

ОБРАЗОТВОРЧЕ ТА УЖИТКОВЕ МИСТЕЦТВО

УДК 7.071.1(477-25) "11"

ВІЗАНТІЙСЬКІ МИТЦІ В КИЄВІ У XII СТ.

Назар КОЗАК

*Інститут народознавства НАН України, відділ мистецтвознавства
просп. Свободи, 15, 79000 Львів, Україна, тел.: 8 0322 72 70 12,
факс: 8 0322 72 70 20, e-mail: knb_ua@yahoo.com*

На підставі аналізу стилістики розписів Михайлівського Золотоверхого собору, церкви Спаса на Берестовім та Кирилівської церкви автор з'ясовує проблему ролі візантійських митців у розвитку київського монументального малярства XII ст. Окрему увагу приділено пошуку непрямих літописних свідчень про приїзд візантійських майстрів до Києва впродовж XII ст.

Ключові слова: візантійські митці, монументальне малярство, Михайлівський Золотоверхий собор, церква Спаса на Берестовім, Кирилівська церква.

У добірці візантійських текстів та документів з історії мистецтва, яку 1972 р. опублікував К.Манго, окремий розділ присвячено свідченням про діяльність візантійських митців у Києві [29, с. 221-224]. Таких свідчень наведено лише три: уміщене в Лаврентівській редакції *Повісті минулих літ* під 6497 (989) р.¹ повідомлення про будівничих Десятинної церкви і два фрагменти зі Слів 4 і 34 *Києво-Печерського Патерики*, які розповідають про прибулих до печерського ігумена Никона "писців іконних" з Константинополя і про життя їхнього київського учня Алімпія. Окрім того, слід згадати також Слово 2 *Патерики*, де йдеться про майстрів, що їх Влахернська Богородиця, давши в дорогу свій намісний образ, прислала до Києва будувати Успенський собор [18, с. 15-16]. Цим, власне, і вичерпуються прямі свідчення письмових джерел княжої доби про візантійських митців у Києві. За хронологією вони не сягають далі подій 1080-х рр., тобто з XII ст. прямих згадок про приїзд візантійських митців до Києва в джерелах немає взагалі².

¹ В Іпатівській редакції *Повісті минулих літ* фігурує дата 6499 (991) р., яка узгоджується з підрахунками поданими в *Похвалі Володимиру* Іакова Мніха, тож визнана як достовірна. Детально про датування Десятинної церкви див.: [5, с. 10].

² Тут треба підкреслити, що джерела не згадують саме про майстрів київських храмів, в той час як в Іпатівській редакції *Київського літопису* під 6669 (1161) р. уміщено цікаву ремарку з приводу завершення церкви Богородиці у Володимирі на Клязьмі. Замовником робіт був князь Андрій Юрійович, і, як зазначає літописець, "за віру ж його і за обання про святу Богородицю привів йому Бог із всіх земель майстрів", причому його віра і майстри "із всіх земель" [13, с. 279]. Ми можемо лише здогадуватись, що саме приховується за цим визначенням походження майстрів, проте природно припустити, що йшлося, можливо, про кілька груп різної кваліфікації, серед яких, очевидно, були і візантійці. Окрім того, в І-ому Новгородському літописі під 1196 р. уміщено повідомлення про розпис надвратної церкви, який новгородський єпископ Мартирій замовив грецькому митцеві [12, с. 15].

Наша стаття присвячена саме XII ст. і має на меті обґрунтувати дві тези:

- відсутність згадок письмових джерел про працю візантійських митців у Києві в XII ст. не є правдивим віддзеркаленням реалій;
- у *Повісті минулих літ* і *Київському літописі* існують непрямі свідчення про приїзд візантійських митців до Києва впродовж XII ст.

Для обґрунтування першої тези ми спершу розглянемо “докази” залежності розвитку київського монументального малярства XII ст. від синхронних художніх явищ у Візантії і далі спробуємо дати відповідь на запитання, чим зумовлена відсутність прямих свідчень у тогочасних київських письмових джерелах про візантійських митців. Усе це стане вихідним пунктом для пошуку непрямих літописних вказівок на факти приїзду візантійських митців до Києва впродовж XII ст.

Залежність розвитку київського монументального малярства XII ст. від синхронних художніх явищ у Візантії на перший погляд не потребує жодного доведення. Адже попри суверенність політичної еліти Київської держави Київська Церква залишалась лише однією з митрополій Візантійської Еклезії. Відтак головний замовник мистецтва в Києві та в Константинополі де факто і де юре був той самий. Єдність обряду і культу передбачала єдність художню, адже мистецтво в той час неможливо відокремити від обряду і культу. Звичайно, місцеві обставини – політичні, кліматичні, економічні, зрештою, етнічні – накладали свій відбиток, формуючи локальні відміни або т.зв. *школи*, проте ці школи існували в межах єдиної поліетнічної художньої системи візантійського мистецтва – візантійського не в сенсі політичної єдності, але єдності культурної та релігійної, в рамках якої політичні кордони не завжди розмежовують. Логіка цих міркувань очевидна й, мабуть, достатня, щоб, повторивши перше речення цього абзацу – залежність розвитку київського монументального малярства XII ст. від синхронних художніх явищ у Візантії не потребує доведення, – поставити крапку. Проте, залишені без коментарів і відірвані від конкретного порівняльного матеріалу, ці міркування виглядатимуть абстрактною квазінауковою банальністю. Який, отже, матеріал маємо до диспозиції?

Монументальне малярство Києва XII ст. представлене доволі обмеженим колом пам'яток – це передовсім мозаїки і фрески Михайлівського Золотоверхого собору та фрески Кирилівської церкви. Окрім того на підставі вже виключно стилістичних ознак XII ст. датують розписи церкви Спаса на Берестовім [14, с. 64-68], хрещальні Софії Київської [16, с. 318-319] і навіть Михайлівського собору Видубицького монастиря [10, с. 220-221]. З огляду на поганий стан збереження самих розписів й відсутність будь-яких вагомих документальних підтверджень це датування не може вважатись безсумнівним.

Дослідження, що спирається на такий розрізнений і до того ж недостатньо опрацьований матеріал, зрозуміло, торкнеться лише найважливіших аспектів, залишаючи простір як для критики, так і для доповнення. Ці аспекти стосуватимуться передовсім стилістики. Власне для нас принципово показати, що згадані київські пам'ятки монументального малярства виявляють знайомство їхніх виконавців з новими стилістичними рисами та тенденціями розвитку візантійського мистецтва XII ст. і відстежити, скористаймось економічною термінологією, “інвестиції” нових візантійських творчих ідей у тогочасне київське художнє середовище.

Михайлівський Золотоверхий собор

Згідно з Іпатівською редакцією *Повісті минулих літ* собор було засновано 6616 (1108) р. [13, с. 162]. Завершення храму традиційно відносять до 6621 (1113) р., адже

цього року там уже відбулось поховання князя-фундатора Святополка Із'яславича [13, с. 171]. З огляду на позолоту купола, що, очевидно, на той час не було характерним явищем для київських храмів, літописець називає Святополкову церкву св. Михаїла “золотоверхою”, і саме це означення стає головною ознакою відрізнєння храму від інших михайлівських святинь, що були споруджені в Києві.

Питання про спільні риси, які стилістика михайлівських розписів¹ поділяє із синхронними пам'ятками візантійського монументального малярства, ґрунтовно обговорювалось у літературі². До порівняння залучалось доволі значне коло пам'яток, проте головним об'єктом тут закономірно виступають мозаїки католікону монастиря Дафні коло Афін – ансамбль надзвичайно високої якості, своєрідний еталон для оцінки інших пам'яток межі XI-XII ст.

Монастир Дафні розташований за п'ять кілометрів від Афін. Його католікон присвячено Успінню Богородиці. Храм неодноразово зазнавав серйозних ушкоджень під час землетрусів, що призводило до значних втрат. Мозаїки були реставровані в XIX ст., а також в останні роки після чергового землетрусу, проте зберегли свої автентичні риси. На підставі комбінації наявних документальних свідчень та стилістичних аналогій, дафнійські мозаїки традиційно датують бл. 1100 р. [23, с. 169-170]. Вони репрезентують т.зв. “класицизуючий” чи “еллінізуючий” стиль епохи Комнінів. Хоча Дж.Ловден слушно застерігає від уживання подібних стильових визначень, оскільки не підтверджено, що тогочасні візантійські майстри й справді звертались до античної спадщини як джерела творчого натхнення [27, с. 270], все ж важко не погодитись з Д.Мурікі, яка трактує цей “класицизм” не лише під оглядом адаптації художніх форм та мотивів, але передовсім як “*відродження антропоцентричного характеру класичного мистецтва*” [30, с. 95].

У цьому контексті варто зіставити образи пророків у простінках між вікнами барабану купола Дафні (іл. 1,2) та образи апостолів у сцені Евхаристії з центральної апсиди Михайлівського Золотоверхого (іл. 3,4). Емоційність та настроєвість образної характеристики цілком нова риса, не притаманна образам монументальних ансамблів XI ст. В Хосіос Лукас, в Софії Київській і в Неа Моні на Хіосі, особливо в наративних сценах вражає монотонність реакції персонажів, а їхні обличчя виражають спокій та відстороненість. Натомість образ кожного з апостолів Михайлівської Евхаристії та пророків із Дафні наділений особливим емоційним виразом. Виразна фізіогноміка поєднується з “драматургічним” характером композиційного укладу Михайлівської Евхаристії (іл. 5), де замість характерної для пам'яток XI ст. настирливої експлуатації потужного одноманітного ритму, застосовано значно вільніше групування постатей і намагання передати діалог між учасниками Святого Причастя³.

Ще одна новаторська риса композицій Дафні, яку також поділяють михайлівські мозаїки, – смак до наративних подробиць. В Дафні це особливо характерно для

¹ Мозаїки і фрески Михайлівського Золотоверхого було демонтовано 1934 р. напередодні знесення собору згідно з планом архітектурної реконструкції Києва, який передбачав будівництво на цьому місці радянського урядового центру. Щоденник керівника демонтажу мозаїк Михайлівського Золотоверхого В.Флорова зі скороченнями був опублікований [20]. В 1998-1999рр. храм відновлено у формах перебудов XVIII ст.

² Перелік основних публікацій присвячених розписам Михайлівського Золотоверхого див. у монографії В.Лазарєва [11].

³ Порівняння композицій Причастя Апостолів з центральних апсид Софії Київської та Михайлівського Золотоверхого один з найпоширеніших в літературі прикладів демонстрації змін в еволюції стилістики київського монументального малярства впродовж XI-XII ст.

мозаїк нартексу – наприклад, в сцені Благословення дія розгортається на тлі детально вималюваної архітектури (іл. 11). Попри те, що з-поміж розписів Михайлівського Золотоверхого не збереглося таких багатих на нюанси композицій, все ж ця підсилена увага до середовища добре помітна в сцені Благовіщення: фігура архангела знаходилась на північному передвітарному стовпі, а фігура Богородиці – на південному. Богородиця зображена сидячи на престолі під аркою з колонами, ліворуч простягається мур, над яким на задньому плані видніється дерево (іл. 10). Відтак попри вагомий догматичний акцент, підсилений важливим місцем у системі розписів собору, ця сцена має яскраво виражений наративний сенс, адже репрезентує Богородицю не на абстрактному тлі, але в “реальному” середовищі палацової архітектури з елементами пейзажу.

Аналогії між стилістикою Михайлівського та Дафні можна також простежити і в пластичному, об’ємному моделюванні складок драперій, які назагал чітко підпорядковані тілобудові. Попри відмінність технік тут варто порівняти постаті архангела Гавриїла зі сцени Благовіщення – намальовану фрескою на північному передвітарному стовпі Михайлівського собору (іл. 7) та викладену мозаїкою в північно-східній підкупольній ніші католікону Дафні (іл. 6). Саме система пропорційних співвідношень і аналогічний характер моделювання складок одягу, незважаючи на відмінності в деталях рисунку, безперечно свідчать, що ці постаті виконали на підставі споріднених зразків. Пластичність також притаманна апостолам в Евхаристії, проте тут вона поєднується з маньєристичною видовженістю постатей, підсиленою перспективним скороченням та непропорційним зменшенням голів (іл. 5).

Варіант спрощеного моделювання складок одягу, який також зустрічається в мозаїках Дафні, в михайлівських мозаїках репрезентує постать архидиякона Стефана, де об’єм підкреслено тонкими темними лініями, що контрастно виділяються на світлому тоні одягу (іл. 12, 15). Варто також звернути увагу на ту роль, яку відіграють золоті складки в одягах Христа в михайлівській Евхаристії та в сцені Анастасіс на східній стіні південного рамена трансепту католікону монастиря Дафні. За умови яскравого сонячного освітлення постать Христа, зливаючись з тлом, по суті, розчиняється в інтенсивному золотому саяві, яке повністю редує усі “матеріальні” кольори одягу (іл. 5, 9). Ці золоті висвітлення складок одягу добре відомі і в раніших пам’ятках, проте в даному випадку їх вирізняє виняткова дрібність та щільність рисунку, що нагадує перегородчасті емалі.

Слід також відзначити ще одну технічну новацію – т.зв. обернене моделювання – використання білих висвітлень в обличчях як засобу моделювання форми. Один з ранніх прикладів використання цього прийому О.Демус зауважив, порівнюючи два образи Христа, відтворені на склепіннях північного та південного рамен трансепту католікону монастиря Хосіос Лукас¹. В XII ст. в мозаїках Дафні цей прийом набуває особливого поширення і є виразною ознакою їхньої стилістики. В михайлівських мозаїках це добре видно в обличчі архидиякона Стефана при порівнянні з ликом Богоматері в сцені Різдва з південно-східної підкупольної ніші католікону Дафні (іл. 13, 14).

¹ О.Демус вважає, що цей прийом який мав спершу суто технічне значення пов’язане з особливостями світлового середовища, з огляду на свою магічну і тасмичну ефектність згодом увійшов до арсеналу виразальних засобів пізньовізантійських митців [24, с.36].

У світлі усіх цих порівнянь виникає питання звідки ж походили майстри Михайлівського Золотоверхого собору? Беручи до уваги обсяги монументального будівництва в Києві впродовж XI-початку XII ст. і відповідно потребу в художниках-монументалістах, а також наведену в *Києво-Печерському Патерику* історію майстра Алімпія, цілком очевидно, що в Києві на той час були, так би мовити, “місцеві кадри”. Однак, в конкретному випадку розписів Михайлівського собору зрозуміло також і те, що ні згадані нові технічні прийоми, ні нові стилістичні тенденції візантійського монументального малярства, про які ми писали вище, не були “київським винаходом”. Натомість вони свідчать про внесок новоприбулих візантійських майстрів. Відтак, найприйнятнішою виглядає гадка, що в Михайлівському Золотоверхому працювали як кияни, так і візантійці¹, щоправда розмежувати їхні внески неможливо, адже такий критерій як якість роботи, аж ніяк не може бути чинником подібного розмежування. Загалом тут значною мірою маємо термінологічну проблему, бо київських з походження митців за духовною основою їхнього мистецтва також можна вважати митцями візантійськими. Отож доцільніше послуговуватися поняттями “місцевих” і “приїжджих” виконавців. Від цього звичайно не стане менш складно сконкретизувати походження “приїжджої частини” артілі, що працювала над розписами Михайлівського собору.

Спільні риси стилістики, що їх поділяє стінопис Михайлівського Золотоверхого і Дафні, дозволяють лише говорити про поширення певних тенденцій у візантійському монументальному малярстві межі XI-XII ст., втім, це аж ніяк не підстава, стверджувати, що митці, які працювали над розписами цих храмів, походили з одного осередку. Загалом слід зазначити, що дафнійські мозаїки – це винятковий за своєю якістю ансамбль, і вже на тій одній підставі в науковій літературі цілком правомірно, попри відсутність достатнього порівняльного матеріалу, усталилась думка про константинопольське походження майстрів, що його створили. Нав’язувати михайлівські розписи до Константинополя з такою ж впевненістю немає підстав². Укрупнені й дещо масивні пропорції постатей Богородиці й пророків Захарії та Самуїла репрезентують “антикласичну” стилістичну тенденцію, яка, дисонуючи з вишуканою системою пропорцій фігур Дафні, знаходить натомість аналогію у

¹ Важливою для з’ясування питання про походження майстрів є мова інскрипцій, що супроводжують михайлівські образи. Якщо в Софії Київській всі написи були виконані виключно грецькою мовою, то в Михайлівському соборі грекою були підписані лише поодинокі зображення, в той час як євангельський текст над сценою Евхаристії зроблено старослов’янською. Звичайно, це ознака слов’янізації Київської церкви, проте чи варто це трактувати як свідчення слов’янського походження майстрів? Тут слід звернути увагу на відомий факт, що напис над михайлівською Евхаристією, зроблено з помилками: +ПРІНМБТЕНААНТЕССІЄСЬТВАОМОЄΛΩΜΗΜΟЄZABЪВЪОСТАВАЄННІСГРЕХО ПІНТЕΩΠΝЄABЪСНЄСІЄСТЬКРЪВЬМОІАΝОВАOZABЪТАІZABЪТАІZЛІВАСМААЗABЪІZА[МЪНОГІА].

Двічі набрано слово ZABЪТА, причому цілком очевидно, що майстер механічно збився, оскільки вдруге набрав його як ІZABЪТА – перший склад тут збігається з першим складом наступного слова ІZЛІВАЄМАА, як наслідок, йому не вдалось завершити фразу і вона обривається прийменником ЗА, в той час як для МЪНОГІА просто не залишилось місця. В.Лазарєв, розмірковуючи над цією, скажемо сучасним жаргоном, “халтурою”, пропонує два способи її пояснення. Перший – це припустити, що майстер не знав церковнослов’янської мови, бо був візантійцем, другий – бачити тут роботу малокваліфікованого і неграмотного місцевого помічника [11, с. 43]. Втім, навіть коли погодитись з цією другою можливістю, слід тоді поставити питання, чому напис не переробили, але залишили як є? Чи не свідчить це, що старослов’янський текст викликав труднощі не лише в майстрів, але і в церковних діячів, які наглядали за роботами, і в оточенні князя, який за ті роботи платив.

² В.Лазарєв пов’язував михайлівські мозаїки з константинопольським мистецтвом, вказуючи як на аналогії на мініатюри Євангелія з Паризької національної бібліотеки (Par. gr. 74) та сувою з Єрусалимської патріаршої бібліотеки (Σταυρου 109) [11, с. 47].

фресках церков Панагії тіс Асіну на Кіпрі (1105-06 рр.) та Мавротісси в Касторії, що репрезентують явище “провінціалізації” (як його визначає Д.Мурікі) константинопольських зразків [30, с.101-102] (іл. 8, 10)¹. Утім, це не підстава вбачати генетичний зв’язок, але передовсім свідчення того, що михайлівські розписи репрезентують широкий спектр явищ, притаманних синхронному візантійському монументальному малярству, і що над ними працювали майстри, які походили з різних шкіл.

Церква Спаса на Берестовім

Перша літописна згадка про церкву Спаса на Берестовім з’являється під 6647 (1139) р. у зв’язку з похованням Евфимії, дочки Володимира Мономаха [13, с. 190], в Лаврентівській редакції церква також згадується в зв’язку з похованням іншого Мономаховича – Юрія Довгорукого [13, с. 270]. На тій підставі, що в храмі ховали дітей Володимира Всеволодовича будівництво храму традиційно відносять до часів його правління в Києві, тобто між 1113-1125 рр. Хоча монастир Спаса на Берестовім був заснований ще в XI ст., його католікон споруджений не раніше XII ст., на що зокрема вказує техніка мурування, яка відрізняється від характерної для київських храмів XI ст. техніки *opus mixtum*. Камінь тут використано лише для фундаменту, в той час як стіни споруджені з цегли з використанням т.зв. принципу “утоплених” рядів [7, с. 390]. Відтак датування часу будівництва та розписів церкви Спаса на Берестовім першою половиною XII ст. видається цілком прийнятним.

Від оригінальної споруди збереглася лише частина нартексу. В XVII ст. храм був перебудований і наново розписаний на кошт київського митрополита Петра Могили. Причому митрополит для виконання розписів спеціально запросив грецьких майстрів². Наприкінці 1960-х р. відбулась реставрація храму, в процесі якої на західній стіні під живописом XVII ст. виявили первісні розписи. На висоті майже п’яти метрів від рівня підлоги була розкрита монументальна композиція ідентифікована як “Явлення Христа учням на Тиверіадському морі”³.

Попри фрагментарність збереження фрески “Явлення Христа учням на Тиверіадському морі” її іконографія та стилістика все ж надається до визначеної характеристики. Новітні явища характерні для візантійського стінопису XII ст., проявились тут як нарівні організації композиційного простору, так і на рівні малярських прийомів. У лівій частині зображено човен з чотирма рибалками-апостолами. Їхні обличчя цілком позбавлені індивідуальної характеристики, що робить справу поіменної ідентифікації безнадійною. Лише апостол Петро зображений відповідно до фізіономічного канону з сивим волоссям та сивою короткою бородою. Привертає увагу вільне групування фігур і відсутність того підкреслено репрезентативно та ієратичного ритму, що характеризує уклад композиції ансамблів стінопису XI ст. Як це характерно для наративних композицій

¹ Тут слід пригадати, що О.Демус, найкрупніший авторитет в питаннях стилю візантійського монументального малярства вважав, що михайлівські розписи репрезентують провінційний модифікований варіант стилю 1080-х рр., такий собі “передвісник” стилю мозаїк Дафні [25, с.388].

² Про реставрацію церкви Спаса на Берестовім в часи митрополита Петра Могили див. статтю Л.Міляєвої, опубліковану в цьому випуску Вісника.

³ Угорі також розчистили постать Христа з іншої неідентифікованої композиції. Фрески церкви Спаса на Берестовім дуже мало обговорювались в літературі, тож можна згадати хіба публікації Г.Логвина [14, с. 64-68], а також нову статтю Ю.Коренюка, в якій автор дуже ретельно з’ясовує особливості техніки виконання [9, с. 22-35]. Там само див. перелік основних публікацій присвячених берестовській фресці.

XII ст., берестовська фреска постає вже як цілком самодостатня, замкнена в раму композиція. Елементи пейзажу втім залишились нерозпрацьовані. Якщо в розписах датованих кінцем XII ст. з трапезної монастиря Іоана Богослова на о.Патмос в аналогічному сюжеті Тиверіадське море зображене за допомогою декоративно стилізованих хвиль, то в берестовській фресці воно окреслене ламаною береговою лінією.

Особливої уваги заслуговують прийоми моделювання складок одягу. Загальний світлий тон одягу досягнуто прозорими білими висвітленнями, що створює ефект об'єму та глибини (іл. 16). Це дозволяє дуже пластично виявити форму. Подібні прийоми добре видно на фресках XII ст. в нартексі церкви монастиря Хосіос Давид у Фессалоніках (іл. 17).

Берестовську фреску відрізняє дуже вільна, навіть "ескізна" чи "імпровізаційна" манера виконання. Не випадково граф'я виявлена лише по контуру німба Христа. Як пише Г.Логвин, тут *"немає каліграфічної відточеності та вишуканості, але є енергія та сила виразності"* [14, с. 67]. Саме під оглядом цієї вільної експресивної манери берестовську фреску варто зіставити з розписами печерного монастиря св. Неофітоса коло Пафоса на Кіпрі. Найстарші фрески, датовані бл. 1183 р., репрезентують дуже безпосередні та необтяжені іконографічною умовністю образи. Спорідненість розписів з Берестового та Пафоса звичайно ж не має генетичного зв'язку, проте і в одному і в іншому випадку маємо добрий приклад "імпровізаційної" творчості.

Загалом берестовська фреска дуже важлива пам'ятка для розуміння характеру розвитку київського монументального малярства, який аж ніяк не йшов одним магістральним шляхом. Не випадково Г.Логвин, міркуючи над походженням майстра, який виконав цю фреску, шукав його поза середовищем виконавців розписів Михайлівського Золотоверхого і вказував на Переяслав, де напередодні утвердження в Києві правив Володимир Мономах [14, с. 68]. Втім, як зазначає сам дослідник, від переяславських розписів не збереглося нічого, то ж подібні припущення не можливо обґрунтувати. Натомість Ю.Коренюк, вказуючи на стилістичну спорідненість берестовської фрески з розписами Михайлівського Видубицького монастиря та фрагментами стінопису неідентифікованого храму в садибі Київського художнього інституту (тепер НАОМА), вважає її виконавців місцевими, тобто київськими майстрами [9, с. 28-29]. Зрештою вільна імпровізаційна манера виконання свідчить, що автор фрески почувався надзвичайно впевнено і розкуто, відтак мав високу кваліфікацію, що вже само по собі не виключає можливості його візантійського походження.

Кирилівська церква

Вперше церква св. Кирила згадана в літописі під 6679 (1171) р. [13, с. 295], і хоч це повідомлення не проливає світла на час спорудження та виконання розписів храму¹, все ж датування Кирилівських фресок другою половиною чи навіть останньою чвертю XII ст. видається найбільш прийнятним, що підтверджується і їхньою стилістикою. У візантійському монументальному малярстві другої половини XII ст. відбулися кардинальні переміни, репрезентовані передовсім розписами церков

¹ В історіографії існують різні думки з приводу засновника Кирилівського монастиря. На підставі літописних свідчень не можна ствердити однозначно був це Всеволод Ольгович (1146 р. похований в соборі св. Софії) чи його вдова Марія (1178 р. похована в Кирилівській церкві). Останньою за темою дискусії висловлювалась І.Марголіна [17]. Там само див. основну бібліографію.

св. Пантелеймона в Нерезі (бл.1164 р.), св.св. Анаргірі в Касторії (бл.1180), св. Георгія в Курбіново (бл.1191 р.) та ін¹. Найхарактерніша ознака цього нового стилю другої половини XII ст. – це підсилена лінеарність в моделюванні форми, яка створює відчуття нуртуючого руху. Риси обличчя окреслюються виразно і рельєфно – експресивні зморшки на чолі, щоках та підборідді, підкреслені лінії надбрівних дуг, динамічно вигнуті брови, в тричвертних ракурсах характерна дугоподібність форми носа. Також активно використовуються білильні висвітлення, що створюють ефект сегментації обличчя. Ці формальні прийоми мають на меті дати емоційно яскраву, навіть часто індивідуалізовану образну характеристику. Усе це поєднується з експресивними та динамічними ракурсами, маньєристичною елонгацією пропорцій, декоративним неспокійним ряботливим, інколи дуже щільним рисунком складок одягу.

Більшість із тих ознак добре прослідковуються у фресках Кирилівської церкви на прикладі образів, що краще збереглися². Так, образ Симеона на пілоні південного переддівтарного стовпа в сцені Стрітіння (іл. 19) саме під оглядом лінійного моделювання рис обличчя знаходить аналогію, наприклад, в образі Авраама в каплиці Панагії монастиря Іоана Богослова на о.Патмос (іл. 18). Тим часом лик невідомого святого на північній стороні західного підкупольного стовпа експресивно промодельований контрастними білильними висвітленнями, від чого він набув вираженого рельєфного характеру, виявляє чимало спільного з ликами датованих самим кінцем XII ст. фресок церкви св. Георгія в Курбіново (іл. 20, 21). Варто також згадати одну з найвиразніших кирилівських фресок – постать архангела, що звиває небо зі сцени Страшного суду (іл. 23), яка за своєю експресією викликає асоціації з розписами церкви св. Пантелеймона в Нерезі (іл. 22). Передовсім привертає увагу динамічність ракурсу та споріднені прийоми моделювання. Складки промальовано виразними темними лініями, в той час як світла модельовано прозорими білилами. Характерне для наративних композицій в розписах Нерезі органічне поєднання драматизму ракурсів постатей з особливостями пейзажу, на тлі якого вони взаємодіють, також проявилось і в двох монументальних панно “Успіння Богородиці” та “Різдва Христового” на південній та північній стінах трансепту Кирилівської церкви.

У вирішенні питання походження майстрів Кирилівської церкви не може бути однозначної відповіді. Крім стилістичних аналогій важливим джерелом аргументів тут також виступає іконографічна програма розписів. Зокрема композиційний уклад частково розчищеної сцени Причастя Апостолів в центральній апсиді аналогічний до вирішення цієї сцени в новгородській церкві Спаса на Нередиці, в системі розписів

¹ Д.Т.Райс визначає цей стиль через поняття “revival” – “відродження” – наголошуючи передовсім на його натуралістичних ознаках [31, с. 11-12]. Втім, краще проблема означення стилістики візантійського монументального малярства другої половини XII ст. розроблена в статті Д.Мурікі [30, с. 107-124]. Для фресок Нерезі та споріднених ансамблів переважно з Північної Греції та Македонії дослідниця приймає означення “динамічний стиль”, що його був запропонував Е.Кітцінгер, натомість для розписів церков центральних і південних районів Греції (“титульною” пам’яткою тут є стінопис церкви Панагії ту Араку в Лагудері на Кіпрі), стилістика яких позначена менш драматичними рисами, Д.Мурікі вслід за О.Демусом приймає означення “art nouveau”. При цьому і “динамічна” манера Нерезі й манера “art nouveau” Лагудери трактуються лише як інваріанти по суті одного стилю константинопольського походження. Третій стилістичний напрям, що перебуває в опозиції до двох попередніх це т.зв. “монументальна манера”, позначена реставрацією стилістики, притаманної живопису XI ст.

² Кирилівські фрески неодноразово реставрувалися. Див. з цього приводу передовсім статтю І.Дорофієнко та П.Релько [3].

якої також присутня сцена Страшного суду. Ці аналогії важливі з огляду на зв'язки з Новгородом князя Святослава Всеволодовича, який 1194 р. був похований в Кирилівському монастирі, а отже, це свідчить, що за життя він міг давати монастирю пожертви, в тому числі й на розпис церкви¹. Окрім того важливим є неодноразово згадуваний в літературі факт, що в північній апсиді Кирилівської церкви відтворені образи македонських святих: Константи-Кирила, Климента, Іоана Македонського, Йосипа Солунського [12, с. 85]. Вшанування цих святих недвозначно вказує на зв'язки кліру Кирилівського монастиря з Македонією та Північною Грецією, а це зрозуміло могло сприяти запрошенню майстрів саме з цього регіону, на що зрештою вказує відзначена спорідненість стилістики кирилівських фресок з розписами Нерезі та Курбіново. Аналізуючи техніку виконання Кирилівських фресок І.Дорофійенко та П.Редько приходять до висновку, що над ними працювали кілька майстрів [3, с. 51]. Зокрема значною мірою вирізняється на тлі інших розписів житійний цикл в південній апсиді. Не випадково масштаб цих розписів відрізняється від масштабу інших зображень в храмі і навіть від масштабу образів святих, розташованих на південній та північній стінах цієї ж апсиди. Окрім того, як стверджує Н.Бліндерова використаний у житійних сценах специфічний червоний колір, не виявлений в жодній іншій частині розписів храму [2, с. 60]. На даному етапі загалом складно судити чи були кирилівські фрески результатом безперервної роботи однієї групи майстрів, а чи постали впродовж тривалішого часу, попри те очевидно, що до артілі чи артілей, які розписували Кирилівську церкву, входили і візантійські майстри.

Літописні свідчення

Усі ці наші міркування не мають на меті применшити роль місцевих майстрів у виконанні розписів київських храмів XII ст. чи заперечити цілком обґрунтоване уявлення, що ті розписи важливі передовсім для вивчення характерних рис “київської художньої школи”, а не для витворення генералізуючих концепцій стилістичної еволюції візантійського монументального малярства. Зафіксовані сліди “руки візантійського майстра” у створенні ансамблів монументального стінопису київських храмів XII ст. виступають для нас передовсім доказом у справі обґрунтування невідповідності дійсним фактам поміченого в джерелах промовистого “мовчання” про приїзд “майстрів із Грек” до Києва в XII ст.

Отже, якщо майстри з Візантії працювали над розписами київських храмів, то слід з'ясувати причину замовчування цього факту в літописі. На наш погляд, ключ до відповіді – в самому характері згадок про твори мистецтва, що їх зустрічаємо в київських джерелах. Ці згадки свідчать, що київських авторів “мистецтво”, в сучасному розумінні цього поняття не цікавило взагалі. Звичайно, літописці згадують про спорудження церков, іноді навіть описують їхні інтер'єри, але при цьому наголошують на багатстві убранства, а не на стилістичних особливостях живопису². В такому контексті поодинокість свідчень про грецьких майстрів слід розцінювати як наслідок елементарної байдужості київських авторів до цієї проблеми. Адже, наприклад, про майстрів Софії Київської в джерелах не згадано ані слова, і що більше, навіть дата її будівництва залишається предметом безперспективної наукової дискусії, незважаючи на статус цього храму як головної святині усієї Русі. Тож чи

¹ На цей зв'язок звернула нашу увагу проф. Людмила Міляєва.

² З приводу проблеми опису та сприйняття творів мистецтва в Київській Русі див. передовсім публікації В.Пуцка [19, с. 191-200], С. Франкліна [26, с. 669-678], М.Сморонг-Ружицької [33, с. 99-114].

повинна дивувати мовчанка джерел про майстрів, які будували та розписували менш славні (в порівнянні з св. Софією) храми XII ст.? Відтак, можемо зробити висновок, що відсутність письмових свідчень про приїзд візантійських митців до Києва – не спеціальний умисел авторів, а це, отже, передбачає, що в тих джерелах могли заховатись свідчення непрямого характеру.

Будівництво та розписи київських храмів фінансували князі, проте сам процес перебував під контролем представників церковної ієрархії, а відтак пошук майстрів та нагляд за працею мав бути саме їхнім обов'язком. Під цим оглядом особливого значення набуває той факт, що київські митрополити прибували з Візантії¹. Допмагаючи київським князям як християнським володарям сповнювати обов'язок утвердження та поширення віри, прибулі митрополити за умови наявності в київській еліті достатніх коштів не могли оминати нагоди запросити для будівництва та оздоблення київських храмів найкращих митців. А найкращі митці за поширенням на XII ст. у християнському світі уявленням були майстрами візантійськими². Звичайно, не всі вони були найвищої кваліфікації, проте бренд – “із греків” – навряд чи міг у Києві втратити силу своєї привабливості навіть попри всі успіхи Алімпія та його колег-земляків. Обґрунтувати ці міркування допомагає зв'язок, який спостерігаємо в *Повісті минулих літ*, а далі і в *Київському літописі* між повідомленнями про храмовбудівельну активність у Києві та датою прибуття нового митрополита, а також контактами київських князів з двором візантійських василевсів.

Перший наш приклад стосується початку XII ст., коли 6612 (1104) р. з Константинополя до Києва прибув митрополит Никифор [13, с. 160]. Йдучи далі за хронологією статей Іпатівської редакції *Повісті минулих літ*, фіксуємо практично неперервну серію свідчень про заснування чи завершення будівництва церков. Так, під 6613 (1105) р. дізнаємось, що завалився верх церкви св. Андрія в Янчиному монастирі [13, с. 160], проте вже 6619 (1111) р. там було поховано вдову князя Всеволода Ярославича Анну [13, с. 169]. Це, отже, може свідчити про термінову відбудову церкви³. Через чотири роки після прибуття митрополита Никифора подано інформацію про завершення ще двох споруд: 6616 (1108) р. закінчено верх церкви Влахернської Богородиці у Стефановому монастирі на Клові і трапезну Києво-Печерської Лаври [13, с. 162-163]. Цього ж року закладено Золотоверхий Михайлівський собор, а наступного – побудовано божницю над гробом Євпраксії Всеволодівни біля південної брами Печерського монастиря [13, с. 164].

У рік смерті Никифора маємо ще одне повідомлення. 6629 (1121) р. засновано церкву св. Іоана на Копиревім кінці [13, с. 178]. Власне це виглядає цілком несподіваним, бо, як засвідчують літописні джерела, після того, як київський престол посів Володимир Мономах, княжий патрональний акцент було зміщено зі столиці на провінції – 6621 (1113) р. його син Мстислав Володимирович починає розбудову Новгороду [13, с. 172], 6623 (1115) р. Володимир Мономах разом з братами бере участь в обряді освячення та перенесення мощей св.св. Бориса і Гліба до нової Борисоглібської церкви у Вишгороді [13, с. 174], а 6625 (1117) р. Володимир

¹ Відомо лише два випадки, коли митрополита обирали з-поміж місцевих ієрархів: 1051 р. – Іларіона, а 1147 р. – Кліма.

² Про це промовисто свідчить хоча б той факт, що XII ст. візантійські мозаїки зустрічаємо навіть в інтер'єрах готичних храмів норманської Сицилії.

³ Якись роботи могли тривати і згодом, адже згідно з хронологією Іпатівської редакції 6639 (1131) р. відбулося повторне освячення цієї церкви [13, с. 185].

Мономах уже сам закладає церкву цих святих на р.Альті [13, с. 178]¹. Звичайно, здається неймовірним, що у Києві за весь період правління Володимира Мономаха була заснована лише одна церква. Втім, уже сам факт, що літописець відзначив заснування церкви св. Іоана, при цьому не згадуючи про інші його київські фундації, вимагає особливої уваги.

На наш погляд ключ до розгадки тут полягає у посвяті церкви саме св. Іоану. Адже 6630 (1122) р. відбувся шлюб між онукою Володимира Мономаха, як її називає літописець, “Мстиславною” (дочкою Мстислава Володимировича) та Алексієм Комнином, сином візантійського імператора Іоана II Комнина [13, с. 179]. Тож чи немає тут зв’язку між ім’ям батька нареченого та святим, якому було присвячено закладену напередодні київську церкву? Цікаво, що літописець не вказує імені засновника цього храму. Припускати, начебто він мав на увазі самого візантійського василевса, немає підстав. Найактуальніший кандидат, звичайно, київський князь Володимир Мономах, хоча можлива й кандидатура його сина Мстислава². Втім, незалежно від того, хто саме був фундатором храму, природно припустити, що будівництво церкви св. Іоана могло стати дипломатичним жестом родини нареченої щодо батька нареченого. Чи міг василевс з такої нагоди прислати своїх митців для будівництва та виконання оздоби храму – питання риторичне. Церква на Копиревім кінці зруйнована, її стінопис втрачено, хоча напрочуд цікавим було б порівняння його з мозаїчним панно в Софії Константинопольській, яке репрезентує портрети Іоана II Комнина, його дружини Ірини та їхнього сина Алексія³.

Чергова згадка про новий храм у Києві також пов’язана не так з еклесіальними, як з придворними контактами Києва та Константинополя. В Іпатівській редакції *Київського літопису* під 6637 (1129) р. повідомляється про закладення церкви св. Феодора [13, с. 184]. В час заснування цього храму в Києві не було митрополита⁴, проте приблизно тоді ж Мстислав Володимирович заслав “*полоцьких князів із*

¹ Тут слід також згадати свідчення Слова 4 *Киево-Печерського Патерика* про будівництво на кошти Володимира Мономаха копії Успенського собору в Ростові, а також зведення аналогічного храму на кошти його сина Георгія Володимировича у Суздалі [18, с. 22]. Втім датування цих споруд дискусійне. Детально див.: [18, с. 223-224].

² Оповідуючи про заснування церкви св. Іоана, літописець спершу згадує про смерть Мстиславової дружини [13, с. 179].

³ Мозаїку датують початком XII ст., традиційно пов’язуючи її появу з 1118 р., коли Іоан II Комнин посів престол. Вважається, що образ його сина Алексія було додано пізніше. Див., напр.: [28, с. 39.] Оскільки в написі коло голови Алексія фігує слово ΒΑΣΙΛΕΥΣ, то це значить, що мозаїка з’явилося після проголошення його співправителем. Поширена в літературі дата цієї події – 1022 р. не має документальних підтверджень, однак зовнішність молодого імператора, який народився 1106 р., дозволяє визнати датування мозаїки початком 1120-х рр. цілком правомірним [34, с. 82]. Панно Комнінів у Софії Константинопольській розташоване поруч іншого мозаїчного панно, яке зображає Константина IX Мономаха та його дружину Зою перед Христом. Р.Кормак, відзначаючи композиційну спорідненість обидвох панно, звернув увагу на одну принципову відмінність між ними, яка мала виняткове значення для сучасників. Річ у тому, що шлюб Зої та Константина з огляду на немолодий вік дружини не подарував імперії нащадка, натомість те, що поруч з подружжям Іоана та Ірини Комнінів зображено їхнього сина Алексія, засвідчує неперервність династії [22, с. 197]. Під цим оглядом цікаво відзначити, що родовід дружини Алексія Комнина через її діда Володимира простягався саме до Константина IX Мономаха, тож, можливо, саме ця обставина відіграла не останню роль у виборі нареченої.

⁴ Після смерті Никифора і шлюбу Алексія Комнина з Мстиславною до Києва прибув новий митрополит Микита. В часи його правління було завершено розпочаті раніше споруди – церкву св.Іоана та за межами Києва – на р.Альті церкву Бориса і Гліба. Микита помер 6635 (1127) р. [13, с. 183] і принаймні два роки митрополичий престол залишався вакантним.

жонами і з дітьми у греки”¹. Відтак, можливо, його посланці, які супроводжували вигнанців, окрім основної своєї місії, про яку згадує літописець, також могли спровадити майстрів для будівництва та оздоблення нової церкви монастиря св. Федора². Цей храм упродовж XII ст. слугував усипальнею для нащадків Мстислава, а в 6767 (1259) р., як дізнаємось з Галицько-Волинського літопису, його ікони були перенесені до Холма для собору Іоана Златоустого фундації Данила Романовича [13, с. 418]. Згадка про ці ікони свідчить про їхню особливу цінність, а також може вказувати на візантійське походження. Оскільки церква св. Федора було завершено близько 6641 (1133) р.³, а за два роки перед тим до Києва прибув новий митрополит Михаїл, можна припустити, що саме він привіз із собою ці образи.

З особою Михаїла найвірогідніше можна пов’язати і літописне повідомлення про дві інші візантійські ікони – Богородицю Пирогощу і т. зв. Володимирську (Вишгородську) Богоматір⁴. Час появи цих ікон у Києві можна доволі точно визначити завдяки уміщеному в Іпатівській редакції під 6640 (1131/32) р. літописному повідомленню про заснування на честь однієї з них церкви Богородиці Пирогощі⁵. Оскільки цей храм було засновано невдовзі після прибуття митрополита Михаїла, то ймовірно, що саме він і привіз ікону Пирогощі до Києва та ініціював спорудження храму на її честь.

Ім’я Пирогоща, попри слов’янськість свого звучання, насправді, як ще в кінці XIX ст. переконливо довів В.Завитневич, лише київський покруч грецького прикметника Πυρρότισσα [4, с. 156-164]. Тоді ж І.Малишевський віднайшов відомості про константинопольський монастир у передмісті Галлаті побіч вежі (*грец.* πυρρος), який мав народну назву Галлатської Пірготісси [15, с. 122]. Можливо, отже, що саме звідти походила привезена до Києва ікона Пирогощі. Так чи інакше, характер імені ікони вказує на її зв’язок з візантійською топонімією⁶, а це дозволяє провести справді цікаву паралель.

З історії відомий ще один випадок, коли до Києва привозили візантійську ікону і на її честь споруджували однойменну церкву. Згідно з легендою, описаною в Слові 2 *Киево-Печерського Патерика*, Богородиця приликала майстрів до Влахернського монастиря у Константинополі та відіслала їх у Русь до Антонія та Феодосія Печерських, давши майстрам у дорогу свій образ [18, с. 15-16]. Візантійські майстри, які прибули до Києва з іконою Влахернської Богородиці, спорудили Успенський

¹ В Іпатівській редакції ця подія записана під 6638 (1131) р., проте події, згадані у цій статті, стосуються попереднього року [13, с. 184].

² Про археологічні дослідження фундаментів цього храму див. [8, с. 180-187].

³ Того року в церкві поховано її засновника Мстислава Володимировича [13, с. 186], що свідчить про її завершення до згаданого часу.

⁴ Про обидві ікони згадано під 6663 (1155) р.: “пішов Андрій від отця свого із Вишгорода в Суздаль без отчої волі. І взяв він із Вишгорода ікону святої Богородиці, що її доправили з Пирогощею із Цесарграда в одному кораблі” [13, с. 266-267].

⁵ В Лаврентівській редакції як дату заснування вказано 6639 р. (розбіжність з Іпатівською редакцією в один рік), а дата завершення – 6644 (1135/1136) р. в обидвох редакціях збігається. Пояснення літописного датування церкви Пирогощі, а також про археологічні дослідження її фундаментів див. у статті Г.Івакіна [6, с. 160-180].

⁶ Походження імені ікони досі залишається питанням дискусійним. Тут слід згадати також припущення М.Шефтеля про походження назви Пирогоща від грецького прикметника πυρρότισσα [32, с. 148], а також новішу інтерпретацію цієї назви, запропоновану О.Етінгоф, у контексті епітета Богородиці в 12 ікосі (23 строфа) Акафіста, де її названо – της εκκλησίας ο ασάλευτος πύργος (непохитна вежа церкви) [21, с. 157-176]. Там само див. детальний огляд історіографії та дискусію з приводу іконографії образу Богородиці Пирогощі. За темою дискусії див. також статтю В.Александровича [1, с. 47-64].

собор Києво-Печерської Лаври. Ігумен Стефан, при якому було завершено споруду, був з певних причин вигнаний з монастиря, і після цього заснував власний монастир на Клові. Як сказано в Слові 8-ому (*Житії св. Феодосія Києво-Печерського Патерика*, Стефан “*нарік місце те в ім’я образу Константинопольського Влахернського*” [18, с. 64]¹. Таким чином, маємо чіткий сюжетний ланцюжок: візантійська ікона Богородиці – візантійські майстри – київська церква на честь візантійської ікони Богородиці. Перенісши схему на сюжет про Пирогощу, маємо і візантійську ікону, і однойменну київську церкву. Методом аналогії, отже, можна реконструювати випущену джерелами ланку. Ця ланка – візантійські митці.

Діяльність митрополита Михаїла в Києві, очевидно, не обмежилась лише залученням майстрів до будови та оздобу церкви Пирогощі. При ньому було завершено церкву Федорівського монастиря і освячено церкву св. Андрія, в якій, можливо, також провадилися якісь роботи. Під кінець його правління маємо інформацію і про храми за межами Києва, пов’язані з патронатом київських князів. Так, 6652 (1144) освячено церкву св. Апостолів у Білгороді [13, с. 197]; того ж року Всеволод Ольгович заклав церкву св. Георгія в Каневі [13, с. 197]. З діяльністю митрополита Михаїла також можна пов’язати інші київські церкви, перші літописні згадки про які з’являються з приводу подій середини 1140-х рр.: 6654 (1146) р. у зв’язку з київським віче маємо першу згадку про Турову божницю [13, с. 199] і 6655 (1147) р. у зв’язку з похоронами Ігоря Ольговича – перші згадки про церкву св. Михаїла (Новгородська божниця) та церкву св. Симеона в Симеонівському монастирі [13, с. 214-215].

Далі настає дуже тривалий період, коли в *Київському літописі* відсутня інформація про заснування та завершення нових храмів у Києві, що могло бути пов’язане передовсім з економічним ослабленням київської еліти та з частими змінами князів на престолі. Проте слід також взяти до уваги церковну кризу, спричинену обранням 6655 (1147) р. на митрополита Кліма Смолятича. Його не визнала частина єпископів, оскільки він не одержав патріаршого благословення. Клим Смолятич перебував на митрополичому престолі до 1155 р. і навіть згодом, після усунення, ще претендував на це місце. Митрополити, які прибували з Константинополя, затримувались на київському престолі на дуже нетривалі періоди: (1156-1158 рр. – митрополит Константин; 1160-1162 рр. митрополит Федір; 1164-1166 рр. митрополит Іоан). Безперечно, це могло перекрити шлях візантійським майстрам до Києва, і як наслідок першу згадку про нову київську споруду маємо щойно з 6679 (1171) р. Йдеться про Кирилівську церкву, – спорудження та розписи якої можна пов’язувати з іменами одразу двох митрополитів – Константина II та Никифора II. Перша згадка про Никифора відноситься до 1183 р., коли той освятив новозбудовану церкву св. Василя на Великому княжому дворі. З часами правління цього митрополита пов’язана й активна фундаторська діяльність князя Рюрика Ростиславича, який 6705 (1197) р. спорудив церкву св. Василя на новому дворі [13, с. 364]. Цьому князеві належить й найграндіозніший будівельний проект кінця XII ст. – спорудження стіни під Видубицьким Михайлівським монастирем.

Відсутність літописних повідомлень про будівництво та розпис нових київських церков у період еклесіальної кризи, спричиненої обранням на митрополита Кліма

¹ Згадка про завершення храму Влахернської Богородиці Стефанового монастиря уміщена в *Повісті минулих літ* під 6616 (1108) р., хоча це може бути пов’язане з роботами, які велись у монастирі після пожежі 6604 (1096) р.

Смолятича, та поява таких повідомлень після того, як кризу було ліквідовано, і на київський митрополичий престол знову повернулись грецькі митрополити, на наш погляд, також є переконливим непрямым доказом важливості ролі візантійських майстрів у розвитку київського монументального малярства XII ст.

1. *Александрович В.* Старокиївський культ Богородиці Заступниці і становлення іконографії Покрову Богородиці // *Mediaevalia ukrainica: ментальність та історія ідей.* – К., 1994. – Т. 3. – С. 47-64.
2. *Блиндерова Н.* Житие Кирила и Афанасия Александрийских в росписях Кирилловской церкви // *Древнерусское искусство: монументальная живопись XI-XVII вв.* – М., 1980. – С. 52-60.
3. *Дорофиев И., Релько П.* Раскрытие фресок XII в. в Кирилловской церкви Киева // *Древнерусское искусство: монументальная живопись XI-XVII вв.* – М., 1980. – С. 45-51.
4. *Завитневич В.* К вопросу о происхождении названия и местоположении киевской церкви “святой Богородицы Пирогошей” // *Труды Киевской духовной академии.* – К., 1891. – № 1. – С. 156-164.
5. *Івакін Г.* Літописні повідомлення про Десятинну церкву // *Церква Богородиці Десятинна в Києві. До 1000-ліття освячення.* – К., 1996. – С. 10-11.
6. *Івакин Г.* О церкви Успения Богородицы Пирогошей // *Древние славяне и Киевская Русь: Сб. науч. трудов.* – К., 1989. – С. 168-180.
7. *Каргер М.* Древний Киев. Очерки по истории материальной культуры древнерусского города. – Т. 2: Памятники киевского зодчества X-XIII вв. – М.-Ленинград, 1961.
8. *Килиевич С. Харламов В.* Исследование храма вотча Федорового монастыря XII в. в Киеве // *Древние славяне и Киевская Русь: Сб. науч. трудов.* – К., 1989. – С. 180-187.
9. *Коренюк Ю.* Давньоруська фреска в церкві Спаса на Берестові та монументальне малярство Києва кінця XI – початку XII ст. // *Студії мистецтвознавчі.* – К., 2003. – С. 22-35.
10. *Лазарев В.* Живопись и скульптура Киевской Руси // *История русского искусства.* – М., 1953. – Т. 1. – С. 155-232.
11. *Лазарев В.* Михайловские мозаики. С приложением статьи В.И.Левицкой о палитре Михайловских мозаик. – М., 1966.
12. *Лазарев В.* Искусство Древней Руси. Мозаики и фрески. – М., 2000.
13. *Літопис руський за Іпатським списком / Пер. з давньорус. Л.Є.Махновця; Відп. ред. О.В.Мишанич.* – К., 1989.
14. *Логвин Г.* Возрожденные фрески XII века // *Искусство.* – 1971. – № 8. – С. 64-68.
15. *Мальшевский И.* О церкви и иконе св. Богородицы под названием “Пирогоша”, упоминаемых в летописи и в Слове о полку Игореве // *Чтения в историческом обществе Нестора-летописца.* – Санкт-Петербург, 1891. – Кн. 5, Отд. 5. – С. 113-133.
16. *Мамолат Є.* Монументальний живопис // *Історія українського мистецтва.* – К., 1966. – Т. 1. Мистецтво найдавніших часів та епохи Київської Русі. – С. 246-321.
17. *Марголіна І.* Кирилівська церква в історії середньовічного Києва. – К., 2001.
18. *Патерик Києво-Печерський / За редакцією, написаною 1462 року по Різдві Христовому печерським ченцем Касіаном.* – К., 2001.
19. *Пуцко В.* Литературные тексты и проблема реконструкции киевских стенописей X-XI веков // *Slavia Orientalis.* – Warszawa, 1977. – Roc. XXVI. – N. 2 – С. 191-200.

20. Фролов В. Соборы наших душ. Рабочий шоденник зняття і консервації мозаїк Михайлівського монастиря в Києві (1934 р.) // Пам'ятки України. – 1991. – № 1 – С. 35-39; №2 – С. 48-49.
21. Этингоф О. Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI-XIII веков. – М., 2000.
22. Cormack R. Writing in Gold: Byzantine Society and its Icons. – Hampshire, 1985.
23. Cormack R. Byzantine Art. – Oxford, 2000.
24. Demus O. Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium. – London, 1948.
25. Demus O. The Mosaics of Norman Sicily. – London, 1950.
26. Franklin J. Perception and Descriptions of Art in Pre-Mongol Rus' // Byzantinoslavica. – 1995. – T. LVI. – № 3. – P. 669-678.
27. Lowden J. Early Christian and Byzantine Art. – London, 1997.
28. Mathews Th.F. Byzantium from Antiquity to the Renaissance. – New York, 1998.
29. Mango C. The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents. – Englewood Cliffs, 1972.
30. Mouriki D. Stylistic trends in monumental painting of Greece during the eleventh and twelfth centuries // Dumbarton Oaks Papers. – 1980-81. – № 32-33 – P. 77-124.
31. Rice D. The Twelfth Centurt Renaissance in Byzantine Art // Byzantine Art and its Influences. Collected Studies. – London, 1973 – Ch. VIII. – P. 1-20.
32. Szeftel M. Commentaire historique au texte de Slovo // La Géste du prince Ihor. – New York, 1948.
33. Smorag Różycka M. O pięknie i sztuce w najstarszych przekazach pisanych Rusi Kijowskiej w świetle tradycji bizantyńskich *exphraseis* // Ars graeca – Ars latina. Studia dedykowane Profesor Annie Różyckiej Bryzek. – Kraków, 2001. – S. 99-114.
34. Spatharakis I. The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts. – Leiden, 1976.

BYZANTINE ARTISTS IN KYIV IN THE TWELFTH CENTURY

Nazar KOZAK

*The Ethnology Institute of the National Academy of Sciences of Ukraine,
Art Studies Department
15, Prosp. Svobody, 79000 Lviv, Ukraine, phone: 8 0322 72 70 12,
fax: 8 0322 72 70 20, e-mail: knb_ua@yahoo.com*

This article clarifies the problem of the role of Byzantine artists in the development of Kyivan monumental painting of the 12th century. The author analyzes the stylistic features of the mosaics and frescoes from Mykhalivsky Zolotoverkhy Cathedral, the Church of the Saviour on Berestove and St.Cyril's Church. Separate attention is given to the search for indirect written source accounts on the arrival of Byzantine artists to Kyiv during the 12th century.

Key words: Byzantine artists, monumental painting, Mykhalivsky Zolotoverkhy Cathedral, Church of the Saviour on Berestove, St.Cyril's Church.

Стаття надійшла до редколегії 10.10.2003

Прийнята до друку 15.12.2003