



МУЗЕЙНОЇ ЧИТАЛНІ

**МУЗЕЙ ІСТОРИЧНИХ КОШТОВНОСТЕЙ УКРАЇНИ -  
ФІЛІЯ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ**

*МУЗЕЙНА ЧИТАННЯ*

Матеріали наукової конференції  
Музею історичних коштовностей України - філіалу  
Національного музею історії України  
17-18 грудня 1996 р.

Київ - 1998

## ЗМІСТ

## I. ПЕРСОНАЛІЇ

- 8 *КОРПУСОВА В.М.*  
З ІСТОРІЇ КИЇВСЬКОЇ ІНТЕЛІГЕНЦІЇ ХХ ст. ( Д О  
СТОРИЧЧЯ НАРОДЖЕННЯ М.І.ВЯЗЬМІТІНОЇ (22.04.1896 -  
3.04.1994)
- 12 *НЕСТЕРУК Л.І.*  
Д.М. ЩЕРБАКІВСЬКИЙ ЯК ОДИН З ФУНДАТОРІВ  
НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ
- 17 *ВАРШАВСКАЯ М.Н.*  
Н. И. ПЕТРОВ - ОДИН ИЗ ОСНОВАТЕЛЕЙ  
ЦЕРКОВНО-ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЕЯ В КИЕВЕ

## II. ВИВЧЕННЯ КОЛЕКЦІЙ

- 23 *РЯБОВА В.О.*  
ПОВЕРНЕННЯ ДО САХНІВСЬКОЇ ДІАДЕМИ
- 26 *ПІДВИСОЦЬКА О.П.*  
ПРО ЗОБРАЖЕННЯ НА ЧАШІ З ГАЙМАНОВОЇ  
МОГИЛИ
- 31 *КЛОЧКО Л.С.*  
ПРИКРАСИ З КУРГАНУ БІЛЯ с.МАР'ІВКА
- 34 *БЕРЕЗОВА С.А.*  
СЕРЕЖКИ З АНТИЧНИХ НЕКРОПОЛІВ  
ПІВНІЧНОГО ПРИЧОРНОМОР'Я
- 37 *ЧЕРНЕНКО Є.В.*  
СЮЖЕТИ "ТРОЯНСЬКОГО ЦИКЛУ"  
НА СКІФСЬКИХ ГОРИТАХ

- 40 *РУСЯЄВА М.В.*  
ДО ПИТАННЯ ПРО КОМПОЗИЦІЮ ТА  
СЮЖЕТ НА ЗОЛОТИХ ОКУТТЯХ ПІХОВ МЕЧА З  
ЧОРТОМЛИЦЬКОГО КУРГАНУ
- 45 *МАЛЄЄВА О.Ю.*  
ЗООМОРФНА ПЛАСТИКА РАНЬОГО  
ЗАЛІЗНОГО ВІКУ З ТЕРИТОРІЇ СЕРЕДНЬОГО  
ПОДНІСТРОВ'Я У КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО  
МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ
- 50 *КОРПУСОВА В.М., ДЕНІСОВА А.О., ЧЕПАК В.М.*  
КОЛЕКЦІЇ О.І. ТЕРЕНОЖКІНА В ІНСТИТУТІ  
АРХЕОЛОГІЇ НАНУ
- 53 *ВІТРИК І.С.*  
НУМІЗМАТИЧНА КОЛЕКЦІЯ В ФОНДАХ  
ІНСТИТУТУ АРХЕОЛОГІЇ НАНУ
- 55 *ПРИХОДНЮК О.М., ХАРДАЄВ В.М.*  
БАЛКАНО-ВІЗАНТІЙСЬКІ ПРИКРАСИ  
ХАРІВСЬКОГО СКАРБУ
- 58 *РОМАНОВСЬКА Т.Ю.*  
КНИГА ЕСТЕР І ПУРІМ (МЕГИЛЛАТ ЕСТЕР У  
ЗІБРАННІ МУЗЕЮ ІСТОРИЧНИХ  
КОШТОВНОСТЕЙ УКРАЇНИ)
- 62 *СТРИЛЕЦЬ М.С.*  
ЛЕБЕДИНСЬКИЙ МОНЕТНО-РЕЧОВИЙ  
СКАРБ - СЕНСАЦІЙНА ЗНАХІДКА 1996 РОКУ
- 66 *ЧЕРНЕНКО О.Є.*  
БАРМИ З КНЯЖОЇ ГОРИ (СКАРБ 1891 р.)
- 68 *АРУСТАМЯН Ж.Г.*  
КЛЕЙМО МАЙСТЕРНІ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ  
ЛАВРИ НА СРІБНИХ ВИРОБАХ ХІХ СТ.
- 72 *СТРИЖАКОВА Н.А.*  
ІМПЕРАТОРСЬКІ ТАЛЯРИ НІМЕЦЬКОЇ (СВ. РИМ-  
СЬКОЇ) ІМПЕРІЇ У НУМІЗМАТИЧНІЙ ЗБІРЦІ НМІУ



### III. АРХЕОЛОГІЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ

- 76 *СКОРЫЙ С., ХОХОРОВСКИЙ Я., РЫДЗЕВСКИ Я., ТРИГОРЬЕВ В.*  
ВТОРОЙ ГОД ИССЛЕДОВАНИЙ БОЛЬШОГО  
РЫЖАНОВСКОГО КУРГАНА
- 79 *ФІЛЮК О.В., ОСАДЧИЙ Р.М.*  
РЕЧОВИЙ СКАРБ З СПЕЦІАЛІЗОВАНОГО  
ВИРОБНИЧОГО ЦЕНТРУ "КОЛОНЩИНА - II"
- 82 *ВАКУЛЕНКО Л.В.*  
ДО ПИТАННЯ ПРО ДЖЕРЕЛА ГОНЧАРНОГО  
ВИРОБНИЦТВА У ВАРВАРСЬКОГО НАСЕЛЕННЯ  
СХІДНОЇ ЄВРОПИ
- 85 *ПРИХОДНЮК Ю.О.*  
СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКІ ГОРОДИЩА  
ДНІПРОВСЬКОГО ПРАВОБЕРЕЖЖЯ ТРЕТЬОЇ ЧВЕРТІ  
I тис. н.е.

### IV. КУЛЬТУРНЕ ЖИТТЯ НА ТЕРЕНАХ УКРАЇНИ

- 89 *ХАРЧЕНКО О.М.*  
ДО ПРОБЛЕМИ КЛАСИФІКАЦІЇ ПЕРВІСНОГО  
МИСТЕЦТВА
- 94 *КУРБАН О.В.*  
ДО ПИТАННЯ ПРО КАТАКОМБНУ КЕРАМІКУ
- 97 *ГАВРИЛЮК Н.О.*  
ЯВИЩЕ ТЕЗАВРУВАННЯ ЗОЛОТА У РАННЬОМУ  
ЗАЛІЗНОМУ ВІЦІ
- 100 *КРУПА Т.Н.*  
ЖЕНСКИЕ ПРИЧЕСКИ ХЕРСОНЕСА ТАВРИ-  
ЧЕСКОГО АНТИЧНОГО ВРЕМЕНИ (ПО ДАННЫМ  
ИКОНОГРАФИИ)

102 *ПРИХОДНЮК О.М.*  
ПРО ЗАСНУВАННЯ КИЄВА В ДАСТАНІ ШАМСІ  
БАШТУ

105 *НІКІТЕНКО Н.М.*  
КОРОНАЦІЙНА СЦЕНА У ПІВНІЧНІЙ ВЕЖІ  
СОФІЇ КИЇВСЬКОЇ

109 *НИКИТЕНКО М.М.*  
ЛЕТОПИСНАЯ "РЕЧЬ ФИЛОСОФА":  
БОГОСЛОВСКИЙ ТРАКТАТ ИЛИ  
ИСТОРИЧЕСКИЙ ДОКУМЕНТ?

113 *МАРГОЛІНА І.Є.*  
ІСТОРІЯ ІКОНОСТАСІВ КИРИЛІВСЬКОЇ  
ЦЕРКВИ В КИЄВІ

115 *ВАЙНТРУБ І.В.*  
ГОТИЧЕСКИЕ СОБОРЫ - ПОСЛАНИЕ В  
БУДУЩЕЕ

118 *ГАРЦМАН Ш.М.*  
З ІСТОРІЇ ЄВРЕЙСЬКОГО ОДЯГУ В УКРАЇНІ  
XVI-XVII ст.

#### V. КОМП'ЮТЕРІЗАЦІЯ ПАМ'ЯТОК КУЛЬТУРИ

123 *СОВЕТНИКОВА С.И.*  
КОМПЬЮТЕРНЫЙ УЧЕТ НОВЫХ ПОСТУПЛЕНИЙ  
(О ХОДЕ ЭКСПЕРИМЕНТА ПО  
КОМПЬЮТЕРНОМУ УЧЕТУ КОЛЛЕКЦИЙ НМИУ)

130 *ПИСАНЕЦ В.Е.*  
СОЗДАНИЕ КОМПЬЮТЕРНЫХ СЕТЕЙ С  
АРХИТЕКТУРОЙ "КЛИЕНТ - СЕРВЕР" - ДЛЯ  
МУЗЕЕВ И УЧРЕЖДЕНИЙ КУЛЬТУРЫ



**І. ПЕРСОНАЛІЇ**

**В.М. КОРПУСОВА**

*Інститут археології НАНУ*

**З ІСТОРІЇ КИЇВСЬКОЇ ІНТЕЛІГЕНЦІЇ ХХ ст.  
(ДО СТОРІЧЧЯ НАРОДЖЕННЯ М.І.ВЯЗЬМІТІНОЇ  
(22.04.1896 - 3.04.1994))**

22 квітня 1996 р. виповнилось 100 років з дня народження Марії Іванівни Вязьмітіної. Науковому загалу вона відома як провідний вчений - археолог, талановита дослідниця сарматських та пізньоскіфських старожитностей на Україні. Проте, це тільки надводна частина айсбергу - особистості Марії Іванівни. Зараз мало хто пам'ятає, що Марія Іванівна стояла на початку створення Академії Наук України, належала до другої генерації її вчених (перша генерація - це дореволюційні вчені). Забуто її вклад у вивчення декоративно-ужиткового мистецтва країн ісламського Сходу, внесок у музейну та бібліотечну справу, викладацьку діяльність. Та головне те, що вона належала до старої інтелектуальної еліти країни, до товариства з широківідомими та майже невідомими суспільству особистостями, котрі передають від покоління до покоління високу культуру, духовність.

Коло її друзів було дуже широким. З молодих років на все життя вона мала близьких подруг: М.Мамишеву, Е.Ю. Спаську, М.О.Новицьку, М.В.Венгрженовську, К.І. Білоцерковську, сестер Раєвських, Н.В. Гіппер-Лінку, Н.Б. Загладу. Завжди Марія Іванівна була жаданою в гостинному домі Максиміліана Волошина. Там вона спілкувалась з багатьма відомими людьми, у тому числі з О.М. Толстим, О.С. Грінюм, подружилася на все життя з М.С. Волошиною, Н.М. Грін, М. та К. Толстими, А. Цветаєвою, знаменитим авіаконструктором О.К. Антоновим. Серед її друзів: археолог М.Е. Массон (старший); І.Г. Спаський - історик-нумізмат із світовим ім'ям; Л.І. Семенко - дружина М. Семенка, основоположника українського футуризму; Е.В. Ногаєвська - художниця-авангардистка; В.М. Зуммер - видатний мистецтвознавець. З'явилися друзі і в останні десятиріччя її життя - С.Г. Пустовойт - художник, актриси М.Р. Капніст, Р.С. Недашківська та ін. Це було коло близьких за духом людей, аристократів духу, взаємодопомога яких у різній формі

допомагала їм жити в складні часи. Марія Іванівна виявляла громадську мужність, спілкуючись та допомагаючи своїм репресованим друзям.

Їй були притаманні висока духовність, культура, цілеспрямованість та невичерпний оптимізм. Невимоглива до мирських благ, стримана у всьому, окрім інтелектуальних цінностей, поєднуючи міцність характеру з романтизмом і витонченим смаком, спрямована у життя тільки на світле, добре, Марія Іванівна до останніх днів була сповнена любові до життя, зберігала ясний розум.

В її долі відбилась доля частини київської інтелігенції. З Україною, з Києвом було пов'язане усе її життя. Народилась вона в с. Круподеринці Бердичівського повіту на Житомирщині, в родині службової інтелігенції, яка потім переїхала до Києва. Її батько Іван Феродович Вязьмітін служив у графа М.П. Ігнат'єва, відомого дипломата, генерала, героя Шипки. Мати - Анастасія Сергіївна, колишня вихованка приюту імператриці Марії Федорівни для бідних сиріт-дворян, була домашньою вчителькою в аристократичній родині Ігнат'євих. Графиня Є.Л. Ігнат'єва, правнука М.І. Кутузова, уроджена княжна Голіцина, мати двох київських генерал-губернаторів, стала хрещеною матір'ю Марії Іванівни.

Роки навчання Марії Іванівни збіглись з часом I Світової війни, Лютневої революції, жовтневим переворотом, Громадянською війною. У 1916 р. Марія Іванівна блискуче, з золотою медаллю, закінчує Фундуклеївську жіночу гімназію. В тому ж році трагічно гине її батько. Щоб вчитися далі, Марія Іванівна мусила одночасно з навчанням працювати. Спрага до знань привела її до Вищих київських жіночих курсів, учбові плани котрих відповідали університетським. Навчання припало на надзвичайно важкі роки, у 1919-23 рр. голодувало місто. Вона закінчила курси у 1922 р. із ступенем кандидата філологічних наук, а з 1923 р. починає вчитися на мистецтвознавчому відділенні Археологічного інституту, де рівень освіти відповідав кращим дореволюційним університетам. У 1924 р. цей Інститут був ліквідований у зв'язку із знищенням радянською системою української інтелігенції. Проте, Марія Іванівна разом з Е.Спасською, М.Новицькою, Н.Коцюбинським, М.В.Венгрженовською продовжує вчитися в семінарі Д.М.Щербаківського і працювати машиністкою в редакціях газет.

В цей час молода Всеукраїнська Академія Наук мала гуманітарну орієнтацію, біля її витоків були особистості широких наукових інтересів, які були причетні й до художньої творчості. Марія Іванівна активно включається в наукову роботу ВУАН: спочатку у 1927-1929 рр. як аспірантка президента ВУАН академіка О.П. Новицького при Музеї мистецтва ВУАН у Києві та Харківській філії кафедри мистецтва при відділі мистецтва Близького Сходу. Напрямом її досліджень - декоративно-ужиткове мистецтво ісламського Сходу (бронза, кераміка, дерево). З ентузіазмом, невтомно вона збирає матеріали під час експедицій до Середньої Азії, Кавказу, Криму. Про свої дослідження Вязьмітіна доповідає на двох перших з'їздах сходознавців у Харкові. Вона повна творчої наснаги до вивчення мистецтва Сходу, але вже в цей час М. Волошин відчуттям митця вгадав у ній майбутнього археолога, не дарма археологія та мистецтво, особливо в ті часи, стояли поруч. За матеріалами мистецтва Сходу вона захищає промаційну роботу на звання наукового працівника-мистецтвознавця, що відповідає теперішньому захисту кандидатської дисертації. Після цього з 1930 р. вона очолює створений саме нею Відділ мистецтва Сходу при Музеї Мистецтва ВУАН. Одночасно вона організує виставки, у 1930-1931 рр. читає курс лекцій з історії мистецтв Близького Сходу на Музейному відділі Київського художнього інституту, друкує зібрані нею збірки художніх творів, що зберігалися в Музеї мистецтв ВУАН та в Харківському художньо-історичному музеї. В повсякденні роки вона була в Україні найвизначнішим сходознавцем - істориком культури. Це був перший вагомий внесок Марії Іванівни в культуру й науку України.

Та йшла ліквідація гуманітарних установ ВУАН, як осередків національної культури. У 1934 р. було ліквідовано школу сходознавства, у тому числі Відділ мистецтва Сходу. Ліквідація установ йшла поруч із звільненням їхніх співробітників, серед яких мало хто міг влаштуватись на інші посади, близькі до наукового фаху. Серед останніх була Марія Іванівна, яка влаштувалася в бібліотеку Інституту геології та мінералогії Української АН (1934-1935). Але після арешту директора Інституту Світальського постраждало багато співробітників, Марії Іванівні пощастило працювати коректором на книжковій фабриці (1935 р.), потім -

завідувачем бібліотеками в Київському будинку архітекторів (1936-1941 рр.), Спілці архітекторів (1943-1944 рр.), у 1944-1948 рр. вона створює фундаментальну наукову бібліотеку Академії архітектури, раніше в окупованому Києві разом з М.О. Новицькою сприяла збереженню фондів зачинених бібліотек, що містилися у приміщенні університету. Плідна праця в бібліотечній справі є другим важливим внеском Марії Іванівни в культурне життя України.

Займатися наукою в Україні Марія Іванівна не змогла, але як творча особистість, знайшла вихід: з 1937 по 1940 рр. вона під час відпустки систематично працює у складі Термезької археологічної експедиції у Середній Азії, в 1946-1949 рр. - Південно-Туркменської комплексної археологічної експедиції. За матеріалами досліджень бактрійсько-парфянських пам'яток у 1947 р. вона підготувала дисертацію та дістала вчений ступінь кандидата історичних наук. Її авторитет археолога серед колег був завжди високий. Настав час, коли вона отримала можливість займатися наукою в Україні. У 1948 р. її запросили працювати в Інститут археології АН УРСР, де вона проводила дослідження до виходу на пенсію у 1970 р. Знову вона долає зовсім нову ланку на творчому шляху, ще в такому віці, коли більшість дослідників вже йдуть до закінчення творчих пошуків. Та її розум, ерудиція, широкий діапазон досліджень, працьовитість сприяли тому, що її ім'я назавжди увійшло до вітчизняної археологічної науки. Якщо початок її досліджень був пов'язаний з ранньо-скіфською тематикою, бо її запросили до Інституту як кращого сходознавця-мистецтво-знавця для вивчення мистецтва скіфів, зокрема так званого скіфського звірино-го стилю, то потім їй довелося вивчати майже невідомих на той час кочових східних народів - сарматів. Нею закладені міцні підвалини вивчення сарматської культури на Україні, які подальшими дослідженнями лише доповнюються, суттєво не змінюючись. Нею також зроблено вагомий внесок до вивчення пізньоскіфської тематики, а саме пізньоскіфської культури на Нижньому Дніпрі. Наукові розробки Марії Іванівни в стародавній історії та археології України - це ще її один внесок в інтелектуальне життя країни.

**Л.І.НЕСТЕРУК**

*Національний музей історії України*

## **Д.М. ЩЕРБАКІВСЬКИЙ ЯК ОДИН З ФУНДАТОРІВ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ**

У 1997 році виповнюється 120 років з дня народження видатного українського вченого, етнографа, знавця українського мистецтва, одного з засновників нашого музею - Данила Михайловича Щербаківського. Його доля склалась надзвичайно трагічно.

Данило Михайлович народився в 1877 році в селі Шпичинцях на Київщині (тепер Попільнянський район Житомирської обл.), в родині священника. Сім'я була тісно пов'язана з гуртком "Київська старовина", професорами В.В.Антоновичем, Петровим, Рильським та іншими. Перебування в такому оточенні викликало у нього симпатії до питань україно-знавства і визначило дослідницькі інтереси.

Зацікавленість археологією приводить Д.М.Щербаківського після закінчення Київської 3-ої гімназії, на історичний відділ Університету св.Володимира.

У 1901 році Данило Михайлович розпочинає наукову і музейну діяльність. З 1902 року він працює у тісному зв'язку з директором Київського історичного музею Миколою Біляшівським.

Археологічні та етнографічні дослідження Данила Михайловича несподівано перервала мобілізація 1904 року та відбуття його на Кавказ. Після повернення він був призначений викладачем історії та географії в м. Умані. Перебування в Умані характеризується надзвичайно різноманітною та інтенсивною науково-дослідницькою діяльністю. Зокрема, була створена ціла школа працівників в галузі музеєзнавства та етнографії.

У 1905 році Д.М.Щербаківського запросили взяти участь в організації відділів історико-побутового та народного мистецтва при Київському Городському музеї.

У 1906 році в музеї фактично був створений етнографічний відділ. Остаточо він сформувався в 1910 році, коли музей отримав від держави субсидію і мав уже



можливість запросити науковця на посаду завідуючого відділом.

З цього часу етнографічний відділ музею почав влаштовувати систематичні експедиції для збирання матеріалів. Були проведені експедиції в губернії: Київську, Волинську, Полтавську, Чернігівську. Там же побували експедиції 1912 року. А в 1913 р. дослідження охопило ширшу територію: губернії Київську, Чернігівську, Волинську, Полтавську, Подільську, Бесарабську, Харківську. Ще в більшому масштабі були організовані експедиції наступного 1914 року, але світова війна перервала цю роботу. Для порівняння наведемо цифри: 1910 рік - для етнографічного відділу придбано 2154 од.; в 1913 році - 3552 од., в 1915 році - 138 од.

Поруч з придбанням речей в експедиціях, фонд відділу поповнювався завдяки подарункам. Так, художник І.І. Їжакевич подарував колекцію рушників, Н.І.Янківський, В.Н. та Б.І. Ханенки - вишивки, килими, Б.К.Жук, Е.М.Поплавський - колекції писанок, М.Н.Іващенко - колекцію килимів, тощо.

У результаті цих надходжень етнографічний відділ на 1926 рік мав 30000 речей: тканини і вишивка - 16000 од., кераміка - 15000 од., писанки - 4500 од., скло - 2000 од., дерево - 1500 од., вироби з металу та інші речі - 1000 од. Колекції були здебільшого унікальні.

Подорож за кордон і вивчення музейної техніки в музеях Берліна, Відня, Праги, Верони, Нюрнберга, Мюнхена, Дрездена, Венеції, Кракова, Львова та інших міст відкрила перед ним безмежні обрії. Від цього часу його і фундатора музею акад. М.Т. Біляшівського заповітною мрією стало перетворити "Городской музей древностей и искусств в г. Киеве" на справжній Національний музей України, розгорнувши його за кращими закордонними зразками в музей - парк, що мусив охопити царський садок і садибу Браницької.

Перша світова війна відірвала його від музею, але не від музейної роботи. Будучи офіцером на Галицькому фронті, Щербаківський фотографував і намагався зберегти від нищення стародавні галицькі церкви, рятувати від полум'я твори народного мистецтва - давні ікони, рукописні Євагелія, вишивки, тощо. При першій нагоді він відсилав ці речі до Києва.

Наприкінці 1917 року Д.М.Щербаківський повернувся до Києва. На час перетворення "Городского Музея" у Всеукраїнський історичний музей ім. Т.Г.Шевченка припадає вершина творчого піднесення вченого, що характеризує його протягом 1919-1925 рр.

Багато разів йому доводилось рятувати у вирі подій громадянської війни 1918-1920 рр. архіви та мистецькі збірки приватних колекціонерів.

Навесні 1919 року радянська влада на Україні видала декрет про націоналізацію всіх приватних збірок предметів історичного та мистецького значення. Вони повинні були перейти до Комісаріату освіти. Заборонено було навіть мати приватні бібліотеки.

Все це призвело до фактичного знищення величезної кількості речей, які відібрані у власників, лежали довгий час навалені купами просто неба, без догляду. Гинули мистецькі скарби, нищилися, розтягалися на папір старовинні документи.

У 1920 році було видано декрет про "Вилучення цінностей з церков" "на користь голодуючих". На виконання цього декрету спеціальні комісії Чека, а в 1922 році ГПУ, почали забирати з церков коштовні метали - срібні та золоті вироби - різноманітне начиння, ризи з ікон, оправы з Євангелій. Вони також забирали з музеїв коштовності та мистецькі речі історичного значення, незважаючи на те, що спеціальна інструкція цих комісій забороняла їм реквізувати предмети мистецького та історичного значення з церков, а навпаки, передбачала передачу таких об'єктів до музеїв.

Данило Щербаківський разом з іншими науковцями намагався припинити пограбування, але мусив відступити перед силою зброї. Проте, наступного 1923 року, маючи повноваження від Головополітосвіти УРСР, поїхав до Москви і таки домогся повернення на Україну біля 5000 речей з числа конфіскованих. Д.М.Щербаківський помістив ці речі в Київському історичному музеї, створивши тим самим чималий відділ давнього золотарського мистецтва України (зазначимо, що через кілька років після його смерті ці речі знов потрапили до Москви).

Д.Щербаківський вникав абсолютно у всі сфери музейного життя. А в 20-ті роки музей переживав не найкращі свої часи. З особливою впертістю і турботою

вишукує і гуртує навколо себе людей: рятує від голодної смерті молодих етнографів, митців.

Провадив також величезну науково - дослідну роботу: за результатами досліджень опублікував до 30 наукових праць. Він мав великий авторитет в науковому світі, славу енергійного громадського діяча та непохитно-чесної людини, що згубно позначилось на його долі.

Під час хвороби М.Біляшівського на чолі музею став Андрій Винницький - випадкова людина, яка не маючи навіть закінченої середньої освіти, займала посаду завідуючого музейно-екскурсійно-виставочного відділу Київської губернської Політосвіти. Фактично він сам себе призначив на посаду директора музею. З його приходом умови праці в музеї круто змінились. Він видавав безглузді, з наукового погляду, накази, не рахувався з особливостями та вимогами музейної справи, зокрема, по зберіганню зібраного у фондах багатющого матеріалу.

Зібрані М.Біляшівським та Д.Щербаківським скарби точив шашіль, їла міль, на них сідала пліснява. Винницький не звертав уваги на вимоги Д.Щербаківського щодо коштів на утримання збірок музею та їхню реставрацію.

У 1925 - 1926 рр. бібліотекар музею А.Онищук та вчений секретар Є. Дзбановський разом з А.Винницьким почали поширювати чутки про "некомпетентність археолога В.Козловської і особливо Д.Щербаківського, про те, що, мовляв, він "не вміє", або "не хоче" оберігати збірки музею від руйнування. Потроху почали йти чутки, ніби Щербаківський навмисне робить це, щоб знищити музейний фонд.

Протягом 1926 і ще 1927 років Д.Щербаківський намагався боротися, але в 1927 році він переконався, що громадськість вже настроєна проти нього. І він, і Козловська зверталися по допомогу до вчених з інших установ, але відчували, що до них ставились з недовірою.

Під час своїх експедицій по Україні Щербаківський бачив, якими темпами всюди йде процес нищення пам'яток української старовини. Намагаючись звернути на це увагу громадськості він написав статтю "Культурні цінності в небезпеці" (журнал "Життя і революція", 1927, ч.1). Але на неї не було відгуків. Д.Щербаківський зрозумів свою безсилість у цій боротьбі. Він усвідомлює, що нищення скарбів української культури не можна зупинити звичайним

способом і розуміє, що заплановано також спаплюжити і очорнити його і як науковця, і як громадянина. Тільки якийсь драматичний вчинок міг звернути увагу громадськості на те, що діялось навколо.

І він вибрав самогубство, як спосіб протесту.

Д.Щербаківський посилає поштою листи до кількох осіб, де він описує становище, в якому він опинився. В передсмертному листі до професора П.Курінного він пише: "Я втомився. Залишити музей, якому віддав кращі роки свого життя не маю сили. Боротись з кваліфікованою підлістю Онищука і Винницького далі вже не можу..."

Увечері 6 червня Д.Щербаківський покінчив з собою. Поки не знайшли його тіло, Онищук твердив, що Щербаківський утік за кордон з золотарськими виробами.

Смерть Данила Михайловича сколихнула громадськість й викликала низку громадських протестів і вимог розслідувати всю справу і покарати винних. Але ... з часом все пішло нанівець. Винницького лише зкинули з партії й зняли з посади в музеї. А Онищук працював в музеї ще довго. Музейні фонди згодом були розділені по інших установах і з того запасу, що його збирав Біляшівський з Щербаківським створено кілька нових музеїв. Нарком Освіти М.Скрипник через місяць по смерті Щербаківського оголосив, що в нищенні фондів музею винуваті були всі науковці, бо, мовляв, ніхто не піднімав голосу проти того, а передсмертний лист Д. Щербаківського назвав контрреволюційним. Петицію 79 академіків Всеукраїнської Академії Наук до уряду УРСР з вимогою провести подвійне слідство - кримінальне й громадське - Скрипник назвав "антирадянською вихваткою".

Могила Д.Щербаківського, похованого з великими урочистостями на території Лаврського Музейного Заповідника в Києві на державний кошт, у 1934 році за Павла Постишева, зрівняли з землею і його довгі роки згадували не інакше як "буржуазного націоналіста".

Лише в 1960-х роках про нього знову почали згадувати в Україні як про видатного вченого.

**М.Н. ВАРШАВСКАЯ**

*Национальный музей истории Украины*

**Н. И. ПЕТРОВ -  
ОДИН ИЗ ОСНОВАТЕЛЕЙ ЦЕРКОВНО-  
ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЕЯ В КИЕВЕ**

Как, когда и почему возникла идея создания Церковно-Археологического общества при Киевской Духовной Академии? В середине XIX ст. эта мысль неоднократно высказывалась на археологических съездах, проходивших по инициативе графа А.С. Уварова. Идея нашла воплощение в деятельности профессора церковной археологии П.А. Лошкарева - участника первых археологических съездов в России.

Вопрос о сохранении памятников старины был поднят П.А. Лошкаревым еще в 1869 г. на первом археологическом съезде в Москве. Собираясь на второй съезд в Санкт-Петербург в 1871 г. в качестве делегата от Киевской Духовной Академии, он просил Совет Академии создать комиссию для выработки общих оснований сохранения памятников церковных древностей от порчи и уничтожения. В комиссию вошли: П.А. Лошкарев, А.Д. Воронов и Ф.А. Терновский. Ученые составили записку о создании церковно-археологического музея с соответствующими при музее комиссиями.

После II-го археологического съезда Совет Академии поручил им составить проект Устава Церковно-Археологического Музея и комиссий при Киевской Духовной Академии. Святейший Синод в 1872 г. утвердил проект Устава и внес предложение немедленно приступить к учреждению Церковно-Археологического Общества и Музея. В первые годы их существования работать было трудно: не было специалистов по определению церковных древностей и, кроме того, руководства. Поэтому зачастую производились неправильные определения и описания экспонатов, неправильно велись записи в книге поступлений, что было зафиксировано в протоколах и резолюциях Общества. В первые годы осуществлялось описание рукописей Академии. Среди авторов научных публикаций были: А.А. Олесницкий, Ф.А. Смирнов, Н.И. Петров, С.Т. Голубев, П.Г. Лебединцев и др.

Первую проверку деятельности Общества и Музея провел митрополит Киевский и Галицкий - Арсений (в миру: Федор Павлович Москвин).

Новым толчком к оживлению деятельности Общества и Музея стало то, что они были приняты под покровительство Великого князя Владимира Александровича. В 1883 г. вышел первый выпуск "Чтений", в 1897 г. полный "Указатель".

Большую роль в становлении Общества сыграл и митрополит Макарий (в миру Булгаков), который в 1874 г. по поручению Священного Синода проверял деятельность Общества. Прежде всего, митрополит отметил, что библиотека Киевской Духовной Академии была очень бедной. Он предложил оказать содействие Киевской Академии, как это было сделано для Санкт-Петербургской Академии, которая пополнилась книгами и рукописями из Кирилло-Белозерского Монастыря, Московская - из Волоколамского, Казанская - из Соловецкого. Таким образом можно было бы пополнить и Киевскую Академию, передав книги из Киево-Софийского собора и Киево-Печерской Лавры, из Киевских монастырей: Никольского, Михайловского и Выдубецкого, Почаевской Лавры, Загорского, Дерманского, Милецкого, Любарского монастырей и Межирецкой церкви. Сам митрополит принес в дар музею свое собрание рукописей. Без внимания митрополита не остался вопрос и о главном работнике общества - Николае Ивановиче Петрове. Вот что записал митрополит: "Экстраординарный профессор Николай Иванович Петров при счастливых способностях отличается примерною ревностью и трудолюбием, и, кроме преподавания своей науки, с любовью посвящает время учено-литературным занятиям: так, около трех лет посвятил он описанию рукописей церковно-археологического музея при Киевской Духовной Академии..."(1)

Широкую известность и популярность Музей приобрел благодаря богатству своих коллекций. По меткому выражению митрополита Платона: "Н.И.Петров - это голова, сердце и ноги Музея". (2) Заслуги его не преувеличены. Н.И.Петров заведовал музеем на протяжении 25 лет, причем, его избрание на эту должность никогда не вызывало никаких возражений.

Для того, чтобы познакомить широкую общественность с работой Общества и привлечь посетителей в музей, Н.И. Петров ежегодно публиковал материалы о новых поступлениях. Много труда он вложил в составление "Указателя". К тому времени ученый приобрел опыт работы с археологическими экспонатами. Нередко к нему обращались за консультациями коллекционеры.

Организация и создание музея требовала больших усилий, знаний. Большие трудности были связаны с ремонтом здания, перемещением экспонатов. Музей представлял собой учреждение со многими функциями, В нем проводилась научная и издательская работа. Учитывая огромные заслуги Николая Ивановича не только как директора музея, но и как ученого, Правление Академии предоставило ему платную квартиру в академическом доме, а Св.Синод разрешил пользоваться ею бесплатно. В 1898 г. Императорское Археологическое Общество присудило Н.И.Петрову золотую медаль за "Указатель" и другие научные работы.

Н.И. Петров родился 24 апреля 1840 г. в с. Вознесенском Макаровского р-на Костромской губ., в семье священнослужителя. В 1861 году он закончил Духовную семинарию, а в 1865 г. - Киевскую духовную академию. Здесь Н.И.Петров начал изучать украинский язык, научно работать в области украиноведения (он остановился на исследовании украинской литературы). После окончания академии его направляют на работу в г.Кременец Волынской губ. В те годы Кременец был польским городом. Здесь Николай Иванович заинтересовался латино-польской библиотекой и архивом. Вместе с учениками семинарии он сделал работу по этнографии Волыни, большую часть которой он опубликовал в "Трудах Киевской Духовной Академии". В 1867 г. Н.И.Петров редактирует "Волынские Ведомости", завязывает научные контакты с известным украинским этнографом П.Чубинским.

После приезда в Киев Н.И.Петров стал профессором Академии. Кроме профессорской и научно-литературной работы, он уделял огромное внимание созданию Церковно-исторического и археологического Общества и при нем музея.

Благодаря энтузиазму Н.И. Петрова и его особой преданности благородному делу - служению украинскому обществу в деле сохранения уникальных ценностей старины - музей быстро приобрел известность не только в русских общественных и научных кругах, но и за рубежом.

Работая в разных архивах в Украине, Николай Иванович видел, как много гибнет памятников старины. Поэтому его мечтой стало собрать и сохранить все для потомков. Научная деятельность Н.И.Петрова заключалась не только в написании рефератов, статей и т.д., но и в создании печатного органа: "Чтения в церковно-археологическом Обществе при Киевской Духовной Академии". Он издавал "Указатель Церковно-археологического музея при Киевской духовной Академии" (в 1880 и 1897 гг.). За эту и другие работы ученый получил Золотую медаль Императорского археологического общества, а за "Альбом достопримечательностей Церковно-археологического Музея при Киевской Духовной Академии" (вышел из печати в 1912-1916 гг. пятью выпусками) был награжден Большой золотой медалью.

Украинская общественность с глубоким уважением относилась к Николаю Ивановичу за его научную работу, в частности, за "Очерки истории украинской литературы". Сам Н.И.Петров писал: "Все статьи и сочинения имеют местный киевский или вообще южно-русский характер не только по своим источникам южно-русского происхождения или местонахождения, но и по содержанию" (4).

Всю жизнь, весь талант и великие творческие силы Николай Иванович на протяжении жизни посвятил разным областям украиноведения. Его труды - ценнейший вклад в украинскую науку. Он занимает почетное место среди сынов украинского народа. Об этом свидетельствуют многочисленные премии и награды: премия Евгения-Румянцевская и Макарьевская от Киевской Академии, Уваровская от Императорской Академии Наук за книгу "Очерки украинской литературы XIX ст.", в 1901 году совет профессоров Харьковского университета присудил степень доктора русского языка и словесности. Кроме того, Н.И.Петров был действительным и почетным членом почти всех исторических и историко-археологических обществ в Украине и России (до 40 обществ), в частности основателем



и почетным членом "Общества Нестора-летописца" в Киеве (с 22 ноября 1907 г.) и действительным членом Украинского научного общества им.Т.Г.Шевченка во Львове (с 5 июля 1911 г.)

В библиотеке Национального музея истории Украины хранятся прижизненные издания произведений Н.И.Петрова: "Альбом достопримечательности" (вып.1-5), "Указатель" (вып.1-2).

Профессор Киевской Духовной Академии Н.И.Петров умер в 1921 г. Человек тихий и незаметный по своей натуре, он занимал особое, почетное место среди горячих сторонников украинской науки. Будучи русским по происхождению, он всю жизнь посвятил украинской культуре.

- 
1. Чтения в Церковно-историческом и археологическом обществе при Киевской Духовной Академии. - К.,1904. - Вып.V. - С.24-26.
  2. Там же, с.44.
  3. Дурдуковский В. Микола Іванович Петров // Записки історичної і філологічної секції Українського наукового товариства в Києві. - К., 1918. - Кн.XVII. - С.13.
  4. Труды II-го Археологического съезда. - Спб., 1881. - Вып.II - С.60-61.



## II. ВИВЧЕННЯ КОЛЕКЦІЙ

**В.О.РЯБОВА**

*Інститут пам'яткоохоронних досліджень  
Міністерства культури і мистецтв України*

## ПОВЕРНЕННЯ ДО САХНІВСЬКОЇ ДІАДЕМИ

1. Знайдена в кургані № 2 біля с. Сахнівка Корсунь-Шевченківського р-ну Черкаської обл. В.Є.Гезе у 1900 р. золота діадема до кінця залишилась не вивченою. Хоча її перші публікації з'явилися одразу ж після знахідки (АЛЮР; 1901; А.Міллер, А.Мортільє, 1904), виняткові зображення на ній у дослідників викликали сумнів. Цьому спричинило і зауваження М.І.Ростовцева (1913) про можливість її підробки - таке явище було в той час розповсюджене (відома історія з тіарою Сайтафарна). І хоча через рік М.І.Ростовцев (1914) визнав автентичність діадеми, але сумніви, посіяні ним, залишились надовго. Справжнє повернення цього унікального стародавнього твору до наукового обігу, мабуть, належить С.С.Безсоновій та Д.С.Раєвському (1977; Д.С.Раевский, 1970; 1977; С.С.Бессонова, 1983). Суттєвими аргументами, що також довели її стародавність були дослідження військового спорядження скіфів, котрі зображені на пластині, зроблені Є.В.Черненко та В.І.Клочко (1979).

2. Серед відомих зображень скіфів Сахнівська "діадема" за кількістю фігур (10), унікальністю деяких зображень не має собі рівних і є справжньою перлиною стародавнього мистецтва. Більшість дослідників вважають цю багатофігурну композицію не просто етнографічною ілюстрацією еллінських майстрів з життя скіфів, а зображенням певної культової сцени, яку М.І.Ростовцев трактував, як залучення до богині царя, взаємного містичного приєднання до договірною присягання (1914); М.І.Артамонов - "як обряд залучення до влади та заступництва богині" (1971), Д.С. Раєвський - як священний шлюб з богинею" (1977).

3. Унікальність багатофігурного зображення, його надзвичайна важливість для дослідження не тільки етнографічних особливостей скіфського одягу, озброєння, посуду, окремих сцен життя, але й справжнього пізнання змісту композиції для вивчення обрядів, релігії, міфології скіфів, потребує більш детальної розвідки повних умов її

знахідки під час розкопок, а не тільки перелічення деяких фактів (Г.Т.Ковпаненко, С.С.Бессонова, С.А.Скорый, 1989). Для цього неохідне ретельне вивчення всіх перших публікацій, архівних джерел, тощо. На сучасному етапі можливий науково-технічний аналіз її виробництва, який зможе привнести нові дані для тлумачення всієї композиції. На жаль, методика технологічного аналізу металевих виробів Скіфії, особливо з дорогоцінних металів, в науці не розроблена. Спробу виявити технологію нанесення зображень на Сахновській діадемі зробили С.С.Бессонова та Д.С.Раєвський (1977), які висунули припущення про дві технічні можливості для цього: а) відтиск з рельєфних зображень на посуді типу Куль-Оба; б) відтиск з рельєфної металеві матриці, відлитої за допомогою воскової моделі.

4. Спеціальний технологічний огляд діадемі з Сахнівки та експерименти над виготовленням її збільшеної копії, проведені І.Т.Черняковим, дозволили дійти дещо інших висновків щодо технології її виготовлення. Пластина розмірами 365 x 98 мм зроблена з золотої заготовки (проба 750), вагою 64,58 г за допомогою вальцювання однакової товщини. Технічні засоби відтворення композиції з людських постатей та орнаментальної нижньої частини розрізняються а) перша виконана спочатку за допомогою дифовки (вибивання) за металевими моделями окремих груп зображень; б) три паралельні рельєфні лінії та орнамент з розділених язиками "овів", зроблений на заключному етапі в техніці витискування за попередньо нанесеним малюнком. Аналіз напливів металу окремих груп зображень основної композиції в місцях їхнього стику дозволяє зробити висновок про те, що для його вибивання було застосовано 7 окремих металевих моделей, кожна з яких дифувалась окремо. "Наплив" одних зображень на інші допомагає з'ясувати і певний порядок їх вибивання. Спочатку була вибита центральна фігура богині, котра сидить на троні; потім - зображення праворуч від неї: скіф навколішках перед богинею з ритонном у лівій руці, у правій - кинджал, встромлений у землю; далі - молодий скіф, що стоїть позаду богині з піднятим ритонном; четвертим по черзі було нанесення гравця на арфі, п'ятим - двох скіфів, що обнялися та п'ють з одного ритона; шостим - крайнє праве зображення двох скіфів, один з яких наливає з амфори вино, а другий тримає у правій руці ритон, а в лівій

кубок; останнє сьоме - двоє скіфів сидять на колінах, один з них тримає голову барана, а другий - кинджал. Вибивання окремих сюжетів відбувалось за певним порядком від центру по черзі - праворуч та ліворуч, до самого краю. При цьому дуже заглиблені місця (вушка амфори) допоміжно продавлювалися після дефування дерев'яним чи кістяним інструментом. Обрізування пластинки за формою та протикання отворів для кріплення, мабуть, робилося наприкінці.

5. Дифовка за металевими моделями є одним з найстаріших технічних прийомів холодної обробки листового металу товщиною до 2 мм, що здійснюється безпосередніми ударами молотка, часто через м'яку прокладку. При вибиванні рельєфних зображень за металевою моделлю відбувається розтягання металу на високих місцях та стягання його до краю, що призводить до появи "зморшок". Вони добре помітні вздовж місць, під які підкладали металеві моделі, та у верхній частині зображень з високорельєфними округлими деталями голів. Це призводило до спотворення зображень появою рельєфних деталей, які не мають відношення до них: зображення "вуха" у скіфа з ритоном та кубком, "німби" на голові у скіфів-побратимів, тощо. Загалом, виконання рельєфу основної композиції не відзначається майстерністю. Хоча малюнок орнаменту виконаний не досконало, але його витискування зроблене більш вміло, ніж композиції.

6. Дифовка за металевими моделями та витискування зображень на золотих пластинах були розповсюджені в Стародавньому Світі, особливо в античній Греції. Ними користувались Фідій та Поліклет для виготовлення золотого одягу для статуй Афіни та Гери. Складні та різнобічні зображення скіфів на сахнівській пластині, безперечно, належать до досягнень античного мистецтва. Але це стосується тільки металевих моделей, що ж до безпосереднього їх нанесення на діадему за готовими моделями, то справа може бути іншою. Аналіз доводить, що моделі під час копіювання не були однаковими: "богиня", "музикант", "скіф на колінах перед богинею" - менш зношені, "скіфи з бараном", "побратими" - сліди нечіткості та "збитості". З усієї композиції, яка ніби об'єднується однаковою позою скіфів, котрі сидять на колінах,

виринається зображення молодого скіфа, що стоїть за богинею. Воно не тільки втиснуте між двома іншими зображеннями, але його масштаб удвічі менший від інших фігур. Виникає думка про те, що майстер Сахновської пластини зібрав поруч з поширеними і відомими за іншими знахідками (такі зображення, як "богиня, котра сидить", "двоє скіфів з ритоном"), досить рідкісні і поки ще не відомі нам сюжети ("Музикант", "Скіфи, що наливають вино з амфори", "Скіфи з бараном"). При конструюванні всієї композиції були використані різні моделі, у тому числі і модель з молодим скіфом, що не відповідала данному масштабові зображень. Все це може свідчити про поширення такого роду майстрів в середовищі різних скіфських общин і навіть виготовлення суцільно скіфських виробів за античними моделями скіфськими майстрами. Сильна заполірованість верхньої частини рельєфів Сахновської діадеми - доказ її використання. Подібні діадеми призначалися не тільки для поховального обряду, але ними користувались й у певних випадках життя.

**ПІДВИСОЦЬКА О.П.**

*Музей історичних коштовностей України*

### **ПРО ЗОБРАЖЕННЯ НА ЧАШІ З ГАЙМАНОВОЇ МОГИЛИ**

Серед численних речей, знайдених в скіфських курганах Північного Причорномор'я, особливе місце займає культовий та ритуальний посуд. Особливо виділяються екземпляри, прикрашені зображеннями сцен із життя кочових скіфів. До них належать посудини із курганів: Куль-Оба (Крим, 1830 рік), Чортотлик (Дніпропетровська область, 1863 рік), Карагодеуашх (Краснодарський край, 1888 рік), Часті кургани (під Воронежем, 1911 рік), Солоха (Запорізька область, 1913 рік).

Ці пам'ятки постійно згадуються в археологічній літературі, але тільки деякі з них стали об'єктами пильних наукових досліджень. Ще багато не з'ясованих питань, що стосуються походження, призначення цих речей та інтер

претації сюжетів, зображених на них. Всі дослідники відмічають, що всебічне та ретельне вивчення таких пам'яток має велике наукове значення при реконструкції різних сторінок скіфської культури, особливо скіфської міфології, релігії та мистецтва.

До цієї групи предметів належить і чаша з Гайманової Могили. Курган був досліджений у 1969-1970 роках експедицією ІА НАН України під керівництвом В. І. Бідзілі. Чаша знайдена в схованці північної могили, де були поховані 4 знатні особи з багатим інвентарем у супроводі слуг. Разом з чашею містився цілий комплект ритуального посуду: 3 дерев'яні чаші з золотими оббивками, срібний кілік, два ритони із золота та срібла, два кубки з округлим корпусом (Бідзіля В.І., 1971, с.44-56). Подібні набори посуду трапляються в курганах царського рангу. Соціальний стан похованих має суттєве значення для з'ясування питань про походження, призначення та розуміння сюжету, зображеного на чаші.

За формою чаша абсолютно подібна посудинам, знайденим в курганах Солоха і Чмирева Могила (на одній зображена сцена полювання, а на другій - водоплавні птахи). Гайманова чаша має кулястий тулуб, вузький вінчик та дві горизонтальні ручки, прикрашені рельєфними зображеннями баранячих голів. Дно і вінчик чаші декоровані геометричним орнаментом. На корпусі предмета розміщено фриз з рельєфною композицією, котра об'єднує шість фігур скіфів-воїнів. Вони виконані реалістично, з характерними для кожного рисами обличчя, майстер виразно передав психологію кожного образу в залежності від віку та соціального стану.

Зовнішній вигляд персонажів, розкішний одяг, парадне військове спорядження, атрибути вищої влади (булава, нагайка, чаша, гривни) - вказують на те, що на чаші зображені представники вищої влади - скіфські "царі", або вожді племен.

Щодо ітерпретації сюжету, то існує декілька гіпотез. Загалом вони зводяться до тлумачення змісту, як сцен закінчення миру, або капітуляції, або пов'язаних з героїчним епосом, що знайшли відображення в історичних легендах та народному епосі. Дослідники відмічали, що зображення на гаймановій чаші становлять науковий інтерес не менший,

ніж зображення на куль-обській і воронежській посудинах. Тим паче, що усі три чаші за стилем та технікою аналогічні. Д. С. Раєвський також вбачає їхню подібність у композиції та семантиці. Однак, на наш погляд, саме у цьому вони і розрізняються. Композиція гайманової чаші відзначається чітким, продуманим ритмом, групування і розворот фігур суворо симетричні відносно центральної сцени (це добре видно на малюнку - розгортці, на якій передано фриз). Така побудова композиції має значення і для розуміння семантики представленого сюжету. Хоча чотири сцени з загальної композиції на чаші здаються самостійними, персонажі розміщені так, що кожна особа пересікається чи торкається кінцівками, або предметами, що знаходяться при ній. Всі разом вони складають замкнуте коло, яке ще більше підкреслює їхню композиційну і смислову єдність. Подібного нема ні на куль-обській, ні на воронезькій посудинах. Кожна пара чітко відокремлена і ніби складає самостійну й незалежну одна від одної сцену. Об'єднує їх тільки сюжет.

В. Даниленко трактує дві основні сцени як акт військової капітуляції (Даниленко В.Н., 1975, с.88). Проти цього виступає Дмитро Сергійович Раєвський: "в обеих сценах никак не обозначено поражение одного из персонажей и его покорность другому. Равноправное положение действующих лиц в одной из сцен даже подчеркнуто строгой симметрией композиционного решения... Наконец, весьма существенно, что правовые скифские обычаи обращения с побежденными, описанные Геродотом (IV, 64-66), вряд ли дают основание полагать, что скифы с побежденными садились за дружелюбные пиры и предавались совместному винопитию". Заперечує Раєвський також і трактовку цих сюжетів як меморативних. Він відносить їх до сюжетів релігійно-міфологічного складу і припускає, що тут зображені сцени із легенди про походження скіфів. Одна (та, що погано збереглася) показує момент передачі Таргітаєм-Гераклом луку своєму молодшому синові Скіфу: у витягнутій руці літнього воїна ніби був лук, зображення якого зіпсоване і не збереглося. Сцену на протилежній стороні чаші він пропонує тлумачити як зображення вигнаних із країни старших братів, які, можливо, радяться про те, як розправитися зі своїм удачливим молодшим братом. Але, як признає сам автор гіпотези, трактовка, що пропонується



- лише одна із можливих (Раевский Д.С., 1977, с.36-39).

Подібне пояснення сюжету, особливо по відношенню до гайманової чаші, на думку ряду дослідників, не переконливе. Якщо на воронезькій і куль-обській посудинах зафіксовані явні дієства з луком: передача на одному і натягування тятиви на другому, то на гаймановій чаші подібних сцен немає.

Викликає заперечення опис Раєвським сцен і деяких композиційних побудов. По-перше, пози центральних персонажів явно не передбачають передачі чого-небудь один другому. Вони сидять, відкинувшись назад, а у їхніх простягнених руках, ймовірно, були зображені посудини для вина. У тайнику Гайманової могили разом із чашею знайдено набір ритуального посуду. І один з кубків ми бачимо зображеним: його тримає молодший воїн. Можна припустити, що і один із ритонів чи інша посудина із цього набору зображена у витяг-нутій руці другого персонажу.

По-друге, не переконливо звучить думка Раєвського про протиставлення основних сцен сюжету. Як уже зазначалося, групування і розворот усіх фігур абсолютно симетричні відносно центральної сцени. І ніяк в психоемоційній характеристиці персонажів не зафіксована їхня поразка, як уже відмічав сам Раєвський по відношенню до подібної трактовки у В.Даниленко, і момент задуму вбивства молодшого брата також.

На наш погляд точну характеристику персонажам дав Борис Миколайович Мозолевський: "на обличчях воїнів вираз самовдоволення і незалежності, в погляді кожного світиться мудрість степових вождів" (Мозолевський Б.М., 1983, с.131). Можливо, вони мирно спілкуються або, судячи за їхніми позами, вирішили перекинутися парою слів про почуте від центральних персонажів сюжету.

І, по-третє, відносно персонажів під ручками чаші і, зображених поряд з ними горита і мішка з мотузкою. Самий молодий з них явно займає підлегле становище і виконує роль слуги. На це вказує і його вік, і відсутність зброї, що не характерно для скіфських зображень, а також простий, без будь-якої орнаменталії костюм, хоча він також скроєний так само, як і у останніх персонажів сюжету. Геродот, описуючи звичаї скіфів, повідомляє, що скіфським царям прислужують тільки природні (вільні) скіфи (Геродот, IV,72).

Що стосується образу, представленого під другою ручкою, то й він за віком дуже близький центральній фігурі з кубком в руці, а по соціальному і правовому статусу не відрізняється від головних діючих осіб, на що вказує і горит, що знаходиться за його спиною. Таке його розташування в композиції, скоріш за все, обумовлене формою посудини, і тим положенням, в якому він опинився на учті.

Як нам здається, центральна сцена, зображена на гаймановій чаші, дещо перекликається зі сценою на ритоні з кургана Карагодеуашх, але читається вона в зовсім іншому контексті. На його центральному фризі представлено звернені один до одного вершники, у одного в правій руці ритон, а в лівій - спис або скипетр. Другий вершник підняв руку в жесті адорації. Під ногами обох коней лежать трупи ворогів з відтятими головами. Болгарський вчений І.Маразов пропонує принципово новий напрямок у трактовці сюжету. Цю сцену Маразов зіставляє із свідомством Геродота (IV, 66) про уславлення воїнів, які найбільше відзначились (Маразов І., 1978, с.18).

У Геродота читаємо: "Один раз на рік кожний правитель у своєму окрузі готує посуд для змішування вина і його п'ють на бенкеті ті скіфи, що вбили ворога (в бою; хто ж не вбив жодного ворога, не п'є того вина й сидить збоку без почесті. Це найбільша ганьба в них. А хто вбив дуже багато ворогів, дістає дві чаші й п'є з обох них разом" (Геродот, IV, 66).

На наш погляд, саме така учта, або один з її моментів зафіксовані на чаші з кургану Гайманова Могила. Як відмічає французький вчений Ж.Дюмезіль "призначення цього свята - офіційно констатувати, засвідчити подвиг, декілька подвигів або їхню відсутність, за кожним з присутніх і встановити, таким чином між людьми ієрархію" (Дюмезіль Ж., 1990, с.175).

І, певне, чаша з таким сюжетом не випадково опинилася в похованні. Імовірно, один з небіжчиків міг бути учасником такої учти. Можливо, що його навіть ушановували як прославленого героя. І в пам'ять про цю подію він замовив мабуть, грецькому майстрові виготовити цю посудину, яка була символом його військової доблесті, соціального стану і багатства.

**Л.С.КЛОЧКО**

*Музей історичних коштовностей України*

### **ПРИКРАСИ З КУРГАНУ БІЛЯ с.МАР'ІВКА**

Одним з джерел вивчення культури є костюм у цілому, а також окремі його складові: вбрання, декоративні елементи.

Досліджуючи скіфський костюм, різні автори не раз звертали увагу на знімні чи накладні прикраси. Аналіз провадиться за схемою: походження, час існування, спосіб застосування, семантика, кореляція (взаємозв'язок) з іншими декоративними засобами.

Звичайно, особливо інформативними в цьому відношенні є комплекти чи набори оздоб, що походять з непограбованих поховань. Але і окремі ювелірні вироби також становлять інтерес для вивчення деяких аспектів культури Скіфії.

Саме такими є предмети з поховання № 2 к.13 біля с. Мар'ївка Дніпропетровської обл. Це розкопки М.М.Чередниченка. Він же перший запропонував інтерпретацію знахідок - у звіті, котрий зберігається в архіві ІА НАНУ. Але вони не опубліковані, окрім сережок, знімки з яких вміщені в каталогах зарубіжних виставок Музею історичних коштовностей України. Отже це коротке повідомлення має на меті введення їх у науковий обіг.

Характеристика кургану та поховальної споруди свідчить про соціальну зверхність небіжчика чи небіжчиці - власника прикрас. Висота кургану 4,4 м, D - 32 м. Ювелірні вироби походять з основного поховання, котре було в катакомбі з двома вхідними ямами. Глибина ~ 5,6 м. Поховання пограбоване в давнину. За даними звіту прикраси знайдені в ґрунті заповнення дромосу. Їх аналіз почнемо з пронизок. Це спіралі, зроблені з вузької золотої смужки. Вони розрізняються розмірами: одна з них - довжиною 12 мм, D - 4мм, а друга - 22 мм, D - 5 мм. Причому, довша пронизка посередині тонша, звиви спіралі не щільно прилягають один до одного. Аналогії таким прикрасам є серед пам'яток передскіф-ського часу, а саме в кімерійських

могилах (наприклад, в могильнику біля с. Суворове Одеської обл.). Технологія виготовлення подібних виробів з'явилась, очевидно, ще в епоху бронзи в центральноєвропейському регіоні. В скіфський час саме такі пронизки - спіральки - використовували зрідка. Всі вони були зроблені не пізніше V ст. до н.е. Пізніше, в IV ст. до н.е., поширились так звані трубчасті пронизки, як правило, з рифленою поверхнею. Таким чином, зберігаються декоративні ефекти і відбувається економія золота.

Ще одна категорія оздоб - фігурні підвіски. Знайдено 2 екземпляри. Кожна складається з кількох деталей. Трубочаста пронизка з гладенькою поверхнею (довжиною 10 мм, D - 3 мм), до якої приєднана платівка, вирізана за контуром зображення. Її абрис утворюють рельєфні деталі, напаяні зверху: під пронізкою дві опуклини у вигляді зрізаних конусів (H - 3 мм). Під ними напаяна платівка у вигляді підкови. На її кінцях - зображення з круглої дротинки (тобто у техніці скані): волютоподібні, доповнені мініатюрними кілечками. Візерунок, здається, не передає певного образу, хоча віддалено нагадує букраній. Автор дослідження кургану М.М.Чередніченко вважав, що вималюється стилізовано відтворена морда пантери.

Цікава і форма підвіски. М.М.Чередніченко запропонував таку інтерпретацію: платівка є зображенням торсу жінки з оголеними грудьми. Але в мистецтві II-I тис. до н.е. нема подібних образів. Так що виголошена думка не має під собою підстав.

Підвіски є залишками від так званого ланцюжка з окремих елементів. Низки золотих деталей: намистин, підвісок, пронизок були оздобами тільки жіночих костюмів. Подібні вироби поширились на території Північного Причорномор'я з Середземномор'я (а точніше - з Іонії). Спіралеподібні пронизки та підвіски могли разом утворювати ланцюжок.

Третя категорія прикрас - сережки (саме так для зручності називають всі прикраси, призначені для оздоблення голови - незалежно від того, чи носили їх у вухах, чи закріплювали у зачісці або на стрічках) - були найбільш поширеним декоративним засобом у скіфському вбранні. Бачимо їх у комплексах прикрас і жіночих, і чоловічих, і дитячих костюмів. Вже не раз різні автори звертали увагу

на те, що сережки відіграють особливу роль у визначенні семантики вбрання. Слід зазначити, що чоловіки носили їх дуже зрідка. Тільки один тип сережок (серед значного розмаїття форм) ми можемо безсумнівно назвати належними до чоловічого вбрання. І поки, що важко виявити їхній зміст.

В жіночому костюмі сережки мали особливе значення. Їх носили по одній, по дві, а в деяких випадках, очевидно, були особливі традиції оздоблення (наприклад, три сережки або дві пари).

Знайдені сережки мають однакову будову. Зроблені вони, загалом, так: в середину колоноподібної трубки (D - 7 мм) вставлена ще одна (D - 2мм), простір між ними заповнений пастою. Але вони розрізняються деталями. Кожна має свої особливості.

1) Поверхня основи розділена на горизонтальні зони - 6 ярусів, між ними зигзагоподібні перетинки утворюють орнамент у вигляді трикутників. Вони заповнені речовиною блакитного та сіроблакитного кольорів (зараз відсутня у багатьох гніздах). Можливо, це склоподібна маса. Широка трубочка виступає над останнім ярусом. Вона розрізана, краї загнуті так, що утворюється отвір, а в нього вставлена дужка. Вона має форму неправильного овалу, зроблена з пласкої смужки з трьома борозенками, на обох кінцях є дірочки. Довжина виробу: 33 мм.

2) Сердцевина заповнена білою речовиною, мабуть, пастою. Знизу сережка оформлена чотирипелюстковою розеткою. Поверхня розділена вертикальними лініями, всього 6 зон, котрі заповнені трикутниками (в них вставлена блакитна та темносиня паста, котра відсутня в деяких гніздах).

Зверху на всю колонку надіта своєрідна "коронка", H - 5 мм, прикріплена з двох боків заклепками. Дужка підвіски пласка, з трьома борозенками. На нижньому кінці - отвір, зверху - відсутній.

Сережки унікальні за формою, технікою виготовлення. Такі засоби прикрашання поверхні, як напаявання перетинок для утворення гнізд у вигляді трикутників, котрі заповнювали кольоровими вставками, нагадують предмети з Келермесського кургану. А саме: так звані "прикраси трону" та пластина з зображенням пантери, котра

призначалась для прикраси щита. Ці речі віднесені дослідниками до VII ст. до н.е. Пізніше, вже в V ст. до н.е., як свідчать пам'ятки ювелірного мистецтва, змінилась манера декорування поверхні: майстри почали застосовувати круглі дротинки для створення орнаменту, візерунки котрого заповнювали кольоровою емаллю. Правда, у сарматський час знову з'являються пласкі перетинки, що утворюють порожнини-гнізда для вставок. Наприклад, декорування поверхні намистин, знайдених в кургані Соколова Могила. Але сережки з Мар'ївки характером декору більше нагадують архаїчні предмети.

Отже, прикраси, що залишились у похованні, дозволяють стверджувати, що вони належали до жіночого вбрання. Речі в комплекті були зроблені у різний час, але мабуть не пізніше V ст. до н.е.

**С.А.БЕРЕЗОВА**

*Музей історичних коштовностей України*

### **СЕРЕЖКИ З АНТИЧНИХ НЕКРОПОЛІВ ПІВНІЧНОГО ПРИЧОРНОМОР'Я**

Сережки, як відомо, були одним з найулюбленіших і найбільш поширених видів прикрас. Різноманітність їх типів свідчить не тільки про різні смаки населення, але і про інші риси, що характерні для тих чи інших етнічних та соціальних елементів цього населення. В колекції Музею історичних коштовностей України представлені сережки з некрополів античних держав Північного Причорномор'я. Загальна кількість цієї категорії прикрас складає 70 екземплярів. Не дивлячись на таку взагалі невелику кількість, вони відрізняються значною різноманітністю форм. Багато з них декоровані напівдорогоцінним камінням, в основному гранатами і сердоліками, зустрічаються також аметист, бірюза, перлини.

Сережки походять із наступних пунктів. Ольвія - 28 екземплярів. Всі вони - з колекції Б.І. Ханенко і опубліковані в збірнику "Древности Приднепровья". Це і є єдині паспортні дані, на які ми можемо посылатися. Херсонес - 9

екземплярів, що походять із розкопок ІА НАН України, здійснених в 80-х рр. ХХ ст. під керівництвом В.М. Зубаря. Кітей - 4 екземпляри, знайдені під час розкопок некрополя (склеп № 7) у 1977 р. Дві сережки, згодом, походять із Неаполя Скіфського. 12 екземплярів прикрас походять із могильника біля с. Завітне Бахчисарайського району Крима (розкопки Н.О. Богданової). 2 сережки були знайдені при дослідженні некрополя поблизу с. Золоте, а одна - некрополя поблизу с. Нижнезаморське Ленінського р-ну Крима (пам'ятки досліджувала В.М. Корпусова). Ще 2 екземпляри золотих сережок походять з розкопок могильника поблизу с. Золота Балка Новоронцовського р-ну Херсонської обл. (здійснені М.І. Візьмітіною). 7 екземплярів, які ми відносимо до античних зразків, невідомого походження.

Класифікація сережок ще остаточно не розроблена. Література, що стосується цього питання, не відзначається великою різноманітністю: це іноземні видання, окремі статті. Найбільш фундаментальною є видана ще в 1956 р. монографія Н.В. Пятишевої "Ювелирные изделия Херсонеса" в серії Труды Государственного Эрмитажа, де є матеріали, що стосується ювелірних прикрас, знайдених під час розкопок Херсонесу.

Всі сережки із нашої колекції пораховані, з'ясовані, по можливості, їхнє походження, а також датування на основі аналогій.

Ми виділяємо декілька типів. Перш за все, це кільцеподібні сережки і такі ж, але з підвісками. Кільцеподібні сережки, на відміну від тих, які ми знаходимо в скіфських курганах, як правило, мають застібку. Як правило, це - проста петля з гачком. Причому декотрі з них виготовлені із звичайного круглого у перетині дроту, а інші із декількох переплетених дротинок. Зустрічаються екземпляри зроблені із перекрученої золотої смужки. Своєрідними є сережки, виготовлені із чотиригранного кільця, що плавно з одного боку переходить у круглу у перетині дужку, поступово звужується і трансформується в загострений кінець, який вставляється в пустотіле кільце з другого боку прикраси. Три грані цих сережок прикрашені напаяними пластинчастими кільцями, розміщеними на відстані 1-1,5 мм один від другого. Такого типу сережки звичайно відносять до I-III ст. н.е.

Є окремі екземпляри декоровані невеликими щитками, припаяними до кільця, із вставками з напівдорогоцінного каміння або у вигляді золотої розетки, як одна пара із нашої колекції, на жаль, невідомого походження.

Дуже різноманітні кільцеподібні сережки з підвісками. Саме підвіски відзначаються різноміттям форм: це звичайні пустотілі золоті кульки, керамічні або скляні намистини, більш складні конструкції із декількох золотих кульок, що імітують виноградне гроно. Одна з підвісок - це витончена краплеподібна аметистова вставка в золотій оправі.

До окремого типу слід віднести сережки, що являють собою круглий чи овальний щиток, до зворотньої сторони якого припаяна дужка, один кінець якої завершується петлею, а другий - крючком, утворюючи застібку прикраси. Пара таких сережок походить із Ольвії. Щиток їх прикрашений овальною сердоліковою вставкою, облямованою сканою плетінкою. Останні походять із розкопок Херсонеса: на щитці однієї пари - гратова каменя із зображенням голови Горгони Медузи. Різновидністю цього типу є сережки, теж із Херсонеса, у яких додатковим елементом є підвіски, що імітують виноградне гроно. На щитку однієї з них - сердолікова вставка, а на щитку другої - каменя з вирізаною на ній головою Горгони Медузи. Такого типу сережки відносять до II-III ст.н.е.

Ще одна категорія цих прикрас - це поширені у всьому античному світі з V ст. до н.е. до III ст.н.е. сережки, що закінчуються з одного боку зооморфними зображеннями. Найчас-тіше це голви левів, грифонів, дельфінів, баранів. Протягом всього часу свого існування цей тип зазнав деяких змін у деталях, залишаючись, у цілому, тим же самим. Головною ознакою для датування цих сережок є присутність на них каміння, що характерно для кінця I - III ст.н.е.

Зустрічаються також і сережки, що в нашій літературі одержали умовне назву "калачики". Вони, як і скіфські, пустотілі, тобто виготовлені із двох половинок, іноді з трохи рифленою поверхнею. Одна така сережка із нашої колекції декорована дрібними перлинами. До того ж дужка її щільно прикріплена до корпусу, тобто, ймовірно, сережка не одягалась в вухо. Існує припущення, що такі сережки жінки впітали по декілька штук у зачіску або чіпляли рядком на



стрічку і також влітали в зачіску чи прикріплювали до головного убору.

Сережки, що складаються із напівсферичного щитка і припаяної до нього на звороті дротяної дужки із вільним загостреним кінцем, зустрічаються тільки в Херсонесі. Ми виділяємо їх в окремий тип. Форма цих прикрас не має аналогій в серед знахідок в некрополях грецьких міст. Але серед матеріалів поховальних комплексів найдавнішого населення Криму - таврів, у так званих кам'яних ящиках V-IV ст. до н.е. знаходять численні прототипи цієї форми. Це масивні литі з наступною проковкою грибоподібні сережки-підвіски. Поки що не відомо, що саме стало приводом відродження цього стародавнього типу прикрас в перші століття н.е. у Херсонесі. Існує думка, що ці сережки виготовляли як спеціальний поховальний інвентар і не носили за життя.

Зустрічаються також екземпляри сережок, кінці яких з'єднані. Це, ймовірно, ті, які одягали і не знімали, щільно прикріплюючи до мочки вуха, або, можливо, виготовляли як поховальний інвентар.

Отже, вивчення однієї з найцікавіших категорій прикрас - сережок, що походять з античних некрополів Північного Причорномор'я, дає змогу прослідкувати деякі тенденції в розвитку ювелірного мистецтва, ареали поширення того чи іншого типу прикрас, а також висвітлює уявлення про естетичні смаки населення, якому вони належали.

**Є.В.ЧЕРНЕНКО**

*Інститут археології НАНУ*

### **СЮЖЕТИ "ТРОЯНСЬКОГО ЦИКЛУ" НА СКІФСЬКИХ ГОРИТАХ**

Серед парадного скіфського озброєння IV ст. до н.е. особливе місце посідають золоті обкладинки горитів "чортотлицької серії". До неї належать горити з Чортотлика (1863 р.), Іллінецького (1902 р.), Мелітопольського (1954 р.) та П'ятибратнього (1959 р.) курганів. Всі вони абсолютно однакові і відрізняються один від одного лише незначними

деталлями декору. На обкладинках зображено багатофігурну композицію за участю людей, тварин, рослинного орнаменту.

Перша спроба пояснення сюжету була зроблена Л.Стефані (1865, с.152-171). За його думкою, це ілюстрація до маловідомого афінського міфу про Алопу. Його підтримали І.Толстой і М.Кондаков (1889). Але загалом з таким трактуванням не погодилася більшість дослідників другої половини минулого століття. Вони бачили на горитах не сцени розгортання якогось певного сюжету, а набір не пов'язаних між собою зображень.

У 1885 р. К.Роберт зробив спробу довести, що в основу художньої розробки сюжету на гориті з Чортomlaка була покладена картина Полігнота, де зображено виявлення Одисеєм Ахілла на о.Скірос, що був прихований серед дочок царя Лікомеда. З цим погодилися В.К.Мальмберг(1894), Б.В.Фармаковський (1911) та сучасні дослідники - В.П.Шилов (1961; 1962), Н.О.Онайко (1970), О.І.Тереножкін, Б.М.Мозолевський (1988) та багато інших. З певними запереченнями поділяв цей погляд і я (1984).

Деякі окремі фігури або їх групи не можна трактувати та як це робиться звичайно при поясненні змісту сюжету на золотих обкладинках. Відмічу лише деякі з них. Це чотири чоловічі фігури нижнього фризу. Серед них сидить, а не одягає зброю, що лежить поруч, Ахілл. У руках він тримає предмети, які можуть бути чим завгодно, але не кнемідами. Не може бути урною з прахом героя річ у руках жінки (нібито матері Ахілла - Фетіди), що стоїть поруч. Всупереч чіткій античній традиції, з якої відомо, що кентавр Хірон вчив володіти луком маленького Ахілла, на гориті зображено людину, яка вчить цій справі хлопчика.

Горити "чортomlaцької серії", горити з Карагодеуашка та Вергіни ("карагодеуашхська серія") разом з обкладинками парадних мечів з батальними сценами (мечі "чортomlaцької серії") нібито складають групу предметів торевтики, де відтворено сюжети так званого "троянського циклу" (Алексеев, Мурзин, Ролле, 1991, с.138; Алексеев, 1992). Датуються вони 340 - 320 рр. до н.е. (Алексеев, Мурзин, Ролле, 1991, с.139).

Слід відмітити певну штучність об'єднання до одного "троянського" циклу сюжету на горитах та піхвах мечів.

У головному джерелі про події троянської війни -

"Іліади" епізод на Скіросі навіть не згадується. Безпосереднього відношення до подій під стінами Трої він не має. Якщо для замовника горитів, як це звичайно тлумачать дослідники, сюжет війни та героїства мав значення, то незрозумілим залишається зображення зброї у досить мирній сцені або сценах. Адже матеріали "Іліади" рясніють описами боїв (у тому числі і за участю самого Ахілла). Згадується зустріч Одісея з Ахіллом у деяких пізніх авторів. Згадаємо "Міфологічну бібліотеку" Аполлодора (III, XIII, 8) та "Метаморфози" Овідія (13, 163, 17).

У вазовому живописі, де значна увага приділена подіям троянської війни є багато сцен за участю Ахілла. Інколи вони супроводжуються написом його імені. Але передача зброї Одисеєм Ахіллу мені відома лише одна (Boardman, 1975, рис. 285, 1). А сам факт зустрічі героїв відомий лише на помпеянській фресці (Кун, 1955, рис. на с. 156).

Тут наведено лише деякі заперечення проти думки про зв'язок зображень на горитах "чортомлицької серії" з розповіддю про долю Ахілла від дитинства і аж до вміщення його праху до "урни" з подіями Троянської війни та об'єднання їх у "'троянський цикл". Немає переконливих підстав вбачати на горитах "карагодеуашхської серії" зображення боїв на вулицях Трої. Це могла бути будь-яка сцена бою у якомусь місті Еллади.

А зображення на піхвах мечів, скоріш за все, слід пов'язувати з подіями греко-перських війн. Для цього є певні підстави (див. тези М. Русяєвої).

Здається безперспективним намагання пов'язати сцени на вищеназваних речах тореветики з якимись певними подіями, бачити в них ілюстрації до історичних подій та літературних творів.

У цьому відношенні варто було б згадати одну історію. Вже кілька століть у науці відома так звана "портландська ваза" із зображенням Ахілла. Нарахували близько 400 (!) тлумачень зображень на ній. Кілька десятків варіантів тлумачення змісту зображень, можливо, вдалося б навести і для зображень на зброї з курганів Скіфії. Але чи варто робити це?

**М.В.РУСЯЄВА**

*Музей історичних коштовностей України*

## **ДО ПИТАННЯ ПРО КОМПОЗИЦІЮ ТА СЮЖЕТ НА ЗОЛОТИХ ОКУТТЯХ ПІХОВ МЕЧА З ЧОРТОМЛИЦЬКОГО КУРГАНУ**

Особливе місце серед пам'яток елліно-скіфської торевтики займають батальні сюжети. Значний інтерес серед них становить сцена бою на золотих окуттях піхов меча з Чортотлицького кургану, яка вже понад сто років привертає увагу дослідників, але незважаючи на це питання про композицію та сюжет на них все ще повністю не розкриті [Мальмберг, 1913; Он же, 1914; Онайко, 1970; Раевский, 1980; Алексеев, Мурзин, Ролле, 1991]. Аналогічні окуття за формою та сюжетом були знайдені в різні роки: одне випадково, можливо, в кургані Чаян біля м.Нікополя [Richter, 1931; 1932; Shcheglov, Katz, 1991; Williams, Ogden, 1994], друге - при розкопках Восьмого П'ятибратнього кургану на Дону [Шилов, 1961]. Основні сюжетні рельєфи на них виготовлені за однією матрицею, розбіжності є лише у зображеннях тварин на лопатях піхов, що може свідчити про серійність виробництва та популярність цього сюжету як у середовищі скіфів, так і еллінів [Черненко, 1975].

На зовнішній поверхні футляру в неглибокому рельєфі, облямованому орнаментальною випуклою смужкою у вигляді густо перевитої стрічки, виконана сцена битви. Торевт об'єднав фігури воїнів у п'ять компактних груп, серед яких варто відзначити центральну сцену, обабіч котрої показані інші, теж важливі для розуміння загального змісту всієї композиції.

У середній частині зображено сутичку між греком і двома варварами. Молодий еллін, який закрився круглим щитом, у стрімкому русі нападає з мечем на юнака, який, стоячи на колінах, намагається захиститись сокирою. За спиною останнього - варвар, який все ще тримається у сідлі смертельно пораненого коня.

Праву частину композиції займають унікальні сцени лікування і порятунку. На землі напівлежить грецький юнак

з похиленою на плече головою і застиглим болем в очах. Правою рукою він ухопився за шолом товариша, котрий, стоячи навколішках нахилився над його ногою і, тримаючи її обома руками, виймає зубами стрілу з коліна. Ця сцена вражає гуманністю, надзвичайною силою духу і мужністю воїна-рятівника.

За ними - осідланий кінь. Він майже летить вперед і тягне за собою молодого варвара з широко розкритими очима, який все ще тримає його за вуздечку. Завершує композицію кимось загублений корінфський шолом з султаном, що лежить перед копитом коня.

З лівого боку від центральної сцени - наповнений драматизмом порятунок молодого воїна бородатим греком. Підставивши коліно під плече пораненого, правою рукою він піднімає його з землі, а лівою, обороняючись щитом, підставляє свій спис під спис супротивника-варвара. Той обома руками цілить ним у юнака, спина котрого прикрита круглим щитом, якого він не втримав, коли падав на землю.

За цією сценою майже в однакових ракурсах зображені бородаті варвар з закинутою за голову рукою з коротким мечем і грек з простягнутою вперед правицею. Зі щитом і списом в іншій руці він, здається, зовсім не реагує на підступного ворога, що стоїть позаду. Проте жест його руки надто красномовний і символічний. На наш погляд, це не заклик допомоги. Він хоче звернути увагу свого супротивника на те, що діється попереду. Певно, саме тому спантеличений побаченим варвар ніби заляк з закинутим назад мечем.

Від усіх інших еллінських воїнів його відрізняє одяг - вузький до колін хітон з фібулами на плечах; прикрашені орнаментами корінфський шолом і щит, високі чоботи, що щільно облягають ноги. Інші греки, за винятком персонажа, котрий витягає стрілу, напівоголені, полотнища їхніх плащів, перекинутих через одне плече або руку, майорять за спинами. Для всіх супротивників грецьких воїнів притаманні однакові костюми: на головах - башлики з широкими орнаментованими стрічками, хітони до колін з довгими рукавами і коротким напуском у вигляді різнонаправлених складок на поясі, вузькі штани і короткі чобітки.

Виготовлені у барельєфі компактні групи воїнів розташовані на добре відполірованому золотому тлі. Їх

переплетення утворює маси, осяяні бликами, які грають на складних драпіровках одягу в поєднанні з різними видами озброєння. Надзвичайно реалістичні і природні їхні ракурси. Силуети прості та пластично виразні. Композиція дає уявлення як про застосування нових засобів пластичного виконання фігур у русі з досить частим перехрещенням просторових планів, так і про надзвичайно емоційно-психологічне напруження бою. Сцени побудовані на протиставленні енергії і безсилля, мужності і жаху, гуманності і жорстокості, життя і смерті.

Перед нами перша незамкнена композиція на пам'ятках еліно-скіфського мистецтва. Дві крайні сцени дають пряме свідчення про продовження битви за межами зображеного. Це тільки частина якоїсь події, нібито своєрідна вирізка з дійсності. Незавершеність композиції демонструє нові засоби і принципи в торевтиці, які майстри запозичували з монументального образотворчого мистецтва. Прикладом такої побудови композиції в монументальній скульптурі може бути сцена полювання на саркофазі сатрапа з Сідона межі V - IV ст. до н.е. [Akurgal, 1987].

Грецький класичний рельєф завжди зображав тільки головний драматичний екстракт із події, але зображав його цілком [Виппер, 1973]. Одним з таких фризів був так званий Героон у лікійській Трисі. Головні скульптурні прикраси були зосереджені на кам'яних стінах огорожі. Дослідники вважають, що зразком для рельєфів Героона послужили фрески Полігнота на різні теми. Саме в мармурових рельєфах Трисі часто зустрічаються аналогії деяким сюжетам на піхвах меча. Це, передусім, фігура воїна, дуже схожого на так званого Мільтіада - крайня зліва фігура стратега з простягнутою вперед рукою. Близьку варіацію наступній сцені також бачимо на цьому фризі. Фігури якщо не повністю скопійовані з них, то повторюють загальну постановку фігур, їхні жести, розташування у просторі. Крім цього, велика кількість близьких зображень є і в монументальних рельєфах храму Аполлона в Бассах поблизу Фігалії та фризах Мавсолею в Галікарнасі (Бодрум) [Мальмберг, 1914; Онайко, 1970; Schiltz, 1994]. Художник творчо підійшов до створення своєї розповідної композиції, яка вперше в торевтиці передає драматично-емоційні сцени з битви греків і персів.

На відміну від багатьох зображень в монументальному живописі і вазописі, жодна з фігур не підписана. У такому випадку завжди висловлюють різні точки зору і гіпотези щодо змісту батальних сцен. Зрозуміло, що такі неординарні пам'ятки, як окуття піхов мечів не могли не зацікавити вчених. Одні з них інтерпретують батальні сцени на них як бій між греками і персами, зокрема відображення Марафонської битви, головний стратег якої Мільтіад простяг руку вперед [Мальмберг, 1894; Он же, 1912; Он же, 1913; Richter, 1931; Онайко, 1970]. Деяким здається, що на цих накладках показано бій між греками і скіфами [Толстой, Кондаков, 1889; Яценко, 1977; Williams, Ogden 1994], однак з цією думкою не узгоджуються ні костюми, в яких зображено варварів, ні їхня зброя. Не можна погодитись і з тим, що тут втілено деякі епізоди Троянської війни [Раевский, 1980; Алексеев, 1987; Алексеев, Мурзин, Ролле, 1991; Schiltz, 1994]. В цій інтерпретації надто багато альтернативних рішень і протиріч, приписування зображеним сценам таких моментів, які ніяк не узгоджуються з тим, що є насправді. Заздалегідь спрямована концепція щоб то не стало поєднати сюжети на окуттях піхов і горитів чортомлицької серії з троянським циклом міфів про Ахілла, які, згідно з Д.С.Раєвським, переосмислювались в середовищі кочових скіфів у відповідності до міфів про Колакся, призвели зрештою до помилкового тлумачення цих образів.

Варто погодитись з більшістю дослідників, які вважають, що на розглянутих накладках зображено окремі цілеспрямовано підібрані сцени битви греків з персами. Перш за все, абсолютно всі супротивники греків мають перський костюм. Троє з них бородаті, а отже ніяк не можуть бути амазонками, у яких навіть у закритому одязі значно більше виділені груди і талія.

Героїчна боротьба греків з персами знайшла яскраве вираження в багатьох пам'ятках скульптури і монументального живопису, особливо після постановки в афінському театрі трагедії Есхіла "Перси" (472 р. до н.е.). Різні батальні сцени на цю тему заповнили скульптурні фризи і живописні картини в багатьох містах античного світу. Серед багатьох героїв образ афінського полководця Мільтіада став одним з найпопулярніших в мистецтві. Причому, його нерідко зображали саме в такому ракурсі і

з таким озброєнням, як і на накладках піхов [Мальмберг, 1894; Он же, 1912; Он же, 1913; Snodgrass, 1967]. Перемога його війська у Марафонській битві спричинила цілу низку художніх творів, присвячених цій знаменитій події в історії греків. У афінській розписній галереї кілька століть знаходилась монументальна фреска "Марафонська битва" художників V ст. до н.е. Мікона і Паненія, яку ще у II ст. н.е. бачив Павсаній [Paus. I, 15]. Він вказував, що на тій частині картини, де відбувався рукопашний бій, було зображено ще не кінець всієї битви. Серед учасників цього бою особливо вирізнялись полемарх Каллімах і стратег Мільтіад. За Геродотом, в цій битві загинули Каллімах, а також стратеги Стесілай, син Фрасіла, і Кінегір, син Ефроніона, якому відрубали руку сокирою [Herod., VI, 113-114]. Цілком можливо, що на окуттях піхов художник зобразив окремі епізоди, в яких беруть участь стратеги.

Сцена, в якій перс зображений з сокирою в руках, якщо не повністю відбиває смерть згаданого Геродотом Кінегіра, то принаймі свідчить, що сокира була характерною не тільки для амазонок, як це вважають деякі дослідники [Раевский, 1980; Алексеев, Мурзин, Ролле, 1991]. Підтвердженням цього в елліно-скіфському мистецтві можуть бути зображення сокири на гориті з Солохи, на калафі з Великої Близниці тощо. Прямим свідченням застосування сокири персами є її зображення на щиті Афіни Партенос - славнозвісної статуї Фідія V ст. до н.е. та на рельєфах саркофагу Олександра Великого останньої чверті IV ст. до н.е.

Грецький майстер показав саме такий процес бою, коли не залишилось сумніву в перемозі греків. Втікаючий з поля бою один кінь, і вмираючий другий показують, що у персів вже не залишилось вершників. Тут ніби схрещено дві могутні сили: греків, представник яких у всеозброєнні впевнено простяг руку вперед, не звертаючи ніякої уваги на підступних ворогів, і персів, представник яких з занесеним назад мечем чи то обороняється, чи здивовано дивиться у простір, куди направлена рука грецького стратега.

Звісно, еллінський майстер і не міг інакше відтворити батальні сцени, пов'язані з персами. І те, що його твір був призначений для дарунків скіфським вождям, - якщо це насправді так, - не могло змінити основну його ідею. Ці



вожді, - а на той час серед них вже немало було еллінізованих, - могли добре зрозуміти, що в цій битві учасниками є не скіфи, а перси. Крім усього іншого, в цих наповнених драматизмом сценах насамперед привертають увагу ті грецькі воїни, які безпосередньо на полі бою рятують своїх товаришів. Таким чином, зображення, пропагували не лише силу і мужність еллінів, але і їхню гуманність. Саме в цьому найбільше значення цих творів прикладного мистецтва в середовищі войовничих і жорстоких кочовиків.

За даними сучасних дослідників розглянуті окуття піхов відносяться до 340-320 рр. до н.е. [Алексеев, Мурзин, Ролле, 1991]. Оскільки на них зустрічаються фігури і сцени, аналогічні, переважно, античним пам'яткам рельєфної скульптури з Малої Азії, то цілком допустимо, що їх виготовив добре з ними обізнаний грецький майстер, запрошений боспорським царем Перісадом I до Пантікапею спеціально для такої роботи.

**О.Ю. МАЛЄЄВА**

*Національний музей історії України*

## **ЗООМОРФНА ПЛАСТИКА РАНЬОГО ЗАЛІЗНОГО ВІКУ З ТЕРИТОРІЇ СЕРЕДЬОГО ПОДНІСТРОВ'Я У КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ**

У фондах Національного музею історії України (далі - НМІУ) зберігаються колекції матеріалів раннього залізного віку, які походять з Середнього Подністров'я. Більшість з них досліджувалась експедиціями музею. В цих колекціях крім кераміки є неопубліковані предмети зооморфної пластики, котрі потребують введення в науковий обіг.

Одна колекція походить з багатошарового поселення, розташованого біля с. Жванець Кам'янець-Подільського р-ну Хмельницької обл. У 1961-1974 рр. поселення досліджувалось експедицією Державного історичного музею України (колишня назва НМІУ) під керівництвом наукового співробітника Т.Г.Мовші (1). На цьому багатошаровому поселенні були відкриті культурні шари трипільського часу

та раннього залізного віку (2). В цій колекції 3 зооморфні статуетки.

Скульптурка коня зображує тварину з міцною будовою. Вона має масивну видовжену шию, на якій защипами виділена грива. Голова невелика з загостреною мордою. Невеличкі повернуті назад вуха передані рельєфними трикутниками. Спинка дещо вигнута. Хвіст не модельований, а переданий відтиском. Під хвостом зроблено невелике округле заглиблення. Ноги відбиті біля основи. Поверхня фігурки темно-сіра, а всередині глина більш темного кольору. Довжина 5,7 см. (А-273-792).

Наступна фігурка зображує бичка. Він має міцний короткий тулуб та масивну витягнуту шию. Голова велика трикутної форми. Судячи по залишеним частинам роги були повернуті назад та підняті догори. Вузкий довгий звисаючий по задній частині хвіст переданий защипом. В тій же техніці модельоване воло, звисаюче від морди до основи ніжок, яке є видовою ознакою цих тварин. Ніжки відбиті. Довжина 4,6 см. (А 281-370).

Третя фігурка має добре витримані пропорції бичка. Тулуб видовжений, міцний. Голова трикутної форми піднята на масивній шії. Роги, судячи по збереженій частині, повернуті вперед, а їх кінці підняті догори. Хвіст піднятий догори та закинутий на спину. Він не модельований, а зображений відбитками на мотив "ялинки". Кожний окремих відтиск нагадує злакові зерна. Стать чітко виділена трикутним защипом біля задніх ніг. Ніжки відбиті. Як і попередня статуетка, має темно-сіру поверхню. Довжина 4,7 см. (А 272-419).

Друга колекція зооморфних фігурок походить з городища голіградської групи біля с. Лисичники Заліщицького р-ну Тернопільської обл.(3), досліджуваного експедицією Київського університету ім. Т.Г. Шевченко у 1989 р. В колекції є також 3 зооморфні статуетки.

Це - скульптурка, що реалістично передає постать коня з видовженим тулубом, високо піднятою шиєю, зверху якої защипами зображена грива та невелика голова з загостреною підтрикутною мордою. Невеликий хвіст, з піднятим кінцем, звисає вниз. Ніжки конічні з відбитими кінцями. Довжина 4,5 см, висота збереженої частини 3,5 см (Б 8328).

Наступна фігурка зображує бичка з міцною

структурою тулуба. Голова масивна, трикутна. Від голови до передніх ніг по тулубу защипами передане воло. Ріжки повернуті основами вперед та розхилені назовні, кінці відбиті. Хвіст короткий трикутний. Кінці конічних ніжок відбиті. Поверхня скульптурки темно-сіра, підлощена. Довжина 4,7 см (Б 8330).

Третя скульптурка пропорційно передає фігурку бичка, що має масивний тулуб та велику голову з трикутною загостреною мордою. Шия невелика. Роги загнуті вперед та незначно підняті догори. Хвіст короткий, трикутний. Видовою ознакою є чітко виділене воло в передній частині тулуба від голови до ніг. Ноги передані у вигляді конусів. Поверхня скульптурки темно-сіра, підлощена. Довжина 3,5 см, висота - 2,5 см (Б 8329).

Третя колекція зооморфних фігурок походить з поселення Іване-Пусте Борщівського р-ну Тернопільської обл., з розкопок Київського державного історичного музею, проведених науковим співробітником О.Д.Га-ніною у 1960 р. (4). В колекції наявні 2 предмети зооморфної пластики.

Скульптурка коня має видовжений тулуб та підняту догори шию. Грива зроблена защипом, завдяки чому шия трикутна в перетині та непропорційно вузька. Хвіст сформований у вигляді масивного виступаючого трикутника. Голова та кінці конічних ніжок відбиті. Поверхня фігурки теракотового кольору. Довжина 5 см (Б 55-1171).

Друга скульптурка репрезентована фрагментом коня, представленого тільки його масивною задньою частиною. Хвіст конічний, дещо піднятий догори. Ноги конічні, короткі. Одна для більшої стійкості має площину внизу. Поверхня сіро-рожевого кольору. Висота 3,6 см (Б 55-1172).

Для скульптурок бичків зі Жванця та Лисичників характерна міцна незначно витягнута структура торсу та реалістично змодельована голова, на якій трикутними виступами зображена морда. На ній знаходяться розхилені в сторони роги, кінці яких здебільшо відбиті. Характерною видовою ознакою є передане защипами у вигляді поздовжнього валика на грудях воло, яке звисає від морди до основи ніг. На території Подністров'я такі скульптурки відомі в гальштатських пам'ятках Лисичники, Голігради, Федорівка, Мишковичі, Блищанка (5). Такі ж скульптурки походять з гальштатських комплексів у Румунії, місцевості Лекінца де

Муреш, де вони знаходились у ямі з десятима іншими фігурками (свині, коні, вівці, кози) (6), з городища Теляк (7) та у великій кількості з місцевості Гранічешти (8). Скульптурки коней зі Жванця та Лисичників зображують тварин з міцним видовженим тулубом на високих ногах. Корпус модельований з дотриманням пропорцій зображуваних тварин, а на голові конічним виступом передана морда та на одній з фігурок рельєфними трикутниками зображені вуха. Як правило такі скульптурки мають невеликий хвіст у горизонтальному положенні. На скульптурці із Жванця хвіст не модельований, а рельєфно відтиснутий звисаючим вниз. Відмінною видовою ознакою є висока струнка шия, на якій зашипами передана грива. Такі скульптурки відомі у голіградських пам'ятках у Городниці, Залісках, Лисичниках, Бердиківцях та Кривче (9). Такі ж фігурки відомі з гальштатських комплексів на території Румунії у Лекінта де Муреш (10), городища Теляк (11) та Гранічешти (12).

Скульптурки коней з Іване-Пусте, наскільки можна судити з цього нечисленного матеріалу, відрізняються сплющеною шийою, що є наслідком виділення зашипами гриви. Якщо гальштатські фігурки коней мають чітко модельований невеликий хвіст, що звисає вниз, то на скульптурках коней скіфського часу задня частина передана масивним трикутником. Поверхня цих фігурок має більш рожевий колір, в той час як гальштатські - темно-сірий.

На території Лисостепоного Подністров'я у скіфський час також зустрічаються глиняні скульптурки тварин. Десять таких скульптурок знаходились у житлі біля с. Оселівка (13) Чернівецької обл., скульптурки коней також походять з житла № 2 та з культурного шару поселення Долиняни (14). Аналогічна статуетка коня входила до великої колекції зоо- і антропоморфної пластики з Більського городища (15).

Статуетки відігравали важливу роль у землеробській обрядовості і були пов'язані з культом плодючості. Саме тому особливо підкреслені статеві органи на ряді скульптурок зі Жванця. З цим пов'язане і зображення хвоста бика з цього поселення у вигляді колоска з виділенням окремих зернин. Подібні зображення хвоста є на ряді скульптурок, що відносяться до трипільської культури. Рослинний орнамент у вигляді "ялинки" нанесений на

антропоморфній статуетці з гальштатського городища Кривче 16.

Близькість способів господарської діяльності землеробів гальштатського та скіфського часів у Подністров'ї сприяла спільності окремих культур, що підкреслює близькість образів землеробської міфології.

*Література:*

1. Мовша Т.Г. Розкопки багатоярусного поселення в с. Жванець//АДУ 1969 р. - 1972.- Вип.4. - С.83-85.
2. Користуючись нагодою, висловлюю глибоку вдячність Т.Г. Мовші за видані матеріали.
3. Малеев Ю.М. Гальштатські городища північно-східного Прикарпаття //Вісник Київського університету, історичні науки. - Вип.20.- Київ,1978. - С.109-116; Малеев Ю.Н. Гальштатские городища в Западной Подолии и Прикарпатье // Межплеменные связи эпохи бронзы на территории Украины. - Киев, 1987. - С.86 -101; Maleyjew J. Trackie grodziska okresu halsztatckiego na Polnocno-Wschodnim Podkarpaciu// Akta Arhaeologica Carpatica. - 1965. - Том. XXVII. - Krakow, 1988, s.95-116.
4. Ганина О.Д. Поселення скіфського часу у селі Іване-Пусте //Археологія. - 1965. -Т.19. -С.106-117.
5. Малеев Ю. Гальштатская пластика Верхнего Поднепровья//Zbornik filozofickej fakulty univerzity Komenskeho. Historika; Rocnik XXXIX-XL.-Bratislava, 1989. - S.77-92.- Табл. IV; Малеев Ю. Культурна халцатська пластика от лесостепного Поднепровье//Археологія.-Софія, 1992.- Кн.2.- С.13-24.- Обр.3.
6. Horedt K. Hallstatische Tierfiguren aus lechita de Mures.-Dacia.N.S.,1963, VII.-S.527-534; Sirbu V. Figurinule antropomorfe si soomorfe traco - geto - dacice din prima si a doua epoca a fierului.- Jstros. V.Braila, 1987.-S.93.- Fig. 6, 11.
7. Sirbu V. Op. cit. - S.93.-Fig.5, 7.
8. Ibid. S.92.-Fig. 7, 12; Laszlo A. Inceputurile epocii fierului la est de Carpati. Culturile Gava-Holihady si Corlateni-Chisinau pe teritoriul Moldovei. Bucuresti, 1994.-S.90.-Fig46, 47, 48, 1-3.
9. Малеев Ю. Гальштатская пластика... табл.I
10. Horedt R. Op.cit.; Sirbu V. Op. cit. - S.93.- Fig. 6, 2.
11. Sirbu V. Op.cit. - S.93. - Fig. 3,4,7,11.
12. Sirbu V. Op.cit. - S.92. - Fig. 7,13; Laszlo A. Op.cit. - S.90. -

Fig. 49.

13. Никитина Г.Ф. Землянка скифского времени у с. Оселивка Черновицкой области // Советская археология. - 1979. - № 3. - С.241-249.

14. Смирнова Г.И. Новые данные о поселении у с. Долиляни (по материалам раскопок 1977-1978 гг.) // Археологический сборник Государственного Эрмитажа. - 1981. - № 22. - С.48. - Рис.6, 12, 15.

15. Щрамко Б.А. Бельское городище скифской эпохи. - Киев, 1987. - С.134. - Рис.63, 11.

16. Малеев Ю. Гальштатская пластика ... Табл. V, 1; Малеев Ю. Культова халцатска пластика... Обр.5а.

**В.М.КОРПУСОВА, А.О.ДЕНИСОВА, В.М.ЧЕПАК**  
*Інститут археології НАНУ*

### **КОЛЕКЦІЇ О.І. ТЕРЕНОЖКІНА В ІНСТИТУТІ АРХЕОЛОГІЇ НАНУ**

Важливою складовою частиною надбання О.І.Тереножкіна є колекції археологічних матеріалів, які знайдено під час польових досліджень експедицій під його керівництвом у Середній Азії та в Україні. Колекції з матеріалів експедицій ІА НАНУ формувались протягом 1949-1974 рр. Їх географічний діапазон охоплює все Подніпров'я (Правобережжя та Лівобережжя, Степ, Лісостеп), а з розвідками частково Волинь, Полісся. В колекціях представлені хронологічні епохи від неоліту до середньовіччя, головним чином пізня бронза - скіфський час, які презентовані матеріалами стоянок, поселень, городищ, могильників. Більша частина знахідок зберігається у Наукових фондах ІА НАНУ, решта - в МІКУ, НМІУ, Археологічному музеї НАНУ, Бориспільському історико-краєзнавчому музеї, на кафедрі археології Московського університету.

У Наукових фондах ІА НАНУ зберігається 27 колекцій. Всі колекції мають точний археологічний паспорт. Серед збірки колекцій особливе місце займають матеріали чорноліської культури: Чорноліського городища - епонімної пам'ятки цієї культури, Жаботинського городища, матеріали якого дали змогу виділити жаботинський етап чорноліської

культури; Суботівського городища. Цінними є знахідки поховань знатних скіфів біля Орджонікідзе, Капулівки, Борисполя. Еталонними для свого часу були матеріали доби бронзи, скіфської та сарматської культури курганів Новопилипівки, Аккерменя I, II. Колекції численні, містять десятки тисяч знахідок. Вони утворюють 4 групи: чорноліських пам'яток, ранньоскіфських та скіфських; новобудовних досліджень курганів, розвідок.

Матеріали чорноліської культури Дніпровського Лісостепового Правобережжя з розкопок городищ представлені 7 колекціями. У складі 4 колекцій з багатшарових пам'яток містяться матеріали інших культур: ранньоскіфської, скіфської, культури багатопружної кераміки, бондарихінської, зарубинецької, роменської культур. Колекції походять з розкопок городищ Чорноліського (№ Ш/137), Суботівського (№ Ш/229, Ш/324, Ш/777), Лубенецького (№ Ш/251), Тясминського (№ Ш/382), Жаботинського селища в урочищі Тарасова Гора (№ Ш/276). Серед матеріалів колекцій багато кераміки, ливарних форм, інших знарядь праці, предметів зброї, скарб (залізний меч з бронзовим руків'ям та орнаментовані браслети).

Матеріали ранньоскіфської та скіфської культури походять з обох берегів Дніпра Лісостепу та Степу. Сім колекцій сформовані з поховального інвентаря курганів Глеваха (колекція № Ш/167), Матусів (Реп'яхувата Могила, Павловська група) (№ Ш/857), Орджонікідзе (групи Свінаревої могили, Рудника, Страшної могили (№ Ш/560, Ш/583), Капулівки (№ Ш/560), Старинської птахофабрики (№ Ш/524), Мелітопольського кургану (№ Ш/297).

Всі колекції цієї групи однорідні за культурно-хронологічною приналежністю за винятком Капулівської колекції, яка містить крім скіфських матеріалів поховальний інвентар середньовічного кочовика.

З матеріалів новобудовних досліджень складено 5 колекцій, які характеризуються строкатістю пам'яток за культурно-хронологічною приналежністю від енеоліту до середньовіччя. Всі колекції походять з Півдня. Дві з них (колекції НФ № У/82, У/208) отримані внаслідок розкопок курганів Новопилипівка, Аккермень I, II Молочанською експедицією. Три колекції походять з розкопок Південно-

Української експедиції курганів Херсонщини біля Чаплинки (колекція НФ № 523), Нововолодимирівки (колекція НФ № У/528), Комінтерну (колекція НФ № У/530).

Останню групу - матеріали розвідок з різних географічних регіонів складають 7 колекцій, які презентовані знахідками різноманітних археологічних культур від доби неоліту до Київської Русі. Багато знахідок (кераміка, речі з кістки, каменю), що належать до скіфської, чорноліської, білогрудівської, підгірцевської культур (колекція НФ № У/159) виявлено на терені Київської, Черкаської, Кіровоградської, Полтавської обл. у 1949 -1952, 1953 рр.

З матеріалів розвідок 1956 р. на правому березі Дніпра від Канева до с. Табуріще складено колекцію № У/340. В основному колекція містить інвентар 4 курганів з похованнями ямної, катакомбної культур та матеріали чорноліського поселення біля с. Новогеоргіївська на Кіровоградщині.

Матеріали, які виявлено під час обстеження у 1960 р. території будівництва Київської ГЕС від с. Окуніново Остерського р-ну Чернігівської обл. до с. Старосілля на Київщині, від гирла р. Тетерів до Вишгорода, складають колекцію № У/458. Матеріали відносяться до неоліту, трипілля, доби бронзи, раннього залізного віку, слов'ян, Київської Русі. Окрему колекцію № У/694 складають матеріали скіфського поселення Мала Салтанівка (с. Скріпки).

Матеріали енеоліту, доби бронзи, раннього залізного віку, Київської Русі, що знайдено у 1959 р. Волинською експедицією на терені Ровенської, Тернопільської, Хмельницької обл., складають колекцію № У/442.

З матеріалів пам'яток неолітичної ямково-гребінцевої кераміки, енеолітичної, ранньокатакомбної, зрубної, бондарихінської культур, скіфської, ранньослов'янської, що виявлені у 1966 р. у середній течії р. Псла від с. Сорочинці до с. Мироволя, сформовано колекцію № У/600. Кераміка та кремень доби неоліту, бронзи, які знайдені під час розвідки на Сумщині та Чернігівщині біля сіл Волинцево, Шорпилівка, Сосниця, Кам'яне, Вишенки, складають колекцію № У/690.

Вищезгадані колекції є важливим джерелом для вивчення різних проблем з історії та археології давнього населення, значення яких після друку не вичерпуються. До того ж, не всі матеріали друковані монографічно, зокрема



чорноліські, які чекають на своє повне монографічне дослідження. Останнє вже розпочате завдяки програмі по спільному вивченню матеріалів Суботівського городища Інституту археології НАН України та Німецького археологічного інституту (м.Берлін).

**І.С. ВІТРИК**

**Інститут археології НАНУ**

### **НУМІЗМАТИЧНА КОЛЕКЦІЯ В ФОНДАХ ІНСТИТУТУ АРХЕОЛОГІЇ НАНУ**

Серед археологічних знахідок окреме місце займає нумізматичний матеріал, який потрапляє нарівні з іншими речами на зберігання до наукових фондів Інституту археології НАНУ. На сьогодні археологічна збірка Інституту нараховує більше 23 тисяч одиниць збереження. Вона охоплює різні історичні періоди - від античності до початку ХХ ст.

Найбільша за численністю колекція монет відноситься до античного періоду, основу її складають монети (понад 12 тисяч), які були виявлені під час дослідження, починаючи з 1935 р. і по теперішній час, давньогрецького міста Ольвія (с.Парутіно, Очаківський р-н, Миколаївська обл.). Ці матеріали одержані внаслідок розкопок ІА НАНУ, а також ЛВІА СРСР (розкопки 1954-1959 рр.). Нумізматичне зібрання з Ольвії дуже різноманітне (самих лише дельфінчиків майже 8 тисяч), датується від кінця VI ст. до н.е. (монети-стрілки) до III ст. н.е. (римські денарії), виготовлені монети як безпосередньо у Ольвії, так і у інших центрах (Афіни, Істрія, ін.).

До цього ж часу відноситься нумізматичний матеріал з Тіри (м. Білгород-Дністровський Одеської обл.), що виявлений під час розкопок 1946-1963 рр.; скарб боспорських статерів III ст. н.е. у кількості 1015 штук та деякі інші поодинокі знахідки.

Наступна добірка нумізматичного матеріалу співвідноситься з давньоруським часом. Вона незначна, найбільш цікаві у ній - пошкоджений срібляник Володимира й

шестикутний злиток - гривня, що походить з м. Канів Черкаської обл., а також візантійські монети: дві монети 886-912 рр., що походять з Шеставицького могильника (с.Шеставиця, Чернігівського р-ну і області); одна монета 886-912 рр. з Києва, 9 монет X-XI ст. з розкопок давньо-руського міста Воїнь, що зараз затоплене Кременчуцьким водосховищем.

До XIV-XV ст. відносяться знахідки золотоординських монет. Абсолютна їх більшість походить із степової зони України, а саме з території Запорізької області (татарське місто на кучугурах недалеко від ст. Плавні, курган біл с. Радіонівка, розвідки у с. Великий Луг). Привертає увагу знайдена у пункті Ігрень монета Київського князя Володимира Ольгердовича (1362-1394), як один з найкращих за станом збереження екземпляр із відомих нам аналогічних монет. Надзвичайно цікавий скарб золотоординських злитків-сомів XV ст., що знайдений у фортеці Алустон (сучасне м. Алушта, Крим). Усі злитки мають високу пробу (875, 900), характерну для тогочасних золотоординських монет.

З лісостепової зони України до НФ надійшло 6 монетних скарбів XIV-XVII ст., а також близько 20 окремих монет. Тільки один скарб повністю складається з пражських грошей, склад інших характеризується наявністю західноєвропейських монет, що походять з різних центрів.

На кінець треба зазначити, що незважаючи на публікацію більшості матеріалу нумізматичної колекції ІА, окремі монети потребують подальшого вивчення та визначення. Так, до цього часу не знайдено аналогій монеті IV-VI ст.н.е. з території Дніпро-петровської обл. Важко переоцінити ту роль, що відіграє нумізматичний матеріал при датуванні археологічних пам'яток. Особливістю нашої колекції є прив'язка монет до конкретного поселення чи могильника, навіть до конкретного прошарку культурного шару у межах однієї пам'ятки. Завдяки цьому з'являється можливість не тільки датування археологічних пам'яток і матеріалів, а й для виявлення хронологічних етапів грошового обігу. Адже речовий матеріал у свою чергу датує нумізматичний.

**О.М.ПРИХОДНЮК**

*Інститут археології НАН України*

**В.М.ХАРДАЄВ**

*Музей історичних коштовностей України*

## **БАЛКАНО-ВІЗАНТІЙСЬКІ ПРИКРАСИ ХАРІВСЬКОГО СКАРБУ**

Харівський скарб VII-VIII ст.н.е. був знайдений у 1949 р. поблизу с.Харівка Путивльського р-ну Сумської обл. Серед речей, витоки яких простежуються в ювелірному мистецтві Пастирського городища, Прибалтиці та на Середньому Дунаї, виділяються прикраси балкано-візантійського походження. До таких відносяться підвіски: 5 срібних (більшість з позолотою) паяних зірчастих, 6 золотих та срібних пустотілих амфороподібних довжиною 44-62 мм, та фрагмент срібної порожнистої гривни діаметром 225 мм.

Спільною ознакою зірчастих підвісок є розетка, що складається з декількох деталей. Центральна частина розеток оздоблена великою порожнистою напівсферою, зворотня сторона якої закрита пласким металевим кружальцем з отвором у центрі. Її овал обрамлено тонким рубчастим дротом. До цього овалу припаяно від 5 до 7 пласких трикутників, що складаються з 6 або 9 щільно з'єднаних між собою кульок. До кожної з таких привісок припаяно по одній ливарської роботи дужці, нижня частина яких оформлена у вигляді вузького перевернутого напівмісяця чи ширшої трирогої лунниці. Місце з'єднання між ними прикрито рифленими дротинами з кульками зерні на кінцях. У трьох підвісок місце спаювання із зворотнього боку підсилено смужками срібла. Плескатий низ трьох дужок прикрашено ромбами і трикутниками із зерні. Пасочками зерні оснащено і їх контур, а центральний ріг - однією великою або трьома кульками. Місця переходів від кінців лунниць до круглої частини дротяної дужки прикрито пустотілими муфточками, у яких кінці, а іноді й центр окантовано рифленими кільцями. Місяцеподібні поля дужок однієї пари підвісок прикрашено вісімкоподібно вигнутим рубчастим дротом, а центральні напівсфери розеток - чотирилисниками, пелюстки яких зроблено з рубчастого дроту. У інших прикрас у центрі опуклин розташовані

гладенькі трилисники, простір навколо яких заповнено щільно напаяною дрібною зерню.

Паяні зірчаті підвіски вперше з'явилися у VI - на початку VII ст. н.е. на території Сицилії та Північної Італії. Звідти вони поширилися на узбережжя Адріатики, де датуються кінцем VI - першою половиною VII ст.н.е. До кінця VII ст.н.е. відносяться такі знахідки із скарбів візантійських майстрів, знайдених в Зем'янському Врбовку в Словаччині і Заліссі на Середньому Дністрі. На основі паяних підвісок у Візантії та Подунав'ї в VII ст.н.е. з'являються прикраси ливарської роботи. В кінці VII ст.н.е. - середині VIII ст.н.е. схожі литі підвіски набули поширення в Середній Наддніпрянщині, де на Пастирському городищі був ремісничий осередок по виробництву металевих ювелірних прикрас.

Зовсім іншу конструкцію мають штамповано-паяні амфороподібні підвіски, які в Харівському скарбі представлені двома парами золотих і однією парою срібних примірників. В основу їх конструкції покладено порожнисту кульку, до верхньої частини якої припаяно меншу напівсферу з плоским денцем, з'єднаним з дужкою, виготовленою з тонкого круглого дроту. Цю основу оснащено додатковими аксесуарами, що підсилювали декоративний ефект прикрас. Великі кульки, що складаються з двох штампованих напівсфер з шістьма відтягнутими трикутниками, зверху і знизу прикрашені пірамідками із 4 кульок. Такими ж пірамідками оснащено низ кулі і денце напівсфери. Дужки чотирьох підвісок прикрашено порожнистими муфточками. Для виробництва напівсфер використовували формочки та шаблони. Такі формочки були в скарбі кістяних матриць VII ст.н.е., знайдених поблизу Костешт у Румунії. Кістяна платівка з чотирма напівсферичними луночками різного діаметру знайдена на Пастирському городищі. На цьому ж городищі є аналогії амфороподібним підвіскам. Були вони в Пастирських скарбах 1949 і 1992 рр. Розломані амфороподібні підвіски (напівсфери і дужка з муфточкою) були в складі скарбу останньої чверті VII ст.н.е. із Зем'янського Врбовка в Словаччині. Найбільш вірогідно, що прикраси такого художнього стилю виникли під впливом античного ювелірного мистецтва на сармато-аланський світ, в середовищі якого вони відомі вже в I-II ст.н.е.

Амфороподібні підвіски входили до складу Залевківського скарбу із Середньої Наддніпрянщини, знайдено їх на могильнику Золота Балка в Північному Причорномор'ї, в Керчі.

До прикрас візантійського походження відноситься уламок порожнистої гривни, що складається з двох частин, з густо нанесеними тисненими ромбиками на поверхні. Для виробництва таких прикрас використовували матриці, навколо яких обгортався металевий лист, котрий при ущільненні набирив форми та декору основи. До кінців таких гривен із Залісся було прилаштовано платівки різної конфігурації, прикрашені штампованим орнаментом або зерню. Місця з'єднань прикривалися декоративними муфточками. Одна з них була в складі Харівського скарбу. То невелика, розширена до центру трубочка, обвита по краю і центру рубчастим дротом. Найбільш близькі за конструкцією та орнаментациєю поверхні шийні гривни кінця VII ст.н.е. входили до складу скарбу візантійського майстра із Залісся в Середньому Подністров'ї. В Подунав'ї їх знайшли в Чадьявиці і Даруфальве.

Найбільш вірогідно, що з Балкано-Дунайського регіону потрапили до Харівського скарбу мушлі каури. Вони були поширені в Тихому, Індійському океанах і в Перській затоці. Спочатку їх використовували як грошові знаки в Китаї, Таїланді, Індії і т.д. Звідти їх завозили до Європи, особливо в Середземноморсько-Причорноморський регіон. Поступово втрачаючи свою грошову вартість, вони використовувалися в художніх промислах. Всі мушлі із Харівки мали отвори, що вказує на їх використання як намиста.

**КНИГА ЕСТЕР І ПУРІМ  
(МЕГИЛЛАТ ЕСТЕР У ЗІБРАННІ МУЗЕЮ ІСТОРИЧНИХ  
КОШТОВНОСТЕЙ УКРАЇНИ)**

Пурім - єврейське свято річного циклу. Євреї відзначають його навесні в березні 14, 15 Адара за єврейським календарем.

Свято Пурім встановлено на відзнаку події, про яку йде мова в біблійній книзі Естер (Ест. 9: 20-32) про чудесне спасіння євреїв Персії від загибелі.

Покірний Мардохей, вірний визнавець Мойсеєвого закону, не хотів схилити голову перед Аманом, першим урядовцем царя Ксеркса, і це розлютило гордого Амана. Тож він подав цареві справу так, мовляв євреї, зберігаючи притаманні їм закони, становлять небезпечну меншину в його володіннях. Тим йому пощастило вистаратися про царську ухвалу, яка веліла одного дня вигубити всіх євреїв, розпорошених по 127 провінціях перської імперії. Однак, завдяки цариці Естері, племінниці Мардохеєвій, справа обернулася проти Амана: його повішено на тій самій шибениці, яку він був приготував Мардохеєві; богобоязний же Мардохей посів місце Амана у Ксерському царстві.

У чотирнадцятий день місяця Адар євреї влаштували свято на теренах усієї Перської імперії та назвали цей день "Пурім", від слова "пур" - жереб, який кидав Аман, шукаючи день для винищення євреїв (Ест.3:7).

"Усім відомо, що хотів зробити з нами Аман і чим він закінчив. Тому ми повинні згадувати про це чудо кожен рік і радіти в ці дні" Крім того, наказала мудрецам Естер, включити розповідь про ці події в Священне Писання.

Записали мудреці все, що трапилося, на пергаментному звитку, давши назву йому "Мегиллат Естер" - Звиток Естер.

"Человек обязан читать Мегиллу в 14 день адара" (Талмуд, трактат "Мегилла").

Головна частина святкування - публічне читання Книги Естер.

### Традиції Пуріма

1. Обов'язкове читання Книги Естер.
2. Подарунки бідним. Допомогати бідним - обов'язок кожного, але в Пурім цьому приділяється особлива увага.
3. Посилання друзям і родичам смачних страв, як знак любові і дружби.
4. Влаштувати родинну веселу трапезу на честь свята, карнавал (пурім-шпиль).
5. Головна ідея:

У житті єврейського народу були епохи, коли дії Господа були відкриті для розуміння, але є часи, коли на перший погляд його діяльність не відчувається, не бачиться і спасіння проходить через політичні фактори.

Атрибути: Мегиллат Естер, блюда або тарілки, на яких відсилали дари, брязкальця, тріскачки, які іноді комбінуються зі звитком.

Більшість єврейських родин мала книгу Естер. За традицією родина нареченої дарувала нареченому в день весілля Мегиллат Естер. Ці книги розкішно ілюміновані або ілюстровані малюнками, які не додержувались будь-яких правил і були в якійсь мірі вільні у виборі композиції. У декорі панує певна свобода форм і уявлень. Це, мабуть, тому, що ця книга не вважається священною, в ній жодного разу не згадується ім'я Бога і навіть немає жодного звернення до нього.

Більшість звитків, які сьогодні зберігаються в музейних та приватних колекціях, датуються XVIII або XIX століттям. Найдавніший, відомий сьогодні звиток, належить відомому знавцю іудаїки, досліднику, колекціонеру пану Уільяму Гроссу, і датується XVII ст. Так ось, багато з них чудово написані на пергаменті, якщо вони походять з території Європи, або на темній шкірі, якщо вони писані на Близькому Сході, або на папері, якщо відносяться до другої половини XIX - XX ст.

Мегиллу зберігали в декорованому футлярі, який звичайно мав циліндричну форму. Звиток кріпили на рухомий стрижень, який розміщувався всередині футляра. Кінець пергаменту кріпився на стрижень, а початок до тоненької пластинки, яка прилягала до тулубу футляра. Футляри звичайно виготовляли з металу, слонової кістки, іноді з дерева або інших матеріалів, іноді комбінували. Як

правило, футляри пишно декоровані рослинним та геометричним орнаментом.

Фігурні композиції на футлярах зображували не часто, яле якщо їх робили, то вони завжди відображали події з Книги Естер.

В зібранні МІКУ маємо звитки Естер у срібних футлярах. Один з них (ДМ-7405) датується кінцем XVIII - поч. XIX ст. і зроблений на теренах сучасної України. Написаний на пергаменті чорнилами коричневого кольору (можливо, дубові). На поч. XIX ст. відомо, що застосовували хімічні чорнила. Срібний золочений частково футляр циліндричної форми, декорований прорізним карбованим зображенням вази, з якої виходить стилізоване "Древо життя", птахами, квітами дзвіночків, плетінкою, листям. Початок пергаменту кріпиться на срібну пластинку з написом "Цей звиток належить нареченому Абрахаму Ш[еме]ну". Має лише клеймо якості срібла 84, що зустрічається в декількох місцях.

На початку XIX ст. був зроблений срібний золочений футляр, який теж походить з території сучасної України (ДМ-7404) з гладенькою поверхнею, з класичними рослинними смугами.

В колекції МІКУ маємо також Мегиллат Естер, зроблений у відомій школі "Бецалель", яка була заснована Борисом Шацом у 1906 р. в Єрусалимі. Цей звиток має витончений сканий ажурний циліндричний футляр з візерунком зі стебел, квітів, з восьмипелюстковою короною вгорі, з написом на срібній пластинці, до якої кріпиться початок пергаменту, "Бецалель-Єрусалим", що свідчить про те, що виготовлений він був у першій чверті XX ст. у відомій Школі мистецтв та ремесел Бецалель, яку було названо на честь біблійного майстра Бецалея (Вихід 31:1-11; 36-39).

З відомих сьогодні Мегиллат Естер в Україні унікальним є звиток, який належав хоральній синагозі Бродського в Києві. Синагогу, за архівними свідченнями, було закрито в середині 20-х років і передано клубу єврейських робітників. Майно синагоги музейного значення було передано до Комісії по вилученню церковних цінностей.

Книга Естер у срібному золоченому футлярі. На тулубі композиційне зображення - Мордехай на коні та Гаман, який його веде. На Гамані - європейське плаття - камзол



(франц. - сорочка - шеміза - шміз франц.). У Росії був у моді за Петра I, у 60-80-х рр. використовувався і як жіночий костюм. Залишався у моді до поч. ХІХст., після імператора Павла I (1796-1801) був не в моді: з'явилися жилети. У ХVІІІ ст. у Росії в моді були парики з буклями і пудрені зачіски. Аналогічна зачіска і у Гамана. Відносно текста, він написаний чорнилами коричневого кольору (дубовими або горіховими) на пергаменті у кінці ХVІІІ ст., вірогідно, кабалістом, тому що ім'я бога у тексті виділено тетраграмотою (у вигляді чотирьох літер). Можливо, що ця книга Естер була подарована пану вчителю і наставнику Цві Гіршу з Ременево (Поділля), відомому хасидському цадику першої половини ХІХ ст. Характерним для того часу, кінець ХVІІІ перша половина ХІХ ст., було зображувати людину, якій робили подарунок, на самому подарунку. Можливо, що зображення Мордехая нагадує портрет Цві Гірша. Цві Гірш - подвійне позначення оленя - цві (ідиш - олень), гірш (іврит - олень). Можливо, цим пояснюється наявність скульптурної фігурки оленя на замку. Імовірно, це був подарунок АДМОР (аббревіатура слів: наш пан, наш вчитель, наш наставник) Цві Гіршу з Ременево. Ще в 1928 р. вказано на унікальність цієї мегили не тільки в Україні, а й в СРСР в листуванні між Всеукраїнським музеєм єврейської культури ім. Менделе Мойхер Сфоріма, Всеукраїнським музейним містечком (Києво-Печерський історико-культурний заповідник) і Музейною секцією Наукового комісаріату освіти України. Зараз цей Мегиллат Естер (КПЛ-КН - 2236) експонується на виставці в Києво-Печерському історико-культурному заповіднику.

Отже, сьогодні відомо дуже багато Мегиллат Естер, різних за стилем декорування, композиційною побудовою, матеріалом виготовлення, манерою і стилем письма. Починаючи з ілюмінованих звитків ХVІІ століття, виготовлених художниками Шломо Італія та Франческо Грізелліні, які працювали у ХVІІ ст. в Голландії та Італії, а також книги Естер, що писані в Німеччині невідомими майстрами, продовжуючи зразками Східної Європи, Польщі, а також звитками, футляри яких робили у Відні, зокрема віденські срібні футляри мають дуже стримане орнаментування з елегантними лініями початку ХІХ ст. Закінчуючи сучасними зразками, які виготовляють в Єрусалимі та в США.

Але особливе місце посідають Мегиллат, що походять з теренів сучасної України. Відомо, що зразки Мегиллат Естер, що походять з України, дуже високо оцінюються фахівцями, більш за все з сюжетними композиціями. Мегиллат Естер XVIII-XIX ст. з України (Волинь, Поділля, Галичина) з рослинними та зооморфними зображеннями взагалі є великою рідкістю. Сьогодні, як правило, Книга Естер читається за звичайним текстом, виданим у вигляді книги. І лише синагогам і общинам потрапляють, проте дуже рідко, подібні речі як подарунки.

Відомо багато зразків Книг Естер, що походять з Італії, Німеччини, Голандії, Турції, Марокко, Австро-Угорщини. Значно менше відомо зразків, які виготовлені у Польщі. І взагалі раритетом є Мегиллат Естер, що походять з території сучасної України. Безумовно, унікальним є Мегиллат Естер XVIII ст. з синагоги Бродського в Києві. Ці Мегиллат та футляри являють собою прекрасні зразки декоративно-ужиткового мистецтва України XVIII-XIX ст. з незвичайним за композиційним та іконографічним рішенням для іудаїки.

**М.С. СТРИЛЕЦЬ**

*Національний музей історії України*

### **ЛЕБЕДИНСЬКИЙ МОНЕТНО-РЕЧОВИЙ СКАРБ - СЕНСАЦІЙНА ЗНАХІДКА 1996 РОКУ**

Наприкінці квітня 1996 року засоби масової інформації широко повідомляли про цікаву знахідку на старому цвинтарі в м.Лебедині Сумської області. Природно, що це повідомлення не залишилось поза увагою музейних працівників.

З вуст людей, причетних до скарбу, постала картина обставин знахідки, які мали загалом традиційний характер. В цьому я мала змогу переконатись під час поїздки до Лебедина, де детально оглянула місце знахідки. В око впала така картина: на незначній відстані 5-7 метрів у вершині уявного трикутника: головна алея цвинтаря - стара липа - хрест-надгробок були сховані цінності.

Найголовнішим орієнтиром для власника цінностей в названому трикутнику був хрест-надгробок з прикметною

енітафією: "1889 - 1911. Пелагея Новосельская". Тут і пролежали цінності, аж поки до них не доторкнулась лопата землекопа.

Поряд з цим необхідно було поспілкуватися з старожилами Лебедина, краєзнавцями, які б наштотували на подальші пошуки джерелознавчих матеріалів про ймовірних власників схованого, а відтак відповісти на запитання: хто сховав цінності?

На цьому етапі пошуки не дали відчутних результатів, хоча певна інформація краєзнавця Ю.Голода наштотувала на деякі висновки про причетність до цінностей міського голови Лебедина на поч.ХХ ст. Якова Кучерова.

Для об'єктивного визначення, технічної характеристики, матеріальної оцінки всі предмети пройшли очистку та консервацію від ґрунтово-окиснювальних нашарувань в реставраційній майстерні музею. Поряд з цим, реставратори розпочали роботу по складанню окремих фрагментів, щоб відтворити повністю деякі предмети.

Загальна вага скарбу складає - 12 кг 176,08 г. З них: вага предметів з вмістом золота -1204,93 г, з вмістом срібла - 10923,78 г, з вмістом кольорових металів - 47,37 г.

На підставі його вивчення, обставин поховання і знахідки встановлено: всі матеріали належать до однієї пам'ятки - монетно-речового скарбу, котрий включає 2131 предмет. В зібранні переважають монети з різною шкалою номіналів з золота і срібла, є кілька монет із змішаних кольорових металів. Загальне число монет - 1845 од., з них - 139 золотих. Переважають монети російського регулярного карбування 1703 -1916 рр., спецвипуски монет, котрі були в обігу на території Польщі. Є кілька монет іноземного походження: Австро-Угорщини, Пруссії, Саксонії, Норвегії, Туреччини. Найбільш рання монета скарбу - "Орт" 1624 р. Речі Посполитої, а найбільш пізня - 20 копійок 1916 року.

Для всіх монет російської частини скарбу характерний єдиний монетний тип з сукупністю зображень на гербовому та лицьовому боках. Основні та допоміжні елементи оформлення доповнюють декоративні деталі: обідки (лінійні, крапкові, зубчасті), фігурні рамки (картуші, стрічки, зірочки, дубове і лаврове листя). Вони мають шість основних видів оформлення гурду: насічне, шнуроподібне, сітчасте, пунктирне, візерункове. На гурдах монет високих номіналів викарбовані відповідні написи.

Частина скарбу, до якої входять іноземні монети кількісно невелика - 25 одиниць, в тому числі 3 золоті монети номіналами "дукат" (2 од.) та "франк" (1 од.)

Значний інтерес становлять монети високих номіналів, карбовані в часи правління російських імператорів Петра I (1682-1725), Петра III (1761-1762), Катерини II (1762-1796).

Особливістю монетної частини скарбу є наявність значної кількості монет-дукачів - 197 одиниць (вартістю "5 рублів", "рубль", "полтина") - з напаяним вушком, вушком-бантом по зовнішньому верхньому краю для підвішування. Цим доповненням монети вилучались з грошового обігу і переходили до розряду дорогих прикрас - аксесуарів українського народного жіночого одягу.

Серед нумізматичної частини скарбу є один коронаційний жетон в честь коронації російського імператора Олександра III (1883 р.), 8 нагородних срібних медалей: 7 нагрудних (без кріпильних колодок) та одна настільна "От главного Управления землеустройства и земледелия" 1911 р. До цієї групи відносяться 3 Георгіївські хрести 4 ступеня, один нагрудний знак "За отличную стрельбу".

Предмети декоративно - прикладного мистецтва - ювелірні та історико-побутові - атрибутовані на підставі вивчення клейм, написів, зображень, дослідження окремих нюансів художнього оформлення. Ці предмети належать до зразків виробів, що відбивають стійкі традиції художньої обробки дорогоцінних металів другої половини ХІХ - початку ХХ ст. Вони цікаві тим, що були найбільш вживаними середніми та заможними верствами населення і великих міст імперії, і так званої глибинки (зокрема, Лебединщини). Для них особливо характерна чистота обробки поверхні: чиста й однорідна гладінь, або поєднана з тонким гравірованим малюнком, емаллю. Їх вирізняє висока якість, досконалість декорування.

Ювелірними виробами - в основному це обручки вінчальні, персні, сережки, браслети, запонки, брошки, хрести натільні, ланцюжки - репрезентовані як окремі майстри золотої та срібної справи, так і відомі центри виробництва ХІХ - поч. ХХ ст.: Москва, Київ, Одеса, Петербург, популярні та знані на той час фірми та майстерні: Губкіна, Богданова, Митрофанова, Ребенка.

Ці предмети масового виробництва, тиражовані, на перший погляд, малохудожні. Однак, відповідність кожної моделі технологічним і природним якостям дорогоцінного металу і на цій основі віднайдені пропорції форми - демонструють можливість експериментування, створення нових композицій, дають можливість задовольняти індивідуальні смаки, швидко змінювати асортимент та орієнтуватись на сучасний розвиток моди.

Як частина монетно - речового скарбу предмети декоративно-прикладного мистецтва мають культурну, історико-музейну цінність, оскільки ілюструють одну з сторін повсякденного побуту, естетичний світогляд різних прошарків населення.

В ході дослідження експерти дійшли висновку, що всі розглянуті предмети становлять культурну та історичну цінність в складі скарбу без будь-яких виключень, а в цілому скарб розглядається як цілісна, змістовна культурно-історична пам'ятка, що відбизає певне коло ідей та понять в зображеннях і написах, іменах і датах, матеріалі й техніці виконання.

На підставі аналізу скарбу встановлено, що він має тезавраційний характер, тобто - нагромадження власником дорогоцінного металу у вигляді монет, ювелірних виробів, відбувалось в період грошової кризи, значної інфляції і девальвації, знецінення паперових грошей, що й спричинило приватне тезаврування як способу збереження від знецінення особистих коштів та переведення їх у реальні цінності.

Практично всі імовірні коштовні вставки (каміння) з прикрас демонтовані. Ця обставина настановлює на думку про те, що коштовне каміння (як більш цінні і компактні матеріали) було сховане власником в іншому місці.

Висновок про тезавраційний характер коштовностей дає ключ до однієї з найпоширеніших гіпотез про час поховання цінностей. Виходячи з неї можна стверджувати, що скарб було сховано в 1917 - 1918 рр., відомих значними соціально-економічними потрясіннями.

Поряд з культурно-історичною цінністю експертовані предмети мають значну матеріальну вартість. Враховуючи неординарність знахідки - її склад, здебільшого практичне виключення з сучасного вжитку речей відомих фірм-

виготовників XIX - поч. XX ст., масштаби тезаврованих цінностей, географічне походження, унікальність операції, проведеної відповідним підрозділом Управління служби безпеки України з метою врятування від зникнення скарбу та розглядаючи його як суто науково-історичне явище, експерти вважають за доцільне встановити загальну оцінку скарбу - 10 мільярдів карбованців.

Розглянуті матеріали підводять ризику під першим і найголовнішим етапом вивчення скарбу, насамперед це констатація того, що знахідку слід розглядати як подію, коли до кількох десятків відомих історичній науці скарбів, котрі зберігаються в колекції музею, можливо, долучиться ще один.

**О.С.ЧЕРНЕНКО**

*Чернігівський історичний музей  
ім.В.Тарновського*

### **БАРМИ З КНЯЖОЇ ГОРИ (СКАРБ 1891 р.)**

У фондах Чернігівського історичного музею ім. В.Тарновського зберігається 2 золоті медальйони барм із зображеннями Іоанна Предтечі та Богоматері. Вони походять з розкопок М.Ф.Біляшевського на городищі Княжа Гора 1891 р. Медальйони було знайдено у складі скарба прикрас на невеличкій глибині біля валу у південній частині дитинця. Весь скарб дуже постраждав від вогню під час загибелі городища від татаро-монголів. Частково оплавилися і медальйони.

Перші публікації виявилися невдалими через погану якість фотографій та їх малий розмір.

Через значну депаспортизацію колекцій музею під час війни, медальйони вважалися втраченими. Зараз їх вдалося паспортизувати.

Медальйони золоті, круглі виготовлені у техніці перегородчастої емалі. На круглій пластині в півоборота зображено погрудно постатті. Фігура Іоанна Предтечі розгорнута вправо. Ліва рука на рівні грудей, праву припіднято. Емаль зберіглася погано. Можна лише встановити наявність зеленого, брунатного, синього, жовтого та червоного кольорів.

Фігура Богоматері подібна до постаті Іоанна Предтечі, але має дещо відмінні обриси. Цей медальйон виконано не так дбайливо, як попередній. Не можна погодитися з думкою Т.Макарової нібито обидва медальйони виготовлено за одним шаблоном. Справа від постаті є лігатура МА.

Обрамлення обох медальйонів однакове. Поза всяким сумнівом, вони належать до одного комплекта. Два концентричних сканих кільця обрамляють центральні зображення. Між ними знаходиться місце для вміщення перлів. Гнізда для них зроблені із золотого дроту. Зовнішній пояс декоровано сканими дужками з кольоровими емалевими вставками у гніздах. За допомогою мідного дроту медальйони кріпилися до золотих намистин кубічної форми.

В цілому, орнаментальний пояс медальйонів майже аналогічний декору барм з скарбу, знайденого у Києві у 1880 р. на вул. Житомирський. Кольорова гама емалей, їх композиція вказує на належність медальйонів до київської школи. Але моделювання одягу виконано у дещо нетрадиційній для київських майстрів манері.

Датуються медальйони початком XIII ст.



### КЛЕЙМО МАЙСТЕРНІ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ НА СРІБНИХ ВИРОБАХ ХІХ СТ.

В сучасній літературі відсутня інформація відносно золотарської майстерні ХІХ ст. на території Києво-Печерської лаври. В науковому обігу наводяться також неточні дані про її клейма на предметах культового призначення. Автори книги М. М. Постнікова-Лосева, Н. Г. Платонова, Б.Л. Улянова (Золотое и серебряное дело XV-XX ст. М., 1983) зазначають, що вироби майстерні позначалися двома видами клейм у вигляді літер як, розділеними між собою крапками - К.П.Л. і К.П.Л.І.П. — в прямокутних щитках. Дослідники вважають, що ці клейма відносяться до 1847 - 1855 років.<sup>1</sup>

Проте, аналіз пробірних клейм з річними відмітками свідчать про те, що клеймо К.П.Л. з'являється раніше з 1837 р. і зберігається на срібних виробах по 1892 р. Можливо, що виявлення інших творів допоможе уточнити ці хронологічні рамки. Розшифрування клейма К.П.Л. не викликає труднощів і воно читається як Києво-Печерська лавра.

Клеймо з літерами К.П.Л.І.П зустрічається на срібних предметах культового призначення з 1851 по 1855 роки. Виникає питання, у зв'язку з якими подіями воно з'являється на лаврських творах сріблярського мистецтва і чому існувало такий нетривалий час? Відповідь на це питання можливо дати тільки за допомогою аналізу архівних матеріалів і культових предметів.

Документи київської міської Думи, Пробірної палатки надають цікаву інформацію відносно правил таврування ювелірних виробів з дорогоцінного металу. У 1847 р., згідно з циркуляром Міністерства фінансів про "свідчення майстрів золотих і срібних справ", Пробірна палатка розпочала реєстрацію ювелірів. Після того, як вони сплачували мито, їм надавали дозвіл на роботу з дорогоцінним металом. Поміж заяв київських майстрів, в яких вони висловлювали свої

---

<sup>1</sup>Постнікова-Лосева М.М., Платонова Н.Г., Улянова Б.Л. Золотое и серебряное дело XV-XX вв. М., 1983. - С.166.



побажання займатися ювелірним ремеслом, збереглися прохання Києво-Печерської лаври.<sup>2</sup>

Письмові джерела свідчать про те, що у лаврі нагромаджувалися багатства у вигляді золотих і срібних монет - голландських червінців, іспанських піастрів, а також срібних привісок, які підвішувалися віруючими до ікон. Цей матеріал, а також старі культові предмети лавра відправляла в Пробірну палатку. Після їх плавлення одержаний метал використовувала для виготовлення нових виробів, необхідних для церковної відправи.

Змінення на виробках клейма К.П.Л. на К.П.Л.І.П. може пояснюватися тим, що з 1851 - 1855 рр. в лаврській майстерні почав працювати видатний майстер золотих і срібних справ, ієродиякон Павлин (в миру Павло Потильчак)<sup>3</sup>. Це підтверджується архівними матеріалами, а також предметами культового призначення, які позначені цим клеймом.

Павло Потильчак народився 1822 р. у с. Черняхівка Пирятинського повіту Полтавської губернії. З архівних документів стало відомо, що 1846 р. він звернувся до київського митрополита Філарета з проханням про прийняття його послушником до Києво-Печерської лаври. У подальшому намір Павла Потильчака залишитися у лаврі на постійне проживання залежав від рішення княгині Варвари Олексійовни Рєпніної-Волконської, тому що він був її кріпаком. У травні 1847 року вона підписала йому вільну для переходу до "чернецького духівництва".<sup>4</sup>

Проте, згодом виявилось, що її маєток в цьому селі знаходився під заставою і, крім того, у неї були значні борги.<sup>5</sup> У зв'язку з цим суд постановив, щоб Потильчак у відповідності з законом заплатив 50 крб. сріблом для забезпечення приватних претензій. Після сплати цієї суми суд підтвердив вільну і 1849 р. його прийняли до числа "дійсних послушників Києво-Печерської лаври." У формулярних списках лаврських ченців згадується про те, що ієродиякона Павлина приділили до "сріблокування".<sup>6</sup>

<sup>2</sup>Державний архів міста Києва. ф.337, оп.1, д.126, л.2.

<sup>3</sup>Центральний Державний Історичний архів України. ф.128, оп.1, д.126, л.2.

<sup>4</sup>там же, л.11.

<sup>5</sup>там же, л.31.

<sup>6</sup>там же, л.20.

Письмові джерела свідчать про те, що Павло Потильчак займався позолотою ікон під час іспиту його на послушенство. За виконання цієї роботи йому визначили щорічну платню у сумі 30 крб. сріблом.<sup>7</sup>

З архівних документів стало відомо, що у 1848 р. він позолотив мідну дошку, яку зробили на кошти графіні Орлової-Чесменської.<sup>8</sup>

Згодом йому замовляли більш складні роботи. У 1850 році Духовний собор лаври прийняв рішення про виготовлення срібної шати на ікону св. Миколи, що знаходилася у трапезній церкві. Передбачалось, що вона буде велика за розмірами - від 10 або 18 вершків завдовжки і 16 вершків завширки.<sup>9</sup>

З метою виконання цієї роботи майстру золотих і срібних справ, ієродиякону Павлину доручили зробити кошторис на цей виріб і взяти участь у плавленні металу. Внаслідок цього, лавра отримала 6 злитків срібла вагою 3 пуда 24 фунта 46 золотників.<sup>10</sup>

У зв'язку з тим, що в майстерні не було необхідних умов для того, щоб розкувати злитки металу і підготувати їх для "карбування", у січні 1852 року ієродиякон виїжджає для проведення цієї роботи в с. Гавронщину Радомишльського повіту Київської губернії.<sup>11</sup>

Архівні матеріали Пробрірної палатки знайомлять з інформацією про те, що у 1851 р. ієродиякона Павлина записали в книгу майстрів золотих і срібних справ і видали йому свідоцтво для роботи з дорогоцінним металом.<sup>12</sup> Аналогічні дозволи він отримав на протязі 1851-1855 рр.

Завдяки звітності ієродиякона Павлина перед Духовним собором лаври стало відомо, що він використовував срібло для виготовлення слідуєчих творів - двох жертвників, що знаходилися в соборній церкві у вітарях архідиякона Стефана і Іоанна Богослова.

Крім цієї роботи він зробив чотири оправи до фініфтевих ікон і 17 оправ для камінців, що прикрашали дві

<sup>7</sup>там же, л.20.

<sup>8</sup>там же, л.12.

<sup>9</sup>ЦДА, ф.128, оп.2(заг), д.2185, л.6.

<sup>10</sup>ДАМК, ф.17, оп.4, д. 98, л.1.

<sup>11</sup>ЦДА, ф.128, оп.2(заг), д.184, л.21.

<sup>12</sup>ДАМК, ф. 17, оп. 4., д.98, л.1.

архієрейські митри. Протягом 1851-1852 років ієродиякон Павлин зробив 29 срібних рамок до ікон вагою 5 фунтів 92 золотника.<sup>13</sup>

Письмові джерела свідчать про те, що ікони підносили представники лаврського духовенства великоможним особам. Найбільші за розмірами ікони з зображеннями Спасителя, Богоматері Свенської, святих Олександра Невського, царя Костянтина, великомучениці Катерини призначалися для подарунків царській родині. Наприклад, у 1856 р. лавра планувала виготовлення трьох срібних рамок "особливого малюнка", для прикрашення ікон і підношення їх Олександру II під час його коронації.<sup>14</sup>

Серед творів зроблених ієродияконом Павлином до наших днів збереглося лише декілька виробів. Якимось чудом залишилися срібна пластина від жертовника, яку знайшли під час розкопок руїн Успенського собору у 1963 році (КПЛ, М-7256). В центрі сюжетної композиції з великою експресією зображена сцена "Жертвування Авраама". Чіткістю малюнка відзначається широка облямівка з рельєфних карбованих завитків рококо. Їх неспокійний ритм ніби підсилює драматизм події, що розгортається.

Можливо, що від жертовників залишилося два срібних фрагменти, які привертають увагу вишуканою майстерністю виконання як рельєфної сюжетної композиції (КПЛ, М-8029), так і яскравими орнаментальними мотивами з пальметок, квітів і завитків (КПЛ, М-8021).

Вплив стилю рококо відчувається і в оздобленні срібної шати до ікони св. Миколи (КПЛ, М-1169). У витонченому декорі одягу святого і в облямівці рамки переважають вигнуті завитки рококо, які чудово розміщуються на гладенькому тлі виробу, створюючи виразні композиції з карбованих картушів.

Майстер застосовує такий же стилістичний прийом і в декоруванні двох лампад (КПЛ, М-7982, М-844). Чудовий, живописний ефект надають цим виробам карбований орнамент з великих і маленьких картушів і купок квітів.

На вищезгаданих виробах зустрічаються клейма міста Києва, пробірного майстра, лаврської майстерні - К.П.Л.І.П. Правила таврування творів з дорогоцінних металів в ХІХ

<sup>13</sup>ЦДІА, ф.128, оп.2 (заг), д. 184, л.28.

<sup>14</sup>там же, л. 40.

ст., а також дані Пробірної палатки і матеріали архіву Києво-Печерської лаври запевнюють в деяких висновках.

У 1851-1855 р.р. на її території працював ієродиякон Павлин (в миру Павло По-тильчак), талановитий майстер золотих і срібних справ, який вписав яскраву сторінку в історію лаврської золотарської майстерні ХІХ ст.

Виходячи з вищезгаданих виробів, що збереглися до наших днів, можна стверджувати, що високий художній і технічний рівень їх виготовлення надали можливості ієродиякону Павлину позначати свої твори власними ініціалами, тобто "І.П.", (ієродиякон Павлин), на відміну від інших лаврських сріблярів ХІХ ст.

З переходом ієродиякона Павлина з Києво-Печерського монастиря у Китаєвську пустинь в 1856 р. на лаврських výroбах культового призначення зникають літери І.П. і на них знов з'являється лаврське клеймо К.П.Л.

## **Н.А. СТРИЖАКОВА**

*Національний музей історії України*

### **ІМПЕРАТОРСЬКІ ТАЛЯРИ НІМЕЦЬКОЇ (СВ. РИМСЬКОЇ) ІМПЕРІЇ У НУМІЗМАТИЧНІЙ ЗБІРЦІ НМІУ**

У Національному музеї історії України зберігається понад сто тисяч одиниць монет, нагород, знаків різних країн світу. Це найбільша системна колекція в Україні.

Одним з найцікавіших розділів нумізматичної колекції є розділ Західно-європейської нумізматики, що нараховує понад 40 тисяч монет. Тут зібрані монети західно-європейських держав, починаючи з раннього середньовіччя.

В історії монетної справи Західної Європи умовно вирізняють п'ять періодів:

*I період* - варварського карбування - Vст. - кінець VIII ст.

*II період* - перший середньовічний період каролінгського денарія - середина VIII - X ст.

*III період* - другий середньовічний період феодального денарія - середина XIII ст. - поч. XVI ст.

*IV період* - Відродження - період гроша та флорина -

середина XIII - початок XVI ст.

*У новий період* - період таляра.

Талярний період продовжувався до середини XIX ст.

Посилення ролі буржуазії в житті Європи, зміцнення внутрішніх ринків, відкриття Америки та морського шляху до Індії, настійно вимагали ліквідації феодальної роздробленості, створення централізованих держав.

На початку XVI ст. в Америці почались розробки нещодавно відкритих родовищ срібла. У Старий Світ срібло надходило через порти Іспанії безпосередньо з рудників. Почалась "революція цін".

Причиною цього явища було різке падіння вартості срібла. В інтересах розвитку торгівлі та промисловості треба було ввести єдину, принаймні для кожної країни, монету.

На початку XVI ст. Європа отримала нову монету. Це був таляр. Таляр швидко завоював Європу, а через деякий час і Америку.

У другій половині XVI ст. таляри потрапляють на український ринок. Таляри зустрічаються досить часто у багатьох скарбах XVII ст. У західно-європейському розділі відділу нумізматики нараховується 50 скарбів, з них 15 скарбів мають у своєму складі талярну монету.

Найбільш численну групу становлять таляри Німецької Імперії. Ці таляри систематизовані за історико-географічним принципом. За тематикою таляри Св. Римської імперії поділяються на:

1. Імператорські таляри
2. Таляри світських володінь
3. Таляри імперських міст
4. Таляри духовних володінь

Імператорські таляри карбувались від імені імператора. На лицьовому боці імператорських талярів поміщався портрет імператора, на зворотньому - герб держави.

Найстарший таляр із серії імператорських - таляр Максиміліана II (1564-1576). Найчисельнішою є група талярів Марії Терезії (1740-1780) - ерцгерцогині австрійської, королеви Угорщини та Чехії, великої герцогині тосканської та римсько-німецької імператриці, старшої дочки імператора Карла VI.

У нашій збірці нараховується 70 імператорських талярів, що становить 14,5 % від усієї кількості талярів.

Більшість імператорських талярів надійшло до музею через конфіскації (50%); 24,5% походять з старих музейних фондів. Один з них походить ще з колекції мюнцкабінету Київського університету Св. Володимира; 14,3% - передані з музею Києво-Печерська Лавра у 1949 р. Закуплено у громадян у післявоєнний час 7,2%, 1 таляр був подарований.



### III. АРХЕОЛОГІЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ

**С. СКОРЫЙ**

*Институт археологии НАН Украины*

**Я. ХОХОРОВСКИЙ**

*Ягелонский университет, г.Краков, Польша*

**Я.РЫДЗЕВСКИ**

*Археологический музей, г.Краков, Польша*

**В. ГРИГОРЬЕВ**

*Археологическая инспекция, г.Черкасы*

## **ВТОРОЙ ГОД ИССЛЕДОВАНИЙ БОЛЬШОГО РЫЖАНОВСКОГО КУРГАНА**

Совместная Украинско-Польская археологическая экспедиция Института археологии НАН Украины и Института археологии Ягелонского университета в Кракове (руководители С.Скорый, Я. Хохоровски) при участии Краковского археологического музея и Археологической инспекции отдела культуры Черкасской облгосадминистрации в 1996 г. продолжала исследование погребального памятника скифской знати - Большого Рыжановского кургана, расположенного в южной части Днепровской Правобережной Лесостепи (с.Рыжановка Звенигородского р-на Черкасской обл.).

В ходе раскопок открыто центральное захоронение кургана, оказавшееся неграбленным.

Могила в виде бездромосной катакомбы расположена в центре подкурганной поверхности, ориентирована по оси северо-восток - юго-запад. Входная яма подпрямоугольной формы, площадью более 11 кв.м при глубине свыше 2,5 м от уровня древнего горизонта. С северо-востока ко входной яме примыкали две большие линзы могильного материкового выкида, конические в сечении. Подземная погребальная камера трапециевидной формы, площадью около 19 кв.м была вырублена в юго-западной стене входной ямы. Пол ее находился на глубине 3,8 м от уровня древнего горизонта.

На дне входной ямы располагались две грунтовые сопровождающие могилы. В одной из них - костяк вооруженного стрелами охранника, мужчины 35-40 лет, очевидно, насильственно умерщвленного, в другой - скелет коня с железными деталями упряжи. Обе могилы были перекрыты поперечно положенными досками. Здесь же, во



входной яме, обнаружены остатки деревянного помоста со следами поминальной тризны в виде отдельных конских костей.

Вход в погребальную камеру закрывал двухслойный заслон из горизонтально поставленных дубовых бревен и досок.

Подземная погребальная камера, по-видимому, имитировала жилое помещение высотой до 2-х м в центре. На полу обнаружены остатки циновок, плетенных из камыша, а в отдельных местах - из лыка. Стены и потолок первоначально были драпированы тканью беловато-серого цвета. Последняя крепилась с помощью небольших деревянных колышков. Остатки ткани особенно хорошо фиксировались в нижней части стен. Почти по центру погребальной камеры располагалась вырезанная из материковой глины фигурная конструкция, очевидно, имитирующая некое печное сооружение. Она как бы делила помещение на две части - хозяйственную и ту, где располагалось погребение знатного скифа.

Останки умершего мужчины (в возрасте 45-50 лет, ростом около 180 см, физически хорошо развитого) находились на обширном деревянном помосте, у юго-западной продольной стены. Принимая во внимание, что в стене, напротив покойника, на длину его тела, была тщательно сделана неглубокая ниша, а с противоположной стороны, сразу за помостом найдены небольшие железные крюки (видимо, крепившиеся к потолку) и тлен ткани розового и голубого цветов, можно предположить, что умерший был помещен в специальный "погребальный будуар", закрывавшийся ширмой. Покойник лежал на подстилке из травы (в головах слой - до 20 см), вытянуто на спине, головой на северо-запад. Руки вытянуты вдоль туловища, ноги - прямые. Судя по незначительным остаткам ткани, он был одет в куртку белого (или желтого?) цвета и красные штаны. Следы красной ткани от головного убора (?) фиксировались в области черепа. На шее умершего - золотая гривна в 1,5 оборота с фигурками лежащих львов на концах. У левого бедра располагались кожаный горит со стрелами и деревянный лук сигмавидной формы, в левой руке - короткий однолезвийный меч в деревянных ножнах с серебряным наконечником. На рукояти меча, плакированной

золотом, - изображения животных, выполненные в весьма условной манере. Еще по одному колчану со стрелами находилось в головах покойника (висел первоначально на стене, на железном крюке) и в ногах. Справа от погребенного, на уровне локтя, лежала бронзовая "вилочка". Пять дротиков и копье первоначально крепились на стене, параллельно полу, на двух больших железных крюках (при падении свода их сбilo на пол погребальной камеры). В ногах покойника обнаружены остатки женского парадного головного убора и покрывала, украшенных 140 золотыми аппликациями, в том числе с изображением растений, животных, а также головы Горгоны Медузы. Ткань головного убора была фиолетовой, покрывало - красное. Слева от помоста, на полу погребальной камеры, открыт весьма своеобразный "тай-ник". В бронзовой античной ситule, лежащей на боку, покрытой сверху слоем чистой глины, а затем травой, находились чудесной сохранности два серебряных сосуда, вероятно, церемониального назначения - килик и круглотельный кубок. Последний украшен сценами тер-заний оленя и быка орлиноголовыми и львиноголовыми грифонами, выполненными весьма реалистично в технике высокого рельефа. Поблизости располагалась курильница, изготовленная из железа и бронзы.

Вместе с покойником было положено обилие еды и питья. В качестве жертвенного мяса использовали, в основном, конину: остатки конских костей обнаружены в одном из бронзовых котлов, на деревянном подносе, непосредственно на полу камеры, у входа и вблизи покойника. Целиком сваренная молодая овца была помещена в другой, большой, котел. На овечьих костях найдены остатки ткани с искусной вышивкой (?) в виде цветов. В различных местах погребальной камеры располагались бронзовые и керамические сосуды, в основном античного производства. Это бронзовый сервиз (помимо ситулы - лутерий, чаша, килик), чернолаковые блюдо, канфар, четыре винных амфоры, две из которых относятся к типу Солоха - I. На дне лутерия лежали остатки ритона, украшенного золотыми и серебряными накладками. Большинство из перечисленных предметов располагалось в хозяйственной половине помещения.

Открытие нетронутого центрального захоронения

скифської знати в Великому Рыжановському кургані має велике значення для вивчення різних аспектів скифської історії. Уже зараз очевидно, що центральна могила (як, ймовірно, і весь курган) належить до кола найбільш пізніх погребальних пам'яток скифської еліти. Попередньо її можна датувати або кінцем IV, або початком III в. до н.е. (дата, звичайно, буде уточнюватися). Розташування вказаного пам'ятника в південних межах української Правобережної Лесостепі цілком недвосмысленно вказує на те, що ці території входили до складу Великої північночорноморської Скифії. Що ж стосується соціального статусу знатного скифа, похованого в центральній могилі Великого Рыжановського кургану, то можна передбачити, що це - правитель (номарх) однієї з периферійних областей (номів) Скифії, в даному випадку - території міжуроччя Гнилого і Горного Тикича.

**О.В.ФІЛЮК**

Інститут культури

**Р.М. ОСАДЧИЙ**

Трипільський археологічний музей

### **РЕЧОВИЙ СКАРБ З СПЕЦІАЛІЗОВАНОГО ВИРОБНИЧОГО ЦЕНТРУ "КОЛОНЩИНА - II"**

Влітку 1989 р. експедицією Київського обласного управління культури було розпочато охоронні дослідження спеціалізованого виробничого центру в ур. Пустоха біля с. Колонщина Макарівського р-ну Київської області.

Роботи проводились під загальним керівництвом завідуючого відділом охорони пам'яток археології Київської області - Серова О.В. Під час розкопок в заповненні житла-майстерні № 1 було виявлено скарб виробів з кричного заліза (Серов, філіал, 1989 р. с.73-74). Мета цієї роботи полягає у попередньому ознайомленні з складом скарбу та введенні до широкого наукового обігу.

Житло-майстерня № 1 - однокамерна будівля, розміром

3,2x3,4 м. Вона була заглиблена на 1 м від рівня сучасної поверхні. Споруда орієнтована кутами за сторонами світу. Впритул до західного кута житла розташована кубоподібна піч. За технологією виготовлення опалювальна споруда глиняно-кам'яна, в "тіло" печі було вмуровано 8 уламків пірофіліту, які є залишками двох жорен. Інтер'єр житла доповнювала материкова лежанка вздовж всієї довжини південно-східної стінки котловану. Залізні вироби були виявлені в заповненні житла-майстерні біля південного кута котловану, на глибині 0,1 - 0,4 м від рівня фіксації плями об'єкту. Компактне розташування предметів свідчить про закритий характер комплексу.

1. Вістря стріл. Типологічно вони поділяються на два типи. Перший тип репрезентують два черешкові листоподібні вістря до стріл. Загальна довжина - 100 мм, довжина леза дорівнює 65 мм. В перетині лезо овальної форми, з найбільшим розширенням 17 мм та довжиною 3 мм ближче до середини довжини леза. Перехід леза до черешка плавний, без певного поріжка. За формою черешок конусо-подібний, довжиною 35 мм, в перетині округлий, діаметром 6 мм біля леза та 2-3 мм на кінці. Інший тип представлений двома бронебійними вістряма. Цей тип характеризується шилоподібною формою, загальною довжиною 90 мм та, відповідно, 100 мм. Вістря виготовлені з залізного прута, з тією різницею, що вістря в перетині підквадратні, а черешки округлі. Чотиригранні леза вістрів прямі, спущені на кінці. Довжина лез цього типу 55 мм та 60 мм, в перетині розміром 5 x 5 мм та 6 x 7 мм. Як і у листоподібних вістрів поріжок відсутній. Перехід від леза до черешка плавний, за формою прямий, спущений на кінці. Загальна довжина 35 мм та 40 мм, в перетині 4-5 мм та 6-6 мм.

2. Колекція ножів складається з двох екземплярів: перший - черешковий ланцетоподібний загальною довжиною 103 мм. Лезо заокруглене, довжиною 36 мм, найбільша ширина у середній частині становить 11 мм, довжина спинки 2-3 мм. Черешок прямокутної форми, довжиною 67 мм закінчується невеликою п'ятою. В перетині черешок прямокутний - 2 x 5 мм. Другий - черешковий з горбатою спинкою. Загальна довжина становить 123 мм. Кінчик леза відсутній, проте можна відновити довжину - 65 мм. Лезо має сліди спрацьованості. Ширина його у середній частині становить

11 мм, товщина спинки - 3-4 мм. Перехід від леза та спинки до черешка плавний. Черешок клиноподібної форми довжиною 58 мм. В перетині він прямокутний, розміром у середній частині 4 x 3 мм.

3. Токарний різець. Інструмент виготовлений із залізного прута, робоча частина якого оформлена на зразок заокругленої язикоподібної пластини з двобічним лезом, за профілем дзьобоподібної форми. На протилежному кінці інструмента - загострений черешок для закріплення у масивне 'руків'я. За наведеним описом розглянемо конструкцію різця докладніше. Загальна довжина (L1) - 215 мм. Довжина черешка (L) - 53 мм, в перетині підпрямокутний, розміром 4 x 6 мм. Довжина спинки від черешка до робочої частини (L3) - 130 мм, в перетині округла діаметром 6-8 мм. Максимальна ширина двобічного леза (B) - 15 мм, товщина - 1-4 мм. Висота заокругленого леза (K) - 20 мм. Радіус заокруглення (R) - 10-12 мм.

4. Цвяхи-пробійники репрезентовані чотирма екземплярами. Вони клиноподібної форми, довжиною 86-98 мм, підквадратні в перетині, розміром 5-6 x 5-6 мм. Шляпки розплющені, розміром 9-12 x 15-18 мм.

5. Вироби рогоподібної форми (клівці-пробійники) представлені двома екземплярами. Загальна довжина кожного з них 63 мм. Вироблені з підквадратного штабу розміром 4 x 5 мм. Робоча частина інструменту в перетині округла діаметром 3 - 4 мм.

6. У складі скарбу було 2 кільця та фрагменти шайбоподібного виробу. Кільця виготовлені з округлого дроту діаметром 3 - 5 мм. Кінці дроту зведені. Діаметр кілець 45 мм та 56 - 64 мм. Шайба виготовлена з прямокутного штабу розміром 2 x 4 -6 мм, діаметром близько 45 мм.

7. Цікавою знахідкою є великий відкидний ключ з кільцем. Ключ виготовлений із залізного прута, язичок відігнутий на 90 градусів відносно спинки, яку завершує кільце. Отже, залізне кільце в перетині округлої форми, діаметром 6-7 мм, кінці зведені, зовнішній діаметр кільця 50 мм. Основа ключа довжиною 170 мм, в перетині округла й має діаметр 6 - 9 мм. Язичок довжиною 75 мм, в перетині підпрямокутний розміром 6x4 мм. Язичок закінчується п'яткою розміром 4 x 4 мм та висотою 3 мм.

Наведений опис свідчить про неоднорідність за

складом речового скарбу. Отже усі речі можна умовно поділити на нерівноцінні групи.

Першу - найчисленнішу групу складають знаряддя праці - 12 екземплярів. Знайдений нами токарний різець типовий для пам'яток X-XIV ст. На сьогодні подібних виробів відомо понад 110 екземплярів, найбільша кількість яких (35 екз.) походить з Новгороду (Колчин, 1959, с.39-48). Цвяхи та всілякі вістряподібні вироби зустрічаються досить часто при дослідженнях пам'яток Київської Русі, проте до цього часу не знайшли відповідного висвітлення в археологічній літературі. Тому не дивно, що ці предмети - інструменти по обробці кольорових та чорних металів, косторізного та деревообробного ремесла, найчастіше інтерпретуються як цвяхи - столярні костилі або взагалі "предмети невизначеної належності". В цьому випадку ідифікаційними ознаками може слугувати форма виробу, ступінь спрацьованості шляпки, зміна робочої поверхні в округлу в перетині, де спинка лишається підквадратною, тощо. Деякою мірою подібне твердження стосується кілець та шайб. Безперечно подібні вироби були у складі реманента металообробної майстерні. Ножі характерної для часів Київської Русі схеми впевнено доводять, що вони використовувалися поза побутового вжитку.

**Л.В.ВАКУЛЕНКО**

*Інститут археології НАНУ*

### **ДО ПИТАННЯ ПРО ДЖЕРЕЛА ГОНЧАРНОГО ВИРОБНИЦТВА У ВАРВАРСЬКОГО НАСЕЛЕННЯ СХІДНОЇ ЄВРОПИ**

Поява гончарського круга та двоярусних горнів, що завжди виступають у комплексі, а отже виробництво кружального посуду, є одним з найвидатніших явищ, яке знаменує глибокі суспільні та культурні зміни, що відбулися у варварському середовищі на теренах Східної та Центральної Європи в пізньоримський час.

Виготовлений на гончарському крузі швидкого обертання і випалений в спеціальних горнах, цей високоякісний

посуд, попри всі відмінності, які, проте, часто виявляються тільки при детальному вивченні, вражає своєю технічною та стилістичною одноманітністю.

Хоча багато дослідників приділяли увагу питанням появи гончарського круга, носіїв тієї чи іншої археологічної культури, вони і на сьогодні не вирішені, проте, вчені майже одностайні в тому, що він був запозичений ззовні. Очевидно, найбільш вірогідною є гіпотеза, що центри, звідки виробництво кружального посуду практично одночасно поширилося серед різ-ноплемінного та різноетнічного населення пізньоримського часу на величезних просторах Європи, знаходилися в римських провінціях.

Впровадження і швидке поширення гончарства на теренах Європи, яке почалося не раніше кінця II ст. н.е., а фактично прийшлося на III ст. н.е., обумовлене двома причинами: економічними і соціальними зрушеннями, які відбулися в середовищі варварського населення Європи після Маркоманських війн, та корінними змінами у внутрішньому становищі Римської Імперії.

Відомо, що запозичення і повне використання нової техніки вимагає досягнення суспільством певного необхідного економічного і соціального рівня. В протилежному випадку знайомство з новими виробами або новою технікою само по собі не спричиняє їх впровадження в життя суспільства, що перебуває на нижчому рівні розвитку. Так, зокрема, сталося з гончарством.

Аналіз керамічних матеріалів та хронологічні співставлення не дозволяють пов'язати виникнення гончарного виробництва в культурах пізньоримського часу з гончарством, що існувало в середовищі археологічних культур на тій же або близькій території в попередній час. Так, практично не вплинуло на генезис гончарства в черняхівській культурі і культурі карпатських курганів керамічне виробництво липицької культури та кельтської культури Закарпаття, або на впровадження гончарного виробництва в пшеворській культурі існування гончарного посуду у кельтів Сілезії.

Очевидно, тільки в пізньоримський час внаслідок як імманентного розвитку так, і не в останню чергу, завдяки багатостороннім римсько-варварським контактам у населення на теренах Східної та Центральної Європи



сформувався економічний базис та соціальна сфера, необхідні для сприйняття та впровадження нової гончарної техніки.

В останні десятиліття II ст. н.е. настає кінець так званого "золотого віку" Римської Імперії. Все ясніше проступають ознаки нестабільності, що здолала Імперію в III ст. н.е. і ознаменувалася політичною анархією, сва-віллям армії та бюрократії, частою зміною імператорів, постійними локальними війнами. Одним з конкретних проявів економічної кризи III ст. н.е. було також розорення ремісничих майстерень та загальне скорочення їх продукції. Між тим гончарство було одним з найбільш розвинутих видів провінційноримського промислового виробництва. Зауважимо, що на відміну від Італії, де рабська праця переважала у всіх сферах виробництва, в тому числі і в гончарній справі, провінційні гончарі в масі були вільними. Цікавими для нас є свідчення епіграфічних матеріалів про те, що вони воліли не збільшувати розміри майстерень, а натомість створювали філіали в тих місцях, де була більш численна клієнтура і кращі умови збуту продукції.

Кризова ситуація в провінціях, повинна була в першу чергу відчутно позначитися на гончарному виробництві. Занепад ремесла та торгівлі привів до зубожіння міського населення та викликав спустошення міст через масову втечу їх мешканців в сільську місцевість. Є свідчення, що при небезпеці на дорогах та дорожнечі транспорту було доцільніше перевезти всю майстерню, ніж виробляти товари для збуту на широкому ринку. Проте, гончар-ремісник не потребував перевезення складного устаткування. Гончарський круг і горн для випалу кераміки він міг спорудити на місці виробництва. Отже, можна гадати, що вільні ремісники, вихідці з римських провінцій, внаслідок становища, що склалося в провінційному гончарстві, змушені були шукати засоби виживання та ринки збуту своєї продукції далеко за межами не тільки власної домівки, але й за кордонами держави.

В якійсь мірі подібне явище простежено в період раннього середньовіччя, коли візін-тійські мандруючі майстри-ювеліри легко знімалися з місця в пошуках замовлень на свою продукцію і, як показують археологічні знахідки, досягали віддалених територій. Завдяки цьому



художні стилі, створені в областях Подунав'я, поширились на далеку варварську периферію.

**Ю.О.ПРИХОДНЮК**

*Національний університет ім.Т.Г.Шевченка*

### **СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКІ ГОРОДИЩА ДНІПРОВСЬКОГО ПРАВОБЕРЕЖЖЯ ТРЕТЬОЇ ЧВЕРТІ I тис. н.е.**

На Правобережжі Дніпра, крім Старокиївського городища, яке було і ще може бути темою окремого дослідження, відомо три добре досліджених городища VI-VII ст. н.е.

Одне з них розташоване поблизу с. Селіште в Молдові, друге - коло с. Пастирське в Середній Наддніпрянщині, а третє біля с. Зимно на Волині. Вони розташовані в схожих топографічних умовах, займаючи підвищенні ділянки місцевості, або ж заховані серед складок рельєфу. Давні слов'яни при будівництві фортифікаційних споруд переважно використовували вали та рови, які збереглись з попередніх часів, реконструюючи та добудовуючи їх. Такими були укріплення з Селішт та Пастирського.

Від фортифікацій городища Селіште на тлі суглинку простежено дві заповнені чорноземом паралельні канавки шириною 35-40 см, заглиблені в суглинок на 20-30 см. Обидві канавки на цій ділянці довжиною близько 40 м тягнуться майже паралельно на відстані 60 - 100 см одна від іншої. Споруда в цілому являла собою щось подібне до подвійної стіни, можливо тиноподібної конструкції з заповненням з щільного суглинку" (Рафалович, Лопушнян, 1974. - С.129).

Пастирське городище в плані має грушовидну форму і по периметру обнесене валом та ровом на площі близько 25 га, які було збудовано в скіфські часи. Вал зберігся на висоту до 3-3,5 м. Рів завглибшки 2-4 м. У 1993 і 1995 рр. в двох розкопах на вершині валу у правобережній і лівобережній частинах городища виявлено дві паралельні лінії ямок діаметром 10-20 см і глибиною 40 см. Вони розташовувалися на відстані 0,6-1,2 м. Це сліди укріплень збудованих за ранньосередньовічної доби, які мали вигляд стіни. Спорудженої з двох паралельних ліній дерев'яного

плоту, простір між якими було заповнено глинистим замісом, рештки якого було видно при перетині валу.

Щодо Зимнівського городища то оборонний вал зберігся там на висоту 1,5-1,9 м біля підшви він був близько 10 м завширшки. З південно-східної сторони городища, на гребені насипу збереглися сліди зруйнованої дерев'яної огорожі, які лежали у шарі сипкої, перепаленої на оранжевий колір глини. Згідно польовому плану шар перепаленої глини шириною 1,5-2,5 м тягнувся вздовж гребеня валу на 17-20 м. На протилежних кінцях смуги перепаленої глини з внутрішнього і з зовнішнього її боків видно ряди ямок від кілків. Вздовж одного з них збереглась дерев'яна плаха. Місцями простежувалось два горизонтальні шари згарищ, які були на глибині 0,6-1,1 м та 0,9-1,4 м між якими є прошарок темно-коричневої землі товщиною 0,2-0,3 м. "Складається враження, - писав В.В.Ауліх, - що маємо справу з двома будівельними горизонтами - коли згоріли оборонні конструкції, від яких залишився нижній шар згарища, їх залишки засипали землею і побудували нові укріплення, від яких зберігся верхній шар завалу" (Ауліх, 1972. С.15). Нам здається, що засвідчена стратиграфічна ситуація не може бути доказом наявності двох будівельних періодів укріплень на Зимнівському городищі. Більш ймовірним видається, що описані будівельні рештки входили в конструкцію однієї оборонної стіни, яку було споруджено на вершині валу. Дві горизонтальні смуги перепаленого вугілля є залишками каркасно-стовпових паралельно розташованих стін, а земляна смуга - то рештки забутовки простору між ними. Ширина цієї конструкції 60-80 см.

Таким чином, городища з Селішт, Пастирського і Зимно мали дуже схожі оборонні конструкції. То були дерев'яно-земляні стіни, які споруджувались на вершині валів (Пастирське, Зимне), або ж на рівнині з напільного боку (Селіште). Основу таких укріплень складали дві паралельні лінії плоту (Селіште, Пастирське) чи дерев'яного каркасу із стовпів та плах (Зимне), простір між якими заповнювався глиняним замісом. На Зимнівському городищі простежено сліди дерев'яних оборонних веж.

Укріплені городища означеної доби в межиріччі Дніпра і Дністра завжди пов'язуються з ремісничим виробництвом. В Селішах в межах укріплень розчищено костерізну

майстерню, гончарні майстерні та печі, в яких виготовлявся та випалювався ліплений від руки посуд. В Зимному виявлено виробничі комплекси по ремісничій обробці кольорових металів. Пастирське ж було найбільш крупним ремісничим осередком де працювали висококваліфіковані ковалі, ювеліри та гончарі. Їх продукція вигідно вирізняється високою якістю та розмаїттям асортименту виробів.

Тут слід звернути увагу на те, що й Гайворонський металургійний центр VI-VII ст. н.е. теж розташовувався не на відкритій місцевості, а на острові Південного Бугу. Тобто ранньосередньовічні слов'яни прагнули якомога надійніше захистити ремісничі центри природними чинниками або штучними укріпленнями.

І останнє, зроблені висновки стосовно характеру оборонних споруд городищ початкової стадії середньовіччя та їх зв'язки з ремісничим виробництвом не можуть бути вичерпними. Наступні успіхи польової археології внесуть свої корективи та доповнення до запропонованих висновків, однак вже й зараз незаперечно можна стверджувати наявність в ті часи дерев'яно-земляних стін у фортифікаційному мистецтві слов'ян та їх будівництво, якщо й не завжди, то в даних конкретних випадках було пов'язане з ремісничою діяльністю їх мешканців.



**IV.  
КУЛЬТУРНЕ ЖИТТЯ  
НА ТЕРЕНАХ УКРАЇНИ**

О.М.ХАРЧЕНКО

*Українська академія мистецтва*

## ДО ПРОБЛЕМИ КЛАСИФІКАЦІЇ ПЕРВІСНОГО МИСТЕЦТВА

У сучасній науці, що стосується проблем первісності, періодично з'являються спроби провести класифікацію образотворчої діяльності людини. Залежно від обраного критерію, автори (Брейль, Міллер, Гушин, Окладников, Столяр, Абрамова) весь масив пам'яток намагаються звести до кількох груп:

1) за видами мистецтва - живопис, графіка, скульптура;

2) за сюжетами - антропо- та зооморфний цикли;

3) за місцем знаходження - печерне (монументальне) мистецтво, мистецтво малих форм;

4) за відношенням до реальності - реалістичне (натуралістичне, відтворююче, фізіопластичне, сюжетне, сенсорне, тощо) та умовне (символічне, ідеопластичне, геометричне, іма-жинативне, тощо); іноді в останньому розрізняють символічне та орнаментальне.

Як бачимо, загальноприйнятої уніфікованої класифікації не існує.

Нещодавно В.Б. Мірімановим запропоновано новий варіант класифікації палеолітичних зображень, який відрізняється виваженістю, логікою викладу, широким залученням матеріалу /Міріманов, 1993/. Певний універсалізм цієї класифікації дає можливість використовувати її не тільки в межах ранньої первісності, але й для більш пізнього часу, конкретизуючи на кожному із етапів розвитку суспільства відповідно до відомого образотворчого матеріалу.

Розроблена В. Мірімановим класифікація базується на відомому принципі співвіднесення образу щодо предметної реальності, а відповідно приналежності його до абстрактного чи фігуративного. Однак, принципова відмінність полягає в тому, що автор на самому початку проводить відокремлення "субкультурного" (форми повністю або частково природного походження, що мають певне сакральне навантаження, як фігурне каміння, мушлі,

ікла, тощо) від власне **"образотворчого"** матеріалу.

"Образотворчий" розподіляється на дві групи зображень: 1) **"абстрактні"** (не мають безпосередніх асоціацій з предметною реальністю) та **"фігуративні"** (з різним ступенем умовності та узагальнення відображають реальність).

Далі у кожній групі з'являються типи зображень:

1) **"абстрактні"** складаються з: а) **"аморфних"** (неупорядковані та неорганізовані артефакти, що не мають чітких контурів та зв'язку з предметом, як хаотичне плетиво ліній, насічки, плями фарби тощо) та б) **"структурних"** (мають певну конструкцію й організацію, як різні геометричні елементи);

2) **"фігуративні"** охоплюють широкий спектр форм, які знаходяться у діапазоні: від натуралістичних (формально реалістичних), що завжди унікальні, до стилізованих (знаково-символічних), що завжди універсальні. Іноді вкрай схематизовані фігуративні зображення майже уподібнюються до геометричних абстрактних структурних.

Серед абстрактних структурних та фігуративних розрізняють **"прості"** (одиничні) та **"складні"** (композитні). При цьому абстрактні прості зводяться до знака чи символа, а абстрактні складні утворюють орнамент. Відповідно, фігуративні прості уявляють собою одиничні зображення тварини чи людини, а фігуративні композитні - об'єднують кілька фігур спільною дією, рухом або сюжетом, що зустрічається вкрай рідко у палеолітичному мистецтві.

Слід зазначити, що в одному творі первісного мистецтва можуть співіснувати обидва типи зображення (прикладом поєднання фігуративного та абстрактного є орнамент на досить реалістичній фігурі).

В.Міріманов проводить ще один розподіл образотворчого матеріалу на мобільні предмети (скульптура тварин і людини, предмети прикладного мистецтва) та печерне мистецтво (рисунки, живопис, рельєф). Як видається, в цій частині класифікація може бути продовжена відносно матеріалу, техніки виконання, об'єкту зображення.

Певна універсальність наведеної класифікації дозволяє використовувати її не тільки у загально-теоретичному аспекті, а й в контексті взаємозв'язку з

періодизацією та шляхами розвитку первісного суспільства /Павленко, 1990/. З огляду на це здається цікавим прослідкувати зміни співвідношення абстрактних та фігуративних форм в кожному із періодів розвитку первісного мистецтва.

*Період ранньої первісності.*

У мистецтві колективних мисливців та великих стадних ссавців прильдовикової зони Євразії переважають фігуративні зображення. У печерному настінному мистецтві протягом всього періоду домінують одиничні зооморфні зображення, виконані різними техніками (гравірований та тоновий рисунок, поліхромний живопис, рельєф, горельєф, комбіновані техніки) у діапазоні від умовного натуралізму до схематизму. На пізньому етапі з'являються жіночі образи (досить реалістичні рельєфи, гравіровані схематизовані форми) та чоловічі образи (переважно вкрай узагальнені). У мистецтві малих форм переважає антро-поморфна та зооморфна скульптура з кістки, каменю, обпаленої глини. На предметах прикладного характеру з кістки та рогу, як і в монументальному мистецтві, переважає тваринний світ у натуралістично-стилізованому діапазоні переважно у техніці гравірування.

Абстрактні аморфні форми мистецтва переважають в печерному мистецтві, але зустрічаються у вигляді неупорядкованих ліній та штрихів на знаряддях праці по всій території Євразії.

Абстрактні структурні. У печерному настінному мистецтві присутні прості знакові форми і практично не зустрічаються композитні, що створюють орнамент. Останній широко відомий у мистецтві малих форм: гравірування та різьблення на скульптурі (від декоративними засобами переданої зачіски на досить реалістичних жіночих статуєтках Західної та Центральної Європи, стилізовано вирішеного одягу пластики Сибіру до суцільного орнаментального мережива Мізинської скульптури), гравірований і тонований рисунок на кістці, рогу, на кам'яних пластинах. Складні композитні форми використовувались і в зовнішньому оформленні палеолітичного житла на території України (Межиріч, Аносівка ін.) /Яковлева, 1991/

Мисливсько-збиральницькі групи закритих ландшафтів, які володіли знаряддям дистанційного бою, в історії людства виявились тією ланкою, що поєднала періоди

ранньої і середньої первісності. Нечисленні приклади наскельного мистецтва мезолітичних мисливців являють собою складні фігуративні композиції, що мають розгорнутий сюжет і підпорядкованість спільній дії, в якій приймають участь як тварини, так і люди (Іспанський Левант, Сахара). Образи схематизовані і динамічні.

*Період середньої первісності.*

У розвитку мистецтва він відзначається до певної міри затишшям, що пов'язується із зміною способу господарювання (високо-спеціалізоване рибальство, ранне землеробство) та формуванням відповідних світоглядних схем та міфологічних уявлень, які поступово починають закріплюватися в образотворчих формах. Однак, ясно видається тенденція подальшого розвитку фігуративного мистецтва з домінуванням зооморфних зображень засобами скульптури та гравірування, що було пов'язано з пошануванням духів-господарів промислової риби (у неолітичних рибалок), тотемістичних першопредків чи божеств у вигляді тварини або таких, що мають антропоморфні риси (у ранніх землеробів і тваринників).

*Період пізньої первісності.*

Спостерігається подальший розвиток фігуративного мистецтва. Домінує образ людини: або антропоморфне божество - Велика Богиня у землеробських колективів, або антропоморфна поховальна стела на курганах скотарів. Зооморфні риси продовжують зберігати інші божества (Бог-Бик верхнього світу та Змій-Дракон нижнього). Тенденція створення розвинених абстрактних композитних форм, що намітилась у попередні періоди, продовжує розвиватись і досягає кульмінації в оформленні посуду та жіночих статуєток культури мальованої кераміки. Орнамент, що вільно опановує поверхню твору, складається переважно з геометричних елементів, включаючи інколи зоо- та антропоморфні мотиви з високим рівнем стилізації. Слід зазначити, що орнаменти культури мальованої кераміки не тільки високохудожні, композиційно врівноважені, але у знаковій формі вони несуть інформацію про космогонічні та релігійно-міфологічні уявлення давніх землеробів.

Таким чином, ступінь умовності у первісному фігуративному мистецтві змінюється в часі з добре видимою тенденцією переходу від натуралізму до схематизму. В



абстрактній групі зображень простежується тенденція розвитку до складних структурних композицій (орнаментальні мотиви, що мають безпосередній зв'язок з предметом-носієм) та певної знаковості кожного елемента.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1) Некоторые авторы (А.Брейль, А.Миллер, А.Гущин, А.Окладников, А.Столяр) выделяют в отдельную группу "орнаментальные" формы, дополняя, по мнению В. Мириманова, декоративно-эстетической "воспроизводящую" и "символическую" функции изображения. См.: Мириманов В.Б. К классификации палеолитических изображений // От мифа к литературе. - М.: Изд-во "Российский университет", 1993.- С. 57.
- 2) Мириманов В.Б. Указ. соч. - С. 43 - 60.
- 3) Проблема путей развития первобытного общества нашла определенное разрешение в последние годы отечественной исторической наукой.
- 4) Здесь и далее идет изложение концепции В. Мириманова с указанием терминологии им разработанной по указанному сочинению на страницах 43 - 50.
- 5) "Орнамент - особая форма созданного декора, который имеет его важнейшие качества (связь с предметом-носителем, стилизацию и условность изображения) и отличается композицией, основанной на симметрии переноса, т.е. метрическом ритме" (Определение взято из выступления Т.Романець "Орнамент": Возможности уточнения термина").

**ДО ПИТАННЯ ПРО КАТАКОМБНУ КЕРАМІКУ**

В загальному плані, на теперішній час, треба визначити незадовільний стан вивчення катакомбного керамічного комплексу. Це стосується, перш за все, технічної, типологічної та морфологічної ознак.

Найбільш вдалою спробою типологізації катакомбного посуду маємо враховувати зроблену С.Н. Братченком систему відділів (Братченко, 1976). Ця система широко викорис-товується в роботах сучасних дослідників, а свого часу її було покладено в основу вивчення керамічного комплексу Південно-Бугського варіанту ямної культури (Шапошникова, Довженко, Фоменко, 1986).

Базуючись на загальній характеристиці катакомбної кераміки маємо змогу приблизно встановити рівень розвитку катакомбного керамічного виробництва на час розквіту. За основу у вивченні розвитку катакомбного керамічного виробництва взято трипільську схему, що є найближчим, за територіально-хронологічним принципом, найбільш добре вивченим еталоном. Отже катакомбне вироб-ництво розвинутого етапу можливо було б порівнювати з аналогічним у трипільських племен часу кінця раннього - початку середнього етапів. В трипіллі в цей час виготовлення посуду йде на рівні ремесла громадського значення. Таке виробництво має поступовий якісний розвиток, котрий при відповідних умовах мав би привести до загальної організації виробничої діяльності (Цвек, 1994). Важливим свідоцтвом досить вдалого розвитку керамічного виробництва у племен катакомбної культури є те, що ми зараз маємо декілька знайдених у похованнях комплексів майстрів керамістів, як то, наприклад, у похованні 11 в кургані 18 біля с. Нікольське Слободзейського району у Молдові (Агульников, 1990).

Спираючись на наслідки вивчення катакомбного керамічного виробництва дослідники мали б змогу розглянути деякі особливості розвитку загальних соціально-економічних відносин. Наприклад, крізь призму розвитку виробництва кераміки - розвиток та ускладнення, поступово,

соціальної структури суспільства, тощо. На наш погляд, це було б цікавим, бо зараз останнє вивчається переважно за поховальною обрядністю.

Залишаючи до часу загальні питання соціально-економічного розвитку, звернемось до менш масштабних питань. Маємо запропонувати до розгляду питання про можливість розподілу керамічного комплексу катакомбних племен на три групи: кухонну, столову та культову.

В загальному плані, для археологічних культур України доби неоліту - бронзи, поділ керамічного комплексу за поданими вище категоріями зроблено в чотирнадцяти випадках: 1) культура Лінійно-стрічкової кераміки; 2) Кріш; 3) Трипілля; 4) Гумельниця; 5) Полгарська; 6) Баденська; 7) Середньо-Дніпровська; 8) Н'іршег-Затин; 9) культура Багатопружкової кераміки; 10) Ноа; 11) Білогрудівська; 12) Бондарихинська; 13) Білозерська; 14) Станово.

Головною причиною того, що ми зупинилися саме на цій хронологічній вертикалі є те, що вона відбиває процеси розвитку технічних та технологічних характеристик керамічних комплексів археологічних культур від початку використання керамічного посуду до часу існування катакомбної спільності і деякий час після, інакше кажучи у динаміці причинно-наслідкових зв'язків.

Вивчивши, взагалі, комплекси з трьохчастним розподілом вищезазначених археологічних культур маємо можливість отримати типові міжкультурні характеристики поданих груп керамічного посуду. Спираючись на цю схему пропонуємо розподіл катакомбного керамічного комплексу у наступному вигляді.

1. Кухонна кераміка подана невеличкою групою (до 15%). У склад тіста домішувалися такі елементи як шамот, пісок, органіка, товчена мушля, тощо. Глина майже завжди погано відмучена та комкувата. Обробка поверхні не дуже ретельна. За формою цю групу складють переважно горщики (більш 40%) реповидні, опуклобок і широкогорлі, є випадки округлодоння. Є також амфори, миски та ребристі банки. Здебільшого посуд цей асиметричний, є багато нерівностей на поверхні. За розмірами такий посуд великий та середній. Орнамент бідний, займає переважно верхню частину тулубу, часто він рельєфний. Останнє іноді трактується як технічна міжкультурна особливість (Іванова, 1995). Обпал нерівно-

мірний, що є взагалі характерною рисою катакомбної кераміки. Той факт, що ця група посуду дуже незначна за кількістю та досить невиразна при порівнянні з двома наступними, може пояснюватися тим, що ми вивчаємо кераміку переважно за матеріалами поховань, і не маємо на теперішній час достатнього обсягу інформації щодо поселень. А ось, наприклад, як що ми звернемось до комплексу середньодніпровської кераміки, то можемо побачити, що там ця група зустрічається виключно на поселеннях (Артеменко, 1985). На поселеннях культури багато-пружкової кераміки діє таке ж саме правило (Черняков, 1985). Можливо це в якійсь мірі зможе дати, по аналогії, відповідь і на наше питання.

2. Столова кераміка катакомбної культури подана значною групою (до 70%). Тісто посуду цього типу відносно добре замішано, зустрічаються традиційні додатки. При порівнянні з попередньою групою столова кераміка краще сформована. На посуді цього типу іноді має місце таке явище, як вохрястий ангоб чи забивка борозден вохрою. Останнє, можливо, пов'язане з використанням цього посуду у поховальному обряді. За формою на першому місці тут є горщики, потім келихи та миски. Посуд здебільшого приземкуватий, розміри переважно середні (H - 15-16 см). Орнамент часто досить виразний, як то, наприклад, на класичних донецьких келихах. На горщиках цієї групи іноді зустрічаються виступи та налепи, що часто мають отвори, котрі, до речі, не мають слідів того, що їх якимось використовували.

3. Культова група кераміки подана найбільш виразними зразками за своїми типологічними особливостями (до 15%). Це переважно невеликі горщики, курильниці, чаші. Вони підлощені, ангобовані, в бороздках орнаменту і у середині часто знаходиться вохра. Є випадки, коли посуд був необпалений. Іноді зустрічаються особливості у складі тіста, як то кісткова мука, саж, попіл, вохра чи цілком з товченої мушлі. Орнаментальні особливості трансформуються від кількості до якості. Є випадки суцільної орнаменталії чи цілковитої її відсутності. Розміри, як правило, невеличкі, іноді середні. Треба також зауважити, що взагалі до культової маємо віднести всяку кераміку, що є приданим у похованні, яку сакралізували, можливо, через ритуали.

**Н.О. ГАВРИЛЮК**

*Інститут археології НАНУ*

## **ЯВИЩЕ ТЕЗАВРУВАННЯ ЗОЛОТА У РАННЬОМУ ЗАЛІЗНОМУ ВІЦІ**

Аналіз розвитку політико-економічних систем показує, що у всі часи стійке функціонування економіки здійснюється у принципово стресових умовах, у стані, який не допускає зниження темпів зростання головних економічних показників. Навіть утримання останніх на незмінному рівні потребує залучення нових розробок, у тому рахунку, у фінансово-економічній сфері, відновлення ресурсної бази, розширення сфер впливу та ринків. Велика роль у цих процесах належить золоту.

Поява скіфів на історичній арені співпадає з початком золото-монетного обігу та перетворення золота у всесвітній еквівалент товару, з появою товарно-грошової торгівлі, яка з VII ст. до н.е. існує паралельно з товарно-обмінною.

У період скіфської архаїки у Північному Причорномор'ї формуються основи економіки степових скіфів. Розвиваючись на початку періода архаїки досить незалежно, як моногалузєва, економіка кочовиків, з часу їх знайомства з системою господарства грецьких колоній повільно залучається до античної економічної системи.

З кінця V - початку IV ст. до н.е. товарно-грошова форма торгівлі між греками та скіфами здійснювалась лише у полісах та за правилами античної торгівлі. Якщо згадати, що більшість золотих речей виготовлена античними майстрами на замовлення скіфів (Алексєєв, Копейкіна, Мозолєвський) і те, що родовищ та розсипів золота у скіфів не було, то природньо виразити вартість золотих речей, які надходили у поховання скіфської знаті, через ціни, які існували на золото у Греції.

Розрахунки вартості цих речей ми пропонуємо провести, виходячи з того, що різниця між ринковою ціною на золото та срібло та їх номіналами у монетах, особливо у золота, дуже мала. Це дає можливість об'єктивно оцінити золоті та срібні речі з скіфських поховань IV ст. до н.е. за їх ціною і пробою у відповідності з паритетом грошових одиниць. Тим самим можна уявити розміри багатства та

влади похованого. Золотий паритет може бути виражений через срібло, виходячи з раціо, яке має властивість бути постійним протягом великих проміжків часу. У IV ст. до н.е. на Боспорі воно дорівнювало 1:13.3 (Анохин, 1971; 1986. - С.37).

### Вартість золота з Товстої Могили, його людський еквівалент на різних ринках рабів

| найменування поховання                  | вартість, міни | еквівалент, раби |        |              |
|---|----------------|------------------|--------|--------------|
|   |                | Аттика           | Боспор | собівартість |
| 1.Бокове (жіноче без дитини)            | 29             | 11               | 23     | 115          |
| 2.Центральне пограбоване (з пектораллю) | 34             | 14               | 27     | 136          |
| 3. Кінське                              | 10             | 4                | 8      | 40           |
| Всього:                                 | 73             | 29               | 58     | 291          |

Збільшення у степу у третій чверті IV ст. до н.е. поховань з золотими речами відображає досить звичайне для економіки будь-яких держав явище - тезаврування - тимчасова демонетаризація золота шляхом зосередження його в руках приватних осіб, які складають середній клас суспільства. Накопичене золото вимивається з обігу і перетворюється на деякий час у скарби, яке свою суть цінового еквівалента зберігає. Археологи та музеєзнавці досить спрощено розуміють це явище, застосовуючи цей термін лише для визначення процесу утворення скарбу, забуваючи що йому передувало довге накопичення цінностей, які з тих чи інших причин не могли бути перетвореними у нерухомість, цінні папери і т.п.

Пам'ятаючи, що у Степовій Скіфії середньо-скіфського періоду пануючими залишались товарно-обмінні відносини, можна поставити питання - за рухнок чого здійснювався процес тезаврування і що було еквівалентом золотим речам, які надходили з грецьких колоній. Мабуть щось таке, у чому греки мали постійну потребу. Це не було

зерно чи продукти сільського господарства, які степові скіфи виробляли лише для своєї потреби.

На наш погляд, єдиним масштабним джерелом золота у степових скіфів могла бути работоргівля з греками. Скіфи, які не мали потреб у великій кількості рабів і раніше вбивали полонених, у середньоскіфський період перетворюються у поставщиків рабів у грецькі колонії і транзитом через них у Грецію. Раби з Понту просувались назустріч хвилі ахеменідського золота, яка плинула у Середземномор'я та сусідні з ним території після перемог Олександра Македонського. У глибини Степової Скіфії воно надходило у вигляді золотих виробів, виготовлених боспорськими ремісниками на замовленням скіфів та оплачених ними. З таблиці видно, що золоте начиння поховання обійшлося не менш як за 300 поневолених людей. Навряд чи ними були степові скіфи. Скоріше всього степовики у пошуках живого товару звернули увагу на населення Лісостепу. Стають зрозумілими причини розквіту степової та занепаду лісостепової Скіфії у IV ст. до н.е.

### Література:

- Алексеев А.Ю. Нашивные бляшки из Чертомлыцкого кургана//Античная торевтика.-Л.,1986. - С.64-74.
- Анохин В.А. Относительная стоимость золота и серебра в Ольвии в конце V-IV вв. до н.э.// Намизматика и сфрагистика.-К.,1986.- С.3-14.
- Анохин В.А. Монеты-стрелки//Ольвия и ее округа. - К., 1986. - С.68-89
- Копейкина Л.В. Золотые бляшки из кургана Куль-Оба// Античная торевтика.-Л.,1976. - С.24-68.
- Мозолевський Б.М. Товста Могила. - К.,1979. - 248 с.

**Т.Н. КРУПА**

*Харьковский университет*

### **ЖЕНСКИЕ ПРИЧЕСКИ ХЕРСОНЕСА ТАВРИЧЕСКОГО АНТИЧНОГО ВРЕМЕНИ (ПО ДАННЫМ ИКОНОГРАФИИ)**

Забота о своих волосах была едва ли не самой главной для женщин любой эпохи, в том числе и для жительниц Херсонеса Таврического. По представлению древних, волосы - это единственное дешевое украшение человека, которое способно красивого сделать еще красивее [Плутарх]. Прическа, отношение к волосам содержат не только информацию о развитии парикмахерского искусства, но и дают возможность рассмотреть бытовые вкусы и нравы херсонесского общества. К сожалению, будучи глубоко актуальной, проблема ухода женщин античного Херсонеса за своими волосами до настоящего времени не привлекала внимания специалистов: их интерес ограничивался лишь описанием прически при исследовании монет, скульптуры и терракоты Херсонеса [Анохин В.А., Белов Г.Д., Иванова А.П., Костромичева Т.И., Шевченко А.В.]. Бегло, рассматривая косметику и благовония в жизни города, касается этого вопроса В.И. Кадеев, который указывает, что, начиная с периода эллинизма, в Херсонесе распространяется окраска волос.

Волосы человека, а в особенности женщины, с древнейших времен и до наших дней считаются символом красоты. Греки также это понимали, и говоря о непревзойденной красоте той или иной богини, прежде всего, обращали внимание на ее волосы [Гомер, Гесиод, Алкей, Семонит Аморгский, Каллимах]. Сло-вом, на момент основания Херсонеса в греческом мире уже устоялось отношение к женским волосам как к основе женской привлекательности.

Мы можем заключить, что особенно красивыми среди греков считались белокурые женщины. Блондинками были: Гера, Лето, Деметра, Афродита, Селена, Афина. Поэтому женщины вынуждены были претерпевать различные неудобства, желая изменить цвет своих волос. Впервые об окраске волос в желтый цвет с помощью растения тапс



(второе название - скифское дерево) упоминает Сапфо. А Овидий дает представление о последствиях окраски: женщина полностью уничтожила свои волосы; также дает рекомендацию: для изменения цвета можно употреблять парик. Думаем, что тапс - это береза. Для крашения использовались листья березы, а сама методика окраски мало чем отличалась от методики окраски тканей [Елкина А.К.].

В результате обработки иконографических памятников можно выделить несколько видов женских причесок, самыми известными и древними из которых являются узел-лампадион и пучек-коримбос. Эти прически были также базовыми: существовали варианты, когда узлы располагались на затылке, макушке, на висках. Существенно изменяется женская прическа в период эллинизма: появляется прическа, которая напоминает дольки дыни [Бритова Н.Н.]. Такую прическу отмечает херсонесская терракота конца IV-II вв. до н.э. Подобная прическа могла создаваться как из длинных волос, так и из коротких, когда могла использоваться горячая завивка волос, о которой упоминает Овидий. Сложившиеся виды женских причесок продолжают существовать и в римское время.

Можно предположить, что ношение распущенных или коротко стриженных волос было строго регламентировано [вазопись, терракота V-IV вв. до н.э., Плутарх]. Думаем, что волосы женщин, в представлении древних, были предметом интимного туалета [Апулей]. Херсонесская иконография указывает на ношение коротко стриженных волос девушками [скульптура конца II-III вв. н.э.], Девой. Думаем, что наличие коротких волос у богини свидетельствует о ее вечном девичестве. Известно, что делосские девушки стригли себе волосы, достигнув возраста инициации [Геродот], что, в свою очередь, указывает на связь прически и магии.

При выполнении причесок использовались различные аксессуары: ленты, шпильки, которые известны в Херсонесе среди археологических находок.

Анализ женской херсонесской прически свидетельствует о греческой направленности парикмахерского искусства города.

**ПРИХОДНЮК О.М.**

*Інститут археології НАН України*

### **ПРО ЗАСНУВАННЯ КИЄВА В ДАСТАНІ ШАМСІ БАШТУ**

Нещодавно опрелюднений твір давньо-болгарського автора Башту Ібн Шамса Табіра "Легенда про доньку Шана", як вважається, було завершено в 882 році. До наших днів він дійшов не в оригіналі мовою "тюркі", а в довільному переказі російською. В повному обсязі російською та турецькою мовами дастан було видруковано в Істамбулі в 1991 р., а його уривки українською в Києві в 1992 р. Він здобув захоплені відгуки коментаторів та популяризаторів, першість серед яких належить казанському історику Фархату Нурутдінову. Він переконаний, що "Легенда" є незаперечним історичним джерелом, яке взмозі перевернути наші уявлення не лише на давньоболгарську, але й східнослов'янську історію. Зокрема, Фархат Нурутдінов, на підставі історичних екскурсів з твору Шамсі Башту та неопублікованого, тільки йому відомого рукопису стародавньої "Історії Джагфара", що відноситься до кінця XVIII - поч. XIX ст., стверджує існування за доби раннього середньовіччя в Середній Наддніпрянщині Чорної Болгарії. Болгарами оголошено радимичів, северів, бужан, деревлян та ін. Вони ж, вважає Фархат Нурутдінов, були засновниками Києва, Полтави та Путивля.

У коментаторів не викликають особливого занепокоєння кардинальні розходження деяких сюжетів "Легенди" з історичними реаліями, зафіксованими в інших джерелах. Дарма вони знехтували ту обставину, що твір, який налічує більш як тисячолітню історію, не міг дійти до наших днів без значних трансформацій - пізніших вилучень та доповнень.

Зокрема, пізньою, що рельєфно виступає на тлі основного тексту, є вставка про заснування болгарами Києва. В структурному відношенні вона не вписується в сюжет, розриваючи цілісність легенди про появу дніпровських порогів та появу покровителя купців та торгівлі Таш-Баш. В цю цілісну оповідь вставлено нарис, де йдеться, що за наказом Курбата, його молодший брат Шамбат на горі

Куянтау заклав фортецю Башту. За відмову повернутися з Подунав'я, куди він направився по волі хана і де Шамбат заснував царство Дулоба, Курбат прозвав його Києм (відтятим). Коли ж фаранги змусили Шамбата до втечі, то "вернув Башту йому Курбат". На його честь було названо фортецю Шамбат, а прифортечне місто - Києм. На честь Шамбата встановили божка чотириглавого (книга Ш, пісня VI).

Ю. Олійник в болгарях Шамбата впізнав кутригур. Саме проти них в тридцяті роки VII ст., за свідченням Фредегара, успішно боролися авари та франки, під тиском яких кутригури змушені були залишити Подунав'я. В означеному тексті фігурують історичні особи, в той час, як твір Шамсі Башту насичений образами тюркського язичницького епосу та ісламського культу. На цьому тлі сюжет є історично визначеним. В ньому з'являється єдина в поемі історична особа - правитель Великої Болгарії хан Курбат. В іншому теж є перегуки з сталими в науці тогочасними реаліями. Це стосується особи Кия, "боввана" дастану та язичницького пантеону в Києві, описаного Нестором Літописцем, співзвучності назв Київської фортеці у Шамсі Башту та Константина Багрянородного. У першого це "Шамбат", а у другого "Самватос". Історизм цього уривку, що рельєфно виступає на легендарному тлі поеми, викликає сумніви щодо його достовірності. Найімовірніше, що ця вставка відноситься до категорії сучасних фальсифікацій. Її автором міг бути лише фахівець, добре ознайомлений з історичними джерелами доби раннього середньовіччя.

---

Уривок про заснування Києва цитується за турецьким виданням типографії "Аджар": Микаиль-Башту Ибн Шамси Тебир. Сказание о дочери Шана. - 882 г. - Истамбул, 1991.- С.419.

Потом, по приказу  
Кана и балтавара Булгар Курбата Башту,  
Его младший брат Шамбат  
Возвел на Куянтау крепость Башту.  
Отсюда Шамбат  
По приказу Кана  
Пошел на Сулу

И основал там свое царство Дулоба.  
За отказ вернуться на службу  
Кан Курбат  
Прозвал брата  
Кьем - "Отрезанным", "Отделенным".  
Но когда Фаранги  
Выбили Шамбата  
Обратно в Булгарию -  
Все же вернул ему крепость Башту.  
С Шамбатом  
Пришло в Башту  
Неисчислимое множество  
Народа ульчиев.  
Смешались здесь  
С сакланским племенем русов.  
В один народ  
Храбрых русов.  
Любили русы  
Шамбата,  
Поклонялись ему,  
Как богу.  
Назвали город Башту  
Его прозвищем Кый.  
А крепость Башту -  
Его именем Шамбат.  
Поставили же  
В честь него  
Идола с четырьма головами:  
Один - его и три - его сыновей.  
Бросил он трех сыновей  
При бегстве из Дулобы,  
Горевал о них...  
Идол был ему приятен.

(Шамси Башту, 1991.- С.347-349)

Н. М. НІКІТЕНКО

Національний заповідник "Софія Київська"

## КОРОНАЦІЙНА СЦЕНА У ПІВНІЧНІЙ ВЕЖІ СОФІЇ КИЇВСЬКОЇ

Цикл світських фресок двох сходових веж Софії Київської вміщує сцени оповідального характеру, так і медальйонні символічні сюжети. Початок наукового вивчення фресок поклав Н. Смирнов, котрий першим побачив тут зображення візантійського дворцевого побуту. Згодом Н. Кондаков довів, що у вежах ілюстровано придворне життя Візантії під час різдвяних свят. А. Грабар слушно зіставив цей стінопис з триумфальними дворцевими циклами Візантії. С. Висоцький пов'язав цикл з давньоруською історією, побачивши у ньому ілюстрацію прийому княгині Ольги імператором Константином VII Багрянородним восени 957 р. Ми атрибутували цей стінопис як великокняжий триумфальний цикл, який прославляє хрестителів Русі - Володимира та Анну. На нашу думку, темою циклу стало укладення русько-візантійського династичного союзу напередодні хрещення Русі. Фрески відтворюють обставини і церемоніал прийому послів і царських заручин, котрі традиційно супроводжувалися обрядом коронації нової цариці. Зафіксовані кульмінаційні епізоди подій - всенародне вшанування послів Володимира на константинопольському іподромі (у південній вежі, котра веде на чоловічу половину княжих хорів); проголошення нареченої Володимира принцеси Анни царицею у столиці Візантії (у північній вежі, по якій піднімалася на хори княгиня).

Вирішальну роль для атрибуції циклу відіграла головна композиція північної вежі, де зображена церемонія у візантійського імператора. Фреска, яка розташована обабіч вікна вежі, складається з двох частин: ліворуч - імператор з охоронцями, праворуч - коронована молода жінка з почтом придворних дам. З часів Н. Кондакова фреску визначали або як зображення царя з царицею в ложі дворцевого цирку, або як відтворення виходу візантійської царівни до вінця.

Нині ця фреска має погану збереженість. Її пошкодження зумовили необхідність залучення для реконструкції сюжету його зарисовки, що були виконані Ф. Солнцевим в середині ХІХ ст. до поновлення фрески олійними фарбами. Тут відтворений урочистий вихід візантійської царівни з її почтом у присутності василевса. Композиція вміщує три групи персонажів: центральну утворюють дві постаті - коронована жінка і супроводжуюча її "оперезана" патрикіанка - перша дама візантійського двору (зоста). Праворуч - три персонажі - тронний імператор з двома охоронцями, ліворуч - три, молоді дівчата у пурпурному царському вбранні. Відомо, що у середньовічних сюжетах головні фігури утворюють центр, відносно якого формується зображення. Це підкреслено і наданою персонажам жестикуляцією: імператор і зоста вказують на жінку в короні (стемі), тим часом як її жест цілком "самостійний" і одразу фіксує на собі погляд. Її молитовно розкриті на рівні грудей долоні - найбільш виразний жест, що звернений не до людей, а безпосередньо до Бога; в середньовічній іконографії він означав найвищу внутрішню радість, вдячність Богу за даровану Ним благодать. Подібно до жесту адорації, з яким звертаються до Бога Богородиця та Іоанн Предтеча в "Деїсусі", цей жест належав до церемоніалу візантійського двору.

Важливість події підкреслюють і симетрично розміщені відносно коронованої жінки постаті - це втілювало в собі ідею торжества. Однак розміщення, як і жести персонажів, мають тут не просто умовно-інформативний характер, вони є атрибутами коронаційної церемонії. Наочним прикладом цього є жест дівчат, зображених праворуч - вони одну руку притискують до грудей, другу - здійняли розкритою долонею до публіки. Цей привітальний жест супроводжував славослів'я (акламації) царських осіб при церемоніях. Славослов'ячий жест зустрічаємо на диптиху Магнуса (518 р.), на саркофазі архієпископа Равенни Есуперанція (V ст.), на кістяній платівці з облицювання трону равенського архієпископа Максиміана (VI ст.), на рельєфі з Опізи з зображенням Ашота Куропалата (IX ст.), на ктиторській рельєфній плиті з Петобані (X ст.).

Важливу роль в атрибуції фрески відіграв зображений тут тонкий білий платмафорій, накинутий на голови жіночих

осіб. Н.Кондаков зазначив, що "такий мафорій надягає цариця, коли йде під вінець". Щоправда, йому, за його словами, невідомі інші приклади у монументальному живопису, крім зображень святих жон, де б фігурували подібні мафорії. Однак аналогічні мафорії покривають голови вбраних нареченими Рахілі і Сепфори в сцені шлюбного вінчання Мойсея і Сепфори (мозаїка церкви Санта Марія Маджіоре в Римі, V ст.). Такий самий мафорій - на дівчині з почту Марії в сцені "Введення до храму" (Студениця, Кральова церква, XIV ст.). Отже, білий мафорій - характерний убір молодих дівчат, зокрема наречених та їхніх подруг. Недаремно на мініатюрі Мадридського рукопису Іоанна Скліци, де зображена подія початку XI ст. - шлюб дочки болгарського царя Самуїла з візантієм Ашотом Таронітом, молода та її почт вбрані у білі мафорії.

Конкретизувати подію дозволяє також ретельно розроблений архітектурний фон фрески. Дія відбувається на відкритій терасі (іліаку), що прилягає до комплексу двірцевих споруд. Ліворуч сцена обмежена спорудою з двоскатним дахом, біля портика якої сидить на троні імператор, а праворуч - баштоподібною будовою з цибулястою банею. Споруди поєднані між собою кам'яною орнаментованою стіною, за якою видно шатровий дах ще однієї будівлі. В центрі композиції, імовірно, був зображений вихід на терасу, високий пілон якого добре розрізняється праворуч від вікна вежі, яке вкомпоновано в композицію. Судячи з роташування персонажів, саме з цього виходу з'являється цариця, яку супроводжує зоста; звідси ж дещо раніше вийшли дами почту, щоб разом з публікою привітати царицю. Порівняння сцени з обрядом коронації цариць, описаним Константином Багрянородним, показує, що подія відбувається на відкритій терасі Трибуналу ареті. Цариця з'являлася тут після коронації в Августеї - тронному залі палацу Дафни і заручин у суміжному з цим залом храмі - мартирії св. Стефана, які бачимо на фресці. До палацу Дафни примикала Палата 19 аккувітів (лож), звідки виходили на згадану терасу-трибуну; біля цього виходу і встановлено трон. З портика Палати 19 аккувітів існував ще один вихід на терасу - з Оноподу, який був оформлений "великим пілоном", саме з нього виходила на трибуну цариця. В Палаті 19 аккувітів інсценувалися ілюстровані фресками "готські ігри"

і влаштовувалися бенкети з нагоди коронаційних і весільних торжеств.

Коронована жінка - не імператриця, адже вона не позначена німбом - іконографічною ознакою візантійських цариць. Водночас ця особа виявляє велику подібність до княгині Анни на зарисованому у 1651 р. княжому портреті у центральній наві Софії Київської, хоча там Анна була зображена у значно старшому віці. Навіть на мініатюрі Радзивілівського літопису, де зображено прибуття Анни до Корсуня, передана подібна портретна характеристика княгині. Портретною індивідуальністю позначені і образи трьох дівчат з почту Анни. Ще Н. Кондаков помітив, що "вони зображені особливо жваво і з чудовим смаком, й навіть з живою експресією". Н.Смирнов вважав їх "царськими дітьми", звернувши увагу на їхнє вбрання. Ця думка підтверджується зіставленням портретних характеристик дівчат з описом племінниць Анни - принцес Зої, Феодори і Євдокії, тоді ще підлітків. Їхній сучасник Михаїл Пселл пише, що Зоя була вродливою, невисокою і повновидою, з великим очима, грізними бровами й носом з ледь помітним горбиком; Феодора поступалася красою сестрі, була вищою на зріст, худорлявою, з маленькою голівкою, яка не пасувала до її статури; була вона рухливою і балакучою, дивилася з посмішкою. Євдокія не сяяла красою, бо ще в дитинстві її спотворила віспа. Йдучи за цим описом, визначаємо, що на фресці зображені дочки другого брата Анни, Константина VIII - Зоя, Феодора і Євдокія, причому передана не лише їхня зовнішність, а й навіть вдача. У сучасній візантиністиці доведено існування портрета в образотворчому мистецтві, отже фреска є найдавнішим оригінальним портретним зображенням відомих історичних осіб у монументальному живопису.

Загалом коронаційна сцена у вежі дозволяє не лише вірно атрибутувати фресковий цикл, а й проливає яскраве світло на видатну подію руськовізантійських стосунків кінця X ст.



*Література:*

*Смирнов Н.* Фресковые изображения по лестницам на хоры Киево-Софийского собора // Тр. Киевской духовной академии. - 1871. - Т.3.

*Кондаков Н.* О фресках лестницы Киево-Софийского собора // Зап. Русского археологического общества. - СПб., 1888. - Т.3. - Вып. № 3; 4.

*Беляев Д.Ф.* Byzantina. Очерки, материалы и заметки по византийским древностям. - Кн. I. - СПб., 1891.

*Грабар А.Н.* Светское изобразительное искусство домонгольской Руси и "Слово о полку Игореве" // Тр. Отдела древнерусской литературы. - 1962. - Т.18.

*Михаил Пселл.* Хронография. - М., 1978.

*Лихачева В.Д.* Был ли портрет в византийском искусстве? // Виз. временник. - 1979. - Т.40.

*Высоцкий С.А.* Светские фрески Софийского собора в Киеве. - К., 1989.

*Никитенко Н.Н.* К атрибуции фрескового цикла башен Софии Киевской // Российское византиноведение: итоги и перспективы. - М., 1994.

*Нікітенко Н.Н.* Триумф, оспіваний у фресках // Людина і світ. - 1996. - № 1-2.

**М.М. НИКИТЕНКО**

*Музей исторических драгоценностей Украины*

**ЛЕТОПИСНАЯ "РЕЧЬ ФИЛОСОФА":  
БОГОСЛОВСКИЙ ТРАКТАТ ИЛИ ИСТОРИЧЕСКИЙ  
ДОКУМЕНТ?**

Под 986 г. в "Повести временных лет" читается пространное повествование о приходе к князю Владимиру Святославичу представителей четырех главных монотеистических церквей: ислама - от Волжской Булгарии, католичества - от Германии, иудаизма - от Хазарии, православия - от Византии, которые пытаются склонить киевского правителя к принятию своей веры. Особое место в данном повествовании принадлежит рассказу греческого миссионера о православной вере. В научной литературе этот

летописный фрагмент принято называть "Речью философа". Обращает на себя внимание тот факт, что "Речь философа" занимает третью часть сказания о Владими-ровом крещении, которое, в свою очередь, составляет 1/7 всего текста "Повести временных лет". Это свидетельствует о том, что данный эпизод занимает стержневое место в описании княжения Владимира; согласно летописной концепции, под влиянием этой речи князь и принял новую веру.

"Речь философа" состоит из нескольких частей. Вначале кратко передано содержание ветхозаветных книг, где изложена библейская история от Адама до падения Иерусалима и первого разрушения храма. Затем цитируются Книги пророков, причем цитаты сгруппированы по таким сюжетам: рассеяние Израиля, призвание новых народов, приход Миссии, Страсти Христовы и Его Воскресение. Третью часть составляет изложение новозаветной истории, в которой сбылись древние пророчества. "Речь философа" завершается рассказом о Страшном суде, который подкрепляется весомым "аргументом": миссионер показывает Владимиру запону (пелену) с изо-бражением "судища Господнего". На ней справа были изображены праведники, шествующие в рай, а слева - грешники, направляющиеся на муки вечные в ад, что произвело на Владимира сильное впечатление.

"Речь философа" привлекла внимание многих исследователей отечественной истории и культуры. Д.С. Лихачев называет этот фрагмент летописи первым компилятивным произведением русской литературы и датирует его концом X века. 2. Лингвист А.С. Львов, который также считает "Речь" самостоятельным памятником, включенным позже в летопись, относит ее однако к IX веку и считает, что это произведение восходит к грекоязычным источникам и вначале бытовало у подунайских славян. Исследователь доказывает, что язык "речи" сохранил элементы моравского и болгарского языков, т.е. произведение бытовало в пределах Великой Моравии, а затем перепи-сывалось в Болгарии, откуда проникло на Русь.

Отражает ли данное произведение исторический факт? Существует значительная библиография работ историков и лингвистов, в которых приводятся различные мнения относительно этого.

Проблема может предстать перед нами в новом свете, если посмотреть на нее сквозь призму церковной обрядности, а также привлечь данные памятников древнерусского искусства. Прежде всего обращает на себя внимание тот факт, что "речь философа" вставлена в сказание о крещении Владимира, которое воспринимается эпически разворачивающимся в пространстве и времени сак-ральным церемониалом: приход к Владимиру миссионеров, затем выбор веры послами князя в разных странах, и, наконец, крещение его в Корсуни. "Речь философа" составляет сущность первого этапа этого длительного обряда, ибо проповеди других миссионеров выглядят довольно наивными и схематичными, они служат лишь прелюдией к "Речи философа", оттеняя преимущества греческой веры. В то же время "Речь философа" содержит сжатое, емкое и точное изложение основ христианства, в ней говорится о самом главном из Ветхого и Нового Заветов. Все это заставляет вспомнить древний обряд крещения, тем более, что событие происходит в средневековье - эпоху церемониала.

Известно, что на Руси следовали византийской церковной практике, согласно которой взрослого крестили не иначе как по научении вере или оглашении, после чего должен был пройти определенный срок до принятия обряда крещения. Под оглашением понимали не одно наставление в истинах веры, но и весь древний чин приготовления человека к крещению. Вначале старались показать оглашенным суетность иудейского и ничтожество языческого верования, доказывая превосходство христианства. Затем учили о делах Божьих: о сотворении мира и человека, о греховной природе человека, о бессмертии души, о награждении добрых и наказания злых, о тяжести грехов, о необходимости искупления, о Воплощении Христа и его Страстях, Воскресении и Вознесении. После наставления в истинах веры предлагалось вступить в союз с богом, креститься. Все это мы встречаем в "Речи философа". Создается впечатление о существовании в древности специального текста, предназначенного для оглашения князя неопита.

"Речь философа" во многом перекликается с предсмертной речью архидиакона Стефана в "Деяниях

апостолов", которая представляет собой исповедание веры, чем и является "Речь философа".

В мозаичном "Святительском чине" Софии Киевской - храме-мемориале крещения Руси также фигурирует образ архидиакона Стефана. Ряд святителей здесь начинают фигуры Епифания Кипрского и Климента Римского, посредством которых прославляются главные деяния Владимира по крещению Руси. В центре ряда - Николай-чудотворец и архидиакон Стефан, причем, такое сочетание персонажей в русской и византийской исконной традиции неизвестно, зато оно встречается в древнерусской каменной пластике. Речь идет о небольших каменных резных иконах-образках XIV-XV вв.

Популярность Николая и Стефана на Руси и взаимосвязь этих святых именно в русском сознании могла иметь и киевские корни. Недаром Николаю были посвящены приделы Десятинной церкви и Софии; оба храма владели чудотворными иконами святого, причем инициатором широкого распространения на Руси культа Николая был, как полагают, Владимир Святославич.

Особое значение для Владимира имел и культ Стефана, дворцовый храм которого в Константинополе играл роль домового церкви императорской семьи (к ней принадлежала княгиня Анна).

Часть мощей Стефана хранилась и в Софии Киевской, не исключено, что они были привезены на Русь Анной. Из всего сказанного следует, что именно поэтому в огласительный текст специально для Владимира были вставлены пассажи из речи Стефана.

Итак, это подтверждает точку зрения тех исследователей, которые считали, что Владимир крестился с предварительным оглашением: оно было совершено в момент пребывания византийской миссии в Киеве в 987 году. Само же крещение князь принял в Корсуни в 988-989 гг.

Если "Речь философа" действительно представляет собой исторический документ, то обе даты личного крещения Владимира, которые фигурируют в древнерусской литературе верны: 987 г., названный в "Чтениях о Борисе и Глебе" Нестора и "Памяти и похвале князю русскому Владимиру" Иакова Мниха - это год

оглашения Владимира, а 988 г., фигурирующий в "Повести временных лет", - это год его крещения. Представляется истинным также отраженное в летописи древнее предание о крещении Владимира в Киеве либо в Василеве, где, очевидно, имело место оглашение князя, т.е. его предварительное крещение.

**І.Є. МАРГОЛІНА**

**Кирилівська церква - філіал Національного заповідника "Софія Київська"**

### **ІСТОРІЯ ІКОНОСТАСІВ КИРИЛІВСЬКОЇ ЦЕРКВИ В КИЄВІ**

Історія іконостасів Кирилівської церкви, побудованої в XII сторіччі, є одним з найцікавіших аспектів її вивчення. Вірогідним є припущення, що протягом майже дев'ятивікової історії існування Кирилівського собору на місці передвітарної перегороджі змінилося принаймі три іконостаси. Імовірно також, що форма стародавньої передвітарної перегороджі Кирилівської церкви була подібною до огорожі, зображеної на мозаїці Михайлівського собору в Києві.

Скоріш за все, у XII сторіччі Кирилівський темплон був виконаний з шиферу. Можливо, ці шиферні плити були прикрашені різьбленням, схожим на фресковий орнамент XII ст., який і досі прикрашає стіни і стовпи Кирилівської церкви.

Сьогодні можна лише припустити, як виглядала стародавня перегороджа у XII ст., проте наявність її у храмі в XII ст. не викликає сумнівів.

Появу в Кирилівському храмі дерев'яного п'ятиарусного іконостасу деякі дослідники датують XVII-XVIII віками.

На початку XVII сторіччя у Кирилівському монастирі починаються ремонтно-реставраційні роботи. Керівництво ремонтом було доручено безпосередньо ігумену Кирилівського монастиря Василю Красовському. Його ігуменство починалося у спустошеному монастирі; за період свого правління (1606-1614) він встиг лише відновити Кирилівську

церкву. По закінченню ремонту у вівтарі було освячено три престоли. Важко уявити, що сумлінний ігумен, облаштовуючи храм і освячуючи вівтар, не потурбувався про іконостас. Стародавня невисока передвівтарна перегороджа вже не відповідала літургійним вимогам XVII сторіччя.

У 80-х роках XIX ст. в храмі влаштували мармуровий іконостас, виконаний у псевдовізантійському стилі. Проектуючи новий іконостас, автор - А.В.Прахов використав стародавній живопис Кирилівської церкви, а саме зображення стовпників у простінках між вікнами північної стіни трансепта. Стовпники зображені сидячи на подвійних колонках, які зв'язані між собою оригінальним вузлом. Цей дуже поширений у візантійському мистецтві XII ст. мотив, А.В.Прахов переніс до проекту іконостасу. Колонки виконані з сірого мармуру. Бази колонок спираються на основу з чорного мармуру з рожевими прожилками. Капітелі колон підтримують білі мармурові арки, прикрашені орнаментальним різьбленням рослинного характеру. Над арками - рожевий, можливо, веронський мармур. Іконостас завершується широкою, зробленою з білого карарського мармуру, смугою, яка прикрашена архітектурним пояском. Ажурна царська брама і двері у жертovníк із ризницею виконані з бронзи. Увінчує іконостас бронзовий "квітнучий" хрест - символ утвердження віри.

Іконостас прикрашають традиційні ікони: св. Афанасій, Богородиця з немовлям, Ісус Христос, св. Кирило. Ікони належать пензлю Михайла Врубеля.

Чудовий мармуровий іконостас - цінна пам'ятка скульптури і живопису XIX ст., завершує на сьогодні історію іконостасів Кирилівської церкви у Києві.

**И.В.ВАЙНТРУБ**

*Музей исторических драгоценностей Украины*

## **ГОТИЧЕСКИЕ СОБОРЫ - ПОСЛАНИЕ В БУДУЩЕЕ**

Возникновение готического стиля датируется 1137 - 1143 гг., когда аббат монастыря Сен-Дени - усыпальницы французских королей Сугерий перестроил церковь Сен-Дени, новаторски и гармонично использовав известные ранее элементы: контфорсы, стрельчатые своды и витражные стекла, создав при этом качественно новое решение и получив максимальную пространственность при минимальной массивности.

Эта постройка положила начало строительству ряда знаменитых соборов в Реймсе, Шартре, Париже, Лионе и ряде других городов.

Многие известные исследователи полагают, что готические соборы возводились тайными школами строителей - носителями знаний друидов и христианской школы XII ст., соединявшей в себе идеи раннего христианства и арабской астрологии, и представляют собой квинтэссенцию их сокровенной философии. Соборы предназначались для сохранения и передачи этих знаний в будущее узкому кругу рафинированных интеллектуалов.

Ниже нами рассмотрены некоторые наиболее интересные аспекты декодирования готических соборов.

### **Готические соборы - философская модель света**

Сугерий в своем новаторском замысле опирался на учение о свете и его эманации (истечении), автором которого считали Сен - Дени (он же Дионисий Ареопагит - ученик святого Павла). Позднее было установлено, что автором учения был Псевдо-Дионисий, живший в V ст. - неоплатоник, ученик Дамаския - одного из последних представителей афинской платонической школы (его работы: "О божественных именах", "Небесная иерархия").

Согласно Псевдо-Дионисию Бог-Абсолют отождествляется с "Добром" - вершиной божественности и является "архетипическим Светом, стоящим выше любого другого света" [1,2]. По теологии самого Сугерия бог, как свет, является источником всего; божественная эманация

идет от абстракции к более плотной форме; число, порядок и мера являются источником всего творения.

Именно эти принципы явились фило-софской моделью форм Сен-Дени и всех последующих готических соборов, философией света и пропорций. Утончение и уменьшение стен соборов (получение каркасной конструкции), применение витражей создали возможность передачи во времени мысли о божественном свете и триединстве его природы : светящаяся, абстрактная суть (Отец); эфемерная материя витражного стекла (Мать); освещенные образы человека и природы (Сын).

Так как божественная эманация (по убеждениям средневековых мыслителей) концентрировалась в драгоценных камнях и металлах, то переливающиеся, как драгоценные камни, цветные витражи готических соборов, пространство вокруг алтаря, заполненное драгоценными камнями и золотом, служили прекрасной пространственной иллюстрацией этим мыслям, и, кроме того, напоминали о Небесном Иерусалиме из Апокалипсиса Иоанна.

#### **Готический собор как выражение божественных пропорций, воплощающих "разум" Бога, и "священных" чисел**

С использованием законов соответствия и симметрии общей теории систем (ОТС) Ю.А.Урманцева, а также теории конморфной геометрии [3,4] были проанализированы длиннотные и широтные пропорции ряда готических соборов и сделан вывод об использовании строителями пятиричного и десятичного делений, а также чисел 3,5,7,9 [5,6].

Учитывая концепцию передачи знаний, отметим, что число 5, по мнению неоплатоников, отличает человека от всех других созданий: пять чувств служат способности к мышлению, понимание и осознание открывает божественные пропорции, воплощающие "разум" Бога; согласно христианской традиции 5 - число Христа, совершенного человека в силу своего божественного разума, мудрости, любви. Христос был известен как "человек рожденный" (4) и освященный (1). Число 3 также было священным числом Христа как члена св. Троицы. Так, например, центральная ось собора в Шартре, т.н. ось Христа имеет пятичленное деление, числа 3 и 5 использованы при определении различных элементов здания вдоль



центральной оси.

Пропорции поперечной оси соответствуют священным числам Девы Марии - 7 и 9, т.к. Мария, как заботящаяся обо всех Мать - мудрость (София), была связана со всей природой и гармоничным космосом (с 7-ю музыкальными тонами, 7-ю планетами, 7-ю основными металлами, 7-ю цветами). Она также представляла собой слияние низшего материального мира (4) и божественного космоса (3).

Число 9 - также священное число Марии, т.к. по космологии Псевдо-Дионисия таким было число ангельских чинов (Мария - царица небес). 9 - число материального совершенства. В целом собор в Шартре (7 апсидных капелл, 9 колоколен, 63 (7 9) боковых приделов, вероятно, задумывался как Послание Великой Матери.

#### **Анализ расположения готических соборов на территории северной Франции**

Путем составления специальных диаграмм французский исследователь Луи Шарпентье [7] пришел к интересному выводу о том, что расположение готических соборов в северной Франции, посвященных Деве Марии, примерно соответствует расположению основных звезд созвездия Девы, причем расположение Реймского собора соответствует расположению самой яркой звезды созвездия. (Реймский собор был традиционным местом коронации французских королей). Латинское название звезды Spica означает "колос", а колос в левой руке небесной Девы как бы превращался в младенца Иисуса (т.е. в хлеб, которым питается все человечество) в руках Девы Марии.

#### **Семантика западного фасада готических соборов**

Большая часть фасадов соборов создавалась в форме латинской буквы "Н". Эта буква находится в центре одной из монограмм Христа - JHS - Jesus Hominen Salvator (Иисус, Спаситель человечества), или же Jn Hoc Sigmо (под этим знаком, т.е. креста; буквы JHS являются ключевыми в слове JeShouaH (на иврите - Бог-Спаситель); буква H ассоциируется с астрологическим символом Рыб, а Рыба, как известно, была ранним христианским символом на основе анаграммы, полученной из греческого слова Ichthis, начальные буквы которого расшифровывались как "Иисус Христос Сын божий Спаситель". Рыба - олицетворение углубленной жизни, духовного мира.

*Литература:*

1. Dionisius the Areopagite, *The Divine Namts* (Surrey, England: Shrine of Wisdom, 1957).
2. Dionysius the Areopagite, *Mystical Theology and the Celstial Hierachies* : Shrine of Wisdom, 1965.
3. Марутаев М.А. О гармонии как закономерности// Принципы симметрии. М., 1978.
4. Урманцев Ю.Ф. Симметрия природы и природа симметрии. М., 1974.
5. Robert Lawlor, *Sacred Geometriu* London: Thames & Hudson, 1982.
6. Matila Ghuka. *The Geometry of Art and Life*, New York: Dover Publications, 1977.
7. Louis Charpentier *The Mysteriers of Chartres Cathedral*, New York: Avon Book, 1972.

**Ш.М. ГАРЦМАН***Національний музей історії України***З ІСТОРИЇ ЄВРЕЙСЬКОГО ОДЯГУ В УКРАЇНІ XVI-XVII ст.**

В період середньовіччя в Україні багато євреїв-ремесників задовольняли потреби різних верств населення. Ще в 14 ст. привілей Великого князя Вітовта від 18 липня 1389 р. дозволяв "євреям ремесла вшелякие робити" (1).

Євреї-кравці шили чоловічий та жіночий одяг з привізних шовкових тканин, парчі, оксамиту, атласа. Одяг оздоблювали гаптуванням, перлами. Вишивальники гаптували сріблом, золотом, різнобарвними шовками єврейські обрядові предмети: парчеві чохла для свитків тори, скатерті для аналою, оздоблені тороками завіси для киоту (парохет). На скатертину і покривала нашивали золоті і срібні галуни, зроблені з полотна, прошитого коштовними нитками і блискітками.

На початку XVII ст. особливого розвитку досягли єврейські цехи позументщиків, гаптувальників, єврейські ремісники засвоїли ткацьке мистецтво. "Євреї в Галичині тче так звані польські паси для польських шляхтичів. Ці паси проткані золотими й срібними нитками." (2)

Майстерність ремісників переходила з покоління в покоління. Серед єврейських ювелірів зберігалися деякі технічні прийоми, секрети яких вважалися загубленими. Ювелірні вироби євреїв ремісників часто вважали цеховими, встановити, скільки "шабель, багато оправлених у золото і срібло, скільки бокалів, кубків, перснів вийшло з єврейських майстерень нема можливості". (3)

Велике поширення у виробах з різних матеріалів мали східні мотиви орнаментів, які зустрічаються у різьбленні на дереві, камені, кістці, оздобленні металевих виробів, тканин, гаптованому одязі, тощо. У сполученні з традиційними місцевими мотивами вони набувають своєї рідної творчої переробки.

Деякі ритуальні єврейські предмети повторюють форму християнських предметів культу. Так, скриньки для пахоців (бсаміми) часто зображували у вигляді вежі, а срібні й золоті прикраси Тори (римоніми) - у вигляді дзвіниць. Напевне, цьому не надавали значення. Так, відомий єврейський рабин Ісиль Сир-кіс дозволив користуватися в синагозі церковною музикою. Він вважав, що музика не буває ні єврейською, ні християнською." (4)

Збереглися ритуальні та побутові речі, створені єврейськими майстрами. Тонкою майстерністю відзначаються ювелірні вироби, оздоблені карбуванням, срібні оправи книжок.

В Україні, де євреї довгий час не мали права вступати в ремісничі цехи, замовники зверталися до послуг майстрів християн, навпаки, часто єврейські майстри працювали на християнських замовників.

Між євреями та християнами часто бували добрі стосунки. Відомо, що деякі християни позичали на час плаття і коштовності у знайомих євреїв, які охоче робили їм цю люб'язність. (5)

Одяг, який носили євреї в Україні, майже нічим не відрізнявся від місцевого одягу поляків, українців, литвинів, крім окремих випадків. Так, при князі Калишському Болеславі Благочестивому в привілеї 1264 р., найдавнішій пам'ятці законодавства про євреїв, згадуються, як необхідні ознаки вбрання єврейського костюму *tales, kitel i czarcka zudowska* при виконанні обряду присяги (6). Окрім цих особливостей, одяг євреїв середньовіччя в Україні не мав

відмінностей від християнського. Навіть назви більшої частини костюмів були однакові: середняк-єврей носив "купицю", тобто "сіряк", бідний - сукман, чи сіру свиту, багатий єврей - жупан із срібним поясом - національний костюм шляхти. (7)

Чоловічим головним убором був широкий капелюх з оксамитами, чи штраймель - капелюх з лисячого чи соболевого хутра, а під ним ермолка, з якою єврей зовсім не розлучався. (8)

Жінки носили спідниці, кацавейки, чепці, повойники; взимку - шубки на лисячому хутрі. Багаті єврейки носили срібні й позолочені пояси, а також шиті золотом комірці. Плаття та білизна були з золотими чи срібними нитками й блискітками (9).

Парадний одяг шили з адамашка чи атласа, оздоблений хутром (соболь, куниця, лисиця). Жінки прикрашали себе золотими ланцюгами, діадемами, намистом з перлами, серезками, оздобленими дорогоцінним камінням.

Серед речей домашнього вжитку інколи зустрічалися шабля й рушниця - речі, зовсім незвичайні для користування пізнішого часу. Відоме свідоцтво кардинала Коммендоні (1564), що єврії в Україні носили меч та іншу воїнську зброю. "Вони не мають ніякої відзнаки, яка відрізняє їх від християн; їм навіть дозволено носити шаблю і ходити озброєними" (10).

Литовський статут 1566 р. обмежує права євреїв стосовно одягу. "Да не мають євреї ходити в коштовному вбранні з золотими ланцюгами, а дружини їх в золоті й сріблі. Да не сміють євреї носити срібло на шаблях і палашах. Одяг їх, однак, хай буде помітним для кожного... щоб кожний міг відрізнити християнина від єврея" (11).

З боку євреїв також видавалися постанови проти розкоші в одязі, "яка зубожує громади й окремих осіб, викликає ворожнечу й заздрощі з боку іновірців" (12).

"Кожна ізраїльська душа... ні чоловік, ні жінка, чи то бідний, чи багатий не повинні носити оксамитового одягу... Не можна носити ніякого вбрання, ні покривал, ні білизни, розшитих перлами... Віднині і наперед всіляко забороняється робити адамашкову й атласну накидку як жінці, так і чоловікові", - сказано у постанові литовського вааду в 1628 р. (13).

У XVII-XVIII ст.ст. у зв'язку з підсиленими утисками євреї без усяких наказів прагнули відрізнитися в одязі від

християн.

Поступово особливий єврейський убір почали оточувати ореолом чогось священного (14).

1. Русско-еврейский архив. -Т.1 - № 2 - С. 27.
- 2.Вишницер Р. Искусство у евреев в Польше и на Литве. История еврейского народа. - М., 1914. - С.399.
3. Там же, с.396.
- 4.История еврейского народа.-Т.1 - М.,1914 - С.388, 397.
- 5.История евреев в России. - М., 1914 -С.388.
6. Еврейская энциклопедия.-Т.12, Спб.- С.43.
7. Дубнов С. Внутренний быт евреев Польши и Литвы в 16 ст.//История евреев в России.-М., 1914.-Т.1.- С.36.
8. Соболеві капелюхи "штрайхмелі, такі священні зараз у хасидів носили представники католицького кліру. Так, у пінкосі М. Овагова у числі витрат єврейської громади за 1698 р. є вказівка: "30 злотих за штрайм, подарований декану. - Э.Френк. Внутренний быт евреев в Польше и Литве// История евреев в России.-М.,1914.-С.360.
9. Дубнов С. Евреи и реформация в Польше//"Восход".- 1895.-Кн.8.-С.11-15. На Волині, де були часті напади татар, місцева влада видавала накази, навіть для усіх жителів, тримати при собі зброю.
10. Еврейская энциклопедия Брокгауз-Эфрон.-Спб.-Т.12.- С.45.
11. Бершадский С. Литовские евреи. - Спб., 1883.-С.415.
12. История евреев в России. - М., 1914.-С.359.
13. Еврейская энциклопедия. - Т.10. - С.44.
14. Там же, с.360.



**V. КОМП'ЮТЕРІЗАЦІЯ  
ПАМ'ЯТОК КУЛЬТУРИ**

**С.И. СОВЕТНИКОВА**

***Национальный музей истории Украины***

**КОМПЬЮТЕРНЫЙ УЧЕТ НОВЫХ ПОСТУПЛЕНИЙ**  
(о ходе эксперимента по  
компьютерному учету коллекций НМИУ)

**Введение**

На сегодня собрания НМИУ насчитывают *около 700 тыс. экспонатов*. Одной из основных задач музеев является *сборание, атрибутирование и хранение исторических памятников*. Ежегодно музейные коллекции пополняются новыми экспонатами (от 3-х до 6-ти тыс.).

В век научно-технической революции, когда компьютеры полностью вошли в нашу жизнь, использование компьютерной техники и компьютерных технологий в музеях - это вполне закономерное явление.

Предлагаемая к рассмотрению система позволяет вводить информацию о МП с документа передачи его в музей, с унифицированного паспорта, а также ввести описание в ПЭВМ непосредственно с МП.

Одноразовый ввод информации о МП, которая известна на момент его поступления в музей и получение полного пакета выходных форм учетно - хранительской документации позволяет отказаться от многократного дублирования фондово-учетной документации, что значительно повышает оперативность обработки материала уже на начальном этапе.

**Организационная структура**

**Среда разработки.**

Программный комплекс АИСС "Памятник" разработан при помощи *Системы управления базами данных (СУБД) FoxPro v.2.6*, состоящей собственно из средств системы управления Базами Данных (БД) и процедурного языка высокого уровня FoxPro v.2.6.

### Организация локальной сети

Созданная локальная вычислительная сеть (ЛВС) объединяет восемь персональных компьютеров (ПЭВМ) различной производительности. Одна ПЭВМ выделена в качестве *файл-сервера БД*. Такая архитектура дает возможность семи независимым друг от друга пользователям иметь одновременный доступ к общей БД, расположенной на файле-сервере. В качестве операционной системы ЛВС используется *WINDOWS NT v.3.5*.

### Администрирование сети

В локальной вычислительной сети должен быть *Администратор БД*. *Администратор БД (АБД)* - это лицо, наделенное всеми полномочиями по ведению информационного фонда АИСС «Памятник». АБД доступен, например, следующий режимы работы:

#### *Ведение БД пользователей системы.*

В этом режиме АБД может ввести в систему нового пользователя с определенными режимами доступа работы с системой; может корректировать права заведенного в БД пользователя.

*Доступ к информации в БД организован следующим образом: каждый пользователь имеет свой уникальный пароль, и в начале каждого сеанса работы при регистрации в ЛВС он (пользователь) набирает его на клавиатуре. Кроме того, каждый пользователь, как и каждый хранитель, имеет доступ только к своей группе или группам хранения. Регистрируя нового пользователя в системе, АБД определяет этот «коридор», в котором может работать пользователь. Кроме групп хранения АБД определяет и круг работ для каждого конкретного пользователя. Это и выбор БД, с которой будет работать пользователь, и выбор функций (может быть только просмотр информации, или только накопление без редактирования и т.д.).*

Есть в системе ряд работ, которые необходимо выполнять ежедневно: это инициализация ЛВС, сохранение информации, введение словарей кодирования. Выполнение этих работ возложено на пользователей АБД.



### Структура БД

Для того, чтобы пользоваться информацией в БД, необходимо эту информацию ввести в БД. При этом необходимо учитывать, что *одноразовый ввод* информации о музейном предмете (МП) позволяет в дальнейшем *множественно* использовать эту информацию для получения полного пакета выходных форм учетно - хранительской документации:

- книги поступления;
- актов приема;
- всех видов картотек первичного учета;
- журнала регистрации;
- коллекционной описи и т.д.

Ввод информации в БД должен быть *унифицирован*. Взяв за основу *унифицированный паспорт на МП* и дополнив его, разработчики АИСС «Памятник» совместно с сотрудниками НМИУ разработали структуру БД.

База данных АИСС «Памятник» состоит из ряда информационных и служебных структур (файлов). Рассмотрим только некоторые из них:

- описание музейной коллекции;
- описание МП;
- классификаторы;

*Описание музейной коллекции* содержит 13 полей, в т.ч. это номер акта приема МП, дата акта приема, историческая справка, информация о составителе акта приема и т.д.

*Описание МП в БД "Учет экспонатов"* содержит 51 поле, в т.ч. это информация о представителе музея, через которого МП попал в музей, адрес, место сбора, источник комплектования, способ поступления, группа хранения, наименование, краткое описание, легенда поступления в музей, материал, техника изготовления, учетные обозначения, дата создания, место создания и т.д.

*Описание МП в БД "Научная инвентаризация"* содержит 80 полей. Оно содержит кроме полей, дающих более детальное описание МП, и встроенные подсистемы, дающие возможность работать с БД «Библиография»,

«Персоналии», «Экспонирование и использование», «Реставрация».

В целях экономии дискового пространства, единообразия описания МП, избежания ошибок при вводе информации, а также в целях однозначного представления поисковых запросов в БД создан файл "Словари", имеющий иерархическую структуру. Этот файл содержит описание 20 словарей кодирования в т.ч. по материалу, по технике, по способу поступления, по отделу МП, по рекомендациям на реставрацию и т.д.

### **Функциональная структура и возможности АИСС "Памятник"**

#### Подсистема "Учет экспонатов".

Подсистема "Учет экспонатов" предназначена для ввода и дальнейшего использования информации о новых поступлениях, а также информации о МП, ранее поступивших в музей (ретробаза).

#### Выделены следующие режимы работы:

-режим ввода информации позволяет вводить новую информацию о новой коллекции или МП в БД;

-режим редактирования информации позволяет редактировать ранее введенную информацию только до момента формирования и печати книги поступления;

-режим поиска позволяет пользователю достигнуть к информации о любом введенном МП или коллекции, используя ранее созданные поисковые запросы или в диалоговом режиме создать новый запрос на отбор требуемой информации;

-режим формирования и печати документов дает возможность пользователю в соответствии с решенным ранее поисковым запросом, сформировать и вывести на печать фондовоучетную документацию (акты приема, книги поступления, журнал регистрации, общие статистические отчеты, статистические отчеты по тематике, по хранителям, по фондам хранения и др.);

-режим блокировки информации в БД блокирует информацию от редактирования после того, как распечатана книга поступления, разблокировка и доступ на редактирование конкретного описания осуществляется

только с санкции главного хранителя;

-режим просмотра видеоизображения в подсистеме "Учет экспонатов" позволяет просмотреть все изображения активного в данный момент времени МП, находящиеся в БД, добавить новые (заранее подготовленные), удалить ненужные изображения.

-режим, отражающий движение МП, дает пользователю возможность ввести в БД информацию о следующих перемещениях МП:

1. перевод МП из одной группы хранения в другую;
2. передача МП в другой музей или организацию;
3. возврат владельцу;
4. списание;

Необходимо отметить, что при этом сохраняется вся информация о "предистории" МП с соответствующими документами, на основании которых осуществлялось движение МП.

#### Подсистема "Научная инвентаризация".

Подсистема "Научная инвентаризация" предназначена для ввода и дальнейшего использования информации по научной обработке МП.

Кроме режимов, рассмотренных в под-системе "Учет экспонатов", в подсистеме "Научная инвентаризация" существуют режимы работы с другими подсистемами. Рассмотрим, например, следующие:

1. "Библиография" (в режимах - "опубликовано" и "литература");
2. "Персоналии".

Подсистема "Библиография" дает возможность один раз (одному из пользователей) ввести информацию об издании, а затем использовать ее (всем пользователям, имеющим доступ к этой подсистеме) с уточнением информации, касающейся конкретного МП.

Подсистема "Персоналии" в режиме "накопление" дает возможность вводить, а затем в подсистеме "Научная инвентаризация" использовать информацию об особах, повязанных с МП.

Использование данных из этих подсистем при описании МП позволяет экономить и время пользователя, и память ПЭВМ.

При формировании БД подсистемы "Научная инвентаризация" первоначально используется информация, введенная в БД "Учет экспонатов", затем эта информация уточняется, дополняется и редактируется. Например, если в БД "Учет экспонатов" есть поле "Краткое описание", то в БД "Научная инвентаризация" этому полю соответствует группа полей: описание, надписи, клейма, печати, подписи, др. знаки, особы и объекты, субъекты, изображенные на МП.

В подсистеме "Научная инвентаризация" есть возможность определить местонахождение МП на данный момент с помощью встроенного режима "Использование и экспонирование", который позволяет контролировать выдачу (возврат) МП на экспонирование, фотографирование, голографирование. Так же можно контролировать передачу МП на реставрацию с помощью встроенной подсистемы "Реставрация".

#### Конструктор списка (каталога)

На этапе разработки технического задания по АИСС "Памятник" невозможно было предусмотреть все необходимые структуры списков, каталогов, которые можно было бы сформировать, используя информацию БД подсистем "Учет экспонатов" и "Научная инвентаризация". Поэтому пользователю был и предложен конструкторы каталогов и списков.

Это означает следующее: в системе существует режим, позволяющий пользователю в интерактивном режиме (в режиме диалога с ПЭВМ) сформировать структуру списка, содержащую перечень и размеры полей, взятых как из подсистемы "Учет экспонатов", так из подсистемы "Научная инвентаризация". Затем, если необходимо, отредактировать ее и использовать для формирования и печати соответствующего документа на отобранное из БД множество МП.

#### **Режим визуализации музейных экспонатов**

Видеоизображение МП можно готовить двумя способами: с помощью сканера или видеокамеры.

Подготовка изображения МП с помощью сканера осуществляется стандартными средствами и, конечно, требует определенной практики и умения от пользователя.

Для того, чтобы использовать видеокамеру для съемки изображений, на одной из рабочих станций установлена плата захвата видеоизображений *AverVideoCommander3* и соответствующее программное обеспечение. Это дает возможность оперативно производить видеосъемку МП с помощью видеокамеры и сохранять их видеоизображения.

Так специалистом готовится видеоряд изображений МП, и затем пользователь, работая в системе, может подключать их к описаниям МП, просматривая и выбирая требуемое изображение, выводить на печать.

#### **Перспективы развития АИСС "Памятник", ожидаемые результаты:**

- оптимизация работы всех подразделений музея;
- создание банка данных по коллекциям музея и сводного каталога на все музейное собрание;
- формирование макетов каталогов;
- оперативный обмен информацией о фондовых коллекциях музеев Украины и других стран;
- подключение в INTERNET;
- организация работы системы в режиме "client/Server";
- организация всей работы системы под Windows.

**В.Е. ПИСАНЕЦ**

*Киевский обл. центр охраны памятников*

## **СОЗДАНИЕ КОМПЬЮТЕРНЫХ СЕТЕЙ С АРХИТЕКТУРОЙ "КЛИЕНТ - СЕРВЕР" - ДЛЯ МУЗЕЕВ И УЧРЕЖДЕНИЙ КУЛЬТУРЫ**

В наше время трудно представить организацию, не использующую в той или иной мере компьютеры для решения своих задач. Это задачи различного характера: делопроизводство, управление, контроль исполнения, сбор и хранение информации и т.п. Как правило, каждая организация проходит свой собственный, «особый» путь внедрения компьютеров. Выбор того или иного программного продукта, типа компьютеров зависит от знаний одного - трех сотрудников, а еще хуже - специалиста со стороны. Это порождает спонтанность и тенденциозность выбора и приводит либо к неоправданному завышению стоимости оснащения, либо к неоправданным расходам, связанным с сопряжением разнородной информации.

Закончив «писификацию» своих контор и вдоволь наигравшись, сотрудники начинают задумываться, как жить дальше, как собирать, хранить, анализировать, эффективно использовать информацию, как организовать быстрый доступ к этой информации, автоматизировать трудоемкие и легко формализованные рутинные процессы обработки данных, как, не будучи программистом или «хакером», а обычным пользователем, использовать и обрабатывать эту информацию. Кроме того, большинство потребителей заинтересованы в свободном доступе и в эффективном использовании дорогостоящего компьютерного оборудования.

Современному человеку трудно представить свою жизнь без различных средств связи. Почта, телефон, телеграф, радио, телевидение и возможные другие коммуникации превратили человечество в единый живой организм, заставив его обрабатывать огромные потоки информации. Таким образом в нашей жизни появился компьютер.

В то же время использование компьютера порождает серьезные проблемы: как хранить, обрабатывать инфор-

мацию и обмениваться ею, как сделать ее общедоступной, как увеличить эффективность ее использования и обработки. Но дело не только в информации. Например, как быть, если нужно срочно распечатать документ? Идти к коллеге и просить его одолжить принтер? Конечно можно ходить из кабинета в кабинет с документами и дискетами, можно закупить для каждого компьютера дорогостоящих принтеров и таскать их на руках из комнаты в комнату. Но реальный выход один - компьютеры так же, как и люди, должны работать сообща. Они должны быстро обмениваться информацией, оперативно реагировать на ее изменение, совместно использовать то, что есть.

С применением мультимедиа (хранить в компьютере графические образы экспонатов) возникает быстрый рост объёма информации (десятки, а то и сотни ГВт), с которым не справятся персональным компьютерам. Встаёт вопрос о наращивании дискового пространства на каждом компьютере или фрагментировании данных и хранении их частями на разных компьютерах. Все эти способы имеют ряд недостатков. Сами компьютеры нужно превращать в «майнфреймы», что приводит к удорожанию оборудования, информация перестаёт быть оперативной и в конце концов приведёт пользователей в тупик, так как эти способы не решают проблему в корне.

Дабы не оказаться в плену у проблем совместимости тех или иных программных продуктов, каждый из которых, на первый взгляд, представляет фантастические возможности, и раз и навсегда решить все выше перечисленные задачи, необходимо выработать комплексный подход для решения этих вопросов.

Чаще всего мысль о локальной компьютерной сети (ЛС) появляется тогда, когда возникает потребность в автоматизации коллективной деятельности в учреждении. Решая многие задачи, сеть предоставляет и ряд преимуществ, таких, как:

1. электронная почта (E-mail);
2. возможность совместно использовать ресурсы компьютеров, подключённых к сети;
3. служба удалённого доступа (подключаясь к сети через телефонные коммуникации, создаётся впечатление, что вы находитесь на своём рабочем месте);

4. проведение групповых совещаний по средствам сети;
5. согласованное использование принтеров;
6. совместная работа локальных сетей (создание региональных сетей путём объединения локальных сетей отдельных музеев;
7. возможность создания своего WWW-сервера для глобальных сетей (EnterNet, Rel-com и др.).

После гибели «АСУ-низации всей страны» наилучшим решением является применение сетевых информационных технологий в среде клиент-сервер, которые инструментально реализуются системами управления базами данных (СУБД), известные также как SQL-серверы, такие как Oracle, Informix, Sybase и др. (не путать с персональными FoxPro, Парадокс, dBase, Cliper, Clarion...). SQL-серверы успешно применяются для построения приложений баз данных (БД) самого различного класса и назначения.

Техническое решение этого вопроса заключается в создании АС двух уровней с выделенным сервером баз данных и пользовательских приложений (бизнес-правила, вычисления). Клиент через пользовательский интерфейс на своём компьютере, используя процедуры, которые хранятся на сервере, получает доступ к БД.

Технология клиент-сервер предлагается для того, чтобы ликвидировать последствия неуправляемого, стихийного развития аппаратной инфраструктуры и информационных систем внутри организаций (ибо многие уже работают с разнородными типами компьютеров и программным обеспечением); чтобы справиться с возросшей сложностью информационных систем и решить проблемы, связанные с децентрализацией и большим объёмом данных, решить возросшие потребности пользователей, которым нужно оперативно получить данные из различных источников; получить ответы на специфические и разнообразные задачи анализа информации - распределить обработку, интегрировать неоднородные платформы, распространить новые технологии программирования, обеспечить эффективную защиту и целостность информации, организовать высокую производительность и работу значительного числа пользователей одновременно, и мн. др.



МАТЕРІАЛИ НАУКОВОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

**МУЗЕЙНІ ЧИТАННЯ**

Комп'ютерний набір здійснено  
у експозиційному відділі  
Музею історичних цінностей України

Макет та художнє оформлення: М.В.Русясва  
Комп'ютерний набір: С.А.Березова, Л.С.Клочко,  
М.В.Русясва