Лев СКОП
Музей«Дрогобиччина»
Дрогобич

САРКОФАГ ЯРОСЛАВА МУДРОГО

У колекції музею Національний заповідник «Софія Київська» зберігається декілька кам'яних саркофагів, створених ще за часів Київської Русі. Виготовлялись вони, очевидно, для представників високого духовенства і представників княжого роду. Серед цих пам'яток найбільш знаним є саркофаг Ярослава Мудрого. Встановлений він у боковій наві собору Святої Софії. Він має, класично для таких пам'яток, видовжену прямокутну форму і накритий віком з двосхилим дахом. Бокові стіни та віко прикрашає різьблений рельєфний декор із християнською символікою.

Щодо атрибуції саркофагу Ярослава Мудрого та інших київських саркофагів думки вчених не є одностайними. Дослідження цих пам'яток упродовж останніх ста років мають вагомі розбіжності. Це рівноцінно стосується як часу, так і місця їх створення. Також немає конкретного визначення, в якому художньому осередку були створені ці саркофаги.

Першим, хто провів дослідження саркофагів та інших пам'яток різьбленої з каменю пластики, що походить з Софійського собору, був Д.В. Айналов, котрий опублікував свої роздуми ще у 1905 році [1, 10].

Подальші дослідження провадили чимало вчених. Серед них розвідки Н.Макаренка (1927 р.) [2, 25], Каргера (1950 р.) [3, 35]. Макаренко, керуючись узагальненим характером форм та різьбленого декору саркофага Ярослава Мудрого, вивів гіпотезу про повторне його використання у погребальних цілях. Він стверджував що даний саркофаг привезли з Константино-

поля, і він первинно був створений для якогось візантійського вельможі, а згодом, вже в XI столітті як непотріб був проданий київським князям. Автор відповідно задатував його VI –VII ст. Ця гіпотеза отримала подальшу підтримку у працях українських мистецтвознавців Г. Логвина (1971р.) [7, 130] та З.Висоцького (1969 р.) [3, 55], котрі розширили цю версію, намагаючись надати їй переконливого звучання.

У 50-ті роки XX ст., зокрема, такі вчені, як В.Лазарєв (1953 р.) [6, 127] та Ю. Нельговський (1959 р.) [9, 130] виконання різьбленої пластики Київського собору, почали відносити до XI ст. Наступні дослідники або підтримували раніше сказане, або зосереджувались на ідеї імпорту саркофагів, висловлюючи щораз нові та відмінні уточнення щодо часу і місця їх створення. Так, К. Шепар та А.Грабар вважали, що моделлю для київського саркофага були константинопольські зразки кінця X – початку XI ст., які імітували давньо-християнські саркофаги. Відповідно і час створення саркофага Ярослава Мудрого вони відносять до 1000–1037 рр. Датування першою половиною XI ст. має найбільше поширення і в сучасних розвідках, присвячених вивченню саркофага Ярослава Мудрого. Є праці, де особливу увагу приділено мові рельєфно-декоративної символіки, яка оздоблює стіни київських саркофагів (Д. Крвавич (1990 р.)). В його розвідках йдеться лише про символіку, загальноприйнятий час створення цієї пам'ятки ним не корегується і не береться під сумнів. А це значить, що дослідник сприймав час створення саркофага – XI ст. як очевидний факт.

Тут слід нагадати що найбільш серйозний комплексний розгляд київської пластики здійснив Ю. Нельговський [9, 59]. Він виступив з ідеєю про одночасове виконання саркофагів і шиферних плит у храмі св. Софії. Цю ж думку підтримав і М. Койеч.

Але все ж, не можна погодитися з думкою цих вчених, стосовно датування цих пам'яток XI ст. А також з тим, що різьбились ці твори в Константинополі.

На нашу думку жодне з наведених тверджень не є

остаточно переконливим для встановлення атрибуції саркофагу Ярослава Мудрого. Адже декор різьблених рельєфів саркофагу Ярослава Мудрого (та інших подібних пам'яток із Софійського заповідника) не відповідає стилістиці декоративного оздоблення, що мала місце у християнському мистецтві VI–VII ст. чи XI ст. Тож всі пам'ятки кам'яної пластики, що походять з Софійського собору варто ще раз розглянути в контексті історичних стилів середньовічного візантійського та західноєвропейського мистецтва.

Аналізуючи форми декоративних елементів, що прикрашають київські та чернігівські пам'ятки, можемо зауважити чимало подібних елементів у різьбленнях з колишніх македонських храмів, виконаних у межах лише середини XII ст. У македонських храмах є аналогічне до Софії Київської вирішення вівтарної перегороди, подібне різьблення на панелях та кам'яних гробівціях. Тому можна висловити припущення що київська різьблена пластика в комплексі – саркофаги, архітектура вівтарної перегороди та панелі – були створені у середині XII ст. Їх могли різьбити або запрошені у Київ македонські майстри, або місцеві, котрі перейняли у македонців їхню майстерність чи працювали під їхнім керівництвом. Така спорідненість не була у ті часи випадковою, адже майстри з Афону були частими гостями та консультантами при оздобленні святинь в Київській Русі. А культура Македонії в середині XII ст.. переживала неабиякий розквіт. Відтак солунські майстри цілком могли бути залучені до оздоблення київських святинь.

За словами В. Лазарева, було б помилково пов'язувати появу пам'яток монументального мистецтва в Київській Русі лише з Константинополем. Нема сумніву, що для Києва твори балкано- афонського мистецтва мали не меншу привабливість, ніж рафіновані константинопольські столичні зразки. Київська Русь мала бути багато в чому зобов'язана Афону. Не випадково в текст Києво-Печерського Патерика потрапила відомість, що Печерський монастир мав благословення «Святої Гори». Про цей активний зв'язок з Афоном свідчить факт придбання в

кінці XI ст. вихідцями з Києва та Чернігова монастиря Кванлургу на Афоні. Поряд з Афоном тісний зв'язок був і з Салоніками. Київський Вишгород, акцентуючи свою тягу до цього центру Македонії, прагнув себе називати «Селунь». В Салоніки через Галич та Володимир-Волинський ішли шляхи з Чернігова. Художня культура Салонік користувалася успіхом і в інших містах Русі.

Оформлення інтер'єру Київської Софії в основному відповідало оформленню тогочасних храмів Візантійської імперії. Починаючи з середини XII ст. в мистецтві Східної церкви популярним стають мармурові вівтарні перегороди, важливим елементом інтер'єру й екстер'єру – мармурові, декоровані орнаментом плити. Такі плити застосовували і в побудові вівтарної перегороди. Їх ставили на рівень підлоги храму між колонами, вгорі над якими знаходився темплон. Така архітектурна форма була предтечею дерев'яних українських іконостасів.

Різьблені з мармуру плити, що були складовою частиною вівтарних перегород дотепер збережені в Софії Київській. Їх, після чергової реконструкції іконостасу у більш пізній час, повторно використали як перегороди на хорах.

Декоративні плити використовували для відмежовування певної частини в храмі – не тільки для відгородження вівтарної частини від нави, але і для пресвітерію або хорів (римська церква Марії Маджоре, святого Климента та ін.) Такими ж плитами декорували довкілля амвону (храм Святої Софії в Салоніках [10, 64]). В екстер'єрі їх могли вмуровувати для декоративного оздоблення стін (східний та західний фасади храму Панагії Горгоепікос (Мала Митрополія) в Афінах XII ст. [10, 180]).

Розглянемо порівняльний аналіз київських плит з македонськими, котрі мають найбільш показовий для цього типу пам'яток різьблений декор. Наприклад – плиту з символами підводного царства з Софії Київської, та плиту з символами небесного царства з церкви св. Пантелеймона в Нерезі (збудованій у 1164 р.). Ці дві плити об'єднує один художній підхід у характері різьбленого декору. Композиція в обох зразках розміщена у прямокутниках. Всередині кожного з них знаходяться прямокутники ще

меншого розміру. В обох випадках вони між собою об'єднані рельєфними смугами. По центру кожної зі сторін прямокутника є стебло, що виростає з рельєфної смуги. Воно перекривається таким же півколом із сусіднього прямокутника. Це лінійне переплетення з півколами – основний спільний елемент у обох пам'ятках. Цікаво, що на київському експонаті майстер передав зображення двох видів риб. Окрім них, тут також зображені раки. Між цими водяними символами є символ заспокоєння та миру – розетка із сердечками. На нерезькій плиті художник зобразив представників небесного царства – птахів.

У розетках на нерезькій плиті – символи сонця – солярні знаки. Їх вирішення Можна порівняти із аналогічними за характером виконання круглими знаками, що прикрашають ряд плит з колекції Софійського заповідника.

Декор кам'яної плити з церкви св. Пантелеймона в Нерезі доповнює зображення двох кипарисів. Аналогічне вирішення форми цієї рослини – символа безсмертя бачимо на київському саркофазі Ярослава Мудрого. Хоча рисунок стилізованого кипариса на саркофазі Ярослава Мудрого набагато вищий та з пагінцями від обрубаного гілля. Схожі кипариси вирізьблено й на іншому київському саркофазі, який походить з Десятинної церкви.

Така подібність стилістики різьби та вирішення форми окремих елементів вказує на те, що всі розглянуті пам'ятки виконували приблизно в один час різні майстри, котрі вийшли в з одного мистецького середовища.

На саркофазі Ярослава Мудрого гілля кипарису виростає з-за чотирираменного із заокругленими краями хреста. Таких прикладів ніде не можна побачити, це – індивідуальне трактування майстра-скульптора. В той час, на саркофазі з Десятинної церкви проросле гілля вирішено більш традиційно.

Можна також провести порівняльний аналіз різьблень київських пам'яток із іншими македонськими зразками. Фасад

церкви Панагія Горгоепікос (Малої Митрополії), збудованої в XII ст. в Афінах [10, 180] прикрашають різьблені орнаментальні кам'яні плити. Вони за формою і характером різьблення декору аналогічні із пам'ятками Києва та Чернігова. Їх об'єднує спільна стилістична манера, характерна мистецтву одного часу.

Як бачимо, зазвичай, грецькі митці всі композиції розміщували в прямокутниках. Накривку саркофага Ярослава Мудрого художники «розбили» на кілька прямокутників із самостійними композиціями. Декоративні плити з фасаду Митрополії теж мають форму прямокутника, у котрий закомпоновано ромб. Зліва і справа, при краях цього ромба розміщено по два кола вгорі і внизу. Ці кола побудовані за тим же принципом, що і на плиті з Нерезі та Києва – одна зі сторін ромба не закінчується прямою лінією, а закручується в коло. В центрі ромба знаходиться ще одне більше коло. На його поверхні за тим самим принципом побудови розміщено чотири переплетені між собою маленькі кола. Аналогічний за характером орнаментики з незначними відміннстями є декор на ряді плит із Софійського заповідника у Києві. У київських рельєфів у центрі великого кола бачимо розетку, якої немає на афонській плиті, натомість, тут розміщено хрест, що цілком логічно з огляду на те, що дана плита знаходиться над входом до церкви. Різниця полягає ще й у плетінці, яка відходить симетрично у два боки від кола – це творча знахідка тих майстрів, які створювали рельєф для Києва.

Розети із солярними знакам – символами сонця є особливістю київських саркофагів. Вони зображені на накривках саркофагу Ярослава Мудрого та саркофагу з Десятинної церкви. У візантійських зразках такий елемент відсутній. Проте елементи плетінки тут аналогічні до плити з Нерезі.

Елементи переплетених між собою ромбів та кіл, які бачимо на плитах і саркофагах середини XII ст. – результат циклічного відродження візантійської культури V–VI ст. Подібні орнаменти з'явилися на теренах Візантійської імперії під впливом іранської культури в період, коли Візантійська імперія поневолила части-

ну іранських територій у 561 р. Тому вищезгадані декоративні елементи заполонили творчі пошуки візантійських митців. Вони були не тільки на плитах, а ще й на мозаїчному декорі підлог ранньо-візантійських храмів, серед яких можна навести для прикладу підлогу храму в Херсонесі.

На плитах виконаних через шістсот років – вже у XII ст., бачимо аналогічний геометричний декор, що складається із переплетених ромбів та кіл (амвон у храмі св. Софії в м. Солуні, плити із Софійського собору у Києві та храму в м. Нерезі).

На ряді київських пам'яток, та на центральній плиті амвону з Солуня розміщена композиція з розквітлим хрестом, який за твердженням Н.Покровського, мав особливе поширення у XII ст.

Аналогічний характер виконання можна також побачити на двох різьблених плитах, які тепер знаходяться в підлозі біля вівтаря у храмі Софії в м. Охриді. Як вказує Кондаков, ці плити походять із розібраного амвону в даному храмі. Чи був колись амвон у храмі Софії Київської? Можливо. Близькою за стилістикою до плит з Охрида є шиферна плита з Софії Київської.

На цих плитах використано один композиційний підхід. Це плетінка котра утворює композицію із ряду великих кілець, що з'єднані між собою та із прямокутною рамкою довкола меншими кільцями – петлями. Цей елемент ще називають візантійським розводом. У великих колах вміщені різні зображення: орли – символ імператорської влади Візантії (у плитах із Охриду), хрести (у плитах із Салонік), чи солярні знаки (у київських плитах).

У одній із київських плит – розетки, які бачимо також на саркофазі з Десятинної церкви. Порівнюючи дві солунські плити і київську, можна побачити, що київська плита більше завантажена плетінчастими елементами.

Солунські та київська плити схожі не лише композиційною побудовою рисунку, а й технічним виконанням різьби. Краї переплетень обмежовані тут не одиночною, а подвійною лінією. Це створює візуальний ефект більш об'ємного малюнка. Такий

специфічний прийом свідчить про приналежність майстрів до однієї художньої школи чи осередку.

Саркофаг князя Ярослава Мудрого безперечно є взірцевою пам'яткою пластики, сер. XII ст. З огляду на всі інші саркофаги, котрі збереглися до наших днів, слід сказати, що виготовив його першокласний майстер, який мав свій яскраво виражений творчий почерк. Загальна форма саркофага нагадує храми античного грецького мистецтва. Це й спонукало окремих дослідників датувати його VI-XI століттями.

Римські храми для поховань, де зберігали урни з прахом померлих називалися колюмбаріями. Це був будиночок з двосхилим дахом, фасад якого прикрашали дві колони або стовпи з антаблементом. Згодом у греко-римській погребальній традиції ці форми у зменшеному розмірі було перенесено на саркофаги.

Накривку саркофага Ярослава Мудрого прикрашають чотири акрифолії, які перейшли сюди з давньогрецьких і римських храмів. Поява акрифоліїв на саркофазі київського князя Ярослава – це відродження традицій ранньо-візантійського мистецтва Юстиніанівського періоду. Циклічне відродження декоративних форм попередніх епох є цілком зрозумілим і закономірним культурним явищем.

На торцевих сторонах накривки гробу князя Ярослава по центру зображений лавровий вінок, як картуш із монограмою Ісуса Христа. Внизу вінок обплітає стрічка, що простягається до хрестів обабіч картуша.

Такий символ виник також у добу першого розквіту візантійського мистецтва. Тільки, як правило, його тоді розміщали не на торцях, а на лицьовій довшій стороні саркофагів, або зверху на накривці, як печать гробу.

Аналогічно монограму оточували вінком, від якого відходили стрічки – символи початку і кінця життя, що закінчувалися сердечками –символами ласки Божої.

Для прикладу можна згадати саркофаг Барбаціяна в Равені, фрагмент саркофага з університетської музейної колекції в м.Осло та ряд інших саркофагів VI ст. Символічна монограма Христа завжди була присутня на саркофагах незалежно від еволюції їх розвитку. Цю еволюцію можна прослідкувати на деяких візантійських мозаїках з XI ст. в сценах «Сходження в пекло». Художники переносили на мозаїку зображення тогочасних саркофагів вельмож. Тому й не дивно, що зображення хризми у вінку перевитому стрічкою постає на гробницях воскреслих царів, пророків та праотців у сцені «Зішестя до пекла». Два таких саркофаги – окремо для царів та для пророків зображено на мозаїці 1042–1056 рр. в церкві Неа Моні, Хіос. Якщо у цьому прикладі декор із хризмою був на саркофазі царів та пророків, а гробівець Адама та Єви був скромно чистий, без декору, то в іншій сцені «Сходження в пекло» першої чверті XI ст. в монастирі Хосіос Лукас в Фокіді знаком XIPO прикрашено гробниці Адама і Єви, а не пророків та царів.

Характеризуючи саркофаг Ярослава Мудрого треба сказати, що його пластичне вирішення виконано на високому професійному рівні майстром що добре орієнтувався у тенденціях сучасного йому мистецтва. На цій пам'ятці немає перевантаження площини плетінковими орнаментами. А характер різьбленого декору вказує, що виконав його майстер, виходець із художнього середовища міста Солуня. Шкода, що йому не вдалося докінчити різьблення на тильній стороні саркофага.

Саркофаг з Десятинної церкви, на відміну від саркофага Ярослава Мудрого має більше елементів декору, подібного до різьблених плит із Київської Софії. Тобто його виконував інший майстер, але виходець із того ж мистецького середовища, що й різьбяр саркофага Ярослава Мудрого.

Обидва саркофаги своєю пластикою пов'язані з уцілілим донині різьбленим тяблом іконостасу Софії Київської. На цьому тяблі бачимо аркатуру зі ступінчастими базами під колони, як на княжому саркофазі з Десятинної церкви та рослинне символічне зображення в просторі кожної арки. Тут є почергове зображення в одному ряді гілок кипарисів та символів сонця. Немов різьбяр захотів виставити в один ряд всі символи, котрі зустрічаються на саркофагах та шиферних плитах Києва.

Відносно строгим є зображення пророслого хреста на бічній стінці саркофага з Десятинної церкви. Можна сказати, що цей мотив був дуже популярним у цей час. Пророслі хрести прикрашали не тільки саркофаги, амвони, пределли вівтарної перегородки, вони збереглись і на фрагментах капітелей із Софії Київської. Аналогічно вирішені хрести спостерігаємо і на фрагментах фресок другої пол. XII ст. на фасаді Софійського собору.

На капітелях із Софії Київської із пророслим хрестом композиція прикрашена акантовим листям. Аналогічно вирішений мотив зі стилізованим акантовим листям можна побачити ще на цілому ряді різьблень XII ст., створених на Балканах.

Стилізація акантового листя мала дуже широке використання при вирішенні капітелей корінфського ордеру. Серед численних прикладів можна згадати капітель VI ст. з колекції університетського музею м.Осло, або ж із деяких храмів Константинополя. Отже, цей момент слід розглядати як чергове відродження елементів декору Юстиніанівської епохи. Тут можна згадати модуль стилізованого аканту на рельєфах з образами св. Петра і св. Павла з церкви Чепинської фортеці біля с. Даркова (Болгарія), на арці та капітелях рельєфу з постаттю св. Георгія з Ермітажу, тощо.

Водночас хочеться згадати ще раз храм в м. Нерезі. Окрім мармурової плити з «небесним царством», тут нас зацікавив різьблений декор на обрамленні фрески з постаттю св. Пантелеймона, виконаний у 1164 р. Пластика стилізованого аканто-

вого листя на капітелях та верхньому карнизі є аналогічною за характером форм і лінійним вирішенням до капітелей, які колись прикрашали мармурове тябло в іконостасі Софії Київської. За наявності такої великої кількості збережених мармурових деталей слід провести остаточну реконструкцію первинної вівтарної перегороди в храмі Софії Київської, яку розпочав Ю. Нельговський, котрий реконструював лише нижню частину перегородки.

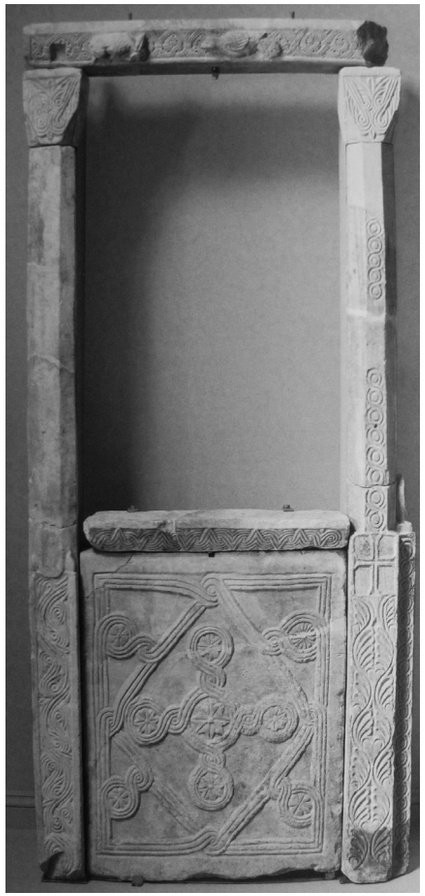
В мандрівних описах П. Алепського є згадка про хрещальню у храмі св.Софії, яку він бачив у баптистерії. За його словами ця хрещальня була мармурова, у вигляді півкруглої чаші. Вона мала накривку, та була прикрашена різьбленим декором з хрестами. Подібні хрещальні збереглися донині як серед пам'яток давнього візантійського, так і серед зразків романського мистецтва. Очевидно, хрещальня для Софії Київської була виконана в той самий період, що і вся інша пластика в соборі, а саме в другій половині XII ст.

Наведені в статті аналоги дають певні підстави вважати, що різьблення на камені з київських храмів, виконувалося під безпосереднім керівництвом македонських майстрів, яких могли запросити у Київську Русь для відбудови київських храмів.

Адже в другій половині XII ст. після трьох руйнівних набігів на Київ військ Андрія Боголюбського, його військом разом із загонами татар було сильно пошкоджено інтер'єр Софійського собору і Десятинної церкви. Відтак у київських храмах проводились значні ремонтні роботи та створення нового оформлення інтер'єру. Відновлення інтер'єрів головних київських святинь і спонукало до створення ряду княжих саркофагів включаючи головний для праху Ярослава Мудрого у Софії Київській. Також до середини XII ст. слід віднести і час створення стінопису на стінах баптистерію та веж що ведуть на хори, як і вважав у свої працях В. Лазарєв.

Мармурова плита. X - XI ст. З Константинополя. Музей мистецтв Метрополітен, Нью Йорк.

Фрагмент вівтарної перегороди з мармуровою плитою та темплоном. XII ст. Монастир Sagmata, Теби (Фіви), Греція.



Шиферна плита. XI ст. Софіївський собор, Київ.

Мармуровий саркофаг Ярослава Мудрого. XI ст. Софіївський собор, Київ.

Шиферний саркофаг (званий Княгині Ольги). XI ст. З Десятинної церкви в Києві.

Мармуровий саркофаг Ярослава Мудрого. XI ст. Софіївський собор, Київ. (Деталь)

Мармуровий саркофаг. XI ст. Софіївський собор, Київ. (Деталь)

Шиферна плита. XI ст. Софіївський собор, Київ.

Шиферна плита. XI ст.
Софіївський собор, Київ.

Шиферна плита. XI ст.
Софіївський собор, Київ.

Шиферна плита. XI ст.
Софіївський собор, Київ.

ЛІТЕРАТУРА

1. Айналов Д. В. Редин Е.К. Древние памятники искусства Киева Софийский собор. Золотоверхий Михайловский и Кирилловский монастири. –Харьков, 1899.
2. Булос Ібн Аз-Заїм (Павло Халебський). Подорож патріарха Макарія // Дзвін. - № 9, 1990.
3. Висоцкий С. Светские фрески Софийского собора в Киеве. –Киев, Наукова Думка, 1989
4. Драган М. Українська декоративна різьба. –Київ 1972
5. Каргера М. Археологические исследования древнего Киева. Отчеты и материалы (1933—1947 гг.). -Киев, 1950; Койеч
6. Лазарев В. Н. Новые открытия в Софии Киевской. -М., Изд-во АН СССР, 1955.
7. Логвин Г. София Кивская –Киев 1971
8. Макаренка Н. Скульптура і різьбярство Київської Русі передмонгольських часів // Київський збірник історії і археології і мистецтва Т.І – Київ 1930
9. Нельговський Ю. А. Матеріали до вивчення первісного вигляду оздоблення інтер'єра Софії Київської. // Археологія Випуск 53 — Київ 1959
10. Полевой В.М. Искусство Греции . Средние века. – Москва 1973