И.* Келегейское погребение военного вождя // Проблемы на прабългарската история и культура. – София, 1991. – Т. 2. – С. 28–35; *Приходнюк О. М.* Степове населення України... – С. 28–31.

³⁰ *Сміленко А. Т.* Глодосівські скарби. – К., 1965.

³¹ *Айбабин А. И.* Погребение хазарского воина // СА. – 1985. – № 3. – С. 197.

³² *Грінченко В. А.* Пам'ятка VIII ст. коло с. Вознесенки... – С. 37–63.

³³ Наприклад, найбільший Перещепинський набір містив майже вісімсот предметів, з них золотих – майже 25 кг, срібних – близько 50 кг (див.: Сокровища хана Кубрата... – С. 22, 23, 35).

- ³⁴ *Комар А. В.* Наследие Западнотюркского каганата... – С. 290–291. – Рис. 1: 3, 6–8; *Сміленко А. Т.* Глодосівські скарби. – С. 21, 22. – Табл. V: 2, 7.
- ³⁵ *Комар А. В.* Наследие Западнотюркского каганата... – С. 289, 290.
- ³⁶ *Werner J.* Der Grabfund von Malaja Perescerina... – S. 18, 19.
- ³⁷ *Приходнюк О. М.* Степове населення України... – С. 272, 274, 275. – Фото 12: 3; 14: 3; 15; Музей історичних коштовностей України. – К., 2004. – С. 125, 396–397.
- ³⁸ *Приходнюк О. М.* Степове населення України... – С. 32, 165. – Рис. 21: 4. – Фото 16. Див. також підвіски зі збірки МКУ (інв. АЗС–1807/1–2) (див.: Музей історичних коштовностей України. – С. 126, 397).
- ³⁹ Сережка-підвіска VII–VIII ст. невідомого місця й часу знаходження (інв. АЗС–1472) (див.: Музей історичних коштовностей України. – С. 126, 397–398).
- ⁴⁰ *Амброз А. К.* Восточноевропейские и среднеазиатские степи V – первой половины VIII в. – С. 16.
- ⁴¹ *Макарова Т. И., Плетнева С. А.* Пояс знатного воина из Саркела // СА. – 1983. – № 2. – С. 68; *Овчинникова Б. Б.* Социально-знаковая семантика наборных поясов... – С. 52.
- ⁴² *Львова З. А.* Вещи из Перещепино, выполненные в византийской мастерской... – С. 19. Також див.: *Мацулевич Л. А.* Большая пряжка Перещепинского клада и псевдопряжки // СК. – 1927. – [Vd.] 1. – С. 134–136.
- ⁴³ *Комар А. В.* Перещепинский комплекс... – С. 93, 147. – Рис. 35: 3, 4, 7–9, 13.
- ⁴⁴ *Приходнюк О. М.* Степове населення України... – С. 276. – Фото 17; Золото степу... – С. 335. – № 181.
- ⁴⁵ *Амброз А. К.* Восточноевропейские и среднеазиатские степи V – первой половины VIII в. – С. 17.
- ⁴⁶ *Ковалевская В. Б.* К изучению орнаментики наборных поясов VI–IX вв. как знаковой системы // Статистико-комбинаторские методы в археологии. – М., 1970. – С. 145, 151, 152; *Орлов Р. С., Рассмакин Ю. Я.* Новые памятники VI–VII вв. из Приазовья // Материалы I тыс. н. э. по археологии и истории Украины и Венгрии. – К., 1996. – С. 103, 106. – Рис 3: 3, 20; *Приходнюк О. М.* Степове населення України... – С. 35, 40, 169, 172. – Рис. 26: 2; 29: 8, 9.
- ⁴⁷ *Орлов Р. С., Рассмакин Ю. Я.* Новые памятники VI–VII вв. из Приазовья. – С. 106. – Рис. 3: 13; *Орлов Р. С.* Культура неслов'янських народів України IV–VIII ст. – С. 995. – [Л.]; *Приходнюк О. М.* Степове населення України... – С. 276. – Фото 18.
- ⁴⁸ *Комар А. В.* Перещепинский комплекс... – С. 109. – Рис. 25.
- ⁴⁹ *Орлов Р. С.* Культура неслов'янських народів України IV–VIII ст. – С. 1000.
- ⁵⁰ Ідеться про набірний пояс “першого” (за А. Сміленком) гарнітурного набору (див.: *Сміленко А. Т.* Слов'яни та їх сусіди в степовому Подніпров'ї... – С. 107, 108. – Рис. 36: 1).
- ⁵¹ Прототипи цього середньоазійського мотиву пов'язані зі старожитностями пізньосасанідського Ірану (див.: *Маршак Б. И., Скалон К. М.* Перещепинский клад. – Ленинград, 1972. – С. 16–18).
- ⁵² *Маршак Б. И.* Согдийское серебро: очерки по восточной торевтике. – М., 1971. – С. 51–58, 81.
- ⁵³ Там само. – С. 52, 53.
- ⁵⁴ *Федоров-Давыдов Г. А.* Искусство кочевников и Золотой Орды: Очерки культуры и искусства народов Евразийских степей и золотоординских городов. – М., 1976. – С. 72.

⁵⁵ *Кубарев Г. В.* Растительная орнаментация в декоративном искусстве древних тюрок // Изобразительные памятники: стиль, эпоха, композиции / Материалы тематической научной конференции. Санкт-Петербург, 1–4 декабря 2004 г. – С.Пб., 2004. – С. 337.

⁵⁶ *Комар А. В.* Перещепинский комплекс... – С. 68; *Гринченко В. А.* Пам'ятка VIII ст. коло с. Вознесенки... – С. 48. – Рис. 6.

⁵⁷ *Федоров-Давыдов Г. А.* Искусство кочевников и Золотой Орды... – С. 65, 69–71. – Рис. 47–49; *Степи Евразии в эпоху средневековья.* – С. 37, 126. – Рис. 21: 3, 8, 11, 13, 14.

⁵⁸ *Федоров-Давыдов Г. А.* Искусство кочевников и Золотой Орды... – С. 65–68. – Рис. 44–46; *Степи Евразии в эпоху средневековья.* – С. 49, 50.

⁵⁹ *László G.* Études archéologiques sur l'histoire de société des Avârs // *Archaeologia Hungarica.* – Budapest, 1955. – XXXIV. – P. 276–284; *Федоров-Давыдов Г. А.* Искусство кочевников и Золотой Орды... – С. 72, 74. – Рис. 52; *Амброз А. К.* Хронология древностей Северного Кавказа... – С. 80; *ин.*

⁶⁰ *Комар А. В.* Перещепинский комплекс... – С. 68.

⁶¹ Там само. – С. 68, 69, 152, 153. – Рис. 36: 25.

⁶² *Комар А. В., Кубышев А. И., Орлов Р. С.* Погребение кочевников VI–VII вв. из Северо-Западного Приазовья // *Степи Европы в эпоху Средневековья.* – Донецк, 2006. – Т. 5: Хазарское время. – С. 287–290. – Рис. 21, 22.

⁶³ *Этнокультурная карта территории Украинской ССР в I тыс. н. э.* – К., 1985. – С. 104; *Комар А. В., Кубышев А. И., Орлов Р. С.* Погребение кочевников VI–VII вв. из Северо-Западного Приазовья. – С. 290.

⁶⁴ *Комар А. В., Кубышев А. И., Орлов Р. С.* Погребение кочевников VI–VII вв. из Северо-Западного Приазовья. – С. 290.

⁶⁵ *Орлов Р. С.* Про час появи печенігів на території України // *Етнокультурні процеси в Південно-Східній Європі в I тисячолітті н. е.* – К., 1999. – С. 176–181. – Рис. 3: 6, 9; *Кызласов Л. Р.* Гуннский дворец на Енисее. Проблема ранней государственности Южной Сибири. – М., 2001. – С. 154–158. – Рис. 62.

⁶⁶ *Комар А. В., Кубышев А. И., Орлов Р. С.* Погребение кочевников VI–VII вв. из Северо-Западного Приазовья. – С. 299, 300. – Рис. 27: 3.

⁶⁷ *Михаева Т. М.* Кераміка балки Канцерка в світлі археологічних досліджень на Північному Кавказі // *Археологія.* – 1961. – Т. XIII. – С. 119–122.

⁶⁸ *Комар А. В.* Перещепинский комплекс... – С. 133, 239. У науковій літературі не існує однозначної версії щодо датування Канцерського комплексу. Автор розкопок (А. Сміленко) датувала його другою половиною VI – початком VII ст. (див.: *Сміленко А. Т.* Слов'яни та їх сусіди в степовому Подніпров'ї... – С. 155, 157).

⁶⁹ *Михаева Т. М.* Кераміка балки Канцерка... – С. 155–157.

⁷⁰ *Сокровища хана Кубрата...* – С. 122–124, 126, 127; *Львова З. А.* Варварская группа вещей из Перещепинского комплекса. – С. 259, 260, 269.

⁷¹ *Львова З. А.* Варварская группа вещей из Перещепинского комплекса. – С. 257–261. Думки про існування ювелірних і ковальських майстрень “при ханських дворах” кочовиків дотримувалась і С. Плетньова (див.: *Плетнева С. А.* Очерки хазарской археологии. – С. 172).

⁷² *Маршак Б. И.* Согдийское серебро... – С. 52; *Маршак Б. И.* Иранские серебряные и золотые сосуды и вещи тюрко-согдийского круга // *Сокровища хана Кубрата...* – С. 53; *Львова З. А., Маршак Б. И.* Последнее пополнение Перещепинского сокровища его владельцем. – С. 490–498.

⁷³ *Айбабин А. И.* О производстве поясных наборов в раннесредневековом Херсоне // *СА.* – 1982. – № 3. – С. 190–196; *Айбабин А. И.* Этническая история ранневизантийского Крыма. – С. 168, 169.

⁷⁴ *Комар А. В.* Предсалтовский и раннесалтовский горизонты Восточной Европы (вопросы хронологии) // *Vita antiqua*. – К., 1999. – № 2. – С. 116–118.

⁷⁵ *Айбабин А. И.* Этническая история ранневизантийского Крыма. – С. 168, 169. – Рис. 73.

⁷⁶ *Комар А. В.* Наследие Западнотюркского каганата в Восточной Европе. – С. 289–297.

ХОЗАРСЬКИЙ ПЕРІОД (20–30-ті роки VIII – середина/кінець X ст.)

¹ *Куркчи А. И.* Архитектура кочевой степи в VIII в. – С. 86–94.

² *Баранов И. А.* Таврика в эпоху раннего средневековья (салтово-маяцкая культура). – К., 1990. – С. 35, 36; *Красильников К. И.* Возникновение оседлости у праболгар Среднедонечья. – С. 110–113.

³ *Плетнева С. А.* От кочевий к городам... – С. 19–20.

⁴ [*Березовець Д. Т.*] Салтівська культура // *Археологія Української РСР*. – К., 1975. – Т. 3. – С. 425.

⁵ *Плетнева С. А.* Кочевники южнорусских степей... – С. 91, 92.

⁶ *Нечаева Л. Г.* О жилище кочевников юга Восточной Европы... – С. 30, 31.

⁷ *Красильников К. И.* Возникновение оседлости у праболгар Среднедонечья. – С. 115–124; *Красильников К. И.* Конструктивные признаки жилых построек и их типология на поселениях степного Среднедонечья VIII – нач. X в. // *Степи Европы в эпоху средневековья*. – Донецк, 2001. – Т. 2: Хазарское время. – С. 324–329.

⁸ *Красильников К. И.* Конструктивные признаки жилых построек и их типология... – С. 324–328; *Плетнева С. А.* От кочевий к городам... – С. 68–70; *Красильников К. И.* Возникновение оседлости у праболгар Среднедонечья. – С. 113–119.

⁹ *Красильников К. И.* Конструктивные признаки жилых построек и их типология... – С. 328.

¹⁰ Из чотирьох типів, виділених у регіоні Г. Афанасьєвим (див.: *Афанасьєв Г. Е.* Донские аланы... – С. 129–141).

¹¹ *Плетнева С. А.* От кочевий к городам... – С. 26. – Рис. 7: 4.

¹² *Афанасьєв Г. Е.* Донские аланы... – С. 130–131.

¹³ *Плетнева С. А.* От кочевий к городам... – С. 29–30. – Рис. 8: 2.

¹⁴ *Плетнева С. А.* От кочевий к городам... – С. 26. – Рис. 7: 2; *Дяченко О. Г.* Городище Коробові Хутори і його місце серед ранньосередньовічних пам'яток базейну Сіверського Дінця // *ВХУ*. – 1979. – Вип. 11.

¹⁵ *Плетнева С. А.* От кочевий к городам... – С. 28–29. – Рис. 8: 1.

¹⁶ *Бабенко В. А.* Волчанское городище (Опыт исследования его в 1903 году) // *Сб. Харьковского историко-филологического общества*. – Х., 1905. – Т. 16. – С. 353–357; *Плетнева С. А.* От кочевий к городам... – С. 29, 34–35. – Рис. 8: 6–7.

¹⁷ *Афанасьєв Г. Е.* Донские аланы... – С. 132–133.

¹⁸ *Михеев В. К.* Подонье в составе Хазарского каганата. – Х., 1985. – С. 12–18, 21, 23, 112. – Рис. 3: 9; *Плетнева С. А.* Кочевники южнорусских степей... – С. 63, 64.

¹⁹ *Афанасьєв Г. Е.* Донские аланы... – С. 124–125, 134–138, 149. – Рис. 44; 50: 2, 16, 18–21, 23; *Плетнева С. А.* От кочевий к городам... – С. 35–46, ін.; *Ар-*

тамонов М. И. Саркел-Белая Вежа // Труды Волго-Донской археологической экспедиции. – М., 1958. – Т. I. – С. 7–84; Артамонов М. И. История хазар. – С. 303–327.

²⁰ Плетнева С. А. От кочевий к городам... – С. 26, 31. – Рис. 7: 3; [Березовец Д. Т.] Салтівська культура // Археологія Української РСР. – К., 1975. – Т. III. – С. 424.

²¹ Іценська О. В. Цитадель Салтівського городища // Археологія. – 1980. – Вип. 34. – С. 103. Припущення про висоту стін 10 – 12 м переглянуті в світлі розрахунків висоти стін Маяцької фортеці, здійсненого Г. Афанасьєвим (див.: Афанасьєв Г. Е. Исследования южного угла Маяцкой крепости в 1977–1979 гг. // Маяцкое городище. Труды Советско-булгарско-венгерской экспедиции. – М., 1984. – С. 48–49).

²² Іценська О. В. Цитадель Салтівського городища. – С. 104; Афанасьєв Г. Е. Донские аланы... – С. 115; Чернигова Н. В. О конструктивных особенностях цитадели Верхнесалтовского городища // Археология и древняя архитектура Левобережной Украины и смежных территорий. – Донецк, 2000. – С. 34.

²³ Чернигова Н. В. О конструктивных особенностях цитадели Верхнесалтовского городища. – С. 34.

²⁴ Степи Евразии в эпоху средневековья. – С. 66; Іценська О. В. Цитадель Салтівського городища. – С. 103.

²⁵ Афанасьєв Г. Е. Исследования южного угла Маяцкой крепости... – С. 46–47; Василева Д. Конструкции и техника стройки стен Маяцкого городища // Маяцкий археологический комплекс. Материалы Советско-Булгаро-Венгерской экспедиции. – М., 1990. – С. 218–233.

²⁶ Афанасьєв Г. Е. Исследования южного угла Маяцкой крепости... – С. 47–51.

²⁷ Константин Багрянородный. Об управлении империей. – М., 1989. – С. 171, 173.

²⁸ Плетнева С. А. Кочевники южнорусских степей... – С. 64; Плетнева С. А. От кочевий к городам... – С. 52–58; Нечаева Л. Г. О жилище кочевников юга Восточной Европы... – С. 22–28.

²⁹ Афанасьєв Г. Е. Донские аланы... – С. 74, 75.

³⁰ Плетнева С. А. От кочевий к городам... – С. 67, 69; Плетнева С. А. О построении кочевнического лагеря-вежи. – С. 133–140.

³¹ Бабенко В. А. Памятники хазарской культуры на Юге России... – С. 467–468; Іценська О. В. Цитадель Салтівського городища. – С. 105–108; Афанасьєв Г. Е. Донские аланы... – С. 145–147.

³² [Березовец Д. Т.] Салтівська культура. – С. 425.

³³ Плетнева С. А. На славяно-хазарском пограничье. – М., 1989. – С. 69; Афанасьєв Г. Е. Донские аланы... – С. 147, 148; Винников А. З., Плетнева С. А. На северных рубежах Хазарского каганата. Маяцкое поселение. – Воронеж, 1998. – С. 39–40.

³⁴ Бабенко В. А. Памятники хазарской культуры... – С. 469–470; Плетнева С. А. От кочевий к городам... – С. 31–32; Березовец Д. Т. Салтівська культура // Археологія УРСР. – К., 1975. – Т. 3. – С. 422, 424–425; Іценська О. В. Цитадель Салтівського городища. – С. 108.

³⁵ Талис Д. Л. Оборонительные сооружения Юго-Запада Таврики как исторический источник // Археологические исследования на юге Восточной Европы. – М., 1974. – С. 84–113; Афанасьєв Г. Е. Донские аланы... – С. 138.

³⁶ Баранов И. А. Таврика в эпоху раннего средневековья... – С. 58.

³⁷ Крым, Северо-Восточное Причерноморье и Закавказье в эпоху средневековья... – С. 53.

- ³⁸ Баранов И. А. Таврика в эпоху раннего средневековья... – С. 64.
- ³⁹ Там само. – С. 54, 55, 61, 62, 67, 68.
- ⁴⁰ Крым, Северо-Восточное Причерноморье и Закавказье в эпоху средневековья... – С. 53.
- ⁴¹ Баранов И. А. Таврика в эпоху раннего средневековья... – С. 62, 63, 65, 66, in.
- ⁴² Винников А. З., Афанасьев Г. Е. Культурные комплексы Маяцкого селища. – Воронеж, 1991. – С. 118–131, 135, 140.
- ⁴³ Крым, Северо-Восточное Причерноморье и Закавказье в эпоху средневековья... – С. 54, 55.
- ⁴⁴ Еглевский А. В., Кудлай Ю. В. Культурный комплекс хазарского времени на р. Сухой Торце: опыт междисциплинарного исследования // Степи Европы в эпоху Средневековья. – Донецк, 2001. – Т. 2. – С. 375–394.
- ⁴⁵ Баранов И. А. Таврика в эпоху раннего средневековья... – С. 136–139; Плетнева С. А. Кочевники южнорусских степей... – С. 92.
- ⁴⁶ Баранов И. А. Таврика в эпоху раннего средневековья... – С. 134, 135.
- ⁴⁷ Гадло А. В. К истории Восточной Таврики VIII–X вв. // Античные традиции и византийские реалии. – Свердловск, 1980. – С. 130–145; Плетнева С. А. Кочевники южнорусских степей... – С. 92; Баранов И. А. Таврика в эпоху раннего средневековья... – С. 133.
- ⁴⁸ Баранов И. А. Таврика в эпоху раннего средневековья... – С. 133.
- ⁴⁹ Гадло А. В. Глиняная статуэтка в собрании Новочеркасского музея // КСИА. – 1965. – Вып. 104. – С. 42–43. – Рис. 21.
- ⁵⁰ Ольховский В. С., Петерс Б. Г. Раннесредневековые материалы Михайловского археологического комплекса в Крыму // Проблемы археологии Северного Причерноморья (к 100-летию основания Херсонского музея древностей). – Херсон, 1991. – С. 157.
- ⁵¹ Баранов И. А. Таврика в эпоху раннего средневековья... – С. 144. Див. також: Ольховский В. С., Петерс Б. Г. Раннесредневековые материалы Михайловского археологического комплекса... – С. 157.
- ⁵² Голан А. Миф и символ. – М., 1993. – С. 62–70.
- ⁵³ Петерс Б. Г., Кожин П. М., Єфіменко Г. М. Розкопки античного городища на захід від Керчі // Археологічні дослідження на Україні в 1969 р. – К., 1972. – Вип. V. – С. 143–144; Ольховский В. С., Петерс Б. Г. Раннесредневековые материалы Михайловского археологического комплекса... – С. 156–157.
- ⁵⁴ Плетнева С. А. От кочевий к городам... – С. 172, 173. – Рис. 47: 2.
- ⁵⁵ Березовець Д. Т. Салтівська культура // Археологія Української РСР. – К., 1975. – Т. III. – С. 430. – Рис. 105: 25.
- ⁵⁶ Флёрова В. Е. Образы и сюжеты мифологии Хазарии. – Иерусалим; М., 2001. – С. 43–53.
- ⁵⁷ Аксенов В. С. Редкий тип бляшек-амулетов из Верхнесалтовского катакомбного могильника // Культуры Евразийских степей второй половины I тысячелетия н. э. (из истории костюма). – Самара, 2001. – Т. 2. – С. 132–140.
- ⁵⁸ Субботин Л. В., Черняков И. Т. Бронзовые амулеты салтово-маяцкой культуры... – С. 160, 163–165.
- ⁵⁹ Ковалевская В. Б. Антропоморфные амулеты... – С. 49; Ковалевская В. Б. Изображение коня и всадника на средневековых амулетах Северного Кавказа // Вопросы древней и средневековой археологии Восточной Европы. – М., 1978. – С. 118–120.
- ⁶⁰ Флёрова В. Е. Образы и сюжеты мифологии Хазарии. – С. 76, 77, 119. – Рис. 16: б; 25: 1.

⁶¹ Рудинський М. Я. Кам'яна Могила (корпус наскальних рисунків). – К., 1961. – С. 62, 63; Михайлов Б. Д. Подземный “Эрмитаж” Приазовья. – Запорожье, 1998. – С. 83.

⁶² Плетнева С. А. Рисунки на стенах Маяцкого городища // Маяцкое городище. – М., 1984. – С. 60–71.

⁶³ Кубарев Г. В. Растительная орнаментация в декоративном искусстве древних тюрок. – С. 334–338; Король Г. Г. Источники формирования “степного орнаментализма” и особенности южносибирской торевтики в раннем средневековье // Древние культуры Центральной Азии и Санкт-Петербург. – С. 220; Бернштам А. Н. Историко-археологические очерки Центрального Тянь-Шаня и Памиро-Алтая // МИА. – 1952. – № 26. – С. 150–160.

⁶⁴ Комар А. В. Предсалтовский и раннесалтовский горизонты Восточной Европы... – С. 129–131. – Табл. 4.

⁶⁵ Комар О. В., Пиоро В. І. Кургани хозарського часу на Луганщині // Vita antiqua. – К., 1999. – №2. – С. 150–151, 156. – Табл. 1: 2, 4, 7.

⁶⁶ Комар А. В. Происхождение поясных наборов раннесалтовского типа // Культуры Евразийских степей второй половины I тысячелетия н. э. (из истории костюма). – Самара, 2001. – Т. 2. – С. 103–117.

⁶⁷ Комар А. В. Предсалтовские и раннесалтовский горизонты Восточной Европы... – С. 129–132. – Табл. 4; Комар А. В. Происхождение поясных наборов раннесалтовского типа. – С. 112.

⁶⁸ Фоякова Н. А. Художественный стиль украшения поясов в Хазарии второй половины VIII – начала X вв. // МАИЭТ. – 1997. – Вып. VI. – С. 635–640; Фоякова Н. А. Лотос в растительном орнаменте металлических изделий салтово-маяцкой культуры VIII–IX вв. // СА. – 1986. – №3. – С. 36–38, 41; Фоякова Н. А. Трилистник и другие мотивы в растительном орнаменте поясов салтово-маяцкой культуры VIII–X веков // Изобразительные памятники: стиль, эпоха, композиции / Материалы тематической науч. конф., Санкт-Петербург, 1–4 дек., 2004 г. – С.Пб., 2004. – С. 184–186.

⁶⁹ *Arne. La Suede et l'Orient.* – Upsala, 1914. – P. 96–99.

⁷⁰ Фоякова Н. А. Лотос в растительном орнаменте металлических изделий салтово-маяцкой культуры VIII–IX вв. – С. 41–43; Фоякова Н. А. Трилистник и другие мотивы в растительном орнаменте поясов салтово-маяцкой культуры VIII–X веков. – С. 186; Фоякова Н. А. Лотос в растительном орнаменте металлических изделий салтово-маяцкой культуры. – С. 36–47; Комар А. В. Предсалтовские и раннесалтовский горизонты Восточной Европы... – С. 130 та ін.

⁷¹ Макарова Т. И., Плетнева С. А. Пояс знатного воина из Саркела. – С. 62–67, 68. – Рис. 2: 1–9; 3: 1; Фоякова Н. А. Трилистник и другие мотивы в растительном орнаменте поясов салтово-маяцкой культуры VIII–X веков. – С. 186.

⁷² Плетнева С. А. От кочевий к городам... – С. 162, 163. – Рис. 44: 58–60.

⁷³ Там само. – С. 150, 162, 163. – Рис. 40: 9, 10; 44: 57.

⁷⁴ Гавритухин И. О., Обломкий А. М. Гапоновский клад и его культурно-исторический контекст. – М., 1996. – С. 134–136; Комар А. В. Происхождение поясных наборов раннесалтовского типа. – С. 109. – Рис. 3: 1–8.

⁷⁵ Аксенов В. С. Старосалтовский катакомбный могильник // Vita antiqua. – К., 1999. – № 2. – С. 146. – Рис. 5: 32.

⁷⁶ Плетнева С. А. От кочевий к городам... – С. 163. – Рис. 44: 65, 66; Koczowniczy Ukrainy: Katalog wystawy. – С. 207, 235. – [№]77; Аксенов В. С. Старосалтовский катакомбный могильник. – С. 141, 144, 145, 147. – Рис. 3: 31; 4: 38; 6: 13, 38.

⁷⁷ *Иченская О. В.* Орнаментация зеркал Салтовского могильника // Новые памятники древней и средневековой художественной культуры. – К., 1982. – С. 156–160; *Покровский А. М.* Верхне-Салтовский могильник // Тр. XII АС в Харькове. – М., 1905. – Т. I. – С. 474. – Табл. XXII: 85–90; *Аксенов В. С.* Старосалтовский катакомбный могильник. – С. 137–149. – Рис. № 3: 9, 27; 5: 7; 6: 43.

⁷⁸ *Драчук В.* Символіка сонця в народному орнаменті // НТЕ. – 1971. – № 3. – С. 30–37.

⁷⁹ *Бабенко В. А.* Памятники хазарской культуры на Юге России. – С. 471. – Рис. 58; *Koczoŋniczy Ukrainy: Katalog wystawy.* – С. 208, 236. – [№]79, 80; *Плетнева С. А.* От кочевий к городам... – С. 143. – Рис. 37: 6.

⁸⁰ *Иченская О. В.* Орнаментация зеркал... – С. 154.

⁸¹ *Плетнева С. А.* От кочевий к городам... – С. 167, 168; *Плетнева С. А.* Очерки хазарской археологии. – С. 39. – Рис. 16, 18.

⁸² *Плетнева С. А.* От кочевий к городам... – С. 148, 150, 154, 155, 174. – Рис. 40: 1–8; 42; *Красильников К. И.* Изделия из кости салтовской культуры // СА. – 1979. – № 2. – С. 77–91; *Нахапетян В. Е.* Об изображениях на костяных изделиях салтово-маяцкой культуры // Тезисы докладов областного научно-практического семинара “Проблемы охраны и исследования памятников археологии в Донбассе” (время проведения – 23–24 апр. 1987 г.). – Донецк, 1987. – С. 94–96; *Флерова В. Е.* Резная кость Юго-Восточной Европы IX–XII веков: искусство и ремесло. По материалам Саркела-Белой Вежи из коллекции Государственного Эрмитажа. – С.Пб., 2001. – С. 104 та ін.

⁸³ *Плетнева С. А.* От кочевий к городам... – С. 154, 155. – Рис. 42: 11.

⁸⁴ *Кравченко Э. Е., Давыденко В. В.* Сидоровское городище // Степи Европы в эпоху средневековья. – Донецк, 2001. – Т. 2: Хазарское время. – С. 247, 287. – Рис. 37: 7.

⁸⁵ *Гадло О. В.* Графічні зображення на кістяному виробі салтово-маяцкой культуры // Археологія. – 1968. – Т. XXI. – С. 222–224.

⁸⁶ *Березовець Д. Т.* Салтівська культура. – С. 428.

⁸⁷ *Флерова В. Е.* Образы и сюжеты мифологии Хазарии. – С. 93, 94, ін.

⁸⁸ *Флеров В. С.* Лощеная керамика салтово-маяцкой культуры как исторический источник: Автореф. дис. ... канд. ист. наук. – М., 1981. – С. 5–7; Крым, Северо-Восточное Причерноморье и Закавказье в эпоху средневековья... – С. 121. – Табл. 35: 3, 9, 10.

⁸⁹ *Плетнева С. А.* От кочевий к городам... – С. 103–134.

⁹⁰ *Плетнева С. А.* От кочевий к городам... – С. 124; *Приходнюк О. М.* Степове населення України... – С. 98.

⁹¹ *Плетнева С. А.* От кочевий к городам... – С. 133, 134; *Магомедов М. Г.* Образование Хазарского каганата. – М., 1983. – С. 187.

⁹² *Плетнева С. А.* От кочевий к городам... – С. 114.

⁹³ Там само. – С. 185–187; *Приходнюк О. М.* Степове населення України... – С. 42–47.

⁹⁴ *Швецов М. Л.* Погребения салтово-маяцкой культуры в Поднепровье // Древности Среднего Поднепровья. – К., 1981. – С. 96–102; *Козловский А. О.* Историко-культурный розвиток Північного Причорномор'я в IX–XIV ст. – К., 1992. – С. 154; Сумніви щодо цього, висловлені О. Приходнюком (див.: *Приходнюк О. М.* Степове населення України... – С. 73), не є достатньо аргументованими.

⁹⁵ *Плетнева С. А.* От кочевий к городам... – С. 187.

⁹⁶ *Бокій Н. М., Плетнева С. А.* Захоронение семьи воина-кочевника X века в бассейне Ингула // СА. – 1988. – № 2. – С. 99–115.

⁹⁷ *Приймак В. В., Супруненко А. Б.* Венгерское погребение в кургане у с. Твердохлебы Кобелякского района // *Супруненко А. Б.* Курганы Нижнего Поворскля. – М.; Полтава, 1994. – С. 81–85, 97, 98.

⁹⁸ *Приходнюк О. М., Чурилова Л. М.* Коштовності із с. Коробчино на Дніпропетровщині // *Археологія.* – 2001. – № 1. – С. 96–105; *Приходнюк О. М.* Степове населення України... – С. 103–105, 245–247, 283, 284.

⁹⁹ *László G.* Steppenvölker und Germanen... – S. 70–75. – Ver. 165–170, XIII; *Приходнюк О. М.* Степове населення України... – С. 104, 105.

¹⁰⁰ *Приходнюк О. М.* Степове населення України... – С. 103. – Рис. 103: 10.

¹⁰¹ *Орлов Р. С.* Про час появи печенігів на території України. – С. 180–182.

¹⁰² *Орлов Р. С., Клошинцев В. М.* Нова пам'ятка середньовічного ремесла кошовиків // *Археологія.* – 1978. – Вип. 27. – С. 75–77. – Рис. 2; 3: 1–7.

¹⁰³ *Орлов Р. С.* Про час появи печенігів на території України. – С. 183.

ПЕЧЕНІЗЬКО-ТОРКО-ПОЛОВЕЦЬКИЙ ПЕРІОД (кінець X – середина/друга половина XIII ст.)

¹ *Поляк А. Н.* Новые арабские материалы позднего средневековья о Восточной и Центральной Европе // *Восточные источники по истории народов Юго-Восточной и Центральной Европы.* – М., 1964. – С. 43–47; *Ковалівський А.* Зв'язки зі Сходом та сходознавство у Києві й Наддніпрянщині в Середні віки // *Східний світ.* – 1995–1996. – № 2–1 [6–7]. – С. 150–152 і наступ.

² *Федоров-Давыдов Г. А.* Общественный строй Золотой Орды. – М., 1973. – С. 42; *Смілянський Ю.* Формування державності у половців південноруського степу до монгольського нашестя // *НЗУІ.* – Переяслав-Хмельницький, 2002. – Вип. 11. – С. 139–146; *Головка О. Б.* Половецький хан Котян Сутоевич у політичному житті Центрально-Східної Європи першої половини XIII ст. // *Хазарський альманах.* – К.; Х., 2007. – Т. 6. – С. 78.

³ *ПВЛ.* – К., 1990. – С. 448, 449, 470, 471; *Артамонов М. И.* История хазар. – С. 359; *Бубенок О. Б.* Ясы и бродники... – С. 92, 104, 105; *Бубенок О. Б.* "...и города пойма половецкие, Галин, Чешуев, Сугров..." // *Східний світ.* – 2009. – № 1. – С. 26–37.

⁴ Історіографію питання див.: *Бубенок О. Б.* "...и города пойма половецкие, Галин, Чешуев, Сугров..." – С. 26–39.

⁵ *ПВЛ.* – С. 449; *Бубенок О. Б.* "...и города пойма половецкие, Галин, Чешуев, Сугров..." – С. 37.

⁶ *Бубенок О. Б.* Ясы и бродники... – С. 104, 105, 109. – Рис. 31.

⁷ *Федоров-Давыдов Г. А.* Кочевники Восточной Европы под властью золотоордынских ханов. – С. 148, 150.

⁸ *Плетнева С. А.* О юго-восточной окраине русских земель в домонгольское время // *КСИА.* – 1964. – Вып. 99. – С. 25–30; *Плетнева С. А., Макарова Т. И.* Южное городище у с. Витачева // *КСИА.* – 1965. – Вып. 104. – С. 54–61.

⁹ Історія культури давнього населення України. – К., 2001. – С. 1010; *Михайлик Ю.* Поросся і кочівники в XI – першій половині XII ст. // Місце і значення Поросся в історії України (IX–XVII ст.). Матеріали науково-практичної конференції 28 листопада 2007 р. – Корсунь-Шевченківський, 2007. – С. 79–83.

¹⁰ Літопис руський за Іпатським списком / Переклав Л. Махновець. – К., 1989. – С. 351; *Плетнева С. А.* Половцы. – М., 1990. – С. 87.

¹¹ *Кучера М. П., Иванченко Л. І.* Особливості городищ чорних клобуків Поросся // Археологія. – 1998. – № 2. – С. 100–102. – Рис. 1.

¹² Літопис руський. – С. 135; *Рыбаков Б. А.* Торческ – город черных клобуков // Археологические открытия 1966 года. – М., 1967. – С. 243–245.

¹³ *Плетнева С. А.* О построении кочевнического лагеря-вежи. – С. 133–140; *Рашид-ад-Дин.* Сборник летописей. – М.; Ленинград, 1952. – Т. 1. – Кн. 2. – С. 86.

¹⁴ *Нечаева Л. Г.* О жилище кочевников юга Восточной Европы... – С. 33, 37; *Новосельцев А. П.* Термин “вежа” в древнерусских летописях // Древнейшие государства на территории СССР. 1987 г. – М., 1989. – С. 17, 18.

¹⁵ *Плетнева С. А.* Печенеги, торки и половцы в южнорусских степях. – С. 203; *Нечаева Л. Г.* О жилище кочевников юга Восточной Европы... – С. 33, 37; *Вайнштейн С. И.* Мир кочевников Центра Азии. – С. 57. Див. також: *Шенников А. А.* О значении термина “вежа” // Культура средневековой Руси. – Ленинград, 1974. – С. 73–75.

¹⁶ Радзивилловская, или Кенигсбергская летопись. – С.Пб., 1902. – Т. 1: Фото механическое воспроизведение рукописи. – Л. 196; 232 об., 237 об., 242 об.

¹⁷ *Вайнштейн С. И.* Мир кочевников Центра Азии. – С. 57, 58.

¹⁸ *Эварницкий Д. И.* Раскопки курганов в пределах Екатеринославской губернии // Тр. XIII АС. – М., 1907. – Т. I. – С. 124.

¹⁹ *Нечаева Л. Г.* О жилище кочевников юга Восточной Европы... – С. 33, 36.

²⁰ *Эварницкий Д. И.* Раскопки курганов в пределах Екатеринославской губернии. – С. 124.

²¹ *Федоров-Давыдов Г. А.* Кочевники Восточной Европы под властью золотоордынских ханов. – С. 191, 192; *Плетнева С. А.* Половецкие каменные изваяния. – М., 1974. – С. 72, 73; *Швецов М. Л.* Половецкие святилища // СА. – 1979. – № 1. – С. 199–209; *Гуркин С. В.* Половецкие святилища с деревянными изваяниями на Нижнем Дону // СА. – 1987. – № 4. – С. 100–109; *Гуркин С. В.* К вопросу о семантике половецких святилищ // Историко-археологические исследования в г. Азове и на Нижнем Дону в 1988 году. – Азов, 1989. – С. 39–43; *Миненкова Н. Е.* К вопросу о святилищах кочевников X–XIII вв. степей юга Восточной Европы (историография проблемы) // АС. – 2001. – Вып. 9. – С. 98–111; in.

²² *Отрощенко В. В.* Охранные раскопки в бассейне р. Молочной (особенности типологии курганов) // Тезисы докладов обласного научно-практического семинара “Проблемы охраны и исследования памятников археологии в Донбассе”. – Донецк, 1987. – С. 106; *Ольховский В. С., Петерс Б. Г.* Раннесредневековые материалы Михайловского археологического комплекса в Крыму. – С. 156, 157.

²³ *Привалов О. Я., Миненкова Н. Е.* О двух культовых памятниках средневековых кочевников... – С. 59–63, 68.

²⁴ *Гуркин С. В.* Половецкие святилища с деревянными изваяниями на Нижнем Дону. – С. 108; *Гуркин С. В.* К вопросу о семантике половецких святилищ. – С. 40.

²⁵ *Швецов М. Л.* Половецкие святилища. – С. 203, 204.

²⁶ *Евглевский А. В.* Культовое захоронение половецких каменных изваяний... – С. 214–224.

²⁷ *Швецов М. Л.* Половецкие святилища. – С. 199–207.

²⁸ *Гильом де Рубрук.* Путешествие в восточные страны // *Картины Джованни дель Плано.* История Монголов. – М., 1957. – С. 102, 103.

²⁹ *Куприй Н. М.* Новые данные о половецких святилищах Северного Причерноморья. – С. 122; *Євдокимов Г. Л., Купрій Н. М.* Нові половецькі святилища Північного Причорномор'я XII–XIII ст. – С. 264–268.

³⁰ *Гуркин С. В.* Половецкие святилища с деревянными изваяниями... – С. 100–109; *Гуркин С. В.* К вопросу о семантике половецких святилищ. – С. 40; *Ларенок В. А.* Святилища с деревянными изваяниями на реке Сал // Древности Волго-Донских степей. – Волгоград, 1992. – Вып. 2. – С. 68, 69.

³¹ Про суспільний лад половців див.: *Федоров-Давыдов Г. А.* Кочевники Восточной Европы под властью золотоордынских ханов. – С. 218–227.

³² К. Красильников поділив тюркські святилища за соціально-громадським статусом на сімейні, громадянські, військові, рядові та аристократичні (див.: *Красильников К. И.* Тюркское камнерезное искусство в степях юго-восточной Украины (типология, семантика, хронология) // Изобразительные памятники: стиль, эпоха, композиции / Материалы тематической научной конференции. Санкт-Петербург, 1–4 декабря 2004 г. – С.Пб., 2004. – С. 188).

³³ *Євдокимов Г. Л., Купрій Н. М.* Нові половецькі святилища Північного Причорномор'я XII–XIII ст. – С. 268.

³⁴ Мифы народов мира: Энциклопедия. – М., 1991. – Т. 1. – С. 311–315; Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири: Пространство и время. Вещный мир. – Новосибирск, 1988. – С. 22, 103; *Войтов В. Е.* Древнетюркский пантеон и модель мироздания... – С. 116, 117–119; *Комар А. В.* Перещепинский комплекс... – С. 69.

³⁵ *Кызласов Л. Р.* О назначении древнетюркских каменных изваяний, изображающих людей // СА. – 1964. – № 2. – С. 27–39; *Плетнева С. А.* Половецкие каменные изваяния. – С. 72–76; *Полидович Ю. Б.* Половецкие каменные изваяния – изображения богов? // Проблемы истории и археологии Украины. Тезисы докладов научной конференции. – Х., 1997. – С. 60; *Стеблева И. В.* К реконструкции древнетюркской религиозно-мифологической системы // Тюркологический сборник 1971. – М., 1972. – С. 213–217; *Кубарев Г. В.* Древнетюркские изваяния: воплощение эпических героев или воинов-предков? // АЭАЕ. – 2007. – №1 (29). – С. 136–144. С. Гуркін поділяє скульптури на такі, що слугували в половців містилицем чи “душі-долі” або “душі-тіні”; до того ж “душа-доля” знаної людини ставала генієм-охоронцем усього роду, племені (див.: *Гуркин С. В.* К вопросу о семантике половецких святилищ. – С. 40, 41; *Гугуев Ю. К., Гуркин С. В.* Половецкие святилища середины XI – начала XIII вв. на правобережье Дона... – С. 114–143).

³⁶ *Низами.* Искандер-наме // *Низами.* Пять поэм. – М., 1968. – С. 657; *Плетнева С. А.* Половецкие каменные изваяния. – С. 5.

³⁷ *Гераськова Л. С.* Скульптура середньовічних кочовиків степів Східної Європи. – К., 1991. – С. 89–97. – [Іл. вклейки]; *Гераськова Л. С.* К вопросу об истоках половецкой скульптуры // Новейшие открытия советских археологов: Тезисы докладов конференции. – К., 1975. – Т. 3. – С. 107, 108.

³⁸ *Федоров-Давыдов Г. А.* Искусство кочевников и Золотой Орды... – С. 90, 91.

³⁹ Про особливості й етапи становлення портретного жанру на Сході, зокрема про “видовий” вимір образотворення в епоху древності й середньовіччя, див.: *Сердюк Е. А.* Монументальная живопись Центральной Азии: генезис портретного жанра на Востоке // Взаимодействие культур Востока и Запада. – М., 1991. – Вып. 2. – С. 53–67.

⁴⁰ *Плетнева С. А.* Половецкие каменные изваяния. – С. 56, 57.

⁴¹ *Сердюк Е. А.* Монументальная живопись Центральной Азии... – С. 54 і наступ.

⁴² *Плетнева С. А.* Женская половецкая статуя с ребенком // СА. – 1974. – № 3. – С. 258, 262; *Гераськова Л. С.* Половецкая статуя из с. Чернухино // СА. –

1974. – № 3. – С. 256, 257; Деякі дослідники, зокібна С. Плетньова, схильні вбачати жіночі перса (як символ життя та сили) й на деяких фігурах чоловічих персонажів (див.: *Плетнева С. А.* Женская половецкая статуя с ребенком. – С. 260; *Плетнева С. А.* Половецкие каменные изваяния. – С. 74). Також див.: *Красильников К. И.* Древнее камнерезное искусство Луганщины. – Луганск, 1999. – С. 44.

⁴³ *Полидович Ю. Б.* Половецкие каменные изваяния... – С. 60.

⁴⁴ *Писларий И. А., Филатов А. П.* Тайны степных курганов. – Донецк, 1972. – С. 126; *Гуркин С. В.* Святилище половецкого времени с каменным изваянием на Нижнем Доне // Историко-археологические исследования в г. Азове и на Нижнем Дону в 1990 году. – Азов, 1991. – Вып. девятый. – С. 108.

⁴⁵ Обґрунтування можливого доповнення тримірних об'ємів скульптурних образів тюрків різноколірним розфарбуванням див.: *Кубарев В. Д.* Древнетюркские изваяния Алтая. – Новосибирск, 1984. – С. 82, 83; *Ермоленко Л. Н.* Могли ли раскрашиваться древнетюркские изваяния? // Степи Евразии в древности и средневековье: Материалы Международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения М. П. Грязнова. – С.Пб., 2003. – Кн. 2. – С. 236–239; *Ермоленко Л. Н.* Средневековые каменные изваяния казахстанских степей (типология, семантика в аспекте военной идеологии и традиционного мировоззрения). – Новосибирск, 2004. – С. 42.

⁴⁶ *Плетнева С. А.* Половецкие каменные изваяния. – С. 58.

⁴⁷ *Красильников К. И.* Древнее камнерезное искусство Луганщины. – С. 45; *Плетнева С. А.* Женская половецкая статуя с ребенком. – С. 260, 261; *Плетнева С. А.* Половецкие каменные изваяния. – С. 107, 186. – Табл. 70: 1205.

⁴⁸ З розгорнутою аргументацією цієї версії чи не вперше виступив М. Веселовський (див.: *Веселовский Н. И.* Современное состояние вопроса о каменных бабах // ЗООИД. – 1915. – Т. XXXII. – С. 408–444.

⁴⁹ *Плетнева С. А.* Половецкие каменные изваяния. – С. 60–70; *Плетнева С. А.* Печенеги, торки, половцы // Степи Евразии в эпоху средневековья. – С. 220; *Красильников К. И.* Древнее камнерезное искусство Луганщины. – С. 21–32.

⁵⁰ *Федоров-Давыдов Г. А.* Кочевники Восточной Европы под властью золотоордынских ханов. – С. 168–172, 174, 184–186; *Федоров-Давыдов Г. А.* Искусство кочевников и Золотой Орды... – С. 90–96.

⁵¹ *Гераськова Л. С.* Скульптура середньовічних кочовиків... – С. 67–99; *Гераськова Л. С.* Новое в изучении монументальной скульптуры кочевников средневековья // Stratum. – С.Пб.; Кишинев; О., 1999. – № 5. – С. 421–426.

⁵² *Плетнева С. А.* Половецкие каменные изваяния. – С. 55.

⁵³ Там само. – С. 53, 54; *Красильников К. И.* Древнее камнерезное искусство Луганщины. – С. 45, 46.

⁵⁴ *Веймарн Б. В.* Искусство арабских стран и Ирана VII–XVII веков. – М., 1974. – С. 93, 94, 117. – Ил. 90, 93, 136;

⁵⁵ *Бернштам А. Н.* Историко-археологические очерки Центрального Тянь-Шаня и Памиро-Алая. – С. 144, 146; *Шер Я. А.* Об одном древнетюркском изваянии из Чуйской долины // СА. – 1963. – № 2. – С. 239–243; *Шер Я. А.* Каменные изваяния Семиречья. – М.; Ленинград, 1966. – С. 12, 17, 19, 67–68; *Худяков Ю. С.* Древнетюркские изваяния из Восточного Туркестана // Древние культуры Центральной Азии и Санкт-Петербург... – С. 215–219; *Гераськова Л. С.* Новое в изучении монументальной скульптуры кочевников средневековья. – С. 420, 427–429.

- ⁵⁶ *Плетнева С. А.* Печенеги, торки и половцы в южнорусских степях. – С. 207; *Плетнева С. А.* Половецкие каменные изваяния. – С. 53–55; *Гераськова Л. С.* Скульптура середньовічних кочовиків... – С. 101; *Красильников К. И.* Древнее камнерезное искусство Луганщины. – С. 45–48.
- ⁵⁷ *Низами.* Искандер-наме. – С. 656; *Миненкова Н. Е.* К вопросу о святилищах кочевников... – С. 98, 99.
- ⁵⁸ *Супруненко А. Б.* Голова половецкого изваяния // СА. – 1989. – № 4. – С. 267–269.
- ⁵⁹ *Отрощенко В. В.* Охранные раскопки в бассейне р. Молочной ... – С. 106.
- ⁶⁰ *Летопись музея за 1909, 1910 и 1911 гг.* – Херсон, 1912. – Вып. 2. – С. 13, 14 [Херсонский городской музей древностей]; *Плетнева С. А.* Половецкие каменные изваяния. – С. 38, 107, 187. – Табл. 71; *Чурилова Л. Н.* О семантике рисунков на половецких изваяниях // Исследования по археологии Поднепровья. – Д., 1990. – С. 125, 131. – Рис. 1: 3.
- ⁶¹ *Плетнева С. А.* Половецкие каменные изваяния. – С. 32, 37, 80, 81; *Чурилова Л. Н.* О семантике рисунков на половецких изваяниях. – С. 125–129.
- ⁶² *Чурилова Л. Н.* О семантике рисунков на половецких изваяниях. – С. 124–137.
- ⁶³ Зберігається в Дніпропетровському історичному музеї (інвентарний номер А-3450); *Швецов М. Л.* Половецкие святилища. – С. 199–201, 208.
- ⁶⁴ *Швецов М. Л.* Святилища степного населения... – С. 40.
- ⁶⁵ *Шалобудов В. Н., Рябина Н. А.* Миниатюрная каменная скульптура половецкого времени // Древности Волго-Донских степей. – Волгоград, 1992. – Вып. 2. – С. 134–138.
- ⁶⁶ Зберігається в АМ ІА НАНУ (інвентарний номер №1672/2438) (див.: *Koczoŋnicy Ukrainy. Katalog wystawy / red. J. Chochorowski.* – Katowice, 1996. – S. 219, 240. – [No] 115).
- ⁶⁷ *Плетнева С. А.* Половецкие каменные изваяния. – С. 32, 37, 106. – Рис. 10: 48.
- ⁶⁸ *Швецов М. Л.* Святилища степного населения... – С. 40.
- ⁶⁹ *Antoniewicz W.* Z badań archeologicznych w górnem dorzeczu Dniestru // Wiadomości archeologiczne. – Warszawa, 1921. – Т. VI. – S. 102–105.
- ⁷⁰ *Пятьшева Н. В.* Железная маска из Херсонеса. – М., 1964. – С. 2–10. – Табл. I–VII; *Кравченко Э. Е.* Погребение знатного воина XIII в. на реке Калке // Степи Европы в эпоху средневековья. – Донецк, 2003. – Т. 3. – С. 123–130.
- ⁷¹ *Пятьшева Н. В.* Железная маска из Херсонеса. – С. 3–5, 9, 14. – Рис. 4. – Табл. I; VII.
- ⁷² [*Плетнева С. А.*] Печенеги, торки, половцы // Степи Евразии в эпоху средневековья. – С. 216; *Пятьшева Н. В.* Железная маска из Херсонеса. – С. 5, 20
- ⁷³ *Пятьшева Н. В.* Железная маска из Херсонеса. – С. 9.
- ⁷⁴ *Пятьшева Н. В.* Железная маска из Херсонеса. – С. 3; *Отрощенко В. В., Рассамакін Ю. А.* Половецкий комплекс Чингульського кургану // Археологія. – 1986. – № 53. – С. 20, 22, 27. – Рис. 7: 2.
- ⁷⁵ *Марголин П.* Три еврейских путешественника XI–XII вв. – С.Пб., 1881. – Ч. III. – С. 4; Названий автор, пишучи про цей обряд, згадав мідну посудину у формі людського обличчя (див.: *Бартольд В. В.* Отчет о поездке в Среднюю Азию с научной целью 1893–1894 гг. – С.Пб., 1897. – С. 106, 107).
- ⁷⁶ *Латковская З. А.* Водолей, найденный в Крыму и круг родственных ему произведений // История и археология средневекового Крыма. – М., 1958. – С. 176–189. – Рис. 1; *Даркевич В. П.* Художественный металл Востока VIII–XIII вв. – С. 51. – Табл. 46: 2.

⁷⁷ Телегин Д. Я. Бронзовый идол, найденный на Трухановом острове в Киеве // Археологические открытия 1966 года. – М., 1967. – С. 250, 251; Богодулин В. Г. Исследования Харьковского исторического музея // Археологические открытия 1977 года. – М., 1978. – С. 302.

⁷⁸ Атлас к трудам III Археологического съезда в Киеве. – К., 1878. – С. 199. – Табл. XIV: 4.

⁷⁹ Пьянков А. В. Бронзовый всадник из станицы Атаманской Краснодарского края // Донская археология. – [Ростов-на-Дону], 2000. – № 3–4. – С. 128–132, ил.

⁸⁰ Федоровский А. С. Две бронзовые статуэтки Харьковского археологического музея // Наука на Украине. – Х., 1922. – № 4. – С. 286–293. Статуэтки е однобічними, тобто представляють лише передню половину фігур (про статуэтку із с. Віроки див.: Леваковський І. Заметка об ископаемых медных изделиях, найденных в Бахмуцком и Славяносербском уезде // Труды Харьковской комиссии по устройству XIII археологического съезда в г. Екатеринославе. – Х., 1905. – С. 580, 581); Спицын А. Уродливые медные статуэтки // ИИАК. – 1909. – Вып. 29. – С. 146, 147. – Рис. 6.

⁸¹ Ларинок П. А. Бронзовая фигурка всадника из Морозовского песчаного карьера // Историко-археологические исследования в г. Азове и на Нижнем Дону. – Азов, 1994. – Вып. 13. – С. 94.

⁸² Якунина Л. И. О трех курганных тканях // ТГИМ. – 1940. – Вып. XI. – С. 148, 149.

⁸³ Отрощенко В. В., Рассмакин Ю. А. Половецкий комплекс Чингульского кургану. – С. 30. Щодо реконструкції каптанів див.: Елкіна А. К. Редчайшие образцы византийского шитья и ткачества // Наука и жизнь. – 1983. – № 7. – С. 80–82.

⁸⁴ Орлов Р. С. Північнопричорноморський центр художньої металообробки у Х–ХІ ст. // Археологія. – 1984. – Вип. 47. – С. 24, 36, 38, 39.

⁸⁵ Захадер Б. Н. Каспийский свод сведений о Восточной Европе. – М., 1967. – Т. 2. – С. 74.

⁸⁶ Орлов Р. С. Північнопричорноморський центр художньої металообробки у Х–ХІ ст. – С. 39–42.

⁸⁷ Там само. – С. 36.

⁸⁸ Орлов Р. С. Північнопричорноморський центр художньої металообробки у Х–ХІ ст. – С. 35, 36; Орлов Р. С. Північнопричорноморський центр художньої металообробки у Х–ХІ ст. – С. 30–32, 35, 39–42.

⁸⁹ Там само.

⁹⁰ Макарова Т. И., Плетнева С. А. Пояс знатного воина из Саркела. – С. 62–65 і наступ.; Макарова Т. И. Черновое дело Древней Руси. – М., 1986. – С. 26–29. – Рис. 9; 10; 11.

⁹¹ Орлов Р. С. Північнопричорноморський центр художньої металообробки у Х–ХІ ст. – С. 32.

⁹² Там само. – С. 29, 38.

⁹³ Гупало К. М., Івакін Г. Ю., Сагайдак М. А. Дослідження київського Подолу (1974–1975 рр.) // Археологія Києва: Дослідження і матеріали. – К., 1979. – С. 47–53; Порівняймо також поясний набір із с. Городець Рівненської області, у якому поєднано риси першої та другої груп прикрас (див.: АЛЮР. – 1904. – № 4/5. – Табл. XII; Орлов Р. С. Північнопричорноморський центр художньої металообробки у Х–ХІ ст. – С. 38).

⁹⁴ Федоров-Давыдов Г. А. Кочевники Восточной Европы под властью золотоордынских ханов. – С. 152, 153.

- ⁹⁵ [Толтой И. и Кондаков Н.] Русские древности в памятниках искусства. – С. 139.
- ⁹⁶ Привалов О. Я. Богатые кочевнические погребения из Донбасса // АС. – 1998. – № 7. – С. 165, 166. – Рис. 5: 2–3; Легенды степу. – Донецьк, 2004. – С. 87, 99. – [Пл.] 4. У літературі висловлено думку про імпордне (Русь, Волзька Болгарія) походження цих виробів (див.: Кравченко Э. Е. Средневековые предметы импорта в степях Донецкого края // ХИАС. – 2010. – Вып. 6. – С. 23, 24. – Рис. 3: 6).
- ⁹⁷ Федоров-Давыдов Г. А. Кочевники Восточной Европы под властью золотоордынских ханов... – С. 42.
- ⁹⁸ Плетнева С. П. Древности Черных Клобуков. – С. 53. – Табл. 5: 1; Легенды степу. – С. 87, 99. – [Пл.] 6; [Толтой И. и Кондаков Н.] Русские древности в памятниках искусства. – С. 137, 139. – [Рис.] 197; Легенды степу. – С. 87, 99. – [Пл.] 6.
- ⁹⁹ Федоров-Давыдов Г. А. Кочевники Восточной Европы под властью золотоордынских ханов... – С. 37.
- ¹⁰⁰ Степи Евразии в эпоху средневековья. – С. 111. – Рис. 7: 28; Айбабин А. И. Келегейское погребение военного вождя. – С. 31, 32, 33. – Рис. 3: 5; Плетнева С. А. От кочевий к городам. – С. 141, 142.
- ¹⁰¹ Швецов М. Л. Багате кочівницьке поховання з Донбасу // Археологія. – 1974. – Вип. 13. – С. 93–97. – Рис. 1: 4–9; 2; Легенды степу. – С. 87, 99. – [Пл.] 3, 5.
- ¹⁰² Музей історичних коштовностей України. – С. 136–139, 400–401.
- ¹⁰³ Отрощенко В. В., Рассамкін Ю. А. Половецкий комплекс Чингульского кургану. – С. 20–24, 28, 29, 31–34.
- ¹⁰⁴ Ремпель Л. И. Искусство Среднего Востока. – М., 1978. – С. 77. – [Рис.] 92; Хакимов А. А. Изобразительно-орнаментальные образы и мотивы прикладного искусства // Художественная культура Средней Азии IX–XIII века. – Ташкент, 1983. – С. 93, 96. – [Рис].
- ¹⁰⁵ Отрощенко В. В., Рассамкін Ю. А. Половецкий комплекс Чингульского кургану. – С. 20, 27, 28; Сокровища Южной Украины. Каталог выставки / Авторы-составители Д. Н. Козак, С. Д. Крыжицкий, В. Ю. Мурзин. – Николаев, 1997. – С. 27. – [№] 146; Козак Д. Н., Крыжицкий С. Д., Мурзин В. Ю. Былое украинской степи. – К.; Николаев, 1997. – С. 51.
- ¹⁰⁶ У науковій літературі поширеною є думка про руське походження небіжчика, похованого в Таганчі (див., напр.: Плетнева С. П. Кочевники южнорусских степей... – С. 145–146, 225. – Рис. 49; бібліографію питання див.: Пятъшева Н. В. Железная маска из Херсонеса. – С. 13–14). Проте ні характер обряду поховання, ні його інвентар цього не підтверджує (див.: Пятъшева Н. В. Железная маска из Херсонеса. – С. 14–20).
- ¹⁰⁷ Пятъшева Н. В. Железная маска из Херсонеса. – С. 17–19. – Табл. XIV–XV.
- ¹⁰⁸ Там само. – С. 17, 38–40.
- ¹⁰⁹ Плетнева С. П. Древности Черных Клобуков. – С. 44, 95. – Табл. 47: 1; Кирпичников А. Н. Русские шлемы X–XIII вв. // СА. – 1958. – №4. – С. 63, 64. – Рис. 8: 1, 1а, 1б.
- ¹¹⁰ Плетнева С. П. Древности Черных Клобуков. – С. 35, 55. – Табл. 7; Плетнева С. П. Кочевники южнорусских степей... – С. 144.
- ¹¹¹ Легенды степу. – Донецьк, 2004. – С. 85, 99. – [Рис.] 4, 6.
- ¹¹² Плетнева С. П. Древности Черных Клобуков. – С. 9, 11. – Рис. 2: 3.

МОНГОЛЬСЬКИЙ ПЕРІОД (середина 40-х років XIII – XIV ст.)

- ¹ *Вайнштейн С. И.* Мир кочевников Центра Азии. – С. 58.
- ² *Гильом де Рубрук.* Путешествие в восточные страны. – С. 91.
- ³ *Вайнштейн С. И.* Мир кочевников Центра Азии. – С. 60, 61, 62, 63. – Рис. 34.
- ⁴ *Гильом де Рубрук.* Путешествие в восточные страны. – С. 91.
- ⁵ *Вайнштейн С. И.* Мир кочевников Центра Азии. – С. 54, 62, 63. – Рис. 34.
- ⁶ *Гильом де Рубрук.* Путешествие в восточные страны. – С. 91.
- ⁷ *Гильом де Рубрук.* Путешествие в восточные страны. – С. 91.
- ⁸ *Кочешков Н. В.* Декоративное искусство монголоязычных народов XIX – середины XX века. – С. 83, 87, 150–151, 173.
- ⁹ *Рашид ад-Дин.* Сборник летописей. – М., Ленинград, 1952. – Т. I. – Ч. 2. – С. 18, 86, 120.
- ¹⁰ *Голубовский П.* С какого времени можно проследить на Юге Руси способ защиты табором ? // Тр. XII АС. – М., 1902. – Т. II. – С. 73–74. Див. також: *Федоров-Давыдов Г. А.* Кочевники Восточной Европы под властью золотоордынских ханов. – С. 92.
- ¹¹ *Гильом де Рубрук.* Путешествие в восточные страны. – С. 92.
- ¹² *Джованни дель Плано Карпини.* История Монголов. – С. 28, 29.
- ¹³ *Гильом де Рубрук.* Путешествие в восточные страны. – С. 94.
- ¹⁴ *Джованни дель Плано Карпини.* История Монголов. – С. 28, 29.
- ¹⁵ *Федоров-Давыдов Г. А.* Бронзовые фигурки человека из средневековых памятников Поволжья // Новое в советской археологии. – М., 1965. – С. 275–277; *Федоров-Давыдов Г. А.* Кочевники Восточной Европы под властью золотоордынских ханов. – С. 69, 116; *Шалобудов В. Н.* Позднекочевнический могильник XIV в. у с. Котовка // Древности степного Поднепровья (III–I тыс. до н. э.). – Д., 1982. – С. 61, 63, 64.
- ¹⁶ *Кулатова И. Н.* Уникальное антропоморфное изваяние из Поворскля // 100-річчя Полтавського краєзнавчого музею. Матеріали ювілейної наукової конференції. – Полтава, 1991. – Ч. III. – С. 11–13.
- ¹⁷ *Якубовский А. Ю.* Золотая орда. – С. 121.
- ¹⁸ *Малиновская Н. В.* Колчаны XIII–XIV вв. с костяными орнаментированными накладками на территории евразийских степей // Города Поволжья в средние века. – М., 1974. – С. 157–159, 172. – Табл. XI, XII, XIII: 45; *Шалобудов В. Н.* Кочевнические курганы правобережья Днепра // Проблемы археологии Поднепровья III–I тыс. до н. э. – Д., 1984. – С. 166–173. – Рис. 1: 18; 2.
- ¹⁹ *Сымонович Э. А.* Погребения X–XII вв. Каменского могильника // КСИМК. – 1956. – Вып. 65. – С. 103–106.
- ²⁰ *Добролюбовский А. О.* Кочевники Северо-Западного Причерноморья в эпоху средневековья. – К., 1986. – С. 33–36, 65–79. – Табл. II.
- ²¹ *Шалобудов В. Н.* Парадное седло из кочевнического погребения у села Филия // Проблемы археологии Поднепровья. – [Д.], 1991. – С. 110–119.
- ²² *Шалобудов В. Н.* Парадное седло из кочевнического погребения у села Филия. – С. 116, 117.
- ²³ *Кляшторный С. Г., Савинов Д. Г.* Степные империи древней Евразии. – С. 96. – Рис. 9.

МИСТЕЦТВО ДАВНІХ СЛОВ'ЯН І РАННЬОЇ РУСІ: ЯЗИЧНИЦЬКА ТРАДИЦІЯ

¹ Баран В. Д. Слов'янські ранньосередньовічні культури та їхні підоснови // Старожитності Русі-України. – К., 1994. – С. 12.

² Баран В. Д. Слов'янські ранньосередньовічні культури та їхні підоснови. – С. 10; Сміленко А. Т. Слов'яни Подніпров'я в ареалі черняхівської культури // Старожитності Русі-України. – С. 68–73; Магомедов Б. Черняховская культура. Проблема этноса. – Lublin, 2001. – С. 124–129; Козак Д. Н. Пшеворська культура у Верхньому Подністрів'ї і Західному Побужжі. – К., 1984. – С. 46–69; ін.

³ Баран В. Д., Козак Д. Н., Терпиловський Р. В. Походження слов'ян. – К., 1991. – С. 72.

⁴ Серед дослідників не існує єдиної думки щодо етнічного походження й етнічної прабатьківщини племен східноєвропейських готів (див.: Брайчевський М. Ю. Готи в Надчорноморщині (до постановки проблеми) // Археологія. – 1989. – № 1. – С. 102–113; Пиоро И. С. Крымская Готия. – К., 1990. – С. 36–38; Буданова В. П. Готы в эпоху Великого переселения народов. – М., 1990; Магомедов Б. Черняховская культура... – С. 133–143; ін.).

⁵ Васильев М. А. Этногенетические и раннеэтноисторические процессы в славянском мире в позднеримское и раннесредневековое время: анты и словене // Славяно-германские исследования. – М., 2000. – Т. I, II. – С. 428; Баран В. Д., Баран Я. В. Походження українського народу. – К., 2002. – С. 123. За версією Н. Кравченко – уже в останній чверті/ кінці III ст. (див.: Кравченко Н. М. Анти – на зламі віків. Ранньоантський період у світлі історико-археологічних аналогій // ВКУ “Слов'янський університет”. – 2001. – Вип. 11. – С. 212).

⁶ Мишулин А. В. Материалы к истории древних славян // ВДИ. – 1941. – 1 (14). – С. 232, 237, 242, 253, 268. Назва *анти* не є самоназвою слов'ян. Етимологія дискусійна, існує чимало версій, з яких дві є найпоширенішими. Згідно з першою, назва є іранізмом, що відповідає давньоіндійському *antya* – “той, що міститься на краю, на кінці”, тобто “крайній”, від *anta* – “кінець”; згідно з другою, це – похідна від поширеного апелятиву алтайських мов *ant* – «клятва», уживаного на значних обшарах Євразії. Остання версія бачиться найпереконливішою. Вона відповідає реаліям гуно-слов'янської і/чи аваро-слов'янської військово-політичної спілки. Тобто ця назва не є присутньою етнонімом, вона означала «тих, хто дав клятву, запрягся, спільників». Вона стоїть в одному значенневому ряду з іншомовними назвами союзників (порівняймо грекоримське *foederati* (федерат), скандинавське *vaeringr* (варяг) (див.: Филлин Ф. П. Заметка о термине «анты» и о так называемом “антском периоде” в древней истории восточных славян // Проблемы сравнительной филологии. – М.; Ленинград, 1964. – С. 266–270; Попов А. И. Название народов СССР. Введение в этнонимистику. – М., 1973. – С. 36; Тищенко К. Мовні контакти: свідки формування українців. – К., 2006. – С. 352–355).

⁷ Кравченко Н. М. Анти – на зламі віків... – С. 207–213.

⁸ Мишулин А. В. Материалы к истории древних славян. – С. 241.

⁹ Павленко Ю. В., Слагулов Є. В. Гуни напередодні їх вторгнення в Європу // Археологія. – 1993. – № 1. – С. 38, 40, 41.

¹⁰ Баран В. Д., Козак Д. Н., Терпиловський Р. В. Походження слов'ян. – С. 72.

¹¹ На спілку слов'ян, точніше – частини їх (що заселяла переважно лісостепове Дністро-Дніпровське межиріччя і містилася найближче до степового регіону), з гунами може вказувати саме назва “анти” (див. текст примітки 6).

¹² Слід зазначити, що рух названих народів не в останню чергу був викликаний і досить різкою зміною (відчутним охолодженням та зволоженням) підсоння від кінця IV ст., що значно погіршило умови проживання й господарювання на вітчизняних теренах майже на два століття (до середини VI ст.) (див.: *Шушкін Р. Г.* Господарство та екологія населення Середнього Подніпров'я кінця I–V ст. н. е. / Автореф. дис. ... канд. іст. наук. – К., 1996). Рух слов'ян у наддунайські землі, на думку окремих дослідників, почався ще в III ст. під час готських воєн. Слов'яни тоді діяли у складі конгломерату різних племен (див.: *Брайчевський М. Ю.* Славяне в Подунав'є и на Балканах в VI–VIII вв. (по данным письменных источников) // *Славяне на Днестре и Дунае.* – К., 1983. – С. 223).

¹³ *Очерки истории культуры славян.* – М., 1996. – С. 56–58.

¹⁴ *Баран В. Д., Козак Д. Н., Терпиловський Р. В.* Походження слов'ян. – С. 77–79.

¹⁵ *Толстой Н.* Роль язичества в славянской культурной традиции // *Изучение культур славянских народов.* – М., 1987. – С. 21.

¹⁶ [*Гуревич А.*] Походы викингов // *Гуревич А.* Избранные труды. Древние германцы. Викинги. – [С.Пб.], 2007. – С. 175.

¹⁷ За влучним висловленням А. Гуревича (Там само).

¹⁸ Під поняттям *ідеологія* розуміємо, слідом за С. Стюарт-Стейнберг, «механізм, за допомогою якого й через який індивіди виконують свої ролі як суб'єкти в суспільній формації» (див.: *Енциклопедія постмодернізму / За ред. Чарлза Е. Вінквіста та Віктора Е. Тейлора.* – К., 2003. – С. 169).

¹⁹ *Толстой Н.* Роль язичества в славянской культурной традиции. – С. 24.

ПЕРІОД АНТСЬКОГО ТА С(К)ЛАВИНСЬКОГО РАННЬОДЕРЖАВНИХ ОБ'ЄДНАНЬ (V – кінець VII ст.)

¹ *Баран В. Д.* Пражская культура Поднестровья (по материалам поселений у с. Рашков). – К., 1988. – С. 6; *Баран В. Д.* Славянская деревня раннего средневековья (по материалам поселения V–VII вв. у с. Рашков) // *Древности славян и Руси.* – М., 1988. – С. 12–18.

² *Русанова И. П.* Славянские древности VI–IX вв. между Днестром и Западным Бугом // *САИ.* – М., 1973. – С. 23; *Приходнюк О. М.* Слов'яни на Поділлі (VI–VII ст.). – К., 1975. – С. 10, 11, 15.

³ *Приходнюк О. М.* Слов'яни на Поділлі (VI–VII ст.). – С. 54.

⁴ *Мишулин А. В.* Древние славяне в отрывках греко-римских и византийских писателей по VII в. н. э. // *ВДИ.* – 1941. – № 1. – С. 256.

⁵ *Приходнюк О. М.* Общественно-хозяйственная структура славянских поселений (по материалам пеньковской культуры) // *Труды V Международного конгресса археологов-славистов.* Киев, 18–25 сентября 1985 г. – К., 1988. – Т. 4. – Секция 1: Древние славяне. – С. 189–194.

⁶ *Рыбаков Б. А.* Киевская Русь и русские княжества. – М., 1982. – С. 91–97.

⁷ *Толочко П. П.* Древнерусский феодальный город. – К., 1989. – С. 20, 21.

⁸ Славяне Юго-Восточной Европы в предгосударственный период. – К., 1990. – С. 213.

⁹ *Приходнюк О. М.* Пастирське городище. – К.; Чернівці, 2005. – С. 20, 88.

¹⁰ *Ауліх В. В.* Зимнівське городище – слов'янська пам'ятка VI–VII ст. н. е. в Західній Волині. – К., 1972. – С. 4, 5, 9–20; *Приходнюк О. М.* Степове населення України та східні слов'яни (друга половина I тис. н. е.). – К., 2001. – С. 54, 55; *Милян Т.* Оборонні споруди у ранньослов'янський час // Фортеця. Збірник заповідника “Тустань” на пошану Михайла Рожка. – Л., 2009. – С. 229, 231.

¹¹ *Рафалович И. А.* Славяне VI–IX вв. в Молдавии. – Кишинев, 1972. – С. 122–142; *Рафалович И. А., Лопушняк Б. Л.* Могильник и раннеславянское городище у с. Селиште // Археологические исследования в Молдавии 1973 г. – Кишинев, 1974. – С. 104–140; *Приходнюк О. М.* Пастирське городище. – С. 54, 55; *Милян Т.* Оборонні споруди у ранньослов'янський час. – С. 231, 232.

¹² *Приходнюк О. М.* Пастирське городище. – С. 13, 14.

¹³ *Приходнюк О. М.* Степове населення України та східні слов'яни... – С. 62.

¹⁴ *Приходнюк О. М.* Пастирське городище. – С. 17–19.

¹⁵ *Сымонович Э. А.* Городище Колочин I на Гомельщине // МИА. – 1963. – № 108. – С. 101–103.

¹⁶ Відкриті вогнища використовувалися на Правобережжі в житлах ранніх пеньківців, на Лівобережжі – у житлах слов'янських культур і пізніших історичних періодів.

¹⁷ *Русанова И. П., Тимощук Б. А.* Кодын – славянское поселение V–VIII вв. на р. Прут. – М., 1984. – С. 35, 36.

¹⁸ *Баран В. Д., Козак Д. Н., Терпиловський Р. В.* Походження слов'ян. – С. 108.

¹⁹ *Винокур И. С.* Слов'янські ювеліри Подністров'я. За матеріалами досліджень Бернашівського комплексу середини I тис. н. е. – Кам'янець-Подільський, 1997. – С. 40–42.

²⁰ *Приходнюк О. М.* Пеньковская культура. Культурно-хронологический аспект исследования. – Воронеж, 1998. – С. 25.

²¹ *Приходнюк О. М.* Пеньковская культура. – С. 25–27, 68; Славяне Юго-Восточной Европы... – С. 223.

²² *Приходнюк О. М.* Анты и Пеньковская культура // Древние славяне и Киевская Русь. – К., 1989. – С. 62.

²³ Історія української архітектури / За ред. д. м. проф. В. Тимофієнка. – К., 2003. – С. 54, 55.

²⁴ *Хавлюк П. И.* О начальном этапе развития раннеславянского ремесла (на материалах ремесленных сооружений на Южном Буге) // Труды V Международного конгресса археологов-славистов. Киев, 18–25 сент., 1985 г. – К., 1988. – Т. 4. – Секция I: Древние славяне. – С. 226–231.

²⁵ *Винокур И. С.; Мегей В. П.* Ювелірна майстерня ранньосередньовічних слов'ян // Археологія. – 1992. – № 3. – С. 82–95; *Винокур И.* Слов'янські ювеліри Подністров'я. – С. 40–102.

²⁶ *Баран В. Д.* Ранні слов'яни між Дністром і Прип'яттю. – К., 1972. – С. 221–223, 225.

²⁷ Там само. – С. 231.

²⁸ *Русанова И. П.* Славянские древности VIII–IX вв. Между Днепром и Западным Бугом. – М., 1973. – С. 23, 33, 34. [САИ. Е1-25]; *Русанова И. П.* Культовые места и языческие святилища славян VI–XIII вв. // РА. – 1992. – № 4. – С. 54; *Русанова И. П., Тимощук Б. А.* Языческие святилища древних славян. – М., 1993. – С. 105.

²⁹ *Винокур И. С., Гуцул А. Ф., Баженов С. Э.* Отчет об архелогических исследованиях в 1971–1972 гг. Каменец-Подольский, 1973 г. // НА ІА НАНУ, ф. е. 1972/82, од. зб. 6257, арк. 12–13. – Рис. 12: 1–3.

³⁰ *Винокур И. С., Гуцул А. Ф., Баженов С. Э.* Отчет об археологических исследованиях в 1971–1972 гг. – Арк. 13; *Винокур И. С.* Черняховские племена на Днестре и Дунае // *Славяне на Днестре и Дунае.* – К., 1983. – С. 123.

³¹ *Kultur und Kunst der Slawen in Deutschland vjm 7. bis 13. Jahrhundert.* – Berlin, 1970. – Abb.33; *Herrmann J.* Die Slawen in Deutschland: Geschichte und Kultur der slawischen Stämme westlich von Oder und Neisse vom 6. bis 12. Jahrhundert. – Berlin, 1970. – S. 248.

³² *Брайчевський М. Ю.* Мистецтво стародавніх східних слов'ян // *ІУМ.* – К., 1966. – Т. 1. – С. 123, 124. – [Іл.] 87–89.

³³ *Забашта Р. В.* До питання еволюції й формально-образної структури монументальної скульптури слов'ян-язичників // *VII Подільська історико-краєзнавча конференція (секція археології): Тези доповідей.* – Кам'янець-Подільський, 1987. – С. 38–40.

³⁴ *Хавлюк П. И.* О начальном этапе развития раннеславянского ремесла (на материалах ремесленных сооружений на Южном Буге). – С. 226–231.

³⁵ *Винокур И. С.* Слов'янські ювеліри Подністров'я. – С. 40–102, 177.

³⁶ *Рафалович И. А.* Раннеславянское селище Хуча VI–VII вв. // *КСИА.* – 1965. – Вып. 105. – С. 124.

³⁷ *Приходнюк О. М.* Пастирське городище. – С. 79, 88, 89.

³⁸ *Приходнюк О. М.* Пеньковская культура. – С. 45, 46.

³⁹ *Винокур И. С.* Слов'янські ювеліри Подністров'я. – С. 54–56, 177, 178. – Рис. 16; 17.

⁴⁰ *Приходнюк О. М., Шовкопляс А. М., Ольговская Т. А.* Мартыновский клад // *МАИЭТ.* – 1991. – Вып. II. – С. 82, 269; *Корзухина Г. Ф.* Клады и случайные находки вещей круга «древностей антов» в Среднем Поднепровье: Каталог памятников // *МАИЭТ.* – 1996. – Вып. V. – С. 361. – Табл. 8: 3.

⁴¹ *Приходнюк О. М.* Пастирське городище. – С. 137. – Рис. 31: 8; *Корзухина Г. Ф.* Клады и случайные находки вещей круга «древностей антов»... – С. 424, 703. – Табл. 113: 1, 3.

⁴² *Приходнюк О. М.* Пастирське городище. – С. 137, 143. – Рис. 31: 1; 37: 2.

⁴³ *Корзухина Г. Ф.* Клады и случайные находки вещей круга «древностей антов»... – С. 380, 397, 424, 619, 620, 637. – Табл. 29: 2, 3; 30: 2; 47: 2; 111: 1.

⁴⁴ Там само. – С. 397, 637. – Табл. 47: 3.

⁴⁵ Там само. – С. 380, 619. – Табл. 29: 1.

⁴⁶ *Корзухина Г. Ф.* Клады и случайные находки вещей круга «древностей антов»... – С. 352, 361, 375, 394, 593, 598, 633. – Табл. 1: 1; 8: 1, 2; 24: 1; 43: 4.

⁴⁷ *Приходнюк О. М., Шовкопляс Г. М.* Мартинівський скарб // *Золото степу. Археологія України.* – К.; Шлезвіг, [1991]. – С. 240, 241, 349. – [Іл.] 213; *Корзухина Г. Ф.* Клады и случайные находки вещей круга «древностей антов» ... – С. 361, 598. – Табл. 8: 1, 2.

⁴⁸ *Корзухина Г. Ф.* Клады и случайные находки вещей круга «древностей антов»... – С. 367, 380, 383, 619, 622, 623, 672, 678. – Табл. 29: 7; 32: 5; 33: 1, 2; 82: 1; 88: 9.

⁴⁹ *Werner J.* Slawische Bügelfibeln des 7. Jahrhunderts // *Reinecke-Festschrift.* – Mainz, 1950. – S. 150–158. – Tafel. 27-31; *Симонова Е. Н.* Пальчатая фибула Венгерского национального музея // *Древние славяне и их соседи.* – М., 1970. – С. 75–79. – Рис. 1; *Werner J.* Slawische Bronzefiguren aus Nordgriechenland. – Berlin, 1953. – S. 3, 4, 5. – Tafel. 3: 1–3, 7–8; 6: 6, 7.

⁵⁰ *Корзухина Г. Ф.* Клады и случайные находки вещей круга «древностей антов»... – С. 381, 382, 397. – Табл. 31: 1, 2, 3; 48: 7; *Приходнюк О. М.* Пастирське городище. – С. 140, 144. – Рис. 34: 7; 38: 1, 2.

⁵¹ Корзухина Г. Ф. Клады и случайные находки вещей круга «древностей антов»... – С. 397, 638. – Табл. 48: 5, 6; Приходнюк О. М. Пастырське городище. – С. 140, 170, 207. – Рис. 34: 7. – Фото 11: 1; 65: 2.

⁵² Недаремно деякі дослідники, зокібна В. Родинкова, визначає їх за спрощений (простий) тип антропологоморфних фібул (див.: *Родинкова В. Е.* Об одной группе украшений Пастырского городища // Музейні читання / Матеріали наук. конф. “Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки”, 11–13 груд. 2006 р. – К., 2007. – С. 67–69, 75. – Рис. 2: 2–28; 3: 3–28).

⁵³ Приходнюк О. М. Пастырське городище. – С. 70–72. – Рис. 97; *Родинкова В. Е.* Об одной группе украшений Пастырского городища. – С. 65–85.

⁵⁴ *Кухаренко Ю. В.* Широкопластинчатые фибулы // КСИИМК. – 1959. – Вып. 74. – С. 143–145. – Рис. 60: 1, 2, 4; *Горюнов Е. А., Казанский М. М.* О происхождении широкопластинчатых фибул // КСИА. – 1978. – Вып. 155. – С. 25–27. – Рис. 1: 1–4; *Приходнюк О. М.* Пеньковская культура. – С. 142 – Рис. 74: 1, 3, 5; *Аксенов В. С., Бабенко Л. И.* Погребение VI–VII века н. э. у села Мохнач // РА. – 1998. – 3. – С. 113.

⁵⁵ *Горюнов Е. А., Казанский М. М.* О происхождении широкопластинчатых фибул. – С. 26–29.

⁵⁶ *Приходнюк О. М.* Версия Нестора о расселении славян из Подунавья (опыт хронологической стратификации и исторической интерпретации) // Материалы I тыс. н. э. По археологии и истории Украины и Венгрии. – К., 1996. – С. 71–72, 77; *Приходнюк О. М.* Пастырське городище. – С. 86; ін.

⁵⁷ *Калитинский А. П.* К вопросу о некоторых формах двупластинчатых фибул из России // Seminarium Kondakovianum. – 1928. – Т. 5. – № 2. – С. 295; *Амброз А. И.* К происхождению днепровских антропо-зооморфных фибул // РА. – 1993. – № 3. – С. 181.

⁵⁸ *Приходнюк О. М.* Версия Нестора о расселении славян из Подунавья... – С. 73.

⁵⁹ Гіпотетично вважається, що слов'яни, на відміну від аланського й германського населення Південно-Східної Європи, послуговувалися не двома, а однією застібкою (див.: *Айбабин А. И.* Этническая история ранневизантийского Крыма. – Симф., 1999. – С. 150, 155–158, 160; *Аксенов В. С., Бабенко Л. И.* Погребение VI–VII века н. э. у села Мохнач. – С. 111–122).

⁶⁰ За спостереженням дослідників, браслети з розширеними ограненими кінцями поширені лише в Наддніпрянщині, натомість з круглими мають значно ширше коло побутування, зокрема відомі на теренах Наддунайщини (див.: [*Артамонов М. И.*] Славяне и болгары в Поднепровье // *Артамонов М. И.* История хазар. – С.Пб., 2002. – С. 518).

⁶¹ *Щеглова О. А.* О двух группах “древностей антов” в Среднем Поднепровье // Материалы и исследования по археологии Днепровского Левобережья. – Курск, 1990. – С. 175–178, 197–198; *Родинкова В. Е.* Структура женского убора “древностей антов” и возможности ее автохтонного формирования // Славяно-русское ювелирное дело и его истоки / Междунар. науч. конф., посвященная 100-летию со дня рождения Г. Ф. Корзухиной: Тезисы докладов: Санкт-Петербург, 10–15 апреля 2006 г. – С.Пб., 2006. – С. 32, 33.

⁶² *Винокур І. С.* Слов'янські ювеліри Подністров'я... – С. 54–132, 177–178. – Рис. 16–47, 52–54.

⁶³ *Щеглова О. А.* О двух группах “древностей антов”... – С. 176, 197. – Рис. 6.

⁶⁴ Виявлений біля с. Козіївка Харківської області (див.: *Щеглова О. А.* О двух группах “древностей антов”... – С. 176, 198. – Рис. 7.

⁶⁵ *Аксенов В. С., Бабенко Л. И.* Погребение VI–VII века н. э. у села Мохнач. – С. 111–118.

- ⁶⁶ Приходнюк О. М. Пеньковская культура ... – С. 59, 137.
- ⁶⁷ Айбабин А.И. Этническая история ранневизантийского Крыма. – С. 100–112, 122, 151–158, 310, 313–315.
- ⁶⁸ Древности Приднепровья и побережья Черного моря. – К., 1902. – Вып. VI. – Табл. XIX: 322. [Собрание Б. И. и В. И. Ханенко]; Древности Приднепровья. Эпоха Великого переселения народов. – К., 1901. – Вып. IV. – С. 19. – Табл. VI: 191. [Собрание Б. И. и В. И. Ханенко]; Приходнюк О. М. Пастырське городище. – С. 148, 151. – Рис. 42: 5; 45: 10; Хавлюк П. И. Раннеславянские поселения Семенки и Самчинцы в среднем течении Южного Буга // МИА. – 1963. – Вып. 108. – С. 335, 345. – Рис. 14: 10; Приходнюк О. М. Пеньковская культура. – С. 58, 139. – Рис. 70: 7. Означенний тип пряжок О. Приходнюк залічив до розряду портупейної чи збройної гарнітури (див.: Приходнюк О. М. Пастырське городище. – С. 47–48).
- ⁶⁹ Седов В. В. Восточные славяне в VI–XIII вв. – С. 26, 27. – Рис. 7. – Табл. IV: 9;
- ⁷⁰ Приходнюк О. М. Пастырське городище. – С. 48.
- ⁷¹ Там само. – С. 160. – Рис. 55: 12, 13.
- ⁷² Рыбаков Б. А. Древние русы. К вопросу об образовании древнерусской народности... // СА. – 1953. – XVII. – С. 50, 53, 54.
- ⁷³ Корзухина Г. Ф. Клады и случайные находки вещей круга “древностей антов”... – С. 352–435.
- ⁷⁴ Szymanski W., Dąbrowska E. Awarzy. Wengrzy. – Wrocław, 1979. – Rys. 37; Garam E. Funde byzantinischer Herkunft in der Awarenzeit vom Ende 6. bis zum Ende des 7. Jahrhunderts. – Budapest, 2001. – Taf. 90: 2; 94: 1.
- ⁷⁵ Візерунок, ідентичний мартинівському, що складається з двох S-подібних знаків, є на керамічному глечуку з кочівницького поховання VII ст. з Борижарського могильника (кург. 21) у Східному Казахстані. Орнаменти, близькі до тих, що нанесені на поясних наконечниках з Мартинівки, прикрашали щитки від застібок для одягу з могильника Кудирге (Алтай) (див.: Гаврилова А. А. Могильник Кудыргэ. – М., 1965. – Табл. XIX: 3–5).
- ⁷⁶ Приходнюк О. М., Падин В. А., Тихонов Н. Г. Трубчевский клад антского времени // Материалы I тыс. н. э. по археологии и истории Украины и Венгрии. – К., 1996. – С. 79–102; Гаврилухин И. О., Обломский А. М. Гапоновский клад и его историко-культурный контекст. – М., 1996. – С. 7–57.
- ⁷⁷ Приходнюк О. М. Пеньковская культура. – С. 138. – Рис. 69
- ⁷⁸ Корзухина Г. Ф. Клады и случайные находки вещей круга “древностей антов”... – С. 352–435.
- ⁷⁹ Valint C. Kontakte zwischen Iran, Bizanz und der Steppe // Awarenforschungen. – Wien, 1992. – S. 309–496. – Taf. 2: 2–5.
- ⁸⁰ Скиба А. В. Поясні набори в світлі взаємозв'язків кочовиків і слов'ян // Археологія давніх слов'ян. – К., 2004. – С. 239–258.
- ⁸¹ Коршенко С. Пряжка з головою варвара // Археологія. – К., 1948. – Т. II. – С. 179–181; Приходнюк О. М. Пеньковская культура. – С. 58, 136. – Рис. 66: 1.
- ⁸² Брайчевський М. Ю. Мистецтво стародавніх східних слов'ян // ІУМ. – К., 1966. – Т. 1. – С. 123, 124. – Рис. 88.
- ⁸³ Рыбаков Б. А. Ремесло древней Руси. – М., 1948. – С. 79; Ковалевская В. Б. Поясные наборы Евразии IV–IX вв. Пряжки // САИ. – 1979. – Вып. E1–2. – Табл. XII: 1–4; XVI: 4; XVIII: 26; XIX: 9–13; XXI: 12–13; Крым, Северо-Восточное Причерноморье и Закавказье в эпоху средневековья. IV–XIII века. – М., 2003. – С. 106. – Табл. 20: 24, 25, 43, 45, 91, 99.

⁸⁴ На вітчизняних теренах на сьогодні виявлено шість антропоморфних і десять зооморфних фігурних накладок (ураховуючи матриці). На обширах пеньківської культури за межами України виявлено додатково одну антропоморфну (див.: *Смирнов Г. Д., Рафалович И. А.* Раннеславянские находки VI–VII вв. из Старого Орхея // Известия Академии наук Молдавской ССР. Серия общественных наук. – Кишинев, 1965. – № 12. – С. 74–76. – Рис. 1) і три зооморфні (див.: *Приходнюк О. М., Падин В. А., Тихонов Н. Г.* Трубчевский клад антского времени. – С. 86, 87, 91. – Рис. 7: 1–3; 8: 1–3) накладку/-и.

⁸⁵ *Скиба А. В.* Зооморфные фигурки в древностях антов // Славяно-русское ювелирное дело и его истоки / Междунар. науч. конф., посвященная 100-летию со дня рождения Г. Ф. Корзухиной. – С.Пб., 2006. – С. 36.

⁸⁶ Шедеври Платар. Колекція старожитностей / Фотоальбом. – К., 2004. – С. 138, 139. – [Іл./№] 185–187.

⁸⁷ *Корзухина Г. Ф.* Клады и случайные находки вещей круга “древностей антов”... – С. 360, 602. – Табл. 12: 5, 6; Табл. 13: 1.

⁸⁸ Мартинівський скарб містив чотири людські і п'ять лев'ячих фігурок-накладок, платарівський набір – одну людську і дві лев'ячі.

⁸⁹ *László G.* Études archéologiques sur l'histoire de société des Avärs // Archaeologia Hungarica. – Budapest, 1955. – XXXIV. – P. 168–170, 276; *Федоров-Давыдов Г. А.* Искусство Кочевников и Золотой Орды. – М., 1976. – С. 72, 74.

⁹⁰ *Приходнюк О. М., Шовкопляс Г. М.* Мартинівський скарб. – С. 241. – Мал. 1.

⁹¹ *Щеглова О. А.* “Тайна пляшущих человечков” и “следы невиданных зверей” // Славяно-русское ювелирное дело и его истоки / Междунар. науч. конф., посвященная 100-летию со дня рождения Г. Ф. Корзухиной. – С. 50.

⁹² *Амброз А. К.* Хронология древностей Северного Кавказа V–VII вв. – М., 1989. – С. 80; *Щеглова О. А.* “Тайна пляшущих человечков” и “следы невиданных зверей”. – С. 50; ін.

⁹³ *Хавлюк П. И.* Новая находка зооморфного изображения мартыновского типа на славянском поселении // СГЭ. – Ленинград, 1960. – Вып. XIX. – С. 49–51; *Хавлюк П. И.* Раннеславянские поселения Семенки и Самчинцы в среднем течении Южного Буга. – С. 320, 321. – Рис. 2.

⁹⁴ *Ауліх В. В.* Зимнівське городище... – С. 64.

⁹⁵ *Приходнюк О. М.* Пеньковская культура. – С. 60, 143. – Рис. 75: 8; *Бобринский А. А.* Отчет об исследовании курганов в Черкасском и Чигиринском уездах Киевской губернии в 1909 году // ИИАК. – 1911. – Вып. 40. – С. 55, 56. – Рис. 19; *Корзухина Г. Ф.* Клады и случайные находки вещей круга “древностей антов”... – С. 683. – Табл. 93: 2.

⁹⁶ *Корзухина Г. Ф.* Клады и случайные находки вещей круга “древностей антов”... – С. 408, 682. – Табл. 92: 6.

⁹⁷ *Werner J.* Slawische Bronzefiguren aus Nordgriechenland. – Berlin, 1953. – S. 4. – Tafl. 4: 4; *Jelovina D.* Starohrvatsko Kulturno Blago. – [Zagreb, 1989]. – S. 63.

⁹⁸ *Werner J.* Slawische Bronzefiguren aus Nordgriechenland. – S. 3–5, 7. – Tafl. 1: 1–5; 2: 1–8.

⁹⁹ *Behm-Blancke G.* Gesellschaft und Kunst der Germanen. Die Thüringer und ihre Welt. – Dresden, 1973. – Abb. 62–63, 67, 72–74, 77–85 ін.

¹⁰⁰ *Минаева Т. М.* Находка близ станицы Преградной на р. Урупе // КСИА. – 1957. – Вып. 68. – С. 133–137. – Рис. 52; *Ковалевская В. Б.* Антропоморфные амулеты VI–IX вв. на Северном Кавказе // КСИА. – 1983. – Вып. 176. – С. 44, 46; *Кругликова И. Т.* Погребение IV–V вв. в д. Айвазовское // СА. – 1957. –

№ 2. – С. 254. – Рис. 1: 3; *Амброз А. К.* Хронология древностей Северного Кавказа V–VII вв. – С. 80.

¹⁰¹ *Ковалевская В. Б.* Антропоморфные амулеты VI–IX вв. на Северном Кавказе. – С. 43–50.

¹⁰² *Приходнюк О. М., Шовкопляс А. М., Ольговская С. Я., Струина Т. А.* Мартыновский клад. – С. 76.

¹⁰³ Див. примітку № 6.

¹⁰⁴ *Седов В. В.* Славяне и иранцы в древности // История, культура, этнография и фольклор славянских народов / VIII международный съезд славистов: Загреб – Любляна, сент. 1978 г. – М., 1978. – С. 227–240; *Седов В. В.* Происхождение и ранняя история славян. – М., 1979. – С. 97–100.

¹⁰⁵ *Щеглова О. А.* “Тайна пляшущих человечков” и “следы невиданных зверей”. – С. 51, 52.

¹⁰⁶ *Брайчевский М. Ю., Березовец Д. Т.* К истории древнеславянского ювелирного ремесла // КСИИМК. – 1954. – Вып. 53. – С. 23–28.

¹⁰⁷ *Русанова И. П.* Славянские древности VI–IX вв. – С. 10–12, 69, 73. – Табл. 17: 12; 21: 1–5.

¹⁰⁸ *Баран В. Д.* Ранні слов’яни між Дністром і Прип’яттю. – С. 190. – Рис. 62: 1.

¹⁰⁹ Там само. – С. 151. – Рис. 36: 1.

¹¹⁰ *Русанова И. П.* Славянские древности VI–IX вв. – С. 69. – Табл. 17: 11.

¹¹¹ *Баран В. Д.* Ранні слов’яни між Дністром і Прип’яттю. – С. 35, 42, 148. – Рис. 11: 4–5; 15: 2; 35: 7.

¹¹² *Русанова И. П.* Славянские древности VI–IX вв. – С. 70. – Табл. 18: 6.

¹¹³ *Баран В. Д.* Ранні слов’яни між Дністром і Прип’яттю. – С. 190. – Рис. 62: 4; *Баран В. Д.* Слов’янське поселення середини I тисячоліття нашої ери біля села Теремці на Дністрі. – К., 2008. – С. 125. – Табл. XLV: 8.

¹¹⁴ *Русанова И. П.* Славянские древности VI–IX вв. – С. 70. – Табл. 18: 3.

¹¹⁵ Там само. – С. 61. – Табл. 16.

¹¹⁶ *Баран В. Д.* Слов’янське поселення середини I тисячоліття нашої ери... – С. 114. – Табл. XXXIII: 10.

¹¹⁷ *Приходнюк О. М.* Пеньковская культура. – С. 21.

¹¹⁸ Там само. – С. 101, 113, 123. – Рис. 30: 12; 42: 1; 52: 1.

¹¹⁹ *Горюнов Е. А.* Ранние этапы истории славян Днепровского Левобережья. – Ленинград, 1981. – С. 116. – Рис. 39: 1–3.

¹²⁰ Там само. – С. 130. – Рис. 55: 14–16.

¹²¹ *Горюнов Е. А.* Ранние этапы истории славян... – С. 132. – Рис. 57: 5–6.

¹²² *Терпиловский Р. В.* Колочинская культура // Археология Украинской ССР. – К., 1986. – Т. 3. – С. 167–172.

¹²³ *Падин В. А.* Древности VI–VII вв. н. э. в окрестностях Трубчевска // Раннесредневековые славянские древности. – Ленинград, 1974. – С. 140, 146. – Рис. 2: 3–4, 6–8; 5: 5, 7, 9; *Поболь Л. Д.* Древности середины и третьей четверти I тыс. н. э. в Белорусском Поднепровье // Раннесредневековые славянские древности. – Ленинград, 1974. – С. 163, 168. – Рис. 3: 8–9; 7: 1–2.

¹²⁴ *Терпиловский Р. В.* Колочинская культура... – С. 172 – Рис. 40: 20–21.

¹²⁵ *Падин В. А.* Древности VI–VII вв. н. э. в окрестностях Трубчевска. – С. 140, 146. – Рис. 2: 5; 5: 4.

¹²⁶ *Абашина Н. С.* Ранньослов’янські житла поселення Обухів II // Археологія давніх слов’ян. – К., 2004. – С. 277–300.

¹²⁷ *Хавлюк П. И.* Раннеславянские поселения в бассейне Южного Буга // Раннесредневековые славянские древности. – Ленинград, 1974. – С. 196–209.

ПЕРІОД ПЛЕМІННИХ КНЯЗІВСТВ ТА ЇХ ОБ'ЄДНАНЬ (кінець VII – перша половина IX ст.)

¹ *Седов В. В.* Восточные славяне в VI–XIII вв. – М., 1982. – С. 90, 91.

² *Тимошук Б. О.* Слов'яни Північної Буковини. – К., 1976. – С. 82; *Тимошук Б. О.* Давньоруська Буковина. – К., 1982. – С. 82–84.

³ *Русанова И. П., Тимошук Б. А.* Древнерусское Поднестровье. – Ужгород, 1981. – С. 36–46; *Тимошук Б. О.* Давньоруська Буковина (X – перша половина XIV ст.). – К., 1982. – С. 38–46; 121–130.

⁴ *Кучера М. П.* Слов'яно-руські городища VIII–XIII ст. між Саном і Сіверським Дінцем. – К., 1999. – С. 56–61.

⁵ *Козюба В. К.* Городище на Старокиївській горі // Стародавній Іскоростень і слов'янські гради VIII – X ст. – К., 2004. – С. 139–150.

⁶ Славяне Юго-Восточной Европы... – С. 255.

⁷ *Тимошук Б. О.* Давньоруська Буковина (X – перша половина XIV ст.). – К., 1982. – С. 123–127.

⁸ Там само. – С. 129, 130; 132–134.

⁹ *Русанова И. П., Тимошук Б. А.* Кодын – славянское поселение V–VIII вв. на р. Прут. – С. 35, 36.

¹⁰ *Хавлюк П. И.* О начальном этапе развития раннеславянского ремесла... – С. 230, 231.

¹¹ *Малеєв Ю. М.* Язичницьке капище на березі Роставиці // ВКУ: Серія історії. – 1975. – С. 76, 79.

¹² *Малеєв Ю. М.* Язичницьке капище на березі Роставиці. – С. 76–80.

¹³ *Сегал Д. М.* Мифологические изображения у индейцев северо-западного побережья Канады // Ранние формы искусства. – М., 1972. – С. 329–330, 344, 347; Мифы народов мира: Энциклопедия. – М., 1980. – Т. 1. – С. 398–406.

¹⁴ *Щеглова О. А.* О двух группах “древностей антов” в Среднем Поднепровье. – С. 176–179, 199–204. – Рис. 8–13.

¹⁵ *Приходнюк О. М.* Пастырське городище. – С. 151. – Рис. 45: 1.

¹⁶ *Макаренко Н. Е.* Материалы по археологии Полтавской губ. // Тр. ПУАК. – 1908. – Вып. V. – С. 9–13. – Табл. II: 1; *Корзухина Г. Ф.* Русские клады IX–XIII вв. – М.; Ленинград, 1954. – С. 79–80. – Табл. I: 5.

¹⁷ *Березовець Д. Т.* Харівський скарб // Археологія. – 1952. – Вип. VI. – С. 110, 111. – Табл. I: 1; *Приходнюк О. М., Хардаєв В. М.* Харивський клад // *Archeoslavica*. – Kraków, 1998. – 3. – С. 243–278; *Приходнюк О. М.* Пастырське городище. – С. 175. – Рис. 71: 1, 2. – Фото 25: 1, 2.

¹⁸ *Родинкова В. Е.* Об одной группе украшений Пастырского городища. – С. 79, 83. Близькі аналоги названим фібулам відомі серед знахідок північнокавказького аланського могильника Пісчанка (VIII ст.) (див.: [Артамонов М. И.] Славяне и болгары в Поднепровье. – С. 519).

¹⁹ *Родинкова В. Е.* Об одной группе украшений Пастырского городища. – С. 71. – Рис. 5: 6–18.

²⁰ *Приходнюк О. М.* Пастырське городище. – С. 39, 58, 149, 223. – Рис. 43: 1; 74: 1. – Фото 29.

²¹ Древности Приднепровья. – К., 1901. – Вып. IV. – С. 19. – Табл. VI: 191 [Собрание Б. И. и В. И. Ханенко]; [Брайчевський М. Ю.] Мистецтво стародавніх східних слов'ян // ІУМ: У 6 т. – К., 1966. – С. 125, 126. – [Іл.] 92; *Корзухина Г. Ф.* Клады и случайные находки вещей круга “древностей антов”... – С. 392, 632. – Табл. 42: 11. Підвіски у вигляді пари протом верблюдів (?) відомі в спад-

ку тих-таки носіїв салтівської культури. Одначе вони мають мало спільного з надніпрянською пам'яткою (див.: *Флерова В. Е.* Образы и сюжеты мифологии Хазарии. – Иерусалим; М., 2001. – С. 43–53).

²² *Березовець Д. Т.* Харівський скарб. – С. 114–115; *Приходнюк О. М.* Пастирське городище. – С. 177. – Рис. 73: 4, 6–8; *Щеглова О. А.* О двух группах “древностей антов” в Среднем Поднепровье. – С. 200. – Рис. 9: 2; [*Жаров Г. В., Терпиловський Р. В.*] Скарб срібних прикрас VIII століття з Андріяшівки на Сулі. – К., 2004. – С. 2–7.

²³ *Григорьев А. В.* Северская земля в VIII – начале XI века по археологическим данным. – Тула, 2000. – С. 133–134.

²⁴ *Макаренко Н. Е.* Материалы по археологии Полтавской губ. – С. 9–13. – Табл. II.

²⁵ *Березовець Д. Т.* Харівський скарб. – С. 116, 117. – Табл. IV: 5, 7.

²⁶ *Березовець Д. Т.* Харівський скарб. – С. 114, 117. – Табл. IV: 9–11; *Приходнюк О. М.* Пастирське городище. – С. 140, 176. – Рис. 34: 8; 72: 1, 4, 8.

²⁷ *Приходнюк О. М.* Пастирське городище. – С. 139, 159, 161, 162, 163. – Рис. 33: 9; 54: 1; 56: 3–5; 57: 3–6; 58: 1–2; ін.

²⁸ Там само. – С. 140, 149, 161, 162, 163, 178. – Рис. 34: 9; 43: 2; 56: 1–2; 57: 1–2; 58: 3–4; 74: 3.

²⁹ *Ляпушкин И. И.* Городище Новотроицкое. – М.; Ленинград, 1958. – С. 26, 28, 325, 326. – Рис. 13. – Табл. ХСІ; ХСІІ:15; [*Жаров Г. В., Терпиловський Р. В.*] Скарб срібних прикрас VIII століття... – С. 2, 3, 5.

³⁰ *Березовець Д. Т.* Харівський скарб. – С. 112. – Табл. II: 1, 2; III: 1, 2; *Айбабин А. И.* К вопросу о происхождении сережек пастырского типа // СА. – 1973. – № 3. – С. 65, 70–71. – Рис. 2; *Приходнюк О. М.* Підвіски й сережки з Пастирського городища // ПУ. – 2006. – Спецвипуск. – С. 28–33.

³¹ *Березовець Д. Т.* Харівський скарб. – С. 112. – Табл. II: 1, 2; III: 1, 2; *Приходнюк О. М.* Пастирське городище. – С. 43, 44, 208, 243. – Рис. 53: 5. – Фото 12: 9.

³² *Приходнюк О. М.* Пастирське городище. – С. 42, 151, 208. – Рис. 45: 9. – Фото 12: 6.

³³ *Березовець Д. Т.* Харівський скарб. – С. 112, 113, 114. – Табл. II: 3, 4; III: 3, 4; *Приходнюк О. М.* Пастирське городище. – С. 43, 44, 208, 243. – Рис. 53: 5. – Фото 12: 9.

³⁴ *Приходнюк О. М.* Пастирське городище. – С. 157. – Рис. 52: 3.

³⁵ Там само. – С. 148, 149, 151, 152, 153, 154, 156, 157, 158, 241, 243. – Рис. 42: 8; 43: 3; 45: 7, 8, 9, 12, 13; 46: 4; 47: 1–6; 48: 3, 4; 51; 52: 1–7; 53: 1, 2, 6–8. – Фото 49; 52.

³⁶ *Fettich N.* Archäologische Studien zur Geschichte der späthunnischen Metal-kunst // Archaeologia Hungarica. – 1951. – S. 32. – Tafel. III: 10–13; *Svoboda B.* Poklad byzantskeho kovotepce v Zemianskem Vrbovku // РА. – 1953. – S. 39. – Obr. 4, 10, 15–20; *Айбабин А. И.* К вопросу о происхождении сережек пастырского типа. – С. 63, 66, 67. – Рис. 1: 29; 3: 18; *Приходнюк О. М.* Підвіски й сережки з Пастирського городища. – С. 30–31.

³⁷ *Айбабин А. И.* К вопросу о происхождении сережек пастырского типа. – С. 67–68.

³⁸ *Приходнюк О. М.* Підвіски й сережки з Пастирського городища – С. 31–32.

³⁹ *Березовець Д. Т.* Харівський скарб. – С. 109, 110, 118.

⁴⁰ *Приходнюк О. М.* Технологія виробництва та витоки ювелірного стилю металевих прикрас Пастирського городища // Археологія. – 1994. – № 3. – С. 65, 66, 67–69. – Рис. 1: 2, 3; 2: 4. Щоправда, досі не виявлено штамів (Там само. – С. 69).

- ⁴¹ *Приходнюк О. М.* Версия Нестора о расселении славян из Подунавья... – С. 66–67, 77 та ін.; *Приходнюк О. М.* Технологія виробництва та витоки ювелірного стилю... – С. 74–75.
- ⁴² *Приходнюк О. М.* Підвіски й сережки з Пастирського городища. – С. 31.
- ⁴³ *Приходнюк О. М.* Технологія виробництва та витоки ювелірного стилю... – С. 68, 70. – Рис. 6: 6, 9; *Приходнюк О. М.* Пастирське городище. – С. 138, 157, 158, 243. – Рис. 32: 8; 52: 2; 53: 1, 2. – Фото 52; *Приходнюк О. М.* Підвіски й сережки з Пастирського городища. – С. 30, 31. – Рис. 2.
- ⁴⁴ *Флерова В. Е.* Образы и сюжеты мифологии Хазарии. – С. 41–42. – Рис. 6: 6–11.
- ⁴⁵ *Хавлюк П. И.* Раннеславянские поселения Семенки и Самчинцы... – С. 335, 336. – Рис. 14: 3; *Седов В. В.* Восточные славяне в VI–XIII вв. – С. 26, 70. – Табл. IV: 1.
- ⁴⁶ *Приходнюк О. М.* Пастирське городище. – С. 47–49.
- ⁴⁷ Там само. – С. 48, 160, 207. – Рис. 55: 5. – Фото 11: 8.
- ⁴⁸ Там само. – С. 47–48, 169, 213. – Рис. 64: 1, 3; Фото 18: 1, 2.
- ⁴⁹ Там само. – С. 48, 169, 213. – Рис. 64: 2, 4–8. – Фото 18: 3–8.
- ⁵⁰ *Березовець Д. Т.* Харівський скарб. – С. 116, 117, 118. – Табл. IV: 1, 2.
- ⁵¹ Там само. – С. 116, 117. – Табл. IV: 3.
- ⁵² *Айбабин А. И.* Могильники VIII – начала X вв. в Крыму // МАИЭТ. – 1993. – Вып. III. – С. 122, 369. – Рис. 4: 1–4, 10; *Айбабин А. И.* Этническая история византийского Крыма. – С. 177. – Рис. 77: 4, 5, 7, 8.
- ⁵³ *Приходнюк О. М.* Версия Нестора о расселении славян из Подунавья... – С. 71.
- ⁵⁴ *Григорьев А. В.* Северская земля в VIII – начале XI века... – С. 125–126.
- ⁵⁵ *Щеглова О. А.* О двух группах “древностей антов” в Среднем Поднепровье. – С. 178.
- ⁵⁶ *Рябина С. С.* Древнерусский ювелирный убор. – С.Пб., 2005. – С. 28–29, 35.
- ⁵⁷ Там само. – С. 22–23, 28
- ⁵⁸ *Даркевич В. П.* К истории торговых связей Древней Руси // КСИА. – 1974. – № 138. – С. 95; *Рябина С. С.* Древнерусский ювелирный убор. – С. 29.
- ⁵⁹ *Рябина С. С.* Древнерусский ювелирный убор. – С. 35.
- ⁶⁰ *Русанова И. П.* Славянские древности VI–IX вв. – С. 75. – Табл. 23: 7.
- ⁶¹ Там само. – С. 69. – Табл. 23: 8.
- ⁶² Там само. – С. 66. – Табл. 14: 11.
- ⁶³ *Баран В. Д.* Ранні слов'яни між Дністром і Прип'яттю. – С. 38, 158. – Рис. 13: 2; 40: 1.
- ⁶⁴ *Приходнюк О. М.* Пеньковская культура. – С. 107, 118, 123–125. – Рис. 36, 47, 52–54.
- ⁶⁵ *Горюнов Е. А.* Ранние этапы истории славян Днепровского Левобережья. – С. 71–81, 126. – Рис. 50; *Приходнюк О. М.* Археологічні пам'ятки Середнього Придніпров'я VI–IX ст. н. е. – К., 1980. – С. 47–56. – Рис. 28–33.
- ⁶⁶ *Приходнюк О. М.* Ранньосередньовічне слов'янське поселення на р. Рось // Дослідження з слов'яно-руської археології. – К., 1976.
- ⁶⁷ *Приходнюк О. М.* Археологічні пам'ятки Середнього Придніпров'я... – С. 58. – Рис. 35: 1.
- ⁶⁸ *Приходнюк О. М.* Пастирське городище. – С. 60–69. – Рис. 75–95.
- ⁶⁹ Там само. – С. 60.
- ⁷⁰ Там само. – С. 63–69.
- ⁷¹ Там само. – С. 60, 61. – Рис. 75–79.
- ⁷² Там само. – С. 60, 61. – Рис. 80, 5; 81, 1, 3; 83, 1–2.

ПЕРІОД РАННЬОЇ РУСИ ТА ІНШИХ КНЯЗІВСТВ (друга половина IX – кінець X ст.)

¹ Андрощук Ф. О. Нормани і слов'яни у Подесенні (Моделі культурної взаємодії доби раннього середньовіччя). – К., 1999. – С. 12, 61–69.

² Орлов Р. С. Некоторые особенности формирования древнерусского художественного ремесла // Новые памятники древней и средневековой художественной культуры. – К., 1982. – С. 163–174; Орлов Р. С. Художественная культура городов “Русской земли” в IX–XI вв. // Тр. V МКСА. – 1988. – Т. II. – С. 115–120; Андрощук Ф. О. Нормани і слов'яни у Подесенні... – С. 18–24.

³ Оригінальний латинський текст має назву “*Descriptio civitatum et regionum ad septentrionalem plagam Danubii*”, що означає “Опис міст та земель на північ від Дунаю”. Аналіз документа та коментарі до нього див.: Назаренко А. В. Русь і Германия в IX–XI вв. // Древнейшие государства Восточной Европы. 1991. – М., 1994. – С. 35–61.

⁴ Херрман И. Ruzzi. Forsderen liudi. Fresiti. К вопросу об исторических и этнографических основах “Баварского Географа” (первая половина IX в.) // Древности восточных славян. – М., 1988. – С. 163–169.

⁵ Тихомиров М. Н. Древнерусские города. – С.Пб., 2008. – С. 29, 30.

⁶ Козюба В. К. Городище на Старокиївській горі. – С. 149–150.

⁷ Толочко П. П. Киев и Чернигов в IX–XIII вв. // Чернигов и его округа в IX–XIII вв. – К., 1988. – С. 15, 16.

⁸ Коваленко В. П. Основные этапы развития древнего Чернигова // Чернигов и его округа... – С. 26, 27.

⁹ Коринный Н. Н. Переяславская земля. X – первая половина XIII века. – К., 1992. – С. 144–146.

¹⁰ Тимошук Б. О. Давньоруська Буковина (X – перша половина XIV ст.). – К., 1982. – С. 38–46; 121–130.

¹¹ Там само. – С. 65–68, 99.

¹² Відейко М. Ю., Терпиловський Р. В., Петрашенко В. О. Давні поселення України. – К., 2005. – С. 118, 119.

¹³ Корчинський О. До питання про типологію оборонних укріплень городищ Верхнього Подністрів'я VIII – початку XIV ст. // Фортеця. – С. 246.

¹⁴ Корчинський О. Городище в с. Стільське на Львівщині (Короткий підсумок досліджень) // ЗНТШ. – 2007. – Т. 253. – С. 490–510.

¹⁵ Кучинко М. М. Древний город Владимир на Волыни // Древнерусский город (Материалы Всесоюзной археологической конференции, посвященной 1500-летию города Киева). – К., 1984. – С. 67–69.

¹⁶ Терський С. Княже місто Володимир. – Л., 2010. – С. 31–33, 59–72.

¹⁷ Сагайдак М. А. О конструкциях погребальных комплексов Киевщины и Черниговщины IX–XI вв. // Чернигов и его округа... – С. 127–129.

¹⁸ Петрухин В. Я. Славяне, варяги и хозары на юге Руси. К проблеме формирования территории древнерусского государства // Древнейшие государства на территории СССР: Материалы и исследования. 1987. – М., 1989. – С. 117–124.

¹⁹ Там само.

²⁰ Тимошук Б. О. Давньоруська Буковина... – С. 48, 49.

²¹ Відейко М. Ю., Терпиловський Р. В., Петрашенко В. О. Давні поселення України. – С. 122–124.

²² Сагайдак М. А. Давньокиївський Поділ. – К., 1991. – С. 88–96.

²³ У цьому зв'язку актуальною видається гіпотеза М. Брайчевського стосовно київської забудови XI–XIII ст. (див.: [Брайчевський М. Ю.] Рядовий міщанський будинок у Києві XI–XIII ст. // *Брайчевський М. Ю.* Вибрані твори. – К., 1999. – С. 452; *Дьяченко А. Г.* О характере жилищно-хозяйственной архитектуры и планировке Донецкого городища в IX – начале XX вв. // *Археология славянского Юго-Востока.* – Воронеж, 1991. – С. 37–43).

²⁴ Там само. – С. 42.

²⁵ *Сагайдак М. А.* Давньокиївський Поділ. – С. 88–96.

²⁶ *Сергеева М. С.* До реконструкції меблів часів Київської Русі // *Археологія.* – 1994. – № 1. – С. 48–60.

²⁷ *Тимошук Б. О.* Давньоруська Буковина... – С. 46–49.

²⁸ ПВЛ. – К., 1990. – С. 82.

²⁹ *Толочко П. П.* Древний Киев. – К., 1976. – С. 25–31.

³⁰ *Кілієвич С. Р.* До питання про будівельну справу в Києві в X ст. // *Археологія Києва.* – К., 1979. – С. 11–18.

³¹ *Харламов В. А.* Исследования каменной монументальной архитектуры Киева X–XIII вв. // *Археологические исследования Киева 1978–1983 гг.* – К., 1985. – С. 108.

³² *Русанова И. П.* Языческое святилище на р. Гнилопять под Житомиром // *Культура древней Руси.* – М., 1966. – С. 233–237; *Русанова И. П.* Славянские древности VIII–IX вв... – С. 24, 36, 37, 93. [Е1–25].

³³ *Рыбаков Б. А.* Язычество древней Руси. – М., 1987. – С. 213–223.

³⁴ *Тимошук Б. А.* Об археологических признаках восточнославянских городищ-святищ // *Древние славяне и Киевская Русь.* – К., 1989. – С. 74–83.

³⁵ *Тимошук Б. А., Русанова И. П.* Славянские святилища на среднем Днестре и в бассейне Прута // *СА.* – 1983. – № 24. – С. 161–164; *Тимошук Б. А.* Восточнославянская община VI–X вв. н. э. – М., 1990. – С. 45, 46.

³⁶ *Тимошук Б. О.* Слов'яни Північної Буковини. – К., 1976. – С. 84–89; *Тимошук Б. А., Русанова И. П.* Славянские святилища на среднем Днестре и в бассейне Прута. – С. 170–172; *Тимошук Б. А.* Восточнославянская община VI–X вв. н. э. – С. 52, 53.

³⁷ *Тимошук Б. А., Русанова И. П.* Славянские святилища на среднем Днестре и в бассейне Прута. – С. 164–166.

³⁸ Там само. – С. 165.

³⁹ *Кухаренко Ю. В.* Средневековые памятники Полесья. – М., 1961. – С. 31, 32; *Русанова И. П.* Культурные места и языческие святилища славян VI–XIII вв. // *РА.* – 1992. – № 4. – С. 51, 59; *Русанова И. П., Тимошук Б. А.* Языческие святилища древних славян. – М., 1993. – С. 99.

⁴⁰ ПВЛ. – С. 78.

⁴¹ Там само. – С. 132.

⁴² *Толочко П. П., Боровський Я. Є.* Язичницьке капище в “городі” Володимира // *Археологія Києва.* – К., 1979. – С. 3–10.

⁴³ *Гамченко С. С.* Розкопки 1926 року в Києві (давніша садиба Трубецького) // *Коротке звітження Всеукраїнського археологічного комітету за 1926 рік.* – К., 1926. – С. 80, 81.

⁴⁴ Безсумнівність язичницького походження цієї пам'ятки визнавав Б. Рыбаков. На його думку, дві видовжені «пелюстки», приєднані до східної грані прямокутника фундаментів, з'єднувалися між собою, утворюючи щось подібне до апсиди, що охоплювала масивний дерев'яний стовп фігури Перуна, який посідає в композиції центральне положення. Кам'яні фігури інших антропоморфних божеств розташовувалися на чотирьох “пелюстках”, приєднаних до корот-

ких сторін прямокутника фундаменту. Дослідник вважав, що окрема яма, заповнена щебенем та плінфою, яка містилася при північно-західному куті, відзначає місце встановлення фігури шостого божества – Симаргла, що не мав подоби людини, а зображався у вигляді крилатого пса. Він гадав, що перед киянином, котрий стояв перед капищем із західного боку, розгорталася ціла космогонічна система: центральне місце відводилося Перуну; ліворуч стояли божества неба (Стрибог), землі (Мокош) та рослинної животворної сили (Семаргл); праворуч, на південь від Перуна, – божества світла/блага (Дажбог) та сонця (Хорс). Така композиція відповідала столичному, загальнодержавному статусу пантеону, зведеному князем Володимиром (див.: *Рыбаков Б. А.* Язычество древней Руси. – С. 428–433).

⁴⁵ *Клейн Л. С.* «Святылища» языческой Руси? // Живая старина. – М., 1998. – С. 5–7; *Клейн Л. С.* Воскресение Перуна. К реконструкции восточноевропейского язычества. – С.Пб., 2004. – С. 160–164.

⁴⁶ *Рыдзевская Е. А.* Древняя Русь и Скандинавская в IX–XIV вв. (Материалы и исследования). – М., 1978. – С. 34.

⁴⁷ *Тимошук Б. О.* Слов'яни Північної Буковини V–IX ст. – С. 87, 88.

⁴⁸ Існування в населення східноєвропейських теренів узагальнених зображень на зразок герм засвідчує арабський мандрівник X ст. Ібн-Фадлан у своєму описі святилища русів на Волзі: “Підійдуть [руси. – Р. З.] до високої, віткнутої в землю колоди, яка має личину, схожу на людське обличчя, а навколо неї (колоди) менші зображення...” (див.: *Ковалевский А. П.* Книга Ахмеда Ибн-Фадлана о его путешествии на Волгу в 921–922 гг.: Статьи, переводы и комментарии. – Х., 1956. – С. 142).

⁴⁹ *Тимошук Б. О.* Слов'яни Північної Буковини V–IX ст. – С. 91, 92.

⁵⁰ ПВЛ. – С. 132.

⁵¹ Під варягами розуміємо носіїв надбалтійського етнокультурного середовища як норманів, так і західних слов'ян (див.: *Трухачев Н. С.* Попытка локализации Прибалтийской Руси на основании сообщений современников в западноевропейских и арабских источниках X–XIII вв. // Древнейшие государства на территории СССР: Материалы и исследования. 1980 год. – М., 1981. – С. 171).

⁵² ПВЛ. – С. 132.

⁵³ *Киртичников А.* Что мы знаем достоверного о личных божествах славян. – С. 56; *Трухачев Н. С.* Попытка локализации Прибалтийской Руси... – С. 171.

⁵⁴ *Абаев В. И.* Скифо-европейские изогласы. – М., 1965. – С. 115–117.

⁵⁵ *Аничков Е. В.* Язычество и древняя Русь. – С.Пб., 1914. – С. 341. Див. також: *Ковалівський А.* Зв'язки зі Сходом та сходознавство у Києві й Наддніпрянщині в середні віки // Східний світ. – 1995–1996. – № 2–№ 1 [6, 7]. – С. 152, 153.

⁵⁶ *Тревер К. В.* Сэнмурв-Паскудж. – Ленинград, 1937; *Абаев В. И.* Скифо-европейские изогласы. – С. 116.

⁵⁷ *Иванов В. В., Топоров В. Н.* Славянские языковые моделирующие семиотические системы (древний период). – М., 1965. – С. 26, 29.

⁵⁸ *Гальковский Н. М.* Борьба христианства с остатками язычества в древней Руси. – Х., 1916. – Т. I. – С. 33; *Тревер К. В.* Сэнмурв-Паскудж; *Абаев В. И.* Скифско-европейские изогласы. – С. 116.

⁵⁹ *Иванов В. В., Топоров В. Н.* Славянские языковые моделирующие семиотические системы (древний период). – М., 1965. – С. 39.

⁶⁰ *Hensel W.* Wczesnośredniowieczna figurka czterotwarzowego bóstwa z Wolińca // Slovenska archeologia. – 1978. – Roč. XXVI. – Čis. 1. – S. 13–15. – Rys. 1–2;

Filipowiak W. Wolińska kačina // Z otchłani wieków. – 1979. – R. XLV. – Nr 2. – S. 110, 111, 114, 115. – Rys. 5–7.

⁶¹ *Георгиев П.* Изображение на четирилично славянско божество от Преслав // *Археология. – София, 1984. – № 1. – С. 16–29. – Обр. 1–3.*

⁶² *Гроздилов Г. П.* Раскопки в Старой Ладоге в 1948 г. // *СА. – 1950. – XIV. – С. 163, 164. – Рис. 4: 4–6; 17: 2; Колчин Б. А.* Новгородские древности. Резное дерево. – М., 1971. – С. 42–44. – Рис. 17. – Табл. 33: 3, 4, 6, 7; 34; 35; 36: 1; 42: 1, 4, 5; *Лаушкин К. Д.* Деревянная фигурка антропоморфного существа из Старой Ладоги // *Фольклор и этнография Русского Севера. – Ленинград, 1973. – С. 250–279; Аleshковский П. М.* Языческий амулет-подвеска из Новгорода // *СА. – 1980. – № 4. – С. 284–287.* Див. також: *Панова Т. Д.* О назначении мелкой деревянной антропоморфной скульптуры X–XIV вв. // *СА. – 1989. – № 2. – С. 88–95.*

⁶³ З літератури відомо лише про знахідку 1701 року на території давнього дитинця Чернігова срібного “ідола”, з якого згодом виготовили царські врата для Борисоглібського собору. Але про характер, а отже, й походження цієї знахідки науці нічого певного не відомо, oprіч того, що імовірний хімічний склад металу “ідола” тяжіє до металу давньоруських прикрас Правобережжя. Р. Орлов висловив припущення щодо античного походження цього “ідола” (див.: *Орлов Р. С.* “Тмутороканський болван” “Слова о полку Ігоревім” // *Старожитності Південної Русі / Матеріали III історико-археологічного семінару «Чернігів і його округа в IX–XIII ст.»: Чернігів, 15–18 трав. 1990 р. – Чернігів, 1993. – С. 1.*

⁶⁴ *Пушкина Т. А.* Бронзовый идол из Черной Могилы // *ВМУ. Серия 8: История. – 1984. – № 3. – С. 86, 87.*

⁶⁵ *Андрощук Ф. О.* Нормани і слов’яни у Подесенні... – С. 88.

⁶⁶ *Орлов Р. С.* О времени возникновения государственных ювелирных мастерских // *Древнерусский город. – К., 1984. – С. 92–94.*

⁶⁷ *Орлов Р. С.* Деякі особливості художньої культури Києва у X ст. // *Археология Киева: дослідження і матеріали. – К., 1979. – С. 18–22; Орлов Р. С.* Некоторые особенности формирования древнерусского художественного ремесла // *Новые памятники древней и средневековой художественной культуры. – К., 1982. – С. 163–174.*

⁶⁸ *Андрощук Ф. А., Зоценко В. Н.* О времени и обстоятельствах появления норманнов в междуречье Днепра и Десны // *Русский сборник. – Брянск, 2002. – С. 4–6.*

⁶⁹ *Андрощук Ф. О.* Нормани й слов’яни у Подесенні... – С. 49, 50. – Рис. 26, 27–29; *Каргер М. К.* Древний Киев. – М.; Ленинград, 1958. – Т. I. – С. 209, 211, 218. – Рис. 45. – Табл. XXIX; XXX.

⁷⁰ *Лебедев Г. С.* Эпоха викингов в Северной Европе и на Руси. – С.Пб., 2005. – С. 318.

⁷¹ *Footе P. G., Wilson D. M.* Wikingowie. – Warszawa, 1975. – S. 286–290; *Лебедев Г. С.* Эпоха викингов в Северной Европе. Историко-археологические очерки. – Ленинград, 1985. – С. 129, 130; *Славяне и скандинавы. – М., 1986. – С. 32, 33.*

⁷² *Footе P. G., Wilson D. M.* Wikingowie. – S. 283–286; *Лебедев Г. С.* Эпоха викингов в Северной Европе. – С. 128, 129; *Славяне и скандинавы. – С. 32, 33.*

⁷³ *Лебедев Г. С.* Эпоха викингов в Северной Европе. – С. 128–130; *Лебедев Г. С.* Эпоха викингов в Северной Европе и на Руси. – С. 316–318, 320.

⁷⁴ *Андрощук Ф. О.* Нормани й слов’яни у Подесенні. – С. 49, 50. – Рис. 30.

⁷⁵ *Каргер М. К.* Древний Киев. – С. 206, 209, 219. – Табл. XXVI: 2 з, д; XXVIII.

⁷⁶ *Каргер М. К.* Древний Киев. – С. 180, 181. – Табл. XXII; *Андрощук Ф., Панченко М., Ковалюх М.* До передісторії спорудження Десятинної церкви. (Хронологічний аналіз поховальних комплексів) // Церква Богородиці Десятинна в Києві: До 1000-ліття освячення. – К., 1996. – С. 43.

⁷⁷ *Каргер М. К.* Древний Киев. – С. 172, 218. – Табл. XV. Подібний тип оформлення демонструє дрібніша кругла фібула (пряжка?) з трьома рельєфними ведмежими масками, розміщеними по колу, що походить із с. Сахнівка Київської області (див.: [Антонович В.] Древности Приднепровья. Эпоха славянская (V–XIII в.). – К., 1902. – Вып. V. – С. 34. – Табл. XVIII: 304).

⁷⁸ *Каргер М. К.* Древний Киев. – С. 189, 190. – Рис. 36.

⁷⁹ *Лебедев Г. С.* Эпоха викингов в Северной Европе. – С. 128, 129.

⁸⁰ *Footo P. G., Wilson D. M.* Wikingowie. – S. 286. – Il. 34.

⁸¹ *Footo P. G., Wilson D. M.* Wikingowie. – S. 290–292. – Il. 37; 38; *Лебедев Г. С.* Эпоха викингов в Северной Европе. – С. 130.

⁸² *Андрощук Ф. О.* Нормани й слов'яни у Подесенні... – С. 50, 51, 53. – Рис. 34.

⁸³ Там само. – С. 50, 51. – Рис. 33.

⁸⁴ *Андрощук Ф. А., Зоценко В. Н.* О времени и обстоятельствах появления норманнов в междуречье Днепра и Десны. – С. 5.

⁸⁵ *Андрощук Ф. О.* Нормани й слов'яни у Подесенні... – С. 51, 53. – Рис. 36.

⁸⁶ Там само. – С. 47, 48, 54.

⁸⁷ Там само. – С. 47. – Рис. 23.

⁸⁸ *Андрощук Ф. О.* Нормани й слов'яни у Подесенні... – С. 47, 48, 49. – Рис. 25; *Андрощук Ф. А., Зоценко В. Н.* О времени и обстоятельствах появления норманнов в междуречье Днепра и Десны. – С. 4, 10. Див. також: *Зоценко В.* Наконечники ножен мечей типа I: 2-R. Paulsen в Южной Руси // НЗУІ. – Переяслав-Хмельницький, 2005. – Вып. 16. – С. 63–72.

⁸⁹ *Ширинский С. С.* Курганы полян в с. Седнев // АО 1967 г. – М., 1968. – С. 239, 240; *Андрощук Ф. О.* Нормани й слов'яни у Подесенні... – С. 48.

⁹⁰ [Антонович В.] Древности Приднепровья... – С. 30. – Табл. XIV: 206.

⁹¹ Порівняймо наконечники піхов мечів: зі збірки Б. і В. Ханенків (див.: [Антонович В.] Древности Приднепровья... – С. 30. – Табл. XIV: 206), із княжого поховання XI ст. в Десятинній церкві Києва (див.: *Каргер М. К.* Княжеское погребение XI в. в Десятинной церкви // КСИИМК. – 1940. – IV. – С. 12–20; *Каргер М. К.* Древний Киев. – С. 378. – Табл. XLII).

⁹² Порівняймо, наприклад, наконечник (XI ст.?) із головою козулі (?), що походив з території Київської губернії і зберігався в приватному музеї Б. і В. Ханенків (див.: [Антонович В.] Древности Приднепровья. – С. 30. – Табл. XIV: 206).

⁹³ *Кирпичников А. Н.* Древнерусское оружие. – М.; Ленинград, 1966. – Вып. 1: Мечи и сабли IX–XIII вв. – С. 84, 133. – Табл. XIII; *Андрощук Ф. А., Зоценко В. Н.* О времени и обстоятельствах появления норманнов в междуречье Днепра и Десны. – С. 7.

⁹⁴ *Кирпичников А. Н.* Древнерусское оружие. – С. 84, 133. – Табл. XIII.

⁹⁵ *Arte T. J.* La Suède et l'Orient. – Upsala, 1914; *Андрощук Ф. А., Зоценко В. Н.* О времени и обстоятельствах появления норманнов в междуречье Днепра и Десны. – С. 6.

⁹⁶ *Каргер М. К.* Древний Киев. – С. 180. – Табл. XX: 2 б.

⁹⁷ *Dekan J. Vel'ká Morava.* – Bratislava, 1976. – S. 265. – Il. 148.

⁹⁸ *Каргер М. К.* Древний Киев. – С. 180. – Табл. IX: 1; *Dekan J. Vel'ká Morava.* – Il. 138; 139.

⁹⁹ Порівняймо також орнаментацию обкладки устя піхов шаблі з поховання угорського вельможі ІХ ст., відкритого на околиці с. Коробчине Дніпропетровської обл. (див.: *Приходнюк О. М., Чурилова Л. М.* Коштовності із с. Коробчино на Дніпропетровщині // *Археологія*. – 2001. – № 1. – С. 96–105).

¹⁰⁰ *Петрухин В. Я.* Дохристианские древности: По археологическим материалам IV–X века // *ИРИ*. – М., 2007. – Т. 1. – С. 66.

¹⁰¹ *Лелеков Л. А.* Искусство Древней Руси и Восток. – М., 1978. – С. 91, 124.

¹⁰² *Каргер М. К.* Древний Киев. – Т. I. – С. 169, 170, 171. – Табл. XIV.

¹⁰³ *Артамонов М. И.* История хазар. – С. 317. – [Ил.].

¹⁰⁴ *Орлов Р. С.* Некоторые особенности формирования древнерусского художественного металла. – С. 166–169. – Рис. 1; 3; 4; *Орлов Р. С.* Среднеднепровская традиция художественной металлообработки в X–XI вв. // *Культура и искусство средневекового города*. – М., 1984. – С. 34–35, 37.

¹⁰⁵ *Орлов Р. С.* Некоторые особенности формирования древнерусского художественного металла. – С. 167, 168. – Рис. 1; 2: 2.

¹⁰⁶ *Даркевич В. П.* Художественный металл Востока VIII–XIII вв. – С. 172. – Табл. 56: 2, 4; *Орлов Р. С.* Некоторые особенности формирования древнерусского художественного металла. – С. 168.

¹⁰⁷ *Петрухин В. Я.* Начало этнокультурной истории Руси IX–XI веков. – Смоленск, 1995. – С. 179–194; та ін.

¹⁰⁸ *Постникова М. М., Мишуков Ф. Я.* Изделия из драгоценных металлов // *Русское декоративное искусство от древнейшего периода до XVIII в.* – М., 1962. – Т. 1. – С. 336.

¹⁰⁹ [*Антонович В.*] Древности Приднепровья. – С. 35. – Табл. XVII: 374; Славяне и скандинавы. – [Ил. цвет.]15.

¹¹⁰ *Петрухин В. Я.* Начало этнокультурной истории Руси IX–XI веков. – С. 183–193.

¹¹¹ *Рыбаков Б. А.* Древности Чернигова // *МИА*. – 1949. – Т. I: Материалы и исследования по археологии древнерусских городов. – С. 48. – Рис. 20; *Редина Є. Ф., Росохацький О. А.* До вивчення гунських старожитностей Північно-Західного Причорномор'я // *Археологія*. – 1994. – № 3. – С. 153, 154. – Рис. 1: 3; 2.

¹¹² *Чернецов А. В.* О языческой дружинной культуре Черниговщины // *Чернигов и его округа...* – С. 147.

¹¹³ Там само.

¹¹⁴ *Чернецов С.* О языческой дружинной культуре Черниговщины. – С. 147.

¹¹⁵ *Каргер М. К.* Древний Киев. – С. 170. – Табл. XIII; *Орлов Р. С.* Деякі особливості художньої культури Києва у X ст. // *Археологія Києва: дослідження і матеріали*. – К., 1979. – С. 18, 19. – Рис. 2.

¹¹⁶ *Андрощук Ф. А.* Нормани й слов'яни в Подесенні... – С. 61–70; *Андрощук Ф. А., Зоценко В. Н.* О времени и обстоятельствах появления норманнов в междуречье Днепра и Десны. – С. 8, 9.

¹¹⁷ Ідеться про знахідку бракованого відливу фібули перехідного типу вендельського періоду Б-655 у майстерні IX–X ст. на Земляному городищі Старої Ладogi (див.: *Киртичников А. Н.* Производственный комплекс IX в. из раскопок Старой Ладogi // *Ладога и ее соседи в эпоху средневековья*. – С.Пб., 2002. – С. 239; *Лебедев Г. С.* Эпоха викингов в Северной Европе и на Руси. – С. 320).

¹¹⁸ *Звиздецкий Б. А.* О происхождении и датировке бронзовой зооморфной бляшки из Искоростеня // *Славяно-русское ювелирное дело и его истоки*. – С. 191, 192.

¹¹⁹ [*Антонович В.*] Древности Приднепровья. – С. 35. – Табл. XVII: 374.

¹²⁰ *Лесман Ю. М.* Восточноевропейские реплики скандинавских подвесок с зооморфными изображениями // Славяно-русское ювелирное дело и его истоки. – С. 87, 88.

¹²¹ *Гупало К. М., Івакін Г. Ю., Сагайдак М. А.* Дослідження київського Подолу (1974–1975 рр.) // Археологія Києва: Дослідження і матеріали. – К., 1979. – С. 47–49. – Рис. 7–10; *Гупало К. Н., Івакин Г. Ю.* О ремесленном производстве на Киевском Подоле // СА. – 1980. – № 2. – С. 205–208. – Рис. 2; 3; *Сагайдак М. А.* Давньоруський Поділ: Проблеми топографії, стратиграфії, хронології. – К., 1991. – С. 92–94. – Рис. 48; 49.

¹²² *Комар А. В.* Предсалтовский и раннесалтовский горизонты Восточной Европы (вопросы хронологии) // Vita antiquae. – К., 1999. – № 2. – С. 130. – Табл. 4.

¹²³ *Гупало К., М., Івакін Г. Ю., Сагайдак М. А.* Дослідження київського Подолу (1974–1975 рр.). – С. 49; *Гупало К. Н., Івакин Г. Ю.* О ремесленном производстве на Киевском Подоле. – С. 210, 211. – Рис. 6; *Орлов Р. С.* Некоторые особенности формирования древнерусского художественного металла. – С. 171, 172. – Рис. 6: 1–3.

¹²⁴ Із західноруської редакції «Хронографа» XVI ст. відомо, що князь Святослав після переможного походу на Хозарію і в'ятичів 965 року «многих [полонених. – Р. З.] приведе к Киеву, а на прочих дань возложи» (див.: ПСРЛ. – Т. 22. – Ч. II. – С. 163, 164; *Поляк А. Н.* Новые арабские материалы позднего средневековья о Восточной и Центральной Европе // Восточные источники по истории народов Юго-Восточной и Центральной Европы. – М., 1964. – С. 43). Серед історичної топоніміки Подолу відома назва «козарє», яка, за здогадами дослідників, могла лишитися від хозарської торгової колонії (див.: *Гупало К. М., Івакін Г. Ю., Сагайдак М. А.* Дослідження київського Подолу (1974–1975 рр.). – С. 49).

¹²⁵ *Корзухина Г.Ф.* Русские клады IX–XIII вв. – М.; Ленинград, 1954. – С. 65. – Рис. 12. – Табл. V; *Каргер М. К.* Древний Киев. – Т. I. – С. 121, 122, 167–168. – Табл. IV. – Рис. 22: 1.

¹²⁶ *Каргер М. К.* Древний Киев. – С. 121, 122. – Табл. IV.

¹²⁷ Там само. – С. 65.

¹²⁸ Там само.

¹²⁹ *Лінка-Геппенер Н. В.* Копіївський скарб // Археологія. – К., 1948. – Т. II. – С. 182–188. – Табл. I–IV.

¹³⁰ *Корзухина Г. Ф.* Русские клады IX–XIII вв. – С. 64, 85; *Гупало В. Д.* Берестянські курганні могильники кінця X–XII ст. – Л., 2007; *Терський С.* Культурні впливи Великої Моравії на землі давньої України (за археологічними матеріалами Галичини й Волині) // Треті «Ольжині читання»: Пліснеськ, 31 трав. 2008 р. – Л., 2009. – С. 15.

¹³¹ [*Толстой И. и Кондаков Н.*] Русские древности в памятниках искусства. – С.Пб., 1897. – Вып. V: Курганные древности и клады домонгольского периода. – С. 64, 65, 67, 68. – [Ил.]64–67; *Гуцин А. С.* Памятники художественного ремесла древней Руси X–XIII вв. – М.; Ленинград, 1938. – С. 64–66. – Рис. 20–24. – Табл. XI; *Корзухина Г.Ф.* Русские клады IX–XIII вв. – М., Ленинград, 1954. – С. 85.

¹³² *Корзухина Г.Ф.* Русские клады IX–XIII вв. – С. 64, 65.

¹³³ *Мельник Е. Н.* Раскопки в земле Лучан, произведенные в 1897–1899 гг. // Тр. XI АС в Киеве. – М., 1901. – Т. I. – С. 506–511, 540–542. – Табл. VIII; *Грушевський М.* Історія України-Руси. – К., 1991 (1905). – Т. 1: I–X ст. – С. 266; *Корзухина Г. Ф.* Русские клады IX–XIII вв. – С. 73.

¹³⁴ *Мезенцева Г. Г.* Древньюоруське місто Родень. Княжа гора. – [К.], 1966. – С. 89. – Табл. VIa; XIa; XII.

¹³⁵ Отчет археологической комиссии за 1914 год. – М., 1916. – С. 10. – Рис. 4–6; *Корзухина Г. Ф.* Русские клады IX–XII вв. – С. 84, 85, 86–67. – Табл. VI: 6–11; VII: 1, 3; VIII: 9, 15, 21, 28, 30; *Хавлюк П. І.* Науковий звіт про дослідження археологічних пам'яток на Південному Побужжі експедицією Вінницького педінституту 1991 р. // НА ІА НАНУ. – Ф. е. 1991/175, арк. 13; Раритети Вінницького обласного краєзнавчого музею. – Вінниця, 2007. – С. 70–73. За спостереженням Г. Корзухіної, речі зі скарбу із с. Денис поблизу Переяслава-Хмельницького позначені рисами переважно вже XI ст., що властиво скарбам значно північніших районів Східної Європи (див.: *Корзухина Г. Ф.* Русские клады IX–XII вв. – С. 38).

¹³⁶ *Седов В. В.* Восточные славяне в VI–XIII вв. – М., 1982. – С. 95, 96. – Карта 11.

¹³⁷ *Лінка-Генпенер Н. В.* Копиївський скарб. – С. 182–188. – Табл. I–IV; *Корзухина Г. Ф.* Русские клады IX–XII вв. – С. 84.

¹³⁸ *Хавлюк П. І.* Науковий звіт про дослідження археологічних пам'яток на Південному Побужжі... – Арк. 13; Раритети... – С. 71.

¹³⁹ *Брайчевський М. Ю.* Походження Русі. – К., С. 97–99, 102, 136, 138, 140–144; Славяне Юго-Восточной Европы в предгосударственный период. – К., 1990. – С. 311–314.

¹⁴⁰ *Kostrzewski J.* Kultura prapolska. – Warszawa, 1962. – S. 157–160, 320, 396, 397. – [Rys.] 122, 123, 287, 314; *Dekan J.* Vel'ká Morava. – Il. 128, 129, 138–143, 148, 152, 157–158, 162–164, 167–170; *Хроповский Б.* К проблеме возникновения и развития специализированного ремесла в Великой Моравии // Великая Моравия. Ее историческое и культурное значение. – М., 1985. – С. 133, 134.

¹⁴¹ Воднораз деякі польські автори, а за ними і німецькі (І. Херман), додають східні прототипи, паралелі зі східними виробами і традиції (мусульманські). Тип радимичьких скроневиx променистиx кілець свого часу Б. Рыбаков виводив із прототипів «арабського кола» (див.: *Рыбаков Б. А.* Радимичи // Праці Археологічної Комісії Беларускай Акадэміі навук. – Менск, 1932. – Т. III. – С. 89, 90).

¹⁴² *Приходнюк О. М.* Пастирське городище. – С. 41–43

¹⁴³ *Рябцева С. С.* Древнерусский ювелирный убор. – С.Пб., 2005. – С. 75–77.

¹⁴⁴ *Гавлик Л.* Государство и держава мораван (К вопросу о месте Великой Моравки в политическом и социальном развитии Европы) // Великая Моравия. Ее историческое и культурное значение. – М., 1985. – С. 100, 101.

¹⁴⁵ *Седов В. В.* Избранные труды: Славяне: Историко-археологическое исследование. Древнерусская народность: Историко-археологическое исследование. – М., 2005. – С. 540–544.

¹⁴⁶ *Григорьев А. В.* Северская земля в VIII – в начале XI века по археологическим данным. – Тула, 2000. – С. 123, 133, 134. – Рис. 44: 14; *Ляпушкин И. И.* Городище Новотроицкое. О культуре восточных славян в период сложения Киевского государства. – М.; Ленинград, 1958. – С. 26. – Рис. 13. – Табл. ХСІ [МИА, № 74].

¹⁴⁷ *Ляпушкин И. И.* Городище Новотроицкое. – С. 26, 30. – Рис. 13; 16: 2. – Табл. ХСІ.

¹⁴⁸ *Григорьев А. В.* Некоторые замечания по поводу украшений роменской культуры // Материалы историко-археологического семинара “Чернигов и его округа в IX–XIII вв.”. Чернигов, 26–28 сент. 1988. – К., 1990. – С. 53; *Григорьев А. В.* Северская земля в VIII – в начале XI века по археологическим данным. – С. 133–137.

¹⁴⁹ Григорьев А. В. Северская земля в VIII – в начале XI века по археологическим данным. – С. 126, 127, 130, 131. Див. також: Ляпушкин И. И. Городище Новотроицкое. – С. 24, 26, 27. – Рис. 12; 13; 16: 2; 85: 5. – Табл. ХСІ; ХСІІ: 17; Макаренко Н. Е. Материалы по археологии Полтавской губ.: Находка 1905 г. в Полтаве // Тр. ПУАК. – 1908. – Вып. V. – С. 5–9. – Рис. 1: 2; in.

¹⁵⁰ Соловьева Г. Ф. Семилучевые височные кольца // Древняя Русь и славяне. – М., 1978. – С. 175, 177. – Рис. 3: 3; Шинаков Е. А. Классификация и культурная атрибуция лучевых височных колец // СА. – 1980. – № 3. – С. 115, 123; Григорьев А. В. Северская земля в VIII – в начале XI века по археологическим данным. – С. 125–130; Петрухин В. Я. Дохристианские древности: по археологическим материалам IV–X века. – С. 53.

¹⁵¹ Макаренко Н. Е. Материалы по археологии Полтавской губернии. – Табл. I: 2; Корзухина Г. Ф. Русские клады IX–XIII вв. – С. 79.

¹⁵² Шинаков Е. А. Классификация и культурная атрибуция лучевых височных колец. – С. 123–125; Григорьев А. В. Северская земля в VIII – в начале XI века по археологическим данным. – С. 132.

¹⁵³ Ця думка підтверджується, за спостереженням Г. Соловйова, фактом паралельного існування в сіверян поряд з променистими ще й S-подібних кілець. Останні використовувалися на всій території Сіверського племінного об'єднання, але найбільша концентрація їх спостерігалася в південній частині регіону, що межувала з полянськими землями Лівобережжя (див.: Соловьева Г. Ф. Семилучевые височные кольца. – С. 177, 178).

¹⁵⁴ Григорьев А. В. Некоторые замечания по поводу украшений роменской культуры // Материалы историко-археологического семинара “Чернигов и его округа в IX–XIII вв.”... – С. 53, 54; Григорьев А. В. Северская земля в VIII – в начале XI века по археологическим данным. – С. 137, 138.

¹⁵⁵ Григорьев А. В. Некоторые замечания по поводу украшений роменской культуры. – С. 51, 54; Григорьев А. В. Северская земля в VIII – в начале XI века по археологическим данным. – С. 124.

¹⁵⁶ Русанова И. П., Тимошук Б. А. Языческие святилища в древних славян. – Рис. 57: 1.

¹⁵⁷ Звіздецький Б. А., Петраускас А. В., Пільгуй В. І. Нові дослідження стародавнього Іскоростеня // Стародавній Іскоростень і слов'янські гради. – К., 2004. – С. 78, 83. – Рис 20: 1.

¹⁵⁸ Як певний відповідник іскоростеньському зразку, В. Петрухін називає скроневі семипроменеві кільця X ст., прикрашені антитетичними композиціями з дрібними фігурами двох пташок, що виявлені на городищі Супрути під Тулою (РФ) (див.: Петрухин В. Я. Дохристианские древности: по археологическим материалам IV–X века. – С. 53, 54). Однак така паралель є, вочевидь, досить віддаленою.

¹⁵⁹ Близькою іконографічною паралеллю цьому зооморфному зображенню з теренів України виступає рельєф птаха на одній з капітелей Борисоглібського собору в Чернігові (див. статтю Є. Архипової “Скульптура і архітектурний декор” у цьому томі).

¹⁶⁰ [Толтой И. и Кондаков Н.] Русские древности в памятниках искусства... – С. Пб., 1897. – Вып. V: Курганные древности и клады домонгольского периода. – С. 97, 139.

¹⁶¹ Звіздецький Б. А., Петраускас А. В., Пільгуй В. І. Нові дослідження стародавнього Іскоростеня. – С. 70, 72. – Рис. 16: 1.

¹⁶² Dekan J. Vel'ká Morava. – II. 141. Звіздецький Б. А., Петраускас А. В., Пільгуй В. І. Нові дослідження стародавнього Іскоростеня. – С. 72.

¹⁶³ Приходнюк О. М. Пастирське городище. – С. 139, 151, 156–158. – С. Рис. 33: 5; 45: 8, 9; 51: 1, 3, 5, 7; 52: 1, 5, 7; 53: 7, 8; ін.; Жилина Н. В. Височные украшения славяно-русского убора: византийское влияние и собственные традиции // Музейні читання / Матеріали наук. конф. “Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки”, 11–13 груд. 2006 р. – К., 2007. – С. 86, 87. – Рис. 1: 6, 14, 15, 16.

¹⁶⁴ Звіздецький Б. А., Петраускас А. В., Пільгуй В. І. Нові дослідження стародавнього Іскоростеня. – С. 72.

¹⁶⁵ Насправді ця форма імітує багатоскладову підвіску з кількох коштовних чи напівкоштовних каменів різної величини й форми, нанизаних на один стержень. Багато варіацій скроневиx кілець з такими видовженими підвісками відомо серед старожитностей Великої Моравії (див.: *Dekan J. Vel'ká Morava*. – S. 262. – П. 68–73). Воднораз подібне наслідування в металі відпрацювали самі наддунайські майстри (див.: Там само. – S. 259. – П. 22).

¹⁶⁶ Звіздецький Б. А., Петраускас А. В., Пільгуй В. І. Нові дослідження стародавнього Іскоростеня. – С. 83, 85. – Рис. 20: 3.

¹⁶⁷ *Dekan J. Vel'ká Morava*. – S. 259. – П. 22.

¹⁶⁸ Звіздецький Б. А., Петраускас А. В., Пільгуй В. І. Нові дослідження стародавнього Іскоростеня. – С. 78, 79, 85. – Рис. 18: 9; 20: 2.

¹⁶⁹ Там само. – С. 81, 85. – Рис. 19: 1–5.

¹⁷⁰ Там само. – С. 81, 85. – Рис. 19: 1.

¹⁷¹ Мурашева В. В. Древнерусские ременные наборные украшения (X–XIII вв.) – М., 2000. – С. 44. – Рис. 60: 1В-1, 1В-2.

¹⁷² Мурашева В. В. Древнерусские ременные наборные украшения... – С. 37. – Рис. 44: 1А, 1.

¹⁷³ Звіздецький Б. А., Петраускас А. В., Пільгуй В. І. Нові дослідження стародавнього Іскоростеня. – С. 79, 85. – Рис. 18: 10. Б. Звіздецький добавив у ній подобу ведмежої голови (див. також: *Звіздецький Б. А. О происхождении и датировке бронзовой зооморфной бляшки из Искоростеня // Славяно-русское ювелирное дело и его истоки: Междунар. науч. конф, посвященная 100-летию со дня рождения Гали Федоровны Корзухиной*. – С. 191, 192). Утім, іконографічні форми аналізованого виробу позбавлені достатньо впізнаваних деталей морди як названого, так і будь-якого іншого звіра, зокрема задекларованих «мигдалеподібних очей», аби можна було з упевненістю розгледіти в цьому виробі конкретний зооморфний мотив. Попри всю узагальненість і стилізацію форм аналізованої аплікації, її загальний обрис, а також концентрична мигдалеподібна форма по центру однозначно в'яжуть її із бляшками фітоморфного вигляду.

¹⁷⁴ Мурашева В. В. Древнерусские ременные наборные украшения... – С. 30, 46, 86. – Рис. 33: 2А; 34: e-1, e-2; 63: а).

¹⁷⁵ Звіздецький Б. А., Ремех І. А., Петраускас А. В., Сирко А. В. Ювелирное производство в древнем Искоростене IX – первой половины X вв. – С. 63–65.

¹⁷⁶ Питання східного імпульсу в мистецькій традиції древлян лишається до кінця не з'ясованим, адже більшість знахідок, що несуть східні риси (підвіска з дирхема, ремінна гарнітура), виявлені на площі оборонних споруд Іскоростенського городища № 1 (див.: *Звіздецький Б. А., Петраускас А. В., Пільгуй В. І. Нові дослідження стародавнього Іскоростеня*. – С. 81, 85. – Рис. 19: 1–5.).

¹⁷⁷ Зоценко В. М. Скандинавські артефакти Південно-Західної Русі // Стародавній Іскоростень і слов'янські гради VIII–X ст. – К., 2004. – С. 87–89. – Рис. 2; Ениосова Н. В. Ажурные наконечники ножен мечей 10–11 вв. на территории Восточной Европы // История и эволюция древних вещей. – М., 1994. – С. 105, 106.

- ¹⁷⁸ *Гупало К. Н.* Подол в древнем Киеве. – К., 1982. – С. 70.
- ¹⁷⁹ *Каргер М. К.* Древний Киев. – С. 174, 176. – Табл. XVII; *Андрощук Ф., Панченко М., Ковалюх М.* До передісторії спорудження Десятинної церкви (Хронологічний аналіз поховальних комплексів). – С. 43.
- ¹⁸⁰ *Foote P. G., Wilson D. M.* Wikingowie. – S. 284, 285. – II. 48.
- ¹⁸¹ *Колчин Б. А.* Новгородские древности. Резное дерево. – С. 14. – Табл. 1: 16–22.
- ¹⁸² *Беляшевский Н. Ф.* Курган-могилка на территории Киева // АЛЮР. – 1903. – № 6. – С. 357–361; *Каргер М. К.* Древний Киев. – С. 194, 195. – Рис. 40; *Бліфельд Д. І.* Давньоруські пам'ятки Шестовиці. – С. 83, 84.
- ¹⁸³ Стан збереженості цієї знахідки – незадовільний, а тому скласти повне уявлення про характер її художнього оздоблення не вдається.
- ¹⁸⁴ *Каргер М. К.* Древний Киев. – С. 144–145. – Табл. VI: 3; VII: 5.
- ¹⁸⁵ *Гупало К. Н.* Подол в древнем Киеве. – С. 104.
- ¹⁸⁶ *Андрощук Ф. О.* Нормани й слов'яни у Подесенні. – С. 91. – Рис. 60.
- ¹⁸⁷ *Каргер М. К.* Древний Киев. – С. 158, 159; *Моця О. П.* Населення південно-руських земель IX–XIII ст. (За матеріалами некрополів). – К., 1993. – С. 98, 99; ін.
- ¹⁸⁸ *Ивакин Г. Ю., Степаненко Л. Я.* Раскопки в северо-западной части Подола в 1980–1982 гг. // Археологические исследования Киева 1978–1983 гг. – К., 1985. – С. 92, 94. – Рис. 15.
- ¹⁸⁹ *Флерова В. У.* Резная кость юго-востока Европы IX–XII веков: искусство и ремесло. По материалам Саркела-Белой Вежи из коллекции Государственного Эрмитажа. – СПб., 2001. – Рис. 47: 1, 3; 48: 7; 50; 52: 1–6; 51: 3; 63.
- ¹⁹⁰ *Ивакин Г. Ю., Иоаннисян О. М.* Перші підсумки вивчення Десятинної церкви у 2005–2007 рр. // Дньєслово. – К., 2008. – С. 205. – Рис. 13: 1.
- ¹⁹¹ *Сергеева М. С.* Древнерусская зооморфная резная кость Среднего Поднепровья // Славяно-русское ювелирное дело и его истоки / Междунар. науч. конф., посвященная 100-летию со дня рождения Г. Ф. Корзухиной: Тез. докл. Санк-Петербург, 10–15 апреля 2006 г. ... – СПб., 2006. – С. 112, 113.
- ¹⁹² *Каргер М. К.* Древний Киев. – Т. I. – С. 144. – Табл. VI: 1–2.
- ¹⁹³ *Андрощук Ф. О.* Нормани й слов'яни у Подесенні... – С. 43. – Рис. 20.
- ¹⁹⁴ *Бліфельд Д. І.* Давньоруські пам'ятки Шестовиці. – С. 85, 196, 200, 206. – Табл. VII: 2; XI: 9; XVII: 10.
- ¹⁹⁵ *Петрашенко В. А.* Городище Монастирєк VIII–X вв. в свете новых исследований // Земли Южной Руси в IX–XIV вв. – К., 1985. – С. 78, 79. – Рис. 8: 10.
- ¹⁹⁶ *Толочко П. П., Боровський Я. Є.* Язичницьке капище в «городі» Володимира. – С. 3, 4, 7, 9. – Рис. 6.
- ¹⁹⁷ *Бліфельд Д. І.* Давньоруські пам'ятки Шестовиці. – С. 83, 140, 141. – Рис. 21.
- ¹⁹⁸ *Андрощук Ф. О.* Нормани й слов'яни в Подесенні... – С. 52, 53. – Рис. 38, 39.
- ¹⁹⁹ *Foote P. G., Wilson D. M.* Wikingowie. – S. 290–292. – II. 36, 37. – Rys. 53.
- ²⁰⁰ *Arne T. J.* Skandinavische Holzkammer – grabber aus der Wilkinggerzeit in Ukraine // Acta Archaeologica. – Kobenhavn, 1931. – Т. II. – Вур. 3. – S. 297; *Бліфельд Д. І.* Давньоруські пам'ятки Шестовиці. – С. 83.
- ²⁰¹ *Рыбаков Б. А.* Древности Чернигова // МИА. – 1949. – № 11. – С. 36, 37. – Рис. 11.
- ²⁰² *Максимов Е. В., Петрашенко В. А.* Славянские памятники у с. Монастирєк на Среднем Днепре. – К., 1988. – С. 34. – Рис. 26: 2–3.

²⁰³ Максимов Е. В., Петрашенко В. А. Славянские памятники у с. Монастирѣк... – С. 53. – Рис. 45: 5; Петрашенко В. О. Слов'янська кераміка VIII–IX ст. Правобережжя Середнього Подніпров'я. – К., 1992. – С. 67. – Рис. 22: 9.

²⁰⁴ Михайлина Л. Слов'яни VIII–IX ст. між Дніпром і Карпатами. – К., 2007. – С. 18. – Рис. 7: 13.

²⁰⁵ Петрашенко В. О. Слов'янська кераміка VIII–IX ст. ... – С. 64–65. – Рис. 20: 5; 21: 3; Максимов Е. В., Петрашенко В. А. Славянские памятники у с. Монастирѣк ... – С. 58. – Рис. 51: 2; Михайлина Л. Слов'яни VIII–IX ст. між Дніпром і Карпатами. – С. 24. – Рис. 12: 28; Звіздецький Б. А., Петраускас А. В., Польгуй В. І. Нові дослідження стародавнього Іскоростеня // Стародавній Іскоростень і слов'янські гради VIII–X ст. – К., 2004. – С. 51–71.

²⁰⁶ Петрашенко В. О. Слов'янська кераміка VIII–IX ст... – С. 68. – Рис. 23: 7.

²⁰⁷ Пеняк С. І. Ранньослов'янське і давньоруське населення Закарпаття VIII–XIII ст. – К., 1980. – С. 80. – Рис. 39.

²⁰⁸ Сухобоков О. В. Славянские древности последней четверти I тыс. н. э. Днепроовского Левобережья (волынцевская и роменская культуры) // Археология Украинской ССР. – К., 1986. – Т. 3. – С. 197.

²⁰⁹ Слід зазначити, що питання датування роменської кераміки і загалом роменської культури є надзвичайно дискусійним (див.: Комар А. В., Сухобоков О. В. Городище “Монастырище” и древнерусский Ромен: проблема приемственности // Стародавній Іскоростень і слов'янські гради VIII–X ст. – К., 2004. – С. 164–172).

ЯЗИЧНИЦЬКІ ОСЕРЕДКИ ВЕРХНЬОЇ НАДДНІСТРЯНЩИНИ (X – перша половина XIII ст.)

¹ Брайчевський М. Ю. Утвердження християнства на Русі. – К., 1988. – С. 37–76, 115–165; Рапов О. М. Русская церковь в IX – первой трети XII в. Принятие христианства. – М., 1988. – С. 77–101, 208–254.

² Регель В. Учредительная грамота Пражской епархии // Сборник статей по славяноведению, составленный и изданный учениками В. И. Ламанского. – С.Пб., 1883. – С. 319.

³ ПВЛ. – К., 1990. – С. 182.

⁴ Гальковский Н. Борьба христианства с остатками язычества в древней Руси // Записки Императорского Московского археологического института. – 1913. – XVIII. – С. 77.

⁵ Майоров А. В. Великая Хорватия: этногенез и ранняя история славян Прикарпатского региона. – С. 62–79, 155–179.

⁶ Ловмянский Г. Религия славян и ее упадок (VI–XII вв.). – С.Пб., 2003. – С. 135–188; Назаренко А. В. Древняя Русь и славяне (историко-филологические исследования). – М., 2009. – С. 298–314. [Древнейшие государства Восточной Европы. 2007 год].

⁷ Поміж дослідників не сформовано єдиної думки щодо останнього рубежу функціонування язичницьких святилиць Медоборів. Згідно з позицією В. Шиманського, яку поділяв Л. Клейн, тутешні культові центри проіснували,

щонайбільше, до рубежу X–XI ст. (див.: *Szymański W. Posąg ze Zbrucza i jego otoczenie. Lata badań, lata wątpliwości // Przegląd archeologiczny. – Warszawa, 1996. – 44. – S. 110–116; Клейн Л. С. Воскрешение Перуна: К реконструкции восточнославянского язычества. – С.Пб., 2004. – С. 205–207, 211, 212). Натомість І. Русанова й Б. Тимошук воліли говорити про початок/першу половину XIII ст. (див.: *Русанова И. П., Тимошук Б. О. Языческие святилища древних славян. – М., 1993. – С. 51–60*). Появу цих пам'яток окремі іноземні дослідники пов'язують з перебуванням на цій території окремих груп західних слов'янських племен (зокрема лендичів) (див.: *Szymański W. Posąg ze Zbrucza i jego otoczenie. – S. 104–110; Клейн Л. С. Воскрешение Перуна... – С. 212*). Належність лензян / лендзян до східнослов'янського світу відстоюють вітчизняні дослідники (див., наприклад: *Прицак О. Lenzen-in- Константина Порфірородного // Збірник на пошану проф. д-ра Юрія Шевельова. – Мюнхен, 1971. – С. 351–359*).*

⁸ *Русанова И. П., Тимошук Б. А. Збручское святилище (предварительное сообщение) // СА. – 1986. – № 4. – С. 98.*

⁹ *Тимошук Б. О., Русанова И. П. Збручское святилище (предварительное сообщение). – С. 90–99; Русанова И. П., Тимошук Б. О. Языческие святилища древних славян. – М., 1993. – С. 32–37.*

¹⁰ *Тимошук Б. А., Русанова И. П. Второе Збручское (Крутиловское) святилище (по материалам раскопок 1985 г.) // Древности славян и Руси. – М., 1988. – С. 81–83.*

¹¹ *Тимошук Б. А., Русанова И. П. Второе Збручское (Крутиловское) святилище. – С. 78–81.*

¹² *Тимошук Б. А. Об археологических признаках восточнославянских городищ-святилищ // Древние славяне и Киевская Русь. – К., 1989. – С. 74–83.*

¹³ Там само. – С. 81.

¹⁴ *Доба Ю. Про типологічну спадковість “довгих будівель” городищ-общинних центрів Прикарпаття VIII–XIII ст. // Наукові зошити Кафедри реставрації та реконструкції архітектурних комплексів [Державний університет “Львівська політехніка”]. – Л., 1993. – № 1. – С. 41.*

¹⁵ *Тимошук Б. А., Русанова И. П. Второе Збручское (Крутиловское) святилище. – С. 87; Тимошук Б. А. Отдельный комплекс культовых сооружений святилища Звенигород // РА. – 1996. – № 1. – С. 133–143.*

¹⁶ *Доба Ю. Про типологічну спадковість “довгих будівель” городищ-общинних центрів Прикарпаття VIII–XIII ст. – С. 41.*

¹⁷ *Тимошук Б. А. Об археологических признаках восточнославянских городищах-святилищ. – С. 75, 77, 79.*

¹⁸ *Срезневский И. И. Архитектура храмов языческих славян // Чтения в Императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете. – М., 1846; Срезневский И. И. Святилища и обряды языческого богослужения древних славян по свидетельствам современным и преданиям. – Х., 1846; Русанова И. П., Тимошук Б. А. Языческие святилища древних славян. – М., 1993. – С. 24–26.*

¹⁹ *Голубинский Е. История русской церкви. – М., 1901. – С. 241.*

²⁰ *Рыдзевская Е. А. Древняя Русь и Скандинавия в IX–XIV вв. – М., 1978. – С. 27, 34.*

²¹ *Киртчичников А. Что мы знаем достоверного о личных божествах славян // ЖМНП. – 1885. – Ч. ССХVI. – Сентябрь. – С. 56; Срезневский И. И. Збручский истукан Краковского музея // ЗИАО. – С.Пб., 1853. – Т. V. – Отд. I. – С. 170.*

²² *Русанова И. П., Тимошук Б. А.* Славянские святилища на Среднем Днестре и в бассейне Прута // СА. – 1983. – № 4. – С. 165–168; *Русанова И. П., Тимошук Б. А.* Славянские городища-святилища и языческий храм // Археологические открытия 1982 года. – М., 1984. – С. 325, 326.

²³ *Русанова И. П., Тимошук Б. А.* Славянские святилища на Среднем Днестре и в бассейне Прута // СА. – М., 1983. – № 4. – С. 165–168.

²⁴ *Русанова И. П.* Культовые места и языческие святилища славян VI–XIII вв. // РА. – М., 1992. – № 4. – С. 60–62; *Диба Ю.* Графічна реконструкція храму з ідолом (споруда 14) кінця XII – I половини XIII ст. городища-святилища “Звенигород” на Збручі // Медобори і духовна культура давніх, середньовічних слов’ян (до 150-річчя виявлення Збруцького “Святовита”): Матеріали наук. конф. (8–9 жовтня 1998 р., Гримайлів). – Л., 1998. – С. 51–56.

²⁵ *Тимошук Б.* Поганські городища-святилища Галицької Русі // Міжнародний історико-археологічний семінар «Населення Прутсько-Дністровського межиріччя та суміжних територій в другій половині I – на початку II тисячоліть н. е.». Тези доповідей та повідомлень. Чернівці, 22–24 вересня 1994 року. – Чернівці, 1994. – С. 37.

²⁶ *Бурганова М.* Русская сакральная скульптура. – М., 2003. – С. 53, 54.

²⁷ *Фаминцин А. С.* Божества древних славян. – С.Пб., 1884. – Вып. 1. – С. 138; *Рыбаков Б. А.* Язычество древних славян. – М., 1981. – С. 462, 463; *Пушик С.* Довкола Збруцького ідола // Україна. – 1983. – № 43. – С. 13, 14; *Павленко Ю. В.* Історичний розвиток слов’янського пантеону // Старожитності Русі-України. – К., 1994. – С. 179; *Забашта Р.* До генези багатоголових / багатоліччинних сакральних зображень слов’ян-язичників // Третій міжнародний конгрес українців, 26–29 серп. 1996 р.: філософія, історія культури, освіта. Доповіді та повідомлення. – Х., 1996. – С.192–197; *Забашта Р.* Нагі та вбрані боги слов’ян-язичників // Тіло в текстах культур. – К., 2003. – С. 91–95.

²⁸ *Вагнер Г. К.* Проблема жанров в древнерусском искусстве. – М., 1974. – С. 54, 63.

²⁹ *Бурганова М.* Русская сакральная скульптура. – С. 55.

³⁰ Як показує цілий ряд етнографічних матеріалів, зокрема, Росії, віруючий простолюд навіть християнських громад нерідко сприймав культові статуї за реальне втілення фізичного тіла Бога. “Переводу” скульптурних зображень у реальний вимір сприяла часто й сама величина їх у людський зріст (див.: *Бурганова М.* Русская сакральная скульптура. – С. 50, 29–50).

³¹ На це опосередковано вказує повідомлення про знахідку подібного зображення біля Гусятини (див.: *Сецинский Е.* Археологическая карта Подольской губернии // Тр. XI АС в Киеве. – М., 1901. – С. 305).

³² *Русанова И. П., Тимошук Б. О.* Языческие святилища древних славян. – С. 14, 45, 103. – Рис. 4: 2.

³³ *Алпатов М. В.* Всеобщая история искусства. – М., 1953. – Т. 3. – С. 39.

³⁴ *Артюнов С. А.* Этнографическая наука и изучение культурной динамики // Исследования по общей этнографии. – М., 1979. – С. 29.

³⁵ Там само. – С. 29, 30, 32.

МИСТЕЦТВО РУСІ-РУСЬКОЇ ЗЕМЛІ ВЕЛИКОКНЯЖОГО ПЕРІОДУ (кінець X – перша половина XIII ст.)

МІСТОБУДУВАННЯ

¹ *Тихомиров М.* Древнерусские города. – М., 1956. – С. 58–63.

² *Макаров Н.* Север и Юг Древней Руси в X – первой половине XIII века: факторы консолидации и обособления // Русь в IX–XIV веках: Взаимодействие Севера и Юга. Сб., посвящ. памяти Б. А. Рыбакова. – М., 2005. – С. 6, 7.

³ *Седов В.* Становление первых городов в Северной Руси и варяги // Раннесредневековые древности Северной Руси и ее соседей. – С.Пб., 1999. – С. 208, 209.

⁴ *Булкин В., Зоценко В.* Среднее Поднепровье и неманско-днепровский путь в IX–XI вв. // Проблемы археологии Южной Руси. – К., 1990. – С. 117–123; *Зоценко В.* Пути проникновения скандинавов в Среднее Поднепровье в IX–X вв. // Труды V Международного конгресса археологов-славистов. – К., 1987. – С. 87–93.

⁵ Средневековая Ладога. Новые археологические открытия и исследования. – Ленинград, 1985.

⁶ *Мачинский Д.* Ладога – древнейшая столица Руси и ее “ворота в Европу” // Старая Ладога – древняя столица Руси. Каталог выставки. – С.Пб., 2003. – С. 29.

⁷ *Рябинин Е.* Новые данные о “больших домах” Старой Ладоги // Старая Ладога и проблемы археологии Северной Руси. – С.Пб., 2002. – С. 15–29. Див. також огляд виробничих комплексів зі староладозьких розкопів: *Бессарабова З.* Остатки производственного сооружения древнеладожского времени // ННЗ. – Новгород, 2001. – Вып. 15. – С. 214–229.

⁸ *Янин В.* О начале Новгорода // У истоков русской государственности. – С. Пб., 2007. – С. 210, 211; ПСРЛ. – М., 1997. – Т. 1. – Стб. 60.

⁹ Гнездовский могильник. – М., 1999. – Ч. 1. – С. 129.

¹⁰ *Нефедов В.* Городища X в. и начало “окняжения” территории Смоленского Подвинья // ННЗ. – Новгород, 1998. – Вып. 12. – С. 250–259.

¹¹ *Андрощук Ф.* Нормани і слов'яни у Подесенні (моделі культурної взаємодії доби раннього середньовіччя). – К., 1999. – С. 12.

¹² *Носов В.* Труды двенадцатого викингского конгресса // Археологические вести. – 1995. – № 4. – С. 268.

¹³ ПВЛ / Пер. Д. Лихачева. – М., 1978. – С. 83.

¹⁴ *Тихомиров М.* Древнерусские города. – С. 47–51.

¹⁵ *Щапов Я.* О функциях общины в Древней Руси // Общество и государство феодальной России: Сб. статей, посвящ. 70-летию академика Л. В. Черепнина. – М., 1975. – С. 20.

¹⁶ *Бархин М.* Город: структура и композиция. – М., 1986. – С. 21.

¹⁷ Знахідки на Замковій горі, що належать до культури Прага-Корчак, представлені фрагментами кераміки, які, згідно з типологією І. Русанової, можуть бути датовані кінцем V – початком VI ст. (*Русанова І.* Славянские древности VI–IX вв. между Днестром и Западным Бугом. – М., 1973. – С. 19–22). Окрім

того, там знайдено чотири візантійські фоліси імператорів Анастасія I (491–518) та Юстиніана I (527–565) (див.: *Брайчевський М.* Коли і як виник Київ. – К., 1963. – С. 77). Це дало можливість припустити, що на цьому місці було городище, хоча жодних слідів укріплень виявити не вдалося (див.: *Толочко П.* Древний Киев. – К., 1983. – С. 29).

¹⁸ *Щеглова О.* Проблемы формирования славянской культуры VIII–X вв.: Реферат дис. ... канд. ист. наук. – Ленинград, 1987. – С. 8.

¹⁹ Антропоморфна фібула, вилита зірчаста сережка та бронзовий браслет з округлими порожнистими кінцями, укритий насічками, що виявлені на південній частині гори, репрезентують пам'ятки сахнівського типу в Києві. До них можна долучити п'ять аналогічних браслетів та візантійську монету зі східної частини гори. Г. Корзухіна вважала ці знахідки скарбом (*Корзухина Г.* Русские клады IX–XIII вв. – М.; Ленинград, 1954). За О. Щегловою, це скарби другої групи, пов'язані зі вторгненням на початку VIII ст. в район Києва кочівників перещепинської культури.

²⁰ *Козловська В.* Розкопки в Києві на горі Киселівці в 1940 р. // Археологія. – 1947. – Т. 1. – С. 145, 146.

²¹ *Комар А.* К дискуссии о происхождении и ранних фазах истории Киева // *Ruthenica*. – К., 2005. – Т. 4. – С. 127.

²² *Зоценко В.* Скандинавские старожности и топография Киева “дружинного периода” // *Ruthenica*. – К., 2003. – Т. 2. – С. 7.

²³ *Козюба В.* “Місто Володимира” у Києві: історична реальність чи історіографічний міф? // Стародавній Іскоростень і слов'янські гради. – Коростень, 2008. – Т. 1. – С. 253.

²⁴ *Сагайдак М.* Давньокиївський Поділ. – К., 1996. – С. 126, 127.

²⁵ ПСРЛ. – М., 1962. – Т. 2. – Стб. 42.

²⁶ *Сагайдак М.* Давньокиївський Поділ. – С. 126, 127.

²⁷ На основі вивчення колекції деревини з розкопок Подолу 1970–1980-х років побудовано дендрохронологічну шкалу і здійснено спробу абсолютного датування. Колекція деревини, придатної для вивчення, дала можливість скласти шкалу, що охоплює 383 роки: остання вирубка дерев, представлених у шкалі, зроблена в 1123 році, а перша – у 740-му.

²⁸ Як стверджується у працях такого напрямку, під впливом зовнішніх чинників баланс системи було порушено. Вивільнена енергія виштовхнула значні маси землі в долину, згодом система знову відновилася, але на новому рівні, що відповідав зміненим умовам. Як зазначають фахівці з геоморфології, завдяки активності зворотного від'ємного зв'язку за незмінних умов, розбалансовані геоморфологічні системи автоматично повернулися до свого попереднього стану (див.: *Поздняков А.* Динамическое равновесие в рельефообразовании. – М., 1988. – С. 6).

²⁹ *Sahaydak M.* Medieval Kiev from the Podil District // *Ruthenica*. – 2004. – Т. IV. – С. 139, 140.

³⁰ *Сагайдак М.* Нові відкриття на Подолі та деякі дискусійні питання історичної топографії середньовічного Києва // *Ант.* – К., 2005. – № 13–15. – С. 6–25.

³¹ ПСРЛ. – Т. 2. – Стб. 41, 42.

³² *Зоценко В., Тараненко С.* Відкриття дерев'яного храму XII ст. на Київському Подолі // Фортеця: Збірник заповідника “Тустань” на пошану Михайла Рожка. – Л., 2009. – С. 28.

³³ ПСРЛ. – Т. 2. – Стб. 321.

³⁴ *Сагайдак М.* Гражданская архитектура Киева домонгольского периода // *Ант.* – К., 2008. – № 19–21. – С. 21.

- ³⁵ Зоценко В. Скандинавские старожитности и топография Киева “дружинного периода” // *Ruthenica*. – К., 2003. – Т. 2. – С. 26–52.
- ³⁶ *Jansson I. Gürtel und Gürtelzubehör orientalischen Typ* // *Birka II: 2*. – Stockholm, 1986. – S. 77–108.
- ³⁷ *Свердлов М. Домонгольская Русь*. – С.Пб., 2003. – С. 326.
- ³⁸ Маршрут дороги з її залишками підтверджено авторськими розкопками 1999 року “Городця на Радуні”, неодноразово згадуваного в літописах, та розвідковими роботами на острові Муромець, під час яких виявлено залишки транспортних комунікацій.
- ³⁹ *Казаков А. Остерський Городець (етапи формування міста). Святий Михайло Чернігівський та його доба*. – Чернігів, 1996. – С. 92, 93.
- ⁴⁰ *Толочко П. Древняя Русь*. – К., 1987. – С. 84–87.
- ⁴¹ *Боровський Я., Сагайдак М. Археологические исследования верхнего Киева в 1978–1982 гг.* – К., 1985. – С. 51, 52.
- ⁴² *Чантурия Ю. Градостроительное искусство Беларуси второй половины XVI – первой половины XIX в.* – Минск, 2005. – С. 38.
- ⁴³ *Сагайдак М. Нові дані про укріплення “міста Ярослава” // Фортеця: Збірник заповідника “Густань”... – С. 271.*
- ⁴⁴ Там само. – С. 268.
- ⁴⁵ ПСРЛ. – М., 1962. – Т. 1. – Стб. 301.
- ⁴⁶ Там само. – Т. 2. – Стб. 300.
- ⁴⁷ Там само. – Стб. 160.
- ⁴⁸ Там само. – Стб. 482.
- ⁴⁹ *Сагайдак М. Давньокіївський Поділ*. – С. 25.
- ⁵⁰ *Сагайдак М. Храм, знайдений на київському Подолі // Україна. Наука і культура*. – К., 2004. – Вип. 32. – С. 194, 195.
- ⁵¹ *Богуславський С. Україно-руські пам’ятки XI–XVIII ст. про князів Бориса і Гліба*. – К., 1928. – С. 36.
- ⁵² *Абрамович Д. Жития святых мучеников Бориса и Глеба и службы им // Памятники древнерусской литературы*. – Пг, 1916. – Вып. 2. – С. 16, 17.
- ⁵³ *Шахматов А. История древнерусского летописания*. – С.Пб., 2001. – С. 47–50.
- ⁵⁴ *Поппэ А. О зарождении культа святых Бориса и Глеба и о посвященных им произведениях // Russia Mediaevalis*. – 1995. – № 8. – С. 28–68.
- ⁵⁵ ПСРЛ. – С.Пб., 1908. – Т. 2. – Стб. 223.
- ⁵⁶ Там само. – Стб. 548.
- ⁵⁷ Там само. – Стб. 200.
- ⁵⁸ *Янин В. Междукняжеские отношения в эпоху Мономаха и “Хождения игумена Даниила” // ТОДРЛ*. – М.; Ленинград, 1961. – Т. XVI. – С. 117.
- ⁵⁹ Термін уперше застосував визначний французький історик Фернан Бродель для членування світового простору в праці “*Le Temps du Monde. Civilisation materielle, economie et capitalisme, XV–XVIII siecle*” (Paris, 1979. – Т. 3).
- ⁶⁰ *Бродель Ф. Время мира*. – М., 1992. – Т. 3. – С. 18.
- ⁶¹ ПСРЛ. – Т. 1. – Стб. 69.
- ⁶² Там само. – Т. 2. – Стб. 223.
- ⁶³ *Аулих В. Раскопки в древнем Галиче // Археологические открытия 1972 г.* – М., 1973. – С. 254, 255.
- ⁶⁴ *Крип’якевич І. Галицько-Волинське князівство*. – К., 1984. – С. 85.
- ⁶⁵ *Макаров Н. Север и Юг Древней Руси в X – первой половине XIII века: факторы консолидации и обособления // Русь в IX–XIV веках... – С. 6.*
- ⁶⁶ *Томашевский А. Изучение системы заселения Овручской волости в Овручском проекте // Сельская Русь в IX–XVII вв.* – М., 2008. – С. 50–58.

⁶⁷ Там само. – С. 69.

⁶⁸ *Сагайдак М., Хомайко Н., Вергун О.* Стародавній Іскоростень і слов'янські гради. – Коростень, 2008. – С. 137–146.

⁶⁹ *Сагайдак М.* Давньокиївський Поділ. – С. 115–120.

⁷⁰ *Толочко О.* Князь в Древней Руси: власть, собственность, идеология. – К., 1992. – С. 21.

⁷¹ *Тихомиров М.* Древнерусские города. – С. 19, 20.

КУЛЬТОВА ДЕРЕВ'ЯНА АРХІТЕКТУРА

¹ ПВЛ. – М., 1997. – Ч. I. – С. 38, 235.

² *Остромыслинский Е.* Исследования о древней киевской церкви св. Ильи. – К., 1830; *Толочко П.* Древний Киев. – К., 1976. – С. 46, 47; *Гупало К.* Подол в древнем Киеве. – К., 1982. – С. 33–36.

³ ПВЛ. – Ч. I. – С. 180.

⁴ *Раппопорт П.* Древнерусская архитектура. – М., 1993. – С. 18–27.

⁵ *Забелин И.* Русское искусство. Черты самобытности в древнерусском зодчестве. – М., 1900. – С. 84; *Брунов Н.* К вопросу о самостоятельных чертах русской архитектуры X–XII вв. // Вестник АН СССР. – 1944. – № 6. – С. 121–123.

⁶ *Абрамович Д.* Жития св. мучеников Бориса и Глеба. – Пг, 1916. – С. 55.

⁷ *Брунов Н.* К вопросу о некоторых связях русской архитектуры с зодчеством южных славян // Архитектурное наследство. – М., 1952. – С. 122; *Воронин Н.* К характеристике древнейшего зодчества восточных славян // КСИИМК. – М., 1947. – Вып. XVI. – С. 98–101; *Воронин Н.* Зодчество Киевской Руси // ИРИ. – М., 1953. – Т. I. – С. 118; *Асеев Ю., Максимов П.* Каменное зодчество конца X – первой половины XI в. // ВИА: В 12 т. – Ленинград; М., 1966. – Т. 3. – С. 528, 529; *Максимов П.* Творческие методы древнерусских зодчих. – М., 1975. – С. 12.

⁸ *Воронин Н.* К характеристике древнейшего зодчества восточных славян. – С. 102.

⁹ *Брунов Н.* К вопросу о самостоятельных чертах русской архитектуры X–XII вв. – С. 44–67; *Брунов Н.* Киевская София – древнейший памятник русской архитектуры // ВВ. – 1950. – Т. 3. – С. 154–200; *Воронин Н.* У истоков русского национального зодчества (Из истории зодчества периода феодальной раздробленности XI–XV вв.) // Ежегодник Института истории искусств. – М., 1952. – С. 276–279.

¹⁰ *Тихомиров М.* Список русских городов дальних и ближних // Исторические записки. – М., 1952. – Т. 40. – С. 218, 219.

¹¹ *Комеч А.* Построение вертикальной композиции Софийского собора в Киеве // СА. – 1968. – № 3. – С. 232–238; *Комеч А.* Роль княжеского заказа в построении Софийского собора в Киеве // Древнерусское искусство: Художественная культура домонгольской Руси. – М., 1972. – С. 55–59; *Комеч А.* Древнерусское зодчество конца X – начала XII в. Византийское наследие и становление самостоятельной традиции. – М., 1987. – С. 230, 231; *Штендер Г.* Архитектура Новгородской земли XI–XIII веков. – Ленинград, 1984. – С. 4, 5; *Раппопорт П.* Зодчество Древней Руси. – Ленинград, 1986. – С. 29.

¹² *Таранушенко С.* Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної України. – К., 1976. – С. 9, 10, 332.

¹³ *Логвин Г.* О деревянном зодчестве домонгольской Руси // Средневековая Русь. – М., 1976. – С. 151–159.

¹⁴ Раппопорт П. Данилов // КСИА. – 1971. – Вып. 125. – С. 86.

¹⁵ Тимошук Б. Давньоруська Буковина. – К., 1982. – С. 140.

¹⁶ Иоаннисян О. Новые исследования одного из памятников галицкого зодчества XII века // СА. – 1983. – № 1. – С. 237–239.

¹⁷ Томенчук Б. Исследование летописного Василева // Археологические открытия 1977 г. – М., 1978. – С. 413.

¹⁸ Тимошук Б. Давньоруська Буковина. – С. 138–140. Якщо інтерпретація першого із цих розвалів завдяки наявності некрополя очевидна, то з другим розвалом усе значно складніше. Б. Тимошук у своїй аргументації обмежився лише вказівкою на геральдичний характер зображень на плитках та високу якість їх виконання. Така інтерпретація потребує більш розвиненої системи доказів (див.: Иоаннисян О. Об одном эпизоде византийско-венгеро-галицких отношений во второй половине XII в. – С. 68–70; Иоаннисян О. Про один епізод візантійсько-угорсько-галицьких відносин у другій половині XII ст. – К.; Галич, 1998. – С. 59–66). Звернемо увагу читача на те, що обидві категорії плиток, знайдених на городищі Замчище у Василеві, належали одній пам'ятці, а не двом (Иоаннисян О. Новые исследования одного из памятников галицкого зодчества XII века. // СА. – 1983. – № 1. – С. 237–239).

¹⁹ Каргер М. Вновь открытые памятники зодчества XII–XIII вв. во Владимире-Волынском // Ученые записки Ленинградского университета. – 1958. – № 252. – С. 11. М. Каргер, відзначаючи знахідки полив'яних керамічних плиток в урочищі Онуфрїївщина, очікував знайти там залишки кам'яного храму, але розкопки, проведені на території урочища в 1982 році А. Песковою, засвідчили, що храм був дерев'яним.

²⁰ Могитич Р. Архітектура і містобудування доби середньовіччя (XIII – початку XVI ст.) // Архітектура Львова. Час і стилі XIII–XXI ст. – Л., 2008. – С. 52.

²¹ Малевская М., Иоаннисян О., Могытыч И., Бучко Р. Исследования памятников архитектуры во Львове и Львовской области // Археологические открытия 1977 г. – М., 1978. – С. 352.

²² Томенчук Б. Олешківська ротонда: Археологія дерев'яних храмів Галицької землі XII–XIII ст. – Івано-Франківськ, 2005. – С. 54–56; Томенчук Б. Дерев'яна монументальна архітектура княжого Галича в новітніх археологічних дослідженнях // Дньєслово. – К., 2008. – С. 183.

²³ Томенчук Б. Олешківська ротонда... – С. 55, 56.

²⁴ Там само.

²⁵ Тимошук Б. Давньоруська Буковина. – С. 110; Томенчук Б. Олешківська ротонда... – С. 57.

²⁶ Томенчук Б. Олешківська ротонда... – С. 57.

²⁷ Пивоваров С. Християнські старожитності в межиріччі Верхнього Пруту та Середнього Дністра. – Чернівці, 2001. – С. 56–59.

²⁸ Томенчук Б. Олешківська ротонда... – С. 57.

²⁹ Там само. – С. 140. – Рис. 51, 3.

³⁰ Могитич І. Археологічно відкриті дерев'яні церкви Галичини і Волині X–XIV ст. // ВІУ. – 1999. – Чис. 9. – С. 5; Томенчук Б. Олешківська ротонда... – С. 57, 58. – Рис. 4, 4.

³¹ Могитич І. Археологічно відкриті дерев'яні церкви... – С. 5.

³² Там само.

³³ Томенчук Б. Олешківська ротонда... – С. 58.

³⁴ Могитич І. Церкви Звенигорода // ВІУ. – 1995. – Чис. 3. – С. 18–21.

³⁵ Томенчук Б. Олешківська ротонда... – С. 57.

- ³⁶ Там само. – С. 53, 54.
- ³⁷ ПСРЛ. – М., 1962. – Т. 2. – Стб. 730.
- ³⁸ *Томенчук Б.* Олешківська ротонда... – С. 141. – Рис. 52, 3.
- ³⁹ Там само. – С. 54.
- ⁴⁰ Там само.
- ⁴¹ *Рыбаков Б.* Раскопки в Белгороде Киевском. – М., 1969. – С. 331.
- ⁴² *Хохлов А.* Раскопки на городище Медведь // Археологические открытия 1985 г. – М., 1987. – С. 112, 113.
- ⁴³ *Иоаннисян О.* О раннем этапе развития галицкого зодчества // КСИА. – 1981. – Вып. 164. – С. 35–42; *Иоаннисян О.* Зодчество Северо-Восточной Руси XII–XIII вв. // *Дубов И.* Города, величием сияющие. – Ленинград, 1985. – С. 144; *Иоаннисян О.* Основные этапы развития Галицкого зодчества // Древнерусское искусство: Художественная культура X – первой половины XIII в. – М., 1988. – С. 41–45; *Иоаннисян О.* Зодчество древнего Галича и архитектура Малопольши // Acta Archaeologica Carpathica. – Kraków, 1988. – Т. XXVII. – С. 185–206; *Иоаннисян О.* Галицкая традиция в зодчестве Северо-Восточной Руси XII в. // Галич і Галицька земля в державотворчих процесах України. – Івано-Франківськ; Галич, 1998. – С. 116–120; *Иоаннисян О.* Об одной малопольской строительной артели романского времени (опыт реконструкции творческого почерка) // Софія: Сборник статей по искусству Византии и Древней Руси в честь А. И. Комеча. – М., 2006. – С. 202–212, 217–220.
- ⁴⁴ *Хохлов А.* Раскопки на городище Медведь. – С. 113.
- ⁴⁵ *Раппопорт П.* Военное зодчество западнорусских земель X–XIV вв. // МИА. – Ленинград, 1967. – Вып. 140. – С. 127–130.
- ⁴⁶ *Тимошук Б.* Оборонительный вал Ленковецкого городища // КСИА. – 1967. – Вып. 110. – С. 127–130; *Тимошук Б.* Давньоруська Буковина. – С. 70, 74, 75.
- ⁴⁷ *Жарнов Ю., Мошенина Н.* Исследования в “Ветчаном городе” Владимира // Археологические открытия 1997 г. – М., 1999. – С. 95.
- ⁴⁸ *Жарнов Ю., Мошенина Н.* Исследования во Владимире // Археологические открытия 1998 г. – М., 2000. – С. 101.
- ⁴⁹ *Леонтьев А.* Археологические наблюдения в ростовском Успенском соборе // СРМ. – 1993. – Вып. V. – С. 170.
- ⁵⁰ Там само.
- ⁵¹ *Иоаннисян О., Зыков П., Леонтьев А., Торшин Е.* Архитектурно-археологические исследования памятников древнерусского зодчества в Ростове Великом // СРМ. – 1994. – Вып. VI. – С. 204.
- ⁵² *Булкин В.* Церковь Михаила Архангела на Прусской улице в Новгороде и новгородское зодчество начала XIII века // Древнерусское искусство. Русь. Византия. Балканы. – С.Пб., 1997. – С. 384.
- ⁵³ *Иоаннисян О.* Хроника новгородского строительства X – первой трети XIII в. // Архитектурные наследия Великого Новгорода и Новгородской области. – С.Пб., 2008. – С. 607, 608, 614, 620, 624, 625, 627–629, 631–633, 635–640, 642, 644, 646, 650, 652.
- ⁵⁴ *Павлова К.* Могильник на территории Окольного города древнего Новгорода // КСИА. – 1967. – Вып. 110. – С. 38.
- ⁵⁵ Там само.
- ⁵⁶ Там само.
- ⁵⁷ *Шашкина Т.* Древнерусские колокола домонгольского времени // Колокола. История и современность. Ежегодник. 1990. – М., 1993. – С. 134–136.
- ⁵⁸ *Миролюбов М.* Древнерусский город Изяславль. Каталог выставки. – Ленинград, 1983. – № 242.

- ⁵⁹ Там само. – № 240.
- ⁶⁰ Там само. – № 243; *Шашкина Т.* Древнерусские колокола... – С. 133, 134.
- ⁶¹ *Пескова А.* Древнерусский город Изяславль XII–XIII вв. (по материалам городища у с. Городище близ Шепетовки): Автореф. канд. дисс. – Ленинград, 1988. – С. 12.
- ⁶² *Каргер М.* Древнерусский город Изяславль в свете археологических исследований 1957–1964 гг. // Тезисы докладов советской делегации на I международном конгрессе славянской археологии в Варшаве. – М., 1965. – С. 39–41.
- ⁶³ *Шашкина Т.* Древнерусские колокола... – С. 129–132.
- ⁶⁴ *Могитич І.* Церкви Звенигорода. – С. 18–21; *Могитич І.* Археологічно відкриті дерев'яні церкви... – С. 3–14; *Томенчук Б.* Олешківська ротонда... – С. 53–58.
- ⁶⁵ *Jakimovicz R.* Tymczasowe sprawozdanie z wykopalisk w Dawidgródki // Sprawozdania Polskiej Akademii Umiej. – 1937. – Т. XLII. – № 9. – С. 275, 276.
- ⁶⁶ *Тарасенко В.* Раскопки Минского Замчища в 1950 г. // КСИА. – 1952. – Вып. 44. – С. 127.
- ⁶⁷ *Алексеев Л.* Проблема становления культово-оборонного зодчества Руси в свете раскопок в Мстиславле // РА. – 1993. – № 4. – С. 231.
- ⁶⁸ Там само. – С. 217–237.
- ⁶⁹ Там само. – С. 235–237.
- ⁷⁰ *Тимощук Б.* Давньоруська Буковина. – С. 138–141.
- ⁷¹ *Тимощук Б.* Північна Буковина – земля слов'янська. – Ужгород, 1969. – С. 74.
- ⁷² *Тимощук Б.* Давньоруська Буковина. – С. 140, 141.
- ⁷³ *Тимощук Б.* Північна Буковина – земля слов'янська. – С. 74.
- ⁷⁴ *Мильков В.* Нетипичные элементы в средневековой погребальной обрядности Новгородской земли // ННЗ. – Новгород, 1995. – С. 89–91.
- ⁷⁵ *Kaindl R.* Archäologische Untersuchungen zu Wasileu und Panka in der Bukowina // Mitteilungen der k.k. Zentral-Kommission. – 1901. – Bd. 27. – S. 47.
- ⁷⁶ *Тимощук Б.* Давньоруська Буковина. – С. 148.
- ⁷⁷ *Томенчук Б.* Олешківська ротонда... – С. 50.
- ⁷⁸ *Могитич І.* Археологічно відкриті дерев'яні церкви... – С. 5. Див також: *Томенчук Б.* Олешківська ротонда... – Рис. 51, 1.
- ⁷⁹ *Лукомський Ю.* Архітектурна спадщина Давнього Галича. – Галич, 1991. – С. 30, 31.
- ⁸⁰ Там само. – С. 31.
- ⁸¹ *Могитич І.* Нововідкрита церква у Звенигороді // ВІУ. – 1994. – Чис. 2. – С. 55; *Могитич І.* Церкви Звенигорода. – С. 18–24; *Могитич І.* Археологічно відкриті дерев'яні церкви... – С. 7.
- ⁸² *Могытыч И.* Архитектура Галицкой и Волынской земель XII–XIV вв. в свете новых открытий // Архитектурное наследство. – М., 1990. – Т. 37. – С. 211; *Томенчук Б.* Олешківська ротонда... – Рис. 23, 24, 1.
- ⁸³ *Томенчук Б.* Дослідження дерев'яної ротонди на давньоруському городищі в Олешкові на Пруті. – С. 91–94; *Томенчук Б.* Олешківська ротонда... – С. 28–32, 114–131. – Рис. 28–45.
- ⁸⁴ *Могитич І.* Сторінки архітектури Галичини і Волині XII–XIV ст. // ВІУ. – 1997. – Чис. 8. – С. 8.
- ⁸⁵ *Иоаннисян О.* Об одном эпизоде византийско-венгеро-галицких отношений во второй половине XII в. – С. 70; *Иоаннисян О.* Про один епізод візантійсько-угорсько-галицьких відносин у другій половині XII ст. – С. 59–66.
- ⁸⁶ *Томенчук Б.* Олешківська ротонда.. – С. 47, 48.
- ⁸⁷ *Пастернак Я.* Старий Галич. – Краків; Л., 1944. – С. 78, 79.

⁸⁸ *Иоаннисян О.* Центрические постройки в галицком зодчестве XII в. // КСИА. – 1982. – Вып. 172. – С. 42.

⁸⁹ Наприклад, М. Драган запропонував три варіанти реконструкції плану та інтерпретації цієї споруди, не наполягаючи на жодному з них (див.: *Пастернак Я.* Старий Галич. – С. 78).

⁹⁰ *Лукомський Ю.* Архітектурна спадщина Давнього Галича. – С. 32–34; *Лукомський Ю.* Воскресенська церква XII–XIII століть у Крилосі // ЗНТШ. – 2001. – Т. ССХІ. – С. 275–298; *Иоаннисян О.* Храмы-ротонды в Древней Руси // Иерусалим в русской культуре. – М., 1994. – С. 109; *Лукомский Ю.* Деревянные храмы домонгольской Руси. – С. 39–41.

⁹¹ Див. реконструкцію церкви, здійснену Ю. Лукомським: *Лукомський Ю.* Воскресенська церква XII–XIII століть у Крилосі. – Рис. 9–11; *Лукомський Ю.* Каменная память древней столицы. Архитектура древнего Галича // Родина. – 2008. – № 8. – С. 54.

⁹² *Иоаннисян О.* Храмы-ротонды в Древней Руси. – С. 101, 103, 109, 110.

⁹³ *Могитич І.* Археологічно відкриті дерев'яні церкви... – С. 5.

⁹⁴ *Zotsenko V.* A Wooden Church of the Twelfth Century in Podil, Kyiv, Ukraine // Proceedings of the Second International Congress on Construction History. Queens' College, Cambridge University. – Cambridge, 2006. – V. 3. – Pp. 3413–3428.

⁹⁵ Там само. – Р. 3416.

⁹⁶ *Тараненко С., Ивакин В.* Про находку двух деревянных культовых сооружений древнерусского времени на Киевском Подоле // Acta Archaeologica Albaruthenica. – Мінск, 2008. – Vol. IV. – С. 155.

⁹⁷ Там само. – С. 154.

⁹⁸ *Zotsenko V.* A Wooden Church... – P. 3422, 3423; *Тараненко С., Ивакин В.* Про находку... – С. 154.

⁹⁹ *Тараненко С., Ивакин В.* Про находку... – С. 155.

¹⁰⁰ Там само. – С. 157–160. – Рис. 3.

¹⁰¹ Там само. – С. 158.

¹⁰² Там само. – С. 158, 159.

¹⁰³ *Лукомський Ю.* Невідомі церкви на Подолі княжого Галича // ЗНТШ. – 1998. – Т. 235. – С. 559–593.

¹⁰⁴ Там само. – С. 564, 565.

¹⁰⁵ Там само. – С. 568, 569.

¹⁰⁶ Там само. – С. 575.

¹⁰⁷ Там само. – С. 577.

¹⁰⁸ Там само. – С. 574, 589, 590.

¹⁰⁹ Там само. – С. 589.

¹¹⁰ Там само. – С. 564–574.

¹¹¹ Там само. – С. 567.

¹¹² Детальніше про ці храми див.: *Могитыч И.* Крещатые церкви Гуцульщины // Архитектурное наследство. – М., 1979. – С. 97–107; *Боньковська С.* Хрещаті храми України (Питання походження і розвитку) // ЗНТШ. – 2001. – Т. ССХІ. – С. 179–224.

¹¹³ *Малевская М., Иоаннисян О., Могитыч И., Бучко Р.* Исследования памятников архитектуры... – С. 352, 353; *Могитич Р.* Археологічно відкриті дерев'яні церкви... – С. 52.

¹¹⁴ В. Січинський присвятив спеціальне дослідження ротондальному типу, де проаналізував зображення храму на мініатюрах Рум'янцевського списку Життя святих Бориса і Гліба і звернув увагу на те, що, очевидно, там зображено

церкву-ротонду (*Січинський В.* Ротонди на Україні. – К., 1929. – Т. 32. – С. 68–72). Враховуючи, що кам'яний храм Бориса і Гліба у Вишгороді був не ротондальним, він висловив припущення, що на мініатюрах міг бути зображений його дерев'яний попередник, щоправда, погоджуючись, що не можна припустити, що дерев'яні церкви були округлими, так, як це намальовано на мініатюрах (Там само. – С. 70). В. Січинський мав рацію в тому, що дерев'яний храм-мавзолей у Вишгороді – не ротонда. Але не тому, що втілення такої форми в дерев'яній архітектурі неможливе – зразок галицьких ротонд свідчить про інше. Як засвідчує опис у тексті Житія, дерев'яний храм у Вишгороді був складною багатозрубною композицією, що завершувалася п'ятьма “верхами”.

¹¹⁵ *Абрамович Д.* Життя св. мучеников Бориса и Глеба. – С. 55.

¹¹⁶ *Тимошук Б.* Північна Буковина – земля слов'янська. – С. 74.

¹¹⁷ *Tuulse A.* Skandinavias romanska. – Il. 9; *Ullén M.* Medeltida träkyrkor. – Stockholm, 1983. – Del. I. – S. 22, 23, 26, 27, 113, 117, 130, 133, 140–142, 149, 157, 182, 183, 222; *Lagerlöf E.* Medeltida träkyrkor. – Stockholm, 1985. – Del. II. – S. 20, 46, 94, 95, 165–170, 203–205, 207, 229.

¹¹⁸ *Миляева Л.* Росписи Потелыча. – М., 1971; *Логвин Г.* Украинские Карпаты. – М., 1973. – С. 45–50. – Ил. 17–23; *Логвин Г., Миляева Л.* Искусство Украины // История искусства народов СССР. – М., 1974. – Т. 3. – С. 134–136; *Логвин Г., Миляева Л.* Искусство Украины // История искусства народов СССР. – М., 1976. – Т. 4. – С. 192–195; *Лысенко Т.* Полихромия в культовом деревянном зодчестве Карпат // Архитектурное наследие. – М., 1990. – Вып. 37. – С. 167–173.

¹¹⁹ *Гуревич Ф.* Древний Новгородок. – Л., 1981. – С. 36–38; *Спегальский Ю.* Жилище Северо-Западной Руси IX–XIII вв. – Ленинград, 1972. – С. 149–159.

¹²⁰ *Логвин Г., Миляева Л.* Искусство Украины // История искусства народов СССР. – Т. 4. – С. 174–176; *Логвин Г.* Украина и Молдавия. – С. 402. – Ил. 200, 201; *Могытыч И.* Памятники архитектуры // Украинские Карпаты. Культура. – К., 1989. – С. 92.

¹²¹ Слід зауважити, що Г. Штендер, ще не знаючи ні про гіпотезу Г. Логвина (*Логвин Г.* О деревянном зодчестве домонгольской Руси. – С. 151–159), ні про нашу статтю, у якій гіпотеза Г. Логвина отримала подальший розвиток (*Йоаннисян О.* Деревянные храмы домонгольской Руси // Средневековая Русь. – М., 1976. – С. 4–46), припускаючи, який вигляд мала тринадцятиверха дерев'яна Софія в Новгороді, зробив два варіанти ескізу, на одному з яких собор – комбінація з дванадцяти увінчаних шатрами зрубів, сконцентрованих навколо центрального, також увінчаного шатром, значно більшими за розмірами за оточуючі його малі “верхи” (Деревянный Софийский собор. Гипотетические варианты реконструкции. Рисунки Г. Штендера // Архитектурное наследие Великого Новгорода. – С.Пб., 2008. – Прил. 5. – С. 599. – Рис. I, а, б). Другий варіант пропонував ту саму композицію, але вже із завершеннями у вигляді не шатрів, а куполів (Там само. – Прил. 5. – С. 599. – Рис. I, в). Таким шляхом пішов і І. Могитич, пропонуючи графічну реконструкцію дерев'яного Софійського собору в Києві (*Могитич І.* Архітектура дерев'яних храмів // ВУНДІП. – Л., 2002. – № 12. – С. 8, 9. – Рис. 1), нібито побудованого в 952 році княгинєю Ольгою. Незважаючи на те що сам факт існування цього храму досить сумнівний, тому що ґрунтується лише на міфічному джерелі – Іоакимівському літопису, принцип, за яким І. Могитич реконструював великий багатозрубний дерев'яний собор, є досить аргументованим та переконливим.

ДЕРЕВ'ЯНІ ЖИТЛА

¹ Хвойка В. Древние обитатели Среднего Поднепровья и их культура в доисторические времена. – К., 1913. – С. 73.

² Корзухина Г. Новые данные о раскопках В. В. Хвойко // СА. – М., 1956. – Т. XXV. – С. 322–329.

³ Сагайдак М. Давньокиївський Поділ. Проблеми топографії, стратиграфії, хронології. – К., 1991. – С. 48–65.

⁴ Sahaydak M. Medieval Kiev from the Podil District // Ruthenica. – К., 2004. – Т. IV. – С. 139, 140.

⁵ Боровський Я., Калюк О. Дослідження київського дитинця // Стародавній Київ. Археологічні дослідження 1984–1989 рр. – К., 1993. – С. 3–33.

⁶ Müble E. Die Anfänge Kiews (bis ca. 980) in archäologischer Sicht // Jahrbücher für Geschichte Osteuropas. Forschungsberichte. – Stuttgart, 1987. – Bd. 35. – № 1. – S. 100, 101.

⁷ Сагайдак М. Гражданская архитектура домонгольского Киева // Ант. – 2008. – № 19–21. – С. 23.

⁸ Гупало К., Толочко П. Давньокиївський Поділ у світлі нових археологічних досліджень. // Стародавній Київ. – К., 1975; Толочко П., Гупало К., Харламов В. Розкопки Києвоподолу 1973 р. // Археологічні дослідження стародавнього Києва. – К., 1976; Гупало К. Дерев'яні постройкі древнькиївського Подола // Древности Среднего Поднепровья. – К., 1981. – С. 85.

⁹ Харламов В. Опыт историко-архитектурных реконструкций жилой массовой застройки древнего Киева. Новое в археологии Киева. – К., 1981. – С. 137–140.

¹⁰ Сагайдак М., Тимощук В. Звіт Подільської експедиції ІА НАНУ про археологічні дослідження за адресою: Ярославський провулок, 4 в. 2002 р. // НА ІА НАНУ, с. 23, креслення 2. Під час будівництва оборонних фортифікацій Києва першої половини XI ст. для внутрішньої конструкції земляного валу використовували лише дубові колоди, обкантовані у формі восьмигранника (Див.: Сагайдак М. Великий город Ярослава. – К., 1982).

¹¹ Гупало К. Дерев'яні постройкі древнькиївського Подола. – С. 139.

¹² Там само. – С. 142.

¹³ Засурцев П. Усадьбы и постройкі древнего Новгорода // МИА. – 1963. – № 123. – С. 29.

¹⁴ Гупало К. Дерев'яні постройкі древнькиївського Подола. – С. 126; Спегальский Ю. Жилище Северо-Западной Руси в IX–XIII вв. – Ленинград, 1972. – С. 66.

¹⁵ Гупало К. Дерев'яні постройкі древнькиївського Подола. – С. 133.

¹⁶ Харламов В. Опыт историко-архитектурных реконструкций жилой массовой застройки древнего Киева. – С. 134–137.

¹⁷ Zotsenko V. A Wooden Church of the Twelfth Century in Podil // Proceedings of Second International Congress on Construction History. – Cambridge University, 2006. – Vol. 3. – Pp. 3413–3427; Сагайдак М. Гражданская архитектура домонгольского Киева. – С. 20, 21.

¹⁸ Sagaydak M. Building Archaeology of the Secular Architecture of the 10th–11th Cent. Kyivan Rus' Town // Proceedings of Second International Congress on Construction History. – Cambridge University, 2006. – Vol. 3. – Pp. 2759–2776.

МУРОВАНА АРХИТЕКТУРА

¹ *Раннопорт П.* Русская архитектура X–XIII вв. Каталог памятников // Археология СССР / САИ. – Ленинград, 1982. – Вып. 1–47. – С. 6–116.

² *Раннопорт П.* Строительные артели Древней Руси и их заказчики // СА. – 1985. – № 4. – С. 85, 86.

³ ПСРЛ. – М., 1962. – Т. 2. – Стб. 711.

⁴ Там само. – М., 1965. – Т. XV. – С. 355.

⁵ *Раннопорт П.* Строительные артели Древней Руси и их заказчики. – С. 85, 86; *Раннопорт П.* Строительное производство Древней Руси. – С.Пб., 1994. – С. 132, 133.

⁶ *Раннопорт П.* Древнерусские крепости. – М., 1965. – С. 32–34.

⁷ ПСРЛ. – М., 1997. – Т. 1. – Стб. 124.

⁸ *Милеев Д.* О результатах раскопок в Киеве в 1908 г.: Протокол доклада в заседании Русского отделения РАО 28.II.1909 // ИИАК. – С.Пб., 1909. – Вып. 16. – Прибавл. к вып. 32. – С. 7, 8; ОАК за 1908 г. – С.Пб., 1912. – С. 134–153; *Милеев Д.* О раскопках в усадьбе Десятинной церкви в Киеве летом 1908 г. // ЗОРСА. – С.Пб., 1913. – Т. IX. – С. 290–294.

⁹ *Каргер М.* Древний Киев. – М.; Ленинград, 1961. – Т. II. – С. 9–59.

¹⁰ ПСРЛ. – Т. I. – Стб. 121.

¹¹ Див.: *Комеч А.* Древнерусское зодчество конца X – начала XII в. Византийское наследие и становление самостоятельной традиции. – М., 1987. – С. 177; *Раннопорт П.* О роли византийского влияния в развитии древнерусской архитектуры // ВВ. – 1984. – Т. 45. – С. 187; *Раннопорт П.* Зодчество Древней Руси. – Ленинград, 1986. – С. 17; *Раннопорт П.* Древнерусская архитектура. – С.Пб., 1993. – С. 30; *Вагнер Г.* Искусство мыслить в камне. Опыт функциональной типологии памятников древнерусской архитектуры. – М., 1990. – С. 32.

¹² *Комеч А.* Архитектура конца X – середины XI века // ИРИ. – М., 2007. – Т. I. – С. 127.

¹³ *Каргер М.* Древний Киев. – Т. II. – С. 92.

¹⁴ Там само.

¹⁵ Там само.

¹⁶ *Раннопорт П.* О роли византийского влияния в развитии древнерусской архитектуры. – С. 186.

¹⁷ ПСРЛ. – Т. I. – Стб. 153.

¹⁸ *Каргер М.* Древний Киев. – Т. II. – С. 47–49.

¹⁹ *Брунов Н.* К вопросу о некоторых связях русской архитектуры с зодчеством южных славян // Архитектурное наследие. – М., 1952. – С. 12.

²⁰ Там само. – С. 13.

²¹ Там само.

²² *Каргер М.* Древний Киев. – Т. II. – С. 93–95.

²³ Оpubліковано в 1952 році.

²⁴ *Каргер М.* Древний Киев. – Т. II. – С. 94, 95.

²⁵ *Раннопорт П.* О роли византийского влияния в развитии древнерусской архитектуры. – С. 186, 187.

²⁶ Там само. – С. 186.

²⁷ *Schäfer R.* Architektur-historische Beziehungen zwischen Byzanz und der Kiever Rus im 10. und 11. Jahrhundert // Istanbuler Mitteilungen, Tübingen, 1973–1974. – Bd. 23–24. – S. 197–224.

²⁸ *Vocotopulos P.* The Concealed Course Technique: Further Examples and a Few Remarks // *JÖB*, 1079. – Bd. 28. – S. 254–260.

²⁹ *Müller-Wienez W.* Bildlexicon zur Topographie Istanbuls: Byzantion – Konstantinopolis – Istanbul bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts. – Tübingen, 1977. – S. 81. – Abb. 62.

³⁰ Відома також під турецькою назвою Арслан Хане.

³¹ Див.: *Лунатов А.* Церковь Христа Спасителя в Халке и техника кладки с утопленным рядом // *Реликвия*. – 2003. – № 3. – С. 48–53.

³² *Ousterhout R.* Master Builders of Byzantium. – Princeton, 1999. – P. 174–179.

³³ Найповнішу добірку реконструкції цього храму див. у праці: *Асеев Ю.* Архитектура древнего Киева. – К., 1982. – С. 30.

³⁴ *Каргер М.* Археологические исследования древнего Киева. Отчеты и материалы (1938–1947 гг.). – К., 1950. – С. 74; *Каргер М.* Древний Киев. – Т. II. – С. 36–49.

³⁵ *Брунов Н.* Рецензия на книгу: М. Каргер. Археологические исследования древнего Киева. Отчеты и материалы (1938–1947 гг.). – К., 1950 // *ВВ*. – М., 1953. – Т. VII. – С. 296–300; *Корзухина Г.* К реконструкции Десятинной церкви // *СА*. – 1957. – Т. 2. – С. 78–90; *Афанасьев К.* Построение архитектурной формы древнерусскими зодчими. – М., 1961. – С. 170–174; *Холостенко М.* З історії зодчества Древньої Русі X ст. // *Археологія*. – 1965. – Вип. XIX. – С. 68–84; *Логвин Г.* Початковий період давньоруської архітектури // *Мистецтво і сучасність*. – К., 1980. – С. 113; *Асеев Ю.* Джерела. Мистецтво Київської Русі. – К., 1980. – С. 45, 51–58; *Асеев Ю.* Архитектура древнего Киева. – С. 28–35; *Раннопорт П.* Зодчество Древней Руси. – С. 18; *Раннопорт П.* Древнерусская архитектура. – С. 30; *Красовский И.* Реконструкция плана фундаментов Десятинной церкви в Киеве // *СА*. – 1984. – № 3. – С. 185; *Красовский И.* О плане Десятинной церкви в Киеве // *РА*. – 1998. – № 3 – С. 149–156; *Красовский И.* Реконструкция архитектурного облика Десятинной церкви // *Археологія* – 2002. – № 4. – С. 98–107; *Якобсон А.* Закономерности в развитии средневековой архитектуры IX–XV вв. Византия, Греция, Южнославянские страны, Русь, Закавказье. – Ленинград, 1987. – С. 128; *Комеч А.* Древнерусское зодчество конца X – начала XII в. – С. 175–178; *Логвин Н.* Первоначальный облик Десятинной церкви в Киеве // *Древности славян и Руси*. – М., 1988. – С. 225–230; *Ioannisyian O.* Archaeological evidence for the development and urbanization of Kiev from the 8th to the 14th centuries // *From the Baltic to the Black Sea. Studies in medieval archaeology*. 2-nd edition. – London; New-York, 1997. – P. 288; *Ioannisyian O.* Between Byzantium and the Romanesque West: The Architecture of Old Rus' in the 10th – 13th Centuries // *Rom und Byzanz im Norden. Mission und Glaubenswechsel im Ostseeraum während des 8.–14. Jahrhunderts*. – Mainz – Stuttgart, 1998. – Bd. II. – S. 296–301; *Іоаннісіян О.* Зодчество Давньої Русі від Десятинної церкви до монгольської навали (традиції, зв'язки, розвиток) // *Церква Богородиці Десятинна в Києві*. – К., 1996. – С. 37, 38.

³⁶ *Воронин Н.* Зодчество Киевской Руси // *ИРИ*. – М., 1953. – Т. 1. – С. 118; *Брунов Н.* Архитектура Киевской Руси // *История русской архитектуры*. – М., 1956. – С. 21, 27–29; *Асеев Ю., Максимов П.* Каменное зодчество конца X – первой половины XI в. // *ВИА: В 12 т.* – Ленинград; М., 1966. – Т. 3. – С. 534; *Сопоцинский О., Василенко В.* История искусства народов СССР. – М., 1973. – Т. 2. – С. 328. *Тяжелов В., Сопоцинский О.* Искусство Средних веков. Византия, Армения и Грузия, Болгария и Сербия, Древняя Русь, Украина и Белоруссия. – М., 1975. – С. 193. *Воронин Н., Раннопорт П.* Архитектура // *ИРИ*. – М., 1991. – Т. 1. – С. 9, 10; *Колпакова Г. С.* Искусство Древней Руси. Домонгольский пери-

од. – С.Пб., 2007. – С. 32. *Комеч А.* Архитектура конца X – середины XI в. – С. 123.

³⁷ *Айналов Д.* История древнерусского искусства: Киев–Царьград–Херсонес // ИТУАК. – Симф., 1920. – № 57. – С. 220; *Шероцкий К.* Киев: Путеводитель. – К., 1917. – С. 82.

³⁸ *Каргер М.* Древний Киев. – Т. II. – С. 36–59.

³⁹ *Холостенко М.* З історії зодчества древньої Русі X ст. – С. 74–84; *Асеев Ю.* Архитектура древнего Киева. – С. 34; *Комеч А.* Спасо-Преображенский собор в Чернигове (К характеристике начального периода развития древнерусской архитектуры) // Древнерусское искусство. Зарубежные связи. – М., 1975. – С. 25; *Вагнер Г.* Искусство мыслить в камне... – С. 32.

⁴⁰ *Корзухина Г.* К реконструкции Десятинной церкви. – С. 80, 90.

⁴¹ *Красовский И.* Реконструкция архитектурного облика Десятинной церкви. – С. 98–107.

⁴² *Красовский И.* Реконструкция плана фундаментов Десятинной церкви в Киеве. – С. 185; *Красовский И.* О плане Десятинной церкви в Киеве. – С. 149–156; *Красовский И.* Реконструкция архитектурного облика Десятинной церкви. – С. 98–107.

⁴³ *Реутов А.* До проблеми реконструкції Десятинної церкви // Церква Богородиці Десятинна в Києві. – С. 32–34.

⁴⁴ ОАК за 1908 г. – С. 147.

⁴⁵ *Ивакин Г., Иоаннисян О.* Десятинная церковь: новые исследования (предварительное сообщение) // Боспорские чтения. – Керчь, 2006. – Вып. VII. – С. 160–165.

⁴⁶ *Conant K.* A Brief Commentary on Early Mediaeval Church Architecture. – Baltimore, 1942. – Pl. XVII.

⁴⁷ *Каргер М.* Древний Киев. – Т. II. – Рис. 9.

⁴⁸ *Корзухина Г.* К реконструкции Десятинной церкви. – С. 84.

⁴⁹ *Раппопорт П.* Археологические исследования памятников русского зодчества X–XIII вв. // СА. – 1962. – № 2. – С. 63.

⁵⁰ *Вринов N.* Zum Problem der Kreuzkuppelkirche // JÖB. – 1967. – XVI. – S. 245–261.

⁵¹ *Остерхаут Р.* Византийские строители. – К.; М., 2005. – С. 99–140.

⁵² *Миятев К.* Архитектура эпохи Первого Болгарского царства // ВИА: В 12 т. – Ленинград; М., 1966. – Т. 3. – С. 391–394.

⁵³ *Корац В.* Два типа кафедральных соборов XI в. в областях, культурно связанных с Византией // Средневековая Русь. – М., 1976 – С. 160–164.

⁵⁴ *Мавродинов Н.* Старобългарското искусство. – София, 1959. – С. 163–165, 174, 175, 262–275; *Миятев К.* Архитектура эпохи... – С. 391–394; *Мавродинова В.* Културата и изкуство през време на Първата българска държава. // История на българското изобразително изкуство. – София, 1976. – Т. I. – С. 67–76. *К. Миятев та В. Мавродинова* “занижуют” датування цих пам’яток і відносять їх до IX–X ст.

⁵⁵ *Мавродинова В.* Културата и изкуство... – С. 69.

⁵⁶ *Мавродинов Н.* Старобългарското искусство. – С. 163–165.

⁵⁷ *Георгиев П.* Мартириумът в Плиска и началото на християнството в България. – София, 1993. – С. 43.

⁵⁸ *Акрובה-Жандова Ив.* Преславска рисувана керамика // История на българското изобразително изкуство. – Т. I. – С. 119–125.

⁵⁹ *Иоаннисян О.* О происхождении традиции убранства полов поливными керамическими плитками в средневековой архитектуре славянских стран

(Преслав–Киев–Гнезно) // Средневековая архитектура и монументальное искусство. – С.Пб., 1999. – С. 25–31.

⁶⁰ *Приселков М.* Очерки по церковно-политической истории Киевской Руси: X–XII в. – С.Пб., 1913. – С. 132–141.

⁶¹ *Krautheimer R.* Early Christian and Byzantine Architecture / 3rd edition. – Harmondsworth, 1979. – Pp. 330–332.

⁶² Там само. – P. 332.

⁶³ Див.: *Лосицький Ю.* До питання типологічної еволюції монументальної архітектури середньовічного Криму // Археологія. – 1990. – № 2. – С. 33–47, 39; *Лосицький Ю.* Про візантійські базиліки Херсонеса // Археологія. – 1991. – № 2. – С. 83–98; *Романчук А.* Очерк истории и археологии византийского Херсона. – Екатеринбург, 2000. – С. 222–234; *Лосицький Ю., Паршина Е.* Эски-Керменская базилика // Православные древности Таврики: Сб. материалов по церков. археологии. – К., 2002. – К., 2002. – С. 99–113; Ранневизантийские сакральные постройки Херсонеса Таврического / Под ред. А. Бернацки, Е. Клевиной и С. Рыжова. – Poznań, 2004. – Т. I. – S. 39–201.

⁶⁴ *Архипова Є.* Архітектурно-пластичний декор та саркофаги Десятинної церкви // Церква Богородиці Десятинна в Києві. – С. 61–67; *Архипова Е.* Резной камень в архитектуре древнего Киева. – К., 2005. – С. 23–51; *Архипова Е.* Архитектурный декор и монументальная пластика Киевской Руси. Конец X – начало XII века // ИРИ. – М., 2007 – Т. 1. – С. 572, 574–576, 579, 580, 584, 585; Архітектурно-пластичний декор та саркофаги. Каталог // Церква Богородиці Десятинна в Києві... – С. 118–130.

⁶⁵ *Иоаннисян О.* О происхождении традиции убранства полов... – С. 25–31.

⁶⁶ ПСРЛ. – М., 1962. – Т. II. – Стб. 108, 109.

⁶⁷ *Холостенко М.* З історії зодчества Древньої Русі X ст. – С. 68–84.

⁶⁸ *Елшин Д.* Комплекс монументальных сооружений конца X века на Старокиевской горе: археологический, историко-архитектурный и градостроительный аспекты: Автореф. дис. ... канд. ист. наук. – С.Пб., 2008. – С. 16–18, 20.

⁶⁹ *Mole W.* Deux problemes des relations entre la France et le Sud-Est europeen dans le France et le L'art preroman // BHS. – 1958. – XX–2. – S. 138; *Rozpedowski J.* Ze studiów nad palatiami w Polsce // BHS. – 1962. – XXIV 3–4. – S. 243–253; *Swiechowski Z.* Wczesna architektura piastowska okolo roku 1000 // Poczatki Panstwa Polskiego. Ksiega Tysiaclecia. – Poznań, 1962. – Т. II. – S. 250–254.

⁷⁰ *Килиевич С.* Детинец Киева IX – первой половины XIII веков. – К., 1982. – С. 51–56.

⁷¹ *Макарова Т.* Церковь Святой Богородицы в Тмутаракани // Боспор Киммерийский. Понт и варварский мир в период античности и средневековья. – Керчь, 2002. – С. 156–159.

⁷² *Ивакин Г., Иоаннисян О.* Десятинная церковь в Киеве: “старый взгляд” в новом освещении // Archeologia Abrahamica. – М., 2009. – С. 179–202.

⁷³ *Исаевич Я.* Нове джерело про історичну топографію та архітектурні пам'ятки стародавнього Києва // Київська Русь: культура традиції. – К., 1982. – С. 125.

⁷⁴ *Молдаван А.* “Слово о законе и благодати” Илариона. – К., 1984. – С. 97.

⁷⁵ Детальніше див.: *Комеч А.* Древнерусское зодчество конца X – начала XII в. – С. 178; *Rorpe A.* The Building of the Church of St. Sophia in Kiev // Journal of Medieval History. – 1981. – № 7. – Pp. 15–66; *Раннопорт П.* К вопросу о строительстве Софийского собора. – С. 25, 26.

⁷⁶ *Никитенко Н.* Исторична доля // Національний заповідник “Софія Київська”. – К., 2004. – С. 32–34; *Никитенко Н.* Святая София Киевская. – К., 2008. – С. 11–19.

⁷⁷ *Висоцький С.* Віконна рама та шибки з Київської Софії // Київська старовина. – К., 1972. – С. 54–60.

⁷⁸ *Brunov N.* Die fünfschiffige Kreuzkuppelkirche in der byzantinischen Baukunst // Byzantinische Zeitschrift. – 1927. – Bd. 27. – S. 63–98.

⁷⁹ *Комеч А.* Роль княжеского заказа в построении Софийского собора в Киеве // Древнерусское искусство: Художественная культура домонгольской Руси. – М., 1972. – С. 50–64.

⁸⁰ *Богусевич В.* Споруда XI ст. у дворі київського митрополита // Археологія. – 1961. – Т. 13. – С. 105–113.

⁸¹ *Боровский Я., Сагайдак М.* Археологические исследования Верхнего Киева в 1978–1982 гг. // Археологические исследования Киева 1978–1983 гг. – К., 1985. – С. 52–57; *Каргер М.* Древний Киев. – Т. 2. – С. 216–226.

⁸² *Каргер М.* Древний Киев. – Т. 2. – С. 216–226.

⁸³ *Красовський І.* Монастир св. Лазаря XI ст. у давньому Києві // Археологія. – 2004. – № 3. – С. 78–81; *Климовський С.* “Новий княжий двір” та Ірининська церква Києва: проблема локалізації // Історико-географічні дослідження в Україні. – К., 2003. – С. 40–57; *Козюба В.* Про атрибуцію так званої Ірининської церкви в Києві // НЗУІ. – Переяслав-Хмельницький, 2003. – Вип. 13. – С. 104–113.

⁸⁴ *Брунов Н.* Киевская София – древнейший памятник русской каменной архитектуры // ВВ. – М.; Ленинград, 1952. – Т. 3. – С. 170.

⁸⁵ Там само.

⁸⁶ *Милеев Д.* Вновь открытая церковь XI в. в Киеве и положение исследований в связи с новыми застройками города // Труды IV съезда русских зодчих в Санкт-Петербурге (1911). – С.Пб., 1911. – С. 117–121.

⁸⁷ *Никольский Н.* Материалы для повременного списка русских писателей и их сочинений (X–XI вв.). – С.Пб., 1906. – С. 122–126.

⁸⁸ *Боровский Я., Сагайдак М.* Археологические исследования Верхнего Киева в 1978–1982 гг. – С. 52–57.

⁸⁹ *Каргер М.* Древний Киев. – Т. 2. – С. 216–237.

⁹⁰ *Комеч А.* Древнерусское зодчество конца X – начала XII в. – М., 1987. – С. 235.

⁹¹ *Асеев Ю.* Новые данные о соборе Дмитриевского монастыря в Киеве // СА. – 1961. – № 3. – С. 291–296.

⁹² *Боровский Я., Сагайдак М.* Археологические исследования Верхнего Киева в 1978–1982 гг. – С. 57.

⁹³ *Холостенко М.* Успенський собор Печерського монастиря // Стародавній Київ. – К., 1975. – С. 107–170; *Холостенко М.* Нові дослідження Іоанно-Предтечинської церкви та реконструкція Успенського собору Києво-Печерської лаври // Археологічні дослідження стародавнього Києва. – К., 1976. – С. 138, 139, 142–144; *Мовчан І.* Культурні постройкі // Нове в археології Києва. – К., 1981. – С. 200, 204.

⁹⁴ *Раппопорт П.* О роли византийского влияния в развитии древнерусской архитектуры // ВВ. – М., 1984. – С. 185–191.

⁹⁵ *Івакін Г.* Храм-хрещальня Михайлівського Золотоверхого собору // Любецький з'їзд князів 1097 року в історичній долі Київської Русі. – Чернівці, 1997. – С. 212–214; *Івакін Г.* Археологічне вивчення Михайлівського Золотоверхого монастиря в 1996–1999 рр. // ПУ. – 1999. – № 1. – С. 52–57; *Івакін Г.* Раскопки Михайловского Златоверхого собора в Киеве // Средневековая архитектура и монументальное искусство. – С.Пб., 1999. – С. 38–42; *Івакін Г.* Исследование Михайловского Златоверхого монастиря // Новгородские археологические чтения. – С. 271–280.

- ⁹⁶ Летопись по Ипатьевскому списку. – С.Пб., 1871. – С. 188.
- ⁹⁷ *Логвин Г.* Архитектура храма на Клове. – С. 72–76.
- ⁹⁸ *Каргер М.* Памятники переяславского зодчества XI–XII вв. в свете археологических исследований // СА. – 1951. – Т. 15. – С. 52–63; *Каргер М.* Раскопки в Переяславе-Хмельницком в 1952–1953 гг. // СА. – 1954. – Т. 20. – С. 10, 11; *Малевская М., Раппопорт П.* Церковь Михаила в Переяславле // Зограф. – Београд, 1979. – № 10. – С. 30–39.
- ⁹⁹ *Раппопорт П.* Зодчество Древней Руси. – С. 44–47.
- ¹⁰⁰ *Каргер М.* Раскопки в Переяславе-Хмельницком в 1952–1953 гг. – С. 7, 8; *Раппопорт П.* Русская архитектура X–XIII вв. – С. 34.
- ¹⁰¹ *Раппопорт П.* Русская архитектура X–XIII вв. – С. 33, 34.
- ¹⁰² *Макаренко Н.* Древнейший памятник искусства Переяславского княжества // Сборник статей в честь П. С. Уваровой. – М., 1916. – С. 373–404; *Раппопорт П.* Русская архитектура X–XIII вв. – С. 38.
- ¹⁰³ *Millet G.* L'école grecque dans l'architecture byzantine. – Paris, 1916. – P. 109, 113.
- ¹⁰⁴ *Мавродинов Н.* Старобългарското изкуство. – С. 185; *Мавродинова В.* Културата и изкуство... – С. 80.
- ¹⁰⁵ *Мавродинов Н.* Старобългарското изкуство. – С. 167.
- ¹⁰⁶ Там само. – С. 168, 202.
- ¹⁰⁷ Там само. – С. 199; *Мавродинова В.* Културата и изкуство... – С. 82.
- ¹⁰⁸ *Мавродинова В.* Културата и изкуство... – С. 76.
- ¹⁰⁹ Там само.
- ¹¹⁰ *Мавродинов Н.* Старобългарското изкуство. – С. 174.
- ¹¹¹ *Раппопорт П.* Русская архитектура X–XIII вв. – С. 35. Залишки будівлі в 1960-х роках розкопали Ю. Асеев, М. Сікорський та Р. Юра, помилково інтерпретували їх як залишки князівського чи митрополичого палацу (*Асеев Ю., Сікорський М., Юра Р.* Памятник гражданского зодчества XI в. в Переяславе-Хмельницком // СА. – 1967. – № 1. – С. 199–214).
- ¹¹² ПВЛ. – М.; Ленинград, 1950. – Ч. I. – С. 137.
- ¹¹³ *Кирпичников А.* Ладога и Переяславль Южный – древнейшие каменные крепости на Руси // ПК НО: Ежегодник. 1977. – М., 1977. – С. 428–432.
- ¹¹⁴ *Седов Вл.* Собор Спасо-Мирожского монастыря: иконография и происхождение типа // Архив архитектуры. – М., 1992. – Вып. 1. – С. 18.
- ¹¹⁵ *Хрусталева Д.* Разыскания о Ефреме Переяславском. – С.Пб., 2002.
- ¹¹⁶ *Иоаннисян О.* Об отражении традиции новгородско-псковского зодчества в архитектуре Киева и Переяслава первой половины XII в. – С. 43–45.
- ¹¹⁷ *Коваленко В., Раппопорт П.* Новый памятник византийского зодчества на черниговском детинце // Южная Русь и Византия. – К., 1991. – С. 142–157.
- ¹¹⁸ *Богусевич В., Холостенко Н.* Черниговские каменные дворцы XI–XII вв. // КСИАНУ. – 1952. – Вып. 1. – С. 32–43.
- ¹¹⁹ *Иоаннисян О.* К вопросу о происхождении черниговской плинфы конца XI–XII веков и равнослойной техники кладки на Руси // Архитектурно-археологический семинар. Из истории строительной керамики средневековой Восточной Европы. – С.Пб., 2003. – С. 20–25.
- ¹²⁰ *Моргилевский И.* Успенська церква Єлецького монастиря в Чернігові // Чернігів і північне Лівобережжя. – К., 1928. – С. 197–204; *Холостенко Н.* Архитектурно-археологическое исследование Успенского собора Елецкого монастыря в Чернигове // Памятники культуры. Исследования и реставрация. – М., 1961. – Вып. 3. – С. 51–67.

¹²¹ *Остапенко М.* Дослідження Борисоглібського собору в Чернігові // Архітектурні пам'ятники. – К., 1950. – С. 65–72; *Холостенко Н.* Исследования Борисоглебского собора в Чернигове // СА. – 1967. – № 2. – С. 197–209.

¹²² *Холостенко Н.* Неизвестные памятники монументальной скульптуры Древней Руси // Искусство. – 1951. – Май/июнь. – С. 84, 85; *Воробьева Е.* Семантика и датировка черниговских капителей // Средневековая Русь. – М., 1976. – С. 177, 178; *Орлов Р.* Белокаменная резьба древнерусского Чернигова // Проблемы археологии Южной Руси. Материалы историко-археологического семинара “Чернигов и его округа в IX–XIII вв”. – К., 1990. – С. 28–34; *Зорин А.* Стилистические особенности белокаменных рельефов из Борисоглебского собора в Чернигове // Древняя Русь. Новые исследования. Славяно-русские древности. – С.Пб., 1995. – Вып. 2. – С. 142–153.

¹²³ *Иоаннисян О.* К вопросу о происхождении черниговской плинфы... – С. 20–34; *Иоаннисян О.* Ломбардские зодчие на Руси: “Русская романика” XII века // Пинакотейка. – 2003. – № 1–2 (16–17). – С. 12–15; *Иоаннисян О.* О происхождении, датировках и хронологии черниговского зодчества XII века // Ruthenica. – К., 2007. – Т. 6. – С. 134–188; *Иоаннисян О.* О происхождении черниговской школы зодчества // Чернігів у середньовічній та ранньомодерній історії Центрально-Східної Європи. – Чернігів, 2007. – С. 236–252.

¹²⁴ *Иоаннисян О.* О происхождении, датировках и хронологии черниговского зодчества XII века. – С. 174–176, 182.

¹²⁵ Там само. – С. 174–176.

¹²⁶ *Рыбаков Б.* Древности Чернигова // МИА. – М.; Ленинград, 1949. – Вып. 11. – С. 60–93; *Рыбаков Б.* Благовіщенська церква у Чернігові 1186 року за даними розкопок // Архітектурні пам'ятники. – К., 1950. – С. 55–63.

¹²⁷ *Мовчан И.* Культовые постройки. – С. 222–225; *Гупало К.* Подол в древнем Киеве. – К., 1982. – С. 111–125; *Ивакин Г.* О церкви Успения Пирогощей // Древние славяне и Киевская Русь. – К., 1989. – С. 168–180.

¹²⁸ *Сагайдак М.* Храм, знайдений на Київському Подолі // Україна. Наука і культура. – К., 2004. – Вип. 32. – С. 190–210; *Сагайдак М.* Нові відкриття на Подолі та деякі дискусійні питання історичної топографії середньовічного Києва // Ант. – 2005. – № 13–15. – С. 6–25.

¹²⁹ *Раппопорт П.* Из истории киево-черниговского зодчества XII в. // КСИА. – 1984. – С. 59–63.

¹³⁰ *Дегтярьов М., Реутов А.* Михайлівський Золотоверхий монастир. – К., 1999. – С. 45; *Иоаннисян О.* Об отражении традиции новгородско-псковского зодчества в архитектуре Киева и Переяславля первой половины XII в. // Государственный Эрмитаж. Архитектурно-археологический семинар. Материалы заседания памяти Ю. Спегальского (1909–1969). – С.Пб., 2001. – С. 41–47; *Иоаннисян О.* О двух памятниках переяславского зодчества и об их месте в общей картине развития архитектуры Руси конца XI – первой трети XII века (Киев, Чернигов, Переяславль, Новгород и Псков в их архитектурном взаимодействии) // НЗУІ. – Переяслав-Хмельницький, 2005. – Вип. 16. – С. 167–171.

¹³¹ *Штендер Г.* Трехлопастное покрытие церкви Спаса на Берестове // ПК НО: Ежегодник. 1980. – Ленинград, 1981. – С. 534, 544.

¹³² *Раппопорт П.* Из истории киево-черниговского зодчества XII в. – С. 59–63.

¹³³ *Килиевич С., Харламов В.* Исследование храма Вотча Федоровского монастыря XII в. в Киеве // Древние славяне и Киевская Русь. – К., 1989. – С. 180–187.

- ¹³⁴ *Воронин Н., Раппопорт П.* Зодчество Смоленска XII–XIII вв. – Ленинград, 1979. – С. 64–90.
- ¹³⁵ Там само. – С. 116–139; *Сапожников Н.* Новые данные о церкви Иоанна Богослова XII в. в г. Смоленске // Историческая археология. Традиции и перспективы. – М., 1998. – С. 217–230.
- ¹³⁶ *Воронин Н., Раппопорт П.* Зодчество Смоленска XII–XIII вв. – С. 109–115.
- ¹³⁷ Там само. – С. 109–115.
- ¹³⁸ *Сапожников Н.* Церковь XII в. на улице Соболева в Смоленске // ТГИМ. – 1999. – Вып. 111. – С. 120–126. Загальну характеристику смоленського зодчества середини – другої половини XII века див.: *Воронин Н., Раппопорт П.* Зодчество Смоленска XII–XIII вв. – С. 384–388.
- ¹³⁹ *Раппопорт П.* “Старая кафедра” в окрестностях Владимира-Волынского // СА. – 1980. – № 4. – С. 253–266; *Раппопорт П.* Мстиславов храм во Владимире-Волынском // Зограф. – Београд, 1977. – № 7. – С. 17–22.
- ¹⁴⁰ *Воронин Н., Раппопорт П.* Зодчество Смоленска XII–XIII вв. – С. 91–102.
- ¹⁴¹ *Раппопорт П.* “Старая кафедра” в окрестностях Владимира-Волынского. – С. 262–265.
- ¹⁴² *Пескова А., Раппопорт П.* Неизвестный памятник волынского зодчества XII в. // ПК НО: Ежегодник. 1986. – М., 1987. – С. 541–546.
- ¹⁴³ *Раппопорт П.* Зодчество Древней Руси. – С. 61.
- ¹⁴⁴ *Малевская М., Пескова А.* Древнерусская Успенская церковь в Дорогобуже Волынском // Проблемы изучения древнерусского зодчества. – С.Пб., 1996. – С. 57–60.
- ¹⁴⁵ *Малевская М.* Церковь Иоанна Богослова в Луцке – вновь открытый памятник архитектуры XII века // Древнерусское искусство. Исследования и атрибуции. – С.Пб., 1997. – С. 9–35.
- ¹⁴⁶ *Каргер М.* Новый памятник зодчества XII века в Турове // КСИА. – 1965. – Вып. 100. – С. 130–138.
- ¹⁴⁷ *Асеев Ю.* Архитектура Южной и Западной Руси в XII–XIII в. // ВИА. – Ленинград; М., 1966. – Т. 3. – С. 590.
- ¹⁴⁸ *Раппопорт П.* Из истории киево-черниговского зодчества XII в. – С. 59–63; *Раппопорт П.* Зодчество Древней Руси. – С. 49–66.
- ¹⁴⁹ *Монгайт А.* Старая Рязань // МИА. – М., 1955. – Вып. 49. – С. 87–90.
- ¹⁵⁰ *Беляев Л. А.* Борисоглебский храм: новые исследования (1999–2004 гг.) // Великое княжество Рязанское. Историко-археологические исследования и материалы / Ред. А. В. Чернецов. – М., 2005. – С. 142.
- ¹⁵¹ *Каргер М.* Памятники древнерусского зодчества (Новые архитектурно-археологические открытия в Новгороде) // Вестник АН СССР. – 1970. – № 9. – С. 79–85.
- ¹⁵² *Гладенко Г., Красноречьев Л., Штендер Г., Шуляк Л.* Архитектура Новгорода в свете последних исследований // Новгород. К 1100-летию города. – М., 1964. – С. 186–189; *Каргер М.* Новгород. – Ленинград, 1980. – С. 127–130; *Комеч А.* Древнерусское зодчество конца X – начала XII в. Византийское наследие и становление самостоятельной традиции. – М., 1987. – С. 299–305; *Булкин В.* Новгородское зодчество начала XII в. по новым археологическим материалам // Древнерусское искусство. Русь и страны византийского мира. XII век. – С.Пб., 2002. – С. 271–273.
- ¹⁵³ *Штендер Г.* О ранних Федоровских храмах древнего Новгорода // ПК НО–1977. – М., 1977. – С. 435–444; *Булкин В., Турова Е.* Церковь Федора Стратилата на Софийской стороне в Новгороде. Архитектурно-археологические исследования 1988–1991 г. // Памятники старины: Концепции, открытия, вер-

сии. – С.Пб.; Псков. – 1997. – С. 118–121; *Булкин В.* Новгородское зодчество начала XII в. по новым археологическим материалам. – С. 285–287.

¹⁵⁴ *Гладенко Г., Красноречьев Л., Штендер Г., Шуляк Л.* Архитектура Новгорода... – С. 189–191; *Каргер М.* Новгород. – С. 177, 178; *Штендер Г., Ковалева В.* О формировании древнего архитектурного облика собора Антониева монастыря в Новгороде // КСИА. – 1980. – Вып. 171. – С. 54–60; *Булкин В.* Новгородское зодчество начала XII в. по новым археологическим материалам. – С. 273–287.

¹⁵⁵ *Каргер М.* Раскопки и реставрационные работы в Георгиевском соборе Юрьева монастыря в Новгороде // СА, 1946. – Т. 8. – С. 175–222; *Каргер М.* Новгород. – С. 180–192; *Гладенко Г., Красноречьев Л., Штендер Г., Шуляк Л.* Архитектура Новгорода... – С. 189–191; *Комеч А.* Роль византийской традиции в новгородском строительстве начала XII в. (Георгиевский собор Юрьева монастыря) // Русско-балканские культурные связи в эпоху средневековья. – София, 1982. – С. 263–280; *Комеч А.* Древнерусское зодчество конца X – начала XII в. – С. 306–308.

¹⁵⁶ *Пескова А., Раппопорт П., Штендер Г.* К вопросу о сложении новгородской архитектурной школы // СА. – 1982. – № 3. – С. 36–40; *Раппопорт П.* Археологические исследования памятников древнего новгородского зодчества // НИС. – Ленинград, 1982. – Вып. 1 (11). – С. 191, 192.

¹⁵⁷ *Пескова А., Раппопорт П., Штендер Г.* К вопросу о сложении новгородской архитектурной школы. – С. 40–42; *Раппопорт П.* Археологические исследования памятников древнего новгородского зодчества. – С. 192, 193.

¹⁵⁸ *Иоаннисян О.* Об отражении традиции новгородско-псковского зодчества в архитектуре Киева и Переяславля первой половины XII в. – С. 43–45.

¹⁵⁹ *Иоаннисян О.* К вопросу об элементах романской архитектуры Софийского собора в Новгороде. – С. 88–113.

¹⁶⁰ *Иоаннисян О.* Зодчество древнего Галича и архитектура Малопольши // ААС. – Kraków, 1988. – XXVII. – S. 185–212; *Иоаннисян О.* Польско-русская и венгерско-русская границы в XI–XIII веках и их отображение в развитии средневековой архитектуры // Początki sąsiedztwa. Pogranicze etniczne polsko-rusko-słowackie w średniowieczu. – Rzeszów, 1996. – S. 158–171; *Иоаннисян О.* К истории польско-русских архитектурных связей в конце XI – начале XIII в. // Древнерусское искусство. Русь и страны византийского мира. XII век. – С.Пб., 2002. – С. 206–214; *Иоаннисян О.* Об одной малопольской строительной артели романского времени (опыт реконструкции творческого почерка) // София: Сборник статей по искусству Византии и Древней Руси в честь А. И. Комеча. – М., 2006. – С. 199–224.

¹⁶¹ *Zaki A.* Przemyska cerkiew księcia Wołodara w świetle źródeł pisanych i archeologicznych // Sprawozdania z posiedzeń Komisji Naukowych oddziału PAN w Krakowie, styczeń-czerwiec, 1968. – Kraków, 1968. – S. 47–50; *Zaki A.* Archeologia Malopolski wczesnosredniowiecznej. – Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1974. – S. 153–156.

¹⁶² *Ратич О.* Літописний Звенигород // Археологія. – К., 1973. – № 12. – С. 88, 89; *Ратич О.* К вопросу о княжеских дворцах в стольных городах Галицкой Руси XI–XIV вв. // Культура средневековой Руси. – Ленинград, 1974. – С. 189, 190.

¹⁶³ *Иоаннисян О.* Церковь Спаса в Галиче – памятник первой половины XII века // Древние памятники культуры на территории СССР. – Ленинград, 1986. – С. 102–109.

¹⁶⁴ *Иоаннисян О.* Основные этапы развития галицкого зодчества // Древнерусское искусство: Художественная культура X – первой половины XIII в. –

М., 1988. – С. 41–45; *Иоаннисян О.* Зодчество юго-западной и северо-восточной Руси и романская архитектура: к проблеме международных связей в древнерусском искусстве XII–XIII вв. // *Славяно-русские древности. Древняя Русь: новые исследования.* – С.Пб., 1995. – Вып. 2. – С. 125–142; *Иоаннисян О.* Галицкая традиция в зодчестве Северо-Восточной Руси XII в. // *Галич і Галицька земля в державотворчих процесах України.* – Івано-Франківськ; Галич, 1998. – С. 116–120; *Иоаннисян О.* Церковь Бориса и Глеба в Кидекше как памятник раннегалицкой и раннесуздальской архитектурных традиций. – С.Пб., 2004. – Вып. 4. – С. 66–71.

¹⁶⁵ *Иоаннисян О.* Основные этапы развития галицкого зодчества. – С. 45–50.

¹⁶⁶ *Иоаннисян О.* Белокаменная декоративная пластика в галицком зодчестве XII – первой половины XIII века. – С. 14–25; *Фіголь М.* Мистецтво стародавнього Галича. – К., 1997. – С. 119–127; *Жишкович В.* Пластика Русі-України. X – перша половина XIV століть. – Л., 1999. – С. 126–153.

¹⁶⁷ *Пастернак Я.* Старий Галич. – Краків; Л., 1944. – С. 82–131; *Иоаннисян О.* Основные этапы развития галицкого зодчества. – С. 45–49; *Лукомський Ю.* Успенський собор давнього Галича (За результатами нових досліджень 1992–2000 років) // *ЗНТШ.* – 2002. – Т. ССXLIV. – С. 578–607.

¹⁶⁸ *Лукомський Ю.* Білокам'яний храм на передмісті давнього Галича // *ЗНТШ.* – 1998. – Т. ССXXXV. – С. 594–607.

¹⁶⁹ *Иоаннисян О.* К вопросу о датировке древнерусского каменного храма в урочище Цвинтариски в окрестностях древнего Галича // *Проблемы изучения древнерусского зодчества.* – С.Пб., 1996. – С. 82–86.

¹⁷⁰ *Иоаннисян О.* Основные этапы развития галицкого зодчества. – С. 41–60; *Лукомський Ю.* Галицькі білокам'яні хресто-банні церкви від князя Володара до короля Данила // *Княжа доба. Історія і культура.* – Л., 2007. – Вып. 1. – С. 271–304.

¹⁷¹ *Иоаннисян О.* Храмы-ротонды в Древней Руси // *Иерусалим в русской культуре / Сост. А. Баталов, А. Лидов.* – М., 1994. – С. 100–147.

¹⁷² *Иоаннисян О.* Центрические постройки в галицком зодчестве XII в. // *КСИА.* – 1982. – С. 39–46; *Иоаннисян О.* Новые исследования одного из памятников галицкого зодчества XII века // *СА.* – 1983. – № 1. – С. 231–244.

¹⁷³ *Воронин Н., Раппопорт П.* Зодчество Смоленска XII–XIII вв. – С. 140–150; *Раппопорт П.* “Латинская церковь” в древнем Смоленске // *Новое в археологии.* – М., 1972. – С. 283–289; *Иоаннисян О.* Архитектура Древней Руси и средневековой Скандинавии. Их взаимосвязи // *Архитектурно-археологический семинар. Изучение и реставрация памятников древнерусской архитектуры и монументального искусства // ТГЭ.* – 2007. – С. 99–117.

¹⁷⁴ *Иоаннисян О., Зыков П., Жервэ А., Глазов В., Карайчева Н.* Архитектурно-археологические исследования. – С. 55.

¹⁷⁵ *Halle F.* Die Bauplastik von Vladimir-Ssuzdal. Russische Romanik. – Berlin; Wien; Zurich, 1929.

¹⁷⁶ *Асеев Ю.* До питання про стильову періодизацію архітектури Київської Русі // *Старожитності Русі-України.* – К., 1994. – С. 95.

¹⁷⁷ *Иоаннисян О.* Зодчество древнего Галича и архитектура Малопольши. – С. 185–218; *Иоаннисян О.* Об одной малопольской строительной артели романского времени (опыт реконструкции творческого почерка) // *Софіа...* – С. 199–224; *Ioannisyana O.* O jednym z małopolskich warsztatów budowlanych czasów romańskich (próbа rekonstrukcji i charakterystyki jego twórczości) // *Lapides Vivientes. Zaginiony Kraków wieków średnich. Księga dedykowana Profesor Klementynie Żurowskiej.* – Kraków, 2005. – S. 269–276.

- ¹⁷⁸ *Боровой Р., Булкин Вал.* Из истории церкви Бориса и Глеба в Витебске // Проблемы изучения древнерусского зодчества. – С.Пб., 1996. – С. 71.
- ¹⁷⁹ *Каргер М.* Раскопки церкви Бориса и Глеба в Новогрудке // КСИА. – 1977. – Вып. 150. – С. 79–85.
- ¹⁸⁰ *Раппопорт П.* Зодчество Древней Руси. – С. 88.
- ¹⁸¹ *Раппопорт П.* Полоцкое зодчество XII века // СА. – 1980. – № 3. – С. 142–161.
- ¹⁸² *Воронин Н.* Бельчицкие руины // Архитектурное наследство. – М., 1956. – С. 14–17; *Раппопорт П.* Полоцкое зодчество XII века. – С. 157.
- ¹⁸³ *Воронин Н.* У истоков русского национального зодчества (Из истории зодчества периода феодальной раздробленности XI–XV вв.) // Ежегодник Института истории искусств. – С. 260–269.
- ¹⁸⁴ *Малевская М., Пескова А.* Древнерусская Успенская церковь... – С. 57–60; *Малевская М.* Церковь Иоанна Богослова... – С. 9–35.
- ¹⁸⁵ *Воронин Н., Раппопорт П.* Зодчество Смоленска XII–XIII вв. – С. 151–162.
- ¹⁸⁶ *Воронин Н.* Древнее Гродно. – М., 1954. – С. 78–148; *Раппопорт П.* Зодчество Древней Руси. – С. 128–132.
- ¹⁸⁷ Там само. – С. 104–129.
- ¹⁸⁸ Там само. – С. 78–104; *Раппопорт П.* Новые данные об архитектуре древнего Гродно // Древнерусское искусство: Художественная культура X – первой половины XIII в. – М., 1988. – С. 64–66.
- ¹⁸⁹ *Иоаннисян О.* К истории польско-русских архитектурных связей в конце XI – начале XIII в. – С. 215, 222.
- ¹⁹⁰ *Воронин Н.* Древнее Гродно. – С. 141, 146, 147; *Раппопорт П.* Церковь Василия в Овруче // СА. – 1972. – № 1. – С. 82–97.
- ¹⁹¹ *Раппопорт П., Трусай А.* Петр Міланег – гарадзенскі дойлід XII стагоддзя // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. – 1987. – № 4. – С. 21, 22.
- ¹⁹² *Раппопорт П.* Церковь Василия в Овруче. – С. 82–97.
- ¹⁹³ *Асеев Ю.* Собор апостолов у Білгороді. – С. 32–33.
- ¹⁹⁴ *Івакін Г.* Нове в історії “міста Ізяслава” в Києві. – С. 21. – Рис. 2, 3.
- ¹⁹⁵ Там само. – С. 118, 119. – Рис. 14.
- ¹⁹⁶ *Барановский П.* Собор Пятницкого монастыря в Чернигове // Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР. – М.; Ленинград, 1948. – С. 13–34; *Холостенко Н.* Архитектурно-археологические исследования Пятницкой церкви в г. Чернигове // СА. – 1956. – № XXVI. – С. 271–292; *Торшин Е.* Церковь Параскевы-Пятницы в Чернигове и древнерусское зодчество рубежа XII–XIII вв. // Средневековая архитектура и монументальное искусство. – С.Пб., 1999. – С. 55–59.
- ¹⁹⁷ *Холостенко Н.* Исследование памятника XII века в г. Новгород-Северске (Черниг. обл.) // Сборник сообщений института “Киевпроект”. – 1958. – № 1–2. – С. 34–43; *Большаков Л., Коваленко В., Раппопорт П.* Новые данные о памятниках древнего зодчества Чернигова и Новгорода-Северского // КСИА. – 1989. – Вып. 195. – С. 52, 53; *Коваленко В., Раппопорт П.* Памятники древнерусской архитектуры в Чернигово-Северской земле // Зограф. – Београд, 1987. – № 8. – С. 5, 6.
- ¹⁹⁸ *Богусевич В.* Розкопки в Путивльському кремлі // Археологія. – 1963. – Т. 1. – С. 165–174.
- ¹⁹⁹ *Подъяпольский С.* Церковь Архангела Михаила // *Воронин Н., Раппопорт П.* Зодчество Смоленска XII–XIII вв. – Ленинград, 1979. – С. 163–195; *Каменева Т., Подъяпольский С.* Реставрация церкви Михаила Архангела в Смоленске // Реставрация и исследования памятников культуры. – М., 2001. –

Вып. IV. – С. 44, 45; *Каменева Т.* Церковь Михаила Архангела в Смоленске. Основные итоги реставрации. – М., 2005; *Каменева Т.* Церковь Михаила Архангела в Смоленске (XII в.): Исследования и реставрация 1974–2002 гг. / Архитектурно-археологический семинар. Изучение и реставрация памятников древнерусской архитектуры и монументального искусства // ТГЭ. – 2007. – Т. XXXIV. – С. 327–339.

²⁰⁰ *Воронин Н., Раппопорт П.* Зодчество Смоленска XII–XIII вв. – С. 196–220.

²⁰¹ Там само. – С. 221–227.

²⁰² Там само. – С. 228–238.

²⁰³ Там само. – С. 239–253.

²⁰⁴ Там само. – С. 255–273.

²⁰⁵ Там само. – С. 274–279.

²⁰⁶ Там само. – С. 280–286.

²⁰⁷ Там само. – С. 287–299.

²⁰⁸ Там само. – С. 300–329.

²⁰⁹ *Холостенко Н.* Архитектурно-археологические исследования Пятницкой церкви в г. Чернигове. – С. 271–292.

²¹⁰ Там само. – С. 285 (Н. Холостенко відзначав, що рови під периметральні стіни та окремо під стовпи споруди також були влаштовані, але опущені вони були не з боку дної поверхні, а із загального для всієї будівлі котловану глибиною близько 0,45 м).

²¹¹ *Воронин Н.* Зодчество Северо-Восточной Руси XII–XV веков. – С. 107; *Вагнер К.* Мастера древнерусской скульптуры. Рельефы Юрьева-Польского. – М., 1966. – С. 9–17; *Столетов А.* Георгиевский собор города Юрьева-Польского XIII века и его реконструкция // Из истории реставрации памятников культуры. – М., 1974. – С. 111–134; *Глазов В., Зыков П., Иоаннисян О.* Архитектурно-археологические исследования собора в Суздале и Георгиевского собора в Юрьеве-Польском // Государственный Эрмитаж. Отчетная археологическая сессия за 2001 год. Тезисы докладов. – С.Пб., 2002. – С. 62, 63.

²¹² *Воронин Н.* Зодчество Северо-Восточной Руси XII–XV веков. – Т. I. – С. 438–445; *Столетов И.* Результаты исследования памятника архитектуры XIII–XVI вв. Успенского собора Княгинина монастыря во Владимире // Памятники истории и культуры. – Ярославль, 1976. – Вып. 1. – С. 88–94.

²¹³ *Иоаннисян О.* Комплекс древнейших построек Спасского монастыря в Ярославле // Древнерусское искусство. Русь. Византия. Балканы. XIII век. – С.Пб., 1997. – С. 88–94.

²¹⁴ *Иоаннисян О.* О киево-черниговской традиции в зодчестве Северо-Восточной Руси конца XII – начала XIII вв. // Историко-археологический семинар “Чернигов и его округа в IX–XIII вв.”. Тезисы докладов. – Чернигов, 1985. – С. 50–52.

²¹⁵ *Иоаннисян О.* Основные этапы развития галицкого зодчества. – С. 50–58.

²¹⁶ *Могытыч И.* Результаты исследования церкви Пантелеймона близ Галича // КСИА. – М., 1982. – Вып. 172. – С. 65–70.

²¹⁷ *Логвин Г., Тимошук Б.* Белокаменный храм XII века в Василеве // Памятники культуры. – М., 1961. – Вып. 3. – С. 37–50; *Тимошук Б.* Давньоруська Буковина. – К., 1982. – С. 142–145.

²¹⁸ *Иоаннисян О.* Белокаменная декоративная пластика в галицком зодчестве XII – первой половины XIII века. – С. 21.

²¹⁹ *Раппопорт П., Иоаннисян О.* О взаимосвязи русских архитектурных школ на рубеже XII и XIII вв. // Студеница и византијска уметност око 1200. Годи-

не / Научни скупови Српске академије наука и уметности, к . XLI, Оде е е историјских наука, к . 11. – С. 287–294.

²²⁰ *Малевская М.* Применение брускового кирпича в архитектуре Западной Руси второй половины XIII – XIV вв. // СА. – 1989. – № 4. – С. 212–222.

²²¹ *Иоаннисян О.* Основные этапы развития галицкого зодчества. – С. 51–58.

²²² *Лукомський Ю.* Архітектурна спадщина Давнього Галича. – Галич, 1991. – С. 30–32.

²²³ *Иоаннисян О.* Польско-русская и венгерско-русская границы в XI–XIII веках и их отображение в развитии средневековой архитектуры. – С. 168, 169.

²²⁴ *Раппопорт П.* Новые данные об архитектуре древнего Гродно. – С. 65, 66.

²²⁵ *Черненко О., Казаков А.* Дослідження давньоруської монументальної споруди в Новгороді-Сіверському // Ruthenica. – К., 2005. – Т. IV. – С. 7–21.

²²⁶ *Вико А.* Na pograniczu kultur I ideologii: zespół wieżowy w Stołpciu // Ruthenica. – К., 2007. – С. 189–206.

²²⁷ *Седов Вл.* Собор Спасо-Мирожского монастыря: иконография и происхождение типа. – С. 18.

²²⁸ *Иоаннисян О.* К вопросу о происхождении черниговской плинфы... – С. 20–34; *Иоаннисян О.* Ломбардские зодчие на Руси. “Русская романика” XII века. – С. 12–15; *Иоаннисян О.* О происхождении, датировках и хронологии черниговского зодчества XII века. – С. 134–188; *Иоаннисян О.* О происхождении черниговской школы зодчества. – С. 236–252.

²²⁹ *Иоаннисян О.* Зодчество древнего Галича и архитектура Малопольши. – С. 185–218; *Иоаннисян О.* К истории польско-русских архитектурных связей в конце XI – начале XIII в. – С. 206–214;

²³⁰ *Иоаннисян О.* О раннем этапе развития галицкого зодчества. – С. 35–42; *Иоаннисян О.* Основные этапы развития галицкого зодчества. – С. 41–45; *Иоаннисян О.* Зодчество юго-западной и северо-восточной Руси и романская архитектура... – С. 127–132.

²³¹ *Иоаннисян О.* Зодчество юго-западной и северо-восточной Руси и романская архитектура... – С. 127–132; *Иоаннисян О.* Галицкая традиция в зодчестве Северо-Восточной Руси XII в. – С. 116–120; *Иоаннисян О.* Церковь Бориса и Глеба в Кидекше как памятник раннегалицкой и раннесуздальской архитектурных традиций. – С. 66–71.

²³² *Иоаннисян О.* Основные этапы развития галицкого зодчества. – С. 45–50.

²³³ *Иоаннисян О.* Центрические постройки в галицком зодчестве XII в. – С. 39–46; *Иоаннисян О.* Новые исследования одного из памятников галицкого зодчества XII века. – С. 231–244; *Иоаннисян О.* Храмы-ротонды в Древней Руси. – С. 100–147.

²³⁴ *Иоаннисян О.* Ломбардские зодчие на Руси. “Русская романика” XII века // Византийский мир: Искусство Константинополя и национальные традиции к 2000-летию христианства. Памяти Ольги Ильиничны Подобедовой (1912–1999): Сб. татей / Отв. ред. М. А. Орлова. – М., 2005. – С. 31–71; *Иоаннисян О.* Романские истоки зодчества Владимиро-Суздальской Руси времени Андрея Боголюбского (Германия или Италия?). – С. 31–70.

²³⁵ *Иоаннисян О.* К вопросу о происхождении мастеров Дмитриевского собора во Владимире. – С. 277–315.

²³⁶ *Раппопорт П.* О взаимосвязи русских архитектурных школ в XII веке // Труды Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Серия “Архитектура”. – Ленинград, 1970. – С. 10–12.

²³⁷ *Иоаннисян О.* Об отражении традиции новгородско-псковского зодчества в архитектуре Киева и Переяславля первой половины XII в. – С. 43–45.

²³⁸ *Раннопорт П., Иоаннисян О.* О взаимосвязи русских архитектурных школ на рубеже XII и XIII вв. – С. 287–294.

²³⁹ *Раннопорт П.* Русская архитектура на рубеже XII и XIII веков // Древнерусское искусство: проблемы атрибуции. – М., 1977. – С. 12–29.

СКУЛЬПТУРА ТА АРХІТЕКТУРНИЙ ДЕКОР

¹ *Sheppard C. D.* Byzantine carved marble slabs // *AB.* – 1969. – Vol. LI, 1. – P. 66.

² *Лазарев В. Н.* Три фрагмента расписных эпистилиев и византийский темплон // *Византийская живопись.* – М., 1971. – С. 117.

³ *Grabar A.* Sculptures byzantines du Moyen âge (XI^e – XIV^e siècle). – Paris, 1976. – P. 35–37.

⁴ Сборник материалов для исторической топографии Киева и его окрестностей. – К., 1874.

⁵ *Комеч А. И.* Древнерусское зодчество конца X – начала XII в. – М., 1987.

⁶ *Архипова Е. И.* Новые данные о резном декоре Десятинной церкви (рисунок Н. Е. Ефимова 1826 г.) // *София: Сб. статей по искусству Византии и Древней Руси в честь А. И. Комеча.* – М., 2006. – С. 31–46.

⁷ *Asgari N.* Roman and Early Byzantine Marble Quarriers of Proconnesus // *The Proceedings of the Xth International Congress of Classical Archaeology.* Ankara – Izmir, 23–30/IX/1973. – Ankara, 1978. – Vol. 1. – P. 467–480; *Macridy T.* The Monastery of Lips (Fenari Isa Camii) at Istanbul / with contribution by H. S. Megaw, C. Mango, E. J. W. Hawkins // *Dumbarton Oaks Papers.* – 1964. – No 18. – Pp. 245–315; *Mango C.* Byzantine Architecture. – Milan, 1978. – P. 14.

⁸ *Ward-Perkins J. B.* Roman Garland Sarcophagi, From the Quarries of Proconnesus (Marmara) // *Smithsonian Report for 1957.* – Washington, 1958. – Pp. 461–464; *Mango C.* Byzantine Architecture. – P. 38.

⁹ ПСРЛ. – С.Пб., 1862. – Т. IX. – С. 64.

¹⁰ *Макарова Т. И.* Церковь св. Богородицы в Тмутаракани // *МАИЭТ.* – 2005. – Вып. XI. – С. 377–405.

¹¹ *Пуцко В. Г.* Ранневизантийский рельеф в Софии Киевской // *КСИА.* – 1980. – Вып. 160. – С. 107–110; *Пуцко В. Г.* Византийский художественный импорт в древнем Киеве // *СА.* – 1983. – Т. XXIX. – С. 127–133; *Пуцко В. Г.* Синтрон Софії Київської // *Археологія.* – 1986. – Вип. 55. – С. 76–87. Використання мармурових колон і деталей архітектурного декору зі зруйнованих будівель (так звані сполії) було поширене в будівельній справі середньовіччя (див.: *Оустерхаут Р.* Византийские строители / Пер. Л. А. Беляева. – К., 2005). Відсутність у Давній Русі традиції мурованого будівництва та арсеналу таких деталей не дозволяє механічно переносити цю практику на перші кам'яні будівлі Південної Русі.

¹² *Buchwald H.* The Carved Stone Ornament of the High Middle Ages in San Marco Venice // *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft.* – 1964. – No 13. – P. 137–168; *Максимовић Ј.* Јустиниански модели у скулптури од IX до XI века // *Зборник Светозара Радојчића.* – Београд, 1969. – С. 163–171.

¹³ *Голубинский Е.* Археологический атлас ко второй половине 1 тома. История русской церкви. – М., 1906. – С. 210. – Лист LX, 1, 3, 4.

¹⁴ *Grabar A.* Sculptures byzantines du Moyen âge... – P. 86–88.

¹⁵ *Kautzsch R.* Die Römische Schmuckkunst in Stein vom 6. bis zum 10. Jahrhundert // Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, römische Abteilung. – 1939. – Bd. 3. – S. 66.

¹⁶ *Архипова Є. І.* Дослідження різьбленого декору Десятинної церкви в Києві // Археологія. – 1991. – № 2. – С. 99–102.

¹⁷ *Архипова Є.* Архітектурний декор та саркофаги Десятинної церкви // Церква Богородиці Десятинна в Києві: До 1000-ліття освячення. – К., 1996. – С. 61–67, 118–130.

¹⁸ *Ивакин Г. Ю., Козюба В. К.* Исследования Десятинной церкви в 2005 г. // Славяно-русское ювелирное дело и его истоки. Междунар. науч. конф., посвященная 100-летию Г. Ф. Корзухиной: Тез. докл. – С.Пб., 2006. – С. 171.

¹⁹ *Архипова Є. І.* Скульптурний декор в архітектурі давнього Києва // Родовід. – 2002. – Чис. 1–2 (18–19). – С. 26–36.

²⁰ *Архипова Є. І.* Шиферний саркофаг “княгині Ольги” з Десятинної церкви: проблема атрибуції // Наукові записки: Біографічна некрополістика в контексті сучасної історичної науки. Джерела та результати досліджень. – К., 2002. – Т. 9. – С. 20–33.

²¹ *Макарова Т. И.* Церковь св. Богородицы в Тмутаракани. – С. 377–388. – Рис. 14, 15.

²² *Рыбаков Б. А.* Архитектурная математика древнерусских зодчих // *Рыбаков Б. А.* Из истории культуры древней Руси. Исследования и заметки. – М., 1984. – С. 87; *Макарова Т. И.* Церковь св. Богородицы в Тмутаракани. – С. 386. – Рис. 15.

²³ *Гиппенрейтер В., Гордиенко Е.* Новгород Великий. Альбом. – М., 2005; *Штендер Г. М.* К вопросу об архитектуре малых форм Софии Новгородской // Древнерусское искусство: Художественная культура Новгорода. – М., 1968. – С. 98–107.

²⁴ *Холостенко М. В.* Успенський собор Печерського монастиря // Стародавній Київ. – К., 1975. – С. 135, 136. – Рис. 26.

²⁵ *Xydis S. G.* The Chancel Barrier, Solea, and Ambo of Hagia Sophia // *AB.* – 1947. – Vol. 29, 1. – Pp. 1–24.

²⁶ *Вениамин (Краснопевков).* Новая Скрижаль. – С.Пб., 1908. – С. 13.

²⁷ *Макаренко М.* Скульптура і різьбярство Київської Русі передмонгольських часів // Київські збірники історії й археології, побуту й мистецтва. – К., 1930. – Вип. 1. – С. 52–71; *Висоцький С. О.* Про дослідження та первісне місце саркофага Ярослава Мудрого в Київській Софії // Слов'яно-Руські старожитності. – К., 1969. – С. 148–151; *Пуцко В. Г.* Мраморний саркофаг Ярослава Мудрого // *Byzantinobulgarica.* – 1986. – Т. VIII. – С. 287–312.

²⁸ *Лазарев В. Н.* Живопись и скульптура Киевской Руси // *ИРИ.* – 1953. – Т. 1. – С. 190.

²⁹ *Sheppard C. D.* Byzantine carved marble slabs. – P. 70; *Feld O.* Mittelbyzantinische Sarkophage // *Römische Quartal Schrift.* – 1970. – Bd. 65. – Hf. 3–4. – S. 167–184; *Grabar A.* Sculptures byzantines du Moyen âge... – P. 86–88; *Архипова Є. І.* Дослідження різьбленого декору Десятинної церкви в Києві. – С. 107, 108; *Беляев Л. А.* Русское средневековое надгробие. Белокаменные плиты Москвы и Северо-Восточной Руси XII–XVII вв. – М., 1996. – С. 66.

³⁰ *Παζαράς Θ.* Ανάγλυφες σαρκοφάγοι και επιτάφιας πλάκες της μέσης και ύστερης βυζαντινής περιόδου στην Ελλάδα. – Αθήνα, 1988.

³¹ *Архипова Е. И.* Резной камень в архитектуре древнего Киева. – С. 79.

³² *Zuliani F.* I marmi di San Marko. Uno studio ed un catalogo della scultura ornamentale marciana fino all'XI secolo. – Venezia s. d. (1969?).

- ³³ *Архипова Е. И.* Резной камень в архитектуре древнего Киева. – С. 94, 95. – Табл. 66.
- ³⁴ *Холостенко Н. В.* Исследование руин Успенского собора Киево-Печерской лавры 1962–1963 гг. // *Культура и искусство древней Руси.* – Ленинград, 1967. – С. 63. – Табл. XI, 2.
- ³⁵ Киево-Печерський патерик / Проф. Д. Абрамович. Киево-Печерський патерик: [репринтне видання]. – К., 1991. – С. 5.
- ³⁶ *Grabar A.* Sculptures byzantines du Moyen âge... – P. 76–78. – Pl. XLIX.
- ³⁷ *Архипова Е. И.* Резной камень в архитектуре древнего Киева. – С. 109, 110. – Табл. 73. – № 191, 192.
- ³⁸ Киево-Печерський патерик. – С. 14.
- ³⁹ *Архипова Е. И.* Резной камень в архитектуре древнего Киева. – С. 122, 123. – Табл. 80.
- ⁴⁰ Сказание о Борисе и Глебе. – М., 1985. – С. 86.
- ⁴¹ *Каневский К.* О древней Киевской церкви св. Ирины, созданной великим князем Киевским Ярославом Владимировичем // *ЖМНП.* – 1936. – Чис. XII. – С. 434; *Пуцко В. Г.* Київський світський рельєф XI ст. // *НТЕ.* – 1987. – № 4. – С. 44–49.
- ⁴² *Мовчан І. І., Боровський Я. Є. та ін.* Нові дослідження стародавнього Києва (“місто Ярослава”) // *Археологічні відкриття в Україні 1998–1999 рр.* – К., 1999. – С. 30.
- ⁴³ *Пуцко В. Г.* Шиферный рельеф из церкви Св. Ирины в Киеве // *Древнерусское искусство: Художественная культура X – первой половины XII в.* – М., 1988. – С. 287–292.
- ⁴⁴ *Архипова Е. И.* Монументальна пластика в зодстві Києва XII ст. // *Археологія.* – 1997. – № 2. – С. 59, 60. – Рис. 7.
- ⁴⁵ *Weitzmann K.* Ivory Sculpture of the Macedonian Renaissance // *Kolloquium Über Spätantike und Frühmittelalterliche Skulptur.* – Bd. II. – Vortragstexte 1970. – Mainz; Rhein, 1971. – P. 3.
- ⁴⁶ *Weitzmann K.* Ivory Sculpture of the Macedonian Renaissance. – P. 8. – Taf. 3, 2; 12, 3 b.
- ⁴⁷ *Саркисіан Г. А.* Раннее средневековье // *ВИА.* – 1966. – Т. 4. – С. 40.
- ⁴⁸ *Архипова Е. И.* Про сюжети рельєфів XI–XIII ст. з Києво-Печерського монастиря // *Археологія.* – 1990 – № 1. – С. 102–105; *Лазарев В. Н.* Византийская живопись. – М., 1947. – Т. 1. – С. 88; *Свенцицкая И. С.* Протоевангелие Иакова // *Апокрифы древних христиан: Исследование, тексты, комментарии.* – М., 1989. – С. 115.
- ⁴⁹ *Goldschmidt A., Weitzmann K.* Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X. – XIII. Jahrhunderts. – Berlin, 1979. – Bd. 2. – Taf. XXIII, b; XXVIII, c; XXXV, a; XXXVI, a.
- ⁵⁰ *Zuliani F.* I marmi di San Marko. – P. 156. – No 135.
- ⁵¹ *Grabar A.* Sculptures byzantines du Moyen âge... – Pl. XLVIII, LXIX, LXXXIV, No 73, 81 a, 92 b; *Бошковић Ђ.* Архитектура средњег века. – Београд, 1976. – С. 104. – Сл. 147.
- ⁵² *Goldschmidt A., Weitzmann K.* Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X. – XIII. Jahrhunderts. – Taf. XXXV, a.
- ⁵³ *Лазарев В. Н.* Живопись и скульптура Киевской Руси. – С. 191, 192.
- ⁵⁴ *Пуцко В. Г.* Шиферный рельеф из церкви Св. Ирины в Киеве. – С. 287–292.
- ⁵⁵ *Холостенко Н. В.* Исследование руин Успенского собора Киево-Печерской лавры 1962–1963 гг. – С. 65; *Даркевич В. П.* О некоторых византийских мотивах в древнерусской скульптуре // *Славяне и Русь.* – М., 1968. – С. 418.

⁵⁶ *Грабар А. Н.* Светское изобразительное искусство домонгольской Руси и “Слово о полку Игореве” // ТОДРЛ. – 1962. – Т. XVIII. – С. 233–271; *Архипова Е. И.* Монументальна пластика в зодчестві Києва XII ст. – С. 57, 58.

⁵⁷ *Сидоренко Г. В.* “Михайловские” рельефные плиты XI в. О возможной алтарной преграде Дмитриевского собора в Киеве // Иконостас. Происхождение – развитие – символика. – М., 2000. – С. 243–266.

⁵⁸ *Асеев Ю. С.* Архитектура древнего Киева. – К., 1982. – С. 75–77; *Раннопорт П. А.* Древнерусская архитектура. – С.Пб., 1993. – С. 40.

⁵⁹ *Воробьева Е. В.* Древнерусская архитектурная пластика XI–XIII вв.: Автореф. дис. ... канд. ист. наук. – Ленинград, 1977. – С. 13, 14.

⁶⁰ *Архипова Е. И.* Монументальна пластика в зодчестві Києва XII ст. – С. 53–69.

⁶¹ Старий шлях “з варяг у греки” втратив своє значення, а головні напрямки зв’язків Візантії із Західною Європою перемістилися на Дунай (Регенсбурзький шлях) та долину Прута – на землі, які входили до складу Галицького князівства або контролювалися ним (*Тимошук Б. О.* Давньоруська Буковина. – К., 1982. – С. 70, 71; *Іоаннісян О. М.* Про один епізод візантійсько-угорсько-галицьких відносин у другій половині XII ст. // Галич і Галицька земля. – К.; Галич, 1998. – С. 59–66).

⁶² *Асеев Ю. С.* Архитектура древнего Киева. – С. 113–115; *Раннопорт П. А.* Древнерусская архитектура. – С. 46–108; *Іоаннісян О. М.* К вопросу о происхождении черниговской плинфы конца XI–XII веков и равнослойной техники кладки на Руси // Архитектурно-археологический семинар: Из истории строительной керамики средневековой Восточной Европы. – С.Пб., 2003. – С. 20–23.

⁶³ *Conant K. J.* Carolingian and Romanesque Architecture, 800 to 1200. – New Haven; London, 1993 (First published 1959). – P. 107–120.

⁶⁴ *Porter A. K.* Medieval Architecture, Its Origins and development. – New York, 1969 (Reprint 1909). – Vol. 1. – P. 134, 208, 209.

⁶⁵ ВИА. – 1966. – Т. 4. – С. 8–9.

⁶⁶ *Panofsky E.* Renaissance and Renascences in Western Art. – Stockholm, 1960. – P. 56.

⁶⁷ *Gardner A.* Medieval Sculpture in France. – New York, 1969 (Reprinted Cambridge, 1931). – P. 158. – Fig. 150, 151.

⁶⁸ *Scher S. K.* The Rebirth of Sculpture in the Eleventh and Twelfth Centuries // The Renaissance of the Twelfth Century. An Exhibition Organized by S. K. Scher. – Rhode Island, 1969. – P. 18.

⁶⁹ *Shapiro M.* Romanesque Architectural Sculpture. The Charles Eliot Norton Lectures / ed. with an introduction by Linda Seidel. – Chicago; London, 2006. – P. 190.

⁷⁰ *Porter A. K.* Medieval Architecture, Its Origins and Development. – New York, 1969. – Vol. 1. – P. 275.

⁷¹ Там само. – P. 162, 163, 216, 217.

⁷² *Mendel E. L.* Romanesque Sculpture in Saintonge. – London, 1940. – Pp. 100–119.

⁷³ *Weitzmann K.* Various Aspects of Byzantine Influence on the Latin Countries from the Sixth to the Twelfth Century // Art in the Medieval West and its Contacts with Byzantium. Selected Studies. – London, 1982. – Pp. 3–24.

⁷⁴ *Беляев Л. А.* Общевропейские элементы в древнерусском искусстве. X–XII в. // Из истории русской культуры. – М., 2000. – Т. 1. – С. 732–755.

⁷⁵ *Воронин Н. Н.* Владимиро-Суздальская архитектура // ВИА. – 1996. – Т. 3. – С. 638; *Асеев Ю. С.* Архитектура южной и западной Руси в XII–XIII вв. // ВИА. – 1966. – Т. 3. – С. 567.

⁷⁶ *Ильин М. А.* О единстве домонгольского русского зодчества // СА. – 1968. – № 4. – С. 87–94; *Асеев Ю. С.* До питання про стильову періодизацію архітектури Київської Русі // Старожитності Русі-України. – К., 1994. – С. 93, 94; *Комеч А. И.* Архитектура Владимира 1150–1180-х гг. Художественная природа и генезис “русской романики” // Древнерусское искусство. Русь и страны византийского мира. XII век. – С.Пб., 2002. – С. 231–254; *Иоаннисян О. М.* Ломбардские зодчие на Руси: “русская романика” XII века // Пинакотека. – 2003. – № 1–2 (16–17). – С. 10–19; *Beliaev L. A.* Romanesque Elements in Russian Architecture: late 11th– early 13th Centuries // Transfer. Innovationen in der Zeit der Kreuzzüge. Akten der 4. Landauer Stauffertagung. 27.–29. Juni 2003. – Speyer, 2006. – S. 97–111.

⁷⁷ *Милонов Ю. К.* Материалы и конструкции // ВИА. – 1966. – Т. 4. – С. 645.

⁷⁸ *Иоаннисян О. М.* К вопросу о происхождении черниговской плинфы конца XI–XII веков и равнослойной техники кладки на Руси. – С. 20–34; *Иоаннисян О. М.* О происхождении, датировках и хронологии черниговского зодчества XII века // Ruthenica. – К., 2007. – Т. VI. – С. 134–188.

⁷⁹ *Иоаннисян О. М.* О происхождении, датировках и хронологии черниговского зодчества XII века. – С. 134–188; *Иоаннисян О. М.* О происхождении черниговской школы зодчества // Чернігів у середньовічній та ранньомодерній історії Центрально-Східної Європи. – Чернігів, 2007. – С. 240.

⁸⁰ *Воробьева Е. В.* Семантика и датировка черниговских капителей // Средневековая Русь. – М., 1976. – С. 178, 179.

⁸¹ *Орлов Р. С.* Белокаменная резьба древнерусского Чернигова // Проблемы археологии Южной Руси: Материалы историко-археологического семинара “Чернигов и его округа в IX–XIII вв.”. – Чернигов, 1990. – С. 33.

⁸² *Макаренко М.* Скульптура і різьбярство Київської Русі перед монгольських часів. – С. 49, 50.

⁸³ *Пуцко В. Г.* Чернігів в історії візантійсько-руського сакрального мистецтва // Чернігів у середньовічній та ранньомодерній історії Центрально-Східної Європи. – С. 281.

⁸⁴ *Hartog E.* Romanesque Sculpture in Maastricht. – Rotterdam, 2002. – P. 99.

⁸⁵ *Холостенко Н. В.* Исследования Борисоглебского собора в Чернигове // СА. – 1967. – № 2. – С. 198, 199. – Рис. 12, 13. Існують припущення, згідно з якими, одна з капітелей походить з Успенського собору Єлецького монастиря (І. Моргилевський, О. Воробйова), а наріжний камінь із драконом – з галерей (О. Воробйова) або палацової споруди біля Борисоглібського собору (*Орлов Р. С.* Белокаменная резьба древнерусского Чернигова. – С. 30).

⁸⁶ *Холостенко Н. В.* Исследования Борисоглебского собора 1947–1948 гг. в гор. Чернигове // АУРРИЗ МРПСУ. – К., 1948. – С. 120–122.

⁸⁷ *Carving Marble in Byzantine and Post-Byzantine Times.* Diary 2006. Byzantine and Christian Museum. – Athens, 2005. – Nos. 23, 24, 26, 30, 36, 38, 47; *Goldschmidt A.* Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der Karolingischen und Sächsischen Kaiser VIII. – XI. Jahrhundert. – Berlin, 1970. – Bd. 2. – S. 55, 58, 59. – Taf. LVIII, 184; LXIII, 189; *Galassi G.* Roma o Bisanzio. Congedo Classico e l'arte nell'alto medio evo. – Roma, 1953. – Vol. II. – P. 446, 454. – Fig. 319; *Chierici S.* La Lombardia // Italia Romanica. – Milano, 1978. – Vol. 1. – Figs. 2, 3, 26, 27, 100, 101; *Baltrušaitis J.* La Stylistique Ornementale dans la Sculpture Romane. – Paris, 1931. – Figs. 192, 344, 350, 353–355, 378–380, 382–384, 414, 415, 420–425, 710–711; *Zarnecki G.* Later English Romanesque Sculpture, 1140–1210. – London, 1953. – Figs. 15–17, 72; *Hartog E.* Romanesque Sculpture in Maastricht. – P. 386.

⁸⁸ Зорина А. М. Стилистические особенности белокаменных рельефов из Борисоглебского собора в Чернигове // Древняя Русь: Новые исследования. – С. Пб., 1995. – Вып. 2. – С. 144–153.

⁸⁹ Рыбаков Б. А. Русалии и бог Симаргл-переплут // СА. – 1967. – № 2. – С. 91–116.

⁹⁰ Андросчук Ф. О. Нормани і слов'яни у Подесенні (моделі культурної взаємодії доби раннього середньовіччя) / Бібліотека Vita Antiqua. – К., 1999. – С. 88–92.

⁹¹ Колчин Б. А. Новгородские древности. Резное дерево // САИ. – 1971. – Вып. Е1–55. – С. 24, 25. – Табл. 9–12.

⁹² Конецкий В. Я., Самойлов К. Г. О деревянном храме скандинавского типа в Новгороде // Древнерусская культура в мировом контексте: археология и междисциплинарные исследования. – М., 1999. – С. 134–137.

⁹³ Архипова Е. И. Резной камень в архитектуре древнего Киева. – С. 122, 123. – Табл. 80, 2.

⁹⁴ Айналов Д. В. О новых архитектурных находках в Чернигове // ЗОРСА. – 1913. – Т. IX. – С. 330–331.

⁹⁵ Зорина А. М. Стилистические особенности белокаменных рельефов из Борисоглебского собора в Чернигове. – С. 144, 145.

⁹⁶ Guintavalle A. C. La Cattedrale di Modena. Problemi di Romanico Emiliano. – Modena, 1964–1965. – Vol. I–II; Porter A. K. Medieval Architecture, Its Origins and Development. – Vol. I. – P. 277; Vol. II. – P. 13.

⁹⁷ Богусевич В. А. Зображення Симаргла в древньоруському мистецтві // Археологія. – 1961. – Т. XII. – С. 76–90; Воробьева Е. В. Семантика и датировка черниговских капителей. – С. 181.

⁹⁸ Вагнер Г. К. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. г. Юрьев-Польской. – М., 1964. – С. 121.

⁹⁹ Воронин Н. Н. Зодчество Северо-Восточной Руси XII–XV веков. – М., 1961. – Т. 1. – С. 433.

¹⁰⁰ Baltrušaitis J. La Stylistique Ornamentale... – Figs. 354, 355, 420, 790–792, 796, 803, 911; Hartog E. Romanesque Sculpture in Maastricht. – Figs. 90, 91.

¹⁰¹ Volbach W. F. Oriental Influences in the Animal Sculpture of Campania // АВ. – 1942. – Vol. 24. – Pp. 172–180.

¹⁰² Hartog E. Romanesque Sculpture in Maastricht. – P. 78.

¹⁰³ Shapiro M. Romanesque architectural sculpture. – P. 185–209.

¹⁰⁴ Орлов Р. С. Белокаменная резьба древнерусского Чернигова. – С. 31.

¹⁰⁵ Холостенко Н. Неизвестные памятники монументальной скульптуры Древней Руси // Искусство. – 1951. – № 3. – С. 86–91.

¹⁰⁶ Hohler E. B. The Capitals of Urnes Church and Their Background // АА. – 1975. – Vol. 46. – Pp. 25–33.

¹⁰⁷ Иоаннисян О. М. О происхождении, датировках и хронологии черниговского зодчества XII века. – С. 134–188.

¹⁰⁸ Вал. Булкін встановив, що в домонгольській Русі об'єднання вільних ремісників в артіль мало тимчасовий характер, а її організатором був не зодчий, а нарядник (Булкін Вал. А. “Приставник на делатели церковными” и организация каменного строительства в домонгольский период // История и культура древних и средневековых обществ: Проблемы археологии. – С. Пб., 1998. – Вып. 4. – С. 232–238).

¹⁰⁹ Корзухина-Воронина Г. Ф. Рязань в сложении архитектурных форм XII–XIII веков // Сб. аспирантов ГАИМК. – Ленинград, 1929. – С. 69–82; Монгайт А. Л. Старая Рязань // МИА. – 1955. – № 49. – С. 94–97; Вагнер Г. К. Архитектурные фрагменты Старой Рязани // АН. – 1963. – № 15. – С. 18–27.

- ¹¹⁰ *Ранпопорт П. А.* Строительные артели Древней Руси и их заказчики // СА. – 1985. – № 4. – С. 83, 86.
- ¹¹¹ *Рыбаков Б. О.* Розкопки в Чернігівському дитинці в 1946 р. // АП УРСР. – 1949. – Т. 1. – С. 26–30.
- ¹¹² *Рыбаков Б. А.* Раскопки в Черниговском детинце в 1946 году // НА ИА НАНУ. – 1946/26, с. 82.
- ¹¹³ *Рыбаков Б. А.* Древности Чернигова // МИА. – 1949. – № 11. – Т. 1. – С. 70.
- ¹¹⁴ *Hartog E.* Romanesque Sculpture in Maastricht. – P. 78, 79.
- ¹¹⁵ *Вагнер Г. К.* Архитектурные фрагменты Старой Рязани. – С. 22.
- ¹¹⁶ *Рыбаков Б. А.* Раскопки в Черниговском детинце в 1946 году. – С. 64; *Рыбаков Б. А.* Древности Чернигова. – С. 82–93. – Рис. 48, 49.
- ¹¹⁷ *Айналов Д. В.* О новых архитектурных находках в Чернигове. – С. 330.
- ¹¹⁸ М. Холостенко вважає, що колонку знайдено разом з капітеллю 1860 року в Борисоглібському соборі (*Холостенко Н.* Неизвестные памятники монументальной скульптуры Древней Руси. – С. 84, 85). За О. Некрасовим, капітель і колонку виявлено під час розкопок Михайлівської церкви (*Некрасов А. И.* Очерки по истории древнерусского зодчества XI–XVII века. – М., 1936. – С. 51). Згідно з А. Зоріною, капітель у 1860 році знайшов Д. Айналов (*Зорина А. М.* Стилистические особенности белокаменных рельефов из Борисоглебского собора в Чернигове. – С. 142). Утім, вона не звернула уваги на те, що Д. Айналов народився 1862 року.
- ¹¹⁹ *Рыбаков Б. А.* Раскопки в Черниговском детинце в 1946 году. – С. 36, 83, 84.
- ¹²⁰ Дякуємо авторові розкопок О. Черненко за надану інформацію.
- ¹²¹ *Чукова Т. А.* Алтарь древнерусского храма конца X – первой трети XIII в. Основные архитектурные элементы по археологическим данным. – С.Пб., 2004. – С. 35, 36.
- ¹²² *Porter A. K.* Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads. – Vol. 1. – Ill. 1270, 1322.
- ¹²³ *Ігнатенко І., Василенко А.* Нові дослідження Іллінської церкви в Чернігові // Чернігівський Троїцько-Іллінський монастир: історія та сучасність: Тези наук. читань. – Чернігів, 1999. – С. 24.
- ¹²⁴ *Коваленко В. П., Орлов Р. С.* Різьблений камінь 1984 р. з Чернігівського дитинця // Чернігівська старовина: Зб. наук. праць, присвячений 1300-літтю Чернигова. – Чернігів, 1992. – С. 22–33
- ¹²⁵ *Корзухина-Воронина Г. Ф.* Рязань в сложении архитектурных форм XII–XIII веков. – С. 79.
- ¹²⁶ *Пуцко В. Г.* Об архитектурной пластике Старой Рязани XII в. // Проблемы изучения древних культур Евразии. – М., 1991. – С. 166–184.
- ¹²⁷ Розташований у РФ за 5 км від Рязані в с. Нікітіно (див.: *Корзухина-Воронина Г. Ф.* Рязань в сложении архитектурных форм XII–XIII веков. – С. 78).
- ¹²⁸ Від М. Погодіна скульптура спочатку потрапила в Рум'янцевський музей, а потім у ДІМ.
- ¹²⁹ *Монгайт А. Л.* Рязанская скульптура // КСИА. – 1947. – Вып. XVIII. – С. 61–65.
- ¹³⁰ *Romanesque. Architecture, Sculpture, Painting / Ed. by R. Toman.* – Cambridge, 2007. – P. 56, 302, 370, 372.
- ¹³¹ *Корзухина-Воронина Г. Ф.* Рязань в сложении архитектурных форм XII–XIII веков. – С. 70–78.
- ¹³² *Вагнер Г. К.* Архитектурные фрагменты Старой Рязани. – С. 18–27; *Ранпопорт П. А.* Русская архитектура X–XIII вв. – С. 49, 50.

¹³³ Корзухина-Воронина Г. Ф. Рязань в сложении архитектурных форм XII–XIII веков. – С. 78. – Прим. 44.

¹³⁴ Раппопорт П. А. Русская архитектура X–XIII вв. – С. 50; Корзухина-Воронина Г. Ф. Рязань в сложении архитектурных форм XII–XIII веков. – С. 78, 79; Беляев Л. А. Борисоглебский храм: новые исследования (1999–2004 гг.) // Великое княжество Рязанское. Историко-археологические исследования и материалы / Ред. А. В. Чернецов. – М., 2005. – С. 144. – Рис. 20.

¹³⁵ Mendel E. L. Romanesque Sculpture in Saintonge. – Pp. 100–101; Baltrušaitis J. La Stylistique Ornamentale... – P. 52–60.

¹³⁶ Mendel E. L. Romanesque Sculpture in Saintonge. – P. 106; Valdez del Alamo E. The Epiphany Relief from Cerezo de Riotirón // The Cloisters: Studies in Honor of the Fiftieth Anniversary / ed. by E. C. Parker with the assistance of M. B. Shepard. – New York, 1992. – P. 121. – Fig. 12.

¹³⁷ Корзухина-Воронина Г. Ф. Рязань в сложении архитектурных форм XII–XIII веков. – С. 78–80.

¹³⁸ Там само. – С. 81, 82; Монгайт А. Л. Рязанская скульптура. – С. 62–65.

¹³⁹ Вагнер Г. К. Архитектурные фрагменты Старой Рязани. – С. 23.

¹⁴⁰ Техніку свердлення італійські майстри почали використовувати з початку XII ст. (див.: ВИА. – 1966. – Т. 4. – С. 228, 595).

¹⁴¹ Вагнер Г. К. Архитектурные фрагменты Старой Рязани. – С. 22.

¹⁴² Монгайт А. Л. Раскопки в Старой Рязани // КСИИМК. – 1951. – Вып. XXXVIII. – С. 24.

¹⁴³ Говденко М. Деякі пам'ятки Древньої Русі. За матеріалами досліджень // ВУНДІП. – 2003. – Чис. 1. – С. 5–35; Холостенко Н. В. Новые данные о Кирилловской церкви в Киеве // Памятники культуры. Исследование и реставрация. – М., 1960. – Вып. 2. – С. 5–19.

¹⁴⁴ Пуцко В. Г. Византия и становление искусства Киевской Руси // Южная Русь и Византия. – К., 1991. – С. 86.

¹⁴⁵ Холостенко Н. Памятник древнерусской пластики // Искусство. – 1969. – № 5. – С. 49–51. Існує також припущення, що рельєф був частиною донаторської композиції (Ставицький В. Грецькі написи з церкви Богородиці Десятинної у Києві // ЗНТШ. – 1996. – Т. ССXXXI. – С. 182–188), але вцілілий фрагмент не дає підстав так вважати.

¹⁴⁶ Холостенко М. В. З історії зодчества Древньої Русі // Археологія. – 1965. – Т. XIX. – С. 75, 76, 79. – Мал. 3.

¹⁴⁷ Рельєф депаспортизовано, час і місце його знахідки не з'ясовано (Архипова Е. И. Архитектурный декор и монументальная пластика Киевской Руси. Конец X – начало XII века // ИРИ: В 22 т. – М., 2008. – Т. 1. – С. 600. – Прим. 161). У 2009 році уламок вапняку з двома обробленими площинами, кут збігання яких відповідає куту граней цієї колонки, знайдено біля княжого палацу (так званого західного), розташованого на захід від Десятинної церкви.

¹⁴⁸ Щавелева Н. И. Киевская миссия польских доминиканцев // Древнейшие государства на территории СССР: Материалы и исследования. 1982 год. – М., 1984. – С. 145.

¹⁴⁹ Пуцко В. Г. Каменный рельеф из киевских находок // СА. – 1981. – № 2. – С. 223–229; Пуцко В. Г. Константинополь и киевская пластика на рубеже XII–XIII вв. // Byzantinoslavica. – Prague, 1996. – Т. LVII. – S. 378; Пуцко В. Г. О киевской ротонде XII века // Изучение и реставрация памятников древнерусской архитектуры и монументального искусства. – С.Пб., 2007. – Т. XXXIV. – С. 92–98.

¹⁵⁰ Гусева Э. К. О ранних изображениях Одигитрии в искусстве Древней Руси // Русское искусство XI–XIII веков. – М., 1986. – С. 29. –

Прим. 5; *Архипова Е. И.* Резной камень в архитектуре древнего Киева. – С. 43, 125, 126.

¹⁵¹ *Жишкович В.* Пластика Русі-України. Х – перша половина XIV століть. – Л., 1999. – С. 171.

¹⁵² *Холостенко М. В.* З історії зодчества Древньої Русі. – С. 75, 76, 79. – Мал. 3.

¹⁵³ *Пуцко В. Г.* О киевской ротонде XII века. – С. 95.

¹⁵⁴ *Архипова Е. И.* Резной камень в архитектуре древнего Киева. – С. 128. – Рис. 59. – Табл. 84, 3. – № 213.

¹⁵⁵ *Івакін Г. Ю., Іоаннісян О. М.* Перші підсумки вивчення Десятинної церкви у 2005–2007 рр. // Дньєслово: Збірка праць на пошану дійсного члена Національної академії наук України Петра Петровича Толочка з нагоди його 70-річчя. – К., 2008. – С. 191–213. – Рис. 16.

¹⁵⁶ *Porter A. K.* Medieval Architecture, Its Origins and Development. – Vol. I. – P. 275; *Mendel E. L.* Romanesque Sculpture in Saintonge. – P. 106.

¹⁵⁷ *Mango C.* Byzantine Architecture. – Milan, 1978.

¹⁵⁸ *Каргер М. К.* Древний Киев. – М., Ленинград, 1961. – Т. 2. – С. 52. – Рис. 14, 15; *Архипова Е.* Будівельні матеріали Десятинної церкви // Церква Богородиці Десятинна в Києві: До 1000-ліття освячення. – К., 1996. – С. 56, 11. – № 3.

¹⁵⁹ *Архипова Е. І.* Монументальна пластика в зодчестві Києва XII ст. – С. 66–67. – Л. 11.

¹⁶⁰ *Beenken H.* Romanische sculptur in Deutschland 11. und 12. Jahrhundert. – Leipzig, 1924. – S. 78, 79, 39a.

¹⁶¹ *Раппопорт П. А.* Русская архитектура X–XIII вв. // САИ. (Вып. Е1-47) – Ленинград, 1982. – С. 10.

¹⁶² *Івакін Г. Ю.* Нове в історії “міста Ізяслава” в Києві // Магістеріум. Археологічні студії. – К., 2001. – Вип. 6. – С. 21.

¹⁶³ *Архипова Е. И.* Резной камень в архитектуре древнего Киева. – С. 129, 130.

¹⁶⁴ *Пастернак С., Гаврилишин В.* Початок каменярської промисловості на Західному Поділлі // ПУ. – 1973. – № 1 (15). – С. 33, 34; *Раппопорт П. А.* Строительное производство Древней Руси (X–XIII вв.). – С.Пб., 1994. – С. 38, 39.

¹⁶⁵ *Бандрівський М.* Про час появи техніки кам'яної кладки і мурування на західноукраїнських землях // ВІУ. – 1997. – Чис. 8. – С. 33–40.

¹⁶⁶ Суперечливим є датування X–XIII ст. збудованих із плінфи Горянської та Корчівської ротонд, які до того ж ніколи не належали давньоруській державі (*Іоаннісян О. М.* Храмы-ротонды в Древней Руси // Иерусалим в русской культуре / Сост. А. Баталов, А. Лидов. – М., 1994. – С. 104, 105; *Петрик В.* Пам'ятки церковної архітектури Перемишля X–XVI ст. // ДКЗ. – 2000. – Вип. IV. – С. 309–311).

¹⁶⁷ *Іоаннісян О. М.* Зодчество древнего Галича и архитектура Малопольши // ААС. – Kraków, 1988. – Т. XXVII. – S. 210–216.

¹⁶⁸ Церкву було розібрано 1472 року на будівельний матеріал для латинської катедри.

¹⁶⁹ *Петрик В.* Пам'ятки церковної архітектури Перемишля X–XVI ст. – С. 311–315.

¹⁷⁰ *Ратич О. О.* Літописний Звенигород // Археологія. – 1973. – Вип. 12. – С. 87–94.

¹⁷¹ *Peleński J.* Halicz w dziejach sztuki śrzedniowiecznej na podstawie badań archeologicznych i źródeł archiwalnych. – Kraków, 1914. – S. 72. – Fig. 47, b; *Пастернак Я.* Старий Галич. Археологічно-історичні досліді у 1850–1943 рр. – Івано-Франківськ, 1998 (перевидання 1944 р.). – С. 103.

¹⁷² *Лукомський Ю.* Успенський собор давнього Галича (За результатами нових досліджень 1992–2000 років) // ЗНТШ. – 2002. – Т. 244. – С. 603.

¹⁷³ *Могитич І.* Церкви Звенигорода // ВІУ. – 1995. – Чис. 3. – С. 19. (На жаль, зображення цієї знахідки не було опубліковано.)

¹⁷⁴ *Раппопорт П. А.* К вопросу о сложении галицкой архитектурной школы // Славяне и Русь. – М., 1968. – С. 459–461.

¹⁷⁵ *Иоаннисян О. М.* Основные этапы развития галицкого зодчества // Древнерусское искусство: Художественная культура X – первой половины XIII в. – М., 1988. – С. 41–45; *Иоаннисян О. М.* К истории польско-русских архитектурных связей в конце XI – начале XIII в. // Древнерусское искусство. Русь и страны византийского мира. XII век. – СПб., 2002. – С. 207–210.

¹⁷⁶ *Свеховский З.* Романское искусство в Польше. – Варшава, 1984. – С. 31.

¹⁷⁷ *Могитич І. Р., Могитич Р. І.* Особливості техніки мурування і архітектурних форм Галицько-Волинського зодчества (X–XIV ст.) // Археологія. – 1990. – № 4. – С. 60, 61.

¹⁷⁸ *Рожко М.* Міста, дерев'яне будівництво, наскельні та оборонні споруди Карпат IX–XIV ст. // Етногенез та етнічна історія населення Українських Карпат. – Л., 1999. – Т. 1. – С. 388–391.

¹⁷⁹ *Deresényi D.* Romanesque Architecture in Hungary. – Budapest, 1975. – P. 12–15; *Świechowski Z., Nowak L., Gumińska B.* Sztuka Romańska. – Warszawa, 1976. – S. 146.

¹⁸⁰ *Рожко М.* Міста, дерев'яне будівництво, наскельні та оборонні споруди Карпат IX–XIV ст. – С. 384–387.

¹⁸¹ *Лукомський Ю.* Успенський собор давнього Галича... – С. 579–607.

¹⁸² Матеріали зберігаються у ЛІМ та НЗ “Давній Галич”.

¹⁸³ Треба мати дуже багату уяву, щоб побачити тут антропоморфні риси.

¹⁸⁴ *Пастернак Я.* Старий Галич. – Табл. VI–IX; *Воробьева Е. В.* Рельеф с драконом из Галича // СА. – 1981. – № 1. – С. 209–218; *Вуйцик В. С.* Новый памятник древнерусской белокаменной резьбы // ПК НО: 1982. – Ленинград, 1984. – С. 212–215; *Воробьева Е. В., Тиц А. А.* Анализ и реставрация Успенского собора XII в. в Галиче // СА. – 1983. – № 1. – С. 213–230; *Лукомський Ю.* Успенський собор давнього Галича... – С. 601–603.

¹⁸⁵ Зберігається в ЛІМ (КР-21304).

¹⁸⁶ *Пастернак С.* З чого була збудована княжа катедра у Крилосі? // НБ. – 1938. – Чис. 9. – С. 199–201; *Лукомський Ю.* Успенський собор давнього Галича. – С. 578–607.

¹⁸⁷ *Poleggi E.* Santa Maria di Castello e il romanico a Genova. – Genova, 1973. – Cat. 1–15, 19–30, 34–36, 38.

¹⁸⁸ *Glass D. F.* Romanesque Sculpture in Campania: Patrons, Programs, and Style. – Pennsylvania, 1991. – P. 48, 49. – Figs. 35, 42, 43.

¹⁸⁹ *Воробьева Е. В., Тиц А. А.* Анализ и реставрация Успенского собора XII в. в Галиче. – С. 255. – Рис. 9, б.

¹⁹⁰ *Porter A. K.* Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads. – Vol. 1. – Ill. 62, 319, 330, 458, 529, 670, 696, 713, 717, 721, 726, 729, 773, 750, 929, 1009, 1083, 1085, 1086, 1139, 1150, 1208, 1253.

¹⁹¹ Собор у Байє (1142–1163), рельєфи середини XII ст. південних дверей західного фасаду монастирської церкви в Сен-Дені, джерелом тваринних і рослинних мотивів для якої було мистецтво Північної Італії (*Schwartzbaum E.* The 12th Century Sculpture of Tournai Cathedral and the Sculpture of Northern Italy // Romanico Padano, Romanico Europe. – Parma, 1982. – P. 203–222; *Пастернак Я.* Старий Галич. – С. 163).

- ¹⁹² *Иоаннисян О. М.* Основные этапы развития галицкого зодчества. – С. 47, 49; *Иоаннисян О. М.* Белокаменная декоративная пластика в галицком зодчестве XII – первой половины XIII века // У истоков русской культуры XII–XVII века. – С.Пб., 1995. – С. 17–18; *Жишковиц В.* Пластика Руси-Украины... – С. 135.
- ¹⁹³ *Porter A. K.* Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads. – Vol. 1. – III. 611.
- ¹⁹⁴ *Свеховский З.* Романское искусство в Польше. – С. 29, 30. – Рис. 123.
- ¹⁹⁵ *Иоаннисян О. М.* Белокаменная декоративная пластика в галицком зодчестве XII – первой половины XIII века. – С. 17, 18.
- ¹⁹⁶ *Пастернак Я.* Старый Галич. – С. 159, 162, 163.
- ¹⁹⁷ *Дмитрович Л.* Исторична довідка на пам'ятку архітектури XII століття – Успенський кафедральний собор княжого Галича. – Л., 1972. – С. 24; *Земцов С. М., Михайловский Е. В.* Архитектура Польши // ВИА. – 1996. – Т. 4. – С. 557.
- ¹⁹⁸ *Иоаннисян О. М.* Основные этапы развития галицкого зодчества. – С. 49.
- ¹⁹⁹ *Лукомський Ю.* Успенський собор давнього Галича. – С. 602, 607. – Рис. 10.
- ²⁰⁰ *Bialoskorska K.* Polish Cistercians Architecture and Its Contacts with Italy // Gesta. – 1965. – Vol. 4. – P. 14, 22; *Свеховский З.* Романское искусство в Польше. – С. 41, 42.
- ²⁰¹ *Щавелева Н. И.* Послание епископа краковского Матвея Бернарду Клервоскому об “обращении русских” // Древнейшие государства на территории СССР: Материалы и исследования 1975 г. – М., 1976. – С. 113–121.
- ²⁰² *Иоаннисян О. М.* Основные этапы развития галицкого зодчества. – С. 52.
- ²⁰³ *Вуйцик В., Лукомський Ю., Петрик В.* Різьблений камінь XII ст. з Галицького дитинця // ДКЗ. – 2000. – Вип. IV. – С. 323–331. – Рис. 2, 3.
- ²⁰⁴ *Александрович В.* Мистецтво Галицько-Волинської держави. – Л., 1999. – С. 51. – Рис. на с. 117.
- ²⁰⁵ *Могитич І. Р.* Дослідження церкви св. Пантелеймона в літописному Галичі // Галич і Галицька земля. – К.; Галич, 1998. – С. 86–89. – Рис. 2.
- ²⁰⁶ 1611 року було зменшено тільки його висоту.
- ²⁰⁷ *Grodecki L., Mütherich F. et al.* Die Zeit der Ottonen und Salier. – München, 1973. – S. 15, 413. – Kat. 15; *Garton T.* Early Romanesque Sculpture in Apulia. – New York; London, 1984. – Pl. 6–12, 42, 188, 214; *Šeparović T.* Katalog ranosrednjovjekovne skulpture iz crkve Sv. Marte u Bijaćima kod Trogira // Starohrvatska provjeta. – Ser. III. – Svezar 16/1999. – Split, 2004. – S. 182–185. – Kat. 96–103; *Покрышкин П.* Православная церковная архитектура XII–XVIII ст. в нынешнем Сербском королевстве. – С.Пб., 1906. – С. 17–22. – Табл. VI, VIII.
- ²⁰⁸ *Колтакова Г. С.* Искусство Древней Руси: Домонгольский период. – С.Пб., 2007. – С. 345.
- ²⁰⁹ *Budde R.* Deutsche Romanisch Skulptur, 1050–1250. – München, 1979. – S. 79. – Taf. 159; *Deresényi D.* Romanesque Architecture in Hungary. – Pl. 47; Romanik im Böhmen. Geschichte Architektur, Malerei, Plastik und Kunstgewerbe / Hrsg. von E. Bachmann, K. Schwarzenberg. – München, 1977. – Taf. 45–47, 131, 134, 136.
- ²¹⁰ *Иоаннисян О. М.* Основные этапы развития галицкого зодчества. – С. 52; *Иоаннисян О. М.* Белокаменная декоративная пластика в галицком зодчестве. – С. 16–19; *Могитич І. Р.* Дослідження церкви св. Пантелеймона в літописному Галичі. – С. 89–90. Писемним підтвердженням того, що в Угорщині наприкінці XII ст. вже працювали місцеві талановиті майстри, є свідчення про нагороду

Белою III каменяра Діоніса та його сина Текеша, які прикрасили гробницю Володислава II (Див.: *Тихомиров А.* Искусство Венгрии IX–XX вв. – М., 1961. – С. 18).

²¹¹ *Deresényi D.* Romanesque Architecture in Hungary. – P. 12–16.

²¹² Зруйнований під час пожежі в XVII ст., він згодом був розібраний на будівельний матеріал (*Логвин Г. Н., Тимошук Б. О.* Белокаменный храм XII века в с. Василеве // Памятники культуры СССР. Исследования и реставрация. – М., 1961. – Вып. 3. – С. 37–50; *Иоаннисян О. М.* Основные этапы развития галицкого зодчества. – С. 53).

²¹³ *Лукомський Ю. В.* Архітектурно-планувальна структура хрестово-баневих церков XII–XIII ст. давнього Галича: Автореф. дис. ... канд. іст. наук. – Л., 2005. – С. 14.

²¹⁴ *Иоаннисян О. М.* Белокаменная декоративная пластика в галицком зодчестве. – С. 23. – Рис. 20.

²¹⁵ *Peleński J.* Halicz. – S. 80. – Fig. 50, b.

²¹⁶ *Иоаннисян О. М.* Белокаменная декоративная пластика в галицком зодчестве. – С. 23. – Рис. 19.

²¹⁷ *Иоаннисян О. М.* Центрические постройки в галицком зодчестве XII в. // КСИИМК. – 1982. – Вып. 172. – С. 39–46; *Дуба Ю.* Етноконфесійна приналежність ротонд X–XII ст. українсько-польського та українсько-угорського порубіжжя // Наукові записки. – 2000. – Вип. 2. – С. 222–236.

²¹⁸ *Peleński J.* Halicz – S. 82. – Figs. 52, 53; *Пастернак Я.* Старий Галич. – С. 104–106; *Иоаннисян О. М.* Новые исследования одного из памятников галицкого зодчества XII века // СА. – 1983. – № 1. – С. 231–245. – Рис. 5; *Дуба Ю., Петрик В.* До проблеми графічної реконструкції церкви Пророка Іллі у княжому Галичі // ВІУ. – 1999. – Чис. 10. – С. 15–26.

²¹⁹ Монастирська аркада Бертран де Комменж, Верхня Гаронна (Romanesque Architecture, Sculpture, Painting. – P. 161).

²²⁰ *Иоаннисян О. М.* Центрические постройки в галицком зодчестве XII в. – С. 42. – Рис. 2.

²²¹ Деякі з них зберігаються у фондах НЗ “Софія Київська” (А 25/1-4) (*Каргер М. К.* К истории Галицкого зодчества XII–XIII вв. // КСИИМК. – 1976. – Вып. 146. – С. 54–58).

²²² *Раппопорт П. А.* Холм // СА. – 1954. – Вып. XX. – С. 313–323. – Рис. 2, 3.

²²³ За С. Бессоновим, це була фортечна кам’яна башта, залишки якої збереглися біля с. Белавіно (див.: *Бессонов С. В.* Архитектура Западной Украины. – М., 1946. – С. 22, 23).

²²⁴ ПСРЛ. – М., 1962. – Т. 2. – Стб. 844–846.

²²⁵ *Могитич І.* Церкви Звенигорода. – С. 20.

²²⁶ Літопис руський за Іпатським списком / Пер. Л. Махновець. – К., 1989. – С. 418.

²²⁷ За Г. Вагнером, автограф майстра Бакуна розташовано біля голови святого з вусами та бородою, якого він атрибує як Спаса (див.: *Вагнер Г. К.* О главном мастере Георгиевского собора 1234 г. в Юрьеве-Польском // СА. – 1966. – № 3. – С. 99–108). Але, за слушним зауваженням О. Іоаннісіяна, оскільки напис розміщено прямовисно, а іконографія більше відповідає пророку, то на цьому рельєфі, найвірогідніше, зображено пророка Авакума (див.: *Иоаннисян О. М.* Белокаменная декоративная пластика в галицком зодчестве. – С. 20).

²²⁸ *Пастернак Я.* Старий Галич. – С. 103. – Табл. VIII, 1, 4; *Иоаннисян О. М.* Новые исследования одного из памятников галицкого зодчества XII века. – С. 239.

- ²²⁹ The Oxford Dictionary of Byzantium / ed.-in-chief – A. P. Kazhdan. – New York; Oxford, 1991. – Vol. 2. – P. 795.
- ²³⁰ *Drake C. S.* The Romanesque Fonts on Northern Europe and Scandinavia. – Suffolk, 2002.
- ²³¹ Наприклад, чаша із церкви Святих Апостолів в Афінах (*Frantz A.* The Church of the Holy Apostles // The Athenian Agora. The American School of Classical Studies at Athens. – Princeton, 1971. – Vol. XX. – P. 17. – Pl. 11, d).
- ²³² *Rocchi G.* Como era Basilica di S. Fedele nella storia del Medio Evo. – Milano, 1973. – Il. 83–85; *Ćurčić S.* Gračanica. King Milutin's Church and Its Place in Late Byzantine Architecture. – Princeton, 1979. – P. 17. – Fig. 79.
- ²³³ *Rocchi G.* Como era Basilica di S. Febele... – Il. 80, 81.
- ²³⁴ *Мозумич І.* Церкви Звенигорода. – С. 18.
- ²³⁵ *Drake C. S.* The Romanesque Fonts... – P. 1–6.
- ²³⁶ ПСРЛ. – Т. 2. – Стб. 843.
- ²³⁷ Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII ст., описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским / Пер. с араб. Г. Муркоса. – М., 2005. – С. 170.
- ²³⁸ *Рыбаков Б. А.* Раскопки в Белгороде Киевском // Археологические открытия за 1968 г. – М., 1969. – С. 330–332; *Антоян А. С., Банковский Н. Н.* Из опыта реставрации древнерусской белокаменной скульптуры // Древнерусское искусство: исследование и реставрация. – М., 1985. – С. 113–116. – Рис. 3–6.
- ²³⁹ *Mendel G.* Sculptures Grecques, Romaines et Byzantines. – Constantinople, 1912. – Т. 1. – Nos. 23, 26, 33; 1914. – Т. 3. – Nos. 1159, 1169.
- ²⁴⁰ *Беляев Л. А.* Русское средневековое надгробие. – Табл. XXX, 1, 5.
- ²⁴¹ *Mendel E. L.* Romanesque Sculpture in Saintonge. – Pp. 108–109. – Figs. 69, 97.
- ²⁴² *Пастернак Я.* Старий Галич. – С. 174–184; *Каргер М. К.* Основные итоги раскопок древнего Галича в 1955 году // КСИА. – 1960. – № 81. – С. 64.
- ²⁴³ *Беляев Л. А.* Русское средневековое надгробие. – С. 38–97.
- ²⁴⁴ *Панова Т. Д.* Царство смерти. Погребальный обряд средневековой Руси XI–XVI веков. – М., 2004. – С. 76–83.
- ²⁴⁵ *Логвин Г. Н., Тимошук Б. О.* Белокаменный храм XII века в с. Василеве. – С. 42–44. – Рис. 6, 7.
- ²⁴⁶ *Пастернак Я.* Старий Галич. – С. 106.
- ²⁴⁷ *Каргер М. К.* Основные итоги раскопок древнего Галича в 1955 году. – С. 71.
- ²⁴⁸ *Ратич О. О.* Літописний Звенигород. – С. 88.
- ²⁴⁹ *Аулих В. В.* Погребальные памятники Галицкой земли // Археология Прикарпатья, Волини и Закарпатья (раннеславянский и древнерусский периоды). – К., 1990. – С. 155.
- ²⁵⁰ *Самойлова Т. Е.* Священное пространство княжеского гроба // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. – М., 2006. – С. 579–611.
- ²⁵¹ *Каргер М. К.* К вопросу об убранстве интерьера в русском зодчестве домонгольского периода // ТВАХ. – 1947. – Т. 1. – С. 15–50.
- ²⁵² *Щаплова Ю. Л.* Византийское стекло. Очерки истории. – 2-е изд. – М., 2004. – С. 18; *Poppe A.* Materiały do Słownika Terminów Budownictwa Staroruskiego X–XV w. – Wrocław; Warszawa; Kraków, 1965. – S. 4, 16.
- ²⁵³ Сборник материалов для исторической топографии Киева. – С. 36.
- ²⁵⁴ *Халебський П.* Україна – земля козаків: Подорожній щоденник / Упоряд. М. Рябий. – К., 2008. – С. 136, 166.

²⁵⁵ ПСРЛ. – С.Пб., 1856. – Т. VII. – С. 174; *Poppe A.* Materiały do Słownika Terminów Budownictwa Staroruskiego X–XV w. – S. 40–41, 63, 70.

²⁵⁶ Смальти зовсім мало, і ми не знаємо, чи була вона спочатку, чи нею замінено втрати під час ремонтів або реставрації.

²⁵⁷ *Каргер М. К.* Древний Киев. – Т. 2. – С. 182–205. – Табл. XXIII–XXXI.

²⁵⁸ *Каргер М. К.* К вопросу об убранстве интерьера в русском зодчестве домонгольского периода // ТВАХ. – 1947. – Т. 1. – С. 27.

²⁵⁹ *Килиевич С. Р., Харламов В. А.* Исследование храма вотча Федоровского монастыря XII в. в Киеве // Древние славяне и Киевская Русь. – К., 1989. – С. 184. Кілька великих плиток смальти знайшов В. Богусевич під час розкопок 1957 року.

²⁶⁰ *Раннопорт П. А.* Полоцкое зодчество XII в. // СА. – 1980. – № 3. – С. 148–149.

²⁶¹ *Коваленко В. П., Раннопорт П. А.* Памятники древнерусской архитектуры в Чернигово-Северской земле // Зограф. – Београд. – 1987. – № 18. – С. 7.

²⁶² *Рыбаков Б. А.* Раскопки в Черниговском детинце в 1946 году. – С. 34–36.

²⁶³ *Dalton O. M.* Byzantine Art and Archaeology. – Oxford, 1911.

²⁶⁴ *Томенчук Б.* Олешківська ротонда. Археологія дерев'яних храмів Галицької землі XII–XIII ст. – Івано-Франківськ, 2005. – С. 28–31, 44, 45. У Європі в цей час подібні підлоги з керамічних плиток використовували не менш широко (*Morant H. de. Morant H. de.* Historia sztuki zdobniczej od pradziejów do współczesności. Tłumaczenie z języka francuskiego. – Warszawa, 1981. – S. 271, 272), тому більш слушною є думка, що вони романського походження.

²⁶⁵ *Рыбаков Б. А.* Раскопки в Черниговском детинце в 1946 году. – С. 83.

²⁶⁶ *Архінова Є. І.* Синтрон Софійського собора в Києві // Археологія. – 2000. – № 3. – С. 56–71.

²⁶⁷ *Халебський П.* Україна – земля козаків... – С. 137.

²⁶⁸ The Oxford Dictionary of Byzantium. – Vol. 3. – P. 1529–1530.

²⁶⁹ *Штендер Г. М.* К вопросу об архитектуре малых форм Софии Новгородской. – С. 103–107.

²⁷⁰ *Семенов А. И.* Новгородский Софийский собор – исторический памятник XI века. – Новгород, 1958. – С. 36.

²⁷¹ *Чукова Т. А.* Алтарь древнерусского храма конца X – первой трети XIII в. – С. 89, 90, 100.

²⁷² Свідчення про те, що в Церковно-археологічному музеї при Київській духовній академії зберігалися зразки шиферних, інкрустованих смальтою парапетних плит хорів, вівтарної огорожі й амвона (*Петров Н. И.* Историко-топографические почерки древнего Киева. – К., 1897. – С. 154), не підтверджено.

²⁷³ *Холостенко Н. В.* Новые данные о Кирилловской церкви в Киеве. – С. 9. – Рис. 2; Материалы исследований памятника архитектуры XII века Кирилловской церкви в г. Киеве 1949–1953 гг. – Фото. – НА НЗ “Софія Київська”.

²⁷⁴ *Каргер М. К.* Раскопки в Переяславе-Хмельницком в 1952–1953 гг. // СА. – 1954. – Т. XX. – С. 26, 27. – Рис. 15; *Козюба В.* Давньоруські храми “окольного града” Переяслава (датування, стильові особливості, інтерпретації) // НЗУІ. – 2004. – Вип. 15. – С. 29–31.

²⁷⁵ *Каргер М. К.* К вопросу об убранстве интерьера в русском зодчестве домонгольского периода. – С. 31, 33. – Рис. 23.

²⁷⁶ *Холостенко Н. В.* Исследования Борисоглебского собора в Чернигове. – С. 195.

- ²⁷⁷ Штендер Г. М. К вопросу об архитектуре малых форм Софии Новгородской // Древнерусское искусство: Художественная культура Новгорода. – М., 1968. – С. 98–101.
- ²⁷⁸ Голубцов А. Сборные чиновники и особенности службы по ним. – М., 1907. – С. 72, 76.
- ²⁷⁹ Каргер М. К. К вопросу об убранстве интерьера в русском зодчестве домонгольского периода. – С. 19; Чукова Т. А. Алтарь древнерусского храма конца X – первой трети XIII в. – С. 108–113.
- ²⁸⁰ Лашкарев П. А. Церковно-археологические очерки. Исследования и рефераты. – К., 1898. – С. 224–226; Каргер М. К. Раскопки в Переяславе-Хмельницком в 1952–1953 гг. – С. 21, 22.
- ²⁸¹ М. Каргер датує його XI ст. (див.: Каргер М. К. К вопросу об убранстве интерьера в русском зодчестве домонгольского периода. – С. 30–31. – Рис. 22). На думку Г. Штендера, це підлога XII ст. (див.: Штендер Г. М. К вопросу об архитектуре малых форм Софии Новгородской. – С. 102).
- ²⁸² Малевская М. В., Раппопорт П. А. Церковь Михаила в Переяславе // Зограф. – Београд, 1979. – № 10. – С. 33–36. – Рис. 13.
- ²⁸³ Штендер Г. М. К вопросу об архитектуре малых форм Софии Новгородской. – С. 98–101.
- ²⁸⁴ Архипова Е. И. Архитектурный декор и монументальная пластика Киевской Руси... – С. 584. – Ил. 613.
- ²⁸⁵ Архипова Е. И. Резной камень в архитектуре древнего Киева. – С. 68. – Рис. 36. – Табл. 10, 2.
- ²⁸⁶ Hutton E. The Cosmati. The Roman Marble Workers of the XIIth and XIIIth Centuries. – London, 1950.
- ²⁸⁷ Каргер М. К. К вопросу об убранстве интерьера в русском зодчестве домонгольского периода. – С. 35; Чукова Т. А. Алтарь древнерусского храма конца X – первой трети XIII в. – С. 113–118. – Рис. 42.
- ²⁸⁸ Чукова Т. А. Алтарь древнерусского храма конца X – первой трети XIII в. – С. 114.
- ²⁸⁹ Макарова Т. И. Поливная керамика в Древней Руси. – М., 1972. – С. 6; Чукова Т. А. Алтарь древнерусского храма конца X – первой трети XIII в. – С. 114.
- ²⁹⁰ Воронин Н. Н., Раппопорт П. А. Зодчество Смоленска XII–XIII вв. – Ленинград, 1979. – С. 97.
- ²⁹¹ Каргер М. К. К вопросу об убранстве интерьера в русском зодчестве домонгольского периода. – С. 37, 38.
- ²⁹² Холостенко Н. В. Исследования Борисоглебского собора в Чернигове. – С. 199, 200.
- ²⁹³ Чукова Т. А. Алтарь древнерусского храма конца X – первой трети XIII в. – С. 117.
- ²⁹⁴ Воронин Н. Н. Древнее Гродно (по материалам археологических раскопок 1932–1949 гг.) // МИА. – 1954. – Т. III. – С. 114. – Рис. 60; Малевская М. В. К реконструкции майоликового пола Нижней церкви в Гродно // Культура Древней Руси. – М., 1966. – С. 146–151.
- ²⁹⁵ Чукова Т. А. Алтарь древнерусского храма конца X – первой трети XIII в. – С. 118.
- ²⁹⁶ A Lost Art Rediscovered. The Architectural Ceramics of Byzantium / Ed. Sh. J. Gerstel and J. A. Lauffenburger. – Baltimore, 2001.
- ²⁹⁷ Morant H. de. Historia sztuki zdobniczej od pradziejów do współczesności. Tłumaczenie z języka francuskiego. – Warszawa, 1981. – S. 271, 272.

²⁹⁸ *Пастернак Я.* Старий Галич. – С. 159; *Малевская М. В., Раппопорт П. А.* Декоративные керамические плитки древнего Галича // SA. – 1978. – Т. XXVI, 1. – С. 90–95; *Тимощук Б. А.* Декоративные плитки XII–XIII вв. из Василева // КСИА. – 1969. – Вып. 120. – С. 112, 113.

²⁹⁹ *Жишкович В.* Пластика Русі-України... – С. 144–150.

³⁰⁰ *Каргер М. К.* Основные итоги раскопок древнего Галича в 1955 г. // КСИА. – 1960. – Вып. 81. – С. 64; *Малевская М. В., Раппопорт П. А.* Декоративные керамические плитки древнего Галича. – С. 90–92.

³⁰¹ *Овчинников О. Г.* Семантика галицких керамических плиток // Галич і Галицька земля: Зб. наук. праць. – К.; Галич, 1998. – С. 94–96.

³⁰² *Żaki A.* Archeologia Małopolski wczesnośredniowiecznej. – Wrocław, 1974. – S. 251.

³⁰³ *Иоаннисян О. М.* Монументально-декоративное искусство X–XIV веков 1000-летие русской художественной культуры. Каталог выставки. – М., 1988. – С. 321.

³⁰⁴ *Малевская М. В., Раппопорт П. А.* Декоративные керамические плитки древнего Галича. – С. 95–96.

³⁰⁵ *Чукова Т. А.* Алтарь древнерусского храма конца X – первой трети XIII в. – С. 118.

МОНУМЕНТАЛЬНЕ МАЛЯРСТВО

¹ *Комеч А. И.* Древнерусское зодчество конца X – начала XII в.: Византийское наследие и становление самостоятельной традиции. – М., 1987. – С. 175, 176.

² *Сарабьянов В. Д.* Десятинная церковь, Спасский собор Чернигова и София Киевская: принципы декорации древнейших храмов Киевской Руси // София: Сборник статей по искусству Византии и Древней Руси в честь А. И. Комеча. – М., 2006. – С. 387–391.

³ *Лидов А. М.* Церковь Богородицы Фаросской. Императорский храм-реликварий как константинопольский Гроб Господень // Византийский мир: Искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства. Памяти О. И. Подобедовой. – М., 2005. – С. 83; Приложение. Фотий, патриарх Константинопольский. Гомилия 10. На освящение церкви Богородицы Фаросской Большого константинопольского дворца, 864 г. / Пер., предисл. и прим. В. В. Василика // Там само. – С. 103, 104.

⁴ *Зі слів молитви не можна визначити, у якому іконографічному типі в Десятинній церкві було зображено Богородицю, однак більшість дослідників схилиються до думки, що це була, як і у Фароській церкві, Оранта (див.: Айналов Д. К вопросу о строительной деятельности св. Владимира // Сборник в память Святого равноапостольного князя Владимира. – Пг., 1917. – Т. I. – С. 27, 28; Лазарев В. Н. Живопись и скульптура Киевской Руси // ИРИ. – М., 1953. – Т. 1. – С. 159; Этингоф О. Е. Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI–XIII вв. – М., 2000. – С. 146; Сарабьянов В. Д. Иконографическая программа фресок Георгиевской церкви и система росписи древнерусских храмов середины – второй половины XII века /// Церковь св. Георгия в Старой Ладоге. – М., 2002. – С. 141; Сарабьянов В. Д. Десятинная церковь... – С. 385, 391).*

⁵ *Сементовский Н., Гаммершидт А.* Галерея киевских достопримечательных видов и древностей. – К., 1857. – Тетр. VII. – С. 50. – Табл. IX; *Закревский Н.*

Описание Киева. – М., 1868. – Т. I. – С. 288; Описание Десятинной церкви в Киеве. – К., 1872. – С. 11, 12.

⁶ *Сычев Н. П.* Древнейший фрагмент русско-византийской живописи // Сборник статей по археологии и византиноведению, издаваемых семинарием им. Н. П. Кондакова (Seminarium Kondakovianum). – Praha, 1928. – Т. II. – С. 90–104. – Табл. XIII; *Сычев Н. П.* Искусство Киевской Руси // История искусства всех времен и народов. – 1929. – С. 183, 184. – Рис. 1; *Некрасов А. И.* Древнерусское изобразительное искусство. – М., 1937. – Рис. 9; *Каргер М. К.* Древний Киев: Очерки по истории материальной культуры древнерусского города. – М.; Ленинград, 1961. – Т. II. – Табл. XI; *Лазарев В. Н.* Искусство Древней Руси: Мозаики и фрески. – М., 2000. – С. 27. – Ил. 1.

⁷ *Ганзенко Л.* Лик зі стін Десятинної церкви // ПУ. – 2005. – Чис. 2. – С. 160.

⁸ Огляд сучасного складу фрагментів стінного малярства з розкопок Десятинної церкви, які зберігаються в музеях Києва, див.: *Ганзенко Л., Коренюк Ю., Меднікова О.* Нові дослідження колекцій стінопису Десятинної церкви та прилеглих споруд // Церква Богородиці Десятинна в Києві: До 1000-ліття освячення. – К., 1996. – С. 68–74, 132–145; *Фурман Р. В.* Фрагменти монументального живопису X століття з колекції Національного заповідника “Софія Київська” // Там само. – С. 74, 75.

⁹ *Сементовский Н., Гаммершидт А.* Галерея... – Тетр. V. – С. 34–36; *Каргер М. К.* Древний Киев... – С. 61; *Харламов В. А.* Исследования каменной монументальной архитектуры Киева X–XIII вв. // Археологические исследования Киева 1978–1983 гг. – К., 1985. – С. 112–116.

¹⁰ *Коренюк Ю. О., Фурман Р. В.* Фрагменты стінного розпису Десятинної церкви у Києві // Археологія. – 1988. – № 61. – С. 58–60; *Коренюк Ю. О.* Мало-відомі матеріали археологічних досліджень монументальних споруд київського дитинця // Там само. – 1990. – № 3.

¹¹ *Комеч А. И.* Древнерусское зодчество... – С. 171, 173; *Тоцька І.* Десятинна церква і Софія Київська. Історично-мистецькі паралелі // ПУ. – 2001. – Чис. 4. – С. 81, 82; *Тоцька І. Ф.* К истории Десятинной церкви в Киеве // Софія ... – С. 443–448.

¹² Окрім різних поглядів на час будівництва Софії Київської, пов’язаних із двома датами його заснування, що їх подають літописні джерела (1017 р. та 1037 р.), існує гіпотеза, висунута Н. Нікітенко про те, що Софію заклав не Ярослав Мудрий, а його батько, князь Володимир (*Никитенко Н. Н.* Княжеский групповой портрет в Софии Киевской и время создания собора // ПК НО. Ежегодник: 1986 г. – М., 1987. – С. 237–244; *Никитенко Н. Н.* Русь и Византия в монументальном комплексе Софии Киевской: Историческая проблематика. – К., 1999. – С. 29–64, 199–241).

¹³ Свого часу розповсюдженим був погляд, що зовнішні галереї Софії та обидві сходові башти, що ведуть на хори, є пізнішими добудовами, вірогідно, епохи Володимира Мономаха (1113–1125) (див.: *Каргер М. К.* Древний Киев... – С. 157–167, 170–172; *Лазарев В. Н.* Древнерусские мозаики и фрески. – М., 1973. – С. 22). Однак проведені у 60–70-х роках ХХ ст. дослідження будівлі собору довели, що всі його частини збудували й прикрасили фресками у той самий час (*Асеев Ю. С.* Архітектура Київської Русі. – К., 1969. – С. 62; *Логвин Г. Н.* Софія Київська. – К., 1971. – С. 9, 10, 35, 41; *Логвин Г. Н.* Новые наблюдения в Софии Киевской // Культура средневековой Руси. – Ленинград, 1974. – С. 154–160; *Логвин Г. Н.* К истории сооружения Софийского собора в Киеве // ПК НО. Ежегодник: 1977 г. – М., 1977. – С. 176–178; *Тоцька І. Ф.* Про час виникнення галерей Софії Київської // Стародавній Київ. – К., 1975. – С. 184–190; *Стрілен-*

ко Ю. М. Аналіз зразків фрескових та будівельних розчинів Софії Київської // Там само. – С. 196–199. – Табл. 1, 2; *Асеев Ю. С., Тоцкая И. Ф., Штендер Г. М.* Новое о композиционном замысле Софийского собора в Киеве // Древнерусское искусство: Художественная культура X–XIII вв. – М., 1988. – С. 13–27). Принаймні без істотних часових проміжків (*Комеч А. И.* Древнерусское зодчество... – С. 204–205). Хоча деякі довідкові видання досі подають старе датування фресок зовнішніх галерей та башт Софії Київської XII ст. без посилання на сучасний погляд (див.: *Кравич Д. П., Овсійчук В. А., Черепанова С. О.* Українське мистецтво. – Л., 2004. – Ч. II. – С. 149).

¹⁴ *Лазарев В. Н.* Мозаики Софии Киевской. – М., 1960. – С. 102.

¹⁵ *Бельтинг Х.* Образ и Культ: История образа до эпохи искусства. – М., 2002. – С. 193, 194.

¹⁶ *Лидов А. М.* Церковь Богородицы Фаросской. – С. 84, 101.

¹⁷ *Мильковик-Пепек П.* Велјуса. Манастир Св. Богородица Милостива во село Велјуса крај Струмица. – Скопје, 1981. – С. 155–157.

¹⁸ *Лазарев В. Н.* Мозаики... – С. 99–102. – Табл. 27–31; *Белецкий А. А.* Греческие надписи на мозаиках Софии Киевской // *Лазарев В. Н.* Мозаики... – С. 162, 163.

¹⁹ *Аверинцев С. С.* К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской // Древнерусское искусство: Художественная культура домонгольской Руси. – М., 1972. – С. 45, 46.

²⁰ Фотий, патриарх... – С. 103, 104.

²¹ *Аверинцев С. С.* К уяснению смысла надписи... – С. 45.

²² *Сарабьянов В. Д.* Мозаики Софии Киевской в контексте византийской храмовой декорации XI столетия // Софійські читання: Матеріали IV Міжнар. наук.-практ. конф. “Пам’ятки національного заповідника “Софія Київська”: культурний діалог”. – К., 2009. – [Вип. 4]. – С. 100, 101.

²³ *Мильковик-Пепек П.* Велјуса... – С. 179.

²⁴ *Айналов Д., Редин Е.* Киево-Софийский собор: Исследование древней мозаической и фресковой живописи. – С.Пб., 1889. – С. 16, 17; *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. – С. 63, 64; *Лазарев В. Н.* Мозаики... – С. 84, 85. Цей погляд поділяли й інші дослідники (див.: *Вагнер Г. К.* Проблема жанров в древнерусском искусстве. – М., 1974. – С. 99–101).

²⁵ *Сарабьянов В. Д.* Мозаики... – С. 101.

²⁶ *Лазарев В. Н.* Мозаики... – С. 88.

²⁷ *Сарабьянов В. Д.* Мозаики... – С. 101.

²⁸ *Вульф О.* Архитектура и мозаики храма Успения Богородицы в Никее // ВВ. – С.Пб., 1900. – Т. VII. – Вып. 3. – С. 411–415; *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. – С. 92. – Табл. 267, 268, 271, 272.

²⁹ *Сарабьянов В. Д.* Мозаики... – С. 102, 103.

³⁰ Як іконографічний тип Христа Іерея, це зображення було ідентифікував Д. Айналов (*Айналов Д. В.* Новый иконографический тип Христа // Сборник статей по археологии и византиноведению... – Т. II. – С. 19–23). На іерейство Христа тут вказує лише тонзура та обшлаг підризника, який видно на правій руці. У лівій руці Христа софійської мозаїки – згорнутий сувій із зав’язками, такий самий, як у руці Христа в мозаїках нартекса Успіння в Нікеї (*Вульф О.* Архитектура и мозаики... – С. 412, 413).

³¹ Свого часу В. Лазарев пояснював вибір іконографічного типу Христа Іерея необхідністю боротьби з ерессю, що заперечувала церковну ієрархію (*Лазарев В. Н.* Мозаики... – С. 31, 32, 89). Сучасні дослідники акцентують увагу на літургійних аспектах змісту цього образу (*Лидов А. М.* Схизма и византийская

храмовая декорация // Восточнохристианский храм. – С.Пб., 1994. – С. 18, 19; *Лидов А. М.* Образы Христа в храмовой декорации и византийская христология после схизмы 1054 г. // Древнерусское искусство. Византия и Древняя Русь: К 100-летию Андрея Николаевича Грабара (1896–1996). – С.Пб., 1999. – С. 164; *Сарабьянов В. Д.* Мозаики... – С. 102).

³² *Tsitouridou A.* The Church of the Panagia Chalkeon. – Thessaloniki, 1985. – P. 45–47. – Pl. 19, 27, 28.

³³ Перші зображення “Євхаристії” як літургійної версії сюжету “Тайна вечерея» трапляються в VI ст. в мініатюрах сирійських Євангелій та на сирійських срібних патенах, які вперше представляють варіант композиційної побудови з двома постатями Христа та двома групами апостолів, що одержують причастя під двома видами. (*Банк А. В.* Прикладное искусство // Культура Византии. IV – первая половина VII в. – М., 1984. – С. 608–609).

³⁴ *Лазарев В. Н.* Мозаики... – С. 105, 106; *Белецкий А. А.* Греческие надписи на мозаиках Софии Киевской // *Лазарев В. Н.* Мозаики... – С. 166–168.

³⁵ Швидке поширення сюжету “Євхаристії” в програмах вітварних розписів деякі дослідники пов’язують з полемікою грецьких і латинських богословів напередодні церковного розколу 1054 року та актуалізацією в цей період тем хрестної жертви та священства Христа (див.: *Лидов А. М.* Образ “Христа-Архиєрея” в іконографічній програмі Софії Охридської // Византия и Русь – М., 1989. – С. 87; *Лидов А. М.* Схизма... – С. 20–35; *Лидов А. М.* Образы Христа в храмовой декорации и византийская христология после схизмы 1054 г. // Древнерусское искусство. Византия и Древняя Русь... – С. 155, 164, 166, 170).

³⁶ Зображення святих у вітварях трапляються і в доіконоборчий період, але в той час вони були поодинокими (*Лазарев В. Н.* История византийской живописи. – С. 46. – Табл. 61).

³⁷ *Сарабьянов В. Д.* Собор Рождества Богоматери Антониева монастыря 1125 г. // *Лифшиц Л. И., Сарабьянов В. Д., Царевская Т. Ю.* Монументальная живопись Великого Новгорода: Конец XI – первая четверть XII века. – С.Пб., 2004. – С. 584–587.

³⁸ *Яковлева А. И.* Икона “Спас Златые власы” из Успенского собора Московского Кремля // Древнерусское искусство: Художественная культура X – первой половины XII в. – М., 1988. – С. 206, 207; *Сарабьянов В. Д.* Мозаики... – С. 104, 105. В. Лазарев не пов’язував зображення Христа у цьому Деїсусі з конкретно іконографічною традицією, однак підкреслював, що медальйон, який оточує Його півпостать, нагадує великий хрещатий німб (*Лазарев В. Н.* Мозаики... – С. 91).

³⁹ *Сарабьянов В. Д.* Мозаики... – С. 104, 105. Деякі дослідники розглядають усі зображення Спасителя в мозаїках Софії – Христа Пантократора в куполі та в Деїсусі, а також Христа Ієрея у підкупольному кільці, та в “Євхаристії” – як єдиний смисловий блок – протоверсію програм храмових розписів пізнішого часу, що розвивають літургійні аспекти христології, зокрема тему поєднання в одному образі Жертви і Великого Архиєрея, Який Жертву приймає (*Лидов А. М.* Образы Христа... – С. 164–172).

⁴⁰ *Сарабьянов В. Д.* Собор Рождества Богоматери... – С. 600–606.

⁴¹ *Лазарев В. Н.* Мозаики... – С. 32, 97–99; *Лазарев В. Н.* Михайловские мозаики. – М., 1966. – С. 35.

⁴² *Лифшиц Л. И.* Живопись Новгорода в истории древнерусского искусства XI – первой четверти XII в. // *Лифшиц Л. И., Сарабьянов В. Д., Царевская Т. Ю.* Монументальная живопись Великого Новгорода. Конец XI – первая половина XII века. – С.Пб., 2004. – С. 151; *Сарабьянов В. Д.* Собор Рождества Богоматери... – С. 746–748.

⁴³ Demus O. Two Paleologian Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection // Dumbarton Oaks Papers. – Washington, 1960. – Vol. 14. – P. 98.

⁴⁴ Лифшиц Л. И. Собор Св. Софии. Конец XI – начало XII в.; 1109 г. // Лифшиц Л. И., Сарабьянов В. Д., Царевская Т. Ю. Монументальная живопись Великого Новгорода... – С. 326–328.

⁴⁵ Мясоедов В. К., Сычев Н. П. Фрески Спаса-Нередицы. – Ленинград, 1925. – С. 12, 25. – Табл. LVIII, LXIII. – Чертеж I K-L, I L-K, III A-B, III B-A.

⁴⁶ Лифшиц Л. И. Собор Св. Софии. – С. 323–326.

⁴⁷ Демус О. Мозаики византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии. – М., 2001. – С. 45.

⁴⁸ Deiz E., Demus O. Byzantine Mosaics in Greece. Hosios Lucas and Daphni. – Cambridge Mass., 1931. – Table. Hosios Lucas; Chios, Nea Moni; Daphni.

⁴⁹ Лазарев В. Н. Мозаики... – Рис. 23.

⁵⁰ Там само. – С. 43. – Рис. 5–7; Лазарев В. Н. Византийское и древнерусское искусство. – М., 1978. – С. 71, 72.

⁵¹ Логвин Г. Собор Святої Софії в Києві. – К., 2001. – С. 62; Сарабьянов В. Д. Десятинная церковь... – С. 399; Сарабьянов В. Д. Евангельские сцены в росписях Софии Киевской // Софійські читання... – С. 204.

⁵² Г. Логвин атрибутував верхню сцену на південній стіні хор як “Вечерю у Віфанії”, посилаючи на відсутність у ній постаті Богородиці (Логвин Г. Собор... – С. 132. – Ілюстр. 93). Проте Богородиця у сцені з трапезою в цьому сюжеті може бути і відсутня (Лазарев В. Н. Мозаики... – Рис. 11).

⁵³ Лазарев В. Н. Мозаики... – С. 45–47. – Рис. 8, 9.

⁵⁴ Сарабьянов В. Д. Евангельские сцены... – С. 205.

⁵⁵ Лазарев В. Н. Мозаики... – С. 44–49.

⁵⁶ Лазарев В. Н. История византийской живописи. – С. 44, 45. – Табл. 53.

⁵⁷ Джурич В. Византийские фрески: Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония. – М., 2000. – С. 26, 435–437.

⁵⁸ Лидов А. М. Образ «Христа-Архиерея»... – С. 74.

⁵⁹ Айдалов Д., Редин Е. Киево-Софийский собор... – С. 96; Лазарев В. Н. Мозаики... – С. 49.

⁶⁰ Лазарев В. Н. Мозаики... – С. 43.

⁶¹ В. Лазарев свого часу припускав, що тут було розташовано заключну сцену циклу великих свят “Успіння Пресвятої Богородиці” (Лазарев В. Н. Фрески Софии Киевской. – С. 87, 88). В іншому дослідженні він трактував ці фрагменти як залишки сюжету “Мироносиці біля гробу” (Лазарев В. Н. Мозаики... – С. 44). Такий погляд поділяють і сучасні вчені (Сарабьянов В. Д. Евангельские сцены... – С. 205).

⁶² В. Лазарев вважав найімовірнішим варіантом реконструкції втрачених мозаїк склепіння віми Софії Київської зображення етимасії, що є символом Другого пришествя. (Лазарев В. Н. Мозаики... – С. 95, 96). Сучасні дослідники вважають більш вірогідним наявність у склепінні віми сюжету “Вознесіння Господнього”, позаяк серед сцен циклу, розташованого в підбанному просторі, воно відсутнє, а його символіка поєднує й есхатологічну, й еклесіологічну тематику (Лифшиц Л. И. Собор Св. Софии. – С. 400; Сарабьянов В. Д. Евангельские сцены... – С. 204; Сарабьянов В. Д. Мозаики... – С. 108, 109). Хронологічно найближчою аналогією є “Вознесіння” в склепінні віми в Софії Охридській (Djurić V. J. The Church of Saint Sophia in Ohrid. – Beograd, 1963. – P. II–III. – Pl. 9–19).

⁶³ Лазарев В. Н. Мозаики... – С. 38–44; Лазарев В. Н. Фрески Софии Киевской. – С. 90; Сарабьянов В. Д. Десятинная церковь... – С. 399, 400; Сарабьянов В. Д. Евангельские сцены... – С. 206.

⁶⁴ *Лазарев В. Н.* Мозаики... – С. 50.

⁶⁵ *Сарабьянов В. Д.* Иконографическая программа... – С. 174, 175.

⁶⁶ В. Лазарев, відзначаючи незвичність присвяти софійського дияконника припускав, що форму присвяти визначив замовник, князь Ярослав, який хотів уславити пам'ять своєї матері Ганни і, можливо, пам'ять дружини Ірини, у чернецтві також Анни (*Лазарев В. Н.* Мозаики... – С. 51). Н. Нікітенко вважає, що тематика зображених у дияконнику сюжетів символічно вказує на хрещення Русі князем Володимиром та його дружиною Анною (*Никитенко Н. Н.* Русь и Византия... – С. 148, 149).

⁶⁷ *Лазарев В. Н.* Новый памятник станковой живописи XII века и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве // ВВ. – М., 1953. – С. 195–200; *Лазарев В. Н.* Мозаики... – С. 51.

⁶⁸ Н. Козак присвяту Михайлівського приділу гіпотетично пов'язує з особою візантійського імператора Михаїла IV, час царювання якого (1034–1041) збігається з вірогідним періодом виконання фресок Софії Київської (*Козак Н.* Образ і влада: Княжі портрети у мистецтві Київської Русі XI ст. – Л., 2007. – С. 30). Можливість такої присвяти приділу в київському кафедральному соборі він пояснює візантійською доктриною про “ієрархію володарів”. Про цю доктрину див.: *Грабар А.* Император в византийском искусстве. – М., 2000. – С. 90. – Примеч. 2; *Козак Н.* Образ і влада. – С. 28, 29 – Прим. 107.

⁶⁹ Постаті княжичів на південній стіні нині виглядають як жіночі, оскільки на їхніх головах білі хустки. Поява цих “хусток” є наслідком втручання реставраторів у 1930-х роках, що в 1967 році довів С. Висоцький (*Висоцький С. О.* Про портрет родини Ярослава Мудрого у Софійському соборі у Києві // ВКУ. – 1967. – № 8. – С. 35–44), а пізніше було підтверджено фото-фізичними дослідженнями цієї фрески (*Гильгендорф И.* Комплексное исследование группового портрета Ярослава Мудрого в Софии Киевской // Искусство. – 1981. – № 10. – С. 65–67). Сумніви виникають лише стосовно постаті, на плечах якої прографлені контури смуг тканини, що справді можуть бути залишками первинного зображення жіночої хустки (*Poppe A.* Kompozycja fundacyjna Sofii Kijwskiej. W poszukiwaniu układu pierwotnego // Bulletin historii sztuki. – 1968. – № 1. – S. 7). Огляд історії реставрації та досліджень цієї композиції див.: *Висоцький С. А.* Светские фрески Софийского собора в Киеве. – К., 1989. – С. 64–80, 108, 109; *Никитенко Н. Н.* Русь и Византия... – С. 14–29.

⁷⁰ Зіставлення сучасного вигляду композиції з варіантами фіксації її стану на різних етапах існування, починаючи з малюнків А. ван Вестерфеляда див.: *Козак Н.* Образ і влада... – С. 10–18. – Ілюстр. 2–9, 12–15.

⁷¹ Від більшості варіантів відрізняється реконструкція, яку запропонувала В. Антонова і підтримав Г. Логвин, де в центрі композиції замість постаті Христа міститься сюжет “Воздвиження Хреста” (*Логвин Г.* Таємниця ктиторських зображень у Софійському соборі у Києві // ОМ. – 1988. – № 4. – С. 20, 21). Класифікацію основних варіантів реконструкції композиції див.: *Козак Н.* Образ і влада. – С. 18, 19, 28–36. – Ілюстр. 16.

⁷² Варіант інтерпретації і реконструкції цієї композиції, концептуально відмінний від усіх інших, пропонує Н. Нікітенко, яка вважає, що це зображення церемонії освячення Софійського собору, у якій брала участь сім'я князя Володимира (*Никитенко Н. Н.* Княжеский групповой протрет в Софии Киевской и время создания собора // ПК НО. Ежегодник: 1986 г. – М., 1987. – С. 237–244; *Никитенко Н. Н.* Русь и Византия... – С. 29–64).

⁷³ *Висоцький С. А.* Светские фрески... – С. 111; *Козак Н.* Образ і влада. – С. 39, 44.

⁷⁴ Розширений житійний цикл Сорока Севастійських мучеників зберігся у фресках жертovníка Софійського собору в Охриді (*Djurić V. J. The Church of Saint Sophia in Ohrid.* – Р. III. – Pl. 34, 35, 36).

⁷⁵ За свідченням М. Закревського, під час розчистки софійських фресок від пізніших нашарувань у 1844–1845 роках було відкрито 220 повнофігурних постатей і 118 поясних зображень. А при поновленні відкритих фресок олійною фарбою додатково було написано ще 535 нових одноосібних зображень (*Закревский Н. Описание Киева.* – М., 1868. – Т. II. – С. 814).

⁷⁶ *Лазарев В. Византийское и древнерусское искусство.* – М., 1978. – С. 94; *Сарабьянов В. Д. Десятинная церковь...* – С. 400.

⁷⁷ Площа католікону монастиря Хосіас Лукас становить 459 м², п'ятинавового ядра Софії Київської без галерей – 1365 м², а разом із двома рядами галерей – 2310 м² (*Комеч А. И. Древнерусское зодчество...* – С. 183).

⁷⁸ Відомості про кількість одноосібних зображень у візантійських мозаїчних ансамблях XI ст. див.: *Diez E., Demus O. Byzantine Mosaics in Greece. Hosios Lucas and Daphni.* – Cambridge Mass., 1931. – Tab. Hosios Lucas Chios, Nea Moni, Daphni; *Демус О. Мозаики...* – С. 91.

⁷⁹ *Демус О. Мозаики...* – С. 49, 50.

⁸⁰ За свідченням М. Закревського, під час очищення софійських фресок було виявлено лише 26 первинних написів (*Закревский Н. Описание...* – С. 808). До сьогодні збереглося лише кілька написів.

⁸¹ *Teteriatnikova N. B. Relics in the Walls, Pillars and Columns of Byzantine Churches // Восточнохристианские реликвии.* – М., 2003. – С. 80.

⁸² *Высоцкий С. А. Светские фрески...* – С. 127–162. – Рис. 103, 104.

⁸³ *Грабар А. Император в византийском искусстве.* – С. 80.

⁸⁴ *Кондаков Н. П. О фресках лестниц Киево-Софийского собора // Записки Русского археологического общества.* – 1888. – Т. 3. – Вып. 3, 4. – С. 287–306.

⁸⁵ *Грабар А. Император в византийском искусстве.* – С. 81–92.

⁸⁶ Там само. – С. 89, 90.

⁸⁷ *Грабар А. Н. Светское изобразительное искусство домонгольской Руси и “Слово о полку Игореве” // ТОДРЛ.* – 1962. – Т. 18. – С. 245, 271.

⁸⁸ *Лазарев В. Н. Искусство Древней Руси...* – С. 77.

⁸⁹ *Высоцкий С. А. Светские фрески...* – С. 164–200, 206–209.

⁹⁰ *Никитенко Н. Н. Русь и Византия...* – С. 77–122.

⁹¹ *Орлов Р. Язычество в княжеской идеологии Киевской Руси // Обряды и верования древнего населения Украины.* – К., 1990. – С. 111–114; *Орлов Р. До семантики фресок Софії Київської з зображеннями князівських ловів // Міжнародний освітній фонд імені Ярослава Мудрого. Тези конференції “Освіта і культура XI ст. Діяльність Ярослава Мудрого і сучасність”.* – К., 1996. – С. 34–36.

⁹² *Высоцкий С. А. Средневековые надписи Софии Киевской (по материалам графити XI–XVII вв.* – К., 1976. – С. 252–254. – Рис. 14; *Высоцкий С. А. Киевские графити XI–XVII вв.* – К., 1985. – С. 25. – Рис. 3–5; *Корнієнко В. Графіті та визначення образів святих у святительському чині Георгіївського олтаря Софії Київської // Історія релігій в Україні: Наук. щорічник.* – Л., 2008. – Кн. II. – С. 526. – Табл. 1.

⁹³ *Лазарев В. Н. Мозаики...* – С. 77–132, 153; *Лазарев В. Н. Искусство Древней Руси...* – С. 78; *Логвин Г. Собор Святої Софії в Києві.* – С. 146–154.

⁹⁴ *Deiz E., Demus O. Byzantine Mosaics in Greece...* – Р. 99; *Лазарев В. Н. История византийской живописи.* – С. 77; *Лазарев В. Н. Мозаики...* – С. 74, 75, 155; *Лазарев В. Н. Искусство Древней Руси...* – С. 78, 79; *Лихачева В. Д. Искусство Византии IV–XV веков.* – М., 1981. – С. 172, 173.

⁹⁵ Сычев Н. П. Искусство Киевской Руси // История искусства всех времен и народов. – Ленинград, 1929. – С. 192–194.

⁹⁶ Лазарев В. Н. Мозаики... – С. 116–122; Лазарев В. Н. Искусство Древней Руси... – С. 78; Лихачева В. Д. Искусство Византии... – С. 173.

⁹⁷ Mouriki D. Stylistic Trends in Monumental painting of Greece during the Eleventh and Twelfth Centurith // *Dumbarton Oaks Papers*. – Washington, 1980/1981. – Vol. 34/35. – P. 80, 87, 88; Лифшиц Л. И. Заметки о соотношении техники и стиля в живописи середины XI – начала XII в. // Древнерусское искусство: Русь и страны византийского мира. – С.Пб., 2002. – С. 325; Попова О. С. Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. – М., 2006. – С. 76, 77.

⁹⁸ У головних майстрів-греків, безумовно, були помічники, які виконували глоріальні орнаменти, а найбільш вправні могли допомагати в наборі окремих чільних зображень. Зокрема, серед п'ятнадцяти збережених на попружних арках мозаїчних медальйонів з погруддями Севастійських мучеників деякі виконані не надто майстерно. В. Лазарев вважав, що такі зображення виконували помічники або учні, які могли бути киянами (Лазарев В. Н. Мозаики... – С. 126, 129, 155, 156).

⁹⁹ Mourik D. Stylistic Trends in Monumental painting of Greece... – P. 86–88; Лифшиц Л. И. Заметки... – С. 325.

¹⁰⁰ Попова О. С. Проблемы византийского искусства... – С. 76, 159, 165–177, 211–215, 225–227; Малков Ю. Г. Некоторые аспекты развития восточно-христианского искусства в контексте средневековой гносеологии // Советское искусствоведение – М., 1978. – С. 93–121.

¹⁰¹ Опрацювання зображень одягу в мозаїках католікону Хосіас Лукас підпорядковане тим самим формально-стилістичним засадам, але, порівняно з одягом на мозаїках Софії Київської, вони мають ще умовніший вигляд (Попова О. С. Проблемы византийского искусства... – С. 240–259). Загальний аналіз принципів побудови форми в пам'ятках візантійського й давньоруського малярства першої половини XI ст. див.: Лифшиц Л. И. Заметки... – С. 325–329.

¹⁰² Умовність рельєфу форми софійських ликів Л. Ліфшиц ілюструє одним з найскладніше модельованих ликів Іоанна Златоуста в правій частині святительського чину (Лифшиц Л. И. Заметки... – С. 326). Порівняно з ликами мозаїк Софії, у мозаїках Хосіас Лукас деякі лики виглядають навіть більш м'яко модельованими (Попова О. С. Проблемы византийского искусства... – С. 262–278, 289, 290).

¹⁰³ Грабар А. Император в византийском искусстве. – С. 207.

¹⁰⁴ Лазарев В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. – М., 1983. – С. 163. – Табл. 1. Детально про сюжет цієї ікони див.: Смирнова Э. С. “Спас Златая риза”: К иконографической реконструкции чтимого образа // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. – М., 1996. – С. 159, 160; Смирнова Э. С. О первоначальной композиции и иконографической программе серебряного оклада XI в. иконы “Апостолы Петр и Павел” из Софийского собора в Новгороде // Древнерусское искусство. Византия, Русь, Западная Европа: Искусство и культура. – С.Пб., 2002. – С. 79, 80.

¹⁰⁵ Winefield D. C. Byzantine Wall Painting Methods // *Dumbarton Oaks Papers*. – Washington, 1968. – Vol. 22. – P. 124, 125.

¹⁰⁶ В. Лазарев відзначав, що в ликах софійських фресок помітне відлуння пізноантичного портретного живопису, зокрема фаяумських портретів (Лазарев В. Н. Искусство Древней Руси... – С. 80). До того ж можна додати, що в окремих ликах найсвітліші відтінки часто нанесені штриховими мазками, які ніби свідомо імітують фактуру енкаустичного живопису.

¹⁰⁷ Demus O. Two Paleologian... – P. 101. – Fig. 6.

¹⁰⁸ Искусство Византии в собраниях СССР: Каталог выставки. – М., 1977. – Т. 2. – С. 103. Про походження цієї іконографічної редакції сюжету див.: Weitzmann K. Survival of Mythological Representations in Early Christian and Byzantine Art and their impact on Christian Iconography // *Dumbarton Oaks Papers*. – Washington, 1960. – Vol. 14. – P. 64 – 66. – Fig. 7, 8, 40.

¹⁰⁹ Орлова М. А. Об одном из орнаментальных фризов в мозаиках Софии Киевской // *София...* – С. 291.

¹¹⁰ Лазарев В. Н. Мозаики... – С. 63, 73, 132, 138; Лазарев В. Н. Искусство Древней Руси... – С. 78; Орлова М. А. Об одном из орнаментальных фризов... – С. 291.

¹¹¹ Frantz A. M. Byzantine Illuminated Ornament. A Study in Chronology // *Art Bulletin*. – 1934. – Vol. 16. – Pp. 55–57.

¹¹² Орлова М. А. Орнамент в монументальной живописи древней Руси. Конец XIII – начало XVI века. – М., 2004. – Ч. 1. – С. 41.

¹¹³ Орлова М. А. Об одном из орнаментальных фризов... – С. 292–298.

¹¹⁴ Первухина Н., Швидько А. Фрескові декоративні елементи у розписах Софії Київської // *Софійські читання. Матеріали III Міжнар. наук.-практ. конф.* – С. 195, 196.

¹¹⁵ Імітація мармурового обличкування стін живописними засобами була поширена ще за римських часів, пізніше її почали застосовувати і в інтер'єрах середньовічних храмів (Орлова М. А. О приемах украшения цокольных частей интерьеров древнерусских храмов и их происхождении // *Средневековая Русь*. – М., 1976. – С. 184. – Примеч. 1, 2).

¹¹⁶ Первухина Н. В. Полілітії в розписах Софії Київської // *Софійські читання. Матеріали IV Міжнар. наук.-практ. конф.* – С. 87–98.

¹¹⁷ Названі фрагменти детально не досліджувалися; вони описані в реставраційних звітах і згадуються в оглядових публікаціях. Існують копії кількох з них, виконані В. Поліщуком та іншими реставраторами (ЧДІАЗ), деякі з цих копій опубліковані (Сарабьянов В. Д. Десятинная церковь... – Ил. 1, 2).

¹¹⁸ Макаренко М. Найдавніша стінопись княжої України. – С. 10.

¹¹⁹ Макаренко М. Найдавніша стінопись... – С. 10.

¹²⁰ Тиньк збережених фрескових фрагментів Спасо-Преображенського собору в Чернігові (досліджувалися фрагменти з арок хорів) карбонатний і не містить мінеральних наповнювачів, які є в тинькових розчинах основних фресок усіх частин інтер'єру Софії Київської (Коренюк Ю. А., Первухина Н. В. К вопросу о технологии и технике стеной росписи Софийского собора в Киеве // *Практика реставрации памятников монументальной живописи: Сб. науч. трудов.* – М., 1990. – С. 145).

¹²¹ Аналітичні дослідження тиньку цих двох ділянок не проводилися, висновок про його схожість з тиньком фресок чернігівського Спасо-Преображенського собору базується лише на порівнянні візуальних ознак їхніх розчинів (Коренюк Ю. А., Первухина Н. В. К вопросу... – С. 145).

¹²² Каргер М. К. Древний Киев... – С. 216–237; Раннопорт П. А. Русская архитектура X–XIII вв.: Каталог памятников // *САИ*. – 1982. – Вып. Е 1–47. – С. 14, 15; *Высоцкий С. А.* Золотые ворота в Киеве. – К., 1982. – С. 59–62; *Боровский Я. Е., Сагайдак М. А.* Археологические исследования верхнего Киева в 1978–1982 гг. // *Археологические исследования Киева в 1978–1983 гг.* – К., 1985. – С. 196, 197.

¹²³ Раннопорт П. А. Русская архитектура X–XIII вв. – С. 17; Сагайдак М. А., Чернов С. М. Новые данные о Дмитриевском монастыре в Киеве // *Актуальные*

проблеми археологічних досліджень в Українській ССР. Тезиси докладів республіканської конференції молодих учених. – К., 1981. – С. 114; *Сагайдак М.* Дмитріївський монастир у Києві: Одна з можливих інтерпретацій загадкових сторінок церковного життя Києва XI ст. // Михайлівський Золотоверхий монастир. Ювілейний випуск, присвячений 900-річчю / Культурна спадщина Києва: Дослідження та охорона історичного середовища. – К., 2008. – С. 31.

¹²⁴ *Закревский Н.* Описание Киева. – Т. II. – С. 547; *Каргер М. К.* Древний Киев... – С. 269–272.

¹²⁵ Києво-Печерський патерик / Проф. Д. Абрамович. Києво-Печерський патерик: [репринтне видання]. – К., 1991. – С. 5–7, 9–11.

¹²⁶ Там само. – С. 172–179.

¹²⁷ *Холостенко М. В.* Успенський собор Печерського монастиря // Стародавній Київ. – К., 1975. – С. 140. – Рис. 28.

¹²⁸ Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским. – М., 2005. – С. 159.

¹²⁹ Там само. – С. 159, 160.

¹³⁰ *Сарабьянов В. Д.* Росписи Успенского собора Киево-Печерской лавры и их место в истории древнерусской живописи (Ч. I) // Лаврський альманах: Києво-Печерська лавра в контексті української історії і культури: Зб. наук. пр. – К., 2003. – Вип. 11. – С. 97–117; *Сарабьянов В. Д.* Росписи Успенского собора Киево-Печерской лавры и их место в истории древнерусской живописи (Ч. II) // Там само. – К., 2004. – Вип. 12. – С. 125–142; *Сарабьянов В. Д.* Успенский собор Киево-Печерской Лавры в традициях древнерусской храмовой декорации // Софійські читання. Сакральні споруди у житті суспільства: історія і сьогодення. – К., 2004. – Вип. 2. – С. 252–261.

¹³¹ В. Лазарев датував цю фреску не часом побудови Михайлівського собору, а часом князювання Рюрика Ростиславича (1195–1202), посилаючись на її лінійну манеру письма, яку він порівнював зі стилем виконання фресок Спасо-Преображенського собору Мірозького монастиря у Пскові (*Лазарев В. Н.* Живопись и скульптура... – С. 220, 221). Однак проведені в 1971 році технологічні дослідження тинькових розчинів збережених фресок Михайлівського собору Видубицького монастиря довели, що їх слід датувати XI ст. (*Коренюк Ю.* Стінопис XI століття Михайлівського собору Видубицького монастиря в Києві // СМ. – К., 2006. – Чис. 1 (13). – С. 21–37).

¹³² Раніше ногу ангела було видно там, де осипався олійний розпис XIX ст., але у 2006 році частину фрески XI ст. зашпаклювали і затонували під розпис XIX ст.

¹³³ *Попова О. С., Сарабьянов В. Д.* Живопись второй половины XI – первой четверти XII века // ИРИ: В 22 т. / Под ред. А. И. Комеча. – М., 2007. – Т. I – С. 488, 489.

¹³⁴ Л. Ліфшиц підкреслює, що фреска належить уже до наступного етапу стилістичного розвитку, з такими характерними для комнінівської епохи рисами, як тенденція до графічної стилізації пластичної форми та розвиток ритму просторового руху (*Лифшиц Л. И.* Живопись Новгорода... – С. 89, 90).

¹³⁵ Датована ця фреска виключно на підставі дослідження складу її тинькового розчину (залучити стилістичні характеристики неможливо через незадовільне збереження). Існують варіанти його датування ширшими хронологічними межами – другою половиною XI – початком XII ст. (*Тоцька І. Ф.* Про час виникнення галерей Софії Київської. – С. 192; *Тоцькая И. Ф.* К вопросу о живописном декоре Киевской Софии // К 1125-летию Полоцка. Конференция “История и археология Полоцкой земли”. – Полоцк, 1987. – С. 67).

¹³⁶ Каргер М. К. Древний Киев... – С. 400–402. Більшість фрескових фрагментів, виявлених під час розкопок цієї церкви, зберігається у фондах НЗ “Софія Київська”. За складом тинькових розчинів вони майже ідентичні розчину другого шару фресок у приділі Антонія та Феодосія Софії Київської. Тож найвірогіднішим часом появи фресок цього храму також може бути рубіж XI–XII ст.

¹³⁷ Скільки було виявлено під час розкопок цієї церкви фресок із залишками зображень ликів, не відомо, оскільки всі фрагменти М. Каргер вивіз у Ленінград. Пізніше вони потрапили до НДОМЗ. Там їх помилково атрибутували як такі, що походять з розкопок церкви Благовіщення на Городищі в Новгороді, і датовані початком XII ст. (*Царевская Т. Ю.* Церковь Благовещенья на Городище. Между 1109 и 1117 гг. (?) // *Лифшиц Л. И., Сарабьянов В. Д., Царевская Т. Ю.* Монументальная живопись... – С. 422–425). Наразі нам невідомо, скільки фрагментів із зображеннями ликів, що походять з розкопок церкви в садибі Київського художнього інституту, зберігається в НДОМЗ. За нашими даними, туди ж М. Каргер вивіз матеріали і з розкопок храмів Переяславля. Тому, щоб уникнути подальших хибних атрибуцій, ми розглядаємо лише три фрагменти із зображеннями ликів, які сам М. Каргер у своїх публікаціях визначив як “Развалины храма в усадьбе Художественного института” (*Каргер М. К.* Археологические исследования древнего Киева: Отчеты и материалы (1938–1947 гг.). – К., 1951. – С. 226. – Рис. 163; *Каргер М. К.* Древний Киев... – Табл. LXXI). Це три фрагменти з інвентарними атрибутами НДОМЗ: КП-33677/91; КП-33677/92; КП33677/93 (*Царевская Т. Ю.* Церковь Благовещенья... – С. 424, 425).

¹³⁸ *Ранпопорт П. А.* Русская архитектура... – С. 32–35; *Коринный Н. Н.* Переяславская земля X – первой половины XIII века. – К., 1992. – С. 209–218.

¹³⁹ *Лазарев В. Н.* Михайловские мозаики. – С. 90.

¹⁴⁰ *Этингоф О. Е.* Византийские иконы VI – первой половины XIII века в России. – М., 2005. – С. 100, 101. – Примеч. 565; *Попова О. С., Сарабьянов В. Д.* Живопись второй половины XI – первой четверти XII века. – С. 482.

¹⁴¹ Л. Лифшиц не порушує питання про походження майстрів, які працювали в Переяславлі, але підкреслює, що малярська майстерня функціонувала тут упродовж усього періоду переяславльського князювання Володимира Мономаха (1094–1113) (*Лифшиц Л. И.* Живопись Новгорода... – С. 19, 20).

¹⁴² *Ранпопорт П. А.* Русская архитектура... – С. 35–37. Залишки стін Спаської церкви з рештками фресок містяться тепер у розкопі, перекритому дахом. Детально ці фрески не досліджувалися. З матеріалів розкопок цієї церкви опубліковано лише один фресковий фрагмент (*Коринный Н. Н.* Переяславская земля... – С. 225).

¹⁴³ У літопису Божниця Святого Михаїла в Острі вперше згадується під 1152 роком, коли Остер належав князю Юрію Долгорукому, тому свого часу вважалося, що саме він її збудував, відповідно її називали “Юрієва божниця”. Проте мурувальна техніка та матеріали стін Михайлівської церкви свідчать про її побудову на межі XI–XII ст. (*Ранпопорт П. А.* Русская архитектура... – С. 38).

¹⁴⁴ *Макаренко Н.* Древнейший памятник искусства переяславского княжества // Сборник статей в честь графини Прасковьи Сергеевны Уваровой. – М., 1916. – С. 373–404; *Макаренко М.* Старгородська “божниця” та її малювання // Чернігів і Північне лівобережжя: Огляди, розвідки, матеріали. – К., 1928. – С. 205–222.

¹⁴⁵ *Макаренко Н.* Древнейший памятник... – Рис. 15. – Табл. Б; *Макаренко М.* Старгородська “божниця”... – С. 221.

¹⁴⁶ *Крыжановский С.* Киевские мозаики // Записки Императорского Русского Археологического общества. – С.Пб., 1856. – Т. VIII. – С. 261–267.

¹⁴⁷ Прахов А. [Лист від 11.09.1888 р.] // Наук. архів НЗ “Софія Київська”. – НАДР 2, № 415/16, арк. 2 зв., 3, 3 зв. (с. 4–6); Прахов А. [Лист від 29.09.1888 р.] // Там само. – Арк. 1–1 зв.; ЦДІАУ. – Ф. 127, оп. 875, спр. 1669, арк. 15, 16, 17–17 зв.; Захарченко М. М. Киев теперь и прежде. – К., 1888. – С. 218, 219; Киевлянин. – 26 июня 1888. – № 139. – С. 2, 3; Киево-Златоверхо-Михайловский монастырь: Исторический очерк от основания его до настоящего времени. – К., 1889. – С. 10–12.

¹⁴⁸ Киевлянин. – С. 2; Киево-Златоверхо-Михайловский монастырь... – С. 12.

¹⁴⁹ Прахов А. [Лист від 11.09.1888 р.] // НА НЗ “Софія Київська”. – НАДР 2, № 415/16, арк. 3, 3 зв. (с. 5, 6).

¹⁵⁰ Про демонтаж михайлівських мозаїк відомо з опублікованих щоденників керівника цих робіт В. Фролова: Фролов В. Робочий щоденник зняття і консервації мозаїк Михайлівського монастиря в Києві (1934 року) / Публ. А. Бережина, В. Погрібняк, В. Фролов (онук) // ПУ. – 1990/1991. – Чис. 4/1. – С. 35–39; 1991. – Чис. 2. – С. 48, 49; Фролов А. В. Об истории спасения и реставрации мозаик церкви Архангела Михаила Михайловского монастыря в Киеве под руководством художника-мозаичиста В. А. Фролова // Санкт-Петербургский фонд культуры. Программа “Храм”: Сб. материалов. – С.Пб., 1996. – С. 36–44. Неопубліковані матеріали про ці роботи див: НА ІА НАНУ. – Ф. ІІМК, № 666, л. 1–10 (правлений черновик Л. 1–7); [Фролов В.] О снятии мозаик Михайловского монастыря в Киеве [Ленинград, 1935]. Рукопись. Копия // НА НЗ “Софія Київська”. – НАДР 3, № 929. Про роботу Д. Кіпліка, який керував демонтажем михайлівських фресок, збереглися дуже незначні відомості (Договор на снятие фресок в бывшем Михайловском монастыре в Киеве // ПУ. – 1999. – Чис. 1. – С. XXV; Стенограмма заседания Комитета по исследованию Михайловского монастыря 14 сентября 1934 г. // ПУ. – 1999. – Чис. 1. – С. XVIII). Існують дані про участь в демонтажі михайлівських фресок реставратора П. Юкіна: (Кызласова И. Л. О Павле Ивановиче Юкине (1883–1945). Приложение. Материалы к биографии Павла Ивановича Юкина: Избранные документы из архива семьи // Софійські читання: Матеріали ІV Міжнар. наук.-практ. конф. – С. 262.

¹⁵¹ Коренюк Ю., Кот С. Мозаїки та фрески Михайлівського Золотоверхого собору в Києві. Сучасний стан мистецької спадщини // ПУ. – 2007. – Чис. 1. – С. II–XXXVIII.

¹⁵² Путешествие антиохийского патриарха... – С. 174.

¹⁵³ С. Крижанівський у ХІХ ст. досить упевнено писав про те, що купол Михайлівського собору прикрашала мозаїка (Крыжановский С. Киевские мозаики. – С. 267), але це лише припущення, непідтвержене конкретними матеріалами. В. Лазарев дотримувався протилежного погляду, вважаючи, що баня Михайлівського собору, найвірогідніше, була розписана фресками (Лазарев В. Михайловские мозаики. – С. 33).

¹⁵⁴ Свого часу існувала гіпотеза, згідно з якою Михайлівський Золотоверхий собор вважали собором Святого Димитрія, збудованим батьком Святополка, князем Ізяславом, який пізніше перейменували в Михайлівський. А тому мозаїку Димитрія Солунського розглядали як патрональне зображення засновника храму Ізяслава (Каргер М. К. Древний Киев... – С. 282). Однак пізніше це припущення спростували (Асеев Ю. С. Новые данные о соборе Дмитриевского монастыря в Киеве // СА. – 1961. – № 3. – С. 291–296; Лазарев В. Михайловские мозаики. – С. 27, 28).

¹⁵⁵ Коренюк Ю., Кот С. Мозаїки та фрески... – С. XVI–XVII.

¹⁵⁶ Прахов А. [Лист від 11.09.1888 р.] // НА НЗ “Софія Київська”. – НАДР 2, № 415/16, арк. 2 зв., 3 (с. 4, 5); Киевлянин... – С. 2; Киево-Златоверхо-Михайловский монастырь... – С. 12.

¹⁵⁷ Древнерусское искусство X – начала XV века / Государственная Третьяковская галерея: Каталог собрания. – М., 1995. – Т. 1. – С. 43–45.

¹⁵⁸ Смирнова Э. С. Иконы XI в. из Софийского собора в Новгороде и проблема алтарной преграды. Приложение // Иконостас: Происхождение – развитие – символика. – М., 2000. – С. 293–295; Бутырский М. Н. Богоматерь Параклесис у алтарной преграды: происхождение и литургическое содержание образа // Там само. – С. 207–218.

¹⁵⁹ Сарабьянов В. Д. Сарабьянов В. Д. Новгородская алтарная преграда домонгольского периода // Иконостас... – Ил. 23; Орлова М. А. Орнамент в монументальной живописи древней Руси: Конец XIII – начало XVI века. – М., 2004. – Ч. 2. – Табл. 299.

¹⁶⁰ Сарабьянов В. Д. Спасо-Преображенская церковь Евфросиньева монастыря и ее фрески. – М., 2007. – С. 79–95.

¹⁶¹ Коренюк Ю., Кот С. Мозаїки та фрески... – С. XI–XIII.

¹⁶² Крыжановский С. Киевские мозаики. – С. 264, 265; Шмит Ф. Искусство Древней Руси-Украины. – Х., 1919. – С. 34; Лазарев В. Н. Михайловские мозаики. – С. 42, 43.

¹⁶³ Відсутність чи наявність німбів у апостолів “Євхаристії” В. Лазарев пов’язував з різним тлумаченням їх святості до прийняття причастя та після нього (Лазарев В. Н. Михайловские мозаики. – С. 42). Існують варіанти, у яких німбами відзначені лише голови тих апостолів, які приймають у Христа причастя (Weyl Carr A.-M. A Group of Provincial Manuscripts from the Twelfth Century // *Dumbarton Oaks Papers*. – Washington, 1982. – Vol. 36. – Fig. 42). У “Євхаристії” на патені зі Сума (568–578) німби увінчують голови лише тих апостолів, які в обох групах утворюють верхній ряд, тож у цьому разі німби є декоративним елементом (Банк А. В. Прикладное искусство // *Культура Византии IV – первая половины VII в.* – М., 1984. – С. 609).

¹⁶⁴ А. Прахов вбачав в апостолах “Євхаристії” відображення “живих спостережень» їх виконавців, яких він уважав місцевими майстрами (Прахов А. В. Киевские памятники византийско-русского искусства // *Древности. Труды Императорского Московского археологического общества*. – М., 1887. – Т. XI. – С. 9, 24, 25). Н. Кондаков особливості постатей апостолів пояснював “наївним” пошуком їх виконавця композиційного розмаїття (Толстой И., Кондаков Н. Русские древности в памятниках искусства. Христианские древности в памятниках Крыма, Кавказа, Киева. – С.Пб., 1891. – Вып. IV. – С. 162, 163).

¹⁶⁵ Лазарев В. Н. Михайловские мозаики. – С. 47, 48.

¹⁶⁶ Мозаїка в Серрах згоріла 1913 року, від неї зберігся фрагмент з постаттю апостола Андрія (Археологічний музей в Серрах, Греція) (The Glory of Byzantium... – P. 47–49. – № 14). До зруйнування вона також була частково втрачена (Кондаков Н. П. Македония. Археологическое путешествие. – С.Пб., 1909. – С. 151–154 – Рис. 91, 92; Deiz E., Demus O. Byzantine Mosaics in Greece... – Fig. 122, 123; Лазарев В. Н. Михайловские мозаики. – Табл. 71, 84, 99; Лазарев В. Н. История византийской живописи. – Табл. 289).

¹⁶⁷ Лазарев В. Н. Михайловские мозаики. – С. 49. – Примеч. 33, Лазарев В. Н. История византийской живописи. – Табл. 282.

¹⁶⁸ Deiz E., Demus O. Byzantine Mosaics in Greece... – Pl. IX, X.

¹⁶⁹ Лазарев В. Н. История византийской живописи. – Табл. 273–283.

¹⁷⁰ Як одну з найбільш показових і новаторських рис стилю михайлівських мозаїк О. Попова називає нейтралізацію пластичного та розвиток самоцінної динаміки ліній, що найвиразніше виявляється в одязі обох груп апостолів “Євхаристії” (Попова О. С. Проблемы византийского искусства... – С. 341).

¹⁷¹ Demus O. The Mozaics of Norman Sicily. – London, 1949. – P. 386.

¹⁷² Deiz E., Demus O. Byzantine Mosaics in Greece... – Fig. 81; Лазарев В. Н. Михайловские мозаики. – Табл. 104.

¹⁷³ Лазарев В. Н. История византийской живописи. – Табл. 93.

¹⁷⁴ Deiz E., Demus O. Byzantine Mosaics in Greece... – Fig. 82; Лазарев В. Н. Михайловские мозаики. – Табл. 104.

¹⁷⁵ Коренюк Ю., Кот С. Орнаментальні фрески Михайлівського золотого собору // СМ. – 2007. – Чис. 1 (17). – С. 23–45.

¹⁷⁶ Точний час зведення церкви Спаса на Берестові невідомий. На підставі дослідження будівельної техніки та матеріалів її можна датувати кінцем XI – першими десятиліттями XII ст. Проте пізніше ця церква стала усипальницею роду Мономаховичів, тому традиційно її пов’язують з періодом київського князювання Володимира Мономаха (Раннопорт П. А. Русская архитектура... – С. 22, 23).

¹⁷⁷ Після того, як руїни первинної будівлі Спаської церкви відбудував митрополит Петро Могила, у 1644 році весь інтер’єр нової церкви, а також її старі частини, було потиньковано й розписано майстрами, запрошеними з Афона. У 1970 році верхній шар тиньку з розписом XVII ст. частково демонтували й відкрили частину фресок XII ст. (Бабюк В., Ясинецький В. Новознайдени фрески XII ст. // ОМ. – 1970. – № 6. – С. 19, 20; Колесник Л. Л. Про що розповіли давні фрески // ПУ. – 1971. – № 2. – С. 36–38; Логвин Г. Н. Возрожденная фреска XII в. // Искусство. – 1971. – № 8. – С. 64–68; Коренюк Ю. Давньоруська фреска в церкві Спаса на Берестові та монументальне малярство Києва кінця XI – початку XII століття // СМ. – 2003. – Чис. 1. – С. 22–35).

¹⁷⁸ Логвин Г. Н. Возрожденная фреска XII в. – С. 67, 68.

¹⁷⁹ Попова О. С., Сарабьянов В. Д. Живопись второй половины XI – первой четверти XII века. – С. 534, 535.

¹⁸⁰ Лифшиц Л. И. Живопись Новгорода... – С. 109, 110; Царевская Т. Ю. Николо-Дворищенский собор. Около 1118 г. (?) // Лифшиц Л. И., Сарабьянов В. Д., Царевская Т. Ю. Монументальная живопись... – С. 503–508.

¹⁸¹ Некрасов А. И. Древнерусское изобразительное искусство. – С. 42.

¹⁸² Лазарев В. Н. Искусство Древней Руси... – С. 106.

¹⁸³ Лифшиц Л. И. Живопись Новгорода... – С. 112–118, 136.

¹⁸⁴ Попова О. С. Проблемы византийского искусства... – С. 191–197, 830. Стиль фресок Микола-Дворищенського собору не є абсолютно однаковим. Нещодавно в його вівтарній частині відкрили фреску святиителя Лазаря (Царевская Т. Ю. Николо-Дворищенский собор... – С. 468–473, 519), лик якого своїм малюнком та різким моделюванням цілком відповідає рисам, визначеним О. Поповою як формальні ознаки образів, характерних для мистецтва аскетичного спрямування (Попова О. С. Проблемы византийского искусства... – С. 161–164,).

¹⁸⁵ Л. Лифшиц розглядає поширення в давньоруському мистецтві другої чверті XII ст. аскетичних смаків як синхронне відображення процесів, що відбувалися у візантійському мистецтві в період його переходу до зрілої стадії комнінівського стилю (Лифшиц Л. И. Живопись Новгорода... – С. 164; Лифшиц Л. И. Росписи апсиды “Крещальни” Софийского собора в Киеве. К вопросу о датировке // София... – С. 270).

¹⁸⁶ *Окунев Н. Л.* Крещальня Софийского собора в Киеве // ЗОРСА. – Пг., 1915. – Т. 10. – С. 129.

¹⁸⁷ Там само. – С. 131. Таку атрибуцію постатей на пілонах апсиди підтримував і В. Лазарев (*Лазарев В. Н.* Живопись и скульптура... – С. 220).

¹⁸⁸ *Окунев Н. Л.* Крещальня... – С. 131, 132.

¹⁸⁹ В. Лазарев розпис апсиди софійської крещальні умовно датував XII ст. (*Лазарев В. Н.* Живопись и скульптура... – С. 220), але згодом він дещо уточнив датування: не раніше другої чверті XII ст. (*Лазарев В. Н.* Древнерусские мозаики и фрески XI–XV вв. – М., 1973. – Табл. 127). Г. Логвин запропонував найранішу дату – межа XI–XII ст. (*Логвин Г.* Софія Київська. – К., 1971. – С. 44). Ю. Коренюк відніс його до третьої чверті XII ст., підкресливши, що між побудовою апсиди і виконанням її розпису міг існувати хронологічний розрив (*Коренюк Ю. А.* Росписи крещальни в Софийском соборе в Киеве // Древнерусское искусство: Русь и страны византийского мира XII века. – С.Пб., 2002. – С. 411, 412). О. Етінгоф датує розпис апсиди 30-ми–початком 40-х років XII ст. (*Этингоф О. Е.* К вопросу о датировке росписей Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря во Пскове // Древнерусское искусство: Русь и страны византийского мира XII века. – С. 422, 433, 437–439).

¹⁹⁰ *Окунев Н. Л.* Крещальня... – С. 120.

¹⁹¹ *Тоцкая И. Ф.* Крещальня Софии Киевской // Древнерусское искусство: Византия, Русь, Западная Европа... – С. 115–118, 122, 123.

¹⁹² *Лифшиц Л. И.* Росписи апсиды “Крещальни” Софийского собора в Киеве. К вопросу о датировке // София... – С. 270.

¹⁹³ *Лифшиц Л. И.* Росписи апсиды “Крещальни”... – С. 259–269.

¹⁹⁴ Л. Лифшиц пише про них у множині (*Лифшиц Л. И.* Росписи апсиды “Крещальни”... – С. 270), але, враховуючи дуже незначні розміри апсиди і цілісність стилю її розписів, доцільно вважати, що його виконав один майстер.

¹⁹⁵ *Лифшиц Л. И.* Росписи апсиды “Крещальни”... – С. 270.

¹⁹⁶ Там само. – С. 264, 265. – Ил. 3–6.

¹⁹⁷ На думку деяких дослідників, у куполі Кирилівської церкви спочатку також існував сюжет “Вознесіння”, характерний для купольних розписів храмів XII ст. Північно-Західної Русі (*Колтакова Г. С.* Искусство Древней Руси. Домонгольский период. – С.Пб., 2007. – С. 399).

¹⁹⁸ Каталог выставки копий с памятников искусства в Киеве X, XI и XII в., исполненных А. В. Праховым в течение 1880, 1881, 1882 гг. – С.Пб., 1882 – С. 16; *Прахов А.* Фрески Киево-Кирилловской церкви XII в. // Киевская старина. – 1883. – № 5. – С. 108.

¹⁹⁹ *Бакалова Э.* Фрески церкви-гробницы Бачковского монастыря и византийская живопись XII века // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура. – М., 1973. – С. 220.

²⁰⁰ *Милюков-Пепек П.* Велјуса... – С. 157–173.

²⁰¹ *Бакалова Э.* Фрески церкви-гробницы... – 218; *Бакалова Е.* Бачковската Костница. – София, 1977. – С. 76.

²⁰² *Васильев Б. Г.* Успенский собор XII века в Старой Ладогe. Живописное убранство: Каталог. – Волхов, 2006. – С. 74–76. – Кат. № 7: 174 – Ил. 13, 179.

²⁰³ *Сарабянов В. Д.* Иконографическая программа фресок... – С. 158. – Ил. 48. – Табл. 27.

²⁰⁴ У фресках церкви Благовіщення на Мячині в Новгороді (1189) майже повністю збереглася “Служба святих отців” з двома реєстрами постатей святих та рядами поясных зображень медальйонах, у центрі якої розташована велика постать Спаса Еммануїла у славі (*Царевская Т. Ю.* Некоторые особеннос-

ти програми росписей Благовещенья на Мячине (“В Аркажах”) // Древнерусское искусство. Исследования и атрибуция. – С.Пб., 1997. – С. 83–84; *Царевская Т. Ю.* Фрески церкви Благовещенья на Мячине (“в Аркажах”). – Новгород, 1999. – С. 30–38).

²⁰⁵ Каталог выставки копий... – С. 19.

²⁰⁶ *Прахов А.* Фрески Киево-Кирилловской церкви XII в. – С. 105. Прориси цих написів зі збереженням лігатур див.: Каталог выставки копий... – С. 20, 24.

²⁰⁷ Перелік цих імен дещо варіюється в різних публікаціях, де їх неоднаково транслітеровано.

²⁰⁸ *Лазарев В. Н.* Живопись и скульптура... – С. 218; *Марголіна І., Ульяновський В.* Київська обитель святого Кирила. – К., 2005. – С. 112–114.

²⁰⁹ І. Марголіна називає ще кількох єпископів, пов'язаних з апостольською діяльністю Кирила й Мефодія, які, за її припущенням, могли бути тут представлені, а також пропонує гіпотезу, згідно з якою, жертвник Кирилівської церкви міг бути присвячений Клименту Римському, мощі якого були чудесно явлені Кирилу та Мефодію (*Марголіна І., Ульяновський В.* Київська обитель... – С. 114–121).

²¹⁰ *Шероцький К. В.* Київ. Путівник. – К., 1995. – С. 223; *Лазарев В. Н.* Живопись и скульптура... – С. 218; *Козак Н.* Візантійські митці в Києві у XII ст. // ВЛУ. Серія “Мистецтво”. – 2003. – № 3. – С. 154; *Марголіна І., Ульяновський В.* Київська обитель... – С. 112–114.

²¹¹ *Певна О.* Церква святого Кирила Олександрійського в Києві. Важливість візуальної культури в розвитку релігії та віри на Русі // Етнічна історія народів Європи: 36. наук. пр. – К., 2008. – С. 13.

²¹² *Прахов А.* Фрески Киево-Кирилловской церкви XII в. – С. 108; Каталог выставки копий... – С. 26, 27, 33.

²¹³ *Прахов А.* Фрески Киево-Кирилловской церкви XII в.– С. 106–108; Каталог выставки копий... – С. 34–36, 40–42.

²¹⁴ *Толстой И., Кондаков Н.* Русские древности в памятниках искусства... – С. 163–166; *Айналов Д. В., Редин Е. К.* Древние памятники Киева // Труды педагогического отдела Харьковского историко-педагогического общества. – Х., 1900. – С. 51–56; *Шероцький К. В.* Київ... – С. 224, 225; *Блиндерова Н. В.* Житие Кирилла и Афанасия Александрийских в росписях Кирилловской церкви Киева // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII вв. – М., 1980. – С. 52–58.

²¹⁵ *Марголіна І., Ульяновський В.* Київська обитель... – С. 131–135.

²¹⁶ *Detus O.* The Mozaics of Norman Sicily. – P. 265, 266. –Pl. 11 a, b; 12; *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. – С. 115. – Табл. 376.

²¹⁷ *Сарабьянов В. Д.* Спасо-Преображенская церковь... – С. 76–78, 88–90.

²¹⁸ Каталог выставки копий... – С. 18, 19.

²¹⁹ *Кондаков Н. П.* Иконография Господа Бога и Спаса Нашего Иисуса Христа. – С.Пб., 2001. – Ил. 71; *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. – Табл. 380.

²²⁰ *Грабар А.* Император в византийском искусстве. – С. 207.

²²¹ *Кондаков Н. П.* Иконография Господа... – С. 19, 25–28. – Ил. 25, 36, 38, 40, 41, 43.

²²² Зараз це єдиний ряд вікон на обох торцевих стінах трансепта, бо їхні верхні вікна, розміщені в люнетах, зрізані новим склепінням. Від них збереглися лише частини ніш.

²²³ *Этингоф О. Е.* Образ Богоматери: Очерки византийской иконографии XI–XIII вв. – М., 2000. – С. 205–231; *Сарабьянов В. Д.* Успенский собор Киево-

Печерской Лавры... – С. 258; *Сарабьянов В. Д.* Росписи Успенского собора Киево-Печерской лавры... (Ч. I) – С. 109, 110; *Сарабьянов В. Д.* Собор Рождества Богоматери... – С. 738.

²²⁴ Ми не беремо до уваги зображень “Різдва Христового” та “Успіння Богородиці”, фресок Спаського собору Мірозького монастиря у Пскові (40-ві рр. XII ст.), що також утворюють пару, але розташовуються не в торцях трансепта, а на східних стінах його південного та північного рамен (*Сарабьянов В. Д.* Спасо-Преображенський собор Мирожського монастиря. – М., 2002. – С. 27. – Ил. 10, 24. – Табл. VII, VIII).

²²⁵ *Сарабьянов В. Д.* Росписи Успенського собора Києво-Печерської лаври... (Ч. I) – С. 112; *Сарабьянов В. Д.* Успенський собор Києво-Печерської Лаври... – С. 256–258.

²²⁶ *Лазарев В. Н.* Живопись и скульптура... – С. 218; *Алешковский М. Х.* Русские Глеборисовские энколпионы 1072–1150 годов // Древнерусское искусство: Художественная культура домонгольской Руси. – М., 1972. – С. 104. – Примеч. 1. Щоправда, таку атрибуцію цього святого інколи розглядали як гіпотетичну (*Логвин Г.* Киев. – К., 1982. – С. 103).

²²⁷ *Марголіна І., Ульяновський В.* Київська обитель... – С. 139.

²²⁸ Там само. – С. 41, 42.

²²⁹ *Лифшиц Л. И.* Собор Св. Софии... – С. 252–254.

²³⁰ *Прахов А.* Фрески Киево-Кирилловской церкви XII в. – С. 104.

²³¹ *Пивоварова Н. В.* “Страшный Суд” в памятниках древнерусской монументальной живописи второй половины XII в. // Дмитриевский собор. К 800-летию памятника. – М., 1997. – С. 128–155.

²³² *Вздорнов Г. И.* Фрески Спасо-Преображенского собора в Переяславле-Залесском // СА. – 1968. – № 4. – С. 217–223.

²³³ *Сарабьянов В. Д.* Иконографическая программа фресок... – С. 168–173. – Ил. 81–85.

²³⁴ *Сарабьянов В. Д.* Спасо-Преображенская церковь... – С. 108, 114, 125–127.

²³⁵ *Плугин В.* Фрески Дмитриевского собора. Выдающийся памятник монументальной живописи древнего Владимира. – Ленинград, 1974.

²³⁶ *Мясоедов В. К., Сычев Н. П.* Фрески Спаса-Нередицы. – Ленинград, 1925. – Черт. VI, 1. – Разрез D–C. – Табл. LXXVI–LXXVIII; *Колтакова Г. С.* Искусство Древней Руси... – С. 380.

²³⁷ *Царевская Т. Ю.* Николо-Дворищенский собор... – С. 485–477, 519–521.

²³⁸ *Джурич В.* Византийские фрески... – С. 28; *Сарабьянов В. Д.* Собор Рождества Богоматери... – С. 758.

²³⁹ *Сарабьянов В. Д.* Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря. – С. 30, 73. – Табл. V; *Сарабьянов В. Д.* Росписи Успенского собора Киево-Печерской лавры... – (Ч. II). – С. 126. – Рис. 2; *Сарабьянов В. Д.* Собор Рождества Богоматери... – С. 759.

²⁴⁰ *Сарабьянов В. Д.* Собор Рождества Богоматери... – С. 634–651, 758–761.

²⁴¹ *Царевская Т. Ю.* Фрески церкви Благовещенья... – С. 62–80.

²⁴² За спостереженням Н. Бліндерової, у дияконнику наявний і додатковий, яскравіший червоний відтінок (червоної вохри?), який в інших місцях інтер'єру не виявлено. Див.: *Блиндерова Н. В.* Житие Кирилла и Афанасия... – С. 60.

²⁴³ *Бакалова Е.* Бачковската Костница... – Ил. 100, 102; *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. – Табл. 362.

²⁴⁴ *Козак Н.* Візантійські митці... – С. 153.

²⁴⁵ *Прахов А.* Фрески Киево-Кирилловской церкви XII в. – С. 109, 110.

- ²⁴⁶ Толстой И., Кондаков Н. Русские древности в памятниках искусства... – С. 164.
- ²⁴⁷ Козак Н. Візантійські митці... – С. 154.
- ²⁴⁸ Сарабьянов В. Д. Собор Рождества Богоматери... – С. 698, 724, 725.
- ²⁴⁹ Балыгина Л. П., Некрасов А. П., Скворцов А. И. Вновь открытые и малоизвестные фрагменты живописи XII в. в Успенском соборе во Владимире // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII вв. – М., 1980. – С. 64.
- ²⁵⁰ Бакалова Э. Фрески церкви-гробниці. – 217; Бакалова Е. Бачковската Костница. – Ил. 88, 89.
- ²⁵¹ Каталог выставки копий... – С. 18.
- ²⁵² Воронин Н. Н. Смоленская живопись 12–13 веков. – М., 1977. – С. 14.
- ²⁵³ Там само. – С. 68. – Ил. 36.
- ²⁵⁴ Лазарев В. Н. Византийская живопись. – М., 1971. – С. 67–70; Орлова М. А. О приемах украшения цокольных частей интерьеров древнерусских храмов и их происхождении // Средневековая Русь. – М., 1976. – С. 185, 186.
- ²⁵⁵ Орлова М. А. О приемах украшения... – С. 185–188.
- ²⁵⁶ Воронин Н. Н. Смоленская живопись... – С. 14, 132. – Ил. 3, 7–9, 14–17, 29–31, 34, 70–72.
- ²⁵⁷ Сарабьянов В. Д. Собор Рождества Богоматери... – С. 725–727.
- ²⁵⁸ Там само. – С. 746.
- ²⁵⁹ Раппопорт П. А. Русская архитектура... – С. 40, 41; Карнабед А. А. Новые данные о памятниках Чернигова XI–XII вв. – С. 32, 35, 36.
- ²⁶⁰ Раппопорт П. А. Русская архитектура... – С. 43, 44, 46, 47; Карнабед А. А. Нове данные о памятниках Чернигова XI–XII вв. – С. 38; Коваленко В. П., Раппопорт П. А. Ненизвестный памятник зодчества на Руси // ВВ. – 1990. – Т. 51. – С. 201–204.
- ²⁶¹ Роботи з виявлення та розкриття збережених у пандативах та куполі собору фрескових фрагментів на сьогодні не завершені.
- ²⁶² Лазарев В. Н. Живопись и скульптура... – С. 220.
- ²⁶³ Світлини цих голів також були зроблені С. Таранушенком (ІР НБУВ. – Ф. 278, спр. 651, папка 6. № 1234, 1235).
- ²⁶⁴ Лазарев В. Н. Византийская живопись. – М., 1971. – Илюстр. на с. 42, 44, 46, 49, 50. Лазарев В. Н. История византийской живописи. – Табл. 19, 48, 61.

ІКОНОПИС

- ¹ Ганзенко Л., Коренюк Ю., Меднікова О. Нові дослідження археологічних колекцій стінопису Десятинної церкви та прилеглих споруд // Церква Богородиці Десятинна в Києві: До 1000-ліття освячення. – К., 1996. – С. 68–73, 132–141; Фурман Р. Фрагменти монументального живопису X століття з колекції Національного заповідника “Софія Київська” // Там само. – С. 74, 142–145.
- ² Грабар А. “До-история” болгарской живописи (Археологическая гипотеза) // Сборник в чест на В. Н. Златарски. – София, 1925. – С. 555–573.
- ³ Тотев Т. Преславската керамична икона. – София, 1988; Тотев Т. Керамичната икона в средновековна България. – София, 2001.
- ⁴ Пуцко В. Преславская расписная керамика и декор древнейших славянских книг // Проф. д-р. ист. наук Тотю Тотев и столицата Велики Преслав. – София, 2006. – С. 77–87.

⁵ *Loerke W. C.* The Monumental Miniature // The Place of Book Illumination in Byzantine Art. — Princeton, 1975. — Pp. 61–96; *Kitzinger E.* The Role of Miniature Painting in Mural Decoration // Ibid. — P. 99–142.

⁶ Див.: *Сычев Н. П.* Искусство средневековой Руси // История искусств всех времен и народов. — Ленинград, 1929. — С. 178–213; *Пуцко В. Г.* Константинополь в мистецькому житті Києва XI–XIII ст. // Лаврський альманах. — К., 2005. — Вип. 14. — С. 140–144.

⁷ ПСРЛ. — 2-е изд. — С.Пб., 1908. — Т. 2. — Стб. 106.

⁸ *Успенский Л. А.* Богословие иконы Православной Церкви. — Париж, 1989. — С. 176–180; *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. — М., 1986. — С. 61, 62, 81, 82.

⁹ *Лазарев В. Н.* Система живописной декорации византийского храма IX–XI веков // *Лазарев В. Н.* Византийская живопись. — М., 1971. — С. 96–109; *Демус О.* Мозаики византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии. — М., 2001. — С. 14–68.

¹⁰ *Лазарев В. Н.* Три фрагмента расписных эпистилиев и византийский темплон // *Лазарев В. Н.* Византийская живопись. — С. 110–136; *Chatzidakis M.* L'évolution de l'icone aux 11^e–13^e siècles et la transformation du temple // XV^e Congrès International d'études byzantines. Rapports et co-rapports. III. Art et archéologie. — Athènes, 1976. — P. 159–191. — Pl. XXVI–XL.

¹¹ *Пуцко В.* Икона в домонгольской Руси // *Ikone und Frühes Tafelbild.* — Halle (Saale), 1988. — С. 87–116.

¹² Див.: *Лазарев В. Н.* Мозаики Софии Киевской. — М., 1960; *Лазарев В. Н.* Древнерусские мозаики и фрески. XI–XV вв. — М., 1973; *Логвин Г. Н.* София Киевская. — К., 1971.

¹³ *Алибегашвили Г.* Художественный принцип иллюстрирования грузинской рукописной книги XI — начала XIII веков. — Тбилиси, 1973; *Мијовић П.* Менолог. — Београд, 1973; *Patterson A., Ševčenko N.* Illustrated Manuscripts of the Metaphrastian Menologion. — Chicago; London, 1990.

¹⁴ *Sotiriou G. et M.* Icones du Mont Sinai. — Athènes, 1956. — Т. 1. — Fig. 126–143.

¹⁵ *Логвин Г. Н.* София Киевская. — Табл. 28, 45–48, 89–102.

¹⁶ Там само. — Табл. 69–88.

¹⁷ *Mango C.* Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul // *Dumbarton Oaks Papers.* — Washington, 1962. — Vol. 8. — Pp. 48–58. — Pl. 57–75.

¹⁸ *Логвин Г. Н.* София Киевская. — Табл. 207–210.

¹⁹ *Грабар А.* Фрески Апостольского придела Киево-Софийского собора // ЗОРСА. — Пг., 1918. — Т. 12. — С. 98–106.

²⁰ *Пуцко В.* Византийская икона Богородицы Одигитрии в Смоленске: опыт реконструкции // *Ztschr. für Balkanologie.* — 1993. — Bd. 29. — С. 99–110. — Табл. 1, 2.

²¹ *Пуцко В.* Литературные тексты и проблема реконструкции киевских стенописей X–XI веков // *Slavia Orientalis.* — 1977. — R. 26. — № 2. — С. 197–198.

²² *Закревский Н.* Описание Киева. — М., 1868. — Т. 1. — С. 249.

²³ *Mango C.* The Date of the Anonymous Russian Description of Constantinople // *Byzantinische Zeitschrift.* — 1952. — Bd. 45. — S. 380–385; *Majeska G. P.* Russian Travellers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries *Dumbarton Oaks Studies.* — Washington, 1984. — Vol. 19. — P. 114–154. (Останній автор датує твір 1420 роком.)

²⁴ *Zervou-Tognazzi I.* L'Iconografia e la "Vita" delle miracolose icone della Theotokos Brefekratoussa: Blachernitissa e Odighitria // Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata. N. S. — 1986. — Vol. 40. — P. 274–275.

²⁵ *Кондаков Н. П.* Изображения русской княжеской семьи в миниатюрах XI века. — С.Пб., 1906. — С. 32–34, 121, 122. — Табл. V; *Кондаков Н. П.* Иконография Богоматери. — Пг., 1915. — Т. 2. — С. 327–328. — Рис. 182. Про походженя рукопису та його долю див.: *Sauerland H., Haseloff A.* Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier: Codex Gertrudianus in Cividale. — Trier, 1901; *Malewicz M. N.* Rękopis Gertrudy Piastówny: Najwcześniejszy zabytek piśmennictwa polskiego // Materiały do historii filozofii średowiecznej w Polsce. — 1972. — Т. 4 (16). — С. 23–68. Спробу змінити дату мініатюри з образом тронної Богородиці початком XII ст. слід визнати вкрай невдалою: *Смирнова Э. С.* Миниатюры XI и начала XII в. в Молитвеннике княгини Гертруды. Программа, датировка, мастера // Древнерусское искусство. Искусство рукописной книги. Византия. Древняя Русь. — С.Пб., 2004. — С. 100–101. Первісно вона утворювала єдиний розворот з аркушем, на якому зображено апостола Петра з князівською родиною (див.: *Пуцко В. Г.* Киевские миниатюры Кодекса Гертруды // Рукописна та книжкова спадщина України. — К., 1994. — Вип. 2. — С. 13–21).

²⁶ *Северьянов С. Н.* Codex Gertrudianus // Сборник Отделения русского языка и словесности Российской Академии наук. — Пг., 1922. — Т. 99. — № 4.

²⁷ *Карабинов И. А.* "Наместная икона" древнего Киево-Печерского монастыря // Известия Государственной Академии материальной культуры. — Ленинград, 1927. — Т. 5. — С. 102–113.

²⁸ *Пуцко В.* Печерский ктиторский портрет // Зограф. — Београд, 1982. — № 13. — С. 42–48.

²⁹ *Архим. Иерофей.* Брянский Свенский Успенский монастырь Орловской епархии. — М., 1866. — С. 2–7.

³⁰ Див.: *Анасимов А.* Домонгольский период древнерусской живописи // Вопросы реставрации. — М., 1928. — Сб. 2. — С. 152 (датовано XIII ст.); *Некрасов А. И.* Древнерусское изобразительное искусство. — М., 1937. — С. 186–189 (датує XIV ст.); *Овчинников А. Н.* "Пантелеимон" из ГМИИ и "Богоматерь Печерская" из ГТГ в свете реставрационного исследования // Русское искусство XI–XIII веков. — М., 1986. — С. 52–60 (датує кінцем XI ст.). Однак за іконою умовно зберігається традиційне датування – близько 1288 року. Див: Государственная Третьяковская галерея: Каталог собрания. — М., 1995. — Т. 1: Древнерусское искусство X — начала XV века. — С. 70–72. — № 16.

³¹ *Брюсова В.* К атрибуции произведений живописи домонгольского времени. "Ярославская Оранта" ("Богоматерь Знамение") // Русское искусство XI–XIII веков. — М., 1986. — С. 73–99.

³² *Мнева Н. Е., Филатов В. В.* Икона Петра и Павла Новгородского Софийского собора // Из истории русского и западноевропейского искусства: Материалы и исследования. — М., 1960. — С. 81–102.

³³ *Осташенко Е. Я.* Икона "Св. Георгий" из Успенского собора и ее место в русской живописи домонгольского периода // Успенский собор Московского Кремля: Материалы и исследования. — М., 1985. — С. 141–160; Иконы Успенского собора Московского Кремля: XI — начало XV века: Каталог. — М., 2007. — С. 47–71. — № 1.

³⁴ *Пуцко В. Г.* Произведения искусства — реликвии древнего Киева // Russian Mediavalis. — München, 1987. — Т. V-1. — С. 135–156; *Пуцко В. Г.* Иконы Богородиці в Україні-Русі за творами пластичного мистецтва // Різдво Христове 2000: Статті й матеріали. — Л., 2001. — С. 132–137; *Пуцко В. Г.* Церковне мистецтво

України XIII ст. // Українські землі часів короля Данила Галицького: Церква і держава. Статті й матеріали. — Л., 2005. — С. 112—116.

³⁵ Пуцко В. Г. Русская путевая икона XI в. // ПК НО: Ежегодник. 1981. — Ленинград, 1983. — С. 199—206; Пуцко В. Г. Произведения искусства... — С. 142—145.

³⁶ Квасюк А., Романюк О. Холмська чудотворна ікона Божої Матері. Повернення з небуття // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: Науковий збірник. — Луцьк, 2000. — Вип. 7. — С. 14—18; Александрович В. Холмська ікона Богородиці. — Л., 2001; Чудотворна ікона Холмської Богородиці. Повернення з небуття. — Луцьк, 2003; Цитович В. Реставрація: між парадигмою і теорією // ПУ. — 2004. — № 2. — С. 52, 53.

³⁷ Літопис руський / За Іпатським списком переклав Л. Махновець. — К., 1989. — С. 379.

³⁸ Докладніше див.: Этингоф О. Е. Византийские иконы VI — первой половины XIII века в России. — М., 2005. — С. 167, 168.

³⁹ Див.: Weitzmann K. Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century // Proceedings of the XIIIth International Congress of Byzantine Studies. Oxford, 5—10 September, 1966. — London, 1967. — Pp. 207—224.

⁴⁰ Grabar A. Byzance. L'art byzantin du Moyen âge (du VIII^e au XV^e siècle). — Paris, 1963. — P. 45.

⁴¹ Курінний П. Три роки праці реставраційної майстерні Лаврського музею культур та побуту над консервацією та реставрацією музейних збірок (1924—1927) // Український музей. — К., 1927. — Зб. 1. — С. 165. — Ілюстр. після с.164; Лужницький Г. Словник чудотворних богородичних ікон України // Український католицький університет св. Климента Папи. Наук. зб. — Рим, 1984. — Т. 62. — С. 167. Огляд різних міркувань з приводу цієї ікони див.: Этингоф О. Е. Византийские иконы... — С. 133, 134.

⁴² Найважливіші праці: Alpatoff M., Lazareff V. Ein byzantinisches Tafelwerk aus der Komnenoche // Jb. der preussischen Kunstsammlungen. — Berlin, 1925. — Bd. XLVI. — S. 140—155; Византийская икона комниновской эпохи // Лазарев В. Н. Византийское и древнерусское искусство: Статьи и материалы. — М., 1978. — С. 9—29; Анисимов А. И. Владимирская икона Божией Матери. — Прага, 1928; Анисимов А. И. История Владимирской иконы в свете реставрации // Богоматерь Владимирская: Сборник материалов. Каталог выставки. — М., 1995. — С. 67—75.

⁴³ Антонова В. И. К вопросу о первоначальной композиции иконы Владимирской Богоматери // ВВ. — 1961. — Т. 18. — С. 198—205.

⁴⁴ Літопис руський. — С. 266, 267.

⁴⁵ Див.: Мальшевский И. И. О церкви и иконе св. Богородицы под названием “Пирогоща”, упоминаемых в летописях и в “Слове о полку Игореве” // Чтения в Историческом обществе Нестора Летописца. — К., 1891. — Т. 5. — Отд. 2. — С. 113—133; Завитневич В. З. К вопросу о происхождении названия и местоположения киевской церкви “святой Богородицы Пирогощей” // Труды Киевской духовной академии. — 1891. — № 1. — С. 156—164; Альшиц Д. Н. Что означает “пирогощая” русских летописей и “Слова о полку Игореве” // Исследования по отечественному источниковедению. — М.; Ленинград, 1964. — С. 481; Лихачев Д. С. “Пирогощая” “Слова о полку Игореве” // Лихачев Д. С. “Слово о полку Игореве” и культура его времени. — Ленинград, 1985. — С. 270—287.

⁴⁶ Огляд її подано у виданні: Пуцко В. Ікона Богородиці Пирогощої: З історії вивчення // Історія релігій в Україні: Праці XIII Міжнародної наукової конференції (Львів, 20—22 травня 2003 року). — Л., 2003. — Кн. 2. — С. 582—586. До

згаданих там праць слід також долучити: *Этингоф О. Е.* Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI—XIII веков. — М., 2000. — С. 157—176.

⁴⁷ *Петров Н.* Указатель церковно-археологического музея при Киевской духовной академии. — К., 1897. — С. 137; *Петров Н.* Альбом достопримечательностей церковно-археологического музея при имп. Киевской духовной академии. — К., 1913. — Вып. 3. — С. 15.

⁴⁸ Иконы Владимира и Суздаля. — М., 2006. — № 1. — С. 45—49 (текст О. Преображенского).

⁴⁹ *Стерлигова И. А.* Боголюбская икона Богоматери в XII—XIII вв. // Древнерусское искусство. Византия, Русь, Западная Европа: искусство и культура. — С.Пб., 2002. — С. 187—206.

⁵⁰ *Ebbinghaus A.* Die altrussischen Marienikenen-Legenden. — Berlin, 1990. — S. 98, 99.

⁵¹ *Пуцко В. Г.* “Богородица Десятинная” и ранняя иконография Покрова // Festschrift für Fairy von Lilienfeld. — Erlangen, 1982. — С. 366—367. — Рис. 2, 3; *Пуцко В. Г.* Киевский крест-энколпион с Княжей горы // Slavia Antiqua. — Poznań, 1988. — Т. 31. — С. 209—225.

⁵² *Романова М. В.* Уникальное произведение живописи домонгольской Руси // Русское искусство XI—XIII веков. — С. 62—72.

⁵³ *Пуцко В. Г.* Візантійські шляхи давньоруського мистецтва // Археологія. — 1991. — № 2. — С. 26—41.

⁵⁴ *Пуцко В.* Икона в домонгольской Руси...

⁵⁵ *Брюсова В. Г., Щапов Я. Н.* Новгородская легенда о Мануиле, царе греческом // ВВ. — 1971. — Т. 32. — С. 85—103; *Смирнова Э. С.* “Спас Златая риза”. К иконографической реконструкции чтимого образа XI века // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. — М., 1996. — С. 159—199; Иконы Успенского собора Московского Кремля... — С. 192—197 (текст І. Качалової).

⁵⁶ Государственная Третьяковская галерея... — М., 1995. — Т. 1. — С. 45—47. — № 6.

⁵⁷ Там само. — С. 47—50. — № 7; *Смирнова Э. С.* Новгородская икона “Благовещение” начала XII в. // Древнерусское искусство. Русь и страны византийского мира. XII век. — С.Пб., 2002. — С. 517—538.

⁵⁸ Там само. — С. 50—54. — № 8; *Вздорнов Г. И.* Лобковский Пролог и другие памятники письменности и живописи Великого Новгорода // Древнерусское искусство: Художественная культура домонгольской Руси. — М., 1972. — С. 255—269.

⁵⁹ *Фармаковский Б. В.* Три полихромные вазы в форме статуэток, найденные в Фанагории // Записки Российской Академии истории материальной культуры. — Пг., 1921. — Вып. 1. — С. 11.

⁶⁰ Там само. — С. 122, 125; *Шалина И. А.* Икона “Ангел Златые власы” и русская художественная культура около 1200 г. // Дмитриевский собор во Владимире. — М., 1997. — С. 188—219.

⁶¹ *Лазарев В. Н.* Два новых памятника русской станковой живописи XII—XIII веков: К истории иконостаса // *Лазарев В. Н.* Русская средневековая живопись... — С. 128—139.

⁶² Государственная Третьяковская галерея... — С. 63—64. — № 12; *Лифшиц Л. И.* “Ангельский чин с Эммануилом” и некоторые черты художественной культуры Владимиро-Суздальской Руси // Древнерусское искусство: Художественная культура X — первой половины XIII в. — М., 1988. — С. 211—230; *Этингоф О. Е.* “Чин с Еммануилом и двумя архангелами” из Государственной Третьяковской галереи. К иконографии Деисуса // Дмитриевский собор во Владимире. — С. 175—187.

⁶³ Государственная Третьяковская галерея... — С. 65, 66. — № 13; *Попова О. С.* Две русские иконы раннего XIII в. // Древнерусское искусство: Художественная культура X — первой половины XIII в. — С. 236—243.

⁶⁴ Государственная Третьяковская галерея... — С. 66, 67. — № 14; *Антонова В. И.* Историческое значение изображения Дмитрия Солунского XII века из г. Дмитрова // Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры. — 1951. — Вып. 41. — С. 85—98; *Попов Г. Г.* Из истории древнейшего памятника города Дмитрова // Древнерусское искусство: Художественная культура домонгольской Руси. — С. 198—216.

⁶⁵ *Demus O.* The Church of San Marco in Venice. History, architecture, sculpture. — Washington, 1960. — P. 128, 129. — Fig. 40.

⁶⁶ *Лазарев В. Н.* Русская иконопись от истоков до начала XVI века. — М., 1983. — С. 42, 43.

⁶⁷ Иконы Ярославля 13—16 веков. — М., 2002. — С. 28. — № 1 (текст В. Горшковой); *Пуцко В. Г.* Ярославская икона Спаса // История и культура Ростовской земли. 2001. — Ростов, 2002. — С. 216—223.

⁶⁸ *Weitzmann K.* Icon Painting... — P. 77. — Fig. 59.

⁶⁹ *Зонова О.* “Богоматерь Умиление” из Успенского собора Московского Кремля // Древнерусское искусство: Художественная культура домонгольской Руси. — С. 270—282; Иконы Успенского собора Московского Кремля... — С. 72—78 (текст О. Зоновой, О. Осташенко).

⁷⁰ *Archbishop Damianos.* The Icon as a Ladder of Divine Ascent in Form and Color // Byzantium. Faith and Power (1261—1557). — New York, 2004.

⁷¹ *Пуцко В.* Крестоносцы и западные тенденции в искусстве Руси XII — начала XIV в. // Actes du XVe Congrès International d'études byzantines. Athènes—1976. — Т. 2.: Art et archéologie. Communications. — Athènes, 1981. — С. 953—972.

⁷² Государственная Третьяковская галерея... — С. 57—59. — № 10; *Попова О. С.* Искусство раннего XIII века на Балканах и на Руси // Festschrift für Fairy von Lilienfeld. — С. 338—354; *Попова О. С.* Две русские иконы... — С. 231—243.

⁷³ *Пуцко В. Г.* Византийские мастера в XIII в. на Руси // Византино-руссика. — М., 1994. — № 1. — С. 76—97.

⁷⁴ Государственная Третьяковская галерея... — С. 54—57. — № 9; *Анисимов А.* Домонгольский период... — С. 133—135.

⁷⁵ *Пуцко В. Г.* Миниатюра Университетского евангелия и новые черты живописного стиля 1200-х гг. // СРМ. — 2002. — Вып. 12. — С. 215—230. — Ил. 1, 2.

⁷⁶ *Лазарев В. Н.* Византия и древнерусское искусство // *Лазарев В. Н.* Византийское и древнерусское искусство... — С. 220. Илюстр. на с. 216, 217. Слід також звернути увагу на такий висновок цього ж дослідника: “Икона Николы вплотную подводит нас к тому направлению новгородской живописи, в котором местные самобытные черты получают решительное преобладание над византийскими, занесенными извне. Это второе, более демократическое направление было связано с укреплением вечевого строя и городских ремесленных кругов. Оно развивалось параллельно с византинизирующим течением, которое отразило вкусы великокняжеской среды. Оно не пришло ему на смену, а существовало с ним одновременно уже с первой половины XII в. И в конце концов оно победило” (*Лазарев В. Н.* Ранние новгородские иконы // *Лазарев В. Н.* Русская средневековая живопись... — С. 119).

⁷⁷ *Смирнова Э. С.* “Спас Вседержитель” XIII в. в Музее древнерусского искусства им. Андрея Рублева. Вопросы атрибуции // Древнерусское искусство: Художественная культура X — первой половины XIII в. — С. 244—261.

⁷⁸ Яковлева А. И. Икона “Спас Златые власы” из Успенского собора Московского Кремля // Древнерусское искусство: Художественная культура X — первой половины XIII в. — С. 199—210; Иконы Успенского собора Московского Кремля... — С. 86—91. — № 4 (текст А. Яковлевої).

⁷⁹ Анисимов А. Домонгольский период... — С. 135, 136, 141; Иконы Успенского собора Московского Кремля... — С. 79—85. — № 3 (текст А. Яковлевої).

⁸⁰ Черногубов Н. Н. Икона “Борис и Глеб” в Киевском музее русского искусства // Древнерусское искусство XV — начала XVI веков. — М., 1963. — С. 285—290; Попов Г. В., Рындина А. В. Живопись и прикладное искусство Твери. XIV—XVI века. — М., 1979. — С. 32—41, 252—259, 371—375. — № 1 (датовано першою чвертю XIV ст.).

ІЛЮМІНУВАННЯ РУКОПИСНОЇ КНИГИ

¹ Історичний контекст створення слов'янської писемності традиційно відтворюється за Житієм Константина (Кирила) Філософа — пам'яткою болгарської агіографії, що була створена у Великій Моравії між 869 та 882 роками. Найдавніший із 48 збережених списків датується початком XV ст. і зберігається в ДІМ (збірка Барсова, 619); Левочкин І. В. Древнейший список Пространного жития Константина Философа // ССл. — 1983. — № 2. — С. 75—79.

² Брайчевський М. Походження слов'янської писемності. — К., 2002. — С. 132.

³ Висоцький С. О. Київська писемна школа X—XII ст. — Л.; К.; Нью-Йорк, 1998. — С. 75, 76.

⁴ Щепкина М. В. К изучению Изборника 1073 г. // Изборник Святослава 1073 г. — М., 1977. — С. 232—234.

⁵ ПСРЛ. — С.Пб., 1908. — Т. II. — Стб. 103.

⁶ Там само. — Стб. 139, 140.

⁷ Там само. — Стб. 141.

⁸ Висоцький С. О. Київська писемна школа X—XII ст. — С. 36, 37. — Рис. 7. — С. 156. — Рис. 45.

⁹ Срезневский И. И. Материалы для словаря древнерусского языка. — С.Пб., 1885. — Т. 2.

¹⁰ Висоцький С. О. Київська писемна школа X—XII ст. — С. 46.

¹¹ Сычев Н. П. Искусство средневековой Руси // История искусств всех времен и народов. — Ленинград, 1929. — Кн. 4. — С. 201, 202.

¹² Тут і далі цитується за виданнями: Києво-Печерський патерик / Проф. Д. Абрамович. Києво-Печерський патерик: [репринтне видання]. — К., 1991. — С. 171—179.

¹³ Адрианова-Перетц В. П. Библиотека Киево-Выдубицкого монастыря // Перетц В. Н. Отчет об экскурсии Семинария русской филологии в Киев 30 мая — 10 июня 1915 года. — К., 1916. — С. 182—221.

¹⁴ Тихомиров М. Н. Древнерусские города. — М., 1956. — С. 314.

¹⁵ Бучацьке Євангеліє (Палеографічний опис) / І. Свенціцький // ЗНТШ. — 1911. — Т. CV. — С. 5—17.

¹⁶ ПСРЛ. — М.; Ленинград, 1949. — Т. XXV. — С. 63.

¹⁷ Шапов Я. Н. Государство и церковь Древней Руси X—XIII вв. — М., 1989. — С. 40—42, 50, 51.

¹⁸ Сапунов Б. В. Книга в России в XI—XII вв. — Ленинград, 1978. — С. 82.

¹⁹ Кодекс зберігається в Муніципальній бібліотеці м. Реймса (N. 91).

²⁰ Ганке В. Сазаво-Эмаузское с(вят)ое благовествование ныне же Реймское, трудом В. Ганки. – Прага Чешская, 1846. – С. 187, 188.

²¹ *Sylvestre de Sacy*. Evangeliaire Slave, dit Texte du Sacre de la bibliothèque de Reims. – Paris, 1843.

²² *Соболевский А. И.* Кирилловская часть Реймского евангелия // Русский филологический вестник. – Варшава, 1887. – Т. XVIII. – С. 144–150; *Жуковська Л. П.* Гіпотези та факти про давньоруську писемність до XII ст. // Літературна спадщина Київської Русі і українська література XVI–XVIII ст. – К., 1981. – С. 17–27; *Пуцко В. Г.* Славянская иллюминированная книга X–XI веков // *Byzantinoslavica*. – Praha, 1985. – Т. XLVI – S. 148, 149.

²³ *Ганке В.* Сазаво-Эмаузское с(вят)ое благовествование... – С. 187, 188; *Стасов В. В.* Славянский и восточный орнамент. Хромофотографии в цвете. – Пг, 1887. – Табл. XXXIX; *Колесса О.* Погляд на історію української мови. – Прага, 1924. – С. 9, 18.

²⁴ *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – Л., 1995. – С. 151, 152.

²⁵ *Пуцко В.* Иллюминация Реймского Евангелия (кирилловская часть) // *Byzantinoslavica*. – Praha, 1995. – Т. LVI. – S. 579–592. *Пуцко В. Г.* Київський рукопис французької королеви Анни // Рукописна та книжкова спадщина України: Археографічні дослідження унікальних архівних та бібліотечних фондів / ІР НБУВ. – 1998. – Вип. 4. – С. 94.

²⁶ *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 25.

²⁷ *Пуцко В. Г.* Київський рукопис французької королеви Анни – С. 93–99.

²⁸ Кодекс зберігається в ДІМ (Воскр. 30 перг).

²⁹ *Пуцко В.* Пандекты Антиоха Черногорца: Художественное оформление кириллической рукописи XI века // *Cyrrillomethodianum*. – Thessaloniki, 1987. – Т. XI. – S. 45–87.

³⁰ *Пуцко В.* Славянская иллюминированная книга X–XI веков. – С. 140–152; *Пуцко В.* Художественное оформление древнейших славянских рукописей / *Slovo*. – Zagreb, 1987. – No 37. – С. 55–90; *Пуцко В.* Чудовская Псалтырь: Художественное оформление // *Filologia e letteratura nei paesi slavi / Studi in onore di Graciotti*. – Roma, 1990. – S. 71–90.

³¹ Кодекс зберігається в ДІМ (Чуд. 7).

³² *Пуцко В.* Чудовская Псалтир... – С. 71–90.

³³ *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 156.

³⁴ Аркуші з кодексу зберігаються в Центральній бібліотеці Академії наук Литви у Вільнюсі (F. 19–1).

³⁵ *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 156.

³⁶ *Пуцко В.* Ілюмінація Тураўскага евангелія XI стагоддзя // *Беларускі Гістарычны Агляд*. – Мінск, 1998. – Т. 5. – Сшытак 1 (8). – С. 88–102.

³⁷ *Лихачева В. Д.* Искусство Византии IV–XV веков. – Ленинград, 1981. – С. 183.

³⁸ *Лазарев В. Н.* Византийская живопись. – М., 1986. – С. 87.

³⁹ *Лихачева В. Д.* Искусство Византии IV–XV веков. – С. 191.

⁴⁰ *Пуцко В. Г.* Византийские иллюминированные рукописи – продукция императорского скриптория // *Византия и Русь*. – М., 1998. – С. 90–99; *Пуцко В. Г.* Славянская иллюминированная книга X–XI веков. – С. 140–152.

⁴¹ *Пуцко В. Г.* Художественное оформление древнейших славянских рукописей. – С. 55–88.

⁴² Кодекс зберігається в РНБ (Fn. 1. 5).

⁴³ *Запаско Я. П.* Пам'ятка книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 127.

⁴⁴ *Поптэ А.* Феофана Новгородская // НИС. – С.Пб., 1997. – Т. VI. – С. 102–120.

⁴⁵ *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 16, 17, 125.

⁴⁶ *Крушельницькая Е. В.* Остромирово евангелие (1056–1057 гг.) и Российская национальная библиотека: хранение и изучение памятника // Российская национальная библиотека и отечественная художественная культура. – С.Пб., 2007. – Вып. 4.

⁴⁷ *Жуковская Л. П.* Текстология и язык древнейших славянских памятников. – М., 1976. – С. 122.

⁴⁸ *Пуцко В. Г.* Пергаменное евангелие из собрания кн. С. Д. Горчакова в Калуге // Обнинский краеведческий сборник /Матер. науч. конф., посвящ. 30-летию Музея истории города Обнинска. – Обнинск, 1996. – С. 31–37. – Т. I–III. – Ил. 5–9.

⁴⁹ *Frantz A.* Byzantine Illuminated Ornament. A Study in Chronology // The Art Bulletin. – 1934. – Vol. XVI/1. – Pp. 43–76; *Weitzmann K.* Die byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts. 2. – Wien, 1996. – Bd. I. – S. 22–32.

⁵⁰ *Попова О. С., Сарабьянов В. Д.* Живопись второй половины XI – первой четверти XII века // ИРИ: В 22 т. / Под ред. А. И. Комеча. – М., 2007. – Т. I – С. 431. – Рис. 114; История мирового искусства. – С. 114; *Gervers-Molnar V.* A középkori Magyarországi rotundái // Romanesque Round Churches of Medieval Hungary. – Budapest, 1972. – P. 58, 59, 89; *Иоаннисян О. М.* Центрические планы в Галицком зодчестве XII века // КСИА. – 1982. – Вып. 172. – С. 39–46; *Брунов Н. И.* Модель Иерусалимского храма, привезенная в XVII в. в Россию // Сообщения Российского Палестинского общества. – Ленинград, 1926. – Т. XXIX. – С. 140–141.

⁵¹ *Nekrasov A.* Les frontispieces architecturaux dans les manuscrits russes avant l'epoque de l'imprimerie // L'art byzantin chez les Slaves. – Paris, 1932. – Vol. 2: L'ancienne Russie, les Slaves catholiques. – P. 252, 253.

⁵² *Каргер М. К.* Древний Киев. – М.; Ленинград, 1961. – Т. II. – С. 203. – Рис. 71, 100.

⁵³ *Попова О. С., Сарабьянов В. Д.* Живопись второй половины XI – первой четверти XII века. – С. 429.

⁵⁴ Євангеліє (XI ст.) зберігається в Бібліотеці Палатина в Пармі (Palat 5).

⁵⁵ *Попова О. С., Сарабьянов В. Д.* Живопись второй половины XI – первой четверти XII века. – С. 431.

⁵⁶ Там само. – С. 435.

⁵⁷ *Губер А. А., Доброклонский М. В.* и др. Искусство Германии // Всеобщая история искусства. – К.; М., 1960. – Т. 2. – С. 321.

⁵⁸ Золотий кодекс (1000) зберігається в Германському Національному музеї Нюрнберга (MS. 156142); Євангеліє Оттона III (1007–1012) – у Баварській державній бібліотеці в Мюнхені (CLM. 4453); Бамберзький Апокаліпсис (1010) – у Муніципальній бібліотеці Бамберга (MS. Bibl. 140); Лекціонарій Генріха II (1007–1014) – у Баварській державній бібліотеці в Мюнхені (CLM. 4456).

⁵⁹ *Попова О. С., Сарабьянов В. Д.* Живопись второй половины XI – первой четверти XII века. – С. 435.

⁶⁰ *Пуцко В. Г.* Эмальерный стиль в художественном оформлении Киевских рукописей XI в. // Книжные центры Древней Руси XI–XVI вв. – С.Пб., 1991. – С. 34.

⁶¹ Пуцко В. Г. Этюды об “Остромировом Евангелии”. (Византийские и западные элементы иконографии миниатюр). – Преслав; Варна, 1983. – Сб. 3. – С. 27–68.

⁶² Попова О. С., Сарабьянов В. Д. Живопись второй половины XI – первой четверти XII века. – С. 429.

⁶³ Там само. – С. 423.

⁶⁴ Пуцко В. Г. Этюды об Остромировом евангелии. (Инициалы) // Etudes balkaniques. – Sophia, 1981. – No 1. – С. 82.

⁶⁵ Латинське евангеліє (кінець X–XI ст.) зберігається в бібліотеці Бодлея в Оксфордському університеті.

⁶⁶ Попова О. С., Сарабьянов В. Д., Живопись второй половины XI – первой четверти XII века. – С. 106, 423.

⁶⁷ Пуцко В. Г. Эмальерный стиль в художественном оформлении Киевских рукописей XI в. – С. 35.

⁶⁸ Рындина А. В. Складень мастера Лукиана // Византия, южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура. – М., 1973. – С. 315.

⁶⁹ Пуцко В. Г. Этюды об Остромировом евангелии. (Инициалы). – С. 88, 89.

⁷⁰ Апокрифы Древней Руси / Состав. М. Рождественская. – С.Пб., 2008.

⁷¹ Слова Григорія Назіанзіна (кінець XI ст.) зберігаються в ДІМ (Греч. 61). Евангеліє (кінець XI ст.) зберігається в Бібліотеці Палатина в Пармі (Palat. 5).

⁷² Запаско Я. П. Пам’ятки книжкового мистецтва України. Українська рукописна книга. – С. 174.

⁷³ Висоцький С. О. Київська писемна школа X–XII ст. – С. 156. – Рис. 45.

⁷⁴ Запаско Я. П. Пам’ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 15.

⁷⁵ Кодекс зберігається в ДІМ (Син. 1043/31-д).

⁷⁶ Подобедова О. И. Еще один аспект изучения миниатюр Изборника Святослава // Древнерусское искусство. Рукописная книга. – М., 1983. – Сб. 3. – С. 76.

⁷⁷ Грязина Л. П., Щербачева Н. А. К текстологии Изборника 1073 г. // Изборник Святослава 1073 г. – С. 56– 70, 71–81.

⁷⁸ Диневков П. Н. Значение Изборника Симеона – Святослава 1073 г. в развитии болгарской культуры // Изборник Святослава 1073 г. – С. 272.

⁷⁹ Щепкина М. В. К изучению Изборника 1073 Святослава // Изборник Святослава 1073 г. – С. 232–233.

⁸⁰ Рыбаков Б. А. “Оже ти собъ не любо, то того и другому не твори” // Изборник Святослава 1073 г. – С. 217–220.

⁸¹ Козак Н. Б. Образ і влада. Княжі портрети у мистецтві Київської Русі XI ст. – Л., 2007. – С.61–62.

⁸² Києво-Печерський патерик. – С. 67–69.

⁸³ Там само. – С. 8.

⁸⁴ Пуцко В. Г. Портретные изображения авторов и донаторов в древнеболгарской книге // Старобългаристика. – София, 1990. – Год. XIV. – № 4. – С. 72– 75.

⁸⁵ Наприклад, зображення Христа в Славі з Книги Благословення (X ст.) з Бібліотеки абатства у Санкт-Галлені (Cod. Sang. 398, P. 4).

⁸⁶ Nekrasov A. Les frontispieces architecturales dans les manuscrits russes avant l’erooque de l’imperimerie ... – P. 253–271.

⁸⁷ Свириц А. Н. Искусство книги Древней Руси XI–XVII вв. – М., 1964. – С. 59.

⁸⁸ Лихачева В. Д. Византийские источники архитектурных фронтисписов Изборника 1073 г. // Изборник 1073. – М., 1977. – С. 210.

⁸⁹ *Свирин А. Н.* Искусство книги Древней Руси XI–XVII. – М., 1764. – С. 57.

⁹⁰ *Лихачева В. Д.* Художественное оформление Изборника Святослава // Научный аппарат факсимильного издания: [факс. изд.]. – М., 1983. – С. 69, 70.

⁹¹ *Сарабьянов В. Д. Смирнова Э. С.,* История древнерусской живописи. – М., 2002. – С. 452.

⁹² *Подобедова О. И.* Еще один аспект изучения миниатюр Изборника Святослава. – С. 77, 78.

⁹³ Лекціонарій (XI ст.) з монастиря Діонісіат (Ath. Dionys. 587. Fol. 3v); Дві частини рукопису Догматичні паноплії Євфимія Зигабена (XI–XII ст.) зберігаються в Бібліотеці Ватикану (Vat. gr. 666. Fol. 1v.) та в ДІМ (Грець. 387. Fol. 5v–6).

⁹⁴ У перекладі Н. Козака: “Бажання серця мого Господи не зневаж, але прийми нас усіх і помилуй нас”; “Буде христолубивій душі твоїй у воздання ви в безперестанний вік віків аминь”. Див.: *Козак Н.* Образ і Влада. Княжі портрети у мистецтві Київської Русі XI ст. – С. 69

⁹⁵ *Костюхина Л. М., Шульгина Э. В.* Изборник 1073 г. Палеографический анализ и реконструкция Рукописи // Древнерусское искусство. Рукописная книга. Сборник третий. – М., 1983. – С. 96–97; *Быкова Г. З.* Технично-технологические особенности рукописи Изборника 1073 г. // Древнерусское искусство. Рукописная книга. Сборник третий. – М., 1983. – С. 106.

⁹⁶ *Пуцко В. Г.* Эмальерный стиль в художественном оформлении Киевских рукописей XI в. – С. 40.

⁹⁷ *Grabar A.* Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures // Dumbarton Oaks Papers. – Washington, 1954. – Vol. VIII. – P. 177–182.

⁹⁸ *Джурич В.* Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония. – М. 2000. – С. 90.

⁹⁹ *Быкова Г. З.* Технично-технологические особенности рукописи Изборника 1073 г. // Древнерусское искусство... – С. 104.

¹⁰⁰ *Пуцко В. Г.* Київські мініатюри Кодексу Гертруди // Рукописна та книжкова спадщина України: Археографічні дослідження унікальних архівних та бібліотечних фондів / ІР НБУВ. – К., 1994. – Вип. 2. – С. 13–21.

¹⁰¹ Ідеться про жест благословляючої правиці (високо піднятої та відведеної вбік) та про деталі одягу (поруччя, які підтримують вузькі рукава сорочки-синдона та про білу стрічку, яка, імітуючи пелени, що перев'язували тіло мертвого Христа, опоясує його груди). Див.: *Лидов А. М.* Образ “Христа-архиєрея” в іконографічній програмі Софії Охридської // Византия и Русь / Отв. ред. Г. Е. Вагнер. – М., 1989. – С. 65–90; Сочинения блаж. Симеона, архиепископа Фессалоникийского. Разговор о святых священнодействиях и таинствах церковных. Гл. 96 // Писания св. отцов и учителей Церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения. – М., 1994. – С. 181. – (Репринт / С. Пб., 1856. – Ч. II).

¹⁰² *Лларіон Київський.* Слово про Закон і Благодать // Давня українська література. – К., 1992. – С. 195–214; 626–628.

¹⁰³ До 1073 року руськими митрополитами були: греки Леонтій (992–1008), Іоанн (1015–1037), Феопемт (1037–1048), Єфрем (бл. 1055 – бл. 1061), Георгій (1062–1072/1073), русич Лларіон (1051–1062).

¹⁰⁴ *Быкова Г. З.* Технично-технологические особенности рукописи Изборника 1073 г. // Древнерусское искусство. Рукописная книга. – С. 106.

¹⁰⁵ *Козак Н. Б.* Образ і Влада... – С. 60.

¹⁰⁶ *Гиришберг В. Б.* Человек в знаках зодиака Изборника 1073 г. // Изборник Святослава 1073 г. – С. 186.

¹⁰⁷ Псалтир Христини (Psalter der Christina von Markyate) (1130-ті рр.), друга назва – Псалтир Олбайн (Albani-Psalter), зберігається в Єпархіальному музеї-бібліотеці в Хільдесгеймі (St. Godehard).

¹⁰⁸ Thomson R. Manuscripts from St. Albans Abbey, 1066–1235. – Woodbridge, 1982. – P. 25, 119; Nilgen U. Psalter der Christina von Markyate (sogenannter Albani-Psalter) in Diözesan-Museum Hildesheim // Der Schatz von St Godehard / Exhibition catalogue Hildesheim Diözesan-Museum, 1988. – No 69. – P. 162–164;

¹⁰⁹ Пуцко В. Г. Об источниках миниатюр Изборника Святослава 1073 // Etudes balkaniques. – Sofia, 1980. – No 11. – S. 101–119.

¹¹⁰ Попова О. С., Сарабьянов В. Д. Живопись второй половины XI– первой четверти XII века. – С. 445.

¹¹¹ Кодекс зберігається в Археологічному музеї м. Чівідале в Італії (Cod. CXXXVI).

¹¹² Barberi C. Il Salterio di Egbertto nella storia degli studi // Psalterium Egbertti. Facsimile del ms. CXXXVI del Museo Archeologico Nazionale di Cividale del Friuli / A cura di Claudio Barberi. – V. 2: Relazioni 13 della Soprintendenza per i beni ambientali, architettonici, archeologici, artistici e storici del Friuli-Venezia-Giulia, 2000. – P. 105– 179.

¹¹³ Назаренко А. В. Древняя Русь на международных путях: Междисциплинарные очерки культурных, торговых, политических отношений IX–XII веков. – М., 2001. – С. 506–510.

¹¹⁴ Карташев А. Очерки истории русской церкви. – М., 2007. – Т. I. – С. 169.

¹¹⁵ Кондаков Н. П. Изображения русской княжеской семьи в миниатюрах XI в. – С.Пб., 1906. – С. 6.

¹¹⁶ Smirnova E. S. Le miniature del Libro di preghiere della principessa Gertrude // Psalterium Egbertti. Facsimile del ms. CXXXVI del Museo Archeologico Nazionale di Cividale del Friuli. – V. 2: Relazioni 13 della Soprintendenza per i beni ambientali, architettonici, archeologici, artistici e storici del Friuli-Venezia-Giulia, 2000. – P. 91–105.

¹¹⁷ Козак Н. Б. Образ і влада... – С. 88, 89. – Іл. 75–86.

¹¹⁸ Там само. – Іл. 91–107.

¹¹⁹ Києво-Печерський патерик. – С. 8–9.

¹²⁰ Смирнова Э. С. Миниатюры XI и начала XII века в Молитвеннике княгини Гертруды. Программа, датировка, мастера // Древнерусское искусство: Искусство рукописной книги: Византия и Древняя Русь. – С.Пб., 2004. – С. 96.

¹²¹ Кондаков Н. П. Изображения русской княжеской семьи... – С. 32, 33.

¹²² Пуцко В. Печерский ктиторийский портрет. – С. 42–48.

¹²³ Кондаков Н. П. Изображения русской княжеской семьи... – С.110.

¹²⁴ Там само. – С. 84.

¹²⁵ Там само. – С. 95.

¹²⁶ Козак Н. Образ і влада... – С. 85.

¹²⁷ Там само. – С. 91, 95, 101.

¹²⁸ Попова О. С., Сарабьянов В. Д. Живопись второй половины XI – первой четверти XII века. – С. 454, 455.

¹²⁹ Грушевський М. С. Київські мініатюри при Трірській Псалтирі. – С. 1–11; Кондаков Н. П. Изображение русской княжеской семьи... – С. 1–11; Логвин Г. Н. Мініатюри давнього кодексу // Мистецтво. – 1966. – №6. – С. 29–30; Michałowska T. Ego Gertruda. Studium historyczno-literackie. – Warszawa, 2001; Янин В. Л. Русская княгиня Олисава-Гертруда и ее сын Ярополк // Нумизматика и эпиграфика. – 1963. – Т. IV. – С. 142–164; Назаренко А. В. Древняя Русь на международных путях. Междисциплинарные очерки культурных, торговых,

политических связей IX–XII. – М., 2001. – С. 506–510, 559–584; *Назаренко А. В.* Зело неподобно правоверным. Межконфессиональные браки на Руси в XI–XII вв. // Вестник истории, литературы и искусства. – М., 2005. – Т. I. – С. 269–279.

¹³⁰ *Козак Н. Б.* Образ і влада... – С. 78–79, 110.

¹³¹ *Смирнова Э. С.* Миниатюры XI и начала XII века в Молитвеннике княгини Гертруды. Программа, датировка, мастера. – С. 96.

¹³² *Толочко П. П.* Киев и Киевская земля в эпоху феодальной раздробленности XII–XIII веков. – К., 1980. – С. 39–66.

¹³³ *Даркевич В. П.* Светское искусство Византии... – С. 130.

¹³⁴ *Вздорнов Г. И.* Малоизвестные лицевые рукописи Владимиро-Суздальской Руси XII–XIII вв. // СА. – 1956. – № 4. – С. 179–182; *Вздорнов Г. И.* Искусство книги в Древней Руси. Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII – начала XV веков. – М., 1980.

¹³⁵ *Грушевський М. С.* Історія української літератури: У 6 т., 9 кн. / Упоряд. В. В. Яременко; приміт. С. К. Росовецького. – К., 1993. – Т. II. – С. 23–32.

¹³⁶ Кодекс зберігається в ДІМ (Син. 1203).

¹³⁷ *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 174–175.

¹³⁸ Вичерпний ряд публікацій див.: *Я. П. Запаско* Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 177.

¹³⁹ *Жуковська Л. П.* Гіпотези і факти про давньоруську писемність до XII ст. // Літературна спадщина Київської Русі і українська література XVI–XVIII ст. – К., 1981. – С. 29, 30.

¹⁴⁰ *Апракос Мстислава Великого: [факс. воспроизведение] / Под ред. Л. П. Жуковской [публ. полн.: ист. рук. и ее изуч., полеог., яз., таблицы текстов – Л. П. Жуковской; указ. слов и форм. Л. А. Владимировой, И. П. Панкратовой].* – М., 1983. – С. 6.

¹⁴¹ *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 175.

¹⁴² *Висоцький С. О.* Київська писемна школа X–XII ст. – С. 149, 150.

¹⁴³ *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 33, 175.

¹⁴⁴ *Попова О. С., Сарабьянов В. Д.* Живопись второй половины XI – первой четверти XII века. – С. 460.

¹⁴⁵ *Даркевич В. П.* Светское искусство Византии... – С. 209, 210.

¹⁴⁶ *Рампель Л. И.* Искусство среднего Востока. – М., 1978. – С. 227.

¹⁴⁷ *Столярова Л. В., Каштанов С. М.* Книга в Древней Руси (XI – XVII вв). – М., 2010. – С. 169, 183.

¹⁴⁸ Кодекс зберігається в РНБ (Эрм. 20).

¹⁴⁹ *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 140.

¹⁵⁰ *Запаско Я. П.* Пам'ятка книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 140.

¹⁵¹ *Розов Н.* Изборник 1076 года как памятник истории русской книги // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. – М., 1976. – Т. XXXV. – № 6. – С. – 551–554.

¹⁵² *Даркевич В. П.* Светское искусство Византии... – С. 187, 188.

¹⁵³ Изборник 1076 р. Слово святого Василя, якою людині належить бути / Переклад та коментар *С. Бондаря* //Тисяча років української суспільно-політичної думки: У 9 т. – К., 2001. – Т. I. – С. 270–281.

- ¹⁵⁴ Даркевич В. П. Светское искусство Византии... – С. 187–188.
- ¹⁵⁵ Там само.
- ¹⁵⁶ Кодекс зберігається в РНБ (Q. п. 1.16).
- ¹⁵⁷ Запаско Я. П. Пам'ятка книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 164.
- ¹⁵⁸ Кодекс зберігається в РДБ (N 1666).
- ¹⁵⁹ Запаско Я. П. Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С.150.
- ¹⁶⁰ Левочкин И. В. Архангельское евангелие 1092 года среди древнерусских книг XI века // Архангельское Евангелие 1092 года. Внесерийное издание / Л. Жуковская, И. Левочкин, Т. Миронова. – Б. м., 1997.
- ¹⁶¹ Повчання Кирила Єрусалимського (XIII ст.) зберігаються в ДІМ (Син. 478).
- ¹⁶² Пуцко В. Иллюминированная древнерусская книга XI–XIII в. – С. 44.
- ¹⁶³ Запаско Я. П. Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 169, 170.
- ¹⁶⁴ Кодекс зберігається в ДІМ (Син. 1003).
- ¹⁶⁵ Запаско Я. П. Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 34, 179–182.
- ¹⁶⁶ Там само. – С. 34.
- ¹⁶⁷ Панченко А. М. Русская культура в канун Петровских реформ. – Ленинград, 1984. – С. 8.
- ¹⁶⁸ Запаско Я. П. Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 180.
- ¹⁶⁹ Лихачев Д. С. “Слово о погибели русской земли” и “Штоднев Иоанна Экзарха Болгарского” // Лихачев Д. С. Исследования по древнерусской литературе. – Ленинград, 1986. – С. 226–229.
- ¹⁷⁰ Буслаев Ф. И. Сочинения по археологии и истории искусства. – Ленинград, 1930. – Т. III. – С. 15.
- ¹⁷¹ Запаско Я. П. Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 36.
- ¹⁷² Свириной А. Н. Искусство книги древней Руси XI–XVII вв. – М., 1964. – С. 64.
- ¹⁷³ Запаско Я. П. Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 36.
- ¹⁷⁴ Жуковская Л. Л. О возможном родстве Юрьевского евангелия и галицко-волыньских полных апракосов XII–XIII вв. // Проблемы современной филологии: Сборник ст. к 70-летию академика В. В. Виноградова. – М., 1965. – С. 36–141.
- ¹⁷⁵ Кодекс зберігається в РДБ (Рум. 103).
- ¹⁷⁶ За ім'ям замовника це Євангеліє іноді називають Симеонівським. Див.: Крутова М. С. Варьирование названий в русских рукописных книгах XIX–XIX вв. // Известия Уральского государственного университета. – 2007. – № 53. – С. 92, 93.
- ¹⁷⁷ ПСРЛ. – Т. II. – Стб. 810.
- ¹⁷⁸ Там само. – Стб. 827.
- ¹⁷⁹ Пуцко В. Г. Иллюминированная древнерусская книга XI – XIII в. – С. 49.
- ¹⁸⁰ Логвин Г. Живопис Волині XI–XV століть // ОМ. – 1972. – №1. – С. 23–24.
- ¹⁸¹ Список Хроніки Іоанна Скілиці (X ст.) зберігається в Національній бібліотеці Іспанії в Мадриді (Gr. 2).
- ¹⁸² Пуцко В. Г. Иллюминированная древнерусская книга XI–XIII в. – С. 49; Пуцко В. Г. Книжкова продукція київських та південно-західних скрипторіїв

XI–XIII ст. // Писемність Київської Русі і становлення української літератури. – К., 1989. – С. 19, 20.

¹⁸³ Ікона “Чудо архангела Михаїла в Хонех” (друга пол. XII ст.) зберігається в монастирі Святої Катерини на Синаї.

¹⁸⁴ *Логвин Г.* Живопис Волині XI–XV століть // ОМ. – 1972. – №1. – С. 23–24.

¹⁸⁵ Грецьке євангеліє (друга половина XII ст.) зберігається в ДІМ (Гр. 519).

¹⁸⁶ Кодекс зберігається в ДІМ (Син. 604).

¹⁸⁷ *Запаско Я. П.* Пам’ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга – С. 214.

¹⁸⁸ *Шальгіна Н. В.* Язык и текстология древнерусского Службника Варлаама Хутынского (По Рукописи Гим Син. 604, X в.) Автореферат дисс. ... канд. филолог. наук. – М., 2009. – С. 7.

¹⁸⁹ *Гордиенко Э. А.* Варлаам Хутынский и архиепископ Антоний в жизни и мистериях // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. – М., 2003. – № 4 (14). – С. 16–17.

¹⁹⁰ *Пуцко В.* Службник перемиського архієпископа Антонія з XIII ст. // Перемиські дзвони. – 1992. – № 10–12. – С. 13–15; *Пуцко В. Г.* Искусство Киевской Руси на рубеже XII–XIII в. Исследования “Слова о полку Игореве”. – Ленинград, 1986. – С. 58–64.

¹⁹¹ *Пуцко В. Г.* Хутынские произведения-реликвии первой четверти XII в // НИС. – С.Пб., 2005. – № 10/20. – С. 45–64.

¹⁹² *Шальгіна Н. В.* Язык и текстология древнерусского Службника Варлаама Хутынского.

¹⁹³ Літургічний сувій (третья четверть XI ст.) зберігається в Бібліотеці Грецького патріархату в Єрусалимі (Άγίου Σταυρού 109); фрески церкви Святого Пантелеймона в Нерезі (1164) в Македонії.

¹⁹⁴ *Попова О. С.* Миниатюры Хутынского службника раннего XIII в. // Древнерусское искусство: Русь. Византия. Балканы. XIII в. – С. 173; *Попова О. С.* Византийские и древнерусские миниатюры. – С. 107–122.

¹⁹⁵ Ікона “Богоматір Вишгородська” (Владимирська) зберігається в ДТГ (N 14243).

¹⁹⁶ *Джурич В.* Византийские фрески. Средневековая Сербия. Долмация. Славянская Македония. – М., 2000. – С. 90.

¹⁹⁷ *Попова О.С.* Византийские и древнерусские миниатюры. – М., 2003. – С. 11, 107–122.

РІЗЬБЛЕННЯ (ДЕРЕВО, КІСТКА, КАМІНЬ)

¹ *Сергеева М. С.* Деякі особливості орнаментики давньоруських виробів з кістки в лісостеповому Придніпров’ї // Любецький з’їзд князів 1097 року в історичній долі Київської Русі: Матеріали Міжнар. наук. конф. – Чернігів, 1997. – С. 148.

² *Рыбаков Б. А.* Язычество древних славян. – М., 1981. – С. 31.

³ *Макарова Т. И.* Методика изучения орнамента // Археология. Древняя Русь. Быт и культура. – М., 1997. – С. 204.

⁴ *Андрощук Ф. О.* Нормани і слов’яни у Подесенні (моделі культурної взаємодії доби раннього середньовіччя). Бібліотека Vita Antiqua. – К., 1999. – С. 88–92.

⁵ Колчин Б. А. Обработка дерева // Археология СССР: Древняя Русь. Город. Замок. Село. – М., 1985. – С. 254; Рыбина Е. А. Археологические очерки истории новгородской торговли X–XIV вв. – М., 1978. – С. 46.

⁶ Колчин Б. А. Новгородские древности. Резное дерево // САИ. – М., 1971. – Вып. Е1-55. – С. 7–9.

⁷ Вихров В. Е. Использование древесины в древнем Новгороде // ТИЛ АН СССР. – М., 1958. – Т. 37. – С. 276.

⁸ Гупало К. Н. Обработка дерева, кости и камня // Новое в археологии Киева. – К., 1981. – С. 319–325. – Рис. 139–141.

⁹ Колчин Б. А. Новгородские древности...

¹⁰ Штыхов Г. В. Древний Полоцк IX–XIII вв. – Минск, 1975. – С. 90, 91. – Рис. 47–49.

¹¹ Гуревич Ф. Д. Древний Новогрудок (посад – окольный город). – Ленинград, 1981. – С. 111, 112. – Рис. 86, 4.

¹² Лысенко П. Ф. Города Туровской земли. – Минск, 1974. – Рис. 30, 40, 41.

¹³ У “Житлі митця”, дослідженому М. Каргером 1938 року на території Михайлівського Золотоверхого монастиря в Києві, було знайдено кілька знарядь для обробки дерева: сокиру, свердло, скобель, різець (ложкар), кирку (Karger М. К. Древний Киев. – М.; Ленинград, 1958. – Т. 1. – С. 314).

¹⁴ Колчин Б. А. Обработка дерева. – С. 255–260. – Табл. 97–101.

¹⁵ Колчин Б. А. Новгородские древности... – С. 13; Пухначева Е. Ю. К вопросу о классификации новгородских художественных изделий из дерева // Новгородские археологические чтения. – Новгород, 1994. – С. 104. – Рис. 1, 1; 2, 1.

¹⁶ Рыбаков Б. А. Прикладное искусство и скульптура // История культуры древней Руси. Домонгольский период. – М., 1951. – Т. 2. – С. 406.

¹⁷ Колчин Б. А., Хорошев А. С., Янин В. Л. Усадьба новгородского художника XII в. – М., 1981. – С. 147. – Табл. 72; Колчин Б. А., Янин В. Л., Ямщиков С. В. Древний Новгород. Прикладное искусство и археология. – М., 1985. – С. 113. – № 211, 212.

¹⁸ Гупало К. Н. Обработка дерева, кости и камня. – С. 325.

¹⁹ Толочко П. П., Гупало К. М., Харламов В. О. Розкопки Києвоподолу 1973 р. // Археологічні дослідження стародавнього Києва. – К., 1976. – Рис. 16; Довженко В. Й., Гончаров В. К., Юра Р. О. Древньоруське місто Воїнь. – К., 1966. – С. 86. – Табл. IX, 5.

²⁰ Сергеева М. С. Дерев'яний посуд з давньоруських міст Середнього Придніпров'я // Археологія. – 1998. – № 1. – С. 118–128. – Рис. 3–7.

²¹ Колчин Б. А. Новгородские древности... – С. 19–21. – Табл. 12; Гайдюков П. Г. Славенский конец средневекового Новгорода: Нутный раскоп. – М., 1992. – С. 109. – Рис. 80.

²² Колчин Б. А. Новгородские древности... – С. 10–12.

²³ Пластыка Беларусі XII–XVIII ст.: Альбом /Аўт. і склад. Н. Ф. Высоцкая. – Минск, 1983. – Ілюстр. 13; Лавыш К. А. Художественные традиции восточной и византийской культуры в искусстве средневековых городов Беларуси (X–XIV вв.). – Минск, 2008. – Рис. 158, 159; Колчин Б. А. Новгородские древности... – С. 16, 17. – Рис. 3, 1.

²⁴ Рыбина Е. А., Розенфельдт Р. Л. Гребни, расчески // Археология. Древняя Русь. Быт и культура. – С. 20, 21. – Табл. 12, 1–8.

²⁵ Медынцева А. А. О “досках” русских летописей и юридических актов // СА. – 1985. – № 4. – С. 173–177.

²⁶ Свешников И. К. Звіт роботи Звенигородської археологічної експедиції у 1990 р. // НА ІА НАНУ. – Ф. е. 1990/187, с. 16, табл. XIV, 7.

- ²⁷ Поветкин В. И. Музыкальные инструменты // Археология. Древняя Русь. Быт и культура. – С. 179–185. – Табл. 108.
- ²⁸ ПЛДР: XI – начало XII в. – М., 1978. – С. 380.
- ²⁹ Гупало К. Н., Толочко П. П. Давньокиївський Поділ у світлі нових археологічних досліджень // Стародавній Київ. – К., 1975. – С. 73, 74. – Рис. 21.
- ³⁰ Боровський Я. Є. Світогляд давніх киян. – К., 1992. – С. 75.
- ³¹ Голубева Л. А. Амулеты // Археология. Древняя Русь. Быт и культура. – С. 165.
- ³² Гупало К. Н., Толочко П. П. Давньокиївський Поділ у світлі нових археологічних досліджень. – Рис. 20.
- ³³ Конецкий В. Я., Самойлов К. Г. О деревянном храме скандинавского типа в Новгороде // Древнерусская культура в мировом контексте: археология и междисциплинарные исследования. – М., 1999. – С. 134–137.
- ³⁴ Беляев Л. А. Русское средневековое надгробие. Белокаменные плиты Москвы и Северо-Восточной Руси XIII–XVII вв. – М., 1996. – С. 74–80. – Табл. XVI, 2.
- ³⁵ Сагайдак М. А. Давньокиївський Поділ: Проблеми топографії, стратиграфії, хронології. – К., 1991. – Рис. 55.
- ³⁶ Колчин Б. А. Новгородские древности... – С. 24–34; Сергеева М. С. Житло // ИУК: У 5 т. – К., 2001. – Т. 1. – С. 971, 972.
- ³⁷ Василенко В. М. Русское прикладное искусство. Истоки и становление. – М., 1977. – С. 381–390.
- ³⁸ Сергеева М. С. Житло. – С. 972.
- ³⁹ Василенко В. М. Русское прикладное искусство. – С. 179.
- ⁴⁰ Сергеева М. С. Деякі особливості орнаментики давньоруських виробів з кістки в лісостеповому Придніпров'ї. – С. 145; Сергеева М. С. Орнаментация изделий из дерева и кости в лесостепном Поднепровье в X–XII веках // Вопросы истории славян. Археология. Этнография. – Воронеж, 1998. – Вып. 12. – С. 83–95.
- ⁴¹ Андрущук Ф. О. Нормани і слов'яни у Подесенні... – С. 53. – Рис. 38, 39, 60. – С. 88–92.
- ⁴² Седов В. В. Изборск в раннем Средневековье. – М., 2007. – С. 283. – Рис. 294.
- ⁴³ Рыбина Е. А., Розенфельдт Р. Л. Гребни, расчески. – С. 19–22. – Табл. 11.
- ⁴⁴ Банк А. В. Гребень из Саркела-Белой Вежи // МИА. – 1959. – № 75. – С. 333–339. – Рис. 15.
- ⁴⁵ Флерова В. Е. Резная кость юго-востока Европы IX–XII вв.: искусство и ремесло (по материалам Саркела-Белой Вежи из коллекции Государственного Эрмитажа). – С.Пб., 2001. – С. 103.
- ⁴⁶ Сергеева М. С. Древнерусские костяные пуговицы // Интеграция археологических и этнографических исследований. – Омск, 2007. – С. 216–220.
- ⁴⁷ Колчин Б. А. Хронология новгородских древностей // Новгородский сборник: 50 лет раскопок Новгорода. – М., 1982. – С. 165.
- ⁴⁸ Гуревич Ф. Д. Древний Новогрудок. – С. 43, 44. – Рис. 30, 18, 20.
- ⁴⁹ Ратич О. О. Древньоруські вироби з кісті і рогу, знайдені на території Галицької і Волинської земель // МДАПВ. – К., 1959. – Вип. 2. – С. 126, 127. – Табл. III, 12.
- ⁵⁰ Ивакин Г. Ю., Степаненко Л. Я. Раскопки в северо-западной части Подола в 1980–1982 гг. // Археологические исследования Киева 1978–1983 гг. – К., 1985. – С. 92. – Рис. 15.
- ⁵¹ Іноді гольники робили з трубчастих кісток птахів, але зазвичай їх не орнаментували (Зоценко В. М., Брайчевська О. А. Ремісничий осередок XI–XII ст. на

Київському Подолі // Стародавній Київ. Археологічні дослідження 1984–1989 рр. – К., 1993. – С. 87).

⁵² Ратич О. О. Древноруські вироби з кості і рогу... – С. 127. – Табл. III, 33.

⁵³ Гуревич Ф. Д. Древний Новогрудок. – С. 111. – Рис. 86, 5, 6; Дзяржаўны музей БССР / Аўт. і склад. І. П. Загрышаў, С. А. Мілчэнкаў. – Минск, 1986.

⁵⁴ Лавыш К. А. Художественные традиции восточной и византийской культуры... – С. 87.

⁵⁵ Зоценко В. М., Брайчевська О. А. Ремісничий осередок XI–XII ст. на Київському Подолі. – С. 87. – Рис. 22, 1.

⁵⁶ Там само. – С. 89. – Рис. 22, 3.

⁵⁷ Довженко В. Й., Гончаров В. К., Юра Р. О. Древноруське місто Воїнь. – С. 80, 81. – Табл. XXIII, 3.

⁵⁸ Шовкопляс Г. М. Найдавніші шашки і шахи з Києва // Археологія. – 1965. – Т. XIX. – С. 196. – Рис. 1, 8.

⁵⁹ Сагайдак М. А., Хамайко Н. В., Вергун О. И. Новые находки древнерусских игральных фигурок из Киева // Стародавній Історостень і слов'янські гради. – Коростень, 2008. – Т. 2. – С. 137–145.

⁶⁰ ПСРЛ. – М., 2001. – Т. 2. – Стб. 504.

⁶¹ Линдер И. М. Шахматы на Руси. – М., 1975. – С. 54.

⁶² Лавыш К. А. Художественные традиции восточной и византийской культуры... – С. 103, 104. – № 361–364; Зверуго Я. Г. Древний Волковыск X–XV вв. – Минск, 1975. – С. 57, 58. – Рис. 19, 1.

⁶³ Коваленко В. П. Новые византийские находки из Чернигова // Русь на перехресті світів (міжнародні впливи на формування давньоруської держави) IX–XI ст.: Матеріали Міжнар. польового археолог. семінару. – Чернігів, 2006. – С. 91, 101. – Рис. 5.

⁶⁴ Мовчан І. І., Боровський Я. Є., Архінова Є. І. Нові знахідки виробів прикладного мистецтва з “міста Володимира” // Археологія. – 1998. – № 2. – С. 119. – Рис. 6.

⁶⁵ Рыбина Е. А. Игры взрослых и детей. Шашки, “мельница”, шахматы // Археологія. Древняя Русь. Быт и культура. – М., 1997. – С. 110–114. – Табл. 79.

⁶⁶ Зверуго Я. Г. Древний Волковыск X–XV вв. – Рис. 18; Сергеева М. С. Орнаментация изделий из дерева и кости в лесостепном Поднепровье в X–XIII веках. – Рис. 1, 3, 4, 9.

⁶⁷ Кучера М. П. Древний Пліснеськ // АП УРСР. – К., 1962. – Т. XII. – С. 44. – Рис. 18, 2.

⁶⁸ Даркевич В. П. Произведения западного художественного ремесла в Восточной Европе (X–XIV вв.) // САИ. – М., 1966. – Вып. Е1–57. – С. 9, 10.

⁶⁹ Гуревич Ф. Д. Древний Новогрудок. – С. 111. – Рис. 86, 5, 6.

⁷⁰ Византийский Херсон. Каталог выставки / Отв. ред. И. С. Чичуров. – М., 1991. – С. 104–113; Синай. Византия. Русь. Православное искусство с 6 до начала 20 века. Каталог выставки. – С.Пб., 2000. – С. 79, 80. – В-51.

⁷¹ Weitzmann K. Various Aspects of Byzantine Influence on the Latin countries from the Sixth to the Twelfth century // Art in the Medieval West and its Contacts with Byzantium. Selected Studies. – London, 1982. – Pp. 3–24.

⁷² Рындина А. В. Древнерусская мелкая пластика. Новгород и Центральная Русь XIV–XV веков. – М., 1978. – С. 44–61.

⁷³ Рындина А. Иконный образ и русская пластика XIV–XV вв. // Древнерусская скульптура. Проблемы и атрибуции. – М., 1991. – С. 9–11.

⁷⁴ Kalavrezou-Maxeiner I. Byzantine Icons in Steatite // Byzantina Vindobonensia. – Wien, 1985. – Bd. XV/1. – P. 13.

⁷⁵ До речі, стеатитом раніше називали так званий горщиківий камінь, що його видобували в Північному Ірані та Середній Азії, а також жировики скандинавського походження, які насправді є іншими різновидами хлоритоталькових порід (Архипова Е. И. О происхождении средневекового каменного котла из Киева // РА. – 2005. – № 2. – С. 132–135). За даними П. Славчева, стеатит також видобували в Болгарії – у Софійському окрузі й Родопах (Славчев П. Икона на светец воин от Царевец (XII–XIII в.) // Археология. – София, 1977. – Кн. 3. – С. 60–65), а за О. Є. Мусінім – у каменоломнях Північної Сирії (Мусин А. Е., Петров М. И. Комплекс христианских древностей с раскопа Посольский-2006 в Великом Новгороде и вопросы хронологии византийских изделий из стеатита // ВНГУ. Сер. “Гуманитарные науки”. – Великий Новгород, 2006. – № 38. – С. 10–13). Але А. Банк зазначала, що, оскільки як і самі іконки, матеріал для них легко переміщувалися, питання про родовища не є принциповими, і стеатитові іконки, знайдені в тому чи іншому регіоні, не можна розглядати ізольовано (Банк А. В. Некоторые сходные памятники средневековой мелкой пластики, найденные в Константинополе, Херсонесе и в Болгарии // Byzantino-bulgarica. – Sofia, 1981. – Т. VII. – С. 109–117).

⁷⁶ Романчук А. И. Херсонес как центр паломничества и производства сакральных изделий // Культ святых мест в древних и современных реалиях. – Севастополь, 2005. – С. 45, 46; Искусство Византии в собраниях СССР. Каталог выставки. – М., 1977. – Т. 2. – № 614–617, 619, 620, 624; Византийский Херсон. Каталог выставки. – С. 84–91.

⁷⁷ Cutler A. The Hand of the Master. Craftsmanship, Ivory, and Society in Byzantium (9th – 11th Centuries). – Princeton, 1994.

⁷⁸ Банк А. В. Прикладное искусство Византии IX–XII вв. Очерки. – М., 1978. – С. 82–88.

⁷⁹ Коваленко В. П., Пуцко В. Г. Византийская резная иконка из Чернигова // СА. – 1990. – № 1. – С. 267–269. – Рис. 1, 2.

⁸⁰ Искусство Византии в собраниях СССР. Каталог выставки. – М., 1977. – Т. 3. – № 914–922, 1016–1018.

⁸¹ Візантія і Київська Русь. Каталог виставки. – К., 1997. – С. 51. – № 49. Пам'ятка зберігається в НКПІКЗ (інв. № М-2629).

⁸² Музей історичних коштовностей України. Альбом. – К., 2004. – С. 170. Пам'ятка зберігається в МІКУ (інв. № ДМ-1643, 1632).

⁸³ Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика из камня XI–XV вв. // САИ. – М., 1983. – Вып. Е1–60. – С. 58. – Табл. 11, 6.

⁸⁴ Пекарская Л. В., Пуцко В. Г. Византийская мелкая пластика из археологических раскопок на Украине // Южная Русь и Византия. – К., 1991. – С. 133, 134. – Фото 3.

⁸⁵ Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко. Древности Приднепровья и побережья Черного моря. – К., 1907. – Вып. VI. – С. 44. – Табл. XXXVIII, 1326.

⁸⁶ Kitzinger E. The Byzantine Contribution to Western Art of the 12th and 13th Centuries // Dumbarton Oaks Papers. – 1966. – No 20. – P. 37–43.

⁸⁷ Hoffmann K. Introduction // The Year 1200: A Centennial Exhibition at The Metropolitan Museum of Art. – New York, 1970. – Vol. 1. – P. XXXIII–XXXIV.

⁸⁸ Враховано також дані про зниклі вироби, які в XIX ст. були в приватних збірках (Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика...).

⁸⁹ Рындина А. В. Древнерусская мелкая пластика. Новгород и Центральная Русь XIV–XV веков.

⁹⁰ Порфиридов Н. Г. Древнерусская мелкая пластика и ее сюжеты // СА. – 1972. – № 3. – С. 203–207; Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика... – С. 46.

⁹¹ *Рындина А. В.* Древнерусские паломнические реликвии. Образ Небесного Иерусалима в каменных иконах XIII–XIV вв. // Иерусалим в русской культуре. – М., 1994. – С. 63, 64.

⁹² *Порфиридов Н. Г.* Древнерусская мелкая плитка и ее сюжеты. – С. 205.

⁹³ *Рындина А. В.* Особенности сложения иконографии в древнерусской мелкой пластике: “Гроб Господень” // Древнерусское искусство: Художественная культура Новгорода. – М., 1968. – С. 223–236; *Пуцко В. Г.* Каменные иконки и кресты в Ростове Великом // *Byzantinoslavica*. – Prague, 1971. – Т. XXXII. – С. 87–90; *Рындина А. В.* Древнерусская мелкая пластика. Новгород и Центральная Русь XIV–XV веков. – С. 14–16 та ін.

⁹⁴ *Беляев Л. А.* Пространство как реликвия: о назначении и символике каменных иконок Гроба Господня // Восточнохристианские реликвии / Авт.-сост. А. М. Лидов. – М., 2003. – С. 482–489.

⁹⁵ *Седова М. В.* Паломнический комплекс XII в. с Неревского раскопа // Новгородские археологические чтения: Матер. науч. конф. – Новгород, 1994. – С. 90, 91.

⁹⁶ *Архипова Є. І.* Нові знахідки візантійських стеатитових іконок в Україні // СМ. – 2004. – Чис. 3 (7). – С. 13–15. – Рис. 3.

⁹⁷ *Шалина И. А.* Икона “Христос во гробе” и нерукотворный образ на Константинопольской плащанице // Восточнохристианские реликвии. – С. 320.

⁹⁸ Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко. Древности Приднепровья и побережья Черного моря. – С. 33, 34, 44. – Табл. XXXVIII, 1327; *Kruk M. P., Sulikowska-Caska A., Woloszyn M.* Sacralia Ruthenica. Early Ruthenian and Related Metal and Stone Items in the National Museum in Cracow and National Museum in Warsaw. – Warszawa, 2006. – S. 89. – II. 77.

⁹⁹ Відділ рукописних, друкованих і графічних фондів ДММК, КП 44809, Гр. 2906, № 42.

¹⁰⁰ *Николаева Т. В.* Древнерусская мелкая пластика... – С. 51.

¹⁰¹ *Пуцко В.* Переяславська теракотова іконка “Запевнення апостола Фоми” // АЗПКМ. – 1992. – Вип. 1. – С. 72–78.

¹⁰² *Николаева Т. В.* Древнерусская мелкая пластика... – С. 57; *Пуцко В. Г.* Киевская сюжетная пластика малых форм (XI–XIII вв.) // Сборник посветен на Бошко Бабиќ. – Прилеп, 1986. – С. 175.

¹⁰³ *Мусин А. Е.* “Камень аспиден зелен”. Об одной группе древнерусских крестов из порфирита // РА. – 2003. – № 3. – С. 151–153.

¹⁰⁴ *Тотев К.* Стеатитови кръстове от Средневековна България // Археология. – София, 1990. – Кн. 3. – С. 54. – Обр. 1, и.

¹⁰⁵ *Архипова Є. І.* Нові знахідки візантійських стеатитових іконок в Україні. – С. 11–13. – Ілюстр. 2, 2.

¹⁰⁶ *Everyday life in Byzantium. Byzantine Hours. Works and Days in Byzantium.* – Athens, 2002. – P. 163. – No 183.

¹⁰⁷ *Kalavrezou-Maxeiner I.* Byzantine Icons in Steatite. – P. 31.

¹⁰⁸ *Стерлигова И. А.* О литургическом смысле драгоценного убора русской иконы // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. – С.Пб., 1994. – С. 220–229.

¹⁰⁹ *Loverdou-Tsigarida K., Ballian A.* Byzantine Minor Arts // The Treasure of Mount Athos. – Thessaloniky, 1997. – Pp. 294–296. – No 9, 6; The Glory of Byzantium. Art and Culture of Middle Byzantine Era, a. d. 843–1261 / ed. H. C. Evans, W. D. Wixom. – New York, 1997. – P. 135, – Cat. 81.; *Kalavrezou-Maxeiner I.* Byzantine Icons in Steatite. – P. 106, 107. – No 14. – Pl. 10, 11.

¹¹⁰ Там само. – P. 27.

¹¹¹ Там само. – Р. 62.

¹¹² *Рындина А. В.* К вопросу об источниках иконографии Успения Богоматери. Античность и Византия // Россия и восточнохристианский мир. Древнерусская скульптура. – М., 2003. – Вып. IV. – С. 47.

¹¹³ *Пуцко В. Г., Рыжов С. Г.* О двух находках произведений византийской пластики в Херсонесе // Проблемы археологии древнего и средневекового Крыма. – Симф., 1995. – С. 161–164. – Рис. 2.

¹¹⁴ *Вейцман К.* Диптих слоновой кости из Эрмитажа, относящийся к кругу императора Романа // ВВ. – 1971. – Т. 32. – С. 154.

¹¹⁵ Полное собрание творений св. Иоанна Дамаскина. – С.Пб., 1897. – С. 434.

¹¹⁶ *Лазарев В. Н.* Три фрагмента расписных эпистилиев и византийский темплон // Византийская живопись. – М., 1971. – С. 110–117.

¹¹⁷ *Gerstel. Sh. E. J.* Ceramic Icons from Medieval Constantinople // A Lost Art Rediscovered. The Architectural Ceramics of Byzantium / Ed. Sh. E. J. Gerstel and J. A. Lauffenburger. – Baltimore, 2001. – P. 43–65.

¹¹⁸ *Kitzinger E.* Reflections on the Feast Cycle in Byzantine Art // СА. – 1988. – No 36. – P. 51, 52.

¹¹⁹ *Weitzmann K.* Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection. – Washington, 1972. – Vol. III. – P. 43.

¹²⁰ *Архипова Є. І.* Нові знахідки візантійських стеатитових іконок в Україні. – С. 8–11.

¹²¹ *Аверенцев С. С.* Золото в системе символов ранневизантийской культуры // Византия. Южные славяне и древняя Русь. Западная Европа. – М., 1973. – С. 46; *Дедюхина В. С.* Позолота в системе декоративного искусства // Россия и восточно-христианский мир. Средневековая пластика. Древнерусская скульптура. – М., 2003. – Вып. IV. – С. 201.

¹²² *Івакін Г. Ю., Пуцко В. Г.* Пам'ятки пластичного мистецтва з розкопок Верхнього Києва 1998–2001 рр. // Археологія. – 2005. – № 4. – С. 98, 99. – Рис. 4.

¹²³ *Kalavrezou-Maxeiner I.* Byzantine Icons in Steatite. – P. 127–129. – Pl. 20. – No 35; The Glory of Byzantium... – P. 330, 331. – No 330.

¹²⁴ Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко. Древности Приднепровья и побережья Черного моря. – С. 44. – Табл. XXXVIII, 1321. У 1936 році іконку разом з іншими образками було передано до Київського музею російського мистецтва, але після Другої світової війни її сліди відшукати поки що не вдалося.

¹²⁵ *Kalavrezou-Maxeiner I.* Byzantine Icons in Steatite. – P. 63–65.

¹²⁶ *Пекарская Л. В.* Каменная иконка из Триполья // ПК НО: Ежегодник. 1988. – М., 1989 – С. 304–307.

¹²⁷ *Архипова Е. И.* Каменные иконки Южной Руси: утраты и приобретения // Archaeologia Abrahamica. Исследования в области археологии и художественной традиции иудаизма, христианства и ислама / Ред.-сост. Л. А. Беляев. – М., 2009. – С. 273–283.

¹²⁸ *Николаева Т. В.* Древнерусская мелкая пластика... – С. 48. – Табл. 1, 1.

¹²⁹ *Пекарская Л. В., Пуцко В. Г.* Византийская мелкая пластика... – С. 133. – Фото 2.

¹³⁰ Там само. – С. 133. – Фото 2; Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко. Древности русские. Кресты и образки. – М., 1900. – Вып. II. – С. 17. – Табл. XXVII. – № 305.

¹³¹ *Залеская В. Н.* Образ Георгия-воина в мелкой пластике Палеологовского времени // Византия в контексте мировой истории: Материалы науч. конф., посвящ. памяти А. В. Банк. – С.Пб., 2004. – С. 38–42.

- ¹³² *Тотев К.* Стеатитови кръстове от Средновековна България. – С. 54. – Обр. 2 м, н, п.
- ¹³³ *Wulf O.* Altchristliche und mittelalterliche, byzantinische und italienische Bildwerke. – Berlin, 1911. – S. 63. – No 1859. – Taf. V.
- ¹³⁴ Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко. Древности Приднепровья и побережья Черного моря. – С. 43. – Табл. XXXVIII, 1318.
- ¹³⁵ *Тотев К.* Стеатитови кръстове от Средновековна България. – С. 54.
- ¹³⁶ *Гайдуков П. Г.* Славенский конец средневекового Новгорода: Нутный раскоп. – М., 1992. – С. 106. – Рис. 77, 2; *Мусин А. Е., Петров М. И.* Комплекс христианских древностей с раскопа Посольский-2006 в Великом Новгороде и вопросы хронологии византийских изделий из стеатита. – С. 10–13. – Рис. 2, 8.
- ¹³⁷ *Kalavrezou-Maxeiner I.* Byzantine Icons in Steatite. – P. 138–140. – Pl. 28, 29, No 46, 47.
- ¹³⁸ *Івакін Г. Ю., Пуцко В. Г.* Пам'ятки пластичного мистецтва з розкопок Верхнього Києва 1998–2001 рр. – С. 94–96. – Рис. 1.
- ¹³⁹ *Kalavrezou-Maxeiner I.* Byzantine Icons in Steatite. – P. 13.
- ¹⁴⁰ *Попов Г. В.* Из истории древнейшего памятника города Дмитрова // Древнерусское искусство: Художественная культура домонгольской Руси. – М., 1972. – С. 208; *Пуцко В. Г.* Русские ранние каменные иконки (к вопросу о начале художественной резьбы малых форм) // Уваровские чтения-IV. “Богатырский мир: эпос, миф, история”. – Муром, 2003. – С. 89, 90.
- ¹⁴¹ *Макаров Н. А., Захаров С. Д.* Три каменных образка из Белоозера // РА. – 1995. – № 1. – С. 209–216. – Рис. 3.
- ¹⁴² *Пуцко В. Г.* Русские ранние каменные иконки (к вопросу о начале художественной резьбы малых форм). – С. 90.
- ¹⁴³ *Пуцко В. Г.* Киевская сюжетная пластика малых форм (XI–XIII вв.). – С. 174, 175.
- ¹⁴⁴ *Банк А. В.* Прикладное искусство Византии IX–XII вв. – С. 92, 93.
- ¹⁴⁵ *Николаева Т. В.* Древнерусская мелкая пластика... – С. 20, 21.
- ¹⁴⁶ В. Даркевич називає святого Апостолом Андрієм (*Даркевич В. П.* Светское искусство Византии. Произведения византийского художественного ремесла в Восточной Европе. X–XIII века. – М., 1975. – С. 285, 286).
- ¹⁴⁷ *Тотев К.* О трех стеатитовых иконках со сценой “Уверение Фомы” // ВВ. – 1994. – Т. 55 (80). – Ч. 1. – С. 194.
- ¹⁴⁸ *Рындина А. В.* Древнерусская мелкая пластика... – С. 121.
- ¹⁴⁹ *Пуцко В.* Київська пластика початку XIII століття // СМ. – 2005. – Чис. 3 (11). – С. 46.
- ¹⁵⁰ *Kalavrezou-Maxeiner I.* Byzantine Icons in Steatite. – P. 106, 107. – No 14. – Pl. 10–11.
- ¹⁵¹ *Боровский Я. Е., Архипова Е. И.* Новые произведения мелкой пластики из древнего Киева (по материалам раскопок) // Южная Русь и Византия. – К., 1991. – С. 120–126. – Ил. 1.
- ¹⁵² *Банк А. В.* Прикладное искусство Византии IX–XII вв. – С. 93; Синай. Византия. Русь. Православное искусство с 6 до начала 20 века. – С. 97. – В-75.
- ¹⁵³ *Вейцман К.* Диптих слоновой кости из Эрмитажа... – С. 143.
- ¹⁵⁴ *Архипова Е.* Дрібна скульптура Київської Русі (з приводу статті В. Пуцка “Київська пластика початку XIII ст.” // СМ. – 2005. – Чис. 3 (11). – С. 94–102.
- ¹⁵⁵ *Николаева Т. В.* Древнерусская мелкая пластика... – С. 22.
- ¹⁵⁶ *Медынцева А. А.* Подписные шедевры древнерусского ремесла. Очерки эпиграфики XI–XIII вв. – М., 1991. – С. 119–124.
- ¹⁵⁷ *Рындина А. В.* Древнерусская мелкая пластика... – С. 30–43.

- ¹⁵⁸ *Жарнов Ю. Э.* Две каменные иконки домонгольского времени из Владимира-на-Клязьме // РА. – 1999. – № 3. – С. 165–174. – Рис. 1–4.
- ¹⁵⁹ *Седова М. В., Мухина Т. Ф.* Новые находки мелкой каменной пластики во Владимире // РА. – 1999. – № 3. – С. 160–164. – Рис. 1.
- ¹⁶⁰ *Седова М. В.* Каменные иконки древнего Новгорода // СА. – 1965. – № 3. – С. 262. – Рис. 1, 4.
- ¹⁶¹ *Медынцева А. А.* Мастерская Тудора // РА. – 1999. – № 3. – С. 149–158.
- ¹⁶² Искусство Византии в собраниях СССР. Каталог выставки. – Т. 2. – С. 106. – № 599.
- ¹⁶³ *Архипова Е. I., Мовчан I. I.* Нові знахідки виробів прикладного мистецтва в Києві (за результатами розкопок 1998 р.) // Археологія. – 2002. – № 4. – С. 82–85.
- ¹⁶⁴ *Жарнов Ю. Э.* Две каменные иконки домонгольского времени из Владимира-на-Клязьме. – С. 169–171. – Рис. 4; *Томсинский С.* Св. евангелист Лука и св. Георгий // Синай. Византия. Русь. Православное искусство с 6 до начала 20 века: Каталог выставки. – С.Пб., 2000. – С. 260, 261. – R-6d.
- ¹⁶⁵ *Рындина А. В.* Древнерусская мелкая пластика... – С. 35–39.
- ¹⁶⁶ *Тотев К.* Стеатитовая икона “Неверие Фомы” из Красна // Byzantinoslavica. – Prague, 1990. – Т. LI. – S. 220–221; *Тотев К.* О трех стеатитовых иконках со сценой “Уверение Фомы”. – С. 196.
- ¹⁶⁷ *Смирнова Э. С.* Живопись Великого Новгорода. Середина XIII – начало XV века. – М., 1976. – С. 22–61.
- ¹⁶⁸ *Николаева Т. В.* Древнерусская мелкая пластика... – С. 60. – Табл. 12, 1–7; *Пекарская Л. В., Пуцко В. Г.* Византийская мелкая пластика... – С. 131–138; *Пивоваров С.* Кам’яні іконки в давньоруських старожитностях Буковини // Етнокультура у контексті світової історії: Матер. IV міжнар. наук. семінару “Черезовські читання”. – Чернівці, 2004. – С. 98–108; *Миролюбов М. А.* Памятники письменности и религиозного культа из раскопок древнего Изяславля // ТГЭ. – 2004. – Т. XXX. – С. 10–13. – Рис. 14–19.
- ¹⁶⁹ *Петров Н.* Сборник снимков с предметов древности, находящихся в г. Киеве в частных руках. – К., 1891. – Вып. 3–4. – С. 10–11. – Табл. III, 1; *Билоусова В.* Культурні речі з колекції “Десятинна церква” НМІУ // Церква Богородиці Десятинна в Києві: До 1000-ліття освячення. – К., 1996. – С. 76, 150. – № 22.
- ¹⁷⁰ Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко. Древности русские. Кресты и образки. – С. 18. – Табл. XXVII, 307; *Николаева Т. В.* Древнерусская мелкая пластика... – С. 56. – Табл. 6, 1. Більша частина іконки не збереглася. Зберігається в НМІУ.
- ¹⁷¹ Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко. Древности русские. Кресты и образки. – С. 17, 18. – Табл. XXVII, 305, 308; *Николаева Т. В.* Древнерусская мелкая пластика... – С. 53. – Табл. 4, 5. Іконки із зображенням св. Миколая і двох святих (св. Миколай і архидиякон) насправді кам’яні, зроблені з глинистих сланців (*Архипова Е. И.* Каменные иконки Южной Руси: утраты и приобретения).
- ¹⁷² *Пуцко В. Г.* Візантійсько-київські керамічні ікони XIII ст. // Берестейська унія (1596–1996). Статті і матеріали. – Л., 1996. – С. 150–154.
- ¹⁷³ Там само. – С. 150.
- ¹⁷⁴ *Гупало В.* Звенигородські сакралії // МДАПВ. – 2002. – Вип. 8. – С. 165–167. – Рис. 7, 8, 6.
- ¹⁷⁵ *Пивоваров С.* Кам’яні іконки в давньоруських старожитностях Буковини. – С. 101. – Рис. 2.
- ¹⁷⁶ *Томашевський А. П., Павленко С. В.* Археологічні дослідження в Овруцькому районі Житомирської області у 2002 р. // Археологічні відкриття в Україні 2001–2002 рр. – К., 2003. – С. 279–281; *Павленко С. В.* Изготовление бусин,

крестиков и образков из пиррофиллитового сланца на специализированных поселениях средневековой Овручской волости // Славяно-русское ювелирное дело и его истоки: Тез. докл. Междунар. науч. конф. – С.Пб., 2006. – С. 145–148.

¹⁷⁷ *Мусин А. Е.* Археология “личного благочестия” в христианской традиции Востока и Запада // Христианская иконография Востока и Запада в памятниках материальной культуры Древней Руси и Византии: Памяти Т. Чуковой. – С.Пб., 2006. – С. 177, 178; *Everyday life in Byzantium.* – P. 505. – No 694.

¹⁷⁸ *Веремейчик Е. М.* Предметы христианского культа XI–XIII вв. на сельских поселениях Черниговского Полесья // Славяно-русское ювелирное дело и его истоки. – С.Пб., 2010. – Рис. 5, 4.

¹⁷⁹ *Мусин А. Е.* Археология “личного благочестия” в христианской традиции Востока и Запада. – С. 177, 178.

¹⁸⁰ *Гаврилюк О. Н., Ягодинская М. А.* Древнерусские предметы христианского культа Западной Подолии и Юго-Западной Волини // АВ. – 2005. – № 12. – С. 135–137. – Рис. 7, 8.

¹⁸¹ *Петрашенко В. О.* Давньоруське село за матеріалами поселення в Канівському Подніпров'ї // Археологія. – 1999. – № 2. – С. 69. – Рис. 7, 3.

¹⁸² *Ross M. C.* Jewelry, Enamels, and Art of the Migration Period. – Washington, 1965. – Vol. 2. – P. 10. – Pl. XII. – No 6.

¹⁸³ *Enkolpia. The Holy and Great Monastery of Vatopaidi / Y. Ikonomaki-Papadopoulou, B. Patarakis, K. Loverdou-Tsigarida.* – Mount Athos, 2001. – P. 40. – No 6; *Die Welt von Byzanz – Europas stliches Erbe – Glanz, Krisen und Fortleben einer tausendjährigen Kultur / Heraus. von L. Wamser.* – München, 2004. – S. 315. – No 571.

¹⁸⁴ Два хрести подібної форми (обсидіановий і стеатитовий) було знайдено у Фессалоніках у похованнях XIV ст. (*Everyday life in Byzantium.* – P. 505, 566. – No 695, 786).

¹⁸⁵ *Архипова Є. І.* Пам'ятки декоративно-ужиткового мистецтва стародавнього Києва (за матеріалами розкопок 2001–2002 рр.). // Археологія. – 2006. – № 1. – С. 70. – Рис. 7, 6; 8, 5.

¹⁸⁶ *Фіголь М.* Мистецтво стародавнього Галича. – К., 1997. – С. 193.

¹⁸⁷ *Die Welt von Byzanz – Europas östliches Erbe...* – S. 314–315; *Cradle of Christianity / Ed. Y. Israeli, D. Mevorach.* – Jerusalem, 2006 (Reprinted 2000). – P. 142.

¹⁸⁸ *Кондаков Н. П.* Русские клады. Исследование древностей великокняжеского периода. – С.Пб., 1896. – Т. 1. – С. 43; *Николаева Т. В., Недошивина Н. Г.* Предметы христианского культа // Археология. Древняя Русь. Быт и культура. – М., 1997. – С. 173.

¹⁸⁹ *Павленко С. В.* Изготовление бусин, крестиков и образков из пиррофиллитового сланца... – С. 147; *Веремейчик Е. М.* Предметы христианского культа X–XIII вв. ...

¹⁹⁰ *Enkolpia. The Holy and Great Monastery of Vatopaidi.* – P. 46. – Nos 9, 10.

¹⁹¹ *Мусин А. Е.* Усадьба “И” Неревского раскопа. Опыт комплексной характеристики древностей // Новгородские археологические чтения-2: Матер. науч. конф., посвящ. 70-летию археол. изучения Новгорода и 100-летию со дня рождения основателя Новгородской археол. экспедиции А. В. Арциховского. – Великий Новгород, 2004. – С. 142.

¹⁹² *Сидоренко Г. В.* Коллекция крестов-“корсунчиков” В. Е. Гезе – И. С. Остроухова в собрании Государственной Третьяковской галереи // СС. – 2003. – Кн. 2. – С. 201–206.

¹⁹³ Івакін Г. Ю., Пуцко В. Г. Пам'ятки пластичного мистецтва з розкопок верхнього Києва 1998–2001 рр. – С. 99, 100. – Рис. 5.

¹⁹⁴ Штыхов Г. В. Древний Полоцк. – С. 63, 64.

¹⁹⁵ Пуцко В. Г. Константинополь и киевская пластика на рубеже XII–XIII вв. // *Byzantinoslavica*. – Prague, 1996. – Т. 57. – С. 383–384.

¹⁹⁶ Білоусова В. Ливарні форми XII–XIII ст. з колекції НМІУ // Церква Богородиці Десятинна в Києві: До 1000-ліття освячення. – К., 1996. – С. 82, 83, 172–177; Седов В. В. Изборск в раннем Средневековье. – С. 214–226.

ЗОЛОТАРСТВО

¹ Корзухина Г. О памятниках “корсунского дела” на Руси (по материалам медного литья) // ВВ. – 1959. – Т. XIV. – С. 129–137.

² Пуцко В. Византийский художественный импорт в Древнем Киеве // СА. – 1984. – Т. XXIX. – С. 137–139.

³ Каргер М. Очерки по истории материальной культуры древнерусского города: В 2 т. – М.; Ленинград, 1958. – Т. 1. – С. 310–313. – Рис. 64.

⁴ Недошивина Н. Средневековые крестовидные подвески из листового серебра // СА. – 1983. – № 4. – С. 222–225.

⁵ Фехнер М. Крестовидные подвески “скандинавского” типа // Славяне и Русь. – М., 1968. – С. 210–214.

⁶ Седов В. Об одной группе древнерусских крестов // Древности славян и Руси. – М., 1988. – С. 63–67.

⁷ Мальм В. Крестики с эмалью // Славяне и Русь. – М., 1968. – С. 113–117.

⁸ Медынцева А. О литейных формочках с надписями Максима // Древняя Русь и славяне. – М., 1978. – С. 378–382.

⁹ Корзухина Г. О памятниках... – С. 133.

¹⁰ Пуцко В. Древнейшие типы киевских крестов-энколпионов // Труды V Междунар. конгр. археологов-славистов. – М., 1987. – Т. III.

¹¹ Пуцко В. Русская путевая икона XI в. // ПК НО: Ежегодник. 1981. – Ленинград, 1983. – С. 199–206.

¹² Пекарська А., Пуцко В. Давньоруські енколпіони в збірці Музею історії м. Києва // Археологія. – 1989. – № 3. – С. 84–94.

¹³ Коваленко В., Пуцко В. Бронзовые кресты-энколпионы из Княжей Горы // *Byzantinoslavica*. – Praha, 1993. – Ros. LIV. – С. 300–309.

¹⁴ Рыбаков Б. Ремесло Древней Руси. – М., 1948. – С. 462, 527, 528. – Рис. 123.

¹⁵ Алешковский М. Русские глеборисовские энколпионы 1072–1250 годов // Древнерусское искусство: Художественная культура домонгольской Руси. – М., 1972. – С. 104–125.

¹⁶ Тищенко О. Дрібна пластика із зображенням Бориса і Гліба // Археологія. – 1984. – № 46. – С. 44–56.

¹⁷ Николаева Т., Чернецов А. Древнерусские амулеты-змеєвики. – М., 1991. – С. 30–38.

¹⁸ Пуцко В. Білгородська гривна // Старожитності Русі-України. – К., 1994. – С. 193–195.

¹⁹ Медынцева А. Архангельская ставроптека и культ Климента на Руси // СА. – 1991. – № 3. – С. 56–68.

²⁰ Гончаров В. Художні ремесла // ІУМ: У 6 т. – К., 1966. – Т. 1. – С. 376, 377.

- ²¹ Пуцко В. Переяславский клад 1912 г. // КСИА. – 1993. – Вып. 208. – С. 90–92.
- ²² Пуцко В. Искусство Киевской Руси в общеевропейском культурном процессе // Литература и искусство в системе культуры. – М., 1988. – С. 268.
- ²³ Стерлигова И. Иерусалимы как литургические сосуды в Древней Руси // Иерусалим в русской культуре. – М., 1994. – С. 55. – Прим. 9.
- ²⁴ Бочаров Г. Художественный металл Древней Руси. – М., 1984. – С. 200, 226, 235.
- ²⁵ Даркевич В. Произведения западного художественного ремесла в Восточной Европе (X–XIV вв.). – М., 1966.
- ²⁶ Там само.
- ²⁷ Корзухина Г. Серебряная чаша из Киева с надписями XII в. // СА. – 1951. – Т. 15. – С. 64–81.
- ²⁸ Коваленко В. Чаша князя Игоря // История Руси-Украины (историко-археологичний збірник). – К., 1998. – С. 142–151.
- ²⁹ Банк А., Залеская В. Кацея XII века из Изяславля // У истоков русской культуры XII–XVII веков. – СПб., 1995. – С. 80–87.
- ³⁰ Корзухина Г. Русские клады IX–XIII вв. – М.; Ленинград, 1954. – С. 68.
- ³¹ Бочаров Г. Художественный металл Древней Руси. – С. 47.
- ³² Макарова Т. Перегородчатые эмали Древней Руси. – М., 1975. – С. 46; Даркевич В. Светское искусство Византии. – М., 1975. – С. 158.
- ³³ Пам'ятку втрачено під час Другої світової війни.
- ³⁴ Кирпичников А. Древнерусское оружие. Мечи и сабли IX–XIII вв. // САИ. – 1966. – Вып. 1–36. – С. 36.
- ³⁵ Орлов Р. Північнопричорноморський центр художньої металообробки у X–XI ст. // Археологія. – 1984. – № 47. – С. 24–44.
- ³⁶ Макарова Т. Черновое дело Древней Руси. – М., 1986. – С. 42.
- ³⁷ Там само.
- ³⁸ Даркевич В. Светское искусство Византии. – М., 1975. – С. 274.
- ³⁹ Рыбаков Б. Ремесло Древней Руси. – С. 141–163.
- ⁴⁰ Орлов Р. Язычество в княжеской идеологии Руси // Обряды и верования древнего населения Украины. – К., 1990. – С. 110.
- ⁴¹ Макарова Т. Черновое дело Древней Руси. – С. 120.
- ⁴² Даркевич В. Светское искусство Византии. – С. 132–139.

ГОНЧАРСТВО

- ¹ Рыбаков Б. А. Ремесло Древней Руси. – М., 1948. – С. 165; Каргер М. К. Древний Киев. – М.; Ленинград, 1958. – Т. I. – С. 414.
- ² Колчин Б. А. Ремесло // Древняя Русь: Город, замок, село. – М., 1985. – С. 273.
- ³ Рыбаков Б. А. Ремесло Древней Руси. – С. 352; Колчин Б. А. Ремесло. – С. 273; Кучера М. П. Керамика // Археология Украинской ССР. – К., 1986. – Т. 3. – С. 454.
- ⁴ Колчин Б. А. Ремесло. – С. 273.
- ⁵ Кучера М. П. Керамика. – С. 454.
- ⁶ Рыбаков Б. А. Ремесло Древней Руси. – С. 352.
- ⁷ Макарова Т. И. О происхождении поливной посуды на Руси // СА. – 1963. – № 2. – С. 250.

- ⁸ Докладніше див.: *Чутова Т. А.* Древнерусские керамические поливные плитки // КСИА. – 1987. – Вып. 190. – С. 13–19.
- ⁹ *Кучера М. П.* Керамика. – С. 454.
- ¹⁰ *Макарова Т. И.* Поливная посуда: Из истории керамического импорта и производства Древней Руси // САИ. – 1967. – Вып. Е1–38. – С. 36.
- ¹¹ *Рыбаков Б. А.* Ремесло Древней Руси. – С. 359; *Каргер М. К.* Древний Киев. – Т. I. – С. 456.
- ¹² *Макарова Т. И.* Поливная посуда... – С. 37.
- ¹³ *Макарова Т. И.* О происхождении поливной посуды на Руси. – С. 246.
- ¹⁴ *Макарова Т. И.* Поливная керамика в Древней Руси. – М., 1972. – С. 9.
- ¹⁵ Там само. – С. 10.
- ¹⁶ *Каргер М. К.* Древний Киев. – Т. I. – С. 418. – Рис. 97.
- ¹⁷ *Рыбаков Б. А.* Ремесло Древней Руси. – С. 171; *Толочко П. П.* Гончарное дело // Новое в архелогии Киева. – К., 1981. – С. 298–301; *Кучера М. П.* Керамика. – С. 448–450.
- ¹⁸ *Каргер М. К.* Древний Киев. – Т. I. – С. 419. – Рис. 98.
- ¹⁹ Там само. – Рис. 99.
- ²⁰ Там само. – С. 464.
- ²¹ Там само. – С. 418, 420–422.
- ²¹ Там само. – С. 420–422. – Рис. 100–102.
- ²³ *Толочко П. П.* Гончарное дело. – С. 286.
- ²⁴ Там само.
- ²⁵ *Рыбаков Б. А.* Ремесло Древней Руси. – С. 372.
- ²⁶ *Орлов Р. С.* Прикладне мистецтво: церковне і народне // ІУК. – К., 2001. – Т. I. – С. 962.
- ²⁷ *Кучера М. П.* Керамика. – С. 447, 451. – Рис. 105, 7, 8.
- ²⁸ *Рыбаков Б. А.* Ремесло Древней Руси. – С. 355.
- ²⁹ *Макарова Т. И.* Поливная посуда... – С. 37, 38.
- ³⁰ Там само. – С. 38.
- ³¹ *Кучера М. П.* Керамика. – С. 451; *Рыбаков Б. А.* Ремесло Древней Руси. – С. 173.
- ³² *Рыбаков Б. А.* Ремесло Древней Руси. – С. 173.
- ³³ *Кучера М. П.* Керамика. – С. 451; *Рыбаков Б. А.* Ремесло Древней Руси – С. 173.
- ³⁴ *Рыбаков Б. А.* Ремесло Древней Руси. – С. 355; *Каргер М. К.* Древний Киев. – Т. I. – Табл. LXXIII.
- ³⁵ *Кучера М. П.* Керамика. – С. 451.
- ³⁶ *Каргер М. К.* Древний Киев. – Т. I. – С. 450.
- ³⁷ *Толочко П. П.* Гончарное дело. – С. 292.
- ³⁸ *Сергеева М.* Керамічні світильники та свічники XI–XVIII століть з Київщини // Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник. За рік 1994. – Опішне, 1995. – Кн. 2. – С. 77–92.
- ³⁹ Там само. – С. 79.
- ⁴⁰ *Рыбаков Б. А.* Ремесло Древней Руси. – С. 354, 355. – Рис. 97.
- ⁴¹ *Сергеева М.* Керамічні світильники та свічники XI–XVIII століть з Київщини. – С. 81.
- ⁴² *Каргер М. К.* Древний Киев. – Т. I. – С. 451.
- ⁴³ *Сергеева М.* Керамічні світильники та свічники XI–XVIII століть з Київщини. – С. 89.
- ⁴⁴ *Петасюк Н. П.* Свічники з Софійського собору в Києві // Археологічні дослідження стародавнього Києва. – К., 1976. – С. 175–178.

- ⁴⁵ *Сергеева М.* Керамічні світильники та свічки XI–XVIII століть з Київщини. – С. 89.
- ⁴⁶ Див.: *Каргер М. К.* Древний Киев. – Т. I. – С. 452.
- ⁴⁷ *Динцес Л. А.* Русская глиняная игрушка. Происхождение, путь исторического развития. – М.; Ленинград, 1936. – С. 40–47; *Рыбаков Б. А.* Ремесло Древней Руси. – С. 355, 356.
- ⁴⁸ *Каргер М. К.* Древний Киев. – Т. I. – С. 453.
- ⁴⁹ *Толочко П. П.* Гончарное дело. – С. 290.
- ⁵⁰ Там само.
- ⁵¹ *Толочко П. П., Гупало К. М.* Розкопки Києва у 1969–1970 рр. // Стародавній Київ. – К., 1975. – С. 20, 21. – Рис. 9, 10.
- ⁵² *Толочко П. П.* Гончарное дело. – С. 291. – Рис. 126.
- ⁵³ Там само. – С. 291, 293. – Рис. 127.
- ⁵⁴ *Ивакин Г. Ю., Степаненко Л. Я.* Раскопки северо-западной части Подола в 1980–82 гг. // Археологические исследования Киева 1978–1983 гг. – К., 1985. – С. 102, 104. – Рис. 28.
- ⁵⁵ *Кучера М. П.* Керамика. – С. 453, 454. – Рис. 107, 2.
- ⁵⁶ *Макарова Т. И.* Поливная керамика в Древней Руси. – С. 11.
- ⁵⁷ Там само.
- ⁵⁸ *Лашук Ю.* Покутська кераміка. – Опішне, 1998. – С. 32.
- ⁵⁹ *Гончаров В. К.* Художні ремесла // ИУМ: У 6 т. – К., 1966. – Т. 1. – С. 388.
- ⁶⁰ *Гончаров В. К.* Древний Галич // Вісник Академії наук УРСР. – 1956. – № 1. – С. 61–67.
- ⁶¹ *Макарова Т. И.* Поливная керамика в Древней Руси. – С. 10.

ВИГОТОВЛЕННЯ ХУДОЖНЬОГО СКЛА

- ¹ *Корзухина Т. Ф.* История игр на Руси // СА. – 1963. – С. 80–85.
- ² *Боровський Я., Калюк О.* Дослідження Київського дитинця // Стародавній Київ. Археологічні дослідження 1984–1989. – К., 1993. – С. 22; *Станкевич Я. В.* Шестовицька археологічна експедиція // Археологічні пам'ятки УРСР. – К., 1946. – Т. 1. – С. 50–57.; *Кучинка М., Охріменко Г., Савицький В.* Культура Волині та Волинського Полісся княжої доби. – Луцьк, 2008. – С. 143, 154.
- ³ *Кучинка М., Охріменко Г., Савицький В.* Культура Волині та Волинського Полісся княжої доби. – С. 142; *Козловський А. О.* Історико-культурний розвиток Південного Подніпров'я у IX – XV ст. – К., 1982. – С. 72–76.
- ⁴ *Корзухина Т. Ф.* История игр на Руси. – С. 100.
- ⁵ *Киево-Печерский патерик* // Памятники литературы древней Руси. XII век. – М., 1980. – С. 149–151.
- ⁶ Там само. – С. 156.
- ⁷ *Щапова Ю. Л.* Европейские соседи Византии IV–XII вв. (характеристика отношений по находкам стекла) // Славянская археология 1990. МАР. – М., 1995. – Вып. 2. – С. 112.
- ⁸ *Богусевич В. А.* До історії склоробного виробництва в Київській Русі // Нариси з історії техніки. – К., 1957. – Вип. 4. – С. 14–21; *Тоцькая И. Ф.* Производственные комплексы на подворье Софии Киевской // Тез. докл. 18 конф. ИА АН УССР. – Д., 1980. – С. 169.

- ⁹ Зоценко В., Гончаров О. Скляні вироби // Церква Богородиці Десятинна в Києві: До 1000-ліття освячення. – К., 1996. – С. 95–100.
- ¹⁰ Сагайдак М., Хомайка Н. Звіт про розкопки на Подолі по вул. Спаська, 35 у 2008 році // НА ІА НАНУ. – С. 12–20.
- ¹¹ Хвойка В. В. Древние обитатели Среднего Приднепровья и их культура в доисторические времена. – К., 2008. – С. 89–91.
- ¹² Корзухина Г. Ф. Новые данные о раскопках В. В. Хвойко на усадьбе Петровского в Киеве // СА. – 1956. – Т. 25. – С. 329.
- ¹³ Рыбаков Б. А. Ремесло древней Руси. – М., 1949. – С. 377.
- ¹⁴ Богусевич В. А. Мастерские XI в. по изготовлению стекла и смальты в Киеве // КСИАУ. – 1954. – Вып. 3. – С. 15–20.
- ¹⁵ Там само. – С. 14.
- ¹⁶ Рожанківський В. Ф. Українське художнє скло. – К., 1959. – С. 17.
- ¹⁷ Гончаров В. К. Райковецкое городище. – К., 1950. – С. 129–131; Гончаров В. К. Древний Колодяжин // КСИИМК. – М., 1954. – Вып. 41. – С. 49–53.
- ¹⁸ Довженок В. И. Селища и городища в окрестностях древнего Галича // КСИАУ. – 1955. – Вып. 4.
- ¹⁹ Janusz B. Zabytki przedhistoryczne Galicji wshódniej. – Lwów, 1918. – S. 106.
- ²⁰ Свешников И. К. Древнерусский город Звенигород и его торговые связи с Востоком // Славянская археология 1990. МАР. – М., 1995. – Вып. 2. – С. 43–57.
- ²¹ Прищепя Б. А., Никольченко Ю. М. Літописний Дорогобуж в період Київської Русі. До історії населення Західної Волині в X–XIII століттях. – Рівне, 1996. – С. 93–96.
- ²² Шапова Ю. та ін. Городище под Новгородом и поселения Северного Приильменья (новые исследования и материалы). – С.Пб., 2005. – Табл. VI.
- ²³ Петрашенко В. О. Древнерусское село (по материалам поселений у с. Григоровка). – К., 2005. – С. 100–106; Козловський А. О. Історико-культурний розвиток... – С. 72–76.
- ²⁴ Моця А. П., Халиков А. Х. Булгар – Киев. Пути, связи, судьбы. – К., 1997. – С. 80–86.
- ²⁵ Ивакин Г. Ю., Степаненко Л. Я. Раскопки в северо-западной части Подола в 1980–1982 гг. // Археологические исследования Киева 1978–1983 гг. – К., 1985. – С. 94, 95.
- ²⁶ Рожанківський В. Ф. Українське художнє скло. – С. 20.
- ²⁷ Самохатко Н. Фрагменти підлоги Десятинної церкви // Церква Богородиці Десятинна в Києві... – С. 60; Малевская М. В. К вопросу о мозаичных полах в русском зодчестве X–XII вв. // Древнерусский город. – К., 1984. – С. 78–80.
- ²⁸ Лазарев В. Н. Мозаики Софии Киевской. – М., 1980. – С. 155–159; Лазарев В. Н. Новые данные о мозаиках и фресках Софии Киевской. – М.; Ленинград, 1956. – Т. 10. – С. 161–177.
- ²⁹ Сікорський М. І. Скlorобна майстерня XI ст. у Переяславі-Хмельницькому // Дослідження з слов'яноноруської археології. – К., 1976. – С. 146–150.
- ³⁰ Шапова Ю. Л. Плитчатый пол вновь открытой церкви на Соборной горе Смоленска // Культура Древней Руси. – М., 1966. – С. 303, 304.
- ³¹ Макарова Т. О производстве писанок на Руси // Культура Древней Руси. – С. 142–144.
- ³² Фехнер М. В. Внешнеэкономические связи по материалам Ярославских могильников // Ярославское Поволжье X–XI вв. по материалам Тимересевско-

го, Михайловского и Петровского могильников. – М., 1963. – С. 75–85; *Львова З. А.* О принципах класификации стеклянных бус // Проблемы археологии. Сборник статей в память проф. Артамонова. – Ленинград, 1978. – Вып. 11. – С. 27.

³³ *Зоценко В., Гончаров О.* Скляні вироби...

³⁴ *Школьникова И. А.* Стеклянные украшения конца I тысячелетия н. э. на территории Поднепровья // СА. – 1978. – № 1. – С. 97–104.

³⁵ *Зоценко В. М., Брайчевська О. А.* Ремісничі осередки XI–XII ст. на київському Подолі // Стародавній Київ. Археологічні дослідження 1984–1989 рр. – К., 1993. – С. 77, 79.

³⁶ *Школьникова И. А.* Стеклянные украшения...; *Сафарова И. А.* Бусы в составе погребального инвентаря (по материалам курганной группы Суходол) // Тверь, тверская земля и сопредельные территории в эпоху средневековья. – Тверь, 2003. – С. 27–40.

³⁷ *Херрман Й.* Славяне и норманны в ранней истории балтийского региона // Славяне и скандинавы. – М., 1986. – С. 81, 82.

³⁸ *Щапова Ю. Л.* Византия и Восточная Европа. Направление и характер связей в IX – XII вв. (по находкам из стекла) // Византия. Средиземноморье. Славянский мир. – М., 1991. – С. 163, 164; *Валиулина С. И.* Стеклянные бусы как источник по международным связям волжских булгар в VIII – начале XIII вв. // Славяне, финно-угры, скандинавы, волжские булгары. – С.Пб., 2000.

³⁹ *Шпилев А. Л.* Погребения с головными венчиками и очельями как показатели этнокультурных и политических процессов на Верхнем Псле в XI в. (по материалам Гочевского курганного некрополя) // Куликово поле и Юго-Восточная Русь в XII – XIV вв. – Тула, 2005. – С. 192–215.

⁴⁰ Там само. – С. 240–244.

⁴¹ *Моця А. П., Халиков А. Х.* Булгар – Киев... – С. 104, 105, 116, 117.

⁴² Матеріали з розкопок В. Хвойки та С. Мазараки 1902 року могильника кінця X – початку XI ст. при с. Броварки Полтавської губернії. Фонди НКПІКЗ.

⁴³ *Щапова Ю. Л.* Стекло Киевской Руси. – С. 87.

⁴⁴ *Сафарова И. А.* Бусы в составе...

⁴⁵ *Івакін Г., Козюба В., Поляков С.* Поховання X–XI ст. на Михайлівській горі в Києві // Нові дослідження давніх пам'яток Києва. – К., 2003. – С. 93–103.

⁴⁶ Там само. – С. 94.

⁴⁷ Там само. – С. 97.

⁴⁸ Там само. – С. 99, 100.

⁴⁹ *Сохацкий В. В., Валькова Т. П.* Бусы черниговского грунтового некрополя // Археологічні старожитності Подесення. – Чернігів, 1995. – С. 140–143.

⁵⁰ *Петрашенко В. О.* Древнерусское село...

⁵¹ *Щапова Ю. Л.* Стекло Киевской Руси. – С. 178, 179.

⁵² *Пархоменко О. В.* Поховальний інвентар Нетайлівського могильника VIII–X ст. // Археологія. – 1983. – Вип. 43. – С. 84.

⁵³ *Львова З.* Стеклянные бусы Старой Ладogi // АСГЭ. – 1968. – Вып. 10. – С. 64–94.

⁵⁴ *Щапова Ю. Л.* Стеклянные бусы древнего Новгорода // Труды Новгородской археологической экспедиции. – МИА. – М., 1956. – № 55. – С. 173.

⁵⁵ *Козловський А. О.* Історико-культурний розвиток... – С. 73.

⁵⁶ Там само. – С. 75.

⁵⁷ *Свешников И. К.* Древнерусский город Звенигород и его торговые связи с Востоком // *Славянская археология* 1990. Раннесредневековый город и его округа. – М., 1990. – С. 51.

⁵⁸ *Прищепя Б. А., Никольченко Ю. М.* Літописний Дорогобуж...; *Щапова Ю. Л.* Стекло Киевской Руси. – С. 91.

⁵⁹ *Щапова Ю. Л.* Стекланне бусы древнего Новгорода. – С. 176.

⁶⁰ *Прищепя Б. А., Никольченко Ю. М.* Літописний Дорогобуж... – С. 93, 94.

⁶¹ *Рожанківський В. Ф.* Українське художнє скло. – С. 25–27.

⁶² *Безбородов М. А.* Стеклоделие в Древней Руси. – С. 103.

⁶³ *Щапова Ю. Л.* Очерки истории древнего стеклоделия. – М., 1983. – С. 176, 177.

⁶⁴ Там само.

⁶⁵ *Сагайдак М. А.* Давньокиївський Поділ. – К., 1991. – С. 124.

⁶⁶ *Ивакин Г. Ю., Степаненко Л. Я.* Раскопки в северо-западной части Подола в 1980–1982 гг. // *Археологические исследования Киева в 1978–1983 гг.* – К., 1985. – С. 93.

⁶⁷ *Щапова Ю. Л.* Мастерская стеклодела в Любече // *Славяне и Русь.* – М., 1988. – С. 230–238; *Пекарская Л. В., Зоценко В. И.* Археологические исследования древнерусского Вышгорода в 1979–1981 гг. // *Археологические исследования Киева 1978–1983 гг.* – К., 1985. – С. 131.

⁶⁸ *Щапова Ю. Л.* Стекло Киевской Руси. – С. 82–120.

⁶⁹ *Прищепя Б. А., Никольченко Ю. М.* Літописний Дорогобуж... – С. 95.

⁷⁰ *Петрашенко В. О.* Древнерусское село... – С. 103–106.

⁷¹ Там само. – С. 105.

⁷² *Шекун О. В., Веремейчик О. М.* Давньоруське поселення Ліскове. – Чернівці, 1999. – С. 58–60.

⁷³ *Дьяченко А. Г., Лапчинская Л. В., Щапова Ю. Л.* О химическом составе и происхождении стеклянных браслетов Донецкого городища // *На юго-востоке Древней Руси.* – Воронеж, 1996. – С. 67, 68.

⁷⁴ Там само. – С. 68; *Щапова Ю. Л.* Мастерская стеклодела в древнем Любече. – С. 235.

⁷⁵ *Рыбаков Б. А.* Русские земли по карте Идриси 1154 г. // *КСИИМК.* – М., 1952. – Вып. 43. – С. 32; *Седов В. В.* Славяне Верхнего Поднепровья и Подвинья. – М., 1970. – С. 115–120.

⁷⁶ *Рыбаков Б. А.* Геродотова Скифия. – М., 1979. – С. 119.

⁷⁷ *Веремейчик О. М.* Предметы южного импорта на сельских поселениях междуречья низовий Десны и Днепра // *Сугдейский сборник.* – К.; Судак, 2004. – С. 400, 401.

⁷⁸ *Щапова Ю. Л.* Стекло Киевской Руси. – С. 104; *Древняя Русь. Быт и культура* 1997. – С. 80.

⁷⁹ *Калюк А. П.* Об экспорте стеклоделательного ремесла из киевской земли в середине второй половины XII в. // *Чернигов и его округа в IX–XIII вв.* – К., 1988. – С. 90

⁸⁰ *Козловський А. О.* Історико-культурний розвиток... – С. 72.

⁸¹ *Зоценко В. М., Брайчевська О. А.* Ремісничі осередки...; *Ивакин Г. Ю., Степаненко Л. Я.* Раскопки в северо-западной части Подола... – С. 92.

⁸² *Сагайдак М., Хомайка Н.* Звіт про розкопки...

⁸³ *Ивакин Г. Ю., Степаненко Л. Я.* Раскопки в северо-западной части Подола... – С. 95. – Илюстр. 16; С. 101.

⁸⁴ *Свешников И. К.* Древнерусский город Звенигород... – С. 54.

⁸⁵ Там само.

⁸⁶ *Грушевський М.* Звенигород галицький // *ЗНТШ.* – 1899. – Т. 31. – С. 23–28. – Табл. II, 24.

- ⁸⁷ *Свешников И. К.* Древнерусский город Звенигород... – С. 55.
- ⁸⁸ *Козловський А. О.* Історико-культурний розвиток... – С. 107–113.
- ⁸⁹ Там само. – С. 74.
- ⁹⁰ *Щапова Ю. Л.* Художественное стекло Древней Руси // Древнерусское искусство. – М., 1972. – С. 352.
- ⁹¹ *Свешников И. К.* Древнерусский город Звенигород... – С. 50, 55.
- ⁹² *Прищепя Б. А., Никольченко Ю. М.* Літописний Дорогобуж...; *Шекун О. В., Веремейчик О. М.* Давньоруське поселення Ліскове; *Козловський А. О.* Історико-культурний розвиток... – С. 72–76.
- ⁹³ *Щапова Ю. Л.* Стекло Киевской Руси. – С. 52; *Щапова Ю. Л.* Художественное стекло Древней Руси. – С. 350.
- ⁹⁴ *Сагайдак М.* Давньокиївський Поділ... – С. 106, 107.
- ⁹⁵ *Пекарская Л. В., Зоценко В. И.* Археологические исследования...
- ⁹⁶ *Рожанківський В. Ф.* Українське художнє скло. – С. 23.
- ⁹⁷ *Ханенко Б., Ханенко В.* Древности Приднепровья. Эпоха славянская (VI–XIII вв.). – К., 1902. – Вып. V. – С. 58.
- ⁹⁸ *Свешников И. К.* Древнерусский город Звенигород... – С. 52–54.
- ⁹⁹ *Моця А. П., Халиков А. Х.* Булгар – Киев... – С. 80–86.
- ¹⁰⁰ *Сагайдак М. А.* Давньокиївський Поділ. – С. 86.
- ¹⁰¹ *Щапова Ю. Л.* Художественное стекло Древней Руси. – С. 352–353.
- ¹⁰² *Сагайдак М. А.* Давньокиївський Поділ. – С. 87.
- ¹⁰³ *Щапова Ю. Л.* Стекло Киевской Руси. – С. 53; *Никольская Т. Н.* Городище Слободка XII–XIII вв. – М., 1987. – Илюстр. 73, 9, 11; 74, 6.
- ¹⁰⁴ *Мезенцева Г. Г.* Древньоруське місто Родень. Князя гора. – К., 1968. – С. 113. – Табл. XXVII, 2.
- ¹⁰⁵ *Пастернак Я.* Старий Галич. Археологічно-історичні досліді у 1850–1942 рр. – Краків ; Л., 1944. – С. 139, 140. – Рис. 48.
- ¹⁰⁶ Там само. – С. 25, 26.
- ¹⁰⁷ Там само.
- ¹⁰⁸ *Козловський А. О.* Історико-культурний розвиток... – С. 72–76.
- ¹⁰⁹ *Івакін Г. Ю.* Нова знахідка візантійського скла у Києві // Археологія. – 1991. – № 2. – С. 142–145.
- ¹¹⁰ Дэкаратына-прыкладное мастацтва Беларусі XII–XVIII старогоддзяў. – Мінськ, 1984. – С. 105.
- ¹¹¹ *Ettinghausen R., Grabar O., Varilun Jenrins-Madina.* Sztuka i architektura islamu... – S. 204–208.
- ¹¹² *Шекун О. В., Веремейчик О. М.* Давньоруське поселення Ліскове. – С. 60.
- ¹¹³ *Ettinghausen R., Grabar O., Varilun Jenrins-Madina.* Sztuka i architektura islamu... – S. 208.
- ¹¹⁴ *Каргер М. К.* Древний Киев. Очерки по истории материальной культуры древнерусского города. – М. ; Ленинград, 1958. – Т. 1. – С. 411.
- ¹¹⁵ *Гончаров В.* Древний Галич // Вісник АН УРСР. – К., 1956. – № 1 (240). – С. 66.

ТКАЦТВО, ВИШИВКА

¹ ПВЛ. – М.; Ленинград, 1950. – Ч. 1. – С. 37.

² *Казаков А. Л., Черненко Е. Е.* Черниговский детинец IX–XIII вв. в свете новых археологических материалов [Электронный ресурс] // Интернетвидання

“MUSEUM”. – Режим доступу: http://www.formuseum.info/2007/12/15/kazakov_al_chernenko_ee_chernigovskijj_detinac_kh_kh_vv_v_sвете_novykh_arkheologicheskikh_materialov.html; *Крупа Т.* Ткацкий комплекс из Чернигова древнерусского времени [Электронный ресурс] // Офіційний сайт журналу “Музеї України”. – Режим доступу: <http://www.museum-ukraine.org.ua/index.php?go=News&in=view&id=3057>.

³ Там само.

⁴ ПВЛ. – С. 25; *Срезневский И. И.* Материалы для словаря древнерусского языка. – М., 1958. – Т. 3. – С. 1475.

⁵ Слово Даниила Заточника по редакциям XX и конца XIII вв. – М., 1932. – С. 60.

⁶ *Срезневский И. И.* Материалы для словаря... – Т. 3. – С. 275.

⁷ Там само. – С. 1046.

⁸ Там само. – С. 615.

⁹ Киево-Печерський патерик / Проф. Д. Абрамович. Києво-Печерський патерик: [репринтне видання]. – К., 1991. – С. 46.

¹⁰ Древнерусские княжеские уставы XI–XV вв. – М., 1978. – С. 89.

¹¹ *Срезневский И. И.* Материалы для словаря... – Т. 3. – С. 1475.

¹² *Левашова В. П.* Об одежде сельского населения Древней Руси // ТГИМ. – 1959. – Вып. 40. – С. 112–119.

¹³ *Якубовський В. І.* Давньоруський скарб із с. Городище Хмельницької області // Археологія. – 1975. – № 16. – С. 87–104; *Брайчевская Е. А.* О содержании изображений на браслете из клада у с. Городище Хмельницкой области // СА. – 1988. – № 2. – С. 119–124.

¹⁴ *Рыбаков Б. А.* Русалии и бог Симарг-Переплут // СА. – 1967. – № 2. – С. 91–116.

¹⁵ *Брайчевская Е. А., Колединский Л. В.* Древнерусская мужская свита (уникальная находка XII–XIII вв. из Витебска) // Матэрыялы па археологіі Беларусі. – Мінск, 2001. – № 3. – С. 265–267.

¹⁶ Там само. – С. 267.

¹⁷ *Левинсон-Нечаева М. И.* Ткачество // Очерки по истории древнерусской деревни X–XIII вв. / ТГИМ. – 1959. – Вып. 33. – С. 12–18.

¹⁸ ПВЛ. – С. 25.

¹⁹ Там само. – С. 34.

²⁰ Там само. – С. 48.

²¹ Там само. – С. 130.

²² ПСРЛ. – М., 1962. – Т. 1. – Стб. 370.

²³ Летописец Переяславля Суздальского. – М., 1957.

²⁴ *Фехнер М. В.* Изделия шелкоткацких мастерских Византии и Древней Руси // СА. – 1977. – № 3. – С. 133.

²⁵ *Фехнер М. В.* Шелковые ткани в средневековой Восточной Европе // СА. – 1982. – № 3. – С. 57–70.

²⁶ Там само.

²⁷ *Клочко Л., Строкова Л.* Тканины в Київській Русі (за матеріалами збірки Національного музею історії України) // ПУ. – 2006. – № 3. – С. 12–17.

²⁸ *Фехнер М. В.* Шелковые ткани ... – С. 62, 63.

²⁹ *Шеляпина Н. С.* Археологические исследования в Успенском соборе // Музеи Московского Кремля: Материалы и исследования – М., 1973. – Вып. 1. – С. 63.

³⁰ *Каргер Н. М.* Археологические исследования древнего Киева. – К., 1950. – Рис. 95–98.

- ³¹ *Брайчевская Е. А.* О содержании изображений... – С. 185–193.
- ³² ПСРЛ. – М., 1962. – Т. 2. – Стб. 522.
- ³³ Там само. – Т. 1. – Стб. 591.
- ³⁴ Слово о полку Игореве. – М.; Ленинград, 1950.
- ³⁵ *Фехнер М. В.* Изделия шелкоткацких мастерских... – С. 130–132.
- ³⁶ *Чекалова А. А.* Быт и нравы // Культура Византии (вторая половина XI–XII вв.). – М., 1988. – С. 571–616.
- ³⁷ *Брайчевська О. А.* Давньоруський чоловічий костюм X–XIII ст. (за археологічними, писемними та образотворчими джерелами): Дис. ... канд. іст. наук. – К., 1992.
- ³⁸ *Фехнер М. В.* Шелковые ткани... – С. 67.
- ³⁹ Там само. – С. 68.
- ⁴⁰ Там само.
- ⁴¹ *Фехнер М. В.* Изделия шелкоткацких мастерских... – С. 135. – Рис. 2.
- ⁴² *Geijer A.* Die Textilfunde aus den Grabern. – Uppsala, 1938. – S. 91.
- ⁴³ *Клочко Л., Строчкова Л.* Тканини в Київській Русі... – С. 17. – Рис. 7, 8.
- ⁴⁴ *Беляшевский Н. Ф.* Клады великокняжеской эпохи, найденные в Киеве // Киевская старина. – 1888. – Т. 22. – С. 138.
- ⁴⁵ *Орлов Р. С.* Давньоруська вишивка XII ст. // Археологія. – 1973. – № 12. – С. 41–50; *Орлов Р. С.* Прикладне мистецтво: церковне і народне // ІУК: У 6 т. – К., 2001. – Т. 1. – С. 964.
- ⁴⁶ *Рыбаков Б. А.* Язычество Древней Руси. – М., 1987. – Рис. 136, б.
- ⁴⁷ *Татищев В. Н.* История Российская. – М.; Ленинград, 1963. – Т. 2. – С. 95.
- ⁴⁸ Там само. – Т. 3. – С. 166.
- ⁴⁹ *Новицька М. О.* Гаптування в Київській Русі // Археологія. – 1965. – Т. 18. – С. 24.
- ⁵⁰ Там само. – С. 36; *Новицкая М.* Золотная вышивка Киевской Руси // *Bysantinoslavica*. – 1972. – Вып. 33. – С. 44.
- ⁵¹ ПСРЛ. – Т. 1. – Стб. 495.
- ⁵² Там само. – Стб. 814.
- ⁵³ *Новицька М. О.* Гаптування в Київській Русі. – С. 24–38; *Новицька М. О.* Давньоруське гаптування з фігурними зображеннями // Археологія. – 1970. – Т. 24. – С. 88–99; *Новицкая М. О.* Золотая вышивка... – С. 42–50. – Табл. I–IX.
- ⁵⁴ *Новицька М. О.* Гаптування в Київській Русі. – С. 27.
- ⁵⁵ *Пастернак Я. І.* Старий Галич. – Краків; Л., 1944. – Табл. 1. – Рис. 45.
- ⁵⁶ АЛЮР. – С.Пб., 1903. – Табл. XVI, 1.
- ⁵⁷ *Новицька М. О.* Гаптування в Київській Русі. – С. 30, 31.
- ⁵⁸ *Якунина Л. И.* Фрагменты тканей из Старой Рязани // КСИИМК. – 1947. – Вып. 21. – Рис. 36, 3.
- ⁵⁹ *Фехнер М. В.* Древнерусское золотное шитье X–XIII вв. в собрании Государственного исторического музея // Средневековые древности Восточной Европы: ТГИМ. – 1993. – Вып. 82. – Кат. № 32.
- ⁶⁰ *Новицька М. О.* Гаптування в Київській Русі. – С. 31, 33. – Табл. I, 5, 6.
- ⁶¹ *Беляшевский Н. Ф.* Ценный клад великокняжеской эпохи (Михайловский монастырь) // АЛЮР. – С.Пб., 1903. – Табл. XVI, 1.
- ⁶² *Пастернак Я. І.* Коротка археологія західних українських земель. – Л., 1932. – С. 63; *Новицька М. О.* Гаптування в Київській Русі. – С. 32.
- ⁶³ *Монгайт А. Л.* Раскопки Старой Рязани // По следам древних культур. Древняя Русь. – М., 1953. – С. 314.

- ⁶⁴ *Сабурова М. А.* Стоячие воротники и “ожерелки в древнерусской одежде” // Средневековая Русь. – М., 1976. – С. 228.
- ⁶⁵ *Фехнер М. В.* Древнерусское золотное шитье... – Кат. № 39. – С. 11.
- ⁶⁶ *Хвойко В. В.* Раскопки в Белгороде: Рукописи // НА ІА НАНУ. – Ф. 2. , № 2, 84, с. 2.
- ⁶⁷ Там само.
- ⁶⁸ Записки Русского Археологического общества. Новая серия. – С.Пб., 1901. – Т. 12. – С. 11.
- ⁶⁹ *Новицька М. О.* Гаптування в Київській Русі. – С. 35.
- ⁷⁰ *Игнашина Е. В.* Древнерусское лицевое и орнаментальное шитье в собрании Новгородского музея: Каталог. – Новгород, 2003. – С. 78.
- ⁷¹ Літопис Руський. – К., 1989. – С. 205.
- ⁷² Там само. – С. 447.
- ⁷³ *Мовчанівський Ф. М.* Щоденник // НА ІА НАНУ. – Ф. 20, № 73, с. 66.
- ⁷⁴ *Зацепіна Г. Н.* Звіт про проведені роботи у 1936 р. в Київській Софії // НА ІА НАНУ. – Ф. 20, № 71-а, с. 11–13.
- ⁷⁵ *Новицька М. О.* Давньоруське гаптування... – С. 88–98.
- ⁷⁶ Там само.
- ⁷⁷ ДІМ (№ 55115 /РБ–1674).
- ⁷⁸ Средневековое лицевое шитье: Византия, Балканы, Русь: Каталог выставки / Авт.-сост. Н. Маясова. – М., 1991. – С. 9, 22, 23; *Свирин А. Н.* Древнерусское шитье. – М., 1963. – С. 25, 27.
- ⁷⁹ *Новицкая М. А.* Золотая вышивка... – С. 49.
- ⁸⁰ *Игнашина Е. В.* Древнерусское лицевое и орнаментальное шитье...
- ⁸¹ Киево-Печерський патерик. – С. 136.
- ⁸² ПВЛ. – С. 25.
- ⁸³ Киево-Печерський патерик. – С. 136, 185.
- ⁸⁴ *Брайчевська О. А.* Давньоруський чоловічий костюм... – С. 45.
- ⁸⁵ ПВЛ. – С. 27.
- ⁸⁶ ПСРЛ. – Т. 2. – Стб. 814, 914.
- ⁸⁷ *Geijer A.* Die Textilfunde aus den Graben. – Birka: III. – Uppsala, 1938; *Müller-Christensen S.* Liturgische Gewänder mit dem Name des heiligen Ulrich. Jubiläumsschrift Augusta 955–1955. – Augsburg, 1955. – S. 52–70.
- ⁸⁸ Цит. за: *Калайдович К.* Памятники российской словесности. – М., 1821. – С. 118.
- ⁸⁹ *Каргер М. К.* Древний Киев. – М.; Ленинград, 1958. – Т. 1. – С. 134–229; *Самоквасов Д. Я.* Могилы русской земли. – М., 1908; *Бліфельд Д. І.* Давньоруські пам'ятки Шестовиці. – К., 1977.
- ⁹⁰ *Антонович В. Б.* Раскопки в стране древлян // МАР. – 1883. – № 11. – С. 78.
- ⁹¹ *Рыбаков Б. А.* Русалии и бог Симаргл-Переплут. – С. 91–116.
- ⁹² *Рыбаков Б. А.* Русское прикладное искусство X–XIII вв. – Ленинград, 1971. – С. 112, 113.
- ⁹³ *Вздорнов Г. И.* Рисунки на полях Типографского устава // Древнерусское искусство. Рукописная книга. – М., 1972. – С. 70–80.
- ⁹⁴ *Каргер М. К.* Древнерусский город Изяславль в свете археологических исследований 1957–1964 гг. – М., 1965. – С. 39–41.
- ⁹⁵ *Брайчевская Е. А.* О содержании изображений... – С. 185–193.
- ⁹⁶ Див.: *Ковалевский А. П.* Книга Ахмеда ибн-Фадлана о его путешествии на Волгу в 921–922 гг. – Х., 1956. – С. 141.
- ⁹⁷ Цит. за: *Срезневский И. И.* Материалы для словаря ... – М., 1953. – Т. 2. – Стб. 1246.

- ⁹⁸ Слово о полку Игореве. – С. 13.
- ⁹⁹ *Арциховский А. В., Борковский В. И.* Новгородские грамоты на бересте (из раскопок 1955 г.). – М., 1958. – С. 19.
- ¹¹⁰ ПСРЛ. – Т. 2. – Стб. 814.
- ¹⁰¹ *Кондаков Н. П.* Изображение русской княжеской семьи в миниатюрах XI в. – С.Пб., 1906. – С. 42.
- ¹⁰² Про це див.: *Арциховский А. В., Янин В. А.* Новгородские грамоты на бересте (из раскопок 1962–1976 гг.). – М., 1978. – С. 108.
- ¹⁰³ Про це див.: *Арциховский А. В., Борковский В. И.* Новгородские грамоты на бересте (из раскопок 1955 г.). – С. 17–19.
- ¹⁰⁴ Києво-Печерський патерик. – С. 46.
- ¹⁰⁵ ПВЛ. – С. 95, 100, 126; ПСРЛ. – Т. 2. – Стб. 351–464.
- ¹⁰⁶ ПСРЛ. – Т. 2. – Стб. 591.
- ¹⁰⁷ Грамоты Великого Новгорода и Пскова. – М.; Ленинград, 1949. – С. 55.
- ¹⁰⁸ Києво-Печерський патерик. – С. 136.
- ¹⁰⁹ *Срезневский И. И.* Материалы для словаря ... – М., 1953. – Т. 1. – Стб. 307.
- ¹¹⁰ *Каргер М. К.* Княжеское погребение XI в. в Десятиной церкви // КСИ-ИМК. – 1940. – С. 12–20.
- ¹¹¹ ПВЛ. – Ч. 1. – С. 75.
- ¹¹² ПСРЛ. – Т. 2. – Стб. 914.
- ¹¹³ *Моця А. П.* Погребальные памятники южнорусских земель в IX–XIII вв. – К., 1990. – С. 51.
- ¹¹⁴ ПСРЛ. – Т. 2. – Стб. 814.
- ¹¹⁵ Слово Даниила Заточника ... – С. 60.
- ¹¹⁶ *Свешников И. К., Брайчевська О. А.* Шкіряне взуття із Звенигорода Галицького // Археологія. – 1990. – Вип. 3. – С. 122–129.
- ¹¹⁷ Див.: *Абрамович Д. И.* Життя святих мучеников Бориса и Глеба и службы им. – Пг, 1916. – С. 56.
- ¹¹⁸ ПСРЛ. – Т. 2. – Стб. 464.
- ¹¹⁹ *Брайчевська О. А.* Вироби дрібної пластики, монети і актові печатки як джерело для вивчення чоловічих головних уборів давньоруського часу // Старожитності Південної Русі. Матеріали історико-археологічного семінару “Чернігів і його округа в IX–XIII ст.”. Чернігів, 15 травня 1990 р. – Чернігів, 1993. – С. 112–117. – Рис. 2.
- ¹²⁰ *Ковалевский А. П.* Книга Ахмеда ибн-Фадлана о его путешествии ... – С. 141.
- ¹²¹ *Лысенко П. Ф.* Берестье. – Минск, 1985. – С. 374.
- ¹²² Києво-Печерський патерик. – С. 37.
- ¹²³ *Срезневский И. И.* Материалы для словаря ... – М., 1833. – Т. 1. – Ч. 2. – С. 1248.
- ¹²⁴ ПВЛ. – С. 41.
- ¹²⁵ Там само.
- ¹²⁶ ПСРЛ. – Т. 2. – Стб. 352, 733.
- ¹²⁷ *Якубовський В. І.* Давньоруський скарб із с. Городище ... – С. 87–104.
- ¹²⁸ *Лев Диакон.* История. – М., 1988. – С. 82.
- ¹²⁹ *Боровський Я. Є., Архипова Є. І.* Дослідження міста Ярослава 1984–1989 рр. // Стародавній Київ. – К., 1993. – С. 207, 208.
- ¹³⁰ *Срезневский И. И.* Материалы для словаря ... – Т. 3. – Стб. 192.
- ¹³¹ Києво-Печерський патерик. – С. 49.

МИСТЕЦТВО РУСИ-УКРАЇНИ ПЕРІОДУ УДІЛЬНИХ КНЯЗІВСТВ (друга половина XIII – перша половина XVI ст.)

МІСТОБУДУВАННЯ ТА АРХІТЕКТУРА

- ¹ Баладыженко К. Иллюстрированная история Галичины в кратких очерках. – Пг., 1915. – С. 32.
- ² Цит. за: Грушевський М. Ілюстрована історія України / Репринтне відтворення видання 1913 р. – К., 1990. – С. 140.
- ³ Яворницький Д. Історія запорізьких козаків: У 3 т. – Л., 1990. – Т. 1. – С. 13.
- ⁴ Абрамаускас С. Развитие каменного строительства в Литве в XIII–XVI вв: Автореф. ... дис. канд. архитектуры. – Каунас, 1965. – С. 7.
- ⁵ Логвин Г. Н. Украинское искусство. 1240–1540: Дис. ... д-ра искусствоведения. – К., 1969. – С. 395.
- ⁶ Алферова Г. Кормчая книга и Закон // Художник. – 1971. – № 7. – С. 39–41.
- ⁷ Грушка Э. Развитие градостроительства. – Братислава, 1968. – С. 140.
- ⁸ Пашуто В. Т., Флоря Б. Н., Хорошкевич А. Л. Древнерусское население и исторические судьбы восточного славянства. – М., 1982. – С. 93.
- ⁹ Ивакин Г. Ю. Киев в XIII–XV веках. – К., 1982. – С. 61.
- ¹⁰ Красовский И. С. Некоторые особенности градостроительной структуры Киева середины XII века // Архитектурное наследие. – М., 1976. – Вып. 25. – С. 13–15.
- ¹¹ Щербаківський Д. Реліквії старого київського самоврядування // Київ та його околиця в історії і пам'ятках. – К., 1926. – С. 221.
- ¹² Ивакин Г. Ю. Киев в XIII–XV веках. – С. 70, 71.
- ¹³ История Киева: В 3 т. – К., 1982. – Т. 1. – Кн. 4. – С. 224.
- ¹⁴ Ернст Ф. Київська архітектура XVII сторіччя // Київ та його околиця в історії і пам'ятках. – С. 163–165.
- ¹⁵ Колосок Б. В. Луцькі Верхній та Окольний замки // Дослідження зі слов'яно-руської археології. – К., 1976. – С. 217–226.
- ¹⁶ В описі Луцького замку згадано два мости: “один на самому Стирі, а інший на Глушці” (див.: Памятники, изданные Временною комиссиею для разбора древних актов, высочайше утвержденной при Киевском военном, Подольском и Волынском генерал-губернаторе. – К., 1859. – Т. IV. – Отд. 2. – С. 119).
- ¹⁷ Мердер А. И. Древности Луцка и его прошлое. – К., 1910. – С. 10.
- ¹⁸ Логвин Г. Луцкий замок // Культура и искусство Древней Руси. – Ленинград, 1967. – С. 106.
- ¹⁹ Памятники, изданные Временною комиссиею для разбора древних актов... – Т. IV. – Отд. 2. – С. 119.
- ²⁰ Там само.
- ²¹ Під час археологічних досліджень було встановлено, що кам'яний Високий замок збудовано в кінці XIII – на початку XIV ст. (див.: Багрий Р. С., Могитич И. Р., Ратич А. А., Свешников И. К. Раскопки во Львове. Археологические открытия 1975 г. – М., 1976. – С. 297–299).
- ²² Трегубова Т. А. Планировка средневекового Львова // Строительство и архитектура. – 1969. – № 6. – С. 17–19.

²³ Фламандський лан, або хелмінська волюка, становив 30 моргів, або 90 квадратних шнурів. 1 шнур = 10 прутів = 75 ліктів (до 0,576 м кожний). У метричних одиницях довжина шнура становила 43,2 м, прута – 4,32 м, площа лана дорівнювала приблизно 17 га, морга – 1,7 га. Окрім квадратних шнурів, при розплануванні міст із видовженими ринковими площами застосовували також вертелі – (45 × 225) ліктів, які входили до системи франконського лана (див.: *Кравцов С.* Принципи регулярного містобудування Галичини XIV–XVII ст. // *ВІУ.* – Л., 2007. – Чис. 17. – С. 134. – Рис. 14, 22, 23).

²⁴ *Трегубова Т. О.* Нове про архітектуру середньовічного житла на площі Ринок у Львові // *Українське мистецтвознавство.* – К., 1969. – Вип. III. – С. 150–157.

²⁵ *Zubrzycki D.* Kronika miasta Lwówa. – Lwów, 1844. – S. 73, 108, 124.

²⁶ Ці відомості навів *О. Кутувий* [див.: *Историко-архитектурные предпроектные исследования к опорным планам городов Украинской ССР. Научные рекомендации к опорному плану г. Виноградово [Закарпатской обл.].* – К., 1981 (рукопис зберігається в ДНАББ імені В. Г. Заболотного, шифр 72 НТЗ – 2447, інв. № 241645)].

²⁷ *Пламеницька Є., Винокур І., Хотюн Г., Медведовський І.* Кам'янець-Подільський. Историко-архітектурний нарис. – К., 1968. – С. 18.

²⁸ Там само. – С. 72.

²⁹ Там само. – С. 19.

³⁰ *Вуйцик В. С.* Львівський історико-архітектурний заповідник. – Л., 1979. – С. 10.

³¹ *Колосок Б.* Луцькі Верхній та Окольний замки. – С. 221, 222.

³² *Годованюк Е.* Надвратные башни городских укреплений Острога и Дубно // *Строительство и архитектура.* – 1969. – № 5. – С. 36.

³³ Про це див.: *Алферова Г. В., Харламов В. А.* Киев во второй половине XVII века. Историко-архитектурный очерк. – К., 1982.

³⁴ АЮЗР. – К., 1890. – Т. 1. – Ч. 7. – С. 76–184; 587–628; Памятники, изданные Временною комиссиею для разбора древних актов... – Т. IV. – Отд. 2. – С. 1–232.

³⁵ *Вуйцик В. С.* Львівський історико-архітектурний заповідник. – С. 9.

³⁶ *Ратпопорт П.* Волынские башни // *МИА.* – Ленинград, 1953. – Вып. 31. – С. 203–223.

³⁷ Нариси історії архітектури Української РСР. Дожовтневий період. – К., 1957. – С. 57.

³⁸ ІУМ: У 6 т. – К., 1966. – Т. 1. – С. 222.

³⁹ *Могитич І.* Оборонні вежі Галицької і Волинської земель XI – початку XVI ст. // *ВІУ.* – Л., 2000. – Чис. 11. – С. 3–14.

⁴⁰ ІУК: У 5 т. – К., 2001. – Т. 2. – С. 262.

⁴¹ Всеобщая история архитектуры: В 12 т. – М., 1968. – Т. 6. – С. 458.

⁴² *Guerquin B.* Zamki w Polsce. – Warszawa, 1971. – S. 222.

⁴³ *Годованюк О.* Пам'ятки будівельної діяльності князів Острозьких в Острозі // *Острозька давнина. Дослідження і матеріали.* – Л., 1995. – Вип. 1. – С. 43.

⁴⁴ *Rappoport P.* Karpataljai közepkor várak // *Különlenyomat az archaleologiat értesítő 92. Ertelyam 1965. Evi 1.* – Budapest, 1965. – S. 64.

⁴⁵ Історія української архітектури. – К., 2003. – С. 127.

⁴⁶ *Guerquin B.* Zamki w Polsce. – S. 146, 173, 230.

⁴⁷ *Косточкин В.* Крепостное зодчество Древней Руси. – М., 1970. – С. 13.

⁴⁸ Нариси історії архітектури Української РСР. Дожовтневий період. – С. 72.

⁴⁹ ІУМ: У 6 т. – К., 1967. – Т. 2. – С. 31.

- ⁵⁰ *Сова П.* Архітектурні пам'ятники Закарпаття. – Ужгород, 1957. – С. 13.
- ⁵¹ ПСРЛ. – М., 1962. – Т. 2. – Стб. 849.
- ⁵² Див.: *Колосок Б. В.* Православні святині Луцька. – К., 2003. – С. 33. – Рис. 10, 11.
- ⁵³ Нариси історії архітектури Української РСР. Дожовтневий період. – С. 69.
- ⁵⁴ *Пламеницька Є.* Про час заснування Кам'янець-Подільської фортеці // Слов'яно-руські старожитності. – К., 1969. – С. 137.
- ⁵⁵ Там само. – С. 144.
- ⁵⁶ ІУМ. – Т. 2. – С. 29.
- ⁵⁷ АЮЗР. – К. 1887. – Т. 1. – Ч. 7. – С. 76–184; 587–628; Памятники, изданные Временною комиссией для разбора древних актов... – Т. IV. – Отд. 2. – С. 1–232.
- ⁵⁸ АЮЗР. – Т. 1. – Ч. 7. – С. 106.
- ⁵⁹ Там само.
- ⁶⁰ Там само.
- ⁶¹ Там само.
- ⁶² Там само.
- ⁶³ Там само. – С. 107.
- ⁶⁴ Там само.
- ⁶⁵ *Кучера М. П.* До питання про традиції оборонного будівництва Київської Русі в дерев'яній архітектурі XV–XVII ст. // Середні віки на Україні. – К., 1973. – Вип. 2. – С. 127–131.
- ⁶⁶ *Годованюк О.* З досліджень Дерманського архітектурного комплексу // Українське мистецтвознавство. – К., 1974. – Вип. 6. – С. 196.
- ⁶⁷ *Логвин Г. Н.* Архітектурний комплекс у Зимно // Архітектурні пам'ятники. – К., 1950. – С. 90.
- ⁶⁸ Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР: В 4 т. – К., 1985. – Т. 3. – С. 173.
- ⁶⁹ *Годованюк Е. М.* Замок в Остроге. Историко-архитектурное исследование: Дис. ... канд. архитектуры / Рукопись. – К., 1972. – С. 85.
- ⁷⁰ Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР: В 4 т. – К., 1986. – Т. 4. – С. 56.
- ⁷¹ *Пламеницька О.* Початок мурованого оборонного будівництва на Поділлі // Архітектурна спадщина України. – К., 1994. – Вип. 1. – С. 53, 54.
- ⁷² ІУМ: У 6 т. – Т. 2. – С. 46.
- ⁷³ Нариси історії архітектури Української РСР. Дожовтневий період. – С. 80.
- ⁷⁴ Пам'ятки архітектури та містобудування України. Довідник Державного реєстру національного культурного надбання. – К., 2007. – С. 193.
- ⁷⁵ *Логвин Г. Н.* Початковий період давньоруської архітектури // Мистецтво і сучасність. – К., 1980. – С. 112.
- ⁷⁶ Нариси історії архітектури Української РСР. Дожовтневий період. – С. 219. – Табл. № 8.
- ⁷⁷ *Завада В. Т.* Особенности памятников деревянной архитектуры XVI–XVII ст. на территории Волынской области. Памятники архитектуры Украинской (Новые исследования) // Материалы к Своду памятников истории и культуры народов СССР по Украинской ССР. – К., 1986. – С. 147. – Рис. 1.
- ⁷⁸ Нариси історії архітектури Української РСР. Дожовтневий період. – С. 208. – Рис. 301.
- ⁷⁹ ІУМ: У 6 т. – Т. 2. – С. 190.
- ⁸⁰ *Юрченко П. Г.* Дерев'яна архітектура України. – К., 1970. – С. 46, 47.

- ⁸¹ *Островский Г. С.* Львов. Художественные памятники. – Ленинград; М., 1965. – С. 16.
- ⁸² *Диба Ю., Петрик В.* До проблеми графічної реконструкції церкви Пророка Іллі у княжому Галичі // ВІУ. – 1999. – Чис. 20. – С. 16.
- ⁸³ Історія української архітектури. – С. 102.
- ⁸⁴ *Могитич І.* Археологічно відкриті дерев'яні церкви Галичини і Волині Х–ХІV ст. // ВІУ. – Л., 1999. – Чис. 10. – С. 7.
- ⁸⁵ Нариси історії архітектури Української РСР. Дожовтневий період. – С. 60.
- ⁸⁶ ІУМ: У 6 т. – Т. 2. – С. 229.
- ⁸⁷ *Ричков П. А., Луц В. Д.* Сакральне мистецтво Володимира-Волинського. – К., 2004. – С. 76.
- ⁸⁸ ЦГИА РФ, колекція № 1488, оп. 1, эд. хр. 622, л. 1.
- ⁸⁹ *Годованюк Е.* Два храма на Волині ХV ст. // Архитектурное наследство. – М., 1979. – № 27. – С. 87.
- ⁹⁰ *Годованюк О.* Дослідження маловідомого архітектурного комплексу // Мистецтво і сучасність. – К., 1980. – С. 194.
- ⁹¹ *Колосок Б. В.* Православні святині Луцька. – С. 162.
- ⁹² ІУМ: У 6 т. – Т. 2. – С. 26.
- ⁹³ Там само.
- ⁹⁴ Пам'ятки архітектури та містобудування України. Довідник Державного реєстру національного культурного надбання. – К., 2007. – С. 125.
- ⁹⁵ Там само. – С. 175.
- ⁹⁶ Нариси історії архітектури Української РСР. Дожовтневий період. – С. 81.
- ⁹⁷ *Могитич І.* Сторінки архітектури Галичини і Волині ХІІ–ХІV ст. // ВІУ. – Л., 1997. – Чис. 8. – С. 13–16.
- ⁹⁸ *Халтахчян О.* Сооружения армянской колонии во Львове в ХІІ – начале ХХ вв. // Архитектурное наследство. – М., 1979. – № 27. – С. 63–69.
- ⁹⁹ Там само.
- ¹⁰⁰ *Могитич І.* Сторінки архітектури Галичини і Волині ХІІ–ХІV ст. – С. 9–11.
- ¹⁰¹ Słownik Geograficzny królestwa Polskiego i innych krajów Słowiańskich. – Warszawa, 1886. – Т. 7. – S. 527.
- ¹⁰² Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР. – К., 1985. – Т. 2. – С. 176.
- ¹⁰³ *Островский Г. С.* Львов. Художественные памятники. – С. 30.
- ¹⁰⁴ Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР. – Т. 3. – С. 162.
- ¹⁰⁵ *Могитич І.* Сторінки архітектури Галичини і Волині ХІІ–ХІV ст. – С. 16–18.
- ¹⁰⁶ *Ходорковський Ю.* Архітектурна спадщина єврейських громад Західної України // Архітектурна спадщина України. – К., 1995. – Вип. 2. – С. 51–61.
- ¹⁰⁷ Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР. – Т. 4. – С. 199.
- ¹⁰⁸ Історія української архітектури. – С. 388, 389.
- ¹⁰⁹ “Inwentarz Maietnoszcij Podolskich... spisane Ano 1615” (зберігається у відділі рукописів в ЛННБ імені Василя Стефаника, ф. Радзимицьких, № 39, sugn. 1, арк. 1–151).
- ¹¹⁰ *Трегубова Т.* Нове про архітектуру саденьовічного житла на площі Ринок у Львові // Українське мистецтвознавство. – К., 1969. – Вип. 3. – С. 133.
- ¹¹¹ *Нельговський Ю.* Архітектура будинку магістрату в Кам'янці-Подільському // Там само. – С. 160.

СКУЛЬПТУРА ТА АРХІТЕКТУРНИЙ ДЕКОР

¹ ПСРЛ. – М., 1962. – Т. 2. – Стб. 843 (л. 281 об.).

² *Вагнер Г. К.* Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. Юрьев-Польский. – М., 1964. – Табл. VIII, IX.

³ Деякі вчені вважають, що це могли бути стовпці передвітарної огорожі (див.: *Пуцко В.* Літописне оповідання про місто Холм // УІЖ. – 1997. – № 1. – С. 117, 118). Однак холмський уніатський єпископ Яків Суша, який ще їх застав, разом з літописцем стверджує, що вони підтримували склепіння вітара (див.: *Susza J.* Phoenix tertiatu reddivivus. – Zamość, 1685. – S. 47).

⁴ ПСРЛ. – Т. 2. – Стб. 844 (л. 281 об.).

⁵ *Aleksandrowycz W.* Sztuka XIII-wiecznego Chełma. Zasadnicze problemy badawcze // Do piękna nadprzyrodzonego. Sesja naukowa na temat rozwoju sztuki sakralnej od X do XX wieku na terenie dawnych diecezji chełmskich Kościoła rzymskokatolickiego, prawosławnego i grecko-katolickiego. – Chełm, 2003. – Т. 1: Referaty. – S. 57, 58; *Александрович В.* Володимир часів князя Данила Романовича. Вступні нотатки до непоцінованого періоду історії міста // Минуле і сучасне Волині та Полісся. Володимир-Волинський в історії України та Волині: Зб. наук. праць. Матеріали XIV Волинської наук. істор.-краєзн. конф., присвяченої 13-ій річниці Незалежності України та 680-ій річниці надання Володимирові-Волинському Магдебурзького права, м. Володимир-Волинський, 2004 р. – Луцьк, 2004. – С. 3, 4.

⁶ ПСРЛ. – Т. 2. – Стб. 845 (л. 382).

⁷ Там само. – Стб. 845, 846 (л. 281 об.).

⁸ Найдокладніший аналіз відповідної літописної розповіді див.: *Александрович В.* Мистецькі сюжети холмського літопису князя Данила Романовича: нотатки до відчитання, сприйняття та інтерпретації джерела // Український археологічний щорічник. Нова серія. – К., 2009. – Вип. 13–14. – С. 59–68.

⁹ *Вагнер Г. К.* Скульптура Древней Руси. XII век. Владимир, Боголюбово. – М., 1969. – С. 88–94. Прийнята в ранішій літературі інтерпретація голів боголюбської капітелі, як і їхніх відповідників на стінах храмів як богородичних символів, не підтвердилася. Згідно з новішими дослідженнями це мали бути ангели-охоронці храму Небесного Єрусалима, де перебуває Бог (див.: *Лидов А. М.* О символическом замысле скульптурной декорации владимиро-суздальских храмов XII–XIII веков // Древнерусское искусство. Русь. Византия. Балканы. XIII век. – С.Пб., 1997. – С. 172–184.

¹⁰ *Александрович В.* Мистецтво Галицько-Волинської держави. – Л., 1999. – С. 117.

¹¹ *Aleksandrowycz W.* Sztuka XIII-wiecznego Chełma... – S. 56–58; *Александрович В.* Володимир часів князя Данила Романовича... – С. 3, 4.

¹² ПСРЛ. – Т. 2. – Стб. 233 (л. 249 об.).

¹³ *Gurba J.* Kamienna ikonka z wyobrażeniem Chrystusa z Czerminia-Czerwienia // Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. – 1980–1981. – V. 35–36. – P. 2. – S. 25–29.

¹⁴ *Николаева Т. В.* Древнерусская мелкая пластика из камня XI–XV вв. // САИ. – 1983. – Вып. ЕІ-60. – Табл. 39.6.

¹⁵ Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. – М., 1995. – Т. 1: Древнерусское искусство XI – начала XV века. – Кат. № 96.

¹⁶ *Николаева Т. В.* Древнерусская мелкая пластика... – Табл. 63, 3.

¹⁷ Козубська О. Джерела та історіографія руських місій домініканського ордену XIII ст. // Київська старовина. – 2003. – № 3. – С. 122–125.

¹⁸ Opillo B., Marcinkowski W. Lwowska Madonna Jackowa w świetle konserwacji 1997–1998 // Foliae Historiae Artium. – 1999–2000. – Т. 16. – С. 72.

¹⁹ Інтерпретацію запропоновано у виданні: *Александрович В.* Шляхи розвитку портрету в середньовічному українському малярстві // Україна в минулому. – К.; Л., 1993. – Вип. 4. – С. 26. – Прим. 22.

²⁰ *Крвавич Д.* Пам'ятки архітектурно-декоративної скульптури XIV–XV століть на Прикарпатті // ОМ. – 1984. – № 4. – С. 17, 18; *Жишкович В.* Пластика Русі-України. X – перша половина XIV століть. – Л., 1999. – С. 141, 142, 145.

²¹ *Грунєвєг М.* Опис Львова // Жовтень. – 1980. – № 10. – С. 110.

²² Pomniki dziejowe Lwowa z archiwum miasta. – Lwów, 1896. – Т. 2: Księga przychodów i rozchodów miasta 1402–1414 / Wydał A. Czołowski. – S. 19, 69.

²³ Akta grodzkie i ziemskie. – Lwów, 1873. – Т. 4. – С. 106.

²⁴ *Abraham W.* [Komunikat o zapiskach] z najstarszej księgi sądowej arcybiskupstwa lwowskiego // SKHS. – Kraków, 1912. – Т. 8. – Szp. LXII.

²⁵ *Александрович В.* Українське релігійне малярство другої половини XIV – XVI століть: “Зустріч Сходу та Заходу” // Молода нація. – 2001. – Чис. 3: Україна і Польща: сторінки спільної історії (XIV–XVIII ст.). – С. 37.

²⁶ ЦДІАЛ. – Ф. 52 (Магістрат міста Львова), оп. 2, спр. 236, с. 646, 699, 701, 703.

²⁷ Традиційне глумачення рельєфу при його передатуванні на зламі XIV–XV ст. найдокладніше подано у виданні: *Ткаченко М. В.* Кам'яний рельєф Богородиці Оранти з фондів Національного Києво-Печерського заповідника // Лаврський альманах: Зб. наук. праць. – К., 2001. – Вип. 3: Києво-Печерська лавра в контексті української історії та культури. – С. 134–144.

²⁸ Таке датування на підставі викладених аргументів запропоновано у виданні: *Александрович В. С.* Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво // ІУК: У 5 т. – К., 2001. – Т. 2: Українська культура XIII – першої половини XVII століття. – С. 442, 443; *Александрович В.* Українське релігійне малярство... – С. 40.

²⁹ Патерик или Отечник Печерский. – К., 1661. – Арк. 118 зв.

³⁰ Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art // edited by Maria Vassilaki // Benaki Museum, 20 October 2000 – 20 January 2001. – Milan, 2000. – Pl. 187.

³¹ *Петров Н. И.* Альбом достопримечательностей Церковно-Археологического Музея Киевской Духовной Академии. – К., 1985. – Вып. IV–V. – С. 23, 24. – Табл. XVIII.

³² *Білоус Л., Пуцко В.* Різьблений хрест Ларіона Іваницького // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині: Наук. зб. – Луцьк, 2002. – Вип. 9: Матеріали IX Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 31 жовтня – 1 листопада 2002 року. – С. 101–107.

³³ *Zimorowicz J. B.* Historia miasta Lwowa. – Lwów, 1835. – S. 94.

³⁴ *Łoziński W.* [Komunikat] o malarzach lwowskich // Sprawozdania Komisji do badania historii sztuki w Polsce. – Kraków, 1891. – Т. 4. – S. LVIII.

³⁵ Львівський епізод діяльності краківського майстра та пов'язані з ним пам'ятки найдокладніше розглянуто у виданні: *Александрович В.* Малярі у мистецьких взаємозв'язках Львова і Кракова XV–XVI ст. // Lwów. Miasto – społeczeństwo – kultura. – Kraków, 1998. – Т. 2: Studia z dziejów Lwowa / Pod redakcją Henryka K. Żalińskiego i Kazimierza Karolczaka. – S. 322–325.

³⁶ *Dzieduszycki M.* Kościół katedralny lwowski obrządku łacińskiego. – Lwów, 1872. – S. 13.

³⁷ *Walanus W.* Nieznany relief z przedstawieniem mszy św. Grzegorza z katedry lwowskiej // *Sztuka kresów wschódnych / pod. red. Andrzeja Betleja i Piotra Krasnego.* – Kraków, 2006. – T. 6. – S. 175–186.

³⁸ *Грунєвєв М.* Опис Львова. – С. 110.

³⁹ Архів Львівської архидієцезії у Кракові. – Сигн. 1. – Арк. 535.

⁴⁰ *Александрович В. С.* Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво. – С. 444.

МОНУМЕНТАЛЬНЕ МАЛЯРСТВО

¹ ПСРЛ. – М., 1962. – Т. 2. – Стб. 843 (л. 281 об.).

² *Rudnik S.* Wyniki badań archeologicznych kościoła w Podgurzu, gmina Chełm // *Najważniejsze odkrycia archeologiczno-architektoniczne Chełma i okolic. Materiały z sesji naukowej, odbytej w Chełmie 1 XII 1995 r.* – Chełm, 1997. – S. 42. Аргументи на користь інтерпретації церкви як храму заміської резиденції холмського владика середини XIII ст. див.: *Александрович В.* Архітектурний ансамбль середини XIII століття у Спасі-Стовпі в околицях Холма // *Confraternitas. Ювілейний збірник на пошану Ярослава Ісаєвича (України: культурна спадщина, національна свідомість, державність.* – Вип. 13: 36. наук. пр.). – Л., 2006–2007. – С. 110–114.

³ Ипатьевская летопись. – Стб. 925 (Л. 305).

⁴ Там само. – Стб. 922 (Л. 305).

⁵ *Малевская М. В.* Георгиевская церковь в Любомле и ее место в русском зодчестве второй половины XII в. // *Древнерусское искусство. Русь. Византия. Балканы. XIII век.* – СПб., 1997. – С. 262. Стосовно часу знищення княжого храму див.: *Sygowski P.* Unickie cerkwie Lubomla w XVIII-wiecznych wizytacjach w Archiwum Państwowym w Lublinie // *Пам'ятки сакрального мистецтва Волині. Науковий збірник.* – Луцьк, 2001. – Вип. 8: Матеріали VIII міжн. наук. конф., м. Луцьк, 13–14 грудня 2001 року. – С. 122.

⁶ У літературі датування не усталене. Проте літописна згадка про те, що повернувшись восени 1253 року з успішного чеського військового походу, князь відвідав із подячною молитвою собор Богородиці та церкву Святого Іоанна Златоуста неспростовно доводить, що холмські храми мали постати до цього часу, а розбудова самого міста припадає на 1240-і роки: *Александрович В.* Мистецтво Холма доби князя Данила Романовича // *Княжа доба.* – 2007. – Вип. 1. – С. 142; *Александрович В.* Мистецькі сюжети холмського літопису князя Данила Романовича: нотатки до відчитання, сприйняття та інтерпретації джерела // *Український археологічний щорічник. Нова серія.* – К., 2009. – Вип. 13–14. – С. 47.

⁷ *Малевская М. В.* Церковь Иоанна Богослова в Луцке – вновь открытый памятник архитектуры XII века // *Древнерусское искусство. Исследования и атрибуции.* – СПб., 1997. – С. 24–26, 28–29.

⁸ Там само. – С. 29.

⁹ Там само. – С. 29–30.

¹⁰ *Кравченко В.* Новий документ про декорацію інтер'єру кафедрального собору Івана Богослова в Луцькому замку // *ЗНТШ.* – 1998. – Т. 236: Праці Комісії образотворчого і ужиткового мистецтва. – С. 548–549.

¹¹ Відповідне явище на найдавнішому його прикладі до наукового обігу ввів: *Giemza J.* Malowidła ścienne jako element wystroju drewnianych cerkwi w XVII wieku // *Sztuka cerkiewna w diecezji przemyskiej. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 25–26 marca 1995 roku / Pod red. Jarosława Giemzy, Andrzeja Stepana.* – Łańcut, 1999. – S. 89–150.

¹² Л[еопардо]в В. Бакотский скальный монастырь // *Киевская старина.* – 1891. – Октябрь-ноябрь. – С. 114.

¹³ *Могитич І., Могитич Р., Мовчан Я.* Княжа церква над Збручем // *Літопис Червоної Калини.* – 1993. – Ч. 1–2 (19–20). – С. 36.

¹⁴ *Zathey J.* O kilku przypadkach zabytkach rękopiśmiennych Biblioteki Narodowej w Warszawie // *Studia z dziejów kultury polskiej.* – Warszawa, 1949. – S. 86.

¹⁵ *Długosz J.* Liber beneficiorum dioecesis Cracoviensis // *Ejusd. Opera omnia.* – Cracoviae, 1863. – Т. 7. – Р. 264.

¹⁶ *Rachunki dworu króla Władysława Jagiełły i kryłowej Jadwigi / Wydał F. Piekosiński // Monumenta mediae aevi historica.* – Kraków, 1896. – Т. XV. – S. 156, 160, 164, 192, 197, 200, 201, 202, 203, 207, 211.

¹⁷ *Александрович В.* Священик Гайль – маляр короля Владислава II Ягайла і перемишльське малярство XIV–XV століть // *Александрович В.* Українське малярство XIII–XV ст. (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 1). – Л., 1995. – С. 143–146; *Александрович В.* Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво // *ІУК: У5 т. – К., 2001.* – Т. 2. – С. 280; *Tenże.* Przemyski ośrodek malarstwa tradycji bizantyńskiej w końcu XIV i pierwszej połowie XV wieku // *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna.* – Łańcut, 2004. – Cz. II: Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej Łańcut-Kotań, 17–18 kwietnia 2004 roku. – S. 269–270.

¹⁸ На зазначених зв'язках наголошено: *Александрович В.* Священик Гайль... – С. 168–174.

¹⁹ *Александрович В.* Священик Гайль... – С. 174–175.

²⁰ Найдокладніше про них див.: *Ryżycka-Bryzek A.* Bizantyńsko-ruskie malowidła ścienne w kolegiacie wiślickiej // *Foliae Historiae Artium.* – Kraków, 1965. – Т. 2. – S. 47–81. Новіший короткий огляд ансамблю: *Ta ż sama.* Malarstwo ścienne bizantyńsko-ruskie // *Malarstwo gotyckie w Polsce. Synteza / Pod redakcją A. S. Labudy i K. Sekomskiej (Dzieje sztuki polskiej.* – Т. 2. – Cz. 3). – Warszawa, 2004. – S. 172–174.

²¹ Найповніше дослідження ансамблю: *Ryżycka-Bryzek A.* Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego. – Warszawa, 1983. Пор.: *Ta ż sama.* Freski bizantyńsko-ruskie fundacji Jagiełły w kaplicy zamku lubelskiego. – Lublin, 2000. На окремі недооцінені особливості люблінських фресок, зокрема, присутність серед виконавців майстрів, зорієнтованих на західну традицію, вказано: *Александрович В.* Фрески каплиці Святої Трійці Люблінського замку. Нові аспекти малярської культури українсько-польського суміжжя // *ПУ.* – 1995. – № 3. – С. 168–173.

²² Про нього див.: *Biskupski R.* Deisis na jednym podobraziu w malarstwie ikonowym XV i pierwszej połowy XVI wieku // *Materiały Muzeum budownictwa ludowego w Sanoku.* – Sanok, 1986. – No 29. – S. 106; *Гелитович М.* Українські ікони “Спас у славі”. – Л., 2005. – № 1.

²³ Його характеристику див.: *Ryżycka-Bryzek A.* Bizantyńsko-ruskie malowidła... – S. 131–132.

²⁴ Ідентифікацію запропоновано: *Александрович В.* Ікона Спаса Пантократора з церкви Різдва Богородиці у Старичах // *Історія релігій в Україні. Тези повідомлень Міжнародного V круглого столу (Львів, 3–5 травня 1995 року).* – К.; Л., 1995. – Т. 1. – С. 31–33; *Александрович В.* Фрески каплиці... – С. 170–171.

²⁵ Найповніший, хоча й не вичерпний огляд прикладів див.: *Гелитович М.* Українські ікони...

²⁶ *Groniek A.* Ikony Męki Pańskiej. O przemianach w malarstwie cerkiewnym ukraińsko-polskiego pogranicza. – Kraków, 2007. – S. 23.

²⁷ На такому їх значенні наголосив: *Biskupski R.* Próba charakterystyki swoistych cech ukraińskiego malarstwa ikonowego od XV do pierwszej połowy XVIII wieku // *Polska–Ukraina: 1000 lat sąsiedztwa.* – Przemyśl, 2000. – Т. 5: Miejsce i rola Kościoła greckokatolickiego w Kościele powszechnym. – S. 159–160.

²⁸ Патріарх Димитрій (Ярема). Иконопис Західної України XII–XV ст. – Л., 2005. – С. 148.

²⁹ Обидві ікони зберігаються в НМІІ.

³⁰ У списках помилкова дата – у Городку, 24 квітня 1424 року; насправді короля на той час у місті не було.

³¹ Документ відомий у копіях кінця XVI–XVII ст., публікацію трьох найстарших списків див.: *Александрович В.* Священик Гайль... – С. 186–194.

³² Про цю виняткову в Україні особливість складу професійного середовища перемишльських малярів див.: *Александрович В.* Західноукраїнські малярі... – С. 44–45, 75–77.

³³ *Груневек М.* Опис Львова // *Жовтень.* – 1970. – № 10. – С. 110, 112.

³⁴ Псковские летописи // ПСРЛ. – СПб., 1848. – Т. 10. – С. 309, прим. е.

³⁵ Хроника литовская и жемойтская // ПСРЛ. – М., 1975. – Т. 32. – С. 89.

³⁶ *Александрович В.* Моління зі святими Антонієм і Феодосієм Печерськими в ансамблях ікон передвітарної огорожі західноукраїнських храмів XV–XVI ст. // *Могилянські читання 2000.* Зб. наук. праць: Києво-Печерська лавра в контексті світової історії. – К., 2001. – С. 11–22; *Александрович В.* “Покрова Богородиці” з ілюстрацій “Анфологіону” 1619 р. друкарні Києво-Печерського монастиря як переказ київської іконографічної традиції XV–XVI століть // *Могилянські читання 2002.* Зб. наук. праць. Музейна справа в Україні на зламі тисячоліть. – К., 2003. – С. 5–15.

³⁷ Найдокладніше про них див.: *Ryżycka-Bryzek A.* Bizantyńsko-ruskie malowidła ściennie w kaplicy Świętokryskiej na Wawelu // *Studia do dziejów Wawelu.* – Kraków, 1968. – Т. 3. – S. 175–293.

³⁸ Про нього див.: *Kruk M. P.* Cerkiew w Łuzanach // *Artifex Doctus. Studia ofiarowane profesorowi Jerzemu Gadowskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin /* Red. W. Balus, W. Walanus, M. Walczak. – Kraków, 2007. – Т. 1. – S. 196–206.

³⁹ Їх короткий опис див.: *Ryżycka-Bryzek A.* Program ikonograficzny malowideł cerkwi w Posadzie Rybotyckiej // *Studia z historii sztuki Lechowi Kalinowskiemu dedykowane.* – Warszawa, 1986. – S. 349–365; Ее же. Новооткрытые росписи церкви в Посаде Рыботыцкой и их иконографическая программа // *ПК НО. Ежегодник 1993.* – М., 1994. – С. 108–120.

⁴⁰ Спадщину цього анонімного майстра найповніше описала: *Гелитович М.* Ансамбль ікон церкви Покрову Богородиці в Полянні поблизу Добромиля та пам'ятки його кола // *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Dzieła – twórcy – ośrodki – techniki. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 10–11 maja 2003 roku.* – Łańcut, 2003. – С. 83–105.

⁴¹ Державний архів у Перемишлі, Архів Перемишльського греко-католицького єпископства, сигн. 14, арк. 3 зв. Пор.: *Лакота Г.* Дві престольні церкви перемишльські // *Лакота Г.* Вибрані історичні праці. – Перемишль, 2003. – С. 36.

⁴² *Добрянский А.* История епископов трех соединенных епархий Перемышльской, Самборской и Саноцкой от найдавейших времен до 1794 года. Период первый от начала тринадцатого века до синода Брестского в 1596 году. – Л., 1893. – С. 60.

⁴³ Ікона “Свята великомучениця Параскева зі сценами життя” зберігається у Львівській галереї мистецтв. Стосовно її місця в історії українського релігійного малярства див.: *Александрович В.* Мистецтво Галицько-Волинського князівства. – Л., 1999. – С. 40.

⁴⁴ Мініатюра зберігається в музеї Бенакі в Афінах (див.: *Byzantium: Faith and Power (1261–1557)* / edited by Helen C. Evans. – New York, 2004. – P. 145).

⁴⁵ Про нього див.: *Александрович В.* Західноукраїнські малярі... – С. 64–69.

⁴⁶ *Александрович В.* Західноукраїнські малярі XVI століття. Шляхи розвитку професійного середовища (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 3). – Л., 2000 – С. 69–70.

⁴⁷ *Цитович В., Осадчий Є.* Милецькі розписи // Пам’ятки сакрального мистецтва Волині. Наук. зб. – Луцьк, 2001. – Вип. 8: Матеріали VIII міжн. наук. конф., м. Луцьк, 13–14 грудня 2001 року. – С. 105–108.

⁴⁸ *Александрович В.* Західноукраїнські малярі... – С. 89.

⁴⁹ Про нього див.: *Александрович В.* Західноукраїнські малярі... – С. 89–90.

⁵⁰ Юбилейное издание в память 300-летнего основания Львовского Ставропигийского братства. – Л., 1886. – Т. 1. – С. РВ.

⁵¹ Литовська Метрика. Книга 561: Ревізії українських замків 1545 року / Підготував В. Кравченко. – К., 2005. – С. 132.

⁵² Александрович В. Инвентарний опис дерев’яного замку 1542 року в Медичі поблизу Перемишля за 1568 року // Дрогобицький краєзнавчий збірник. – Дрогобич, 2002. – Вип. 6. – С. 432, 433.

⁵³ На його існування вказує побіжна згадка 1646 року про затікання та псування малярства в бані собору: *Mañkowski T.* Sztuka ormian lwowskich // Prace Komisji Historii Sztuki. – Kraków, 1934. – Т. 6. – З. 1. – S. 124.

ІКОНОПИС

¹ *Івакін Г. Ю.* Історичний розвиток Києва XIII – середини XVI ст. – К., 1996. – С. 109–245.

² *Макаренко М.* Чернігівський Спас. Археологічні дослідження року 1923. – К., 1929. – С. 58–65.

³ ПСРЛ. – С.Пб., 1908. –Т. 2.– Стб. 925–927. Докладніше див.: *Ручко В.* “Rochwała” księcia Włodzimierza Wasylkowicza jako źródło studiów nad sztuką Wołynia w XIII wieku // *Slavia Orientalis.* – Warszawa, 1975. – R. XXIV. – No 3. – S. 307–317; *Стерлигова И. А.* Древнерусское церковное убранство по данным “Летописца Владимира Васильковича Волынского” // Древнерусское искусство: Русь. Византия. Балканы. XIII век. – С.Пб., 1997. – С. 269–273.

⁴ *Карабинов И. А.* “Наместная икона” древнего Киево-Печерского монастыря // Известия Государственной Академии материальной культуры. – Ленинград, 1927. – Т. 5. – С. 102–113; *Пуцко В.* Печерский ктиторийский портрет // Зограф. – Београд, 1982. – № 13. – С. 42–48.

⁵ *Архим. Иерофей.* Брянский Свенский Успенский монастырь Орловской епархии. – М., 1866. – С. 2–7.

⁶ *Овчинников А. Н.* “Пантелеймон” из ГМИИ и “Богоматерь Печерская” из ГТГ в свете реставрационного исследования // Русское искусство XI–XIII веков: Сб. статей. – М., 1986. – С. 52–61.

⁷ Государственная Третьяковская галерея: Каталог собрания. – М., 1995. – Т. 1. № 16. – С. 70–72.

⁸ *Пуцко В.* Візантійська ікона із села Явори // Сакральне мистецтво Бойківщини : Наукові читання пам'яті Михайла Драгана. – Дрогобич, 1997. – С. 72–77. Пор.: *Этингоф О. Е.* Византийские иконы VI – первой половины XIII века в России. – М., 2005. – С. 442, 443. – Ил. 81.

⁹ Первісно твір віднесено до кінця XII ст. чи початку XIII ст. і припущено, “що автор був не греком, а, ймовірно, слов'янином” (див.: *Свенціцька В. І.* Українське станкове малярство XIV–XVI ст. і традиції візантійського мистецтва // Українське мистецтво у міжнародних зв'язках: Дожовтневий період. – К., 1983. – С. 16, 17; *Свенціцька В. І., Сидор О. Ф.* Спадщина віків. Українське малярство XIV–XVIII століть у музейних колекціях Львова. – Л., 1990. – С. 7, 49. – № 1).

¹⁰ *Xyngoropoulos A.* Icônes du XIII^e siècle en Grece // L'art byzantin du XIII^e siècle. Symposium de Sopoćani. 1965. – Beograd, 1967. – P. 75–82; *Weitzmann K.* Icon Painting in the Crusader Kingdom // *Dumbarton Oaks Papers.* – Washington, 1966. – Vol. 20. – P. 49–83; *Weitzmann K.* Crusader Icons and Maniera Greca // *Byzanz und der Westen: Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters.* – Wien, 1984. – S. 143–170; *Byzantium: Faith and Power (1261–1557).* – New York, 2004. – P. 349–385.

¹¹ *Откович З.* До питання атрибуції, датування та реконструкції ікони “Богородиця-Одигітрія” XIII ст. з села Дорогобуж // Родовід. – 1994. – Чис. 8. – С. 52–57; *Александрович В.* Українське малярство XIII–XV ст. // Студії з історії українського мистецтва. – Л., 1995. – Чис. 1. – С. 7–76. – Ілюстр. 1–3; *Пуцко В.* Волинські ікони Богородиці Одигітрії // Краківські українознавчі зошити. – Краків, 1995. – Т. 3–4. – С. 413–417. – Табл. 1–3.

¹² *Міляева Л. С.* Памятник галицкой живописи XIII в. // СА. – 1965. – № 3. – С. 249–258; *Александрович В.* Иконография древнейшей украинской иконы Покрова Богоматери // *Byzantinoslavica.* – Prague, 1998. – Т. 59. – С. 125–135; Шедври українського іконопису XII–XIX ст. – К., 1999. – С. 20, 236. – № 2.

¹³ *Патр. Димитрій (Ярема).* Іконопис Західної України XII–XV ст. – Л., 2005. – Ілюстр. 17, 24, 153, 156.

¹⁴ *Свенціцький І.* Іконопись Галицкой Украины XV–XVI віків. – Л., 1928; *Свенціцький І.* Ікони Галицкой Украины XV–XVI віків. – Л., 1929.

¹⁵ *Свенціцька В. І.* Живопис XIV–XVI століть // ІУМ: В 6 т. – К., 1967. – Т. 2. – С. 208–274.

¹⁶ Загальні умови розвитку мистецтвознавчої науки впродовж тривалого часу не сприяли поширенню фахових студій з докладно викладеними аргументами, і тому не всі висновки виявилися належно обґрунтованими – деякі з них лишаються гіпотетичними. Узагалі, це нормальне явище, і дискусія не є ознакою цілковитої хибності. Щодо самотності, то це поняття не виключає наявності контексту й широкого історичного тла, поза якими творча діяльність практично неможлива. Див.: *Логвин Г., Міляева Л., Свенціцька В.* Український середньовічний живопис. – К., 1976; *Свенціцька В. І., Сидор О. Ф.* Спадщина віків...; Українське народне малярство XIII–XX століть : Альб. / Авт.-упоряд. В. Свенціцька, В. Откович. – К., 1991; *Патр. Димитрій (Ярема).* Іконопис Західної України... (Ікони переважно згруповано за сюжетом).

¹⁷ Докладніше див.: *Пуцко В.* Волинські ікони Богородиці Одигітрії. – С. 417–421. – Табл. 7–9.

¹⁸ *Свенціцький І.* Іконопись Галицкой Украины XV–XVI віків. – С. 7.

¹⁹ *Свенціцький І.* Іконопись Галицкой Украины XV–XVI віків. – С. 12, 16. – Ілюстр. 17–21.

²⁰ *Логвин Г., Міляева Л., Свенціцька В.* Український середньовічний живопис. – Табл. XX.

- ²¹ *Патр. Димитрій (Ярема)*. Іконопис Західної України... – С. 42–48.
- ²² *Вуйцик В.* Маловідома пам'ятка княжої доби // *Marra Mundi* : 36. наук. праць на пошану Ярослава Дашкевича з нагоди його 70-річчя. – Л. ; К. ; Нью-Йорк, 1996. – С. 146–155.
- ²³ *Айдалов Д. В.* Византийская живопись XIV столетия. – Пг., 1917. – С. 83–85. – Табл. X.
- ²⁴ *Лазарев В. Н.* Новый памятник станковой живописи XII века и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве // *Лазарев В.* Русская средневековая живопись: Статьи и исследования. – М., 1970. – С. 77–79.
- ²⁵ *Byzantium.* – P. 230. – № 137.
- ²⁶ Там само. – P. 372, 373. – № 228.
- ²⁷ *Смирнова Э. С.* Живопись Великого Новгорода. Середина XIII – начало XV века. – М., 1976. – С. 188–195, 294–297. – № 10.
- ²⁸ *Свенцицька В. І.* Українське станкове малярство XIV–XVI ст. ... – С. 214. – Ілюстр. 144; *Логвин Г., Міляєва Л., Свенцицька В.* Український середньовічний живопис. – Табл. XVIII.
- ²⁹ ПУ. – 1998. – № 1. – С. 13.
- ³⁰ *Пуцко В.* Композиційна схема української житійної ікони XIV–XVI ст. // *Історія релігій в Україні: Наук. щорічник.* – Л., 2005. – Кн. 2. – С. 712–719.
- ³¹ *Свенцицькая В. И.* Мастер иконы “Архангел Михаил с деяниями” второй половины XIV в. из села Сторонна на Бойковщине // *ПК НО: Ежегодник.* 1988. – М., 1989. – С. 192–209.
- ³² *Петрушак П. И., Свенцицькая В. И.* Икона “Сретение со сценами из жизни Марии” конца XIV – начала XV в. из с. Станили // *ПК НО: Ежегодник.* 1990. – М., 1992. – С. 213–223.
- ³³ *Lafontaine-Dosogne J.* Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident. – Bruxelles, 1964. – Т. 1.
- ³⁴ Там само. – Табл. XIX. – Ілюстр. 51. (Однак сюжет тут інший).
- ³⁵ Див.: *Жолтовський П. М.* Словник художників, що працювали на Україні в XIV–XVIII ст. // *Жолтовський П. М.* Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. – К., 1983; *Александрович В.* Українське малярство XIII–XV ст. – С. 77–185 (Священик Гайль – маляр короля Владислава II Ягайла – і перемиське малярство XIV–XV століть); *Jarema W.* O pracoowniach w Galicji w XIV–XVI wieku // *Sztuka cerkiewna w diecezji przemyskiej* : Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 25–26 marca 1995 roku. – Łańcut, 1999. – S. 26–43.
- ³⁶ *Лазарев В. Н.* Три фрагмента расписных эписколиев и византийский темплон // *ВВ.* – М., 1967. – Т. 27. – С. 162–196; *Chatzidakis M.* L'évolution de l'icône aux 11^e–13^e siècles et la transformation du templan // *XV^e Congrès International d'études byzantines. Rapports et co-rapports.* III. Art et archéologie. – Athènes, 1976. – P. 159–191. – Pl. XXVI–XL.
- ³⁷ *Бабиш Г.* О живописном украсу олтарских преграда // *Зборник за ликовне уметности.* – Нови Сад, 1975. – Књ. 21. – С. 1–49. – Сл. 1–33.
- ³⁸ *Лазарев В. Н.* Феофан Грек и его школа. – М., 1961. – С. 86–94.
- ³⁹ *Свенцицький І.* Іконопис Галицької України XV–XVI віків. – С. 87–92.
- ⁴⁰ *Jarema W.* Pierwotne ikonostasy w drewnianych cerkwiach na Podkarpaciu // *Materiały Muzeum budownictwa ludowego w Sanoku.* – Sanok, 1972. – No 16. – S. 22–33; *Biskupski R.* Deesis na jednym podobraziu w malarstwie ikonowym XV i pierwszej połowy XVI wieku // *Materiały Muzeum budownictwa ludowego w Sanoku.* – Sanok, 1986. – No 29. – S. 106–128.

- ⁴¹ *Таранушенко С.* Український іконостас // ЗНТШ. – 1994. – Т. 227. – С. 141–164.
- ⁴² *Александрович В.* Джерела до історії монументального малярства та іконопису Волині XII–XVI століть // Родовід. – 1994. – Чис. 8.
- ⁴³ *Свенціцька В. І.* Українське станкове малярство XIV–XV ст. ... – С. 17, 18; *Патр. Димитрій (Ярема).* Іконопис Західної України... – С. 53–70.
- ⁴⁴ *Радоґичій С.* Византијско сликарство од 1400 до 1453 // Моравска школа и њено доба. – С. 8–11.
- ⁴⁵ *Свенціцька В.* Живопис XIV–XVI століть. – С. 240–243; *Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В.* Український середньовічний живопис. – Табл. XLIV (датовано XV ст.).
- ⁴⁶ *Патр. Димитрій (Ярема).* Іконопис Західної України... – С. 148–150.
- ⁴⁷ *Свенціцька В. І., Сидор О. Ф.* Спадщина віків. – С. 9, 50. – № 7.
- ⁴⁸ *Ševčenko N.* The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art. – Torino, 1983.
- ⁴⁹ Див.: Святой Николай Мирликийский в произведениях XII–XIX столетий из собрания Русского музея. – С.Пб., 2006.
- ⁵⁰ *Алпатов М. В.* Рублев и Византия // *Алпатов М. В.* Этюды по истории русского искусства. – М., 1967. – Т. 1; *Алпатов М. В.* Классическая основа искусства Рублева // Там само. – С. 103–118.
- ⁵¹ *Свенціцька В. І.* Живопис XIV–XVI століть. – С. 231; *Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В.* Український середньовічний живопис. – Табл. XXXIX, XL.
- ⁵⁰ *Патр. Димитрій (Ярема).* Іконопис Західної України... – С. 205–207, 209.
- ⁵³ Див.: *Шалина И. А.* Реликвии в восточнохристианской иконографии. – М., 2005. – С. 133–161. – Ил. 82–84.
- ⁵⁴ *Свенцицкая В. И.* Мастер икон XV века из сел Ванивка и Здвижень // Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции. – М., 1977. – С. 284.
- ⁵⁵ *Свенціцька В. І.* Живопис XIV–XVI століть. – С. 231; *Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В.* Український середньовічний живопис. – Табл. XII, XLII; *Патр. Димитрій (Ярема).* Іконопис Західної України... – С. 208–211.
- ⁵⁶ Див.: *Sandberg-Vavalà E.* La Croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione. – Verona, 1929.
- ⁵⁷ *Свенціцька В. І.* Живопис XIV–XVI століть. – С. 230–232; *Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В.* Український середньовічний живопис. – Табл. XLVIII, XLII.
- ⁵⁸ *Покровский Н. В.* Страшный суд в памятниках византийского и русского искусства. – О., 1887; *Brenk B.* Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes. – Wien, 1966.
- ⁵⁹ *Свенціцька В.* Про деякі іконографічні аналогії та паралелі в зображенні Страшного суду в західноукраїнських іконах XV–XVI століть та іконах художників новгородського кола // ЗНТШ. – 1998. – Т. 236. – С. 85–93.
- ⁶⁰ *Grabar A.* La représentation des “peuples” dans les images du Jugement Dernier en Europe Orientale // Byzantion. – Bruxelles, 1980. – Vol. 50. – P. 186–197; *Пуцко В.* Український типаж в іконописі XVI–XVIII століть (костюм як складова частина портретної характеристики) // Народний костюм як виразник національної ідентичності. – К., 2008. – С. 28–33.
- ⁶¹ *Патр. Димитрій (Ярема).* Іконопис Західної України... – С. 243–260.
- ⁶² *Biskupski R.* Warsztat malarstwa ikonowego drugiej czwrci XV wieku // Materiały Museum budownictwa ludowego w Sanoku. – Sanok, 1971. – No 14. – S. 35–53.
- ⁶³ *Біскупські Р.* Розп'яття з церкви у Рихвалді (Овчари). Ікона з 2-ої половини XV віку // Церковний календар. – 2002. – С. 108–120. Кольорові відтворення

див.: *Biskupski R.* Ikony ze zbiorów Muzeum Historycznego w Sanoku. – Warszawa, 1991. – S. 16. – Il. 15, 16.

⁶⁴ Там само. – Il. 11–14.

⁶⁵ Там само. – Il. 7–10.

⁶⁶ Там само. – Il. 18–20; *Пуцко В.* Житійна ікона св. Василя Великого з Лемківщини // Церковний календар. – 2007. – С. 78–88.

⁶⁷ *Свеницкая В. И.* Мастер икон XV века... – С. 273–290.

⁶⁸ *Смирнова З. Э., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А.* Живопись Великого Новгорода. XV век. – М., 1982. – С. 208, 209, 412, 413. – № 8.

⁶⁹ *Патр. Димитрій (Ярема).* Иконопис Західної України... – С. 116–119. – Ілюстр. 119–122.

⁷⁰ Там само. – С. 415–462.

⁷¹ *Grzadzka R.* Twórczość malarza ikon z Zohatyna // *Foliae historiae artium.* – Kraków, 1974. – S. 51–81.

⁷² *Пуцко В.* Український іконопис у візантійсько-слов'янському контексті // Церковний календар. – 1994. – С. 88–100. Див. також: *Біскупські Р.* Спроба характеристики своєрідних рис українського іконопису від XV до першої половини XVIII століття // Церковний календар. – 2003. – С. 94–110.

⁷³ *Свеницький І.* Иконопись Галицької України XV–XVI віків. – С. 9–11, 23–27, 35–37. – Ілюстр. 10–12, 31–38, 40–42; *Патр. Димитрій (Ярема).* Иконопис Західної України... – Ілюстр. 191, 501, 503–506, 511–513, 518–520, 526–537, 540, 543, 549–560, 566, 570–572; *Biskupski R.* Deesis na jednym podobraziu... – S. 106–114. – Il. 1–13; *Maszczyk M.* Nieznana ikona z przedstawieniem “Deesis” w Muzeum ziemi Przemyskiej w Przemyślu // *Rocznik Przemyski.* – Przemyśl, 1977. – T. 17–18. – S. 83–111. – Il. 1, 2, 4–16.

⁷⁴ *Бурић В. Ј.* Радионица митрополита ована зографа // Зограф. – Београд, 1969. – Бр. 3. – С. 32, 33 (1421–1422 роки); *Шакома М.* Дечанска ризница. – Београд, 1984. – С. 115. – Сл. 27 (кінець XVI – початок XVII ст.).

⁷⁵ *Гусарова Е. Б.* Русские поясные деисусные чины XV–XVI веков (Опыт иконографической классификации) // *Сов. искусствознание.* – М., 1979. – Чис. 1. – С. 104–131.

⁷⁶ Див.: *Capizzi C.* Pantokrator: Saggio d'esegesi letterario-iconografica. – Roma, 1964; *Rademacher F.* Der thronende Christus der Chorschranken aus Gustorf. Eine ikonographische Untersuchung. – Köln; Graz, 1964.

⁷⁷ *Патр. Димитрій (Ярема).* Иконопис Західної України... – С. 81–90.

⁷⁸ *Van Der Meer F.* Majestas Domini. Théophanies de l'Apocalypse dans l'art chrétien. – Roma; Paris, 1938; *Dobrzeniecki T.* Maiestas Domini w zabytkach polskich i obcych z Poiska zwiazanych // *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie.* – Warszawa, 1973. – T. 17. – S. 5–86; 1947. – T. 18. – S. 215–308; 1975. – T. 19. – S. 5–263. Див. також: *Weitzmann K.* Four Icons on Mount Sinai. New Aspects in Crusader Art // *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik.* – Wien, 1972. – Bd. 21. – P. 291, 292. – Fig. 11.

⁷⁹ *Пуцко В.* Заглавная миниатюра Никомидийского Евангелия и византийские изображения Христа во славе // *Revue des études Sud-Est Européennes.* – Bucaresti, 1987. – T. 25. – С. 11–38.

⁸⁰ *Батхель Г. С.* Новые данные о фресках церкви Благовещения на Мячине близ Новгорода // *Древнерусское искусство: Художественная культура домонгольской Руси.* – М., 1972. – С. 246, 252, 253.

⁸¹ *Гелитович М.* Українські ікони... – С. 26. – № 1.

⁸² *Biskupski R.* Król Chwały-Spas w Siłach... – S. 4–14. – Il. 1, 2; *Biskupski R.* Ikony ze zbiorów Muzeum Historycznego... – Il. 5, 6.

⁸³ *Biskupski R.* Ikony ze zbiorów Muzeum Historycznego... – II. 28–30; *Пуцко В.* Богородична ікона з Флоринки // Церковний календар. – 1999. – С. 105–114.

⁸⁴ *Откович В., Пилип'юк В.* Українська ікона XIV–XVIII ст. із збірки Національного музею у Львові. – Л., 1999. – Табл. 38.

⁸⁵ *Grabar A.* The Virgin in a Mandorla of Light // Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of A. M. Friend. – Princeton, 1955. – Pp. 305–311.

⁸⁶ *Winnicka K.* Mandylion XV i XVI w. w malarstwie zachodnioukraińskim // Mówia zbiory. Rocznik Muzeum Historycznego w Sanoku. – Sanok, 1996. – No 1. – S. 38–45; *Патр. Димитрій (Ярема).* Іконопис Західної України... – С. 369–378.

⁸⁷ *Weitzmann K.* The Mandylion and Constantine Porphyrogenetes // Cahiers archéologiques. – Paris, 1960. – Vol. 2. – P. 163–184.

⁸⁸ Див.: Спас Нерукотворный в русской иконе. – М., 2005; *Spanke D.* Das Mandylion. Ikonographie, Legenden und Bildtheorie der “Nichtvon-Menschenhandgemachten Christusbilder”. – Recklinghausen, 2000; *Логвин Г., Міляева Л., Свенціцька В.* Український середньовічний живопис. – Табл. XXIX.

⁸⁹ *Tkáč S.* Ikony zo 16–19 storočia na severovýchodnom Slovensku. – Bratislava, 1980. – S. 21, 22. – II. 1–3.

⁹⁰ *Kruk M. P.* Zachodnioruskie ikony Matki Boskiej z Dzieciatkiem w wieku XV i XVI. – Kraków, 2000.

⁹¹ *Chatzidakis M.* Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italo-grecque // In memoria di Sofia Antoniadis. – Venezia, 1974. – P. 169–211.

⁹² *Пуцко В.* Греческо-волынська ікона Христа Пантократора // Cyrillomethodianum. – Thessalonique, 1989–1990. – Т. 13–14. – С. 111–147.

⁹³ *Пуцко В.* Найдавніші ікони Покрови. – С. 37; *Александрович В.* Ікона Покрову Богородиці з Святотроїцької церкви у Речиці // Волинська ікона. Питання історії вивчення, дослідження та реставрації. – Луцьк, 1995. – Вип. 2. – С. 9–11.

⁹⁴ Див.: *Гордиенко Э. А.* “Покров” в новгородском изобразительном искусстве (Источники образования типа) // Древний Новгород. История, искусство, археология. Новые исследования. – М., 1983. – С. 314–337; *Пуцко В. Г.* Ікона из Воскресенского Горицкого монастыря и северорусские иконографические схемы Покрова XVI века // Кириллов. Краеведческий альманах. – Вологда, 2001. – Вып. 4. – С. 219–237; *Пуцко В. Г.* Русские иконы XVI в. с изображением Покрова: синтез новгородской и суздальско-московской иконографических схем // Макариевские чтения. – Можайск, 2008. – Вып. 15. – С. 186–209.

⁹⁵ *Свенціцька В. І.* Живопис XIV–XVI століть. – С. 243–244. – Ілюстр. 163.

⁹⁶ *Свенціцька В. І., Сидор О. Ф.* Спадщина віків. – С. 13, 14, 53. – Ілюстр. 25.

⁹⁷ *Патр. Димитрій (Ярема).* Іконопис Західної України... – С. 309. – Ілюстр. 370.

⁹⁸ Українські іконописні твори XV ст. загалом досить різноманітні щодо стилістичних особливостей. З цієї причини їх вивчення супроводжується дискусіями, внаслідок чого з'являються нові датування, на жаль, не завжди обґрунтовані. Загальна тенденція до більш ранніх датвань здебільшого заснована на окремих ознаках, лишаючи поза увагою все інше.

⁹⁹ *Логвин Г., Міляева Л., Свенціцька В.* Український середньовічний живопис. – Табл. XLIII; Шедеври українського іконопису XII–XIX ст. – С. 24. – № 4.

¹⁰⁰ Українське народне малярство XIII–XX століть. – № 19.

¹⁰¹ *Патр. Димитрій (Ярема).* Іконопис Західної України... – С. 437–448.

¹⁰² *Свенціцька В. І.* Живопис XIV–XVI століть. – С. 238, 240. – Ілюстр. 162; *Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В.* Український середньовічний живопис. – Табл. LXIX, LXX.

¹⁰³ *Пуцко В.* Українська ікона на тлі палеологівського та Італійського ренесансів // СМ. – К., 2003. – Чис. 3. – С. 44–61.

¹⁰⁴ *Луц В.* Ікона Богородиці Одигітрії з Троїцької церкви Межиріцького монастиря // *Zamojszczyzna i Wołyń w minionym tysiącleciu. Historia, kultura, sztuka* : Konferencja naukowa. – Zamość, 2000. – S. 117–119; *Александрович В.* “Готичний епізод” історії волинського малярства початку XVI століття // *Сакральне мистецтво Волині* : Наук. зб. – Луцьк, 2002. – Вип. 9. – С. 22–25.

¹⁰⁵ *Пуцко В.* Ікона святого Миколая Милецького сучавського маляра Григорія Босиковича // ЗНТШ. – 1998. – Т. 236. – С. 373–381.

¹⁰⁶ *Мокрій В.* Два твори Григорія Босиковича у Львівській картинній галереї // *Волинська ікона. Питання історії вивчення, дослідження та реставрації.* – Луцьк, 1997. – Вип. 4. – С. 94–98.

¹⁰⁷ *Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В.* Український середньовічний живопис. – Табл. LIX, LXXVIII.

¹⁰⁸ *Александрович В.* Львівські малярі кінця XVI століття // *Студії з історії українського мистецтва.* – Л., 1998. – Чис. 2; *Александрович В.* Західноукраїнські малярі XVI століття. Шляхи розвитку професійного середовища // *Студії з історії українського мистецтва.* – Л., 2000. – Чис. 3; *Александрович В.* Невідомі джерельні матеріали до історії мистецького осередку в Сяноку у XVI–XVII ст. // *Церковний календар.* – 2000. – С. 133–142.

¹⁰⁹ *Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В.* Український середньовічний живопис. – Табл. LVI, LVII, LXXI.

¹¹⁰ *Свенціцька В. І.* Живопис XIV–XVI століть. – С. 247, 249. – Ілюстр. 166; *Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В.* Український середньовічний живопис. – Табл. 1.

¹¹¹ *Свенціцька В. І.* Живопис XIV–XVI століть. – С. 253. – Ілюстр. 172; *Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В.* Український середньовічний живопис. – Табл. LXXIX.

¹¹² *Chatzidakis M.* Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut. – Venise, 1962. – P. 33–36. – Pl. 14, 15. – Nos 15, 16.

¹¹³ Докладніше див.: *Жолтовський П. М.* Український живопис XVII–XVIII ст. – К., 1978. – С. 15–18.

ІЛЮМІНУВАННЯ РУКОПИСНОЇ КНИГИ

¹ *Пуцко В. Г.* Славянская иллюминованная книга X–XI веков // *Byzantinoslavica.* – Prague, 1985. – Т. XVI. – С. 140–152. – Рис. 1–21; *Пуцко В.* Художественное оформление древнейших славянских рукописей // *Slovo.* – Zagreb, 1987. – Sv. 37. – С. 55–90.

² *Пуцко В.* Етюды об Остромировом Евангелии (Инициалы) // *Études balkaniques.* – Sofia, 1981. – № 4. – С. 70–91. Неможливо в наявних мотивах вбачати лише творчу фантазію місцевих майстрів, які начебто використовували дохристиянські міфологічні образи. Див.: *Запаско Я. П.* Орнаментальне оформлення української рукописної книги. – К., 1960. – С. 19, 20; *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – Л., 1995. – С. 17, 18.

³ Джурова А. 1000 години българска ръкописна книга. – София, 1981; Джурова А. В свете на ръкописите. – София, 2007; Максимовић И. Српске средњовековне минијатуре. – Београд, 1983.

⁴ Івакін Г. Ю. Историчний розвиток Києва XIII – середини XVI ст. – К., 1996.

⁵ Крип'якевич І. П. Галицько-Волинське князівство. – К., 1984.

⁶ Див.: Ручко В. “Pochwała” księcia Włodzimierza Wasylkowicza jako źródło studiów nad sztuką Wołynia w XIII wieku // *Slavia Orientalis*. – Warszawa, 1975. – R. XXIV. – No 3. – S. 307–317; Запаско Я. Скрипторій волинського князя Володимира Васильковича // ЗНТШ. – 1993. – Т. 225. – С. 185–197; Запаско Я. П. Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 43, 44.

⁷ Запаско Я. П. Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 220–222. – № 32.

⁸ Там само. – С. 222–225. – № 33.

⁹ Там само. – С. 225–227. – № 34.

¹⁰ Там само. – С. 47, 228–231. – № 36.

¹¹ Див.: *Marava-Chatzinicolaou A., Toufexi-Paschou Chr.* Catalogue of the Illuminated Byzantine Manuscripts of the National Library of Greece. – Athens, 1985. – Vol. II.

¹² Янин В. Л. Актовые печати Древней Руси X–XV вв. – М., 1970. – Т. 1. – С. 64–67, 182. – № 72, 73. – Табл. 7, 40.

¹³ Demus O. The Church of San Marco in Venice. History. Architecture. Sculpture. – Washington, 1960. – P. 122. – Fig. 32; Exposition Internationale d'art byzantine. – Paris, 1932. – P. 148. – Pl. XX. – № 509.

¹⁴ Белов Г. Д. Шиферная икона из Херсонеса // СА. – 1960. – № 2. – С. 257–263.

¹⁵ Див.: *Belting H.* Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft. – Heidelberg, 1970; *Belting H.* Zum Palatina-Psalter des 13. Jahrhunderts. Aus der Werkstattpraxis eines byzantinischen Malers // *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*. – Wien, 1972. – Bd. 21. – S. 17–38; *Buchthal H.* Notes on Some Early Palaeologan Miniatures // *Kunsthistorische Forschungen O. Pächt zu seinem 70. Geburtstag*. – Wien, 1972. – P. 36–43; *Buchthal H., Belting H.* Patronage in Thirteenth-Century Constantinople: An Atelier of Late Byzantine Book Illumination and Calligraphy. – Washington, 1978.

¹⁶ Харисцијадис М. Раскошни византијски стил у орнаментици јужнословенских рукописа из XIV и XV века // Моравска школа и њено доба. Научни скуп у Ресави. 1968. – Београд, 1972. – С. 211–227.

¹⁷ Запаско Я. П. Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 48, 49, 239–242. – № 40.

¹⁸ Попова О. С. Галицко-волинские миниатюры раннего XIII в. (К вопросу о взаимоотношении русского и византийского искусства) // *Древнерусское искусство: Художественная культура домонгольской Руси*. – М., 1972. – С. 283–315.

¹⁹ Див.: *Buchthal H.* Illuminations from an Early Palaeologan Scriptorium // *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*. – Wien, 1972. – Bd. 21. – P. 47–55. – Fig. 1–15.

²⁰ Demus O. Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei // *Berichte zum XI. Internationalen Byzantinischen Kongress*. IV. 2. – München, 1958. – S. 1–63.

²¹ Лазарев В. Н. Новый памятник константинопольской миниатюры XIII в. // ВВ. – 1952. – Т. 5. – С. 178–190; *Illuminated Greek Manuscripts from American Collections. An Exhibition in Honor of K. Weitzmann*. – Princeton, 1973. – P. 180–189. – № 51–53.

²² Запаско Я. П. Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 46, 47, 242–245. – № 41.

²³ *Иванова-Мавродинова В.* За украсата на ръкописите от Преславската книжкова школа // Преслав. – София, 1968. – Сб. 1. – С. 110–116. – Обр. 24–26; *Пуцко В.* Преславская расписная керамика и декор древнейших славянских книг // Проф. д. и. н. Тотю Тотев и столицата Велики Преслав. – София, 2006. – С. 77–87.

²⁴ *Миляева Л. С.* Майстер XVI ст. Андрійчина // Українське мистецтвознавство. – К., 1971. – Вип. 5. – С. 162–179; *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 46, 47, 343–346. – № 85.

²⁵ Див.: *Пуцко В.* Византийский эмальерный стиль в оформлении греческих и иноязычных иллюминированных рукописей // Сборник радова Византолошког института. – Београд, 1993. – Књ. 32. – С. 7–18.

²⁶ *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 245–247. – № 42. Зберігається в РНБ (Погод. 60).

²⁷ Зберігається в ДІМ (Син. 740).

²⁸ *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 246, 248. – № 43.

²⁹ *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 55, 248–250. – № 44; *Свенціцький І.* Опис рукописів: І. Кириличні пергаміні XII–XV вв. – Л., 1933. – С. 6, 7. – Табл. 18, 19.

³⁰ *Пуцко В.* Пандекты Антиоха Черноризца: художественное оформление кириллической рукописи XI века // Cyrillomethodianum. – Thessalonique, 1987. – Т. XI. – С. 45–87.

³¹ Див.: Ireland Art. Insular Art. A. D. 500–1200. – Dublin, 1987; *Sobieraj M.* Dekoracja malarska karolińskiego rękopisu w Bibliotece Kapitulnej na Wawelu // Zeszyty naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego: Prace z historii sztuki. – Kraków, 1975. – Т. CDXII. – Z. 12. – S. 9–56. – Рис. 1–21.

³² *Пуцко В.* Художественный декор Юрьевского Евангелия // Ars Hungarica. Bulletin of the Institute of Art History of the Hungarian Academy of Sciences. – Budapest, 1979. – № 1. – С. 8–10, 12–16. – Рис. 6–8. Зберігається в ДІМ (Син. 1003).

³³ *Щепкин В. Н.* Болонская Псалтырь. – С.Пб., 1906. – С. 30, 31, 33–39, 46–52; Болонски Псалтир. Български книжовен паметник от XIII век. – София, 1968; *Радојчић С.* Насловна застава Хиландарског Шестоднева из 1263. године // Хиландарски зборник. – Београд, 1971. – Књ. 2. – С. 69–91; *Максимовић Ј.* Илуминација београдског паримејника // Зборник за ликовне уметности. – Нови Сад, 1980. – Књ. 16. – С. 1–12.

³⁴ *Пуцко В. Г.* Київські срібні браслети-наручі і тератологічна книжна орнамента // Музейні читання: Матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки”. 11–13 грудня 2006 р. – К., 2007. – С. 102–113; *Пуцко В. Г.* Золотарство давнього Києва // Археологія. – 2008. – № 3. – С. 55–57.

³⁵ Див. рец.: *Буслаев Ф.* Стасов В. В. Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени. Собрал и исследовал В. Стасов. С.Пб., 1884. Вып. 1 // ЖМНП. – 1886. – Чис. 233. – С. 59–65; *Буслаев Ф.* Исторические очерки по русскому орнаменту в рукописях. – Пг., 1917. – С. 9–80.

³⁶ *Щепкин В. Н.* Русская палеография. – М., 1967. – С. 67.

³⁷ Там само. – С. 65–71.

³⁸ *Mošin V.* Ornament južnoslovenskih rukopisa XI–XIII veka // Radovi Naučnog društva Bosne i Hercegovine. – Sarajevo, 1957. – Вр. VII. – S. 40–75; *Киселев Н. А.* Из опыта классификации тератологических композиций в памятниках южнославянской и русской письменности XI–XIII вв. // Карпато-дунайские земли в средние века. – Кишинев, 1975. – С. 331–336; *Киселев Н. А.* Орнамент малоизвестной новгородской рукописи XII века // Древний Новгород: История. Искусство.

Археология. Новые исследования. – М., 1983. – С. 163–187; *Голейзовский Н. К.* Семантика новгородского тератологического орнамента // Там само. – С. 197–247.

³⁹ *Born W.* Vor- und frühgeschichtliche Voraussetzung der Tierornamentik in Russland. – Wien, 1931; *Born W.* Tiergeflecht in der norrussischen Buchmalerei // Seminarium Kondakovianum. – Prague, 1932. – Т. V. – С. 63–95; 1933. – Т. VI. – С. 89–108.

⁴⁰ *Щепкина М. В.* Тератологический орнамент // Древнерусское искусство: Рукописная книга. – М., 1974. – Сб. 2. – С. 219–239.

⁴¹ *Радожић С.* Насловна застава Хиландарског Шестоднева из 1263. године. – С. 78–88.

⁴² Сочинения Ф. И. Буслаева. – Ленинград, 1930. – Т. 3. – С. 86–88.

⁴³ Зберігається в БАН (34.5.22).

⁴⁴ *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 250, 251. – № 45.

⁴⁵ Зберігається в ЛНБ (НТШ 801).

⁴⁶ *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 252, 253. – № 46.

⁴⁷ Зберігається в монастирі Путна (566–11).

⁴⁸ *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 254, 255. – № 47.

⁴⁹ Зберігається в РНБ (Фп. 1.99).

⁵⁰ *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 256, 257. – № 48.

⁵¹ Там само. – С. 259–262. – № 50.

⁵² Там само. – С. 262–265. – № 51.

⁵³ Там само. – С. 56, 57, 267, 268. – № 53.

⁵⁴ *Пуцко В.* Галицко-волинское Евангелие из Коврова (болгарско-украинские параллели в книжном искусстве XIV в.) // Годишник на Софийския университет “Св. Климент Охридски” Център за славяно-византийски проучвания “Ив. Дуйчев”. – София, 1995–1996. – Т. 88 (7). – С. 139–148. – Рис. 1–9; *Пуцко В.* Галицко-волинський рукопис XIV ст. // Волинський музей. Історія і сучасність: Наук. зб. – Луцьк, 1999. – Вип. 2. – С. 83–89.

⁵⁵ *Грабар А.* “До-история” болгарской живописи. (Археологическая гипотеза) // Сборник в честь на В. Н. Златарски. – София, 1925. – С. 567–573.

⁵⁶ *Мавродинова Л.* Земенската църква. – София, 1980. – С. 122–131, 148–180.

⁵⁷ *Grabar A.* La peinture religieuse en Bulgarie. – Paris, 1928. – P. 186–227, 287–336. – Pl. XXII–XXXIV; *Панайотова Д.* Болгарская монументальная живопись XIV века. – София, 1966. – С. 117–208.

⁵⁸ Див.: *Некрасов А.* Очерки из истории славянского орнамента. Человеческая фигура в русском тератологическом рукописном орнаменте XIV века. – С.Пб., 1913; *Грабар А. Н.* Светское изобразительное искусство домонгольской Руси и “Слово о полку Игоревем” // ТОДРЛ. – М.; Ленинград, 1962. – Т. XVIII. – С. 268–270.

⁵⁹ *Ђоровић-Лубинковић М.* Призренско четворојевањелъе / Старинар. Нов. сер. Књ. XIX–1968. – Београд, 1969. – С. 191–201. – Табл. I–XIV.

⁶⁰ Див.: *Вздорнов Г. И.* Исследование о Киевской Псалтыри. – М., 1978. – С. 22–33; *Вздорнов Г. И.* Искусство книги в Древней Руси. Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII – начала XV веков. – М., 1980. – С. 94, 95.

⁶¹ *Вздорнов Г. И.* Искусство книги в Древней Руси. – С. 91. – № 48; *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 268–271. – № 54.

⁶² Про рукопис існує безліч розвідок, у яких, зокрема, висвітлено питання про його походження та історичну долю. Найбільш повну бібліографію подано тут: *Вздорнов Г. И.* Искусство книги в Древней Руси. – С. 91. – № 49; *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 272, 276, 279. – № 55. Стосовно походження суперечки є зайвими, бо неможливо спростувати реальний факт виконання рукопису в Києві, так само як і працю переписувача в інший час у Москві. Доречно зауважити, що про генезис переважної більшості середньовічних слов'янських ілюмінованих рукописів ми нічого не знаємо взагалі, і часом локалізацію належить сприймати як вірогідну.

⁶³ Киевская Псалтирь 1397 года из Государственной Публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде (ОЛДП.Ф6). – М., 1978; *Вздорнов Г.* Исследование о Киевской Псалтири. – М., 1978.

⁶⁴ Там само. – С. 40, 41.

⁶⁵ Зберігається в архіві ХАЗУ (Шпа30).

⁶⁶ Див.: *Живкова Л.* Четвероевангелие царя Ивана Александра. – София, 1980; *Omont H.* Evangiles avec peintures byzantines du XI^e siècle. – Paris, 1908.

⁶⁷ *Вздорнов Г.* Исследование о Киевской Псалтири. – С. 72–74.

⁶⁸ Там само. – С. 58–64.

⁶⁹ Там само. – С. 74–79.

⁷⁰ *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 278–280. – № 56; *Пуцко В. Г.* Пергаменное Евангелие из собрания книг С. Д. Горчакова в Калуге // Обнинский краеведческий сборник. – Обнинск, 1996. – С. 31–37.

⁷¹ Зберігається в ДІМ (Син. 247).

⁷² *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга – С. 57, 284. – № 58. Композиція першої мініатюри, фронтисписа, подібна до заголовної сторінки Пролога другої половини XIV ст. Див.: *Вздорнов Г. И.* Искусство книги в Древней Руси. – № 91. Зразки оформлення див.: *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 282, 283.

⁷³ *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 69, 288, 289. – № 60.

⁷⁴ Див.: *Spatharakis I.* The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts. – Leiden, 1976.

⁷⁵ *Запаско Я. П.* Орнаментальне оформлення української рукописної книги. – С. 54–56.

⁷⁶ *Вздорнов Г. И.* Роль славянских монастырских мастерских письма Константинополя и Афона в развитии книгописания и художественного оформления русских рукописей на рубеже XIV–XV вв. // Литературные связи древних славян. – Ленинград, 1968. – С. 171–198; *Вздорнов Г. И.* Неовизантийский орнамент в южнославянских и русских рукописных книгах до начала XV в. // ВВ. – 1973. – Т. 34. – С. 214–243. – Рис. 1–22.

⁷⁷ Див.: *Шульгина Э. В.* Балканский орнамент // Древнерусское искусство: Рукописная книга. – М., 1974. – С. 240–264.

⁷⁸ Зберігається в ЗКМ (Арх. 798).

⁷⁹ *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 63, 284–287. – № 59.

⁸⁰ Там само. – С. 290, 291.

⁸¹ Там само. – С. 292, 293. – № 61.

⁸² Зберігається в РНБ (F 1.73).

- ⁸³ *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 294, 295. – № 62.
- ⁸⁴ Там само. – С. 295, 296. – № 63.
- ⁸⁵ Див.: *Джурова А.* 1000 години българска ръкописна книга. – С. 39, 40. – Ил. 220.
- ⁸⁶ *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 296, 298, 299. – № 64.
- ⁸⁷ Зберігається в ДІМ (Увар. 94).
- ⁸⁸ *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 299–301. – № 65.
- ⁸⁹ Там само. – С. 71, 301–303. – № 66. Рукопису присвячено багато розвідок, переважно філологічних.
- ⁹⁰ *Жолтовський П. М.* Мініатюра XVI – першої половини XVII ст. // ІУМ. – К., 1967. – Т. II. – С. 325.
- ⁹¹ Зберігається в Науковій бібліотеці Ужгородського університету (№ 173 (1–Д)).
- ⁹² *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 304, 305. – № 67.
- ⁹³ Там само. – С. 305, 306. – № 68.
- ⁹⁴ Зберігається в ІР НБУВ (ДА/37Л).
- ⁹⁵ *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 308–311. – № 70.
- ⁹⁶ *Дурново Л. А.* Орнаменти армянских рукописей. – Ереван, 1978. – Табл. 55–57, 68, 80, 90, 91.
- ⁹⁷ Зберігається в ІР НБУВ (ДА/30Л).
- ⁹⁸ *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 311, 312. – № 71.
- ⁹⁹ Зберігається в ЛНБ (ДА/П.14).
- ¹⁰⁰ *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 312, 314, 315. – № 72.
- ¹⁰¹ Див.: *Swarzenski H.* The Role of Copies in the Formation of the Styles of the Eleventh Century // Romanesque and Gothic Art. Studies in Western Arts. – Princeton, 1963. – Vol. I. – Pp. 7–18.
- ¹⁰² Див.: *Зданевич Б.* Каталог інкунабул (Академія наук Української РСР. Центральна наукова бібліотека). – К., 1974; Інкунабули Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника Академії наук УРСР: каталог. – Л., 1974; Інкунабули Центральної научної бібліотеки Харківського університету: каталог. – Х., 1962; Каталог палеотипов из фондів Центральної научної бібліотеки ім. В. І. Вернадського НАН України. – К., 1995.
- ¹⁰³ *Медаковић Д.* Графика српских штампаних књига XV–XVII века. – Београд, 1958.
- ¹⁰⁴ Див.: *De Ricci S., Wilson W.J.* Census of Medieval and Renaissance Manuscripts in the United States and Canada. – New York, 1935–1940. – Vol. 1–3; Illuminated Books of the Middle Ages and Renaissance an Exhibition Held at the Baltimore of Art. – Baltimore, 1949; Miniatures of the Renaissance: Catalogue of the Exhibition. – Vatican City, 1950; *Salmi M.* La miniatura italiana. – Milano, 1956.
- ¹⁰⁵ *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 73–77.
- ¹⁰⁶ Там само. – С. 326, 327. – № 77.
- ¹⁰⁷ Там само. – С. 315–317. – № 73.
- ¹⁰⁸ Зберігається в ІР НБУВ (417П/1635).

¹⁰⁹ *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 319–322. – № 75.

¹¹⁰ Одне зберігається в ЛНБ (НД, № 63), інше – в РДБ (Ф. 218, № 869).

¹¹¹ *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 327–329. – № 78, 79. Останній рукопис, як засвідчує приписка, поновлено 1562 року в містечку Тисмениці.

¹¹² *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 330–332. – № 80.

¹¹³ Див.: *Galavaris G.* The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels. – Wien, 1979; *Nelson R. S.* The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book. – New York, 1980.

¹¹⁴ *Розанова Н. В.* Памятники миниатюры московского круга первой половины XVI века // Древнерусское искусство: Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV–XVI вв. – М., 1970. – С. 258–274.

¹¹⁵ Зберігається в ІР НБУВ (ДА/35 Л).

¹¹⁶ *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 332–334. – № 81.

¹¹⁷ Там само. – С. 72, 79, 80, 334–337. – № 82.

¹¹⁸ Див.: *Стојаковић А.* Архитектонски простор у сликарству средњовековне Србије. – Нови Сад, 1970.

¹¹⁹ Зберігається в ІР НБУВ (386, П/157).

¹²⁰ *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 80, 81, 340–343. – № 84.

¹²¹ *Міляєва Л. С.* Майстер XVI ст. Андрійчина. – С. 164, 166, 167, 173.

¹²² Зберігається в РДБ (Рум. 106).

¹²³ *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 84, 343–346. – № 85; *Міляєва Л. С.* Майстер XVI ст. Андрійчина. – С. 174–176.

¹²⁴ Див.: *Miniatures of the Renaissance.* – Pl. XXIV, XXV.

¹²⁵ *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 82, 83, 346–351. – № 86.

¹²⁶ *Перетц В. Н.* Псевдо-новгородское Евангелие 1575 г. Новгородского церковного древнехранилища // Историко-литературный сборник, посвященный В. И. Срезневскому. – Ленинград, 1924. – С. 262–268.

¹²⁷ *Димитриев Ю. Н.* Одна из лицевых рукописей Новгорода // Из истории русского и западноевропейского искусства: Материалы и исследования. – М., 1960. – С. 61–80; *Міляєва Л. С.* Майстер XVI ст. Андрійчина. – С. 172, 178.

¹²⁸ *Міляєва Л. С.* Майстер XVI ст. Андрійчина. – С. 164, 166, 167, 173.

¹²⁹ *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 84, 85, 351–353. – № 87. Див. також: *Богуславский Г. К.* Волынские рукописные Евангелия и Апостолы // Труды IX Археологического съезда в Вильне. 1893. – М., 1897. – Т. 2. – С. 278–280. Рукопис не зберігся.

¹³⁰ *Запаско Я. П.* Орнаментальне оформлення української рукописної книги. – С. 78–83; *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 85–89, 354–363. – № 88. Нині існує факсимільне видання Пересопницького Євангелія.

¹³¹ *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 358.

¹³² *Грузинский А.* Пересопницкое Евангелие как памятник искусства эпохи Возрождения в южной России в XVI веке // Искусство. – К., 1911. – № 1. –

С. 1–48; *Павлуцкій Г.* Орнамент Пересопницького Євангелія // *Искусство*. – К., 1911. – № 2. – С. 83–92.

¹³³ Див.: *Marava-Chtzinicolaou A., Toufexi-Paschou Chr.* Catalogue of the Illuminated Byzantine Manuscripts of the National Library of Greece. – Athens, 1978. – Vol. I.

¹³⁴ *Радожковић Б.* Турско-Персијски утицај на српске уметничке занате XVI и XVII века // *Зборник за ликовне уметности*. – Нови Сад, 1965. – Књ. 1. – С. 117–141. – Сл. 1–29.

¹³⁵ Докладніше див.: *Запаско Я. П.* Орнаментальне оформлення української рукописної книги. – С. 88–127; *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 91–100.

¹³⁶ *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 362–364. – № 89.

¹³⁷ Зберігається в ЛІМ (Рук. № 19).

¹³⁸ *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 364, 365, 367. – № 90.

¹³⁹ Зберігається в НМЛ (Рк. 118).

¹⁴⁰ *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 367, 368. – № 91.

¹⁴¹ Там само. – С. 371–373. – № 93.

¹⁴² Зберігається в ЛНБ (П. 26).

¹⁴³ *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 373–376. – № 94.

¹⁴⁴ *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 376–379. – № 95.

¹⁴⁵ Там само. – С. 379–382. – № 96.

¹⁴⁶ *Braunfels W.* Die Welt der Karolinger und ihre Kunst. – München, 1968. – Abb. 117–119, 127, 128.

¹⁴⁷ *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – С. 369, 370, 384, 385. – № 92, 98.

¹⁴⁸ *Зацепина Е. В.* К вопросу о происхождении старопечатного орнамента // *У истоков русского книгопечатания*. – М., 1959. – С. 101–154; *Дианова Т. В.* Старопечатный орнамент // *Древнерусское искусство: Рукописная книга*. – М., 1974. – Сб. 2. – С. 296–335.

¹⁴⁹ *Gratziou O.* Die dekorierten Hadschriften des Schreibers Matthaios von Myra (1596–1624): Untersuchungen zur griechischen Buchmalerei um 1600. – Athen, 1982.

ХУДОЖНЯ ОБРОБКА МЕТАЛУ

¹ ПСРЛ. – М., 1998. – Т. 2. – Стб. 914 (Л. 302).

² Там само. – Стб. 843 (Л. 281 об.).

³ Там само. – Стб. 847 (Л. 282 об.).

⁴ Там само. – Стб. 814 (Л. 273 об.).

⁵ Там само. – Стб. 925–927 (Л. 305).

⁶ *Розов В.* Українські грамоти. – К., 1928. – Т. 1. – С. 194; *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – Л., 1995. – С. 262.

⁷ Про нього див.: *Жолтовский П. Н.* Ларец мастера Самуила // *СА*. – 1958. – № 4. – С. 209–213; *Янин В. Л.* По поводу заметки П. Н. Жолтовского “Ларец мастера Самуила” // Там само. – С. 213–215.

⁸ Прищепя Б. А., Нікольченко Ю. М. Літописний Дорогобуж у період Київської Русі. До історії заселення Західної Волині в Х–ХІІІ століттях. – Рівне, 1996. – С. 97–99.

⁹ Петегурич В., Филипчук М. Город під золотим левом. Нотатки археологів // Львів: історичні нариси. – Л., 1996. – С. 27.

¹⁰ ПСРЛ. – Т. 2. – Стб. 927 (Л. 305).

¹¹ Там само. – Стб. 843 (Л. 281 об.).

¹² Систематизацію пам'яток див.: Корзухина Г. Ф., Пескова А. А. Древнерусские энколпионы. Нагрудные кресты-реликварии Х–ХІІІ вв. – С.Пб., 2003. – Т. 7.

¹³ ПСРЛ. – Т. 2. – Стб. 843–844 (Л. 281 об.).

¹⁴ Там само. – Стб. 927 (Л. 305).

¹⁵ Коссович С. Рассказ о городе Владимире Волынском // ЦДІАЛ. – Ф. 201 (Львівська греко-католицька митрополічна консисторія), оп. 4 б, спр. 206, арк. 8.

¹⁶ Барвінський Б. Конашевичі в Перемишльській землі в XV і XVI ст. Генеалогічно-історична монографія // ЗНТШ. – 1930. – Т. 100: Ювілейний збірник на пошану акад. Кирила Студинського. – Ч. 2: Праці історичні. – С. 160.

¹⁷ Pomniki dziejowe Lwowa z Archiwum miasta. – Lwów, 1896. – Т. 2: Księga przychodów i rozchodów miasta 1402–1414 / Wydał A. Czołowski. – S. 41.

¹⁸ Там само. – S. 52.

¹⁹ Kiryk F. Przyczynki do dziejów szkolnictwa i stosunków kulturalnych późnośrednio-wiecznego Przemysła // Cracovia Polonia Europa Studia z dziejów Średniowiecza, ofiarowane Jerzemu Wyrozumskiemu w sześćdziesiątą piątą rocznicę urodzin i czterdziestolecie pracy naukowej. – Kraków, 1995. – S. 371.

²⁰ Гульдман В. К. Памятники старины в Подолии (Материалы для составления археологической карты Подольской губернии). – Каменец-Подольский, 1901. – С. 350.

²¹ Акты, относящиеся к истории Южной и Западной России. – С.Пб., 1863. – Т. 1. – С. 57.

²² Теодорович Н. И. Историко-статистическое описание церквей и приходов Волынской епархии. – Почаев, 1889. – Т. 2: Уезды Ровенский, Острожский и Дубенский. – С. 877.

²³ Archiwum książąt Lubartowiczów Sanguszków w Sławucie. – Lwów, 1890. – Т. 4. – S. 207.

²⁴ Александрович В. Свідчення острозьких золотарів про підроблення печатки 1545 року // Знак. – 2002. – Чис. 26. – С. 8, 9.

²⁵ Archiwum Państwowe w Lublinie. Księgi miasta Lublina. – Sygn. 150. – S. 707.

²⁶ Scrobissevium J. Vitae archiepiscoporum haliciensium et leopoliensium. – Leopoli, 1628. – P. L3.

²⁷ Александрович В. Західноукраїнські малярі XVI століття. Шляхи розвитку професійного середовища (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 3). – Л., 2000. – С. 55, 63.

²⁸ Там само. – С. 57, 63.

ГОНЧАРСТВО

¹ Омельченко Ю. А., Тесленко І. Б., Чміль Л. В. Українська наддніпрянська кераміка XIV–XVIII ст. (Методичні рекомендації). – К., 1994. – С. 8.

² Тищенко О. Р. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.). – К., 1992. – С. 46.

³ Там само. – С. 42, 43.

⁴ *Лащук Ю. П.* Кераміка // ІУМ: У 6 т. – К., 1967. – Т. II. – С. 389–399; *Омельченко Ю. А., Тесленко І. Б., Чміль Л. В.* Українська наддніпрянська кераміка XIV–XVIII ст. – С. 9, 10.

⁵ *Лащук Ю.* Кераміка // Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. – Л., 1969. – С. 43.

⁶ *Тищенко О. Р.* Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.). – С. 33.

⁷ *Сиром'ятников О., Балакін С.* Пізньосередньовічна українська кераміка із Києво-Печерської лаври // Археологічні дослідження пам'яток українського козацтва. – К., 1993. – С. 131; *Омельченко Ю. А., Тесленко І. Б., Чміль Л. В.* Українська наддніпрянська кераміка XIV–XVIII ст. – С. 12.

⁸ *Виногородська Л. І.* До історії керамічного і скляного виробництва на Україні у XIV–XVIII ст. // Археологія. – 1997. – № 2. – С. 129.

⁹ *Тищенко О. Р.* Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.). – С. 33.

¹⁰ Там само.

¹¹ Там само. – С. 43.

¹² Там само. – С. 37, 43. – Ілюстр. 30.

¹³ *Лащук Ю. П.* Кераміка // ІУМ. – Т. II. – С. 393.

¹⁴ Там само; *Виногородська Л. І.* До історії керамічного і скляного виробництва на Україні у XIV–XVIII ст. – С. 136; *Колупаєва А.* Українські кахлі XIV – початку XX ст. Історія. Типологія. Іконографія. Ансамблевисть. – Л., 2006. – С. 69.

¹⁵ *Тищенко О. Р.* Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.). – С. 46, 47.

¹⁶ *Лащук Ю. П.* Кераміка // ІУМ. – Т. II. – С. 394.

¹⁷ *Виногородська Л. І.* Кахлі Середнього Подніпров'я XIV – середини XVIII ст.: Автореф. дис. ... канд. іст. наук. – К., 1993; *Виногородська Л. І.* До історії керамічного і скляного виробництва на Україні у XIV–XVIII ст. – С. 136, 137; *Попельницька О.* Зібрання кахель XIV–XVIII століть Національного музею історії України: огляд колекції, історія формування // Український керамологічний журнал. – 2005. – № 1–4. – С. 81–92. *Колупаєва А.* Українські кахлі XIV – початку XX ст. – С. 76–94.

¹⁸ *Виногородська Л. І.* До історії керамічного і скляного виробництва на Україні у XIV–XVIII ст. – С. 136, 137; *Попельницька О.* Зібрання кахель XIV–XVIII століть... – С. 83.

¹⁹ *Тищенко О. Р.* Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.). – С. 47.

²⁰ *Лащук Ю. П.* Кераміка // ІУМ. – Т. II. – С. 395.

²¹ Там само.

²² *Данченко Л.* Народна кераміка Середнього Придніпров'я. – К., 1974. – С. 42.

²³ *Лащук Ю. П.* Кераміка // ІУМ. – Т. II. – С. 394. – Ілюстр. 280.

²⁴ Там само. – С. 395; *Колупаєва А.* Українські кахлі XIV – початку XX ст. – С. 86, 87, 94.

²⁵ *Тищенко О. Р.* Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.). – С. 48. – Рис. 50.

²⁶ *Лащук Ю. П.* Кераміка // ІУМ. – Т. II. – С. 395; *Тищенко О. Р.* Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.). – С. 48. – Рис. 51.

²⁷ *Тищенко О. Р.* Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.). – С. 48. – Рис. 52.

²⁸ А. Колупаєва датує обидві кахлі XV–XVII ст., Л. Данченко – XV ст. (див.: *Колупаєва А. Українські кахлі XIV – початку XX ст. – С. 92; Данченко Л. Народна кераміка Середнього Придніпров'я. – С. 39, 42).*

²⁹ *Лащук Ю. П. Кераміка // ІУМ. – Т. II. – С. 395.*

³⁰ *Тищенко О. Р. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.). – С. 52. – Рис. 58; Колупаєва А. Українські кахлі XIV – початку XX ст. – С. 88.*

³¹ *Тищенко О. Р. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.). – С. 50, 51. – Рис. 55.*

³² *Лащук Ю. П. Кераміка // ІУМ. – Т. II. – С. 395. – Ілюстр. 282.*

³³ *Колупаєва А. Українські кахлі XIV – початку XX ст. – С. 89–91.*

³⁴ *Омельченко Ю. А., Тесленко І. Б., Чміль Л. В. Українська наддніпрянська кераміка XIV–XVIII ст. – С. 8.*

³⁵ Там само.

³⁶ *Лащук Ю. П. Кераміка // ІУМ. – Т. II. – С. 389.*

³⁷ *Виногородська Л. І. До історії керамічного і скляного виробництва на Україні у XIV–XVIII ст. – С. 129.*

³⁸ Там само. – С. 129, 130.

³⁹ Там само. – С. 130.

⁴⁰ Там само.

⁴¹ *Тищенко О. Р. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.). – С. 38, 39. – Рис. 34.*

⁴² Там само. – С. 38.

⁴³ Там само. – С. 34.

⁴⁴ Там само. – С. 36.

⁴⁵ Там само.

⁴⁶ Там само. – С. 36, 37.

⁴⁷ Там само. – С. 37, 38. – Рис. 31, 32.

⁴⁸ Там само. – С. 39. – Рис. 35; *Лащук Ю. П. Кераміка // ІУМ. – Т. II. – С. 389.*

⁴⁹ *Тищенко О. Р. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.). – С. 40. – Рис. 36, 37.*

ВИГОТОВЛЕННЯ ХУДОЖНЬОГО СКЛА

¹ *Плано Картини де Иоанн. История монголов. – С.Пб., 1911. – С. 25.*

² *Гончар В. Н. Хозяйственно-бытовой комплекс XIII–XIV вв. (по материалам археологических исследований на территории Киево-Печерской лавры) // Духовная культура древнего населения Украины: Тез. докл. науч.-практ. конф. – К., 1989. – С. 27.*

³ *Загребельний О., Балакин О. Археологічні дослідження на подвір'ї Воскресенської церкви // Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні. – К., 1999. – С. 108.*

⁴ *Щапова Ю. Л. Стекло Киевской Руси. – М., 1972. – С. 193.*

⁵ *Виногородська Л. І. Звіт про роботу Трахтемирівського загону у 1994 році // НА ІА НАНУ; Козловський А. О. Історико-культурний розвиток південного Подніпров'я у IX–XV ст. – К., 1982. – С. 72–76.*

⁶ *Виногородська Л. І. Звіт про роботу Трахтемирівського загону...*

⁷ *Петрашенко В. О. Звіт про археологічні дослідження у с. Григорівка Канівського р-ну в 1988 р. // НА ІА НАНУ.*

⁸ *Шекун А. В.* Отчет об охранных археологических исследованиях в зоне строительства соединительной дороги вокруг города Чернигова у с. Шестовица в 1986 г. // НА ІА НАНУ. – С. 5, 6.

⁹ *Козловський А. О.* Історико-культурний розвиток... – С. 72–76.

¹⁰ Там само. – С. 72.

¹¹ *Виногородська Л. І.* Історико-археологічні дослідження поблизу с. Пилява Хмельницької області (до локалізації міста Пилявецької битви) // Археологія. – К., 1997. – Вип. 1. – С. 102; Отчет о раскопках средневекового городища у с. Сокольци на Ю. Буге в 1961 г. // НА ІА НАНУ. – 1961/7, рис. XIII, 3.

¹² *Виногородська Л. І.* Розкопки замку у с. Зіньків Хмельницької області // Нові дослідження пам'яток археології козацької доби в Україні. – К., 1996. – С. 35–39.

¹³ *Виногородська Л. І.* До питання про хронологію середньовічної кераміки Новгорода-Сіверського // Археологія. – 1988. – Вип. 61. – С. 37–47.

¹⁴ *Гончаров В. К.* Древний Галич // Вісник АН УРСР. – К., 1956. – № 1 (240). – С. 66.

¹⁵ Літопис Руський за Іпатським списком. – К., 1989. – С. 418.

¹⁶ Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века. Описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским. Чтения в московском обществе истории и древностей России. – М., 1897. – С. 42.

¹⁷ *Рожанківський В. Ф.* Українське художнє скло. – К., 1959. – С. 51.

¹⁸ *Тищенко О. Р.* Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.). – К., 1992. – С. 67.

¹⁹ *Петрякова Ф. С.* Українське гутне скло. – К., 1975. – С. 23; *Модзалевський В.* Гути на Чернігівщині. – К., 1926. – С. 61, 62.

²⁰ *Рожанківський В. Ф.* Українське художнє скло. – С. 34.

²¹ Там само.

²² *Калениченко Л.* Гутне скло на Україні. – К., 1947. – С. 42.

²³ *Jablowski A.* Polska XVI wieku // Zrodla dziejowe. – Warszawa, 1903. – Т. 18. Cz. 2. – S. 459, 460.

²⁴ Торгівля в Україні XIV – середини XVII століття. Волинь і Наддніпрянина. – К., 1990. – С. 84, 88, 96, 97, 104, 128, 142, 149, 151, 161–168, 193.

²⁵ Там само. – С. 193.

²⁶ *Tarnawski A.* Działalność gospodarcza Jana Zamojskiego, kanclerza i hetmana w. kor. (1572–1605). – Lwów, 1935. – S. 246.

²⁷ *Петрякова Ф. С.* Українське гутне скло. – С. 16.

²⁸ Там само.

²⁹ *Tarnawski A.* Działalność gospodarcza Jana Zamojskiego... – S. 246.

³⁰ Materiały do dziejów rolnictwa w Polsce w 16 i 17 wieku. – Warszawa, 1876. – Т. 2. – S. 390.

³¹ Там само.

³² *Хвойка В. В.* Древние обитатели Приднепровья и их культура в доисторические времена. – К., 1913. – С. 70, 71.

³³ *Ханенко Б., Ханенко В.* Древности Приднепровья. Эпоха славянская (VI–XIII вв.). – К., 1902. – Вып. 5. – С. 58.

³⁴ Большая иллюстрированная энциклопедия древностей. – С. 124.

³⁵ *Тищенко О. Р.* Історія декоративно-прикладного мистецтва України... – С. 113.

³⁶ Там само.

³⁷ Там само.

³⁸ Большая иллюстрированная энциклопедия древностей. – С. 124.

³⁹ ЦДІАУ, ф. 128, оп. 1, арк. 11.

⁴⁰ *Петрякова Ф. С.* Українське гутне скло. – С. 19, 20.

⁴¹ *Тищенко О. Р.* Історія декоративно-прикладного мистецтва України... – С. 69.

ГАПТУВАННЯ

¹ *Шульц Г. Й.* Візантійська Літургія. – Л., 2002.

² Відомо, що митрополит Фотій привіз із собою з Константинополя два сакоси, епитрахиль, поручі та параманд (див.: Средневековое лицевое шитье. Византия, Балканы, Русь: Каталог выставки. XVIII Междунар. конгресс византистов. – М., 1991. – С. 10).

³ Выклад о церкви святой и о церковных речах и о Вечерни з Святого Симеона Архиепископа Солунского и из иных учителей церковных выбранны. – К., 1668.

⁴ Прикладом саме такої технології виготовлення гаптованого твору може бути відома з літературних джерел плащаниця 1466 року з Покровської церкви с. Сулимівка, що на Київщині. Вона виконана олією по шовку художником московської школи XV ст. та слугувала ескізом для Астраханської плащаниці (Астраханський краєзнавчий музей). Див.: Труды восьмого Археологического съезда в Москве в 1890 г. – М., 1897. – Вып. 4. – С. 22–228. – Табл. XXXVIII; Труды четырнадцатого Археологического съезда в Москве. – М., 1911. – Вып. 2. – С. 141. – Табл. XXV; *Тищенко О.* Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.). – К., 1992. – С. 74.

⁵ *Міляєва Л., Гелитович М.* Українська ікона XI–XVIII століть. – К., 2008. – С. 26.

⁶ *Шероцкий К. В.* Путеводитель. – К., 1917. – С. 99.

⁷ Описание имущества обители Ксилургу 6651 (1143) г. // Акты русского на святом Афоне монастыря св. великомученика и целителя Пантелеймона. – К., 1873. – № 6. – С. 52, 53.

⁸ *Новицька М. О.* Гаптування в Київській Русі: За матеріалами розкопок на території УРСР // Археологія. – К., 1965. – Т. 18. – С. 24–38; *Новицька М. О.* Давньоруське гаптування з фігурними зображеннями // Там само. – 1970. – Т. 14. – С. 88–99; *Новицька М. А.* Вышивки золотом с изображением фигур, найденные при раскопках в Софии Киевской // София Киевская: Материалы исслед. – К., 1973. – С. 62–68; *Кара-Васильева Т. В.* Літургійне шитво України XVII–XVIII ст.: Іконографія, типологія, стилістика. – Л., 1996. – С. 22, 23; *Кара-Васильева Т. В.* Шедеври церковного шитва України (XII–XX століття). – К., 2000. – С. 13–14.

⁹ Зберігаються в НЗ “Софія Київська” (НЗСК-3639/56).

¹⁰ *Свирин А. Н.* Древнерусское шитье. – М., 1963. – С. 24, 25.

¹¹ *Гриднева Ю.* Археологические ткани Софии Киевской в свете византийской традиции // Софійські читання: Матеріали III Міжнар. наук.-практ. конф. “Пам’ятки Національного заповідника “Софія Київська” та сучасні тенденції музейної науки” (м. Київ, 24–25 листоп. 2005 р.). – К., 2007. – С. 110–128.

¹² Там само. – С. 110.

¹³ *Новицька М. А.* Вышивки золотом... – С. 62.

¹⁴ Там само. – С. 65.

¹⁵ Гриднева Ю. Археологические ткани. – С. 123.

¹⁶ Літопис руський / За Іпатським списком переклав Л. Махновець. – К, 1989. – С. 447.

¹⁷ Полонська-Василенко Н. Історія України. – К., 1992. – С. 323.

¹⁸ Средневековое лицевое шитье... – С. 10.

¹⁹ Mańkowski T. Polskie tkaniny i hafty XVI–XVIII ww. – Wrocław, 1954. – S. 24.

²⁰ Кара-Васильева Т. В. Літургійне шитво... – С. 26.

²¹ Свенціцький-Святицький І. Ікони Галицької України XV–XVI віків. – Л., 1929. – Табл. 52, 53, 54; Логвин Г. Украинское искусство X–XVIII вв. – М., 1963. – С. 110, 111; Логвин Г. Вишивання та гаптування // ІУМ. – К., 1967. – Т. 2. – С. 400; Тищенко О. Р. Історія декоративно-прикладного мистецтва... – С. 75–77; Сидор-Ошуркевич О. Пам'ятки сакрального гаптування XV–XVI століть у збірці Національного музею у Львові // ЗНТШ. – 1998. – Т. 236. – С. 420–428; Пуцко В. Українські плащаниці // Людина і світ. – К., 1992. – № 7–8. – С. 42; Пуцко В. Византийские плащаницы: варианты композиционной схемы // Убрус. Церковное шитье. История и современность. – С.Пб., 2005. – Вып. 3. – С. 40.

²² Свенціцький І. С. Іконопись Галицької України XV–XVI віків. – Л., 1928. – С. 19.

²³ Зберігаються в НМЛ ім. Андрея Шептицького (НМЛ-13927, Дт-554).

²⁴ Шараневич І. Каталог археологически-библиографической выставки в Ставропигийском институте во Львове, открытой 10 октября 1888 г., а имеющей быть закрытой 12 января 1889 г. н. с. – Л., 1888. – С. III. – Ч. 48; Шараневич І. Отчет из археологическо-библиографической выставки в Ставропигийском институте, открытой 28 сент/ября/ (10 окт/ября/) 1888 г., закрытой 16 (28) фебр/уария/ 1889 г. и опись фотографически снятых предметов той же выставки. – Л., 1889. – Табл. XXVII/3.

²⁵ На ранніх плащаницях зображується скорбота над мертвим Христом лише ангелів. Наприкінці XIV ст. цю композицію доповнюють постаті Богородиці та Іоанна Богослова. Розвинений, так званий історичний, виклад передбачає покладення до гробу тіла Христового Йосифом Ариматейським та Никодимом у присутності Богородиці та жінок-мироносиць (див.: Дроздова О. Іконографія Оплакування і Погребення Господа і Бога і Спаса нашого Іисуса Христа в лицевом шитье // Убрус. Церковное шитье. История и современность. – С.Пб., 2004. – Вып. 2. – С. 3–36; Пуцко В. Византийские плащаницы... – С. 37–48).

²⁶ Средневековое лицевое шитье... – С. 10. – Кат. № 7. – Ил. 15.

²⁷ Маясова Н. А. Древнерусское шитье. – М., 1971. – С. 9. – Ил. 2.

²⁸ Музеи Кремля (див.: Свирин А. Н. Древнерусское шитье. – С. 29, 31).

²⁹ Новгородський державний музей-заповідник (див. там само. – С. 33, 38).

³⁰ Існуючий розмір плащаниці, можливо, дещо менший за первісний через відсутність широкої облямівки з відповідним текстом, яка традиційно оточує центральну композицію (див.: Пуцко В. Українські плащаниці. – С. 42).

³¹ На початку XIX ст. гаптовані зображення, вирізані по контуру, були перенесені на нове тло з малинового шовку, співзвучне з автентичним яскраво-вишневим. Тоді ж було вишито підніжок у перевернутому вигляді й напис: “Положеніє въ гробъ // Гада нашего ІС ХА”.

³² Логвин Г., Міляева Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис. – К., 1976. – С. 13.

³³ Пандурски В. Паметници на изкуството в църковния историко археологически музей София. – София, 1977. – С. 35. – Ил. 263.

³⁴ *Александрович В.* Українське малярство в Перемишлі XIII – початку XVII ст.: Головні проблеми історії // Перемишль і Перемиська земля протягом віків. – Перемишль; Л., 1996. – С. 38–52.

³⁵ Зберігаються в НМЛ ім. Андрея Шептицького (НМЛ-13232, Дт-504).

³⁶ *Свенціцький І.* Ілюстрований провідник по Національному музею у Львові. – Жовква, 1913. – С. 14. – Іл. 12.

³⁷ Зберігаються в НМЛ ім. Андрея Шептицького. Далі ікони із цього музею подано без вказівки на місце зберігання.

³⁸ Зберігаються в музеї в Перемишлі.

³⁹ Зберігаються в історичному музеї в Сяноку (Польща).

⁴⁰ Див.: *Николаева Т. В.* Произведения русского прикладного искусства с надписями XV – первой четверти XVI в. – М., 1971. – Табл. 25; *Свирич А.* Дервнерусское шитье. – С. 43.

⁴¹ *Сидор-Ошуркевич О.* Пам'ятки сакрального гаптування... – С. 423–428.

⁴² *Шараневич И.* Каталог археологическо-библиографической выставки... – С. 6, 20; *Sokolowski M.* Spadek po metropoliecie Doziteusza i jego losy. – Krakow, 1889. – S. 52, 59, 60.

⁴³ Акты, издаваемые Временной комиссией при Киевском генерал-губернаторе. – К., 1848. – Т. 1. – С. 118, 119.

⁴⁴ Акты, относящиеся к истории Южной и Западной России. – С.Пб., 1863. – Т. 1 – С. 263–265.

⁴⁵ Инвентарь Пересопницкого монастыря складений ігуменом Симеоном Ковоським при передаче ігумену Макарію Созанському. 1600, окт. 25 // АЮЗР. – К., 1883. – Ч. 1. – Т. 6. – С. 294.

⁴⁶ Там само.

⁴⁷ Инвентарь речей Львівської братської церкви Успіння пр. Богородиці, складена братським писарем Константином Медзапетою. 1637 р., 12 марта // АЮЗР. – К., 1904. – Ч. 1. – Т. 10. – С. 145–176.

ТКАЦТВО

¹ *Сидорович С.* Художня тканина західних областей УРСР. – К., 1979. – С. 19.

² Akta grodzkie i zemskie. – 1884. – Т. 10. – С. 97.

³ *Сидорович С.* Художня тканина... – С. 20.

⁴ *Александрович В.* Мистецтво Галицько-Волинської держави / Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. – Л., 1999. – С. 58.

⁵ *Charewiczowa Ł.* Lwowskie organizacje zawodowe za czasów Polski przedrozbiorowej. – Lwów, 1929. – С. 38.

⁶ Potwierdzenie testamentu J. Dubrowskiego, Lwów 20.III.1537 r. // Księga metryki litewskiej, 205 (ks. 30). – С. 73, 74.

⁷ *Poppe A.* Materiały do dziejów tkaniny staroruskiej. – Wrocław; Warszawa; Kraków, 1965. – С. 17.

⁸ *Сидоренко С.* Художня тканина... – С. 17.

⁹ *Зарембский А.* История и техника тканья украинских килимов // Материалы по этнографии. – Ленинград, 1926. – Т. 3. – Вып. 1.

¹⁰ *Смирнов С.* Материалы для истории древнерусской покаянной дисциплины. Чтения в императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете. – Кн. 3. – С. 61.

- ¹¹ Духовные и договорные грамоты великих и удельных князей XIV–XVI вв. Изд. Л. В. Черепнин. – М.; Ленинград, 1950. – № 1. – С. 8–10.
- ¹² *Roppe A.* Materiały do dziejów tkaniny staroruskiej. – С. 16.
- ¹³ Там само. – С. 27.
- ¹⁴ *Сидорович С.* Художня тканина... – С. 17.
- ¹⁵ Słownik języka polskiego Pod red. J. Karłowicza, A. Kryńskiego, W. Niedźwiedzkiego. – Warszawa, 1900–1927. – Т. III. – С. 807.
- ¹⁶ *Mańkowski T.* Polskie tkaniny i hafty XVI–XVIII w. – Wrocław, 1954. – С. 4.
- ¹⁷ *Roppe A.* Materiały do dziejów tkaniny staroruskiej. – С. 24.
- ¹⁸ *Ченнини Ч.* Трактат о живописи. – ОГИЗ, М., 1933. – С. 119.
- ¹⁹ *Соболев Н.* Набойка в России. – М., 1912. – С. 16.
- ²⁰ *Сидорович С.* Художня тканина... – С. 48.
- ²¹ *Пронштейн А.* Великий Новгород в XVI веке. – Х., 1957. – С. 85, 167.
- ²² Русская историческая библиотека. – Т. IX. Приходная книга товарам и вещам 1613–1614 гг. – С. 174.
- ²³ *Якунина Л.* Русские набивные ткани XVI–XVII вв. – М., 1954. – С. 10.
- ²⁴ *Ланноа Г.* Путешествия и посольства // ЗООИД. – 1853. – С. 433–465.
- ²⁵ Мемуары, относящиеся к истории Южной Руси. – К., 1890. – Вып. 1. – С. 1–58.
- ²⁶ *Zarnowiecki L.* Historia tkanin jedwabnych. – Kijów, 1915. – С. 146.
- ²⁷ Там само. – С. 81.

БІБЛІОГРАФІЯ

Aleksandrowycz W. Sztuka XIII-wiecznego Chełma. Zasadnicze problemy badawcze // Do piękna nadprzyrodzonego. Sesja naukowa na temat rozwoju sztuki sakralnej od X do XX wieku na terenie dawnych diecezji chełmskich Kościoła rzymskokatolickiego, prawosławnego i grecko-katolickiego. – Chełm, 2003. – T. 1: Referaty.

Archbishop Damianos. The Icon as a Ladder of Divine Ascent in Form and Color // Byzantium. Faith and Power (1261–1557). – New York, 2004.

Arrhenius B. Merovingian Garnet Jewellery, Emergence and Social Implications. – Stockholm, 1985.

Asgari N. Roman and Early Byzantine Marble Quarriers of Proconnesus // The Proceedings of the Xth International Congress of Classical Archaeology. Ankara – Izmir, 23–30/IX/1973. – Ankara, 1978.

Balint C. Kontakte zwischen Iran, Bizanz und der Steppe // Awarenessforschungen. – Wien, 1992.

Baltrušaitis J. La Stylistique Ornementale dans la Sculpture Romane. – Paris, 1931.

Barberi C. Il Salterio di Egberto nella storia degli studi // Psalterium Egberti. Facsimile del ms. CXXXVI del Museo Archeologico Nazionale di Cividale del Friuli / A cura di Claudio Barberi. – V. 2: Relazioni 13 della Soprintendenza per i beni ambientali, architettonici, archeologici, artistici e storici del Friuli-Venezia-Giulia, 2000.

Behm-Blancke G. Gesellschaft und Kunst der Germanen. Die Thüringer und ihre Welt. – Dresden, 1973.

Beliaev L. A. Romanesque Elements in Russian Architecture: late 11th– early 13th Centuries // Transfer. Innovationen in der Zeit der Kreuzzüge. Akten der 4. Landauer Staufertagung. 27.–29. Juni 2003. – Speyer, 2006.

Beltिंग H. Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft. – Heidelberg, 1970.

Beltिंग H. Zum Palatina-Psalter des 13. Jahrhunderts. Aus der Werkstattpraxis eines byzantinischen Malers // Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik. – Wien, 1972. – Bd. 21.

- Biernacki A.* Wczesnobizantyjskie elementy i detale architektoniczne Chersonezu Taurydzkiego. – Poznań, 2009.
- Braunfels W.* Die Welt der Karolinger und ihre Kunst. – München, 1968.
- Brenk B.* Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes. – Wien, 1966.
- Buchthal H., Belting H.* Patronage in Thirteenth-Century Constantinople: An Atelier of Late Byzantine Book Illumination and Calligraphy. – Washington, 1978.
- Budde R.* Deutsche Romanisch Skulptur, 1050–1250. – München, 1979.
- Byzantium: Faith and Power (1261–1557) / edited by Helen C. Evans. – New York, 2004.
- Capizzi C.* Pantokrator: Saggio d'esegesi letterario-iconografica. – Roma, 1964.
- Chatzidakis M.* Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut. – Venise, 1962.
- Chatzidakis-Bacharas Th.* Les peintures de Hosios Loukas. Les Chapelles Occidentales. – Athens, 1982.
- Conant K.J.* Carolingian and Romanesque Architecture, 800 to 1200. – New Haven; London, 1993 (First published 1959).
- Ćurčić S.* Gračanica. King Milutin's Church and Its Place in Late Byzantine Architecture. – Princeton, 1979.
- Cutler A.* The Hand of the Master. Craftsmanship, Ivory, and Society in Byzantium (9th – 11th Centuries). – Princeton, 1994.
- Dalton O. M.* Byzantine Art and Archaeology. – Oxford, 1911.
- De Ricci S., Wilson W. J.* Census of Medieval and Renaissance Manuscripts in the United States and Canada. – New York, 1935–1940. – Vol. 1–3.
- Deiz E., Demus O.* Byzantine Mosaics in Greece. Hosios Lucas and Daphni. – Cambridge, Mass., 1931.
- Dekan J.* Vel'ká Morava. – Bratislava, 1976.
- Demus O.* The Church of San Marco in Venice. History. Architecture. Sculpture. – Washington, 1960.
- Demus O.* The Mozaics of Norman Sicily. – London, 1949.
- Deresényi D.* Romanesque Architecture in Hungary. – Budapest, 1975.
- Djurić V.J.* The Church of Saint Sophia in Ohrid. – Beograd, 1963.
- Drake C. S.* The Romanesque Fonts on Northern Europe and Scandinavia. – Suffolk, 2002.
- Ebbinghaus A.* Die altrussischen Marienikenen-Legenden. – Berlin, 1990.
- Ernst J.* Grube. Islamske umenie. – Bratislava, 1973.
- Feld O.* Mittelbyzantinische Sarkophage // Römische Quartal Schrift. – 1970. – Bd. 65. – Hf. 3–4. – S. 167–184.
- Filipowiak W.* Wolińska kępcina // Z otchłani wieków. – 1979. – R. XLV. – No 2. – S. 110–115.
- Foote P. G., Wilson D. M.* Wikingowie. – Warszawa, 1975.
- Frantz A.* Byzantine Illuminated Ornament. A Study in Chronology // The Art Bulletin. – 1934. – Vol. XVI/1. – Pp. 43–76.
- Frantz A.* The Church of the Holy Apostles // The Athenian Agora. The American School of Classical Studies at Athens. – Princeton, 1971. – Vol. XX.
- Gabelić S.* The Iconography of the Miracle at Chonae. An Unusual Example from Cyprus // Зограф. – Beograd, 1989. – Бр. 20. – P. 95–103.
- Galavaris G.* The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels. – Wien, 1979.
- Gardner A.* Medieval Sculpture in France. – New York, 1969.
- Garton T.* Early Romanesque Sculpture in Apulia. – New York; London, 1984.

- Geijer A.* Die Textilfunde aus den Graben. – Birka: III. – Uppsala, 1938.
- Gervers-Molnar V.* A középkori Magyarországi rotundái // Romanesque Round Churches of Medieval Hungary. – Budapest, 1972.
- Glass D. F.* Romanesque Sculpture in Campania: Patrons, Programs, and Style. – Pennsylvania, 1991.
- Goldschmidt A.* Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der Karolingischen und Sächsischen Kaiser VIII. – XI. Jahrhundert. – Berlin, 1970.
- Goldschmidt A., Weitzmann K.* Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X. – XIII. Jahrhunderts. – Berlin, 1979.
- Grabar A.* Byzance. L'art byzantin du Moyen âge (du VIIIe au XVe siècle). – Paris, 1963.
- Grabar A.* L'Empireur dans byzantin: Recherches sur l'art officiel de l'Empire d'Orient. – Paris, 1936.
- Grabar A.* La représentation des “peuples” dans les images du Jugement Dernier en Europe Orientale // Byzantion. – Bruxelles, 1980. – Vol. 50. – Pp. 186–197.
- Grabar A.* Sculptures byzantines du Moyen âge (XI^e – XIV^e siècle). – Paris, 1976.
- Grabar A.* The Virgin in a Mandorla of Light // Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of A. M. Friend. – Princeton, 1955. – Pp. 305–311.
- Grabar A.* Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures // Dumbarton Oaks Papers. – Washington, 1954. – Vol. VIII. – Pp. 161–199.
- Gratziou O.* Die dekorierten Hadschriften des Schreibers Matthaios von Myra (1596–1624): Untersuchungen zur griechischen Buchmalerei um 1600. – Athen, 1982.
- Grodecki L., Mütterich F. et al.* Die Zeit der Ottonen und Salier. – München, 1973.
- Groněk A.* Ikony Męki Pańskiej. O przemianach w malarstwie cerkiewnym ukraińsko-polskiego pogranicza. – Kraków, 2007.
- Grzadzka R.* Twórczość malarza ikon z Rohatyna // Foliae historiae artium. – Kraków, 1974. – S. 51–81.
- Guerquin B.* Zamki w Polsce. – Warszawa, 1971.
- Guintavalle A. C.* La Cattedrale di Modena. Problemi di Romanico Emiliano. – Modena, 1964–1965. – Vol. I–II.
- Hartog E.* Romanesque Sculpture in Maastricht. – Rotterdam, 2002.
- Hensel W.* Wczesnośredniowieczna figurka czterotwarzowego bystwa z Wolińska // Slovenska archeologia. – 1978. – Roč. XXVI. – Čis. 1. – S. 13–15.
- Herrmann J.* Die Slawen in Deutschland: Geschichte und Kultur der slawischen Stämme westlich von Oder und Neisse vom 6. bis 12. Jahrhundert. – Berlin, 1970.
- Hohler E. B.* The Capitals of Urnes Church and Their Background // AA. – 1975. – Vol. 46. – Pp. 25–33.
- Hutton E.* The Cosmati. The Roman Marble Workers of the XIIth and XIIIth Centuries. – London, 1950.
- Ioannisyán O.* Between Byzantium and the Romanesque West: The Architecture of Old Rus' in the 10th – 13th Centuries // Rom und Byzanz im Norden. Mission und Glaubenswechsel in Ostseeraum während des 8.–14. Jahrhunderts. – Mainz – Stuttgart, 1998. – Bd. II. – S. 296–301.
- Ioannisyán O.* O jednym z małopolskich warsztatów budowlanych czasów romańskich (próba rekonstrukcji i charakterystyki jego twórczości) // Lapidés Vivientes. Zaginiony Kraków wieków średnich. Księga dedykowana Profesor Klementynie Żurowskiej. – Kraków, 2005. – S. 269–276.
- Izmajlov N.* Une stéatite byzantine du Musée de Chersonèse // L'art byzantin chez les Slaves. – Paris, 1932. – Vol. 2. – P. 35–48.

- Janusz B.* Zabytki przedhistoryczne Galicji wschodniej. – Lwów, 1918.
- Jarema W.* Pierwotne ikonostasy w drewnianych cerkwiach na Podkarpaciu // Materiały Muzeum budownictwa ludowego w Sanoku. – Sanok, 1972. – No 16. – S. 22–33.
- Jarema W.* O pracowniach w Galicji w XIV–XVI wieku // Sztuka cerkiewna w diecezji przemyskiej : Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 25–26 marca 1995 roku. – Łańcut, 1999. – S. 26–43.
- Jelovina D.* Starohrvatsko Kulturno Blago. – Zagreb, 1989.
- Jensen R.* Understanding Early Christian Art. – London; New York, 2000.
- Kalavrezou-Maxeiner I.* Byzantine Icons in Steatite // Byzantina Vindobonensia. – Wien, 1985. – Bd. XV/1.
- Kitzinger E.* The Byzantine Contribution to Western Art of the 12th and 13th Centuries // *Dumbarton Oaks Papers*. – Washington, 1966. – No 20. – Pp. 37–43.
- Kłosińska J.* Sztuka bizantyńska. – Warszawa, 1975.
- Koczownicy Ukrainy. Katalog wystawy // red. J. Chochorowski. – Katowice, 1996.
- Kostrzewski B.* Gród piastowski w Gieczu. – Poznań, 1978.
- Kostrzewski J.* Kultura prapolska. – Warszawa, 1962.
- Krautheimer R.* Early Christian and Byzantine Architecture / 3rd edition. – Harmondsworth, 1979.
- Kruk M. P.* Zachodnioruskie ikony Matki Boskiej z Dzieciatkiem w wieku XV i XVI. – Kraków, 2000.
- Kruk M. P., Sulikowska-Cąska A., Wołoszyn M.* Sacralia Ruthenica. Early Ruthenian and Related Metal and Stone Items in the National Museum in Cracow and National Museum in Warsaw. – Warszawa, 2006.
- Kultur und Kunst der Slawen in Deutschland vom 7. bis 13. Jahrhundert. – Berlin, 1970.
- Loerke W. C.* The Monumental Miniature // The Place of Book Illumination in Byzantine Art. – Princeton, 1975. – Pp. 61–96.
- L'or des steppes. Des Scythes à l'invasion mongole VII^e siècle av. J.-C. – XIV^e siècle ap. J.-C. / Musée des Augustins: 28 octobre 1993 – 17 janvier 1994. – [Toulouse, 1993].
- Loverdou-Tsigarida K., Ballian A.* Byzantine Minor Arts // The Treasure of Mount Athos. – Thessaloniky, 1997. – Pp. 294–296.
- László G.* Études archéologiques sur l'histoire de société des Avärs // *Archaeologia Hungarica*. – Budapest, 1955. – XXXIV. – Pp. 168–170.
- Macridy T.* The Monastery of Lips (Fenari Isa Camii) at Istanbul / with contribution by H. S. Megaw, C. Mango, E. J. W. Hawkins // *Dumbarton Oaks Papers*. – 1964. – No 18. – Pp. 245–315.
- Malachowicz E.* Wrocławski zamek ksiazeczy i kolegiata sw. Krzyza na Ostrowie. – Wrocław, 1993.
- Malachowicz E., Lasota Cz.* Pierwsza kaplica zamku wrocławskiego na Ostrowie // *Kwartalnik architektury i urbanistyki*. – 1987. – Z. 1. – S. 3–11.
- Malewicz M. N.* Rękopis Gertrudy Piastówny: Najwcześniejszy zabytek piśmennictwa polskiego // *Materiały do historii filozofii średowiecznej w Polsce*. – 1972. – T. 4 (16). – S. 23–68.
- Mango C.* Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul // *Dumbarton Oaks Papers*. – Washington, 1962. – Vol. 8. – Pp. 48–58.
- Mango C.* The Date of the Anonymous Russian Description of Constantinople // *Byzantinische Zeitschrift*. – 1952. – Bd. 45. – S. 380–385.
- Mańkowski T.* Polskie tkaniny i hafty XVI–XVIII ww. – Wrocław, 1954.

- Maszczyk M.* Nieznana ikona z przedstawieniem "Deesis" w Muzeum ziemi Przemyskiej w Przemyślu // *Rocznik Przemyski*. – Przemyśl, 1977. – T. 17–18.
- Mendel E. L.* Romanesque Sculpture in Saintonge. – London, 1940.
- Michałowska T.* Ego Gertruda. Studium historyczno-literackie. – Warszawa, 2001.
- Millet G.* L'école grecque dans l'architecture byzantine. – Paris, 1916.
- Millingen A. van.* Byzantine Churches in Constantinople. – London, 1912.
- Miniatures of the Renaissance: Catalogue of the Exhibition. – Vatican City, 1950.
- Morant H. de.* Historia sztuki zdobniczej od pradziejów do współczesności. Tłumaczenie z języka francuskiego. – Warszawa, 1981.
- Mošin V.* Ornament južnoslovenskih rukopisa XI–XIII veka // *Radovi Naučnog društva Bosne i Hercegovine*. – Sarajevo, 1957. – Br. VII. – S. 40–75;
- Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art / edited by Maria Vassilaki // *Benaki Museum, 20 October 2000 – 20 January 2001*. – Milan, 2000.
- Müble E.* Die Anfänge Kiews (bis ca. 980) in archäologischer Sicht // *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas. Forschungsberichte*. – Stuttgart, 1987. – Bd. 35. – № 1. – S. 80–101.
- Müller-Christensen S.* Liturgische Gewänder mit dem Name des heiligen Ulrich. Jubiläumsschrift Augusta 955–1955. – Augsburg, 1955.
- Nelson R. S.* The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book. – New York, 1980.
- Novickaja M.* Les broderies ornementales de Crimée au Moyen âge // *Byzantion*. – Bruxelles, 1974. – V. 43. – P. 151–157.
- Ousterhout R.* Master Builders of Byzantium. – Princeton, 1999.
- Panofsky E.* Renaissance and Renascences in Western Art. – Stockholm, 1960.
- Patterson A., Ševčenko N.* Illustrated Manuscripts of the Metaphrastian Menologion. – Chicago; London, 1990.
- Pevsner N.* An Outline of European Architecture. – Hartmondsworth, 1990.
- Pianowski Z.* "Sedes Regni Principales". Wawel i inne rezydencje piastowskie do połowy XIII wieku na tle europejskim. – Kraków, 1994.
- Poleggi E.* Santa Maria di Castello e il romanico a Genova. – Genova, 1973.
- Poppe A.* Materiały do dziejów tkaniny staroruskiej. – Wrocław; Warszawa; Kraków, 1965.
- Poppe A.* The Building of the Church of St. Sophia in Kiev // *Journal of Medieval History*. – 1981. – № 7. – Pp. 15–66.
- Poppe A.* The Political Background to the Baptism of Rus'. Byzantine-Russian Relations Between 988–989 // *Dumbarton Oaks Papers*. – 1976. – No 30. – Pp. 197–244.
- Porter A. K.* Medieval Architecture, Its Origins and Development. – New York, 1969.
- Pucko B.* "Pochwała" księcia Włodzimierza Wasylkowicza jako źródło studiów nad sztuką Wołynia w XIII wieku // *Slavia Orientalis*. – Warszawa, 1975. – R. XXIV. – No 3. – S. 307–317.
- Rademacher F.* Der thronende Christus der Chorschranken aus Gustorf. Eine ikonographische Untersuchung. – Köln; Graz, 1964.
- Rocchi G.* Como ela Basilica di S. Fedele nella storia del Medio Evo. – Milano, 1973.
- Romanik im Böhmen. Geschichte Architektur, Malerei, Plastik und Kunstgewerbe / Hrsg. von E. Bachmann, K. Schwarzenberg. – München, 1977.

- Rozpedowski J.* Ze studiów nad palatiami w Polsce // BHS, 1962. – XXIV 3–4. – S. 243–253.
- Rudnik S.* Wyniki badań archeologicznych kościoła w Podgurzu, gmina Chełm // Najważniejsze odkrycia archeologiczno-architektoniczne Chełma i okolic. Materiały z sesji naukowej, odbytej w Chełmie 1 XII 1995 r. – Chełm, 1997.
- Ryżycka-Bryzek A.* Bizantyńsko-ruskie malowidła ścienne w kolegiacie wiślickiej // Foliae Historiae Artium. – Kraków, 1965. – S. 47–81.
- Ryżycka-Bryzek A.* Program ikonograficzny malowideł cerkwi w Posadzie Rybotyckiej // Studia z historii sztuki Lechowi Kalinowskiemu dedykowane. – Warszawa, 1986. – S. 349–365.
- Sagaydak M.* Building Archaeology of the Secular Architecture of the 10th–11th Cent. Kyivan Rus' Town // Proceedings of Second International Congress on Construction History. – Cambridge University, 2006. – Vol. 3. – Pp. 2759–2776.
- Schofield J., Vince A.* Medieval Towns. – London, 1994.
- Schwartzbaum E.* The 12th Century Sculpture of Tournai Cathedral and the Sculpture of Northern Italy // Romanico Padano, Romanico Europe. – Parma, 1982. – P. 203–222;
- Schäfer R.* Architektur-historische Beziehungen zwischen Byzanz und der Kiever Rus im 10. und 11. Jahrhundert // Istanbul Mitteilungen, Tübingen, 1973–1974. – Bd. 23–24. – S. 197–224.
- Ševčenko N.* The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art. – Torino, 1983.
- Shapiro M.* Romanesque Architectural Sculpture. The Charles Eliot Norton Lectures / ed. with an introduction by Linda Seidel. – Chicago; London, 2006.
- Smirnova E. S.* Le miniature del Libro di preghiere della principessa Gertrude // Psalterium Egbertti. Facsimile del ms. CXXXVI del Museo Archeologico Nazionale di Cividale del Friuli. – V. 2: Relazioni 13 della Soprintendenza per i beni ambientali, architettonici, archeologici, artistici e storici del Friuli-Venezia-Giulia, 2000. – P. 91–105.
- Spanke D.* Das Mandylion. Ikonographie, Legenden und Bildtheorie der "Nicht-von-Menschenhandgemachten Christusbilder". – Recklinghausen, 2000.
- Spatharakis I.* The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts. – Leiden, 1976.
- Susza J.* Phoenix tertiatu reddivivus. – Zamość, 1685.
- Swarzenski H.* The Role of Copies in the Formation of the Styles of the Eleventh Century // Romanesque and Gothic Art. Studies in Western Arts. – Princeton, 1963. – Vol. I. – Pp. 7–18.
- Świechowski Z.* Sztuka romańska w Polsce. – Warszawa, 1982.
- Świechowski Z., Nowak L., Gumińska B.* Sztuka Romańska. – Warszawa, 1976.
- Szymanski W., Dąbrowska E.* Awarzy. Wengrzy. – Wrocław, 1979.
- Tesori delle Steppe. Cimмери, Sciti, Sarmati, Unni, Avari e Cazari / Milano, Galleria Ottavo Piano: 1 dicembre 1995 – 13 gennaio 1996. – [6.p.].
- Tesch S.* Stadsplan och stadsbyggnad i Sigtuna jeh Kiev // Historiska Nyheter. – 2004–2005. – S. 30–32.
- The Glory of Byzantium. Art and Culture of Middle Byzantine Era, a. d. 843–1261. – New York, 1997.
- The Oxford Dictionary of Byzantium / ed.-in-chief – A. P. Kazhdan. – New York; Oxford, 1991. – Vol. I–III.
- Thomson R.* Manuscripts from St. Albans Abbey, 1066–1235. – Woodbridge, 1982.
- Thákč S.* Ikony zo 16–19 storočia na severovýchodnom Slovensku. – Bratislava, 1980.
- Tsitouridou A.* The Church of the Panagia Chalkeon. – Thessaloniki, 1985.
- Lagerlöf E.* Medeltida träkyrkor, del. II. – Stockholm, 1985.

- Van Der Meer F.* Majestas Domini. Théophanies de l'Apocalypse dans l'art chrétien. – Roma; Paris, 1938.
- Volbach W. F.* Oriental Influences in the Animal Sculpture of Campania // AB. – 1942. – Vol. 24. – Pp. 172–180.
- Vocotopulos P.* The Concealed Course Technique: Further Examples and a Few Remarks // JÓB, 1079. – Bd. 28. – S. 254–260.
- Walanus W.* Nieznany relief z przedstawieniem mszy św. Grzegorza z katedry lwowskiej // Sztuka kresów wschódnych / pod. red. Andrzeja Betleja i Piotra Krasnego. – Kraków, 2006. – T. 6. – S. 175–186.
- Ward-Perkins J. B.* Roman Garland Sarcophagi, From the Quarries of Proconnesus (Marmara) // Smithsonian Report for 1957. – Washington, 1958. – Pp. 461–464.
- Weitzmann K.* Crusader Icons and Maniera Greca // Byzanz und der Westen: Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters. – Wien, 1984. – S. 143–170.
- Weitzmann K.* Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century // Proceedings of the XIIIth International Congress of Byzantine Studies. Oxford, 5–10 September, 1966. – London, 1967. – Pp. 207–224.
- Weitzmann K.* Die byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts. 2. – Wien, 1996. – Bd. I. – S. 22–32.
- Weitzmann K.* Icon Painting in the Crusader Kingdom // Dumbarton Oaks Papers. – Washington, 1966. – Vol. 20. – Pp. 49–83.
- Weitzmann K.* Survival of Mythological Representations in Early Christian and Byzantine Art and Their Impact on Christian Iconography // Dumbarton Oaks Papers. – Washington, 1960. – Vol. 14. – Pp. 64–66.
- Weitzmann K.* The Mandylion and Constantine Porphyrogenetes // Cahiers archéologiques. – Paris, 1960. – Vol. 2. – P. 163–184.
- Weitzmann K.* Various Aspects of Byzantine Influence on the Latin Countries from the Sixth to the Twelfth Century // Art in the Medieval West and its Contacts with Byzantium. Selected Studies. – London, 1982. – Pp. 3–24.
- Werner J.* Beiträge zur Archäologie des Attila-Reiches. – München, 1956.
- Werner J.* Der Grabfund von Malaja Perescepina und Kuvrat, Kagan der Bulgaren. – München, 1984.
- Werner J.* Slawische Bronzefiguren aus Nordgriechenland. – Berlin, 1953.
- Werner J.* Slawische Bügelfibeln des 7. Jahrhunderts // Reinecke-Festschrift. – Mainz, 1950. – S. 150–158.
- Winnicka K.* Mandylion XV i XVI w. w malarstwie zachodnioukraińskim // Mówia zbioru. Rocznik Muzeum Historycznego w Sanoku. – Sanok, 1996. – No 1. – S. 38–45.
- Xydis S. G.* The Chancel Barrier, Solea, and Ambo of Hagia Sophia // AB. – 1947. – Vol. 29, 1. – Pp. 1–24.
- Xyngopoulos A.* Icônes du XIII^e siècle en Grece // L'art byzantin du XIII^e siècle. Symposium de Sopoćani. 1965. – Beograd, 1967. – P. 75–82.
- Zaki A.* Archeologia Malopolski wczesnosredniowiecznej. – Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1974. – S. 153–156.
- Zaki A.* Najstarsze relikty architektoniczne na zamku w Przemyślu // Sprawozdania z posiedzeń komisji Naukowych oddziału PAN w Krakowie, styczeń-czerwiec, 1960. – S. 8–10.
- Zaki A.* Przemyska cerkiew księcia Wołodara w swietle źródeł pisanych i archeologicznych // Sprawozdania z posiedzeń Komisji Naukowych oddziału PAN w Krakowie, styczeń-czerwiec, 1968. – Kraków, 1968. – S. 47–50.
- Zarnecki G.* 1066 and Architectural Sculpture // PBA. – 1967. – Vol. LII. – Pp. 102–103.
- Zarnecki G.* Later English Romanesque Sculpture, 1140–1210. – London, 1953.

Zathey J. O kilku przepadłych zabytkach rękopiśmiennych Biblioteki Narodowej w Warszawie // *Studia z dziejów kultury polskiej.* – Warszawa, 1949. – S. 86.

Zervou-Tognazzi I. L'Iconografia e la "Vita" delle miracolose icone della Theotokos Brefekratoussa: Blachernitissa e Odighitria // *Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata.* No. S. – 1986. – Vol. 40. – P. 274–275.

Zotsenko V. A Wooden Church of the Twelfth Century in Podil, Kyiv, Ukraine // *Proceedings of the Second International Congress on Construction History.* Queens' College, Cambridge University. – Cambridge. – 2006. – V. 3. – Pp. 3413–3428.

Zurowska K. Nowe problemy rotundy Panny Marii na Wawelu po odkryciach w latach szesnastych i siedemdziesiątych XX wieku // *Studia nad architekturą wczesnopiastowską.* – ZNUJ. – T. DCXLII // *Prace z historii sztuki.* – 17. – Kraków, 1983. – S. 7–53.

Zurowska K. Z problematyki genezy układu palatium wczesnopiastowskich // *Studia nad architekturą wczesnopiastowską.* – ZNUJ. – T. DCXLII // *Prace z historii sztuki.* – 17. – Kraków, 1983. – S. 107–168.

Ορλανδος Α. Βασιλική. – Ἀθήναι, 1952.

Абашина Н. С. Ранньослов'янські житла поселення Обухів II // *Археологія давніх слов'ян.* – К., 2004. – С. 277–300.

Аверинцев С. С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской // *Древнерусское искусство: Художественная культура домонгольской Руси.* – М., 1972.

Адрощук Ф., Панченко М., Ковалюх М. До передісторії спорудження Десятинної церкви (Хронологічний аналіз поховальних комплексів) // *Церква Богородиці Десятинна в Києві. До 1000-ліття освячення.* – К., 1996. – С. 43–47.

Айбабин А. И. Келегейское погребение военного вождя // *Проблеми на прабългарската история и култура.* – София, 1991. – Т. 2. – С. 28–35.

Айбабин А. И. Погребение кочевнической знати в Крыму конца IV – VI вв. // *МАИЭТ.* – 1993. – Вып. III.

Айбабин А. И. Погребение хазарского воина // *СА.* – 1985. – № 3.

Айбабин А., Юрочкин В. Могильник "Баклинский овраг" (по материалам раскопок 1992–1993 гг.) // *Проблеми археології древнього і середньовекового Криму.* – Симф., 1995.

Айбабина Е. Оборонительные сооружения Кафы // *Архитектурно-археологические исследования в Крыму.* – К., 1938.

Айбабина Е. А. Декоративная каменная резьба Кафы XIV–XVIII вв. – Симф., 2001.

Айбабина Е. А., Боцаров С. Г. Греческие церкви средневековой Кафы // *Православные древности Таврики: Сборник материалов по церковной археологии.* – К., 2002.

Айналов Д. В. Византийская живопись XIV столетия. – Пг., 1917.

Айналов Д. История древнерусского искусства. – К.; Пг., 1915. – Вып. 1.

Айналов Д. Развалины храмов // *ПХХ.* – 1905. – Вып. I. – С. 75–79.

Айналов Д. Эллинистические основы византийского искусства. – С.Пб., 1900.

Айналов Д. В. Новый иконографический тип Христа // *Сборник статей по археологии и византиноведению, издаваемых семинарием им. Н. П. Кондакова (Seminarium Kondakovianum).* – Прага, 1928. – Т. II. – С. 19–23.

Айналов Д. В. Памятники христианского Херсонеса. – М., 1905. – Вып. 1. – С. 46–51.

Айналов Д. В., Редин Е. К. Древние памятники искусства Киева // *Труды педагогического отдела Харьковского историко-филологического общества.* – Х., 1900. – С. 51–56.

- Айналов Д., Редин Е.* Киево-Софийский собор: исследование древней мозаической и фресковой живописи. – С.Пб., 1889.
- Акрабова-Жандова Ив.* Преславска рисувана керамика // История на българското изобразително изкуство. – София, 1976. – Т. I. – С. 119–125.
- Аксенов В. С.* Редкий тип бляшек-амулетов из Верхнесалтовского катакомбного могильника // Культуры Евразийских степей второй половины I тысячелетия н. э. (из истории костюма). – Самара, 2001. – Т. 2. – С. 132–140.
- Аксенов В. С., Бабенко Л. И.* Погребение VI–VII века н. э. у села Мохнач // РА. – 1998. – № 3. – С. 111–122.
- Александрович В.* Малярі у мистецьких взаємозв'язках Львова і Кракова XV–XVI ст. // Lwów. Miasto – społeczeństwo – kultura. – Kraków, 1998. – Т. 2: Studia z dziejów Lwowa / Pod redakcją Henryka K. Żalińskiego i Kazimierza Karolczaka. – S. 322–325.
- Александрович В.* Джерела до історії монументального малярства та іконопису Волині XII–XVI століть // Родовід. – 1994. – Чис. 8.
- Александрович В.* Західноукраїнські малярі XVI століття. Шляхи розвитку професійного середовища // Студії з історії українського мистецтва. – Л., 2000. – Чис. 3.
- Александрович В.* Мистецтво Галицько-Волинської держави / Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. – Л., 1999.
- Александрович В.* Українське малярство XIII–XV ст. // Студії з історії українського мистецтва. – Л., 1995. – Чис. 1. – С. 7–76.
- Александрович В. С.* Архітектура і будівництво // ІУК: У 5 т. – К., 2001. – Т. 2: Українська культура XIII – першої половини XVII століття. – С. 256–275.
- Александрович В. С.* Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво // ІУК: У 5 т. – К., 2001. – Т. 2: Українська культура XIII – першої половини XVII століття. – С. 275–302.
- Алтатов М. В.* Этюды по истории русского искусства. – М., 1967.
- Алферова Г. В., Харламов В. А.* Киев во второй половине XVII века. Историко-архитектурный очерк. – К., 1982.
- Амброз А. К.* Хронология древностей Северного Кавказа V–VII вв. – М., 1989.
- Андрощук Ф.* Нормани і слов'яни у Подесенні (моделі культурної взаємодії доби раннього середньовіччя). – К., 1999.
- Анисимов А. И.* Владимирская икона Божией Матери. – Прага, 1928.
- Артамонов М. И.* История хазар. – С.Пб., 2002.
- Архипова Е. И.* Архитектурный декор и монументальная пластика Киевской Руси. Конец X – начало XII века // ИРИ: В 22 т. – М., 2008. – Т. 1.
- Архипова Е. И.* Новые данные о резном декоре Десятинной церкви (рисунки Н. Е. Ефимова 1826 г.) // София: Сборник статей по искусству Византии и Древней Руси в честь А. И. Комеча. – М., 2006. – С. 31–46.
- Архипова Е. И.* Резной камень в архитектуре древнего Киева (конец X – первая половина XIII в.). – К., 2005.
- Архипова Е. И.* Скульптурный декор в архітектурі давнього Києва // Родовід. – 2002. – Чис. 1–2 (18–19). – С. 26–36.
- Архипова Е. И.* Шиферний саркофаг “княгині Ольги” з Десятинної церкви: проблема атрибуції // Наукові записки: Біографічна некрополістика в контексті сучасної історичної науки. Джерела та результати досліджень. – К., 2002. – Т. 9. – С. 20–33.
- Архипова Е.* Резной декор и саркофаги церкви святых Бориса и Глеба в Вышгороде // Старожитності Вишгородщини. Збірка тез доповідей і повідомлень 13-ї

науково-практичної конференції, присвяченої “Дню пам’яті Ярослава Мудрого” 24–25 травня 2007 р. – Вишгород, 2009. – С. 17–27.

Асеев Ю. Архитектура Южной и Западной Руси в XII–XIII в. // ВИА. – Ленинград; М., 1966. – Т. 3.

Асеев Ю. Архитектура древнего Киева. – К., 1982.

Асеев Ю. С., Тоцкая И. Ф., Штендер Г. М. Новое о композиционном замысле Софийского собора в Киеве // Древнерусское искусство: Художественная культура X–XIII вв. – М., 1988. – С. 13–27.

Ауліх В. Зимнівське городище – слов’янська пам’ятка VI–VII ст. н. е. в Західній Україні. – К., 1972.

Ауліх В. Раскопки в древнем Галиче. Археологические открытия 1972 г. – М., 1973.

Афанасьев К. Построение архитектурной формы древнерусскими зодчими. – М., 1961.

Бажан И. А., Шукін М. Б. К вопросу о возникновении полихромного стиля клуазоне эпохи Великого переселения народов // АСГЭ. – 1990.

Бандрівський М. Про час появи техніки кам’яної кладки і мурування на західноукраїнських землях // ВІУ. – 1997. – Чис. 8. – С. 33–40.

Банк А. В. Гребень из Саркела-Белой Вежи // МИА. – 1959. – № 75. – С. 333–339.

Банк А. В. Две перегородчатые эмали из Херсонеса // Искусство Западной Европы и Византии. – М., 1978. – С. 237–244.

Банк А. В. Некоторые сходные памятники средневековой мелкой пластики, найденные в Константинополе, Херсонесе и в Болгарии // Byzantino-bulgarica. – Sofia, 1981. – Т. VII. – С. 109–117.

Банк А. В. Образец и копия в прикладном искусстве Византии X–XVI вв. (региональные и социальные аспекты) // Восточное Средиземноморье и Кавказ IV–XVI вв.: Сборник статей. – Ленинград, 1988. – С. 67–70.

Банк А., Залеская В. Кацея XII века из Изяславля // У истоков русской культуры XII–XVII веков. – С.Пб., 1995. – С. 80–87.

Баран В. Д. Слов’янське поселення середини I тисячоліття нашої ери біля села Теремці на Дністрі. – К., 2008.

Баран В. Д., Баран Я. В. Походження українського народу. – К., 2002.

Баранов И. А. Судакская “капелла” // Тезисы докладов на V республиканской научной конференции. – Ереван, 1982.

Баранов И. А. Таврика в эпоху раннего средневековья (салтово-маяцкая культура). – К., 1990.

Белов Г. Д. Шиферная икона из Херсонеса // СА. – 1960. – № 2. – С. 257–263.

Бельй А. Новый христианский памятник в районе Кыз-Кермена // Проблемы истории “пещерных городов” в Крыму. – Симф., 1992.

Бельтинг Х. Образ и Культ: История образа до эпохи искусства. – М., 2002.

Беляев Л. А. Общеввропейские элементы в древнерусском искусстве. X–XII в. // Из истории русской культуры. – М., 2000. – Т. 1. – С. 732–755.

Беляев С. А. Вновь найденная ранневизантийская мозаика из Херсонеса // ВВ. – 1979. – Т. 40. – С. 114–127.

Беляев С. А. Новые памятники ранневизантийской мраморной пластики из Херсона (К вопросу об интерьере херсонских базилик) // ВВ. – 1987. – Т. 48. – С. 142–152.

Бернацкий А. Алтарные части и их оснащение в базиликах Херсонеса Таврического // Культурные памятники в мировой культуре: археологический, исторический и философский аспекты. – Севастополь, 2004. – С. 12–15.

Білоус Л., Пуцко В. Різьблений хрест Ларіона Іваницького // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині: Науковий збірник. – Луцьк, 2002. – Вип. 9: Матеріали ІХ Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 31 жовтня – 1 листопада 2002 року. – С. 101–107.

Білоусова В. Культурні речі з колекції “Десятинна церква” НМІУ // Церква Богородиці Десятинна в Києві: До 1000-ліття освячення. – К., 1996. – С. 75–77.

Білоусова В. Ливарні форми XII–XIII ст. з колекції НМІУ // Церква Богородиці Десятинна в Києві: До 1000-ліття освячення. – К., 1996. – С. 82–84.

Блиндерова Н. В. Житие Кирилла и Афанасия Александрийских в росписях Кирилловской церкви Киева // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII вв. – М., 1980. – С. 52–58.

Бліфельд Д. І. Давньоруські пам'ятки Шестовиці. – К., 1977.

Богусевич В. Розкопки в Путивльському кремлі // Археологія. – 1963. – Т. 1. – С. 165–174.

Богусевич В. Споруда XI ст. у дворі київського митрополита // Археологія. – 1961. – Т. 13. – С. 105–113.

Богусевич В., Холостенко Н. Черниговские каменные дворцы XI–XII вв. // КСИАУ. – 1952. – Вып. 1. – С. 32–43.

Бокий Н. М., Плетнева С. А. Захоронение семьи воина-кочевника X века в бассейне Ингула // СА. – 1988. – № 2. – С. 99–115.

Боньковська С. Хрещаті храми України (Питання походження і розвитку) // ЗНТШ. – 2001. – Т. ССХІ. – С. 179–224.

Боровський Я. Походження Києва. – К., 1981.

Бочаров Г. Художественный металл Древней Руси. – М., 1984.

Брайчевская Е. А. О содержании изображений на браслете из клада у с. Городище Хмельницкой области // СА. – 1988. – № 2. – С. 119–124.

Брайчевський М. Ю. Мистецтво стародавніх східних слов'ян // ІУМ. – К., 1966. – Т. 1. – С. 123, 124.

Брайчевський М. Ю. Утвердження християнства на Русі. – К., 1988.

Брунов Н. Киевская София – древнейший памятник русской архитектуры // ВВ. – М.; Ленинград, 1950. – Т. 3. – С. 154–200.

Брюсова В. К атрибуции произведений живописи домонгольского времени. “Ярославская Оранта” (“Богоматерь Знамение”) // Русское искусство XI–XIII вв. – М., 1986. – С. 73–99.

Бубенок О. Б. “...и города пойма половецкие, Галин, Чешуев, Сугров...” // Східний світ. – 2009. – № 1. – С. 26–37.

Буданова В. П. Готы в эпоху Великого переселения народов. – М., 1990.

Буданова В. П., Горский А. А., Ермолова И. Е. Великое переселение народов. Этнополитические и социальные аспекты. – М., 1999.

Буйских А. К изучению стилей в монументальной архитектуре Херсонеса Таврического первых веков н. э. // Хсб. – 2001. – Вып. 11. – С. 15, 16.

Буйских А. Ранневизантийские архитектурные детали из Херсона // МАИ-ЭТ. – 2003. – Т. X. – С. 91, 92.

Булкин В., Зоценко В. Среднее Поднепровье и неманско-днепровский путь в IX–XI вв. // Проблемы археологии Южной Руси. – К., 1990. – С. 117–123.

Булкин Вал. А. “Приставник на делатели церковными” и организация каменного строительства в домонгольский период // История и культура древних и средневековых обществ: Проблемы археологии. – С.Пб., 1998. – Вып. 4. – С. 232–238.

Бурганова М. Русская сакральная скульптура. – М., 2003.

Быкова Г. З. Технично-технологические особенности рукописи Изборника 1073 г. // Древнерусское искусство. Рукописная книга. Сборник третий. – М., 1983.

Валиуллина С. И. Стекланные бусы как источник по международным связям волжских булгар в VIII – начале XIII вв. // Славяне, финно-угры, скандинавы, волжские булгары. – С.Пб., 2000.

Василев В. И. Бронзовая накладка в виде человеческой фигуры из Южной Добруджи // СА. – 1991. – № 3. – С. 273–275.

Василева Д. Конструкции и техника стройки стен Маяцкого городища // Маяцкий археологический комплекс. Материалы Советско-Булгаро-Венгерской экспедиции. – М., 1990. – С. 218–233.

Веймарн Е. В., Айбабин А. И. Скалистинский могильник. – К., 1993.

Веймарн Е., Лобода И., Пиоро И., Чореф М. Археологические исследования столицы княжества Феодоро // Феодальная Таврика. Материалы по истории и археологии Крыма. – К., 1974. – С. 133–135.

Веремейчик О. М. Предметы южного импорта на сельских поселениях междуречья низовий Десны и Днепра // Сугдейский сборник. – К.; Судак, 2004. – С. 400, 401.

Вздорнов Г. Исследование о Киевской Псалтыри. – М., 1978.

Вздорнов Г. И. Неовизантийский орнамент в южно-славянских и русских рукописных книгах до начала XV в. // ВВ. – 1973. – Т. 34. – С. 214–243.

Вздорнов Г. И. Рисунки на полях Типографского устава // Древнерусское искусство. Рукописная книга. – М., 1972. – С. 70–80.

Вздорнов Г. И. Роль славянских монастырских мастерских письма Константинополя и Афона в развитии книгописания и художественного оформления русских рукописей на рубеже XIV–XV вв. // Литературные связи древних славян. – Ленинград, 1968. – С. 171–198.

Виногородська Л. І. До історії керамічного і скляного виробництва на Україні у XIV–XVIII ст. // Археологія. – 1997. – № 2.

Виногородська Л. І. Розкопки замку у с. Зіньків Хмельницької області // Нові дослідження пам'яток археології козацької доби в Україні. – К., 1996. – С. 35–39.

Винокур І. С. Слов'янські ювеліри Подністров'я. За матеріалами досліджень Бернашівського комплексу середини I тис. н. е. – Кам'янець-Подільський, 1997.

Винокур І. С.; Забашта Р. В. Монументальна скульптура слов'ян // Археологія. – 1989. – № 1. – С. 65–77.

Винокур І. С.; Мегей В. П. Ювелірна майстерня ранньосередньовічних слов'ян // Археологія. – 1992. – № 3. – С. 82–95.

Висоцький С. Віконна рама та шибки з Київської Софії // Київська старовина. – К., 1972. – С. 54–60.

Висоцький С. Генуезька фортеця у Судаку. – К., 1972.

Висоцький С. О. Київська писемна школа X–XII ст. – Л.; К.; Нью-Йорк, 1998.

Висоцький С. О. Про дослідження та первісне місце саркофага Ярослава Мудрого в Київській Софії // Слов'яно-Руські старожитності. – К., 1969. – С. 145–156.

Висоцький С. О. Про портрет родини Ярослава Мудрого у Софійському соборі у Києві // ВКУ. – 1967. – № 8. – С. 35–44.

Відейко М. Ю., Терпиловський Р. В., Петрашенко В. О. Давні поселення України. – К., 2005.

Войтович Л. В. Середні віки в Україні: хронологія, проблеми періодизації // УІЖ. – 2003. – № 4. – С. 134–139.

Войтович Л., Козак Н., Овсінський Ю., Чорний М. Історія середніх віків / За ред. Л. Войтовича. – Л., 2008.

Волконская И. Г. Эски-керменские фрески. Новые исследования // Церковные древности: Сборник материалов III Международной конференции “Церковная археология: литургическое устройство храмов и вопросы истории христианского богослужения”. – Симф., 2005. – С. 217–239.

Воробьева Е. В. Рельеф с драконом из Галича // СА. – 1981. – № 1. – С. 209–218.

Воробьева Е. В., Тиц А. А. Анализ и реставрация Успенского собора XII в. в Галиче // СА. – 1983. – № 1. – С. 213–230.

Воронин Н. Зодчество Киевской Руси // ИРИ. – М., 1953. – Т. I. – С. 111–154.

Вуйцик В. Маловідома пам'ятка княжої доби // Marra Mundi : Збірник наукових праць на пошану Ярослава Дашкевича з нагоди його 70-річчя. – Л.; К.; Нью-Йорк, 1996. – С. 146–155.

Вуйцик В. С. Львівський історико-архітектурний заповідник. – Л., 1979.

Вуйцик В. С. Новый памятник древнерусской белокаменной резьбы // ПК НО: Ежегодник. 1982. – Ленинград, 1984. – С. 212–215.

Вуйцик В., Лукомський Ю., Петрик В. Різьблений камінь XII ст. з Галицького дитинця // ДКЗ. – 2000. – Вып. IV. – С. 323–331.

Вульф О. Архитектура и мозаики храма Успения Богородицы в Никее // ВВ. – С.Пб., 1900. – Т. VII. – Вып. 3. – С. 411–415.

Высоцкий С. А. Золотые ворота в Киеве. – К., 1982.

Высоцкий С. А. Киевские графиты XI–XVII вв. – К., 1985.

Высоцкий С. А. Светские фрески Софийского собора в Киеве. – К., 1989.

Гаврилюк О. Н., Ягодинская М. А. Древнерусские предметы христианского культа Западной Подолии и Юго-Западной Волини // АВ. – 2005. – № 12. – С. 135–137.

Гавритухин И. О. Хронология “среднеаварского” периода // Степи Европы в эпоху средневековья. – Донецк, 2001. – Т. 2: Хазарское время. – С. 51–58.

Гавритухин И. О., Обломкий А. М. Гапоновский клад и его культурно-исторический контекст. – М., 1996.

Гадло А. В. К истории Восточной Таврики VIII–X вв. // Античные традиции и византийские реалии. – Свердловск, 1980. – С. 130–145.

Гадло О. В. Графічні зображення на кістяному виробі салтово-маяцької культури // Археологія. – 1968. – Т. XXI. – С. 222–224.

Гайдуков Н. Е., Карнаушенко Э. Н. Два пещерных монастыря горной Таврики: заметки к описанию // Искусство христианского мира: Сборник статей. – М., 2001. – Вып. 5. – С. 247–252.

Гайдуков Н. Е., Карнаушенко Э. Н., Джанов А. В. Новые данные по храмовым росписям Эски-Кермена и его окружи // Православные древности Таврики: Сборник материалов по церковной археологии. – К., 2002. – С. 114–132.

Ганзенко Л. Лик зі стін Десятинної церкви // ПУ. – 2005. – Чис. 2.

Ганзенко Л., Коренюк Ю., Меднікова О. Нові дослідження археологічних колекцій стінопису Десятинної церкви та прилеглих споруд // Церква Богородиці Десятинна в Києві: До 1000-ліття освячення. – К., 1996.

Гелитович М. Українські ікони “Спас у славі”. – Л., 2005.

Гергиев П. Изображение на четирилично славянско божество от Преслав // Археология. – София, 1984. – № 1. – С. 16–29.

Гераськова Л. С. Новое в изучении монументальной скульптуры кочевников средневековья // Stratum. – С.Пб.; Кишинев; О., 1999. – № 5. – С. 421–426.

Гераськова Л. С. Скульптура середньовічних кочовиків степів Східної Європи. – К., 1991.

Герцен А. Н., Махнева-Чернец О. А. Пещерные города Крыма. – Севастополь, 2006.

Гильгендорф И. Комплексное исследование группового портрета Ярослава Мудрого в Софии Киевской // Искусство. – 1981. – № 10. – С. 65–67.

Говденко М. Деякі пам'ятки Древньої Русі. За матеріалами досліджень // ВУН-ДІП. – 2003. – Чис. 1. – С. 5–35.

Годованюк Е. Два храма на Волини XV ст. // Архитектурное наследство. – М., 1979. – № 27. – С. 80–88.

Годованюк О. Дослідження маловідомого архітектурного комплексу // Мистецтво і сучасність. – К., 1980. – С. 192–198.

Годованюк О. Пам'ятки будівельної діяльності князів Острозьких в Острозі // Острозька давнина. Дослідження і матеріали. – Л., 1995. – Вип. 1. – С. 40–58.

Головко О. Б. Половецький хан Котян Сутоевич у політичному житті Центрально-Східної Європи першої половини XIII ст. // Хазарский альманах. – К.; Х., 2007. – Т. 6. – С. 65–78.

Гороховский Е. Л. Хронология украшений с выемчатой эмалью Среднего Поднепровья // Археологические исследования на Украине в 1978–1979 гг.: Тезисы докладов XVIII конференции ИА АН УССР. Днепропетровск, апрель, 1980. – Д., 1980. – С. 143–144.

Горюнов Е. А. Ранние этапы истории славян Днепровского Левобережья. – Ленинград, 1981.

Горюнов Е. А., Казанский М. М. О происхождении широкопластинчатых фибул // КСИА. – 1978. – Вып. 155. – С. 25–27.

Грабар А. “До-история” болгарской живописи (Археологическая гипотеза) // Сборник в чест на В. Н. Златарски. – София, 1925. – С. 555–573.

Грабар А. Император в византийском искусстве. – М., 2000.

Грабар А. Фрески Апостольского придела Киево-Софийского собора // ЗОРСА. – Пг., 1918. – Т. 12. – С. 98–106.

Грабар А. Н. Светское изобразительное искусство домонгольской Руси и “Слово о полку Игореве” // ТОДРЛ. – 1962. – Т. XVIII. – С. 233–271.

Григорьев А. В. Некоторые замечания по поводу украшений роменской культуры // Материалы историко-археологического семинара “Чернигов и его округа в IX–XIII вв.”. Чернигов, 26–28 сентября 1988. – К., 1990.

Григорьев А. В. О роменской культуре в Среднем Подесенье // Чернигов и его округа в IX–XIII вв. – К., 1988. – С. 65–74.

Григорьев А. В. Северская земля в VIII – начале XI века по археологическим данным. – Тула, 2000.

Гриднева Ю. Археологические ткани Софии Киевской в свете византийской традиции // Софійські читання: Матеріали III Міжнародної науково-практичної конференції «Пам'ятки Національного заповідника “Софія Київська” та сучасні тенденції музейної науки» (м. Київ, 24–25 листопада 2005 р.). – К., 2007. – С. 110–128.

Грінченко В. А. Пам'ятка VIII ст. коло с. Вознесенки на Запоріжжі // Археологія. – 1950. – Т. III. – С. 37–63.

Грузинский А. Пересопническое Евангелие как памятник искусства эпохи Возрождения в южной России в XVI веке // Искусство. – К., 1911. – № 1. – С. 1–48.

Грушевський М. Звенигород галицький // ЗНТШ. – 1899. – Т. 31. – С. 23–28.

Грушевський М. Порайонне історичне дослідження України і обслідування київського вузла // Київ та його околиця в історії і пам'ятках. – К., 1926.

- Гупало В.* Звенигородські сакралії // МДАПВ. – 2002. – Вип. 8. – С. 165–167.
- Гупало В. Д.* Берестянські курганні могильники кінця Х – XII ст. – Л., 2007.
- Гущин А. С.* Памятники художественного ремесла древней Руси X–XIII вв. – М.; Ленинград, 1938.
- Данченко Л.* Народна кераміка Середнього Придніпров'я. – К., 1974.
- Даркевич В. П.* О некоторых византийских мотивах в древнерусской скульптуре // Славяне и Русь. – М., 1968.
- Даркевич В. П.* Светское искусство Византии. Произведения византийского художественного ремесла в Восточной Европе. X–XIII века. – М., 1975.
- Демус О.* Мозаики византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии. – М., 2001.
- Джурич В.* Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония. – М., 2000.
- Джурова А.* В свете на ръкописите. – София, 2007; Максимовић И. Српске средњовековне минијатуре. – Београд, 1983.
- Дианова Т. В.* Старопечатный орнамент // Древнерусское искусство: Рукописная книга. – М., 1974. – Сб. 2. – С. 296–335.
- Діба Ю.* Ротонда 961–962 років у межах найдавнішого городища на Старокиївській горі // ЗНТШ. – 1998. – Т. ССXXXV: Праці археологічної комісії. – С. 524–558.
- Діба Ю.* Християнське сакральне будівництво України часів княгині Ольги // Конференція: Ольжичі читання: Плісненськ, 10 жовтня 2005 р. – Л., 2006. – С. 48–54.
- Димитров Д. И.* Принос към изучаването на старобългарското жилище в североизточна България // Известия на Народния музей Варна. – 1973. – Кн. 9. – Т. 24. – С. 105, 106.
- Димова В., Йорданов С.* Миниатюрни керамични икони от църква № 10 в средновековен Червен // Музеи и паметници на културата. – София, 1982. – Кн. 5. – С. 24–30.
- Дмитрович Л.* Исторична довідка на пам'ятку архітектури XII століття – Успенський кафедральний собор княжого Галича. – Л., 1972.
- Добролюбовский А. О.* Кочевники Северо-Западного Причерноморья в эпоху средневековья. – К., 1986.
- Довгань П., Стеблій Н.* Система оборони літописного Бужська // Фортеця. Збірник заповідника “Тустань” на пошану Михайла Рожка. – Л., 2009. – С. 278–282.
- Домбровский О.* Херсонская коллекция средневековых архитектурных деталей // СХМ. – 1963. – Вып. 3. – С. 76–88.
- Домбровский О. И.* Византийские мозаики Херсонеса Таврического. – Poznań, 2004.
- Домбровский О. И.* Средневековое купольное здание Судакской крепости // Сугдейский сборник. – К.; Судак, 2005. – Вып. 2. – С. 617–618.
- Домбровский О. И.* Фрески южного нефа херсонесской базилики 1935 года // Хсб. – 1959. – Вып. 5. – С. 207–227.
- Домбровский О. И.* Фрески средневекового Крыма. – К., 1968.
- Домбровский О., Сидоренко В.* Солхат и Сурб-Хач. – Симф., 1978.
- Драчук В.* Символіка сонця в народному орнаменті // НТЕ. – 1971. – № 3. – С. 30–37.
- Дроздова О.* Иконография Оплакивания и Погребения Господа и Бога и Спаса нашего Иисуса Христа в лицевом шитье // Убрус. Церковное шитье. История и современность. – С.Пб., 2004. – Вып. 2. – С. 3–36.

Дьяченко А. Г. О характере жилищно-хозяйственной архитектуры и планировке Донецкого городища в IX – начале XX вв. // Археология славянского Юго-Востока. – Воронеж, 1991. – С. 37–43.

Дьяченко А. Г., Лапчинская Л. В., Щапова Ю. Л. О химическом составе и происхождении стеклянных браслетов Донецкого городища // На юго-востоке Древней Руси. – Воронеж, 1996. – С. 67, 68.

Дюби Ж. Время соборов. Искусство и общество 980–1420 годов. – М., 2002.

Евглевский А. В., Кудлай Ю. В. Культурный комплекс хазарского времени на р. Сухой Торез: опыт междисциплинарного исследования // Степи Европы в эпоху средневековья. – Донецк, 2001. – Т. 2. – С. 375–394.

Елкина А. К. Редчайшие образцы византийского шитья и ткачества // Наука и жизнь. – 1983. – № 7. – С. 80–82.

Енисова Н. В. Ажурные наконечники ножен мечей 10–11 вв. на территории Восточной Европы // История и эволюция древних вещей. – М., 1994. – С. 105, 106.

Жарнов Ю. Э. Две каменные иконки домонгольского времени из Владимира-на-Клязьме // РА. – 1999. – № 3. – С. 165–174.

Жилина Н. В. Височные украшения славяно-русского убора: византийское влияние и собственные традиции // Музейні читання / Матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки”, 11–13 грудня 2006 р. – К., 2007. – С. 86, 87.

Жолтовський П. М. Український живопис XVII–XVIII ст. – К., 1978.

Жукова Т. А. Алтарь древнерусского храма конца X – первой трети XIII в. Основные архитектурные элементы по археологическим данным. – С.Пб., 2004.

Жуковська Л. П. Гіпотези та факти про давньоруську писемність до XII ст. // Літературна спадщина Київської Русі і українська література XVI–XVIII ст. – К., 1981. – С. 17–27.

Жуковская Л. П. Текстология и язык древнейших славянских памятников. – М., 1976.

Забашта Р. В. До питання еволюції й формально-образної структури монументальної скульптури слов'ян-язичників // VII Подільська історико-краєзнавча конференція (секція археології): Тези доповідей. – Кам'янець-Подільський, 1987. – С. 38–40.

Забашта Р. В. Сакральна скульптура давніх слов'ян як історико-культурне явище // Читання пам'яті Святослава Гординського. – Л., 1999. – Вип. 2–3. – С. 136–140.

Забашта Р. До генези багатоголових / багатоліччинних сакральних зображень слов'ян-язичників // Третій міжнародний конгрес українців, 26–29 серпня 1996 р.: філософія, історія, культура, освіта. Доповіді та повідомлення. – Х., 1996. – С. 192–197.

Забашта Р. Нагі та вбрані боги слов'ян-язичників // Тіло в текстах культур. – К., 2003. – С. 88–101.

Завитневич В. З. К вопросу о происхождении названия и местоположения киевской церкви “святой Богородицы Пирогощей” // Труды Киевской духовной академии. – 1891. – № 1. – С. 156–164.

Залеская В. Связи средневекового Херсонеса с Сирией и Малой Азией в XII вв. // Восточное Средиземноморье и Кавказ в IV–XVI вв. – Ленинград, 1988. – С. 93–104.

Залеская В. Н. Прикладное искусство Византии IV–XII веков. – С.Пб., 1997. *Залеская В. Н., Львова З. А., Маршак Б. И., Соколова И. В., Фоякова Н. А.* Сокровища хана Кубрата (Перещепинский клад). – С.Пб., 1997.

Запаско Я. Скрипторій волинського князя Володимира Васильковича // ЗНТШ. – 1993. – Т. 225. – С. 185–197.

Запаско Я. П. Орнаментальне оформлення української рукописної книги. – К., 1960.

Запаско Я. П. Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – Л., 1995.

Засецкая И. П. Золотые украшения гуннской эпохи: По материалам Особой кладовой Государственного Эрмитажа. – Ленинград, 1975.

Зацепина Е. В. К вопросу о происхождении старопечатного орнамента // У истоков русского книгопечатания. – М., 1959. – С. 101–154.

Звиздецкий Б. А. О происхождении и датировке бронзовой зооморфной бляшки из Искоростеня // Славяно-русское ювелирное дело и его истоки: Международная научная конференция, посвященная 100-летию со дня рождения Гали Федоровны Корзухиной: Тезисы докладов. Санкт-Петербург, 10–15 апреля 2006 г. – С.Пб., 2006. – С. 191, 192.

Зинько Е. А. Исследование некрополя Пантикапея в 2001 году // Понт и варварский мир в период античности и Средневековья: Сборник научных материалов III Боспорских чтений. – Керчь, 2002. – С. 100–105.

Зинько Е. А. Христианские мотивы в росписях пантикапейских склепов // МАИЭТ. – 2003. – Вып. 10. – С. 78–89.

Зорин А. Стилистические особенности белокаменных рельефов из Борисоглебского собора в Чернигове // Древняя Русь. Новые исследования. Славяно-русские древности. – С.Пб., 1995. – Вып. 2. – С. 142–153.

Золото степу. Археологія України. – К.; Шлезвіг, [1991].

Зоценко В. Пути проникновения скандинавов в Среднее Поднепровье в IX–X вв. // Труды V Международного конгресса археологов-славистов. – К., 1987. – С. 87–93.

Зоценко В. Скандинавские старожитности и топография Киева “дружинного периода” // Ruthenica. – К., 2003. – Т. 2. – С. 26–52.

Зоценко В. М. Скандинавські артефакти Південно-Західної Русі // Стародавній Искоростень і слов'янські гради VIII–X ст. – К., 2004. – С. 87–89.

Зоценко В. Наконечники ножен мечей типа I:2-P. Paulsen в Южной Руси // НЗУІ. – 2005. – Вып. 16. – С. 63–72.

Зоценко В. Древнерусский Вышгород. Историко-археологический обзор // Борисоглебский сборник. – Париж, 2009. – Вып. 1.

Зоценко В. М., Брайтчевська О. А. Ремісничі осередки XI–XII ст. на київському Подолі // Стародавній Київ. Археологічні дослідження 1984–1989 рр. – К., 1993. – С. 77–79.

Зоценко В., Гончаров О. Скляні вироби // Церква Богородиці Десятинна в Києві. – К., 1996. – С. 95–100.

Ивакин Г. О церкви Успения Пирогощей // Древние славяне и Киевская Русь. – К., 1989. – С. 168–180.

Иванова-Мавродинова В. За украсата на ръкописите от Преславската книжкова школа // Преслав. – София, 1968. – Сб. 1. – С. 110–116.

Измайлова Н. Византийская капитель в херсонском музее // СК. – 1927. – Т. I. – С. 121–125.

Иоаннисян О. Архитектура Древней Руси и средневековой Скандинавии. Их взаимосвязи // Архитектурно-археологический семинар. Изучение и реставрация памятников древнерусской архитектуры и монументального искусства // ТГЭ. – 2007. – С. 99–117.

Иоаннисян О. О двух памятниках переяславского зодчества и об их месте в общей картине развития архитектуры Руси конца XI – первой трети XII века (Киев,

Чернигов, Переяславль, Новгород и Псков в их архитектурном взаимодействии) // НЗУІ. – Переяслав-Хмельницький, 2005. – Вип. 16. – С. 167–174.

Иоаннисян О. О происхождении черниговской школы зодчества // Чернігів у середньовічній та ранньомодерній історії Центрально-Східної Європи. – Чернігів, 2007. – С. 236–252.

Иоаннисян О. Об одной малопольской строительной артели романского времени (опыт реконструкции творческого почерка) // София: Сборник статей по искусству Византии и Древней Руси в честь А. И. Комеча. – М., 2006. – С. 199–224.

Иоаннисян О. Об отражении традиции новгородско-псковского зодчества в архитектуре Киева и Переяславля первой половины XII в. // Государственный Эрмитаж. Архитектурно-археологический семинар. Материалы заседания памяти Ю. Спегальского (1909–1969). – С.Пб., 2001. – С. 41–47.

Иоаннисян О. М. К истории польско-русских архитектурных связей в конце XI – начале XIII в. // Древнерусское искусство. Русь и страны византийского мира. XII век. – С.Пб., 2002. – С. 207–210.

Иоаннисян О. М. О происхождении черниговской школы зодчества // Чернігів у середньовічній та ранньомодерній історії Центрально-Східної Європи. – Чернігів, 2007.

Иченская О. В. Орнаментация зеркал Салтовского могильника // Новые памятники древней и средневековой художественной культуры. – К., 1982. – С. 156–160.

Ивакін Г., Козюба В., Поляков С. Похороня Х–XI ст. на Михайлівській горі в Києві // Нові дослідження давніх пам'яток Києва. – К., 2003. – С. 93–103.

Ивакін Г. Ю. Историчний розвиток Києва XIII – середини XVI ст. – К., 1996.

Ивакін Г. Раскопки Михайловского Златоверхого собора в Киеве // Средневековая архитектура и монументальное искусство. – С.Пб., 1999. – С. 38–42.

Ивакін Г. Ю., Иоаннісіян О. М. Перші підсумки вивчення Десятинної церкви у 2005–2007 рр. // Дьнѣслово: Збірка праць на пошану дійсного члена Національної академії наук України Петра Петровича Толочка з нагоди його 70-річчя. – К., 2008. – С. 191–213.

Ивакін Г. Ю., Пуцко В. Г. Пам'ятки пластичного мистецтва з розкопок Верхнього Києва 1998–2001 рр. // Археологія. – 2005. – № 4. – С. 98, 99.

Ісаєвич Я. Нове джерело про історичну топографію та архітектурні пам'ятки стародавнього Києва // Київська Русь: культура традиції. – К., 1982.

Казаків А. Остерський Городець (етапи формування міста). Святий Михайло Чернігівський та його доба. – Чернігів, 1996.

Калениченко Л. Гутне скло на Україні. – К., 1947.

Кам'яна скульптура Криму / Буклет. – [К., 2006].

Карабинов И. А. “Наместная икона” древнего Киево-Печерского монастыря // Известия Государственной Академии материальной культуры. – Ленинград, 1927. – Т. 5. – С. 102–113.

Кара-Васильєва Т. В. Літургійне шитво України XVII–XVIII ст.: Іконографія, типологія, стилістика. – Л., 1996.

Кара-Васильєва Т. В. Шедеври церковного шитва України (XII–XX століття). – К., 2000.

Каргер М. К. Княжеское погребение XI в. в Десятинной церкви // КСИИМК. – 1940. – С. 12–20.

Каргер М. К. К вопросу об убранстве интерьера в русском зодчестве домонгольского периода // ТВАХ. – 1947. – Т. 1. – С. 15–50.

Каргер М. Памятники переяславского зодчества XI–XII вв. в свете археологических исследований // СА. – 1951. – Т. 15. – С. 52–63.

Каргер М. Очерки по истории материальной культуры древнерусского города: В 2 т. – М.; Ленинград, 1958. – Т. 1.

Каргер М. К. Древний Киев. – М.; Ленинград, 1958. – Т. 1: Очерки по истории материальной культуры древнерусского города.

Каргер М. Древний Киев. – М.; Ленинград, 1961. – Т. 2: Памятники киевского зодчества X–XIII вв.

Каргер М. К. К истории Галицкого зодчества XII–XIII вв. // КСИИМК. – 1976. – Вып. 146. – С. 54–58.

Каргер М. Раскопки церкви Бориса и Глеба в Новогрудке // КСИА. – 1977. – Вып. 150. – С. 79–85.

Карышковский П. О. Об изображении орла и дельфина на монетах Синопы, Истрии и Ольвии // Нумизматика античного Причерноморья. – К., 1982. – С. 80–98.

Квасюк А., Романюк О. Холмська чудотворна ікона Божої Матері. Повернення з небуття // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: Науковий збірник. – Луцьк, 2000. – Вип. 7. – С. 14–18.

Кирилович С. Детинец Киева IX – первой половины XIII веков: По материалам археологических исследований. – К., 1982.

Кирилович С. Р., Харламов В. А. Исследование храма вотча Федоровского монастыря XII в. в Киеве // Древние славяне и Киевская Русь. – К., 1989. – С. 180–188.

Кирилко В. П. Крепостной ансамбль Фуны 1423–1475 гг. – К., 2005.

Кирилко В., Мыц В. Октагональный храм Мангупа // АДСВ. – 2001. – Вып. 32. – С. 354–375.

Кирпичников А. Н. Древнерусское оружие. – М.; Ленинград, 1966. – Вып. 1: Мечи и сабли IX–XIII вв. – С. 84–133.

Киселев Н. А. Из опыта классификации тератологических композиций в памятниках южнославянской и русской письменности XI–XIII вв. // Карпато-дунайские земли в средние века. – Кишинев, 1975. – С. 331–336.

Клочко Л., Строчкова Л. Тканины в Київській Русі (за матеріалами збірки Національного музею історії України) // ПУ. – 2006. – № 3. – С. 12–17.

Ковалевская В. Б. Антропоморфные амулеты VI–IX вв. на Северном Кавказе // КСИА. – 1983. – Вып. 176. – С. 44–46.

Ковалевская В. Б. Изображение коня и всадника на средневековых амулетах Северного Кавказа // Вопросы древней и средневековой археологии Восточной Европы. – М., 1978. – С. 118–120.

Ковалевская В. Б. К изучению орнаментики наборных поясов VI–IX вв. как знаковой системы // Статистико-комбинаторские методы в археологии. – М., 1970. – С. 145–152.

Ковалевская В. Б. Северокавказские древности // Степи Евразии в эпоху средневековья. – М., 1981. – С. 89–181.

Ковалевский А. П. Книга Ахмеда ибн-Фадлана о его путешествии на Волгу в 921–922 гг. – Х., 1956.

Коваленко В. Чаша князя Ігоря // Історія Русі-України (історико-археологічний збірник). – К., 1998. – С. 142–151.

Коваленко В. Шестовиця – табір слов'ян і вікінгів на Десні // Село над Десою – Шестовиця. – Ніжин, 2009. – С. 40–88.

Коваленко В. П. Новые византийские находки из Чернигова // Русь на перехресті світів (міжнародні впливи на формування давньоруської держави) IX–XI ст.: Матеріали Міжнародного польового археологічного семінару. – Чернігів, 2006. – С. 91–101.

Коваленко В. П., Орлов Р. С. Різьблений камінь 1984 р. з Чернігівського дитинця // Чернігівська старовина: Збірник наукових праць, присвячений 1300-літтю Чернігова. – Чернігів, 1992. – С. 22–33.

Коваленко В. П., Пуцко В. Г. Византийская резная иконка из Чернигова // СА. – 1990. – № 1. – С. 267–269.

Коваленко В., Пуцко В. Бронзовые кресты-энколпионы из Княжей Горы // Byzantinoslavica. – Praha, 1993. – Ros. LIV. – S. 300–309.

Коваленко В., Раппопорт П. Новый памятник византийского зодчества на черниговском детинце // Южная Русь и Византия. – К., 1991. – С. 142–157.

Козак Н. Візантійські митці в Києві у XII ст. // ВЛУ. Серія “Мистецтво”. – 2003. – № 3.

Козак Н. Б. Образ і влада. Княжі портрети у мистецтві Київської Русі XI ст. – Л., 2007.

Козак Д. Н. Пшеворська культура у Верхньому Подністров’ї і Західному Побужжі. – К., 1984.

Козюба В. Давньоруські храми “окольного града” Переяслава (датування, стилеві особливості, інтерпретації) // НЗУІ. – 2004. – Вип. 15. – С. 29–31.

Козюба В. Про атрибуцію так званої Ірининської церкви в Києві // НЗУІ. – Переяслав-Хмельницький, 2003. – Вип. 13. – С. 104–113.

Колесник Л. Л. Про що розповіли давні фрески // ПУ. – 1971. – № 2. – С. 36–38.

Колонтович Н. О раскопках Д. И. Струкова в Партените // Таврические епархиальные ведомости. – 1871. – № 23. – С. 723–725.

Колосок Б. В. Луцькі Верхній та Окольний замки // Дослідження зі слов’яно-руської археології. – К., 1976. – С. 217–226.

Колосок Б. В. Православні святині Луцька. – К., 2003.

Колпакова Г. С. Искусство Византии: Ранний и средний периоды. – М., 2004.

Колпакова Г. Искусство Древней Руси: Домонгольский период. – С.Пб., 2007.

Колупаєва А. Українські кахлі XIV – початку XX ст. Історія. Типологія. Іконографія. Ансамблевисть. – Л., 2006.

Комар О. В. До інтерпретації Глодоського комплексу // Музейні читання. – К., 1999. – С. 72–75.

Комар О. В., Піоро В. І. Кургани хозарського часу на Луганщині // Vita antiqua. – К., 1999. – № 2. – С. 150–156.

Комар А. В. Предсалтовский и раннесалтовский горизонты Восточной Европы (вопросы хронологии) // Vita antiqua. – К., 1999. – № 2. – С. 116–118.

Комар А. В. Происхождение поясных наборов раннесалтовского типа // Культуры Евразийских степей второй половины I тысячелетия н. э. (из истории костюма). – Самара, 2001. – Т. 2. – С. 103–117.

Комар А. В., Сухобоков О. В. Городище “Монастырище” и древнерусский Ромен: проблема приемственности // Стародавній Іскоростень і слов’янські гради VIII–X ст. – К., 2004. – С. 164–172.

Комар А. В., Кубышев А. И., Орлов Р. С. Погребение кочевников VI–VII вв. из Северо-Западного Приазовья // Степи Европы в эпоху средневековья. – Донецк, 2006. – Т. 5: Хазарское время. – С. 287–290.

Комеч А. Построение вертикальной композиции Софийского собора в Киеве // СА. – 1968. – № 3. – С. 232–238.

Комеч А. Роль княжеского заказа в построении Софийского собора в Киеве // Древнерусское искусство: Художественная культура домонгольской Руси. – М., 1972. – С. 50–64.

- Комеч А.* Древнерусское зодчество конца X – начала XII в. – М., 1987.
- Комеч А.* Архитектура конца X – середины XI века // ИРИ. – М., 2007. – Т. I.
- Кондаков Н. П.* Изображения русской княжеской семьи в миниатюрах XI века. – С.Пб., 1906.
- Кондаков Н. П.* Иконография Богоматери: В 2 т. – Пг., 1914/1915.
- Кондаков Н. П.* Иконография Господа Бога и Спаса Нашего Иисуса Христа. – С.Пб., 2001.
- Кондаков Н. П.* Русские клады. Исследование древностей великокняжеского периода. – С.Пб., 1896.
- Концевий В. Я., Самойлов К. Г.* О деревянном храме скандинавского типа в Новгороде // Древнерусская культура в мировом контексте: археология и междисциплинарные исследования. – М., 1999. – С. 134–137.
- Константин Багрянородный.* Об управлении империей. – М., 1989.
- Корач В.* Два типа кафедральных соборов XI в. в областях, культурно связанных с Византией // Средневековая Русь. – М., 1976 – С. 160–164.
- Коренюк Ю.* Давньоруська фреска в церкві Спаса на Берестові та монументальне малярство Києва кінця XI – початку XII століття // СМ. – 2003. – Чис. 1. – С. 22–35.
- Коренюк Ю.* Стінопис XI століття Михайлівського собору Видубицького монастиря в Києві // СМ. – 2006. – Чис. 1 (13). – С. 21–37.
- Коренюк Ю.* Фрескова композиція “Сорок мучеників севастійських” Софійського собору в Києві // СМ. – 2005. – Чис. 3 (11). – С. 25–41.
- Коренюк Ю. А.* Росписи крещальни в Софійському соборі в Києві // Древнерусское искусство: Русь и страны византийского мира XII век. – С.Пб., 2002. – С. 411, 412.
- Коренюк Ю. А., Первухина Н. В.* К вопросу о технологии и технике стеной росписи Софійського собора в Києві // Практика реставрации памятников монументальной живописи: Сборник научных трудов. – М., 1990.
- Коренюк Ю. О., Фурман Р. В.* Фрагменти стінного розпису Десятинної церкви в Києві // Археологія. – 1988. – № 61. – С. 58–60.
- Коренюк Ю., Кот С.* Мозаїки та фрески Михайлівського Золотоверхого собору в Києві. Сучасний стан мистецької спадщини // ПУ. – 2007. – Чис. 1. – С. II–XXXVIII.
- Корзухина Г.* К реконструкции Десятинной церкви // СА. – 1957. – Т. 2. – С. 78–90.
- Корзухина Г.* Русские клады IX–XIII вв. – М.; Ленинград, 1954.
- Корзухина Г.* Серебряная чаша из Киева с надписями XII в. // СА. – 1951. – Т. 15. – С. 64–81.
- Корзухина Г.* О памятниках “корсунского дела” на Руси (по материалам медного литья) // ВВ. – 1959. – Т. XIV. – С. 129–137.
- Корзухина Г. Ф., Пескова А. А.* Древнерусские энколпионы. Нагрудные кресты-реликварии X–XIII вв. – С.Пб., 2003. – Т. 7.
- Коринный Н. Н.* Переяславская земля X – первая половина XIII века. – К., 1992.
- Корчинський О.* Городище в с. Стільське на Львівщині (Короткий підсумок досліджень) // ЗНТШ. – 2007. – Т. 253. – С. 490–510.
- Коршенко С.* Пряжка з головою варвара // Археологія. – К., 1948. – Т. II. – С. 179–181.
- Кравченко Э. Е.* Погребение знатного воина XIII в. на реке Калке // Степи Европы в эпоху средневековья. – Донецк, 2003. – Т. 3. – С. 123–130.

Кравченко Э. Е. Средневековые предметы импорта в степях Донецкого края // ХИАС. – 2010. – Вып. 6. – С. 23, 24.

Кравченко Э. Е., Давыденко В. В. Сидоровское городище // Степи Европы в эпоху средневековья. – Донецк, 2001. – Т. 2: Хазарское время. – С. 247–287.

Крамаровский М. Г., Гукин В. Д. Крест-реликварий XII – начала XIII века из могильника в пригороде золотоордынского города Солхата (Крым) // Византийская идея. Византия в эпоху Комнинов и Палеологов: Сборник научных трудов. – С.Пб., 2006. – С. 53–62.

Красильников К. И. Древнее камнерезное искусство Луганщины. – Луганск, 1999.

Красовский И. Реконструкция архитектурного облика Десятинной церкви // Археология. – 2002. – № 4. – С. 98–107.

Красовский И. С. Некоторые особенности градостроительной структуры Киева середины XII века // Архитектурное наследие. – М., 1976. – Вып. 25. – С. 13–15.

Красовский И. Монастир св. Лазаря XI ст. у давньому Києві // Археология. – 2004. – № 3. – С. 78–81.

Кравич Д. Пам'ятки архітектурно-декоративної скульптури XIV–XV століть на Прикарпатті // ОМ. – 1984. – № 4. – С. 17, 18.

Кравич Д. П., Овсійчук В. А., Черепанова С. О. Українське мистецтво. – Л., 2004.

Крикун Е. В. Памятники крымскотатарской архитектуры – Симф., 1993.

Крикун Е., Даниленко В. Воздушный город Джуфт-Кале. Очерки архитектуры. – К., 2005.

Крыжановский С. Киевские мозаики // Записки Императорского Русского археологического общества. – С.Пб., 1856. – Т. VIII. – С. 261–267.

Крыжицкий С. Д. Античные государства Северного Причерноморья. – К., 1993.

Крыжицкий С. Д. О принципах классификации кладок Северного Причерноморья // КСИА. – 1981. – № 168. – С. 35–41.

Кулатова И. Н. Уникальное антропоморфное изваяние из Поворскля // 100-річчя Полтавського краєзнавчого музею. Матеріали ювілейної наукової конференції. – Полтава, 1991. – Ч. III. – С. 11–13.

Куркчи А. И. Архитектура кочевой степи в VIII в. // Архитектурное наследие. – М., 1990. – Сб. 37. – С. 83, 84.

Кутайсов В. А. Четырехапсидный храм Херсонеса // СА. – 1982. – № 1. – С. 155–169.

Кухаренко Ю. В. Широкопластинчатые фибулы // КСИИМК. – 1959. – Вып. 74. – С. 143–145. .

Кучера М. П. До питання про традиції оборонного будівництва Київської Русі в дерев'яній архітектурі XV–XVII ст. // Середні віки на Україні. – К., 1973. – Вип. 2. – С. 127–131.

Кучера М. П. Слов'яно-руські городища VIII–XIII ст. між Саном і Сіверьким Дінцем. – К., 1999. – С. 56–61.

Кучера М. П., Іванченко Л. І. Особливості городищ чорних клубуків Поросся // Археология. – 1998. – № 2. – С. 100–102.

Кущинка М., Охріменко Г., Савицький В. Культура Волині та Волинського Полісся княжої доби. – Луцьк, 2008. – С. 143–154.

Кущинко М. М. Древний город Владимир на Волыни // Древнерусский город (Материалы Всесоюзной археологической конференции, посвященной 1500-летию города Киева). – К., 1984. – С. 67–69.

- Кызласов Л. Р.* О назначении древнетюркских каменных изваяний, изображающих людей // СА. – 1964. – № 2. – С. 27–39.
- Лазарев В. Н.* Мозаики Софии Киевской. – М., 1960.
- Лазарев В.* Михайловские мозаики. – М., 1966.
- Лазарев В.* Русская средневековая живопись: Статьи и исследования. – М., 1970.
- Лазарев В. Н.* Древнерусские мозаики и фрески. XI–XV вв. – М., 1973.
- Лазарев В.* Византийское и древнерусское искусство. – М., 1978.
- Лазарев В. Н.* Русская иконопись от истоков до начала XVI века. – М., 1983.
- Лазарев В.* История византийской живописи. – М., 1986.
- Лазарев В. Н.* Искусство Древней Руси. Мозаики и фрески. – М., 2000.
- Лапковская З. А.* Водолей, найденный в Крыму и круг родственных ему произведений // История и археология средневекового Крыма. – М., 1958. – С. 176–189.
- Латышев В.* Сборник греческих надписей христианских времен из Южной России. – С.Пб., 1896.
- Лашук Ю.* Кераміка // Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. – Л., 1969.
- Лашук Ю.* Покутська кераміка. – Опішне, 1998.
- Левашова В. П.* Об одежде сельского населения Древней Руси // ТГИМ. – 1959. – Вып. 40. – С. 112–119.
- Легенди степу / Фотоальбом.* – Донецьк, 2004.
- Лидов А. М.* Церковь Богородицы Фаросской. – М., 2000.
- Лидов А. М.* Образы Христа в храмовой декорации и византийская христология после схизмы 1054 г. // Древнерусское искусство. Византия и Древняя Русь: к 100-летию Андрея Николаевича Грабара (1896–1999). – С.Пб., 1999. – С. 155–170.
- Лысенко Т.* Полихромия в культовом деревянном зодчестве Карпат // Архитектурное наследие. – М., 1990. – Вып. 37. – С. 167–173.
- Лифшиц Л. И.* Заметки о соотношении техники и стиля в живописи середины XI – начала XII в. // Древнерусское искусство: Русь и страны византийского мира. – С.Пб., 2002.
- Лифшиц Л. И.* Росписи апсиды “Крещальни” Софийского собора в Киеве. К вопросу о датировке // София: Сборник статей по искусству Византии и Древней Руси в честь А. И. Комеча. – М., 2006.
- Линка-Гептнер Н. В.* Копіївський скарб // Археологія. – 1948. – Т. II. – С. 182–188.
- Логвин Г. Н., Тимошук Б. О.* Белокаменный храм XII века в с. Василеве // Памятники культуры СССР. Исследования и реставрация. – М., 1961. – Вып. 3. – С. 37–50.
- Логвин Г.* Украинское искусство X–XVIII вв. – М., 1963.
- Логвин Г. Н.* Мініатюри давнього кодексу // Мистецтво. – 1966. – № 6. – С. 29, 30.
- Логвин Г.* Вишивання та гаптування // ІУМ. – К., 1967. – Т. 2.
- Логвин Г. Н.* Чернигов. Новгород-Сиверский. Глухов. Путивль. – М., 1969.
- Логвин Г. Н.* Возрожденная фреска XII в. // Искусство. – 1971. – № 8. – С. 64–68.
- Логвин Г.* Живопис Волині XI–XV століть // ОМ. – 1972. – № 1. – С. 23, 24.
- Логвин Г. Н.* Новые наблюдения в Софии Киевской // Культура средневековой Руси. – Ленинград, 1974. – С. 154–160.
- Логвин Г., Міляева Л., Свенціцька В.* Український середньовічний живопис. – К., 1976.

- Логвин Г.* О деревянном зодчестве домонгольской Руси // Средневековая Русь. – М., 1976. – С. 151–159.
- Логвин Г. Н.* К истории сооружения Софийского собора в Киеве // ПК НО: Ежегодник. 1977 г. – М., 1977. – С. 176–178.
- Логвин Г.* Киев. – К., 1982.
- Логвин Г.* Таємниця ктиторських зображень в Софійському соборі у Києві // ОМ. – 1988. – № 4. – С. 20, 21.
- Логвин Г., Миляева Л.* Искусство Украины // История искусства народов СССР. – Т. 3, 4. – С. 174–176.
- Логвин Г.* Собор Святої Софії в Києві. – К., 2001.
- Логвин Н.* Первоначальный облик Десятинной церкви в Киеве // Древности славян и Руси. – М., 1988. – С. 225–230.
- Лосицкий Ю. Г.* Реконструкция храма в Сотере // Алушта и Алуштинский район с древнейших времен до наших дней. – К., 2002. – С. 132–138.
- Лосицкий Ю., Паршина Е.* Эски-Керменская базилика // Православные древности Таврики: Сборник материалов по церковной археологии. – К., 2002. – С. 99–113.
- Лосицкий Ю.* До питання типологічної еволюції монументальної архітектури середньовічного Криму // Археологія. – 1990. – № 2. – С. 33–39.
- Лосицкий Ю. Г.* Візантійські базиліки Херсонеса // Археологія. – 1991. – № 2. – С. 83–98.
- Лукомський Ю.* Архітектурна спадщина Давнього Галича. – Галич, 1991.
- Лукомський Ю.* Воскресенська церква XII–XIII століть у Крилосі // ЗНТШ. – 2001. – Т. ССХLI. – С. 275–298.
- Лукомський Ю.* Успенський собор давнього Галича (За результатами нових досліджень 1992–2000 років) // ЗНТШ. – 2002. – Т. ССХLIV. – С. 578–607.
- Лукомський Ю.* Галицькі білокам'яні хрестобанні церкви від князя Володара до короля Данила // Княжа доба. Історія і культура. – Л., 2007. – Вип. 1. – С. 271–304.
- Луц В.* Ікона Богородиці Одигітрії з Троїцької церкви Межиріцького монастиря // Zamojszczyzna i Wołyń w minionym tysiącleciu. Historia, kultura, sztuka : Konferencja naukowa. – Zamość, 2000. – S. 117–119.
- Мавродинов Н.* Старобългарското изкуство. София, 1959.
- Мавродинова В.* Културата и изкуство през време на Първата българска държава // История на българското изобразително изкуство. – София, 1976. – Т. I. – С. 67–76.
- Мавродинова Л.* Земенската церква. – София, 1980.
- Магомедов Б.* Черняховская культура. Проблема этноса. – К., 2000.
- Майко В. В.* О локализации Фулл и фулльской епархии в раннесредневековой Таврике // Православные древности Таврики: Сборник материалов по церковной археологии. – К., 2002. – С. 135–143.
- Макаренко М.* Найдавніша стінопись княжої України // Україна: Науковий двомісячник. – К., 1924. – Кн. 1–2. – С. 7–13.
- Макаренко М.* Скульптура і різьбярство Київської Русі передмонгольських часів // Київські збірники історії й археології, побуту й мистецтва. – К., 1930. – Вип. 1. – С. 27–96.
- Макаренко М.* Старгородська “божниця” та її малювання // Чернігів і північне лівобережжя: огляди, розвідки, матеріали. – К., 1928. – С. 205–222.
- Макаренко Н.* Древнейший памятник искусства переяславского княжества // Сборник статей в честь графини Прасковьи Сергеевны Уваровой. – М., 1916.

Макаренко Н. Е. Перещепинский клад (Предварительное сообщение) // ИИАК. – С.Пб., 1912 – Вып. 46. – С. 207–211.

Макаров Н. А., Захаров С. Д. Три каменных образка из Белоозера // РА. – 1995. – № 1. – С. 209–216.

Макарова Т. Церковь святой Богородицы в Тмутаракани // Боспор Киммерийский. Понт и варварский мир в период античности и средневековья. – Керчь, 2002. – С. 156–159.

Макарова Т. И. Церковь св. Богородицы в Тмутаракани // МАИЭТ. – 2005. – Вып. XI. – С. 377–405.

Макарова Т. И. Черновое дело Древней Руси. – М., 1986.

Макарова Т. Перегородчатые эмали Древней Руси. – М., 1975.

Максимов Е. В., Петрашенко В. А. Славянские памятники у с. Монастирьок на Среднем Днепре. – К., 1988.

Максимовић Ј. Јустиниански модели у скулптури од IX до XI века // Зборник Светозара Радојчића. – Београд, 1969. – С. 163–171.

Максимовић Ј. Илуминација београдског паримејника // Зборник за ликовне уметности. – Нови Сад, 1980. – Књ. 16. – С. 1–12.

Малевская М., Раппопорт П. Церковь Михаила в Переяславле // Зограф. – Белград, 1979. – № 10. – С. 30–39.

Малевская М. Применение брускового кирпича в архитектуре Западной Руси второй половины XIII–XIV вв. // СА. – 1989. – № 4. – С. 212–222.

Малевская М. В. К вопросу о мозаичных полах в русском зодчестве X–XII вв. // Древнерусский город. – К., 1984. – С. 78–80.

Малевская М. Церковь Иоанна Богослова в Луцке – вновь открытый памятник архитектуры XII века // Древнерусское искусство. Исследования и атрибуции. – С.Пб., 1997. – С. 9–35.

Малевская М., Пескова А. Древнерусская Успенская церковь в Дорогобуже Вольнском // Проблемы изучения древнерусского зодчества. – С.Пб., 1996. – С. 57–60.

Малиновская Н. В. Колчаны XIII–XIV вв. с костяными орнаментированными накладками на территории евразийских степей // Города Поволжья в средние века. – М., 1974. – С. 157–172.

Малков Ю. Г. Некоторые аспекты развития восточно-христианского искусства в контексте средневековой гносеологии // Советское искусствознание. – М., 1978. – С. 93–121.

Мальшевский И. И. О церкви и иконе св. Богородицы под названием “Пирогоща”, упоминаемых в летописях и в “Слове о полку Игореве” // Чтения в Историческом обществе Нестора Летописца. – К., 1891. – Т. 5. – Отд. 2. – С. 113–133.

Мальм В. Крестики с эмалью // Славяне и Русь. – М., 1968.

Марголіна І., Ульяновський В. Київська обитель святого Кирила. – К., 2005.

Мацулевич Л. А. Большая пряжка Перещепинского клада и псевдопряжки // СК. – 1927. – [Vd] 1. – С. 134–136.

Маясова Н. А. Древнерусское шитье. – М., 1971.

Медаковић Д. Графика српских штампаних књига XV–XVII века. – Београд, 1958.

Медынцева А. Архангельская ставротека и культ Климента на Руси // СА. – 1991. – № 3. – С. 56–68.

Медынцева А. О литейных формочках с надписями Максима // Древняя Русь и славяне. – М., 1978. – С. 378–382.

Медынцева А. А. Мастерская Тудора // РА. – 1999. – № 3. – С. 149–158.

- Медынцева А. А.* О “досках” русских летописей и юридических актов // СА. – 1985. – № 4. – С. 173–177.
- Медынцева А. А.* Подписные шедевры древнерусского ремесла. Очерки эпиграфики XI–XIII вв. – М., 1991.
- Мијовић П.* Менолог. – Београд, 1973.
- Милеев Д.* Вновь открытая церковь XI в. в Киеве и положение исследований в связи с новыми застройками города // Труды IV съезда русских зодчих в Санкт-Петербурге (1911). – С.Пб., 1911. – С. 117–121.
- Миляева Л.* Росписи Потельча. – М., 1971.
- Миляева Л. С.* Памятник галицкой живописи XIII в. // СА. – 1965. – № 3. – С. 249–258.
- Милян Т.* Оборонні споруди у ранньослов'янський час // Фортеця. Збірник заповідника «Тустань» на пошану Михайла Рожка. – Л., 2009. – С. 229–231.
- Мильковик-Пепек П.* Велјуса. Манастир Св. Богородица Милостива во селото Велјуса крај Струмица. – Скопје, 1981.
- Миненкова Н. Е.* К вопросу о святилищах кочевников X–XIII вв. степей юга Восточной Европы (историография проблемы) // Донецкий археологический сборник. – Донецк, 2001. – Вып. 9. – С. 98–111.
- Михайлина Л.* Слов'яни VIII–IX ст. між Дніпром і Карпатами. – К., 2007.
- Михайлов Б. Д.* Подземный “Эрмитаж” Приазовья. – Запорожье, 1998.
- Михайлов Б. Д.* Похоронения мідника гунського часу в Північному Приазов'ї // Археологія. – 1977. – Вып. 24. – С. 74–82.
- Миятев К.* Архитектура эпохи Первого Болгарского царства // ВИА: В 12 т. – Ленинград; М., 1966. – Т. 3. – С. 391–394.
- Миляева Л. С.* Майстер XVI ст. Андрійчина // Українське мистецтвознавство. – К., 1971. – Вып. 5. – С. 162–179.
- Миляева Л., Гелитович М.* Українська ікона XI–XVIII століть. – К., 2008.
- Міхлин Б. Ю.* Гунський амулет із Жданівського музею // Археологія. – 1972. – № 5. – С. 95, 96.
- Мовчан І. І., Боровський Я. Є., Архіпова Є. І.* Нові знахідки виробів прикладного мистецтва з “міста Володимира” // Археологія. – 1998. – № 2. – С. 111–120.
- Могаричев Ю. М.* Пещерные церкви Таврики. – Симф., 1997.
- Могитич І.* Оборонні вежі Галицької і Волинської земель XI – початку XVI ст. // ВІУ. – 2000. – Чис. 11. – С. 3–14.
- Могитич І.* Сторінки архітектури Галичини і Волині XII–XIV ст. // ВІУ. – 1997. – Чис. 8.
- Могитич І.* Церкви Звенигорода // ВІУ. – 1995. – Чис. 3. – С. 18–21.
- Могитич І. Р.* Дослідження церкви св. Пантелеймона в літописному Галичі // Галич і Галицька земля. – К.; Галич, 1998. – С. 86–89.
- Модзалевський В.* Гути на Чернігівщині. – К., 1926.
- Мокрій В.* Два твори Григорія Босиковича у Львівській картинній галереї // Волинська ікона. Питання історії вивчення, дослідження та реставрації. – Луцьк, 1997. – Вып. 4. – С. 94–98.
- Моргилевський І.* Успенська церква Єлецького монастиря в Чернігові // Чернігів і північне Лівобережжя. – К., 1928. – С. 197–204.
- Моця О. П.* Південна “Руська земля”. – К., 2007.
- Музей історичних коштовностей України. – К., 2004.
- Мурашева В. В.* Древнерусские ременные наборные украшения (X–XIII вв.) – М., 2000.
- Мусин А. Е.* “Камень аспиден зелен”. Об одной группе древнерусских крестов из порфириата // РА. – 2003. – № 3. – С. 151–153.

Мусин А. Е. Археология “личного благочестия” в христианской традиции Востока и Запада // Христианская иконография Востока и Запада в памятниках материальной культуры Древней Руси и Византии: Памяти Т. Чуковой. – С.Пб., 2006. – С. 177, 178.

Мыц В. Каффа и Феодоро в XV веке. Контакты и конфликты. – Симф., 2009.

Мыц В. Л. Некоторые итоги изучения средневековой крепости Фуна // Архитектурно-археологические исследования в Крыму. – К., 1988. – С. 98–112.

Мыц В. Л. Укрепление Таврики X–XV вв. – К., 1996.

Нахатетян В. Е. Об изображениях на костяных изделиях салтово-маяцкой культуры // Тезисы докладов областного научно-практического семинара “Проблемы охраны и исследования памятников археологии в Донбассе” (23–24 апреля 1987 г.). – Донецк, 1987. – С. 94–96.

Національний музей історії України: Фотоальбом. – К., 2001.

Недошивина Н. Средневековые крестовидные подвески из листового серебра // СА. – 1983. – № 4. – С. 222–225.

Некрасов А. Очерки из истории славянского орнамента. Человеческая фигура в русском тератологическом рукописном орнаменте XIV века. – С.Пб., 1913.

Некрасов А. И. Очерки по истории древнерусского зодчества XI–XVII века. – М., 1936.

Никитенко Н. Н. Русь и Византия в монументальном комплексе Софии Киевской: Историческая проблематика. – К., 1999.

Никитенко Н. Святая София Киевская. – К., 2008.

Николаева Т. В. Произведения русского прикладного искусства с надписями XV – первой четверти XVI в. – М., 1971.

Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика из камня XI–XV вв. // САИ. – 1983. – Вып. ЕІ-60.

Николаева Т., Чернецов А. Древнерусские амулеты-змеевики. – М., 1991.

Никольская Т. Н. Городище Слободка XII–XIII вв. – М., 1987.

Новицька М. О. Давньоруське гаптування з фігурними зображеннями // Археологія. – 1970. – Т. 24. – С. 88–99.

Новицькая М. А. Вышивки золотом с изображением фигур, найденные при раскопках в Софии Киевской // София Киевская: Материалы исследований. – К., 1973. – С. 62–68.

Овчинникова Б. Б. Социально-знаковая семантика наборных поясов кочевников степей Евразии VI–X вв. // Степи Восточной Европы во взаимосвязи Востока и Запада в Средневековье. – Донецк., 1992. – С. 50–54.

Овчинников О. Г. Семантика галицьких керамічних плиток // Галич і Галицька земля: Збірник наукових праць. – К.; Галич, 1998. – С. 94–96.

Омельченко Ю. А., Тесленко І. Б., Чміль Л. В. Українська наддніпрянська кераміка XIV–XVIII ст. (Методичні рекомендації). – К., 1994.

Оразбаев А. М. Курганы с “усаами” в могильнике Джанайдар как архитектурный памятник // Культура древних скотоводов и земледельцев Казахстана. – Алмата, 1969. – С. 175–191.

Орбели И. А. Проблемы сельжукского искусства // III Международный конгресс по иранскому искусству и археологии: Доклады. – М.; Ленинград, 1939. – С. 150–154.

Орлов Р. С. Прикладне мистецтво: церковне і народне // ІУК: У 6 т. – К., 2001. – Т. 1.

Орлов Р. До семантики фресок Софії Київської з зображеннями князівських ловів // Міжнародний освітній фонд імені Ярослава Мудрого. Тези конференції

“Освіта і культура XI ст. Діяльність Ярослава Мудрого і сучасність”. – К., 1996. – С. 34–36.

Орлова М. А. О приемах украшения цокольных частей интерьеров древнерусских храмов и их происхождении // Средневековая Русь. – М., 1976.

Орлова М. А. Орнамент в монументальной живописи древней Руси. Конец XIII – начало XVI века. – М., 2004. – Ч. 1.

Осауленко Є. М. Відображення візантійської аскетичної практики в мистецтві Кримської Готії початку XV ст. на прикладі розписів печерної церкви “Південного монастиря” на Мангупі // Лаврський альманах. Києво-Печерська лавра в контексті української історії та культури: Збірник наукових праць. – К., 2007. – Вип. 17. – С. 92–110.

Осауленко Є. М. Стінописи “Храму Донаторів” в ущелині Черкес-Кермен – взірць “неокомнінівського” напряму у візантійському живописі XIV століття // Лаврський альманах. Києво-Печерська лавра в контексті української історії та культури: Збірник наукових праць. – К., 2005. – Вип. 14. – С. 100–115.

Осауленко Є. М. Фрески церкви “Успіння” на Ескі-Кермені – пам’ятка монументального живопису Кримської Готії першої половини XIV століття // Сугдейский сборник. – К.; Судак, 2005. – Вып. 2.

Осауленко Є. М. Збираючи мозаїку знов: середньовічні фрески Кримської Готії // Collegium. – 2008. – № 24. – С. 127–147.

Остапенко М. Дослідження Борисоглібського собору в Чернігові // Архітектурні пам’ятники. – К., 1950. – С. 65–72.

Остерхаут Р. Византийские строители. – К.; М., 2005.

Остромыслинский Е. Исследования о древней киевской церкви св. Ильи. – К., 1830.

Откович В., Пилип’юк В. Українська ікона XIV–XVIII ст. із збірки Національного музею у Львові. – Л., 1999.

Откович З. До питання атрибуції, датування та реконструкції ікони “Богородиця-Одигітрія” XIII ст. з села Дорогобуж // Родовід. – 1994. – Чис. 8. – С. 52–57.

Павленко С. В. Изготовление бусин, крестиков и образков из пиррофиллитового сланца на специализированных поселениях средневековой Овручской волости // Славяно-русское ювелирное дело и его истоки: Тезисы докладов Международной научной конференции. – С.Пб., 2006. – С. 145–148.

Павлуцкий Г. Орнамент Пересопницкого Евангелия // Искусство. – К., 1911. – № 2. – С. 83–92.

Павлуцкий Г. Г. О происхождении и развитии византийского искусства: Актовая речь, произнесенная в Университете Св. Владимира 26 января 1914 г. // Торжественный Акт Императорского университета Св. Владимира 26 января 1914 г. – К., 1914. – С. 1–15.

Панайотова Д. Болгарская монументальная живопись XIV века. – София, 1966.

Пандурски В. Паметници на изкуството в църковния историко археологически музей София. – София, 1977.

Панова Т. Д. О назначении мелкой деревянной антропоморфной скульптуры X–XIV вв. // СА. – 1989. – № 2. – С. 88–95.

Пастернак Я. Старий Галич. Археологічно-історичні досліді у 1850–1943 рр. – Івано-Франківськ, 1998.

Патр. Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII–XV ст. – Л., 2005.

Пашуто В. Т., Флоря Б. Н., Хорошкевич А. Л. Древнерусское население и исторические судьбы восточного славянства. – М., 1982.

Певна О. Церква святого Кирила Олександрійського в Києві. Важливість візуальної культури в розвитку релігії та віри на Русі // Етнічна історія народів Європи: Збірник наукових праць. – К., 2008. – С. 12–21.

Пескова А., Раппопорт П. Неизвестный памятник волынского зодчества XII в. // ПК НО. – 1986. – М., 1987. – С. 541–546.

Пекарская Л. В. Каменная иконка из Триполья // ПК НО: Ежегодник. 1988. – М., 1989 – С. 304–307.

Пекарська А., Пуцко В. Давньоруські енколпіони в збірці Музею історії м. Києва // Археологія. – 1989. – № 3. – С. 84–94.

Пекарская Л. В., Пуцко В. Г. Византийская мелкая пластика из археологических раскопок на Украине // Южная Русь и Византия. – К., 1991. – С. 131–138.

Пескова А. А. Херсонесский киотный крест и его место среди синхронных памятников древнерусской культовой пластики // Церковная археология. – С.Пб., 1998. – Вып. 4. – С. 238–252.

Петасюк Н. П. Свічники з Софійського собору в Києві // Археологічні дослідження стародавнього Києва. – К., 1976. – С. 175–178.

Петегирич В., Филипчук М. Город під золотим левом. Нотатки археологів // Львів: історичні нариси. – Л., 1996. – С. 272–278.

Петрашенко В. О. Давньоруське село за матеріалами поселення в Канівському Подніпров'ї // Археологія. – 1999. – № 2. – С. 60–77.

Петрашенко В. О. Слов'янська кераміка VIII–IX ст. Правобережжя Середнього Подніпров'я. – К., 1992.

Петрик В. Пам'ятки церковної архітектури Перемишля X–XVI ст. // ДКЗ. – 2000. – Вип. IV. – С. 309–311.

Петров Н. Указатель церковно-археологического музея при Киевской духовной академии. – К., 1897.

Петрухин В. Я. Славяне, варяги и хозары на юге Руси. К проблеме формирования территории древнерусского государства // Древнейшие государства на территории СССР: Материалы и исследования. 1987. – М., 1989. – С. 117–124.

Петрушак П. И., Свенцицкая В. И. Икона “Сретение со сценами из жизни Марии” конца XIV – начала XV в. из с. Станили // ПК НО: Ежегодник. 1990. – М., 1992. – С. 213–223.

Петрякова Ф. С. Українське гутне скло. – К., 1975.

Пивоваров С. Кам'яні іконки в давньоруських старожитностях Буковини // Етнокультура у контексті світової історії: Матеріали IV міжнародного наукового семінару “Черезовські читання”. – Чернівці, 2004. – С. 98–108.

Пивоваров С. Християнські старожитності в межиріччі Верхнього Пруту та Середнього Дністра. – Чернівці, 2001.

Пиоро И. Крымская Готия. – К., 1990.

Писларий И. А., Филатов А. П. Тайны степных курганов. – Донецк, 1972.

Плетнева С. А. Половцы. – М., 1990.

Плетнева С. А. Очерки хазарской археологии. – М.; Иерусалим, 2000.

Плетнева С. А. Кочевники южнорусских степей в эпоху средневековья (IV–XIII века). – Воронеж, 2003.

Подскальски Г. Христианство и богословская литература в Киевской Руси (988–1237 гг.) / Пер. А. В. Назаренко, под ред. К. К. Акентьева // Византинороссика. – С.Пб., 1996. – Т. 1.

Покровский А. М. Верхне-Салтовский могильник // Тр. XII АС в Харькове. – М., 1905. – Т. I.

Покровский Н. В. Страшный суд в памятниках византийского и русского искусства. – О., 1887.

- Покровский Н.* Евангелие в памятниках иконографии. – М., 2001.
- Попельницька О.* Зібрання кахель XIV–XVIII століть Національного музею історії України: огляд колекції, історія формування // Український керамологічний журнал. – 2005. – № 1–4. – С. 81–92.
- Попова О. С.* Византийские и древнерусские миниатюры. – М., 2003.
- Попова О. С.* Галицко-волинские миниатюры раннего XIII в. (К вопросу о взаимоотношении русского и византийского искусства) // Древнерусское искусство: Художественная культура домонгольской Руси. – М., 1972. – С. 283–315.
- Попова О. С.* Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. – М., 2006.
- Попова О. С., Сарабьянов В. Д.* Живопись второй половины XI – первой четверти XII века // ИРИ. – М., 2007.
- Порфиридов Н. Г.* Древнерусская мелкая пластика и ее сюжеты // СА. – 1972. – № 3. – С. 203–207.
- Прахов А.* Фрески Киево-Кирилловской церкви XII в. // Киевская старина. – 1883. – № 5.
- Прахов А. В.* Киевские памятники византийско-русского искусства // Древности. Труды Императорского Московского археологического общества. – М., 1887. – Т. XI. – Вып. 3.
- Приймак В. В., Супруненко А. Б.* Венгерское погребение в кургане у с. Твердохлебы Кобеляцкого района // Супруненко А. Б. Курганы Нижнего Поворскля. – М.; Полтава, 1994. – С. 81–98.
- Приселков М.* Очерки по церковно-политической истории Киевской Руси: X–XII в. – С.Пб., 1913. – С. 132–141.
- Приходнюк О. М.* Пеньковская культура. Культурно-хронологический аспект исследования. – Воронеж, 1998.
- Приходнюк Л. М.* Степове населення України та східні слов'яни (друга половина I тис. н. е.). – К.; Чернівці, 2001.
- Приходнюк О. М.* Пастирське городище. – К.; Чернівці, 2005.
- Приходнюк О. М., Падин В. А., Тихонов Н. Г.* Трубчевский клад антского времени // Материалы I тыс. н. э. по археологии и истории Украины и Венгрии. – К., 1996. – С. 79–102.
- Приходнюк О. М., Чурилова Л. М.* Коштовності із с. Коробчино на Дніпропетровщині // Археологія. – 2001. – № 1. – С. 96–105.
- Приходнюк О. М., Шовкопляс Г. М.* Мартинівський скарб // Золото степу. Археологія України. – К.; Шлезвіг, [1991].
- Пуцко В.* Волинські ікони Богородиці Одигітрії // Краківські українознавчі зошити. – Краків, 1995. – Т. 3–4. – С. 413–417.
- Пуцко В.* Галицко-волинское Евангелие из Коврова (болгарско-украинские параллели в книжном искусстве XIV в.) // Годишник на Софийския университет “Св. Климент Охридски” Център за славяно-византийски проучвания “Ив. Дуйчев”. – София, 1995–1996. – Т. 88 (7). – С. 139–148.
- Пуцко В.* Галицко-волинський рукопис XIV ст. // Волинський музей. Історія і сучасність: Науковий збірник. – Луцьк, 1999. – Вип. 2. – С. 83–89.
- Пуцко В. Г.* Ікони Богородиці в Україні-Русі за творами пластичного мистецтва // Різдво Христове 2000: Статті й матеріали. – Л., 2001. – С. 132–137;
- Пуцко В. Г.* Константинополь в місцецькому житті Києва XI–XIII ст. // Лаврський альманах. – К., 2005. – Вип. 14. – С. 140–144.
- Пуцко В. Г.* Церковне мистецтво України XIII ст. // Українські землі часів короля Данила Галицького: Церква і держава. Статті й матеріали. – Л., 2005. – С. 112–116.

Пуцко В. Житійна ікона св. Василя Великого з Лемківщини // Церковний календар. – 2007. – С. 78–88.

Пуцко В. Иллюминация Реймского Евангелия (кирилловская часть) // *Byzantinoslavica*. – Praha, 1995. – Т. LVI. – S. 579–592.

Пуцко В. Ікона Богородиці Пирогошої: З історії вивчення // Історія релігій в Україні: Праці XIII Міжнародної наукової конференції (Львів, 20–22 травня 2003 року). – Л., 2003. – Кн. 2. – С. 582–586.

Пуцко В. Ікона святого Миколая Милецького сучавського маляра Григорія Босиковича // ЗНТШ. – 1998. – Т. 236. – С. 373–381.

Пуцко В. Композиційна схема української житійної ікони XIV–XVI ст. // Історія релігій в Україні: Науковий щорічник. – Л., 2005. – Кн. 2. – С. 712–719.

Пуцко В. Українська ікона на тлі палеологівського та Італійського ренесансів // СМ. – 2003. – Чис. 3. – С. 44–61.

Пуцко В. Український типаж в іконописі XVI–XVIII століть (костюм як складова частина портретної характеристики) // Народний костюм як виразник національної ідентичності. – К., 2008. – С. 28–33.

Пуцко В. Г. Бронзовый киотный крест из Херсонеса (Византийско-киевская металлопластика начала XIII в.) // ВВ. – М., 1999. – Т. 58. – С. 165–171.

Пуцко В. Г. Візантійсько-київські керамічні ікони XIII ст. // Берестейська унія (1596–1996). Статті і матеріали. – Л., 1996. – С. 150–154.

Пуцко В. Г. Київський рукопис французької королеви Анни // Рукописна та книжкова спадщина України: Археографічні дослідження унікальних архівних та бібліотечних фондів / ІР НБУВ. – К., 1998. – Вип. 4.

Пуцко В. Г. Київські срібні браслети-наручі і тератологічна книжна орнаментика // Музейні читання: Матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки”. 11–13 грудня 2006 р. – К., 2007. – С. 102–113.

Пуцко В. Г. Золотарство давнього Києва // Археологія. – 2008. – № 3. – С. 55–57.

Пуцко В. Г. Константинополь и киевская пластика на рубеже XII–XIII вв. // *Byzantinoslavica*. – Prague, 1996. – Т. 57. – S. 383–384.

Пуцко В. Г. О киевской ротонде XII века // Изучение и реставрация памятников древнерусской архитектуры и монументального искусства. – С.Пб., 2007. – Т. XXXIV. – С. 92–98.

Пушкина Т. А. Бронзовый идол из Черной Могилы // ВМУ. Серия 8: История. – 1984. – № 3.

Пшеницына М. Н. Тесильский этап // Степная полоса Азиатской части СССР в скифо-сарматское время. – М., 1992.

Пятьшева Н. В. Железная маска из Херсонеса. – М., 1964. – С. 2–10.

Пьянков А. В. Бронзовый всадник из станицы Атаманской Краснодарского края // Донская археология. – Ростов-на-Дону, 2000. – № 3–4. – С. 128–132.

Рапов О. М. Русская церковь в IX – первой трети XII в. Принятие христианства. – М., 1988.

Раппопорт П. Военное зодчество западнорусских земель X–XIV вв. // МИА. – Ленинград, 1967. – Вып. 140. – С. 127–130.

Раппопорт П. Русская архитектура X–XIII вв. Каталог памятников // САИ. – Ленинград, 1982. – Вып. 1–47.

Раппопорт П. Строительные артели Древней Руси и их заказчики // СА. – 1985. – № 4. – С. 85, 86.

Раппопорт П. Зодчество Древней Руси. – Ленинград, 1986.

Раппопорт П. Древнерусская архитектура. – М., 1993.

Раппопорт П. А. Строительное производство Древней Руси (X–XIII вв.). – С.Пб., 1994. – С. 38, 39.

- Ратич О. К* вопросу о княжеских дворцах в стольных городах Галицкой Руси XI–XIV вв. // *Культура средневековой Руси*. – Ленинград, 1974. – С. 189, 190.
- Ратич О. О.* Древньоруські вироби з кості і рогу, знайдені на території Галицької і Волинської земель // *МДАПВ*. – К., 1959. – Вип. 2. – С. 126, 127.
- Ратич О. О.* Літописний Звенигород // *Археологія*. – 1973. – Вип. 12. – С. 87–94.
- Редіна Є. Ф., Росохацький О. А.* До вивчення гунських старожитностей Північно-Західного Причорномор'я // *Археологія*. – 1994. – № 3. – С. 152, 153.
- Реутов А.* До проблеми реконструкції Десятинної церкви // *Церква Богородиці Десятинна в Києві*. – К., 1996. – С. 32–34.
- Ричков П. А., Луц В. Д.* Сакральне мистецтво Володимира-Волинського. – К., 2004.
- Рожанківський В. Ф.* Українське художнє скло. – К., 1959.
- Рожко М.* Міста, дерев'яне будівництво, наскельні та оборонні споруди Карпат IX–XIV ст. // *Етногенез та етнічна історія населення Українських Карпат*. – Л., 1999. – Т. 1. – С. 388–391.
- Романчук А.* Очерк истории и археологии византийского Херсона. – Екатеринбург, 2000.
- Романчук А. И.* Глазурованная посуда поздневизантийского Херсона. – Екатеринбург, 2003.
- Рудаков В., Степаненко В.* К датировке резьбы Баклинского храма // *АДСВ*. – 1987. – № 23. – С. 68–72.
- Руденко С. И.* Культура хуннов и Ноинулинские курганы. – М.; Ленинград, 1962.
- Рудинський М. Я.* Кам'яна Могила (корпус наскельних рисунків). – К., 1961.
- Русанова И.* Славянские древности VI–IX вв. между Днестром и Западным Бугом. – М., 1973.
- Русанова И. П.* Культурные места и языческие святилища славян VI–XIII вв. // *РА*. – 1992. – № 4. – С. 51, 59.
- Русанова И. П., Тимощук Б. А.* Древнерусское Поднестровье. – Ужгород, 1981.
- Русанова И. П., Тимощук Б. А.* Языческие святилища древних славян. – М., 1993.
- Рыбаков Б.* Ремесло Древней Руси. – М., 1948.
- Рыбаков Б. А.* Русалии и бог Симаргл-переплут // *СА*. – 1967. – № 2. – С. 91–116.
- Рыбаков Б. А.* Торческ – город черных клубуков // *Археологические открытия 1966 года*. – М., 1967. – С. 243–245.
- Рыбаков Б. А.* Русское прикладное искусство X–XIII вв. – Ленинград, 1971.
- Рыбаков Б. А.* Геродотова Скифия. – М., 1979.
- Рыбаков Б. А.* Язычество древних славян. – М., 1981.
- Рыбаков Б. А.* Из истории культуры древней Руси. Исследования и заметки. – М., 1984.
- Рыбаков Б. А.* Язычество Древней Руси. – М., 1987.
- Рыбина Е. А.* Археологические очерки истории новгородской торговли X–XIV вв. – М., 1978.
- Рыдзевская Е. А.* Древняя Русь и Скандинавия в IX–XIV вв. – М., 1978.
- Рындина А.* Иконный образ и русская пластика XIV–XV вв. // *Древнерусская скульптура. Проблемы и атрибуции*. – М., 1991. – С. 9–11.
- Рындина А. В.* Особенности сложения иконографии в древнерусской мелкой пластике: “Гроб Господень” // *Древнерусское искусство: Художественная культура Новгорода*. – М., 1968. – С. 223–236.

- Рябина С. С.* Древнерусский ювелирный убор. – С.Пб., 2005.
- Сагайдак М.* Великий город Ярослава. – К., 1982.
- Сагайдак М. А.* О конструкциях погребальных комплексов Киевщины и Черниговщины IX–XI вв. // Чернигов и его округа в IX–XIII вв. – К., 1988. – С. 127–129.
- Сагайдак М.* Давньокиївський Поділ. Проблеми топографії, стратиграфії, хронології. – К., 1991.
- Сагайдак М.* Нові відкриття на Подолі та деякі дискусійні питання історичної топографії середньовічного Києва // Ант: Вісник археології, мистецтва, культури. – К., 2005. – № 13–15. – С. 6–25.
- Сагайдак М. А., Хамайко Н. В., Вергун О. И.* Новые находки древнерусских игральных фигурок из Киева // Стародавній Історостень і слов'янські гради. – Коростень, 2008. – Т. 2. – С. 137–145.
- Сагайдак М.* Нові дані про укріплення “міста Ярослава” / Фортеця. Збірник заповідника “Тустань” на пошану Михайла Рожка. – Л., 2009.
- Сазанов А.* Базилика 1987 г. и некоторые проблемы интерпретации памятников христианского Херсона // Причерноморье в средние века. – С.Пб., 2000. – Т. IV. – С. 276–316.
- Самойлова Т. Е.* Священное пространство княжеского гроба // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. – М., 2006. – С. 579–611.
- Самохатко Н.* Фрагменти підлоги Десятинної церкви // Церква Богородиці Десятинна в Києві. – К., 1996. – С. 59–61.
- Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С.* История древнерусской живописи. – М., 2002.
- Сарабьянов В. Д.* Десятинная церковь, Спасский собор Чернигова и София Киевская: принципы декорации древнейших храмов Киевской Руси // Софія: Сборник статей по искусству Византии и Древней Руси в честь А. И. Комеча. – М., 2006. – С. 387–391.
- Сарабьянов В.* Мозаическая декорация Софии Киевской // Искусствознание. – М., 2008. – № 2. – С. 5–42.
- Саргсян Т., Петросян М.* Крым: Монастырь Сурб Хач. – Симф., 2008.
- Саркисян Г. А.* Романская архитектура (XI–XIII вв.) // ВИА. – 1966. – Т. 4. – С. 85–91.
- Свеницкая В. И.* Мастер икон XV века из сел Ванивка и Здвигень // Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции. – М., 1977.
- Свеницкая В. И.* Мастер иконы “Архангел Михаил с деяниями” второй половины XIV в. из села Сторонна на Бойковщине // ПКНО: Ежегодник. 1988. – М., 1989. – С. 192–209.
- Свеницкая И.* Раннее христианство: страницы истории. – М., 1987.
- Свеницкая И. С.* Протоевангелие Иакова // Апокрифы древних христиан: Исследование, тексты, комментарии. – М., 1989.
- Свеницька В. І.* Живопис XIV–XVI століть // ІУМ: В 6 т. – К., 1967. – Т. 2. – С. 208–274.
- Свеницька В. І., Сидор О. Ф.* Спадщина віків. Українське малярство XIV–XVIII століть у музейних колекціях Львова. – Л., 1990.
- Свеницька В.* Про деякі іконографічні аналогії та паралелі в зображенні Страшного суду в західноукраїнських іконах XV–XVI століть та іконах художників новгородського кола // ЗНТШ. – 1998. – Т. 236. – С. 85–93.
- Свеницький І.* Ікони Галицької України XV–XVI віків. – Л., 1929.
- Свердлов М.* Домонгольская Русь. – С.Пб., 2003.

- Свеховский З.* Романское искусство в Польше. – Варшава, 1984.
- Свешников И. К.* Древнерусский город Звенигород и его торговые связи с Востоком // Славянская археология 1990. МАР. – М., 1995. – Вып. 2. – С. 43–57.
- Свенціцький І.* Ілюстрований провідник по Національному музею у Львові. – Жовква, 1913.
- Свенціцький І.* Опис рукописів: І. Кириличні пергаміни XII–XV вв. – Л., 1933.
- Свенціцький І. С.* Іконопись Галицької України XV–XVI віків. – Л., 1928.
- Свешников І. К., Браїчевська О. А.* Шкіряне взуття із Звенигорода Галицького // Археологія. – 1990. – Вип. 3. – С. 122–129.
- Свирин А. Н.* Древнерусское шитье. – М., 1963.
- Свирин А. Н.* Искусство книги древней Руси XI–XVII вв. – М., 1964.
- Северьянов С. Н.* Codex Gertrudianus // Сборник Отделения русского языка и словесности Российской Академии наук. – Пг., 1922. – Т. 99. – № 4.
- Седикова Л.* Базилика 1935 года // Ранневизантийские сакральные постройки Херсонеса Таврического (под ред. А. Бернацки, Е. Клепиной и С. Рыжова). – Розпаń, 2004 – Т. I.
- Седов В. В.* Славяне в раннем средневековье. – М., 1995.
- Седов В. В.* Избранные труды. Славяне: Историко-археологическое исследование. Древнерусская народность: Историко-археологическое исследование. – М., 2005.
- Сементовский Н., Гаммершидт А.* Галерея киевских достопримечательных видов и древностей. – К., 1857.
- Сергеева М.* Керамічні світильники та свічники XI–XVIII століть з Київщини // Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник. За рік 1994. – Опішне, 1995. – Кн. 2. – С. 77–92.
- Сергеева М. С.* Орнаментация изделий из дерева и кости в лесостепном Поднепровье в X–XII веках // Вопросы истории славян. Археология. Этнография. – Воронеж, 1998. – Вып. 12. – С. 83–95.
- Сергеева М. С.* Дерев'яний посуд з давньоруських міст Середнього Придніпров'я // Археологія. – 1998. – № 1. – С. 118–128.
- Сергеева М. С.* Древнерусские костяные пуговицы // Интеграция археологических и этнографических исследований. – О.; Омск, 2007. – С. 216–220.
- Седов В.* Об одной группе древнерусских крестов // Древности славян и Руси. – М., 1988. – С. 63–67.
- Сидор-Ошуркевич О.* Пам'ятки сакрального гаптування XV–XVI століть у збірці Національного музею у Львові // ЗНТШ. – 1998. – Т. 236. – С. 420–428.
- Сиром'ятников О., Балакін С.* Пізньосередньовічна українська кераміка із Києво-Печерської лаври // Археологічні дослідження пам'яток українського козацтва. – К., 1993.
- Сікорський М. І.* Склоробна майстерня XI ст. у Переяславі-Хмельницькому // Дослідження з слов'янонурської археології. – К., 1976. – С. 146–150.
- Скиба А. В.* Поясні набори в світлі взаємозв'язків кочовиків і слов'ян // Археологія давніх слов'ян. – К., 2004. – С. 239–258.
- Скржинская Е.* Новые эпиграфические памятники средневекового Крыма // История и археология средневекового Крыма. – М., 1958. – С. 156–165.
- Смиленко А.* Городище Башмачка III–IV вв. н. э. – К., 1982.
- Смирнов Г. Д., Рафалович И. А.* Раннеславянские находки VI–VII вв. из Старого Орхья // Известия Академии наук Молдавской ССР. Серия общественных наук. – Кишинев, 1965. – № 12. – С. 74–76.
- Смирнова Э. С.* Миниатюры XI и начала XII в. в Молитвеннике княгини Гертруды. Программа, датировка, мастера // Древнерусское искусство. Искусство рукописной книги. Византия. Древняя Русь. – С.Пб., 2004.

- Сміленко А. Т.* Глодосівські скарби. – К., 1965.
- Сміленко А. Т.* Слов'яни та їх сусіди в степовому Подніпров'ї (II–XIII ст.). – К., 1975.
- Смілянський Ю.* Формування державності у половців південноруського степу до монгольського нашествия // НЗУІ. – 2002. – Вип. 11. – С. 139–146.
- Соболевский А. И.* Кирилловская часть Реймского евангелия // Русский филологический вестник. – Варшава, 1887. – Т. XVIII. – С. 144–150.
- Соловьева Г. Ф.* Семилучевые височные кольца // Древняя Русь и славяне. – М., 1978.
- Сорочан С. Б., Зубарь В. М., Марченко Л. В.* Жизнь и гибель Херсонеса. – Х., 2000.
- Сорочан С. Б., Зубарь В. М., Марченко Л. В.* Херсонес – Херсон – Корсунь. Путешествие через века без экскурсовода. – К., 2003.
- Сохацкий В. В., Валькова Т. П.* Бусы черниговского грунтового некрополя // Археологічні старожитності Подесення. – Чернігів, 1995. – С. 140–143.
- Спегальский Ю.* Жилище Северо-Западной Руси IX–XIII вв. – Ленинград, 1972. .
- Ставиский В.* Грецькі написи з церкви Богородиці Десятинної у Києві // ЗНТШ. – 1996. – Т. ССXXXI. – С. 182–188.
- Стасов В. В.* Славянский и восточный орнамент. Хромолитографии в цвете. – С.Пб., 1887.
- Стерлигова И. А.* О литургическом смысле драгоценного убора русской иконы // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. – С.Пб., 1994. – С. 220–229.
- Стерлигова И. А.* Древнерусское церковное убранство по данным “Летописца Владимира Васильковича Волынского” // Древнерусское искусство: Русь. Византия. Балканы. XIII век. – С.Пб., 1997. – С. 269–273.
- Стојаковић А.* Архитектонски простор у сликарству средњовековне Србије. – Нови Сад, 1970.
- Столярова Л. В., Каштанов С. М.* Книга в Древней Руси (XI –XVII вв). – М., 2010.
- Струков Д. М.* Древние памятники христианства в Тавриде. – М., 1876.
- Супруненко А. Б.* Голова половецкого изваяния // СА. – 1989. – № 4. – С. 267–269.
- Сухобоков О. В.* Дніпровське лісостепове Лівобережжя у VIII–XIII ст. – К., 1992. – С. 35–36.
- Сухобоков О. В.* К хронологии славянских памятников Днепровского Левобережья последней четверти I тыс. // Історія Русі-України. – К., 1998. – С. 50–57.
- Сымонович Э. А.* Городище Колочин I на Гомельщине // МИА. – М., 1963. – № 108. – С. 101–103.
- Сымонович Э. А.* Погребения X–XII вв. Каменского могильника // КСИИМК. – 1956. – Вып. 65. – С. 103–106.
- Сычев Н. П.* Древнейший фрагмент русско-византийской живописи // Сборник статей по археологии и византиноведению, издаваемых семинарием им. Н. П. Кондакова (Seminarium Kondakovianum). – Praha, 1928. – Т. II. – С. 90–104.
- Сычев Н. П.* Искусство средневековой Руси // История искусств всех времен и народов. – Ленинград, 1929. – Кн. 4. – С. 201, 202.
- Талис Д. Л.* Оборонительные сооружения Юго-Запада Таврики как исторический источник // Археологические исследования на юге Восточной Европы. – М., 1974. – С. 84–113.

- Таранушенко С.* Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної України. – К., 1976.
- Таранушенко С.* Український іконостас // ЗНТШ. – 1994. – Т. 227. – С. 141–164.
- Татищев В. Н.* История Российская. – М.; Ленинград, 1963. – Т. 1, 2.
- Терпиловский Р. В.* Колочинская культура // Археология Украинской ССР. – К., 1986. – Т. 3. – С. 167–172.
- Терський С.* Княже місто Володимир. – Л., 2010.
- Тесленко И. Б.* Испанская керамика с росписью люстром в Крыму // Сугдейский сборник. – К.; Судак, 2004. – С. 467–494.
- Тимощук Б.* Давньоруська Буковина. – К., 1982.
- Тимощук Б. А.* Об археологических признаках восточнославянских городищ-святилиц // Древние славяне и Киевская Русь. – К., 1989. – С. 74–83.
- Тимощук Б. А.* Восточнославянская община VI–X вв. н. э. – М., 1990.
- Тиханова М.* Базилика // МИА. – 1953. – № 34. – С. 369–373.
- Тихомиров М. Н.* Древнерусские города. – С.Пб., 2008.
- Тищенко О.* Дрібна пластика із зображенням Бориса і Гліба // Археологія. – 1984. – № 46. – С. 44–56.
- Тищенко О.* Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.). – К., 1992.
- Ткаченко М. В.* Кам'яний рельєф Богородиці Оранти з фондів Національного Києво-Печерського заповідника // Лаврський альманах: Збірник наукових праць. – К., 2001. – Вип. 3: Києво-Печерська лавра в контексті української історії та культури. – С. 134–144.
- Толочко О.* Князь в Древней Руси: власть, собственность, идеология. – К., 1992.
- Толочко П. П.* Киев и Киевская земля в эпоху феодальной раздробленности XII–XIII веков. – К., 1980.
- Толочко П.* Древний Киев. – К., 1983.
- Толочко П. П.* Киев и Чернигов в IX–XIII вв. // Чернигов и его округа в IX–XIII вв. – К., 1988.
- Толочко П.* Древнерусский феодальный город. – К., 1989.
- Толочко П.* Десятинна церква – центр давньоруської духовності // Церква Богородиці Десятинна в Києві. – К., 1996. – С. 12–15.
- Толочко П. П.* “Слово” Илариона и время строительной деятельности Ярослава // Київ і Русь. – К., 2008, – С. 140–147.
- Толстой И., Кондаков Н.* Русские древности в памятниках искусства. – С.Пб., 1897. – Вып. V.
- Толстой И., Кондаков Н.* Русские древности в памятниках искусства. Христианские древности в памятниках Крыма, Кавказа, Киева. – С.Пб., 1891. – Вып. IV.
- Толстой Н.* Роль язычества в славянской культурной традиции // Изучение культур славянских народов. – М., 1987.
- Томашевский А.* Изучение системы заселения Овручской волости в Овручском проекте // Сельская Русь в IX–XVII вв. – М., 2008. – С. 50–58.
- Томенчук Б.* Олешківська ротонда. Археологія дерев'яних храмів Галицької землі XII–XIII ст. – Івано-Франківськ, 2005.
- Томенчук Б.* Дерев'яна монументальна архітектура княжого Галича в новітніх археологічних дослідженнях // Дньєслово. – К., 2008.
- Томсинский С.* Св. евангелист Лука и св. Георгий // Синай. Византия. Русь. Православное искусство с 6 до начала 20 века: Каталог выставки. – С.Пб., 2000.

Торшин Е. Церковь Параскевы-Пятницы в Чернигове и древнерусское зодчество рубежа XII–XIII вв. // Средневековая архитектура и монументальное искусство. – С.Пб., 1999. – С. 55–59.

Тотев К. О трех стеатитовых иконках со сценой “Уверение Фомы” // ВВ. – 1994. – Т. 55 (80). – Ч. 1.

Тоцька І. Десятинна церква і Софія Київська. Історично-мистецькі паралелі // ПУ. – 2001. – Чис. 4.

Тоцька І. Ф. До вивчення некрополя Софії Київської // Київський Болховітинський збірник. – К., 1993.

Тоцька І. Ф. Про час виникнення галерей Софії Київської // Стародавній Київ. – К., 1975. – С. 184–190.

Трегубова Т. Нове про архітектуру сеньовічного житла на площі Ринок у Львові // Українське мистецтвознавство. – К., 1969. – Вип. 3.

Трегубова Т. А. Планировка средневекового Львова // Строительство и архитектура. – 1969. – № 6. – С. 17–19.

Туровский Е. Раннехристианские склепы на некрополе Херсонеса Таврического. Новые открытия // Материалы Международной церковно-исторической конференции “Духовное наследие Крыма” памяти преподобного Иоанна, епископа Готфского. – Симф., 2007.

Уваров А. Христианская символика. – М., 1908.

Фіголь М. Мистецтво стародавнього Галича. – К., 1997.

Федоров-Давыдов Г. А. Бронзовые фигурки человека из средневековых памятников Поволжья // Новое в советской археологии. – М., 1965. – С. 275–277.

Федоров-Давыдов Г. А. Искусство Кочевников и Золотой Орды. – М., 1976.

Фехнер М. Крестовидные подвески “скандинавского” типа // Славяне и Русь. – М., 1968. – С. 210–214.

Фехнер М. В. Древнерусское золотое шитье X–XIII вв. в собрании Государственного исторического музея // Средневековые древности Восточной Европы: ТГИМ. – 1993. – Вып. 82.

Фехнер М. В. Шелковые ткани в средневековой Восточной Европе // СА. – 1982. – № 3. – С. 57–70.

Филин Ф. П. Заметка о термине “анты” и о так называемом “антском периоде” в древней истории восточных славян // Проблемы сравнительной филологии. – М.; Ленинград, 1964. – С. 266–270.

Фіголь М. Мистецтво стародавнього Галича. – К., 1997.

Флеров В. С., Флерова В. Е. Иудаизм в степной и лесостепной Хазари: проблема идентификации археологических источников // Хазары. – Иерусалим; М., 2005. – Т. 16. – С. 185–206.

Флерова В. Е. Образы и сюжеты мифологии Хазарии. – Иерусалим; М., 2001.

Фонякова Н. А. Трилистник и другие мотивы в растительном орнаменте поясов салтово-маяцкой культуры VIII–X веков // Изобразительные памятники: стиль, эпоха, композиции / Материалы тематической научной конференции, Санкт-Петербург, 1–4 декабря 2004 г. – С.Пб., 2004. – С. 184–186.

Фонякова Н. А. Художественный стиль украшения поясов в Хазарии второй половины VIII – начала X вв. // МАИЭТ. – 1997. – Вып. VI. – С. 635–640.

Фролов А. В. Об истории спасения и реставрации мозаик церкви Архангела Михаила Михайловского монастыря в Киеве под руководством художника-мозаичиста В. А. Фролова // Санкт-Петербургский фонд культуры. Программа “Храм”: Сборник материалов. – С.Пб., 1996. – С. 36–44.

Фроянов И. Киевская Русь. – Ленинград, 1980.

Хавлюк П. И. Раннеславянские поселения в бассейне Южного Буга // Ранне-средневековые славянские древности. – Ленинград, 1974. – С. 196–209.

Хавлюк П. И. О начальном этапе развития раннеславянского ремесла (на материалах ремесленных сооружений на Южном Буге) // Труды V Международного конгресса археологов-славистов. Киев, 18–25 сентября 1985 г. – К., 1988. – Т. 4. – Секция I: Древние славяне. – С. 226–231.

Халтахчян О. Сооружения армянской колонии во Львове в XII – начале XX вв. // Архитектурное наследство. – М., 1979. – № 27. – С. 63–69.

Халтахчян О. Х. Этапы планировки и застройки Феодосии (с древнейших времен до конца XVIII в.) // Архитектурное наследство. – М., 1976. – № 25. – С. 40–42.

Харитонов С. В. Древний город Эски-Кермен. Археология, история, гипотезы. – С.Пб., 2004.

Харламов В. А. Исследования каменной монументальной архитектуры Киева X–XIII вв. // Археологические исследования Киева. 1978–1983 гг. – К., 1985. – С. 106–110.

Харламов В. А., Коренюк Ю. А. Новые данные о технологии древних росписей Успенского собора Киево-Печерской лавры // Вопросы исследования и реставрации памятников архитектуры. – К., 1992. – С. 80–88.

Хворостяный А. И. Античная живопись как источник для изучения религиозных представлений боспорян // Херсонес Таврический у истоков мировых религий: Материалы научной конференции. – Севастополь, 2001.

Херрман И. Ruzzi. Forsderer liudi. Fresiti. К вопросу об исторических и этнографических основах “Баварского Географа” (первая половина IX в.) // Древности восточных славян. – М., 1988. – С. 163–169.

Ходорковський Ю. Архітектурна спадщина єврейських громад Західної України // Архітектурна спадщина України. – К., 1995. – Вип. 2. – С. 51–61.

Холостенко Н. Архитектурно-археологические исследования Пятницкой церкви в г. Чернигове // СА. – 1956. – № XXVI. – С. 271–292.

Холостенко М. З історії зодчества Древньої Русі X ст. // Археологія. – 1965. – Вип. XIX. – С. 68–84.

Холостенко Н. В. Исследования Борисоглебского собора в Чернигове // СА. – 1967. – № 2. – С. 197–209.

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

Холостенко М. Успенський собор Печерського монастиря // Стародавній Київ. – К., 1975. – С. 107–170.

Хохлов А. Раскопки на городище Медведь // Археологические открытия 1985 г. – М., 1987.

Хохоровські Я. Кіммерійці, скіфи сармати та Середня Європа // Koczownicy Ukrainy: Katalog wystawy. – Katowice, 1996.

Хрушкова Л. Г. О начале христианского Херсонеса Таврического: крестовидная церковь на главном кладбище // Сугдейский сборник. – К.; Судак, 2005. – Вип. 2. – С. 393–420.

Хрушкова Л. Г. О росписях крымских раннехристианских склепов и их параллелях в Риме и Италии // Византия в контексте мировой культуры. Научная конференция, посвященная столетию со дня рождения А. В. Банк (1906–1984): Тезисы докладов. – С.Пб., 2006.

Цитович В., Осадчий Є. Милецькі розписи // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині. Науковий збірник. – Луцьк, 2001. – Вип. 8: Матеріали VIII Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 13–14 грудня 2001 року. – С. 105–108.

- Черненко О., Казаков А.* Дослідження давньоруської монументальної споруди в Новгороді-Сіверському // *Ruthenica*. – К., 2005. – Т. IV. – С. 7–21.
- Черногубов Н. Н.* Икона “Борис и Глеб” в Киевском музее русского искусства // *Древнерусское искусство XV – начала XVI веков*. – М., 1963. – С. 285–290.
- Чернявский И.* Новый памятник гродненской архитектурной школы XII в. // *Древнерусское искусство: Художественная культура X – первой половины XIII в.* – М., 1988. – С. 73–76.
- Чуева Е. Е., Бобровский Т. А.* Новое о росписях “церкви с фресками” на Загайтанской скале в Юго-Западном Крыму // *ТГЭ*. – 2008. – С. 133–147.
- Шутова Т. А.* Древнерусские керамические поливные плитки // *Средневековые древности Восточной Европы: КСИА*. – 1987. – Вып. 190. – С. 13–19.
- Шалина И. А.* Реликвии в восточнохристианской иконографии. – М., 2005.
- Шалобудов В. Н.* Парадное седло из кочевнического погребения у села Филия // *Проблемы археологии Поднепровья*. – Д., 1991. – С. 110–119.
- Шалобудов В. Н., Рябина Н. А.* Миниатюрная каменная скульптура половецкого времени // *Древности Волго-Донских степей*. – Волгоград, 1992. – Вып. 2. – С. 134–138.
- Шаповалов Г. І.* Золотий колт гунського часу з колекції ЗКМ // *Старожитності степового Причорномор'я і Криму*. – Запоріжжя, 2005. – Т.12. – С. 322–324.
- Шашкина Т.* Древнерусские колокола домонгольского времени // *Колокола. История и современность. Ежегодник*. 1990. – М., 1993. – С. 134–136.
- Швецов М. Л.* Погребения салтово-маяцкой культуры в Поднепровье // *Древности Среднего Поднепровья*. – К., 1981. – С. 96–102.
- Швецов М. Л.* Половецкие святилища // *СА*. – 1979. – № 1. – С. 199–209.
- Швецов М. Л.* Стела VI–VII вв. из Приазовья // *СА*. – 1980. – № 4. – С. 268–269.
- Шекун О. В., Веремейчик О. М.* Давньоруське поселення Ліскове. – Чернігів, 1999.
- Шинаков Е. А.* Классификация и культурная атрибуция лучевых височных колец // *СА*. – 1980. – № 3. – С. 115–123.
- Школьников И. А.* Стекланные украшения конца I тысячелетия н. э. на территории Поднепровья // *СА*. – М., 1978. – № 1. – С. 97–104.
- Шмит Ф.* Искусство Древней Руси-Украины. – Х., 1919.
- Шмит Ф. И.* Эски-Керменская базилика // *Известия ГАИМК* – 1932. – Т. 12. – Вып. 1/8. – С. 213–354.
- Штендер Г.* Трехлопастное покрытие церкви Спаса на Берестове // *ПК НО: Ежегодник*. 1980. – Ленинград, 1981.
- Штерн Э.* Феодосия и ее керамика. – О., 1906.
- Шульгина Э. В.* Балканский орнамент // *Древнерусское искусство: Рукописная книга*. – М., 1974. – С. 240–264.
- Шульц Г. Й.* Візантійська Літургія. – Л., 2002.
- Щапова Ю. Л.* Очерки истории древнего стеклоделия. – М., 1983.
- Щапова Ю. Л.* Европейские соседи Византии IV–XII вв. (характеристика отношений по находкам стекла) // *Славянская археология 1990. МАР*. – М., 1995. – Вып. 2.
- Щепкина М. В.* К изучению Изборника 1073 г. // *Изборник Святослава 1073 г.* – М., 1977. – С. 232–234.
- Щепкина М. В.* Тератологический орнамент // *Древнерусское искусство: Рукописная книга*. – М., 1974. – Сб. 2. – С. 219–239.
- Щербаківський Д.* Реліквії старого київського самоврядування // *Київ та його околиця в історії і пам'ятках*. – К., 1926.

- Шукин М. Б.* Готский путь: готы, Рим и черняховская культура. – С.Пб., 2005.
- Этингоф О. Е.* Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI–XIII веков. – М., 2000.
- Этингоф О. Е.* Византийские иконы VI – первой половины XIII века в России. – М., 2005.
- Юрочкин В.* Древнейшие изображения креста Господня // Православные древности Таврики: Сборник материалов по церковной археологии. – К., 2002.
- Юрченко П. Г.* Дерев'яна архітектура України. – К., 1970.
- Яacobсон А. Л.* Раннесредневековый Херсонес: Очерки истории материальной культуры. – М.; Ленинград, 1959.
- Яacobсон А. Л.* Крым в средние века. – М., 1973.
- Яacobсон А. Л.* Керамика и керамическое производство средневековой Таврики. – Ленинград, 1979.
- Яacobсон А.* Закономерности в развитии средневековой архитектуры IX–XV вв. Византия, Греция, Южнославянские страны, Русь, Закавказье. – Ленинград, 1987.
- Яковлева А. И.* Приемы личного письма в русской живописи конца XII – начала XIII в. // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII вв. – М., 1980. – С. 34–44.
- Якубовський В. І.* Давньоруський скарб із с. Городище Хмельницької області // Археологія. – 1975. – № 16. – С. 87–104.
- Якунина Л.* Русские набивные ткани XVI–XVII вв. – М., 1954.
- Янин В. Л.* Русская княгиня Олисава-Гертруда и ее сын Ярополк // Нумизматика и эпиграфика. – 1963. – Т. IV. – С. 142–164.
- Яшаева Т. Ю.* Крестообразный загородный храм // Ранневизантийские сакральные постройки Херсонеса Таврического. – Poznań, 2004.
- Яшаева Т. Ю.* Средневековый Влахернский монастырь-меморий в Херсонесе // Православные монастыри. Симферопольская и Крымская епархия Украинской Православной Церкви Московского Патриархата. – Симф., 2007.

СЛОВНИК ТЕРМІНІВ

CIRCULI RADIATI – тип дівочого вінця. На Русі мав назву вінець “съ горды”.

MAIESTAS DOMINI – у римо-католицькій церкві середини VIII – кінця XIII ст. – зображення Ісуса Христа у Славі. Господь представлений на троні, що стоїть на земній кулі чи райдузі. Правою рукою Він благословляє, а лівою тримає Євангеліє. Див. *Христос у Славі*.

OPUS EMPLECTUM (OPUS IMPLECTUM) – різновид мурування, стіни з внутрішньою порожниною, заповненою подрібненим камінням та вапняним розчином.

АБАК (АБАКА) – в архітектурі – плита, зазвичай квадратної форми, що є верхньою частиною капітелі колон, півколон, пілястр.

АГІОГРАФІЯ – 1) жанр церковної літератури – життя святих; 2) наука, що вивчає такі твори, а також богословські й історико-церковні аспекти святості.

АГРАФ – 1) брошка, запонка, застібка; 2) оздобна пряжка чи гачок. На території Європи **А.** відомий з часів раннього бронзового віку, був поширений у середньовіччі.

АЙВАН – склепінчасте приміщення у вигляді глибокої ніші або зали, від-

крите на фасаді у двір будівлі в палацах Сходу.

АКАНТ (АКАНФ) – стилізоване скульптурне зображення листків акантової рослини. Зазвичай **А.** застосовують як декор архітектурних елементів.

АКРОТЕРІЙ (АКРОТЕР) – в архітектурі – наріжна скульптурна прикраса на даху будівлі. **А.** також використовували на кришках саркофагів, у декорі меблів.

АЛКОНОСТ (АЛКОНОС) – міфологічний птах-діва з людським обличчям. Витоки образу та його іконографія сягають давньої індоевропейської традиції, яку засвоїла культура Близького Сходу, Візантії та Київської Русі. Назва походить від імені героя давньогрецького міфу Алкіона, якого боги перетворили на пташку-зимородка. У візантійській апокрифічній літературі **А.** перебуває в Раю, де своїм співом утішає святих, приносить щастя. У руських апокрифах **А.** втілює смуток та світлу печаль. Образ та його назву в Русь, вірогідно, було привнесено з перекладною літературою кирило-мефодіївської традиції (“Шестоднев Іоанна Екзарха”).

АЛТАБАС (АЛЬТЕМБАС) – різновид парчі, суцільно затканої срібними нитками, шовкова тканина з довгим одностороннім ворсом.

АЛЬМАНДИН – різновид гранату, мінерал темно-червоного, фіолетового або майже чорного кольору. Слово **А.** походить від назви місцевості Алабанда в Карії, де гранували це каміння.

АЛЬСЕСЕКО (АСЕКО, СЕККО) – техніка настінного малярства, що полягає в нанесенні на сухий тиньк фарби, виготовленої способом розчинення кольорового пігменту в клею.

АМВОН (АМБОН, АМБОНА) – у ранньохристиянській чи візантійській церкві – одна з кафедр для виголошення проповідей та читання Євангелія й Апостола, яка розташовувалася у вімі під куполом. У православному храмі – підвищення перед Царськими вратами, з якого виголошують проповіді.

АНАЛОЙ (розм. – ПОСТАВЕЦЬ) – високий, з похилим верхом столик у храмі, на який під час богослужіння кладуть ікони, богослужбові книги та хрест.

АНТАБЛЕМЕНТ – верхня частина колонади, що складається з архітрава, декоративного фриза та карниза.

АНФОЛОГІОН (АНФОЛОГІЙ) – у православній – церкві богослужбова книга, що має літургійний і дидактичний зміст. До **А.** належать служби на господні, богородичні, а також на свята, приурочені святим. Іноді так називали молитвослов для мирян.

АПРАКОС – різновид Євангелія чи Апостола. Особливістю **А.** є те, що його текст укладений за тижневими церковними читаннями, і те, що він починається з пасхальної неділі з першої глави Євангелія від Іоанна. **А.** також називають Недільним Євангелієм (Апостолом) або Богослужбовим Євангелієм (Апостолом). У католицькій традиції побуває назва “євангеліарій”.

АПСИДА (АБСИДА) – вівтарна частина храму у вигляді гранованого або півциркульного виступу.

АПСИДУЛА – невелике приміщення, що прилягає до апсиди і присвячене певному святому. В **А.** містяться мощі та інші реліквії, яким поклоняються

прочани. У романських і готичних католицьких базиліках ряд **А.**, тобто капел, утворювали вінок капел.

АРІБАЛ – невелика куляста посудина для зберігання ароматичних рідин із широкою смужкоподібною ручкою та вузькою видовженою шийкою. **А.** були поширені в Стародавній Греції, їх носили чоловіки на ремінці на зап'ястку. **А.** виготовляли з глини, фаянсу, бронзи тощо.

АРКА ПОПРУЖНА (ПІДПРУЖНА) – арка, що підтримує склепіння чи плоску стелю.

АРКАДА – ряд однакових за формою та розміром арок, що спираються на стовпи або колони. **А.** застосовують при спорудженні відкритих галерей; може бути конструктивним і декоративним елементом вирішення фасадів.

АРКАТУРА – кілька однакових декоративних глухих арок на фасаді будівлі або на внутрішніх стінах приміщення.

АРКБУТАН – зовнішня кам'яна опора на піварка, що переносить силу розпору склепіння зі стіни на контрфорс.

АРКОСОЛІЙ (АРКАСОЛІЯ) – склепінчаста ніша, призначена для поховання померлих або встановлення саркофага.

АРХІВОЛЬТ (АРХІВОЛЬТА) – декоративне обрамлення аркового прорізу, що виділяє дугу арки з площини стіни.

АРХІТРАВ – балка перекриття, що лежить на колонах. **А.** – найнижча, основна, частина антаблемента.

АСИСТ – у візантійському малярстві, перш за все в іконопису – золота чи срібна лінія, штрих у зображенні одягу, ангельських крил, елементів оздоблення інтер'єру. **А.** символізує божественне світло, Божу присутність.

АТРИУМ (АТРІЙ) – закритий внутрішній двір етрусського та римського будинку; у пізньоримській, ранньохристиянській та візантійській архітектурі – оточений портиками двір перед входом.

АТТИК (АТИК) – подібна до парапету, але вища стінка над вінцевим карнизом будівлі; композиційно виділений,

дещо нижчий, ніж інші, верхній поверх будівлі.

БАЙБЕРЕК (БАМБАРАК) – тканина з крученого шовку, переткана золотними або срібними нитками; відома як бухарська, китайська та турецька.

БАЛБАЛ – стародавня кам'яна скульптура, що має вигляд кам'яного стовпа або людської фігури, зазвичай розвернутої на схід. За деякими переконаннями, **Б.** є втіленням померлого предка, який охороняє життя своїх нащадків; за іншою версією, **Б.** символізує переможених ворогів.

БАНЯ (КУПОЛ) – елемент завершення будівлі (переважно дерев'яної) у вигляді опуклого даху, що має форму півкулі чи багатогранника. Синонім **Б.** – “маківка”. Існують **Б.** у формі шолома, маківки, груші, цибулини тощо.

БАПТИСТЕРІЙ (ХРЕЩАЛЬНЯ) – культове приміщення для проведення обряду хрещення. **Б.** міг бути окремою будівлею круглої або восьмикутної форми, перекритої куполом; нерідко розташовувався в храмі.

БАРАБАН (ПІДБАННИК) – в архітектурі – циліндрична чи багатогранна, багатокутна в плані верхня частина храму, на яку спирається купол або зімкнуте склепіння. Зазвичай має віконні прорізи; глухий **Б.** (без вікон) називають шиєю.

БАРБАКАН – у Західній Європі в середні віки – додаткове укріплення фортечної брами з винесеними наперед вежами, бастеями, які часто з містом чи фортецею з'єднував міст або захищені переходи.

БАСТЕЯ – напівкругла, кругла чи багатокутна (але не п'ятикутна) у плані кам'яна оборонна споруда з відкритою горжею (для обстрілу підходів до фортеці). Особливістю **Б.** було те, що, на відміну від башти, її діаметр перевищував висоту. З'явилася на межі середньовіччя та Ренесансу, з винайденням вогнепальної зброї. Зі зміною структури фортець **Б.** замінив *бастіон*.

БАСТІОН – 1) частина фортечної стіни чи оборонної будівлі, що значно виступає, порівняно з основним фронтом стіни; 2) кутова оборонна споруда у фортеці, що становила собою вдосконалену *бастею*; 3) у XVI–XVII ст. – п'ятикутна бойова споруда на фортечному валу для обстрілу підходів до фортеці.

БЕСТИАРІЙ СЕРЕДНЬОВІЧНИЙ – збірник описів різноманітних звірів (реальних і фантастичних), рослин та каміння, що містив моралізаторські коментарі. У давньоруських джерелах **Б.** мали назву “фізіологи”.

БОГОРОДИЦЯ АГІОСОРІТІСА (МОЛИТОВНИЦІ) – іконографічний тип зображення Богородиці без Дитяти, представленої в тричвертному положенні і зі зведеними в молитві руках до свого Божественного Сина. З іншого боку до Христа молиться Іван Хреститель у Чині Моління (Деїсуса). Назва **Б. А.** походить від назви каплиці Пресвятої Діви в Константинополі.

БОГОРОДИЦЯ ВЕЛИКА ПАНАГІЯ – іконографічний тип фронтального погрудного (або на повний зріст) зображення Богородиці з молитовно піднятими руками та Христом Еммануїлом у медальйоні на грудях.

БОГОРОДИЦЯ ЕЛЕУСА (МИЛУВАННЯ, НИЖНОСТІ) – іконографічний тип зображення Богородиці з Дитям Христом, якого Вона тримає на руці. Христос обіймає Марію за шию і горнеться щокою до її обличчя.

БОГОРОДИЦЯ НІКОПЕЯ – іконографічний тип зображення Богородиці. Назва походить від імені грецької богині перемоги Ніки. Богородиця представлена фронтально, обома руками тримає попереду (біля грудей) Христа Еммануїла. Його зображення може також міститися в медальйоні.

БРОКАТ (ПАРЧА) – візерункова шовкова тканина, виготовлена з додаванням срібної або золотої нитки. Розрізняють **Б.** із шовковим тлом та металевим узором і навпаки, а також суцільно затканий металевою ниткою.

БУДА – 1) критий візок; легке каркасне житло кочовиків (кругле або чотирикутне в плані, укрите шкурами, берестом або повстю), встановлене на візку; 2) місце, де палять деревину для добування поташу.

ВАЙДА – синя фарба рослинного походження.

ВАЛГАНГ – верхня, прикрита бруствером частина фортечного валу, де міститься зброя.

ВИМА – 1) простір між апсидою та вівтарною аркою; 2) східці вівтаря.

ВИНЕЦЬ – головний убір імператорів та царів, що має округлу чи розширену догори форму. На **В.** зображують біблійних царів, деяких пророків.

ВИТРАЖ – різновид монументально-декоративного мистецтва. **В.** виконують зі шматочків кольорового чи безбарвного скла або інших прозорих матеріалів. **В.** призначався для оформлення переважно вікон.

ВЛАСЯНИЦЯ (ВОТОЛА) – 1) груба вовняна тканина з мало вичесаної вовни; 2) одяг із цієї тканини, який аскети носили на голе тіло, що нагадувало їм про смирення і терпіння.

“В ОБЛО” (“У ЧАШУ”, “У ЧАШКУ”) – техніка рубки кутів стін будівлі з використанням системи горизонтального з’єднання круглих колод з випуском вінців замків за межі площини. Див. чаша.

ВОДОЛІЙ (АКВАМАНІЛ) – посуд для води чи ароматичних олій, найчастіше у формі птаха, звіра або вершника. **В.** відомий ще з античних часів, його виготовляли з бронзи, міді та глини й використовували для омивання рук під час літургії.

ВОЗДУХ (ПОКРИВ, ПОКРІВЕЦЬ, ПОКРОВЕЦЬ, заст. – АЕР, ДИСКОПОКРІВЕЦЬ) – полотно із шовку або оксамиту, на якому золотими та срібними нитками вигантувані сюжети із зображенням Христа (згодом обличчя в композиціях почали малювати олійними фарбами). У православному богослужінні – найбільший із трьох

“служебних плат” (покрівів). Розрізняють **В.** великий – яким після проскомідії, а також після великого входу накривають потир і дискос зі Святими Дарами, та покрівець малий – яким під час проскомідії покривають окремо потир і дискос.

ВОЛЮТА – архітектурно-декоративна деталь у формі спірального завитка. Найчастіше **В.** використовували для оздоблення капітелей колон іонічного, коринфського та композитного ордерів.

ВРАТА ЦАРСЬКІ – головний вхід у вівтарну частину храму та водночас середні двері іконостаса перед престолом. З другої половини XV ст. в іконостасній конструкції **Ц. В.** зображували на дошці на зразок ікон. З XVII ст. їх переважно виготовляють ажурними, різьбленими, золоченими, оздоблюють мальованими медальйонами, найчастіше із зображенням Благовіщення та чотирьох євангелістів.

ГАПТУВАННЯ – 1) вишивка золотими, срібними і шовковими нитками по коштовній тканині; 2) річ, оздоблена в такий спосіб.

ГАРУС – 1) декоративна та одягова тканина французького виробництва, оздоблена двостороннім друком; 2) нитка, яку застосовують у декоративному тканні.

ГЕМА – твердий дорогоцінний чи напівдорогоцінний полірований камінь із врізаними (інталія) або випуклими (камея) зображеннями чи написами. **Г.** слугували прикрасами, амулетами, печатками.

ГЕРМА – 1) чотирикутний стовп, увінчаний головою або погруддям. Назва **Г.** походить від пам’ятників Гермесу, які встановлювали в Стародавній Греції. **Г.** може містити два погруддя чи голови; 2) популярний у середньовіччі металевий релікварій, виконаний у формі погруддя.

ГЕРСА – вертикальні залізні, іноді дерев’яні та оковані ґрати із шипами у фортечній брамі, призначені для захисту оборонної башти. **Г.** відкривали-

ся й закривалися за допомогою певних механізмів, розміщених усередині стіни. **ГІМАТІЙ** – верхній одяг у вигляді шмата тканини, який одягали поверх хітона.

ГЛАДУНЕЦЬ (ГЛАДУЩИК) – глечик із широкою шийкою, який використовують для зберігання молока, сметани.

ГОЛОСНИК – глиняна посудина, за формою подібна до глечика, яку замурували в стіни та склепіння храмів для зменшення їх ваги; також виконували функцію резонаторів.

ГОРОДИЩЕ – укріплене поселення, оточене ровами й валами, глинобитними, кам'яними або цегляними стінами. Може бути захищене і природними перепонами (річками, ярами, болотами тощо). Найдавніші **Г.** на території України відомі з початку I тис. до н. е.

ГОРОДНЯ – заповнений землею, глиною і камінням чотиристоронній зруб, на якому розташовувався оборонний майданчик із забором та дахом. Дерев'яні частини зазвичай обмазували глиною.

ГРАВІРУВАННЯ – техніка нанесення рельєфного рисунка на метали, дереві, іншому твердому матеріалі за допомогою різців (штихелів), голок. **Г.** використовують для виготовлення кліше друкованих гравюр.

ГРАФІТІ – схематичні рисунки і написи, ритовані (продряпані) гострими предметами на камені або стіні.

ГУТА – місце, де віддавна виготовляли скло та вироби з нього.

ДАБА – цупка бавовняна тканина білого або синього кольору, яку виготовляли в Китаї.

ДАРОХРАНИЛЬНИЦЯ (ДАРОХОРОНИЛЬНИЦЯ, КОВЧЕГ, СІОН, ЄРУСАЛИМ, ГРОБНИЦЯ, ХЛІБОНОСЕЦЬ, заст. – ПЕРИСТЕРІЙ, розм. – ПУШКА) – напрестольний предмет, оздоблене вмістилище у вигляді скриньки, посудини чи іншої форми, першій присвячене для зберігання Напередосвячених запасних Святих Дарів. **Д.** виготовляють з нетлінних, зазвичай дорожчих і менш коштовних

металів та мінералів – золота, срібла, міді, різноманітного каміння і навіть з дерева. Внутрішні стінки незолотих **Д.**, які торкаються Тіла Живого Господа, обов'язково золотять.

ДЕІСУС (ДЕІСІС) – ікона або група ікон із зображенням Христа Пантократора (Вседержителя) в центрі, а також Богородиці (праворуч від Нього) та Іоанна Предтечі (ліворуч) у молільному предстоянні. Зміст такої композиції – посередницька молитва за рід людський перед Царем Небесним. В ансамблях храмових декорацій, в іконостасах з обох боків головні три ікони **Д.** можуть доповнювати зображення апостолів, отців церкви та інших святих. У постіконоборчий період ікони **Д.** почали розміщувати на архітравах вівтарних огорож, а після виникнення високого іконостаса – у його центрі.

ДИРХЕМ – срібна монета. Арабські **Д.** ввели в обіг у кінці VII ст. до н. е. За мусульманськими канонами, **Д.** не містять зображень, лише написи. Татарські **Д.** Золотої Орди відомі в Русі-Україні з кінця XIII ст. – перших десятиліть XV ст., іноді вони були декоровані рисунками у формі сердець, орнаментальними рамками. У XV ст. поширення набули також кримські чи гірєвські **Д.**

ДИСКОС (ЄВХАРИСТІЙНА ПОСУДИНА) – таріль для євхаристійного хліба (артоса), виготовлена з кольорових, часто коштовних металів (золота, срібла) чи скла.

ДИТИНЕЦЬ (КРЕМЛЬ) – укріплена частина давньоруського міста, його адміністративно-політичний центр.

ДОНАТОР – 1) замовник, фундатор будівництва чи відновлення храму; 2) той, хто подарував храму ікони, коштовності. У Східній Церкві цю людину за традицією називають ктитором.

ДОНЖОН – головна житлова й найкраще укріплена башта феодалного замку в середньовічній Європі, що слугувала рятівним пунктом оборони.

ДЮРБЕ (ТЮРБЕ) – монументальна гробниця в мусульманських країнах,

розташована поблизу медресе або у складі поховального комплексу. Первісно мала вигляд невеликого призматичного об'єму з напівсферичним перекриттям.

ЕКСЕДРА – 1) апсида або інша виступаюча частина споруди з напівкупольним завершенням; 2) велика глибока ніша з лавами, яку завершує конха. Див. *апсидіола*.

ЕЛЕКТР – сплав золота і срібла.

ЕМАЛЬ ПЕРЕБІРЧАСТА (ПЕРЕГОРОДЧАСТА) – техніка нанесення емалі, коли малюнок позначають тонким дротом, напаяним на пластину, а потім отвори, які утворилися, заповнюють емаллями різних кольорів, а виріб обпалюють.

ЕНКОЛПІОН (ЕНКОЛПІЙ) – двостулкова наперсна мощівниця, зазвичай у формі хреста, нагрудна ікона.

ЕПІСТІЛІЙ (ЕПІСТИЛЬ, ЕПІСТЕЛІОН) – 1) архітрав (космітіс) вівтарної огорожі, прикрашений різьбленими чи виконаними в іншій техніці іконами; 2) ікона, розміщена на архітраві вівтарної огорожі. Зазвичай мала видовжену форму із зображеннями Деїсуса або кількох святих, розташованих у ряд.

ЕПІТАФІЯ – 1) надгробний, переважно віршований напис; 2) плита з надгробним написом; 3) невеликий меморіальний пам'ятник, призначений для підвішування, нерідко із зображенням померлого, виконаним як ікона (часто двостороннім).

ЕСХАТОЛОГІЯ – у релігійних та світоглядних системах – уявлення про кінець світу. У християнстві – учення про Друге пришестя Ісуса Христа, воскресіння мертвих та Страшний Суд.

ЕТИМАСІЯ (ЕТИМАЗІЯ) – приготований для Другого пришестя Ісуса Христа престол. Джерело зображення – тексти псалмів (Псалми 9: 5–9); (Псалми 92: 2). **Е.** змальовують у вигляді престолу з Євангелієм, хрестом і голубом, який символізує Святого Духа, а та-

кож знаряддям Господньої муки (тростина з губкою, спис).

ЄВЛОГІЙ (ЄВЛОГІЯ) – 1) освячений хліб, який роздають після відправи літургії; 2) священний посуд: потири, дискоси, дарохранильниці і дароносиці; 3) пам'ятний предмет, який привозять прочани зі святих місць.

ЄВХАРИСТІЯ (ПРИЧАЩАННЯ, ПРИЧАСТЯ, заст. – ОБІДНЯ) – головне таїнство християнської церкви, що є основою літургії (обідні), під час якої хліб та вино перетворюються на Тіло та Кров Христову. Причащаючись ними, вірні долучаються до хресної жертви Христа.

ЄДВАБ – 1) різновид старовинної коштовної шовкової тканини; 2) вироби із цієї тканини.

ЄПИТРАХИЛЬ (ЄПИТРАХИЛЬ) – найголовніша складова літургійного одягу священника (архієрея та ієрея) православної церкви – довга вузька смужка (перев'яз) оксамитної або іншої тканини, завширшки 15–20 см, яку одягають на шию, а два її кінці вільно звисають.

ЖЕРТОВНИК – 1) приміщення для приготування Святих Дарів під час проскомідії; 2) стіл у північно-східній частині вівтаря, ліворуч від престолу, де відбувається приготування Святих Дарів та літургійного посуду, який перед проскомідією переносять на розгорнутий на престолі антиминос; 3) у давніх народів – місце для жертвоприношення.

ЗАЛОМ – уступ на даху або в конструкції багатоярусного верху дерев'яної чи мурованої церкви. **З.** є комбінацією вертикального зрубу зі зрізаною пірамідою.

ЗАПОНА – декоративна інтер'єрна тканина, що її використовували як завісу.

ЗЕНЬДЕНЬ – бухарська бавовняна тканина, яку виготовляли в містечку Зандана.

ЗЕРНЬ – 1) дрібні золоті, срібні або мідні кульки, які застосовують у золотарстві; 2) ювелірна техніка оздоблення творів золотарства орнаментальними мотивами способом напаявання таких кульок на поверхню виробу.

ЗМІЙОВИК – круглий медальйон із зображенням Богородиці чи святого на чільному боці та плетінчастим, змієподібним орнаментом на зворотному. Іноді на звороті зображували медузу.

З. слугував талісманом та амулетом проти хвороб і чарів, його носили в Русі в XI–XIII ст.

ЗРУБ – найпростіша конструкція стін квадратної чи прямокутної у плані будівлі з округлих колод, складених одна на одну і з'єднаних на кінцях за допомогою зарубок. Найдавнішим і найпоширенішим її способом є конструкція із чашею в нижній колоді, що дозволяла з'єднувати колоди під прямим кутом. Розрізняють одно- і двокамерні

З. Чотиристінний **З.** називають четверик, шестистінний – шестерик, восьмистінний – восьмерик.

ІЕРАТИЗМ – характерне для мистецтва стародавнього світу і середньовіччя трактування фігур та облич. Ієратичним образам притаманна урочиста застиглість, фронтальне зображення постатей та їх ієрархічна різномасштабність, нерухомий погляд, що зумовлено релігійно-канонічними правилами.

ІЛЮМІНАЦІЯ – оздоблення рукописів мініатюрами.

ІМПОСТ – верхній камінь стовпа, колони чи тяга у вигляді карниза стіни, що є опорним елементом арки, балки або склепіння.

ІНДИГО – фарба рослинного походження яскраво-синього кольору, яку виготовляли в Індії.

ІНКРУСТАЦІЯ – спосіб декорування предмета шматочками мармуру, золота, срібла, кістки, кераміки, скла, перламутру, дерева тощо, які вставляють у поверхню, відмінну від них за кольором і матеріалом. Декорування дерев'я-

них виробів часточками деревини інших порід є окремим видом **І.** і має назву інтарсія.

ІНСИГНІЇ – одні з найдавніших матеріальних символів народу та держави. Найчастіше **І.** називають предмети, пов'язані з культом певного народу чи уявленнями про сутність державної влади. До **І.** належать регалії, геральдичні символи та приватні відзнаки.

ІНТЕРКОЛУМНІЙ – проміжок між двома колонами, пілястрами чи пілонами, розміщеними поруч.

ІСИХАЗМ – містична аскетична практика православних ченців, що полягає в безмовній молитві для бачення Фаворського, божественного світла. У XIV ст. **І.** було визнано офіційним ученням православної церкви. Основні представники – Симеон Новий Богослов (X ст.) та Григорій Палама (XIV ст.).

КАДИЛО (КАДИЛЬНИЦЯ) – богослужбова посудина для куріння ладану під час церковних відправ, що становить собою круглу чашу на ланцюжку з кришкою, у яку на жевріюче вугілля кладуть ладан для здійснення кадиння – дії, що полягає в обкуренні димом храму, священних предметів та людей.

КАЛІПТЕР – вузька жолобчаста черепиця з кераміки чи мармуру в покрівлі давньогрецьких храмів. **К.** бувають двосхилі (коринфські) або напівкруглі (лаконські).

КАМКА – тип шовкової тканини з візерунками. **К.** називали іранську взірчасту шовкову тканину та подібну до атласу китайську тканину.

КАНЕЛЮРИ (АЛЬВЕОЛИ, РАБДОСИ) – вертикальні жолобки на стовбурах колон або пілястр.

КАНФАР – давньогрецький посуд у вигляді широкого кубка на ніжці з двома великими ручками з боків, який у Стародавній Греції, Етрурії та Римі використовували для пиття, а також під час культових обрядів та жертвоприношення.

КАПІТЕЛЬ КОМПОЗИТНА – капітель, у якій поєднано елементи коринфського

та іонічного ордерів. Уперше застосовано в архітектурі Давнього Риму.

КАПІТЕЛЬ – верхня частина колони, пілястри або стовпа, на яку спирається балка чи архітрав, що перекриває прогін між колонами.

КАПЛИЦЯ – невелика церковна будівля без вітваря для відправ (крім літургії) і молитов. Найчастіше **К.** споруджували на кладовищах, міських площах, при дорозі (для подорожніх). Так називали й окрему допоміжну будівлю при християнському храмі, де відбувалися обряди хрещення, панахиди тощо.

КАРБУВАННЯ – техніка холодної обробки металів, у якій виконують об'ємні зображення, на поверхні виробу.

КАТОЛІКОН (КАФОЛІКОН) – у пізній античності – основне приміщення храму, наос; у пізньовізантійську добу – собор, головний храм єпархії. Іноді цим терміном називають головний, соборний храм монастиря.

КАХЛЯ (КАХЕЛЬ) – облицювальна керамічна плитка із задніми вертикальними стінками (румпою) для укріплення в кладці – так звані коробчасті кахлі. Чільний бік **К.** прикрашали різними орнаментальними узорами, сюжетними малюнками, покривали поливою. **К.** використовували для облицювання стін та груб.

КВАДРИФОЛІЙ – 1) хрещата в плані будівля (найчастіше храм), рамена якої завершуються апсидами; 2) декоративний елемент, що має вигляд рівнораменного хреста з півкруглими завершеннями, подібними до пелюсток.

КВІТКА ВІЗАНТІЙСЬКА – орнаментальний мотив, поширений у грецьких та візантійських рукописах XI–XII ст., що становить три- або п'ятипелюсткову пальмету.

КЕНАСА – культова споруда караїмів, що складається з орієнтованої на південь молитовної зали та розташованих перед нею притвору для літніх віруючих і балкону для жінок.

КЕРАМІКА ЛЮСТРОВА – кераміка, при створенні якої використовують

люстр, що надає їй перламутрового блиску.

КЕСОН – заглиблення чотирикутної, багатокутної або круглої форми в склепінні, куполі чи арці, яке для полегшення перекриття використовують як декорацію.

КІВОРІЙ (КИВОРІЙ, СІНЬ) – балдахін на чотирьох колонках над престолом або царським місцем.

КІВОТ (КІОТ, БОЖНИК) – 1) невелика ніша на фасадній стіні для ікони; 2) скринька чи шафка з дверцятами або стулкова рама для зберігання ікон під склом; 3) церковна шафка, у якій зберігають дароносиці.

КІНДЯКИ – перська набивна бавовняна тканина, здебільшого жовтого кольору.

КІНОВАР – 1) мінерал червоного кольору класу сульфідів (HgS); 2) червона фарба з цього мінералу.

КЛІТЬ – прямокутний зруб з покладених один на одного вінців, який слугував вихідним елементом при побудові простих за формою дерев'яних хат, господарських будівель, а також храмів.

КЛУАЗОНЕ – стиль творів декоративно-вжиткового мистецтва, виконаних у техніці перебірчастої емалі.

КЛЯШТОР – католицький монастир, що складається з храму, до бічного входу якого прилягає двір, оточений келіями та навчальними приміщеннями.

КОДЕКС – старовинний рукопис в оправі, що становить складені та скріплені між двома дерев'яними табличками чи обкладинками листи папірусу або пергамену.

КОДИКОЛОГІЯ – допоміжна історична дисципліна, що вивчає історію виготовлення та матеріально-предметну структуру рукописної книги, а також специфіку технології її переплетення і порядок комплектації.

КОЛТРИНА – декоративна тканина для оздоблення стін, виготовлена способом друку.

КОМПАТИМЕНТ – виділений просторовий об'єм споруди під одним перекриттям.

КОНТРОФОРС – масивний вертикальний виступ стіни, який укріплює конструкцію споруди.

КОНХА – перекриття у вигляді півкупола, розташоване над нішею, апсидою, лоджією, стінами, вирішеними у формі напівциліндра.

КОРЧАЖЕЦЬ – різновид давньоруського столового посуду невеликого розміру яйцеподібної або видовженої кулястої форми з вузьким горлом і двома маленькими вушками, призначений для напоїв, насамперед вина. Археологи такі посудини ще називають “амфорками” і виділяють два їх основні типи – київський і волинський.

КОЧЕДИК – знаряддя для плетіння рибальських сітей.

КОЧІВ'Я (АІЛ) – 1) у монгольських народів – кочова сімейна група; 2) поселення кочовиків або напівкочовиків, об'єднаних родинними зв'язками.

КРИВУЛЬКА – один з найпопулярніших мотивів декору у вигляді хвилястої лінії, що використовували для оздоблення українських гончарних виробів.

КРИН – орнаментальний мотив у вигляді лілієподібної симетричної квітки.

КТИТОР – особа, яка зробила пожертвування на будівництво, ремонт або оздоблення храму. У католицькій церкві **К.** прийнято називати донатором.

КУПОЛ – перекриття споруди (приміщення) з опуклою поверхнею (опуклість звернена догори). **К.** передає вертикальне та горизонтальне навантаження на опори (стіни, колони, арки). Див. *баня*.

ЛАБАРУМ – хоругва, прапор, штандарт, військовий знак і символ часів Риму та середньовіччя. Складався з полотнища, оздобленого гаптуванням, аплікаціями чи мальованими зображеннями. В епоху середньовіччя на кінці древка часто зображували хризму – монограму Христа.

ЛАГА – горизонтально покладений брус або колода для настилення підлоги.

ЛЕКЦІОНАРІЙ (ЕПІСТОЛЯРІЙ) – богослужбова книга, що містить тексти Святого Письма для читання під час літургії в певні дні літургійного року.

ЛЕНЧИК – дерев'яна основа сідла, що складається з двох дощок, з'єднаних на кінцях залізними дужками.

ЛЕСИРУВАННЯ – малярська техніка нанесення фарби прозорим шаром.

ЛИТТЯ – техніка виготовлення виробів шляхом заповнення ливарних форм розплавленим матеріалом.

ЛИЧАКИ – плетене з лика чи вузьких смужок шкіри взуття селян та простолюду, яке носили в теплу пору року з онучами, прив'язавши до ніг волоками (міцними конопляними мотузками).

ЛИЧИНА – антропоморфне зображення в рукописах та стародруках у вигляді голови.

ЛІТЕРАТУРА ПАТРИСТИЧНА – сукупність теологічних, філософських і політико-соціальних доктрин християнських мислителів (до VIIст.), що стали фундаментом християнського світогляду та основою християнської догматики.

ЛОПАТКА – плоский вертикальний виступ на стіні, що не має капітелі.

ЛОРУМ (ЛОР) – довга (приблизно 4–5 м) і широка, часто багато прикрашена смужка тканини, що була складовою парадного вбрання візантійських василевсів.

ЛУЛА – давньоруський легкий плащ зі світлого, тканого золотом шовку. Мав вишукане оздоблення, за кроєм аналогічний до плаща-корзна.

ЛЮНЕТ – 1) частина стіни у формі сегмента круга, розміщена між аркою та її підпорами; 2) отвір біля стіни під розпалубкою склепіння; 3) півкругле вікно, розміщене над прямокутним прорізом.

МАЙОЛІКА – керамічні вироби (найчастіше посуд, кахлі, декоративні панно), вкриті непрозорою розписною поливою. Були поширені в Стародавньому Єгипті, Вавілоні, у добу середньовіччя – в Європі, зокрема в дав-

ньоруських князівствах. Слово **М.** походить від назви острова Майорка, через який з Іспанії **М.** потрапила до Італії.

МАНДИЛІОН – 1) зображення Спаса Нерукотворного; 2) іконографічний тип зображення Ісуса Христа, де лик Спасителя представлений на обрусі (тканині).

МАНДОРЛА (СЛАВА) – зображення ореола мигдалеподібної форми, видошеного по вертикалі. Зазвичай у **М.** зображували Христа або Богородицю (наприклад, у сценах Преображення, Вознесіння, Успіння Богородиці та ін.), що символізує сяйво Божої слави, святість.

МАРЕНА – фарба рослинного походження яскраво-червоного кольору, яку добувають з кореневища однойменної трав'янистої рослини.

МАРТИРІЙ – будівля, зведена на місці поховання мученика. Перші **М.** виникли в IV ст. в Палестині, Сирії, Італії, Північній Африці та ін.

МАФОРІЙ – верхній жіночий одяг у вигляді довгої накидки, що закриває голову, плечі та спину. У Стародавньому Римі таке вбрання було частиною строю заміжньої жінки – матрони. Зазвичай **М.** зображують темно-червоним чи пурпуровим із трьома символічними зірками.

МАШИКУЛІ – отвори-бійниці, призначені для обстрілу підшви стін під час оборони. Були розташовані в підлозі виступаючих частин стін, веж середньовічних укріплень.

МЕДРЕСЕ – мусульманська середня або вища духовна школа, у якій викладали 1-й, 2-й або всі 4 мазхаби (толки) канонічного права. Будівля **М.** у просторовому вирішенні мала айванний тип у вигляді замкненої споруди з трьома-чотирма *айванами* навколо внутрішнього двору, розташованими по центральних поперечній та поздовжній осях.

МЕНОЛОГІЙ – книга, що містить життя святих, укладені за днями церковного року. За змістом подібний до Че-

тї міней. **М.** були поширені у Візантії в X–XI ст.

МЕРЛОН – зубці або парапетні виступи на мурованій фортечній будівлі, які захищали бойову площадку.

МІЛЕФІОРИ – декоративна техніка оздоблення скляних виробів, заснована на античній традиції, яку, однак, використовували ще в Стародавньому Єгипті. У зовнішню поверхню скляного виробу в гарячому стані вплавлили скляні різноколірні нитки або пластинки, які, розплавляючись, утворювали строкаті квіти.

МІНЕЯ – богослужбова книга, що містить служби річного кола, які можуть бути об'єднані в групи за півріччями або чвертями року. Тексти на щодень розміщені відповідно до богослужінь денного кола і містять стихирі, канони, кондаки та ікосо. Окрім місячних **М.**, існують святкові (тексти служб лише найважливіших свят) та загальні **М.**

МІХРАБ – багато оздоблена ніша в мечеті, спрямована у бік Кааби – головної святині в Мекці. **М.** декорують різьбленим орнаментом, мозаїкою, розписом; усередині підвішують лампу.

МУРУВАННЯ КВАДРОВЕ – вид мурування з обтесаних каменів призматичної форми.

МУРУВАННЯ ПРИХОВАНИМ (УТОПЛЕНИМ) РЯДОМ – вид мурування з плінфи, ряди якої чергуються і через один виступають на поверхню стіни та заглиблюються, вкриваючись мурувальним розчином.

МУРУВАННЯ РІВНОШАРОВЕ – вид мурування з плінфи, торці якої утворюють рівну поверхню стіни.

МЯТЛЬ – різновид давньоруського повсякденного плаща з грубої вовняної тканини сірого, брунатного або чорного кольору, який носили городяни й селяни.

НАВА (НЕФ, КОРАБЕЛЬ) – центральна частина святині між вівтарем та нартексом.

НАВЕДЕННЯ ПО МІДІ – техніка нанесення золоченого малюнка на вкриту чорним лаком мідну пластинку.

НАМЕТ (ШАТРО) – перекриття у вигляді високої багатогранної піраміди над центричною у плані спорудою або її частиною. Над культовими будівлями **Н.** увінчували главками та маківками, над цивільними й оборонними – шпильями та флюгерами.

НАОС – головна частина будівлі християнської церкви, де під час богослужіння перебувають віруючі. У православному храмі **Н.** відокремлений від вівтаря перегородкою або іконостасом.

НАРТЕКС – вхідне приміщення храму, часто завширшки таке саме, як молитовна зала, яке зазвичай орієнтоване в поперечному напрямі і відокремлене від молитовної зали масивними стовпами або стіною з дверима.

НАРУЧІ – прикрашені камінням і перлами обручі або браслети, які на зап'ястку підтримували рукави візантійського й давньоруського спіднього одягу.

НЕРВ'ЮРА – арка з тесаних каменів або клинчастих цеглин, яка є каркасною основою хрестового склепіння і яку зазвичай використовують у готичній архітектурі.

НИТКИ СКАННІ – тонкий золочений або срібний дротик, перевитий з кольоровою шовкою ниткою.

ОЖИВКИ (ДВИЖКИ) – полиск, створений білилами по шару вохри, що застосовували в іконопису та монументальному малярстві візантійської традиції.

ОКТОКОНХ – склепіння, що складається із чотирьох конх.

ОМОФОР – одяг, який носять на плечах, наплічник; складова вбрання саноної духовної особи (єпископа, архієрея та ін.) у вигляді довгої смуги тканини з нашитими хрестами, яку накладають поверх фелона або *сакоса*. **О.** є символом заблукалої вівці, яку приніс на плечах до стада Добрий Пастир.

ОМФАЛ – культовий об'єкт (камінь), присвячений Аполону в Дельфах, який символізував центр Землі та місце перебування Бога.

ОПАСАННЯ – у давній українській архітектурі – крита галерея навколо храму.

ОПЛІЧЧЯ ФЕЛОНА – верхня частина фелона прямокутної форми, увиразнена іншою тканиною або вишивкою із сюжетною чи орнаментальною композицією.

ОПЛІЧЧЯ – широкий округлий чи фігурно вирізаний комір у візантійському вбранні, декорований золотом, дорогоцінним камінням, перлами тощо.

ОПОНА (ЗАПОНА) – 1) декоративна тканина, оздоблена способом ткацтва або гаптування, яку використовували в церковному та світському інтер'єрі; 2) завіса, рідко – покривало, ковдра.

ОРАНТ – персонаж, зображений у молитовній позі з піднятими руками.

ОРАНТА – один з основних іконографічних типів зображення Богоматері. Відповідно до нього, Пречиста Діва представлена в молитві з піднесеними догори руками. Богородиця є заступницею людства та символізує щоденну молитву церкви.

ОРАР – частина богослужбового одягу диякона, іподиякона, протодиякона, ієродиякона та архідиякона у вигляді розшиті хрестами перев'язі, яку одягають на ліве плече. Символізує крила ангелів.

ОРДЕР – 1) єдність конструкцій та пластичних форм; 2) усталена система стояково-балкових конструкцій. У класичній формі ордери сформувалися в Стародавній Греції.

П'ЯТА – верхній камінь опори, на який спирається арка чи склепіння.

ПАВОЛОКА – коштовна, переважно шовкова, привізана тканина, переткана золотою або срібною ниткою.

ПАЛЬМЕТА – декоративний мотив у формі стилізованої квіткі.

ПАНАГІЯ – 1) нагрудна ікона архієреїв із зображенням Христа або Святої Трійці на одному боці та Богородиці – на другому; 2) частина проскури, освячена на честь Богородиці.

ПАНДАТИВ (ПАРУС) – архітектурна конструкція (склепіння), за допомогою якої здійснюється перехід від чотирикутного до округлого архітектурного об'єму. Іноді **П.** називають тромпом.

ПАРЦЕЛЯ (ПАРЦЕЛА) – невелика земельна ділянка, відведена під садибу частина міського кварталу, розпланованого згідно з Магдебурзьким правом.

ПАСТИЛАЖ – техніка оздоблення скляних виробів, що полягає в нанесенні на поверхню гарячої скляної маси з лячки для утворення довільних або наперед визначених узорів.

ПЕЛЕНА – 1) покривало, поділ, суцільний покрив; 2) у вузькому розумінні – тканина, прикрашена гаптуванням, яку підвіщували під ікону.

ПЕРПЕНДУЛА – підвіска з перлів, що була обов'язковою прикрасою корон візантійських імператорів і символізувала імператорську владу. На зображеннях, зроблених на золотих і срібних монетах князя Володимира, та на окремих князівських актових печатках **П.** оздоблюють князівську шапку, що є символічним декларуванням рівності руського князя з візантійськими імператорами.

ПИСЬМО КУФІЧНЕ – найдавніші арабські письмена. Назва походить від назви міста Куфа.

ПІДКЛІТЬ – нижній (цокольний) поверх дерев'яної чи кам'яної будівлі, зазвичай службово-господарського призначення.

ПІЛОН – 1) масивний стовп-підпора, на який спирається плоске перекриття або склепіння; 2) масивні стовпи, що стоять обабіч в'їзних воріт.

ПІЛЯСТР – плоский вертикальний, прямокутний у перетині виступ на стіні або стовпі. Як і колона, **П.** складається зі стовбура, капітелі й бази. Бувають профільованими (пучкові, фільончасті, перспективні).

ПІТКАННЯ (УТІК, УТОК) – поперечні нитки тканини, що переплітаються з поздовжніми (основою).

ПІФОС – великий за розміром глечик кулястої чи яйцеподібної форми для зберігання продуктів (вина, оливкової олії, меду, зерна, солі, солоної риби). Був поширений на території Середземномор'я.

ПЛАХТА – жіночий поясний одяг, який виготовляли з двох полотнищ 1,5–2 м завдовжки, які зшивали приблизно наполовину або на дві третини, після чого їх перегинали вдвоє так, щоб зшита частина охоплювала фігуру ззаду. Незшиті частини (криси) вільно звисали по боках. **П.** ткали в картатий візерунок. Іноді додатково вишивали вовняними, шовковими чи металевими нитками.

ПЛІНТ – 1) квадратна плита, що є нижньою частиною бази колони, стовпа чи постаменту; 2) плита на завершенні постаменту, на якій часто розташовують скульптури, вази; 3) горизонтальна тяга між стіною та підлогою.

ПЛІНФА – тонка (2–4 см) цегла, яку використовували у візантійському та давньоруському будівництві.

ПОВОЙ (ПОВОЙНИК) – старовинний головний убір заміжніх жінок, виготовлений із шовку, одноколірних тонких лляних або вовняних тканин, у вигляді покривала, яке за розмірами було таким, як сучасні хустки. Під час святкових походів до храмів княгині поверх повоая одягали діадему або обруч із золота.

ПОЗЕМ – умовне зображення землі у нижній частині ікони, зазвичай зелених, рідко – коричневих тонів.

ПОКРІВЦІ МАЛІ (заст. – ПОКРОВЦІ) – покрови на священні посудини зі Святими Дарами (квадратної форми – на дискос, хрещатої, що складається з п'яти квадратних частин, – на *чашу*).

П. М. символізують тканину, у яку було обвите тіло Христа.

ПОЛАВОЧНИК (НАЛАВНИК) – тканина, призначена для покривання лави, ослона тощо.

ПОЛІЛІТІЯ – облицювання стін панелями з каменю, найчастіше мармуру, або живописна імітація такого облицювання.

ПОЛІСТАВРІЙ (ПОЛІСТАВРІОН) – фелон, декорований хрестами.

ПОНТІЯ – металевий стрижень, який кріпили до дна скляного видувного виробу, поки той не був відділений від складовної трубки.

ПОРЕБРИК – декоративний фриз, утворений рядом цеглин орнамент, укладений під кутом до зовнішньої поверхні стіни, ребром назовні.

ПОРТАЛ ПЕРСПЕКТИВНИЙ – обрамлення входу, бокові відкоси якого розташовані уступами.

ПОРТАЛ – архітектурно оформлений на фасаді вхід до споруди.

ПОРТИК – частина будівлі з відкритою принаймні з одного боку колонадою або рядом стовпів, розташована перед входом до споруди.

ПОРУЧІ – складова священицького одягу у вигляді нарукників; використовують під час відправи.

ПОРФИРА – різновид мантиї пурпурного кольору, що є ознакою царської влади. Відома ще з X–XII ст. **П.** кріпиться на плечах аграфами або спеціальним шнуром.

ПОРШНІ – м'яке взуття селян та міського простолюдю для теплої пори року, яке шили зі шкіряної заготовки чотирикутної форми, згинаючи і зшиваючи її поверх стопи та на п'ятці. Носили **П.** з онучами, прив'язуючи до ніг конопляними шнурами.

ПОТАШ – калієва сіль вугільної кислоти, що має лужні властивості. **П.** використовують для відбілювання й фарбування тканин, у виробництві скла, варінні мила тощо. Отримують **П.** шляхом виварювання дерев'яного попелу.

ПОТИР – евхаристійна чаша – богослужбовий предмет священного посуду.

ПРИДІЛ – приміщення у храмі, бічний вітгар із престолом для проведення літургії частіше, ніж раз на день.

ПРИКЛАД – дорогоцінні речі (спеціально виготовлені або натільні хрести, образки, прикраси), що їх додають до ікони за обітницями богомольців.

ПРОЛОГ (СІНАКСАРЬ, СІНАКСАРІЙ) – книга церковно-повчального змісту, що містить життя святих, повчання отців церкви, дидактичні розповіді, укладені відповідно до днів року. Прототипи **П.** – грецькі менології та синаксарі.

ПРОТОГРАФ – у текстології та іконопису – оригінал, який слугував взірцем для створення іншого твору.

ПРОТОМА – декоративний мотив у вигляді передньої частини людського тіла чи тварини.

ПРЯСЛО – 1) у храмі – частина стіни між двома лопатками; 2) в оборонному будівництві – частина фортечної стіни між двома баштами (вежами).

ПСАЛІЇ – частина кінських вудил у вигляді двох вертикальних стержнів, що кріпляться до кінців вудил перпендикулярно. **П.** виготовляли з кістки, бронзи та заліза, вони були необхідною складовою для верхової їзди.

ПСАЛТИР – 1) книга Старого Заповіту, що містить хвалебні та молитовні піснеспіви. **П.** є основою християнського богослужіння і гімнології, складається зі 150 (151) псалмів; 2) також окреме видання Псалтиря, яке використовують у богослужінні.

РАКА – гробниця-ковчег для мощів святого, розміщена в церкві. Має форму саркофага, скриньки або архітектурної споруди.

РАПОРТ – повторюваний орнаментальний мотив.

РЕЛІКВАРІЙ – у римо-католицькій церкві – ковчег для зберігання мощей святого.

РЕШМА – навісна кінська прикраса біля вуздечок.

РИНКА – старовинний гончарний посуд різної форми: циліндричний, подібний до горщика чи макітри, іноді з вухами, трьома ніжками чи ручкою.

РИПІДА – опахало з довгим держаклом і зображенням херувима. Використовується в архієрейському богослужінні: диякон обвіює ним Святі Дари.

РИТОН – посудина для пиття, виготовлена з рогу, або яка має вигляд рогу, голови людини чи тварини. Робили з різних матеріалів – глини, металу, кістки тощо і прикрашали гравіруванням, різьбленням, рельєфними зображеннями.

РИТУВАННЯ – техніка оздоблення керамічних виробів білою глиною. Після того, як глина висохне, по ній рисують жолобки. Проритований візерунок за допомогою різка розписують коричневою глиною та випалюють. Потім предмет розмальовують підполив'яними фарбами, покривають свинцевою поливою і випалюють удруге.

РОЗПАЛУБКА – виїмка в склепінні, яку роблять над віконним або дверним прорізом. Утворене таким чином маленьке склепіння може мати три-, чотири- або п'ятикутну стрілчасту чи параболічну проекцію.

РОЗПИС НАДПОЛИВ'ЯНИЙ – вид розпису керамічних виробів, що полягає в нанесенні малярського декору на полив'яну (глазуровану) поверхню сиріої або випаленої готової речі.

РОЗПИС ПІДПОЛИВ'ЯНИЙ – живописний декор керамічних виробів та техніка його виконання, що полягає в нанесенні розпису на неглазувану поверхню речі, яку потім вкривають поливою й випалюють. **Р. П.** можуть наносити на предмет після його утильного випалу або на сирій підсушений виріб.

РОТОНДА – кругла в плані споруда, зазвичай перекрита куполом і часто оточена колонами.

РУБОК – різновид тонкого лляного полотна.

РУМПА – подібний до коробки глиняний виступ на тильному боці кахлі.

РЮМЕР – скляна посудина у вигляді кулястої чи яйцеподібної чаші, що має циліндричний стовбур та стопу; одна з форм келиха.

РЯСНИ (РЯСНА) – у Давній Русі – жіночі прикраси, які виготовляли з металевих елементів, іноді перлів, і підвішували до головного убору на рівні

скронь так, щоб ті спускалися до плечей. На **Р.** чіпляли колти.

САК(К)ОС – верхній архієрейський богослужбовий одяг у вигляді короткого вбрання із широкими рукавами, який одягають поверх підсаккосника та епитрахилі. **С.** – символ багрянці Ісуса Христа.

САНКІР (САНКИР) – шар фарби оливкового чи коричневого кольору, що в іконопису використовують як основу для подальшого моделювання лика.

САРКОФАГ – надгробний камінь або видовжена скриня, у яку поміщають тіло покійного.

СВЯТА ДВНАДЕСЯТИ – 1) дванадцять основних церковних свят, присвячених найважливішим подіям земного життя Христа (Різдво Господнє, Хрещення Господнє, Преображення Господнє, Вхід до Єрусалима, Вознесіння Господнє, Зішестя Святого Духа) та ключовим фактам життя Богородиці (Різдво Богородиці, Стрітіння, Введення до храму, Благовіщення, Успіння), а також свято на честь Воздвиження Чесного хреста; 2) ікони, на яких зображено ці події.

СГРАФІТО (ГРАФІТО) – 1) техніка монументально-декоративного живопису, яка полягає в продряпуванні різнокольорових шарів тиньку; 2) декоративна обробка керамічних виробів, коли застосовують цей самий принцип (продряпування кольорового лицьовального шару).

СИНДОН – у Візантії – виріб з полотняної тканини (предмет одягу, плащаниця, покров вівтаря).

СИНТРОН – горнє місце – місце в східній частині головного вівтаря храму, де розташоване сидіння для єпископа або митрополита (трон, крісло) та єпископів і священників, які сідають на нього під час читання Апостола (апостольські читання).

СИСТЕМА ПЛАНУВАННЯ ГІППОДАМОВА – регулярна система планування міста прямокутними кварталами. Вважається, що давньогрецький

архітектор і містобудівник Гіпподам з Мілета (5 ст. до н. е.) перебудував за цією системою порт Пірей, міста Фурію, Родос та Мілет. Насправді поселення з такою системою регулярного розпланування існували з давніх-давен у країнах Сходу, що відповідало міфологічним уявленням про світобудову і враховувало кліматичні умови.

СКАНЬ – ювелірна техніка з використанням тонкого дроту (кованого або волоченого, гладкого або рифленого, крученого) з кольорових металів. Розрізняють С. мережану і глуху, або накладну.

СКАРАМАНГІЯ – візантійське вбрання, яке іноді входило до складу церемоніального одягу давньоруських князів.

СКЛЕПІННЯ КОРОБОВЕ – криволінійне склепіння, утворене трицентровою кривою в поперечному перетині.

СКЛЯРНЯ – майстерня, цех для виготовлення скла та виробів з нього.

СКРИПТОРІЙ – майстерня (найчастіше при монастирі), де працювали переписувачі рукописних книг. За доби середньовіччя С. називали також пульпіт для письма та читання, іноді – усі засоби для письма. У VI–XII ст. С. побутували при європейських монастирях, кафедральних соборах і королівських дворах.

СКУТ – різновид давньоруського повсякденного плаща з вовняних тканин сірого, брунатного або чорного кольору.

СМАЛЬТА – різнокольорові скляні кубики для викладання мозаїчних зображень.

СНИЦАРСТВО – вид художнього ремесла, різьблення по дереву й карбування по металу.

СОЛЕЯ – частина вітарного підвищення перед іконостасом, де розміщені амвон і клироси.

СТАВРОТЕКА – ковчег для зберігання часток Христа Господнього.

СТАЛАКТИТИ – конструктивне і декоративне оформлення склепінь, карнизів або переходів від четверика до

восьмерика багатоярусними склепінчастими чарунками на консольних підпорах і з висячими п'ятами. С. використовували в мусульманській архітектурі на тропках, склепіннях, куполах, у нішах.

СТАЛЛА – дерев'яна або кам'яна лава у вітарній частині костюлу для вибраних осіб з церковних достойників та аристократії. С. містилася під стінами пресбітерію та зазвичай була оздоблена різьбленням або розписом.

СТАМИ – приміщення константинопольського іподрому для учасників змагань.

СТЕММА – головний убір імператора у вигляді обруча, щедро прикрашеного золотом і дорогоцінним камінням, прототип середньовічних королівських корон. Верхній край обруча з'єднували металеві дужки, у перетині яких ставився хрест.

СТИЛЬ ЕМАЛЮВАЛЬНИЙ – стиль виконання мініатюр в оздобленні рукописних книг, який за допомогою живописних засобів імітує ювелірну техніку перегородчастої емалі.

СТИХАР – довгий із широкими рукавами богослужбовий одяг, який носять особи всіх трьох ступенів священства (диякони, священники та архієреї), а з благословіння єпископа – читці, співці та миряни-прислужники. С., який спочатку виготовляли з білого льону, символізує одяг спасіння (Ісаїя 61: 10).

СТОЛП'Є – укріплення у вигляді простої дерев'яної огорожі тиново-стоякового типу.

СТРАТИЛАТ – воєнний титул, що був поширений у Візантії з VI ст.

СУРИК – мінеральна фарба оранжево-червоного або червоно-брунатного кольору.

СУСТУГ – застібка для плаща на зразок фібули, що була невід'ємною деталлю і водночас характерною прикрасою чоловічого вбрання знаті і заможних городян.

СФРАГІСТИКА – допоміжна історична дисципліна, що вивчає печатки.

ТАПЕТА – художня тканина шпалерного типу.

ТАФТА – цупка глянсувата вовняна або шовкова тканина з масштабним тканим візерунком великого розміру.

ТЕМПЛОН – перегородка, яка відділяє наву храму від вітваря, що сформувалася у Візантії в XI–XII ст. **Т.** еволюціонував від невисокого парпету до мармурових, щедро оздоблених колон або арок, на які спирався архітрав. Передній бік **Т.** (космітіс) містив медальйони із зображеннями, пізніше – ікони. Див. *епістілій*.

ТЕТРАМОРФ – 1) небесні крилаті істоти з видіння пророка Єзекиїла або чотири апокаліптичні тварини з Об'явлення Іоанна Богослова; 2) символічне зображення євангелістів (ангел, лев, телець і орел).

ТИКВА – посудина яйцеподібної або видовженої кулястої форми з вузькою шийкою; в українському гончарстві XIX–XX ст., окрім цієї назви, побутували регіональні – банька, кубушка, корчага, канта.

ТИМПАН – внутрішнє трикутне поле фронтону, оточене карнизами.

ТИТЛА (ТИТЛО) – у середньовічному грецькому, слов'янському, вірменському та латинському письмі – надрядковий діакритичний знак, що слугує для скорочення слів та написання чисел. **Т.** має вигляд хвилястої чи зигзагоподібної лінії, дужки над скороченим словом, буває з виносними та без виносних літер. **Т.** з виносними літерами мають назви відповідно до цих букв: добротитла, рци-титла, слово-титла.

ТОРЕВТИКА – мистецтво виготовлення та обробки художніх виробів з металу холодним способом, що послуговується такими техніками, як карбування, тиснення та вибивка за допомогою пуансонів, гравірування. Твори **Т.** відомі з III тис. до н. е. (із шумерського міста Ур).

ТРАНСЕПТ – поперечний неф або кілька нефів, що перетинають під прямим кутом головні поздовжні нефи будівлі.

ТРЕБНИК – богослужбова книга, у якій описані обряди таїнств, благословень, що не входять до складу храмового богослужіння добового, седмичного та річного кола.

ТРІОДЬ – богослужбова книга, що містить частини богослужінь циклу рухомих свят перед Великим Постом, у Великий Піст та Великий тиждень, тобто починаючи з неділі Митаря і Фарисея та завершуючи неділею Всіх Святих. Більшість канонів цієї книги складається з трьох пісень, звідси й назва.

ТУЛІЯ – верхня частина шапки, капелюха, кашкета (тобто без крисів, козирка і т. ін.).

УКІС – 1) жердина, якою тимчасово закріплюють крокви на даху; 2) діагонально розміщені бруски (підпори) в каркасах будівель.

“У ЛАПУ” – техніка рубки дерев'яних стін будівлі, за якої колоди з'єднують в кутах без залишку (тобто не виходять за межі зовнішньої площини стіни) за допомогою потайного зуба.

УЛУС – родоплемінне об'єднання кочовиків у Середній Азії та Сибіру на певній території, підвладне хану, кагану.

ФАРАКІЙ – овальний, загострений до низу фартух з важкої парчі, різновид жіночих царських прикрас. Починаючи з X ст., **Ф.** зображують на фігурах імператриць.

ФІЛІГРАНЬ – див. *скань*.

ФІНІФТЬ (ЕМАЛЬ) – техніка декорування ювелірних виробів способом нанесення на їх поверхню тонкого шару білого або кольорового скла.

ФЛЯНДРУВАННЯ – в українській народній кераміці – одна з найпопулярніших технік підполив'яного розпису, яку виконували кольоровими ангобами по сирій обливці з подальшим розтягуванням спеціальним гачком або паличкою. Давньоруські гончарі створювали подібний орнамент різнокольоровими поливами в техніці надполив'яного розпису по сирій емалі.

ФРИЗ – 1) в архітектурних ордерах – середня горизонтальна частина з трьох основних членувань класичного антаблемента, розташована між архитравом і карнизом; часто на ньому містилися монументальні написи, декор; 2) суцільна смуга орнаментальних або фігуративних зображень, що слугує декоративним оздобленням будов, а також малярських, графічних композицій, меблів, творів кераміки тощо.

ФРИТТА (ФРИТТА) – полива, у складі якої є невеликі зерна неправильної форми. **Ф.** використовують у скловиробництві, а також для декорування скляних виробів.

ФРОНТИСПІС – зображення, зазвичай розміщене на одному розвороті з титульною сторінкою книги, перед титулом (на парній сторінці). Рання форма **Ф.** – рамка. На **Ф.** може бути зміст твору, портрет автора, ілюстрація, що має важливе чи символічне для всієї книги значення.

ФРОНТОН – верхня частина фасаду над карнизом будинку, портика, колонади і т. п., що становить трикутник, утворений схилами даху і карнизом.

ФУСТ – стовбур колони, розташований між базою та капітеллю, розміри якого залежать від ордеру колони. **Ф.:** циліндричний, гранований.

ФУТЕРКО – верхній жіночий одяг, обшитий дорогим фабричним зеленим сукном, підбитий хутром лисиці, куніці чи білки. Шляхтянки й заможні городянки носили **Ф.** накинутим на спину, комір зав'язували червоними стрічками (XVI–XVIII ст.).

ХАМАНЬ (ХАМ'ЯН) – тонка бавовняна тканина, яку використовували для підпушки, обшивання одягу.

ХАЧКАР – меморіальна кам'яна стела з різьбленим зображенням хреста, яку встановлюють на знак пам'яті про особливі події. **Х.** відомі з IX ст., їх розміщували по одному або групами біля доріг, у мурах святинь, при вході до гробниць. **Х.** декорували орнамен-

том та написом, що містив дані про події чи фундатора.

ХЛАМІДА – візантійське вбрання, подібне до мантиї, яке іноді входило до складу церемоніального костюма давньоруських князів.

ХОРИ – відкрита верхня галерея, балкон в інтер'єрі церкви чи у верхній частині парадного залу (первісно призначені для розміщення хору, музикантів).

ХРИЗМА – ранньохристиянський символ Христа, монограма Його імені. **Х.** складається з двох перехрещених початкових грецьких літер – Х (хі) та Р (ро) (від Χριστός). Грецькі букви Α та Ω, відповідно до текстів Святого Письма (Об'явлення 1: 8 і 22: 13), розташовують по краях монограми.

ХРИЗОГРАФ – художник-золотопиसेць, який малював фронтисписні рами, виконував рубрикацію тексту золотом чи сріблом.

ХРИСТОС ЕММАНУЇЛ – іконографічний тип зображення Ісуса Христа в молодому віці, що базується на тексті пророцтва Ісаї (Ісаї 7: 14).

ХРИСТОС ПАНТОКРАТОР – іконографічний тип зображення Ісуса Христа у вигляді Небесного Царя та Судді, який благословляє правою рукою, а в лівій тримає Євангеліє. Може бути представлений сидячи на престолі або на повний зріст і стоячим, існують також поясні та погрудні зображення.

ХРИСТОС У СЛАВІ – зображення Христа Пантократора (найчастіше на престолі) в мандорлі, оточеного серафимами, херувимами та престолами, чотирма символами євангелістів.

ЦЕГЛА ЛЕКАЛЬНА – різновид цегли клиноподібної, дугоподібної чи ускладненої форми з криволінійним зовнішнім контуром, канельованою поверхнею тощо. Застосовують для декорування кутів, карнизів, арок і т. д.

ЦЕМ'ЯНКА – будівельний розчин з товченої цегли (або кераміки) та вапна, кераміки. **Ц.** використовували у Візантії та Київській Русі.

ЦИТАДЕЛЬ – укріплення, що стоїть окремо чи розташоване всередині фортеці, споруда фортечного типу всередині давніх міст.

ЧАША (ЧАШКА) – 1) елемент вирубки, за допомогою якого скріплювали кути зрубу; 2) напівкругла виїмка біля кінця колоди, виконана за формою іншої колоди, яку в неї вставляли.

ЧЕПА – чоловіча шийна прикраса у вигляді довгого золотого чи срібного ланцюга.

ЧЕРВЕЦЬ – червона фарба органічного походження, відома в Русі з XII ст.

ЧЕРНЬ – 1) у вжитковому мистецтві – техніка оздоблення металевих, переважно срібних виробів, при якій заглиблення на поверхні заповнюють сплавом сірчаного окису срібла, міді та свинцю; 2) виріб, виконаний у цій техніці, або сам сплав.

ЧУМБУР – повід вузечки або недоуздка. **Ч.**: ланцюговий, мотузковий і

тасьмянний. Використовують для прив'язування коня.

ШИХТА – суміш вихідних матеріалів, які переробляють у металургійних, хімічних та інших агрегатах. **Ш.** використовують при виготовленні скла, керамічних виробів, цементу тощо.

ШПАЛЕРА – безворсовий настінний килим чи оббивна тканина, витвір художнього ткацтва, на якому зображують тематичні сюжети.

ШПЕРАК – заст. наковальня.

ЩОКА – чільна площина пілястри, лопатки; в арці розрізняють передню і задню **Щ.**

ЮФТЬ – різновид м'якої товстої (до 3 мм) шкіри рослинного чи комбінованого дублення. **Ю.** виготовляють зі шкіри великої рогатої худоби, коней і свиней. **Ю.** пластична і має водостійкі властивості.

ПОКАЖЧИК ІСТОРИЧНИХ НАЗВ МІСТ*

Алушта, Алустон – м. Алушта, АРК

Бахчелі – с. Багате Білогірського р-ну, АРК

Берестове – давнє поселення; нині – території Парку Вічної Слави в Києві та верхньої частини Києво-Печерської лаври

Берестя – м. Брест, РБ

Биковен – с. Буківна Івано-Франківської обл.

Білгород – с. Білогіродка Києво-Святошинського р-ну Київської обл.

Володимир – м. Володимир-Волинський Волинської обл.

Володимир на Клязьмі – м. Владимир, РФ

Галич – с. Крилос Галицького р-ну Івано-Франківської обл.

Городець, Городець на Радуні, Городець Пісочний – давні поселення на території сучасного житлового масиву Троещина в Києві

Гурзувіти – м. Гурзуф, АРК

Дедославль – давнє місто, імовірно, між Брянськом та Козельськом, РФ

Ескі-Кермен – с. Холмівка Бахчисарайського р-ну, АРК

Ескі-Сарай – с. Піонерське Сімферопольського р-ну, АРК

Звенигород Галицький – с. Звенигород Пустомитівського р-ну Львівської обл.

Ізяславль – м. Ізяслав Хмельницької обл.

Каламіта – м. Інкерман, АРК

Княжа Гора – с. Пекарі Канівського р-ну Черкаської обл.

Коричев – м. Карачев Брянської обл., РФ

Корчев – див. Пантікапей

Корсунь – див. Херсон

Лутава – поселення між сс. Лутава і Виповзів Козелецького р-ну Чернігівської обл.

Лучеськ – м. Луцьк Волинської обл.

Моровійськ – с. Морівськ Козелецького р-ну Чернігівської обл.

Новгородок – м. Новогрудок Гродненської обл., РБ

Ольжичі – давнє поселення між сс. Сваром'я та Осещина, що нині затоплені Київським водосховищем

Остерський Городець – м. Остер Козелецького р-ну Чернігівської обл.

Пантікапей – м. Керч, АРК

Перемишль – м. Пшемисль, повітовий центр Підкарпатського воєводства, Польща

Переяславець на Дунаї – м. Нуфару, Румунія

Переяславль – м. Переяслав-Хмельницький Київської обл.

Пліснеськ – відоме за джерелами місто, імовірно, поблизу с. Підгірці Бродівського р-ну Львівської обл.

Сугдея, Солдайя – м. Судак, АРК

Теребовль – м. Теребовля Тернопільської обл. (за іншими відомостями – місто поблизу с. Зеленче Теребовлянського р-ну Тернопільської обл.)

Тмутаракань – станція Таманська (Тамань) Краснодарського краю, РФ

Херсон, Херсонес – м. Севастополь, АРК

Холм – м. Хелм Люблінського воєводства, Польща

Шурю – с. Кудрине Бахчисарайського р-ну, АРК

Юр'ів – м. Біла Церква Київської обл.

*До переліку внесено назви міст, які вживаються авторами розділів як у літописній редакції, так і в сучасній

ПОКАЖЧИК ІМЕН

- Аббасиди, 806
Абдуль-Азиз, 45, 72
Авдій (різьбяр), 563, 890, 892, 894
Айналов Д., 461, 549, 551, 663
Александр Македонський, 774, 777
Алексеев Л., 432
Алешський Павло, 564, 567, 570, 607,
612, 614, 641, 916, 994
Алімпій (іконописець), 607
Аліпій (ієромонах), 663
Амброз А., 169, 171, 176
Амміан Марцеллін, 159
Анастас Корсунянин, 464
Андрій III, 435
Андрій Боголюбський, 411, 414, 523,
666, 667, 813, 814, 1016
Андрій II, 435
Андрій Юродивий, 946
Андрійчина (майстер), 955, 971, 972
Андроник Комнин, 435
Анна (донька імператора Константи-
на IX), 659, 682
Анна (Янка) Всеволодівна, 816, 1005
Анна Ярославна, 418
Анненков О., 483
Антіох Чорноризець, 680, 681, 955, 956
Антоній (чернець, маляр), 915, 916, 933
Антоній Печерський, 712
Антонович В., 560, 784
Асеев Ю., 464, 483, 489, 504
Аскольд (князь), 400, 675
Бабенчиков В., 114, 137
Бакун (різьбяр), 563
Банк А. 123, 757, 765
Барановський П., 517
Батий (хан), 458, 509, 1007
Бертъє-Делагард О., 30, 32, 37, 114
Белов Г., 28
Беляєв Л., 752
Беляєв С., 27
Блехер Г., 890
Богусевич В., 474, 789
Болховітінов Є., 475
Борис (князь) 412–415, 439, 440, 483,
535, 548, 641, 674, 682, 755, 758,
759, 768, 769, 775, 831, 833, 834,
871, 894, 979, 1021
Боровський Я., 409, 443
Бочаров Г., 773
Бретфус Якоб, 850
Бронєвський Мартін, 114
Брунов М., 459, 460, 475
Бурундай (хан), 857
В'ячеслав Ярославич, 416
Вагнер Г., 549, 563
Вайцман К., 538, 754
Ван Вестерфельд А., 591, 631, 863
Вебель М., 114
Веймарн Є., 114
Вельмін С., 476
Вернер І., 183
Веселеїл, 457
Висоцький С., 596, 676, 692, 719
Вишенський Іван, 991

Вітовт Великий, 839, 846, 873, 917
 Владислав II Ягайло, 905, 906, 908, 911, 912, 914
 Влезд Нездинич, 670
 Возний I., 429
 Володар Ростиславич, 420, 507, 557
 Володаревич Володимерко, 557
 Володаревич Володимир, 419, 430
 Володимир Василькович, 822, 831, 834, 871, 905, 965, 977–980, 1008
 Володимир Мономах, 405, 406, 413, 414, 418, 492, 495, 497, 545, 611, 627, 631, 677, 718, 719, 769, 770, 771, 1005
 Володимир Святославич (князь), 333, 335, 345, 378, 405, 416, 426, 462, 464, 465, 467, 470, 526, 527, 675, 676, 682
 Володимир Ярославич (князь), 823
 Воронін М., 511, 549
 Всеволод Велике Гніздо, 523, 759
 Всеволод Ольгович (Кирило), 413, 414, 419, 420, 498, 500, 633
 Всеволод Ярославич, 416, 419, 497, 535, 659, 677, 719
 Габершрак Ніклас, 901
 Гайль (маляр), 908–910, 912–914
 Галла Плацидія, 119
 Генріх I, 418, 678
 Гільйом де Рубрук, 234, 247, 265, 266
 Гінальський Є., 435
 Гліб Ростиславич, 553
 Голубцов О., 571
 Гольшанський I., 862
 Гольштанська М., 1013
 Гонзаго Микола, 880
 Городцов В., 553
 Горошкович О., 919
 Грабар А., 120, 534, 538, 594, 703
 Грабар I., 136
 Граціан (імператор), 87
 Григорій Великий (Двоєслов), 951, 952, 971, 1011
 Григорій Ниський, 698
 Гром Іоакім, 880
 Груневег Мартін, 469, 896
 Грушевський М., 406, 801
 Гуюк-хан, 744
 Давид Святославич, 418, 545, 694
 Даміан (митрополит), 30
 Данило Галицький, 562, 564, 664, 832, 847, 980, 1015, 1022
 Данило Заточник, 809, 832
 Данило Романович, 817, 829, 839, 888–890, 892, 905, 977, 978, 980
 Даркевич В., 718, 723, 725, 765, 778
 Джаніке-ханім, 49, 75, 76
 Джованні ді Скаффа, 54, 62
 Дір, 400
 Добриня Нікітич, 682
 Довженок В., 420
 Домбровський О., 32, 37, 39, 114, 122, 131, 136–140
 Дорінг (будівничий), 876
 Евлії Челебі, 79, 114
 Еймунд, 495
 Еміддіо Дортеллі д'Асколі, 114
 Ернст Н., 114, 129
 Євпраксія (княгиня), 487
 Євстафій Плакида, 952
 Єлисей (гравер), 980
 Єрмил Сингидонський (Білоградський), 659
 Єфрем (єпископ), 495, 610, 611, 677
 Єфрем (митрополит), 416, 490, 491, 492
 Єфрем Сирін, 695
 Єфросинія Полоцька, 775
 Жарнов Ю., 430, 759
 Засецька I., 167
 Захарієвич Ю., 877
 Захарій Ритор, 178
 Зоріна А., 549
 Зоценко В., 358, 436, 744
 Іаків, 124
 Ібн Фадлан, 794, 828, 834
 Іван III, 945
 Іван Горностай, 483
 Іван Служка, 862
 Іваницька М. 900
 Іваницький I., 900
 Іван-Олександр (болгарський цар), 960
 Ігнатій (маляр), 915
 Ігор (князь), 343, 812
 Ігор Ольгович, 411, 413, 414, 664, 829
 Ізяслав Ярославич (князь), 405, 410, 412, 413, 416, 418, 483, 590, 593, 606, 717
 Іларіон (митрополит), 477, 578, 691, 704
 Ілля (майстер), 900
 Інгігерда (Ірина) (княгиня), 417, 474

Індикоплов Косма, 689
 Іоанн (каліграф), 151
 Іоанн (митрополит), 813
 Іоанн Екзарх Болгарський, 692
 Іоанн Продром, 753
 Іоанн Цимісхій, 460
 Іоаннісян О., 433, 545, 558, 560, 576, 577
 Гриній Ліонський, 688
 Йоанн Екзарх, 547, 692, 729
 Йост (скульптор), 898, 901
 Казимир IV (король), 945
 Казимир Ягеллончик, 917
 Кайндль Р., 433
 Калаврезу Й., 754
 Камілус, 858
 Каргер М., 398, 413, 431, 458, 459, 461,
 462, 477, 555, 568, 610, 685, 779,
 782, 784, 785, 871
 Карл I Великий, 541, 723, 775
 Карпіні П., 247, 265, 266, 744
 Кизим Іван (полковник), 862
 Кирил Єрусалимський, 727
 Кирило II (митрополит), 1006
 Кіпріан (митрополит), 960, 961
 Клервоський Б., 560
 Клим Христинич, 893
 Климент (єпископ), 31
 Козловська В., 794
 Коломан (Кальман), 435
 Колпакова Г., 561
 Комеч А., 37
 Конант К., 462
 Кондаков Н., 594, 715, 765, 773
 Конрад Мазовецький, 908
 Константин VII (імператор), 596, 647
 Константин VII Багрянородний, 18, 569
 Константин IX Мономах, 659, 773
 Корач В., 463
 Корзухіна Г., 303, 360, 461, 462, 765, 767
 Костянтин (князь), 902, 923
 Косцюшко-Валюжинич К., 90, 91, 92,
 111, 123
 Котляр М., 420
 Красильников К., 240
 Красовський І., 461
 Краутхеймер Р., 464
 Криско, 53
 Кузьма (майстер), 744
 Лазарев В., 532, 582, 585, 595, 610, 618,
 622, 623, 625
 Лайош Великий, 896
 Лашкаръов П., 572
 Лев Диякон, 835
 Литвин М., 1022
 Логвин Г., 428, 439, 440, 490, 731
 Лохвицький К., 475, 476
 Лукіан (іконописець), 690
 Лукомський Ю., 433, 435, 437
 Любарт Гедимінович, 907
 Львова З., 793
 Маврикій (імператор), 26, 29, 277
 Макаренко М., 545, 605, 612
 Макарій (митрополит), 945
 Макарова Т., 101, 466, 774, 776, 781, 783
 Максим (єпископ), 565
 Максим (митрополит), 1008
 Малевська М., 573, 857
 Мануїл Комнин, 147, 668
 Марія Мстиславівна (княгиня), 633
 Матвій (сницар), 976
 Мединцева А., 759
 Менглі-Гірей (хан), 77
 Мефодій (моравський архієпископ), 637
 Мефодій (просвітитель), 637
 Микита Новгородський, 1019
 Милонег Петро, 439, 484, 512, 514, 515,
 517
 Михайло Омелькович, 862
 Миц В., 24, 58, 62
 Мілеєв Д., 458, 461, 462, 476, 477
 Мільков В., 433
 Могитич І., 429, 433–435, 558, 563
 Могитич Р., 558
 Монгайт О., 505, 552
 Мстислав Володимирович (князь), 410,
 414, 465, 498, 527, 719,
 Мстислав Ізяславич (князь), 421
 Мусіна О., 763
 Мюллер-Вінер В., 460
 Несторій (архієпископ), 637
 Нечаєва Л., 160, 200
 Никифор (патріарх), 733
 Нифонт (архієпископ), 570
 Нізамі, 235, 243
 Ніколаєва Т., 752, 757, 758
 Ніколо (скульптор), 552
 Новицька М., 820, 822
 Ногай (хан), 113
 Олег Святославич (князь), 535, 545,
 548
 Олександр (молдовський господар), 921

Олександр Казимирович (князь литовський), 945
 Олексій Волинець (чернець), 971
 Ольга (княгиня), 336, 340, 391, 412, 425, 596, 828, 834
 Онегесія (цар), 160, 162
 Онопрій Великий, 750
 Орлов Р., 253, 354
 Осауленко Є., 134, 137
 Остерхаут Р., 460
 Острозький Ілля Костянтинович, 902, 934, 984
 Острозький Костянтин Іванович, 902, 983
 Острозький Януш, 882
 Остромир-Іосиф, 682
 П'ятишева Н., 248
 Павлов К., 431
 Пастернак Я., 435, 559, 560
 Петров М., 666
 Петрона (Каматір), 18
 Пескова А., 428
 Пивоваров С., 429
 Плетньова С., 240
 Погребняк Я., 440
 Попова О., 629, 687, 716, 737
 Поппе А., 413, 682, 683, 1017
 Прахов А., 614, 633, 635–638, 643, 650, 653
 Приселков М., 464
 Прокіп (каліграф), 678
 Прокопій Кисарійський, 16, 272
 Прокопій Сазавський, 678
 Пуцко В., 554, 679, 681, 688, 690, 703, 706, 715, 727, 730, 731, 733, 761, 767
 Рабиш А., 880
 Радиловський А., 918
 Раппопорт П., 230, 460, 462, 466, 504, 510, 511, 558
 Реутов А., 461
 Репніков Н., 114, 124, 132, 138
 Рибаків Б., 336, 406, 466, 551, 569, 767, 776, 777, 779, 783–785
 Риндіна А., 751, 753, 759
 Рожко М., 558
 Роман (імператор), 812
 Роман Лакапін, 27
 Роман Михайлович, 662, 925
 Роман Мстиславич, 421, 435, 813, 853
 Роман Святославич, 694
 Ростислав Мстиславич, 747
 Ростовцев М., 114, 115
 Рюрик Ростиславич (Василій), 421, 511–515, 816
 Самоквасов Д., 262
 Сарабіянов В., 699
 Свенціцький І., 677, 930, 1009
 Свеховський З., 558
 Свенціцька В., 1010
 Свешніков І., 429, 433, 434
 Святополк Ізяславич, 606, 612, 615.
 Святослав Всеволодович, 458, 512, 515
 Святослав Ігоревич, 16, 395
 Святослав Ярославич, 484, 535, 812
 Семен Олелькович, 864
 Семенов О., 174, 571
 Сєдов В., 364, 492
 Сєдова М., 752
 Сидоренко В., 24
 Симеон (Семен) Олелькович, 899, 915
 Симон (єпископ), 659
 Симон (цар) 509, 604
 Спиридон (протодиякон), 960
 Ставровський О., 476
 Стефан Великий, 856
 Стефан (ігумен), 489
 Стржелецький С., 28
 Струков Д., 114, 127, 137
 Суслов В., 583, 854
 Тараненко С., 436
 Таранушенко С., 428
 Тарасенко В., 432
 Теламон, 552
 Тенгрі-хан, 158, 232
 Тимощук Б., 334, 340, 343, 379, 382, 386, 428, 429, 432, 433, 439
 Тихомиров М., 332, 429
 Тищенко О., 985, 986, 988, 990, 991
 Томенчук Б., 429, 433–435, 571, 871
 Тохтамиш, 44, 76
 Трешер Й., 898, 901, 904
 Трусов О., 511
 Уваров О., 26, 114, 116
 Узбек (хан), 44
 Ушаков І., 852
 Федір Андрійович (князь), 919
 Федір Любартович, 865
 Федор Корятович, 856
 Федоров-Давидов Г., 241, 255
 Феодорит Кирський, 680
 Фехнер М., 793

Філіпчук М., 429
Фотій (митрополит), 1008–1010
Фотій (патріарх), 577, 578, 683
Хаджі Девлет Гірей, 44
Халле Ф., 509
Ханенко Б., 750, 752, 755, 756, 763, 769, 803
Ханенко В., 750, 752, 755, 756, 763, 769, 803
Харламов В., 452, 489
Хвойка В., 293, 344, 441, 442, 775, 784, 789, 795, 803, 997
Хойновський І., 784, 997
Холостенко М., 546, 554, 655
Хохлов А., 430
Чепурин Я., 114
Чукова Т., 571
Шаліна І., 752
Шалобудов В., 269
Шахматов О., 413
Шероцький К., 461
Шефер Х., 460
Шимон (варяг), 485
Шимонович Г. (тисяцький), 834
Штендер Г., 570, 571, 572
Штехер П., 880
Шулер М., 896
Щапова Ю., 795, 796, 798, 803
Щепотьєв М., 483
Щербаківський В., 1009
Щусєв О., 513
Юрій Долгорукий, 411, 430, 507
Юстиніан I, 16, 18, 24, 99, 106, 113, 115, 119, 660
Якобо Торселло, 55
Якобсон А., 97, 99, 114
Янін В., 391, 566
Ярополк Володимирович, 414
Ярополк Ізяславич, 418, 606, 709, 711, 712, 715–718
Ярослав Мудрий, 402, 403, 404, 405, 406, 412–414, 417, 418, 468, 469, 470, 474, 477, 479–481, 483, 495, 505, 531–535, 578, 590, 591, 593, 596, 604–607, 629, 659, 676–678, 682, 719, 772, 775, 802, 821, 822, 833
Ярослав Осмомисл, 420, 565, 818

СПИСОК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

- ААС** – Acta archaeologica Carpathica (Kraków)
АВ – Art Bulletin (New York)
АН – Archaeologiai hungarica Series nova (Budapest)
АА – Acta Archaeologica (Copenhagen)
СА – Cahiers Archeologiques (Paris)
ДОР – Dumbarton Oaks Papers (Washington)
РА – Památky archeologicke
PAN – Polska Akademia Nauk (Kraków)
PBA – Proceedings of the British Academy (London)
SA – Slavia Antiqua (Poznań)
SHM – Statens Historiska Museet (Stockholm)
SK – Seminarium Kondakovianum (Praha)
SIA – Slovenska arhaologia (Bratislava)
SP – Starohrvatska prosvjeta (Split)
АДСВ – Античная древность и средние века (Екатеринбург, Свердловск)
АЗПКМ – Археологічний збірник Полтавського краєзнавчого музею
АК МДУ – Археологічний кабінет Московського державного університету
АЛЮР – Археологическая летопись Южной России (Киев)
АМ ІА НАНУ – Археологічний музей Інституту археології Національної академії наук України (Київ)
АМ ІУ НАНУ – Археологічний музей Інституту українознавства ім. І. Крип'якевича Національної академії наук України (Львів)
АП УРСР – Археологічні пам'ятки УРСР (Київ)
АРК – Автономна Республіка Крим
АС – Археологический сборник (Донецьк)
АСГЭ – Археологический сборник Государственного Эрмитажа (Ленинград, Санкт-Петербург)
АУРРИЗ МРПСУ – Архив Управления реставрации и реконструкции исторической застройки Министерства регионального развития и строительства Украины
АЭАЕ – Археология, этнография и антропология Евразии (Новосибирск)
АЮЗР – Архив Юго-Западной России, издаваемый комиссией для разбора древних актов, состоящей при Киевском, Подольском и Волынском генерал-губернаторе (Киев)
БАН – Бібліотека Академії наук (Санкт-Петербург)
БМ – Британський музей (Лондон)
БНБ – Белградська народна бібліотека
БССР – Белорусская Советская Социалистическая Республика
ВАК – Вопросы археологии Казахстана (Алматы, Москва)
ВВ – Византийский временник (Москва, Ленинград)
ВДИ – Вестник древней истории (Москва)
ВИА – Всеобщая история архитектуры

ВІКЗ – Вишгородський історико-культурний заповідник
ВІУ – Вісник Інституту “Укрзахідпроектреставрація” (Львів)
ВКУ – Вісник Київського університету
ВЛУ – Вісник Львівського університету
ВМУ – Вестник Московского университета
ВНГУ – Вестник Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого (Великий Новгород)
ВСІХАМЗ – Владимиро-Суздальський історико-художній архітектурний музей-заповідник (Суздаль)
ВУАН – Всеукраїнська академія наук
ВУНДІП – Вісник “УкрНДІпроектреставрація”
ВХУ – Вісник Харківського університету
ГАИМК – Государственная академия истории материальной культуры (Ленинград)
ГМИИ – Государственный музей изобразительных искусств им. А. Пушкина (Москва)
ГТГ (див.: **ДТГ**) – Государственная Третьяковская галерея (Москва)
ДЕ – Державний ермітаж (Санкт-Петербург)
ДИ СССР – Декоративное искусство СССР (Москва)
ДІАЗ “Стародавній Київ” – Державний історико-архітектурний заповідник “Стародавній Київ”
ДІКЗ “Старий Луцьк” – Державний історико-культурний заповідник “Старий Луцьк”
ДІМ – Державний історичний музей (Москва)
ДКЗ – Дрогобицький краєзнавчий збірник
ДММК – Державний музей Московського Кремля (Москва)
ДНАББ – Державна наукова архітектурно-будівельна бібліотека ім. В. Заболотного (Київ)
ДнІМ – Дніпропетровський історичний музей ім. Д. Яворницького
ДНУ – Дніпропетровський національний університет ім. Олеса Гончара
ДОКМ – Донецький обласний краєзнавчий музей

ДРМ – Державний Російський музей (Санкт-Петербург)
ДТГ – Державна Третьяковська галерея (Москва)
ЖМНП – Журнал Министерства Народного просвещения (Санкт-Петербург)
ЗкКМ – Закарпатський краєзнавчий музей (Ужгород)
ЗКМ – Запорізький краєзнавчий музей
ЗНТШ – Записки Наукового товариства ім. Шевченка (Львів)
ЗОКМ – Запорізький обласний краєзнавчий музей
ЗООИД – Записки Одесского общества истории и древностей (Одесса)
ЗОРСА – Записки Отделения русской и славянской археологии Императорского русского археологического общества (Москва)
ИА АН УССР – Институт археологии Академии наук УССР
ИИАК – Известия Императорской археологической комиссии (Санкт-Петербург)
ИРИ – История русского искусства (Москва)
ИТОИАЭ – Известия Таврического общества истории, археографии и этнографии (Симферополь)
ИТУАК – Известия Таврической ученой архивной комиссии
ІА НАНУ – Інститут археології Національної академії наук України
ІвФКМ – Івано-Франківський краєзнавчий музей
ІМК РАН – Інститут історії матеріальної культури Російської академії наук (Санкт-Петербург)
ІР НБУВ – Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (Київ)
ІРЛІ РАН / ІРЛИ РАН – Інститут російської літератури Російської академії наук (Пушкінський Дім) / Інститут російської літератури Російської академії наук (Пушкінський дом) (Санкт-Петербург)
ІУК – Історія української культури (Київ)

КРКМ – Кримський республіканський краєзнавчий музей (Сімферополь)

КСИА – Краткие сообщения Института археологии Академии наук СССР (Москва)

КСИАУ – Краткие сообщения Института археологии Академии наук УССР (Київ)

КСИИМК – Краткие сообщения Института истории материальной культуры (Москва, Ленинград)

ЛГМ – Львівська галерея мистецтв

ЛІМ – Львівський історичний музей

ЛНБ – Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаніка Національної академії наук України

ЛНУ – Луганський національний університет ім. Тараса Шевченка

ЛОКМ – Луганський обласний краєзнавчий музей

МАИЭТ – Материалы по археологии, истории и этнографии Таврики (Симферополь)

МАР – Материалы по археологии России (Санкт-Петербург)

МДАПВ – Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині (Львів)

МЕХП ІН НАНУ – Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства Національної академії наук України (Львів)

МИА – Материалы и исследования по археологии СССР (Москва, Ленинград)

МК – Музей історії міста Києва

МКУ – Музей історичних коштовностей України (Київ)

МІМЗМ – Музей історії Михайлівського Золотоверхого монастиря (Київ)

МКАС – Международный конгресс археологов-славистов

МКМ – Мелітопольський краєзнавчий музей

НА ІА НАНУ – Національний архів Інституту археології Національної академії наук України (Київ)

НАІЗ “Чернігів стародавній” – Національний архітектурно-історичний заповідник “Чернігів стародавній”

НАНЗ “Софія Київська” – Науковий архів Національного заповідника “Софія Київська” (Київ)

НАНУ – Національна академія наук України

НБ МДУ – Наукова бібліотека ім. О. Горького Московського державного університету ім. М. Ломоносова (Москва)

НБУВ – Національна бібліотека України імені В. Вернадського (Київ)

НДІТІАМ/Д НДІТІАМ – Державний науково-дослідний інститут теорії та історії архітектури і містобудування (Київ)

НДОМЗ – Новгородський державний об’єднаний музей-заповідник (Великий Новгород)

НЗ “Давній Галич” – Національний заповідник “Давній Галич”

НЗ “Софія Київська” – Національний заповідник “Софія Київська”

НЗ “Херсонес Таврійський” – Національний заповідник “Херсонес Таврійський” (Севастополь)

НЗ – Народознавчі зошити (Львів)

НЗУІ – Наукові записки з української історії (Переяслав-Хмельницький)

НИС – Новгородский исторический сборник

НІАМЗ – Новгородський історико-архітектурний музей-заповідник (Великий Новгород)

НІЕЗ “Переяслав” – Національний історико-етнографічний заповідник “Переяслав” (Переяслав-Хмельницький)

НКПКЗ – Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник

НМВ – Національний музей у Варшаві

НМІКБ – Національний музей історії та культури Білорусі (Мінськ)

НМІУ – Національний музей історії України (Київ)

НМЛ – Національний музей у Львові ім. А. Шептицького

НМУНДМ – Національний музей українського народного декоративного мистецтва (Київ)

ННЗ – Новгород и Новгородская земля: История и археология (Великий Новгород)

НПЛ – Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов (Москва, Ленинград)
НТЕ – Народна творчість та етнографія (Київ)
НФ ІА НАНУ – Наукові фонди Інституту археології Національної академії наук України (Київ)
НХМ РБ – Національний художній музей Республіки Білорусь (Мінськ)
НХМУ – Національний художній музей України (Київ)
ОАК – Отчет [Императорской] Археологической комиссии (Санкт-Петербург)
ОІМ – Оружний історичний музей (Варна)
ОМ – Образотворче мистецтво (Київ)
ПАВ – Петербургский археологический вестник (Санкт-Петербург)
ПВЛ – Повесть временных лет
ПКМ – Полтавський краєзнавчий музей
ПЛДР – Памятники литературы Древней Руси
ПІАЗ – Полоцький історико-археологічний заповідник, РБ
ПКНО – Памятники культуры. Новые открытия
ПС – Палестинский сборник
ПСРЛ – Полное собрание русских летописей
ПУ – Пам'ятки України (Київ)
ПХХ – Памятники христианского Херсонеса (Москва)
РА – Российская археология (Москва)
РАН – Російська академія наук
РАО – Русское археологическое общество
РБ – Республіка Білорусь
РБл – Республіка Болгарія
РГМ – Римо-германський музей (Кельн)
РДБ – Російська державна бібліотека (Москва)
РНБ – Російська національна бібліотека (Санкт-Петербург)
РОКМ – Рівненський обласний краєзнавчий музей
РФ – Російська Федерація

СА – Советская археология (Москва)
САИ – Свод археологических источников (Москва)
СГАИМК – Сообщения Государственной академии истории материальной культуры (Москва)
СГЭ – Сообщения Государственного Эрмитажа (Ленинград, Санкт-Петербург)
СКМ – Свердловський краєзнавчий музей (м. Свердловськ Луганської обл.)
СМ – Студії мистецтвознавчі (Київ)
СРМ – Сообщения Ростовского музея
СС – Ставрографический сборник (Москва)
ССл – Советское славяноведение (Москва)
СХМ – Сообщения Херсонесского музея (Симферополь)
ТВАХ – Труды Всероссийской академии художеств (Москва, Ленинград)
ТГИМ – Труды Государственного исторического музея (Москва)
ТГЭ – Труды Государственного Эрмитажа (Санкт-Петербург)
ТИЛ АН СССР – Труды Института леса Академии наук СССР (Москва)
ТНУ – Таврійський національний університет ім. В. Вернадського
ТОДРЛ – Труды Отделения древнерусской литературы Института русской литературы Академии наук СССР
Тр. [...] АС – Труды [...] археологического съезда
Тр. ПУАК – Труды Полтавской ученой архивной комиссии (Полтава)
УІЖ – Український історичний журнал (Київ)
ФБЦАД – Фонди Буковинського центру археологічних досліджень
ФКМ – Феодосійський краєзнавчий музей
ХАЗУ/HAZU – Хорватська академія наук і мистецтв (Загреб)
ХДНБ/ХНБ – Харківська державна наукова бібліотека ім. В. Короленка
ХИАС – Харьковський історико-археологический сборник
ХОКМ – Хмельницький обласний краєзнавчий музей

Хсб. – Херсонесский сборник (Севастополь)

ЦАК ІА НАНУ – Центр археології Києва Інституту археології Національної академії наук України

ЦГИА РФ – Центральный государственный исторический архив Российской Федерации

ЦДІАЛ – Центральный державний історичний архів України (Львів)

ЦДІАУ – Центральный державний історичний архів України (Київ)

ЧДІАЗ – Чернігівський державний історико-архітектурний заповідник

ЧОІМ – Чернігівський обласний історичний музей ім. В. Тарнавського

ЯХМ – Ярославський художній музей



Наукове видання

ІСТОРИЯ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

У П'ЯТИ ТОМАХ

ТОМ 2

Мистецтво середніх віків

Володимир Александрович
Єлизавета Архипова
Олена Брайчевська
Лариса Виногородська
Лариса Ганзенко
Олена Годованюк
Юрій Диба
Ростислав Забашта
Гліб Івакін
Олег Іоаннісян
Юрій Коренюк
Юрій Лосицький
Руслан Орлов
Леся Ошуркевич
Василь Пуцко
Михайло Сагайдак
Андрій Скиба
Роман Смірнов
Тетяна Трегубова
Катерина Чуева
Ольга Ямборко

Макет *В. Тимофієнко*

Комп'ютерна верстка *О. Михолат*

Художнє оформлення та редагування *Р. Забашта*

Комп'ютерна обробка ілюстрацій *О. Михолат*

Редактор-координатор *О. Щербак*

Редактори: *Н. Ващенко, Н. Джумаєва, Т. Зубрицька, Л. Ліхнівська, А. Рокицька,*

Л. Пасічник, К. Перконос, О. Щербак

Оператори: *Н. Бічаєвілі, І. Матвєєва, Т. Миколайчук, Д. Щербак*

У підготовці брали участь: *Г. Барановська, І. Боса, Л. Бурковська, М. Гончаренко, І. Гузняєва,*

Л. Дегтяренко, З. Драгуняк, Т. Кравченко, О. Ламонова, В. Ліщенко, І. Міщенко,

П. Рафальський, С. Репа, О. Роєнко, О. Сторчай, Д. Фесенко, І. Ходак, Л. Щириця

Підписано до друку. Формат 70x100/16.
Папір крейд. Гарн. PetersburgС. Друк офс.
Умовн. друк. арк. 104,49. Обл.-вид. арк. 128,04
Наклад 1000 прим.

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М. Т. Рильського НАН України
01001 Київ, вул. Грушевського, 4
Свідоцтво про державну реєстрацію: серія ДК № 1831 від 07.06.2004 р.