

*Нариси з історії
українського мистецтва*



Ю. С. АСЄЄВ

**ДЖЕРЕЛА
МИСТЕЦТВО
КИЇВСЬКОЇ РУСИ**

ДЖЕРЕЛА. МИСТЕЦТВО КИЇВСЬКОЇ РУСИ







Ю. С. АСЄЄВ

**ДЖЕРЕЛА
МИСТЕЦТВО
КИЇВСЬКОЇ РУСИ**

В книге доктора архитектуры, профессора, лауреата Государственной премии СССР Ю. С. Асеева «Истоки. Искусство Киевской Руси» рассказывается о древнерусском искусстве домонгольского периода, что было общим фундаментом развития изобразительного искусства и архитектуры русского, украинского и белорусского народов. На основании новейших исследований и открытий автор анализирует известнейшие памятники архитектуры, скульптуры, монументальной и станковой живописи, графики и декоративно-прикладного искусства. Издание рассчитано на архитекторов, искусствоведов, студентов высших художественных заведений и широкие круги читателей.

*Пошуки та
дослідження
давньоруських
мистецьких
скарбів*

Від Карпат до Волги, від Балтійського до Чорного моря розкинулися землі Давньоруської держави, що сформувалася й зміцніла в IX ст., а в X—XI — вже була відома в усіх кінцях світу. Русь міцно заступила шлях печенізькій навалі на Європу. Про ратні подвиги її витязів співали в замках Норвегії й Сіцилії, при дворах правителів Ширвана й Вірменії. Вироби давньоруських майстрів високо цінували на світовому ринкові тих часів. Жваві торговельні шляхи перетинали Русь по всіх напрямках і вели в далекі країни Сходу та Заходу. Вона встановила дипломатичні зв'язки з державами від берегів Бретані аж до Хорезма.

Активне економічне, культурне й політичне життя Давньоруської держави припало на часи Київської Русі, що була, за словами відомого радянського історика Б. О. Рибакіна, «юністю й молодістю трьох братніх народів — російського, українського та білоруського, які жили тоді ще однією сім'єю й становили єдину давньоруську народність»¹.

За три століття розвитку давньоруське мистецтво в Києві й Новгороді, Полоцьку й Суздалі, Смоленську й Галичі пройшло спільні етапи. Звичайно, це не означає, що мистецтво київських майстрів не відрізнялося, скажімо, від новгородського. Проте спільність в основних рисах та закономірностях розвитку була така очевидна, що ми маємо всі підстави твердити про єдине давньоруське мистецтво з його численними школами та розгалуженнями.

Стилістичні зміни в розвитку окремих видів мистецтва проходять не завжди однаково. Так, наприклад, у декоративно-вжитковому, а певною мірою і в образотворчому мистецтві, деякі традиції живуть довше, ніж, скажімо, в архітектурі, оскільки остання найтісніше пов'язана з потребами сучасності та рівнем розвитку продуктивних сил. Це дає змогу чіткіше, ніж у інших видах мистецтва, простежити еволюцію стилістичних рис в архітектурі. У зв'язку з цим хронологічні межі окремих етапів розвитку давньоруського мистецтва в нашій книзі прийнято за історико-архітектурною періодизацією: це дає можливість детальніше простежити зміни, що сталися в давньоруському мистецтві за три століття.

На відміну від здавна відомих середньовічних пам'яток Західної Європи світ староруського мистецтва уповні вияскавився лише за часівшої доби. Його відкрили, головним чином, радянські дослідники. Археологи

відтворили забудову давньоруських міст, розкопали та дослідили сотні ювелірних, художніх, гончарних та інших ремісничих майстерень, у яких виготовлялися мистецькі цінності; реставратори виявили з-під кіптяви й пізніших нашарувань сотні чудових творів станкового й монументального живопису; історики архітектури відтворили первісні форми величких архітектурних споруд та характер тодішньої забудови міст; мистецтвознавці визначили стилістичні особливості мистецтва, етапи його розвитку, художні школи та їхню взаємодію і, нарешті, місце, яке посідає давньоруське мистецтво в історії світової художньої культури за часів середньовіччя.

Радянські вчені внесли істотні корективи в науку про давньоруське мистецтво, яке, за традицією, що вкоренилася в буржуазній науці, вважалося лише відгалуженням візантійського. Хибний погляд, не вижитий до сьогодні серед зарубіжних буржуазних артологів, ґрунтується на необізнаності з мистецтвом Стародавньої Русі. Цій необізнаності сприяло те становище, в якому перебували пам'ятки давньоруського мистецтва до Великої Жовтневої соціалістичної революції. Стародавні ікони, вкриті кіптявою, пізнішими нашаруваннями, заковані в шати, знаходилися в церквах та монастирях. А що в релігійних спорудах щодень відбувалися відправи, то доступ до стародавніх ікон для будь-яких досліджень був унеможливлений. Обмеженість у коштах та приватна власність на землю гальмували діяльність археологів. Усе це призводило до того, що знання давньоруського мистецтва базувалося на окремих малопереверіених фактах, часом суперечливих і недостовірних.

У російських літописах та інших літературних джерелах і документах XV—XVII ст. ми часто натрапляємо на згадки про видатні споруди та мистецькі пам'ятки домонгольських часів. Відомий московський архітектор XV ст. В. Д. Ермолін працював над реставрацією стародавніх споруд Володимиро-Суздальського князівства. Видатний архітектор XV ст. Арістотель Фіорованте, перш ніж розпочати будувати Успенський собор у Московському Кремлі, їздив вивчати стародавні споруди часів Київської Русі, зокрема Успенський собор у Володимирі та Софійський собор у Новгороді. Про золотoverхі київські тереми та палаци з покоління в покоління передавалися згадки в билинах, піснях та переказах.

Добре пам'ятали Стародавню Русь у подальші часи на Україні, в Росії та Білорусії. Давньоруські споруди Києва й Чернігова, понівечені

кочовими навалами й жорстокими руками завойовників, завжди нагадували трьом братнім народам про їхнє минуле, про спільне походження й кровну близькість. А власне цієї близькості та прагнення до возз'єднання найбільше боялися поневолювачі. Політика знищення історичних та мистецьких пам'яток українського та білоруського народів активно провадилася католицькою реакцією на землях, що в XVI ст. підпали під владу польської шляхти. Католицькі монахи перебудовували стародавні споруди на кляштори, як це сталося з Борисоглібським собором у Чернігові та Успенським собором у Володимирі-Волинському, або зовсім знищували їх, розбираючи на цеглу для власних будівель. Так, наприклад, для зведення домініканського монастиря було розібрано Борисоглібський собор у Вишгороді, а для кафедрального собору в Києві — рештки Монахової церкви в Борисполі. Чужоземні можновладці знищували й затицькували стародавні фрескові розписи та мозаїки, а стародавні споруди перебудовували на новий лад.

Проте і в спотвореному вигляді, і в напівзруйнованому стані давньоруські пам'ятки справляли величезне враження. Так, наприклад, чеський дипломат Еріх Лясота, що їздив 1594 року з дипломатичною місією від імператора Рудольфа до запорізьких козаків і зупинявся в Києві, писав у щоденнику: «Київ було дуже укріплено на широкому просторі й прикрашено чудовими церквами та спорудами, громадськими й приватними, як про це можна судити по старовинних руїнах, а також по валу, що оточує місто й продовжується, як кажуть, на дев'ять миль навколо. З-поміж церков київських особливо чудова й красива церква, що зветься Софією. За розмірами вона більша від усіх... Усередині церкву оздоблено мозаїчною роботою, а підлогу викладено красивими кольоровими камінцями. Нагорі церкви є галерея... поручні цієї галереї від одного стовпа до іншого зроблено із суцільних плит блакитнуватою каменю з різьбленою обробкою... Ще в каплиці, в саркофазі з чудового білого мармуру лежить князь Ярослав, син Володимира, разом з дружиною. Саркофаг цей висотою приблизно на зріст людини ще не зруйновано, і перебуває він майже в первісному вигляді...». Про собор Михайлівського монастиря у Києві Лясота у тому ж своєму щоденнику писав: «Це красива будівля. Над нею височіє кругла башта з позолоченим верхом, горішні склепіння оздоблено мозаїками, а підлогу викладено маленькими кольоровими камінцями»².

Через кілька років у Києві побував польський дипломат, юрист і історик Регінальд Гейденштейн. Про Софійський собор він писав: «Мабуть, він коштував величезних грошей. Ще й зараз видно сліди маєстатичності й пишноти. Увесь храм покрито мозаїками на взірець храмів константинопольських і венеційських. Структурою й мистецтвом виконання він не поступається жодному з них. Бабинець і колони з порфіру, мармуру й алебастру... Є ще храм св. Михайла з золотим верхом, подібний до того, який звела в Кракові нещодавно померла королева Анна. Уцілили хори, викладені мозаїками. Проте вся споруда не може стати в порівняння з величчю св. Софії. Всередині храму — розписи в грецькому стилі... є ще і інші пам'ятки та їхні руїни. Величезні вали й стіни свідчать, що місто колись було чимале й велелюдне»³.

У XVII ст. у Франції було видано книгу інженера Боплана, який у 30—40-х роках служив у польських військах. З цієї книги в Західній Європі вперше дізналися про архітектуру стародавніх споруд на Україні. «Київ, — пише Боплан, — одне з найдавніших європейських міст. Про це свідчать і сліди колишніх фортець, і руїни церков, і стародавні гробниці... Від старовинних храмів досі збереглися лише два, — на згадку про минулі часи, — Софійський та Михайлівський. Від інших залишилися лише залища, з яких цікаві напівзруйновані стіни храму св. Василія заввишки від п'яти до шести футів, всіяні грецькими написами... В руїнах відкрили домовини багатьох руських князів. Храми Софійський та Михайлівський побудовані на стародавній взірець. Вигляд першого просто чудовий, з якого боку на нього не подивитися. Стіни оздоблено мозаїчними зображеннями й картинами, складеними з різнобарвних блискучих склоподібних камінців, і то так майстерно підібраних, що їх важко відрізнити від живописних... Я цікавий був дізнатися щось про давнішу старовину, я намагався зібрати стародавні відомості, проте марно: скільки я не розпитував найученіших українців, але дізнався лише, що безперервні війни, які спустошували Україну, не пошкодували книгосховищ і віддали їх у жертву полум'ю»⁴.

Безперечно, ворожі навали й напади заподіяли величезної шкоди пам'яткам стародавнього мистецтва: загарбники руйнували старовинні споруди, палили книгосховища й грабували коштовності. Однак народ ніколи не забував своєї старовини. Як у російських, так і в українських монастирях дбайливо переписували й зберігали стародавні літописи,

в яких розповідалося про будівництво міст, оздоблення храмів, про художників і архітекторів Стародавньої Русі. Історію, мистецтво й культуру Стародавньої Русі досліджували Афанасій Кальнофойський, Інокентій Гізель та інші українські історики XVII ст.

Інтерес до пам'яток періоду Київської Русі зростає з посиленням боротьби проти соціального й національного гноблення, за єднання з російським народом.

У 1605 році відбудовується стародавня Кирилівська церква. Звичайно, ні до яких реставрацій у ті часи не вдавалися: споруди відновлювали новою будівельною технікою, тинькували, відповідно оздоблювали. В 1613—1614 роках київські міщани доручили італійському архітекторові Себастьяно Брачі відбудувати Успенський собор на Подолі — давньоруську церкву Богородиці Пирогощі. В 1630—1640-х роках архітектор Октавіано Манчіні частково реставрував Софійський собор. У ці ж часи відновили Михайлівський собор Видубицького монастиря, церкви Спаса на Берестові та Трисвятительську. Біля Десятинної церкви за наказом митрополита Петра Могили («Десятинну церкву... що біля воріт Київських, викопати з темряви підземної й відкрити денному світлу»⁵) здійснено розкопки. Це були, мабуть, чи не перші в нашій країні археологічні дослідження. Звичайно, до науки там було ще далеко. Головною реліквією цих розкопок вважали кістяк якоїсь знатної особи, оголошеної похованням князя Володимира.

Відбудовувалися давньоруські споруди і в інших містах України. Так, 1649 року чернігівський полковник Степан Подобайло відбудував старовинну Іллінську церкву. Здебільшого цим спорудам надано рис стилів ренесансу, а згодом — барокко, поширених на ті часи.

По закінченні визвольної війни, із воз'єднанням України з Росією українські міста інтенсивно забудовували, здійснювали реконструкцію та ремонт стародавніх споруд, в них поновлювалося релігійне життя. В Києві, у Софійському соборі, в соборах Печерського, Михайлівського та Видубицького монастирів, у Спаському соборі в Чернігові стародавні фрески й мозаїки шар за шаром вкривали тиньком та побілками.

У XVIII ст. до пам'яток мистецтва Стародавньої Русі особливого інтересу не було. На початку XVIII ст. під час земляних робіт біля Борисоглібського собору знайдено дві великі срібні статуї давньоруських язичеських богів. Це була унікальна знахідка, що тепер нам здається

просто фантастичною. Проте за наказом гетьмана Мазепи ці статуї потрощили й перелили на метал, з якого зробили царські врата Борисоглібського собору. Петро I двічі (в 1718 та 1720 роках) видавав накази, за якими всі старовинні «курйозні речі» повинні були ретельно оберігатися, особливо знайдені під час розкопок. Однак цікавих знахідок давньоруських мистецьких творів у XVIII ст. більше не виявили.

Старовинні руїни, що подекуди стояли на території давньоруських міст, розбиралися. Так, наприклад, у 1750 році військово командування зажадало знищити Золоті ворота у Києві, які ще й на ті часи продовжували виконувати певні функції у валах стародавньої фортеці. Над воротами ще зберігалися залишки стародавньої церкви з рештками фрескового розпису. Розбирання пам'ятки викликало протести людей, цікавих до старовини. І тоді «для сохранения вида древности» було наказано руїни засипати землею. Проте інженер-полковник Данило Дебоскет, який провадив фортифікаційні роботи, не дуже зважив на це і знищив верхні частини пам'ятки. Так ці руїни й пробули під землею аж до 1832 року.

У другій половині XVIII ст. інтерес до старовини, і в тому числі до мистецьких пам'яток Стародавньої Русі, підвищився. 1760 року М. В. Ломоносов видає «Краткий российский летописец», а 1766 року, через рік після смерті великого вченого, вийшла його «Древняя российская история». Було видано дослідження з історії В. М. Татищева, А. Л. Шлецера. У цих книжках ідеться про будівництво давньоруських міст та споруд — Десятинної церкви, Софійських соборів, про їхнє оздоблення.

На Україні про стародавні пам'ятки писали Іреней Фальковський, Самуїл Миславський. Хоча останні роботи й містили відомості про стародавні споруди та мистецькі твори, але авторів вони більше цікавили з релігійної точки зору.

Важливе значення для вивчення київської старовини мала діяльність учителя історії та географії Київського головного народного училища М. Ф. Берлінського. Він пристрасно збирав відомості про старовину, історичні документи, речі, що їх знаходили в землі. Головну увагу Берлінський приділяв історичній топографії Києва. 1820 року вийшло з друку «Краткое описание Киева», в якому читаємо про руїни стародавніх споруд, що їх ще бачив автор, про знахідки мистецьких пам'яток, про місця, що згадуються в літописах. Берлінський скопіював шойно від-

критий стародавній живопис, переписав написи на софійських мозаїках. Все це він робив сумлінно, проте науковий рівень його робіт, як і рівень праць інших дослідників тих часів, був ще невисокий, а трактування історичних фактів не виходило за межі прийнятих на ті часи концепцій.

Перша серйозна наукова спроба в дослідженні давньоруського мистецтва й архітектури належить історикам Бороздіну та Єрмолаєву, архітекторові Максютіну та художникові Іванову, які організували експедицію і протягом двох років подорожували по стародавніх містах Росії та України. Експедиція Бороздіна провела значну роботу. Вперше було обміряно багато архітектурних пам'яток Стародавньої Русі, скопійовано київські мозаїки тощо. Професійно виконані обміри та рисунки експедиції Бороздіна і в наші дні не втратили наукового значення.

На початку XIX ст. цікавість до пам'яток давнини, а надто київських, зростає. З ініціативи Євгена Болховітінова в 1820-х роках розпочалися розкопки Десятинної церкви. Проводити їх було доручено відставному чиновнику Кіндратові Лохвицькому. На дослідження він не шкодував ні часу, ні власних, досить обмежених, коштів. Проте на археології він зовсім не знався і не мав здібностей до наукової роботи. Розкопані споруди він обмивав «святою» водою, а залишки якоїсь деревини оголосив хрестом, що його, як твердить церковна легенда, поставив апостол Андрій на наддніпрянській кручі.

Лохвицький розкопав чимало старовинних споруд — Десятинну та Ірининську церкви, Золоті ворота. Часто він не знав, що розкопує, і назви пам'яткам давав, не вдаючися глибоко в топографічні дослідження. Особливо прикро, що найменше Лохвицький розумівся на обмірах споруд, тому всі його кресленники — дуже неграмотні й не дають навіть приблизного уявлення про плани давніх будівель.

Треба надати належне Лохвицькому: він не робив тасмниць із розкопок, не привласнював їх. Більше того, він організував музей при Київському університеті, якому передав найцінніші знахідки, ним розкопані.

У часи розкопок Лохвицького в місті з'явилася зловісна постать гвардійського відставного поручика Анненкова, якого за жорстоке поводження з кріпаками було вислано до Києва. Анненков купив величезну садибу поруч із руїнами Десятинної церкви і виявив бажання «відбудувати цей храм». І хоч проти такої затії виступив навіть митрополит Євген Болховітінов, проєкт нового храму був «высочайше» затверджений.

Так розпочалося будівництво нової церкви. При цьому було поруйновано залишки стародавньої споруди. Під час зведення церкви знаходили велику кількість срібних і золотих речей, частину яких привласнив Анненков. Біля церкви знайдено величезний скарб стародавніх коштовностей, які згодом той же таки Анненков перелив на метал, поробив з них дитячі забавки й собачі нашийники. Добре він поживився й під час розкопок стародавнього Київського дитинця.

Поступово до вивчення стародавніх пам'яток залучається наукова громадськість. 1835 року було створено Тимчасовий комітет для розшуків стародавностей у Києві, а з 1843 року цією справою займається Археографічна комісія. Багато працює над дослідженням старовини в цей період Михайло Олександрович Максимович (1804—1873), перший ректор Київського університету, відомий історик. Максимович запросив на роботу до Археографічної комісії свого друга Т. Г. Шевченка, доручивши йому обстеження та зарисовки пам'яток старовини. Т. Г. Шевченко пристрасно взявся за роботу. Він подорожував по Україні, разом з художником М. М. Сажиним вивчав та замальовував пам'ятки Стародавньої Русі. До роботи в комісії Максимович залучив ряд професорів Київського університету, в тому числі А. І. Ставровського та Н. Д. Іванишева.

У 1840—1860-х роках розгорнулася діяльність дослідників Стародавньої Русі: С. П. Крижановського, Л. Похилевича, М. М. Сементовського, І. І. Срезневського, дослідника Києва М. М. Закревського, дослідника Чернігова М. Є. Маркова. Їхні роботи носять в основному описовий характер і мають інтерес головним чином як більш-менш докладні зведення про історичну долю архітектурних пам'яток.

Нова сторінка у вивченні давньоруського мистецтва починається відтоді, як було відкрито ансамбль фрескових розписів у київському Софійському соборі.

Одного літнього дня 1843 року в боковому Антонієво-Феодосіївському вівтарі собору обшпався шматок тиньку. Під ним знайшли стародавнє малярство. Зображення було написано фресковою технікою і вражало майстерністю виконання. Далі виявилось, що фресковий розпис зберігся під штукатуркою майже на всіх внутрішніх поверхнях собору. Відкриття стало сенсаційним. У собор викликали професора Петербурзької Академії мистецтв Ф. Г. Солнцева, який перебував на той час у Києві. Він оглянув собор, спробував у кількох місцях звільнити фрески від тиньку та забілки

й переконався, що відкрито унікальний ансамбль фрескового розпису XI ст., якому немає рівного в Європі. Виявилось, що й софійські мозаїки замальовано олійними фарбами, а подекуди закладено пофарбованими дерев'яними дошками. Невдовзі під керівництвом Солнцева створили комітет по виявленню й відновленню фресок. Роботи тривали три роки. Про те, як відкривали дорогоцінний розпис, писав сучасник: «...багато і дуже багато зроблено упущень, можемо сказати навіть, що стародавній стінопис Києво-Софійського собору двічі постраждав: спершу, коли його було забілено тиньком, а вдруге — при зіскоблюванні шарів тиньку простими людьми, які займалися просто поденною роботою, не маючи жодного уявлення про будь-який живопис, а не тільки про фрески, людьми, яких наймав підрядник-маляр Фохт для зчищення стін від побілу. Ми особисто бачили, як під залізними скрібками цих базарних художників зникли дорогоцінні зображення, що пережили багато століть і чудово збереглися з усіма рисами і яскравими кольорами барв»⁶.

Після розчищення постало питання, що робити з розписами, оскільки церковне керівництво нізачо не погоджувалося залишати їх у такому вигляді. Справа в тому, що де-не-де в розписах бракувало окремих частин, і це, на думку консисторії, порушувало «благолепие». Солцев вже давно виїхав до Петербурга і в Києві бував лише наїздами, а всю справу відновлення фресок було передоручено петербурзькому іконописцеві Пошехонову. Той почав «відновлювати» фрески темперною технікою як найближчою до оригіналу. Однак темпера погано витримувала вологе повітря собору, фарби линяли. До того ж Пошехонов був старовірцем, а це викликало незадоволення софійського начальства. Пошехонова усунули від роботи. Тоді іконописці Лаврської школи під керівництвом монаха Іринарха взялися поновлювати розпис олійними фарбами, домажуючи все, що їм хотілося. Так було більше ніж на сто років приховано від очей людських один з найкращих ансамблів світового мистецтва.

Солцев видає альбом з копіями мозаїк Софійського собору і вперше робить спробу реконструкції первісного вигляду пам'ятки. У наукових часописах з'являється чимало статей про фрески та мозаїки Софії, саркофаг Ярослава Мудрого тощо.

Усе це відбувалося в ті часи, коли розпочався бурхливий розвиток російської буржуазної історичної науки, точилися дебати поміж «слов'янофілами» та «західниками», виходили твори М. О. Полевого, М. П. По-



година, К. Д. Кавеліна, С. М. Соловйова. В галузі мистецтвознавства та історії архітектури важливе значення мали роботи І. Забеліна, В. П. Стасова, М. В. Султанова, О. М. Павлинова. В ці часи з'явилися альбоми з публікаціями творів давньоруського мистецтва в серіях випусків А. Мартинова, І. М. Снегирьова, Ф. Ріхтера, а згодом В. Прохорова. Із заснуванням Археологічного товариства на всіх його з'їздах, що здебільшого відбувалися в стародавніх містах, обговорювалися дослідження руського мистецтва та архітектури. В Києві на ці часи плідно працювали П. О. Лашкар'єв, П. Г. Лебединцев та інші. Проте їхні дослідження, як правило, натрапляли на протидію царських властей, церковної верхівки або приватних власників. Церкви й монастирі залишалися недоступними для дослідників, і відкриття здебільшого були випадковими, як це сталося з фресками Софійського собору.

Коли 1860 року робили ремонт Кирилівської церкви, з-під тиньку проступили давні розписи. З наказу архітектора А. В. Беретті, що наглядав за роботами, їх заходилися збивати. На щастя, це вдалося припинити. Проте розкривати фрески почали лише 1881 року. Для виконання цих робіт Археологічне товариство відрядило А. В. Прахова, першого професора історії мистецтв. Прахов переїжджає до Києва. Тут він читає лекції з історії мистецтв в університеті (з 1887 по 1897 рік), керує роботами в Кирилівській церкві, гуртує навколо себе талановитих художників, стає натхненником мистецького життя Києва. Згодом Прахов очолює роботи по розпису Володимирського собору в Києві.

Фрески Кирилівської церкви розкрили художній світ XII ст. Проте і цей мистецький ансамбль не вдалося зберегти в первісному вигляді. Під тиском церковної адміністрації Прахов був змушений замальовувати його олійними фарбами. Щоправда, це було зроблено по давніх контурах і значно краще, ніж у Софії. Роботою керував спочатку художник М. Глоба, а далі — М. О. Врубель. Врубель на вільних від давніх фресок місцях створює кілька власних монументальних композицій, серед яких — славновісне «Зішестя святого духа».

Поряд із роботами в Кирилівській церкві Прахов працює над дослідженням стародавніх розписів у інших давньоруських спорудах Києва. В Софійському соборі йому дається відкрити нікому ще не відомі мозаїки в центральній частині собору. З хвилюванням розповідає він, як з-під кіптяви глянули на нього очі Пантократора — величезне зображення

в головній бані. Нижче Пантократора Прахов відкрив постать архангела з лабаром (давньоримським знаменом). Три інші подібні постаті не збереглися, і їх дописали олійними фарбами під керівництвом М. О. Врубеля. Згодом А. В. Прахов працював над дослідженням стародавніх пам'яток Володимира-Волинського і разом з архітектором Г. І. Котовим звів із руїн у первісних формах Мстиславів собор XII ст. Після незграбних та безпорадних спроб «реставрацій» «спархіальних» (церковних) архітекторів XIX ст. це була перша наукова реставрація давньоруської споруди, хоча й не вільна від ряду помилок, упушень, як показав час.

Після Першого археологічного з'їзду (1869 р.) значно посилювся інтерес наукової громадськості до пам'яток Володимиро-Суздальського зодчества. Повієчені «реставраторами», що перебудували у Володимирі на початку XIX ст. Золоті ворота та розібрали у 1837—1839 рр. стародавні добудови Дмитрівського собору, ці пам'ятки, проте, порівняно добре зберегли свої первісні форми.

Крім архітектури та монументального мистецтва, увагу дослідників XIX ст. привертало декоративно-ужиткове мистецтво. Величезна кількість випадково знайдених або виявлених унаслідок археологічних досліджень скарбів потрапляли в приватні збірки, і лише частина чудових мистецьких витворів стародавніх майстрів діставалася вченим. Виняткової цінності скарб золотих речей знайшов у 1822 році селянин на городищі Старої Рязані. З цього скарбу увійшли в історію мистецтва так звані «рязанські барми». 1844 року під час розкопок городища в місті Вщиж на Десні серед багатьох цікавих предметів було знайдено бронзові арки XII ст. роботи майстра Костянтина. Вщижські арки — також видатні пам'ятки давньоруського мистецтва. Але чи не найцінніший витвір ужиткового мистецтва Стародавньої Русі знайшов професор Д. Я. Самохвалов 1874 року при розкопках Чорної могили — величезного кургану середини X ст., що й досі стоїть у Чернігові неподалік від Єлецького монастиря. В цьому кургані, над похованням князя, серед інших предметів було виявлено два турових роги, окованих сріблом із винятково цікавими орнаментами та зображеннями.

Наприкінці XIX ст. дослідження давньоруського мистецтва стають ще успішнішими. Особливе значення на той час мали роботи Н. П. Кондакова, вченого з широкою ерудицією, видатного візантолога. Кондаков досліджує і атрибутує сюжети розписів давньоруських споруд, вивчає

питання про зв'язки мистецтва Київської Русі з Візантією. Проте як представник буржуазної науки Кондаков не спромігся правильно зрозуміти особливості мистецтва Київської Русі: воно для нього залишалося лише провінційною візантійською школою. Формально-порівняльний метод дослідження не міг висвітлити рушійні сили, що породили давньоруське мистецтво. До того ж ще мало було на той час повернуто з небуття творів давньоруських майстрів. Учні Кондакова — М. А. Окунов, Е. К. Редін та Д. В. Айналів — продовжили його роботу. Айналів пізніше ввійде в історію як видатний радянський дослідник давньоруського мистецтва.

Наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. багато цікавих досліджень зробили київські археологи. Жив на той час у Києві невтомний дослідник старовини В. В. Хвойка, чех за походженням. У Росію він приїхав ще юнаком 1876 року, оселився в Києві, вчителював, вивчав археологію. В 1890-х роках Хвойці пощастило зробити два відкриття величезної наукової ваги: він розкопав Кирилівську палеолітичну стоянку в Києві і виявив славнозвісну Трипільську культуру.

Не менше пощастило Хвойці і в дослідженнях Стародавньої Русі. В Білгороді під Києвом він розкопав стародавнє місто, кам'яні й дерев'яні споруди і знайшов безліч творів ужиткового мистецтва, а в Києві відкрив кілька палацових споруд Х—ХІ ст. в стародавньому дитинці — майстерні ремісників, дерев'яні житла. Досі відомо було лише про церковні давньоруські споруди, тому-то відкриття Хвойкою палаців часів Володимира викликало величезну сенсацію. Поряд із Десятинною церквою Хвойка розкопав старовинне язичеське капище, що на той час здавалося фантастичним, бо про культові споруди язичеської Русі ніхто нічого не знав. Під час розкопок Хвойка знайшов безліч предметів ужиткового мистецтва та ювелірних виробів Київської Русі, якими збагатилися київські музеї та збірки.

Але з сучасного наукового погляду Хвойка допускав ряд недоліків і найголовніше те, що свої розкопки він фіксував украй незадовільно. Через відсутність достатньої кількості креслеників та фотографій сучасним дослідникам важко перевірити ті чи інші його висновки.

Справжню наукову методику розкопок архітектурних споруд розробили архітектори П. П. Покришкін та Д. В. Мілєєв, які власне продовжили дослідження Хвойки в Київському дитинці. Мілєєв розкопав рештки

Десятинної церкви, відкрив нові палацові споруди, дослідив фундаменти церков поблизу Софійського собору. Покришкін працював над дослідженням та реставрацією Спаса на Берестові в Києві, Спаса на Нередиці в Новгороді та багатьох інших давньоруських споруд. Усі роботи, що їх провадили Покришкін та Мілєєв,— бездоганні з точки зору наукової методології й були на той час останнім словом науки.

Разом із О. В. Щусєвим Покришкін досліджує церкву Василя в Овручі, у 1907—1910 роках реставровану за проектом Щусєва. За цю роботу, як найкращу на ті часи наукову реставрацію, Щусєву було присуджено звання академіка архітектури.

Однак усі пошуки та дослідження, здійснені до Великої Жовтневої соціалістичної революції, не спроможні були розкрити світові справжні цінностей давньоруського мистецтва: архітектурні пам'ятки залишалися спотвореними пізнішими перебудовами, твори станкового мистецтва, замальовані й окуті шатами, упродовж століть знаходилися в церквах і монастирях, багато давньоруських скарбів перебувало в приватних збірках та колекціях.

Велика Жовтнева соціалістична революція передала народові величезні художні цінності. В одній з перших відозв Радянської влади, виданій ще в листопаді 1917 року, писалося: «Мистецтво — це те прекрасне, що талановиті люди зуміли створити навіть під гнітом деспотизму і що свідчить про красу, про силу людської душі. Громадяни, не торкайте жодного каменя, оберігайте пам'ятники, будівлі, старі речі, документи — все це ваша історія, ваша гордість. Пам'ятайте, що все це ґрунт, на якому зростає ваше народне нове мистецтво»⁷. В прийнятій на VIII з'їзді РКП(б) програмі Комуністичної партії було записано: «...Треба відкрити і зробити доступними для трудящих усі скарби мистецтва, що створені на основі експлуатації їх праці і що перебували досі у виключному розпорядженні експлуататорів»⁸. 1918 року декретом Раднаркому було проведено реставрацію, взяття на облік і охорону пам'яток мистецтва й старовини, що перебували в руках приватних осіб, товариств і установ, «з метою охорони, вивчення і якомога повного ознайомлення широких мас населення з скарбами мистецтва...»⁹. Заборонялося вивозити за кордон.

Найцінніші твори стародавнього мистецтва з буржуазних збірок, із церковних тайників та монастирських ризниць було передано державним музеям. Створюються наукові реставраційні майстерні, де спеціалісти-

реставратори сантиметр за сантиметром починають розкривати від пізніших нашарувань шедеври давньоруського іконопису.

В нових умовах розпочалися дослідження давньоруської архітектури, монументального живопису та вжиткового мистецтва, до яких були залучені державні наукові установи. Перед ученими зникли непереможні перешкоди приватної власності на землю, на споруди та мастності. Щорічно з численних експедицій, які досліджували старовинні міста й поселення, в музеї надходило безліч творів ужитково-декоративного мистецтва — ювелірні вироби, орнаментований посуд та речі хатнього вжитку, зброя, емалі. Всі ці високохудожні твори збагатили уявлення науковців про мистецтво Київської Русі. Дослідники архітектури нарешті дістали можливість проводити наукові пошуки в стародавніх церквах та соборах.

Уже в перші роки Радянської влади було створено комісію по вивченню Софійського собору в Києві. Роботою комісії, яка розпочала діяльність 1921 року, керували академіки О. І. Новицький та Ф. І. Шміт. Досліджувати архітектуру собору взяв на себе професор І. В. Моргілевський. Уперше провадилися ретельні виміри пам'ятки та численні зондування кладки стін, склепінь, прибудов. Первісну архітектуру собору зі всіх боків заховували нашарування пізніших епох. Яким був собор на початку? Моргілевський звернув увагу на альбом зарисовок голландського художника Абрагама ван Вестерфельда, який 1651 року побував у Києві. Вестерфельд замалював Київ тих часів, його стародавні споруди і в тому числі напівзруйнований Софійський собор. Порівнюючи рисунки Вестерфельда з даними досліджень, Моргілевський поступово розкриває первісний вигляд найвидатнішої пам'ятки Стародавньої Русі. Згодом під керівництвом Моргілевського проводяться дослідження інших давньоруських споруд Києва, Чернігова та Канева.

У 1920—1930-х роках плідно працюють знавці давньоруської архітектури О. І. Некрасов та М. І. Брунов. Багато нового дали дослідження М. І. Брунова, І. І. Хозрова, П. Д. Барановського в Полоцьку та Смоленську. В. А. Богусевич, А. В. Строков та інші вивчали архітектуру Великого Новгорода.

Під час тимчасової окупації німецько-фашистськими загарбниками стародавніх наших міст чимало архітектурних пам'яток Київської Русі дуже постраждало. 3 жовтня 1941 року фашисти висадили в повітря

Успенський собор Києво-Печерської лаври. В Чернігові були зруйновані Борисоглібський і Слезький собори, дощенту розтрощено П'ятиницьку церкву. Окупанти пограбували музейні коштовності, викрали матеріали наукових досліджень. В полум'ї згоріла разом з іншими експонатами чернігівського музею відома чернігівська капітель — видатна пам'ятка скульптури XII ст. Загинула також фреска «Текля» XI ст. зі Спаського собору. Фашисти понівечили давньоруські споруди Смоленська, обернули в завалища численні пам'ятки Новгорода, серед них і церкву Спаса на Нередиці із всесвітньовідомим ансамблем фрескового живопису XII ст. Дуже пошкодили фашисти й Новгородську Софію — одну з славетних пам'яток давньоруської архітектури. Вони понівечили давньоруські споруди в Каневі, Володимирі-Волинському, Полоцьку, Вітебську.

Після переможного закінчення Великої Вітчизняної війни дослідження давньоруської архітектури було розпочато в значно ширшому обсязі. Ретельно вивчається архітектура Софійського собору в Києві під час реставраційних робіт 1949—1954 років. Дослідження у Кирилівській церкві, Києво-Печерському заповіднику, Видубицькому монастирі, у ряді інших місць стародавнього Києва та його околиць дали можливість по-новому висвітлити архітектуру найбільшого міста Стародавньої Русі. Особливо треба відмітити багаторічну роботу професора М. К. Каргера, розпочату ще в довоєнні роки і успішно продовжену в 40—50-х роках у Києві, Галичі, Переяславі.

До останніх десятиліть про архітектуру Переяслава було відомо лише з літописних джерел та по залишках маленької каплички XII ст. Починаючи з 1950-х років археологічні експедиції відкрили там вісім мурованих споруд, у тому числі й рештки великого Михайлівського собору, кам'яних воріт із баштою, мурованих стін. Переяславські археологічні експедиції дали виключно багато нових мистецьких пам'яток — рештки фрескових зображень, твори декоративно-вжиткового мистецтва тощо.

Тасмичним для науки було давньоруське місто Тьмутаракань, що стояло на Керченській протоці, на самому півдні Стародавньої Русі. Залишки цього міста із церквою XI ст. були виявлені Тьмутараканською експедицією АН СРСР під керівництвом академіка Б. О. Рибакіна в станції Таманській Краснодарського краю. Тут доречно особливо наголосити на діяльності видатного радянського вченого, невтомного дослідника

давньоруської історії, культури, літератури, мистецтва й архітектури Бориса Олександровича Рибаківа, що зробив неocenний внесок в радянську науку про Стародавню Русь.

Важливі відкриття в галузі архітектури Стародавньої Русі зроблено в Чернігові. Під час реставрації давньоруських споруд розкрилися їхні первісні форми з численними капітелями та кам'яними блоками, оздобленими винятково цікавим різьбленням (дослідження М. В. Холостенка).

Археологічні розкопки виявили нові пам'ятки давньоруської архітектури і серед них — рештки мурованих князівських палаців. Відомий радянський вчений П. Д. Барановський дослідив і реставрував П'ятницьку церкву в Чернігові, унікальну пам'ятку періоду створення «Слова о полку Ігоревім». Пізніше пам'ятки цих часів і цього ж стилю було виявлено в Новгороді-Сверському, Путивлі, Білгороді (нині Білогородка під Києвом), Трубчевську, а також у Смоленську, Новгороді, Пскові та інших давньоруських містах.

Дуже важливі наслідки дали комплексні дослідження городищ ряду стародавніх міст — Старої Рязані, Вщижа, Білгорода, Любеча, Воїня, Ветичева тощо, що проводилися протягом багатьох років Б. О. Рибаківим, В. Й. Довженком, П. О. Раппопортом, О. Л. Монгайтом та ін. Поряд із дослідженням архітектури споруд вивчалася все місто з його забудовою, плануванням.

Нові сторінки в історію давньоруської архітектури вписали дослідники Новгорода, зокрема А. В. Арциховський, який відкрив цілі квартали стародавнього міста. Велику роботу провадили реставратори, які працювали над відбудовою новгородських пам'яток (Л. М. Шуляк, Г. М. Штендер та ін.). Ю. П. Спегальський та інші старанно вивчають архітектуру стародавнього Пскова. Слід також згадати і дослідників М. М. Вороніна та Г. К. Вагнера, які збагатили науку видатними працями. Капітальна монографія М. М. Вороніна «Зодчество северо-восточной Руси» була відзначена Ленінською премією.

Коли заходить мова про архітектуру давньоруських міст, то більше наголошується на мурованих спорудах, здебільшого церквах, і дуже мало йдеться про цивільну архітектуру, про вулиці й площі стародавніх міст із тисячами дерев'яних споруд, які, зрештою, були основними в забудові міста.

Важливе значення для дослідження мистецтва Стародавньої Русі

мають у різні часи розкопані археологами майстерні давньоруських митців. Так, у Києві виявлено майстерні художника, ювеліра, різьбяря по кості, склодува, майстерні, де вироблялися смальта та мозаїка. Ці розкопки відкрили багато таємниць творчості стародавніх майстрів, процесу їхньої роботи. Вияснилося також, що багато речей, які вважалися досі привезеними з інших країн, виготовлені на Русі. Інших будівель, крім напівземлянок, знайдено не було.

Проте чи ж справді давньоруські міста були містами «землянок і палаців»? І літописні відомості, і фольклорні перекази розповідають, що в давньоруських містах існували численні рублені з дерева будинки з теремами, сіньми, ганками різної форми, висоти та композиції, комплекси хоромів, князівських і боярських дворів та багато інших споруд для утримування коней, худоби тощо. Розкопки радянських археологів у Старій Ладозі, Новгороді й деяких інших містах Росії та Білорусії відкрили залишки саме такої міської забудови. Чи зрубні споруди були характерні лише для Північної Русі? Така думка досить довго побутувала в історичній літературі. Нарешті в Києві, спочатку на Подолі, а згодом у Верхньому місті, було досліджено ряд зрубних будівель. Проте це були поодинокі споруди, й про характер забудови стародавнього Києва в цілому ще важко було щось певно говорити. І ось 1972 року під час великих археологічних досліджень, що їх проводила київська експедиція АН УРСР під керівництвом П. П. Толочка у зв'язку з прокладкою траси другої черги київського метрополітену, в центрі стародавнього Подолу, на глибині шести й більше метрів були виявлені нижні підвалини численних зрубних будинків, добре збережених до наших днів. Розкопано цілі частини вулиць з житловими та господарськими спорудами, елементами міського благоустрою тощо. Ці споруди з ганками й мальовничими дахами «посліжною» конструкції мали нижній (підкліть) і верхній (житло) поверхи. 1973 року розкопали цілий квартал в іншому місці Подолу. Причому рештки цієї забудови датуються X і навіть IX ст. Дослідження на Подолі тривають. Згадані розкопки не тільки внесли істотні доповнення в науку, але й наблизили нас упритул до тієї цікавої доби, про мистецтво якої і йдеться в цій книжці.

Не менше художніх скарбів відкрили радянські дослідники-реставратори на стінах давньоруських споруд, обережно знімаючи шари тиньку, олійні фарби, кіптяву. Ще в двадцять роки внаслідок планомірних дослі-

джень були виявлені й реставровані фрески XII ст. в Єлецькому соборі у Чернігові. Знову з-під записів олійними фарбами було відкрито чудовий ансамбль фрескового живопису XII ст. в Кирилівській церкві у Києві. Розпочаті ще в довоєнні роки роботи по розкриттю цього ансамблю щойно закінчилися. Увагу дослідників найбільше привертала стіни Софійського собору в Києві, де, як показали попередні підрахунки, під нашаруваннями пізніших часів знаходилося понад дві тисячі квадратних метрів стародавнього фрескового живопису.

Що ховалося під низькопробним олійним розписом XIX ст., що вкривав стіни, стовпи та склепіння Київської Софії? Це питання давно цікавило дослідників давньоруського мистецтва, але роботи по розчищенню вдалося розпочати лише після утворення 1935 року при Київській Софії Державного історико-архітектурного заповідника.

Розчищення фресок розпочав московський реставратор П. І. Юкін. Технологія розчищення стародавнього живопису на той час була ще не до кінця розроблена, що далося взнаки згодом, коли деякі фрески Софійського собору та Кирилівської церкви, розчищені П. І. Юкіним, багато втратили в забарвленні. Давно вже привертало увагу дослідників зображення чотирьох святих — Віри, Надії, Любові та Софії на правому боці головного нефа собору. Вважали, що там були портрети дочок Ярослава Мудрого. Цю фреску як частину великої композиції, що зображувала Ярослава Мудрого з родиною, зарисував 1651 року Абрагам ван Вестерфельд. Після розчищення з-під олійних записів XIX ст. було розкрито портрети родини Ярослава. Їх атрибуція викликала жваву дискусію серед науковців.

Розкопками в центральній частині собору вдалося встановити, що небережена західна стіна первісно знаходилася ближче до центру й саме на ній було зображено головну частину композиції. На лівій стіні з-під постатей бородатих святих спочатку розчистили три постаті молодих пророків, намальованих десь у XVII ст., а в нижньому кутку — дві постаті хлопчиків, певно, молодших княжичів з родини Ярослава Мудрого. Так було відкрито й реставровано видатні твори портретного живопису XI ст.

У передвоєнні роки було розчищено ще кілька композицій, проте основну роботу по оновленню всього фрескового живопису Софійського собору провадила в 1950—1960-х роках спеціальна науково-реставраційна

майстерня, в складі якої працювали відомі вчені-реставратори Л. П. Калениченко, Е. С. Мамолат, О. Ф. Плющ. Реставратори послуговувалися в праці останніми досягненнями науки. Вони відкрили понад дві тисячі квадратних метрів фрескового живопису. Ще раніше були закінчені роботи по реставрації мозаїк. Так постав у первозданній красі один з найвидатніших у світі мистецький ансамбль.

В останні роки реставратори під керівництвом І. П. Дорофієнка розчищили ансамбль розписів Кирилівської церкви у Києві.

Справжню сенсацію викликали відкриття фрескового живопису в церкві Спаса на Берестові в Києві. Його помітили під розписами XVII ст., теж, до речі, дуже цікавими й цінними. Для того, щоб виявити стародавні фрески, реставраторам довелося зняти й перенести на інше місце розписи XVII ст. Під ними раптом постала цікава композиція «Чудесний лов риби». Цей розпис часів Володимира Мономаха (1113—1125 рр.) цікавий ще й тим, що досі нам були мало відомі особливості давньоруського монументального живопису цього періоду в Києві. Фрагмент фрескових розписів було вивчено під час досліджень давньоруських пам'яток у Чернігові, Овручі, Білгороді. Дослідники вивчали також цікавий фресковий розпис кінця XI ст., що зберігся на стінах церкви замку Володимира Мономаха в Острі.

Цікаві фрескові композиції XI—XII ст. відкрито в ряді споруд Новгороду в Софійському соборі, в соборах Антонієвського та Юр'євого монастирів. Розчищали та вивчали фрагменти давньоруського живопису в Софійському соборі в Полоцьку, в Успенському соборі у Володимирі, а також у Пскові, Старій Ладозі та інших давньоруських містах. Цілу художню школу виявив М. М. Воронін при дослідженнях фрескового живопису пам'яток Смоленська. У 1920—1930-х роках плідно працювали в цій галузі Д. В. Айналов, О. І. Некрасов, М. П. Сичов, Ф. І. Шміт, М. В. Алпатов.

З повоспних досліджень у першу чергу треба назвати роботи видатного радянського вченого В. М. Лазарева, а також книжки й публікації Г. К. Вагнера, Ю. М. Дмитрієва, М. К. Каргера, Г. Н. Логвина, Е. С. Мамолата, Л. С. Міляєвої та інших.

При пошуках мистецьких скарбів не можна обминути винятково кропіткої й самовідданої праці реставраторів станкового живопису. Ще 1918 року було організовано Комісію по розкриттю пам'яток давньо-

руського живопису при Всеросійській реставраційній комісії. До роботи в ній залучили кращих реставраторів тих часів — Г. О. Чирикова, Е. І. Брягіна та інших. Першою з-поміж творів станкового живопису було розкрито й реставровано уславлену «Володимирську богоматір».

У 1919 році в Спасо-Преображенському монастирі в Ярославлі, там, де, до речі, колись було знайдено «Слово о полку Ігоревім», виявлено один з найкращих художніх творів Київської Русі — ікону «Богоматір Велика Панагія». 1920 року реставровано «Устюзьке благовіщення», а згодом — такі всесвітньовідомі шедеври, як «Ангел — золоте волосся», «Дмитрій Солунський», «Успіння богородиці» тощо.

Згодом було організовано Центральну державну художньо-реставраційну майстерню загальносоюзного значення. Тут, між іншим, реставратор В. О. Клунков розкрив найдавнішу, що добре збереглася до наших днів, давньоруську ікону середини XI ст. — «Апостоли Петро й Павло». Там же відреставровано «Печерську (Свенську) богоматір» та багато інших видатних творів давньоруського станкового живопису, що стали гордістю наших живописних колекцій.

З часом знахідок давньоруських ікон стає все менше. На сьогодні творів XI—XIII ст. відомо понад тридцять. Про них написано ряд ґрунтовних досліджень. Серед найцікавіших — роботи В. М. Лазарева, М. В. Алпатова, О. М. Свірина, О. І. Анисимова, М. В. Перцева, Ю. А. Олсуф'єва, Ю. М. Дмитрієва та інших.

Чи будуть ще коли знайдені станкові твори домонгольського періоду? Можливо, наполеглива праця багатьох дослідників увінчається успіхом: пошуки тривають.

Ще менше нам відомо пам'яток давньоруської літератури. Маємо лише кілька рукописних книжок, оздоблених мініатюрами, що відносяться до XI—XIII ст. Майже всі вони науково обґрунтовані в літературі (праці М. І. Артамонова, А. О. Арциховського, Я. П. Запаса, О. І. Подобедової, О. М. Свірина, Г. Н. Логвина та інших).

Якщо твори станкового та мініатюрного живопису майже всі знайдені, то пошуки скарбів давньоруського декоративно-вжиткового мистецтва практично необмежені. Кожен рік археологи поповнюють музейні колекції сотнями цікавих експонатів. Чимало коштовних оздоб знаходять робітники, будівельники, співробітники житлово-експлуатаційних контор під час земляних розкопок і передають їх працівникам музеїв. •

Про декоративно-вжиткове мистецтво Стародавньої Русі також існує досить велика наукова література. І в першу чергу слід назвати численні праці Б. О. Рибаківа, Г. К. Вагнера, С. А. Гуцина, Г. Ф. Корзухіної, Б. О. Колчина. Художні скарби Стародавньої Русі з кожним роком усе більше розкривають нам свої таємниці, красномовно розповідаючи про майстерність давньоруських талановитих митців, які в умовах важкого соціального поневолення і в скутому церковними догмами й канонами колі одноманітних сюжетів спромоглися досягнути справжніх вершин художньої майстерності.



*Давньо-
слов'янська
мистецька
спадщина*

Високий злет художньої культури за часів Київської Русі був зумовлений глибокими соціально-економічними процесами, що на той час відбувалися на землях східних слов'ян,— відокремлення ремесла від сільського господарства, виникнення і забудова міст як центрів ремісничого виробництва й торгівлі, розвиток феодальних відносин.

Проте чи змогли б досягти такого розвитку на Русі різні мистецтва, якби не було для цього життєдайного ґрунту, якби не було у давньоруського народу художніх традицій, вироблених з діда-прадіда навиків до художньої творчості?

Буржуазна наука на це відповідала так: русичів «просвітила» християнська церква, візантійські майстри принесли на Русь своє вміння, й відтоді почалося мистецтво Київської Русі. Проте факти вже давно почали спростовувати цю теорію. В перших мурованих монументальних спорудах дослідники відмічали риси, притаманні лише давньоруській архітектурі, яка, розвиваючись у річищі загальносвітового архітектурного процесу, як і архітектура інших народів Заходу й Сходу тих часів, мала свої специфічні особливості, зумовлені місцевими традиціями та соціально-економічним розвитком. І хоч останні, власне, були рушійними в розвитку архітектури й мистецтва, роль традицій була неабияка, бо без попереднього ґрунту цей розвиток був би утруднений. Отже, давньослов'янська мистецька спадщина відіграла значну роль у формуванні рис мистецтва Київської Русі, допомагаючи залучити до мистецького процесу широкі верстви населення.

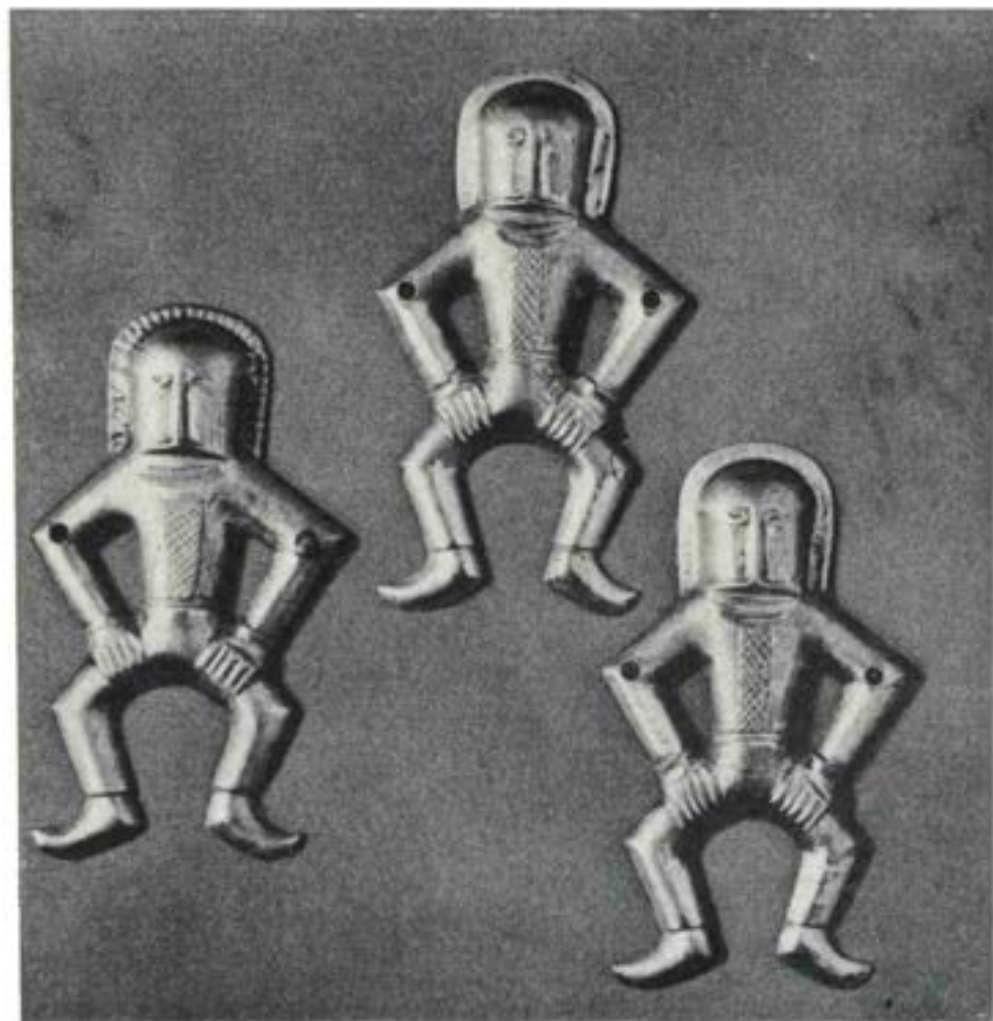
Мистецтво східних слов'ян I тисячоліття нашої ери, тобто часів, коли відбувався перехід від первісно-общинного ладу до феодалізму, як і взагалі мистецтво багатьох європейських народів за раннього середньовіччя, уявляється нам чимось дуже далеким. Про нього мовчать літописці, жодна споруда тих часів не дійшла до наших днів. Але його пам'ятки — здобутки кропітких археологічних досліджень — приводять до важливого висновку: в стародавніх слов'ян, як і в інших народів тих часів, мистецтво було важливою потребою побуту, що виявлялося в орнаментах посуду, одягу, зброї і навіть знарядь праці. Мистецтво відіграло важливу роль в ідеології східних слов'ян, бо майже всі мистецькі твори — від орнаменту на сорочці до зображення язичеського бога — мали певний зміст у системі язичеських вірувань, що склалися, з одного боку, як на-

слідок практичного досвіду життя, а з другого,— як фетишизація природних явищ, яких люди не могли пояснити. Орнаменти, візерунки та всілякі зображення мали конкретне призначення — оберігати людину від різних лих, допомагати їй у житті і в праці. Улюблений слов'янами орнамент — розетка — символізував сонце, хвиляста лінія — воду, в зображеннях фантастичних тварин та істот втілювалися язичеські вірування, жінка з руками-гілками знаменувала велику богиню землі.

Архітектуру стародавніх слов'ян ми можемо собі лише уявляти. Традиції дерев'яного будівництва сформувалися ще за багато століть до Київської Русі. І на той час, як у Києві з'явилися перші муровані споруди, давньоруські міста являли собою розвинені архітектурні організми, а русичі були досвідченими будівничими. Це дуже важливо для розуміння співвідношення між розвитком дерев'яної та мурованої давньоруської архітектури і певних особливостей останньої, що розвивалася в оточенні дерев'яної міської забудови. На жаль, письмові відомості про дерев'яну архітектуру східних слов'ян дуже мізерні, хоча лінгвістичний аналіз доводить, що давньоруські терміни дерев'яного будівництва з'явилися ще на зорі формування слов'янських мов. Для реконструкції художнього обличчя ранньослов'янських будівель багато даних дає археологія. Відповідь на питання, якими були споруди стародавніх східних слов'ян, дають останні дослідження в давньоруських містах, зокрема, в Києві, на Подолі, де будівлі, що їх можна віднести до IX ст., відзначаються високою технікою зрубних конструкцій і свідчать про давні будівельні традиції. Ми можемо говорити, що давньослов'янські споруди мали розвинену композицію, ганки оздоблювалися різьбленими деталями.

Орнаментовані речі хатнього вжитку східних слов'ян дійшли до нас у великій кількості. Особливо це стосується кераміки — улюбленого матеріалу вжиткового декоративного мистецтва русичів. Посуд оздоблювався найрізноманітнішими орнаментами у техніці гравіювання, карбування, штампування, рельєфу. Іноді такі орнаменти були надзвичайно ускладнені. Наприклад, глиняний глек Ромашківського могильника на Київщині, виготовлений у XI ст. Він рясно оздоблений штампованими орнаментами та рельєфними лініями. В системі орнаментів академік Б. О. Рибakov вбачає своєрідний слов'янський календар, де символічно зображений річний цикл хліборобської праці й означені свята.

Відомі також численні окраси давньослов'янського вбрання. Роз-



кішними й своєрідними за формами були бронзові застібки — фібули, різноманітні пряжки, бляшки-нашивки та інші оздобы. Особливо цікаві численні окраси з відомого Мартинівського скарбу на Київщині, що його дослідники відносять також до VI ст. Серед речей скарбу — срібні бляшки у вигляді коней чи якихось фантастичних тварин, які, взявшись у боки, виконують ритуальний танок.

Отже, в дерев'яному будівництві та декоративно-житковому мистецтві у стародавніх русичів були давні традиції й розвинені художні уявлення та смаки, що, звичайно, позначилося на розвитку мистецтва Київської Русі. Чи були в стародавніх слов'ян традиції образотворчого мистецтва? На це питання відповісти не так просто. Образотворчі мотиви широко застосовувалися в декоративно-житковому мистецтві, як, наприклад, зображення коня у тих же мартинівських бляшках або на уламку керамічного посуду з Черепина. Характер життєвого устрою патріархально-родового ладу дає можливість вбачати розвиток образотворчого мистецтва головним чином в язичеському культі. З письмових джерел відомо, що у слов'ян були язичеські святилища й храми, які оздоблювали різьбленням, скульптурою та живописом. Про язичеський живопис жодних даних немає. Більше



відомостей маємо про язичеську скульптуру, і до наших днів дійшло кілька таких пам'яток.

Про скульптуру язичеських богів пишуть літописи. Так, наприклад, під 980 роком «Повість временних літ» розповідає, що Володимир Святославич «постави кумири на холму вне двора теремного: Перуна деревяна, а голову его сребрену, а оус злат, и Хорса, Дажьбога, и Стрибога, и Смарьгсла, и Мокошь...»¹⁰. Під 988 роком новгородський літопис розповідає: «И приде епископ Іоакім, и требища разори и Перуна посече, что в Великом Новеграде стоял на Перини...»¹¹.

Християнська церква знищила язичеські статуї, й до наших днів їх дійшло лише кілька. В повоєнні роки в селі Іванківка Хмельницької області було виявлено три статуї язичеських богів у вигляді кам'яних стовпів, увінчаних схематичними зображеннями людських облич. Кілька подібних зображень виявлено в придністрянських селах. 1848 року в річці Збруч було знайдено кам'яну скульптуру слов'янського бога Світовіда, певно, скинутого в річку реввителями християнства, де він пролежав майже дев'ятсот років. Тепер ця скульптура знаходиться в Краківському археологічному музеї. «Ідол» являє собою чотиригранний стовп висотою в 2,7 м. Верх стовпа увінчаний головою з чотирма обличчями, що дивляться на чотири сторони світу.

На голові статуї — висока слов'янська князівська шапка. На стовпі — три яруси зображень. Зверху — чотири постаті богів у спокійних величючих позах. Під ними, з чотирьох боків, зображені з безпорадно розкинутими руками маленькі людські постаті. Внизу — чотири гнівних обличчя підземних богів. Отже, на статуї ціла система розуміння світу давнім слов'янином.

Є ще одна цікава пам'ятка язичеського мистецтва — великий рельєф біля села Буша, поблизу Кам'янця-Подільського. Цей рельєф висічено на скелі перед печерою, де, либонь, знаходилось язичеське капище. На рельєфі зображено священне дерево, на якому сидить півень — охоронець від злих сил. Перед деревом — постать людини в молитовній позі навколішках. За людиною — зображення оленя.

Більшість зображень зроблено схематично й узагальнено, хоча в ряді випадків, як, наприклад, на зображеннях збруцького Світовіда та бушанського рельєфу, видно, що скульпторові не бракувало ні спостережливості, ні професійного вміння.

Східнохристиянська церква, переслідуючи язичеські вірування, заборонила об'ємну скульптуру взагалі, тому в подальшому на Русі скульптура розвиватиметься головним чином у вигляді рельєфів, тоді як традиції давньослов'янського дерев'яного будівництва й декоративно-вжиткового мистецтва продовжать розвиватися в Київській Русі й перейдуть у наступні століття в народне мистецтво російського, українського та білоруського народів.



*Мистецтво
X—першої
половини XI ст.*

Рік 882-й, коли, за літописом, князь Олег, захопивши Київ, став правити всіма руськими землями, традиційно вважається початком Давньоруської держави. Лише через століття, 988 року, було введено на Русі християнство. І саме від цієї дати буржуазні вчені розпочинали історію давньоруського мистецтва.

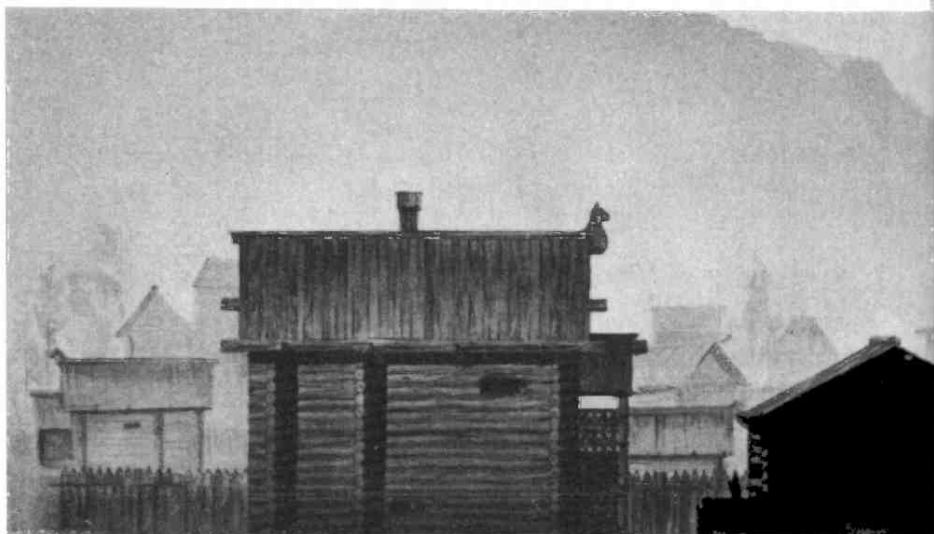
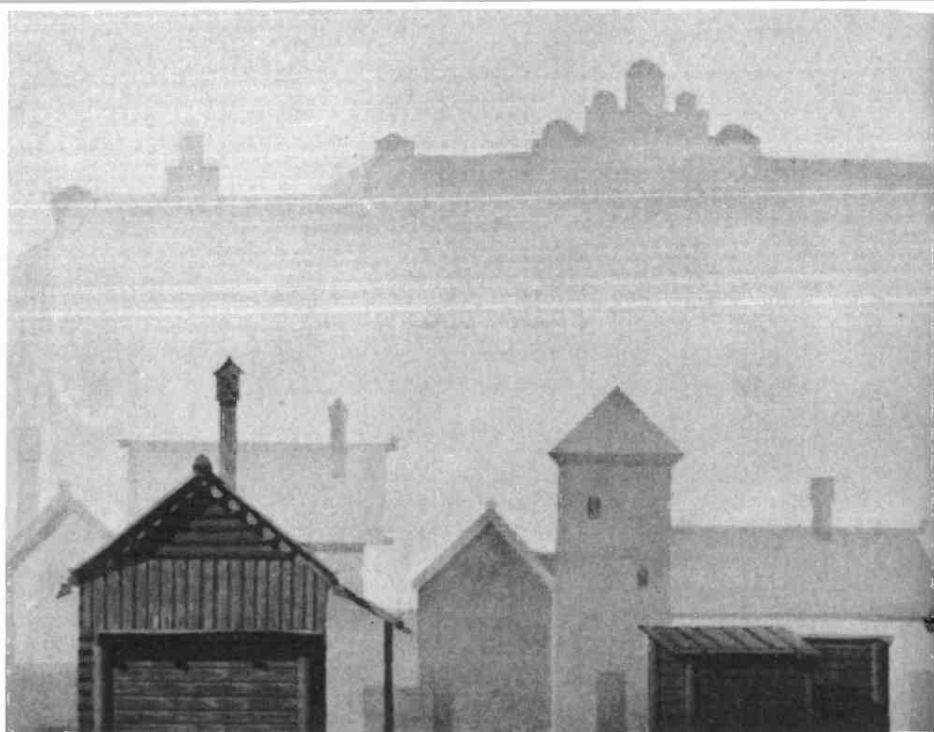
Церква твердила, що, мовляв, лише вона принесла темному й неосвіченому народові культуру й мистецтво, ретельно замовчуючи та знищуючи при цьому мистецькі твори язичеських часів. Хоч до наших днів дійшло їх і небагато, проте вони яскраво свідчать, що розвиток мистецтва Київської Русі, базуючись на художніх традиціях стародавніх слов'ян, розпочався значно раніше. Як показали останні дослідження в Києві та Новгороді, уже в IX—X ст. у давньоруських містах було чимало майстерно споруджених будинків. Навіть монументальна мурована архітектура з'являється в Києві задовго до християнства. Так, «Повість временних літ», описуючи події 945 року, зазначає: «...над горою двор теремний, бе бо ту терем камен». Залишки мурованої палацової споруди до Володимирових часів археологи нещодавно відкрили й дослідили. Задовго до християнства на Русі була відома й писемність. Про це свідчать і джерела, що розповідають про письмові угоди Русі з Візантією, і археологічна знахідка великого глека — «корчаги» першої чверті X ст. з Гнездівського могильника під Смоленськом. На корчазі кирилицею напис: «горухца», тобто гірчиця.

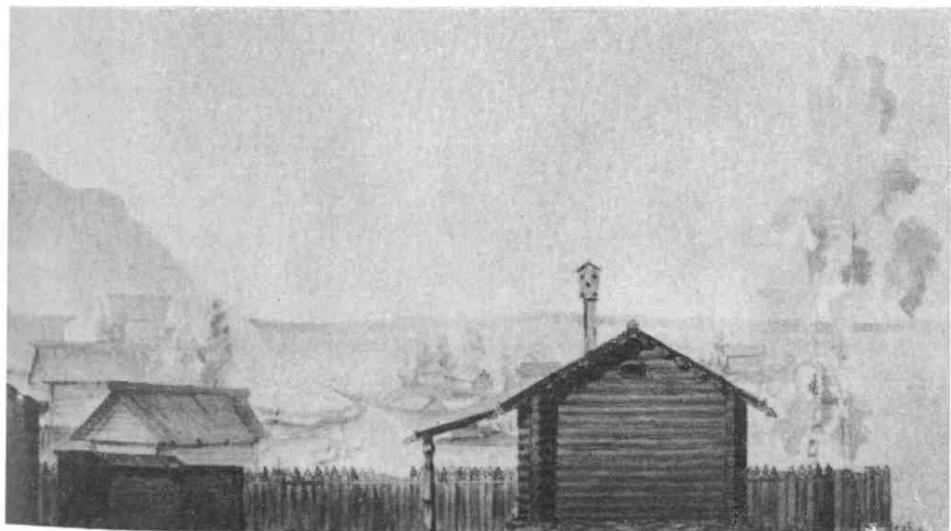
Чудові твори мистецтва Київської Русі дохристиянських часів — два роги тура з князівського поховання середини X ст. Обидва роги окуті сріблом. На одному з них окуття оздоблене тонким візерунковим плетивом, а на другому — серед зображень звірів та птахів вкомпоновано бородатого чоловіка з луком у руці, дівчину, яка тримає сагайдак, і величезного, схожого на орла, птаха. Як довів Б. О. Рибakov, тут відтворено сюжет чернігівської билини про Івана Годіновича та Коцця Безсмертного. Виготовлення цього рога, оскільки на ньому видно сліди лагоджень і довгочасного користування, відносять до IX — першої половини X століття. В тематиці оковки турового рога, що відноситься до казково-билинного жанру, показано дію в часі. Це спостерігається в давньоруському мистецтві вперше, як слушно зауважив його дослідник Г. К. Вагнер.

За перші сто років існування Давньоруська держава набула сили. Зросли й розбудувалися руські міста — Київ, Новгород, Чернігів, Переяс-

слав, Смоленськ, Полоцьк та інші, що постали на великих водних шляхах, іноді на місцях колишніх племенних центрів, а нерідко зведені як фортеці на важливих для оборони рубежах. Міст і замків було багато, так що скандинави звали Русь «Гардарикою», тобто «країною міст». У ці часи над Європою та над Візантійською імперією нависла загроза навали степовиків-печенігів. Боротьба з печенігами лягла на плечі молодій Давньоруської держави, котра щойно вийшла переможцем над хазарським каганатом. Боротьба з степовими кочовими племенами впродовж усієї історії Київської Русі становила одну з основних політичних проблем. Будівництво твердинь та захисних оборонних ліній було життєвою необхідністю. Під 988 роком літопису читаємо: «И рече Володимир: „Се не добро, есть мал город около Киева“. И нача ставити городи по Десне, и по Востри, по Трубежеви, и по Суле, и по Стугне. И поча нарубати мужи лучшше от Словен, и от Кривичь, и от Чуди, и от Вятичь, и от сих насели грады; Бе бо рать от Печенег. И бе воюяся с ними, и одоляя им»¹². Пізніше, у 30-х роках XI ст., перед останнім натиском печенігів Ярослав Мудрий укріплює лінію оборони по Росі, будує кріпості Треполь, Корсунь та інші.

Літописець підкреслює, що оборона Придніпров'я була справою всієї держави. Південні кордони Русі боронили і новгородці, і смоляни, і мешканці Прибалтики, і північно-східних земель. Героїку подвигів руських дружин за часів Володимира оспівано і в билинному епосі. Так, із далеких муромських лісів іде захищати Київ на «богатирських заставах» (тобто оборонних лініях) разом із киянином Добринею селянський син Ілля Муромець, а з стародавнього Ростова — Альоша Попович. Орди степовиків найчастіше проривалися на Русь із Лівобережжя, де до Києва і далі аж до Чернігівщини йшла зона лісостепу. Першою лінією оборони були численні фортеці по Сулі. В гирлі Сули стояло місто Воїнь із закритою гаванню, в котрім можна було переховувати від небезпеки човни. Друга укріплена лінія йшла по Трубежу, де стояв Переяслав, зміцнений могутніми валами й дубовими стінами, засипаними землею. Твердині по Остру та Десні боронили Чернігів, фортеці по Стугні та Ірпеню — Київщину. На цій лінії стояла фортеця Витечів, яка пильнувала брід через Дніпро і була важливим стратегічним пунктом. На її сигнальний везі при наближенні небезпеки запалювали вогонь, що його було видно з Києва, Трипіль (нині Трипілля), Тумаці (біля села Старі Безрадічі),





Василева (нині Васильків). До наших днів добре збереглися могутні вали Тумаці, одної з билинних «богатирських застав». З заходу на річці Ірпінь Київ боронила фортеця Білгород, а з півночі — Вишгород. Будівничі міських укріплень — городники, чи огородники, були об'єднані в артілі під керівництвом старійшин, які часом мали неабияку вагу в міському управлінні. Огородники споруджували й міські будівлі. Так, наприклад, горододілець Мироніг збудував у 1020—1026 роках у Вишгороді дерев'яну церкву Бориса й Гліба, а старійшина огородників Ждан-Микола в 1070-х роках споруджує на цьому ж місці нову церкву. Мироніг та Ждан-Микола — це перші відомі на ім'я давньоруські архітектори.

Міські укріплення робилися так: над схилами природних яруг чи долин або на насипних на рівній місцевості валах ставилися в один-два-три ряди рублені кліті розміром приблизно 3×3 метри. Найбільші з відомих нам фортець — міські стіни Києва, зведені 1037 року за Ярослава Мудрого, мали шість рядів городнів. Кліті городнів виводилися на висоту близько дванадцяти (Білгород) або навіть п'ятнадцяти (Київ) метрів і засипалися землею. Нижні частини городнів зміцнювали укосами з сирцевою кладкою за часів Володимира і дерев'яними зрубами за часів Ярослава. Дерев'яні поверхи стін, щоб запобігти пожежі, обмазували глиною і, можливо, білили, звідки, очевидно, й назва міста Білгород. На городнях стояли заборолі — стінки з бійницями, що згадуються в «Слові о полку Ігоревім», у славнозвісному «Плачі Ярославни». Кліті городнів з боку міста часто використовували як господарські та житлові приміщення. На заборолі із внутрішнього боку вели спуски з помостами. Ворота влаштовували в надбрамних вежах (Тумаці) або між двома вежами (Любеч). Зрідка воротні башти були кам'яними (ворота X ст. Київського дитинця), іноді над ними ставили ще й надбрамні церкви (Золоті ворота 1037 року в Києві, Єпископські ворота 1097 року в Переяславі). Перед брамами через рови будували мости, що іноді піднімалися за допомогою спеціальних устаткувань — воротів та жерваців.

Міська забудова в Стародавній Русі була дерев'яною, і до останніх років досить чітко уявити її собі було дуже важко, хоча про неї є чимало відомостей з письмових джерел, фольклору (билини, перекази), ретроспективного аналізу дерев'яної архітектури російського, українського та білоруського народів. Величезної ваги відкриття радянських археологів у Старій Ладозі, Новгороді, Бресті й, нарешті, розкопки останніх років



на Подолі в Києві дають уже реальні відомості про давньоруські дерев'яні споруди: ми можемо скласти думку не тільки про їхнє планування та конструкції, але й про архітектурно-художнє обличчя.

Уявити собі давньоруське місто X—XI ст. можна таким. Стародавній дитинець, або «днешній град», укріплений стінами й валами, правив за адміністративний центр, де містився княжий двір, мешкали дружинники, бояри та їхня челядь, в тому числі й ремісники, що обслуговували феодалів. Згодом тут почали будувати церкви й монастирі, двори єпископів та церковного кліра. Дитинці як міські цитаделі у великих містах досягали площі десяти гектарів, а в маленьких — від двадцяти сотих до півгектара, де вони були власне князівськими чи боярськими замками. Головну частину давньоруського міста займав окольний град, де мешкали ремісники й торговельники, розміщувалися боярські садиби, церкви, монастирі, а перед брамами вирував торг. Окольні гради у великих містах сягали ста гектарів і були укріплені міцними валами й стінами, що являли основну оборонну лінію. Вулиці міста здебільшого радіально сходилися до брам (Київ, Переяслав, Чернігів) або до торгу (Новгород). Так, у Києві до наших днів збереглося планування старого міста, де вулиці віялом сходяться до Львівської площі (там були Північні ворота) та до площі Жовтневої Революції (там стояли Лядські ворота). Вулиці в містах планували вузькими, взагалі в добу середньовіччя забудова була ущільненою. За парканами ховалися садиби. Дороги часто замощувалися дерев'яними колодами, особливо в північних містах, розташованих у низинах (Новгород), але були такі мостові і в Києві. Головна вулиця стародавнього Києва, що вела в дитинець через Софійські ворота, звалася Міст і була викладена з дерев'яних колод. Площі іноді замощувалися камінням та битою цеглою (Переяслав). За окольным градом розташовувалися ремісничі й торговельні посади, що іноді займали велику територію, як, наприклад, Поділ у Києві. Тут велося поживлене торговельне життя, панували свої порядки. Посади, чи кінці, часто заселяли ремісники певної професії — гончарі й кожум'яки в Києві, теслі в Новгороді тощо.

Забудова яскраво виявляла класове розшарування міста. Бідний люд мешкав у невеликих рублених чи каркасно-дощатих хатах, що мали одне чи два приміщення, з пічкою напроти дверей. Інколи житла, що правили ремісникам і за майстерню, мали напівземлянковий характер. Садиби заможників складалися з рублених будинків, іноді двоповерхово-

Десятинна церква у Києві. 989—996 рр.
Спроба реконструкції автора.

Рельєф богоматері Одигитрії з Десятинної церкви у Києві. Кінець X ст. ▷





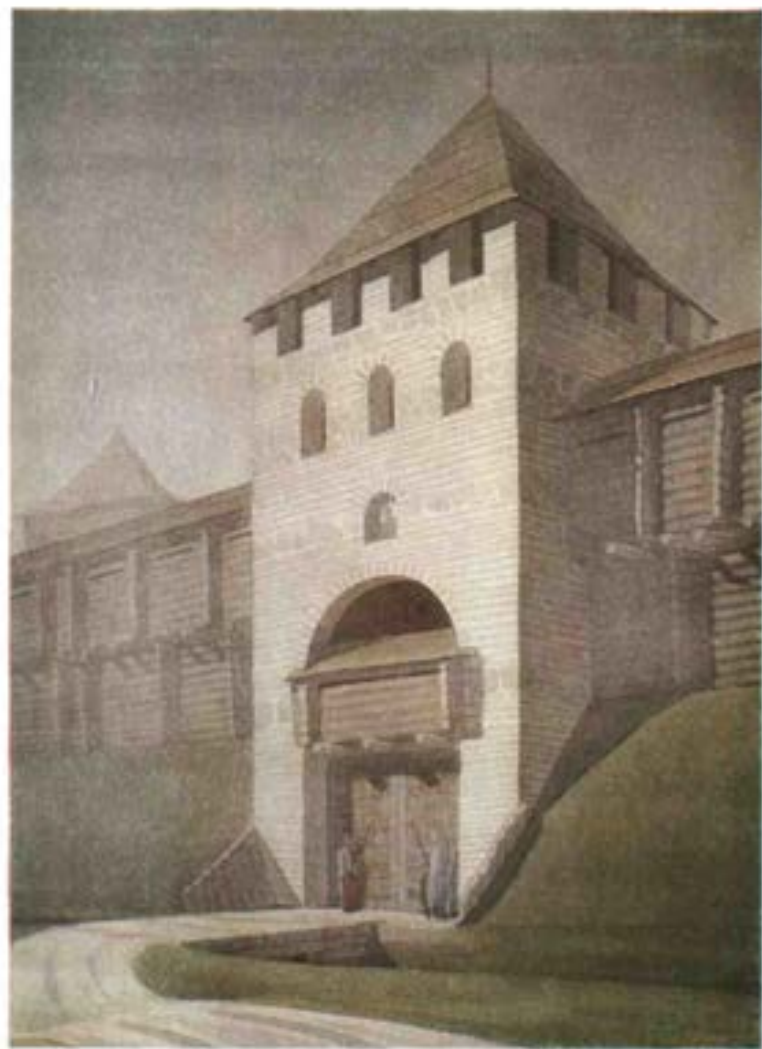






Наброджно вкжа Килеского дитицка.
Кінець X ст. Реконструкція автор. Рис.
В. Мельничука.

Собійський собор у Києві. 1037—1044.
Інтер'єр.





*Соборський собор у Києві. Пантократор
Мозаїка в центральному куполі.*

*Соборський собор у Києві. Богоматір з
мозаїчної композиції «Деїсус».*

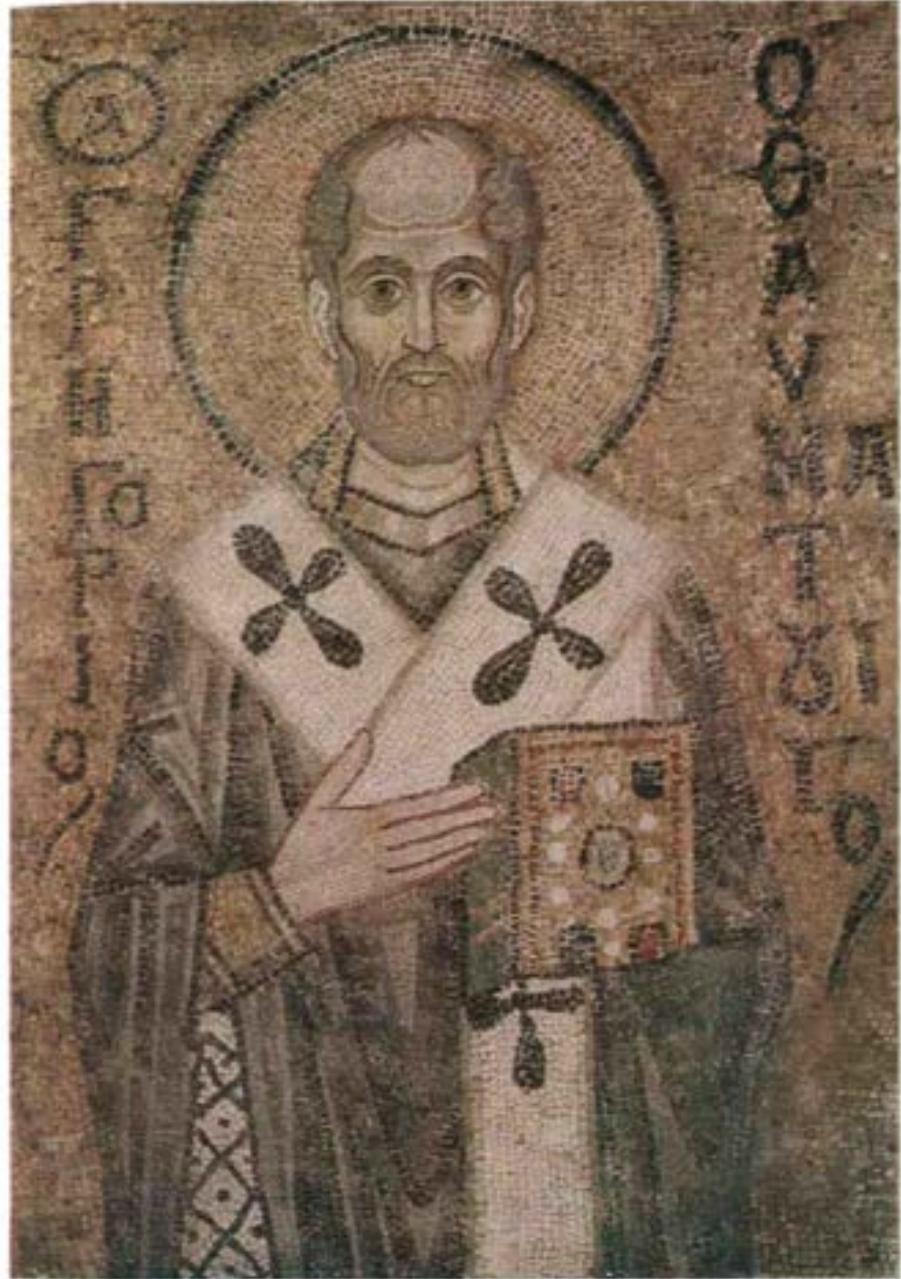
*Соборський собор у Києві. Архангел з
мозаїчної композиції «Благовіщення».*

*Соборський собор у Києві. Григорій з
мозаїчної композиції «Оці церкві».*











них, з ганками, з підкліттями (нижня частина споруди, використовувана для господарських цілей), дахами, перекритими за сліжною системою. Завдяки цій системі, при якій поперечні крокви замінялися подвійними слігами, можна було надавати дахам різноманітної форми. При садибах були хліви для скоту, навіси, клуні тощо.

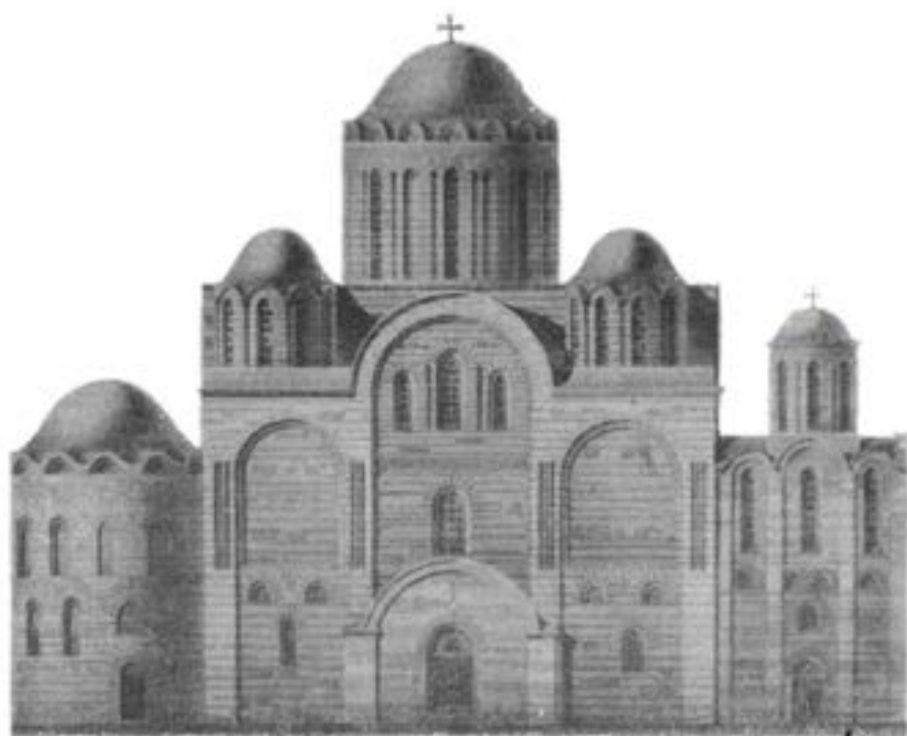
Літописи розповідають, що на подвір'ях заможних князів були комори для худоби — скотниці, льохи — медуші, комори для меду — бортяниці, лазні — мовниці. Князівські та боярські подвір'я становили великі ансамблі хором з золотоверхими теремами та сіньми на другому поверсі. На князівських подвір'ях були гридниці — великі зали, де відбувалися урочисті прийоми та бенкетували князі зі своїми дружинами. Будували тут і в'язниці — поруби для непокірних.

Ансамблі дерев'яних споруд складалися з клітей, що сполучалися переходами, ганками тощо. Композиція їхня була складною, здебільшого асиметричною. Над зведенням ансамблів працювали досвідчені майстри. Коли 1016 року біля Любеча зійшлися війська Святополка та Ярослава Мудрого, то Святополків воявода Вовчий Хвіст лавав Ярославових новгородців, що вславилися як майстри дерев'яних споруд: «Что придосте с хромьцем симь, а вы плотници суще? А приставим вы хоромове рубити наших»¹³.

Архітектуру княжого замку XI ст. можна добре уявити собі з наслідків розкопувань стародавнього Любеча. Про це найкраще розповідає дослідник винятково цікавого ансамблю Б. О. Рибаків: «Замок відмежувався від міста сухим ровом, через який було перекинуто підйомний міст. Відвідувач замку, що проїхав міст і мостову вежу, опинявся у вузькому проїзді поміж двох стін. Замощена колодами дорога вела до головної брами фортеці... Ворота з двома баштами мали досить глибокий тунель з трьома заслонами, які перегороджували шлях ворогові. Через головні ворота прибульці потрапляли до невеличкого дворика, де, мабуть, знаходилася варта; звідси хід вів на стіни, тут же були приміщення з маленькими ватрами на підвищеннях, щоб вартові могли взимку грітися. Біля ватри містилося підземелля з кам'яною стелею. Ліворуч від замощеної дороги йшов глухий тин, за яким знаходилося безліч комор для різноманітної «готовизни»: рибні склепи, медуші для вина й меду з залишками амфор-корчаг тощо. В глибині двору варті підносилися найвища будова замку — вежа. Ця споруда стояла осібно й не зв'язувалася з кріпосними

Спаський собор у Чернігові. Близько
1036. Реконструкція автором.

Башта Спаського собору в Чернігові.







стінами. Вона служила другими воротами й одночасно, як і донжони (вежі) західноєвропейських замків, могла правити захисникам на випадок облоги за останній притулок. У глибоких її підвалах були ями, де зберігалися зерно й вода.

До вежі сходилися всі шляхи в замку: лише через неї можна було потрапити до господарчих клітей з «готовизною». Шлях до князівського палацу лежав також лише через вежу. Той, хто жив у цій масивній чотириригусній вежі, бачив усе, що діялося в замку й поза ним: тільки з його дозволу можна було потрапити в князівські хорони... За вежею перед князівським палацом відкривався невеликий парадний двір, у якому стояв намет, очевидно, для почесної варті; тут же був таємний спуск до стіни, свого роду «водяні ворота». Палац являв собою триповерхову споруду з трьома високими теремами. Нижній поверх членувався на безліч дрібних приміщень; тут містилися пічки, жила челядь, зберігалися припаси. Парадним, князівським, був другий поверх з широкою галереєю — сінями, де відбувалися літні пири, і з великою князівською палатою, оздобленою майоліковими щитами та рогами оленів і турів.

У замку була невелика церква з свинцевою покрівлею. Стіни замку складалися з внутрішнього поясу жилих клітей і щого зовнішнього поясу заборол. Плоскі покрівлі помешкань правили за бойовий майданчик заборол, положисті сходи з колод вели на стіни прямо з двору замку. Вздовж стін були вкопані в землю великі мідні казани для вару — окропу, що ним поливали ворогів під час оборони. В трьох різних точках замку — в палаці, в одній з медуш і поруч з церквою — виявлені глибокі підземні ходи, що розходилися в різні боки від замку. В замку, згідно з розрахунками, могло проживати 200—300 чоловік»¹⁴.

У кінці X ст. постала необхідність у централізації державного ладу, в об'єднанні давньоруських земель, що знайшло вияв у запровадженні єдиної для всієї Русі релігії — християнства. Володимир Святославич спочатку робив спроби створити одну для всієї Давньоруської держави релігію, зібравши богів із різних земель і поставивши всіх разом на святилищі. Проте язичеська релігія не відповідала ідеології феодального ладу. Тоді було введено християнство. Вишкда потреба в спорудженні церков, а перед архітектурою і мистецтвом Київської Русі постали нові художні завдання.

Софійський собор у Києві. 1037—1044.
Реконструкція автора, М. І. Кресального
та В. П. Волкова.



Дерев'яне будівництво на Русі було справою звичною: майстерності давньоруським «древоделам» запозичати не доводилося. Значно складнішою була справа з кам'яним будівництвом, якого Русь до утворення Давньоруської держави не мала. Необхідність у будівництві монументальних мурованих споруд була зумовлена потребами молодої держави. Київ повинен був мати храми, які б не поступалися константинопольським, а київський князь — палаци, не гірші, ніж у візантійських імператорів. Кам'яна архітектура Києва повинна була продемонструвати перед усім світом міць і велич Давньоруської держави, а її народу довести могутність київської влади, непохитність нового феодалного ладу, перемогу християнської церкви над щойно поруйнованим, але ще далеко не витравленим у свідомості людей язичеством.

Для зведення мурованих споруд на Русі були всі передумови. Давньоруські гончарі мали вікові традиції й могли забезпечити будівництво високоякісною цеглою. Теслі, ковалі, плиточники, виробники цвяхів — усі вони добре знали свою справу. Проте треба було навчитися складної професії будувати кам'яні споруди. І тут у пригоді став досвід візантійських майстрів — найкращих зодчих тих часів, спадкоємців будівельної техніки стародавнього Риму.

Коли муроване будівництво на Русі стало проблемою часу, візантійська архітектура переживала другий період розквіту тисячолітньої історії. X—XI ст. ознаменувались активною будівельною діяльністю візантійських майстрів у багатьох країнах світу. Візантійські зодчі будують собор святого Марка у Венеції. Їхні будівельні прийоми позначаються на романській архітектурі Західної Європи. Типи візантійських споруд впливали на архітектуру Балканських країн, Сирії, країн Малої Азії, Вірменії та Грузії. Тому не дивно, що саме досвід візантійського будівництва найбільше прислужився київським майстрам. При цьому неабияку роль відіграла й візантійська християнська церква, що на ті часи мала величезний досвід впливу на людей за допомогою всіх видів мистецтва, і особливо архітектури.

На ті часи у візантійській архітектурі було вироблено так звану хрестовокупольну систему церковної споруди, що стала канонічною, обов'язковою при будівництві храмів. За цією системою прямокутне в плані приміщення членувалося всередині стовпами на три нефи, тобто подовжені приміщення. Всередині споруди на чотири стовпи опиралися





арки, на яких за допомогою так званих парусів — вигнутих склепінь — ставився підбанник, де влаштовувалися вікна для освітлення центральної частини церкви. Підбанник перекривався банею-куполом. Склепіння, що перекривали споруду, мали здебільшого півциркульну форму й завершувалися фасадами з півкіл, які на Русі звали закомарами. Середні склепіння височіли над боковими, утворюючи в об'ємі хрест, звідки пішла й назва цього типу будівлі.

У західній частині церкви був нартекс — приміщення перед входом, де часто ховали феодалів. Над нартексом влаштовували хори. В східній частині був вітвар, для якого робили півкруглу в плані апсиду. Таких апсид планувалося здебільшого три. Це була канонічна схема, за якою давньоруські зодчі мали зводити муровані церкви. І все ж архітектурно-художній образ споруди руські архітектори вирішували по-своєму. Тут діяли й місцеві смаки, й будівельні та мистецькі традиції, і ідейні завдання, що їх ставила перед архітектурою Давньоруська держава.

Будови зводили з цегли та камення. Цегла, тонка, схожа на плитки (вона й звалася плінфою), була такою ж, як у Візантії, і такою ж, як в стародавньому Римі. Стіни клали давньоримським змішаним способом — з камення та прошарків цегли. На відміну від Візантії, на Русі камення не стесували, а клали в стіни в ламаному вигляді, при цьому за допомогою шарів цегли вирівнювали неправильну поверхню кам'яної кладки. Якщо зважити, що на Русі камення не завжди малося під рукою, а в Київ та Чернігів його взагалі завозили для будівництва здалека, — така кладка була раціональною. Середину стін забудовували традиційним бетоном, що складався за давньоримською традицією з вапняного розчину та домішки товченої цегли (цем'янки), щебеню й камення. Цем'янка надавала вапняному розчині міцності мурування. Склепіння, бані, стовпи та простінки клали тільки з цегли. В Києві, наприклад, таку цеглу виготовляли високої якості й різноманітної форми.

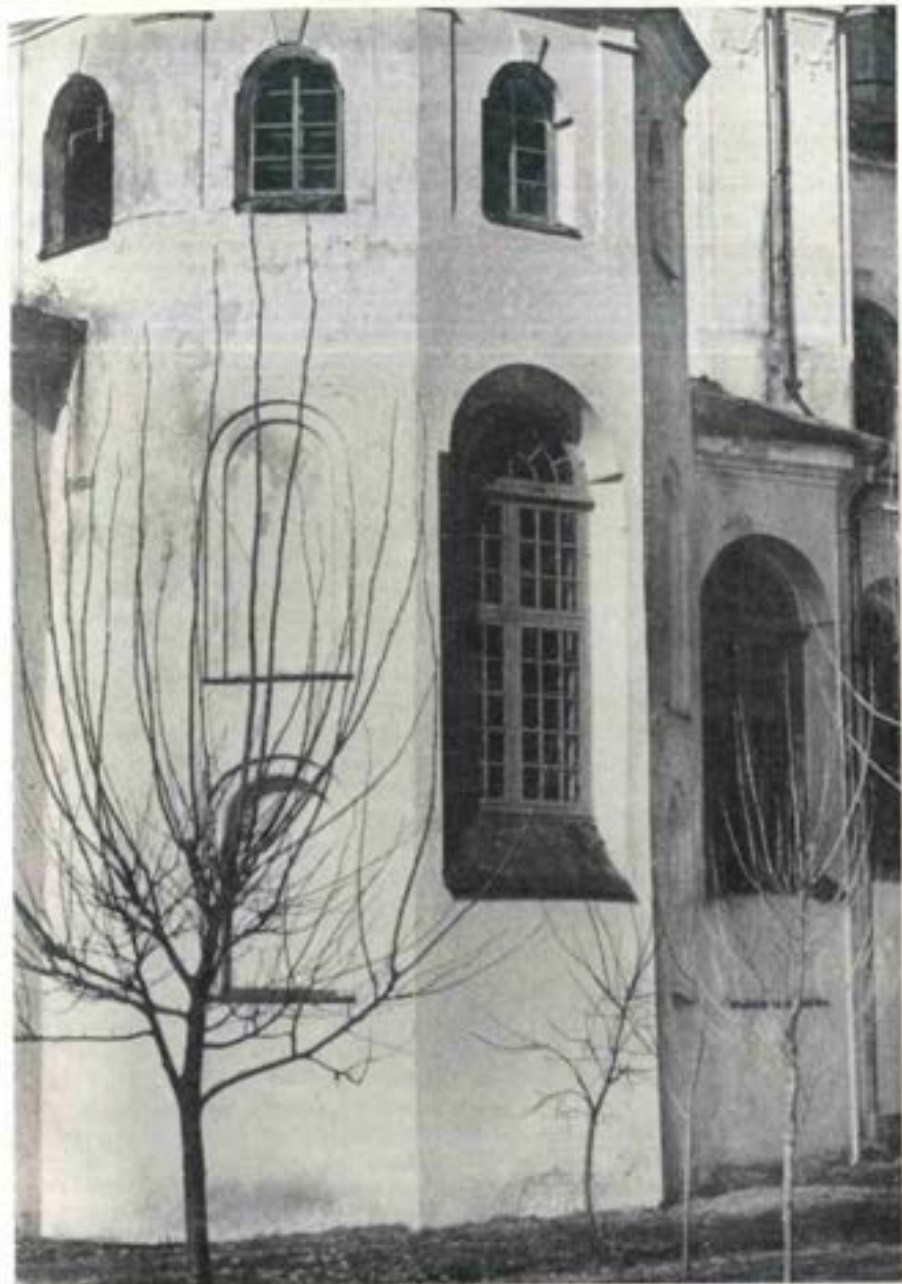
Важливе значення при зведенні кам'яних споруд мала система пропорційності як основний будівельний метод зодчих. Справа в тому, що проєктів на ті часи не складали. Кутомірних інструментів для розбивання планів не було. За модуль споруди, тобто за основну міру при будівництві найчастіше брався діаметр головної бані, а всі інші розміри пов'язувалися між собою системою кратних та ірраціональних відношень, які склалися на основі метричної системи, прийнятої на Русі. В її основі лежали



Софійський собор у Полоцьку. Середина
XI ст. Реконструкція автор.

Софійський собор у Полоцьку. Апсида.
XI ст. Реконструкція автор.





розміри людини (сажень — від слова «сягати» — зріст людини з піднятою рукою, лікоть, чверть, палець).

Покрівлю, здебільшого великі листи свинцю близько пуда вагою, клали безпосередньо на склепіння. Іноді її, як і в дерев'яному будівництві, робили з леміху. Рідше вживали черепицю. У вікна вставляли віконниці — дошки з прорізаними отворами або дерев'яні рами, куди вставлялися круглі скельця. Велику увагу приділяли підлогам, які робили з мозаїки чи з різнокольорових полив'яних плиток.

В архітектурі Київської Русі великого поширення як конструктивний і декоративний матеріал набуває рожевий шифер (периферитовий лупак), що добувався під Овручем. Звідти його перевозили водними шляхами до Києва й інших міст Русі. З шиферних плит, що добре кололися, робили карнизи, підлоги, сходи, огорожі, саркофаги, барельєфи, дрібну пластику тощо. Шифер був добре придатним для різьби й часто замінював мармур, що вживався у візантійських будовах.

Найдавнішими мурованими спорудами на Русі, якщо зважити на згаданий вище запис у літопису під 945 роком, були палаци київських князів. Проте цих величних споруд, про які з захопленням розповідають давньоруські билини та скандинавські саги, не пошкодував час: їхню первісну архітектуру ми дуже приблизно можемо уявити собі за даними розкопок звалищ та мініатюрними зображеннями в одному з літописів.

Ансамбль споруд князівського центру в київському дитинці створився протягом X—XI ст. Найбільше його будували за Володимира Святославича, коли зводили дві головні будівлі ансамблю — Десятинну церкву та Великий палац. Великий палац знаходився напроти Десятинної церкви. Його залишки під бруківкою Десятинного провулку досліджено 1914 року. Це була велика будівля, яка складалася з центрального, майже квадратного в плані приміщення (10×10 м) і втричі довших двох бічних частин. Стіни бокових фасадів членували пілястри. Вісь центрального приміщення (можливо, на зразок башти) точно збігалася з віссю Десятинної церкви. Це був, очевидно, головний палац князівського центру і мав не менше 70 м у довжину.

Другу палацову споруду було досліджено на південь від Десятинної церкви. Вона мала також видовжений план, квадратні приміщення в неї були лише по краях. Залишки палацу видно перед входом на територію Київського історичного музею. Його розміри — 45×11,5 м.

Третій палац знайдено на північний схід від Десятинної церкви. В. В. Хвойка, який досліджував цю споруду, знайшов багато уламків фресок, різьблених шиферних плит, різнокольорових шматочків скляної емальї від мозаїчних зображень, що свідчило про пишне оздоблення палацу.

Руїни якоїсь також розкішно оздобленої палацової споруди на північний захід від Десятинної церкви було розкопано й досліджено в 1971—1973 роках В. К. Гончаровим. План споруди реконструювати важко, можливо, тому, що вона була складовою частиною комплексу. Техніка її будівництва відмінна від техніки, застосованої при зведенні Десятинної церкви та Великого палацу, що дає привід ототожнити її з теремом, що згадується в літопису під 945 роком. За Десятинною церквою, перед брамою, звідки йшов спуск на Поділ, був Бабин торжок, де Володимир поставив ввезені ним з Херсонеса квадригу мідяних коней та античні скульптури. Як пише про це літопис, «Взя же ида медяне две капищи и 4 кони медяна, иже и ныне стоятъ за святою Богородицею»¹⁵. Навпроти, за Бабиным торжком, були княжі монастирі — Федора та Янчин.

Нарешті, фундаменти прямокутної в плані мурованої споруди XI ст. було досліджено в районі сучасної Ірининської вулиці Києва. Ця споруда, либонь, відносилася до ансамблю будівель Ірининського монастиря.

Якими ж уявляються нам ці муровані споруди? Деякі з них, певно, були парадними залами — гридницями, де збиралася князівська дружина.

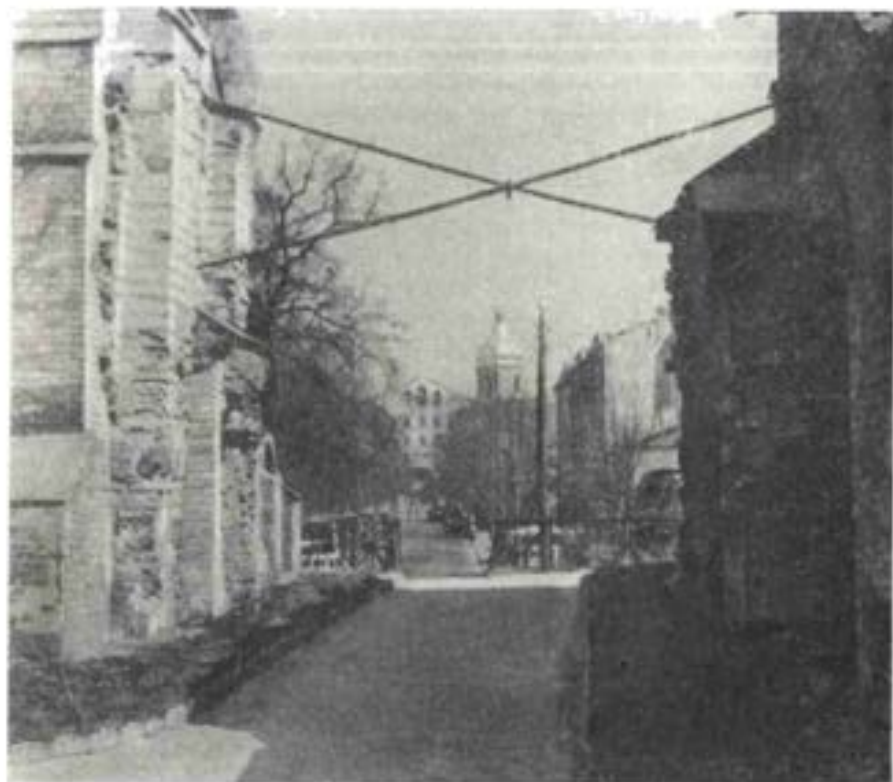
Цікавою ілюстрацією того, який вигляд мали князівські палаци Києва, служать мініатюри із Радзівіллівського літопису. Мініатюри датуються XIV ст., але, як вважають дослідники, їх скопійовано з більш ранніх оригіналів. Київські палаци зображені на них у вигляді довгих споруд, з аркадами на нижньому поверсі і, напевне, жилими приміщеннями — на другому. В центрі споруди або по краях видно квадратні в плані башти, що завершуються чотирикутним дахом. Перед палацами зображено своєрідний ківорій (альтанку), подібний до того, який було відкрито перед палацом Андрія Боголюбського в Боголюбові під Володимиром (XII ст.). Зображені на Радзівіллівських мініатюрах споруди дуже близькі до київських палаців X—XI ст., що доводять і дані археологічних розкопок.

У 990 році (за іншими відомостями літописів — у 989, 991, 993 роках) Володимир Святославич «помысли создати церковь пресвятыя богоро-

дица и послав приведе мастера от Грек»¹⁶. Церкву розкішно прикрасили іконами, коштовними посудинами й хрестами, що їх Володимир доставив із взятого ним «на щит» Корсуня (Херсонеса). Величезну на той час споруду будували швидко, так що 996 року церква була вже готова, й на її утримання Володимир дав десяту частину власних прибутків, тому вона дістала й назву Десятинної. За велику кількість мармурових прикрас її називали ще й марморяною. Це був великий собор, верхи якого підносилися над спорудами дитинця, над Гончарами й Кожум'яками, над Подолом; їх було видно із Задніпров'я з далекої відстані. Урочисті форми небаченої до цих часів у Києві споруди символізували утвердження нового суспільного ладу — феодалізму й нової релігії — християнства. Навіть після побудови Софії Десятинна церква відігравала важливу роль: тут відбувалися урочисті церемонії, ховали князів. Доля споруди трагічна. 1240 року, коли в Київ вдерлися орди Батия, вона правила за останній рубіж героїчної оборони. Багато людей забралися «на комари церковные и с товары своими». Татари підвезли стінобійні машини й почали руйнувати церкву. Останні оборонці Києва загинули під її звалищами.

Залишки церкви зберігалися ще на початку XIX ст., коли на місці стародавньої було побудовано нову муровану споруду. Фундаменти Десятинної церкви вдалося дослідити, але якою вона була зовні, уявити важко. Багато питань її реконструкції лишаються ще не з'ясованими. Можна лише сказати, що це був хрестовокупольний храм з трьома нефами, оточений галереями, з кількома приміщеннями, можливо, ще й з двома вежами із західної сторони. Завершувався він, очевидно, кількома (сімома?) верхами. Як показали археологічні дослідження, на початку XI ст. церкву було перебудовано. Можливо, що тоді були поновлені й галереї. Під час розкопок знайдено уламки мармурових капітелей, різьблених плит, мальовничих мозаїчних підлог, фрагменти фрескового розпису та бронзові оздоби. Є кілька пропозицій реконструювати хоча б план Десятинної церкви, проте жодну з них не можна вважати до кінця обгрунтованою. Деякі висновки щодо архітектури споруди можна зробити, досліджуючи рештки Богородичної церкви на Клові в Києві, що була, як можна гадати, найближчою за побудовою до Десятинної церкви. Безсумнівно одне: Десятинна церква, і головне, її центральна частина, правила за взірець для багатьох давньоруських споруд.

Другою за часом мурованою спорудою Стародавньої Русі була церква



Богородиці, що її збудовано на замовлення молодшого сина Володимира — Мстислава у Тмутаракані (сучасна станиця Таманська на Кубані). Якою була ця церква — невідомо. 1952 року в Тмутаракані експедицією Б. О. Рибаківа були виявлені фундаменти невеликої церкви, що була побудована технікою, характерною для давньоруських споруд X—XI ст. Це був храм з трьома апсидами й чотирма стовпами, можливо, з мармуровими колонами всередині.

Звичайно, немає достатніх підстав вважати цю споруду за Мстиславову церкву Богородиці, проте характер стовпів та техніка мурування фундаментів, близькі до Спаського собору в Чернігові, укріплення кілочками площі закладки фундаментів, як у Десятинній церкві та Кловському монастирі у Києві, вказують, що зводили всі ці споруди майстри однієї школи.

У Придніпров'ї, після смерті Володимира 1015 року, не було умов для кам'яного будівництва: велася запекла боротьба між Ярославом Новгородським та Мстиславом Тмутараканським, «первых времен усобицы», за висловом автора «Слова о полку Ігоревім», що завершилася тільки 1024 року розподілом Русі між суперниками. Першим почав зводити будівлі Мстислав у Чернігові. В центрі дитинця, на пагорбі, над Десною, він заклав Спаський собор. Коли 1036 року Мстислав помер, то було збудовано споруду заввишки з вершника, що стоїть на коні.

Чернігівський Спаський собор за типом — восьмистовпний хрестовокупольний храм з трьома апсидами, п'ятьма верхами і видовженою композицією по осі. Головну баню поставлено в основі композиції собору. Аркади в центрі, перерізаючи простір бокових відгалужень, надають інтер'єрові базилікального характеру. Мармурові колони аркад із ошатними іонійськими капітелями нагадують інтер'єри візантійських церков тих часів. Мармурові колони в середині храму були в церкві Івана Предтечі в Керчі і, можливо, в Тмутараканській церкві, тут дослідники вбачають зв'язок чернігівської споруди з тмутараканськими традиціями. В західній частині собору знаходився нартекс, з правого боку якого стояла невелика хрещальня, а з лівого — башта зі сходами, що ведуть на хори.

Від давнього декоративного вбрання собору збереглися різьблені шиферні плити на хорах, а також фрагменти фрескового живопису. Під час розкопок знайдено рештки давньої підлоги з шиферних плит, інкрустованої мозаїкою.

Архітектурні форми собору спокійні й урочисті. Центральні частини фасадів високо завносяться над боковими. Стіни розчленовано пілястрами, профільованими в другому ярусі. Фасади оздоблено численними орнаментами з цегли: тут і своєрідні «віяла», і шахматні візерунки, і хрести, і «сонечко». Середину західного фасаду членує великий пояс меандрового орнаменту. Вишукано прикрашені орнаментами з цегли центральний барабан та башти. Такі орнаменти й меандрові пояси стануть притаманними архітектурному декорові споруд XI — початку XII ст.

Деякі дослідники давньоруської архітектури вважають, що на архітектурній побудові й оздобленні Спаського собору позначились деякі риси, що йшли від Десятинної церкви в Києві. Це вірогідно, проте документально не підтверджено.

Після ранньої смерті Мстислава Ярослав Мудрий знову об'єднав Русь під владою Києва, став «самовладцем». Ця видатна подія, що рішуче змінила політичну ситуацію на Русі, поставила перед Ярославом Мудрим завдання загальнодержавної політики. Він розпочав широку діяльність по централізації влади, всіляко намагаючись зміцнити державу. На місці, де, за словами літопису «Повісті временних літ», в 1036 році Ярослав відбив останній натиск печенігів, де на той час було «поле вне града», почали будувати Софійський собор. Зведення собору, розпочате 1037 року, було закінчено через п'ять-сім літ. Про дату заснування собору точиться дискусія. За Новгородськими літописами Київську Софію начебто почали будувати у 1017 році. Проте уважний аналіз літописних текстів, історичних обставин, архітектури споруди та її розписів дає підстави вважати вірною дату, що її наводить найдавніший і найточніший давньоруський літопис «Повість временних літ». За задумом це мала бути церков «дивна и славна всем округним странам, яко же ина не обрящется в ѡсемь полунощи земнеем от востока до запада», як про неї писав відомий діяч Ярославових часів Іларіон, з ім'ям якого пов'язують керівництво спорудженням і оздобленням собору.

На щастя, доля зберегла нам славетну пам'ятку. Руйнування, пожежі та перебудови, що їх так багато зазнав собор, не понівечили його остаточно. Завдяки кропіткій і самовідданій праці радянських реставраторів і подвигу повернуто художні шедеври стародавніх київських майстрів, виконані на стінах та склепіннях споруди.

За значимістю для давньоруського мистецтва Софійський собор мож-

на порівняти з славним храмом античної Греції — Парфеноном. Як і Парфенон, він збудований на честь перемоги. Як і Парфенон, він був присвячений богині мудрості, і, нарешті, як і Парфенон, це була найвизначніша споруда доби, найдосконаліший витвір мистецтва свого часу.

Софійський собор — це «митрополія руська», головний храм Давньоруської держави. Його функції не обмежувалися суто церковним призначенням. Тут проходили урочисті державні церемонії: «сідали на столи» князі, можливо, приймали послів. При соборі було засновано бібліотеку та центр книгописання.

За типом — це п'ятинефний хрестовокупольний храм із хрещатим підбаним простором та анфіладами бокових нефів, що його оточують. Пятинефний тип часто зустрічається в константинопольській архітектурі, проте в іншому варіанті. З трьох боків Софійський собор оточують два ряди відкритих галерей — двоповерхова внутрішня й одноповерхова зовнішня, утворена ридзми підпружних піварок-аркбутанів. Згодом, очевидно у XII—XIII ст., зовнішню галерею було надбудовано. Із заходу до собору, між зовнішніми галереями, прибудовано дві вежі, в яких широкі сходи вели на другий поверх — полаті. Дуже цікаві дві світлі зали на другому поверсі, які призначалися для князя та його почту.

Головний архітектурний ефект споруди полягає в її складній і разом з тим надзвичайно гармонійній композиції. Відкриті арки галерей неначе зв'язують споруду з довколишнім середовищем. Їхній ритм пов'язаний із декоративними нішами, що прикрашують фасади, півциркульними арками вікон, дверних проїомів і, нарешті, завершеннями куполів. Складність композиції нарощується знизу вгору й з краю в центр. Собор завершується тринадцятьма главами, з яких головна, найбільше оздоблена, — центр усього художнього задуму споруди. Композиція Київської Софії має динамічний характер не тільки зовні, де він підкреслюється ритмом різномасштабних елементів, а й усередині, де численні, трохи затемнені аркові анфілади контрастують з високим і світлим підбаним простором. Значну роль у композиції центрального простору відіграють урочисті двоповерхові аркади.

В архітектурно-художньому задумі собору виняткову роль відіграє синтез мистецтв. Мозаїки та фрески багатокольоровою гамою вкривають стіни, стовпи, склепіння, арки й куполи собору. Барвисті зображення й орнаменти з блискучим золотим тлом мозаїк у центральній частині



храму вдало поєднуються з легкими тонами фрескового розпису, що прикрашає боки центральної частини, бічні нефи, галереї, приміщення другого поверху й башти собору. Художній ефект підсилюють барвисті килими мозаїчних підлог, різьблені мармурові окраси передвітарної перегорожі, мармурові пороги та одвірки отворів, різьблені шиферні плити, що оздоблюють парапети другого поверху. Архітектурно-художній образ Софійського собору вражає досконалістю й не поступається перед найвидатнішими тогочасними спорудами світу.

Цікаво відзначити одну особливість Софійського собору. За розмірами він не такий уже й великий. Проте винятково вдала композиція різномасштабних елементів створює враження грандіозності споруди.

Нам не відомі імена будівничих Київської Софії. Але майстри, що будували Софійський собор у Новгороді, залишили свої автографи на стіні башти. Це були Крол, Ніжко та Якня. Не виключена можливість, що вони приїхали в Новгород з групою майстрів, які щойно закінчили будувати Київську Софію.

Тоді, коли група майстрів споруджувала Софійський собор, навколо йшло будівництво «града великого Києва». Огородники завершували зруби городнів, «древоделі» зводили численні споруди митрополичого центру, боярських подвір'їв, трудовий київський люд упорядковував свої житла. Муляри зводили мури навколо Софійської митрополії та будували кам'яні церкви. Рештки трьох таких церков того часу виявлено поблизу Софійського собору. Вони наче передували йому з західної сторони і, безперечно, входили в задалегідь задуманий ансамбль київського центру. Дві з них ототожнювали з церквами монастирів Ірини та Георгія, про які розповідається в літопису від 1037 року, третя — на північний захід від Софійського собору — залишалася неатрибутованою. Їхні плани дуже схожі між собою і належать до спрощеного типу Софійського собору. Спорудження їх відносять до 40—50-х років XI ст. Це були п'яти-нефні або тринефні з галереями триапсидні хрестовокупольні храми. В невідомій за назвою церкві досліджено рештки башти в північно-західній частині. Певно, такі ж башти були і в інших, що не дійшли до нас, храмах.

За часів Ярослава Київ досягнув найвищого розквіту. На будівництво міста зі всіх земель сходилися майстри, здалека завозили будівельні матеріали: з-під Овруча, як уже мовилося, поступав рожевий



шифер, з Полісся сплавляли ліс, з Візантії везли мармур. На будовах Києва зростала майстерність будівничих.

По закінченні спорудження київського Софійського собору в 1045 році розпочали зведення Софійського собору в Новгороді. Будівництво тривало п'ять років і закінчилося 1050 року. Як вважають дослідники, будівництво Новгородської Софії розпочинали київські майстри, але згодом, після перерви, спорудження продовжили й закінчили самі новгородці. Як і київський, новгородський Софійський собор, незважаючи на пізніші нашарування, зберіг свої первісні форми. Це був трохи менший від київського за розмірами п'ятинефний храм з трьома гранчастими апсидами, п'ятьма куполами, двоверховими галереями, притворами та однією баштою, де містилися сходи на хори. Техніка будівництва новгородського собору близька до Київської Софії, але й істотно відмінна, особливо у верхніх частинах, де значно більшу роль відіграв мурування з каменю. Це був новгородський плитняк, що добре колеться, але погано обробляється з торців, через що на фасадах його підмазували розчином. Певною мірою це зумовило характерну для новгородської архітектури пластику стінних мас і відсутність дрібних деталей. Новгородський собор відмінний від київського також пропорційним ладом. Його пропорції стрункіші, в композиції менше градацій різномасштабних елементів та ритмів відкритих аркад. Його образ — могутній, дещо суворий, в ньому відчутні вже риси архітектури феодальних часів.

У середині XI ст. третій Софійський собор зводять у Полоцьку. На жаль, від стародавньої споруди лишилися тільки апсида та нижні частини стін: все інше у XVIII ст. перебудували. Судячи з плану та залишків, це був також п'ятинефний триапсидний храм, схожий на собори київських Георгіївського та Ірининського монастирів, і побудований, як вважають, не без участі київських майстрів.

Війська хана Батия, які ударами зруйнували 1240 року Десятинну церкву, завдали давньоруському мистецтву непоправної втрати. Разом з архітектурними формами, від яких іде родовід давньоруської архітектури, загинули мозаїки й фрески, які могли б нам розповісти про перші кроки образотворчого мистецтва Київської Русі. Лишилися тільки фрагменти, що дають підставу тільки висловлювати деякі гіпотези про характер цих зображень та школи, де здобули майстерність їхні творці. Від мозаїк, що оздоблювали церкву, залишилися тільки камінці та шматочки



смальти. Серед фрагментів фрескового живопису привертає увагу зображення голови молодого святого з великими очима, виконане в архаїчній для того часу манері, що була, як вважають дослідники, характерною для провінційної візантійської (либонь, солунської) художньої школи. Це єдине, що можна сказати про шлях, по якому з прийняттям християнства прийшло в царину давньоруського, головним чином, орнаментального та декоративно-вжиткового мистецтва, антропоморфне мистецтво Візантії з його античною основою й багатотисячним досвідом служіння християнській церкві. Із створення ансамблю розписів Десятинної церкви розпочинає розвиток перша київська художня школа.

Дальші кроки образотворчого мистецтва простежуються у фрагментах фрескового розпису Спаського собору в Чернігові. Найкращий з них — велике, в неповній зріст зображення св. Теклі, виконане в іншій, у порівнянні з фрагментами фресок Десятинної церкви, манері. Теклю зображено в спокійній позі, риси її обличчя виліплені м'яко, з моделюванням світлотіней. Усю фреску виконано в стриманій гамі коричневих, жовтих і темно-червоних тонів. Зображення робив досвідчений майстер, що працював у живописній манері, характерній для столичного візантійського живопису тих часів.

У порівнянні з фрагментами десятичних та спаських розписів київський Софійський собор з його сотнями квадратних метрів мозаїк та тисячами квадратних метрів фресок розкриває перед нами цілий світ давньоруського мистецтва в синтетичному ансамблі. Про суть і призначення соборних мозаїк та фресок писали середньовічні богослови: «Зображення робляться в храмах для того, щоб той, хто не знає грамоти, дивлячись на стіни, читав би те, що не спроможний прочитати в книжках»; «Якщо розум не збагне почутих слів, зір, що сприймає все правдиво й гостро, витлумачить побачене ясніше».

До тих часів, коли було запроваджено на Русі християнство, у візантійському мистецтві склалися системи та правила, за якими розписувалися храми. «Біблію для неписьменних», як називали церковні розписи, треба було «читати» в певному порядку. Цей порядок своєю чергою зумовлювався архітектурою споруди, тому розписи й архітектура тут виступають у синтезі. Проте цей порядок на Русі порівняно з Візантією мав істотні відмінності. В системі розпису знаходять вираз ідеї, що відповідали інтересам верхівки Давньоруської держави. Київський князь цака-

ΘΝΙΚΑΠΟΣ



зав зобразити на стінах себе та членів своєї родини. Сюжети циклів розпису добиралися з таким розрахунком, щоб вони якнайбільше відповідали умовам Русі, були зрозумілі прихожанам. Так, наприклад, на ті часи не могли мати успіху композиції про аскетизм, у яких засуджувалася краса земного світу. Для комплексу розписів Київської Софії характерною є різножанровість зображень. Поряд із символічно-канонічними композиціями ми бачимо оповідні цикли ілюстрацій до євангельських та біблійних сюжетів, статуарні зображення, світські розписи в баштах, ктиторські портрети, орнаментально-декоративні композиції.

Після сліпучого денного світла Софійський собор зустрічає урочистою напівтемрявою. Через арки галерей та віконні отвори раз у раз з'являються анфілади бокових нефів. Поступово перед відвідувачем розкривається гармонійний мистецький ансамбль, де архітектура, живопис та декоративно-вжиткове мистецтво з неперевершеною художньою майстерністю злилися в єдине ціле. За аркадою головного входу постає залитий м'яким світлом центральний неф. І ось перед очима славовзвісній софійській мозаїки. Їх барви горять і передиваються густими насиченими тонами, а золоті фони розбризкують навкрузи сотні променистих іскор.

У центрі собору погляд передусім спрямовується вгору, куди стрімко здійснюються хрещаті стовпи з перекинутими між ними на великій висоті арками. З вікон барабана центральної бані падають пасма сонячного світла. В середині бані — велетенська мозаїчна постать Христа-вседержителя. Це — символ влади, що царює над усім. Суворий погляд великих очей, грізно піднята десниця, яскраві барви одягу — пурпуровий з золотом хітон, блакитний плащ, розкішні оздоби велетенського євангелія і, нарешті, дев'ять різнобарвних кіл, що оточують постать і символізують собою дев'ять небесних сфер, — все це на великій висоті наче оповито золотавим ссрпанком.

Художник чудово розумівся на особливостях монументального мистецтва: зображення виконане широкими лініями, великими кольоровими площинами.

Нижче на бані — чотири архангели в урочистому багатому одязі візантійських імператорів із знаменами-лабарами в руках. Це — сторожі «небесного царя» (збереглася лише одна мозаїчна постать, решта дописана олійним живописом у XIX ст.). Під банею, в простінках між вікнами підбаника, — 12 апостолів у спокійних, масстатичних позах (зберігся



лише апостол Павло). Нижче, на парусах,— постаті євангелістів за писанням євангелія (лишився тільки Марко). Рисунок тут більше деталізовано, оскільки зображення знаходиться ближче до глядача. Над східною, так званою «Триумфальною», аркою, за якою відкривається простір головного вітваря,— великий медальйон із зображенням Христа у вигляді священника. Далі погляд глядача спрямовується до вітварної апсиди. Перед нею, над аркою віми (простір між вітварем та центральною частиною храму),— три медальйони «Деїсусного чину». Посередині — Христос, справа і зліва від нього богоматір та Іван Предтеча благають його відпустити «гріхи людські». Стіна та склепіння віми колись також були вкриті мозаїчними зображеннями пророків і біблійних царів. Тут зберігся лише Аарон, виконаний у яскравих тонах.

За вімою — головна апсида. Навколо неї — великий грецький напис, який облямовує зображення богоматері висотою в 5,45 м (її постать заповнює всю верхню частину апсиди). Це найбільша фігура в усьому давньоруському мистецтві. Богоматір зображена з суворим обличчям і заглибленим у себе поглядом, з піднятими вгору руками («Оранта»), як заступниця за людей. Вона в синьому хітоні, поверх якого накинуто пурпуровий плащ-мафорій, в яскраво-червоних чобітках, наче виходить з золотого сліпучого мозаїчного тла апсиди. Золоті промені пронизують одяг. Дві полоси мозаїчних орнаментів та шиферний карниз відокремлюють верхню частину апсиди від нижньої. Нижня в свою чергу розділена на дві частини: верхню, в якій подається величезна сцена причастя апостолів («Євхаристія»), та нижню, де зображено постаті «отців церкви». Так, зверху вниз — від зображення самого бога до земних церковних діячів — представлена вся «небесна ієрархія», тобто підпорядкованість нижчих вищим. У прищепленні народів цієї ідеї особливо був зацікавлений клас феодалів.

Сцена «Євхаристії» півколом охоплює апсиду. Тема «тайної вечері» вирішена в символічно-умовному плані. Справа і зліва в розміреному ритмі, повільно й урочисто ідуть апостоли до Христа, двічі зображеного по боках престолу. Христос «причащає» апостолів хлібом (зліва) і вином (справа), про що розповідає великий мозаїчний напис. В центрі — престол, котрий охороняють ангели. Все в композиції підпорядковано законам монументального мистецтва. В зображеннях навмисно не дано перспективи: вони не розбивають, а підкреслюють півкруглу стіну апси-



ди. Постаті не пов'язані з дійсністю — це скоріше ілюстрації абстрактної ідеї, а не реальної події.

У колориті композиції вражає багатство світлих, переливчастих тонів — білі плащі та хітони апостолів, біло-блакитний одяг ангелів, нижнього відтінку барви на головах, руках та ногах. З цією гамою контрастують яскраві, насичені фарби престолу, сині плащі та пурпурові хітони Христа.

Нижній регістр зображень в апсиді — постаті «отців церкви», наче присутні при богослужінні. Це — найдосконаліші мозаїки у всьому комплексі. Особливо майстерно виконано ряд постатей з правого боку. Їх зробив великий художник. Кожен із «отців церкви» — це глибокий психологічний портрет. Справа від вікна, на південній стороні, — архідяк Лаврентій. Його молоде обличчя сповнене сили й мужності. Художник передає це сміливими, енергійними лініями й світлим колоритом мозаїчного набору. Поруч — Василій Великий. Це владний князь церкви. Спрямовані вниз лінії рисунка підкреслюють його погордливість. За ним — Іоанн Златовуст. Мозаїка з його зображенням чи не найкраща зі всіх мозаїк софійського комплексу. Це — аскет, з запалними щоками, глибокими зморшками на обличчі, опуклим лисим чолом. Його очі горять фанатичним вогнем, а у виразі обличчя вчувається ненависть до ворогів церкви. Колючі лінії рисунка (зморшки на обличчі, гострі форми хрестів на одязі) увиразнюють психологічну характеристику церковного діяча — фанатика віри. Поруч з Іоанном Златовустом — Григорій Ниський, а за ним — Григорій Чудотворець, якого художник рисує м'якими округлими лініями. Навіть хрести на одязі мають закруглену форму, що підкреслює лагідність характеру.

На стовпах перед головною апсидою зображено сцену «Благовіщення» з двох частин: на лівому стовпі архангел Гавриїл рвучко йде в напрямку Марії, зображеної на правому. Постав архангела в білому хітоні з різнобарвними крилами неначе розчиняється в золотому тлі. На протилежному архангелові — «небесному видінню» — Марія цілком земна й реальна. Її зображено з веретеном і пряжею в руках. Глибокі сині тони одягу й червоні фарби на чобітках та пряжі контрастують зі світлою гамою зображення архангела. Образ Марії з великими засмученими очима й ледь вловлюваною усмішкою — один з найкращих у давньоруському мистецтві.

Мозаїками оздоблено також і підпрудні арки, де в медальйонах зображено сорок севастьянських мучеників. Вони відігравали другорядну

роль у комплексі розписів Софії, і їх виконували менш кваліфіковані майстри.

Мозаїсти розпочинали роботу після того, як будівничі закінчували зводити собор. Траплялось, що між групами майстрів виникали суперечки. Так, наприклад, зодчі зробили три верхні вікна в апсиді, а щоб виконати композицію «Євхаристія», ці вікна довелося замурувати. Розписувати собор, певно, починали зверху. Спочатку накладали на стіну підготовчий шар тиньку, потім наносили другий шар, на якому й komponували мозаїчні зображення та робили контурні рисунки — чорною, синьою й червоною фарбами. Нарешті наносили невеликими ділянками третій шар, який швидко покривали фарбами, і, доки кам'янів розчин, в нього вдавлювали кубики різнокольорової смальти. Вся робота потребувала величезної майстерності, швидкості і вправності. Мозаїку викладали з кубиків кольорового скла — смальти. Інколи (досить рідко) вживали й кубики з натуральних порід каменю — мармурових вапняків. Смальту варили в тиглях, домішували в розтоплене скло барвники — свинець, мінеральні фарби тощо. Смальту розливали млинями на дзеркальну поверхню. Коли млинець застигав, їх кололи на окремі кубики.

Дуже складною була технологія виготовлення золотої смальти, бо тоненькі золоті листки прокладали між прозорим склом. Кубики робили різних розмірів. З маленьких (близько 4×7 мм) викладали обличчя, руки, ступні ніг. З більших — одяг, тло, предмети.

Софійські мозаїки вражають винятковою насиченістю колориту завдяки величезній кількості відтінків смальти. Дослідження показали, що зелена смальта має 34 відтінки, золота та коричнева — по 25, жовта — 23, синя — 21, червона — 19, срібна — 9, пурпурова — 6. Всього палітра софійських мозаїк нараховує 177 відтінків!

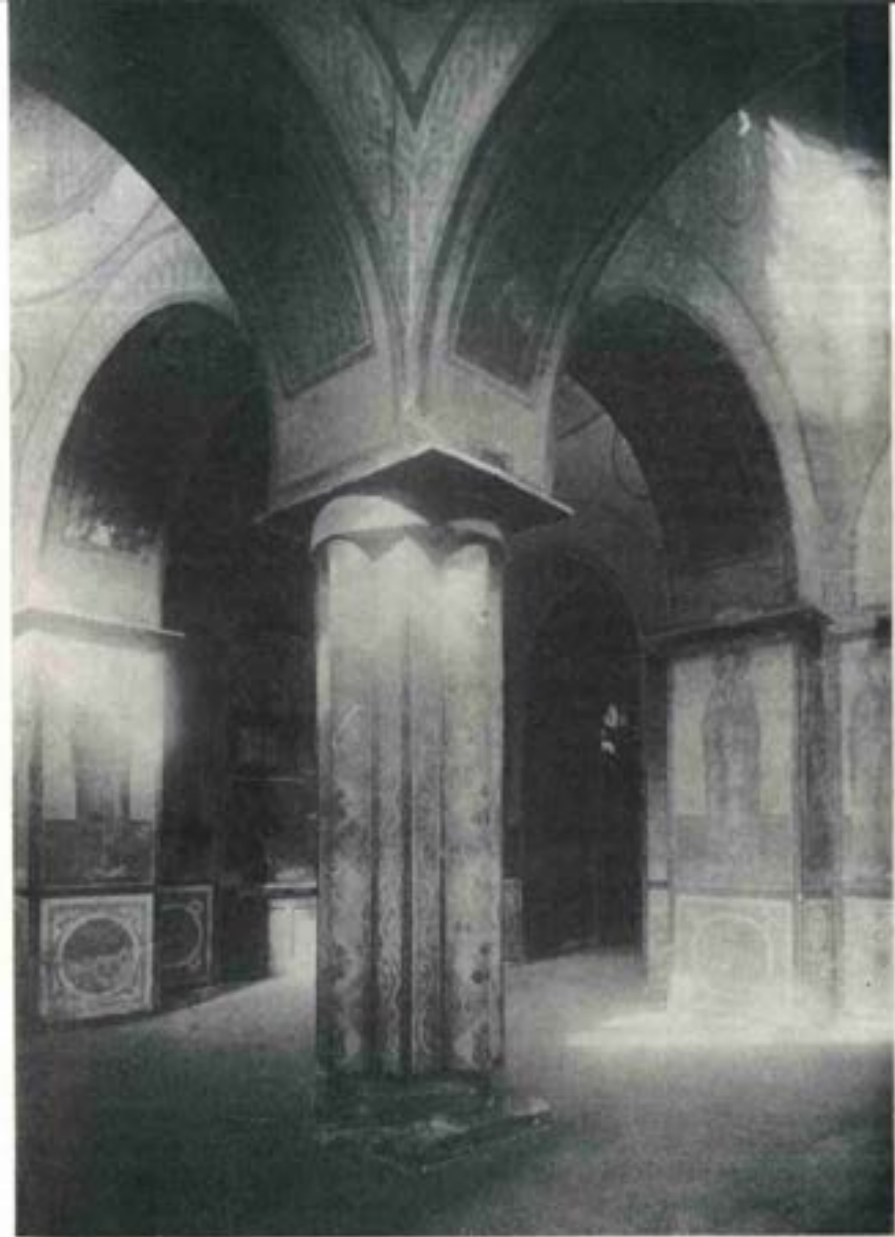
Здатність мозаїк переливатися в світлі сонячних променів, свічок та лампад пояснюється тим, що мозаїчні кубики вдавлювалися під різними кутами. Постаті ніби оживали, і це справляло величезне враження. Ефект посилювався й тим, що мозаїки здебільшого прикрашали поверхні з різними вигинами — апсиди, баню, склепіння, арки. До того ж при зображенні облич враховувалася віддаленість мозаїки від глядача, його деталізація узагальнювалася, контури рисунка ставали грубішими. В цьому виявилось напрочуд тонке розуміння середньовічними майстрами особливостей монументального мистецтва.

Здебільшого до артілі мозаїстів входили групи майстрів: одні виготовляли й наносили на поверхню стін ґрунт, другі компоували зображення й прорисовували їх, треті викладали мозаїку.

Досліджуючи мозаїки Київської Софії, В. Н. Лазарєв визначив руку принаймні восьми майстрів¹⁷. Серед них був спеціаліст великих монументальних зображень: він виконав Пантократора в головному нефі, постать архангелів у барабані й Оранту в центральній апсиді. Іншому майстрові належить зображення Павла в барабані, Іоанна Предтечі в «Деїсусі» і лівої частини «Євхаристії», за винятком двох крайніх постатей — Марка в парусі та Марії над підпружною аркою, написаних третім майстром, який відзначається архаїчною манерою письма. Можливо, йому слід приписати і постать архангела Гавриїла з «Благовіщення». Четвертий майстер виготовував медальйон із зображенням Христа-Іерея та кількох севастійських мучеників. П'ятий майстер, дуже здібний і кваліфікований, виконував богоматір у «Деїсусі» та в «Благовіщенні» і всю праву частину «Євхаристії». Менш здібний шостий майстер працював над зображенням Христа в «Деїсусі» та двома постатями лівої сторони композиції «Отці церкви». Сьомий майстер, позбавлений особливого художнього хисту, виконував деякі зображення севастійських мучеників. І, нарешті, главі артілі, найвидатнішому майстрові, належать найкращі мозаїки Київської Софії — права сторона композиції «Отці церкви».

У Софійському соборі, як, очевидно, і в Десятинній церкві, мозаїки прикрашали лише центральну частину споруди, передусім вівтар. Інтер'єри монументальних мурованих споруд оздоблювали головним чином фресками, які не потребували дорогих матеріалів, були простішими у виконанні і разом з тим справляли величезний художній ефект. При фресковому розписі мало бути добре підготовлене вапно, наявний достатній асортимент фарб (в основному мінеральних), робота вимагала надзвичайно високої майстерності живописців, бо ж майстер повинен наносити розпис на вологий, ще не застиглий тиньк, і будь-які виправлення були просто неможливі. Звідси й походить термін «*al fresco*», тобто по-італійському — писати по свіжому ґрунту. Правда, часом майстрам, що розписували давньоруські споруди, доводилося працювати і на ґрунті, що вже висох. Тоді їхня техніка ставала схожою на темперний живопис.

Художній ефект від фрескового розпису надзвичайний. Фреска чудово гармоніює з конструкціями й фактурою мурованих стін і склепінь,







підкреслюючи та увиразнюючи їхню поверхню. Вона дає можливість вести розпис у будь-яких кольорових сполученнях, тому що світлі фрескові розписи особливо придатні для затемнених приміщень.

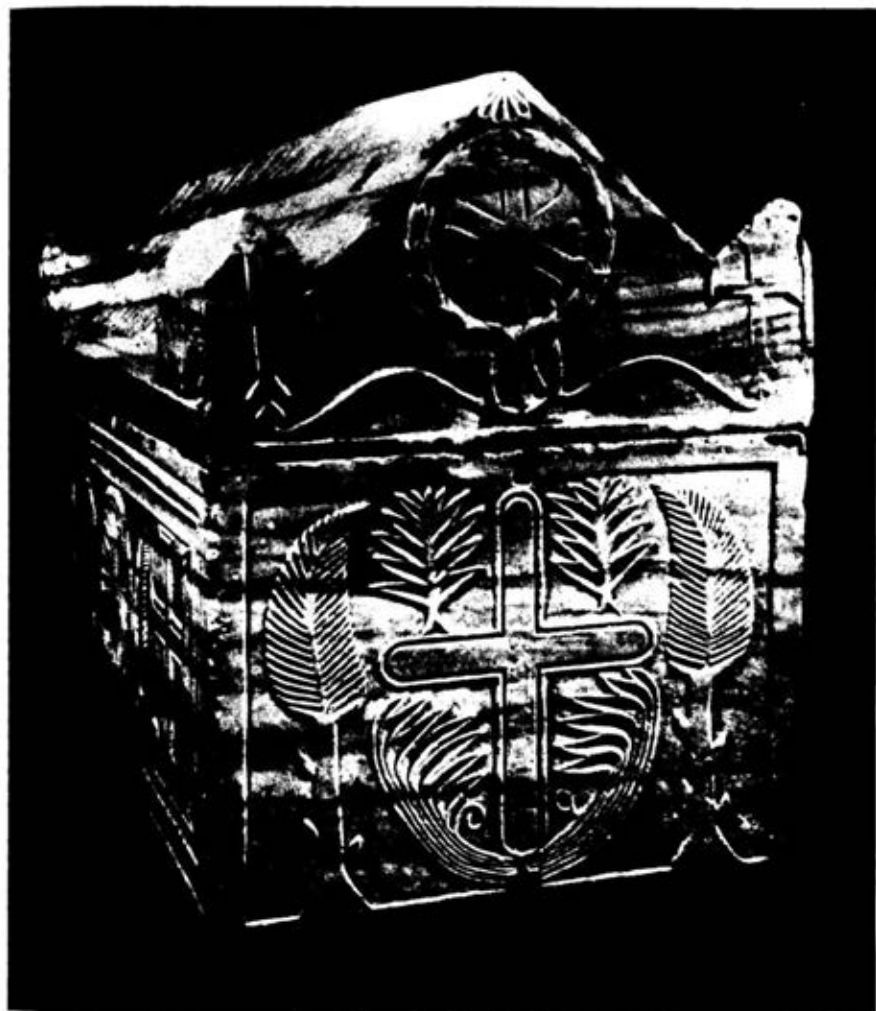
Техніка фрескових розписів поступово змінювалася, але основні її принципи залишилися тими ж. У стародавньому Києві в X—XI ст. набуває поширення техніка фрескового живопису, характерна для візантійських художніх шкіл. І хоч візантійські майстри досконало розробили технічні прийоми письма, однак це не перешкодило давньоруським художникам внести нове і в техніку письма, і в стилістику зображень. З кожним десятиліттям давньоруський фресковий розпис набуває все більше самобутніх рис. Оформлюються і розвиваються художні школи, спочатку в Києві, згодом і в інших містах Русі.

Техніка фрескового живопису ґрунтується на тому, що зображення робиться на сирому тиньку, фарби розбавляються чистою річковою водою й закріплюються самим тиньком. Сирій тиньк складається з піску та гідрату їдкою вапна. На повітрі, під дією вуглекислоти, гідрат їдкою вапна перетворюється на вуглекисле вапно, яке міцно тримає фарби, і вони не осипаються, не вицвітають¹⁸.

Процес виконання настінних фрескових розписів полягав ось у чому. Заздалегідь заготовляли вапно, вистоявали його п'ять-десять років. Потім це вапно пересіювали крізь сито, спочатку рідке, а далі густіше, щоб воно було чисте й м'яке, як пшеничне борошно. Далі вапно розчиняли в творилі й сім тижнів його промивали. Потім з нього й білого піску готували розчин, до якого додавали дрібно порізану соломку, щоб тиньк не тріскався. Першим шаром розчину вирівнювали поверхню кладки. По ньому окремими ділянками наносили другий шар, по якому зразу ж головний майстер грав'ю (гострим предметом) рисував по сирому тиньку контури зображень. І вже тоді в контурах вапницями (пензлями) прописували основні тони і головні деталі зображення. Після цього до роботи приступали кілька майстрів, кожен з яких мав свою ділянку. Це вже була чистова робота. Всю композицію треба було закінчити за один день, бо розчин засихав і переставав бути придатним для розпису. Щоправда, існували засоби, за допомогою яких трохи продовжували цей термін. Спочатку майстри писали обличчя, а згодом довершували ризи. Тло, орнаменти й інша менш відповідальна робота доручалася другорядним майстрам і учням.

Соборський собор у Гислі. Саркофаг
Прохана Мудрого.

Соборський собор у Гислі. Муликанти.
Фреска підвешеної оселі.







Стилістично фресковий розпис Київської Софії близький до мозаїк; усі майстри працювали за єдиним художнім задумом і, мабуть, серед них були такі, що могли виконувати і мозаїки, і фрески.

Складання програми розпису фресок та мозаїк було відповідальним завданням. По-перше, враховувалися вимоги замовника, який часто сам безпосередньо брав участь в обговоренні композицій. По-друге, тут діяли церковні канони й правила, від яких відступити було неможливо, по-третє, ця програма розробляла художні проблеми і, головне, композицію розпису в цілому. Побутує думка, що роботою по складанню програми розписів київського Софійського собору керував просвітер князівської церкви при Берестовському палаці, а згодом — київський митрополит Іларіон, який був довіреною людиною Ярослава Мудрого, письменником і публіцистом.

У Софійському соборі було здійснено три цикли зображень: перший, що трактує євангельські легенди, другий — біблійні легенди і третій — житійний, присвячений головним чином «чудесам» покровителів князівського роду — святим Георгію, Ганні та архангелові Михаїлу.

Розпис Київської Софії читається зліва направо і зверху вниз, як книга. На склепіннях собору були зображені сцени з легендарного життя Христа: «Різдво», «Стрітєння», «Преображення» та інші, які до наших днів не дійшли. Під склепінням, в закомарах, збереглися сцени з пізніших євангельських подій: «Суд над Христом», «Розп'яття» тощо. Нижче, на стінах, — сцени з євангельських легенд після «воскресіння» Христа: «Зішестя в пекло», «Увірування Фоми» та інші. З цього циклу найцікавіша композиція «Послання учнів на проповідь», що натякає на недавнє прийняття християнства на Русі. Всі постаті композиції виконано приблизно в одному масштабі, лише Христос більший за інші. Композиції майстерно вписані в площини півциркульних закомар та ділянки стін. Фрески виконували першокласні досвідчені митці, про що свідчать чіткий рисунок, стримана, але тонко підібрана гама.

Якщо в розписах північного та південного боків центральної частини храму ми вгадуємо систему, продиктовану церквою, то західна частина була розписана зовсім незвично для візантійських канонів. На південній, західній та північній стінах під арками хорів була велика композиція з зображенням Ярослава, який підносив Христові модель Софійського собору, Ярославової дружини Ірини, а також їхніх синів та дочок. Фун-



даторів храмів малювали і в візантійських церквах, але здебільшого не на парадних місцях і не в такому масштабі. На жаль, більша частина цієї композиції загинула. Десять наприкінці XVII ст. було розібрано західну стіну з зображенням Ярослава, Ірини, Христа і, можливо, ще двох якихось постатей. З-під пізніших нашарувань відкрито південну частину композиції із зображенням чотирьох молодих жінок та дівчат, либонь, Ярославих дочок. Як відомо, одна з них, Єлизавета, була королевою норвезькою, друга, Ганна, — королевою французькою, третя, Анастасія, — королевою угорською. Кожна з постатей подана в урочистій позі, у святковому князівському вбранні. На жаль, ця композиція була значно поповнена під час поновлення живопису в минулому столітті. На північній стороні збереглося лише зображення двох восьми-дванадцятирічних хлопчиків — певно, молодших Ярославих синів. Ці зображення, відкриті 1936 року, не були поповнені у XIX ст.: на них намалювали олійними фарбами святих і добре зберегли первісний живопис. Якщо взяти до уваги відомі з літопису роки народження князичів, можна дійти висновку, що цей розпис виконувався в 1042—1045 роках, що підтверджує дату заснування київського Софійського собору в 1037 році.

Усю композицію в цілому бачив і замалював голландський художник Вестерфельд 1651 року. Однак чоловіча половина в нього зображена праворуч, а жіноча — ліворуч, посередині намальовано князя Володимира. Ця суперечливість привертас увагу дослідників, і з цього приводу були висловлені різні здогади. Вивчення цієї фрески ускладнено тією обставиною, що поповнювачі переписували її деталі за власним розсудом. Висловлювалися думки про те, що Вестерфельд зарисовував фреску після того, як її вже було поновлено в першій половині XVII ст.

Цикли житійних композицій розміщено в бокових вітарах та бокових нефах. Майстерно виконані у вітарі сцени Якіма та Ганни, серед них «Благовіщення», близьке до робіт ранніх італійських майстрів. Цікаві зображення в Михайлівському та Георгіївському нефах, а також тематичні композиції в залах другого поверху (на полатях). Проте всі вони, так би мовити, — другий план.

У розпису Софійського собору значне місце відведено статуарним зображенням святих. Їх значно більше, ніж композиційних картин.

Основну структуру плану собору становлять хрещаті стовпи та простінки. Лише на першому поверсі 42 хрещатих стовпи та простінки, біль-



шість з яких має 12 площин, на яких зображено постаті святих, головним чином, мучеників. На них, за церковним ученням, «зіждиться віра». Суворі погляди сотень святих спрямовано на глядача.

Поруч із зображенням велике значення в оформленні інтер'єра Київської Софії відіграють фрескові орнаменти, що об'єднують композиції, підкреслюють і декорують архітектурні елементи, підсилюють враження святковості й розкоші.

Кольорова гама софійських фресок стримана. Домінують оливкові, рожеві, блакитні, зелені та брунатні тони. Майже всі зображення виконано на синьому тлі, що добре гармоніює з багатокольоровими орнаментами.

Виятковий інтерес у розпису Київської Софії становлять розписи на стінах веж, де розташовані сходи, якими князь, його дружина та його почет підіймалися на полаті. Це були не культові приміщення, і тому оздоблені вони так, як прикрашали палаци — розписами на світські теми. Найбільше тут зображень, пов'язаних із улюбленою розвагою князів — мисливством. Тут і полювання з гепардами та собаками на оленів, вепрів, вовків, рисей та диких коней. Ось одне цікаве зображення: вершник на коні відбивається від ведмедя, що напав на нього. Про такий випадок писав Володимир Мономах: «Вепрь ми на бедре мечь оттял, медведь ми у колена под'клада укусил, лютий зверь скочил ко мне на бедра и конь со мною повсрже»¹⁹. В медальйонах на склепіннях веж зображено ловчих птахів — соколів, яструбів, кречетів.

Крім полювання, представлено й інші князівські розваги. От готові зчепитися у двобої борці, жонглер балансує щоглою, по якій лізе хлопчик, танцюють скоморохи, грають на дудках, флейтах, домрах та гусях музиканти, щось виконує органіст, а його помічники ногами натискають на міхи органа. Деякі артисти приїхали здалека: гість з Азії музикує на смичковому інструменті; ще один гість Києва, очевидно, з неблизьких країв, веде за повід верблюда. Змагаються ряджені, приготувався вистрілити з лука стрілець. З палацу виступає князь з юнаками-охоронцями, а далі — виходить із своїх покоїв княгиня з жінками. В південній башті ще одна цікава композиція: стільний іподром заповнений глядачами. В ложах — візантійська знать і сам імператор. Далі — перегони рвучких коней, запряжених в колісниці.

Що на Русі князівські палаци прикрашали такими сюжетами, свід-

чить цікава розповідь візантійського письменника Микити Хоніата про розпис палати Ярослава Осмомисла в Галичі, де перебував у XII ст. Андронік Комнін: «Живопис показував кінські перегони, полювання з собаками, крики птахів, валування собак, гонитву за оленями, цькування зайців, пронизаного списом кабана та пораненого зубра».

Софійський собор було розписано не тільки всередині, але й зовні. Зображення покривали стовпи та арки зовнішньої галереї, а також, мабуть, півциркульні ніші, що оздоблювали фасади.

Більшість дослідників вважає, що над фресковими розписами працювали не тільки візантійські, але й руські майстри. На це натякають деякі слов'янські написи, а в ряді випадків — руські типи облич. Для більшості зображень характерно те, що в них посилений, порівняно з константинопольською школою, лінійний елемент. Однак є зображення, виконані у вільній живописній манері. В усякому разі, треба відзначити, що як над мозаїками, так і над фресками тут працювало багато майстрів різних шкіл і напрямів.

З імен художників, що розписували Київську Софію, ми знаємо лише одне — Георгій. Він залишив свій автограф на стіні собору. Проте нам відомі імена майстрів, які розписували Новгородську Софію невдовзі після закінчення оздоблення Київського собору — Георгій, Сежир та Олсій.

На відміну від київського автографа, написаного грецькою мовою, в Новгороді майстри розписувалися по-руськи.

* *
*

В оздобленні давньоруських храмів X—XI ст. значну роль відіграв різьбярство. В Десятинній церкві, в чернігівському Спасі і в Київській Софії в розкішному різьбленому вбранні відсутні антропоморфні мотиви. Вони дістануть поширення лише з другої половини XI ст. До тих пір давньоруські скульптори — «кам'яносечці» розробляли орнаментальний та зооморфний рельєф, архітектурні деталі та оздоби, що прикрашали християнські храми й князівські палаци. В цих видах оздоблення давньоруські майстри досягли високої досконалості.

Для різьбленого оздоблення монументальних споруд у Київській Русі вживали два матеріали — мармур та рожевий шифер. Мармуру на

Русі не було, його привозили здалека, очевидно, здебільшого з острова Проконнесу в Мармуровому морі, де в той час знаходився відомий на весь світ центр по видобуванню та обробленню мармуру. З Проконнесу мармур і готові вироби з нього — колони, капітелі, саркофаги — вивозили в різні країни, в тому числі в Причорномор'я та Русь. Везти з Проконнесу мармур в необробленому вигляді було невигідно, тому доставляли вже готові деталі, на місці їх підганяли до потрібних розмірів, часом перероблювали. Певно, з Проконнесу везли на Русь і мармурові саркофаги, в тому числі — відомий саркофаг Ярослава Мудрого, що стоїть у Софійському соборі. Різьблені проконнеські мармурові вироби служили взірцями для київських майстрів, які спеціалізувалися на іншому, суто руському матеріалі — овруцькому рожевому шифері. Під Овручем здавна зводилися численні майстерні по виготовленню з шиферу різноманітних виробів, у тому числі й кругленьких пряслівців, що їх у великій кількості знаходять при розкопках майже всіх давньоруських міст і багатьох міст Європи. Рожевий шифер добре колеться на плити й прекрасно ріжеться. Це — чудовий матеріал для підлог, карнизів, парапетів, вітарних перегородок, що їх ставили в ті часи замість іконостасів.

У перших мурованих спорудах Києва — князівських палацах та Десятинній церкві — ми натрапляємо на численні уламки шиферних плит, нерідко орнаментованих. Звичайно, їх могли обробляти й візантійські майстри, проте більш вірогідно, що працювали над ними головним чином руські майстри, які з давніх-давен добре знали властивості цього матеріалу.

Проводячи розкопки навколо Десятинної церкви, В. В. Хвойка відкрив кілька ремісничих майстерень, і серед них таку, де обробляли вироби з мармуру, шиферу, граніту та інших порід каменю. Дослідник висловив думку, що ця майстерня було засновано під час зведення Десятинної церкви: дуже схожі за формами та технікою виконання деталі, знайдені в майстерні і в руїнах Десятинної церкви.

Майстри в кам'янотесній роботі користувалися набором спеціальних інструментів, серед яких мали бути молотки, всякого роду зубила та долота, особливо типу шпунтів та скарпелів.

Цікавим і чи не найдавнішим зразком давньоруської християнської пластики є барельєф із зображенням богоматері Одігитрії, знайдений в руїнах Десятинної церкви. Богоматір тримає спеленуте немовля. Цей

Соборський собор у Києві. Марія та Блаженство. Фрагмент розпису у стилі Янни та Ганни

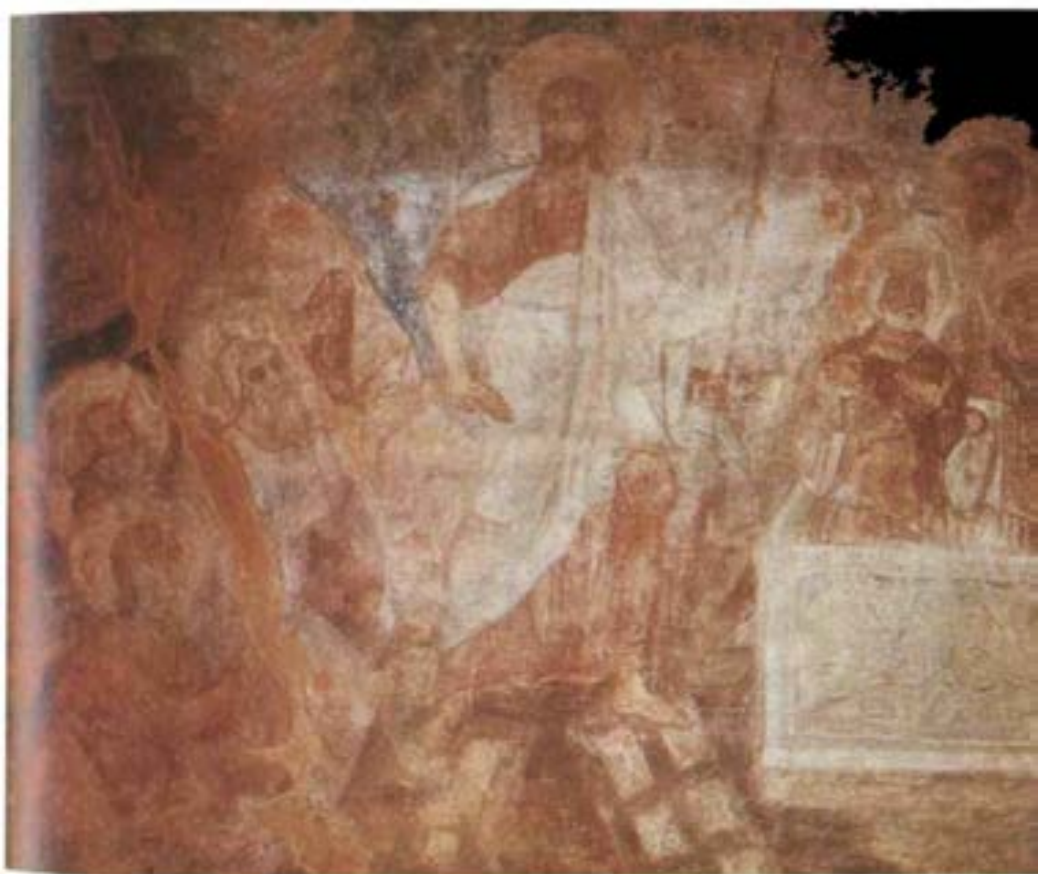


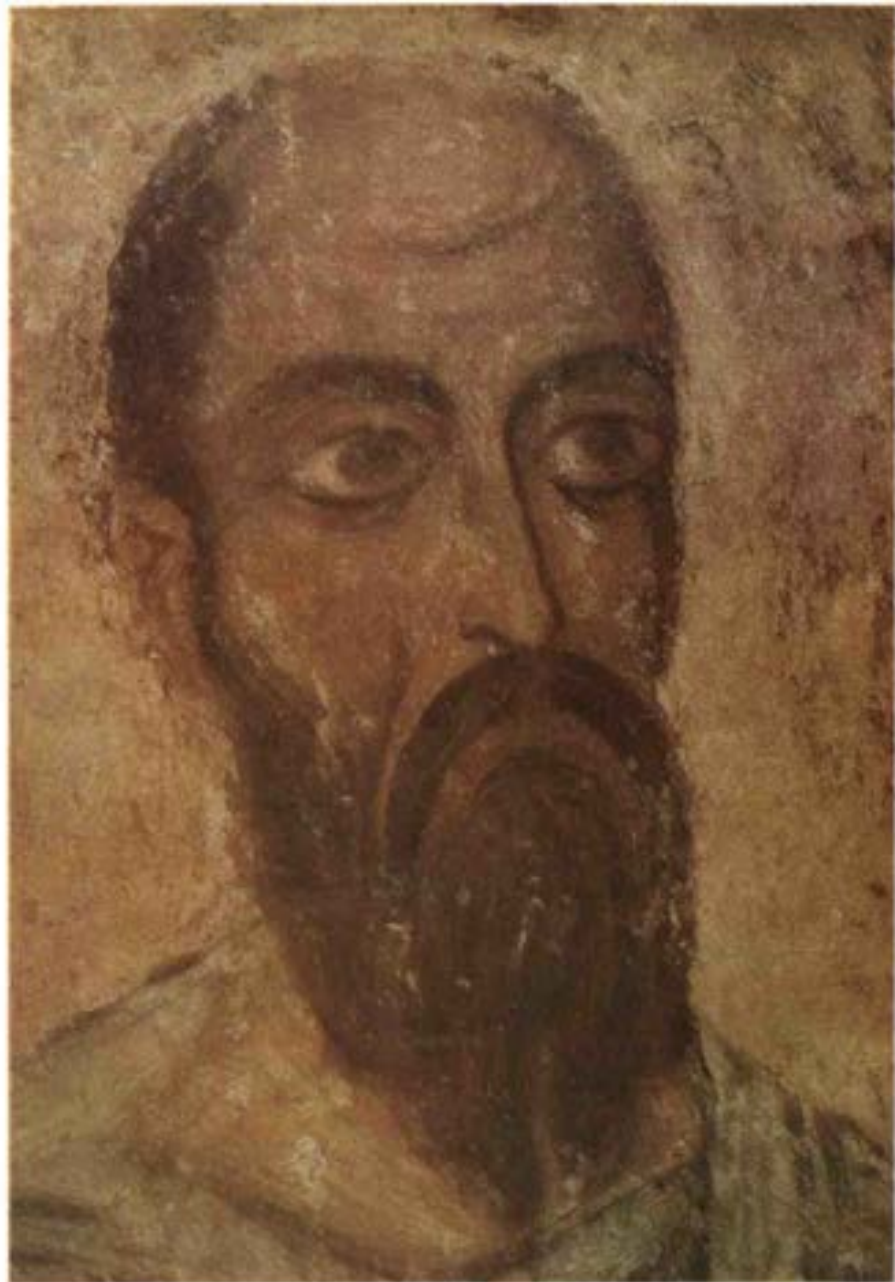
Сфідієський собор у Києві. Портрет св'ятого
Просвіяна Мудрого.

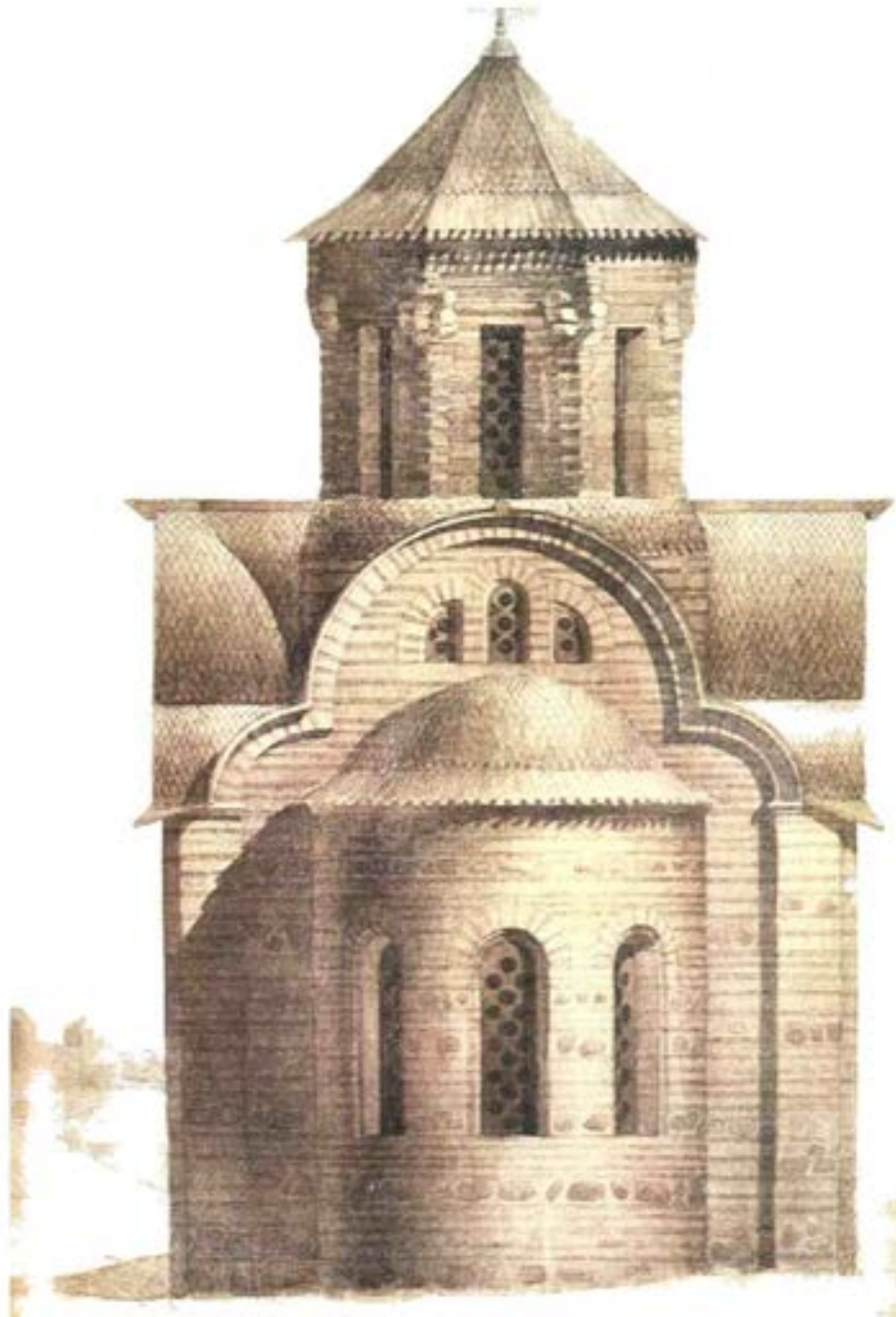


Софійський собор у Києві. Зішлеття у
деяло. Фреска на північній стіні цент-
рального сродоохреста.

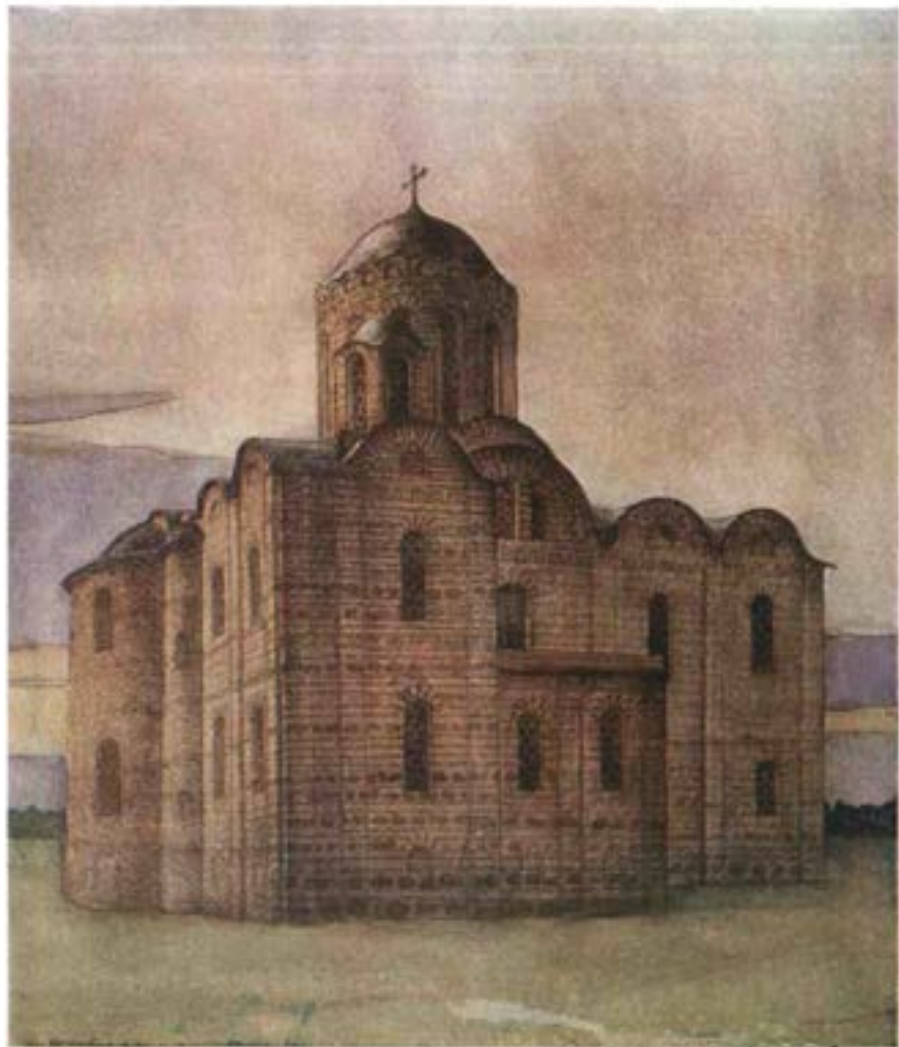
Софійський собор у Києві. Апостол Павло.
Фреска в Петропавлівському кафе-
дрі. Юр'єва божиця в Осері. 1038. Реконст-
рукція петора. Мал. В. Радського.







Михайлівський собор у Переяславі. Кінець XII ст. Реконструкція автора та В. О. Харламова. Мал. В. Расєвського.



Христос вісичає князя Ярополка та княгиню Гриту, Мінююча Трирського псалтиря, 1078—1087.



Печерська Богоматір. Мініатюра Трирського підлітка. 1078—1087.



сюжет рідко трапляється у візантійському і давньоруському мистецтві. Барельєф виконано на плиті з місцевого пісковика, що трапляється також і в муруванні залишків фундаментів західної частини Десятинної церкви. Як вважають дослідники, він прикрашав фасад цієї споруди і був виконаний професійним майстром на місці, під час спорудження церкви в 989—996 роках. В барельєфі помітні риси архаїзму, що було притаманно стилю оздоблення Десятинної церкви.

Біля самої Десятинної церкви ще 1826 року було знайдено саркофаг, складений з великих тонких шиферних плит з двосхилим дахом. Можна вважати, що це було поховання якоїсь княгині, а сам саркофаг виготовлений десь наприкінці X чи на початку XI ст. Зовнішні поверхні плит саркофага вкриті різьбленими оздобами. Спереду, на плиті даху, майстерно вирізьблено орнамент з кіл, обвитих джгутами з розетками та плетивом всередині, а на нижній плиті — аркаду з зображенням поміж колонами хрестів та кипарисів — символів безсмертя.

Винятково цікаві орнаменти на шиферних плитах київського Софійського собору, що утворюють парапети другого поверху. Кілька їх ще й досі збереглося. Кожна плита — окрема композиція. Основний орнаментальний мотив — це плетиво, вписане в кола та ромби. В колах — розетки, що нагадують стародавні слов'янські сонячні знаки, стилізовані квіти, вінки. Над портретом дочок Ярослава плита, в центрі якої геральдична фігура орла. На плитах, що відгороджують південну аркаду, бачимо то дрібний сітчастий орнамент, то вишуканий візерунок з плетива, то перевиту стрічками решітку з зображеннями раків та риб — карасів, плітків, лящів, окунів.

Такі самі шиферні плити є і на хорах Спаського собору в Чернігові. Їх рисунок трохи простіший — це в основному композиції з ромбів, кіл та джгутів.



За неспокійних феодалських часів люди щодня чекали нещастя: їх завжди могли пограбувати князівські тіуни, в місто зненацька могли дертися вороги, їхнє майно щодня могло загинути в пожежах, що регулярно спустошували дерев'яні забудови. Де зберегти майно? Його здебільшого заривали в землю. Не завжди хазяїн повертався за ним, і воно

продовжувало віками лежати в землі, доки його випадково не знаходили під час земляних робіт чи археологічних розкопок. Знахідки були різні: іноді це майно вбогої дівчини — скляні браслети та кілька дешевеньких оздоб, а вряди-годи розкопували скарб з великою кількістю коштовностей, заритий якимось князем чи боярином. Так, наприклад, скарб, що його знайшов Анненков біля Десятинної церкви, за словами сучасників, ледве вмістився у два великі мішки.

Скарби та поодинокі знахідки в землі дали надзвичайно цікаві відомості про давньоруських майстрів ужиткового мистецтва — ювелірів-золотарів, срібників, емальєрів, ливарників, карбувальників. Твори вжиткового мистецтва розказали і ще, либонь, розкажуть нам багато цікавого: про стародавні мистецькі традиції, про улюблені народом сюжети з казок та легенд, про поширені форми орнаментів, про міжнародні зв'язки, про рівень технічної майстерності давньоруських ювелірів. По знахідках та скарбах дослідники роблять висновки про соціальну топографію міста: багаті знахідки свідчать про помешкання заможних верств, бідні оздоби знаходять у житлах простого люду.

Прикраси міцно входили в життя стародавніх русичів. Ще за язичеських часів предмети вкривали магічними зображеннями та орнаментами, щоб запобігти злу. Так, наприклад, на одязі орнаментом оздоблювали рукава та коміри сорочок, подоли. Вірування в амулети-обереги тривало і за християнства. Лише з часом священні язичеські знаки заступають зображення святих та християнських символів. На жіночих окрасах всюди зустрічаються зображення віщих птахів — дів-сіринів, які приносять щастя, всілякі «дерева життя», знаки сонця й місяця тощо. Вся ця яскраво образна язичеська символіка часто перепліталася з християнською так, як, наприклад, це помітно в геніальній поемі «Слово о полку Ігоревім».

У виробах давньоруських майстрів X—XI ст. можна простежити не тільки стародавні традиції. З усіх країн до Русі потрапляли різні товари. З Візантії привозили тканини, їхні орнаменти часто використовували руські майстри.

В тематику давньоруського мистецтва широко увійшли грифони, барси, леви з візантійських павловок та оксамитів. З Кавказу в Русь завозили вироби з металу. Багато речей надходило з арабського Сходу та Західної Європи.

Попит на вироби художнього ремесла був дуже великий: руські жінки й дівчата полюбили намиста, персні та лунниці, різноманітні сережки, браслети. Цікаво, що вже в XI ст. на Русі з'явилася набійка, яка імітувала коштовні тканини: прості люди не мали змоги носити дороге вбрання. Так само для бідних жінок та дівчат ювеліри робили імітації під коштовності.

Феодална знать вдягалася в розкішне гаптоване вбрання. Особливо пишно були оздоблені плащі — корзна. За словами Б. О. Рибаківа, «весь строкатий світ східної казкової орнаментики красувався на плечах руських дружинників»²⁰. Заможні жінки носили золоті діадеми та прикраси з перегородчастої емалі тощо.

На Русі цінували твори вжиткового мистецтва. Князь Святослав Ярославич водив гостей до своєї скарбниці, як у музей. Автор «Житія Бориса і Гліба» про роботу київського майстра у Вишгородській церкві, наприклад, пише: «И тако украси добре, яко не могу сказати оного ухищрення по достоянню довольне. Яко многим приходящим от грек и иных земель, глаголати: „Нигде же сицея красоты бысть“»²¹. Це не було перебільшенням. Німецький письменник другої половини X ст., автор трактату про ремесла Теофіл з Падеборна, заготовує, що руські ювелірні вироби славились на весь світ. Про це згадує також візантійський поет Тцетціс.

За підрахунками дослідників, на Русі було понад 60 ремісничих професій²². Лише одних ковальських спеціальностей було 16. Вироблялося близько 150 видів виробів з заліза й сталі. Давньоруським майстрам були відомі всі техніки того часу. Ремісники були вотчинні — ті, що перебували у феодалній залежності від князя, боярина чи церкви, і посадські — вільні міські мешканці. Перші працювали переважно на замовлення хазяїв: виготовляли тонкі вироби з дорогих металів. Другі працювали для ринку. Вони робили утилітарні речі й були зацікавлені в тому, щоб зробити їх швидше і якомога більше.

Нас вражає фантастична часом витонченість речей, виготовлених вотчинними майстрами. Так, наприклад, на невеличкий жіночий колт майстер напаявав близько п'яти тисяч кілочок діаметром 0,06 см і в кожне таке кілочко вмонтовував зернятко діаметром 0,04 см. На восьми квадратних сантиметрах ювелір робив 120 золотих квіточок на тонких золотих стеблинках.

Художнє лиття було на Русі одним з найпоширеніших видів металообробного ремесла. Давньоруські майстри відливали безліч різноманітних предметів — від малесеньких гудзиків до великих панікадил — хоросів та церковних дзвонів. Було два методи лиття: перший — воскові моделі, другий — ливарні формочки. Першим методом послуговувалися головним чином вотчинні майстри, і то при виготовленні унікальних виробів. З воскової моделі відливку можна було зробити лише раз. Зате у вирізьблених із каменю формочках можна було зробити безліч виробів, тому цей метод використовували найчастіше посадські майстри. Київ був найбільшим на Русі центром, де виготовляли формочки для сережок так званого «київського зразка», з трьома кульками, для хрестів-енколпіїв, для іконок, для підвісків-колтів та багатьох інших виробів. Форма складалася з двох половинок, а для складних робіт — з кількох частин. Зверху формочки робили канал для заливання металу, знизу — отвір для виходу повітря. Іноді, для економії, формочки вирізали по обох боках каменю. Щоб виготовити таку форму, треба було мати великий художній хист і технічну досконалість. Такі формочки часто знаходять при дослідженні давньоруських майстерень. Кілька аналогічних формочок знайдено під час розкопок на вулиці Верхній Вал, що на Подолі в Києві, 1975 року.

Поширеним було кування й карбування міді, срібла й золота. І тут київські майстри досягли високої майстерності. За приклад карбування можна навести ікону з зображенням Павла, знайдену під час розкопок у Софійському соборі. Ікону виконано на дуже тонкій мідній пластинці. Зображення позолочене. Обличчя Павла подано в невеликому повороті. Дуже реалістично показано велике лисувате чоло, розумні очі, сувору, трохи скорботну лінію вуст. Це зображення виконував кваліфікований художник.

Близька за характером карбована мідна оправа книги з фортеці Чучин на Дніпрі з зображенням святого Василя. Ікону зроблено приблизно в середині чи в другій половині XI ст.

У Вишгороді, під Києвом, було досліджено майстерню карбувальника, де знайшли його інструменти: маленькі молоточки, зубильця, пунсопи.

Часто вдавалися до техніки інкрустації золотом і сріблом, переважно на бронзових і залізних виробах, особливо на зброї. В розпеченому залізі

зубильцями робили рисунок, після чого туди забивали золотий чи срібний дріт.

Дуже поширені були на Русі чернь та позолота. Черню — спеціальною чорною пастою — протравлювали тло виробів, після чого опуклі срібні зображення сяяли з особливою силою. Чернь наносили на браслети, колти, персні, хрести-енколпіони, зброю тощо. Позолоту робили, використовуючи амальгаму, чи з допомогою інкрустації, або ж наводили золото складним методом — протравлюванням. Часто речі оздоблювали, поєднуючи кілька технік. Так, литво, карбування й чернь вживали при виготовленні знаменитих пластинчастих браслетів, що їх дуже часто знаходять у скарбах при розкопках.

На цих широких браслетах, що їх так полюбили носити руські жінки, — цілий світ орнаментики, фантастичних звірів, казкових персонажів. Тут птахи, що приносять щастя, птахо-діви-сірини, стародавні божества сімургли (птахо-собаки), барси, грифони тощо. Цікаво зазначити, що в пластинчастих браслетах дуже поширена язичеська тематика і майже відсутня християнська.

Особливо тонкою була техніка скані, тобто виробів з найтоншого дроту. Візерунки з тоненьких сплєтених металевих ниток були або ажурні, або їх напаявали на металеву основу речі. Скань широко застосовували для жіночих оздоб, окладів книг тощо.

Популярні на Русі жіночі окраси — лунниці, підвіски, буси, зірчасті колти — найчастіше вкривали зерню.

Давньоруські ювеліри також послуговувалися технікою штампування й тиснення. Робилося це так: на крицеву чи бронзову матрицю накладали тонкий лист металу, зверху наносили свинцеву прокладку, по якій вибивали малюнок. Така техніка була значно продуктивнішою від карбування. Її застосовували для виробництва колтів з черню, зірчастих підвісків, золотих і срібних бляшок тощо.

Вершиною декоративно-вжиткового мистецтва були вславлені перегородчасті емалі. Це — найкраще, що створили давньоруські ювеліри. І не дивно, що київськими емалями пишаються найбільші музеї світу. Вважають, що техніка емалей на Русь прийшла з Візантії. Вона особливо полюбилася київським майстрам, і вони швидко випередили своїх учителів. Руські емалі за технічними й художніми якостями не поступаються візантійським, а кольори їхні яскравіші. Особливо характерний для

руських емалей білий колір, що надає більшої інтенсивності колористичній гамі.

Техніка виготовлення перегородчастих емалей була дуже складною і вимагала виняткової майстерності. Робилися емалі так: на золотих пластинках за допомогою матриць витискували рисунок та контури зображень. В заглиблення напаявали поставлені на ребро тоненькі золоті перегородки. Проміжки заповнювали спеціальним емалевим порошком і поступово розплавлювали його в печі, поки він не обертався на емаль. Потім маленькими молоточками обережно розплескували золоті перегородки і шліфували емалеву поверхню. На площі, яка не перебільшує зрізу звичайного олівця, майстер виконував зображення жіночої голівки з діадемою, ссережками та іншими деталями. Різнобарвні зображення на перегородчастих емалях надзвичайно цікаві. На золотих колтах — найчастіше казкові птахи сірини, дерева життя, павичі, квітки та рослинні орнаменти.

Особливо урочисті були золоті діадеми — невід'ємна деталь князівського парадного вбрання. На одній такій діадемі на семи золотих пластинках відтворено весь деісусний чин: Христа, богоматір, Іоанна Предтечу, архангелів Михаїла й Гавриїла, Петра й Павла. Зображення вражають мистецькою досконалістю. Робив їх дуже талановитий художник.

Відомий пам'ятник цього типу — золота діадема з перегородчастою емаллю з с. Сахнівки Черкаської області, яку датують XI—XII ст. Золоті пластинки діадеми оздоблено тонким різнобарвним геометрично-рослинним орнаментом, а в центрі подано вознесіння Александра Македонського на небо: мотив, що набув на Русі поширення в мистецтві за доби феодалізму як символ не земного, а «божественного» походження князівської влади.

Крім архітектури, монументального живопису, різьбярства та декоративно-вжиткового мистецтва, в Київській Русі не останню роль відігравав іконописний живопис та книжкова мініатюра. Ікони були в усіх давньоруських церквах X—XI ст., проте іконопис, як і мистецтво книжкового оформлення, набуває широкого розвитку на Русі головним чином у монастирях. До наших днів жодної давньоруської ікони X — першої половини XI ст. не дійшло. Дослідники вважають, що в ті часи ікони привозили переважно з Візантії. Ми не маємо й жодної рукописної

давньоруської книги тих часів, хоча достеменно відомо, що книги перекладалися на руську мову і переписувалися в заснованому Ярославом Мудрим при київському Софійському соборі книжковому закладі. Оскільки найдавніші, що збереглися, давньоруські ікони і книги відносяться до другої половини XI ст., ми їх розглянемо в наступному розділі.



*Мистецтво
другої
половини XI—
першої
третьої XII ст.*

Другий етап розвитку мистецтва Київської Русі розпочався після смерті Ярослава Мудрого, коли феодальні відносини швидко поширились у всіх князівствах. Усе більшого значення набувають Чернігів, Переяслав, Новгород, а згодом Смоленськ, Ростов, Суздаль, Галич, Володимир-Волинський. Там також починають зводити кам'яні споруди, поки що на взірці київських, засновуються власні художні школи. Проте Київ залишається не тільки столицею, але й найбільшим торговельним, ремісничим і культурним центром Русі.

Лише два чи три десятиліття минуло, як було споруджено київський Софійський собор, а архітектурний стиль значно змінюється. Нові тенденції починають панувати в образотворчому мистецтві. Неабияку роль у цьому відіграв церква, яка все більше прибирає до рук мистецькі спрямування. Церкви, а надто монастирі, в ті часи набувають великої сили, самі стають феодалами, захоплюють землі, підпорядковують собі села. Поглинені чварами, князі шукають протекції церкви, а це ще більше підносить її вплив.

У другій половині XI ст. в Києві зводяться головним чином так звані «вотчі» монастирі, засновані князями в інтересах князівських династій.

Проте церква не завжди вдавалася до князівських протекцій. Найміцніші й найбагатші монастирі нерідко вели незалежну політику. Таким був київський Печерський монастир, що вже в другій половині XI ст. домогся певної незалежності від київського митрополита. Монастир стає політичним центром антивізантійської орієнтації і разом з тим визначним осередком феодальної культури. З художніх майстерень Печерського монастиря вийшли талановиті митці, а споруди, зведені монастирськими архітекторами, стали взірцем для будівництва по всій Русі. Тут, за влучним терміном професора Д. В. Айналова, сформувалася «друга київська художня школа».

Будівництвом Успенського собору Печерського монастиря відкривається нова сторінка давньоруської архітектури. Собор почали зводити 1072 року на пагорбі над Дніпром. Приїхав на закладини Святослав Ярославич, сам копав лопатою рів для фундаментів. Розповідь Києво-Печерського Патерика про візантійських зодчих, які нібито брали участь у будівництві, на думку деяких дослідників, — тенденційна, хоча достатніх даних для спростування запису в Патерику в нас немає. Собор був

великий. За висотою та обсягом він мало чим поступався Софії, але здався меншим, оскільки в його архітектурі були вжиті зовсім інші масштаби співвідношення. Структура його була зовсім простою: хрещаті у плані стовпи членували споруду на три нефи. В західній частині був нартекс, зі сходу — три зовні гранчасті апсиди. Можна вважати, що своєю структурою Успенський собор успадкував від центрального ядра Десятинної церкви. Склепіння над середніми нефами Успенського собору значно підносилися над боковими, чим поживлявся досить тяжкий об'єм будівлі. Фасади членували могутні пілястри. Площини стін оздоблювали смуги меандрових поясів, карнизи — зубчасті орнаменти з цегли. Собор увінчувала одна глава. Упродовж століть собор без ліку перебудовувався. 1941 року німецько-фашистські варвари вщент зруйнували його вибухом.

Успенський собор був дуже популярний. За його зразком протягом багатьох років зводилися численні храми. За словами Києво-Печерського Патерика, Володимир Мономах «взємь меру божественна тоа церкви печерьська всємь подобьємь създа церковь в граде Ростове...»²³.

У другій половині XI ст. в Печерському монастирі засновується власна будівельна школа, і її зодчі зводять цілий ансамбль мурованих споруд. Десь наприкінці XI чи на початку XII ст. за ігумена Івана печерські майстри зводять біля північно-західного рогу Успенського собору невеличку Іванівську хрещальню. Близько 1107 року вони споруджують головну муровану браму з Троїцькою церквою над нею. Брама й Троїцька церква, що за типом будівлі наслідували церкву на Золотих воротах, добре збереглися до наших днів. 1108 року в Печерському монастирі було зведено Трапезну палату, а 1109 року біля Успенського собору споруджено божицю над померлою княжною Євпраксією.

У монастирі випалювали цеглу, тут існували майстерні по виготовленню скла, смальти для мозаїк. В одному листі ігумена Печерського монастиря Василя (кінець XII ст.) розповідається, як печерські майстри мурували стіну навколо монастиря, для чого ігумен зібрав кошти, далі — виготовили й випалили цеглу-плінфу і, нарешті, змурували стіну.

Працювали печерські будівничі і за межами монастиря. В 1108—1113 роках на замовлення князя Святополка Ізяславича вони збудували Михайлівський Золотоверхий собор на південній околиці Київського дитинця, поблизу сучасної Володимирської гірки. Там уже раніше було споруджено Дмитрівський монастир і церкву св. Петра. Треба відзначити,

що в ті часи князь Святополк жив у злагоді з Печерським монастирем і що він запросив майстрів печерської школи, — в тому немає сумніву. Михайлівський собор був майже копією Успенського собору Печерського монастиря, лише в меншому вигляді і в дещо спрощеній композиції. Як і в Успенському соборі, його фасади прикрашали фризи з меандровими орнаментами з поставленою на ребро цегли-плінфи, ступінчасті ніші. Всередині собор був оздоблений чудовими мозаїками, фресками та різьбленими барельєфами також, мабуть, роботи печерських майстрів.

Діяльність Печерського монастиря турбувала, а часом і бентежила київських князів: монастир виходив з-під їхнього впливу, а іноді й виступав проти того чи іншого претендента на київський престол. Щоб послабити його вплив, князі й будували монастирі. Ще на початку 1060-х років князь Ізяслав Ярославич дає кошти на будівництво Дмитрівського монастиря, що своєю пишнотою мав затьмарити славу Печерського. А 1070 року князь Всеволод Ярославич замовляє спорудити собор у заснованому ним на Видубичах Михайлівському монастирі, розташованому в невеликій долині, оточеній мальовничими пагорбами. На одному з них стояв Красний двір князя Всеволода. Поруч був перевіз, звідки йшов шлях на Переяслав — вотчину Всеволода та його нащадків — князів династії Мономаховичів.

Видубицький собор первісно за планом був таким самим, як і Успенський, тільки значно меншим, але невдовзі до нього з заходу прибудували просторий нартекс із баштою для сходів, що вели на хори. З півдня до собору домурували схожу на терем прямокутну споруду. Поруч знаходилися князівські усипальниці. Від собору збереглася лише західна частина, східна вся обвалилася в Дніпро, певно, десь у XVI ст.

Цікавим кам'яним монастирським комплексом, зведеним у кінці XI — на початку XII ст. на замовлення ігумена Стефана, був монастир Влахернської богоматері на Клові в Києві. Його рештки досліджено у 1974—1975 роках київською археологічною експедицією. Вдалося визначити контури плану собору з численними приміщеннями, що його оточували. План собору багато в чому нагадував план Десятинної церкви — певно, при будівнанні Кловського собору вона правила за зразок.

Збереглася ще одна пам'ятка будівництва в Києві — церква Спаса на Берестові, збудована в князівській резиденції, очевидно, за Володимира Мономаха. У церкві ховали князів з династії Мономаховичів, у тому



числі й сина Володимира Мономаха Юрія Долгорукого, засновника Москви. Центральна частина споруди за типом нагадувала Успенський собор. Проте архітектура Спаса на Берестові мала багато індивідуальних рис. В нартексі знаходилися башта й хрещальня, що ризалітами виступали на південний та північний фасади. Перед входами до церкви були притвори з цікавими трилопасними арками. Техніка мурування дещо відмінна від тої, якою зводили споруди другої половини XII ст.: каміння тут дуже мало, хоча на фасадах зберігаються характерні для змішаного мурування пасма рожевого тиньку. Фасади церкви прикрашено меандровими фрізами, декоративними хрестами, геометричним орнаментом з поставленою на ребро цегли-плінфи.

За літописними даними та археологічними дослідженнями нам відомі ще кілька споруд другої половини XI — початку XII ст. в Києві та Вишгороді. Не всі вони побудовані печерськими майстрами. Так, Видубицький собор і Кловський монастир та церкву Спаса на Берестові, певно, споруджували інші артілі будівничих.

Муроване будівництво цього періоду широко розвивалося не лише в Києві, але і в інших містах — Переяславі, Вишгороді, Чернігові, Суздалі, Новгороді. І всюди, попри певні місцеві особливості, ми помічасмо риси єдиного архітектурного стилю. Найвідоміші нам архітектурні школи Переяслава й Новгорода. Про зведення мурованих споруд у Переяславі говорять сторінки літопису за 1089 рік: «В се же лето священа бысть церкви святого Михаила Переяславская Ефремом, митрополитом тоя церкви, ю создал велику суццю... и пристрой ю великою пристроюю, украсив ю всякою красотою, церковными сосуды. Сий бо Ефрем... тогда многа зданья вздвиже: докончив церковь святого Михаила, заложил церковь на воротех городных... и посемь святого Андрея у церкви у ворот и строение банное камено, сего же не бысть преже на Руси. И град бе заложил кмец, от церков святого мученика Федора и украсил город Переяславский зданья церковными и прочими зданья»²⁴. Літопис, вихваляючи Ефрема, як майже завжди, жодного слова не промовляє про справжніх творців архітектурних споруд — будівничих, що лишалися невідомими. Ці та інші споруди виявлено під час археологічних розкопок в останні роки. З них найважливіші відомості дали дослідження залишків великого Михайлівського собору з п'ятьма нефами, боковими галереями та західним притвором, пишно оздобленим мозаїками й фресками. В центральній

Надбрамна церква Федора у Переяславі.
Кінець XI ст. Реконструкція автора.

Троїцька надбрамна церква Печерського
монастиря у Києві. 1108. Реконструкція
автора.

частині собору були аркади на восьмигранних стовпах, подібно тому, як це було в Софійському соборі у Києві. Взагалі в архітектурі Переяславського собору простежуються риси, що йдуть від Київської Софії, тоді як в інших великих спорудах Русі в той час домінував тип Успенського собору Печерського монастиря. Дослідженнями виявлено нижні частини мурованих Єпископських воріт з баштою, що вела до надбрамної церкви Федора, рештки муру, що оперізував єпископське подвір'я, і невеличку з галереями церкву Андрія біля брами. Не знайдено поки що «стросія банного», що, як гадають деякі дослідники, являло собою терми на візантійський взірць.

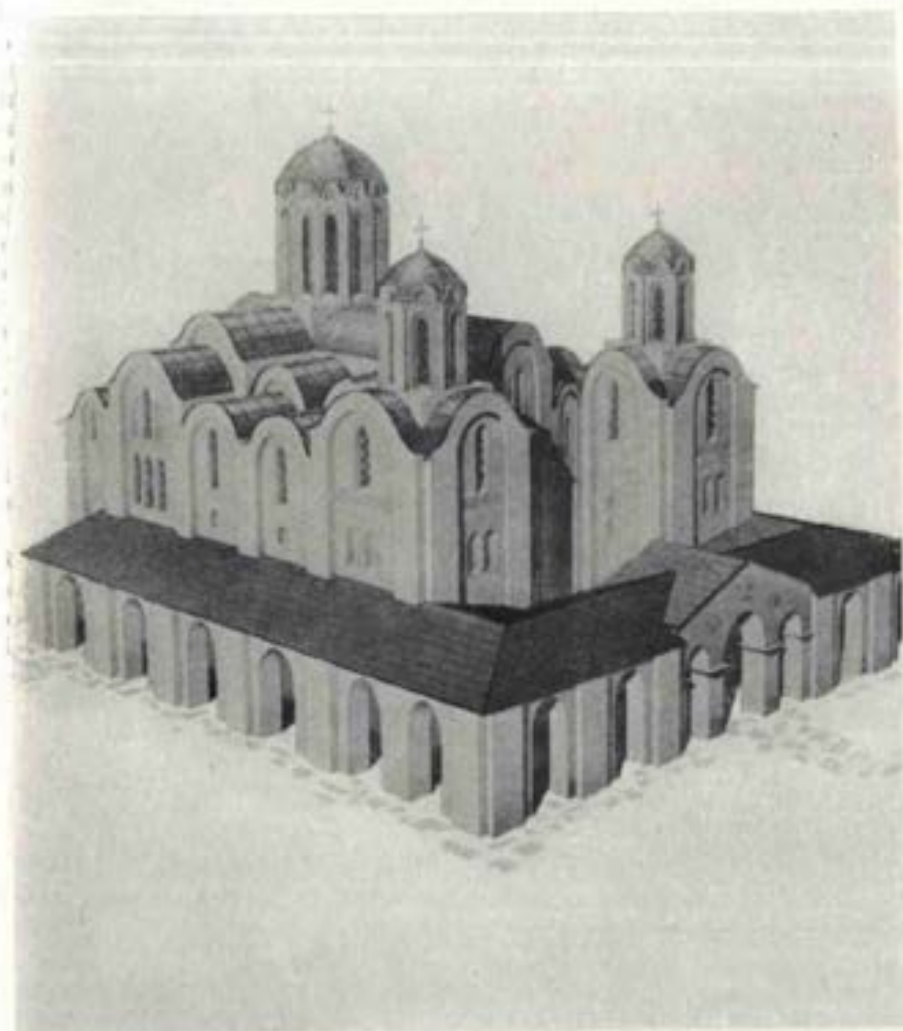
Про самого Єфрема Печерський Патерик розповідає, що він був людиною освіченою, довго прожив як представник Печерського монастиря в Константинополі, купував сам і відправляв на Русь ікони: «В Греції божив, і тамо всякія красоти научися». На єпископському подвір'ї було розкопано залишки мурованого палацу з винятково багатим внутрішнім оформленням: чудовими мозаїками, мармуром різних порід, інкрустацією.

Техніка будівництва та архітектурні форми, як і взагалі основні стилістичні риси переяславських споруд, характерні для давньоруської



архітектури тих часів. Проте переяславські зодчі зовсім не наслідували ні типів, ні композиційних вирішень київських, а в конструкціях проявляли сміливе новаторство. Муровані споруди Переяслава, за винятком великого, пишно оздобленого Михайлівського собору, у порівнянні з церквами Києва значно менші за розмірами. Це вже не собори столичного монастиря, а скоріше невеликі церкви феодальної садиби чи князівського замку. Для таких споруд традиційна хрестовокупольна система не підходила, бо стовпи заставляли б і без того тісний простір маленького храму. Тому в Переяславі винайдено нову конструктивну схему, за якою склепіння спиралися або на два стовпи в центрі та виступи апсиди, або на чотири стовпи, розставлені так, що під куполом утворювався не квадрат, а витягнутий прямокутник. Якою конструкцією перекривалася така церква — невідомо, бо жодна пам'ятка переяславської архітектури в цілому вигляді не збереглася. Можливо, що перекриття здійснювалося завдяки двом допоміжним аркам, які зводили підкупольний простір до квадрата, на якому вже за допомогою парусних склепінь ставився підбанник. Таку систему в XV—XVI ст. буде запроваджено в невеликих церквах Пскова. Проте не виключена можливість, що в Переяславі була застосована і якась інша конструктивна система.

Характерні приклади переяславських споруд — церква Богородиці на княжому дворі, побудована при Володимирі Мономаху 1098 року, та церква-усипальниця в Окольному місті, яка, мабуть, входила до ансамблю якоїсь багатой боярської садиби. Триніфна, триапсидна церква Богородиці була невелика за розмірами і проста за формами. Чотири стовпи в підкупольному просторі утворювали витягнутий прямокутник. Залишки фрескового розпису і полив'яних керамічних підлог свідчать про багате внутрішнє оформлення храму. Церква в Окольному місті значно менша за розмірами. Вона має лише одну апсиду, всередині — два стовпи та невеликий нартекс із заходу, в стінах — аркасолії для поховань. На нижніх частинах стін фрагментарно зберігся фресковий розпис, близький за характером до київських фресок тих часів. Єдина пам'ятка переяславської архітектури, що частково дійшла до наших днів, — відома Михайлівська божниця в Острі, збудована 1098 року Володимиром Мономахом як капела князівського замку. Церква мала одну апсиду та два стовпи в західній частині і, певно, перекривалася склепінням так, як у переяславських спорудах. Правда, є відомості, що в XII ст. верх божниці був



«нарублений деревом». Як міцна кам'яна споруда церква, очевидно, входила в систему замкових земляно-дерев'яних стін і, можливо, була пристосована для оборони. В апсиді церкви зберігся цікавий фресковий розпис.

Іншою була архітектура Новгороду. Типи і масштаби мурованих споруд цього міста були близькі до архітектури Києва, проте і пропорційний лад, і специфіка будівельної техніки, і архітектурно-художній образ, як і колись у Новгородській Софії, тут були свої: вищими були пропорції, площини стін, і пластика об'ємів разом з певною узагальненістю архітектурних форм досягли в них великої художньої виразності. Такими були чотири великі споруди, зведені на початку XII ст. за часів князя Мстислава Володимировича, — Благовіщенська церква на Городищі (1103), відома лише за археологічними розкопками, і собори Миколо-Дворищенського (1113), Антонієва (1117) та Юр'єва (1119) монастирів, що добре збереглися до наших днів. За типом це шестистовпні або чотиристовпні хрестовокупольні храми, з баштами, хвилястою лінією закомарних перекриття на фасадах, кількома регістрами вузьких вікон, плоскими підлястрами та триверхним (Антоніїв і Юр'їв собори) і п'ятиверхним (Миколо-Дворищенський собор) завершеннями. Могутньою силою віє від новгородських споруд, величних і дещо суворих.

На жаль, до наших днів не дійшли споруди Мономахових часів у Смоленську, Ростові та Суздалі. Однак дослідження їхніх решток дають підставу вважати, що це також були будівлі на зразок Успенського собору Печерського монастиря в Києві, і зведені вони були такою самою технікою, що її застосовували майстри в Києві, Переяславі, Чернігові, тобто загальноприйнятою по всій Русі.

Якщо архітектурно-художній стиль другої половини XI — початку XII ст. ладом пропорцій, певним геометризмом мас, підкресленою замкнутістю об'ємів значно відрізнявся від живописного, з прагненням до об'ємно-просторових композицій стилю X — першої половини XI ст., то в образотворчому мистецтві зміни відчувалися менше, хоча й тут вони були істотні й помітні. Головним художнім центром Русі, як і досі, залишався Київ.

Цікавими пам'ятками київської скульптури є плити з тематичними рельєфами, що заступили різьблені орнаментовані шиферні чи мармурові плити попередніх часів. Цікаво, що надалі тематичний барельєф такого

виду не зустрічатиметься в давньоруському мистецтві. Тематична скульптура знайде продовження лише в декорі володимиро-суздальських споруд та в дрібній пластиці, головним чином, у шиферних іконах. Уперше тематичний барельєф ми зустрічаємо на уламку плити з Ірининської церкви в Києві (закінчена близько 1052 року). На уламку — зображення воїна з мечем і щитом. Інші рельєфи пов'язані з печерською художньою школою.

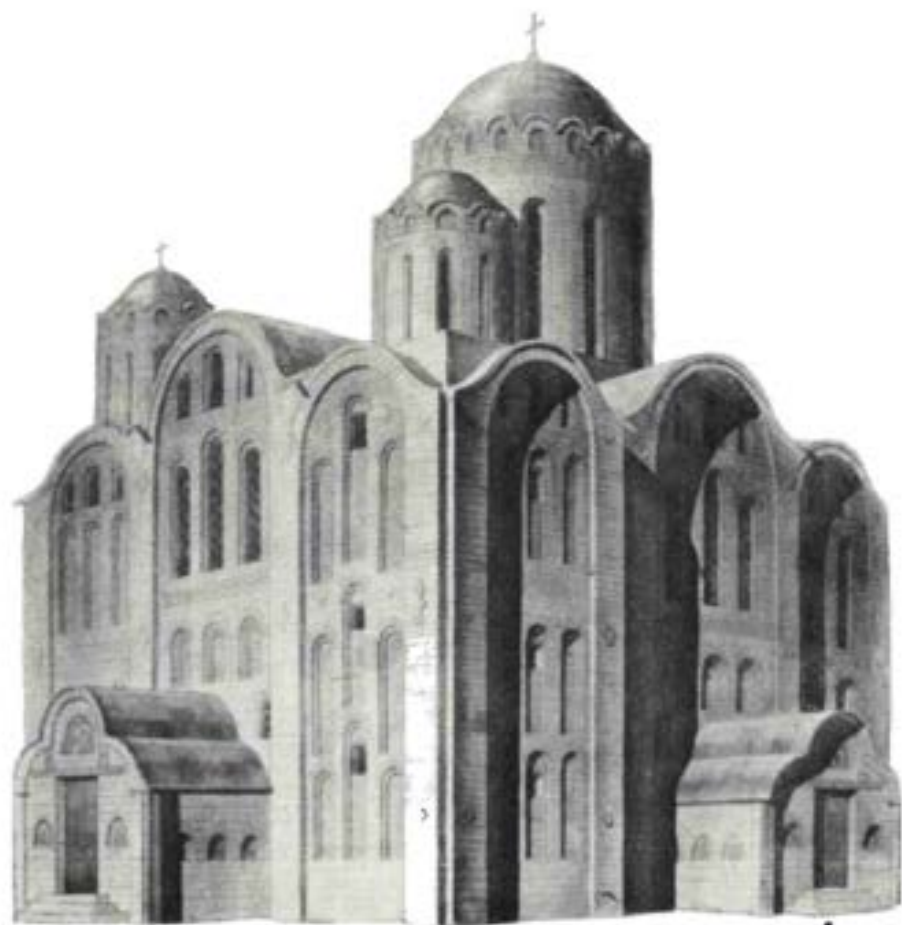
Викликають подив барельєфи, що, як вважають, оздоблювали хори Успенського собору Печерського монастиря. Від них залишилося тільки дві плити, що згодом були вмуровані в стіну будинку лаврської друкарні. Чимало уламків подібних плит знайдено під час досліджень собору. На одній з плит — юнак в античному вбранні, з розмаїтим вітром плащем рвучко схопив за щелепи лева. Дослідники вбачають у ньому Геракла, що виборює немейського лева: сюжети з античної міфології не раз зустрічаються в давньоруському мистецтві. На другій плиті бачимо Діоніса на колісниці, запряженій двома левами. Датування цих плит, як і їхня належність до Успенського собору, є дискусійним, бо уламок від подібної плити було знайдено в муруванні нижньої частини собору. В усякому разі, тематика цих рельєфів більше підходить для оформлення князівського палацу, ніж монастирського собору. Отже, немає підстав рішуче відкидати гіпотезу про належність цих плит до сусіднього з Печерським монастирем Берестовського палацу, який ще з часів Володимира правив за загородню резиденцію київських князів.

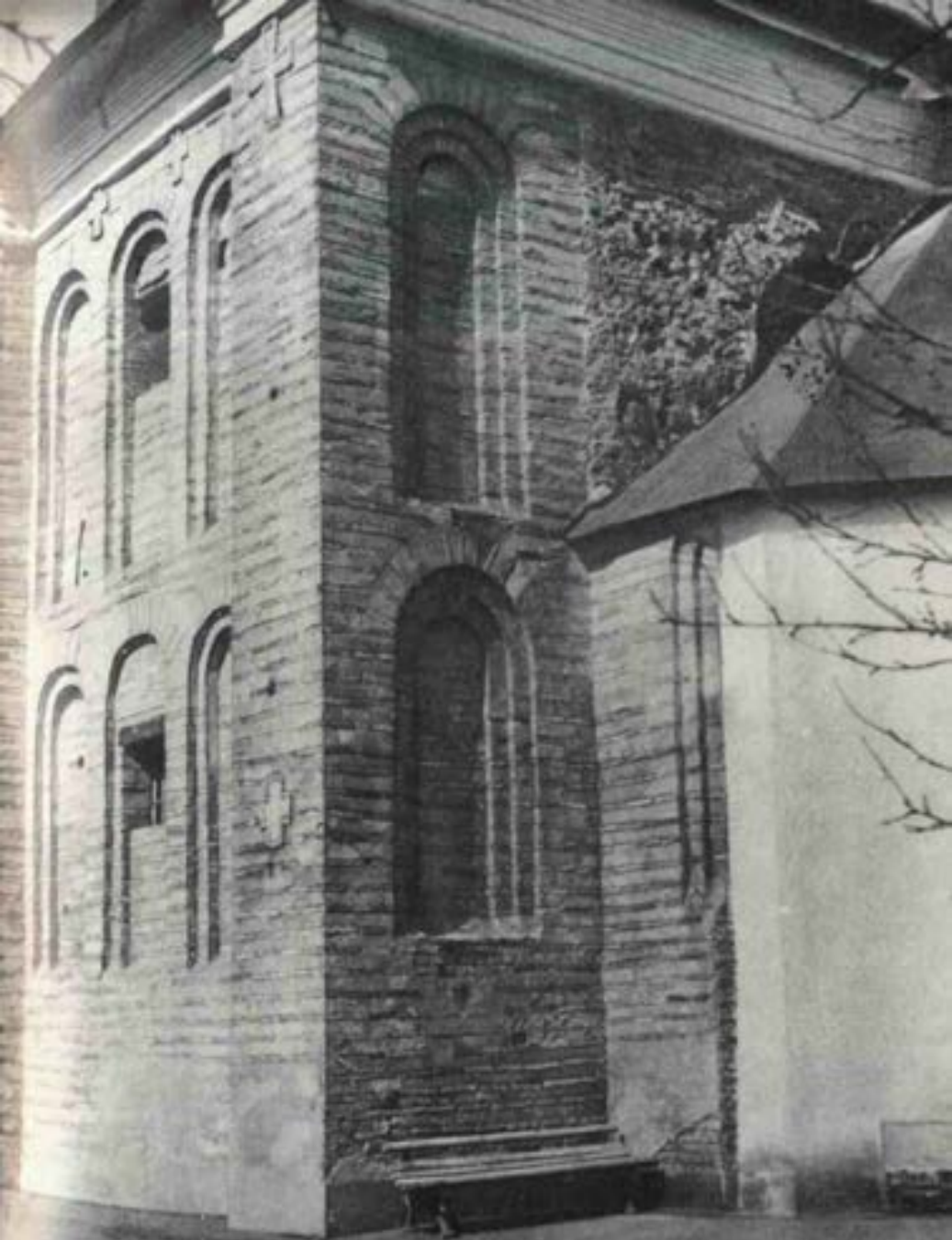
Рисунок лаврських рельєфів енергійний, зображення досить заглиблені, що створює насичені світлотіні. Особливо живо передані постаті левів. Проте виконавцеві дещо бракувало професійної майстерності в рисунку та знань анатомії: печерська художня школа на той час переживала період свого становлення.

Найцікавіші пам'ятки давньоруської рельєфної скульптури — відомі плити з Михайлівського Золотоверхого монастиря. Їх знайдено на монастирській території при земляних роботах і вмонтовано в стіну собору. Зараз одна з плит знаходиться в Третьяковській галереї, друга — в Софійському заповіднику. На обох плитах зображено вершників, що їдуть назустріч один одному. Це — святі воїни, покровителі князівської династії Ізяславичів, що будували споруди цього монастирського комплексу. На першій плиті вершник скаче на коні і списом добиває лежачого воїна.

Церква Спаса на Берестові у Києві.
1118—1125. Реконструкція автора і
В. О. Харламова.

Церква Спаса на Берестові у Києві.
Деталь фасаду.





У вершнику вбачали святого Нестора, який убиває гладіатора Лія. Назустріч йому їде зі списом у руках другий вершник. Певно, це святий Дмитро Солунський. На другому рельєфі — молодий вершник убиває списом змія. Це, безперечно, святий Георгій. Назустріч йому їде воїн, кінь його також топче змія. Вважали, це Федір Стратилат. Вершники простоволосі, в броні, в розмаяних на вітрі плащах.

Є переконливо аргументована думка (О. І. Некрасов, Г. К. Вагнер), що на Михайлівських плитах зображено Ярослава Мудрого з його патроном св. Георгієм та Ізяслава Ярославовича з його патроном Дмитром Солунським. Важко сказати, якій будівлі належали ці плити: чи Дмитрівському монастирю, чи церкві Петра, чи Михайлівському Золотоверхому собору. Найвірогідніша належність цих плит Дмитрівському монастирю, побудованому Ізяславом. Рисунок михайлівських рельєфів у порівнянні з печерськими досконаліший. В ньому більше м'якості, в характері зображень і в композиції — більше декоративності.

В усіх київських рельєфах — від орнаментальних плит Десятинної церкви до михайлівських рельєфів — відчуваються традиції різьби по дереву, що здавна притаманні руським майстрам.



Друга половина XI — початок XII ст. — це час, коли буває мистецьке життя, міцніють художні школи, зростають кадри місцевих майстрів. На жаль, розписів, якими були оздоблені численні кам'яні споруди цієї доби, збереглося небагато. В руїнах Успенського собору Печерського монастиря вдалося виявити лише фрагменти фрескового живопису, що дає можливість лише скласти уяву про його техніку. Мало відомо також і про розписи Михайлівського собору Видубицького монастиря. На щастя, збереглися мозаїки і частково фрескові розписи Михайлівського Золотоверхого собору (1108—1113), а також фрескові розписи в Михайлівській божиці в Острі та в Новгородських соборах Антонієвого та Юр'євого монастирів.

Особливо багато значили б для нас мозаїки та фрески Успенського собору Печерського монастиря, звідки бере початок «друга київська художня школа». Археологічні дослідження та цікаві, хоча й не завжди достовірні, записи Печерського Патерика проливають деяке світло на



Тріумф Діоніса. Шиферний рельєф з Печерського монастиря, XI ст.





Герая. Шиферный рельеф в Печерского
монастира. XI ст.





діяльність мозаїстів другої половини XI ст. Як зазначається в ньому, монастир запросив для оздоблення собору майстрів з Константинополя. Майстри настирливо торгувалися з керівництвом про ціну, яку їм монастир мав сплатити за роботу. Певно, що в артілі були і мозаїсти, і майстри фрескового живопису, бо в розповіді йдеться про розпис собору в цілому. Серед художників були греки й «обези» (абхазці). «Мусію», тобто смальту, ці майстри принесли з собою, і з неї вони виконали мозаїки в центральній апсиді. Проте археологічними розкопками 1951 року відкрито в Печерському монастирі власну майстерню по виготовленню смальти для мозаїк.

У вівтарі Успенського собору було виконано мозаїчне зображення Богоматері, а в головній бані — Христа-Пантократора.

За словами Печерського Патерика, майстри zostавалися жити в Печерському монастирі, і ще в XIII ст. на хорах Успенського собору зберігалися їхні книги. Цікаво відзначити, що орнаменти мозаїк кнївських споруд дуже схожі на орнаменти мініатюр та заставок візантійських книг: напевно, майстри в роботі користувалися подібними книгами. В навчання до цих майстрів батьки віддали кнївського юнака Аліпій. Перші свої роботи він виконав разом з візантійськими мозаїстами: «помага им и учася», як пише Печерський Патерик. Згодом Аліпій стане провідним майстром печерської художньої школи і ввійде в історію вітчизняної культури як Аліпій Печерський.

Через двадцять з чимсь років, як було споруджено та оздоблено Успенський собор, князь Святополк Ізяславич буде Михайлівський Золотоверхий собор, де, як можна гадати, за участю печерських майстрів виконано комплекс чудових мозаїчних зображень. Як і в кнївському Софійському соборі та, либонь, в Успенському соборі Печерського монастиря, в Михайлівському Золотоверхому соборі мозаїками оздобили лише центральну частину храму. Всі інші стіни розписували фресковим живописом. Ця риса — поєднання в одному комплексі мозаїк і фресок, на противагу візантійському мистецтву, була характерна для Русі. Таким же, як і в Печерському соборі, був лад розписів.

Від Михайлівських мозаїк збереглася майже повністю велика композиція «Євхаристія» і кілька окремих постатей — Фаддія, Стефана, Дмитра Солунського. Остання мозаїка тепер у Москві, у Третьяковській галереї. Крім того, збереглося кілька неповних зображень, фрагментів та орна-

ментів. Схема михайлівських мозаїк мало чим відрізнялася від софійських. На пілонах тріумфальної арки було зображено Стефана та Дмитра Солунського. Сцену «Благовіщення» виконано не мозаїкою, а фрескою. Мабуть, були й інші відміни у михайлівських мозаїк, яких збереглося не так уже й багато. Це твори «другої київської школи», — мистецької течії, що зародилася в майстернях Печерського монастиря. Перше враження від михайлівських мозаїк: мистецькою довершеністю вони не поступаються софійським. При цьому одразу ж впадають у вічі стилістичні відмінності.

Справжній шедевр давньоруського мистецтва — композиція «Євхаристія». Вона містилася вище софійської: пропорції Михайлівського собору були стрункіші від софійських, постаті витягнуті: певно, тут мозаїсти брали до уваги перспективне скорочення фігур, коли дивитися на них знизу вгору. Зовсім інший, ніж у Софії, принцип композиції всієї сцени. В Софії апостоли ідуть до Христа урочисто, в однакових позах, в однаковому ритмі. Вся композиція — це скоріше ілюстрація ідеї. В михайлівській «Євхаристії» все навпаки. Художники передусім намагаються наблизити сцену до реальної, земної події. Апостоли підходять до Христа групами. Вони по-різному виявляють шанобливість до Христа, урочистий стан, здивованість побаченням.

Коли в софійських мозаїках іноді важко визначити, хто саме з апостолів там зображений, то художники михайлівської «Євхаристії» горіли бажанням дати психологічний портрет того чи іншого апостола: суворого Петра, мрійливого Іакова, зосередженого Матвія, юного й простодушного Фому, сухого Луку. Якщо в софійській «Євхаристії» погляд усіх апостолів спрямований на Христа, то в Михайлівській дехто з апостолів замислився, деякі розмовляють між собою. Цікаво, що апостоли на михайлівській «Євхаристії» зображені без німбів: певно, художники намагалися надати їм більшої схожості з простолюдом.

У центрі композиції, праворуч і ліворуч від престолу, стоять ангели з ріпідами (опахала, якими відганяли мух від причастя) в білому вбранні. Юні мрійливі обличчя михайлівських ангелів чи не найпривабливіші в мистецтві Київської Русі. Великі очі, трохи скорботно опущені лінії вуст, ніжний овал обличчя — все це виконано з віртуозною майстерністю. Постать Христа зображена з більшою умовністю. Його одяг пронизаний золотими лініями, і постать наче зливається з золотим тлом.



Деталь фрески «Чудесный лов рыбы»
в церкви Спаса на Берестовой у Києві.
1113—1125.



У порівнянні з софійськими в михайлівських мозаїках значно посилений елемент лінійності. Лінія часто виступає як штрих при моделюванні постаті. Значно відрізняється від софійських і колористична гама михайлівських мозаїк. Тут менше вишуканості в поєднанні барв, більша яскравість та інтенсивність кольорів. В софійських мозаїках домінували сині та пурпурові тони на золотому тлі. В михайлівських мозаїках основний тон — зелений, з безліччю відтінків, і як додатковий до нього — темний червоно-рожевий. Зате яскравіше тло: рисунок виконується чорними, зеленими, червоними лініями. Вбрання на апостолах не лише біле, як у софійських мозаїках, а й різнобарвне. При цьому кожна постать — це вишукана, закінчена колористична сцена і в свою чергу невід'ємна складова всієї композиції.

Михайлівську «Свхаристію» виконувало кілька майстрів: це можна помітити, порівнюючи праву й ліву частини композиції²⁵. Трохи в іншій манері виконано Стефана та Дмитра Солунського. Пропорції їхні не витягнуті, постаті стоять в спокійних, фронтальних позах. Лінійність зображення також сильно підкреслена. Тонко, майстерно розроблено психологічні характеристики. Молоде обличчя Стефана з світлим русявим волоссям сповнене урочистості. Вся композиція побудована на двох основних тонах: білому вбранні, в якому художник дає безліч відтінків за допомогою зелених, блакитних, яскраво-білих і чорних кольорів смальти, маленьких шматочків мармуру та золотого тла. Зовсім іншим рисом художник образ Дмитра Солунського. Це — молодий воїн, з вольовим мужнім обличчям, в панцирі, зі списом у руці, щитом збоку та мечем за спиною. Золотий панцир та зброя накреслені лініями на золотому тлі. На плечах воїна — зеленувато-блакитний плащ. Кольоровими плямами виділяються голова з густим золотим волоссям, білий перев'яз панцира на грудях, рукава й низ рожевої сорочки та ще чорні елементи зброї. Все це майстерно зв'язане в єдиній колористичній композиції. Постать апостола Фаддея виконана, очевидно, рукою іншого майстра. Вона ближча за характером до зображень «Свхаристії».

Хто були ті майстри, що виконували михайлівські мозаїки? Написи на мозаїках слов'янські (над «Свхаристією») і грецькі (над Дмитром, Стефаном, Фаддеем). У слов'янському написі є помилка — повторення кількох складів. Дехто з дослідників вважав, що то писав грек, який не знав руської мови. Проте повтори трапляються часто і в давньоруських



переписувачів. Більшість дослідників вважає, що над михайлівськими мозаїками працювали майстри візантійської школи кінця XI — початку XII ст., і разом з візантійцями тут, безперечно, працювали кияни, найімовірніше, майстри печерської школи. Д. В. Айналов, наприклад, висловив гіпотезу, що тут працював славетний Аліпій, на той час уже загальноповідомий живописець.

Михайлівські фрески за стилем дуже близькі до мозаїк: безумовно, і мозаїки, і фрески виконувала одна артіль майстрів. Техніка письма михайлівських фресок така ж, як і софійських: фрески писалися на двохшаровому ґрунті. Зберігається і основний принцип колористичної композиції: домінують два-три тони, що об'єднують гаму розписів. Проте тональність фресок інша. Значно посилюється живописність, яскравість і насиченість кольору, мабуть, не без впливу руських народних смаків. Особливість михайлівських фресок — переливчастий характер колористичної гами: фрески переливаються тонами, як перламутр. Значно відмінні михайлівські фрески від софійських за рисунком та характером зображень. Все більшого значення набуває лінія: майстри володіють нею віртуозно. Пропорції постатей стрункіші за софійські, більше експресії в обличчях, динаміки в рухах. Достатньо одного погляду на зображення, щоб помітити руський характер їхніх типів, як, наприклад, у постаті високого старого воїна з типовими слов'янськими рисами обличчя, сивою бородою й сивим, «під горщик» підстриженим волоссям. Рухи персонажів розписів іноді вольові, енергійні, іноді — м'які й спокійні. Скільки сили передано в постаті Захарія, що тримає в руках кадило! Як воїни тримають меч! І разом з тим скільки ніжності й ліризму в постатях Гавриїла та Марії зі сцени «Благовіщення»!

Цікавий комплекс фрескового живопису тих часів — розписи в Михайлівській божниці в Острі (1098), що, на жаль, неповно (лише в апсиді) і погано збереглися. Композиція розписів Остерської божниці схожа на композицію михайлівських розписів, але дещо відмінна: обабіч Оранти в апсиді зображено архангелів, своєрідно трактовано постаті ангелів у «Євхаристії». Остерські фрески мали яскравий колорит, в якому переважали теплі тони. Як і в михайлівських розписах, у порівнянні з софійськими в остерських фресках посилюється лінійність, хоча в основному характер моделювання форми в них залишається живописним.

Нарешті, останні за часом з відомих нам розписів другої половини



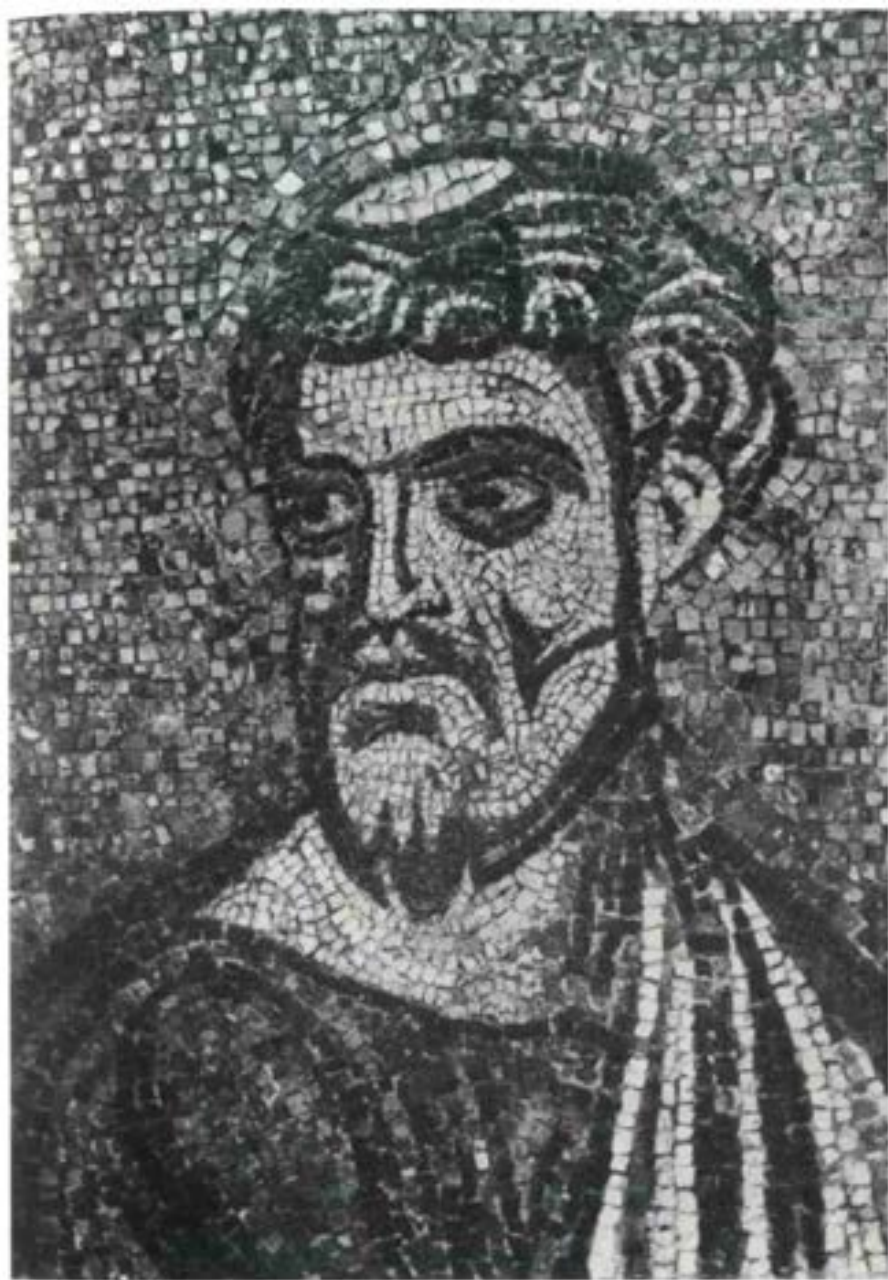
XI — початку XII ст. — нещодавно відкриті фрески в церкві Спаса на Берестові. Вони не відносяться до головних композицій розпису, бо знаходяться в нартексі церкви. Над входом, на західній стіні, там, де в пізніші часи малюватимуть «Страшний суд», розташована композиція «Чудесний лов риби» з зображенням Христа, Петра, що пливе, та човна з чотирма рибалками, які тягнуть сіті. Фреску написано сміливо й швидко, без графії (крім німбів, де треба було точно нарисувати коло), з накладкою мазків у живописній манері.



На розглядуваний період припадає початок давньоруського іконописання, що являє собою важливу подію в історії давньоруського мистецтва. Про виконання ікон на Русі до цього часу відомостей немає. Як пишуть літописи, в попередні часи ікони постачали з Візантії. В Десятинну церкву їх привіз із Херсонеса Володимир. Згодом Печерський монастир закуповував їх у Константинополі. Візантійські зразки відіграли значну роль у розвитку давньоруського іконописання: тут позначилися і впливи найсильнішої в тогочасному світі художньої візантійської школи, і вимоги, що їх ставила перед митцями християнська церква.

Мистецтво іконопису мало багато особливостей, що відрізняло його від мистецтва монументальних розписів, хоча часто бувало, що одні й ті ж майстри працювали і над іконами, і над настінними розписами. В іконі простір до краю обмежений. Якщо в настінних розписах можна було втілити цілі програми зображень та композицій, то в іконі найчастіше доводилося зосереджуватися на одному зображенні. При цьому головну увагу приділяють психологічній характеристиці, знаходять найвиразніші композиційні та колористичні вирішення. Якщо монументальні розписи були роботою тимчасовою та артільною, то над іконами художники працювали самостійно у своїх майстернях. Замовлення славетним київським живописцем надходили іноді з далеких міст Русі. Іконами прикрашали дерев'яні та муровані церкви, князівські та боярські хорони, ставили їх над міськими брамами, брали з собою в походи.

У церквах ікони розташовували над передвітарною перегородкою, що згодом перетвориться на іконостас. Зверху ставили п'ять ікон так





Україна. Фреска з Михайлівського Золотоверхого монастиря.

Деталь орнаменту з Юр'євої божниці в Острії. 1938.



званого деісусного чину: посередині Христос у вигляді судді, праворуч і ліворуч — Іван Предтеча та богоматір, а за ними — архангели Гавриїл та Михаїл, які молять Христа «за рід людський». Нижче розміщували так звані «намісні» ікони з зображенням Христа, богоматері та святих або празників, пов'язаних з найменуванням церкви.

Писали ікони так. Майстри-«древоделі», а іноді й самі художники робили з липового дерева дошки, старанно їх висушували, скріплювали шпонами, щоб вони не коробилися. На дошку наклеювали риб'ячим клеєм полотно (паволоку), на яке накладали тонкий шар алебастрового ґрунту (левкасу). На ґрунті робили рисунок, а тоді писали пензлями (вапницями), вмочуючи їх у добре розтерті мінеральні фарби («шаровні вапи») на яєчному білку (темперна техніка). Зверху живопис вкривали оліфою, після чого яскраво проступали фарби, а живопис оберігався від вологи. Проте через певний час оліфа темнішала й ікони доводилося «підновлювати», тобто переписувати. Тому стародавні ікони були покриті численними пізнішими записами, що іноді нівечили живопис до невпізнання. Лише в наші дні, за допомогою новітніх методів реставрації, більшості творам давньоруського станкового живопису повернуто первісний вигляд.

Про те, в яких умовах працювали художники стародавнього Києва, якими інструментами вони користувалися, розповідають нам цікаві дослідження майстерні художника, розкопаної М. К. Каргером у 1938 році на території монастирського комплексу Ізяславичів.

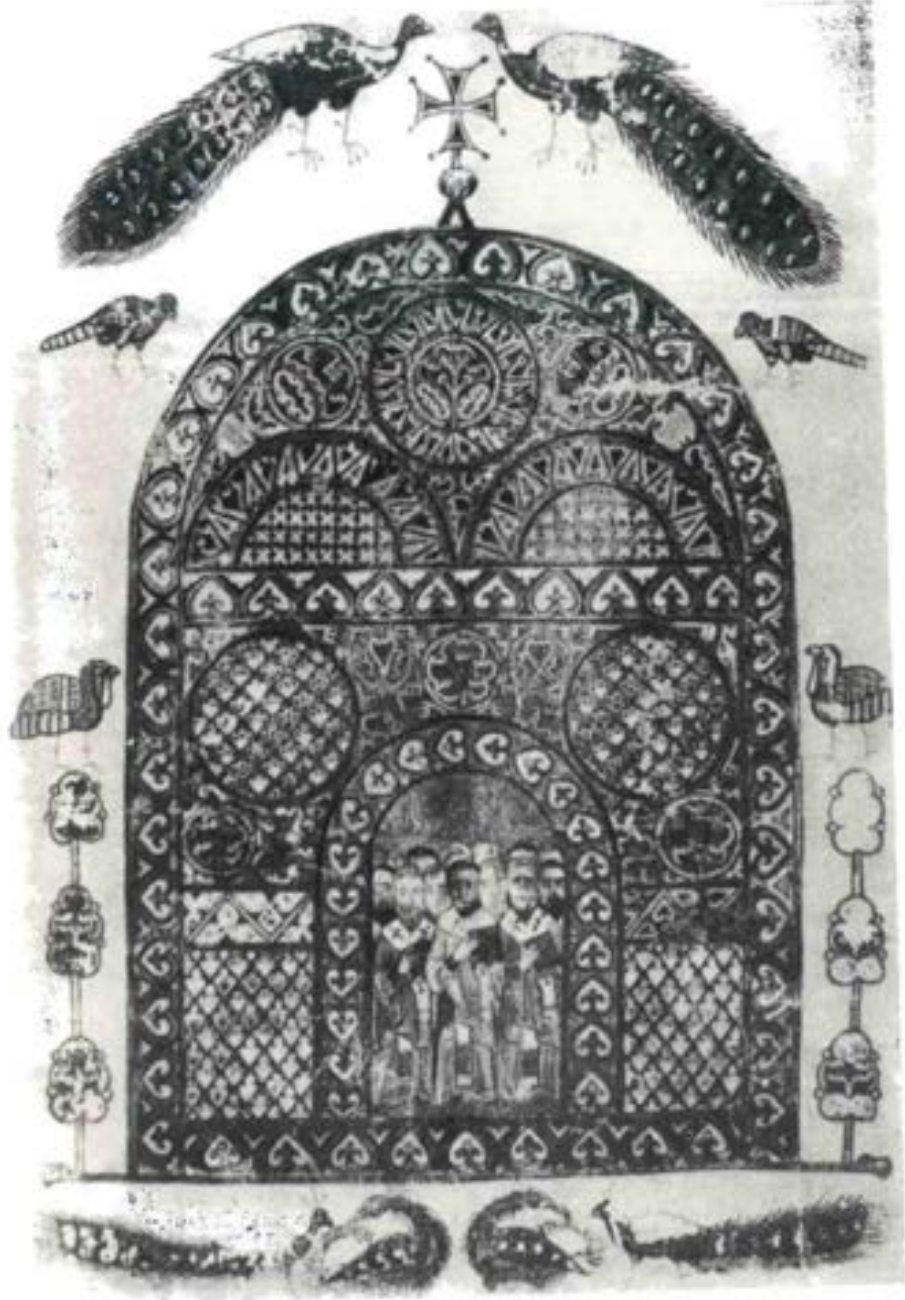
Споруда розмірами 3,2×3,7 м мала каркасні стіни з глиняною обмазкою, дах, покритий тесом або дерном, заглиблену в землю глинобитну підлогу. В кутку — велика пічка, посередині стояв вкопаний у землю стіл, за яким працював господар. Мабуть, тут він і жив. Житло це загинуло в пожежі 6 грудня 1240 року. В цей скорботний день кияни героїчно билися з ордами Батия, що штурмували місто. Певно, лішов на захист Києва і художник, власник цієї будівлі, і загинув, бо ніхто не повернувся за майном, що там лишилося. В хаті знайдено численний посуд — глиняні горщики, глечики, чашку, корчагу, дерев'яні миски, ложки, відро, оббите залізними обручами. Біля стіни стояла діжка з борошном, на підлозі багато хатнього майна — замки, кресало, ніж, світильник, взуття. Художник був рибалкою: серед начиння знайдено грузило та мідну блешню. Серед речей хазяїна — свердло, скобло, кайло

для розколу колод. Певно, сам майстер робив собі дошки для ікон. У південно-західному кутку житла, на підлозі, знаходився цілий набір маленьких горщечків різної форми для фарб: всього 14 штук. Поруч лежала раковина з залишками фарби. Знадвору знайдено уламки дерев'яного відра й сильно витертий камінь, на якому художник розтирав фарби. Господар був не тільки художником, а й ювеліром. В помешканні знайдено кілька ювелірних виробів і великий горщик із шматочками янтарю — заготовкою для намиста й маленьких хрестиків.

Історичні джерела зберегли нам відомості про одного з перших наших іконописців — славетного Аліпія. За словами Києво-Печерського Патерика, після роботи над мозаїками Успенського собору Печерського монастиря Аліпій багато працює над творами станкового живопису. В цей час, як пише Печерський Патерик, він добре навчився «хитрості іконної», «ікони писати хитр був дуже». Слава про майстерність Аліпія поширилася по всьому Києву. Інші іконописці заздрили йому. Одного разу до іконописної майстерні Печерського монастиря, де працював Аліпій, звернувся якийсь багатій із замовленням написати для його дерев'яної церкви на Подолі п'ять великих ікон деісусного чину і дві намісні. Замовник виставив умову: в написанні ікон повинен брати участь Аліпій. Монахи запросили дуже велику суму грошей, втричі більшу, ніж звичайно. Замовник згодився: «Якщо і в десять разів запросять, то дам, тільки благословіння його хочу і роботи руки його». Двоє іконописців взялися були виконати це замовлення без Аліпія, проте з цього приводу виникли несприємності для монастиря. Про роботи Аліпія дізнався князь Володимир Мономах. Він придбав одну з ікон Аліпієвого письма для церкви Богородиці в Ростові, що її нещодавно збудував. Ікони Аліпія були такі досконалі, що ченці склали легенду, буцімто сам ангел допомагав йому в роботі: «...взявши вапницю, почав писати ікону, овогда бо злато налагає на іконе, овогда же вапы розличныя на камені тряєє и теми писаше: и тако в три часа ікону написа зело красну»²⁶.

Творів давньоруського станкового мистецтва, що їх беззаперечно можна б віднести до київської художньої школи, збереглося дуже мало. Більшість пам'яток XII—XIII ст. походять з північних міст Русі — Новгород, Володимира, Ярославля. Проте серед них є такі, що безперечно несуть на собі риси мистецтва Придніпров'я. Деякі, певно, копії з київських зразків, а деякі, можливо, належать і пензлю київських





майстрів. Останніми дослідженнями вчених усе більше розширюється коло пам'яток, близьких до київської школи, і поступово випрковуються її самотні риси.

І датування, і приналежність давньоруських ікон до тієї чи іншої художньої школи встановити дуже важко, бо, по-перше, в іконопису традиції були досить стійкі, по-друге, майстри часто мандрували з місця на місце, а ікони перевозилися з одного міста в інше; по-третє, часом буває дуже важко визначити первісні форми твору, індивідуальну манеру художника, а також риси художньої школи. Тому більшість ікон XI—XIII ст. дослідники датують по-різному і по-різному визначають їхню приналежність до художніх шкіл.

Чи не найдавнішою з тих, що збереглися до наших днів, можна вважати давньоруську ікону Петра й Павла з Софійського собору в Новгороді, яку датують серединою XI ст. Її розміри дуже великі — $2,36 \times 1,47$ м. Ця ікона відрізняється від візантійських, що, як правило, були меншими. На жаль, від первісного письма збереглися тільки постаті апостолів: голови, руки й ступні ніг, які не були закриті окладом, перепирані в пізніші часи. Живопис ікони вражає досконалістю, він наближається до кращих зразків візантійського іконопису так званої «класичної доби», датованої XI—XII ст. Для неї характерні впевненість рисунка, правильність пропорцій, вишукана гама спокійних тонів і бездоганна композиція. Ікону цю звали «Корсунською», що, можливо, вказує на її візантійське походження або візантійську манеру.

Однією з найпопулярніших на Русі була ікона Володимирської богоматері. Її привезено в Київ на початку XII ст. з Константинополя. Первісні розміри ікони — $0,78 \times 0,55$ м. Деякий час вона перебувала у Вишгороді, звідки 1155 року князь Андрій Боголюбський пересів її у Володимир. Згодом ікону перевезено в Московський Кремль. Від первісного малювання на ній залишилися тільки обличчя богоматері і немовля. Проте і цього досить, аби побачити, що це твір геніального майстра. Немовля зворушливо пригорнулося до матері, яка з невимовним сумом і скорботою дивиться на глядача. Глибокий психологізм, вираз найніжнішого, найліричнішого людського почуття, неперевершена майстерність — все це сприяло винятковій популярності твору.

До київського мистецтва часів Володимира Мономаха деякі дослідники відносять велику ($1,74 \times 1,22$) ікону Георгія з Успенського собору

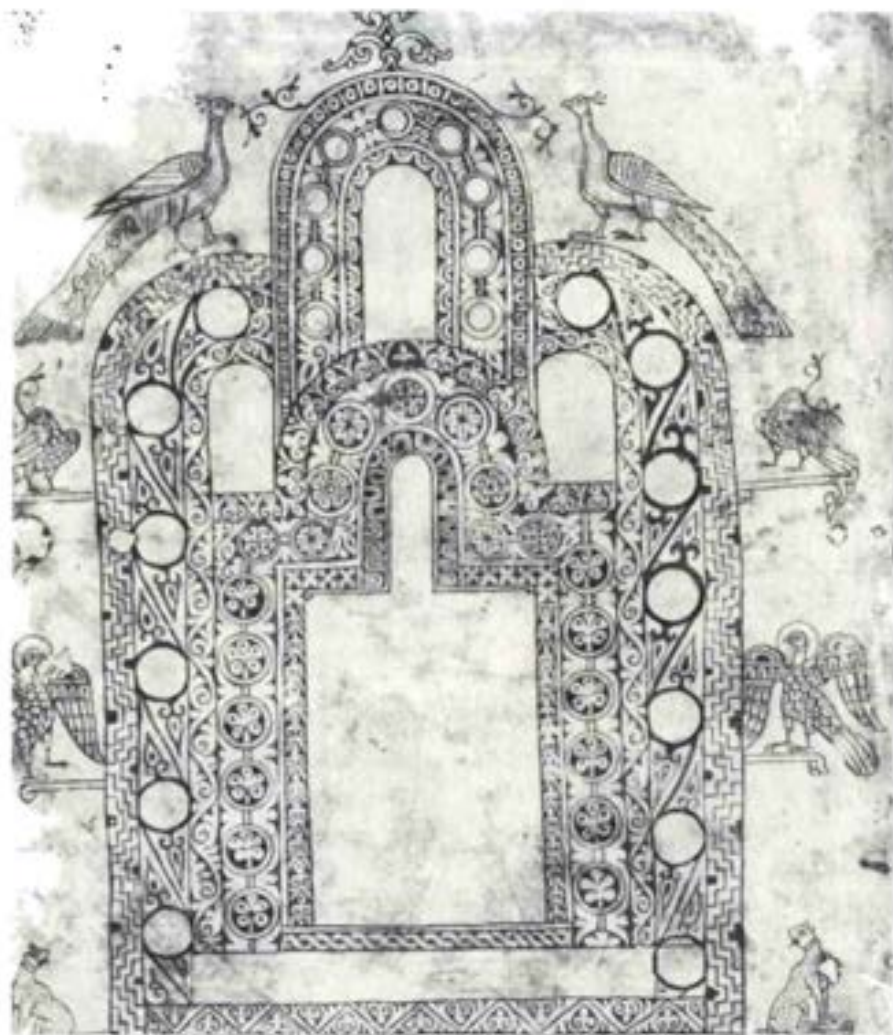
Московського Кремля. Вона також втілює риси візантійського мистецтва тих часів і виконана з професійною майстерністю. Молодий воїн міцно стискає правою рукою спис, а лівою — меч. Спокійно й мужньо дивляться на глядача великі очі. Цей іконографічний тип був поширений на Русі і особливо в князівсько-дружинному середовищі.

Образ суворого воїна передано на другій іконі Георгія, ще більший за розмірами (2,30×1,42 м), що походить з Георгіївського собору в Новгороді і датується першою половиною XII ст. Георгія зображено на весь зріст при повному військовому обладунку. Його постать нагадує зображення святих воїнів, які ми бачимо на стінах Кирилівської церкви у Києві.

Найвидатніший твір давньоруського живопису цієї доби — «Богоматір Велика Панагія (Оранта)» з ярославського Спасо-Прсображенського монастиря. З усіх ікон цієї доби вона чи не найбільш близька до форм монументального мистецтва. Велика за розмірами (1,94×1,20 м), вона здалеку здається ще більшою і дуже нагадує той тип запрестольних зображень у апсидах, що йде від Оранти в київському Софійському соборі. На іконі богоматір зображено у весь зріст з молитовно піднятими руками. Темні — вишневі, сині, червоні — тони одягу контрастують зі світлими пімбами. Композиція врівноважена, але підняті руки й відкинуті внаслідок цього руху краї покривала (мафорію) надають композиції певної динамічності. Тип цієї ікони походить від популярної в середньовічні часи ікони Влахерської богоматері, а пізніше в давньоруському мистецтві цей тип мав назву «Знамення».

Датують ікону дослідники по-різному. Дехто вважає її твором початку XIII ст., але більшість відносять до початку XII ст. Вперше цю думку висловив Д. В. Айналов, висунувши гіпотезу, що ця ікона може бути тією ростовською «великою іконою богоматері», яку вважали твором славетного київського живописця Аліпія.

До періоду, який ми розглядаємо, припадає започаткування ще одного жанру давньоруського мистецтва — книжкової мініатюри. Щоправда, його зародження можна було б віднести до часів Ярослава Мудрого і заснованого ним центру по переписуванню й перекладанню книг. Книги любили й шанували на Русі. Про це натхненно пише літопис: «Велика бываесть полза от ученья книжного... Се бо суть реки, напоюще



вселеную, се суть исходища мудрости, книгам бо ссть нещетная глубина»²⁷.

Рукописна книжка була великою цінністю. Писали її на дорогому пергаменті, писали довго, роками. Книжки берегли, їх переплітали в міцні оправки з металевими замками, сторінки прикрашали численними ініціалами, заставками, мініатюрами. На щастя, до наших днів збереглося кілька рукописних книжок XI—XII ст., переписаних і оздоблених давньоруськими майстрами. Найдавніша з них — так зване «Остромирово євангеліє». Книгу було написано в 1056—1057 роках, за князювання в Києві Ізяслава Ярославича, для новгородського посадника Остромира, певно, найзаможнішого боярина. Він був на той час наближений до князя. Виконав книгу дякон Григорій. Це урочистий, великий фоліант, написаний на пергаменті красним, парадним шрифтом, так зvanим «уставом». Зміст книги — євангельські читання на кожен тиждень. Переписано книгу з болгарського оригіналу, як і більшість давньоруських книг того часу. Книгу прикрашено численними ініціалами, заставками та трьома великими, на весь аркуш, мініатюрами з зображенням євангелістів Іоанна, Марка та Луки. Постаті євангелістів виконано в традиційному іконописному плані, проте трактування образів незвичайне: художник значно підсилює психологічні характеристики. Марк на мить одволівся від писання й патхенно дивиться вгору. Лука піднявся зі стільця й молитовно підніс руки. Колористична гама зображень яскрава, з насиченими тонами, вишукана й значною мірою декоративна. Зображення євангелістів займають лише центр композиції. Навколо них аркуші заповнено складними й барвистими орнаментами, що дуже близькі до орнаментів київського Софійського собору і, либонь, мають спільні джерела з орнаментикою візантійських та болгарських рукописних книг. Проте, як відзначають усі дослідники, мініатюри «Остромирова євангелія» близькі до славянських київських перегородчастих емалей. Це підкреслюється ще й тим, що лінії в зображенні виконані золотом. Великі ініціали «Остромирова євангелія» прикрашені вигадливим орнаментом, фігурами химерних чудовиськ. У ряді рисунків на ініціалах вгадується рука видатного майстра, який чудово володіє технікою. Наприклад, вражають голова вродливої жінки з енергійним профілем, дуже далеким від церковної благочинності, кремезний старець з довгими вусами та багато інших.

Друга книга XI ст. — це так званий «Ізборник Святослава», написаний на замовлення київського князя Ізяслава Ярославича дяконом Іваном 1073 року. За змістом це збірник повчальних статей різних церковних авторів. Складений він був на початку X ст. для болгарського царя Симеона. Київську книгу переписано з болгарського оригіналу. Тепер «Ізборник Святослава» зберігається у Державному історичному музеї в Москві.

Цікава доля цієї книги. Замовник, очевидно, не встиг одержати її: того ж таки 1073 року його вигнали з Києва рідні брати Святослав і Всеволод. «Ізборник» потрапив до рук Святослава. Святослав звелів зробити груповий портрет своєї сім'ї і підшити цей аркуш пергаменту на початку книги. На портреті художник зобразив самого Святослава, його дружину й чотирьох синів. Стоять вони групою в два ряди, у фронтальних, застиглих позах. Рисував портрет майстер не дуже високої кваліфікації: постаті трохи присадкуваті, з великими головами, обличчя схематизовані. Художник ретельно вимальовує деталі князівського парадного вбрання. Зате книжкові заставки, чотири мініатюри з груповими зображеннями авторів статей і винятково цікаві рисунки на полях виконані рукою талановитого митця. В пишних орнаментальних рамах зображені групи святих з суворими, зосередженими обличчями. Навколо них цілий килим орнаментів, а поруч — всілякі різнобарвні птахи, головним чином павичі, зайці, фантастичні «райські» рослини. На полях книги дуже цікаві рисунки, що зображують знаки Зодіака. Це стрілець в одязі руського воїна, діва — рум'яна руська дівчина в кокошнику, водолій, який кумедно роздув щокки, тощо.

Дуже цікаві мініатюри XI ст., що мають певне відношення до київського мистецтва, вміщені в латинській книзі, що зветься «Кодекс Гертруди», або «Трійська псалтирь» (зберігається нині в м. Чивідале в Італії). Цю книгу було написано для трійського архієпископа Егберта в кінці X ст. Згодом вона належала дружині київського князя Ізяслава Ярославича Гертруді, дочці польського короля. На замовлення Гертруди в книзі було зроблено кілька мініатюр. На одній зображено апостола Петра, а поруч — сина Ізяслава та Гертруди — Ярополка з дружиною Іриною. Саме Гертруда навколішки припадає до ніг Петра. Постаць Петра виконав якийсь західний майстер, в ній чимало рис романського мистецтва. В постатях Ярополка, Ірини та Гертруди багато життєвості. Певно, що вони











Золотая монета с перегородчатой эмалью.
XI—XIII ст.



Золоты колга с перегородчатой эмалью
XI—XIII вв.



Вознесіння Александра Македонського.
Деталь золоті дзвони XI—XII ст. з
с. Сакновки





написані на Русі, хоча в манері виконання тут також відчутні романські риси. Цьому ж майстрові, либонь, належать мініатюри «Різдво Христове», «Розп'яття» та «Христос на троні вінчає князя Ярополка та княгиню Ірину». В останній сцені особливо відчутне намагання князів довести «божественний» характер князівської влади. Тут уже не святий Петро покровительствує князівському роду, а сам Христос наказує правити Святополку та Ірині.

Третій майстер виконав зображення богоматері на троні, дуже близько до «Печерської». Цей майстер із сміливою манерою письма й енергійним рисунком міг належати до кіл печерської художньої школи.

Мініатюри виконувалися між 1078 і 1087 роками. Про їхнє походження є різні думки. Одні вчені вважають місцем виконання мініатюр Київ, другі — Володимир-Волинський чи Луцьк, треті — монастир Якова на Дунаї під Регенсбургом у Австрії.

За часів, про які йде мова в цьому розділі, поряд з іншими видами мистецтва, все більшого розквіту набувало й декоративно-вжиткове. Цьому сприяли дальший розвиток ремісничого виробництва й розширення торговельних та культурних зв'язків з іншими народами. Проте в декоративно-вжитковому мистецтві важко простежити стилістичні зміни за порівняно короткий час, як це ми помічасмо в архітектурі та образотворчому мистецтві. Тому про декоративно-вжиткове мистецтво Стародавньої Русі йтиметься далі.



Мистецтво
30—80-х років
XII ст.

Розвиток феодальних відносин на Русі неминуче приводив до децентралізації держави. Ще 1097 року на Любецькому з'їзді князів було прийнято рішення — «каждо да держить отчину свою»²⁸. Почалися часи, коли, за «Словом о полку Ігоревім», «...начаша князи про малое „се великое“ молвити, а сами на себе крамолу ковати. А погани с всех стран прихожашу с победами на землю Рускую»²⁹. Державні зв'язки були ще сильними за князування Володимира Мономаха та його сина Мстислава, які в боротьбі з феодальною анархією вперше спробували спиратися на міста, але вже з 30-х років XII ст. феодальна роздрібненість все більше дається взнаки.

Культура, мистецтво, архітектура яскраво відбивають феодальні часи. Архітектура прибирає рис фортечних споруд, важких, могутніх, з вікнами-амбразурами та декором з характерною для романського стилю аркатурою, що походить від оборонних пристосувань замкових стін. У розписах феодальних церков характерними стають зображення святих воїнів у вигляді феодалів — небесних «покровителів» феодалів земних. У затемнених нартексах з'являються композиції на тему «страшного суду» та пекельних мук, що чекають непокірних владі й церкві. Недарма давньоруське мистецтво цього періоду має ряд спільних рис із романським мистецтвом, що найяскравіше відбиває феодальну ідеологію. За словами академіка Б. О. Рибаківа, «Русь була наче співавтором у створенні різноманітності форм романського стилю Європи і Кавказу»³⁰. Традиційні зв'язки з півднем і, головне, з Візантією підупадають, кочові степовики перетяли дороги, завмирає славнозвісний шлях «з варяг у греки». Натомість поживаються зв'язки з країнами Заходу, в першу чергу з сусідами — слов'янськими народами.

Важливою рисою мистецтва цих часів було наближення його до народних джерел, у зв'язку з чим змінюється колористична гама, знову набувають поширення фольклорні мотиви.

Новий архітектурний стиль складається на Русі в 30-х роках XII ст. Для його споруд було характерним спрощення планових і композиційних вирішень. Це здебільшого шестистовпні та чотиристовпні хрестовокупольні храми з однією главою, трьома апсидами, з паралелепіпедним або кубічним об'ємом. Фасади цих споруд членуються напівколонами чи плоскими лопатками і скупо декоруються аркатурними поясами та поребриковим орнаментом (зубчиками). Фасади завершуються хвилястими

лініями закомар. Характерна риса цього періоду — перехід майстрів на місцеві будівельні матеріали: в Придніпров'ї та на Волині розвивається цегляна будівельна техніка, на Володимиро-Суздальській землі та в Галіччі — білокам'яна, в Новгороді та Пскові широко застосовують місцевий плитняк тощо. Це надає специфічних особливостей архітектурі в різних областях і змушує здобувати художніх засобів, що відповідали б цим матеріалам. В конструкціях споруд поряд з коробовими та купольними набувають поширення хрестові склепіння.

У ці часи особливо розповсюджується замкова архітектура. Це й стратегічні замки, що будуються князями для оборони вотчин, і укріплені феодальні садиби, і, нарешті, монастирі, де також можна було відсидітись під час нападу ворогів або, що бувало також досить часто, під час повстань пригнобленого люду.

Перша датована споруда нового стилістичного напрямку — київська церква богородиці Пирогощі на Подолі, зведена в 1132—1136 роках. Про неї згадується в «Слові о полку Ігоревім»: «Ігорь едет по Боричеву к святей богородици Пирогощей. Страны ради, гради весели»³¹. Це був порівняно невеликий посадський храм, близький за типом до Успенського собору Печерського монастиря, проте значно менший та простіший, побудований лише з цегли, зі всіма рисами споруд тих часів.

До наших днів Пирогоща не дійшла, проте добре збереглася схожа на Пирогощу відома Кирилівська церква — найхарактерніша споруда Києва XII ст.

Історія появи цієї пам'ятки така. 1139 року чернігівський князь Всеволод Ольгович захопив Київ. На північній околиці Києва — Дорогожичах, де проходили головні шляхи, в тому числі і з Чернігова, Ольговичі закладають монастир. Уже по смерті Всеволода Ольговича на кошти його дружини десь близько середини XII ст. зводять у цьому монастирі Кирилівську соборну церкву. Тут довгий час ховали князів династії Ольговичів, у тому числі й героя «Слова о полку Ігоревім» — київського князя Святослава Всеволодовича. Під пізнішими добудовами Кирилівська церква добре зберегла первісні форми. За типом це теж шестистовпний (або точніше — з чотирма вільно стоячими стовпами і нартексом), як і Пирогоща, хрестовокупольний храм, з трьома апсидами і однією главою. Він значно більший за Пирогощу. Його стіни членують пілястри з могутніми півколонами. Фасади суворі, їх прикрашали лише аркатурні пояси. Спо-

руда справляла враження тяжкої і занадто масивної. Головну увагу зодчі приділяли інтер'єрові храму. З затемненого нартекса, де видно аркасолії, в яких стояли саркофаги Ольговичів, через велику арку вхід веде до залитої світлом середньої частини церкви. Високо вгору здіймаються могутні стовпи, на яких зображено постаті святих воїнів. Стіни й склепіння оздоблює мистецький фресковий розпис. Вузенькі сходи в товщі північної стіни ведуть на широкі хори — полати, що двома арками відкриваються в середину храму. Сходи в товщі стіни віднини повсюди заступають башти, характерні ще для споруд Мономахових часів. З правого боку хорів — каплиця, під нею в нартексі була колись хрещальня. Навколо церкви з південної, північної і, можливо, з західної сторони в пізніші часи прибудовано каплички-притвори, либонь, князівські чи боярські усипальниці.

Добре зберігся до наших днів Юр'ївський собор у Каневі, побудований 1144 року на замовлення київського князя Всеволода Ольговича. Порівняно з Кирилівською церквою його архітектура ошатніша, пропорції досконаліші. Як і в Кирилівській церкві, фасади собору розчленовані лопатками з півколонами, а триступінчасті портали також зберегли залишки фрескового орнаментального живопису. На відміну від Кирилівської церкви на фасадах канівського собору немає аркатурних фризів, натомість на рівні другого ярусу проходить ряд плоских ніш, де, вірогідно, містилися зображення святих.

Останньою за часом відомою нам спорудою цього стилю на Київській землі була невеличка за розміром, але струнка й ошатна Василівська церква, збудована для князя Святослава Всеволодовича 1183 року в Києві на Великому княжому дворі. В цій будові вже відчуваються риси нового напрямку: меншого розміру цегла, інший лад пропорцій, хоч і композиція, і характерні для придніпровської архітектури XII ст. напівколони, що членували її фасади, і елементи декору стін відносяться до розглянутого нами стилістичного напрямку.

На жаль, ми дуже мало можемо сказати про переяславську архітектуру тих часів. Переживши період розквіту в кінці XI — на початку XII ст., кам'яне будівництво починає занепадати у зв'язку з безперервними навалами половців. Однак залишки двох споруд тих часів — маленької безстовпної церкви та великого, певно, монастирського храму на посаді — свідчать, що переяславські зодчі зводили споруди в стилі,



загальноприйнятому для тих часів (порядове цегляне мурування, напівколони на фасадах маленької церкви, шестистовпний тип храму на посаді), не втрачаючи і переяславських традицій: маленька церква мала складну систему перекриття (про це йшлося раніше), а великий храм на посаді був із плоскими лопатками на фасадах та восьмигранними стовпами всередині.

З усіх Придніпровських земель в XII ст. найвищою будівельною майстерністю і найдосконалішою архітектурою вирізнялася Чернігівщина. Це можна пояснити тим, що саме в цей період чернігівське «королівство Ольговичів» з його стабільною системою васалітету мало найбільшу потребу і можливість будувати споруди, що найкраще б відповідали феодалним вимогам. Тому тогочасний архітектурний стиль найяскравіше відбився у чернігівських кам'яних спорудах.

Чернігівські великі князі, поряд з смоленськими й волинськими, ведуть боротьбу за «київський стіл», неодноразово володіють ним. Сам Чернігів у XII ст. набуває столичних рис: забудовуються «Окольніи град», «Третяк» і «Перегороддя», де поряд з ремісничими кварталами розбудовуються боярські садиби. В дитинці чернігівські князі зводять церкви, хорони і муровані тереми. Чернігівські ремісники виробили чудову й винятково міцну цеглу і з великою майстерністю виготовляли керамічні будівельні деталі: кронштейни та денця для аркатур, полив'яні плити для підлог.

У декорі споруд чернігівські майстри вживали різьблені білокам'яні деталі. Під час досліджень ряд будівель XII ст. в замурунках, а також під час археологічних розкопок знайдено численні різьблені капітелі, наріжні каміння, фрагменти ківорію та передвітарних перегородж тощо. На жаль, здебільшого не вдалося точно визначити, якій саме споруді належать ці деталі. Безперечним є те, що білокам'яними деталями було оздоблено Благівіщенську церкву 1186 року.

Уже давно була відома так звана «чернігівська капітель», яку відносять до Михайлівської церкви 1174 року. Вишукане плетиво з подвійних джгутів завершується на рогах стилізованими окантами — прийом, дуже характерний для романської скульптури. Одночасно треба відзначити близькість такого плетива до орнаментів на давньоруських ювелірних виробів та мініатюрах XII ст. Особливо цікаві капітелі та наріжні камені, знайдені в замурунках під час дослідження Борисоглібського



собору та Іллінської церкви. Крім плетива, на капітелях та наріжних каменях зображено фантастичних звірів — «симурглів», барсів, левів тощо. Чернігівські майстри іноді вкривали поверхні фасадів шаром тонкого тиньку, який розкресливали, імітуючи кам'яну кладку з квадратів. Цікаво відзначити, що тут імітується не змішане мурування, як це іноді робили будівничі XI ст. (наприклад, у Софійському соборі в Києві), а мурування, що нагадує романське.

У Чернігові збереглися до наших днів три споруди стилю XII ст.: Борисоглібський собор, Успенський собор Блещького монастиря та Іллінська церква. На жаль, жодна з них не має зафіксованого літописом року спорудження. Інші дві будівлі, що мають точні дати, — Михайлівська церква 1174 року та Благовіщенська церква 1186 року — відомі з археологічних розкопок. Всі вони збудовані типовим для XII ст. порядковим муруванням, лише останні дві — з малоформатної цегли, а перші три — з широкоформатної, що свідчить про ранішу їхню побудову. Проте характерні лише для XII ст. конструкції (зокрема хрестові склепіння) і особливо типові для даного періоду форми (півколони на фасадах, аркатура, поребрик та ін.) не дозволяють відносити їх до ще раніших часів, ніж перша половина XII ст.

Виходячи з стилістичних особливостей, найдавнішою спорудою нового стилю в Чернігові можна вважати маленьку Іллінську церкву на Бодлиних горах. Тип її рідкісний для придніпровської архітектури: вона однонефна, безстовпна, з однією апсидою, майже квадратним у плані центральним приміщенням, невеликим нартексом, над яким були дерев'яні хори, та маленьким тамбуром перед входом. Південна й північна стіни прилягають до підпуржних арок, що збільшує підкупольний простір і дає змогу поставити підбанник меншого діаметра, як того вимагала композиція споруди. З північного боку, з центральної частини церкви, ведуть двері в комплекс печер, що були, згідно з літописними даними, виконані Антоном 1063 року. В зв'язку з цим виникає думка, що церкву, очевидно, було зведено після канонізації Антонія, що відбулася близько 1133 року. Техніка будівництва церкви рішуче відрізняється від техніки будівництва за часів Володимира Мономаха і типова для XII ст. Проте в архітектурних формах наявні риси, що відрізняють її від архітектури середини XII ст. і вказують на більш ранній час її зведення. Церква не має півколон на фасадах, а головне — в декорі підбанника півколони не

доходять до самого верху (цей прийом застосовували в архітектурі попередніх часів).

Про час побудови другої споруди стилю XII ст.— Успенського собору євдєцького монастиря — достовірних даних немає. Більшість дослідників відносять її до середини XII ст. у зв'язку з типовими для цього часу методами будівництва: **порядове мурування**, хрестові склепіння, архітектурні форми (нікколони на підлястрах фасадів, аркатурні пояси та орнаменти поребриком і городками) із спільними рисами у фресковому живопису (підкреслена лінійність, експресивність), а головне — дуже близькі аналогії з спорудами середини XII ст.— Кирилівською церквою в Києві і Успенським собором у Рязані (однакова система плану, притвори-тамбури, хрещальні з підденного боку нартекса, розташування сходів у північній стіні тощо). Точність розпланування та досконалі пропорції, віртуозне мурування, чудова якість цегли і особливо керамічних деталей аркатури, в тому числі вронштейнів, свідчать про роботу майстрів найвищої кваліфікації. Існує думка, що собор завершувався трьома главами. Зовні собор був урочистим і ошатним. Взагалі ошатність споруд, як і більша близькість їх до романського мистецтва в порівнянні з київськими, — характерна риса



чернігівської архітектурної школи. Особливо вражає глядача гармонійність пропорцій внутрішнього простору. Інтер'єр Успенського собору служить прикладом емоційної сили пропорцій як засобу художньої виразності. Почуття спокою і врівноваженості, що викликає інтер'єр споруди, підкреслюють рівне освітлення, м'який тон фрескового розпису, стримані окраси архітектурних форм. За характером фресковий розпис собору близький до розписів Кирилівської церкви. В південний неф Успенського собору виходить апсида маленької хрещальні, її верх оздоблено мальовничим аркатурним фризом з поребриком.

Третя споруда Чернігова XII ст.— Борисоглібський собор. Дата його побудови також остаточно не з'ясована: дослідники відносять його зведення або до 1120—1123 років (М. В. Холостенко), або до 70-х років XII ст. (М. К. Каргер, В. А. Богусевич). Остання дата здається нам вірогіднішою. Найближчі аналогії — Борисоглібський собор Смядинського монастиря в Смоленську, який почали зводити 1145 року, та Борисоглібський собор у Рязані (середина XII ст.). За типом — це шестистовпна хрестовокупольна споруда з півколонами на трьох фасадах, з рядом декоративних ніш (як у канівському соборі), аркатурними фризами під закомарами, триступінчастими порталами й однією, тріхи заважкою, главою. В бокових стінах собору — численні аркасолії для князівських поховань. Згодом навколо собору добудували притвори у вигляді галерей. Всередині собору збереглися залишки підлоги з прикрашених мозаїкою шиферних плит та майолікових плиток жовтого, зеленого та темно-вишневого кольорів. Зруйнований німецько-фашистськими загарбниками собор відновлено в первісному вигляді, щоправда, не дуже вдало.

З чернігівських споруд тих часів, що не збереглися, цікавою була Благівіщенська церква, збудована на Новому князівському дворі 1186 року на замовлення київського князя, героя «Слова о полку Ігоревім», Святослава Всеволодовича. Це був великий шестистовпний храм, з трьох боків оточений галереями, можливо, двоповерховими, з цікавою поліхромією фасадів (півколона на фасадах з цегли вишневого кольору і стіни з цегли світло-жовтого кольору).

Від стародавніх споруд Волині до наших днів дійшла лише одна. Це Успенський собор у Володимирі-Волинському, що його зведено 1160 року за князя Мстислава Мстиславича. Поруйнований за татарської навали собор відбудували в XVII ст. у формах архітектури барокко. Зго-



дом і він зруйнувався, і рештки його було знову реконструйовано в первісному вигляді в кінці XIX ст. Це був великий хрестовокупольний храм з півколонами та аркатурою на фасадах і однією главою. Він дуже схожий на Кирилівську церкву в Києві чи Успенський собор Єлецького монастиря в Чернігові, лише пропорції плану собору у Володимирі-Волинському більш видовжені, а стіни трохи тонші.

В урочищі Федорівщини розкопками виявлено рештки ще однієї Володимир-Волинської церкви XII ст., яка також була схожа на придніпровські будови тих часів.

Дуже близькими до архітектури Києва й Чернігова були споруди цього періоду в Смоленську, який стояв у самому центрі руських земель, на перехресті основних доріг з півночі на південь і з заходу на схід і був важливим культурним центром Придніпров'я. Через місто проходили зв'язки з країнами Заходу та Півночі.

Смоленські церкви середини й другої половини XII ст. відрізняються від київських та чернігівських лише деякими незначними конструктивними особливостями цегляного мурування та більшим поширенням типу чотиристовпних хрестовокупольних споруд. Такі, як Петропавловська церква (1146) в багатому торговельному передмісті Смоленська — Тетеревниках, нещодавно відбудована в первісних формах, церква Івана Богослова у «Вряжку» (1180) й кілька інших, що не дійшли до наших днів, але відомі з досліджень їхніх решток.

Деяко відмінною від придніпровської була, як на ті роки, архітектура Північної Русі. Тут у XII ст. склався тип кубічного чотиристовпного храму з трьома апсидами й однією главою. Зведені з місцевого каменю та цегли, ці храми мали небагато декору, зате їхня художня виразність досягалася головним чином завдяки пластичці об'ємів та гармонійності пропорцій. Такими були церкви Благовіщення в Аркажах (1179), Петра й Павла на Синичній горі (1179) та ще кілька споруд, серед яких славетна церква Спаса на Нередиці — маленький храм, зведений 1199 року за князя Ярослава Володимировича.

Своєрідні школи давньоруської архітектури сформувалися в Північно-Східній та Південно-Західній Русі. Як і споруди Північної Русі, вони мали всі основні ознаки стилю того часу. Проте й особливості устрою цих земель, де склалися осередки сильної княжої влади з притаманними їм прагненнями й запитам, і місцевий будівельний матеріал — білий

камінь, що стимулював кам'яне мурування та різьбярство,— наклали суттєві відміни на стилістичні риси архітектури й мистецтва цих земель.

Споруди Володимиро-Суздальської землі середини XII ст. дуже мало відрізнялися від київських чи смоленських. Це були чотиристовпні храми з важкими пропорціями, товстими стінами з вузькими вікнами. Їхні фасади не мали півколон, як у придніпровських церквах, однак були вони прикрашені такою самою аркатурою з поребриком. Різниця полягала лише в тому, що ці храми будувалися не з цегли, а з білого каменю, і з нього ж вирізьблювалась аркатура. Це Борисоглібська церква в Кидекші та Спасо-Преображенський собор в Переяславлі-Залеському. Обидві споруди зведено 1152 року на замовлення князя Юрія Долгорукого. Проте вже в 60-х роках XII ст., за часів Андрія Боголюбського, архітектура Володимиро-Суздальської Русі набуває нових рис. Пропорції будівель стають легкими, фасади членуються тоненькими півколонами, аркатура розвивається в колоначасті пояси, що оперізують храми, а їхні фасади оздоблюють різьбленою скульптурою. Ці риси ми зауважимо в Успенському соборі у Володимирі на Клязьмі (1158—1161) та ріді інших споруд. Вони знаходять вищий розвиток у двох найкра-

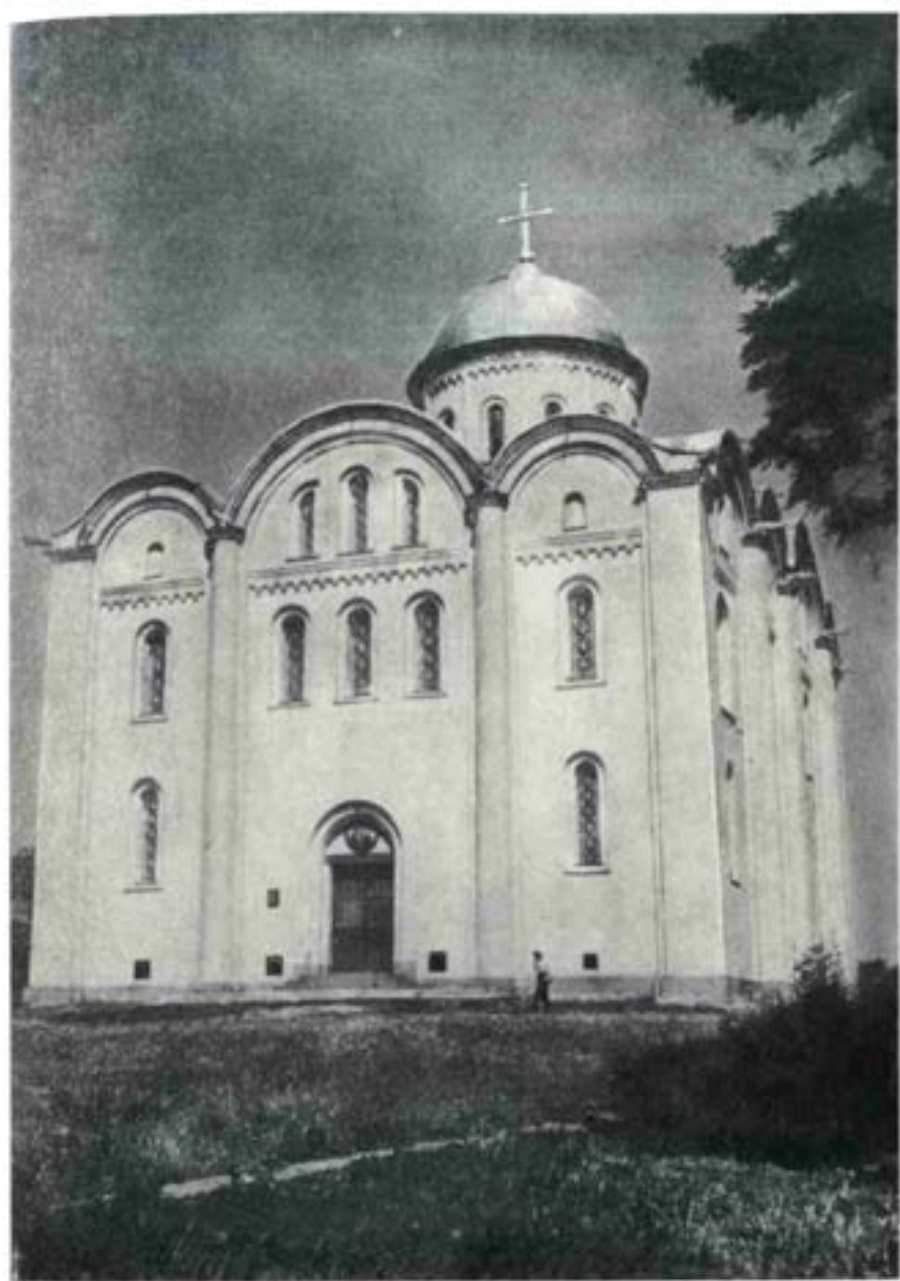


сих спорудах цієї доби — церкві Покрови на Нерлі та Дмитрівському соборі у Володимирі на Клязьмі.

Біля Володимира, на річці Клязьмі, там, де впадає в неї річка Нерль, Андрій Боголюбський звелів побудувати замок, у якому збереглася найрідкісніша пам'ятка давньоруського світського будівництва — частина княжого палацу — кам'яна башта з переходом до церкви. Неподалік від замку княжі майстри 1165 року звели на пагорбі, над широкими луками річки Нерлі, церкву Покрови. Важко назвати в світовій архітектурі твір, поетичніший за цю невеличку, надзвичайно ошатну й витончену пам'ятку. Її стрункі, неначе дівочі, форми легкі й спрямовані у височінь. Білосніжні фасади прикрашені тонкими півколонками, колончастим поясом та порталами, оздобленими різними окрасами. Барельєфні скульптури на фасадах зображують біблійного царя Давида, який грає на гусях в оточенні птахів та звірів, казкових тварин, ніжних дівочих облич. Вся ця скульптурна поема присвячена темі уславлення рідної землі та її природи, органічно пов'язана з архітектурними формами. На думку М. М. Вороніна, первісно церкву оточували галереї.

Інший, Дмитрівський собор у Володимирі, побудований за князя Всеволода Юрійовича в 1193—1197 роках. Його пропорції мужні й спокійні, форми урочисті. Площини фасадів мовби вкриті дорогою тканиною, скульптурними зображеннями рослин, звірів, вершників, ангелів та святих. Зображено також Александра Македонського, який підноситься на небо, й самого Всеволода з синами, які схиляються перед ним.

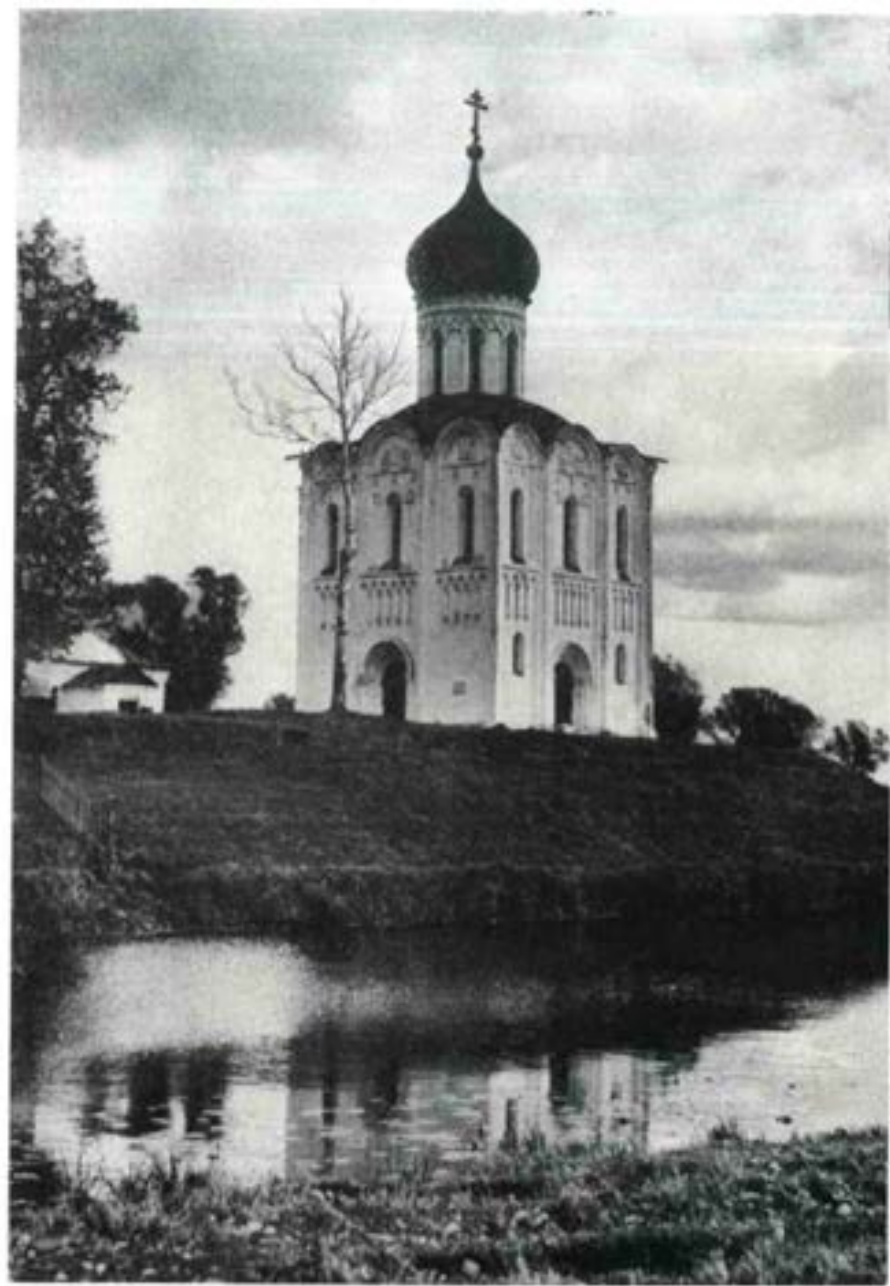
У середині XII ст. сформувалася галицька архітектурна школа. Її майстри блискуче оволоділи технікою білокам'яного будівництва, дуже близькою за характером до володимиро-суздальської. Проте галицька архітектура мала й своє, яскраво виражене, художньо-образне обличчя. На великій території, яку обіймав давній Галич та його околиці, розкопками виявлено багато кам'яних споруд, різьблених архітектурних фрагментів, орнаментованих керамічних плиток тощо. На відміну від інших давньоруських земель, де в основному застосовувалася хрестовокупольна система, в Галичі, поряд із хрестовокупольними спорудами (такими, наприклад, були Успенський собор, зведений Ярославом Осмомислом 1152 року, з чотиристовпним, оточеним галереями планом, та невелика чотиристовпна церква Спаса), широко практикувалися споруди однефні (церква Благовіщення), зокрема з круглою в плані центральною части-



Деталь різьбленого надбавлення фасаду
з Борисоглібського собору в Чернігові.







Церква Покрова на Нерлі під Володимиром на Клязьмі. 1165.

Золоті ворота у Володимирі на Клязьмі. 1169.

Дмитрієвський собор у Володимирі на Клязьмі. 1193—1197.

Церква Пантелеймона у Галичі XII ст.











ною (Іллінська церква), ротондональні (Борисоглібська ротонда в По-бережжі), полігональні тощо. Під час розкопок знаходять численні фрагменти білокам'яних оздоб, що ними були прикрашені фасади та інтер'єри галицьких споруд. В прийомах різьби так само, як і в будівельній техніці, можна помітити близькість до романської архітектури сусідніх із Галичем країн і в першу чергу Угорщини, Польщі та Моравії. Дуже цікавою особливістю галицької архітектури був прийом облицювання стін споруд, передусім інтер'єрів палаців та багатих будинків, керамічними рельєфними плитками з зображенням грифонів, орлів, воїнів, рослинного та геометричного орнаментів тощо.

Єдина пам'ятка галицької архітектури другої половини XII ст., що частково збереглася до наших днів, — церква Пантелеймона. Вона стоїть посередині валів невеликої фортеці на березі Дністра. Це був чотиристовпний храм, складений з блоків ясно-жовтого каменю на вапняному розчині. Архітектура будівлі була стриманою й простою, на плоскій гладкій стіні не було декору. Споруду прикрашали лише аркади з тоненьких півколонок з корінфськими капітелями на апсидах та багато оздоблені портали. На західному порталі — колонки на п'єдесталах та архівольти з різьбленням стилізованого аканту, перевитого джгутами. Вражас дуже досконале виконання окремих деталей. Бічний портал — простіший, форми корінфських капітелей тут трохи спрощені. Галицьке різьблення за характером близьке до володимиро-суздальського.



У XII ст. нових рис набуває і монументальний живопис. Феодальні часи знаходять вияв у його тематиці, а зв'язки з романським мистецтвом — у ряді технічних прийомів, менше відчутних у Придніпров'ї, де ще сильні традиції живописної манери попередніх часів, і більше — на півночі й заході Русі. Кілька ансамблів та фрагментів фрескових розписів середини XII ст. в Києві, Чернігові та Пскові дають можливість уявити собі картину розвитку монументального живопису тих часів.

Майстерність київських живописців репрезентує уславлений фресковий розпис Кирилівської церкви. Ми вже зазначали, що будували церкву в середині XII ст. майстри не дуже високої кваліфікації. Цього аж ніяк не можна сказати про художників, що її розписували: це були



обдаровані, першокласні митці. З часу розпису Михайлівського Золотоверхого собору минуло півстоліття. Змінилися часи, змінилися смаки замовників, змінився і стиль монументальних розписів. Ті риси, що вже проступали в михайлівських фресках як особливості київської художньої школи, в кирилівських розписах знайшли подальший розвиток. У кирилівських фресках ще більшу роль відіграє лінія, значно збагачується колористична гама.

Техніка написання кирилівських фресок у порівнянні з михайлівськими трохи інша: їх виконано не на двошаровому, а на одношаровому тиньку. Як і раніше, основний живопис виконувався по вогкому тиньку технікою «*al fresco*», а завершувався вже на просохлому темперною технікою. Манера писання широка й енергійна. Пробіли наносилися сміливим пензлем, лінією рисувалися зморшки на обличчях, бороди та вуса, складки одягу. Рухи передано дещо різкувато, постаті та композиції часто бувають наче розпластані на площині. В композиціях значну роль відіграє умовний строкатий архітектурний пейзаж, трактований також площинною. Всі ці риси певною мірою зближують київську художню школу другої половини XII ст. з художніми школами інших країн тих часів, зокрема з мистецтвом слов'янських народів Балкан. Ці риси помітні і в архітектурі. Певно, на ті часи значно розширилися творчі взаємини давньоруських майстрів, і візантійська школа була далеко не єдиною, з якою підтримувалися зв'язки.

Стародавній живопис Кирилівської церкви нещодавно розчищено від олійних записів XIX ст. Він зберігся настільки, що ми маємо можливість визначити в основних рисах усю художню програму ансамблю. Одряду ж помітно, як вона різниться від покладеної в основу розписів Софійського собору. Першим глядача зустрічає нартекс — затемнене, витягнуте по ширині церкви приміщення, розписане фресками на тему «Страшний суд». Всякому, хто входить і хто виходить з церкви, нагадується про пекельні муки, що чекають на непослушних церкві та феодалській владі. Композиційно розпис поділено на окремі реєстри, медальйони та картини. Розміри зображень — невеликі, їх розглядають зблизька, до того ж вони масштабно відповідають низькому й трохи затиснутому приміщенню нартекса. В центрі, у великому медальйоні, зображено грізного суддю — Христа, який сидить на троні, оточений апостолами. До нього підходять праведники, серед них — князі. Ліворуч Христа — грішників жерують

у некло. Перед глядачами розкриваються страшні картини з «Апокаліпсису»: вода й земля «віддають» своїх мерців, грізний ангел у рвучкому русі «звиває» (скручує) небо, зображене у вигляді величезного сувою. Остання композиція — одна з найкращих у кирилівських розписах: рух ангела переданий з великою майстерністю, рожеві тони його вбрання чудово гармоніюють із темно-синім тлом.

З півзатемненого нартекса глядач попадає в осяяний сонячним світлом головний неф. На високих стовпах у кілька рядів постаті «святих воїнів» — Федора, Дмитра Солунського, Александра. Всіх князівських покровителів зображено в повному озброєнні, як феодалів небесних, готових захистити феодалів земних. На лівому пілоні — величезне зображення воїна-князя. Він гордовито сперся правою рукою на бік, а лівою підтримує щита. Суворе обличчя з посівілою бородою, примружені очі, наспулені брови. В ньому вбачається жорстокий і підступний київський князь Всеволод Ольгович, на честь якого його дружина княгиня Марія Мстиславівна побудувала храм.

Розписи східної частини церкви мають більш канонічний характер. В апсиді було зображено Богоматір, під нею — «Євхаристію», ще нижче — великі постаті святих у білому одязі, зі згортками в руках. Святителі прямують справа і зліва до центру апсиди. Під ними — ще один реєстр зображень святих у медальйонах. У правій апсиді кілька реєстрів зображень присвячено сценам із життя Кирила Александрійського. Серед них — «Кирило проповідує віру», «Кирило повчає царя», «Кирило повчає єретиків» та інші. Цікава постать єретика в останній композиції: він, узявшись рукою за бороду, глибоко замислився. Вважають, що ці зображення могли бути навіть мініатюрами якогось ілюстрованого життя Кирила Александрійського.

Дуже цікаві дві великі композиції на стінах над боковими входами: «Успіння Богоматері» й «Різдво». Постаті численних персонажів подано в стрімких динамічних позах: падають на коліна апостоли, літають у небі ангели, біжать коні, розмаюються плащі на вершниках.

Дослідники кирилівських розписів неодноразово відзначали близькість деяких сюжетів та прийомів до мистецтва балканських слов'ян. Ця близькість може бути пояснена як безпосередніми зв'язками київських майстрів з балканськими, що в XII ст. були цілком можливі, так і користуванням балканськими ілюстрованими книгами.

Київським майстрам XII ст. належить розпис маленької апсиди в хрещальні Софійського собору. Від нього збереглися сцена хрещення та постать святиителя. Розпис цей близький до кирилівських фресок: така ж строкатість живопису (блакитна, зелена, біла, жовта, коричнева фарби), така ж сама підкреслена лінійність рисунка та вугластість складок вбрання.

Багато спільного з кирилівськими мають розписи в Успенському соборі Єлецького монастиря в Чернігові. На жаль, їх збереглося дуже мало. Серед них привертає увагу велика композиція над апсидою хрещальні в південному нефі на біблійну тему «Отроки в печі вавілонській», розпис в апсиді хрещальні з зображенням Оранти та фрагмент композиції «Страшний суд» у нартексі. Колорит фресок стриманий, з тяжінням до сіро-коричневих тонів, в живопису — значний елемент лінійності. Голови на фрагменті монументальної композиції «Страшний суд» вражають майстерністю рисунка.

Видатний ансамбль розписів середини XII ст.— фрески Спасо-Преображенського собору Мирозького монастиря у Пскові. Вони мають багато спільних рис з київськими фресками: такі ж суворі, монументальні образи, така ж статичність окремих постатей і експресивність маломасштабних багатофігурних композицій. Проте в мирозьких фресках є істотні особливості, що відрізняють їх від київських,— дещо інший характер «програми», дальше поглиблення графічності, що стане характерним для наступного етапу розвитку давньоруського мистецтва.



Давньоруський станковий живопис 30—80-х років XII ст. представлений значно ширше, ніж живопис попередньої доби. В ньому починають проступати риси окремих художніх центрів, хоча простежити їх також дуже важко. Меншою мірою почуваються традиції константинопольської столичної школи, натомість усе відчутніші впливи зразків балканського та східнохристиянського мистецтва.

Один з найкращих творів цієї доби — порівняно невелика (48 × 38,8 см) ікона архангела Гавриїла (так звана «Ангел — золоте волосся»), що походить з Новгороду і перебуває тепер у Російському музеї в Ленінграді. Достатньо першого погляду на цей дуже ліричний і про-









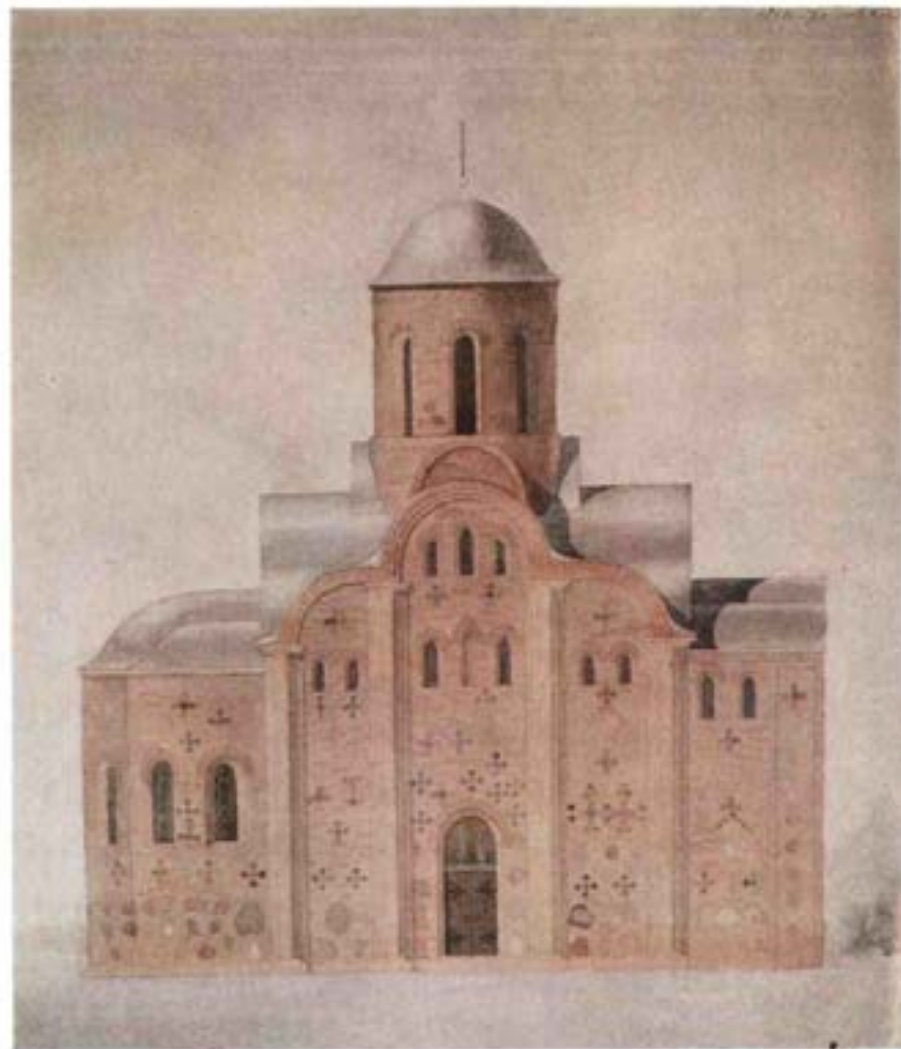
Деталь розпису південної апсиди Кирило-Іоаннської церкви у Києві.

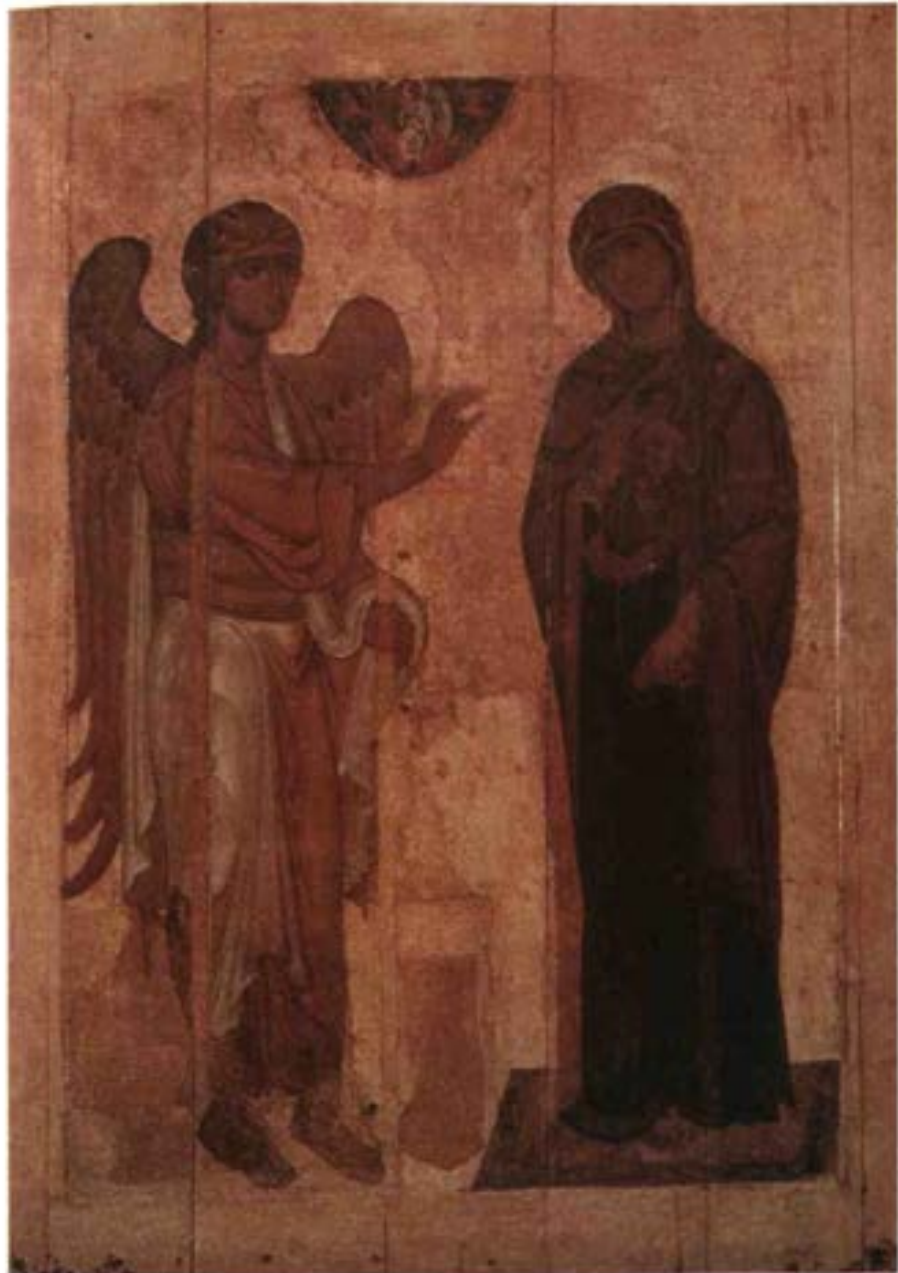
«Ангел зливає небоз». Фреска в Кирило-Іоаннській церкві у Києві.



Борисоглібська церква у Гродно. Кінець
XII ст. Реконструкція автора.

Устюжське благовіщення, Ікона XII ст.
Дмитро Солунський. Ікона кінця XII ст.











никливий твір, щоб одразу ж згадати голови ангелів з мозаїчної композиції «Євхаристія» Михайлівського Золотоверхого собору в Києві.

До традицій київського іконопису належить також велика (238 × 168 см) ікона 30—90-х років XII ст., що зветься «Устюзьке благовіщення». Ікона була вивезена з Новгородона, а за переказами вона знаходилася в Устюзі. В постатях архангела, що урочисто сповідає «благу вість», та Марії, яка уважно слухає його, багато від композиції сцен «Благовіщення» в київських соборах.

У ряді новгородських ікон XII ст. проступають риси місцевої художньої школи з її експресивністю та посиленням рис лінійності. До них належить відома ікона «Знамення» з Новгородського музею, зображенням на звороті. Ця ікона пов'язана з подіями війни новгородців із суздальцями 1169 року.

Дуже поетичний твір новгородського станкового живопису цієї доби — ікона «Богородиці Умиління», що її було розкрито від пізніших нашарувань лише кілька років тому. Цей тип ікони, де зображено матір з немовлям, що зворушливо притулилося до неї, був дуже популярний на Русі. Новгородська ікона відзначається вишуканістю ліній рисунка, благородною гамою кольорів і майстерною композицією.

Визначальним центром давньоруського станкового мистецтва з середини XII ст. стає володимиро-суздальська школа. Андрій Боголюбський не тільки привозив ікони у Володимир, але й замовляв їх писати на місці. Так, літопис розповідає, що він у 1158 році «призва же искуснейших изографов и повеле образ пресвятыя Богородицы ...написати». З цим фактом пов'язують виконання відомої Боголюбської богоматері — одного з найкращих творів давньоруського живопису, який, на жаль, дуже погано зберігся.



Істотні зміни наступають у XII ст. і в давньоруській книжковій мініатюрі. Цей вид мистецтва добре ілюструють дві цікаві рукописні книги: «Юр'єве євангеліє» 1120—1128 років та «Добрилово євангеліє» 1164 року. «Юр'єве євангеліє» було виконане для Юр'ївського монастиря в Новгороді. Виговляв євангеліє «угринець», тобто слов'янин з Угорщини, який мешкав, певно, в Києві. Книгу прикрашено 65 ініціалами

та заставками. Деякі з них виконані на весь аркуш. Це сильно стилізовані силуети храмів, заповнені геометричним і рослинним орнаментом. Всі рисунки подано в площинній, графічній манері. Виконані кіновар'ю заставки оточені численними постатями людей, тварин, птахів. Тут і павичі, і соколи, і орли, що нагадують зображення на керамічних виробах, і барси, що дуже схожі на звірів з рельєфів Борисоглібського собору в Чернігові або з браслетів роботи київських ювелірів, і чудовиська (напівптахи, напівлюди) тощо.

Дослідники вважають, що орнаментика «Юр'євого євангелія» безпосередньо пов'язана з ювелірною справою та декоративно-ужитковим мистецтвом. Художник брав форми орнаментів то з емалевих виробів, то з різьблення по кістці, то з окрас металевих виробів.

«Добрилово євангеліє» було виконане на галицько-волинській землі. На чотирьох мініатюрах зображені євангелісти, які сидять перед пюпітрами і переписують книжки та малюють мініатюри. Постаті євангелістів закомпоновані в стилізовані зображення церков. Мініатюри виконано площинно, впевненим рисунком, яскравими фарбами. Простий орнамент та деякий примітивізм у манері художника зближують мініатюри з народним мистецтвом.



*Мистецтво
кіня XII—
першої
половини XIII ст.*

Доба «Слова о полку Ігоревім» знаменує собою нове високє піднесення давньоруської культури й мистецтва, що було викликано дальшим розвитком продуктивних сил у країні і внаслідок цього бурхливим розвитком ремісничого виробництва, зростанням міст та все активнішою участю міського посадського люду в громадському житті. Цей розвиток, трагічно обірваний монголо-татарською навалою, заклав підвалини у формуванні культури й мистецтва російського, українського та білоруського народів. У великих давньоруських містах бує торговельне життя, складаються ремісничі об'єднання, торговельні корпорації, все більше значення в політичному житті починає відігравати міська сеньйорія — бояри та багаті кушці, які поступово прибирають владу до своїх рук. У Новгороді й Пскові це призвело до встановлення ладу боярсько-купецьких республік, у Смоленську й Києві — до певного обмеження влади князя.

Давньоруська культура в цей період досягає апогею. Характерно, що багато рис споріднюють її з «дучентитськими» тенденціями Передвідродження. В літературі письменників все більше приваблюють постичні якості, зокрема стає популярною «Пісня пісень». Виникає інтерес до античності: перекладаються твори античних письменників. У літописах частіше трапляються поетичні та ліричні образи. Особливого значення набувають патріотичні теми об'єднання руських земель перед загрозою зовнішньої небезпеки, засуджуються феодальна роздрібненість і міжусобиці. Характерним стає «звоненіє в прадедную славу», тобто звернення до прикладів з героїчного минулого Київської Русі. Ця тенденція, що так сильно пролунала в «Слові о полку Ігоревім», знайде вираз у мистецтві й архітектурі.

У містобудівництві кінця XII — початку XIII ст. можна відзначити такі особливості. В столицьних містах бурхливо розвивається будівництво торговельних і ремісничих посадів. Типовим явищем стає спорудження на торгах у цих посадах церков, часто П'ятницьких, на честь покровительки торгівлі Параскеви-П'ятниці (Чернігів, Смоленськ, Новгород). У великих містах — Новгороді, Смоленську, а в 1180-х роках і в Києві — міська сеньйорія витісняє князівські двори на околиці міст.

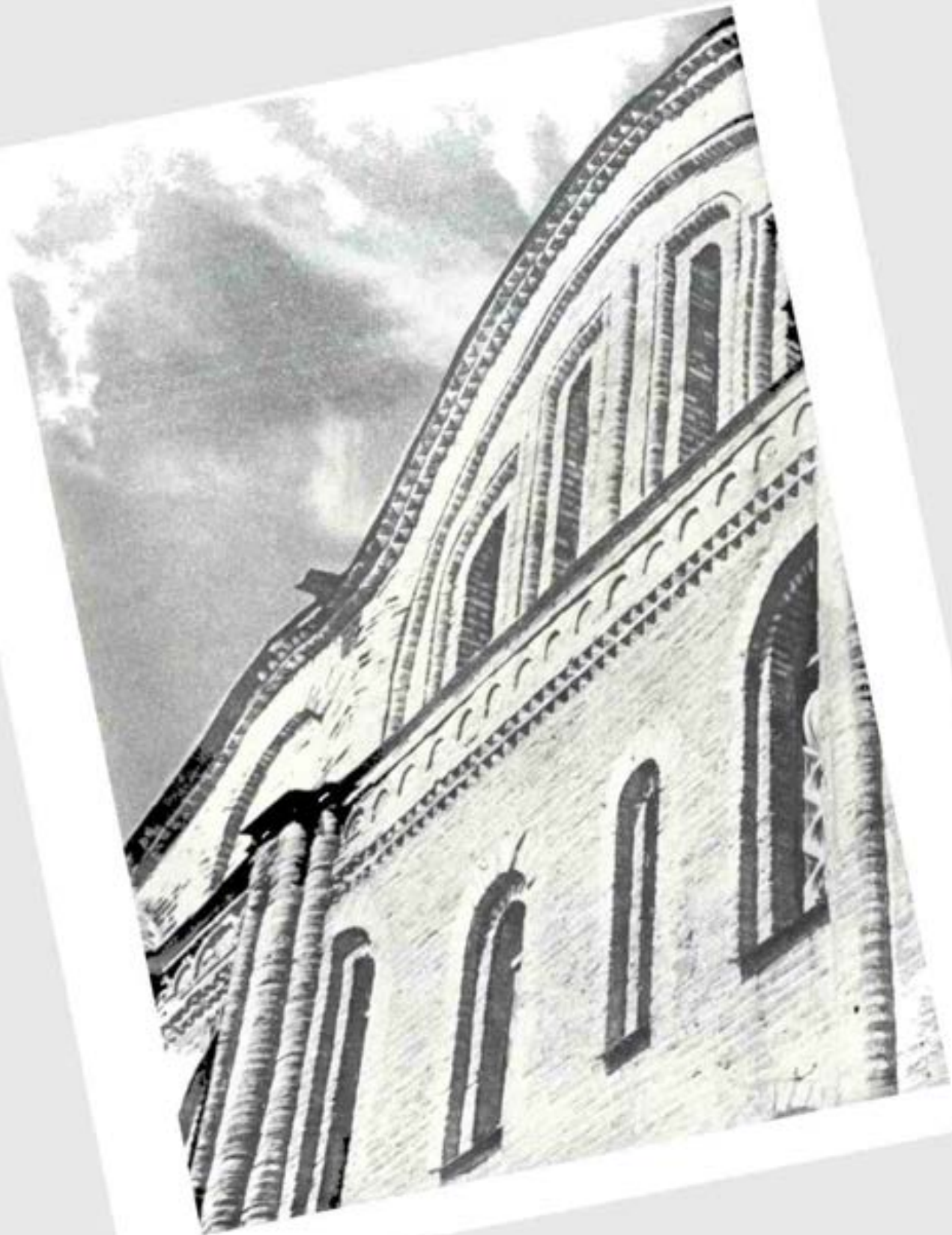
Друга характерна особливість містобудівництва цих часів — розбудова маленьких столиць удільних князівств, головним чином на Сіверській землі, де князі з династії Ольговичів, які міцно посіли свої «стюли»,

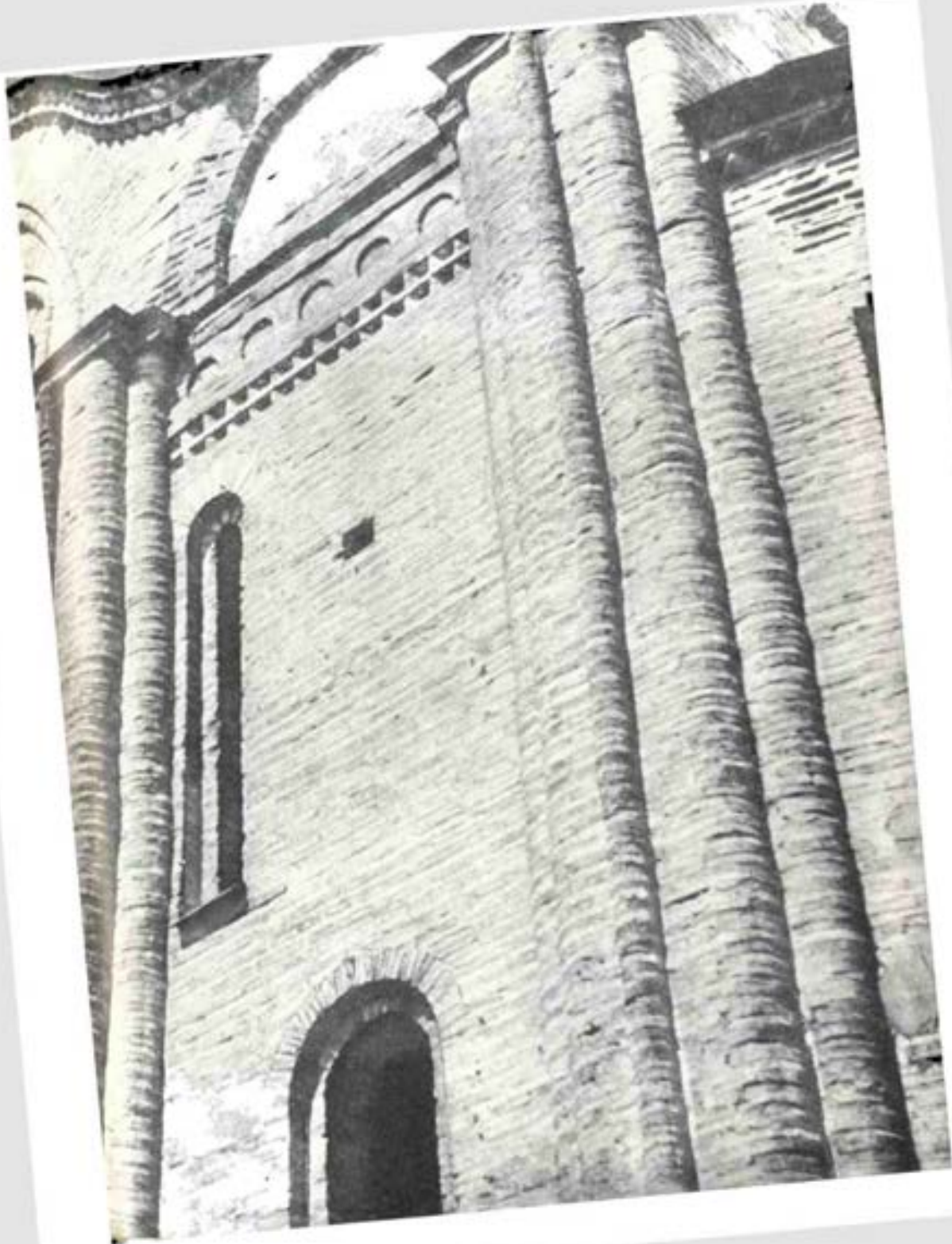
в мініатюрі копіювали столичні Київ та Чернігів. Такими були Новгород-Сіверський, Путивль, Трубчевськ, Курськ, Рильськ. Цікаво відзначити, що собори цих міст здебільшого звалися Спаськими за прикладом суверенного Чернігова. Навколо таких міст були княжі господарські двори, де іноді скупчувалася велика кількість майна, як, наприклад, на дворі князя Святослава Всеволодовича поблизу Путивля і в загородніх монастирях.

Основна риса будівельної техніки кінця XII — першої половини XIII ст. пов'язана з тенденціями до раціоналізації будівельного виробництва, пошуків нових методів і конструктивних рішень. На відміну від деякої застигlosti процесу розвитку інженерної думки, що було характерним для попередніх часів, пошуки нового помітні майже в кожній кам'яній споруді. Розповсюджується раціональне мурування «скринями» з заповненням середини стін вапняним бутобетоном, раціоналізуються методи зведення фундаментів, поширюються склепіння формою в чверть кола та трилопасні завершення фасадів, скорочуються терміни будівництва.

У новому стилі фасади завершуються трилопасною лінією, чим підкреслюється динаміка ступінчастих композицій. Площини стін втрачають пріоритет, а основний акцент композиції фасадів переноситься на профільовані пілястри, що рвучко злітають угору снопами вертикальних ліній. Центром композиції фасадів стають перспективні, дуже розвинутого профілю портали. Віконні отвори часто завершуються аркою, яка має форму не пів-, а чвертькола, що підсилює динаміку композиції, надає їй певної гостроти. Якщо в попередньому стилі основними елементами декору були аркатура й поребрик, то в новому стилі вони поступаються місцем численним сітчастим орнаментам, окрасам з цегли, поясам «городків» і меандрам, таким характерним для XI ст. й зниклим разом зі змішаною кладкою в 20-х роках XII ст. У деяких випадках (Смоленськ, Новгород) ми зустрічасмо навіть відновлення декоративної системи змішаного мурування XI ст., що поряд з меандровими орнаментами є своєрідною ремінісценцією.

На противагу графічності попереднього стилю новий стиль за характером — живописний, як то було в XI ст. Він підкреслюється яскравими колірними поєднаннями червоного цегляного мурування, білого тла декоративних ніш та елементами фрескового фасадного розпису. Особливо





зацікавлює декорування фасадів вставками кольорового каміння та різнобарвної майоліки (Гродно, Овруч, Білгород).

У спорудах попередньої доби композиція інтер'єра будувалася по горизонталі — членування поверхів, лінії карнизів, ряди віконних отворів, реєстри зображень. За таким принципом складалися програма розписів та послідовність циклів зображень. В інтер'єрах споруд кінця XII — першої половини XIII ст. домінує вертикалізм. Обмежена площа центральної частини храму спрямовує погляд глядача вгору, де перед ним розкривається висота, яка ілюзорно збільшується перепадами ступінчастих арок. Той динамічний злет конструкцій і форм, який глядач спостерігав зовні, продовжується в інтер'єрі і досягає апогею в центрі споруди, в перспективі знизу вгору. Інтер'єр komponується за живописним принципом: у внутрішній простір храму включаються лоджії над притворами або відкриті отвори внутрішньостінних галерей. Рівномірне освітлення інтер'єра в спорудах попереднього стилю змінюється сильними контрастами світла й тіні.

Початок нового стилістичного напрямку пов'язують з побудовою в середині XII ст. майстром Іваном з Бельчина, що під Полоцьком, Спаського собору Євфросинієвого монастиря в Полоцьку, де зодчий між барабаном та основним об'ємом храму ввів додатковий об'єм з трилопасних фронтончиків, чим надав композиції споруди пірамідального вигляду.

Першою спорудою нового стилю на Київській землі і, як можна гадати, однією з перших на Русі була церква Василя в Овручі, яку зведено близько 1190 року на замовлення князя Рюрика Ростиславича. Церкву кілька разів руйнували, аж доки не реставрували в первісному вигляді у 1907—1910 роках. Церква Василя за типом — чотиристовпний, триапсидний, одноверхий храм із широко розставленими внутрішніми хрещатими в плані стовпами, двома баштами перед західним фасадом (що нагадує Київську Софію), галереями всередині стін на другому поверсі, профільованими пілястрами на фасадах і, як можна гадати, ступінчастим завершенням. Вікна на фасадах та на баштах завершуються здебільшого чвертьколом — це особливість споруди. В мурування фасадів з декоративною метою вставлені брили рожевого каменю.

Ряд споруд нового стилістичного напрямку на Київській землі пов'язується з будівельною діяльністю того ж Рюрика Ростиславича. Типовий представник феодалної верхівки тих часів, один з «дуумвірів»,

а згодом і одновладний князь київський, Рюрик покровительствував мистецтву, зібрав навколо себе художників, поетів і, як пише літопис, «мав любов ненаситну о зданіях», тобто особливо кохався в архітектурі. 1199 року він доручив архітектору Петрові Милоногу, «майстру не простому, художнику», як пише про нього літопис, збудувати велику стіну під Михайлівським собором Видубицького монастиря в Києві, якому загрозувало надіння, бо Дніпро підмивав береги. Милоніг блискуче виконав цю роботу: княгині дивувалися цій споруді і, як писав літописець, вийшовши на неї, «немов би аера досягали». Про цю споруду писав у кантаті на честь Рюрика поет і літописець Мойсей Видубицький:

*«Отселе бо не на брезе ставши
но на стене твоего созданья
пою ти песнь победную
аки Маріам древле»³².*

Ця кантата про архітектурний твір — цінава пам'ятка давньоруської літератури часів «Слова о полку Ігоревім».

Як можна вважати, Петро Милоніг, «приятель Рюрика», був виконавцем також інших його замовлень і одним з активних творців нового архітектурного стилю.



У 1195—1197 роках за замовленням Рюрика в Білгороді під Києвом зводиться собор Апостолів — найбільша і, як можна гадати, програмна споруда нового стилю. Вона, на жаль, не збереглася й відома за археологічними дослідженнями. Це був шестистовпний храм з фасадами, розчленованими профільованими пілястрами, оздобленими поліхромними майоліковими плитками, трилопасним, як можна гадати, завершенням стін та висотною композицією центральної частини. Споруда завершувалася трьома (або п'ятьма) верхами, що нагадувало багатOVERХІ композиції соборів XI ст. Всередині собор було прикрашено розписом з золотим тлом (певно, також спомин про золотофонні мозаїки Київської Софії), а його підлогу вкривав «килим» з різнобарвних майолікових плиток. Цю споруду літописець описав так: «Создане ей... висотою же и величеством и прочим украшением всем вдив удобрене, по Приточнику гляголящему: вся добра возлюблена моя и порока несть в тебе»³³. Либонь, і насправді чудовою була архітектура церкви, якщо літописець зваявився на таку постизацію, взявши цитату з «Пісні пісень».

Поруч із собором Апостолів було відкрито рештки меншого й значно простішого за формами храму, що також належав до стилю кінця XII — першої половини XIII ст. У Києві той же Рюрик Ростиславич замовляє збудувати на новому дворі 1197 року Василівську церкву. Її підстави ототожнити її з маленькою церквою, що була 1947 року розкопана за будинком Київського державного художнього інституту на території стародавнього Копирьового кінця, де, можливо, знаходився в кінці XII ст. новий князівський двір. Ця церква мала всі риси архітектурного стилю даного періоду.

Цікавою спорудою Києва тих часів була велика ротонда, побудована в районі Ярославового двору, певно, в ті часи, коли київська боярська верхівка мала найбільший політичний вплив під час спільного князювання Святослава Всеволодовича і Рюрика Ростиславича (1181—1194 рр.). Ротонду розкопано у 1975—1976 роках. То була споруда громадського призначення, з зовнішнім діаметром біля 20 м. Ротонду було перекрито системою плоских нервюр, що спиралися на стовпи у центрі споруди (діаметр 320 см) та зовнішні стіни, які було укріплено високими контрфорсами. Техніка будівництва — типова для кінця XII — початку XIII ст. В муруванні разом з маломірними плінфами застосовувалася брусчатка цегла. Подібна ротонда, тільки з чотирма стовпами всередині, була в ті часи побудована у Смоленську.



Уславлена пам'ятка Придніпров'я часів «Слова о полку Ігоревім» — П'ятницька церква в Чернігові. Рік її спорудження невідомий. Проте архітектура й техніка будівництва церкви дають підставу для датування її кінцем XII — початком XIII ст. Гіпотеза, що її автором був Петро Милоніг, не має достатніх підстав, бо, по-перше, судячи по знаках на цеглі та по методах будівництва, її зводили чернігівські майстри; по-друге, дослідження останніх років дають підстави гадати, що П'ятницька церква — далеко не єдина пам'ятка стилю кінця XII — першої половини XIII ст. не тільки на Чернігівській землі, а й навіть у самому Чернігові.

Церкву в XVII та XVIII ст. сильно перебудували й «вирядили» в барокові шати. В 1941—1943 роках її зруйнували німецько-фашистські загарбники. Нині церкву відбудовано в первісному вигляді. Стояла П'ятницька церква на торгу, недалеко від воріт, що вели в Окольное місто. У зв'язку з цим виникає припущення, що її зводив торгово-ремісничий чернігівський люд, можливо, торгова чи реміснича корпорація, як то було з П'ятницькою церквою в Новгороді, зведеною 1207 року на замовлення купців, які торгували з заморськими країнами.

Чернігівська П'ятницька церква невелика за розміром, напрочуд струнка за пропорціями, з небачено вишуканою й гармонійною композицією. Чотири восьмигранні в плані стовпи широко поставлені, бокові нефи вузенькі, стіни — товсті, вони несуть на собі основний тягар високої споруди. В товщі стін розташовані сходи на хори та внутрішні галереї, як у Василівській церкві в Овручі. Конструктивна й композиційна особливість споруди — уступчасті склепіння, що перекривають основні членування архітектурної побудови храму. Зовні глядач бачить одночасно три яруси арок, що височать одна над одною. Арки мають дещо стрільчасту форму, яка нагадує про готичну архітектуру, на цей час досить розвинену в Європі. І здалеку, і зблизька П'ятницька церква сприймається у рвучкому пориві вгору. Це підкреслюється вертикальними профільованими пілястрами, регістрами вікон та декоративними нішами, що зменшуються доверху, стрімко злітають вгору архівольти трилопасних завершень фасадів. Легкий, високий підбанник, часто прорізаний віконними отворами, розчленований тоненькими пілястрами з мереживом аркатурного з поребриком карнизу, завершує стрімкий біг архітектурних форм гармонійним акордом. Як показав аналіз пропорцій, усі елементи споруди гармонійно пов'язані. Система масштабних спів-

відношень у П'ятицькій церкві рішуче відрізняється від системи масштабності попереднього архітектурного стилю. Зодчий, який будував П'ятицьку церкву, працював за методом, що нагадує методи будівничих Київської Софії. Саме вона, як жодні інші споруди, найбільше привертає до себе увагу архітекторів періоду «Слова о полку Ігоревім». На відміну від композиції Київської Софії, де ритмічну тему розвинуто в цілу симфонію, в П'ятицькій церкві все побудовано, так би мовити, на одній мелодії. Вертикальні й криволінійні елементи, що домінують у композиції, зрівноважуються горизонтальними ярусами другого поверху, декоративними, невеликого розміру, нішами та смугами викладених з цегли орнаментів з городків, поребрика та меандра. Короткими, але енергійними горизонтальними штрихами карнизів зупиняється на різних рівнях вертикальний біг профільованих пілястр. Цікавий елемент композиції фасадів — широкі нерозчленовані північно-західний і південно-західний пілони, що ілюзорно обважнюють західний фасад, урівноважуючи його з масивом апсидних виступів. Апсиди завершуються поясами сітчастого орнаменту з цегли. Сітчасті орнаменти застосовані також у тимпанах чвертьциркульних закомар східного й західного фасадів.



Важливу роль в архітектурі споруди відігравав колір. Червона цегла контрастує з білим тлом ніш, що разом з сріблястим кольором свинцевої покрівлі створює своєрідну радісну гаму.

Новий стиль впроваджували не тільки столичні міста. Доказом цього була церква маленького удільного князівства, що загубилося в містах північної частини чернігівських володінь — Вщижа на Десні. Пам'ятка до наших днів не дійшла і відома лише за архітектурними розкопками. Це був невеликий триапсидний храм з центральним планом і чотирма стовпами, з яких східна пара була чотирикутною в плані, а західна — круглою. Фасади церкви членували багатоступчасті профільовані пілястри. Центральну частину храму з трьох боків оточували галереї.

Хоча Вщиж належав до Чернігівського князівства, архітектура споруди близька до смоленської школи. В розвитку нового стилістичного напряму Смоленськ відіграв помітну роль. Там на ті часи формується сильна архітектурна школа. Так, під час останніх досліджень лише в одному Смоленську виявлено фундаменти та рештки стін шести споруд, які, безумовно, відносяться до стилю кінця XII — першої половини XIII ст. Особливе значення мала Михайлівська церква, зведена, либонь, тоді ж, як і собор Апостолів у Білгороді. Про неї з захопленням писав літописець: «...такое же несть в полунощной стране и всим приходящим к ней дивитися изрядной красоте»³⁴.

Михайлівська церква збереглася до наших днів. Це великий баштоподібний храм із ступінчастою композицією, трьома високими притворами, що відкриваються всередину церкви, — своєрідними лоджіями, трилопасним завершенням фасадів і нескінченністю вертикальних профільованих тяг. Поставлена на високому пагорбі, споруда ще здалеку справляє величезне враження досконалістю пропорцій і красою силуету.

Близькими за типом та формами до Михайлівської церкви в Смоленську були будівлі з трьома притворами: П'ятницька церква в Новгороді (1205) та ряд споруд на Сіверській землі і в Рязані. Під сучасним Спаським собором в Новгороді-Сіверському досліджено рештки стародавнього триапсидного чотиристовпного храму з трьома притворами, що нагадував за планом Михайлівську (Свірську) церкву в Смоленську. Кути будови оздоблювали цікаві пілястри з трилисним профілем.

На городищі стародавнього Путивля розкопано фундаменти Спаського собору — вишукано цікавої споруди, в якій замість прямокутних

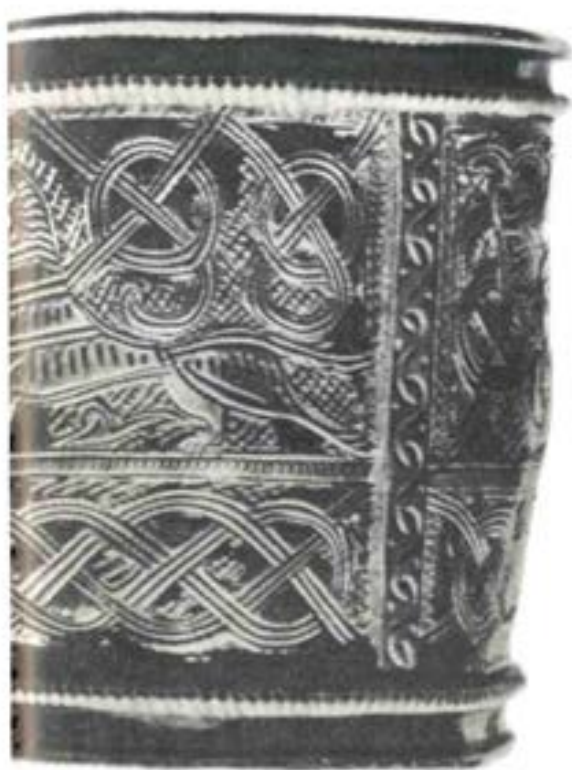
були півкруглі притвори, своєрідні апсидіоли, що нагадували певниці в сербських церквах пізніших часів. Як вважають дослідники, путивльську церкву зведено перед самою монголо-татарською навалюю. Рештки невеликої церкви, що також належала до стилю кінця XII — першої половини XIII ст., нещодавно досліджено в Трубчевську.

Розповідаючи про давньоруську архітектуру часів «Слова о полку Ігоревім», не можна не згадати надзвичайно цікаву з художнього боку пам'ятку цієї доби — Коложецьку церкву в Гродно. Її особливість полягає в декорі фасадів, де в червоне цегляне мурування з великим художнім хистом вмонтовано брили чорного, сірого, зеленого каміння, відполірованого зовні. Фасади також прикрашені профільованими пілястрами й орнаментальними вставками з зелених, темно-вишневих та жовтих майолікових плиток. Все це створює винятковий художній ефект.

Певно, десь до кінця XII — початку XIII ст. належить також і сдина, відома нам з тих часів, споруда Волині — невеликий чотиристовпний храм з товстими внутрішніми підпорами, вузькими боковими нефами та профільованими пілястрами на фасадах. Рештки цього храму виявлено недалеко від Василівської ротонди у Володимирі-Волинському.





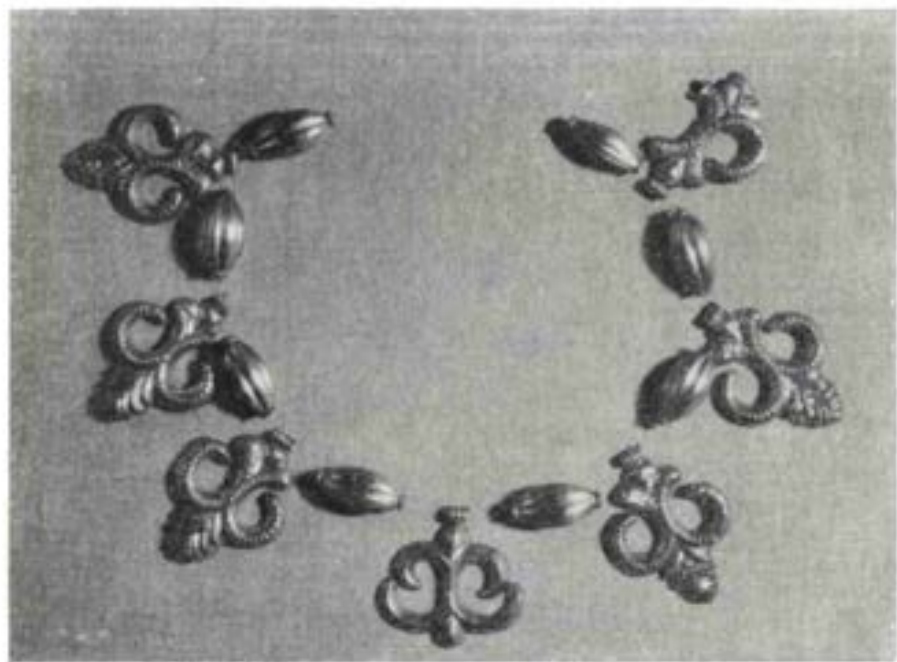


На Галицько-Волинській землі, як і в Новгороді та Смоленську, монголо-татарська навала не обірвала розвитку кам'яного будівництва. Проте пам'яток XIII ст. збереглося дуже мало. В XIII ст. значним архітектурним центром стає Холм, де продовжували розвиватися традиції галицької архітектури. На жаль, крім двох кам'яних оборонних веж, пам'яток холмської архітектури не збереглося. Проте літопис розповідає про церкву Івана, яку збудував зодчий та різьбяр Авдій («хитрець», як називає його літопис). Її фасади оздоблювали різьблення з білого та зеленого каменю, скульптури мали позолоту, а вікна прикрашали «римські шибки» — вітражі.

Про розвиток традицій галицької архітектури свідчать також найдавніші пам'ятки Львова — міста, що набуває згодом великого значення в житті Галичини. До давньоруських часів другої половини XIII — початку XIV ст. у Львові відносять ряд церков у Підгородді, де на той час зосереджувалося міське життя. Це церкви Миколи, П'ятниці, Онуфрія, костьоли Марії Сніжної та Івана Хрестителя. Всі ці споруди так перебудовані в пізніші часи, що не тільки первісні форми, але й первісні плани їхні важко простежити. Лише в Миколаївській церкві збереглися нижні частини стін та апсида, які за технікою будівництва близькі до галицьких традицій і можуть бути віднесені до давньоруських часів. Церква має хрещатий план, що не зустрічається в архітектурі Придніпров'я, проте він був цілком прийнятий у галицьких храмах, які відзначалися різноманітністю типів споруд.

На південному заході Стародавньої Русі, на Волині, кам'яне будівництво продовжувалось і після монголо-татарської навали. Літопис докладно сповіщає про будівельну діяльність волинського князя Володимира Васильковича в 70—80-х роках XIII ст., який заснував ряд замків (Берестя, Кам'янець та інші), з його волі в містах зводяться муровані церкви (Петра в Бересті, Благовіщення в Кам'янці, Георгія в Любомлі). Певно, до цього періоду відноситься Михайлівська ротонда, що її рештки розкопано у Володимирі-Волинському. Це кругла споруда, з двома колами фундаментів та трьома півкруглими апсидними нішами в товщі стін. Ротонда складена з брутальної цегли, яка на ці часи витісняє з монументальних споруд давньоруську цеглу і стає надалі основним будівельним матеріалом в українській архітектурі Волині та Придніпров'я.

Зацікавлюють відомі Волинські кам'яні башти, що збереглися до



наших днів у околицях Холма (в селах Беловіно і Столп'є) та в Кам'яні-Литовському (Біла вежа). Відомо, що такі вежі були і в Любліні, Чортирській, Дрогобичі. Їхнє будівництво пов'язано зі змінами у військовій техніці (самостріли-арбалети давали можливість розширити радіус обстрілу, проте потребували високих точок для ведення арбалетного бою). Холмські башти складені з білого каменю, в чому видно традиції галицької будівельної техніки. Кам'янецька Біла вежа побудована з волинської бруцатової цегли. Висота її досягає 29 м і має п'ять ярусів, з яких три перекриті скліннями. Верх вежі увінчано зубцями, під якими декоративна смуга з кількох рядів поребрикового орнаменту. Біла вежа, як можна гадати, відноситься до будівництва за князя Володимира Васильковича і, певно, саме про її зведення говорять літопис.

Монументальний живопис часів «Слова о полку Ігоревім» був не менш цікавим, ніж архітектура. На жаль, до нас не дійшли ансамблі розписів у спорудах Придніпров'я: від них уціліли лише невеликі фрагменти, але й вони дають чимало цікавих відомостей. Як свідчать деякі джерела, у Василівській церкві в Овручі були золотофонні фрески. Чимало фрагментів фрескових розписів із залишками накладного золота виявлено під час розкопок собору Апостолів у Білгороді. Це — унікальне явище в давньоруському мистецтві і, на думку дослідників, відноситься до тенденції «дзвоніння в прадіду славу», тобто до споминів про часи розквіту Давньоруської держави. Судячи по залишках овруцьких та білгородських розписів, масштаб постатей трохи зменшувався, але в деяких випадках збільшувався масштаб орнаментів, причому в тонах розписів домінувало світле тло — біле, жовте, рожеве, ніжно-зелене та блакитне. Фрагменти розписів у Михайлівському соборі Видубицького монастиря, датовані кінцем XII ст., теж засвідчують, що в живопису превалює елемент графічності. Це також помітно на фрагментах смоленських розписів, де уціліли частини цілих композицій, як, наприклад, у Михайлівській церкві. Ці розписи яскраві, різнобарвні, наводять на думку про існування в Смоленську своєрідної мистецької школи. Залишки фрескового живопису знаходять при дослідженні теремів та громадських споруд («Терем з проїздом» у Чернігові, Київська та Смоленська ротонди).

Значно краще монументальний живопис цієї доби представлено в розписах Північної та Північно-Східної Русі. Це, по-перше, всесвітньо-



відомі розписи церкви Спаса на Нередиці в Новгороді, з їхнім своєрідним колоритом яскравих, інтенсивних барв, різкими контурами рисунка, винятковою експресією в трактуванні зображень і досить різноманітною манерою письма: то підкреслено графічною, то живописною з широким мазком. Нередицькі фрески майже всі загинули при зруйнуванні пам'ятки німецько-фашистськими загарбниками.

Близькі до нередицьких, але зі своїми особливостями, фрескові ансамблі в церквах Благовіщення в Аркажах у Новгороді (1189) та Георгіївському соборі в старій Ладозі (кінець XII ст.).

Розписи Північно-Східної Русі репрезентовані фресками Дмитрівського собору у Володимирі на Клязьмі (1193—1197), близькими до візантійського живопису тієї доби. Їх, очевидно, виконували художники під керівництвом видатного майстра константинопольської школи.

Як і в попередній період, велике значення мав художній ефект майолікових підлог, представлених чудовим ансамблем підлоги собору Апостолів у Білгороді. У зв'язку з тим, що змінюються пропорції інтер'єра — значно підвищується висота центрального нефа, горизонтальна передвітарна пергорожа у спорудах нового стилю трансформується в дерев'яний іконостас, що, можливо, вже в ті часи мав кілька ярусів. Залишки від дерев'яних нижніх брусів таких іконостасів знайдено при дослідженні ряду споруд кінця XII — першої половини XIII ст.



Давньоруський іконопис цієї доби репрезентований рядом творів, що походять, головним чином, з Новгородської та Володимиро-Суздальської земель. Ряд новгородських ікон кінця XII — першої половини XIII ст. характеризується вже суто новгородськими рисами. Власне, така велика (145×94 см) ікона Миколи з суворим задумливим обличчям. Живопис цього твору відзначається соковитим колоритом та енергійною, вільною манерою письма. Чудовий зразок новгородського живопису першої половини XIII ст. — велика (155×128 см) композиція «Успіння», яка вражає винятково красивою гамою густих тонів та глибокою психологічною виразністю облич.

Відмінним від новгородського був іконопис Володимиро-Суздальської землі. В ньому значно більше відчуваються традиції київської школи

попередніх часів. Характерний твір володимирського живопису — відома ікона Дмитра Солунського, що походить з міста Дмитрова. Ця монументальна композиція виконана у стриманій кольоровій гамі на срібному тлі. На широкому троні сидить воїн з мечем у руках. Його суворе обличчя сповнене гідності й урочистості. Це — уособлення князівської влади. Дослідники навіть вважають, що в обличчі Дмитра могли виражатися портретні риси володимирського князя Всеволода, котрий носив християнське ім'я Дмитро. Князі тих часів часто замовляли ікони з зображенням своїх військових покровителів. Так, поширеними на Русі були ікони з зображеннями Бориса й Гліба. Іконографічний тип та композицію таких ікон, певно, розроблено в Києві. За київськими зразками їх писали в інших містах Русі.

До цього ж періоду відносяться дві дуже цікаві видовжені по горизонталі композиції «Деїсуса». На одному з цих творів зображено молодого Христа (Спаса Еммануїла) з архангелами, на другому — богоматір та Іоанна Предтечу. Дивлячись на мрійливо-задумливі голови архангелів або на вишукано виконану за рисунком та колоритом голову богоматері, не можна не пригадати славетних мозаїк київських соборів. Важко сказати, чи тут діяли сталі традиції іконопису, чи це — «дзвоніння у прадіду славу», що було притаманним для мистецтва тієї доби.

У Державній Третьяковській галереї в Москві зберігається унікальна пам'ятка київської художньої школи — Свенська (або Печерська) богоматір. Написана вона в Києві, у Печерському монастирі, в другій половині XIII ст., вже після татарської навали. В центрі ікони зображено богоматір на троні з немовлям. Погляд богоматері сумний і зосереджений. Обабіч неї високі постаті засновників Печерського монастиря — Антонія та Феодосія з довгими сувоями в руках. Ікону написано в широкій, сміливій манері. Рисунок дещо грубуватий, проте виняткова мистецька колористична гама блакитних, темно-червоних, брунатних, зелених та жовтих кольорів свідчить про традиції великої художньої школи. Зображення Антонія та Феодосія мають портретний характер. Певно, що Свенська ікона — копія з більш ранніх зразків. Києво-Печерський Патерик розповідає, що портрети Антонія та Феодосія були в Печерському монастирі вже через декілька років після їхньої смерті. Можливо, композиція Свенської богоматері створена в печерській школі ще за часів Аліпія. Характерні риси київської художньої школи можна

вбачати у тяжінні до монументальних форм, стриманій колористичній гамі, спокійній урівноваженості композиції, чіткому, майстерному рисунку. У другій половині XII ст. в київському іконопису, як і в іконопису інших давньоруських земель, посилюються риси декоративності.

Літописи неодноразово пишуть про те, як вивозилися з Києва ікони в інші міста Русі. Мстислав замовляв у Києві ікони для Новгороду, Андрій Боголюбський вивіз багато ікон з Києва у Володимир. І навіть уже після того, як Київ розгромили орди Батия, 1257 року галицький князь Данило Романович прикрашав церкву Івана у Холмі іконами, оздобленими дорогим камінням та золотим бісером, які він привіз із Києва.

Розвиток ремісничого виробництва стимулював розквіт декоративно-вжиткового мистецтва. Розкопки в давньоруських містах виявляють безліч ремісничих майстерень, які загинули під час монголо-татарської навали 1237—1240 років. Більшість із відомих нам багатьох тисяч творів давньоруського декоративно-вжиткового мистецтва походить із скарбів, захованих у ті страшні часи лихоліття. Саме тоді загинули руські міста, а мешканців перебито чи забрано в неволю, й пікому було повертатися на згарища рідних осель.

Характерною рисою декоративно-вжиткового мистецтва другої половини XIII ст. було збільшення виробництва речей для продажу на ринках. Посадські майстри всіляко полішували виробничі процеси. Так, карбування вони замінювали тисненням на матрицях, гравіювання — ливарництвом. Замість кропіткого напаявання зерняток (техніка зерні) виробу відливали в спеціально зроблених формах. Для цих майстрів важливо було мати добрі штампи та ливарні формочки: їх берегли й цінували. Дослідник давньоруського ремесла Б. О. Рибаків допускає можливість існування в давньоруських містах в XII—XIII ст. певних ремісничих корпорацій по об'єднанню посадських майстрів.

З художніх ремесел поширюється ливарництво. Як приклад художнього лиття можна назвати великий мідний хорос (папікадило), знайдений у Києві на Подолі, на Хоревій вулиці. На бронзових ланцюгах підвішений широкий, декорований прорізним орнаментом обруч, обабіч — штирі для свічок, перед якими стоять фігурки птахів. Це — жар-птиці, символи світла. Хорос оздоблено також кругами — знаками сонця й вогню. Інший характер мають зображення на литій лампаді, знайдений у майстерні. Її боки прикрашають виравно виконані постаті святих.

Чудові зразки художнього лиття — так звані вщижські арки, відлиті й прокарбовані майстром Костянтином для Вщижської церкви кінця XII ст. Симптоматично для того часу, що цей майстер працював не в столичному місті, а в загубленому в чернігівських лісах маленькому Вщижі.

Як і раніше, давньоруські майстри більшість ювелірних виробів виготовляли в техніці філіграні, оздоблювали зерню, черню та емаллю. Поряд із виробами для ринку вони виконували й багато індивідуальних замовлень. У техніці перегородчастих емалей на золоті нам відома золота гривна з села Кам'яний Брід на Житомирщині, що являла собою деталь парадного князівського вбрання. На медальйонах гривни — зображення Діусуса та святих.

З емалєвих виробів київських майстрів привертає увагу мідний хрест-складень з круглими медальйонами. Цікаво, що зроблений він не з коштовного металу, емалєві ж зображення характеризуються високою майстерністю. З одного боку в п'яти медальйонах «Діусусний чин», з другого — Козьма, Дем'ян, Семен, Настасія та Олена. Зроблено хрест в XIII ст., і можливо, що майстер готував його для себе. Козьма й Дем'ян були покровителями ремісників, а Семен, Олена та Настасія — поширені імена серед простолюду. Молоді вусаті обличчя Козьми й Дем'яна нагадують київських ремісників тих часів.

Цікава доля цієї пам'ятки. Обидва боки хреста знайдено в різних місцях на дорозі, що йшла з Києва на південь: мабуть, його загубив бранець-ремісник, якого гнали в рабство татари.

Улюбленими окрасами давньоруського вбрання тих часів були срібні пластинчасті браслети, виробництво яких особливо поширилося з другої половини XII ст. Такі браслети виготовляли технікою відливання та оздоблювали гравіюванням. Браслети склалися з двох досить широких пластинок, з'єднаних між собою шарнірами. Цікаво відзначити, що тематика зображень на цих браслетах нічого спільного не має з церковщиною: здебільшого тут образи фольклору та язичеських вірувань — древо життя, леви, барси, кентаври, а також скоморохи, музиканти, мисливці тощо. На одному з браслетів, зробленому в Києві, де вони головним чином виготовлялись, зображено музиканта, який грає на гуслях, та чоловіка й жінку в танці. Цікаві браслети цього типу походять із знахідок у селах Молотове та Вікторове на Галичині, з Чернігова, Твері, Володимирі та інших місць.

Великої вправності досягли давньоруські майстри в різьбярстві. Візантійський поет XII ст. Іоанн Тцетцес славить у своїх віршах руського різьбяра по кості, порівнюючи його з легендарним Дедалом. Цікавий твір цього виду мистецтва — віко скриньки з зображенням воїна на башті з давнього Плісеньська на Галичині. Крім кості, різьбярі ріжуть з дерева, каменю різних порід і з традиційного рожевого шиферу.

Найцікавіші з цих виробів — невеличкі кам'яні ікони, виконані з віртуозною майстерністю. Найчастіше на них зображували Бориса й Гліба, Дмитра Солунського, богородицю, Миколая. Більшість з них виконані в другій половині XII — на початку XIII ст. Один з шедеврів мініатюрної пластики київських різьбярів — ікона «Увірування Фомі», що експонується в Київському історичному музеї. Розміри її — 4×2,5 см; зроблена вона з світло-зеленого каменю — стеатиту, зверху — позолочена. На іконі опуклим рельєфом зображено дві постаті: Христос, який у спокійній фронтальній позі показує Фомі свої рани, й Фому, який схилився до нього. Майстерно зроблені різьбярем м'які, округлі лінії складок одягу, тонко прорисовані обличчя, руки та ноги. Подібну ікону роботи іншого майстра знайдено в Каневі на Княжій горі. Певно, далеко за межами Києва розходилися мистецькі твори київських різьбярів.

Багато творів давньоруського вжиткового мистецтва потрапляли і в інші країни. Натомість на Русі часто можна було зустріти художні речі з країн Заходу та Сходу. Такий, наприклад, бронзовий водолій у вигляді лева, знайдений у Персяславі-Хмельницькому і виготовлений у Західній Європі в кінці XII — на початку XIII ст.; східного походження срібна чаша XII ст. з майстерною орнаментикою та мініатюрними барельєфами, нещодавно розкопана в Чернігові.

Про давньоруських майстрів ужиткового мистецтва цікаво розповідає археологія. При розкопках київських жител виявилось, що майже в кожному з них була якась ремісничка майстерня: в одній хаті господар ливарничав, у іншій — різав з кості, виробляв ювелірні оздоби і так інше. А бувало й так, що господар одразу займався кількома ремеслами. Під час розкопок виявлено горни для плавлення скла, випалювання керамічних виробів тощо. У всіх житлах-майстернях знайдено на місці матеріали, заготовки, уламки бракованих виробів, готові для продажу речі та всілякі інструменти. Всі ці житла, як і багато їхніх господарів, загинули в страхітливий грудневий день 1240 року. Про одного київського

ювеліра можна розповісти сумну історію. Відома вона стала внаслідок розкопок М. К. Каргером Десятинної церкви.

Останнім притулком киян за монголо-татарської навали була Десятинна церква. Зачинившись у церкві, на смерть билися останні оборонці Києва проти озвірілих татарських орд. Шукаючи порятунку, в церкву набилося багато людей, серед них жінки, діти. Кілька чоловік опинилося в тайнику глибокої ями. Вони робили відчайдушну спробу вирватися з оточеної церкви за допомогою підкопу в бік яру. Татари підвезли облогові машини — пороки і стали ними бити стіни церкви. Стіни завалилися, і під їхніми руїнами загинули ті, що були в церкві. В ці хвилини, рятуючись від каміння, що падало в яму, до тайника вскочив ювелір, який захопив, полишаючи домівку, найдорожче йому — цілий набір формочок для виплавлювання ювелірних виробів. Вдалося простежити, звідки прибіг ювелір: недалеко від Десятинної церкви розкопано майстерню, де знайшли другу половину однієї з формочок, що поханцем захопив з собою ювелір.

У деяких випадках за допомогою археології ми можемо дізнатися й про імена майстрів. Так, на одній з ливарницьких формочок, знайденої біля Десятинної церкви, був напис: «Макосимов». На одному з хрестів-енколпіїнів позначено ім'я майстра Никодима. На другій формочці, знайденої на Фроловській горі, над Подолом, зображено бородатого дядька в гостроверхій шапці: таким можна було б уявити і власника цієї формочки.

Серед імен майстрів декоративно-вжиткового мистецтва слід згадати новгородців Косту і Братилу, що виготовили багато оздоблених церковних посудів — потири, та полоцького майстра Богшу, автора відомої пам'ятки XII ст. — хреста княгині Євфросинії.



Монголо-татарська навала зупинила на Русі на деякий час розвиток архітектури та монументального мистецтва. Руйнування міст заподіяло величезної шкоди давньоруським ремеслам. Проте збереглися і висока майстерність і життєдайні традиції великого мистецтва. Їх продовжать у дальші часи російські, українські та білоруські умільці в незрівнянних по красі творах декоративно-вжиткового мистецтва трьох братніх народів.



*Давньоруська
мистецька
спадщина
російського,
українського та
білоруського
народів*

Давньоруське мистецтво — одна з найяскравіших сторінок історії художньої культури доби середньовіччя. Давньоруські митці внесли в скарбницю світової культури багато нового й цінного. Вони творили з глибоким відчуттям реальної краси навколишнього світу, і цей світ, з його багатогранністю й суперечностями, боротьбою нового з старим, відкривається перед нами в їхніх мистецьких творах. У релігійні сюжети вони вкраплюють риси живих людей і реального буття, вони зворушливо передають ідеї гуманізму й любові до своєї батьківщини, до рідної землі та її природи.

«О светло светлая и красно украшена земля Русская! И многими красотами удивлена еси: озера многими, удивлена еси, реками и кладезьями местночестными, горами крутыми, холми высокими, дубравами чистыми... города великими, селы дивными...» — писав давньоруський поет XIII століття в «Слові про загибель Руської землі».

У давньоруському мистецтві, зокрема в монументальних розписях церков, у речах, що прикрашали побут феодалів та були викопані на замовлення, можна простежити їхній класовий характер: мистецтво задовольняло запити та потреби панівних кіл. Але разом з тим у всіх творах давньоруських майстрів можна простежити риси, які йшли з життєдайного джерела народної творчості, з розуміння й бачення довколишнього світу простими людьми й відбивали їхні прагнення, їхні ідеали. Власне, ці риси збагачували давньоруське мистецтво яскравими й радісними барвами, життєвими образами та оригінальними композиціями. Саме вони зумовили не ті традиції, що відірвуть разом з часом, який їх породив, а ті, що будуть надалі творчо використовувати нащадки.

У 1237 році на руські землі насунули монголо-татарські орди. Знеслена феодалними чварами Русь не могла стримати потік сотень тисяч батисвих кіннотників. Вони спалювали руські міста й села, руйнували церкви й палаци. Плюндруючи міста, татари полонили ремісників та вправних митців. Так, наприклад, італійський мандрівник П'єтро К'єрріні, який подорожував в Орду невдовзі після монголо-татарської навали, розповідає, що татарський хан примусив руського майстра Кузьму зробити йому трон, і той вирізав із слонової кістки й оздобив коштовним камінням та золотом чудовий трон, який був справжнім мистецьким твором.

Героїчний опір Русі перешкодив татарському просуванню в Європу.

Ціною страшених жертв — знищення міст, сіл і загибелі руських людей — було врятовано європейську цивілізацію. На знесилену Русь, як круки, накинулися західні феодалі: шведські ярли, що наступали з півночі, німецькі лицарі, що вдерлися в Псков і пішли на Новгород. І лише героїчний опір руських військ Олександра Невського поклав край німецькій агресії у битві на льоду Чудського озера. Угорські феодалі захопили Закарпатську Русь, литовські князі — західні землі Русі, Волинь та Придніпров'я з Києвом, польський король вдерся в Галичину. Але живий був народ, а з ним і його культура. Пришов час, і згуртувалася навколо Москви, зміцніла й виросла Російська централізована держава. В ті ж часи в боротьбі з феодалним та національним гнобленням сформувались українська та білоруська народності. Досягнення давньоруської культури й мистецтва не були забуті. Їх творчо використовували митці трьох братніх народів.

У перших храмах молодой Москви в нових історичних умовах і з новими естетичними концепціями зодчі продовжують і розвивають традиції володимиро-суздальського білокам'яного будівництва. Пізніше, коли перед російськими зодчими постало завдання втілення в архітектурних спорудах національної ідеї, вони знову, як колись творці Київської Софії та П'ятницької церкви в Чернігові, звернулися до об'ємної композиції з наростанням угору. Цю ідею доведено до найвищої досконалості в таких спорудах, як церква Вознесіння у Коломенському, а згодом — у церкві Покрови у Філях (Москва).

Давньоруська спадщина відіграла велику роль і у формуванні білоруської архітектури. У замку в Мирі, в церквах у Синьковичах, Супраслі та Маломожейкові у композиції та декорі фасадів добре простежуються давньоруські традиції. Давньоруські будівельні та художні надбання були тим безпосереднім ґрунтом, на якому формувалася українська архітектура XIV—XV ст. Це спостерігається і в конструктивних прийомах, і в засобах художньої виразності. Галичина продовжує традиційну майстерність будівничих білокам'яної архітектури стародавнього Галича в ренесансних спорудах львівської архітектури XVI ст.

На Волині застосовують композиції, що походять від давньоруського хрестовокупольного типу. Як і в російській архітектурі XVI ст., українські майстри в XVII ст. звертаються до наростання композиції вгору, що було притаманним у народному дерев'яному будівництві. Так виникли такі

перлини української архітектури, як Покровський собор у Харкові, Георгіївський собор Видубицького монастиря в Києві та багато інших.

Великий вплив мало давньоруське мистецтво на розвиток російського, українського й білоруського живопису. Давньоруські традиції простежуються в розписах українськими майстрами храмів у Кракові, Любліні, в церквах у Лужанах, Лаврові та інших, що свідчить про прямий генетичний зв'язок українського мистецтва XV ст. з мистецтвом Київської Русі. З не меншою виразністю цей зв'язок проступає в розписах славетних майстрів російського живопису — Андрія Рубльова, Діонісія та інших. Традиції Київської Русі помітні на всіх іконописних школах Новгороді й Москві, Волині й Галичини. Спорідненість із мистецтвом Київської Русі ми бачимо і в мініатюрах лицевих російських літописів, а також у оздобленні українських та білоруських книг XIV—XVI ст. Яскравий приклад цього — мініатюри на берегах Київської псалтирі 1397 року, мініатюри Радзівіллівського літопису, мініатюри Галицького євангелія XIV ст. та багатьох інших книг. Що ж до традицій декоративно-вжиткового мистецтва, то вони ще упродовж століть будуть жити в народному мистецтві Росії, України та Білорусії. Досить згадати вишивку на рушниках російської Півночі, народне різьблення по дереву на Полтавщині та Київщині, орнаменти білоруського вбрання, гуцульські вироби з металу, щоб зайвий раз пересвідчитися в спільності джерела цих національних мистецтв, близькості культури й побуту трьох єдинокровних народів — російського, українського та білоруського.

- ¹ Б. А. Рыбаков. Первые века русской истории. М., «Наука», 1964, с. 4.
- ² Сборник материалов для исторической топографии г. Киева и его окрестностей. К., 1874, с. 17.
- ³ Там же, с. 23—24.
- ⁴ Там же, с. 44—45.
- ⁵ Там же, с. 26.
- ⁶ Н. Закревский. Описание Киева, т. II. М., 1868, с. 111.
- ⁷ Законодавство про пам'ятники історії та культури. К., Держполітвидав, 1970, с. 7—8.
- ⁸ Там же, с. 7.
- ⁹ Там же, с. 8.
- ¹⁰ Повесть временных лет, ч. I. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1950, с. 56.
- ¹¹ Новгородские летописи. Летописец новгородский переквам... СПб., 1879, с. 172.
- ¹² Повесть временных лет, ч. I, с. 83 (988 р.).
- ¹³ Повесть временных лет, ч. I, с. 96 (1016 р.). За словами літописця, Ярослав Мудрий був «хромоногий».
- ¹⁴ Б. А. Рыбаков. Первые века русской истории. М., «Наука», 1964, с. 88—90.
- ¹⁵ Повесть временных лет, ч. I, с. 80 (988 р.).
- ¹⁶ Там же, с. 83 (988 р.).
- ¹⁷ В. Н. Лазарев. Мозаика Софии Киевской. М., «Искусство», 1960, с. 153.
- ¹⁸ Н. М. Чернышов. Искусство фрески в Древней Руси. М., «Искусство», 1954, с. 13.
- ¹⁹ Повесть временных лет, ч. I, с. 162.
- ²⁰ История русского искусства, т. I. М., Изд-во АН СССР, 1953, с. 235.
- ²¹ Житие святых мучеников Бориса и Глеба. Под ред. Д. Абрамовича. Пг., 1916, с. 63.
- ²² Б. А. Рыбаков. Ремесло Древней Руси. М., Изд-во АН СССР, 1948, с. 509.
- ²³ Патерик киевского Печерского монастыря. СПб., 1911, с. 9.
- ²⁴ Повесть временных лет, ч. I, с. 137 (1089 р.).
- ²⁵ В. Н. Лазарев. Михайловские мозаики. М., «Искусство», 1966, с. 84.
- ²⁶ Патерик киевского Печерского монастыря, с. 120—125.
- ²⁷ Повесть временных лет, ч. I, с. 102 (1037 р.).
- ²⁸ Там же, с. 170 (1097 р.).
- ²⁹ Слово о полку Игореве. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1950, с. 17.
- ³⁰ Живопись домонгольской Руси. М., «Советский художник», 1974, с. 9.
- ³¹ Слово о полку Игореве. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1950, с. 31.
- ³² Летопись по Ипатиевскому списку 6708 (1200 р.).
- ³³ Там же, 6705 (1197 р.).
- ³⁴ Там же.

АПСИДА (або абсида) — напівкруглий або гранчастий виступ у східній частині храму, де знаходиться вівтар. Апсиду перекривають напівкупольним склепінням (конха), що межує з напівциркульним склепінням над вівтарем (віма). В апсидах давньоруських храмів здебільшого зображали богоматір, нижче — сцену причастя апостолів (сахаристія) і ще нижче — зображення «отців церкви» — стародавніх церковних діячів. Під стіною апсиди влаштовували сидіння для священнослужителів — «сцитроне».

АРКАСОЛІЙ — ніша для поховань. В давньоруських церквах аркасолії влаштовували в західній частині, здебільшого у нартексі.

АРКАТУРА — оздоба стін у вигляді пасма глухих арок. Характерна форма романського архітектурного стилю. На Русі поширилась у 30-х роках XII ст. В кам'яних спорудах аркатуру втесували з каміння (Володимиро-Суздальська та Галицька архітектура), в цегляних — з керамічних лекальних частин (Успенський собор Блещького монастиря у Чернігові, Кирилівська церква у Києві, Петропавлівська церква у Смоленську та ін.).

АРКБУТАН — напіварка, що передає горизонтальний розпір з центральних частин споруди на бокові. Вживався в архітектурі Візантії (Софійський собор у Константинополі), а також у романській і готичній архітектурі. На Русі аркбутани відомі в спорудах XI ст. (Софійські собори у Києві і Новгороді) та кінця XII — першої половини XIII ст. (П'ятницька церква у Чернігові).

БАРАБАН (або підбанник) — циліндрична частина церковної глави, де розташовували вікна для освітлення центральної частини храму. В барабанах іноді

зображали апостолів (Софійський собор у Києві).

ГОЛОСНИКИ — керамічні глечики, вмуровані в стіни та склепіння споруд для полегшення конструкцій. Відкриті отворами всередину приміщення, голосники відігравали також роль резонаторів, що, поглинаючи ехо, покращували акустику. В давньоруській архітектурі ставилися в парусних та купольних склепіннях (Софійський собор у Києві та ін.), верхніх частинах стін (Коложська церква у Гродно), а також у забутовках склепінь перекриття.

ЗАБОРОЛА — верхні бойові ходи на стінах кріпостей з дерев'яними брустверами, де влаштовувалися отвори для стрільби («дошки сваканії»).

ЗАКОМАРИ — напівкруглі завершення площин фасадів, на які спираються півциркульні склепіння — «комари». Відігравали важливу роль у композиції візантійських та давньоруських споруд.

КІВОРІЙ — сіль над престолом. В давньоруських соборах робився з мармуру чи з «білого каменю» — вапняку, багато оздоблювався різьбленням. Зображення ківорія бачимо на мозаїчних композиціях «Сахаристія» Софійського та Михайлівського Золотоверхого соборів у Києві.

МЕАНДР — геометричний орнамент з ламаних під прямим кутом ліній. Назва походить від річки Меандр у Малій Азії. Був поширений в античному та візантійському мистецтві. В Стародавній Русі найчастіше вживався як викладений з цегли декор площин стін у спорудах X — початку XII ст. (Спаський собор у Чернігові, церква Спаса на Берестові у Києві) та кінця XII — початку XIII ст. (П'ятницька церква у Чернігові).

НЕФ (або нава, наос) — подовгий простір всередині храму. Найчастіше дав-

ньоруські церкви мали три нефи (Кирилівська церква у Києві та ін.), зрідка — один (Іллінська церква у Чернігові). Великі собори XI ст. іноді мали п'ять нефів (Софійські собори у Києві, Новгороді, Полоцьку).

НАРТЕКС — передня частина храму. Розміщувався здебільшого під хорами. В нартексах ховали феодалів та церковних діячів. По боках нартексу знаходились хрещальні, вежі (XI — початку XII ст.) та ходи (XII—XIII ст.) на хори. В XII ст. у нартексах зображували сцени «страшного суду» для нагадування всім, хто виходить з церкви, «що їх чекає» (Кирилівська церква у Києві, Церква Спаса на Нередиці у Новгороді).

ПАВОЛОКА — візантійська або східного походження шовкова тканина з тонким, в основному рослинним, орнаментом. Паволони дуже цінувалися на Русі і були іноді мірилом цінності.

РИПІДА — віяло, що спочатку правило

для відганяння мух від «святих дарів», а згодом стало належністю культової церемонії. У сценах свхаристії з рипідами зображають архангелів, що стоять поруч з престолом (Софійський собор у Києві, Михайлівська божиця в Острі та ін.).

САККОС — церковне вбрання архієрея у вигляді широкої сорочки, багато оздобленої вишивкою, дорогоцінним камінням.

ФІБУЛА — орнаментована застібка на плащі, іноді у вигляді стилізованих фігур тварин та людей. Була поширена у народів часів раннього середньовіччя, в тому числі й у східних слов'ян.

ХОРОС (або панакадило) — світільний прилад у вигляді відлитого з бронзи чи міді й багато орнаментованого обруча з штирями для свічок. Підвішувався до склепінь споруди. Відомі хороси XI—XII ст. з розкопок у Переяславі-Хмельницькому, на Хоревій вулиці у Києві та ін.

- Алпатов М. В.* Древнерусские мозаики и фрески XI—XV веков. М., «Искусство», 1973.
- Антонова В. И., Мыева Н. Е.* Каталог древнерусской живописи. Государственная Третьяковская галерея, т. I. М., «Искусство», 1963.
- Асеев Ю. С.* Архітектура Київської Русі. К., «Будівельник», 1969.
- Асеев Ю. С.* Мистецтво стародавнього Києва. К., «Мистецтво», 1969.
- Асеев Ю. С.* Мистецтво Стародавньої Русі. К., «Мистецтво», 1963.
- Афанасьев К. Н.* Построение архитектурной формы древнерусскими зодчими. М., Изд-во АН СССР, 1961.
- Вагнер Г. К.* Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. М., «Искусство», 1961.
- Воронин Н. Н.* Зодчество Северо-Восточной Руси XII—XV веков, т. I. М., Изд-во АН СССР, 1961.
- Воронин Н. Н.* Смоленская живопись 12—13 веков. М., «Искусство», 1977.
- Древнее золото.* Из собрания музея исторических драгоценностей УССР. М., «Искусство», 1975.
- Історія українського мистецтва*, т. I. К., Вид-во АН УРСР — УРЕ, 1966.
- История культуры древней Руси*, т. II. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1951.
- История русского искусства*, т. I. М., «Изобразительное искусство», 1978.
- История русского искусства*, т. I. М., Изд-во АН СССР, 1953.
- Каргер М. К.* Древнерусская монументальная живопись XI—XIV вв. М.—Л., «Советский художник», 1964.
- Каргер М. К.* Древний Киев, т. II. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1961.
- Каргер М. К.* Зодчество древнего Смоленска. Л., Изд-во ЛГУ, 1964.
- Корзухина Г. Ф.* Русские клады IX—XIII вв. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1954.
- Корина О.* Живопись домонгольской Руси. М., «Советский художник», 1974.
- Кресильный М. П.* Софійський заповідник у Києві. К., Держбудвидав УРСР, 1960.
- Лазарев В. Н.* Михайловские мозаики. М., «Искусство», 1966.
- Лазарев В. Н.* Мозаики Софии Киевской. М., «Искусство», 1960.
- Лазарев В. Н.* Русская средневековая живопись. М., «Наука», 1970.
- Логвин Г. Н.* З глибин. Давня книжкова мініатюра XI—XVIII ст. К., «Дніпро», 1974.
- Логвин Г. Н.* Софія Київська. К., «Мистецтво», 1971.
- Макарова Т. И.* Перегородчатые эмали Древней Руси. М., «Наука», 1975.
- Максимов П. Н.* Творческие методы древнерусских зодчих. М., «Стройиздат», 1976.
- Рыбаков Б. А.* Ремесло Древней Руси. М., Изд-во АН СССР, 1948.
- Рыбаков Б. А.* Русское прикладное искусство X—XIII веков. Л., «Аврора», 1971.
- Северин А. Н.* Древнерусская живопись в собрании Государственной Третьяковской галереи. М., Госиздат, 1958.
- Северин А. Н.* Искусство книги Древней Руси. М., «Искусство», 1964.

ПОШУКИ ТА ДОСЛІДЖЕННЯ ДАВНЬОРУСЬКИХ МИСТЕЦЬКИХ СКАРБІВ	5
ДАВНЬОСЛОВ'ЯНСЬКА МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА	29
МИСТЕЦТВО X — ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XI ст.	37
МИСТЕЦТВО ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XI — ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XII ст.	105
МИСТЕЦТВО 30—80-х РОКІВ XII ст.	147
МИСТЕЦТВО КІНЦЯ XII — ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XIII ст.	181
ДАВНЬОРУСЬКА МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА РОСІЙСЬКОГО, УКРАЇНСЬКОГО ТА БІЛОРУСЬ- КОГО НАРОДІВ	207

*Очерки истории
украинского искусства*

ЮРИЙ СЕРГЕЕВИЧ АСЕЕВ
ИСТОКИ.
ИСКУССТВО
КИЕВСКОЙ РУСИ
Киев, «Мистецтво», 1979
(На украинском языке)

Редакторы
М. Ф. КАГАРЛИЦЬКИЙ,
В. Я. МИТРОФАНОВА
Художне оформлення та макет
В. Д. БРМАКОВА
Художній редактор
В. В. ТЕРЕЩЕНКО
Технічні редактори
З. С. МАШКОВА,
Н. А. ТУРБАНОВА
Коректор
Г. М. КОШМАНЕНКО

ІБ № 1004.

Здано на виробництво 28.11.78. Підписано до друку 15.10.79. БФ 24074. Формат 60×84^{1/16}. Папір крейд. 120 гр. Гарнітура звичайна нова. Спосіб друку високий. Умовн. друк. арк. 14,41. Облік-вид. арк. 15,07. Тираж 26 000. Зам. 8—284. Ціна 2 крб. 30 коп.

Видавництво «Мистецтво»,
252034, Київ-34, Золотоворітська, 11.

Київська книжкова фабрика «Жовтень»
республіканського виробничого
об'єднання «Поліграфкнига»
Держкомвидаву УРСР,
252053, Київ-53, Артема, 23а.

- Ассев Ю. С.
А90 Джерела. Мистецтво Київської Русі.— К.: Мистецтво,
1980.— 214 с., з іл. (Нариси історії укр. мистецтва).—
Бібліогр.: с. 214.
В опр.: 2 крб. 30 к. 26 000 пр.

Книга — про один з найбільших культурних центрів світу за давніх часів — Київську Русь. Автор розповідає про пам'ятки мистецтва, що увійшли до скарбниці світової культури і стали першоджерелом мистецтва трьох братніх народів — російського, українського та білоруського, змальовує життя і побут, умови праці їхніх творців. Читач познайомиться з новітніми дослідженнями мистецтвознавців і археологів та знахідками, що дають додатковий матеріал для вивчення дорогоцінної спадщини минулого. Адресується всім шанувальникам мистецтва.

А $\frac{80101-004}{M207(04)-80}$ 613—79 490100000

ББК 85.103(2)1
7С1



