

**Міністерство культури України
Національний музей історії України**

**ПАМ'ЯТКИ ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВОГО
МИСТЕЦТВА ІЗ КОЛЕКЦІЙ
МУЗЕЮ ІСТОРИЧНИХ КОШТОВНОСТЕЙ УКРАЇНИ-
ФІЛІАЛУ
НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ**

**Тематичний збірник
наукових праць**



Київ - 1993

Міністерство культури України
Національний музей історії України

ПАМ'ЯТКИ ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА
ІЗ КОЛЕКЦІЙ МУЗЕЮ ІСТОРИЧНИХ КОШТОВНОСТЕЙ УКРАЇНИ -
ФІЛІАЛУ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ

Тематичний збірник
наукових праць

Київ - 1993

РЕЦЕНЗЕНТИ: В.Ю.Мурзін, старший науковий працівник Інституту археології АН України, кандидат історичних наук, В.Г. Пудко, заступник директора Калузького обласного художнього музею.

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ: Н.Г.Ковтанюк /відповідальний редактор/, Е.І.Демчук, С.А.Жоренська, Е.О.Коржковець, В.С.Ліполец /відповідальний секретар/, М.С.Стрілець, Г.А.Троненко, В.М.Тиндик.

ПАМ'ЯТКИ ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА ІЗ КОЛЕКЦІЙ МУЗЕЮ ІСТОРИЧНИХ КОШТОВНОСТЕЙ УКРАЇНИ - ФІЛІАЛУ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ: Тематичний збірник наукових праць./ Редкол.: Н.Г.Ковтанюк /відповідальний редактор/ та ін. - К.: Національний музей історії України, 1993.

Цей тематичний збірник наукових праць підготував колектив Музею історичних коштовностей України - філіалу Національного музею історії України.

Зібрання цього закладу надзвичайно багате. Серед творів, які тут зберігаються, вироби скіфсько-античного періоду /VI століття до н.е. - III століття н.е./, а також східнослов'янських і давньоруських майстрів VI-XII століть та українських майстрів золотарства XVI-XIX століть, російських ювелірів XVII-XX століть, різночасовий нумізматичний матеріал тощо.

До пропонованого увазі читачів видання включено статті, у яких розкривається історія колекцій цього музею, розглядаються окремі його збірки.

Видання розраховане на істориків, археологів, працівників музеїв, студентів, а також усіх, хто цікавиться питаннями організації, дослідження та популяризації історико-культурних пам'яток.

© Національний музей історії України, 1993.

ISBN 5-7707-4262-3

С.М.Чайковський,
завідуючий Музеєм історичних коштовностей України -
філіалом Національного музею історії України;

О.В.Старченко,
головний хранитель Музею історичних коштовностей України -
філіалу Національного музею історії України .

СЛОВО ДО ЧИТАЧІВ

Минуло три десятиліття відтоді, як Рада Міністрів УРСР прийняла Постанову за № 1300, датовану 22 листопада 1963 року про заснування при Державному історичному музеї УРСР /тепер Національний музей історії України/ його філіалу - Музею історичних коштовностей України.

Спочатку /до 1968 року/ новостворюваний заклад мав назву "Золота скарбниця". Для побудови експозиції йому було надано розташований на території Києво-Печерського історико-культурного заповідника Ковнірівський корпус - пам'ятку української архітектури XVIII ст. Назва "Ковнірівський корпус" походить від імені українського будівничого, кріпака Києво-Печерської лаври Степана Дем'яновича Ковніра /1695-1786/, котрий після пожежі 1744-1745 років відбудував цю споруду у стилі українського барокко.

Західний фасад корпусу увінчано фігурними фронтонами, прикрашено пілястрами та нішами. В орнаменталі стін широко використано мотиви української народної творчості.

Побудова експозиції музею тривала до кінця 1968 року.

Урочисте відкриття закладу відбулося 4 січня 1969 року. Того ж дня він гостинно відчинив свої двері для перших відвідувачів.

Основу зібрання Музею історичних коштовностей України становлять колекції, передані Державним історичним музеєм УРСР /тепер Національний музей історії України/ загальною кількістю понад 92 тисячі одиниць зберігання. Поповнились його фонди також за рахунок експонатів, переданих рядом інших музейних закладів України, розташованих, зокрема, у таких містах, як Дніпропетровськ, Миколаїв, Ужгород, Житомир, Чернівці, Херсон, Львів, Севастополь, Сімферополь, Полтава, Івано-Франківськ тощо.

Загалом протягом 1964-1968 років понад 20 музейних закладів республіки передали Музею історичних коштовностей України близько 2400 виробів прикладного мистецтва та археологічних знахідок із коштовних металів.

Значна заслуга у поповненні зібрання закладу належить Інституту археології АН України, котрий протягом лише 1964-1986 років передав нашому музею близько 38 тисяч експонатів. Ця співдружність триває і по сьогодні. Протягом останніх літ Інститут археології АН України передав музею тисячі прекрасних виробів. Серед них є, зокрема, цатовані IV ст. до н.е. та I ст. н.е. Сприяють збагаченню колекції музею також Дніпропетровський та Донецький державні університети.

На сьогодні фонди музею налічують понад 154 тисячі експонатів основного фонду. У цьому закладі зберігаються і експонуються вироби із золота, срібла, бронзи. Серед них, зокрема, прикраси оягу, зброї, кіньського спорядження, предмети побуту, культові речі, нумізматики, фалеристика тощо. Вони охоплюють великий період: від I тисячоліття до н.е. - по сьогодні.

За обсягом найбільшим у фондах музею є зібрання старожитностей скифів - кочового народу, який створив у IV-VI століттях до н.е. - на території сучасної України свою державу.

Предметами світового значення є у збірці музею такі твори античного ювелірного мистецтва, як золота пектораль із Товстої Могили /розкопки 1971 року Б.М.Мозолевського/, срібна чаша із Гайманової Могили /розкопки 1969-1970 років В.І.Бідзілі/, золоте навершя у формі шолому із Чердерівської Могили /розкопки 1988 року А.А.Моруженко/.

У музеї представлено коштовні прикраси сарматів, гунів, аварів, печенігів, половців, монголо-татар, які знайомлять відвідувачів із естетичними вподобаннями кочових народів, що залишили свій слід в нашій історії.

Серед ювелірних виробів скифських слов'ян та майстрів Київської Русі найпочесніше місце посідають прикраси, виконані у техніці перегородчастих емалей. Шедевром ювелірного мистецтва часів Київської Русі є золота діадема другої половини XII ст. зі скарбу, знайденого 1900 року біля с.Сахнівка, що на Черкащині. Вона походить із колекції відомого київського мецената та колекціонера Богдана Івановича Ханенка - фундатора Товариства старожитностей

і мистецтв, заснованого 1897 року, котре ставило за мету збирання й охорону пам'яток історії і культури та створення у Києві міського музею.

Значний інтерес становлять вироби східнослов'янських та давньоруських майстрів VI-XII століть, твори українських золотарів XVI-XIX століть та російських ювелірів XVII-XX століть.

На підставі Декрету ВЦК "О порядке изъятия церковных ценностей, находившихся в пользовании групп верующих" від 23 лютого 1922 року, Всеукраїнський Центральний Виконавчий Комітет прийняв 8 березня 1922 року Постанову "Про передачу церковних цінностей до фонду допомоги голодуючим". Це зумовило те, що усі предмети із коштовних металів із усіх без винятку храмів, молитовних будинків та синагог підлягали вилученню. Акція проводилась у травні 1922 року. Проте, завдяки участі у роботі спеціально створених для цього комісії таких фахівців, як, зокрема, український мистецтвознавець Данило Михайлович Щербаківський /1877-1927/, певну, бодай і незначну, частину речей музейного значення з великими труднощами пощастило врятувати від знищення. Серед них золота мітра початку XVIII ст., прикрашена коштовними каменями, перлами та емалевими медальйонами /ДМ-5967/, такі вироби українських золотарів XVII-XVIII століть, як потири, дискоси, панагії, дарохранительниці тощо. Згодом, десь близько 1926 року, ці реліквії, як і предмети синагогального культу, було передано до музейних збірок Всеукраїнського історичного музею ім.Т.Г.Шевченка у Києві та Всеукраїнського музею єврейської культури в Одесі. Колекція предметів синагогального культу зберігалася у пововні роки в Одеському історико-археологічному музеї. 1958 року її було передано до Київського історичного музею. Тепер усі ці унікальні предмети також входять до фондів нашого закладу.

Матеріали із колекції Музею історичних коштовностей України завжди викликали і викликають значну зацікавленість як з боку широкого загалу, так і серед вчених з різних галузей науки, оскільки вона є невичерпним джерелом відомостей, котрі сприяють вивченню та пізнанню світогляду, побуту, мистецтва, процесів виробництва, притаманних народам, що населяли територію сучасної України від найдавніших часів.

У Музеї щорічно триває систематичне і цілеспрямоване наукове комплектування фондів у різних напрямках.

Значно зросли збірки ювелірних виробів XVIII-XIX століть, авторських робіт сучасних художників-ювелірів України, які музей має змогу придбавати через фондово-закупівельну комісію, що діє при Національному музеї історії України, або одержувати безпосередньо від приватних осіб та організацій.

У музеї проведено велику роботу по науковій систематизації фондів. Протягом 1987-1988 років здійснено повну звірку наявності експонатів із апробацією металу та коштовних каменів. Ведеться велика науково-дослідна робота, спрямована на поглиблене вивчення як кожного експонату, так і окремих збірок. Наслідком її є постійне розширення видавничої діяльності /випуск численних наукових каталогів виставок, публікації окремих пам'яток тощо/.

Наукова паспортизація експонатів, перехід до комп'ютеризації фондів збільшили потребу у точному визначенні походження кожного експонату. У цьому зв'язку науковці музею відчують труднощі, пов'язані з тим, що значна частина фондової музейної документації загубилась під час Великої Вітчизняної війни.

У фондах нашого закладу виявлено документальні матеріали, котрі, бодай певною мірою, дають змогу з'ясувати, як саме складалася під час війни та протягом перших повоєнних літ доля унікальних коштовних експонатів київських музеїв із збірок, що формувалися починаючи від кінця XIX ст. до 1934 року включно.

Передусім, це акти 1934 року, виявлені при експонатах, котрі 1946 року повернулися із евакуації: 37 актів Київського історичного музею та 2 акти Музею мистецтв м. Києва. Написані вони олівцем. Збереглися дуже погано /зім'яті, подерті/. Але повністю піддаються прочитанню. На них над колишніми інвентарними номерами чорною тушшю написано нові, надані їм уже під час інвентаризації 1948 року. Це дає змогу повністю ототожнити експонати навіть за надзвичайно стислою їх описування в актах 1934 року.

Уже зазначалося вище, що над вивченням експонатів працюють науковці музею. Деякі результати їхніх досліджень віднайшли втілення у статтях, які складають цей збірник.

Зокрема, М.В. Русяєва та Л.С. Ключко звернулись до колекції скіфо-античних виробів. М.В. Русяєва запропонувала цілком новий підхід до аналізу зображень скіфів. Канони античного мистецтва -

гектоніка, синтез, ритм, пропорційність допомагали художникам, які працювали в грецьких колоніях Північного Чорномор'я, створити ідеалізовані образи кочівників. Як вважав автор, це притаманно творам, що призначались для дипломатичних дарунків верхівці скіфського суспільства.

Значна частина експонатів в колекції скіфо-античних виробів - прикраси, які були складовою частиною костюмів. Л.С.Ключко дослідила скіфське дитяче вбрання. Реконструйовано вигляд головних уборів, плечового одягу. Аналіз накладних прикрас /серезок, намиста, гривен, браслетів, перснів/ показав, що вони були передусім оберегами. Окрім того, визначали соціальний та майновий стан батьків дитини, а також вікову градацію, що існувала у скіфів.

Увагу читачів привернуть і статті Ж.Г.Арустамян, присвячені українським ювелірам М.Вишевському та Й.Маршаку. Ці імена мало відомі навіть серед фахівців, хоча в XIX та на початку XX століть вони були серед "законодавців моди" у ювелірному мистецтві. Щоб розкрити особливості творчості цих ювелірів, автор залучив різні джерела, зокрема, архівні матеріали.

Значне місце у зібранні Музею історичних цінностей України посідає нумізматычна колекція. Вона є чи не найбільшою в республіці. Різні причини зумовили те, що частина збірки не атрибутована. Б.Б.Гарбуз, вивчаючи східні монети, виділив серію екземплярів що, ймовірно, походять зі скарбу, виявленого 1863 року у Києві, на Подолі. Він складається із саманідських дріхемів IX-X століть. Автор подає метрологічні параметри монет, які утворювали скарб. Таким чином, в науковий обіг вводиться важлива інформація, яка сприяє реконструкції грошової системи, що існувала в Київській Русі.

Звичайно, матеріали, запропоновані до публікування, не висчерпують усіх проблем вивчення колекцій музею. Співробітниками закладу мають намір продовжити розробку різноманітних тем, які висвітлювали б діяльність людини у створенні прекрасного і корисного протягом тисячоліть. Маємо сподівання, що підсумки їхніх досліджень складуть не не один збірник наукових праць. Отже - в добрий час.

М.В.Русяева

ЕСТЕТИЧНІ ПРИНЦИПИ ВІДОБРАЖЕННЯ СКИФІВ У ГРЕЦЬКІЙ ТОРЕВТИЦІ

Серед різноманітних шедеврів північнопричорноморської то-ревкики, що походять із скифських курганів, вирізняються варо-би, на яких зображено скифів. Перше знайомство вчених із пам'ят-ками такого типу відбулося ще 1830 року. Вже тоді, після розко-пок Куль-Обського кургану, це було виявлено електрову вазу, зо-лоту гривню та унікальні золоті платівки із рельєфними фігурка-ми чоловіків у негрецькому одязі, дослідники зробили припущен-ня, що це воїни-скифи. Відтоді така думка лежить в основі глума-чення майже усіх сюжетів, пов'язаних із життям кочівників¹. Лиш А.П.Манцевич на підставі ретельного аналізу костюмів, записок та предметів озброєння на багатьох відомих зображеннях, намагалась довести, що то відображено фракійців і центром виробництва отих речей є Фракія². Проте її точка зору так і не знайшла повної під-тримки серед колекціонерів.

Тепер ми маємо досить широке коло виробів із зображеннями варварів: окрім уже згаданих вище, є ще й амфора із Чортомлицько-го кургану /1863 рік/, ритон із Карагодеуашка /1888 рік/, діадем із Сахнівки /1901 рік/, чаша із Воронезького кургану /1911 рік/, посудина зі сценами полювання, горит та гребінь із Солохи /1913 рік/, чаша із Гайманової Могили /1969 рік/, пектораль із Товстої Могили /1971 рік/ і, нарешті, шолом із Передерієвої Могили /1988 рік/. Усі ці пам'ятки датуються кінцем V та IV століть до н.е. Вони виконані із вражаючою майстерністю та художнім смаком /у стилі античного реалізму/. Загальноновизнано, що серед багатьох етносів, які у давнину населяли українські степи, найбільше поща-стило скифським кочівникам. Про них залишились не тільки істори-ко-літературні розповіді, але й художні твори, які ще й тепер дивують своїм досконалим знанням побуту та звичаїв номадів, сво-єрідністю і розмаїттям сюжетів.

Тому цілком зрозумілим стає, чому впродовж останніх років приділяється значна увага дослідженню цієї галузі киевського мис-тецтва. Ще на початку 20-х років нашого століття М.І.Ростовцев звернувся до зображень "варварів" на виробках із коштовних металів і порушив питання про необхідність їх ретельного мистецтво-

знавчого та стилістичного аналізу³. В археологічній літературі ці пам'ятки постійно вивчаються, висуваяться різноманітні припущення щодо їхньої хронології, походження та призначення⁴. Та, як це часто трапляється, тільки деякі з них стали об'єктами пильної уваги та справді наукових досліджень⁵. Крім того, у жодній праці ще й досі не розглядалися основні естетичні принципи торевтів у відображенні зовнішнього вигляду скіфів. Дослідження цього і є головною метою статті, яка пропонується увазі читачів.

Один із таких принципів полягає у ретельній передачі етнографічної характеристики кочового народу та, водночас із цим, ідеалізації не тільки окремих образів, але й життя. Ці твори певною мірою є своєрідними ілюстраціями до відомої, особливо в IV ст. до н.е., "Загальної історії" Ефора, який вважав скіфів оправданими, благочестивими. Їм не були притаманні ненависть, страх, заздрість та інші людські вади.

Але це до Ефора у другій половині V ст. до н.е. найвиразнішу і, певно, найбільш об'єктивно-реальну характеристику скіфів було подано в "Історії" Геродота. У зображенні цього історика постає образ жорстокого невимомлимого варвара, котрий п'є кров першого убитого ворога, а цб царя приносить стільки відтятих голів, скільки йому вдалося вбити ворогів у бою. "Ось як скіф здирає шкіру з голови ворога: він надрізує шкіру навколо голови там, де на ній вуха, бере голову, трусить її, щоб відокремити від черепа, потім бере бичаче ребро і розгладжує шкіру, і коли він її так обробить, він використовує її як рушник і для вуздечки свого коня, на якому він їздить, вішає її і пашається нею. Бо той, у кого є більше таких рушників, уважається за найвідважнішого воїна... Багато також з них із шкіри мертвих ворогів, здертої із правиці з нігтями роблять собі чохла до сагайдаків" /Геродот. Історія. IV,64/⁶.

Далі Геродот розкриває ще непривабливішу картину із життя скіфів. Вони не гребують робити чаші для вина не тільки із черепів своїх ворогів, але й родичів, з якими посваряться /IV,65/. Жорстоко розпрямлявся скіфський цар із ворожбитами, яких визнавав винними: у наповнений купор хмизу віз, запряжений биками, кляли зв'язаних ворожбитів, підпалювали воза і цюпали гнали биків /IV,69/. Після сплячення вбивали їхніх синів. У скіфів існував унікальний ритуал: під час укладання угод з клятвами вони нали-

вали у великий глиняний глек вина і змішували його з кров'ю із стегон обох учасників укладання між собою договору. "Так роблять вони, злегка надрізуючи тіло вістрям або дрипакчи ножем. Потім занурюють у глек меч, стрілу, сокиру і протик і, зробивши це, кажуть багато молитв і нарешті п'ють із глека і ті, що складають угоду, і найзнатніші з тих, що їх супроводжують" /ІУ,70/.

Наведені свідчення змальовують яскраву картину побуту та звичаїв скіфських кочівників. Здавалось би, вони могли б привернути особливу увагу грецьких художників своєю незвичайністю і драматизмом. Проте, в жодному творі північнопричорноморської тереветики немає відображення подібних сцен із життя скіфів, хоча значна їх кількість пов'язана із їхнім побутом та обрядами: приборкування коней /срібна ваза із Чортомлика/, пошесття ритуального одягу, доіння вінци та догляд за іншими тваринами /пектораль із Товстої Могили/, полвання на двох звірів та фантастичних чудовиськ /чаша із Солохи/, кінних скіфів /гравня із Куль-Оби/ тощо. Винятком є так звана сцена братання, яка у багатьох варіаціях зустрічається на золотих платівках. З кургану Куль-Оба походить унікальна пластина із зображенням двох скіфів, які п'ють з одного ритона. Ця пам'ятка відзначається вражаючою майстерністю та реалізмом у передачі поз і костюмів⁷. Можливо, саме вона і відтворює описаний Геродотом ритуал, котрий був обов'язковим при укладанні угоди.

Крім того, на ковпачку із Курджипського кургану, який навряд чи належить до роботи грецьких тереветів, представлені скіфи, що тримають у руках голови чоловіків⁸. Ця сцена є наочним підтвердженням розповіді Геродота про ставлення номадів до своїх ворогів. Композиція на цьому виробі складається із двічі повторених фігурних груп, кожна з яких зображує двох воїнів, які тримають однією рукою ратище протика, загнане вістрям у землю. В іншій руці в одного з них – меч, а в другого – відрубана чоловіча голова. Цій пам'ятці притаманні не тільки художній примітивізм, але й неабиякість у передачі рис обличчя та одягу /на відміну від усіх інших згадуваних уже виробів/.

Слід також зазначити, що у недавню виявленому на Тамані вапняковому рельєфі, датованому ІУ ст. до н.е., теж відображено унікальний мотив трофею, здобутого у переможному бою над ворогом – відрубані людські голови на тлі боротьби варварів⁹.

Як композиційна його побудова з багатопаровим напластуванням просторових планів, так і зазначений мотив не властиві мистецтву еллінів. Але наскільки вони могли належати скіфським художникам, теж важко сказати. Можливо в античних майстернях працювали вихідці із середовища варварів, які засвоювали основні художні прийоми грецьких майстрів, але використовували їх практично із властивим їм світоглядом.

Отже, сказане вище наводить на думку, що було б цікаво простежити, чому саме грецькі художники разом із реалістичним показом деяких елементів скіфського життя, великого значення надавали ідеалізації образів окремих представників скіфського суспільства. За влучним висловом М.І.Ростовцева, зображення скіфів зроблено у стилі "етнографічного реалізму" і з достовірністю передають їхній зовнішній вигляд. Ми маємо надзвичайно конкретне уявлення про костюм, його прикраси, етнічний тип скіфів - будову тіла, характерні особливості обличчя, зачіски з вузликом волосся над лобом або пасмами довгого прямого волосся, що спускається на плечі.

На думку більшої спеціалістів, саме на Боспорі на основі загальноелліністських напрямів мистецтва, художники, працюючи і спостерігаючи за місцевим населенням, зробили зовсім нові сюжети і композиції¹⁰. Ці зображення, передусім, відрізняються від образів скіфів на пам'ятках, виготовлених у містах Середземномор'я, наприклад, на розписних вазах Ксенофанта, одного із найвідоміших афінських художників першої половини IV ст. до н.е.¹¹. Не маючи достатнього уявлення про зовнішній вигляд скіфів, їхній одяг, озброєння, фізичний тип, Ксенофант зобразив на своєму декоративних умовних варварів, розпізнати яких можна тільки завдяки гостровержним шапкам на голові та написам біля фігур, у зовнішності немає ніякої різниці порівняно із греками.

Звертає увагу і те, що зображення чоловіків прикрашають речі типово скіфські: це чаші, виявлені у Куль-Обі та у Частих курганах під Воронежем, а також у Гаймановій Могилі; золоті платівки, горити, гробинь /атрибути скіфського релігійного ритуалу, одягу та озброєння/. Ці обставини безпосередньо вказують на те, що вироби були призначені спеціально для скіфів.

"Дослідження останніх років безповоротно спростували домінуючий колись погляд на ці сцени, як суто побутовий /чи в крайньому разі, епічний/ жанр, вільний від сакрально-міфологічних імплікацій і дали надійні докази їхнього ритуально-міфологічного

змісту" - вказують Д.О.Лелеков та Д.С.Раєвський¹². Завдяки працям М.І.Ростовцева¹³, Б.Н.Гракова¹⁴, Д.А.Мачинського¹⁵, С.С.Бессонової¹⁶, особливо, Д.С.Раєвського¹⁷, було доведено, що це в основному сцени із легенд та героїчного епосу скіфів. На думку деяких вчених, таке багаторазове звертання до міфології в різноманітних виробках торевтики не є випадковим. Воно пов'язане, передусім, із посиленням царської влади, особливо за царювання Атея, і бажанням підкреслити її божественний характер¹⁸.

Зв'язок античного мистецтва з міфом мав складний характер. Протягом усієї історії грецької культури міфи визначали майже всю тематику пластичних мистецтв. Такі явище притаманне і боопорській торевтиці. Міфи були добре відомі кожному елліну. З IV ст. до н.е. пластично наочний, художньо інтерпретований міф лежить в основі різних художніх композицій. Сповнені великим етико-естетичним змістом, вони присвячені глибинному усвідомленню деяких міфів. Виходячи саме із такого підходу і до художніх виробів, призначених для скіфської еліти, грецькі майстри не могли відступити від своїх принципів і традицій. Як і власні міфологічні персонажі, ті ритуальні сцени були сповнені для них своєрідної краси і торжества природи.

Майже усі вирази грецьких майстрів із зображеннями кочівників виготовлені у барельєфі, що з усією яскравістю простежується на коштовних келихах із Куль-Оби, Воронежа та Гайманової Могили. Як точно зазначив М.В.Алпатов, "...греки не надавали великого значення площині гла, їх більше цікавило зображення фігур"¹⁹. Досить цікаву оцінку рельєфа дав О.Гільдебранд. На його думку, рельєф дає "площинне враження" із сильним збудженням до глибинного уявлення"²⁰. Це можна простежити на прикладі досить складного барельєфного фризу на срібній позолоченій чаші із Гайманової Могили. На ній з одного боку зображено двох борохатих літніх воїнів із довгими підкрученими вусами і охайними зачісками. Вони сидять на кам'яному підвищенні, спираючись на щити. Один із них тримає у руці булаву, інший - канчук; між ними лежить меч. Ліва фігура показана в напівоберта, обличчям у фас, у довгополому кафтані, поли якого закінчуються звисаючими трикутними клинами. Поли та краї останнього оздоблені смужками хутра. Геометричний візерунок у вигляді завитків прикрашає плечі і борти кафтана, а також вузькі штани. На лій воїна - товста плетена золота гривна,

Серед деталей привертають увагу зав'язки на поясі, які на інших зображеннях не зустрічаються.

Співбесідник, зодягнений у такий же костюм, сидить праворуч. Його шия прикрашає широка пластинчаста гривна /див.рис.1,а, що на стор. 14 : прорисовка чаші із кургану Гайманова Могила/.

На протилежному боці чаші - воїн розмовляє із молодим скіфом. До поясів обох кочівників привішені горити. Молодший скіф тримає в опущеній правій келих. Обидва співбесідники зодягнені у такі ж костюми, як і воїни у попередній сцені. Погана збереженість чаші у цьому місці не дає змоги розпізнати деталі одячу.

До співрозмовників обернуті дві самотні фігури служників, розташованих по боках прямо під ручками чаші. Один із них /літній бородатий воїн із вусами і довгим волоссям/ стоїть навколішки, тримаючи мішок, з якого виглядає гуска /?/ - див. рис. 1,б, що на стор. 14 : служник, який стоїть навколішки, тримаючи мішок; прорисовка фрагменту сцени на чаші із кургану Гайманова Могила.

Інший служник, зображений на чаші - це безбородий юнак, який п'є із бурдюка вино. У кожній із шести фігур є щось таке, що надає важливого значення цілому і можливість тлумачити ці сцени як релігійно-міфологічні. Можна вглядатися у кожен деталь, але так і не збагнути цілковито прихований у зображеннях зміст .

Виключно високими художніми якостями вирізняються виявлені у кургані Куль-Оба прямокутні платівки із зображеннями скіфів - лучників /див.рис.2,а, що на стор. 15 /, скіфів-вершників /див.рис. 2,б, що на стор. 15 : прорисовка платівки із зображенням кінного скіфа, - курган Куль-Оба/, а також сцени полювання на зайця /див. рис.2,в, що на стор.15 / та сцени братання.

Кожен сюжет носить індивідуальний характер, підкреслений виразом облич і позов. Платівки відрізняються від інших виробів не тільки надзвичайною складністю та оригінальністю художнього вирішення зображених на них сюжетів, але й великою технічною досконалістю. Особливо привертають увагу унікальні золоті платівки із фігурами скіфів-лучників, що стоять одан до одного спинами і стріляють у різні боки /див.рис.2,а, що на стор. 15 /.

Довге волосся лучників зачесане назад і зав'язане у пучок.



a

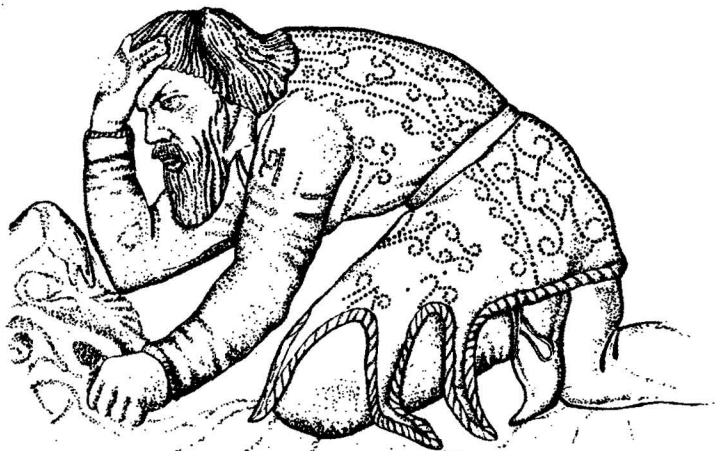


рис.1

б



рис. 2



рис. 3



рис. 4

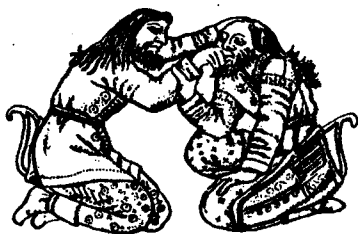


рис. 5

Один із скіфів - безбородий, інший - із бородою та вусами. Воїни зодягнені в куртки, довгі шаровари та м'які чобітки. Куртки підперезані широкими поясами та оторочені хутром. Шаровари прикрашені візерунком у вигляді поздовжніх смуг з крапками та хрестиками між ними. Фігури стоять ніби-то на землі, окресленій вузькою смужкою перлин. Деяка недбалість у передачі деталей одягу, рис обличчя та самих персонажів у порівнянні із зображеннями кочівників на солоському гребені або гораті, пояснюється перш за все тим, що платівка - другорядний тип прикрас.

Тема полювання на зайця досить часто зустрічається у мистецтві післягеродотівської доби. Вона має місце і в теревиці - досить велика платівка із зображенням скіфа на коні; під копитами якого - заєць. Її було виявлено у кургані Куль-Оба /див. рис.2,в, що на стор. 15 /. Вершинок у правій руці тримає короткого списа, а у лівій - кінську вуздечку. Його фігуру зображено зі спина в три чверті. Він влягнений у традиційну скіфську куртку із довгими рукавами та шаровари, прикрашені витонченим візерунком із нашивних платівок у вигляді хрестів. На ногах - м'які чобітки, прикриті зверху штаньми²¹.

Незважаючи на деяку стилістичну дрібність у передачі різних деталей озброєння, одягу та мускулатури тіла людей, ці зображення зберігають величавість і монументальність. Навіть при багаторазовому збільшенні платівки із Куль-Оби викликають захоплення, нагадуючи досконалі і витончені мармурові рельєфи.

Серед виробів із зображеннями скіфів зустрічаються справжні шедеври дрібної пластики - гребінь із Солохи, гривна із Куль-Оби, пектораль із Товстої Могили. Ця група виробів належить до унікальних пам'яток мистецтва кінця V - середини IV століть до н.е. Їх було виготовлено, ймовірно, видатними грецькими майстрами-скульпторами. Відомо, що у цей період багато хто із матців, що працювали у бронзі та мармурі, виробляли одночасно і речі із золота²².

Гривна із кургану Куль-Оба - приклад витонченої роботи доби розквіту реалістичного напрямку першої половини - середини IV ст. до н.е. Її кінці прикрашено скульптурними фігурками вершників, які ніби-то долають якусь перешкоду /див. рис.3,б, що на стор. 16 : прорисовка наконечника гривни із кургану Куль-Оба/. Скіфи зодягнені у куртки із довгими рукавами, підперезані шкіряними ремінцями, на них широкі шаровари і м'які чобітки.

Волосся розподілене на окремі локони і спускається на спину довгими кучерями. Скульптор досить ретельно виліпив риси обличчя з глибоко посадженими очима, довгими вусами і бородою.

Та за яким би заняттям, у яких складних позах не зображали скіфів, всеодно митці надіялися їх ідеалізованими рисами. У кожного із них завжди акуратна типова зачіска, ніби щойно пошитий і прикрашений тонким візерунком костюм. Голови скіфів і вирази їхніх облич передані так, що можна з певністю сказати: вони позначені своєрідною привабливістю, оптимізмом і мудрістю, /незважаючи на їхній вік/. В кожному зображенні вбачається відблиск певної ідеї художника, а не просте відтворення статичної фігури чоловіка. Найчастіше традиційно така ідея була пов'язана із міфом або його роз'ясненням в ритуалі. Звідси, певно, і виробилось ставлення майстрів до ідеалізації образу людини в іпостасі героя, бога, вождя або слугителя культу безвідносно до якого етносу він належав. Водночас із цим, вони своїми художніми засобами пропагували гуманістичні ідеї суспільства, які найбільше вираження віднайшли у сценах лікування, зображених на чаші із Куль-Оби.

Як правило, грецькі майстри у своїх творах, призначених для скіфських вождів, намагались виразити характерний для всього мистецтва еллінів естетичний принцип із його основними канонами – тектонікою, синтезом, ритмом та пропорційністю. Більшість виробів, на яких зображені скіфи, привертають увагу своєю технічною і художньою досконалістю, новими акцентами у створенні образу "варвара", зв'язком сюжетної сцени із головними законами побудови цілого – тектонікою. Вона полягає у тому, що фігури мають відповідати цілому або одна з них служить точкою опори для всієї композиції. Це чи не найбільшою мірою притаманне багатофігурним сюжетам, де котрась із фігур надає сталості усій групі /це яскраво простежується у сцені битви, зображеної на гребені із Солохи /див. рис.3,а, що на стор. 16 : прорисовка гребеня із кургану Солоха/. Центральним персонажем композиції є вершник, озброєний грецьким оборонним обладунком, але зодягнений у скіфський костюм. Сидячи верхи на здібленому коні, він цілиться списом у скіфа, кінь якого загинув і лежить біля його ніг. Другий піхотинець поспішає йому на допомогу і готується завдати вершнику удару кинджалом. З дивовижною реалістичністю

зображено людей і тварин. Торевт прикрасив вбрання скіфів складним візерунком, який, можливо, імітує золоті нашивні платівки, виконав індивідуалізовані зачіски і риси облич. У верхників довге волосся, що вибивається з-під шоломів, опускається окремими завітками на плечі; пишні вуса та бороди охайно зачесані і кожен локон пророблений різцем. Звертає увагу зачіска піхотинця - його волосся підрізане, зачесане догори, а над лобом згорнуте у вигляді кока або валика. Неголене обличчя воїна підкреслюється крапками, що імітують щетину; довгі вуса та борода перецані за допомогою товстих доконів.

Надзвичайно витончено модельовано мускулатуру коней: на тілі пораненої тварини художник зобразив навіть кровоносні судини. Але основна художня особливість композиції полягає у загальній напруженості сюжету, а не урівноваженості і довершеності кожного персонажу. Ці мотиви характерні і для пекторалі, де опором всієї композиції слугують дві центральні фігури "шевців". В сценах полювання верхники набагато вищі, емоційно напружені. Вони ніби порушують тектонічні канони, але їх врівноважують тварини, які виражають основний акцент головних сюжетних сцен.

Майже всім творам тореvтики цього типу властивий синтез образотворчих і декоративних елементів. Предмети із зображеннями кочівників найчастіше супроводжуються традиційними грецькими візерунками у вигляді різноманітних "овів", плетінок, різьбе пляща та гілок аканфа, хоча майстрам був добре відомий і суто скіфський декор, яким вони прикрашали одяг чоловіків.

Щоразу ввелір вигадував новий орнамент, розташовуючи його поясом або по вертикалі, чи надаючи прикрасі складнішого смислового навантаження, як, наприклад, на пекторалі із Товстої Шогели. Тут буяння рослин на середньому ярусі підкреслюється великими квітками, інкрустованими блакитною емаллю та скульптурними фігурками птахів²³. Одним з шедеврів ввелірного мистецтва, де з усієї яскравості втілено ці якості, є срібна амфора із Чортотлицького кургану: більшу частину її поверхні прикрашено карбованим орнаментом з пальмет, доповнених фігурками птахів²⁴. Цей рельєф, виконаний з великою витонченістю і свободою, має близькі аналоги на багатьох виробах грецьких майстрів. Рослинний декоративний візерунок найбільше був поширений у вазопису о.Самоса²⁵, а стиль зображення птахів з високоякісним карбуванням металей близький до стилю хіоського різьб'яра по каменю

Дексамена та його відомого скарабеоїца з чашлею²⁶.

Досить часто нас здивує відсутність на композиціях античних ювелірів характеристики навколишнього середовища. Проте це зовсім не означає, що воно естетично не освоювалося. Але при загальному олюдненні сил природи, що було притаманним грецькому мистецтву, і при бажанні греків зримо втілити всі якості буття в образі людини, вони досягали цього досить своєрідним методом. Саме середовище відтворювалося мінімально, атрибутивно: гори - через окреме каміння, ліс - через дерево, луки - через квіти. Це досить яскраво можна проілюструвати на прикладі келиха із Воронежського кургану /див. рис.4, що на стор. 17 : прорисовка оцел на келиху із Частих курганів під Воронежем/. Шість персонажів, зображених на чаші, розподілені на три групи /по дві фігури у колній/. Як гадає Д.С.Раєвський, тут показано іощити, які провадять Геракл для своїх синів, послідовно розмовляючи з кожним із них²⁷. Першого, який не зміг натягнути батьківський лук, Геракл виганяє із країни /бородатий скіф із бунчуком простягає руку до чоловіка, що стоїть навколішки з двома списами, спираючись на щит/; герой умовляє свого сина відмовитись від домагань на країну: двоє скіфів /один із сокиром, другий із нагайкою у руках/ сидять і розмовляють між собою; нарешті, Геракл передає молодшому сирові лук, який є символом влади. Воїни сидять на невеличких купках каміння серед досить одноманітних хушків-квітів, що ростуть на землі, поверхня якої підкреслюється маленькими пагорбками за допомогою техніки карбування.

Для зближення людини з природою античні торевети багато уваги приділяли показу тварин, що оточували скіфів і, перш за все, коней. Так, наприклад, наконечники гривни із Куль-Обя зображують двох скіфів, які сядуть верхи на конях, міцні струнки шлі яких увінчують рідкісної краси та виразності голови з гривами, де у техніці карбування пророблено кожному волосину /див. рис. 3, б, що на стор. 16 /. Підняті вуха, трохи відкриті губи, крізь які проглядають зуби, роздуті ніздрі - все це свідчить про те, що художник чудово володів анатомією тварин.

Тулуди коней повільно переходять у наконечники, прикрашені філігранним суто грецьким візерунком з ястя аканфу, ов та

S -видним мереживом зі вставками зеленої та блакитної емалі.

Наперевертеним шедевром є фриз на срібній позолоченій вазі із Чортомичка, де зображено сцени приборкування коней. Кожна фігурка була відлита окремо, а потім припаяна до поверхні посудини. У центрі композиції зображено групу скіфів, котрі, спутавши арканами коня, намагаються повалити його на землю. Праворуч один скіф стриже осліданого коня, ліворуч інший, тримаючи коня за перенню ногу, намагається примусити його лягти. З двох боків цю багатофігурну композицію завершують степовики, які, накинувши аркани на коней, обома руками тягнуть їх до себе. І, наостаті, ще дві фігури коней, що вільно пасуться на лузі.

Греки неухиально дотримувались раз і назавжди вироблених правил, завдяки чому досягли того, що мистецтво задовольняло "естетичні числа"²⁸. У них було винятково розвинене почуття ритму - закономірного повторення у просторі аналогічних елементів та відносин через однакові інтервали. Ритм у їхніх виробках виконує одночасно функції розчленування та інтеграції естетичного враження.

Водночас півеліри не можуть відійти від звичних для грецького мистецтва вазопною і скульптурного рельєфа, значних інтервалів між елементами композиції /воронезький келих та чаша із Куль-Оба/, які створювали симетричне ціле, надавали художнім образам більшої виразності, оскільки були спрямовані на розкриття їхнього духовного життя, інколи через протиставлення одного персонажа іншому.

Яскравим зразком такого художнього прийому є електричний келих із Куль-Обського кургану. Цю посудину кульовидної форми прикрашають чотири композиції із життя скіфів: два воїни, що відпочивають після короткого бою; скіф, що натягає тязьву свого лука; але особливої уваги заслуговують унікальні сцени лікування - перев'язування пораненої ноги та вицалення зуба /див. рис. 5, що на стор. 18 : прорисовка сцен на металу із кургану Куль-Оба/. Реалістично, із найдрібнішими деталями зобравав художник обличчя, зачіски, одяг та озброєння скіфів.

Незважаючи на ніби-то нерухомі пози /"лікар" сидить навколішки, тримаючи однією рукою голову хворого, а іншою видаляючи зуб; другий скіф теж сидить навколішки, цупко тримаючи "лікаря" за руку/ великою динамічністю позначено сюжет, що зображує сцену лікування зуба. Півелір майстерно передав напруженість

пози хворого воїна, обличчя якого сповнене болем та різноманітних переживань.

На пекторалі із Товстої Могили представлено три чітко відокремлені один від одного товстими шкнутами яруси, що однак, не порушує єдності в зображенні, а, навпаки, надає йому своєрідної ритмічності. Весь твір складається із симетрично розташованих сцен та візерунків. А це ще більше підкреслює їхній строго визначений характер, підпорядкованість одній фігурі іншій, почуття життєвості і буяння природних сил.

Основним сюжетом усього твору є центральна сцена верхнього ярусу, де двоє напівроздягнених чоловіків, розтягнувши хутро на руках, готуються до якогось таїнства²⁹. Ліворуч і праворуч від цієї сцени стоять корови з телятами та кобили, а за ними розташовані фігури скіфських служників, одні з яких доїть вівцю, а інший - корову. Кожен з них тримає у руці невеличку амфору.

Скульптурна досконалість образів верхнього фризу сягає вищого рівня пластичності. Майстер з повним знанням пропорцій тіла, з вражаючою природністю рухів тварин і людей створив незабутню композицію, сповнену одночасно динамізму і лаконічності художніх засобів. Гра світлотіні на фігурах підкреслює об'єми, створює враження руху.

Насичений трагічним динамізмом і нижній ярус пекторалі, де показано різноманітні сцени терзання тварин. Центром цього поясу є три сцени боротьби коня з двома грифонами, що напали на нього. Потім з обох боків зображено поєдинки дикого кабана з леопардом /праворуч/ та оленя з левом /ліворуч/, далі - полювання собаки на зайця і, нарешті, маленькі фігурки коників-стрибунців, що от-от злетять у височинь.

Композиційну побудову пекторалі слід шукати у безпосередній її залежності від храмової скульптури, звідки були запозичені принципи постановки окремих фігур. І, як вважає Б.М.Мозолевський, дещо трикутні композиції солоського гребеня та пекторалі були майже прямим наслідуванням побудови композицій фронтонів античних храмів³⁰.

Однією із характерних особливостей будови композицій пекторалі є вміщення у центральних частинах ярусів збільшених фігур, що пояснювалось з одного боку їхньою провідною роллю у зображеннях, а з іншого - найбільшою площиною. Їхні/порівняно із іншими фігурами/великі розміри не здаються абстрактним тектоніч-

ним прийомом, а наслідком усієї композиційної концепції, хоч диктувалися формально, - перш за все вимогами просторових форм. В цілому для пекторалі характерна невимушена урівноваженість, художня цілісність і досконалість композиції.

Грецькі художники надавали також великого значення пропорціям тіла людини, однак це не означає, що вони не відступали від канонічних форм. У деяких випадках, при необхідності вписати фігуру у вузький простір фризу, вони застосовували закономірний для античного мистецтва прийом. При цьому діючій особі надавалась така поза, яка була хоч і не зовсім зрозуміла, але не порушувала в цілому композицію. Із таким зображенням ми зустрічаємось в одній із груп воронезького келиха: князь з двома слугами стоїть навколішки, повернувши голову до свого співбесідника. Звичайно, що тут логічно було б цього князя показати на повен зріст, але це дисонувалося б із іншими образами скіфів, які сидять у різних позах.

Досить близька також побудова композиції на чаші із Гайманової Могили, де дві фігури слугників розташовані під ручками із баранячими голівками. У цьому випадку вельір-підкреслив їхнє другорядне значення у сюжеті не тільки їхніми позами, але й розміщенням на виробі.

Таким чином, у надро узагальнених універсальних образах грецька естетична свідомість намагалась осмислити світ у всій його суперечливій цілісності. Це відчувається у численних виробках причорноморських торевтів, де відображені сцени побуту і міфології скіфів. У цих речах ми майже ніколи не бачимо статки, рівноваги чи спокійних форм. Вони наче просякнуті напруженістю, пристрасністю, розумінням композиції, як рівноваги сил, що протистоять одна одній.

Майже жанрове зображення мотивів, увага до етнокультурних особливостей зовнішнього вигляду створює типовий образ скіфського кочівника в незначній різниці в передачі костюму, озброєння, зачіски, різних занять, які підкреслювали і соціальну нерівність персонажів. Універсальність образів-типів була органічно пов'язана з уявленням про призначення мистецтва, в якому переплелось прагнення увічнити естетично прекрасні міфічні образи і події із бажанням привнести через річ гармонійну основу навколишнього середовища. Тенденція ідеалізувати звичай і

образи скіфів на художніх виробках, які нерідко призначались для спеціальних дипломатичних дарунків вождям, мала сприяти гуманістичному розвитку життя воєнничих номадів. Водночас вона є доповнюючим аргументом відносно того, що в своїй більшості у зображеннях оден із життя скіфів слід вбачати міфологічні та обрядові дії, які допомагають глибше осягнути їхній куховний світогляд.

ЛІТЕРАТУРА

1. Брашинский И.Б. Сокровища скифских царей. - М.: Наука, 1967. - С. 32-36, 44-48.
2. Манцевич А.П. Изображения "скифов" в гравированном искусстве античной эпохи // *Archaeologia*. - 1975. - XXVI. - С. 1-44.
3. Ростовцев М.И. Скифия и Боспор. Критическое обозрение памятников литературных и археологических. - Л., 1925. - С.161-176.
4. Артамонов М.И. Происхождение скифского искусства // *СА*. - 1968. - № 4. - С.37-42; він же: Сокровища скифских курганов /в собрании Государственного Эрмитажа/ - Прага-Ленинград: Артия, 1966. - С.42-48, 50-54, 60-64, 75-77, 90-91; Блаватский В.Д. Об искусстве Боспора // *Античная археология и история*. - М., 1983. - С.84-86; він же: Греко-скифское искусство // *Античная археология и история*. - С. 142-145; Граков Б.Н. Скифы. - М.: изд-во МГУ, 1971. - С. 103-104; Манцевич А.П. К вопросу о торевтике в скифскую эпоху // *ВДИ*. - 1949. - № 2. - С.196-220; вона ж: Изображения "скифов"... - С.1-44; Погребова Н.Н. К вопросу о происхождении шедевров торевтики из скифских курганов // *СА*. - 1953. - XII. - С.285-291; Прушевская Е.О. Художественная обработка металла /Торевтика/ // *АГСП*. - М.-Л., 1955. - С. 323-355; Княпович Т.Н. Основные линии развития искусства городов Северного Причерноморья в античную эпоху // *АГСП*. - С.172-175; Раевский Д.С. Скифский мифологический сюжет в искусстве и идеологии царства Гетов // *СА*. - 1970. - № 3. - С.92-97; він же: Черты идеологии скифо-сакских племен /Опыт реконструкции скифской мифологии/. - М.: Наука, 1977. - 216 с.; він же: "Скифское" и "греческое" в сюжетных изображениях на скифских древностях /к проблеме антропоморфизации скифского пантеона/ // *Античность и античные традиции в культуре и искусстве Советского Востока*. - М.: Наука, 1978. - С.63-71; він же: Об интерпретации памятников скифского искусства // *Народы Азии и Африки*. - М., 1979. - № 1. - С.70.
5. Беззубова С.С., Раевский Д.С. Про золоту пластину в Сахнівці // *Археологія*. - 1977. - № 21. - С.39-50; Біділія В.І. Дослідження Гайманової Могили // *Археологія*. - 1971. - № 1. - С.50-53; Блаватский В.Д. Стена инвентури на карагодеуашском ригоне // *СА*. - 1974. - № 1. - С.38-44; Копейкина Л.В. Золотые бляшки из кургана Куль-Оба // *Античная торевтика*. - Л., 1986. - С.28-36; Кузьмина Е.Е. О семантике изображений на Чертомлыкской амфоре // *СА*. - 1976. - № 3. - С.63-75; Манцевич А.П. Гребень и Фіала из кургана Солоха // *СА*. - 1950. - XII. - С.215-238; вона ж: Горит из кургана Солоха // *ТГЭ*. - 1962. - Уп. - С.107-121; вона ж: О пластине из кургана Карагодеуашх // *АСТЭ*. - 1964.

- Вып.6. - С.128-138; Мачинский Д.А. Пектораль из Толстой Могилы в великие женские божества Скифии // Культура Востока. Древность в раннее средневековье. - Д.: Аврора, 1978. - С.131-150; він же: О смысле изображений на Чертомлыцкой амфоре // Проблемы археологии. - Д., 1978. - Вып.2. - С.232-240; Мозоловский В.М., Товста Могилы. - К.: Наукова думка, 1979. - С.213-226; Раевский Д.С. О семантике одного из образов скифского искусства // Новое в археологии. - М.: изд-во МГУ, 1972. - С.63-68; він же: Из области скифской космологии / опыт семантической интерпретации пекторали из Толстой Могилы // ВДИ. - 1978. - № 3. - С.115-134; він же: Модель мира скифской культуры. - М., 1985. - С.181-203; Ростовцев М.И. Воронежский серебряный сосуд // МАР. - 1914. - 34. - С.79-93; Симоненко А.В. О семантике ордного фриза Чертомлыцкой амфоры // Скифы Северного Причерноморья. - К., 1987. - С.140-144; Сармаковский Б.В. Горит из кургана Солоха // ИРАИМК. - 1922. - № 2. - С.23-48; Черненко Е.В., Ключко В.И. О подлинности золотой пластины из Сахновки // СА. - 1979. - № 4. - С.270-274.

6. Геродот. История: В 9-ти книгах / Переклад А.О.Білацького // Археологія. - 1991. - № 4. - С.134.

7. Ильинская В.И., Тереножкин А.И. Скифия УП-IV вв. до н.э. - К.: Наукова думка, 1983. - С.124-126; Лаппо-Данилевский А.С., Мажымберг В.К. Курган Карагодеуахи // МАР. - 1894. - № 13. - С.148, рис.22.

8. Галанина Д.К. Курджипский курган. - Д.: Искусство, 1980. - С.93 сл., рис.51.

9. Античная скульптура из собрания Государственного музея изобразительных искусств им.А.С.Пушкина. - М.: Изобразительное искусство, 1987. - С.186-189.

10. Артамонов М.И. Происхождение скифского искусства. - С.39; Блаватский В.Д. Об искусстве Боспора. - С.84-86; Погребова Н.Н. К вопросу о происхождении шедевров горевтики из скифских курганов. - С.285-291; Яковенко Э.В. К проблеме происхождения предметов горевтики из раннеэллинических курганов Скифии в Боспоре // Причерноморье в эпоху эллинизма. - Мат. III Всесоюз. Симпозиума по древней истории Причерноморья. - Тбилиси, 1985. - С.341-352.

11. Передольская А.А. Вазы Ксенофанта // Труды отдела античного мира Государственного Эрмитажа. - Д., 1945. - Т.1. - С.47 сл.

12. Делеков Д.А., Раевский Д.С. Инокультурный миф в греческой изобразительной традиции // Жизнь мифа в античности. - М., 1988. - Ч.1. - С.220.

13. Ростовцев М.И. Скифия и Боспор. - С.439-440.

14. Гранов Б.Н. Скифы. - С.81.

15. Мачинский Д.А. Пектораль из Толстой Могилы... - С.131-150.

16. Бессонова С.С. Религиозные представления скифов. - К.: Наукова думка, 1983. - С.70-73.

17. Раевский Д.С. Очерки идеологии... - С.12.

18. Копейкина Л.В. Золотые бляшки из ... - С.30.
19. Алпатов М.В. Художественные проблемы искусства Древней Греции. - М.: Искусство, 1987. - С.172.
20. Гильдебранд А. Проблемы формы в изобразительном искусстве/ пер. Н.Б.Розенфельда и В.А.Фаворского. - М., 1913. - С.45.
21. Граков Б.Н. Скифы. - С.81.
22. Прушевская Е.О. Античная обработка металла. - С.340.
23. Мозолевський Б.М. Товста Могила. - Рис.66-67.
24. Алексеев А.Д., Мурзин В.Д., Ролле Р. Чертомлык /Скифский царский курган IY в. до н.э./ - К.: Наукова думка, 1991. - кат. 91, рис. к кат. 91 /деталь 1-2, 13-17/.
25. Прушевская Е.О. Античная обработка металла ... - С.342.
26. Эрнштедт Е.В. К вопросу о стиле резчика Дексамена // ИРАИМК. - 1925. - IV. - С.289 сл.; Максимова М.И. Резные камни // АГСП. - С.439-441, рис.2.
27. Раевский Д.С. Очерки идеологии... - С.32-34.
28. Алпатов М.В. Художественные проблемы... - С.174-175.
29. Відносно інтерпретації цих персонажів існують різні точки зору. Див. літ.: Мачинський Д.А. Пектораль із Толстої Могили... - С.140-146; Мозолевський Б.М. Товста Могила. - С.219-224; Раевський Д.С. Из области скифской космологии... - С.113-134; Русяева М.В. Нова інтерпретація основної сцени на пекторалі з Товстої Могили //Археологія. - 1992. - № 3.
30. Мозолевський Б.М. Товста Могила... - С.216-218; Мальмберг В.К. Памятники греческого и греко-варварского искусства, найденные в кургане Карагодеуашк //МАР. - 1894. - № 13. - С.189-191.

Л.С.Ключко

СКИФСЬКИЙ ДИТЯЧИЙ КОСТИМ

Костим є важливим джерелом вивчення культури певного народу. В ньому у концентрованому вигляді відобразили суспільні відносини, соціальний лад, рівень матеріального виробництва, а також моральні норми, релігійні уявлення.

Протягом останнього часу значно посилюється зацікавленість дослідників цим явищем. Вивчається народне вбрання, а також історія костюму давніх племен. Зокрема, з'явилися праці, присвячені скифському, сарматському, слов'янському одягу, прикрасам.

Скифський костюм завжди був у центрі уваги і археологів, і мистецтвознавців. Особливо це стосується чоловічого вбрання. Його із великою майстерністю зображено у творах античних

торевтів¹. Але маємо і дослідження, що стосуються жіночих головних уборів, одягу, оздоб². Дитячий костюм також відомив особливості суспільного життя, показує своєрідність сімейних відносин тощо. Але відсутність писемних та образотворчих пам'яток значно звужує основу для його вивчення. Протягом останніх років накопичено досить значну кількість археологічних матеріалів, які певною мірою заповнюють ту прогалину, що існує в щерелознавчій базі теми. Ретельна фіксація решток вбрання *in situ*, аналіз функцій оздоб, визначення віку власника костюму - усе це фактори, які дають змогу уявити порівняно повно вигляд дитячого вбрання, роль його прикрас у відображенні вікових градацій.

Поняття "дитячий костюм" не має чіткого визначення. Але з етнографічної літератури, у якій розглядається це питання, можна зробити висновок, що йдеться про одяг дітей перехідного віку, тобто тих, що стоять на порозі повноліття. Цей рубіж, що розділяв дітей і дорослих, у кожного етносу залежав від багатьох чинників: суспільних відносин, родових традицій, а також - особливостей фізичного формування юнаків та дівчат.

Антропологи, виходячи із біологічних особливостей розвитку дитячого організму, виділяють два періоди дитинства: 1/ до семи років; 2/ до п'ятнадцяти років. Спостереження етнографів свідчать, що у багатьох народів 15-16 років - це вік, коли закінчувалось дитинство, тобто вік повноліття. У зв'язку із цим подієм /переходом у дорослі/ виникали ритуальні діїства, які збереглись у звичаях деяких народів, наприклад, у слов'ян³.

Археологічні матеріали свідчать також про те, що вік від 15 до 16 років - це та межа, з одного боку якої - діти, а з іншого - дорослі. Якщо проаналізувати склад поховального інвентаря, то побачимо, що небіжчика віком 15-16 років супроводжувались тими ж речами, що й дорослі. Отже, у цій статті узагальнюється інформація про вбрання, одержана в результаті дослідження поховань дітей. Їхній вік: від перших днів з часу народження - до 15-16 років. У пропонованій читачеві праці використано відомості про костюм, зафіксовані в могилах 85-ти небіжчиків /хлопчиків і дівчаток/.

Звернемось до фрагментів, які дають змогу відтворити вигляд верхнього одягу /вкладарчи головні убори/ та взуття. Найбільше підстав маємо для реконструкції головних уборів. Це рештки

текстилью, шкіря, повсті, різноманітні оздоба. В деяких похованнях на голові небіжчиків зафіксовано різки намиста. Мабуть, вони прикрашали убори у вигляді стрічки. Наприклад: к.2 біля с.Гушівка Запорізької області; к.13, п.1 біля с.Верхня Тарасівка Дніпропетровської області; к.2, п.1 біля с.Галаганівка Херсонської області тощо. Намистини, які складали оформлення пов'язки, різного кольору, але переважають жовті, сині, чорні. Так, у к.6, п.4 біля с.Мар'ївка Дніпропетровської області на стрічку було нашито 23 намистини кільцеподібною формою, які покажуть поєднання саме цих барв⁴. Але є також монохромні оздоба: у похованні дитини 3-4 років, яке дослідили у к.3 біля с.Ізобільноє Дніпропетровської області, убір прикрашали лише чорні намистини⁵. Тільки синіми було оздоблено головний убір маленької дитини /до одного року/, у к.4, п.3, що поблизу с.Первомайська Херсонської області⁶.

Виціляється своїм оформленням пов'язка, яка належала підлітку, поховання котрого дослідили у к.4, п.3 біля с.Первомайська⁷. Шкіряна смужка прошита косими стібками через верх бронзовою кртинкою. Це облямівка золотавого кольору, яка поєднувалась із барвами убору і вирізняла власника з-поміж інших дітей. Можливо, цей убір засвідчував соціальні переваги дитини, крім того, міг означати приналежність до іншої вікової категорії - підлітків.

Серед решток налобних стрічок бачимо і золоті платівки /к.5, п.3 поблизу с.Зелене Херсонської області/⁸. На пов'язці дівчини 10-12 років було прикріплено маленькі платівки із зображенням зайчика та грифона - усього її екземплярів, вони чергувались: із обох країв - зображення грифона, а в центрі - зайця. Образ грифона в уявленнях скіфів мав багато значень. Але найперше - це істота, що охороняє від злих сил. Заєць вважався еротичним символом⁹. Його застосування у вбранні дівчинки-підлітка розкриває цікавий звичай, що зберігся у формі пережитків у деяких народів. Йдеться про похорони дівчат та князів, котрі ще не були у шлюбі, у костюмі наречених, або з якимись весільними атрибутами¹⁰. Отже, стрічка 12-річної дівчинки у даному випадку - знак переходу до вікової групи другого дитинства і наближення до дорослих.

Стрічки, пов'язки, діадеми - це убори однієї групи. Вони

належать до найдавніших, існували у різних варіантах і в дитячому убранні, і в костюмі дорослих¹¹. У дитячому – вони мали різні функції. Найперша – захисна, властива низьким намиста, що були начільними прикрасами. Це дещо поширеніше серед дітей, які були у "першому дитинстві". Пов"язки із металевими прикрасами /золотими, або імітованими під золото/ позначали перехід до вікової категорії "друге дитинство".

Археологічні дослідження подають відомості про головні убори, які належали до розряду шапок. Форму можна встановити завдяки точній фіксації фрагментів *in situ*. Так, за декоративними елементами із поховання 15-річної дівчинки у Мордвинівському кургані відтворюється конусоподібний ковпак. В матеріалах розкопок зазначено: "На голові високий конічний шкіряний убір, увінчаний золотою фігуркою птаха і обшитий рядами круглих бляшок. Бляшки закінчувались на лінії лоба, а з боків проповзувались нягче". На підставі цього опису, а також фотографій, що збереглися в архіві Санкт-Петербурзького інституту археології, можемо зробити графічну реконструкцію конічної шапки /дав.рис.1, що на стор. 32 : графічна реконструкція головного убору із Мордвинівського кургану/. Як уже вказувалось, вона з цупкого матеріалу /шкіра/, можливо, мала каркас. Все це для того, щоб забезпечити основну функцію убору: демонстративну. Він служив основою для розміщення прикрас¹².

Завершення убору – пронизка у вигляді пуп"янка квітня, на якому сидить птах. Ці образи відбивають культ плодючості. Форма шапки також символічна. Вона асоціюється із трикутником, який втілює уявлення про гору – еквівалент світового дерева¹³. Отже, конічний ковпак, його декор мають глибокий зміст: можливо, він є елементом костюму нареченої, тобто, відбиває ритуальний характер вбрання.

Дівчинка, поховання якої дослідили в Мордвинівському кургані – представниця аристократії. Всі елементи костюму мають ознаки високого соціального стану, заможності. Крім того, вбрання свідчить, що вона перейшла до класу дорослих, адже була нареченою.

Головні убори подібної форми можна реконструювати за декоративними елементами, виявленими у деяких дитячих похованнях. Чітко окреслюють загальні обриси шапочки оздобя, зафіксовані у

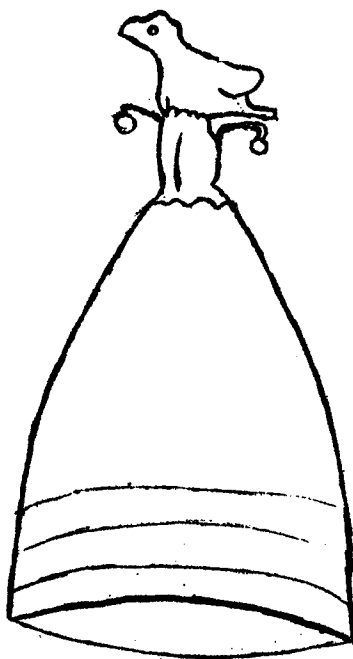
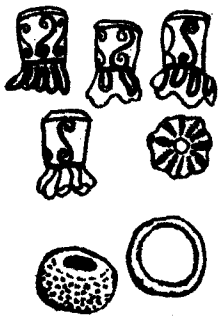
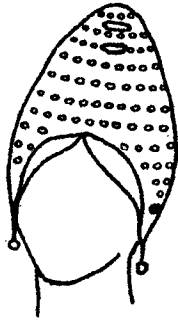
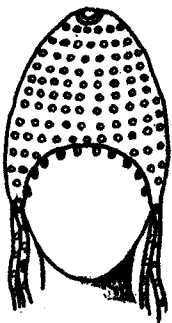
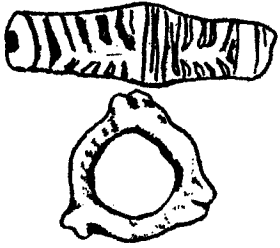


рис. I

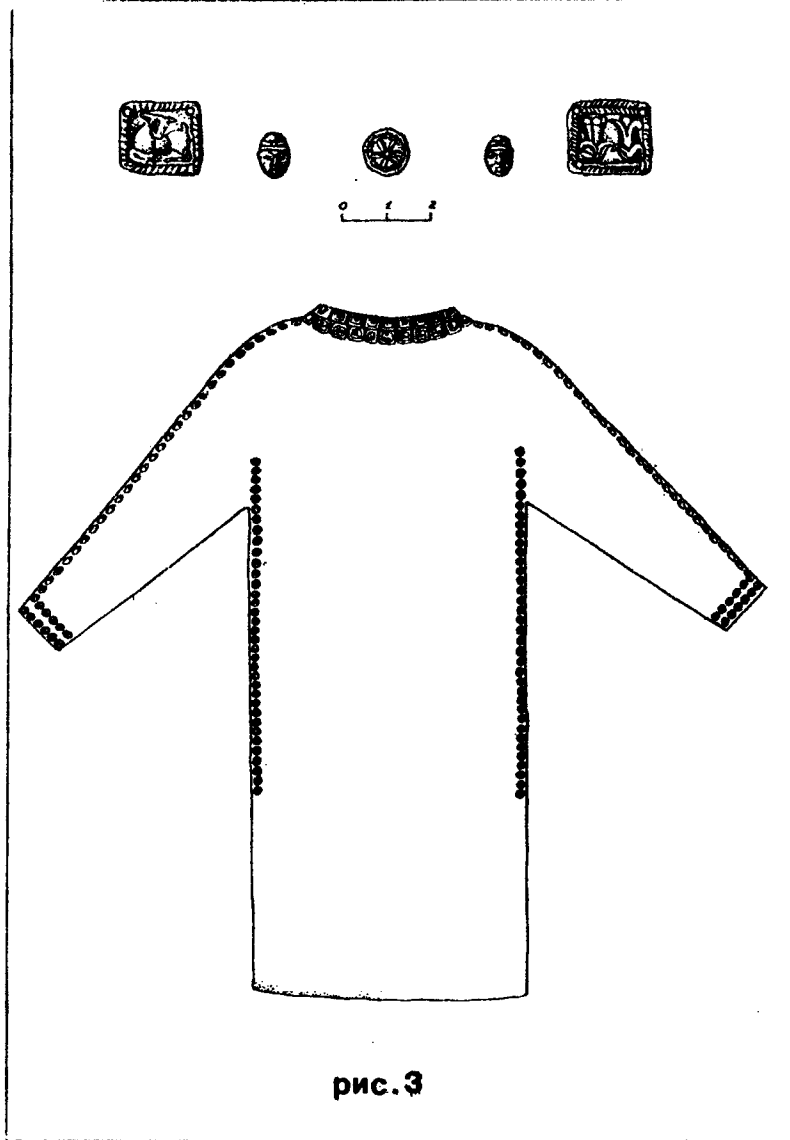


а



б

рис. 2



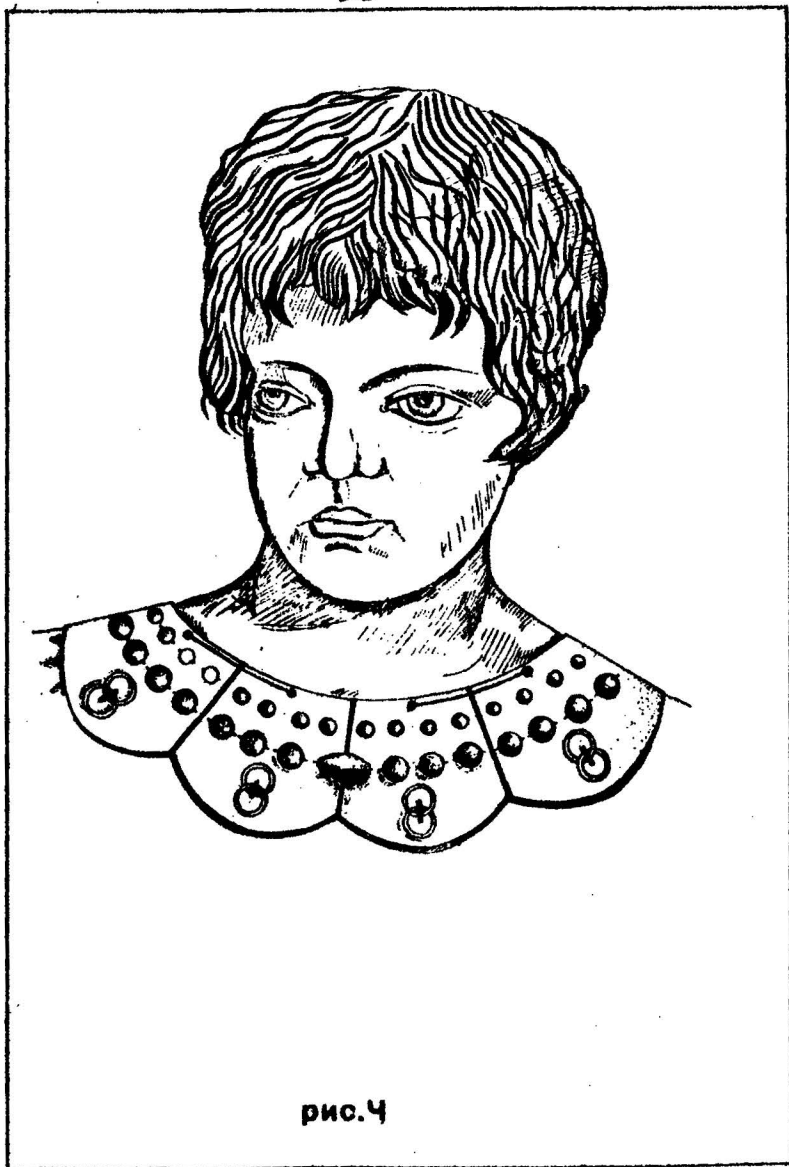


рис. 4

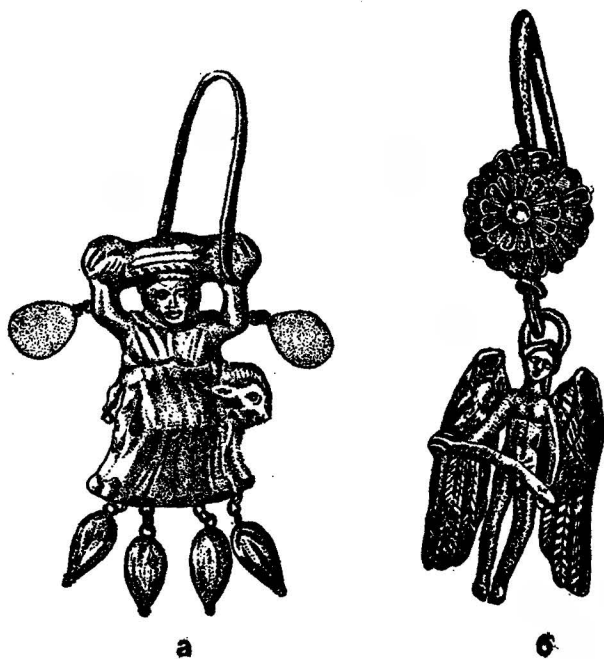


рис. 5

к.4, п.3 в урочищі Носаки /Запорізька область/¹⁴. Це було поховання дівчинки 6-7 років. Її убір прикрашало намисто темного /брунатного/ кольору: вся поверхня розшита безліччю невеличких намистин. На самій верхівці закріплено бронзове кільце / $d = 1,5\text{см}$ /, а під ним - велика пастова намистина /такого ж розміру/. Вимальовується форма шапочки: конусоподібна із напівсферичним завершенням. Висота її близько 20 см. З обох боків, на скронях, кріпились піцвіоки. Їхній вигляд можна уявити за золотими прикрасами. З кожного боку збереглися по дві смуги, які складаються із опуклих платівок-гудажків та трубчастих пронизок. Довжина рядків - 15 см, відстань між ними - 2 см. Отже, прикраса убору - стрічка із золотими оздобами /див.рис.2, а, що на стор.33 : реконструкція головного убору за матеріалами із к.4, п.3 в урочищі Носаки Запорізької області/.

Фрагменти головного убору зафіксовано в к.16, гр.4, п.1, що поблизу с.Златопіль /Запорізька область/¹⁵. Дівчинка 6-7 років похована у вбранні, яке прикрашало намисто. Добре збереглося розміщення оздоб навколо черепа: вони утворювали трикутну пляму довжиною 20 см. Тобто, намистина окреслює форму шапочки - конусоподібна з гострокутним завершенням. Вся її поверхня розшита різноманітним намистом, переважно темних кольорів. Особливу увагу привертать три довгасті циліндричної форми пронизки, прикріплені у верхній частині убору. Мають, вони несли основну функцію магічного захисту. Але і увесь декор відігравав певну роль у створенні символіки захисту /див.рис.2,б, що на стор.33: реконструкція головного убору за матеріалами із к.16, гр.4, п.1 поблизу с.Златопіль Запорізької області/. Намисто, як свідчать етнографічні матеріали, у костюмах /особливо - дитячих/, багатьох народів застосовувалось як апотропеї. Особливим змістом наділялись намистина із "вічками" /від наврочення/, а також різнокольорові - від хвороб¹⁶.

Велика кількість намиста, як основного декоративного засобу, відрізняє дитячий скіфський костюм від вбрання дорослих. Його застосовували не тільки як прикрасу головних уборів, але й одягу в цілому. Та все ж найчастіше оздоблювали стрічки, шапочки. Майже усі діти /хлопчики і дівчатка/, на яких були головні убора, розшиті намистом, належали до вікової групи "перше дитинство" /до 7 років/. Наприклад: к.2 біля с.Гонівка Запорізької області;

к.13, п.1, з біля с.Верхня Тарасівка; к.3, п.1 біля с.Ізобільное; к.6, п.4 біля с.Мар'ївка - усі Дніпропетровської області; к.1, п.1 біля с.Дудчани Херсонської області.

Форма шапки або іншого убору не завжди визначається чітко, без застережень. Але маємо цікаві спостереження стосовно кольорів намиста /жовте, синє, чорне/, складу оздоблювальних засобів: кістяні намистини, кісточка абрикоси /к.3, п.1 біля с.Ізобільное/; мушля "саєєї" /к.1, п.3 біля с.Червоний Поділ Херсонської області/. Всі елементи мають змістове навантаження, загальна ідея якого: магичний захист від злих сил, добрі побажання.

Декоративні засоби є основов для реконструкції плечового одягу. Зображення чоловічого і жіночого костюмів, археологічні записки дали в розпорядження дослідників матеріали для ґрунтовного вивчення вбрання дорослих. Визначено форми плечового одягу та його крій. Він відбивав технологічний рівень ткацтва. Коли ширина полотна не перевищувала 30 см, стан одягу утворювався із двох полотнищ. Збільшення ширини тканини викликало появу іншого варіанту - стан складався із центрального полотнища та двох боковин. Це так званий тунікопоціоний крій¹⁷. Все це сприяє відтворенню вигляду дитячого одягу та опосередковано його створення. Так, можна уявити, що для дітей вбрання шили, застосовуючи ті ж прийоми, Але для формування стану потрібно було тільки одне полотнище. Його перекидали через плечі, робили отвір для голови, пришивали рукава. Якщо ширина тканини була близько 30 см, то цього вистачало для маленьких дітей. Широка тканина /до 0,5 м/ була придатна для пошиття підліткового одягу.

В дитячому похованні к.Товста Могила зафіксовано *in situ* прикраси вбрання. Золоті платівки різних розмірів та сюжетів розміщувались навколо шиї небіжчика, вздовж рук, на грудях та на зап'ястках¹⁸. За цими ділянками вимальовуються контури плечового одягу. Прямокутні бляшки двох сюжетів: 1/ діля та лотос; 2/ бик. Вони припіралась навколо коміра. Рукава було оздоблено повздожніми лініями, що складаються із круглих платівок із зображенням людської маски - від плеча до зап'ястка. Манжети також позначено круглими бляшками, але з іншим сюжетом: багатопелюсткова розетка. Частина платівок, мабуть, кріпилась вздовж швів на стані або прикрашала розріз на грудях - круглі бляшки із зображенням маски обличчя. Це суттєва прогалина в наших

спостереженнях, оскільки важко визначити тип одягу: розпашний чи глухий. Як уже зазначалось, форми вбрання дитячого та кризаненого для дорослих - схожі, а іноді - тотожні. Але етнографічні матеріали свідчать, що в дитячому костюмі перевага надавалась глухій одежі¹⁹. Отже, за тими рештками, що зафіксовані *in situ*, можна уявити "сорочку" із довгими рукавами. Оздоба розміщувалась на швах, вздовж рукавів, навколо горловини. Вони відігравали роль апотропів. Магічну захисну силу вбачали у сюжеттах і візерунках, із яких складались прикраси /див.рис.3, що на отор. 34 : реконструкція одягу за матеріалами із дитячого поховання у кургані Товста Могила/.

Декоративними засобами для оформлення плечового одягу були бронзові платівки. У к.10, п.2 біля с.Полохово /Дніпропетровська область/ бронзові напівсферичні гудзачки утворювали півколо на шиї дитини. Мабуть, прикрашали комір.

Намісто, бісер - оздоба, які використовували у костюмі маленьких дітей. Наприклад, у могилі новонародженого /к.2, п.1 - радгосп ім.Суворова Запорізької області/ виявили скляний бісер, із якого робили візерунки на одязі /зафіксовані на животі/. У похованні підлітка 10 років, яке дослідили у к.5, п.2 біля с.Волчанське /Херсонська область/, орнаментальні смуги окладено із пастового намиста "з вічками". Вони позначають край короткої одежі - ледве сягає стегон. Можливо, це коротка сорочка, але не треба виключати і розпашний одяг, тобто, можна уявити курточку по аналогії із костюмом дорослих.

Отже, плечове вбрання дітей своїм силуетом схоже на одяг дорослих. Оздоба мала характер амулетів, тобто виконували функцію магічного захисту. Золоті платівки - знаки приналежності до вищих верств населення.

Важливим елементом костюму є взуття. За образотворчими матеріалами та археологічними знахідками встановлено, які саме форми взуття були притаманні дорослим²⁰. Це дводетальні чобітки та одnodетальні постоли. Їх кроїли зі шкіри за певними шаблонами. Різниця між чоловічим та жіночим /у формах і способах виготовлення/, мабуть, не було. Розрізнялись лише оформленням та розмірами. Етнографія свідчить, що взуття підлітків за формами, оздобленням таке ж як і у дорослих чоловіків та жінок. Залишки шкіряного взуття із поховання 15-річної дівчинки в кур-

гані Вишнева Могила допомогли встановити вигляд постолів²¹, для виготовлення яких, за визначенням дослідників, використовувалась "заготовка", що мала вигляд пластяна, на якій позначено контури носка та п'яти. Збереглися ремінці, котрі свідчать, що "черевишки" прив'язувались до ноги.

Хоча відсутні археологічні матеріали, але за етнографічними спостереженнями можемо припустити, що зовсім маленьких дітей взували у повстанні постолі, застосовували також плетені форми.

Реконструкція головних уборів, одягу та взуття, характерних для дітей, дає змогу уявити порівняно повно особливості дитячого костюму. Основна його риса: у вбранні для дітей "першого дитинства" застосовували особливі форми одягу, взуття, а підлітки мали такі ж елементи, як і в дорослих.

Значну інформацію про дитячий костюм дають накладні прикраси: головні, шийно-нагрудні, наручні. Утворюючи різноманітні поєднання, вони відбивають сімейні та родові звичаї, що стосувались дітей, віку та статі небіжчиків.

Найпоширеніші такі оздоба, як низки намиста - 70 відсотків костюмних комплексів включають їх. Часто - це єдиний змінний елемент вбрання; 30 відсотків дитячих поховань позначені тільки намистом. Воно окладене у разки з пастових та скляних намистян. Переважають жовтаї, сірий, білий кольори. Привертають увагу різноманітні підвіски, які набували магічного змісту. Наприклад, у похованні маленької дитини серед намистян виявлено фігурки із крейди, прозорий мінерал, бронзову платівку, модельку бронзового казана /к.8, п.6 біля с.Волчанське Херсонської області/.

У складі низок намиста бачимо амулет: скарабей із єгипетського фаянсу /к.7, п.3 біля с.Кут Дніпропетровської області/.

Можна помітити, що деталі разків розміщувались симетрично відносно певного центру: великої намистини, підвісок у вигляді модельки казана, залізного кільця /к.6, п.1 біля с.Вільна Дружина Херсонської області/, бронзового латого кільця із грюма виступами /к.6, п.3 біля с.Привільне Херсонської області / тощо.

Оригінальна оздоба була у вбранні підлітка 10-12 років /к.5, п.3 біля с.Булгаково Миколаївської області/. Її утворено напівкруглими кістяними платівками, які фестонами опускались на груди, а верхній кружок охоплював шию. Своєрідний кістяний "комір" прикрашали бронзові колечки та скляні намистини. Кільця з'єднувались попарно, кріпились на фестонах, а намистинки на верхньому пружку.

/дав. рис.4, що на стор. 35 : реконструкція нашійної оздоби за матеріалами із к.5, п.3 поблизу с.Будгаково Миколаївської області/.

Ця жістяна оздоба не має аналогів серед археологічних знахідок, але нагадує зображену на чаші із кургану Гайманова Могіла. У "царя" праворуч/того, що поклав руку на меч/ з-під коміра куртки виглядають "фестони" - якась шийна прикраса. Отже, художник відтворив рідкісний тип, можливо, архаїчний.

Намісто знаходять в могилах дітей різного віку. Найчастіше на оздобі цього виду покладалась функція апотропей. Якщо зробити аналіз майнового та соціального стану власників вбрання, від якого лишилось тільки намисто /як уже зазначалось, таких - майже третина/, то можемо дійти висновку, що вони точніше - батьки дітей /належали до нижчого шару суспільної ієрархії. Про це свідчать і поховальні споруди /невеличкі кургани, катакомби/, і незначний інвентар. Інколи він взагалі відсутній.

Намісто виявляють у могилах дітей різного віку: і зовсім маленьких /наприклад: к.5, п.2 біля с.Сивашівка; к.2, п.3 біля с.Дубимівка Херсонської області; к.22,п.2 біля с.Кут Дніпропетровської області/. Це поховання дітей від 1 до 3 років. Вони мали у своєму вбранні небагато намистин - не більше шести. А у похованнях підлітків разки намиста довші. Наприклад к.5, п.1 в урочищі Носаки Запорізької області - низка складалась із 22 намистин /поховання дівчанки 10-12 років/. У к.5, п.2 біля с.Зелене Херсонської області зафіксовано разок із 10 різнобарвних намистин. Небіжчик /10-12 років/, можливо, хлопчик, бо при ньому виявили ніж та вістря стріла - предмети, які клали у могилу хлопчику.

Магічний захист від злих сил покладался на цей вид оздоб у багатьох народів давнини. Етнографічні матеріали свідчать, що в народних костюмах Середньої Азії /таджицькому, туркменському, узбецькому, а також народів Кавказу тощо/ намисто ще й досі має певне смислове навантаження. Особливою силою наділялись намистини "з вічками" - від наврочення²².

Отже, нашійні прикраси із намиста, підвісок, амулетів притаманні вбранню хлопчиків і дівчаток усіх вікових груп. Вбрання дітей, які належали до нижчого шару суспільства, прикрашалось тільки намистом. Як правило, небіжчики поховані без супроводую-

чого інвентаря /к.1, п.2 біля радгоспу "Степовий"; к.4, п.1 біля с.Велика Білозерка Запорізької області; к.2, п.3 біля с.Любимівка Херсонської області; к.9, п.23 біля с.Кут Дніпропетровської області тощо/. Але є могилы, у яких виявлено деякі предмети. Наприклад к.4, п.4 поблизу с.Первомайська Херсонської області: у похованні підлітка виявлено залізний ніж, дерев'яну чашу, шкіряний мішечок із набором астрагалів²³. Кількість елементів інвентаря незначна: вістря стріли /к.53, п.5 біля с.Любимівка; к.16, п.2 біля радгоспу "Львівський"/, ліпний посуд /к.1, п.2 біля радгоспу "Степовий" - усі на території Херсонської області. Рідкісні знахідки: пряжка /к.12, п.2 біля с.Кут Дніпропетровської області/; дзеркало /к.17, п.1 біля с.Нововасилівка Миколаївської області/. Ці речі вказують на те, що небіжцям були дівчаткам. Всі інші речі - ніж, вістря, посуд могли належати як хлопчикам, так і дівчаткам, оскільки в обряді поховання вони також відігравали захисну роль.

Намісто - найдоступніший засіб декоративного оформлення костюму. Тому його використовували для одягу дітей представники усіх верств населення. Воно входило як елемент і до вбрання заможних /к.21, п.1 біля с.Кам'янка Миколаївської області, Товста Могила тощо/.

Інший вид нашийних прикрас - гривні. Тільки 10 відсотків дитячого вбрання виділяються цією деталлю. Вироби із срібла /їх виявлено найбільше/, золота та бронза виготовляли із круглого дроту. Привертає увагу оформлення деяких із них. Так, серед деталей костюму маленької дитини, похованої в к.13, п.5 біля с.Золота Балка /Херсонська область/ виділяється гривна, на кінцях якої об'ємні зображення звіра, що лежить²⁴.

Із бронзового дроту зігнута гривна /у 1,5 витки/, яку виявили у могилі дитини 8-10 років /к.5, п.12 біля с.Волчанське Херсонської області/. Закінчення її виконано у вигляді зміїних голів²⁵.

Електровий виріб цього виду був прикрасою півторарічної дитини /к.4, п.1 біля с.Первомайська Херсонської області/. Дріт із коштовного металу зігнута в кільце, кінці якого оформлено скульптурними голівками баранів, також відлитими із електри.

Гривни - елементи костюмів дітей різного віку /від новонароджених до 15-річних підлітків/. Власники цих прикрас поховані у курганах досить значної висоти /1,3 м: к.4 біля с.Первомайська; 4,6 м: к.13 біля с.Золота Балка Херсонської області; 8,6 м:

Товста Могила Дніпропетровської області/. Обряд поховання, деталі декоративних комплектів - все свідчить про аристократичну приналежність. Гривна була знаком соціальної вишності. Мабуть, ця прикраса притаманна переважно хлопчикам. Сумнів виникає тільки відносно поховання дитини у кургані Товста Могила. Воно складне для аналізу, оскільки належить до найвищих верств суспільства.

Велику роль у створенні ансамблю із декоративних елементів відіграли сережки. Вони були в костюмі дітей різного віку - 39 відсотків зображення відзначається різноманітними прикрасами цієї категорії.

Розглянемо форми сережок. Найпоширеніші - кільця та кільця із підвісками. Їх виготовляли із золота, срібла та бронзи. Матеріал був показником майнового та соціального становища батьків дитини. Підвіски - це різноманітні амулети, намистини. Наприклад: к.9 біля с.Золота Балка /Херсонська область/. Ця оздоба складається із двох кілець різного розміру. На більше - надітий дископодібний камінець білого кольору, а до меншого прикріплені три скляні намистини кулеподібної форми, срібна плоска бляшка та амфороподібна намистина²⁶. Естетична функція подібних прикрас не головна - переважає захисна.

Крім названих схем, у дитячому зібранні зустрічаються рідкісні форми. В першу чергу зупинимось на сережці, що зображує богиню у позі оранти на троні. Її було виявлено в одному екземплярі у зібранні 15-річної дівчинки /к.6, п.2 біля с.Любимівка Херсонської області/. Як оздоба, так і обряд поховання свідчать про вишність небіжчиці. Її могила - досить простора камера /Зх1,4 м/ у кургані *к* - 1,1 м. Небіжчиця лежала на підстилці з луба, над нею було обладнано дерев'яний навіс²⁷ /див.рис.5,а, що на стор. 36: сережка із зображенням богині у позі Оранти/.

Такі сережки - рідкісна знахідка в похованнях жінок: Мастогинський курган, Товста Могила. Вони надавали особливого змісту костюму: відбивали роль власниці - її жрецькі функції.

Ще одна сережка походить із поховання дитини, яке дослідили у кургані Гайманова Могила: мініатюрна, вишукана оздоба із скульптурним зображенням Ерота /див.рис.5, б, що на стор. 36: сережка із зображенням Ерота/. Образи богів, життєдайних сил природи, вміщені на прикрасах, що належали дітям, свідчать про

особливу роль в обрядах, пов'язаних із культом родичості. Етнографія свідчить, що у багатьох народів збереглися обряди, звичай, дітьми особами яких були діти. Вважається, що вони наділені особливими якостями, магичною силою. Тому їм доручались ритуальні дії, призначені для збільшення урожаю, приплоду тощо²⁸.

У вказаних похованнях, як уже зазначалось, вбрання небіжчиків виділялось не тільки формою сережок, а й тим, що оздобювали в одному екземплярі. Таких костюмів нараховується значна кількість – 25 відсотків, тобто, вдвічі більше, ніж з двома сережками.

Якщо проаналізуємо дитячі декоративні набори із двома сережками, то дійдемо висновку, що вони належали дівчаткам різного віку: від 3 до 4 та від 10 до 15 років. Сумніви виникають щодо поховань у курганах Товста Могила та № 4 біля с.Первомайська. Можливо, це хлопчики.

Одну серезку виявлено у похованнях як хлопчиків, так і дівчаток. Але переважають костюми хлопчиків. Невелика кількість небіжчиків мала супроводжувачий інвентар, за яким можна визначити їхню стать. Головною ознакою могли дівчаток в дзеркало, пряжка. Отже, чітко виділяються декілька поховань дівчаток із однією серезкою у вбранні /к.2, п.6 біля с.Любимівка Херсонської області, к.4, гр.3 біля с.Носака Запорізької області, Драна Кохта Дніпропетровської області, к.3 п.1 біля с.Дьвове Херсонської області/. Вік небіжчиць – друге дитинство.

Всі інші поховання не мають в інвентарі та костюмних комплексах предметів, які із достатньою переконливістю вказали б на стать померлих. Із деякими застереженнями за "хлопчачу" ознаку можна прийняти ніж та вістря стріли. Виділяється 10 відсотків комплектів, які можна вважати залишками вбрання хлопчиків. Наприклад: к.14, п.3 біля с.Носака Запорізької області; к.2, п.3 біля с.Первомайська Херсонської області; к.12, п.3 біля с.Нововасилівка Миколаївської області; к.10, п.3 біля с.Кут Дніпропетровської області тощо.

10 відсотків могил не мали жодних предметів супроводжувачого інвентаря. Тому ідентифікувати стать важко. К.П.Бунятян запропонувала таку інтерпретацію відсутності речей: основу чоловічого інвентаря становить зброя, а до зброї хлопчики привчалися тільки після досягнення певного віку. Можна припустити, що більшість поховань без супроводжувачих предметів – могили

хлопчиків²⁹. Як правило, це діти різного віку, але переважають маленькі /перше дитинство/.

Придиваючись до етнографічних матеріалів. Л.А.Чвирь, вивчаючи прикраси таджикського костюму, дійшла висновку, що сережки виключались до декоративних наборів жінок і дітей всіх вікових груп³⁰. А їх за комбінаціями прикрас виділяється шість. Перша група - маленькі діти, які незалежно від статі мали прості за формою сережки, іноді із намистинкою. Це обереги. Їхня магічна функція підсилювалась саме намистинками "з вічками". Друга група: діти від 3-4 до 10 років. Дівчатка одержували вишуканіші сережки, а хлопчики іноді їх взагалі не носили, або мали одну як оберег. Третя група: дівчатка, які могли брати шлюб. Це вік від 10 до 15 років. Він позначався прикрасами, що не відрізнялись від прикрас дорослих. Три інші групи показують вікову градацію серед жінок. Дослідниця визначила, що в основі поцілу таджикок за віком лежать спочатку етапи фізичного розвитку, а вже потім - виконання основної функції жінки: народження дітей³¹. Прикраси позначали саме спроможність жінки до ролі матері. Це можна підтвердити тим, що жінки літні /які віднесені до шостої групи/ мали в своєму вбранні одну сережку або прості, скромні, як у дитинстві. Інша дослідниця - Г.П.Васильєва - розглянула функції дитячих прикрас у туркменів³². Вона підкреслила, що всілякі оздобы призначались для магічного захисту дитини, їх кількість була у прямиї залежності від стану здоров'я дитини. В перші роки життя хлопчики і дівчатка мали однакові вироби. З 4-5 років у дівчаток з'являлись специфічно дівочі, а у хлопчиків їх число зменшувалось. З 9-12 років дівочі прикраси були аналогічні жіночим. Ці спостереження допомагають зрозуміти значення ювелірних виробів у скіфському костюмі, зокрема, сережок. Всі прикраси поєднуються з іншими. Найчастіше бачимо такі варіанти: сережки - намисто, сережки-намисто - браслети, сережки - намисто - гөрөв"язки. У деяких похованнях виявлено тільки сережки. Вони були у вбранні хлопчиків віком до семи років /к.27, п.5 Гайманове поле Запорізької області/, к.17, п.3 біля с.Привілля, к.2, п.3 біля с.Первомайська - усі Херсонської області; к.10, п.2 біля с.Шолохово-Дніпропетровської області тощо. Їх носили по одній ліворуч або праворуч.

Отже, вимальовується така картина. Дві сережки мали серед оздоб дівчатка різних вікових груп, а також маленькі хлопчики

/можливо, що 3-4 років/. Одна сережка - елемент вбрання хлопчиків різного віку. Але це притаманне також і дівчаткам - підліткам, можливо, тим, що наділялись особливою роллю в обрядах, пов'язаних із культом плодючості. Одна сережка символізувала чистоту дівчини³³.

Наручні прикраси - металеві браслети, перев'язки та пероні виявлено у складі декоративних наборів дітей також різного віку. Приблизно 22 відсотки костюмних комплексів включають браслети. Найчастіше, це залізнi та бронзові вироби. Є також срібні /к.3, п.1 біля с.Дудчани Херсонської області/, золоті /Товста Могила/.

Бронзові браслети виготовляли із круглого в перетині дроту, кінці якого інколи оформлені скульптурними зображеннями /к.11, п.2 біля с.Астаніно, що в Республіці Крим/. Виділяється виріб, виявлений у к.13, п.5 біля с.Золота Балка Херсонської області: поверхню прикрашено опуклими "пірамідками", утвореними трьома кульками³⁴.

Бронзові браслети дітям носили, як правило, на правій руці, зрідка їх клали біля голови, ніг небіжчика. Це були прикраси хлопчиків і дівчаток. Найчастіше вони поєднувались із низками намисто, перев'язками. Є комплекти, що включають три елементи: намисто, гривна, браслет /к.13, п.5 біля с.Золота Балка Херсонської області/, сережка, намисто, браслет /к.4, п.6 біля с.Первомайська Херсонської області/тощо .

Залізнi браслети виготовляли із стержня. Їх носили на правій руці. Вони поєднувались із намистом, сережками, перев'язками і належали дітям різного віку та статі.

Браслети інколи були єдиною знімною прикрасою /к.3, п.1 біля радгоспу "Червоний Перекоп"; к.6, п.2 біля колгоспу ім.Крупської; к.16 біля с.Златопіль - усі Запорізької області/. Це поховання хлопчиків. У їхньому вбранні на браслети покладалась функція захисту. В інших випадках ці наручні прикраси також відігравали роль апотропею. Про це свідчать деякі спостереження. Так, у ряді декоративних наборів були не цілі браслети, а уламки /к.3 біля радгоспу ім.Крупської, к.6, п.4 біля с.Мар'ївка Дніпропетровської області/. Ще одне: якщо у могилі двох небіжчиків, то браслет дістається молодшому, котрий, як вважалося, потребує більшого захисту.

Золоті та срібні вироби – знаки соціальної переваги /яскравий приклад – вбрання дитини у кургані Товста Могила/. Слід відмітити ще одне: браслети позначали певну залежність власника. Мова йде про те, що ці прикраси знаходять у могилах дітей, які супроводжували головного небіжчика. Це залізни вироби. Їх носили на правій руці. Наприклад: к.16, гр.4, п.3 із с.Златопіль Запорізької області, к.Драна Кохта тощо Дніпропетровської області. У костюмі дорослих теж відмічається поцібна риса: костюм служниці із Мелітопільського кургану.

Децю поширеніші у дитячому вбранні браслети – перев'язки, тобто низки намистин, амулетів та талісманів /26 відсотків поховань відзначаються цим видом прикрас/. Їх носили як на правій, так і на лівій руках. Часто перев'язки були складовою комплексів із двох–трьох елементів: поєднувались із намистом, сережками, металевими браслетами. Роль цієї прикраси чітко визначається за елементами, які утворювали разки: крім різнокольорових намистин та намистин "з вічками", мушлі "каури", камінчики /галька, крейца/ – ж. 58, п.4 біля с.Верхньотарасівка Дніпропетровської області, к.10, п.1 с.Привільне, к.1, п.3 біля с.Червоний Поділ П Херсонської області. Про роль намиста та його кольорову гаму вже говорилось. А ось така деталь як мушля "са м" тільки згадувалась серед прикрас і головних уборів та нашійних оздоб. В матеріалах етнографічних досліджень знаходимо тлумачення змісту цього елемента. У всіх народів Середньої Азії "са м" має назву, яка перекладається так: "зміїна голова"³⁵.

Отже, уявлення про магічну силу мушлі пов'язане з тим, що вона схожа на голову змії, яка відкрила пашу. Про образ змії, який символізував кудьт плодочості в усіх індоєвропейців, вже написано чимало. Зазначимо, що у дитячому костюмі переважала символіка захисту від злих сил.

Така деталь костюмних комплексів, як персні, відноситься до рідкісних – тільки 8 відсотків дітей мали їх у своєму вбранні. Найбільше виробів, які відносяться до типу "щиткових пластинчастих" – тобто вирізаних разом із щитком та дужками із листа-заготовки металу. Як відомо, таких найбільше і серед прикрас дорослих. У дітей на пальцях зафіксовані також кільця із дроту. Привертає увагу залізне колечко із нанизаною галькою. Воно нагадує сережку або підвіску, але цю прикрасу націли на палець дитини /к.28, п.1 біля с.Верхньотарасівка Дніпропетровської області/. Загальний вигляд виробу свічить про його застосування

як амулету. Мабуть, основна роль перснів - магичний захист.

Персні в у складі декоративних наборів, призначених, в основному, для дівчаток різного віку /к.7, п.3 біля с.Кут, к.3, п.1 біля с.Львове, к.4, гр.3, п.1 біля с.Носаки, к.16, гр.4 біля с.Златопіль, Вишнева Могила, п.2 біля с.Гнівківка Запорізької області/. Золоті прикраси означали соціальну виділеність власника. Про це свідчить і склад інвентаря, і обряд поховання /к.3, п.1 біля с.Львове Херсонської області; к.4, п.1 біля с. Носаки Запорізької області тощо/.

Отже, як і всі знімі прикраси, персні відігравали роль апотропею та знака соціальної зверхності.

Досліджуючи костюм дорослих жінок, ми дійшли висновку, що у комбінаціях прикрас відбилися різні аспекти суспільної ролі та родинних звичаїв³⁶. У дитячому вбранні окремі також поєднувалися одна з одною і, можливо, складали набори, які носили знаковий характер. Якщо з цієї точки зору розглянути поєднання знімних декоративних елементів, то можна визначити найхарактерніші риси. "Повні" /тобто, такі, що включають усі категорії прикрас/ набори фіксуються дуже рідко: к.Товста Могила, к.4, гр.3, п.1 біля с. Носаки, к.16, гр.4, п.1 біля с.Златопіль, к.Вишнева Могила, п.2 біля с.Гнівківка Запорізької області; к.3, п.1 біля с.Львове Херсонської області. Всі вони відбивають виділеність - соціальну та сакральну зверхність небажчика /незалежно від статі та віку/.

Неповні набори позначені значною строкатістю поєднань прикрас: сережки, гривна, намисто /к.4, п.1 із с.Первомайівка Херсонської області, к.4, п.2 із с.Вільна Україна Запорізької області;/ сережка, намисто, гривна, браслети, перев'язки /к.3, п.1 с.Дудчани Херсонської області/, сережка - браслет, перев'язка /к.13, п.3 с.Верхня Тарасівка Дніпропетровської області/. Найбільше комплексів із двох елементів: сережки /одні або два екземпляри/ - намисто /к.10, п.3 с.Кут, к.7, п.1 с.Константинівка, к.4, п.2 с.Первомайівка, к.4, п.3 с.Вільна Україна, к.6, п.2 с.Любимівка, к.15, п.1 Червоної Перекон тощо у Херсонській області/. Ще одне поєднання: намисто - браслети /к.2, п.2 с.Любимівка Херсонської області, к.4 біля с.Віоунськ Миколаївської області/, к.26, п.1 біля с.Широкі П Херсонської області/. Виділяється також поєднання: намисто - перев'язка /к.11, п.3 с.Верхня Тарасівка, к.4, п.3 с.Володимирівка Дніпропетровської області; к.5, п.1 с.Зелене, к.6, п.3 с.Привільне Херсонської області тощо/.

Набори прикрас, як показує аналіз, належали дітям різного віку і статі. Важко визначити закономірності їхнього утворення. Але помітна тенденція: хлопчики мали набори знімних оздоб із двох-трьох елементів у ранньому дитинстві. Кількість прикрас відбиває соціальний і майновий стан /батьків дитини/. Хлопчики - підлітки відзначаються такими квілірними виробами як браслети та гривні, а також їх поєднання.

В костюмах дівчаток були різноманітні комбінації прикрас. Їх кількість свідчить про соціальний та майновий стан. Відмічається також залежність складу прикрас від віку дівчаток: у костюмі підлітків їх більше. Одна сережка у вбранні дівчаток є знаком сакральної ролі у родині власниці прикрас.

Отже, узагальнення археологічних матеріалів дає змогу уявити не тільки вигляд дитячого костюму, реконструювати його деталі, а й визначити роль декоративних елементів - накладних /знімних/ оздоб.

ЛІТЕРАТУРА

1. Манцевич А.П. Изображение "скифов" в ювелирном искусстве античной эпохи // *Археологія*. - 1975. - XXVI. - С.1-44; Ключко Л.С. Верхній плечовий біяг скіфів // *Археологія*. - 1984 - № 47. - С.57-68.
2. Митрошина Т.В. Скифские калафы // *СА*. - 1980. - № 1. - С. 30-45; Іллінська В.А. Золоті прикраси скіфського архаїчного убору // *Археологія*. - 1971. - № 4. - С.79-84; Ключко Л.С. Реконструкція конусокопійних головних уборів скіф'янок // *Археологія*. - 1986. - № 36. - С.14-24.
3. Маслова Г.С. Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX - начала XX вв. - М., 1984. - С.126-146.
4. Чередищенко Н.Н. Отчет о работе Верхнетарасовской экспедиции в 1976 г. // *НА ИА АН України* - 1976/2. - С.24-25.
5. Мозолевский Б.Н. Отчет о работе Орджоникидзевской экспедиции в 1980 г. // *НА ИА АН України*. - 1980/11. - С.51-52.
6. Евдокимов Г.Л. Отчет о работе Краснознаменной экспедиции в 1979 г. // *НА ИА АН України*. - 1979/7. - С.16.
7. Евдокимов Г.Л., там же, с.15.
8. Евдокимов Г.Л. Отчет о работе Краснознаменной экспедиции в 1982 г. // *НА ИА АН України*. - 1982/2. - С.64-66.
9. Бессонова С.С. Религиозные представления скифов. - К., 1983. - С.100.
10. Кагаров Е.Г. "Венчание покойников" у немцев Поволжья // *СЭ*. - 1936. - № 1. - С.100-115; Маслова Г.С. Народная одежда... - С.92.

11. Ключко Л.С. Скифские налобные украшения VI-III вв. до н.э. // Новые памятники древней и средневековой художественной культуры. - К., 1982. - С.37-53.
12. Ростовцев М.И. Скифия и Боспор. - Л., 1925. - С.423.
13. Бессонова С.С. Религиозные представления ... - С.108.
14. Бидзьял В.И. Отчет о работе Запорожской экспедиции в 1971 г. // НА ИА АН Украины. - 1971/24. - С.37.
15. Бидзьял В.И. Отчет о работе Запорожской экспедиции в 1974 г. // НА ИА АН Украины. - 1974/10.
16. Широкова З.А. Традиционная и современная одежда Женщин Горного Таджикистана. - Душанбе, 1976. - С.112.
17. Ключко Л.С. Верхний плечевой ояг скифов // Археология. - 1984. - № 47. - С.57-68.
18. Мозолевоцкий Б.М. Товата Могилы. - К., 1979. - С.181-192.
19. Гапкина Г.Ш. Одежда народов Дагестана. - М., 1981. - С.51-53, 106-107.
20. Ключко Л.С. Скифская обувь // РА. - 1992. - № 1. - С.26-33.
21. Приляшко Я.П., Болтрик В.В. Опыт реконструкции скифского костюма на материалах погребения скифянки из Вишневои Могилы // Курганы Степной Скифии. - К., 1991. - С.29, рис.6.
22. Широкова З.А. Традиционная и современная... - С.113.
23. Евдокимов Г.Д. Отчет о работе Краснознаменной экспедиции в 1981 г. // НА ИА АН Украины. - 1981/21. - С.60-61.
24. Кушнев А.И. Отчет о работе Херсонской экспедиции в 1979 г. // НА ИА АН Украины. - 1979/32. - С.138.
25. Кушнев А.И. Отчет о работе Херсонской экспедиции в 1980 г. // НА ИА АН Украины. - 1980/15. - С.35.
26. Кушнев А.И. Отчет о работе Херсонской экспедиции в 1979 г. // НА ИА АН Украины. - 1979/32. - С.138.
27. Десков А.М. Отчет о работе Каховской экспедиции в 1968 г. // НА ИА АН Украины. - 1968/15.
28. Бернштам Т.А. Молодежь в обрядовой жизни русской общины XIX- начала XX в. - Л., 1988. - С.166-172.
29. Бунятян Е.П. Методика социальных реконструкций в археологии. - К., 1985. - С.68.
30. Чвырь Л.А. Отражение возрастных границ в таджикских швейных украшениях // СЭ. - 1970. - № 4. - С.115-121.
31. Там же, с.120.
32. Васильева Г.П. Магические функции нетопких украшений у туркмен // Древние обряды, верования и культуры народов Средней Азии. - М., 1986. - С.182-197.
33. Чвырь Л.А. Отражение возрастных... - С.117-120.
34. Кушнев А.И. Отчет о работе Херсонской экспедиции // НА ИА АН Украины. - 1979/32.
35. Васильева Г.П. Магические функции... - С.189.

36. Ключко Л.С. Комплекс скифського костюма // Каммергайтн и скифы: Тез. докл. Междунароц. семинара, посвящ. памяти А.И. Тереножкина. - Мелитополь, 1992. - С.121-123.

М.Г. Арустамян

**Максим Бишевський -
київський майстер - срібляр XIX століття**

Протягом XIX ст. Київ був великим економічним та культурним центром Правобережної України. В місті успішно розвивались різні ремесла, серед яких важлива роль належала ювелірному. Продовжуючи славні традиції, нагромаджені протягом попередніх століть, київські майстри золотих та срібних справ створювали модні ювелірні прикраси, посуд, предмети побуту та церковні вироби.

В цих витворах знайшла відбиток чарівна краса Києва, оспівана мандрівниками: "Атмосфера вишуканості, численні церкви зі святосяйними куполами, сліди старовини на кожному кроці"¹ стали постійним джерелом натхнення для ювелірів.

Документи з описом робіт, виконаних на замовлення, а також музейні вироби донесли до наших днів безцінну інформацію про їхніх чудових творців - Самсона та Олександра Стрельбицьких, Федора Коробкіна, Герасима Проценка, Петра Арендаревського та інших.

Ім'я Максима Бишевського, київського майстра срібних справ, мало відоме у колах мистецтвознавців та працівників музеїв. Деякі дані про нього наведено у словнику, присвяченому українським майстрам. Йдеться про книгу М.Петренка "Українське золотарство XVII-XVIII ст." /Київ, 1979, с.156/.

Між тим, в документах київської ремісничої управи цехів за 1811-1836 роки, у різних матеріалах, що зберігаються в історичному, міському та обласному архівах є записи про Максима Бишевського, які дають уявлення про життя майстра, розкривають деякі особливості його творчості.

Максим Матвійович Бишевський народився 1818 року в Києві. Його батько - Матвій Самійлович, виходець із селян, до 1816 року був на службі у колегського радника К.Проскури в містечку Германівка Київської губернії².

Одержавши волю, він незабаром переїхав до Києва разом з дружиною Марфою та трьома доньками - Єфросинією, Оксаною і Олександрою³.

Як правило усі новоприбулі сім'ї приписувалися до якогось цеху. На той час в Києві нараховувалось 16 цехів⁴.

Матвій Самійлович виявив бажання записатись в м'ясний цех. В тому ж цеху був і його син Максим. Але 1844 року він подав до міської Думи прохання про переведення його до орібного цеху. Необхідність переводу пояснювалась тим, що "он торговцем и промыслом свойственным мясному званью не занимался, а изучилась мастерству серебряных изделий"⁵.

Відсутність деяких документів не дає змоги визначити, у яких саме майстрів Бишевський навчався кваліфіцій майстерності. Можна тільки припустити, що після смерті батька Максима Бишевського у чотирнадцятирічному віці віддали учнем до однієї із подільських майстерень. 1838 року Іван Вінниковський, відомий у місті майстер золотих та срібних справ, прийняв його підмайстром отроком на один рік і зобов'язався забезпечувати платню у розмірі 80 карбованців.

В книзі підмайстрів київського орібного цеху було зроблено відповідний запис: "подмастерій Бишевский на основании Высочайше утвержденного в 12 день ноября 1799 года цехового Устава § 5 обязан почитать как самого мастера и его семейство, так и къ работъ быть прилежным и послушным; золото и серебро какимъ весомъ для работы получить, таким... отдать, кроме обыкновенной утары; в рабочей за инструментомъ и мальчиками осмотреть... не какъ мальчику, а какъ подмастерому, вести себя честно и добропорядочно.... к другому хозяину не переходитъ..."⁶.

Після закінчення навчання майстри видавали підмайстрам атестати, необхідні для пред'явлення до ремієничої управи та до цеху. В атестаті давалась характеристика не тільки здібностей підмайстрів, але зверталась увага також на їхню поведінку. Для підмайстрів, що хотіли стати майстрами, у київському срібному цеху встановувались іспити, які згідно статуту ремієничих цехів /глава 4, стаття 12/, проходили у спеціально визначеній майстерні досвідченого майстра під наглядом "не менше трьох старшин та почесних майстрів"⁷.

Крім свідцтва про результати іспиту з певного ремесла, вони мали видавати документ, котрий засвідував спроможність випускника відкрити майстерню та придбати необхідні для роботи інструменти.

Максим Бишевський успішно пройшов навчання в цеху орібному і одержав 1843 року свідцтво майстра за № 839⁸.

На підставі цього документа він мав змогу займатися виробництвом кваліфікованих виробів "во всех местах, дозволенних ему законом, а также содержать подмастерьев, учеников: иметь вывеску, принадлежащую ремеслу его".

Бішевський відкрив майстерню у власному напівкам'яному будинку на Андріївському узвозі. Вона розташовувалася у вологому підвальному приміщенні⁹. Окрім цього будинку, йому належав ще й дерев'яний.

Як засвідчують архівні матеріали, 1844 року Бішевський найняв для роботи підмайстра та учня.

З підмайстром Федором Івановичем Соловйовим, селянином із м.Блещь Орловської губернії, було укладено контракт на один рік. В кінці року майстер мав видати йому платню у розмірі 10 крб. асигнаціями. Умовами контракту передбачалось, що Ф.Соловйов не може самовільно /без дозволу хазяїна/ припинити роботу в цеху. Підмайстер давав йому також таку обіцянку: "ежели я загуляв самовольно, без ведома хазяїна, то оные дни обязуюсь отработать день за два дня, а ежели со спросом, то день за день"¹⁰.

Із учнем, київським міщанином Кириллом Павловичем Хотяновським, Бішевський уклав угоду строком на п'ять років. За час навчання майстер мав забезпечувати його верхнім і нижнім одягом, а також оплачувати казенні та рекрутські податки. Після закінчення дії договору Хотяновський зобов'язувався повернути хазяїну рекрутські гроші, які було за нього сплачено¹¹.

Майстер, у свою чергу, гарантував йому пристойний одяг /такий, як у доброго і поважного підмайстра¹¹.

Вірогідно, справи у майстерні йшли успішно, були замовлення. Тому 1845 року Бішевський представив до запису в цех ще одного майстра - Олександра Васильовича Процянка. А через рік взяв учнем двоюринського сина Корнієвича.

Слід відзначити, що взаємовідносини майстрів з учнями і підмайстрами складалось не завжди нормально. Між ними дуже часто виникали конфлікти: майстри скаржились на несумлінне ставлення учнів до роботи.

В свою чергу учні звинувачували майстрів у тому, що вони не займаються їхнім навчанням і суворо карають. Серед документів київської ремісничої управи збереглась скарга державного селянина Григорія Стороженка на Максима Бішевського.

Вона становить безперечний інтерес. Тому відтворимо її повністю: "Находясь я у золотих и серебряных дел мастера Максима Бышевского десять лет мальчиком, ась первого числа января сего года за подмастерья ценою за шестьдесят руб. серебром в годъ, который вчерашнего числа вечером нанесъ мне сильно несносимые побои за то, что я с другим подмастерьем спорился, когда же мальчик сказалъ мастеру Бышевскому, что онъ напрасно меня бьет, тогда Бышевскій так же схватилъ того мальчика за волосы и бросилъ объ верстахъ спиной и ударилъ несколько разъ въ ухо так сильно, что даже пошла кровь. Донося о семъ Киевской Ремесленной Управѣ, имелъ честь покорнейше просить не оставить своимъ распоряженіемъ об отправленіи мене къ медику для освидѣтельствованія, и взыскать съ него Бышевского за нанесеніе мнѣ побоевъ удовлетвореніе по своему усмотренію

Григорій Стороженко

августа 8 дня 1866 г.

г.Кіевъ" 12.

Спочатку скарга розглядалась в управі, до якої Максима Бышевського було запрошено для пояснення, а потім її направили в цех. У зв'язку з тим, що в архіві відсутня відповідь цехового старшини щодо міри покарання майстра, можна припустити, що цій скарзі необхідної уваги не надали.

З часу відкриття майстерні в особистому житті Максима Бышевського сталися зміни. Він одружився на Олександрі Маойсєвій. Вінчання відбулось у церкві Миколи Доброго. Свідком їхнього шлюбу була рідна сестра Бышевського Оксана, послушниця Києво-Флорівського монастиря¹⁴.

З часом в сім'ї Максима Матвійовича з'явився син - Феодосій.

Тоді Максим Бышевський був у місті досить відомим квалітром. "Пользуясь доверіемъ церкви и монастырей, публики", "благодаря /своему/ неуспішному трудолюбію", як він писав в одному із прохань, йому доводилось виготовляти різні срібні вироби. Крім міських замовників, до нього звертались із цікавими пропозиціями поміщики з Київської губернії. Але майстер не мав права на виїзд з міста без свідчення про звільнення, яке видавалось цехом. Для його отримання необхідна була згода не менше трьох майстрів цеху, а також відсутність заборгованості у виплаті казенних податків та інших повинностей.

Крім цих умов, майстер мав стояти у рекрутській черзі.

1853 року М.Бішевський отримав свідоцтво про звільнення від цеху, яке послужило підставою для видачі йому в Міській Думі річного паспорта.

Завдяки цьому він мав можливість виїздити з Києва, якщо була необхідність, або на увесь строк, вказаний у паспорті, чи по декілька разів на місяць.

1854 року Бішевський оформив контракт з купцем Степаном Грабенковим на виконання робіт в м.Золотоноші Полтавської губернії, де він мав виготовити срібні шати для настінних ікон Миколаївської соборної церкви. При цьому обумовлювався строк виконання замовлень: вироби повинні бути готовими "до світлого свята Христова". Крім шат, Бішевський зобов'язувався виконувати також інші церковні роботи. 1854 року він уклав договір з поміщиком Трошинським з містечка Кагарлик про те, що зобов'язується "оделать для тамошней церкви священные сосуды и оправить Евангелие на орок освящения церкви к июню месяцу сего года"¹⁵.

Третій контракт Бішевський оформив із поміщиком Капоренчиком із с.Бобровиці Чернігівської губернії на виконання двох срібних шат.

Всі вищезгадані роботи майстер почав виконувати з матеріалів замовника. Йому, як це вказувалося у документах, надали церковне срібло. Найвірогідніше за все, йшлося про вироби, що були на той час уже в поганому стані. Крім срібла замовників, Бішевський для різних потреб виконання замовлення, використовував і свій матеріал.

Документи наступних років свідчать, що він продовжував виконувати замовлення в невеликих містечках Київської губернії. Саме з цієї метою постійно відлучався з Києва¹⁶.

В таких випадках контроль за майстернею покладался на онка. Коли Феодосія обрали старшиною срібного цеху на 1868 рік, Бішевський звернувся до Міської Думи з проханням провести збори й переобрати нового старшину. Необхідність цієї акції він пояснював тим, що його син ще не відділений в родині і "если допустит вступление его в должность старшины, то я лишавсь единственного помощника и могу понести значительный убыток в своей коммерции"¹⁷.

Міська Дума розглянула лист Бішевського і направила відповідь в ремісничу управу цехів, у якому говорилось, що прохання

заслугує уваги. Тому Дума дозволила звільнити Феодосія Бишевського з посади старшини і рекомендувала затвердити інших кандидатів - Петра Савицького або Вікентія Валейку¹⁸.

Слід відзначити, що острах зазнати збитків у випадку призначення сина на посаду старшини, був певно перебільшеним. За даними 1868 року в майстерні Бишевського працювало п'ять підмайстрів і три учні¹⁹.

Всі майстри срібного цеху були зобов'язані платити податки, що розподілялись між ними у співвідношенні із промислом і заможністю кожного. У випадку їхньої втечі або смерті, усі члени товариства обкладались додатковими сумами податків. Відносно цього є цікаві документи 1849-1851 років про обов'язки Максима Бишевського виплачувати податки за померлого Івана Степановича Чечика, майстра золотих та срібних справ. Покійний залишив йому 100 крб. асигнаціями для сплати казенних та рекрутських повинностей до початку наступної ревізії. Однак цех зобов'язав Бишевського щорічно платити за Чечика, як за живу душу 9 крб. 50 коп. сріблом. Таке рішення мотивувалось тим, що Бишевський присвоїв собі інструменти покійного, вартість яких була оцінена у 150 крб. сріблом. На відмову Бишевського виплачувати додаткові гроші, цех пригрозив йому екзекуцією²⁰.

Протягом трьох років тривало існування між цехом та Міською Думою, яка розглядала скарги Максима Бишевського. В одному із прохань на ім'я міського голови Миколи Семеновича Балабухи він писав, що Чечик заповідав йому віддати інструменти срібної майстерності "за мое с семейством старание при его болезни и погребении тела, что может явствовать домашняя Чечика записка, в роде Духовного завещания"²¹.

При цьому він відзначав, що порівняно із цеховою оцінкою інструментів, їх справжня вартість 40 крб. сріблом.

Не зважаючи на розпорядження М.С. Балабухи "взыскать о Бишевского одни подати и общественные повинности без всяких налогов"²², цех продовжував наполягати на виплаті надлишкового платежу. Така "жорстка" позиція цеху щодо оплати податків пояснюється тими значими видатками, які випадали на оплату податей за осиротілими збитками, померлих без спадкоємців, біглих членів цеху. З кожним роком зростає грошові витрати на утримання хворих у Кирилівській лікарні²³.

Максим Бишевський користувався авторитетом серед членів товариства цього цеху. 1858 року його було обрано цеховим старши-

ном і помічником староости, якому доручали збір казенних грошей. Як правило, виконання громадських доручень відволікало майстрів від основної роботи, котра була джерелом постійного заобітку. Тому вони віднаходили різні приводи для відмови від цієї служби. Не винятком був і Максим Бишевський. У своєму проханні до ремісничої управи він зазначав, що посада цехового старшини вимагає щоденної присутності у цеху, котра призводить до невиконання замовлень, внаслідок чого він може розоритися "и изъ хозяина здыается работником, дабы приобрести насущный хлеб"²⁴.

Крім цього доказу, Бишевський писав, що за дорученням Міської Думи він проводив збір грошей з подільських мешканців, які не сплачували за наймання приміщень у будинку Коробкіної.

Але Реміснича управа виявила пояснення цеху обгрунтованими і такими, що заслуговують уваги. Тому прийняла рішення не звільняти Бишевського від посади цехового старшини. Судячи з тону прохання квалітра, в нього були напружені відношення із цеховим товариством. Зокрема, він звинувачував своїх колег у тому, що вони скористались його відсутністю в місті і провели вибори. Він писав, що "зависть и нерасположение к нему некоторых неблагонамеренных людей привели к тому, что общество старалось его всячески угнетать налогами и службами".

Складні стосунки з цехом стали причиною його переходу 1854 року до складу товариства при Міській Думі.

Відсутність прізвища Бишевського в списках цього товариства у 1855 році дає можливість припустити, що стосунки з цехом нормалізувались. Це підтверджується документами наступних років, де він згадується серед членів срібного цеху, які мали право голосу на громадських виборах²⁵.

М. Бишевський мав репутацію знающего і досвідченого квалітра. Тому 1866 року цехове зібрання обрадо його ревізором зі срібною майстерністю. Такої честі було удостоєно квалітрів Михайлецького та Бугаєвського. Посада ревізора вводилась у Києві за рішенням ремісничої управи для перевірки майстрів єврейської національності, яким згідно указу Синоду від 1865 року "дозволяли проживати повсюди в імперії". Поява в місті майстрів, які погодило володіли ремеслами, викликала нарікання з боку замовників. Вони звертались до ремісничої управи із скаргами з приводу завдань їм збитків. Тому ревізори мали екзаменувати всіх ремісників-євреїв, навіть не зважаючи на те, що вони мали ремісничі

посвідчення. В тих випадках, коли вони демонстрували недосконалі знання ремесла, їм загрожувала висилка із Києва²⁶.

Протягом 60-70 років XIX ст. Максим Бишевський виконував роботи як на замовлення, так і для продажу на ярмарках. У Києві найбільшу популярність серед купців та ремісників мав Хрещенський ярмарок. Задовго до його відкриття вони направляли заявки про свою участь і просили надати їм приміщення для торгівлі в Контрактовому будинку. Такі заможні варшавські купці як Фраме, Норблін, Генакер сплачували за приміщення, зняті під магазини в нижніх поверхах: контрактового будинку, по 265-350 крб.²⁷.

Для багатьох комерсантів кімнати на поверхах коштували досить дорого. Тому вони прагнули анімати приміщення в балаганах, які будувались на Олександрівській площі. Тут краці місця коштували від 40 до 90 крб. Тому не дивно, що Максим Бишевський виставив на продаж срібні речі біля балагану, побудованого поряд із Контрактовим будинком. У зв'язку з тим, що за користування балаганом збирали платю за кожен квадратний сажень, він заплатив 15 крб. у прибуток міста²⁸. На каль, ми не маємо відомостей про те, яку кількість срібних виробів Бишевський виставив на продаж і скільки продав.

В архівних документах його ім'я згадується востаннє у зв'язку із обстеженням технічного стану майстерень міста. В журналі фабричного інспектора за 20 серпня 1890 року було зроблено запис: "мастерская Бишевского не работает; изредка работает сам хозяин. Мастерская помещается в подвальном этаже и зимой по всему вероятно сырая"²⁹.

Беручи до уваги похилий вік майстра, можна уявити, що в подальшому він не займався ювелірним ремеслом. Дата його смерті поки що лишається невідомою, оскільки в архівних документах нема про неї жодних згадок.

У Музеї історичних костюмностей України серед виробів XIX ст., є й такі, що були виготовлені Максимом Бишевським. Це срібний шлюбний вінець і потыр.

Вінець виконано у формі корони, що складається із широкого обруча, з'єднаного зверху із дугами, увінчаними накладкою і маленькою прорізною короною з хрестом /див. урв. і на стор. 59 : срібний шлюбний вінець - із фондів МКУ/. Гладеньку основу обруча прикрашено двома паралельними рядами "перлин", а фігурні краї

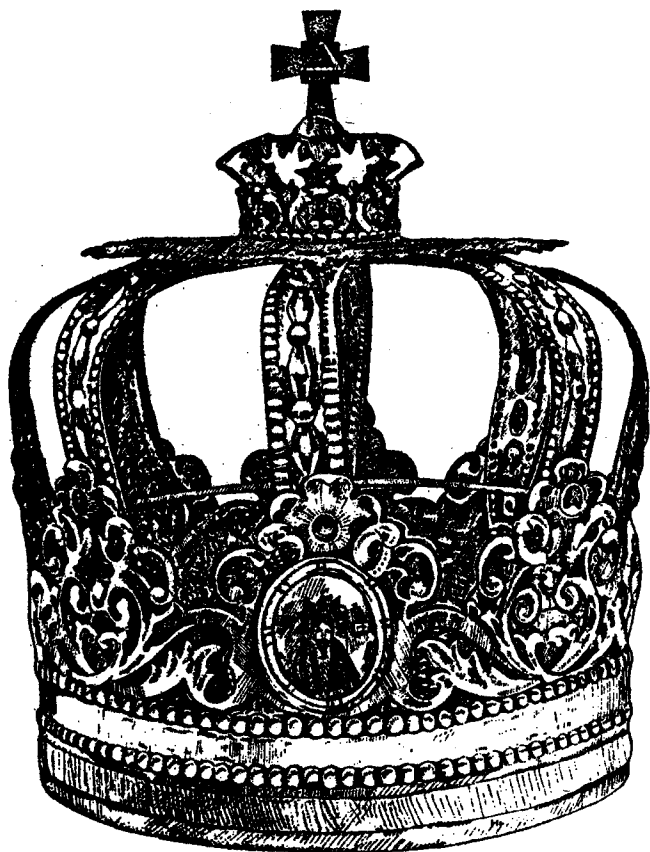


рис. I

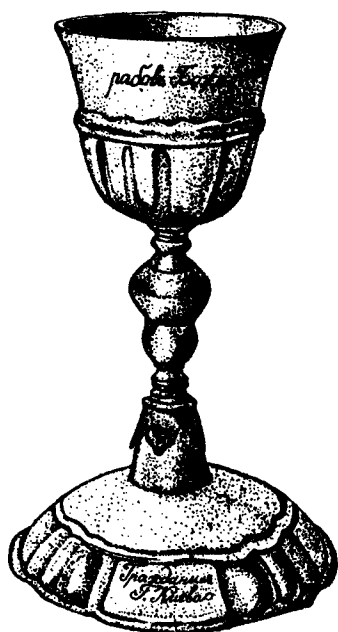


рис. 2

верхньої частини обруча декоровано карбованим рослинним орнаментом та чотирма овальними медальйонами із черневими зображеннями Ісуса Христа, святого Володимира, святої Варвари та святого Митрофана. До внутрішньої частини обруча прикріплено гладенькі стрічки, які перехрещуються. Верхні дуги прикрашено геометричним візерунком і з'єднано із круглою накладкою, на якій вибито тавра: пробірного майстра Олександра Хатського і дата - 1857; проба - 84; герб м.Кієва /архангел Михаїл з мечем і щитом/; тавро майстра в прямокутній рамці - М.Бішевський.

Аналогічне тавро є і на обручі, де зроблено напис: "в'юу І ф. 87 золотяков". Накладку із прорізаними краями увінчано позолоченою короною та гладеньким чотирьохкінцевим хрестом. На лицьовому боці хреста різні зображення всесвідчого ока і монограма Ісуса Христа - ІС ХС.

Шлюбний вінець приваблює уважністю розташування візерунка, у якому поєднано рослинні та геометричні мотиви. Переважно світле тло виробу ефектно підкреслюється позолоченими деталями ажурної корони, хрестом та позолоченим тлом овальних медальйонів.

На відміну від професійно виконаного карбованого декору, Бішевському не вдалося повною мірою розкрити свою майстерність при виконанні черневих зображень. Але це не знижує загального сприйняття твору.

Порівняно із вінцем, потиру притаманні суворіші форми, простота виконання /див.рис.2, що на стор. 60 : потир роботи майстра М.Бішевського. Гладенький тулуб чаші прикрашено суцільним кокухом, розкарбованим рельєфними смугами. По вінчику чаші від чотирьохкінцевого хреста вигравіровано напис: "Оздрави и спасеніи рабов божих Максима, Александри и Феодосія".

Чашу з'єднано із стояком грушеподібною формі. Низ підоцна з фігурними краями декоровано хвилястими профільованими смугами і картушами трапецієподібною формі, у яких вирізано вкладний напис: "Сію чашу пожертвовав Гражданин г.Кієва Максим Бішевскій в церков с.Сварамя 1864 го м-ца июля".

Можливо, що вкляд було зроблено в церкву села Сваром"я Остерського повіту.

Проведена в музеї апробація коштовних металів виявила, що у потирі срібна лише основа /500/ , в той час, як чаша, кокух і стояк виготовлені із металу. Можливо, цим пояснюється рішення

майстра відмовитися від орнаментальних прикрас, які значно простіше зробити із м'якого срібла, ніж із металу. До того ж він виступав у ролі донатора. Тому у цьому виробі преваляють дарчі написи, вигравіровані на чаші та основі.

Звичайно, дві роботи Башевського, виявлені у колекції Музею, не дають повного уявлення про його індивідуальну манеру. У зв'язку з тим, що йому доводилось працювати в основному на замовлення, і переважно за межами Києва, в майбутньому це треба вичити музейні збірки та архівні джерела, які допоможуть окласти найбільш повну картину життя і творчості Максима Башевського — одного із відомих шквалірів київського срібного цеху XIX ст.

ЛІТЕРАТУРА

1. Киевская старина. — К.: 1895. — Т.1. — Октябрь-декабрь. — С.26.

2. ДАМК, ф.17, оп.1, спр.473, арк.2.
3. ДАМК, ф.332, оп.1, спр.12, арк.23.
4. ДАКО, ф.2, оп.11, спр.113, арк.5.
5. ДАМК, ф.17, оп.1, т.1, спр.128, арк.8.
6. ДАМК, ф.337, оп.1, спр.63, арк.4.
7. ДАМК, ф.337, оп.1, спр.149, арк.127.
8. ДАМК, ф.337, оп.1, спр.234, арк.31.
9. ЦДІА, ф.575, оп.1, спр.5, арк.74.
10. ДАМК, ф.337, оп.1, спр.63, арк.12.
11. ДАМК, ф.337, оп.1, спр.63, арк.12.
12. ДАМК, ф.337, оп.1, спр.231, арк.10.
13. ДАМК, ф.337, оп.1, спр.46, арк.23.
14. ДАМК, ф.17, оп.1, спр.39, арк.3.
15. ДАМК, д.17, оп.4, спр.178, арк.11.
16. ДАМК, ф.17, оп.4, спр.2589, арк.32.
17. ДАМК, ф.17, оп.4, спр.2589, арк.32.
18. ДАМК, ф.17, оп.4, спр.2589, арк.33.
19. ДАМК, ф.337, оп.1, спр.234, арк.31.
20. ДАМК, ф.337, оп.1, спр.149, арк.73.
21. ДАМК, ф.337, оп.1, спр.137, арк.13-14.
22. ДАМК, ф.337, оп.1, спр.136, арк.84.
23. ДАМК, ф.337, оп.1, спр.232, арк.28.
24. ДАМК, ф.17, оп.4, спр.178, арк.10.

25. ДАМК, ф.337, оп.1, опр.177, арк.15-16.
26. ДАМК, ф.337, оп.1, опр.234, арк.6.
27. ДАКО, ф.804, оп.1, опр.555, арк.89; ДАМК, ф.17, оп.4
опр.669, арк.1.
28. ДАМК, ф.17, оп.4, опр.1021, арк.122.
29. ЦДІА, ф.575, оп.1, опр.5, арк.74.

К.Г.Арустамян

КВЕЛІРНА ФАБРИКА ЙОСИПА МАРШАКА

Вироби київського ювеліра Йосипа Абрамовича Маршака стали відомими з кінця ХІХ ст. Успіх і визнання на всеросійських та міжнародних виставках поставили його в один ряд із такими славетними ювелірами Росії, як Фаберже, Хлебніков, Овчинников.

Протягом тривалого часу фабрика Й.Маршака була великим ювелірним підприємством в Україні і відігравала роль законодавця у створенні різноманітного асортименту золотих та срібних виробів.

Проте, незважаючи на авторитет та популярність Маршака, його творча спадщина не отримала належної уваги з боку дослідників. Тільки 1913 року з'явилась публікація, присвячена відкриттю всеросійської виставки та 35-річчю заснування фабрики¹. Особливо цінними у цій книзі були ілюстрації краєвих виробів, доля яких, як і доля багатьох інших витворів, була загадковою і часом трагічною. Багато цих виробів уже, на жаль, не існує.

У пропонованій увазі читача статті історії фабрики Й.Маршака розглянуто на основі архівних документів. Значно допомогли здійснити дослідження щорічні звіти фабриканта із докладними планами про виробництво та торгівлю.

Цікаві записи зустрічаються також у подорожніх журналах інспекторів, котрі згадували умови роботи майстрів, підмайстрів, учнів.

Поряд із письмовими джерелами, розглядаються у статті і вироби Маршака, які зберігаються в зібранні Національного музею історії України та його філіалу - Музею історичних коштовностей України.

Час відкриття фабрики Маршака збігся із бурхливим розвитком ювелірної справи в Україні. 1902 року із 232 майстерень по виготовленню золотих та срібних виробів, що функціонували у

Київській губернії, безпосередньо в Києві було 92². Вони виробили більше половини всієї золотої продукції та п'яту частину срібною.

Ремісники багатьох міст та містечок України прагнули переїхати до Києва і відкрити тут свої майстерні. Але тільки окремим з них судилося прожити таке яскраве і динамічне життя, як Й.Маршаку.

На жаль, поки що не виявлено матеріала, які розкривали б ранній період його творчості. Маємо лише скрупульозні відомості із його біографії.

Йосип Брамович Маршак народився 1854 року. Дитинство його пройшло у невеличкому містечку Ігнатівка Київської губернії. Батьки /Абрам Ісакович та Феня Шльома Лейзерівна/ мали п'ятьох синів - Йосипа, Мойсея, Бориса, Семена, Ізраїля та доньку Естер.

Досягнувши 14-літнього віку та одержавши домашню освіту, Йосип приїздить до Києва і влаштовується учнем до ювелірної майстерні. Закінчивши навчання як учень і підмайстер, він успішно склав іспит на звання майстра і одержав дозвіл ремісничої управи цехів виробляти у Києві золоті та срібні речі.

1878 року він відкриває невеличку ювелірну майстерню на Подолі. Проте, вона не зовсім влаштувала Маршака. І тому він задумав знайти приміщення у респектабельному районі міста. Найпрестижнішою вулицею серед київських ювелірів та годинників вважався Хрещатик. Тут розташовувались ювелірні магазини О.Золотницького, С.Вишневецького, М.Йонаса, Й.Шпигеля та інших. 1879 року Йосипу Маршаку пощастило знати кімнати у Целестина Верле, відомого годинникаря, який мешкав у будинку Пастеля по вулиці Хрещатик, 4. Розміщення майстерні поряд із великим магазином купця Верле, що привертало увагу заможної публіки, виявилось дуже вдалим для Маршака. Його ім'я стало відомим серед київської клієнтури, внаслідок чого кількість замовлень збільшувалась з кожним роком. Тому він набагато розширює виробництво ювелірних виробів і наймає нових робітників.

1885 року у майстерні працювало 20 чоловік. Архівні матеріали пають змогу мати уявлення про умови контрактів з учнями та підмайстрами. Так, наприклад, 6 учнів, віком від 12 до 14 літ, були взяті на 4-5 років. Із ними укладались усні або письмові угоди на таких умовах: двоє учнів перебували на повному утриманні хазяїна. Причому, один з них, учитель м.Ентомира, після закінчення чотирьох-

річного строку навчання, мав одержати "одежду нову и 50 руб. денег, свидетельство подмастерья". У випадку порушення умов угоди, кожна із сторін зобов'язувалась виплатити штраф у сумі 100 крб³. Двоє інших учнів, жителі м.Києва, були прийняті до майстерні на 5 років. Перші 2 роки вони були на матеріальному забезпеченні батьків, одержуючи від хазяїна по 1-1,5 крб. на місяць. Останні 3 роки учні переходили на утримання хазяїна, який надавав їм одяг, харчування, житло. За умовами договору робочий день тривав від 8 до 12 ранку, із перервою на обід від 12 до 2 години. А після обідньої перерви від 2 до 6 години вечора.

Поряд з учнями у майстерні працювали підмайстри, що отримували, на відміну від учнів, заробіток у розмірі від 150 до 275 копійок на день. Після закінчення строку навчання підмайстром видавали атестати, у яких, крім строків навчання, відмічались також успіхи в опануванні ремеслом та характеризувалась їхня повединка. Зразком такого атестата є документ, виданий 1886 року Й.Маршаком підмайстру Овсію Друтману. В атестаті зазначалось, що він "согласно договору начал у моей мастерской учение с 1 марта 1882 г. по мастерству золотых дел, окончил обучение с хорошим знанием мастерства по званию подмастерья, и что он в настоящее время работает в качестве подмастерья, и ведет себя честно и добропорядочно, работает усердно и прилежно"⁴.

Й.Маршак одним із перших серед київських ювелірів почав застосовувати дятячу та жіночу працю.

Вінки займались переважно шліфуванням готових золотих виробів. За даними 1885 року для цієї роботи було найнято двох учениць строком на 2 роки. Заробітну плату вони не одержували і перебували на утриманні хазяїна, котрий надавав їм житло та харчування. Третій вінці /майстру/ виплачували заробіток у розмірі 6 карбованців на тиждень /за 5 днів/⁵.

Справа на фабриці йшла успішно. Тому власник постійно збільшував випуск ювелірних виробів, закуповуючи великі партії сировини. Протягом кількох років золото постачали йому із Гамбурга, Берліна та Парижа, срібло - із Москви, а платину - із Санкт-Петербургу⁶.

При фабриці було відкрито магазин, у якому продавали золоті та срібні жетони, портсигари, різні прикраси, а також вінки та

медалі /див.рис.1, що на стор. 67 : будинок, у якому розташовувались фабрика та магазин Й.Маршака/. Але в магазин надходила незначна кількість продукції, оскільки власник вважав за краще реалізовувати товар серед "київських магазинівладельців, торгуючих драгоцінностями"⁷, а також вивозити його за межі Києва.

1891 року він відправив до магазинів Росії і царства Польського 5300 прикрас на суму 39908 карбованців, залишивши на продаж у власному магазині лише 1500 виробів на суму 27918 карбованців⁸.

Прагнення завоювати всеросійський ринок, а також впевненість у високій конкурентноспроможності продукції призвели до того, що Маршак не брав участі у київських ярмарках. Він вивозив свій товар на великі і престижні ярмарки до Москви, Санкт-Петербурга, Новгороду.

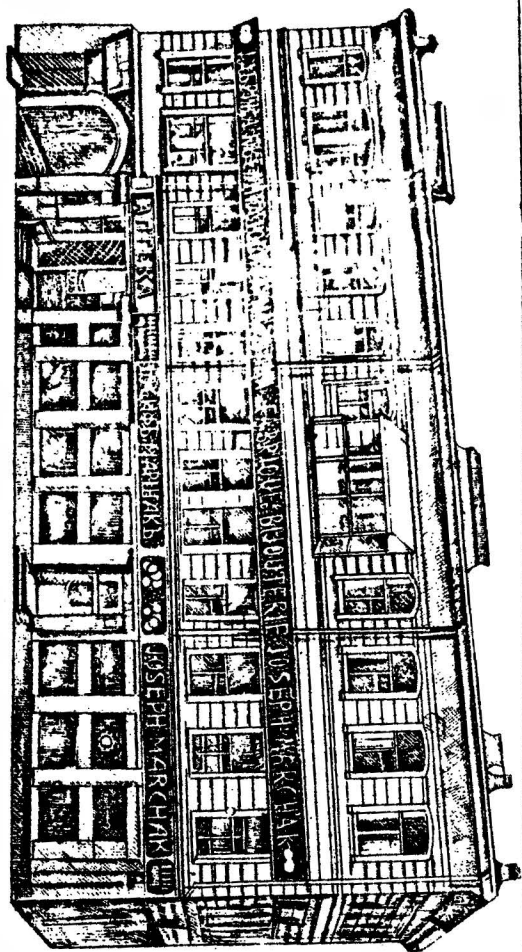
1891 року Маршак розміщує фабрику золотих та діамантових виробів у розташованому поблизу від колишньої майстерні кам'яному будинку, оціненому у 10 тисяч карбованців. На той час чисельність робітників на підприємстві досягла 46 чоловік.

Але успіх не завжди супроводжував Й.Маршака. 1899 року його спіткало велике лихо. Під час пожежі постраждали два п'ятиповерхових флігелі та інші опорути, оцінені на суму 155475 кр⁹.

Та власник фабрики швидко здійснив ремонт, закупує нове обладнання /токарні та шліфувальні верстати з електричними двигунами, зручні в роботі плавильні печі та вентилятори/. Станом на 1913 рік на підприємстві працювало 61м квітнів, а кількість робітників досягла 126 чоловік¹⁰. Завдяки цьому стало можливим щорічно випускати золоті та срібні предмети на суму 189707 карбованців.

Велику допомогу Маршаку надавав його молодший брат Ізраїль. Прослуживши на фабриці 23 роки та маючи за плечима 8-річний досвід роботи швейрного майстра, він став помічником завідувачого фабрикою. За його сприянням тривалість робочого дня було скорочено до 9 годин 40 хвилин¹¹.

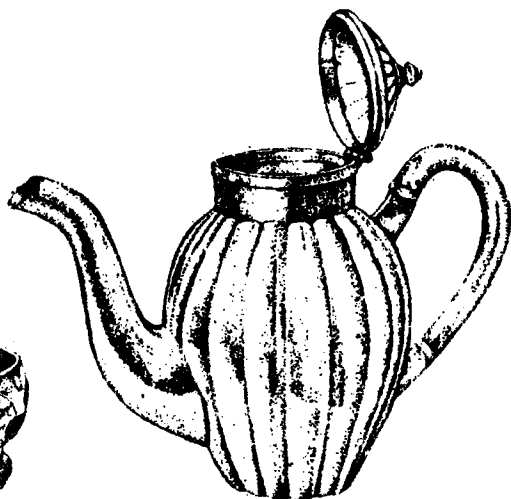
З кінця XIX ст. на фабриці відбулися великі організаційні зміни. Значно розширився швейрний відділ, відкрився граверний відділ для виробництва різноманітних виробів /як великих, так і дрібних/. За час існування фабрики було відкрито такі відділи -



PMC.1



б



в

рис. 2

карбувальний, шліфувальний, формувальний, ливарний, токарний, відцїли гальванопластики та позолоти, закрїплення каменів, малювально-скульптурний, годинникарський.

Й.Маршак був талановитим організатором. Він зміг об'єднати навколо себе найкращих художників і майстрів. Великого значення надавав Маршак удосконаленню знань із пвєлірної справи. З цієї метою він фїнансує поїздки провідних художників на все-російські виставки та за кордон. Для майстрів та учнів було створено можливість навчатися у Київській рисувальній школі. 1913 року при фабрїці відкрїлась реміснича школа, яка готувала майбутніх спеціалїстів із трьох напрямів: слюсарно-механїчного, столярно-рїзбярного та гравєрування по сталї.

Постїйний пошук нового відбивався на асортиментї прикрас, який відзначався великим різноманїттям і відповідав найвишуканїшим смакам. Протягом ряду років на фабрїці випускались високохудожні витвори із золота, платини - брошки, кольє, перонї, браслєта, ланцюжки, шатлєни, запонки, шпильки для краваток, портоногари, флаконї, моветницї, мундїтуки /прикрашенї вставками із коштовного каміння/ тощо.

Із срібла виготовлялись свїчники, канделябри, вазї, кубки, стакани, туалетні набори, столові сервізи в стилях рококо, ампір або "американського фасону".

Оригїнальнїсть виконання пригатаманна була серїї підстаканників під назвою "Лебїць" та "Дракон" /див.рис. 2,а, що на стор. 68 : підстаканник "Дракон"/. Цї вироби демонстрували досконале володїння-матерїалом, умїння виразно передати пластичне моделювання силуетів. Незважаючи на підкрєслєну декоративнїсть підстаканників, вони мали утилітарне призначення.

При розробцї нових зразків прикрас та посуду, власник фабрики орієнтувався не тїльки на запити заможних замовників, але й передбачав випуск некоротких виробів для різних верств населєння, які не мали великих коштів. До масових зразків продукцїї фабрики належать такі вироби, як лєстерко в срібній оправї, лавник та цукерниця, які зберїгаються в колекцїї Музею історичних коштовностей України.

Форма невеликої за розміром цукерницї вдало поєднується із декором у виглядї з'єднаних напївкїл, заповнєних лусками та розетками. Її гладєнький вїнець прикрєплений колами та овалами,

які чергуються між собою і збільшуються за розмірами до центру. Чаша прикріплюється до круглої основи за допомогою трьох литих ніжок. На цукерниці є поіменне тавро майстра /"Н.Т."/, який отримав право ставити свої ініціали поряд із клеймом фабрики /див.рис. 2, б, що на стор. 68 : цукерниця виробництва фабрики Й.Маршака із тавром майстра "Н.Т." /.

Срібний кавник виконаний у традиційнй стилі класицизму 20-30 років XIX ст. Привабливість йому надають вертикально опуклі частки, що значно зменшують блиск полірованої поверхні. /див.рис.2,в, що на стор. 68 : срібний кавник у стилі класицизму/.

На замовлення киян до різних ювілейних дат виконувались різноманітні жетони. Бажаючи могли подати на фабрику власні малюнки. Золоті жетони часто прикрашалися різнокольоровою емаллю та коштовним камінням.

Поряд із масовою продукцією, на фабриці виконувались також індивідуальні замовлення. До числа кращих із них належать два витвори, що зберігаються в Національному музеї історії України. Це - срібна модель споруди Педагогічного музею та срібне декоративне блюдо. Вони позначені високим технічним та художнім рівнями виконання і значною мірою відображають творчі пошуки провідних художників фабрики, які розробляли зразки виробів для всіляких підношень та ювілеїв.

Найцікавішу та найвдалішу групу ювілейних предметів становлять срібні декоративні блюда, що відзначаються різноманітністю форм, деталями декору, вишуканістю композиційних вирішень.

Майстерністю виконання виділяється срібне блюдо, замовлене 1899 року церковними старостами м.Киева. Цей твір присвячувався 50-річчю ювілеєві Іоаннікія, митрополита Київського і Галицького..

Особливої неповторності цьому твору надає бездоганне виконання архітектурного ансамблю Києво-Печерської Лаври. Силуети церковних споруд Верхньої лаври та Ближніх печер ефектно показані в оточенні садів. У техніці найвитонченішого гравіювання, близькій до гравєрних робіт українських художників, по борту блюда відтворюються силуети Софійського собору, Михайльського та Братського монастирів, Київської духовної семінарії.

1913 роком датується блюдо Й.Маршака із збірки Музею історичних коштовностей України. Його було виконано на замовлення

хителів с.Попова Слобода Курської губернії /тепер Путивльський район Сумської області/ для подарунку князю Доупову, графу Сумарокову-Ельстон. Порівняно із блюдом 1899 року цей твір про- стіший за своїм композиційним вирішенням. Блудом прикрасою його є емальовий герб м.Курська та напис по нижньому борту, вико- наний руком змілого гравера.

Крім написів вкладників, блюдам Й.Маршака притаманне засто- ування накладних гербів, заповнених кольоровою емаллю. Моделі подарункових блюд та багатство їхнього декору верішвалися на фабриці залежно від фінансових можливостей замовників.

1911 року земські управи замовили Й.Маршаку серію оригі- нальних подарунків для царя Миколи II, що прибував до Києва з на- годю відкриття пам'ятника Олександрю II. Серед підготовлених різноманітних творів були і срібні вінки, розкішні блюда, при- крашені литими та карбованими накладками, що вражають вірту- озністю виконання.

До цього ж часу належить виготовлення унікальної срібною моделі Педагогічного музею, створеної на кошти київського ба- гача С.С.Могильєвцева. Він фінансував спорудження приміщення музею, яке було кращою будівлею архітектора П.Ф.Альохіна. Срібна модель призначалась покровителю Педагогічного музею - цесаревичу Олексію Миколайовичу.

Особливої привабливості моделі надають такі деталі деко- ративного вбрання, як мініатюрний карниз, а також обрамлення вікон, парапет. Вражає майстерність ювеліра, котрий повторив рельєфний фриз на фасаді моделі. У мініатурі він виконав за- цум скульпторів Л.А.Дітріха та В.В.Козлова, які прагнули роз- крити тему історії освіти за допомогою 200 алегоричних фігур.

Кращі роботи фабрики Й.Маршака позначені тонким художнім смаком, вшуканов манерою виконання. Як правило, на таких виро- бах крім тавра підприємства, розміщувались монограми майстрів, багато з яких за час роботи на фабриці здобули хорошу про- фесійну підготовку і стали згодом власниками своїх майстерень. Це такі, як М.Беркуцький, С.Закс, І.Лівшиц, В.Цивкін та інші.

Про бережне й уважне ставлення Й.Маршака до талановитих ювелірів свідчить безліч фактів. 1905 року він звернувся з клопотанням про нагородження медалью "За усердя" старшого майстра В.Цивкіна.

Й.Маршак передбачав у своєму заповіті виплату значних коштів службовцям та майстрам фабрики. Наприклад, художнику В.Токареву і майстрам А.Карчевському, О.Друтману, А.Корольову, І.Прошенку та іншим виділявся суми в три тисячі карбованців. По дві тисячі мали одержати такі майстри, як Г.Заболочик, І.Новий, Т.Прохоров та О.Мюллер¹².

Протягом ряду років Й.Маршак демонстрував твори талановитих ювелірів на виставках Росії і за кордоном. Вони відзначались багатим асортиментом, прекрасним володінням різноманітними технічними прийомами. Перший успіх і визнання прийшли до Маршака 1893 року на ювелірній виставці в Чикаго, де його було нагороджено медаллю та почесним дипломом за експонування срібною моделі пароплава.

Наступні виставки також пройшли для нього з великим успіхом. Він одержав золоту медаль в Антверпені /1894 рік/, вищу нагороду "Почетный отзыв" у Києві /1897 рік/, срібну медаль у Парижі /1900 рік/, золоту в Петербурзі /1902 рік/, Гранд-Прі у Львові /1905 рік/. Й.Маршак здобував світове визнання.

2 травня 1913 року він відзначає знаменну подію у своєму житті - 35-річний ювелір фабрики. З маленької майстерні йому вдалося створити велике підприємство, що разом із магазином займало декілька садиб по вул.Хрещатик 2,3,4,5. Страхова оцінка їх досягала 682500 крб.

Але в майбутньому лише окремі його задуми втілювались у життя. Й.Маршака чекали тяжкі випробування. Революційні процеси позначались і на справах фабрики. Власнику довелося перенести масові звільнення робітників через єврейські погроми, що проходили у місті в жовтні 1905 року, простої із-за участі більшості майстрів у страйках 1913-1917 років¹³.

В початок першої світової війни випуск ювелірних прикрас скоротився. Фабрика перейшла на випуск різноманітних деталей для ручних бомб і телефонних трубок¹⁴.

У ці роки Й.Маршак брав участь у благодійних акціях. 1915 року, він подарував комітету ім.Великої княгині Тетяни Миколаївни 100 крб. для подання допомоги потерпілим від військових подій. Крім цього, Маршак пожертвував два ящики срібла київській станції швидкої допомоги, з якою підтримував якнайкращі стосунки. Ще 1912 року оргкомітет станції організував

лотерей в купецькому зібранні, де було виставлено, як найвищу нагороду діамантові сережки, виробництва фабрики Й.Маршака, вартість яких становила 5000 крб. Виготовлені вони у формі восьмицелюсткової розетки, усипаної діамантами. Вага - 24 5/8 карата. Наступного року Маршак пожертвував комітету два ящики срібла для придбання необхідного обладнання. І в подальшому ім'я його зустрічається в газетах у зв'язку із пожертвуванням, які він вносив на користь різних організацій.

15 червня 1918 року стан здоров'я Й.Маршака різко погіршився і він залишив заповіт, відповідно до якого усе рухоме і нерухоме майно, капітали, а також фабрика срібних, золотих та діамантових речей, магазини для торгівлі цими речами з усім обладнанням, обстановкою, товарами та матеріалами ділились на 8 частин між його синами - Ісаком, Володимиром, Соломоном, Іоакимом, Олександром, дочками - Фаней, Ганною та Раїсою.

Після смерті власника закінчився 40-річний період розвитку та процвітання знаменитої ювелірної фабрики. Рідні Й.Маршака - брат Ізраїль, сини Володимир та Олександр, які брали участь в управлінні справами фірми, так і не змогли відродити її в еміграції. Про славу цього підприємства нагадували тільки чудові вироби, що виставлялись у антикварних магазинах Парижа.

Минають десятиліття, а з ними змінюється і наше ставлення до творів, виготовлених на фабриці Й.Маршака, які тепер уже рідко з'являються у скупках і антикварних магазинах України. Виникла необхідність зібрати ті роботи, які ще збереглися. Їх легко впізнати, прочитавши на малопомітних деталях виробів клеймо - "I.Маршак".

Музей історичних коштовностей України купує твори Й.Маршака і з ввічливості приймає будь-які повідомлення про їхнє місцезнаходження.

ЛІТЕРАТУРА

1. Юбилейное издание фабрики ювелира Иосифа Маршака. - К., 1913.
2. ЦДІА, ф.442, оп.633, спр.496, арк.36.
3. Там же, ф.575, оп.1, спр.1, арк.11-12.
4. ДАМК, ф.337, оп.1, спр.285 "Б" \, арк.94.
5. ЦДІА, ф.575, оп.1, спр.1, арк.11-12.

6. ДАКО, ф.804, оп.1, спр.2100, арк.337.
7. Юбилейное издание фабрика ювелира Иосифа Маршака. - К., 1913. - С.4.
8. ДАКО, ф.804, оп.1, спр.2041, арк.41.
9. ДАКО, ф.804, оп.1, спр.2410, арк.103.
10. ЦДА, ф.574, оп.1, спр.1658, арк.45.
11. ЦДА, ф.574, оп.1, спр.1658, арк.45.
12. ДАМК, ф.100, оп.1, спр.1575, арк.83-86.
13. Гринберг А.О. История первого мая в Киеве. - К., 1927. - С.17-18; ЦДА, ф.574, оп.1, спр.1997, арк.70.
14. ЦДА, ф.574, оп.1, спр.1840, арк.13-30.

Б.Б.Гарбуз

РЕКОНСТРУКЦІЯ КИЇВСЬКОГО СКАРБУ САМАНІДСЬКИХ ДІРХЕМІВ

Нумізматична колекція Музею історичних коштовностей України - найбільша в республіці. Вона увібрала в себе три музейні збірки, що існували у Києві до 1917 року, а саме:

- 1/ збірку монц-кабінету Київського університету святого Володимира;
- 2/ збірку Церковно-археологічного музею при Київській духовній академії;
- 3/ збірку Київського художньо-промислового і наукового музею.

Серед названих колекцій найбільший інтерес становить збірка монц-кабінету Київського університету. Станом на 1915 рік вона нараховувала близько 60 тисяч екземплярів. Соціальні потрясіння початку ХХ ст. не обійшли і музейні колекції Києва. Переживши кілька передач із відомства до відомства і доволі збіднівши при цьому, вони, зрештою, були об'єднані у 30-ті роки під егідою Всеукраїнського історичного музею ім.Т.Шевченка, а 1964 року передані до створеного тоді Музею історичних коштовностей України. Внаслідок усіх цих переміщень частину скарбів було зміняно, розпоршено і депаспортизовано. Тому реконструкція скарбів ХІХ ст. із цього монетного масиву є важливим завданням роботи відділу нумізматики музею. 1998 року автору пропонуваної читачам статті вдалося відновити більшу частину відомого Київського скарбу саманідських дірхемів. Стисло про історію знахід-

ки. 1863 року у Києві на подільському кладовищі Іорданської /Дмитрівської/ церкви при ритті могил на глибині двох аршин у глиняному горщику було знайдено скарб, який складався із монет та срібних прикрас. Як визначили згодом, скарб містив 192 срібних дріхемів IX-X століть, карбованих у Ш'аті, Самарканді, Балсі, Мерві, Нісабурі, Бандерабі. 190 монет походять із держави саманідів, одна монета - із держави тахіридів¹.

Відповідно до урядового розпорядження 1859 року, усі монетні знахідки, виявлені на території України, мали надіслатись до Санкт-Петербурга на розгляд імператорської археологічної комісії. Тому цей скарб дріхемів було відправлено до Ермітажу. Один дріхем 300 р.х. так і залишився в Ермітажі, решту монет через шість років було повернуто до Києва. В архівах Київського муніципалітету надходження скарбу документовано записом від 2.06.1869 року з приміткою про те, що його знайдено 1863 року².

Під час Великої Вітчизняної війни інвентарні книги Всеукраїнського історичного музею ім.Т.Шевченка, куди у 30-ті роки було передано колекції муніципалітету Київського університету святого Володимира, загубились. Нова інвентаризація здійснювалась протягом 1947-1948 років. На жаль до цієї справи було залучено людей далеких від нумізматики. Укладені ними нові інвентарні книги рясніють помилковими і неточними записами.

Як і багато інших, Київський скарб дріхемів 1863 року залишився невиділеним із перемішаного масиву монет.

Під час розбору старих колекцій увагу автора статті привернула велика група дріхемів, що нараховувала 213 екземплярів і була записана в інвентарній книзі срібла під номером АН5246 як "скарб арабських дріхемів IX-X ст." без будь-яких відомостей про час, місце знахідки і склад скарбу³. Усі 213 монет лежали навалом в одному пакеті і не були атрибутовані. Знайомство із публікаціями про київські скарби, зокрема, із вищезазначеною працею Г.Ф.Корзухіної, дало змогу авторові припустити, що цей масив кувачених монет містить в собі, найімовірніше, скарб 1863 року, змішаний із "чужими" дріхемами. Склад скарбу /без визначення ваги і розміру монет/ зафіксовано в інвентарній книзі Київського муніципалітету Київського університету святого Володимира⁴ та у публікації М.Ф.Біляшівського⁵. Автор виконав атрибуцію мо-

вет під № АР 5246. В результаті цього визначилася така картина розподілу монет за хронологією:

загальна кількість монет у масиві - 213 екземплярів;

саманіди - 200 екземплярів;

аббасиди - 10 екземплярів;

наслідування і такі, що не піддаються визначенню - 3 екземпляри.

Група аббасидських монет у цьому масиві виглядає явно чужою. Найстарша із аббасидських монет карбована у 144 р.х. від імені Аль-Мансура у Басрі. Наймолодша монета в усьому масиві АР 5246 - дірхем Наср бін Ахмада, датований 328 р.х. Таким чином, різниця у "віці" між найстаршою аббасидською і наймолодшою саманідською становить 186 років. В той же час усі саманідські монети у цьому масиві від Ісмаїла бін Ахмада до Насра бін Ахмада компактно "вписуються" у проміжок від 280 р.х. до 328 р.х., що дорівнює 48 рокам.

В опіці Київського скарбу 1863 року найстарша і наймолодша монети датовані відповідно 280 р.х. і 324 р.х. і проміжок часу дорівнює 44 рокам. З огляду на ці хронологічні співвідношення цілком логічно було припустити, що масив монет під № АР 5246 містить в собі скарб саманідських дірхемів 1863 року, змішаний із "чужими" дірхемами. Це припущення підтверджує і картина розподілу саманідських дірхемів з іменами тих же правителів за місцем карбування для скарбу 1863 року і для масиву монет № АР 5246.

Місто	Київський скарб 1863 року	Саманідські дірхеми у масиві № АР 5246
1	2	3
Шам	83	77
Самарканд	76	76
Нісабур	3	2
Балх	4	2
Ендераб	7	3
Мерв	1	1
Бенджикир	1	0
Басра	0	3
Невизначеного місця карбування і наслідування дірхемам Насра б. Ахмада	16	38

Як бачимо, "рельєф" розподілу дірхемів за місцем карбування в описі скарбу і в описі масиву № АР 5246 для Шаха, Нісабура, Балха, Ендераба вельми близькі, а для Самарканда кількість співпадає /і там і там - 76 екземплярів./ Показовим для ідентифікації монет скарбу з монетами із масиву № АР 5246 є також факт наявності в обох описах єдиного екземпляра, карбованого у Мерзі у 301 р.х. /№ 166/180/ у таблиці, поданій нижче/. Крім того, серед монет масиву АР 5246 є 5 екземплярів з отворами, що відповідає даним про дірхеми скарбу наведеним у праці Г.Ф.Корзухіної: "...із них 8 з пробитими пірочками для підвищення"⁶. Це монети під №№ 15/22/, 61/138/, 105/3/, 169/186/, 188/89/. Цілковиту достовірність ідентифікації монет скарбу могли б забезпечити дані про вагу і розміри дірхемів, але, на жаль, ці дані в описі скарбу відсутні. Із порівняльної таблиці випливає, що з 191 дірхеми скарбу 1863 року, що зберігався до 1918 року у Київському монц-кабінеті, на сьогодні виявлено 127 екземплярів. Тим самим цей скарб, доповнений метрологічними даними, знову вводитьсь у науковий обіг.

№ монети в інвентарній книзі монц-кабінету	Ім'я правителя	Місце карбування	рік карбування	№ монети в групі № АР 5246	Вага, г	Діаметр, мм
1	2	3	4	5	6	7
1.	Тохір б.Мухаммад	Фарис	293			
2.	Ісмаїл б.Ахмад	Шах	282	45	2,90	27
3.	"	"	282	48	2,80	27
4.	"	"	282	49	3,11	27
5.	"	"	285			
6.	"	"	286	43	2,92	28
7.	"	"	286	42	3,33	28
8.	"	"	286	44	2,97	30
9.	"	"	287	40	2,80	28
10.	"	"	287			
11.	"	"	289	34	3,10	28
12.	"	"	290	31	2,89	27
13.	"	"	291	25	2,85	28
14.	"	"	291	115	3,00	28

1	2	3	4	5	6	7
15.	Томайл б. Ахмад	Шаш	292	22	2,91	27
16.	"	"	292	23	3,42	27
17.	"	"	292	24	3,12	27
18.	"	"	293	151	3,07	29
19.	"	"	293	20	2,87	27
20.	"	"	293			
21.	"	"	294	17	3,08	29
22.	"	"	295			
23.	"	Самарканд	285			
24.	"	"	287	80	2,93	27
25.	"	"	293			
26.	"	"	294			
27.	"	"	294	16	2,90	27
28.	"	Балх	292			
29.	"	Нисабур	2 ⁺⁺			
30.	Ахмад б. Томайл	Шаш	295	14	3,06	27
31.	"	"	295	13	3,92	30
32.	"	"	295			
33.	"	"	296	109	3,09	27
34.	"	"	296	10	3,11	28
35.	"	"	296			
36.	"	"	298	106	2,77	27
37.	"	"	298	113	2,92	27
38.	"	"	298	114	3,10	27
39.	"	"	299	99	3,10	29
40.	"	"	299	100	3,43	28
41.	"	"	300	96	3,58	28
42.	"	"	300	97	3,46	28
43.	"	"	300	98	2,41	27
44.	"	"	300			
45.	"	"	301/?/			
46.	"	Самарканд	295	12	2,71	27
47.	"	"	296	107	2,86	28
48.	"	"	297			
49.	"	"	299			
50.	"	Ендераб	298	104	5,37	29
51.	"	"	299	102	3,00	29

1	2	3	4	5	6	7
52.	Ахмад б.Томаял	невизначеного місяця карбу- вання	299			
53.	Наор.б.Ахмад	Шаш	302	139	3,25	28
54.	"	"	303			
55.	"	"	309	135	3,19	27
56.	"	"	310	133	2,50	29
57.	"	"	310			
58.	"	"	310			
59.	"	"	311/?	197	3,06	28
60.	"	"	311			
61.	"	"	311/?	138	2,81	28
62.	"	"	312			
63.	"	"	312			
64.	"	"	315	181	3,17	28
65.	"	"	315			
66.	"	"	316	174	2,64	28
67.	"	"	316	182	2,60	30
68.	"	"	316	184	3,20	28
69.	"	"	316	185	3,11	28
70.	"	"	316	187	3,37	28
71.	"	"	316	188	3,00	28
72.	"	"	316	189	3,70	28
73.	"	"	316	191	2,60	28
74.	"	"	316	196	3,21	28
75.	"	"	316			
76.	"	"	316/?	176	3,15	29
77.	"	"	317	124	2,61	27
78.	"	"	317	170	3,09	28
79.	"	"	317	205	2,87	28
80.	"	"	317	206	2,90	28
81.	"	"	317	207	3,38	29
82.	"	"	317	208	2,62	29
83.	"	"	317	209	3,77	29
84.	"	"	317	210	3,06	29
85.	"	"	318	175	3,29	28
86.	"	"	319			
87.	"	"	319			

1	2	3	4	5	6	7
88.	Настр б.Ахмац	Шал	319			
89.	"	"	320	183	3,12	27
90.	"	"	323			
91.	"	"	323			
92.	"	"	323			
93.	"	"	323			
94.	"	"	323			
95.	"	"	324	190	2,88	27
96.	"	"	324			
97	"	"	стертий	178	3,01	29
98	"	"	стертий	193	3,07	30
99	"	Самарканд	280	50	2,87	28
100	"	"	301	1	2,93	27
101	"	"	302	131	2,50	29
102	"	"	302	81	2,57	24
103	"	"	302			
104	"	"	303	2	2,87	27
105	"	"	303	3	2,90	26
106	"	"	303	4	3,17	29
107	"	"	304	6	3,19	26
108	"	"	304	5	3,17	27
109	"	"	304			
110	"	"	306	7	2,94	27
111	"	"	307	9	2,82	30
112	"	"	308	78	3,68	28
113	"	"	308	79	3,27	28
114	"	"	309	75	2,94	28
115	"	"	309	77	3,40	28
116	"	"	309			
117	"	"	310	73	3,44	28
118	"	"	310	74	3,30	30
119	"	"	310	76	3,05	28
120	"	"	311	65	2,71	29
121	"	"	311	67	1,73	24
122	"	"	311	116	2,71	28
123	"	"	311	156	2,98	30
124	"	"	311	155	2,64	28

1	2	3	4	5	6	7
125	Наср б.Ахмад	Самарканд	311			
126	"	"	311	69	2,63	29
127	"	"	311/?/	66	2,85	29
128	"	"	312			
129	"	"	313	144	2,84	30
130	"	"	314	108	2,97	29
131	"	"	314	173	2,87	29
132	"	"	314			
133	"	"	315	172	3,06	30
134	"	"	315	171	2,80	30
135	"	"	316	211	3,11	28
136	"	"	317	169	3,43	28
137	"	"	317			
138	"	"	318			
139	"	"	318			
140	"	"	318			
141	"	"	31 ⁺			
142	"	"	320	161	3,15	28
143	"	"	320	142	3,23	32
144	"	"	320			
145	"	"	320/?/	118	2,96	27
146	"	"	320			
147	"	"	320			
148	"	"	321	159	3,32	30
149	"	"	321	160	3,10	31
150	"	"	321	153	3,01	29
151	"	"	321	147	3,24	28
152	"	"	322/?/	146	3,08	32
153	"	"	322/?/	150	2,51	31
154	"	"	322 [•]	148	3,16	31
155	"	"	322	152	3,89	29
156	"	"	322	163	3,95	29
157	"	"	332			
158	"	"	323	141	4,00	31
159	"	"	323	140	2,56	29
160	"	"	323	119	3,96	28
161	"	"	323			

1	2	3	4	5	6	7
162	Наєр б.Ахмад	Самарканд	324	145	3,52	28
163	"	"	32 ⁺			
164	"	"	32 ⁺			
165	"	"	32 ⁺			
166	"	Мерв	301	180	3,18	27
167	"	Нисабур	306	203	2,87	28
168	"	"	313/7/	204	2,90	27
169	"	Ендераб	303/7/	186	3,30	29
170	"	"	304			
171	"	"	305			
172	"	"	308			
173	"	"	3 ⁺⁺			
174	"	Балх	302	199	3,06	29
175	"	"	315			
176	"	"	316/7/	201	3,43	27
177	"	Бенджикир/7/	300			
178	"	стерга	309			
179	"	стерга	318			
180	наслідвання монетам Наєр б.Ахмада	стерга	стертий	59	3,30	27
181	"	"	"	130	2,81	28
182	"	"	"	128	2,83	25
183	"	"	"	127	2,81	26
184	"	"	"	126	4,32	33
185	"	"	"	62	3,48	25
186	"	"	"	61	2,96	26
187	"	"	"	60	3,03	27
188	"	"	"	89	2,83	27
189	"	"	"			
190	"	"	"			
191	"	"	"			
192	"	"	"			

ЛІТЕРАТУРА

1. Корзухина Г.Ф. Русские клады IX-XIII вв. - М., Л., 1954. - С.84, рис.14.
2. Архів ІА АН України, ф.13, № 47.
3. МІКУ, інв.лн.АН, орієжл, т.Ш, с.102.
4. Архів монц-кабінету Київського університету, НМІУ, ф.1, оп.1, од.зб.23. "Список медалей и монет, поступивших в монц-кабинет в 1855-1873 гг.", часть IV.
5. Беляшевский Н.Ф. Монетные клады Киевской губернии. - К., 1889. - С.21-24.
6. Корзухина Г.Ф. Русские клады... -С.84, рис.14.

- " -

УМОВНІ СКОРОЧЕННЯ

- АГСП - Античные Города Северного Причерноморья
АСГЭ - Археологический сборник Государственного Эрмитажа
ВДИ - Вестник древней истории
гр. - гробница
ДАКО - Державний архів Київської області
ДАМК - Державний архів міста Кієва
ІА - Інститут археології
ИРАИМК - Известия Российской Академии истории материальной культуры
к. - курган
МАР - Материалы по археологии России
МІКУ - Музей історичних коштовностей України
НА - Науковий архів
НМІУ - Національний музей історії України
Оп. - Опис
п. - поховання
РА - Российская археология
р.х. - Різдва Христова
спр. - справа
СА - Советская археология
СЭ - Советская этнография
ТГЭ - Труды Государственного Эрмитажа
Ф. - фонд
ЦДІА - Центральний державний історичний архів

З М І С Т

С.М.Чайковський, О.В.Старченко Слово до читачів.....	3
М.В.Русяєва Естетичні принципи грецькій торевтиці.....	8
А.С.Ключко Скіфський дитячий костюм.....	28
И.Г.Арустамян Магом Билевський - майстер - срібляр XIX століття.....	51
И.Г.Арустамян Ювелірна фабрика Йосипа Маршала.....	63
Б.Б.Гарбуз Реконструкція київського скарбу саманідських дирхемів...	74
Умовні скорочення	83

Редактор

В.С.Ліпольц

Коректор

Л.Г.Курінна

Підп. до друку 7.09.1993. Формат 60x84/16
Папір др. апарат. Друк. офсетни°. Облік.-вид. арк. 3,81.
Ум. др. арк. 4,88. Тираж 500. Зам. 415.

Друк. ІПК ПК

252016, Київ, вул. Січневого повстання, 21