



МУЗЕЙНІ ЧИТАННЯ

Міністерство культури і туризму України  
Національний музей історії України  
Музей історичних коштовностей України  
Центр пам'яткознавства НАН України та  
Українського товариства охорони пам'яток історії та культури



# МУЗЕЙНІ ЧИТАННЯ

Матеріали наукової конференції  
“Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки”

5–6 грудня 2005 р.

Київ 2006 р.

ББК 79.Ія43+85.12я43

МУЗЕЙНІ ЧИТАННЯ - К:2006  
ISBN 966-96401-6-4

*Редакційна колегія: Строкова Л. В., Ключко Л. С., Білан Ю. О.,  
Березова С. А., Панченко М. В.*

Збірник є результатом співпраці науковців з Музеєм історичних коштовностей України та Центру пам'яткознавства НАН України та Українського товариства охорони пам'яток історії та культури. Саме вони долучилися до організації конференції “Ювелірне мистецтво — погляд крізь століття”, що відбулася в рамках щорічних “Музейних читань”.

Статті, вміщені в збірнику, присвячено вивченню музейних колекцій та окремих творів ювелірного мистецтва, а також питанням історії художньої обробки металу. Окремий розділ складають розвідки, в яких автори розглядають нові методи експертизи ювелірних виробів, дослідження текстилю, що зберігся на металевих знахідках, загальні вимоги до зберігання у музеях металевих предметів.

Широке коло питань, глибина їх висвітлення у збірнику робить його цікавим для фахівців, студентів та всіх небайдужих до культури.

ББК 79.Ія43+85.12я43

Видано в рамках пам'яткоохоронних програм Українського товариства охорони пам'яток історії та культури.

© Музей історичних коштовностей України

ISBN 966-96401-6-4

## Зміст

<b>З історії музейних колекцій .....</b>	<b>5</b>
1. О. В. Старченко. Нові надходження до Музею історичних коштовностей України .....	6
2. Г. О. Станіцина. Архівні документи про історію деяких музейних експонатів .....	13
3. Н. В. Быковская. Золотая кладовая Керченского государственного историко–культурного заповідника .....	29
<b>Художня обробка металу за доби бронзи та раннього заліза ..</b>	<b>41</b>
1. О. О. Якубенко, С. Д. Лисенко, С. С. Лисенко. Шпильки–жезли із зібрання НМІУ .....	42
2. С. С. Бессонова, И. С. Витрик. Композиция изображения на золотом конусе из Братолюбовского кургана .....	52
3. Л. С. Ключко. Антропоморфні образи в оздобах скіфських головних уборів .....	64
4. Л. І. Бабенко. Образи фантастичних істот у декорі одягу Сіверсько–Донецького населення V–IV ст. до н.е. ....	76
5. О. Д. Могилов, С. В. Діденко. Деякі предмети вузди V ст. до н.е. з зібрань Національного музею історії України .....	82
<b>Археологічні пам'ятки доби середньовіччя .....</b>	<b>85</b>
1. В. С. Аксенов. Ранние средневековые фибулы из Нетайловского могильника салтово–маяцкой культуры .....	86
2. М. В. Потупчик. З досвіду експонування кам'яних ювелірних форм V–VI ст. з поселення Бернашівка .....	93
3. А. Ю. Чумаченко. Золотая цепь из Черниговского клада в коллекции Музея исторических драгоценностей Украины: попытка идентификации владельца .....	97
<b>Художній метал XVII–XX ст. ....</b>	<b>107</b>
1. О. С. Сергій. Різьблені дерев'яні хрести в срібних оправах XVII–XVIII ст. з колекції Національного Києво–Печерського історико–культурного заповідника .....	108
2. С. А. Березова, О. А. Волковинська. Гданське срібло з колекції Музею історичних коштовностей України .....	119
3. Н. О. Степаненко. Ювеліри Росії кінця XIX – початку XX ст. у пам'ятках зібрання Дніпропетровського історичного музею ..	131
4. М. М. Тихонова. Вироби культового металу варшавських фірм Фраже та “Норблін і Ко” в колекції Дніпропетровського історичного музею ім. Д. Яворницького .....	139

5. Т. Е. Романовская. Мезуза: место в еврейской традиции и искусстве. ....	144
<b>Археометричні дослідження предметів старовини .....</b>	<b>153</b>
1. Т. М. Артюх, О. П. Підвисоцька. Спектральні дослідження складу золотих сплавів коштовностей рідних хронологічних періодів .....	154
2. Т. Н. Крупа. Изучение археологического текстиля скифского времени Харьковщины .....	165
3. С. І. Михайлова. Загальні умови до збереження предметів з металу .....	170
<b>Вітаємо .....</b>	<b>174</b>
<b>Додаток .....</b>	<b>179</b>
1. О. В. Дженкова. Театралізована програма "Скіфія золота" ...	180
<b>Наші автори .....</b>	<b>200</b>

# З ІСТОРІЇ МУЗЕЙНИХ КОЛЕКЦІЙ



## Нові надходження до Музею історичних коштовностей України

Останнім часом значно скоротилося чи припинилося зовсім фінансування багатьох основних напрямків музейної діяльності. Це стосується також і закупівлі експонатів. Не зважаючи на ці обставини музей продовжує всі види наукового комплектування фондів. Протягом 2004–2005 рр. його фонди поповнили 62 експонати. Це предмети археології та декоративно-ужиткового мистецтва з золота, срібла, недорогоцінного металу та каміння. Значна їх частина надійшла до музею за рішенням експертної групи Державної служби контролю за переміщенням культурних цінностей через державний кордон України, 2 експонати придбані через фондово-закупівельну комісію, 6 предметів — подаровані.

Хронологічно нові надходження охоплюють період з кінця IV–III тисячоліття до н.е. до першої чверті XX століття. Зупинимось на деяких з них.

Найбільш стародавніми є чотири предмети, які були знайдені Броварською археологічною експедицією Управління культури Київської обласної держадміністрації в 1992 р. Це були охоронні розкопки курганів біля с. Підлісся Броварського району Київської області. Ці речі були передані до нашого музею завдяки сприянню керівника експедиції О. В. Солтиса. Вони були знайдені в найбільшому кургані, що мав місцеву назву “Попова гора”, в похованні, що відноситься до ямної культури епохи бронзи. Це — високопробні срібні парні спіральні кільця (Рис.1), мідна провужна сокира і кам’яна округла плитка з сірого граніту (можливо розтирач). Срібні скроневі спіралі в ямних похованнях кінця III–IV тисячоліття становлять близько 1% серед іншого матеріалу і зустрічаються переважно при чоловіках. Можна сказати, що для нашого регіону це дійсно унікальна знахідка.<sup>1</sup> Серед археологічних матеріалів слід відмітити п’ять кам’яних циліндричних печаток, що бу-



Рис.1: Скроневі підвіски.  
Срібло. IV–III тис. до н.е.

ли одержані музеєм від Чорноморської митниці. В Одеському археологічному музеї при проведенні первинної атрибуції їх визначили як асирійські і датували II тисячоліттям до н.е. Але вірогідніше за все вони походять з Персії і можуть бути датовані V–IV ст. до н.е.<sup>2</sup> Разом з ними до музею надійшов мініатюрний золотий перстень з видовженим овальним щитком з єврейськими літерами, який датується II–III ст. н.е. Ці експонати потребують подальшого вивчення з застосуванням технічних експертиз, щоб, перш за все, переконатися в їх оригінальному походженні, оскільки будь які відомості про обставини та місце їх знахідки невідомі.

Серед речей, що надійшли від регіональних митниць і поповнили збірки українського, російського, західноєвропейського декоративно-ужиткового мистецтва: освітлювальні прилади, предмети сервірування столу, кишенькові годинники, особисті прикраси, предмети туалету, тощо (Рис.2–3).



Рис.2: Бокал.  
Срібло. 1876 р. Вільнюс.



Рис.3: Кавник. Срібло. Кінець  
XIX–XX ст. Петербург

Зокрема, срібний канделябр в бароковому стилі з п'ятьма розгалуженнями для свічок петербурзької роботи XIX ст., набір для сервірування столу з 17-ти предметів петербурзької фірми "Брати Грачови", різноманітні чарки, келихи, цукорниці, фруктовниці, кавники, годинники відомих швейцарських фірм зі срібла і золота, прикрашені різьбленим та рельєфним орнаментом, дорогі камінням, переважно XIX – початку XX ст., туалетний набір, що складається з двох щіток для волосся в срібній оправі роботи бірмінгемських майстрів XX ст. та інші.



Виявлення та класифікація клейм на виробах з дорогоцінних металів має важливе значення для атрибуції, наукової каталогізації музейних предметів, а також для такого роду діяльності музею як здійснення історико-художньої експертизи. До музею звертаються як організації, так і приватні особи, щоб одержати висновки експертизи стосовно творів декоративно-ужиткового мистецтва, здебільшого XIX–XX ст., виконаних відомими ювелірними фабриками та фірмами. Це — Болін, Фаберже, Овчинников, Хлебніков, Постніков, Сазіков, Маршак та інші. Цінуються вони досить високо, та треба визнати, що коло оригінальних виробів доволі обмежене, а тому на ринку з'являються речі з підробленими клеймами. Для складання банку даних необхідно працювати з несумнівними, оригінальними клеймами, які вибиті різними пуансонами, якими користувались відомі виробники для позначення своєї продукції.<sup>3</sup> Ось саме в такому випадку масова продукція може відіграти рішучу роль, тому що підробка, наприклад, столових приборів, ложок, серветниць і тому подібного, не вигідна і мало ймовірна. В цьому сенсі цікавим є клеймо фірми Хлебнікова на черпаку для соусу, який було одержано від Бориспільської митниці.<sup>4</sup> Звідти ж надійшла срібна столова ложка з клеймом міста Одеси, клеймом майстра, що не ідентифікується. Але клеймо пробірного майстра Василя Матвійовича Лапшина (до речі, експонати з його клеймом є в колекції іудаїки музею) добре відоме по довідникам. До цих пір вважалось, що період його діяльності охоплював 1852–1863 рр. На цьому клеймі стоїть 1867 р., що подовжує цей період на 4 роки. Аби це був високохудожній виріб, то могло постати питання про невідповідність клейм на ньому.<sup>5</sup>

Як відомо, клейма виробників з відповідною маркіровкою ставились і на продукцію, вироблену з міднонікелевих сплавів.

Окрему групу серед нових надходжень складають художні вироби з недорогоцінного металу — так званого “нового срібла”.

В XIX — на початку XX ст., в зв'язку з розвитком промислового виробництва міднонікелевих сплавів, в Європі ці матеріали знайшли застосування при виготовленні ужиткових і художніх предметів в країнах з розвинутою промисловістю — в Німеччині, Австрії, Франції, Росії та Польщі.<sup>6</sup>

В різних країнах нікелеві сплави мали різний склад і відрізнялися назвами: “альпака”, “мельхіор”, “альфеніт”, “аржантін”. Нові сплави дійсно нагадували низькопробне срібло. Особливо аржантін, який широко використовували в другій половині XIX століття. При опробуванні він дає таку ж смужку натиру, як і

срібло 750 проби. Ця його відмінність і обумовила появу таких назв, як “нове срібло” (нейзильбер) чи “польське срібло”. Добре посріблені вироби з цих матеріалів зовні майже не відрізнялися від цілком срібних і були набагато міцнішими, а також мали втричі нижчу ціну, ніж вироби з дорогоцінного металу.

Було б помилкою вважати, що ці матеріали використовували виключно для виробів масової продукції. В асортимент провідних виробників входили і високохудожні представницькі речі. Чудовим прикладом тому є роботи паризької фірми Кристофля, Вюртембергського металевого заводу, петербурзької фабрики Олександра Кача та варшавської фірми Фраже. Кілька таких виробів з клеймами Вюртембергського заводу та фірми Фраже музей одержав від Бориспільської митниці.

В дореволюційні часи в Києві на вул. Хрещатик, 33, в будинку, що належав відомому купцю і добродію Михайлу Дегтярьову, на першому поверсі знаходився ювелірний магазин під вивіскою “Іосіфь Фраже” і його різноманітні товари користувались величезним попитом не тільки у киян.

В минулому році у киянки Л. С. Ременік через фондово-закупівельну комісію музеєм були придбані мундштук кінця XIX ст. (Рис.4) і срібний гаманець 20–х–30–х років XX ст. (Рис.5).



Рис.4: Мундштук. Срібло, бурштин, дерево. Кінець XIX ст.



Рис.5: Гаманець. Срібло, скло, тканина. Перша чверть XX ст. Москва

Мундштук виготовлено з дерева, срібла, бурштину. Вірогідно, він відноситься до виробів кримсько-татарських майстрів, значна колекція яких зберігається і експонується в Музеї історичних коштовностей України. Аналогічний був представлений на виставці приборів для паління тютюну, яка проходила в м. Кракові (Польща) в 2005 році.<sup>7</sup>

Гаманець для монет роботи московських майстрів привертає увагу високою якістю обробки деталей. Корпус його срібний з гравірованим рослинним орнаментом на верхній кришці та клей-

мами майстра і пробірного управління з обох боків. Відділення усередині зроблені з червоної тканини. Замок у вигляді кнопки зі вставкою синього скла.

У липні 2005 р. київська художниця Олена Аркадіївна Горбаченко подарувала Музею історичних коштовностей України 6 предметів, що здавна належали її родині. (Рис.6). Звісно, що ці речі — не об'єкти колекціонування, чи ознаки снобізму. Деякі були подаровані членам родини, інші придбані у свій час тому, що подобались, відповідали почуттю краси, ними користувались кілька поколінь.

Як пише Олена Аркадіївна, саме тому, що речі за довгі роки зазнали ушкоджень, “їх минула доля інших предметів з родинного срібла, які в голодні повоєнні роки розтанули на “толкучці” за шматок хліба”.

Мініатюрний ківшик в “руському” стилі, прикрашений кольоровою емаллю по скані, належав прадіду О. А. Горбаченко, який був військовим з діда-прадіда. На звороті вигравіруваний напис: “От Генерал-Майора Левесталя. За отличную стрельбу на смотре 1903 г...”. Ківшик виготовлено на московській фабриці В. С. Агафоновна на початку ХХ ст. (Рис.7). В кінці ХІХ — на початку ХХ ст. емаль займає в декорі художніх виробів з дорогоцінних металів одне з провідних місць.

В 60–80-х роках ХІХ ст. майстерність техніки карбування демонструється за допомогою відтворення у сріблі фактури інших матеріалів — хутра, тканини, дерева, лози. Ніби плетені зі срібла коштики з накинutoю серветкою фабрики С. Губіна або фірми Хлебнікова викликали у сучасників таке захоплення, що їм почали наслідувати і інші майстри. Прикладом цього напрямку в російському ювелірному мистецтві в другій половині ХІХ — початку ХХ ст. є маленький срібний горщик роботи московських



Рис.6: Фото дарувальниці — Олени Аркадіївни Горбаченко



Рис.7: Ківшик.  
Срібло, емаль. Початок ХХ ст.  
Москва. Фабрика В.С. Агафоновна

майстрів з клеймом пробірного майстра О. Свечіна 1873 р. виконаний у вигляді посудинки, ніби зплетеної з берести і накритої шматком домотканого полотна.<sup>8</sup> (Рис.8).



Рис.8: Горщик.  
Срібло. 1873 р. Москва

Зразком масової продукції є срібна з позолотою чарка на піддоні роботи 25-ї московської артілі початку XX ст., прикрашена гравірованим рослинним орнаментом і монограмою.

Багато ювелірних фірм, в тому числі і фірма Фаберже в XIX – на початку XX ст. використовували для своїх виробів кришталі і кольорове скло у сполученні з дорогоцінним металом. Ці речі були більш доступні за ціною, але не менш привабливі, ніж ті, що були зроблені повністю з срібла. Скло має надзвичайні художні властивості з якими не можна порівняти жоден інший матеріал. Єдиною вадою є його крихкість. Саме тому скляних виробів минулих століть бездоганної збереженості дійшло до наших часів дуже мало. Для того, щоб одержати кольорову скляну масу здебільшого застосовують окиси металів. Так, для одержання жовтого, коричневого і різних відтінків фіолетового кольору додається окис марганцю, для того, щоб отримати ефект молочного скла, додають польовий і плавиковий шпат. Тими ж додатками до скломаси, але в дуже малій кількості, можна одержати опалове скло. Саме з такого скла виготовлено циліндричної форми гірчичницю з рифленою поверхнею зі срібною горловиною і кришечкою роботи московського відділення фірми Фаберже. (Рис.9). В такому ж стилі виконані два глечики для вина з срібною оправою горловини посудин та пробок. Витончена форма глечиків підкреслюється вертикальними рельєфними смужками малинового кольору, що надає їм яскравого святкового вигляду. В зв'язку з тим, що в Національному музеї історії України зберігається велика колекція художнього скла, за узгодженням з дарувальни-



Рис.9: Гірчичниця. Срібло, скло. Кінець XIX–XX ст. Москва. Фірма Фаберже

цею, ці два глечики були передані до цієї колекції. Там вони будуть відреставровані і знайдуть своє гідне місце в експозиції. А чотири вироби ввійдуть до експозиції Музею історичних коштовностей України.

Так, ці предмети несуть на собі ознаки часу, випробувань, втрат. Вони зігріті таким тремтливим, ніжним ставленням до них, що робить цей подарунок від серця ще ціннішим.

А передати до музею залишки родинного спадку О. А. Горбаченко надихнув приклад відомих київських меценатів Б. І. та В. Н. Ханенків, які заповіли Києву всю свою багатющу колекцію старожитностей і творів живопису, як і самий свій будинок (зараз Музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків).

Музей історичних коштовностей України висловлює шановній Олені Аркадіївні Горбаченко і членам її родини щиру подяку за подарунок.

---

<sup>1</sup> Братченко С. Н., Ключко В. І. Солтис О. Б. *Металеві сокири ямної культури Середньої Наддніпрянищини//Археологічний літопис Лівобережної України.* — 2000 — № 1-2, с.8-14.

<sup>2</sup> Неверов О. Я. *Иранские геммы//Иран в Эрмитаже.* — Санкт-Петербург. — 2004, с.14.

<sup>3</sup> Дубровин М. Ф. *К вопросу атрибуции российских изделий из драгоценных металлов//Антикварное обозрение.* — М., 2002. — №3, с.39-40.

<sup>4</sup> Коварская С. Я. *Произведения московской ювелирной фирмы Хлебникова.* — М., 2001, с.90

<sup>5</sup> Постникова-Лосева М. М., Платонова Н. Г., Ульянова Б. Л. *Золотое и серебряное дело XV-XX вв.* — М., 1983, с.235

<sup>6</sup> Кайкова С. *“Немецкое серебро” в Германии и в России//Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования.* — М. — №9, с.6-15.

<sup>7</sup> FRS Fumida. *Przybory do palenia tytoniu w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie.* — Krakow, 2005, s.21; s.117; №224.

<sup>8</sup> Скурлов В., Смородинова Г. *Фаберже и русские придворные ювелиры.* — М., 2001. — №71, №78.

## Архівні документи про історію деяких музейних експонатів

**В** 2003 році Музею Історичних коштовностей, який знаходиться на території Києво-Печерської Лаври, виповнилось 40 років з дня відкриття. Велика кількість експонатів зберігається в цьому музеї і багато з них мають довгу і цікаву історію. Оскільки самі експонати мовчать, за них говорять архівні документи, які можуть відкривати певні сторінки з історії деяких експонатів

14 червня 1921 року Раднарком УРСР затвердив положення, що визначало Академію Наук як вищу наукову установу України. В розпорядження Академії Наук передавався не тільки будинок по бульвару Шевченко 14, а також ряд приміщень у Києво-Печерській Лаврі.<sup>1</sup>

Цього ж 1921 року велика засуха вразила Поволжжя і південні райони України, урожай загинув, люди голодували. На підставі Постанови ВУЦИК прийняту на початку 1922 року, органи влади, яким допомагали громадські організації, вилучали у фонд голодуючих цінності церков та монастирів. У Києво-Печерській Лаврі і найближчих монастирях було реквізовано: 2 пуди золота, більше 130 пудів срібла, 1160 каратів діамантів.<sup>2</sup>

Звичайно, церковнослужителі не хотіли розлучатись зі своїми реліквіями і намагались їх приховати, щоб зберегти. Пізніше, ці приховані скарби знаходили і предмети, що мали художнє значення, ставали музейними експонатами. В Науковому архіві ІА НАНУ, в особовому фонді колишнього директора Лаврського Музею П. П. Курінного зберігається кілька документів, що містять перелік предметів музейного значення зі знайдених на території Києво-Печерської Лаври скарбів, деякі з тих речей, можливо, тепер являються експонатами Музею Історичних Коштовностей. (Дивитись Додатки 1, 2, 3).<sup>3</sup>

Велику увагу справі збереження предметів художнього та історичного значення, вилучених з церков та монастирів, приділяла Всеукраїнська Академія Наук. 6 лютого 1922 року Спільне Зібрання ВУАН заснувало Археологічний Комітет, його членами було обрано академіків М. Ф. Біляшівського, Н. П. Василенко і Ф. І. Шміта. Обов'язки голови та секретаря в цьому Комітеті було покладено на академіка Ф. І. Шміта. Комітет узяв на себе ініціативу протидії Київському ГубЗовнішТоргу, що прагнув вивозити тво-

ри мистецтва, місце яким було в музеях; крім того, багато часу та енергії Комітет затратив на справу порятунку історичних і художніх реліквій під час “вилучення цінностей” з монастирів і церковних ризниць Києва. Комітет підняв у Спільному Зібранні питання про невивіз за межі України тих, вилучених з ризниць Лаври, св. Софії і Михайлівського монастиря речей, що становили художню та історичну цінність. Комітет прийняв участь у справі організації Київських музеїв, узявши під свій захист знову створюваний Лаврський музей, а також Музей Духовної Академії.<sup>4</sup>

У створеній на початку 1922 року на території Києво-Печерської Лаври Музей Культів та Побуту увійшли збірка Церковно-Археологічного Музею Київської Духовної Академії та історичні й художні речі зі скарбів київських монастирів, які спеціальна урядова Комісія виділила, як речі музейного значення, під час масового вилучення цінностей для голодуючих. В Музеї потім було створено кілька відділів, або як їх тоді називали — секцій: Нумізматичну; Шиття й Тканини; Металу й Каменю; Письма і Друку; Історії Лаври; Порівняльної історії Культів; Станкового Малярства, (тобто іконографічного відділу).<sup>5</sup>

Шостого березня 1922 року Археологічний Комітет ВУАН звернувся в Спільне Зібрання ВУАН з такою заявою: “Археологический Комитет ВУАН в заседании своем 3.03. с.г. постановил просить “Спільне Зібрання” обратиться в ВУЦИК, в СНК, в Нар-КомПрос и в Киевский ГубИсполком со следующим заявлением:

— Значительные части РСФСР жестоко страдают от стихийного бедствия — голода. Правительство РСФСР решило для борьбы с бедою принять самые решительные меры и, между прочим, приступит к изъятию всех тех значительных материальных ценностей, которые скопились за многие сотни лет в церковных ризницах. Но не следует забывать, что в тех же ризницах, кроме золота, серебра и драгоценных камней, хранятся и бесценные исторические и художественные памятники, которыми нельзя пожертвовать даже во имя человеколюбия, хотя бы они представляли какую угодно материальную ценность... А потому ВУАН надеется, что отбор вещей в церковных ризницах будет произведен соответствующими организациями не иначе, как в присутствии и по соглашению с представителями компетентных научных учреждений, каковыми в Киеве следует признать: ВУАН (в лице ее Археологического Комитета), ГубКОПИС [Губернский Комитет Охраны Памятников Искусства и Старины], Археологический институт, Историческое Общество Нестора Летописца и Академию Мистецтв.”<sup>6</sup>

Про те, хто з представників Комітету охорони пам'ятників мистецтва і старовини приймав участь у роботі Комісій по вилученню церковних цінностей та про масштаби їх роботи і її результати свідчить такий архівний документ: "В Главполитпросвет Хранителя Первого Государственного музея в Киеве Даниила Щербаковского Заявление. Во время изъятия церковных ценностей в г. Кieve и Киевской Губернии, члены Комитета охраны памятников старины и искусства при Музейно-выставочной секции Киевского Губполитпросвета принимали живое участие в работе Комиссии по изъятию.

Войдя в состав четырех районных подкомиссий, производивших изъятие, они производили на местах экспертизу и старинные предметы забирали в Первый Государственный Музей. Кроме того выполнили аналогичную работу в Губернском масштабе, отобрав старинные предметы в киевском Губфинотделе, когда там производилась сортировка ценностей, прибывших с уездов.

В результате этой работы в Первый Государственный музей поступило около 500 предметов выдающихся художественных и исторических памятников г. Киева и Киевской губернии... 9/IX-22 г." <sup>7</sup>

Тут же зберігається і "Ведомость на получение вознаграждения ученым-экспертам, участвовавшим в Комиссиях по изъятию церковных ценностей в г. Кieve и Киевской губернии. В списке экспертов 8 чоловік: Щербаківський Д. М., Красицький Г. Ф., Макаренко М. О., Ернст Ф. Л., Глеваський С. К., Середа А. Ф., Морозов Ф. М., Сандальяш С. І." Найбільше працював Д. М. Щербаківський — 60 днів.<sup>8</sup>

В Науковому архіві Інституту археології НАН України зберігаються оригінали та копії актів, що свідчать про взяття на облік "Губкопису" тих визначних пам'яток мистецтва та старовини, які ще продовжували залишатись в церквах та монастирях. Наприклад, складений Д. М. Щербаківським такий документ (Рис.1):

У.О.С.Р. НАРКОПРОС ЧЛЕНСТВО ПО ОКРУЖЕ ПАМ.ИСК.СТАР.	В Комиссии по изъятию ценностей для голодающих.
Исполн. 20 мая 1922г. Д. М. Щербаківський	В ответ на заявление Предгубкомиссии т. Михайлича от 20-го У-О Комитет Охраны пам. искусства и старины, сообщает, что на основании приказа Наркомпроса от 6-го мая 1920г. за №541 изъятие ценностей из музеев и иных учреждений Наркомпроса в пользу голодающих поручено специальному тройкам Н.Ч.П., чьяковые и приештупили уже к изъятию таковых.
	По этому на изъятие карих-б.т. то ни было ценностей из музея Мухомта и Бита при диваре комиссией Губполит Комитет дать согласия не может.
	Председатель Комитета Комиссией Охраны памятников старины Секретарь <i>М. М. Щербаківський</i>



“Акт № 4. Марта 16 дня 1922 г. Комиссия по проверке церковного имущества в церквях и монастырях и молитвенных домах г. Киева при Губюсте под председательством т. Кобушева, члена Бушева, оценщика Тысяченко и представителя “Губкописа” Щербаковского проверив наличие имущества Андреевского собора в присутствии членов церковного совета Демидова, Панасенко и Голованя, нашла согласно описи и фактической проверке из числа ценных предметов нижеследующие старинные:

- 1) Чаша — середины 18 в. — 1
- 2) Дискос — 1ой полов. 18 в. — 1
- 3) Звездица — 1/2 18 в. — 1

Председатель Губкописа Д. Щербаковский

Председатель Комиссии Кобушев

Член Комиссии Бушев”.<sup>9</sup>

Ще один з документів — копія “Акту № 904”, що зберігається в особовому фонді Д. М. Щербаківського. В цьому ньому говориться: “1922 года, марта 20-го дня, мною, ученым экспертом Губкописа, хранителем 3-го Государственного Музея Ант. Середою, с участием инструктора Губкописа Ф. М. Морозовым [Морозова], в составе Комиссии от Губюста, состоящей из следующих лиц: председ. т. Гладкого и оценщика т. Жука, а также в присутствии т.т. Членов Церковно-Приходского Совета И. Г. Власенка, Т. А. Пыльменка и И. Г. Шияненко взяли на учет в Соборной церкви св. Николая (Военный собор), что по Николаевской ул. на Печерске, все нижепоименованные предметы, имеющие высокохудожественное историческое значение:

1. Дарохранильница серебрянная на колоннах с чеканкой нач. XIX в. — 1.
2. Евангелие в чеканном ажурном окладе с финифтяными обрезами XVIII века — 1.
3. Евангелие в чеканном вызолоч. окладе с чекан. образом вознесен. сер. XIX в. — 1.
4. Крест напрестольный с эмалев. наклад., сер. XIX в. — 1.
5. Крест с эмалев. накладками конца XIX в. — 1.
6. Евангелие в чеканном ажурном окладе XVIII в. — 1.
7. Складень св. Николая с предстоящ. в чек. серебрянной ризе, кон. XIX в. — 1.
8. Складень с изобр. св. Троицы и разн. праздников в золочен. окладе с такими же рамками XVIII в. — 1.
9. Образ Успения В. М. чеканн. серебр. (дар митроп. Филарета) нач. XIX в. — 1.
10. Евангелие в оправе малин. бархата с чеканными накладками

ми XVIII в. — 1.

11. Крест на серебр. постаменте с гравир. рис. и чернью начала XIX в. — 1.

12. Крест на престольн. серебрянный с гравиров. рисунком конца XIX в. — 1.

13. Крест с гравиров. рис. и чернью нач. XIX в. — 1.

14. Крест дерев. в метал. опр. нач. XIX в. — 1.

15. Чаша с гравиров. рис, чеканкой и чернью XVIII в. — 1.

16. Звездица такая же XVIII в. — 1.

17. Лжица такая же XVIII в. — 1.

18. Дискос такой же XVIII в. — 1.

19. Чаша чеканная, ажурн. с финифтью XVIII в. — 1.

20. Дискос такой же XVIII в. — 1.

21. Звездица такая же XVIII в. — 1.

22. Лжица такая же XVIII в. — 1.

23. Образ Б. М. Знамения в серебр. чек. окладе нач. XIX в. — 1.

24. Образ св. Николая (над царскими воротами) чекан конца XVIII в, нач. XIX в. — 1.

25. Наместные образа в чеканных окладах Спасителя, Божьей Матери, св. Николая и Трех Святителей, 1790 г. — 4.

26. Образа Спасителя и Б. М. чеканн. серебр. (в иконостасе придела Иоанна Крестит.) XVIII в. — 2.

27. Образ в чекан. окладе Умил. Б. М. XVIII в. — 1.

28. Образ в чекан. окладе Исцел. Расслабл. XVIII в. — 1.

29. Образ—складень с изображ. св. Троицы и предстоящими, чеканный серебр. XVIII—XIX в. — 1.

30. Образ святой Варвары в чекан сер. окладе (в киоте середины XIX в.) — 1.

Опись составлял (Ант. Середа)

20/III—1922 г.

Члены Ком. (Гладкой)

Оценщик эксперт (Жук)

Все перечисленные в сем акте предметы искусства и старины от сего числа взяты на учет Губернским Комитетом Охраны Памятников Искусства и Старины и на основании декрета Совнаркома УССР от 3-го апреля 1919 г. ("Известия" № 11—38), а также приказа Киевского Губревкома за № 680 ("Известия" № 98 от 11/III—21 г.), — не могут быть реквизированы, вывезены, отчуждаемы или перемещаемы правительственными или общественными учреждениями или владельцем без ведома и согласия на то Губкописа".<sup>10</sup>

Але матеріальні цінності вилучались не тільки з церков та мо-

настирів, їх забирали навіть і з музеїв, не дивлячись на їх культурно-історичну цінність та протести музейних працівників. Про вилучення музейних експонатів, які являли собою велику історичну та художню цінність з Лаврського Музею Культів та Побуту, свідчать архівний документ — акт, складений 8 квітня 1922 року, що зберігається в особовому фонді Д. М. Щербаківського (автограф), та його машинописна копія, що зберігається в фонді Всеукраїнського Археологічного Комітету (скорочено — ВУАК):

*“Составлен настоящий акт в том, что Комиссия по изъятию ценностей в пользу голодающих, за время своих работ в Лавре, осмотрев Музей Кльта и Быта Киево-Печерской Лавры, приступила к изъятию вещей из Музея, несмотря на то, что представителями ГУБКОПИСа было подано письменное заявление собрания представителей всех музеев г. Киева о неправомерности Комиссии для изъятия, проводимого Комиссией, вопреки инструкции и несмотря на вторичный решительный протест представителей ГУБКОПИСа, заявивших, что уступят только силе, — таковое изъятие все же было произведено, причем представителями Комиссии было заявлено, что никаких дальнейших выемок из музея произведено не будет. Указанные предметы, несмотря на исключительную художественную и историческую ценность, связанные с именами Богдана Хмельницкого, Мазепы, Анны Иоанновны, Екатерины II, Румянцева-Задунайского, были изъяты благодаря тому, что сделаны из золота и драгоценных камней.*

*ЗамНаркомВнудел М. Серафимов*

*Председатель ГубКомис. Михайлик*

*Хранитель Первого государственного музея Д. Щербаковский*

*Представитель ГУБКОПИСа Ф. Эрнст*

*Заведывающий Музеем Кльта и Быта Ф. Морозов*

*Председатель Археологической Комиссии Всеукраинской Академии Наук академик Федор Шмит.*

*Киев, Апреля 8 дня 1922 г.”<sup>11</sup>*

Тут же в фонді ВУАК зберігається виписка із “Акту” з переліком музейних експонатів, які були забрані Комісією по вилученню цінностей для голодуючих:

*“Прием ценностей из Музея Кльта и Быта при Киево-Печерской Успенской Лавре Комиссией по изъятию церковных ценностей согласно декретов ВУЦИКа, от 8 апреля 1922 года. Присутствовали: Уполномоченный Председатель Центрального Правительства ЗамНаркомВнуДела М. Серафимов, ПредГубКомиссииПомгола т. Михайлик, член Комиссии т. Редчиц, Председатель Всеукраинской Академии Наук Проф. Академик Ф.И. Шмит,*

*Председатель ГУБКОПИСа т. Эрнст, заведующий Музеем Культуры и Быта Ф. Морозов.*

*Митра жемчужная общим весом 8 фунт. 30 зол. ... с изумрудами, сапфирами, рубинами, бриллиантами и алмазами около 50 карат по 60 руб. кар[ат], изумрудов и цветных камней общей стоимостью — 6000 руб. Жемчуга 2 фун. считая 10 руб. золотом. Общая стоимость митры 10000 руб.*

*Бриллиантово-жемчужный подвесок к золотой лампаде с 224 бриллиантами [общим] весом 57 карат по 100 руб. кар[ат], 14 ниток по 15 орлеанских жемчужин в нитке считая весом 7 золотн. по 100 р. золотн. общая стоимость подвеска [не указано].*

*Золотая панагия весом 57 зол. по 4 руб. зол. с 12 бриллиантами [общим] весом 17 карат по 100 руб. карат, с бриллиантами средней величины весом 11 кар[ат], по 100 руб. карат и большим бриллиантом 3 кар[ата], по 100 руб. кар[ат], и с 11-ю цейлонскими сапфирами стоимостью 3000 руб. Общая стоимость панагии 7298 руб.*

*Золотая панагия с цепью весом в 62 зол. считая по 4 руб. зол. с бриллиантами весом в 30 кар[ат], считая по 100 руб. кар[ат], с аметистом без цепи стоимостью 3128 руб.*

*Золотая панагия с цепью из золота и серебра весом 32 зол. по 4 руб. зол. с бриллиантами около трех карат по 100 руб., общая стоимость [не указано].*

*Наперстный крест с цепью золотой весом 38 зол. по 4 руб. зол., 3 крупными бриллиантами весом в 5 кар[ат], по 200 р. карат, мелких бриллиантов и роз 20 кар[ат], по 100 р. кар[ат], общая стоимость креста 5852 р.*

*Золотая панагия с цепочкой общим весом 48 зол. по 4 руб. зол. с крупными бриллиантами в 86 карат по 400 р. карат и 12 карат мелких бриллиантов по 200 руб. общая стоимость 36192 р.”<sup>12</sup>*

*Кожен робив свою справу — Комісія по вилученню намагалась зібрати побільше цінних предметів, а представники наукових установ — врятувати ті з них, що являли собою вироби мистецтва та старовини. Наступного дня після того, як ця Комісія побувала в Лаврському музеї Культів та Побуту, завідуючий цим музеєм, який був ще й експертом Губкопису відправився до Михайлівського Золотоверхого монастиря, щоб взяти на облік Губкопису речі музейного значення і, таким чином врятувати їх від вилучення. На жаль, це їм мало допомогло. В Науковому архіві зберігається оригінал (автограф Ф. Морозова) та копія складеного ним акту:*

*“Акт. 9 апреля 1922 года. Мною нижеподписавшимся ученым инструктором-экспертом Губкописа на основ[ании] мандата*

Губкописа от 23 июня 1921 г. за [№]212 и 16 марта [1]922 г. за [№] 881 были осмотрены церковные предметы в м-ре Киево-Михайловском Златоверхом и представляющие историко-художественное значение взяты на учет, а именно:

Образ Архистратига Михаила живописной работы (Боровиковский?) покрыт золотой высокохудожественной работы ризе, украшенной драгоценными камнями — кон. 18 ст.

Золотая лампада с бриллиантовой жемчужной кистью, дар имп[ератрицы] Екатерины II, высокохудожественной работы.

Евангелие печати 1748 г. оклад сделан 1751 г. ген[варя] 31 дня с финифтяными образками, с внутренней стороны по краю имеется запись.

Серебрян[ая] позолоч[енная] чаша и к ней дискос. — дар Архим. Зосимы Волкевича 1778 года.

Серебряная чаша и дискос — 1803 г.

Два больших подсвечника высокохудожественной чеканной работы с изображением в поддоне в медальонах святых (святителей и киев[ских] святых Архистрат. Мих., св. вел. Варвары, Архистр. Гавриила и др.) по краю поддона имеется надпись удостоверяющая, что эти два подсвечника сделаны коштом игумена Козелецкого Святочерниговского монастыря иеромонаха Инокентия Дембровского Носова 1763 году.

Митра кованная медно-позлащенная с гравированными медальонами и образами чеканной работы 18 ст.

Митра ковано-позлащенная чеканной работы с обручем и перекрестием — 18 ст.

Полный набор “всенощника” серебрян. чекан. работы к. 18 с.

Напрестольный крест чеканной работы на подставке, надпись на кресте указывает год 1730 г.

Ручных наперс. резных крестов в серебрян. и металлических оправах — 18 ст. — 9 [штук].

— то же, имеет надпись м дату — 1770 год — 1 [шт.]

Ручной кипарис. крест в художественной оправе филигранной работы — нач. 18 ст. — 1 [шт.].

Крест на подставке в художественной сереб. оправе филигранной работы 18 ст. с эмалью — ... два.

Низкопробн. серебра панагия с финифтяным образком, изображающий Св. Троицы (небесной) — 18 ст. — 1.

Наперстный крест ажурной работы с камнями — 18 ст.

Серебрянный поднос — кон. 18 ст. — 1.

Инструктор эксперт Губкописа Ф. Морозов

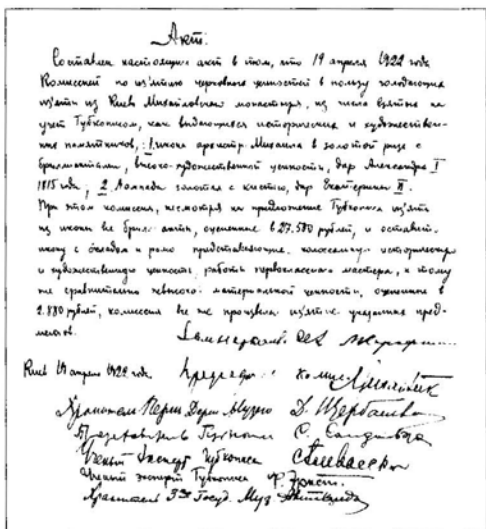
Член Совета Церковной Общины

Все перечисленные в сем акте предметы от сего числа взяты на учет Киевским Губкописом на основании декрета Совнаркома УССР от 3-го апреля 1919 г. ("Известия" № 11-38) а также приказа Киевского Губревкома за № 680 ("Известия" № 98 от 11 марта 1921 г.) не могут быть реквизированы, отчуждаемы, вывезены или перемещаемы правительственными или общественными учреждениями или владельцами без ведома и согласия на то Губкописа. Председатель Губкописа. Секретарь."<sup>13</sup>

А через десять днів після того, як експерт ГУБКОПИСу Морозов взяв на облік ряд предметів художнього та історичного значення в Михайлівському Золотоверхому монастирі, туди прийшла Комісія по вилученню церковних цінностей... В Науковому архіві зберігається акт про вилучення цією Комісією предметів, взятих на облік Губкописом, написаний рукою Ф. Ернста: (Рис. 2)

"Акт. Составлен настоящий акт в том, что 19 апреля 1922 года Комиссией по изъятию церковных ценностей в пользу голодающих изъяты из Киево-Михайловского Монастыря, из числа взятых на учет Губкописом, выдающихся исторических и художественных памятников: 1 икона архистр. Михаила в золотой ризе с бриллиантами, высокохудожественной ценности, дар Александра I 1815 года; 2. Лампада золотая с кистью, дар Екатерины II.

При этом Комиссия, несмотря на предложение Губкописа изъять из иконы все бриллианты, оцененные в 27.500 рублей, и оставить икону с окладом и рамой, представляющие колоссальную историческую и художественную ценность, работы первоклассного мастера, к тому же сравнительно невысокой материальной ценности оцененные в 2.880 рублей, Комиссия все же произвела изъятие указанных предметов. Киев, 19 апреля 1922 года". Далі під текстом цього акту йде перелік посадових осіб, присутніх при вилученні: "Замнаркоминдел (підпис нерозбірливий); Председатель Комиссии Михайлик; Хранитель Перш. Держ. Музею



Д. Щербаківський, *председатель Губкописа С. Сандальяш; Ученый эксперт Губкописа С. Глевасский; Ученый эксперт Губкописа Ф. Эрнст; Хранитель 3-го Госуд. Муз. А. Середа.*<sup>14</sup>

Архівні документи свідчать, що представники Губкопису не тільки фіксували вилучення експонатів із музеїв та речей, взятих на облік в церквах та монастирях, але й намагались протидіяти цим вилученням. В особовому фонді Д. М. Щербаківського зберігається заява Хранителя Музею Культів та Побуту Ф. Морозова в Музейно-екскурсійно-виставочну секцію Губполітосвіти, датована 20 травня 1922 року, в якій сказано:

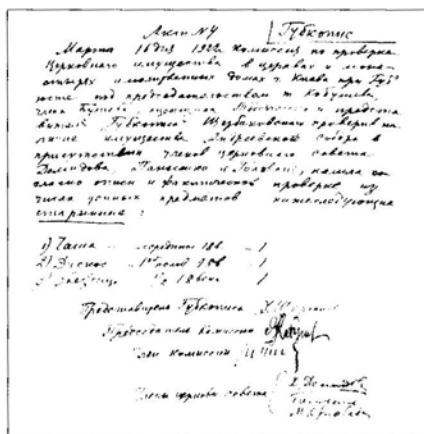
“Довожу до Вашего сведения, что 20 мая с. г. Комиссией по изъятию церковных ценностей, в Киево-Печерской Успенской Лавре, в церкви ближних пещер были сняты две жемчужных, в середине с бриллиантами и изумрудом, звезды со старинной иконы Богоматери 18 ст., взятой Губкописом, как памятник высокохудожественного значения на учет, о чем мною председателю Комиссии было заявлено”<sup>15</sup>

Цим же числом, тобто 20 травня 1922 року датований ще один документ (Рис. 3), за номером 531, який був направлений в “Комісію по вилученню цінностей для голодуючих” Комітетом по охороні пам’ятників мистецтва і старини Народного Комісаріату Освіти України, очевидно, в відповідь на наміри Комісії ще раз вилучити цінності з Музею Культів та Побуту, в ньому говориться:

“В ответ на заявление Предгубкомиссии т. Михайлика от 20-го V [19]22 Комитет Охраны пам[ятников] искусства и старины сообщает, что на основании наказа Наркомпроса от 6-го мая 1922 года за № 541 изъятие ценностей из музеев и иных учреждений Наркомпроса в пользу голодающих поручено специальным тройкам Н.К.П., каковые и приступили уже к изъятию таковых.

Поэтому на изъятие каких бы то ни было ценностей из музея Кукльта и быта при Лавре комиссией Губюста Комитет дать согласия не может.”<sup>16</sup>

Копія згаданого вище наказу за №541 від 6-го травня 1922 року також зберігається в особовому фонді Д. М. Щербаківського.



Цей документ було надіслано з тодішньої столиці — Харкова в Київ, в Академію Наук з тим, щоб вона, та підлеглі їй установи неодмінно і терміново виконали наказ:

*“...Тройка, по изъятию ценностей из учреждений и органов НКП, предлагает в срочном порядке сделать распоряжение по находящимся в Вашем ведении... учреждениям — ...в трехдневный срок, со дня получения распоряжения организовать местные по каждому учреждению Тройки в составе представителей администрации, комслужа либо месткома ... и провести работу изъятия имеющихся в учреждении ценностей в фонд помощи голодающим, руководствуясь приложенной выпиской из инструкции о порядке сдачи ценностей, находящихся в распоряжении учреждений и органов НКП. Все акты изъятия, оценки и описи вещей в копиях местные Тройки не позже 10-го мая представляют в НКП Центральной Тройки, с которой организационно связываются.*

**ПРИЛОЖЕНИЕ:** Выписка из инструкции о порядке сдачи ценностей, находящихся в распоряжении учреждений и органов Наркомпроса в фонд помгол.

1) Сдаче подлежат ценности, находящиеся, как в непосредственном распоряжении Наркомпроса и его губернских и уездных отделов, так и те, которые имеются в распоряжении учреждений, подведомственных Наркомпросу.

2) К таким ценностям относятся: а) дорогие металлические вещи, не имеющие прямого отношения к обслуживанию производства, как например, канделябры, подсвечники, статуэтки и проч., б) дорогие вазы, зеркала, ковры и проч. предметы роскоши домашней обстановки, в) дорогие картины, не имеющие музейного значения, г) музейные вещи, имеющие большую рыночную ценность, изъятие которых не причинит серьезного ущерба музейному делу (в особенности это относится к дубликатам).

3) Изъятием вещам составляется подробная опись и производятся оценки Тройкой, производящей изъятие с приглашением экспертов, о чем составляется акт.”

У кінці документу вказано: “Согласно резолюции Замнаркомпроса тов. Ряппо, Общий Отдел Укрглавпрофобра препровождает настоящую копию за № 541 от 6-го сего мая с приложением в Киевскую Академию Наук для надлежащего, точного и безотлагательного исполнения, как со стороны Академии, так равно и подведомственных ей органов. Об исполнении должно быть донесено Главпрофобру немедленно. Мая 9-го дня 1922 г., г. Харьков.”<sup>17</sup>

Цей архівний документ являє собою копію з копії, завірену пе-



чаткою Академії Наук та відписом. На звороті олівцем зроблено напис: *“Музей, Щербаківському”*.

Всеукраїнська Академія Наук (ВУАН), вся наукова громадськість та частина представників органів влади робили все можливе, щоб зберегти безцінні реліквії і дякуючи їх турботам та наполегливості, вдалось зберегти для нащадків значну кількість музейних експонатів визначної художньої та історичної цінності.

В особовому фонді Д.М. Щербаківського зберігається виданий йому Мандат на право відбору предметів музейного значення, виданий Відділом народної освіти при Київському Губревкомі і датований 23 травня 1922 року за № 1841 такого змісту: *“Дан хранителю 1-го Государственного Музея т. Щербаковскому в том, что ему поручается выборка, перевозка и распределение по соответствующим музеям предметов музейного характера, находящихся в музеях, [фон]дах, монастырях, храмах и государственных хранилищах г. Киева”*.<sup>18</sup>

А трохи згодом, в цьому ж 1922 році, Губполітосвіта видає йому документ за №2747, датований 25 липня, такого змісту: *“Настоящим доводится до сведения Губкомиссии, что представителем Губполитпросвета в комиссии является хранитель 1-го Государственного музея Щербаковский Д.М., каковому поручается отборка предметов, имеющих музейный характер и перевозка означенных предметов в 1-й Госмузей”*.<sup>19</sup>

Можливо, необхідність в цьому документі була викликана протидією “Комісії по вилученню...” при відборі Д. М. Щербаківським для музеїв високохудожніх та старовинних предметів з числа тих, що вилучались з церковних ризниць та монастирів в фонд допомоги голодуючим.

Всеукраїнська Академія Наук доклала немало зусиль, і для того, щоб повернути на Україну вже вивезені до Москви, відібрані представниками “Комісії по вилученню...” цінності, які мали неабияке художнє та історичне значення. До Москви було направлено спеціальну комісію в складі Д.М. Щербаківського, А.Ф. Середи та представника Главполітосвіти із Харкова О. Ф. Степанової для експертизи вивезених з України цінностей, відбору предметів музейного значення та перевезення їх до Києва. Такий відбір ними було проведено. Як свідчать архівні документи, ця робота також викликала протидію, наприклад, машинописна копія “Рапорту” експерта Чирикова (працівника Московського Глав музею) зафіксувала такі випадки: *“Рапорт: За текущий день 5-го июля с/г необходимо упомянуть, что из Киево-Печерской Лавры ... [изъятые] вещи золотые и уступленные в Помгол Гохраном следующие:*

Крест золотой чеканной работы 1750 года часто повторяющийся, имея в себе формы серебряных крестов южной работы и потир золотой 1767 года. Такие формы и работы встречаются в серебряных потирах, что-же касается панагий золотых начала 19 века, то за исключением указанных в списке вещей не представляли художественно-исторических ценностей.

Во 2-й части дня мастерские посетил заведующий Гохраном Базилевич, который интересовался работой и после его ухода в золотом ювелирном отделе мне сказали и в подтверждение показали сломанный по приказанию Базилевича золотой крест конца 17-го века, взятый мною на учет (см. в списке за № 2 с приложенным на нем сопроводительным ярлычком). Мастера-ювелиры заявили, что миниатюру в панагии фамильных портретов графов Разумовских кто-то сломал и она треснула. По осмотру действительно оказалось — трещина прошла по лицу женского портрета и теневая сторона лица постерта, почему и пришлось лично мне самому вынуть ее из оправы и поместить в особую коробочку вместе с финифтяным образком Успения Б.М., которые остались в золотом фонде.<sup>20</sup>

Це ж підтверджують і чернетки листа Д. М. Щербаківського до Українського Представництва в Москві від 31 серпня 1922 року:

*“... у Адміністрації Гохрана була явна тенденція сприяти зменшенню кількості річей, отбираємих для музеїв: постійні заяви, що представники музеїв одбирають дуже багато річей, викликання своїх експертів для перевірки праці Музейної Комісії, на решті — зіпсування річей, взятих на учет представниками Главмузею — зім'ято рідчайший пам'ятник українського мистецтва і реліквію українського народу — Напрестольний хрест — вклад Богдана Хмельницького Печерській Лаврі (див. виписка з протоколу представника Главмузею т. Чирикова).<sup>21</sup>*

В поверненні на Україну вивезених до Москви художніх цінностей відповідальним був Д. М. Щербаківський. В Науковому архіві збереглися “Акти” передачі йому московським “Госхраном” 29 ящиків з церковними цінностями, датовані 4 вересня 1922 року, Мандати, Посвідчення та інші документи, пов'язані з виконанням покладеного на нього доручення, яке він успішно виконав.

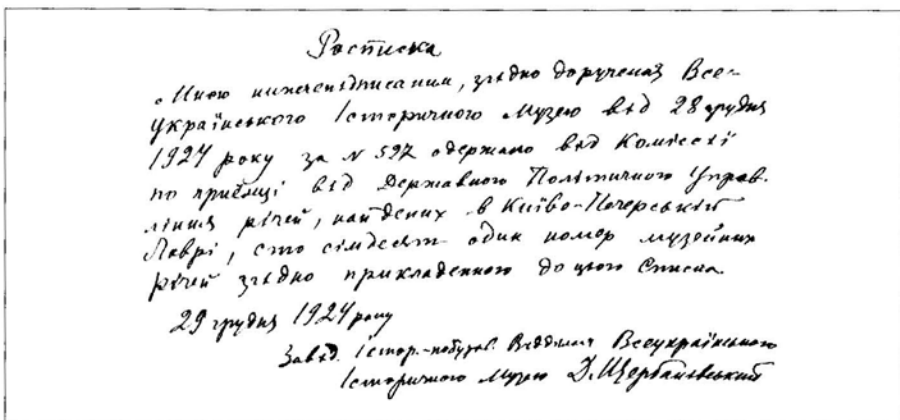
Привезені з Москви повернуті цінності було передано в Перший Державний Музей, про що свідчить акт передачі такого змісту:

*“1922 року 28-го жовтня ми нижчепідписані — Директор Першого Державного Музею Микола Біляшівський і Завідуючий Етнографічно-Історичним Відділом Данило Щербаківський склали цей акт в тім, що перший з нас — Микола Біляшівський прий-*

няв, а другий — Данило Щербаківський здав двадцять дев'ять (29) ящиків, опечатаних сургучними печатами Московського Госхрана з музейними речами, одібраними Щербаківським з цінностей, вилучених з церков і молитовних домів України, і привезеними Щербаківським з Москви для наукового обслідування їх Всеукраїнською Академією наук, згідно мандату Повпредства на ім'я Д. Щербаківського, від 2 жовтня 1922 р. під ч.2386 і Мандату Главполітпросвіти теж на ім'я Д. Щербаківського, від 9 жовтня 1922 р. під ч.2638." Нижче стоять підписи М.Ф. Біляшівського та Д. М. Щербаківського і дата.<sup>23</sup>

Д. М. Щербаківський і далі продовжував займатись поверненням на Україну вивезених до Москви художніх та історичних цінностей. В 1923 році він знову був направлений в Москву для експертизи в "Гохрані" привезених в України цінних речей. Відібравши 4 ящики високохудожніх та старовинних предметів, він привіз їх до Києва.

Крім цього, Данило Михайлович займався також передачею в київські музеї предметів музейного значення із тих скарбів, що були приховані церковнослужителями під час кампанії по вилученню церковних цінностей для допомоги голодуючим. В Науковому



архіві зберігається кілька документів, що свідчать про це, наприклад його розписка (Рис.4) такого змісту:

“Мною, нижчепідписаним, згідно доручення Всеукраїнського Історичного Музею від 28 грудня 1924 року за № 527 одержано від Комісії по прийомці від Державного Політичного Управління речей, найдених в Києво-Печерській Лаврі, сто сімдесят один номер музейних речей згідно прикладеного до цього списка. 29 грудня 1924 року.

*Завід. істор.-побутов. Відділом Всеукраїнського Історичного Музею Д. Щербаківський”<sup>24</sup>*

Список цих речей також зберігся і знаходиться в особовому фонді Д.М. Щербаківського. (Рис. 4)

Кожний експонат Музею історичних коштовностей має свою історію, починаючи з часу його виготовлення і до потрапляння в фонди музею, і багато цікавого розповів би, якби міг говорити. Архівні документи можуть відкривати лише окремі сторінки історії деяких експонатів.

#### **ДОДАТОК 1**

Список речей музейного значення, що їх виділено зі скарбу, якого було знайдено в Лаврі року 1924.

1. Стопок срібних різного розміру – 45;
2. Чарок срібних різного розміру – 54;
3. Кружка срібна з ручкою – 1;
4. Лжиць та ложок срібних – 11;
5. Копій зі срібними та камінними держаками – 9;
6. Звіздиць срібних – 3;
7. Тарілочки срібні – 2;
8. Хрестів наперсних з фініфтями – 5;
9. Потир срібних – 3;
10. Дискосів срібних – 2;
11. Свічників срібних – 5;
12. Фрагментів срібних свічників – 3;
13. Посох архіерейський срібний – 1;
14. Блюдо срібне – 1;
15. Євангеліє в металевій оправі – 1;
16. Ікон – 3;
17. Лампада срібна – 1;
18. Вінчиків на ікони – 10;
19. Фініфтева ікона – 1;
20. Медалі срібні – 2;
21. Антимінс – 1;
22. Зірка перлиста з цінним камінням – 1;
23. Метелик перлистий – 1;
24. Панагія кругла – 1;
25. Київська гривна князівської доби – 1;
26. Брош з 4-ма перлами та бірюзою – 1.

#### **ДОДАТОК 2.**

Список старовинних монет, медалей та жетонів, зі скарбу, що його знайдено в Лаврі 1924 року:

1. Хрестів срібних – 50;
2. Хрестів мідних – 4;
3. Медалей срібних – 160;
4. Медалей металевих – 156;
5. Срібних карбованців та талерів – 95;
6. Монет срібних середнього розміру – 28;
7. Монет срібних дрібних – 1100;

8. Монет мідних дрібних – 117;
9. Монет срібних князівських вагою 4 фунти, 27 л., 1 зол.

### ПОДАТОК 3.

“Список речей зі скарба, що його знайдено було захованим в Теодосіївській церкві 26/V–1931 року”.

1. Хрест срібний поставний – 1;
2. Хрестів срібних поставних – 2;
3. Хрест ручний дерев’яний с оправі – 1;
4. Чаш срібних – 3;
5. Чаш з білого стопу – 3;
6. Дискосів срібних – 2;
7. Дискосів з білого стопу – 2;
8. Звіздиць срібних – 2;
9. Звіздиць з білого стопу – 1;
10. Лжиць срібних – 1;
11. Лжиць з білого стопу – 3;
12. Дарохранительниця з білого стопу – 1;
13. “Всенощник” – 1;
14. Шат срібних великих – 4.

---

<sup>1</sup> *История Киева, К., 1985. — Т.3. — Кн.. 1. — С.169.*

<sup>2</sup> *История Киева, К., 1985. — Т.3. — Кн.. 1. — С.155.*

<sup>3</sup> *Ф. 10, № 1а, арк.*

<sup>4</sup> *Ф. ВУАК, № 4, арк. 13.*

<sup>5</sup> *ф. ВУАК, № 4, аркуші 5, 6; ф. 9, №62, аркуші 10, 112, 131; ф.10, № 1а, аркуш*

<sup>6</sup> *ф. ВУАК, № 4, арк. 3.*

<sup>7</sup> *ф. 9, №170, арк. 256*

<sup>8</sup> *ф. 9, №170, арк., 257.*

<sup>9</sup> *ф. 9, № 62, арк. 100.*

<sup>10</sup> *ф. 9, № 62, арк. 95*

<sup>11</sup> *ф. 9, №62, арк. 112; ф. ВУАК, №4, арк. 5.*

<sup>12</sup> *ф. ВУАК, № 4, арк. 6.*

<sup>13</sup> *ф.9, № 62, арк. 8 та 8 зворот, арк. 145, 145 зворот.*

<sup>14</sup> *ф. 9, № 62, арк. 7.*

<sup>15</sup> *ф. 9, № 62, арк. 10.*

<sup>16</sup> *ф. 9, № 62, арк. 131.*

<sup>17</sup> *ф.9, №170, арк. 269.*

<sup>18</sup> *ф. 9, № 62, арк. 66.*

<sup>19</sup> *ф. 9, № 62, арк. 11.*

<sup>20</sup> *ф.9, № 170, арк. 313.*

<sup>21</sup> *ф. 9, №170, арк. 367, 367 зворот, 371.*

<sup>22</sup> *ф.9, №170, арк. 354, 355*

<sup>23</sup> *ф. 9, №170, арк. 353.*

<sup>24</sup> *ф.9, № 62, арк. 78.*

## **Золотая кладовая Керченского историко–культурного заповедника**

**К**оллекции предметов из драгоценных металлов в музейных собраниях всегда обладают особым статусом. Они объявлены национальным достоянием Украины, что налагает определенные требования к условиям хранения и экспонирования. Повышенные требования к обеспечению безопасности этих коллекций определяют необходимость значительных материальных затрат для оборудования хранилищ и экспозиционных залов. Поэтому открытие экспозиций такого рода превращается в событие нерядового характера.

Работа по созданию золотой кладовой Керченского государственного историко–культурного заповедника проводилась в тесном взаимодействии с отделом государственной службы охраны. Итогом совместной работы всех сторон, при финансовой поддержке благотворительного фонда “Деметра”, стал ввод в действие хранилища для коллекции предметов из драгоценных металлов и перемещение весной 2004 года в фонды коллекции из Керченского отделения Укрсоцбанка, где она хранилась в продолжение почти 14 лет.

Только после перемещения коллекции в спецхранилище появилась возможность начать изучение музейных предметов, составляющих коллекцию, и выработать представление о возможной выставке.

Подготовка экспозиции выставки была бы невозможна без широкомасштабных реставрационных работ, поскольку много лет доступ к коллекции был ограничен, и многие музейные предметы по состоянию сохранности нуждались в том или ином виде реставрации. Наличие в структуре заповедника реставрационного отдела, укомплектованного имеющими необходимую квалификацию кадрами позволило справиться с этой задачей.

Из всех коллекций заповедника коллекция предметов из драгоценных металлов, пожалуй, единственная, состав которой неоднократно менялся на протяжении всей многолетней истории музея, который в 2006 году отметит 180–летие.

Коллекция золотых и серебряных предметов Керченского музея древностей, правопреемником которого является заповедник, как и все остальные коллекции, начала формироваться еще в XIX ве-

ке. Отдельные предметы из этой коллекции на рубеже XIX–XX веков были выставлены в экспозиции музея, большая же их часть хранилась в рабочих помещениях сотрудников музея. Часть собранной к началу XX века коллекции была утрачена в годы гражданской, а часть — в годы Второй мировой войны.

В послевоенные годы коллекция комплектовалась фактически заново. К августу 1949 года на учете в музее состояло 22 предмета из золота и 12 — из серебра. Большая часть вещей была приобретена путем закупок у населения.

В 50–е годы коллекция продолжала расти. Ее пополняли преимущественно случайные находки. Основная их часть поступала из тех районов города, где велись масштабные строительные работы. Интересные вещи приходили и из организованных музеем археологических раскопок, а также из обработанных сборов предыдущих лет. В общей сложности к 1 января 1961 года на учете в Керченском музее состояло около 200 музейных предметов из золота и серебра.

В 1962 году Министерством культуры УССР был издан приказ №0283, согласно которому Керченскому музею предписывалось передать предметы из драгоценных металлов Киевскому историческому музею. Исключение составили нумизматика и предметы культового назначения. По этому приказу из фондов музея было изъято свыше 160 музейных предметов.

Позже, в мае 1967 года в золотую кладовую Киевского исторического музея отправились нумизматические материалы, а спустя год, летом 1968 года представляющий большую историческую и художественную ценность комплекс золотых и серебряных украшений из Трехбратнего кургана. Перед отправкой в Киев Керченский музей устроил выставку, в экспозиции которой демонстрировался этот знаменитый комплекс. Учитывая интерес, который вызвала выставка, еще тогда работники Керченского музея предлагали открыть в Керчи на основе вещей из Трехбратнего кургана постоянно действующую экспозицию изделий из драгоценных металлов.

Современная коллекция предметов из драгоценных металлов начала формироваться в 70–е годы XX века. В 70–е – 90–е годы предметы из золота и серебра поступали не только в качестве случайных находок, но и из охранных раскопок музея, а также из некоторых иногородних экспедиций, работавших на территории Керченского полуострова.

С 1993 года передача в фонды заповедника находок стала одним из обязательных условий выдачи разрешения на производство рас-

копок. Во второй половине 90-х годов из иногородних археологических экспедиций поступили десятки музейных предметов из золота и серебра.

Комплектование коллекции всегда во многом носило случайный характер. Коллекция такого рода, конечно же, не могла целенаправленно пополняться предметами различных исторических эпох. Поэтому попытка сделать экспозицию золотой кладовой зрительной иллюстрацией истории развития Боспорского царства изначально была бы обречена на провал. Экспозиция золотой кладовой выстроена на демонстрации предметов, составляющих коллекцию, выявлении их художественных особенностей.

Условно экспозиция выставки делится на две части: нумизматику и ювелирные украшения.

Собрание монет из драгоценных металлов заповедника на сегодняшний день количественно превышает аналогичную коллекцию, хранившуюся в медальере Керченского музея древностей, и качественно отличается от нее. Ведущим экспонатом первого раздела экспозиции, по праву, стал клад кизикинов V в. до н.э., найденный в 2002 году экспедицией Государственного Российского Эрмитажа на территории античного городища Мирмекий. Клад хранился в бронзовом сосуде, который дошел до нашего времени в полуразрушенном состоянии. На сегодняшний день кувшин полностью отреставрирован и вместе с кладом выставлен в экспозиции. В кладе выделяются монеты 53 типов. Аверсы монет украшают изображения греческих богов, героев, фигуры животных и мифических существ. Есть среди них и редко встречающиеся типы.

Ценность находки кроме большой материальной стоимости заключается в том, что этот клад был найден в достоверном археологическом контексте и является на сегодняшний день единственным полным кладом кизикинов, попавшим в руки исследователей. Точная археологическая привязка, вне всякого сомнения, позволит историкам античности, археологам и нумизматам сделать немало интересных открытий.

В нумизматический раздел выставки вошли ранние пантикапейские монеты разных номиналов, статеры Митридата VI Евпато-





ра, Александра Македонского, золотые и серебряные статеры боспорских царей. Нумизматические материалы органично дополняют индикации боспорских монет.

Среди средневековых нумизматических материалов обращают на себя внимание византийские солиды V–X веков. Монеты Крымского ханства представлены кладом серебряных монет периода правления хана Менгли–Гирея, правившего ханством с 1468 по 1515 годы. Клад был найден в 1967 году у бывшей татарской деревни Джанкой (ныне Каменка) в небольшом глиняном сосуде с округлым туловом. Монеты чеканены в различные годы правления хана. Кроме серебряных монет в состав клада входят одна заготовка для монеты, и пять монет из неизвестного сплава, не содержащего серебра.



Значительную группу коллекции составляют ювелирные украшения, найденные на некрополях Боспора.

Собрание ювелирных украшений в коллекции предметов из драгоценных металлов, к сожалению, не отображает многообразие изделий такого рода, распространенных в античном мире и, сравнительно с утраченной в начале XX века коллекцией Керченского музея древностей, проигрывает последней. И все же фонды заповедника хранят немало интересных и даже уникальных отдельных музейных предметов и комплексов, которые позволяют составить представление о вкусах жителей и ювелирном искусстве Боспора.

Одни украшения служили погребенным еще при жизни, другие были изготовлены специально для погребальной церемонии. Среди

ювелирных украшений в коллекции заповедника наиболее полно представлены нашивные бляшки, серьги, перстни первых веков н.э.

В фондах заповедника хранятся и более ранние украшения, которые с полным правом можно отнести к выдающимся произведениям античного ювелирного искусства.

В V–IV в. до н.э. в Северном Причерноморье в результате взаимодействия двух культур скифской и греческой появились интереснейшие образцы ювелирных украшений, в которых переплетались скифские и греческие традиции. В ювелирных мастерских Боспора для скифской знати делались украшения в зверином стиле, дополненные декоративными элементами, характерными для греческого ювелирного искусства.

Ярчайшим образцом такого симбиоза является экспонируемая в золотой кладовой гривна с окончаниями в виде львиных голов. К этому же времени относятся и браслеты с декоративными втулками в виде львиных голов.

Сложные приемы греческих ювелиров наглядно демонстрируют спиралевидные височные подвески или серьги. В городах Боспора спиралевидные подвески стали применять в качестве украшений с середины V века до н.э. Местное производство подвесок подтверждают находки литейных форм.

Внутри подвесок – бронзовый стержень, обернутый серебряным листом. Окончания подвесок богато декорированы восьмерковидными спиралями из гладкой проволоки, ободками из гладкой и рубчатой проволоки, пирамидками из зерни. Некоторые исследователи считают, что эти украшения подвешивали к крючкам и носили в качестве серег. Другие, ссылаясь на некоторые изображения на ликийских монетах, полагают, что серьги продевали в широкие отверстия в мочке уха. Найдки подобных украшений с серебряным и золотым покрытием известны в некрополях Пантикапея и Нимфея.

Уже в архаическую эпоху в некоторых произведениях звериного стиля наметилась тенденция украшать поверхность металлических изделий полихромией посредством инкрустационной техники. При общем господстве стилизованных звериных образов иногда проявлялась стремление к украшению металла вставками разноцветных камней, которыми нарушалась монотонность предмета с точки зрения красочного восприятия.

Из ранних украшений выполненных в полихромном инкрустационном стиле в экспозиции представлены амулетница, поясная пряжка, бляха из набора конской упряжи, а также фибула, датированная III в. до н.э.

Специалистам музейного дела, археологам и историкам античности традиционно предпочтительным представляется принцип расположения в экспозиции предметов по археологическим комплексам, размещенным в хронологическом порядке. Между тем, большая часть предметов коллекции происходит либо из склепов с широко датируемыми захоронениями, либо из разграбленных могил, а зачастую предметы и вовсе не имеют паспортных данных. Тем более ценным является тот факт, что в коллекции имеется несколько закрытых комплексов, лучшие из которых выставлены в экспозиции.

Два из них были найдены в 1990 году экспедицией Керченского государственного историко-культурного заповедника, которая производила охранные раскопки на территории северной части пантикапейского некрополя в районе улиц Шлагбауманской, Крупской и Госпитальной.

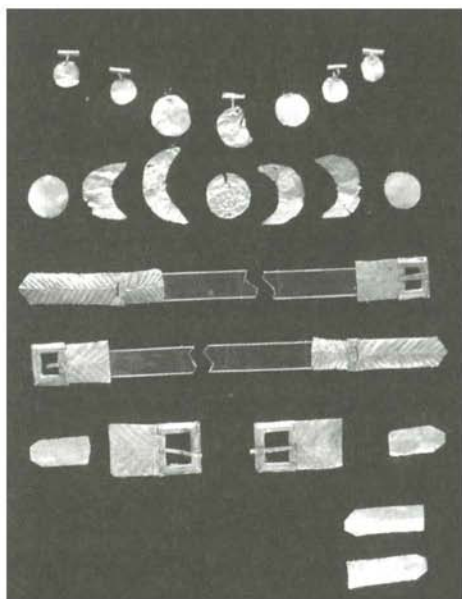
На исследованной экспедицией территории было обнаружено более 30 захоронений, датируемых I—II веками н.э. В экспозиции представлены два погребальных комплекса с золотыми украшениями. Один был обнаружен в грунтовой, с каменным перекрытием могиле в детском захоронении. В ногах стоял стеклянный сосуд с узорчатой ручкой, на груди — бусы. В районе головы были найдены два золотых височных кольца или серьги и головное украшение, состоящее из нашивных бляшек разной формы. В экспозиции представлена реконструкция головного убора.

Второй комплекс происходит также из грунтовой могилы с каменным перекрытием. В могиле были зафиксированы остатки древесного тлена, остатки костяка и целый ряд находок. В районе головы находились два височных кольца и две каплевидные подвески с янтарными вставками. У левой кисти лежали два золотых перстня со вставками из зеленой и синей пасты, в ногах — бронзовое зеркало и стеклянный сосуд. В могиле были найдены также круглая нашивная бляшка с изображением гермы и трилистники из золотой фольги. Последние реконструированы в качестве погребального венка.

В экспозиции в реконструкции демонстрируются фрагменты золотых венков, найденные в ходе строительных работ по ул. Кирова в середине 70-х годов.

В римский период культура Боспора приобретает ясно выраженные варваризированные черты, что связано с проникновением сарматских племен. Возросшее благосостояние населения нашло свое отражение и в обилии ювелирных украшений, встречающихся в захоронениях этого периода.

Немало вещей производилось специально для погребального культа. Кроме погребальных венков и украшений в виде гладких пластинок и бляшек в могилах часто находят пряжки и наконечники ремней из тонкого листового золота, использование которых в повседневной жизни невозможно. Вне всякого сомнения эти вещи предназначались для убранства умерших. В этот период наряду с венками для погребального ритуала использовались золотые налобные повязки с оттиснутыми трилистниками и украшенные спереди оттиском боспорской царской или римской императорской монеты.



Одна из таких повязок была найдена в склепе Восточно-Крымской археологической экспедицией и представлена в экспозиции. Судя по оттиску монеты в центре налобной повязки, она может быть датирована IV веком нашей эры.

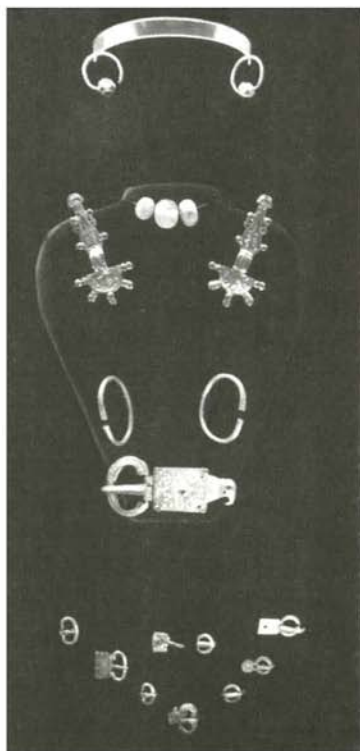
Редкий по разнообразию набор погребальных украшений был обнаружен в 1996 году на некрополе античного городища Китей археологической экспедицией Музея истории религии (г. Санкт-Петербург). Скала, в которой была вырублена могила, находилась на расстоянии полуметра от поверхности. На дне могилы был обнаружен плохо сохранившийся костяк человека. Погребенный лежал на спине, головой на северо-восток. На черепе были найдены фрагменты листьев от погребального венка, ниже — фрагменты ожерелья, составленного из круглых подвесок, прикрепленных петелькой к трубчатой пронизи. В могиле находились два золотых кружка: один — гладкий с точечным орнаментом по краю, другой — с изображением Горгоны Медузы. С левой стороны костяка археологи обнаружили браслет, скрученный из толстой фольги и состоящий из двух частей. На уровне пояса находились накладки на наконечники ремней и пряжек. Эти вещи украшены различными рельефными изображениями: орнаментом “елочка”, антропоморфным (женским) изображением, тамгообразными знаками.

Отгиснутый на щитках сарматский знак помог точно датировать захоронение, поскольку он принадлежал боспорскому царю Евпатору, который правил в 154/155–170/171 гг. н.э. Наличие этого знака на предметах погребального инвентаря позволяет сделать вывод о принадлежности погребенного к знатному роду.

На протяжении I–III веков Боспор представлял собой греко-варварское государство. Наряду с греками здесь проживали аланы, сарматы, готы.

Присутствие варваров на Боспоре в этот период ясно прослеживается на некрополях Пантикапея. В экспозиции выставки два полных комплекса украшений женщин из варварских племен. Один из них принадлежал женщине из алано-сарматских племен. Этот комплекс был найден в 1995 году на некрополе античного городища Китей.

В полевой сезон 1995 года археологическая экспедиция занималась доисследованием склепа, вскрытого грабителями. К счастью, оказалось, что грабители не заметили закладной камень одной из погребальных камер. Нетронутая грабителями камера имела в плане почти квадратную форму. Ее стены и пол были вырублены в плотной материковой глине. По всей площади камера была засыпана слоем морских ракушек и песка. такая же подсыпка имела и в дромосе. Частично обвалившийся свод разрушил находившиеся здесь захоронения. Сохранившиеся пятна древесного тлена позволяют предположить, что погребения были произведены в трех гробах, стоявших вдоль северной, южной и западной стен. В одном из захоронений были найдены стеклянные сосуды, бронзовое зеркало, две монеты, две двупластинчатые серебряные фибулы, 66 пронизей, составлявших, судя по всему ожерелье, и две фигурные пластинчатые полихромные серьги с сердоликовыми вставками. Одна из сердоликовых вставок серьги была утрачена еще в древности и заменена на вставку либо из стеклопасты либо из янтаря.



Судя по погребальному инвентарю, все найденные в склепе захоронения принадлежали к одной исторической эпохе. Стеклянная посуда, бусы и другие предметы комплекса позволяют датировать его последней четвертью IV — началом V веков.

Чрезвычайно интересен погребальный комплекс рубежа V и VI веков, обнаруженный на 1-й Митридатской улице в 1976 году сотрудником музея С. А. Шестаковым. Погребения с орлиноголовыми пряжками связывают с готским населением Восточного Боспора. Умерших женщин хоронили в парадной одежде с различными украшениями. В могиле был найден целый набор женских украшений: серьги, браслеты, бусы, пряжки.

Золотые серьги или подвески состоят из проволочного кольца, на одном из концов которого прикреплена 14-гранная бусина с заполнением внутри, украшена вставками из темнокрасного стекла. Покрывало или верхнюю одежду на груди погребенной женщины придерживали две пальчатые фибулы. Фибулы могли быть скреплены между собой крупными бусинами, а возможно последние были частью шейного украшения. Руки погребенной украшали серебряные браслеты, на поясе находилась орлиноголовая пряжка.

В экспозиции выставки представлены и интересные произведения глиптики. Первые геммы и металлические перстни-печати появились в Северном Причерноморье вместе с переселенцами из древних средиземноморских центров. Наряду с привозными перстнями в Северном Причерноморье появляются геммы, вырезанные в местных мастерских.

В первые века н.э. в Восточном Боспорском царстве, по всей видимости в Пантикапее, процветает камнерезная мастерская. О широком спросе на ее изделия, об авторитете восточных резчиков говорят находки совершенно одинаковых гемм в самых разных центрах Северного Причерноморья — от Тиры и Херсонеса до Нимфея, Горгиппии и Танаиса. Восточная мастерская экспортирует свои изделия и на более значительные расстояния, изделия местных камнерезов попадают в Закавказье и на Балканы.

Сюжеты резных изображений поражают своим разнообразием. Здесь можно увидеть портреты, изображения богов и других мифологических существ, жанровые сцены.

Заключительный раздел экспозиции посвящен находкам из раскопок разных лет, проводившихся на территории, прилегающей к церкви Иоанна Предтечи — уникального памятника архитектуры, постройка которого относится к рубежу IX—X веков.

Археологические исследования на этой территории проводились в разное время. Их целью было, прежде всего, выявление антич-

ных слоев в припортовой части Пантикапея и изучение построек средневекового Корчева.

Стремление ответить на вопрос, каким образом застройка средневекового Корчева соотносилась с церковью Иоанна Предтечи, а также необходимость уточнения датировки церкви стали причиной проводившихся в 70-е годы раскопок возле церкви. Эти раскопки стали возможны в связи с реставрацией церкви, проводившейся Киевской Республиканской реставрационной мастерской. По проекту реставрации необходимо было углубить участок в 4 метра шириной вдоль южной и восточной стен церкви до дневной поверхности ее застройки.

Здесь, в трехметровом культурном слое в 1970 и 1971 годах экспедицией института археологии АН, работавшей под руководством Т. И. Макаровой, были обнаружены средневековые могилы, самые ранние из которых датируются X–XII веками (всего было обнаружено 57 могил).

Археологи выявили три разновременных горизонта прицерковного кладбища Корчева. К первому, нижнему горизонту относятся рядовые погребения городского кладбища, возникшие вскоре после возведения храма.

Вещей из золота и серебра в погребальном инвентаре сохранилось немного, поскольку все могилы были ограблены в более позднее время. Тем более интересны хранящиеся в коллекции заповедника предметы из этих раскопок: золотые и серебряные височные кольца, выполненные из гладкой проволоки, пуговицы в виде бубенчиков, кресты, браслеты, перстни.

Среди последних обращает на себя внимание перстень со щитком, украшенным резным орнаментом, из женского захоронения в погребении №12, обнаруженного в самом древнем горизонте, датируемым тем же временем, что и строительство церкви. Т. И. Макарова полагает, что в целом находки этого периода тождественны инвентарю погребений беловежского могильника.

То же сходство отличает и захоронения II горизонта корчевского некрополя. Наиболее интересной находкой из этого горизонта, помещенной в экспозицию является золотой перстень с аметистовой геммой. По определению О. Я. Неверова, на гемме вырезано изображение Фортуны с рогом изобилия и рулем, гемма датируется позднеантичным временем. Форму перстня Т. И. Макарова, по аналогии датирует второй половиной XII – первой половиной XIII веков.

Благодаря раскопкам, удалось уточнить дату постройки церкви, уточнить планировку церкви в разные строительные периоды, на-

конец, расширить знания о материальной культуре населения средневекового Корчева, погребальных обрядах того времени.

Прицерковный некрополь XIX века в экспозиции выставки представлен инвентарем из захоронения греческого священника, обнаруженного в 1992 году в ходе реставрационных работ и проводившихся в связи с этим археологических раскопках. Из этого комплекса обращает на себя внимание крест из красного дерева с серебряными накладками, серебряные накладки на евангелие.

Для усиления аттрактивности и создания законченных художественных образов затронутых тем в контексте исторических эпох представляется целесообразным введение в экспозиционный ряд во второй план единичных музейных предметов из других коллекций.

В витрине с монетами времен Крымского ханства экспонируются образцы восточного оружия с серебряными накладками и с посеребренными деталями: две секиры, навершие древка знамени или какого-либо знака, ятаган, а также кавказский кинжал рубежа XIX–XX веков. Последний принадлежал Герою Советского Союза, участнику боев за Керчь Б. Н. Аршинцеву и был передан семьей погибшего военачальника в Керченский музей в 60-е годы.

С учетом значимости закрытых археологических комплексов, в экспозицию выставки кроме предметов из золота и серебра были введены предметы из недрагоценных металлов, входившие в комплект украшений. Так, в погребальных комплексах первых веков н.э. выставлены бусы и подвески, а в комплекс рубежа V–VI веков, найденный С. А. Шестаковым, кроме подвесок, фибул, и браслетов из драгоценных металлов входят несколько бусин, а, главное, бронзовая орлиноголовая пряжка.

Использование вещей второго плана кроме смысловой несет на себе еще одну функцию: привнесение объема в композиционный строй экспозиции. Значительная часть предметов коллекции — это, так называемый, плоскостной материал.





Для всех витрин использовано единое цветовое решение. Для оформления использован один цвет — синий в том тоне, который наиболее подходит для показа, как золота, так и серебра. Планшеты и подставки для вещей будут выполнены с использованием той же ткани. Введение в экспозицию другого цвета, учитывая наличие предметов со вставками из цветных камней и небольшой размер комнаты, было признано нецелесообразным.

Для освещения витрин в них установлены не только верхние встроенные лампы дневного света, но и мобильные светильники, которые позволяют организовать дополнительное освещение ведущих экспонатов и комплексов.

В заключение следует отметить, что в создании золотой кладовой немаловажную роль сыграл так называемый человеческий фактор. Для монтажа экспозиции в соответствии с разработанной концепцией была создана группа музейных работников из различных отделов: фондовые работники, ведущие экспозиционеры — практика, реставраторы.

Таким образом, экспозиция предлагаемой выставки позволит продемонстрировать специалистам и массовому посетителю музея закрытую до сегодняшнего дня коллекцию Керченского государственного историко-культурного заповедника. Дополняя выставку, размещенную в залах историко-археологического музея, экспозиция золотой кладовой покажет уровень развития ювелирного искусства на Боспоре и в средневековом Корчеве, а также будет содействовать формированию у посетителей представлений о жизни, культуре и погребальных обрядах древних жителей Керченского полуострова.

Художня обробка металу  
за доби бронзи  
та раннього заліза



## Шпильки-жезли із зібрання Національного музею історії України

**В**археологічних фондах Національного музею історії України зберігаються дві великі бронзові орнаментовані "шпильки". Обидві шпильки депаспортизовані, однак не викликає сумніву, що походять вони із одного (можливо, поховального) комплексу.

1. Шпилька з біконічною голівкою та перехрестям у вигляді 4 виступів [НМІУ, інв. № а211/1700] (Рис.1; 4:3). Довжина виробу 466 мм. Поверхня вкрита товстим шаром благородної патини темно-зеленого кольору. Шпилька розламана на 3 частини; патина у нижній частині голки сточена — це дає можливість припустити, що початкова довжина була не менше 47 см. Голівка біконічна, із кнопкою згори. Кнопка у вигляді перевернутого зрізаного конуса із фаскою по краю. Загальна висота голівки 24 мм, висота кнопки 4 мм. Діаметр голівки 23,2х23,7 мм, діаметр кнопки 12 мм. Нижня частина голівки плавно переходить у голку. Діаметр голки під голівкою 16 мм, на першому зламі — 12 мм, на другому зламі — 7 мм, поступово звужується до вістря. Перехрестя розташоване на відстані 106 мм від верху голівки. Перехрестя виконане у вигляді двох грибоподібних виступів, роз-

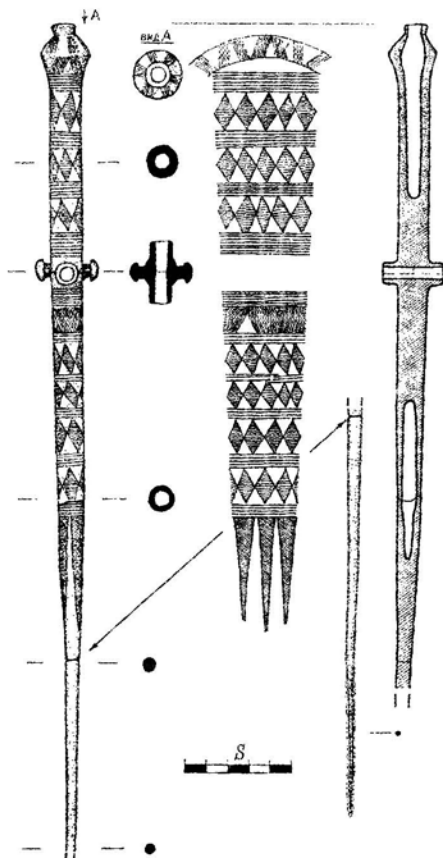


Рис.1: Шпильки-жезли з фондів НМІУ.

ташованих один навпроти одного, та двох так само розміщених порожнистих циліндричних виступів, які у перетині утворюють трубку. Ця трубка проходить тіло шпильки наскрізь. Габарити грибоподібного перехрестя 30 мм, циліндричного — 29 мм. Висота “грибків” 7 мм, діаметри їхніх голівок — 9х10,2 та 9,6х9,7 мм; діаметри ніжок — 7 та 5,5 мм відповідно. Висота трубок — 6,5 мм, діаметр — 11 мм, діаметр отвору — 6 мм.

Верхня частина голівки шпильки на глибину до 80 мм порожниста, діаметр отвору у верхній частині 6,7 мм, всередині голівки порожнина розширюється до 12 мм. Ще одна порожнина міститься на середині голки, нижче перехрестя, діаметр порожнини сягає 8 мм, довжина — не менше 72 мм. (Можливо, вся верхня половина

голки повинна була всередині бути порожнистою, але заплавилася внаслідок ливарного браку). Всередині трубки перехрестя зберігся ливарний шов. Ще один шов спостерігається на грибоподібних виступах у площині, перпендикулярній осі шпильки.

Верхні 275 мм шпильки прикрашені пишним заглибленим орнаментом. Від кнопки до ребра голівки розташовано 6 груп вертикальних відрізків, що розходяться від центра. На нижній поверхні бікона нанесено 7 груп відрізків, нахилених у протилежні боки; одна з груп перекреслена двома рисками. Між голівкою та перехресттям йдуть 4 групи кільцевих нарізок (згори донизу: 7–6–6–8), між якими розташовані пояси горизонтально заштрихованих ромбів, по 5 у кожному по-

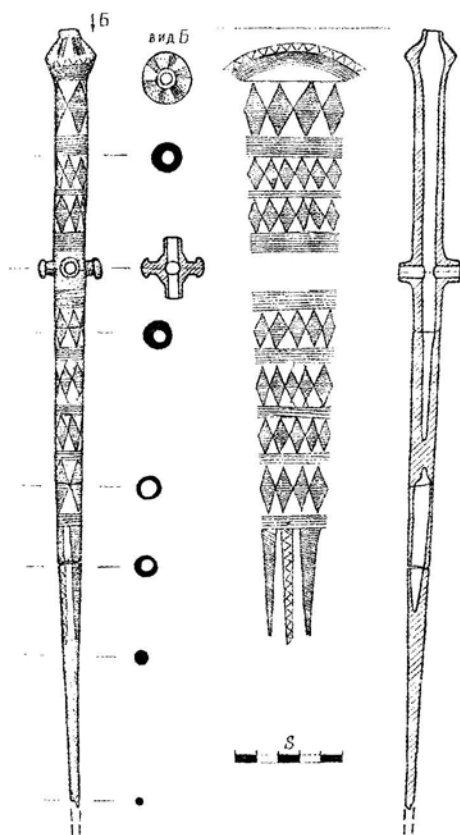


Рис.2: Шпильки-жезли з фондів НМІУ.

ясі. Нижче перехрестя йдуть ще 6 груп кільцевих нарізок (згори донизу: 7-4-3-4-5-5); між першими двома групами нанесено паркетний орнамент, а нижче йдуть пояси із заштрихованих горизонтально ромбів (згори донизу по 5-5-4-4 ромби у поясі). Від нижньої групи кільцевих нарізок вниз звисають три високі трикутники, заштриховані навскісними лініями. Вага виробу — 248,88 г.

2. Шпилька з біконічною голівкою та перехрестям у вигляді 4 виступів [НМІУ, інв. № а211/1701, старий №1381] (Рис.2; 4:4). Майже повністю аналогічна попередній. Вістря голки відламане. Довжина виробу, що збереглася — 356 мм. Представлена частина шпильки розламана на 4 фрагменти. Голівка біконічна, із циліндричною кнопкою згори, по краю кнопки фаска. Загальна висота голівки 24 мм, висота кнопки 4 мм. Діаметр голівки 24,1x24,7 мм, діаметр кнопки до 11 мм. Нижня частина голівки плавно переходить у голку. Діаметр голки під голівкою 15,6 мм, поступово звужується до вістря; діаметр голки знизу нижнього фрагмента — 4,6 мм. Перехрестя розташоване на відстані 104 мм від верху голівки, аналогічне перехрестю попередньої шпильки. Габарити грибоподібного перехрестя 30 мм, циліндричного — 28,7 мм. Висота “грибків” 6,7 та 7 мм, діаметри їх голівок 9,3x9,5 та 10x9,5 мм, діаметри ніжок 6,5x6 та 7,3x6 мм відповідно. Висота трубок 7 та 6 мм, діаметри 10x9,5 та 9,5 мм, діаметри отвору 5x5,3 та 5x5,9 мм відповідно.

Верхня частина голівки шпильки порожниста на глибину до 180 мм, діаметр отвору у верхній частині 5,5 мм; всередині голівки порожнина розширюється до 12 мм. Ще одна порожнина спостерігається на середині голки, на 12 мм нижче першої; діаметр порожнини сягає 8,4 мм, довжина — не менше 67 мм. Всередині трубки перехрестя зберігся ливарний шов. Ще один шов спостерігається на грибоподібних виступах у площині, перпендикулярній осі шпильки.

Верхні 282 мм шпильки прикрашені багатим заглибленим орнаментом. Від кнопки до ребра голівки розташовано 6 груп вертикальних відрізків, що розходяться від центра. На нижній поверхні бікона нанесено зигзаг, що утворює 12 трикутників. Між голівкою та перехрестям йдуть 4 групи кільцевих нарізок (згори донизу: 8-8-3-8/9), між якими розташовані пояси горизонтально заштрихованих ромбів (згори донизу по 4-6-6 ромбів у поясі). Нижче перехрестя йдуть ще 5 груп кільцевих нарізок (згори донизу: 7-6-4/5-4-5), між якими розташовані пояси горизонтально заштрихованих ромбів (згори донизу по 5-5-5-4 ромби у поясі). Від

нижньої групи кільцевих нарізок вниз звисають три високі трикутники, два з яких заштриховані навскісними лініями, а один (найдовший) — зигзагом. Вага виробу — 223,71 г.

Металографічний аналіз обох шпильок був здійснений Т. Ю. Гошко<sup>1</sup>. Згідно з її висновком, для виготовлення шпильок були сформовані воскові моделі на дерев'яній основі. Після відливки обидві шпильки піддавалися куванню, яке було направлене на витягування і зміцнення вістря, свідченням чого є значне збільшення його твердості. Орнамент було виконано у техніці чеканки (карбування) і гравіювання: гравіювалися поперечні і прямовисні лінії, чеканилися всі інші<sup>2</sup>. Наявність ливарних швів, на наш погляд, дає змогу все ж припускати, що шпильки відливали у складних ливарних формах, що складалася із 3–4 частин (?).

Вироби, що розглядаються, знаходять безпосередній аналог у похованні в кургані №16 Гордіївського могильника (Рис. 3). Тут також виявлені дві гіпердовгі парні шпильки із біконічними голівками та хрестоподібним перехрестям у верхній частині голок, які лежали поблизу кистей рук у залишках дерев'яних футлярів. Верхні частини шпильок багато орнаментовані. Довжина шпильок 44 та 46 см<sup>3</sup>. В.І. Клочко відніс курган 16 Гордіївського могильника до горизонту Nord. II (BD–HaA<sub>1</sub>/1300–1200 BC)<sup>4</sup>.

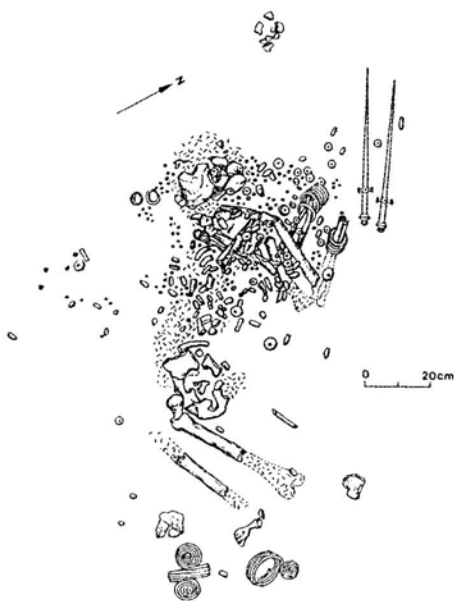


Рис.3: Поховання 16 Гордіївського могильника.

Великі “шпильки” з біконічною голівкою та перехрестям, аналогічні гордіївським, ні на Україні, ні за її межами, невідомі. Дослідниками Гордіївського могильника відмічається синкретичний характер цих виробів. Шпильки з хрестоподібним перехрестям та грибоподібною голівкою поширені, зокрема, у культурі Ноа, але вони значно менші за розмірами від гордіївських. На території України відомо 6 бронзових шпильок ноїчного типу із чотирма протуберанцями, які різняться за формою шляпки.

З поселення Магала (культурний шар та зольник №3) походить 4 шпильки із грибоподібною голівкою<sup>5</sup> (шпильки із розкопок 1956 та 1959 рр. мають у верхній частині поздовжній отвір, що йде від центру голівки під перехрестя). Із зольника №3 поселення Магала походить також цілком аналогічна до бронзових кістяна шпилька із протуберанцями<sup>6</sup>. У Дніпропетровському музеї зберігається багато орнаментована шпилька із грибоподібною голівкою, нижня поверхня якої повільно переходить у верхню частину голки; шпилька, ймовірно, походить із Нижнього Подніпров'я<sup>7</sup>. Одна шпилька ноїчного типу має підсферичну голівку. Вона походить з поховання 75 могильника Островець культури Ноа; верхня частина цієї шпильки багато орнаментована<sup>8</sup>.

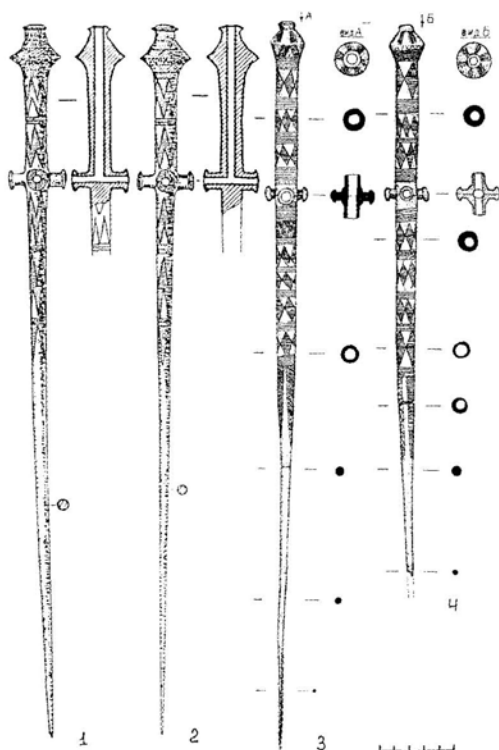


Рис.4: Шпильки—жезли із поховання 16 Гордіївського могильника (1-2) та НМІУ (3-4).

Хрестоподібне перехрестя із грибоподібними голівками та клясте навершя із диском під ним мають бронзові шпильки культури Станово, зокрема із Обава—III<sup>9</sup>, Худловського скарбу<sup>10</sup>. Дві шпильки з Худлова<sup>11</sup> у 2003 р. були передані з колекції С. М. Платонова до Національного музею історії України [НМІУ, інв. №№ а1300, а1301]. Цілі шпильки з Худлова мають довжину 46 та 45 см. “Шпильки” становської культури зі скарбу Оппай в Угорщині мали довжину 89,5 та 90,8 см<sup>12</sup>. Е. А. Балагурі відносить культуру Станово до періоду BrD за Рейнеке — 1300–1200 BC<sup>13</sup>.

Із Лубенського скарбу, що знаходиться у приватній колекції С. М. Платонова, походять дві гіпердовгі шпильки із грибоподібними голівками, перевитою “ручкою”, “упором” з трьох грибоподібних виступів та перевитою у верхній частині голкою. Довжина цих виробів 46,5 см. В. І. Клочко припускає, що їх могли

використовувати як символічні предмети та датує періодом 900–800 BC<sup>14</sup> (на наш погляд, таке датування є дещо завищеним).

Три шпильки з трьома виступами на голці зберігаються у фондах НМІУ [інв. №№ а211/1702; Б28–5211; Б813]. Одна з них походить з Трахтемирова, дві інші депаспортизовані (із Середнього Подніпров'я?)<sup>15</sup>. Депаспортизований виріб, який О. І. Тереножкін наводить як цілий, має конічну голівку та грибоподібні виступи; вістря голки відламане (довжина частини, що збереглася, сягає 209 мм) [інв. № а211/1702]. О. І. Тереножкін відніс ці вироби до передскіфського часу. Ще одна депаспортизована шпилька із трьома протуберанцями має підсферичну голівку та сліди орнаментування у верхній частині, ритуально деформована [НМІУ, інв. № Б28–2113]. Шпилька помилково представлена в експозиції НМІУ, що присвячена чорноліській культурі.

Невелика шпилька із грибоподібною шляпкою та трьома виступами на голці походить із могильника висоцької культури Лугове (Чехи)<sup>16</sup>. Уламок такої самої шпильки було знайдено у Верхньому Подністров'ї<sup>17</sup>.

Віддалені паралелі можна провести також із маленькою шпилькою із поховання волинської групи тшинецького культурного кола в Івання (курган 2, поховання 4). Вона має чотирикутну у перетині голівку, як і шпильки Гордіївки та НМІУ — порожнисту всередині, та 4 виступи на голці<sup>18</sup>. Довжина цієї шпильки (згідно з фотографією у першій публікації) не перевищує 10 см<sup>19</sup>. Радіовуглецева дата кургану 2 в Івання, отримана у другій половині 60-х років ХХ ст. у Гронінгені — 1285 ±35 років до н.е.<sup>20</sup> — була калібрована: GrN-?, 3235±35 BP, 1525–1435 cal BC (68,2%)<sup>21</sup>.

Значно ближчими до шпильок зазначеного типу за розмірами та можливим призначенням стоять шпильки із бокалоподібними (келихоподібними) навершьями (але без перехрестя), відомі у “передлужицькій” культурі у Польщі (Рис.5:2–6)<sup>22</sup>. Шпилька із бокалоподібним навершям знайдена також у Кленчанах (під Жежувом); вона була віднесена Б. О. Рибаким до тшинецької культури<sup>23</sup>; М. Гедл відносить цю шпильку до ранньої фази тарнобжезької групи лужицької культури — польського варіанту культур полів поховальних урн<sup>24</sup> (Рис.5:1). Ці шпильки не мають протуберанців, але їхні голівки, як і у гордіївських та з НМІУ, багато прикрашені чеканим орнаментом. Розміри ряду таких шпильок перевищують 30 см. Ключем до розуміння призначення цих шпильок, можливо, є тлумачення Б. О. Рибаким виробу з Кленчан у якості ритуального жезла: “Это — своеобразный бронзовый скипетр полуметровой длины. Скипетр украшен девятью горизонтальными кольцами



и завершается массивным навершием, напоминающим головку спелого мака. Навершие, полое внутри, представляет собой как бы небольшой (8 см) сосуд, открытый сверху. Такая своеобразная конструкция заставляет вспомнить священные жезлы русальцев, народных волхвов, проводящих празднества русалий в Болгарии”<sup>25</sup>.

Л. С. Ключко розглядає гіпердовгі шпильки з Гордіївки як сакральні речі. За її припущенням, вони імітують веретено, оскільки верхня частина виробу своїми обрисами схожа на прясельце. Крім загальних міркувань щодо уявлень деяких народів про “жінку, в руках у якої нитка життя”, Л. С. Ключко на підтвердження своєї думки наводить веретено із навершиям у вигляді скульптурного зображення качки, яке походить із скіфського кургану Куль-Оба та тривалий час вважалося “скіпетром цариці”<sup>26</sup>.

В плані визначення використання гіпердовгих “шпильок”, в тому числі з Гордіївки та НМІУ, на нашу думку, слухним є припущення Г. М. Бузова щодо використання кістяних молотчкоподібних шпильок доби ранньої-середньої бронзи. Слідом за В. Я. Кияшко, Г. М. Бузов розглядає ці шпильки як “індивідуальний “портативний” олтар (вівтар)”, а також припускає, що деякі великі кістяні молотчкоподібні шпильки могли використовувати також у якості колючої зброї для жертвоприношення<sup>27</sup>.

Підводячи підсумки, вважаємо, що “шпильки” розглянутого типу з Гордіївки та НМІУ не є жіночими прикрасами, а є інсигніями влади, які поєднують у собі владні та сакральні функції. Цьому не протирічить також висловлена раніше двома з авторів цієї статті думка про використання цих виробів у якості парадної або ритуальної зброї на зразок стилетів<sup>28</sup>. Як було зазначено стосовно усіх

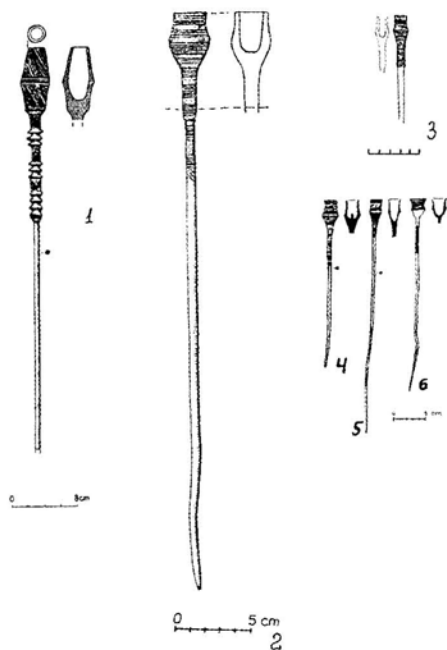


Рис.5: Шпильки-жезли із бокаловидними навершиями тарнобжезької групи з Кленчан (1) та передлужицької культури (2-6).

типів гордіївських шпильок, розміри верхніх частин виробів цих типів відповідають розмірам кисті руки і могли слугувати рукоятями (руків'ями). До висновку щодо використання "шпильок" із НМІУ у якості зброї на зразок стилетів дійшла також Т. Ю. Гошко, підкріпивши його спостереженням про підвищення твердості вістря обох виробів внаслідок їх кування по охололому металу<sup>29</sup>.

Вірогідно, цей тип шпильок сформувався у Правобережному Лісостепу України під впливом із західного ареалу тшинецького культурного кола (великі жезли із порожнистим біконічним навершям) та Карпато-Дунайського регіону (хрестоподібні перехрестя із грибоподібними навершнями). Саме ці складові (північно-західна — тшинецька і південно-західна — ноа-сабатинівська) в першу чергу знайшли відображення і в інших проявах матеріальної культури гордіївсько-білогрудівської групи тшинецького культурного кола (ТКК). До НМІУ такі шпильки, враховуючи розташування Гордіївського могильника, могли потрапити із Середнього Подніпров'я (скоріш за все з Черкащини ?) або лісостепоного Побужжя. На наш погляд, шпильки з НМІУ можна слідом за гордіївськими віднести до горизонту Nord. II (1300–1200 BC) гордіївсько-білогрудівської групи ТКК<sup>30</sup>.

<sup>1</sup> Гошко Т. Ю. Два бронзові вироби з фондів Національного музею історії України // На пошану С.С. Березанської (збірка наукових праць). — К.:Шлях, 2005. — С. 235–240.

<sup>2</sup> Там само. — С. 236.

<sup>3</sup> Березанская С. С. Могильник эпохи бронзы Гордеевка на Южном Буге // РА. — 1999. — № 4. — С.137–138, рис.5: 9–10; Berezanskaja S. S., Kločko V. I. Das Graberfeld von Hordeevka. — München, 1998, tabl. 26, 27: 1, 2.

<sup>4</sup> Kločko V. I. Die Süd — und Westbeziehungen die Ukraine rechts des Dnepr im 2. und frühen Jahrtausend v. Chr // Das Karpatenbecken und die osteuropäische Steppe. — München, 1998. — S. 343, abb. 2:14.

<sup>5</sup> Смирнова Г. И. Отчёт Западноукраинской экспедиции Государственного Эрмитажа за 1956 г. // НА ИА НАНУ, № 1956/20. — С. 22, фото 18:4; Смирнова Г. И. Экспедиционный отчёт о раскопках поселения возле с. Магала Черновицкой области // НА ИА НАНУ, № 1957/22, ф. эксп. №2893. — С. 4, фото 10:7; Смирнова Г. И. Отчёт Западно-Украинской экспедиции Гос.Эрмитажа за 1959 г. Раскопки поселения у с. Магала Черновицкой обл.// НА ИА НАНУ, № 1959/28, ф. эксп. №3369. — С.6, фото VII:8; Смирнова Г. И. Отчёт о работе Западноукраинской экспедиции за 1968 г.// НА ИА НАНУ, № 1968/33. — С.13, табл. XXIII:3.

<sup>6</sup> Смирнова Г. И. Отчёт о работе Западноукраинской экспедиции за 1968 г. — С.12, табл. XXI:4.

<sup>7</sup> Черных Е. Н. Древняя металлообработка на юго-западе СССР. — М.: Наука, 1976. — С. 128, табл. XL:24; Шарафутдинова И. Н. Бронзовые украшения сабаатиновской культуры (к вопросу о контактах) // Межплеменные

связи эпохи бронзы на территории Украины. — К.: Наук. думка, 1987. — С. 74, рис.2:10.

<sup>8</sup> Балагури Е. С. Звіт про розкопки могильника пізньобронзового часу біля с. Островець Станіславської обл. у 1959 р. // НА ІА НАНУ. — № 1959/27. — С.7, табл. II:1; Черных Е. Н. Вказана праця. — С. 128, табл. XL:25.

<sup>9</sup> Балагури Э. А. Население Верхнего Потисья в эпоху бронзы. — Ужгород: УжНУ, 2001. — 392 с. — рис. 81:23.

<sup>10</sup> Кобаль Й. В. Скарб доби пізньої бронзи з Худлова // Археологія. — 1999. — №3. — С. 109–110, рис. 2:4 — 7.

<sup>11</sup> Там само. — С.108–112. — рис. 2:4, 6.

<sup>12</sup> Kovacs T. Die Bronzezeit in Ungarn. — Budapest: Corvina, 1977. — S.65 (цит. по Буров Г.М. Молоточковидные булавки как фетиш сельскохозяйственных культов // Проблемы изучения катакомбной культурно-исторической общности (ККИО) и культурно-исторической общности многовальной керамики (КИОМК). — Запорожье, 1998. — С. 8, рис.1).

<sup>13</sup> Балагури Э. А. Население Верхнего Потисья... — С. 390.

<sup>14</sup> Ключко В. І. Лубенський скарб // Пам'ятки України. — 2003. — №4. — С.31–32 рис.2; Ключко В. І. Культура населения Північного Причорномор'я киммерійської доби // ПЛАТАР: Колекція предметів старовини родин Платонових і Тарут. Каталог. — К., 2004. — С.79, п.7.

<sup>15</sup> Тереножкин А. И. Предскифский период на Днепровском Правобережье. — К.: изд. АН УССР, 1961. — С.167, рис.111:5–7.

<sup>16</sup> Sulimirski T. Kultura wysocka. — Krakow, 1931. — 203 s., tabl.XXV:9.

<sup>17</sup> Бандрівський М., Крушельницька Л. Основні періоди розвитку висоцької культури (за матеріалами поховальних пам'яток) // ЗНТШ. — том ССХХХV. — Львів. — 1998. — С.193–247, мал. 3:6.

<sup>18</sup> Свешников І. К. Звіт з роботи Волинської археологічної експедиції в 1966 р. // НА ІА НАНУ. — №1966/72; ф. експ. №4376. — табл.10:2; Свешников И.К. Богатые погребения комаровской культуры у с. Иванья Ровенской области // СА. — 1968. — №2. — С.159–168. — рис.4:2.

<sup>19</sup> Свешников И. К. Раскопки кургана бронзового века у с. Иванье Ровенской области // АО 1966. — М., 1967. — С.197–199. — фото.

<sup>20</sup> Свешников И. К. Богатые погребения комаровской... — С.159–168.

<sup>21</sup> Górski J., Lysenko S., Makarowicz P. Radiocarbon chronology of the Trzciniac Cultural Circle between the Vistula and Dnieper basins // В-PS. — Poznan, 2003. — Vol.12. — P.253–306, tabl.4:3.

<sup>22</sup> Kozłowski L. Wczesna, starsza i spodkowa epoka brązu w Polsce. — Lwow, 1928. — S.84, tabl.X:5; Gediga B. Starszy okres epoki brązu na zachodnich ziemiach polskich w zasięgu “kultury przedłużyckiej” // Prahistoria ziem Polskich, t.III, 1978. — S.151, tabl. XLIV:6, rys.58: a,b,c.

<sup>23</sup> Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. — М.: Наука, 1981. — С. 255, рис. на с.253.

<sup>24</sup> Gedl M. Die Tarnobrzeg-Gruppe der Urnenfelderkultur // Die Urnenfelderkultur Mitteleuropas (Symposium Liblice, 21–25.10.1985). — Praha, 1987. — S.361, abb.5:1.

<sup>25</sup> Рыбаков Б. А. Вказ. праця. — С. 255.

<sup>26</sup> Ключко Л. С. Женский костюм в Правобережной Украине по материалам украшений тшинецкой и комаровской культур // "Trzciniec" — system kulturowy czy interkulturowy proces. — Poznan, 1998. — С.335; Ключко Л.С. Реконструкція давнього вбрання за археологічними матеріалами // Пам'ятки України. — 2003. — №4. — С. 28.

<sup>27</sup> Буров Г. М. Вказ. праця. — С. 7.

<sup>28</sup> Лисенко С. Д., Лисенко С. С. До питання про функціональне використання металевих браслетів і шпильок епохи пізньої бронзи // Доповідь на VII Міжнар. арх. конф. студентів та молодих вчених у Львові, 1999; Лисенко С. Д., Лысенко С. С. О возможном функциональном использовании некоторых браслетов и булавок эпохи поздней бронзы // Искусство и религия древних обществ. — Луганск. — С.64–69 (надана до друку у 2002 р.).

<sup>29</sup> Гошко Т. Ю. Вказ. праця. — С.237.

<sup>30</sup> Górski J., Lysenko S., Makarowicz P. Radiocarbon chronology of the Trzciniec... — P.289–291.

## Композиция изображения на золотом “конусе” из Братолюбовского кургана.

Э то изделие, обнаруженное в 1990 г. при раскопках экспедиции А. И. Кубышева в кургане №4 у с. Братолюбовка Херсонской области, представляет собой почти цилиндрический, расширенный книзу предмет, напоминающий перевернутую ситуну (Рис.1). Братолюбовский “конус”<sup>1</sup> изготовлен из золота 500-й пробы путем литья с дальнейшей проработкой деталей гравировкой. Верх “конуса” был изготовлен отдельно и припаян к стенкам. Высота изделия 179–182 мм, диаметр основания 191 мм, верхний диаметр 130 мм. Толщина стенок изделия 2 мм. Вся поверхность за исключением нижнего гладкого края шириной 22 мм покрыта барельефными изображениями сцен терзания животных (Рис.2).



Рис.1: Золотой конус из Братолюбовского кургана.



Рис.2: Композиция боковой поверхности “конуса”.  
Прорисовка с оригинала И.В.Ковтун.

позиции, состоящей из нескольких групп животных, каждая из которых является замкнутой законченной композицией из трех (в одном случае из двух) фигур. Ярусы четко не разграничены между собой, нередко ноги и хвосты фигур одного яруса заполняют промежутки между головами и туловищами фигур в соседних ярусах. В 1-ом, 3-ем и 4-ом (считая сверху) ярусах ярко выражена ритмичность однотипных композиций, следующих друг за другом. В каждой из композиций по 3 фигуры: одно копытное животное (соответственно лань, конь и бык), терзаемое с двух сторон хищниками одной породы (грифоны, львы, львы). Центр симметрии в каждой композиции этих ярусов проходит через глаз копытного животного. Несмотря на большое сходство отдельных композиций, каждая из них индивидуальна. Во втором ярусе эта ритмичность нарушена — здесь в трехфигурных сценах терзания представлены разные наборы хищных животных, а в одной из композиций всего две фигуры. Изображения, вероятно, выполнены мастерами различной квалификации: верх изделия украшал один мастер, 1-й и 2-й ярусы другой, 3-й и 4-й — третий.

Состав бестиария братолюбовского “конуса” следующий: всего здесь 8 животных, вид которых можно определить (из них 4 копытных травоядных — лань, конь, козел, бык и 4 хищника — леопард, грифон орлиноголовый и львиноголовый, лев) и одно трудноопределимое молодое животное, которое, вероятно, также входило в упомянутую четверку копытных. Таким образом, видовой состав бестиария оказывается кратным четырем (напомним, что композиция состоит из 4 ярусов, из них 2 нижних яруса содержат по 4 сцены каждый), но в отдельных композициях почти абсолютно преобладает число 3. Оба эти числа были символами Мирового дерева, причем число 3 отображало вертикальную структуру, а 4 — горизонтальную.

На круглой верхней плоскости изделия помещена ключевая для всей композиции сцена, выполненная в более крупном масштабе (Рис.3). Леопард терзает лань, о чем свидетельствует характерная форма широкого рога с отростками, а также “пятнистая” шкура животного. Лань лежит в позе, характерной для искусства скифского звери-



Рис.3: Изображение на верхней плоскости “конуса”.

ного стиля 5 в. до н.э. — две (правые) ноги подогнуты, левая передняя согнута кверху и приподнята, а задняя неестественно вывернута вверх, голова высоко поднята. Положение задней ноги лани напоминает изображения животных с вывернутой задней половиной туловища, распространяющиеся под влиянием искусства звериного стиля Сибири с 5 в. до н. э. В этот же период копытных животных стали нередко изображать с согнутой вверх передней ногой. Туловище леопарда показано в развороте — задняя часть в профиль, а передняя и морда в фас. Челюсти хищника впились в грудь лани, одной лапой он вцепился в шею жертвы. Пятна на шерсти лани обозначены двумя параллельными черточками, а на шерсти леопарда — единичными углубленными точками. Эта композиция была создана специально для размещения в круглом пространстве. Исходным образцом для композиций подобного рода можно считать изображения типа представленных на медальоне дна серебряного иранского сосуда 5–4 вв. до н.э. — нападение льва на быка<sup>2</sup>, но здесь фигуры животных сильнее “разведены” в пространстве. Поза леопарда напоминает (в зеркальном отображении) позу крылатого льва на обкладке ритона из 2–го Семибратнего кургана, но иначе развернутого на плоскости<sup>3</sup>.

**1–ый ярус.** Здесь размещены три почти идентичные композиции: два орлиноголовых грифона терзают лань. Лань лежит с полусогнутыми и направленными вперед ногами. Правая передняя нога в композициях подобного рода обычно согнута в колене и копытом упирается в землю<sup>4</sup>. Задняя правая нога — изображена лишь в одной из композиций — протянута назад. Массивные фигуры грифонов очень выразительны, как и торсы ланей, но в целом композиции получились несколько условными и лишенными динамизма. Один из грифонов терзает клювом грудь лани (в одном случае момент терзания не отображен, клюв раскрыт перед грудью жертвы), а другой — лопатку животного. В каждой из композиций есть какое-то небольшое отличие от двух других. У ланей по-разному изображены отростки рогов, хотя количество их всегда одинаково (3 + 1), различна трактовка нижних суставов ног и копыт. Пятна на шерсти тулова у них обозначены двумя мелкими параллельными черточками, а на голених ног иногда — узором в виде “елочки”. У грифонов по-разному трактованы шипы на гребне, пальцы ног, по-разному изогнуты концы хвостов, пропущенных между ног (иногда конец хвоста лишь угадывается) и т.д.

**2–й ярус.** Единственный, где все три композиции не только совершенно отличны друг от друга, но и каждая из них вполне оригинальна. *Композиция 1.* Лев и самка леопарда терзают козла

(Рис.4). Необычна поза терзаемого животного. Его голова и шея лежат на земле, в которую он упирается коленями согнутых передних ног, а задняя половина туловища развернута почти вертикально. Одна задняя нога лежит поверх тулова леопарда, вторая не



Рис.4: Фрагмент композиции 2-го яруса.

видна. Короткий хвост впритык подходит к когтю лапы грифона из верхнего яруса. Определить видовую принадлежность животного с уверенностью нельзя, поскольку черты морды как бы смазаны, к тому же она частично закрыта лапами льва. Со лба спускается длинный изогнутый рог, проходящий над глазом и загибающийся ниже подбородка, где он соединяется с идущей от уха к подбородку т.н. рубчатой полоской, при помощи которой изображалась шерсть на шее животных<sup>5</sup>, переходящей в бороду. Последняя деталь (плохо выражена) подтверждает, что это козел. Хотя подобное положение рога более характерно для изображений муфлонов<sup>6</sup>. Рот агонизирующего животного приоткрыт, виден язык. Козел — наиболее древнее жертвенное животное в религии и искусстве Ближнего Востока, и вероятно скифского звериного стиля<sup>7</sup>. В качестве аналогии можно указать изображение на древнеиранском электровом сосуде начала 1 тыс. до н.э.: двуглавое хищное существо держит за задние ноги двух висящих вниз головой козлов или антилоп, причем положение задних ног животных напоминает положение ног козла братолюбковского “конуса”<sup>8</sup>. Аналогичные сцены есть на навершиях луристанских бронзовых булавок 8–7 вв. до н.э.: божество держит в воздухе за задние ноги двух козлов<sup>9</sup>. Композиция, аналогичная анализируемой (терзание козла львом и леопардом), помещена также на фризе серебряного кубка из Соболевой Могилы, датированного серединой — третьей четвертью IV в. до н.э.<sup>10</sup>.

Справа на козла напала самка леопарда (подчеркнуты набухшие молоком сосцы), впившаяся зубами и когтями лапы в его живот, второй лапой она придерживает копыто передней ноги козла. Голова хищника изображена в профиль. С другой стороны его терза-



ет лев — подчеркнуто крупный экземпляр с большой волнистой гривой, заметно отличающийся от изображений львов 3-го и 4-го ярусов. Задняя его лапа стоит на морде козла, а когти передней впились в его шею.

*Композиция 2.* Лев и грифон терзают лань. Единственная на рассматриваемом изделии композиция, где терзаемое копытное животное лежит с повернутой назад головой. Просматривается лишь передняя часть туловища лани с вытянутыми вперед ногами, одна из которых слегка согнута. Возможно, это обусловлено недостатком места. Рога лани лежат поверх головы и гривы льва, вцепившегося в ее шею, а морда находится в разинутой пасти грифона. Аналогичный прием нападения — морду горного козла охватывает широко раскрытая пасть крылатого льва — изображен на серебряных накладках пояса из 2-го Пазырыкского кургана, но поза хищника здесь иная<sup>11</sup>. Облик грифона представляет особый интерес. У него небольшие рога, похожие на козлиные, острые уши, бесклювая морда, туловище льва и большие “птичьи” крылья. Эти черты объединяют его с грифонами персидского типа<sup>12</sup>. В целом поза грифона — с одной приподнятой передней лапой — необычна для сцен терзания, она более характерна для единичных фигур или т.н. геральдических композиций, как, например, грифоны персидского типа на лопасти серебряной обивки горита из Солохи<sup>13</sup>.

*3-я композиция* относится к числу редких: присевший на задние ноги лев, поедающий небольшое копытное безрогое животное, опрокинутое на спину. Возможно, это детеныш лани — его шерсть обозначена двойными короткими черточками. Передние ноги животного слегка согнуты перед головой, верхняя часть которой находится в пасти льва. Задние ноги вытянуты вверх. Лев такой же крупный и пышногривый, как в 1-ой композиции. Обозначены лишь лапы правой (лицевой) стороны, терзающие жертву. Это наиболее компактная композиция, фигуры хищника и копытного по существу “взаимовписаны”. Отдаленные, хотя и выразительные аналогии имеются в искусстве скифского звериного стиля восточных регионов степного пояса Евразии. Две схожие композиции помещены на колоде 2-го Башадарского кургана<sup>14</sup>, относимого к 6 в. до н.э. Здесь под ногами двух тигров изображены молодые копытные животные (лосята ?) с повернутой назад головой и “вывернутой” задней частью туловища, фактически на спине с поднятыми ногами. Перевернутая фигура олененка (?) представлена на костяной пластине из могильника Аймырлыг в Туве<sup>15</sup>. Можно также напомнить костяную пластину 1 пол. 7 в. до н.э. из к.2 у с. Жаботин

с изображением перевернутой фигуры лосенка<sup>16</sup> и костяную пластинку из Константиновска-на-Дону<sup>17</sup>. Момент терзания в трех последних случаях не отражен.

Таким образом, композиции 2-го яруса отличаются наибольшим драматизмом, не совсем обычным составом животных и нестандартностью поз. Вероятно, были использованы некоторые архаические образцы (позы козла и детеныша лани), что может свидетельствовать о важности именно этих “сюжетов” для композиции изделия в целом.

Изображения 3-го и 4-го ярусов отличаются от двух первых меньшим мастерством. **3-й ярус** состоит из четырех однотипных сцен: два льва, терзающие коня. Они отличаются наибольшим по сравнению с композициями иных ярусов динамизмом: дугообразно согнутые фигуры львов, вскинутые головы и полусогнутые передние ноги как бы пытающегося встать коня передают напряжение борьбы. Конь припал к земле, голова высоко вскинута. Одна передняя нога полусогнута и упирается в землю, из задних ног одна подогнута, вторая отставлена назад и лежит на земле (деформирована и плохо проработана). Хвост спускается вниз. Головы коней непропорционально большие, без узды. Гривы практически не видны, на лбу короткая густая челка, зачесанная назад. Туловища львов изображены в профиль с небольшим разворотом, а головы почти в фас. Один из львов, согнувшись в прыжке, вцепился зубами и когтями одной лапы в шею животного спереди, а второй лапой — в его колено. Второй лев, вскочивший на спину коня, вгрызается в основание его шеи сзади, вцепившись когтями передней лапы в лопатку животного. Когти одной задней лапы зверя вцепились в бедро коня, вторая нога упирается в отставленную ногу жертвы (ср. позы львов 2-го и 3-го ярусов фиалы из Солохи)<sup>18</sup>. В одном случае между задней ногой льва и ногой коня помещена небольшая “подставка” — стилизованный хвост коня. Хвосты львов загнуты кверху или подогнуты, либо свисают между головами животных нижнего яруса.

**4-й ярус.** Здесь помещены четыре однотипные композиции: два льва терзают лежащего быка. Поскольку длина фриза здесь большая по сравнению с верхними ярусами, фигуры размещены более свободно. Позы быков одинаковы, различаются они такими деталями как степень наклона головы, форма и размер уха, степень согнутости ног и т.д. У всех быков короткие рога, поперек морды проходит поперечная складка. Эта деталь также прослеживается в изображениях бычьих голов на золотых бляшках из 2-го Семибратнего кургана<sup>19</sup>. Позы быков почти идентичны позам коней, но у

них изображены обе передние ноги, а одна из задних ног отставлена и упирается в землю. Львы, как и в предыдущем ярусе, изображены почти в профиль с небольшим разворотом, а головы практически в фас. Лев, размещенный перед конем, стоит на задних лапах, вцепившись зубами в шею коня, а лапой в его грудь. Поза льва, вскочившего сзади на спину быка, очень близка позе льва на крупе коня из 3-го яруса. Различается трактовка грив хищников. Изображения быков в сценах терзания и борьбы с хищниками не часты в скифо-античном искусстве. Нападение львицы на быка представлено в верхем фризе горитов типа Мелитопольского, а терзание быка двумя орлиноголовыми грифонами — на серебряном кубке из центральной могилы Большого Рыжановского кургана<sup>20</sup>.

**Вопрос о датировке.** В целом “конус” относится к изделиям скифо-античного круга с определенным влиянием персидской тореветики. Образы и “сюжеты”, стилистика изображений, структура композиции всего изделия свидетельствуют о тесной связи с традиционной скифской (иранской) культурой. Можно отметить ряд архаических стилистических приемов: обведение бедер хищников двойным контуром, изображение шерсти на бедре козла двумя параллельными линиями со штриховкой внутри, орнамент в виде “елочки” на ногах ланей и др. Решающими для датировки “конуса” представляются уже упоминавшиеся аналогии с ахеменидским серебряным блюдом конца 5 — нач. 4 вв. до н.э., накладкой лутерия из с. Песчаное<sup>21</sup> (1-я четв. 5 в. до н.э.), золотыми бляшками из 2-го Семибратнего кургана (около середины 5 в. до н.э.) и в особенности золотой фиалой из Солохи. Комплекс находок из Солохи-1 отнесен к концу 5 в. до н.э.<sup>22</sup>, но сама фиала, судя по двум сериям надписей на ней (обе затерты), принадлежала к числу предметов длительного бытования (подарков или трофеев), следовательно, она старше. Вероятно, для нее можно принять датировку К. Шеффолда — 430–410 гг. до н.э.<sup>23</sup>. Братолюбовский “конус” очень схож с фиалой из Солохи по композиции (ярусность, однотипные сцены терзаний “по кругу”) и по иконографии образов животных, но отличается от нее, кроме состава bestiaria, стилистически. Здесь больше “архаизмов” и “персизмов” и меньше реалистичности, присущей греческому искусству (некоторая тяжеловесность фигур и статичность поз). Наиболее приемлемая датировка для братолюбовского “конуса” — в пределах 2 пол. 5 в. до н.э., ближе к середине столетия. Таким образом, это одно из наиболее ранних изделий греко-скифской тореветики с изображением сцен терзания копытных хищниками, заимствованных из греко-персидского искусства в 5 в. до н.э.<sup>24</sup>. Позже подобные композиции с небольшими вариациями

циями во множестве тиражировались в торевтике 4 в. до н.э. Изготовлен “конус”, скорее всего, античными мастерами на Боспоре. Только здесь мог возникнуть такой “сплав”: набор традиционных образов скифского звериного стиля, причем некоторые повторяют довольно архаичные образцы (козел и детеныш лани из 2-го яруса), исполненных в античной манере с учетом модных в 5 в. до н.э. приемов и канонов персидского искусства. Приток на Боспор иранских образов и стилей в 5 в. до н.э. шел по нескольким направлениям, из которых главными были фракийское и кавказское. На “фракийский след”, вполне естественный на Боспоре 5–4 вв. до н.э., указывает и синкретическая форма изделия, близкая к изделиям фракийских мастерских.<sup>25</sup>

**Содержание композиции** тесно связано с вопросом о назначении “конуса”, которое пока не может быть определено однозначно<sup>26</sup>. Форму изделия нередко сближают с так называемыми большими ворворками — новой для Скифии категорией предметов, не имевшей генетической основы в скифской культуре 7–6 вв. до н.э.<sup>27</sup> Если это так, то вся система изображений “конуса” должна быть связана с традиционной скифской культурой центральноазиатского происхождения, что позволяет обращаться к аналогиям этого круга. В качестве отдаленной — как по форме, так и композиции — аналогии иранского круга можно указать золотой бокалообразный сосуд 9–8 вв. до н.э. из Амлаша, с двухъярусной композицией: в верхнем ярусе орлиноголовые грифоны, держащие за передние ноги двух антилоп, а в нижнем олени у мирового дерева<sup>28</sup>. Как и иные произведения скифского звериного стиля, композиция братолюбовского “конуса” входила в символическую систему изображений, понятную всем племенам скифо-сибирского мира и выражавшую идеи мифологического мировоззрения<sup>29</sup>. Уже с периода архаики в скифской среде были распространены изображения в виде рядов звериных образов, например, на изделиях торевтики из Келермесских курганов, которые трактуют как текст, пронизанный идеей ритуала<sup>30</sup>. Такая трактовка — зооморфная композиция как визуальное воплощение ритуального текста — вполне приемлема и для братолюбовского “конуса”<sup>31</sup>.

В самых общих чертах содержание композиции можно определить как пространственно-космическая модель, созданная с использованием зоологического и топографического кодов<sup>32</sup>. В скифской модели мира преобладали тернарные структуры, воплощавшие три *вертикальных* уровня космической модели<sup>33</sup>, соотносимой с Мировым деревом. В нашем же случае использована 4-ярусная структура, чаще соотносимая с ее *горизонтальной* структурой (4

стороны света). Уже упоминалось преобладание кватернарных структур в композиции и составе образов “конуса”. Примечательно, что все 4 вида копытных животных, представленных в рассматриваемой композиции, семантически эквивалентны<sup>34</sup>, что также характерно для устойчивых 4-частных структур<sup>35</sup>. Хотя среди животных можно предполагать и определенную иерархию, оппозицию “верх-низ”. Наиболее связан с верхней, небесной сферой олень (лань), помещенный на верхней плоскости изделия и в 1-2 ярусах. Есть основания связывать этот центральный образ композиции с Верховным женским<sup>36</sup> божеством скифов и одновременно считать его представителем мира людей, семантически близкого (как относящегося к миру смертных) копытным. Из 4 видов хищников лишь в 2 верхних ярусах присутствует грифон-полуживерь-полуптица, отождествлявшийся с “верхним” миром смерти, тогда как в 3-4 ярусах — лишь лев, представитель “нижнего” мира смерти<sup>37</sup>. Культ тетрады был характерен для теократических государств Азии, в нем воплощались архаические представления об идеальной структуре организации общества, возглавляемого из центра царем, ее незыблемости. Этот культ, в частности, пронизывал всю историю саков, у скифов элементы четырехчастной структуры прослеживаются в 4 областях Скифии<sup>38</sup>, а также “скифском квадрате” Геродота. Наличие 4-частных структур подтверждает теократический характер власти скифских царей, наличие в ней весомой “жреческой компоненты”. Под “царями” мы понимаем представителей высшей власти, возглавлявших довольно крупные подразделения скифского общества<sup>39</sup>.

Семантика сюжета терзания зверей остается дискуссионной<sup>40</sup>. Плодотворным является понимание терзания как эквивалента жертвоприношения животного, а убийства жертвенных животных — как космогонического акта творения, древнейшего способа поддержания миропорядка<sup>41</sup>. Вполне вероятно, что представленные в единичном варианте сцены терзания козла, лани и детеныша лани (?) во 2-м ярусе является “ключом” к расшифровке всей композиции, сводящейся к идее жертвоприношения (указание на конкретный ритуальный “текст”?). Тогда как повторенные по несколько раз сцены терзания 1-го, 3-го и 4-го ярусов, относившиеся к числу достаточно “узнаваемых”, составляли нечто вроде “фона” повествования. Очевидна и эсхатологическая окраска всей композиции. Бесконечная череда агонизирующих копытных животных, терзаемых хищниками, представляет вечный процесс возрождения через уничтожение, фигурирующий, в частности, в воинской идеологии<sup>42</sup>.

Размеры изделия и материал (золото), сложность композиции также явно свидетельствуют о сложной смысловой нагрузке, об использовании “конуса” в важнейших ритуалах, к каковым традиционно относят обряды календарного цикла. Не оспаривая этого мнения и не углубляясь в вопрос о назначении “конуса”, считаем, что особого внимания заслуживает ярко выраженный *мистический аспект* изобразительного текста, и, следовательно, ритуала. Все без исключения композиции (“сюжеты”) — это сцены терзания, причем в ряде случаев (второй ярус) переданные довольно реалистически. Поэтому более вероятным кажется предположение, что изображения братолюбовского “конуса” — пафос бесконечной цепи умираний — вдохновляли исполнителей мистических ритуалов. Подвижничество (в том числе участие в тайных мистических обрядах), цель которого — достижение духовного совершенства и победа над злым духом, считалось в древности царской практикой<sup>1</sup>. Оно широко использовалось, в частности, в шаманской практике народов Центральной и Северной Азии, к которым относились и предки скифов. Структура композиции братолюбовского “конуса”, ее содержание, позволяют рассматривать его как магический предмет или символ<sup>44</sup>, использовавшийся в мистических (воинских?) ритуалах, которые были в скифском обществе важной частью религиозной идеологии и практики.

<sup>1</sup> Это нейтральное определение взято из первой публикации. Кубишев А. І., Симоненко О. В. Скифські та сарматські пам'ятки Таврії // Золото Степу. Археологія України. — Київ, Шлезвіг. — 1991. — С.77. Иные названия: “скипетр”, “ритуальный предмет — навершие—скипетр”, “навершие”. Кубишев А. І. Знахідки Братолюбівського кургану // Київська старовина. — 1992. — Т.2 /293/. — С.88; Кубишев А. І., Ковальов М. В. Скифський Братолюбівський курган V ст. до н.е. на Херсонщині // Археологія. — 1994. — №1. — С.143; Scythian Gold. Treasures from ancient Ukraine. — New-Jork, 1999. — №136, p.276. Часто встречается термин “большие ворворки”. Болтрик Ю. В. Большие золотые “ворворки” у скифов // Мир Ольвии. — К., 1996; В. О. Рябова, І. Г. Черняков. Призначення та походження великих золотих скифських “ворварок” // Музейні читання. Матеріали наукової конференції. — К., 2002. — С.41–60. От ворворок братолюбовский “конус” отличается отсутствием отверстия, хотя по наиболее вероятному назначению (обойма для закрепления каких-то мягких органических материалов) близок к ним, поскольку изнутри на верхней плоскости имеет кольцо.

<sup>2</sup> R. Ghirshman. Iran. Protoiranier. Meder und Achdameniden. — München, 1964. — Abb.313.

<sup>3</sup> Skythische Kunst. Altertümer der skythischen Welt mitte des 7. bis 3. Jahrhundert v. u. Z. — Leningrad, 1986. — Abb.106.

- <sup>4</sup> Онайко Н. А. Античный импорт в Приднепровье и Побужье в IV–II вв. до н.э. (САИ.–Д1–27). — М., 1970. — Табл. XIX.
- <sup>5</sup> Членова Н. Л. Скифский олень. // МИА № 115. — М., 1962. — С. 179.
- <sup>6</sup> R.Ghirshman. Op.cit. — Abb.148, 397.
- <sup>7</sup> Кисель В. А. Священная секира скифов. — СПб., 1997. — С. 45.
- <sup>8</sup> Godard A. L'Art de l'Iran. — Paris, 1962. — Pl.34.
- <sup>9</sup> Godard A. Op.cit. — Pl.45,48.
- <sup>10</sup> Мозолевский Б. Н., Полин С. В. Курганы скифского Герроса IV в. до н.э. (Бабина, Водяна и Соболева Могилы). — К., 2005. — С. 186, 358, табл. 1–2.
- <sup>11</sup> Артамонов М. И. Сокровища саков. — М., 1973. — Рис. 71.
- <sup>12</sup> Переводчикова Е. В. Язык звериных образов. Очерки искусства евразийских степей скифской эпохи. — М., 1994. — С. 50–52.
- <sup>13</sup> Онайко Н. А. Античный импорт... — Табл. XIX.
- <sup>14</sup> Артамонов М. И., 1973, рис. 67; Переводчикова Е. В., 1994, рис. 12.
- <sup>15</sup> Мандельштам А. М. Ранние кочевники скифского периода на территории Тувы // Степная полоса азиатской части СССР в скифо–сарматское время. — М., 1992. — Табл. 78, 15, 32.
- <sup>16</sup> Вязьмитина М. И. Ранние памятники скифского звериного стиля // СА. — 1963, — № 2. — Рис. 2.
- <sup>17</sup> Княшко В. А., Кореняко В. А. Погребение раннего железного века у г. Константиновска // СА. — 1976. — № 1. — Рис. 3.
- <sup>18</sup> Skythische Kunst. — Abb. 162.
- <sup>19</sup> Skythische Kunst. — Abb. 80, 81.
- <sup>20</sup> Скорий С., Хохоровські Я., Ридзевські Я., Григор'єв В. Центральна могила Великого Рижанівського кургану // Археологія. — 1999 — № 1. — Рис. 4, с. 99.
- <sup>21</sup> Ганіна О. Д. Античні бронзи з Піщаного. — К., 1970. — С. 80–81, рис. 3.
- <sup>22</sup> Алексеев А. Ю. Хронография Европейской Скифии. — СПб., 2003. — С. 285.
- <sup>23</sup> Манцевич А. П. Курган Солоха. Публикация одной коллекции. — Л., 1987. — С. 82.
- <sup>24</sup> Переводчикова Е. В. Указ. соч. — С. 56.3.
- <sup>25</sup> Michael Vickers. Scythian and Thracian antiquities in Oxford. — Ashmolean Museum in Oxford. — 2002. — Pl. 29; Иван Венедиков, Тодор Герасимов. Тракийското изкуство. — София, 1973. — Илл. 147, 148, p. 64, 68.
- <sup>26</sup> Рябова В. О., Черняков І. Т. — Вказ. праця.
- <sup>27</sup> Алексеев А. Ю. Хронография... — С. 29.
- <sup>28</sup> Ghirshman R. Op.cit. — Abb. 36.
- <sup>29</sup> Акишев Алишер. Искусство и мифология саков. — Алма-Ата. — 1984. — С. 53
- <sup>30</sup> Кисель В. А. Священная секира скифов. — С. 45.
- <sup>31</sup> Раевский Д. С. Скифский звериный стиль: поэтика и прагматика // Древние цивилизации Евразии. История и культура. — М., 2001. — С. 364–382.

- <sup>32</sup> Раевский Д. С. Модель мира скифской культуры. — М., 1985. — С.105–115, 142.
- <sup>33</sup> Раевский Д.С. Очерки идеологии скифо–сакских племен. Опыт реконструкции скифской мифологии. — М., 1977. — С.121.
- <sup>34</sup> Акишев Алишер. Искусство и мифология... — С.40.
- <sup>35</sup> В древней нумерологии число 4 обозначало “образ статической целостности, идеально устойчивой структуры”. Топоров В. Н. Числа. // Мифы народов мира. — Т.2. — 1982. — С.630.
- <sup>36</sup> Этому не противоречат рога лани, поскольку у волшебных животных рога не обязательно есть признак пола. Ср. Дюмезиль Ж. Скифы и нарты. — М., 1990. — С.106–107.
- <sup>37</sup> Раевский Д.С. Модель мира... — С.150.
- <sup>38</sup> Акишев Алишер. Искусство и мифология... — С.110,155. Особое значение числа 4 прослеживается во многих золотых украшениях высшей знати скифо–сакского круга. Из ранних образцов наиболее выразительна золотая царская гривна 7 в. до н.э. из Аржана–2 (4+2+4+2 рядов львов в центральной части гривны, 4 вида копытных животных на пруте гривны). Аржан–2. Источник в долине царей. Каталог выставки “Археологические открытия в Туве.” — СПб., 2004. — Рис. на с.22 и 23. Число 4 устойчиво повторяется в уборе сакского вождя конца 5 в. до н.э. из кургана Иссык. Акишев А. К. Указ.соч. — С.4,5,49.
- Раевский Д. С. Модель мира... — С.153.
- <sup>39</sup> По классификации Б. Н. Мозолевского Братолюбский курган (высота его была 6–7 м) можно причислить ко II группе (высоты от 4,8 до 7м ), куда отнесены курганы, условно соотносимые с номархами — военным вождям племенных подразделений или групп. Мозолевский Б. Н., Полин С. В. Курганы скифского Герроса... — С.299–300.
- <sup>40</sup> Кузьмина Е. Е. Семантика изображений на серебряном диске и некоторые вопросы интерпретации Амударьинского клада // Искусство Востока и античности. — М., 1977. — С.70.
- <sup>41</sup> Раевский Д. С. Модель мира... — С.150.
- <sup>42</sup> Акишев Алишер. Указ.соч. — С.49.
- <sup>43</sup> Елизаренкова Т. Я., Топоров В. Н. Древнеиндийская поэтика и ее индоевропейские истоки // Литература и культура древней и средневековой Индии. — М., 1979. — С.113.
- <sup>44</sup> Болтрик Ю. В. Указ. соч. — С.108.



## Антропоморфні образи в оздобах скіфських головних уборів.

Головні убори скіфського костюма досліджувало не одне покоління науковців, адже перші розвідки з'явилися ще на початку ХХ ст. Зараз існує досить значна бібліографія праць, присвячених вивченню різних аспектів теми.

Різноманітні покриви голови завжди були найбільш важливою категорією костюмного комплексу, на яку покладали демонстрацію соціальних, статусних, вікових відзнак. Ці чинники суспільної ідентифікації досить чітко пов'язані з формою та оздобами чоловічих, жіночих та дитячих головних уборів. Як відомо, найбільше археологічних джерел для вивчення всіх компонентів костюма відкрито в жіночих похованнях. За знахідками — органічними рештками та декором головних уборів, одягу, взуття реконструйовано не тільки загальний вигляд вбрання жінок, котрі мешкали у різних регіонах Скіфії, але й способи створення всіх складових костюмних ансамблів, їх естетичні та семантичні особливості.

Отже, скіфські жінки носили покривала, налобні стрічки та шапки, прикрашені золотими аплікаціями із зооморфними, міфологічними, рослинними, антропоморфними та геометричними мотивами. Найчастіше їх поєднували (відповідно до семантики костюма) в наборах платівок — накладок, призначених для оздоблення конкретного убору. Зображення людей включали до декору всіх видів головних уборів і найчастіше як основний елемент.

Про чоловічі убори відомо значно менше. Аналізуючи писемні та образотворчі пам'ятки, можна зробити висновок, що скіфи-кочовики віддавали перевагу гостроверхим башликам — кірбасіям, а також налобним пов'язкам. Що стосується останніх, то є археологічне підтвердження їх використання в парадному костюмі з архаїчних часів. Так, з курганів Келермес (№1 і №3) походять дві діадеми VII ст. до н.е. В деяких похованнях зафіксовано декоративні фрагменти шапок: окремі платівки (курган Куль-Оба), а також такзвані "шоломи" (кургани Ак-Бурун, Передерієва Могила). Серед зазначених оздоб превалюють антропоморфні образи.

На думку С. С. Бессонової, антропоморфізм увійшов до міфологічного мислення населення Скіфії у V ст. до н.е.<sup>1</sup>. Першим етапом у процесі залучення антропоморфних образів для відображення релігійних ідей було звернення до зооантропоморфних мотивів

(сфінкси, горгони, силени, тощо), а також так званих “масок” — зображень людської голови без деталізації обличчя та будь-яких атрибутів. А вже згодом, у IV ст. до н.е., серед художніх витворів з’явилися образи божеств з акцентованими функціями та сюжетні картини. Їх репертуар не дуже великий. Поряд із зображеннями персонажів, яких можна ототожнити з власне скіфськими (завдяки відповідності у фольклорній традиції), у художньому мисленні мешканців Північного Причорномор’я органічними є і образи еллінських міфів, зокрема, менад, які, мабуть, нагадували місцеві божества. Умовні “маски” і надалі займали певне місце в орнаментальних композиціях як основний чи допоміжний елемент. Напевне, вони належать до універсальних знаків, за допомогою яких створювали символічні візерунки в залежності від семіотичного статусу декорованих речей. Так, бачимо схематично намічені обличчя на метопідах з курганів Казенна Могила (с. Тополине, Запорізька обл.) та №4 поблизу урочище Носаки (Запорізька обл.) —



Рис.1: Головний убір за матеріалами з кургану №3 поблизу с. Богданівка, Херсонська обл.

виробах IV ст. до н.е.<sup>2</sup>. Але, загалом оздобу головних уборів відбивають загальну схему розвитку антропоморфних уявлень серед племен Північного Причорномор’я. Так, у V ст. до н.е. було виготовлено убір, реконструйований за матеріалами, зафіксованими при молодій жінці у кургані №3 поблизу с. Богданівка (Херсонської обл.)<sup>3</sup>. Це конусоподібна шапочка, прикрашена спереду платівками із зображенням “масок”, хижака з породи котячих та багатопелюсткових розеток, з’єднаних між собою по три (Рис.1). Всі елементи відбивають різні аспекти культу божеств плодючості. Перераховані мотиви разом створюють композицію у формі трикутника — символу дерева життя, центральне місце у якій належить “маскам”<sup>4</sup>.

Зображення людської голови бачимо на уборах, фрагменти

яких знайдено у похованнях, досліджених у різних регіонах Скіфії. Найбільш яскраві пам'ятки із зони Лісостепу зафіксовано у похованні чоловіка, яке дослідили у кургані № 1 поблизу с. Вовківці (Сумська обл.)<sup>5</sup>. У ногах небіжчика лежали золоті платівки, на яких вміщено “жіночий портрет” (Рис.2 а, б). Золоті сережки, що були серед оздоб, вказують на призначення цих декоративних елементів як на аплікації, прикріплені на жіночій шапці. Але, мабуть, насамперед про приналежність убору жінці свідчить образ, поданий на пластинках. В. А. Іллінська вважала, що його прототипи слід шукати на платівках та медальйонах із зображеннями богинь Деметри (з пишною зачіскою та намистом) або Афіни (у крилатому шоломі)<sup>6</sup>.



Рис.2: Золоті платівки з зображенням жіночого божества з кургану № 1 поблизу с. Вовківці, Сумська обл.

Є ще одна версія щодо взірця, за яким було створено образ, що відповідав місцевим уявленням про загальний вигляд головного убору та зачіски. На “вовківцевських” пластинках змальовано круглі обличчя з повним підборіддям, великими мигдалеподібними очима та ротом з вибагливо піднятими кутиками губ, і головний убір, що ореолом облямовує чоло. Все це нагадує еллінські скульптурні твори періоду архаїки<sup>7</sup>.

Головні убори та зачіски жінок, поданих на пластинах, трактовано по-різному. На одних аплікаціях з-під пишної стефани (назвемо її так умовно) виглядають ніжні кучерики, на інших — коси (Рис.2 а, б). Але відмітимо, що грецькі жінки не заплітали волосся в коси — на всіх пам'ятках образотворчого мистецтва показано локони. Мабуть, давній художник відтворив зачіску, характерну для жінок цього регіону. Відомо, яким символічним змістом сповнене жіноче волосся у всіх індоєвропейських народів. Йому приділяли велику увагу, вважаючи зосередженням “жіночої сили”. Певні прийоми у зачісуванні волосся, його оздоблення також

мали знаковий характер. Можливо, коса викликала асоціації з колоском. На думку деяких дослідників (Богаєвський, Гаген-Торн) така зачіска (у формі коси) була притаманною землеробам. Хоча етнографічні спостереження говорять, що заплітання та прикрашання кіс, було звичним у багатьох народів<sup>8</sup>.

Зображення жіночих голівок дозволяють виявити деякі регіональні особливості зачісок, навіть ідеал жіночої краси (кругле обличчя, великі очі), але не подають інформації про функції божества, якому були властиві ці риси. Найперша інтерпретація образу: перед нами втілення богині плодючості (в широкому сенсі), адже цей культ є найбільш поширеним у давньому світі. Тим більше, що головний убір на “портреті” нагадує стефану, притаманну богам життєдайних сил природи — Деметри, Афродіти.

Інша версія: прикраси на уборі є емблемами богині, наділеної особливою функцією: оберігати воїнів. Ймовірно, такою уявляли Аргімпасу — богиню любові, покровительку скіфських царів (і, напевне, всіх, хто належав до “касти” воїнів). Адже прикраси знайдено у чоловічому похованні: це був сакральний убір — подарунок чоловікові від дружини, мабуть, з метою подання йому “благословіння”, захисту у потойбічному світі\*.

У Степовому регіоні, а саме у Бердянському кургані (с. Нововасилівка поблизу м. Бердянська, Запорізька обл.) аплікації з антропоморфними образами було прикріплено на уборах двох видів: конічній шапці та покривалі (Рис.3). Прикраси лежали серед інших декоративних елементів костюма у чоловічому похованні. На шапочці розміщено платівки: трикутні з дрібними опуклими півкульками, овальні, прямокутні з заокругленим верхнім краєм, на яких подано погрудні “портрети” (Рис.3 а). Ці останні пластинки є головним фактором оформлення убору і у художньому, і у змістовному планах. Представлені на них образи дуже схематичні:



Рис.3: Реконструкція головного убору за матеріалами з Бердянського кургану поблизу с. Нововасилівка, Запорізька обл.

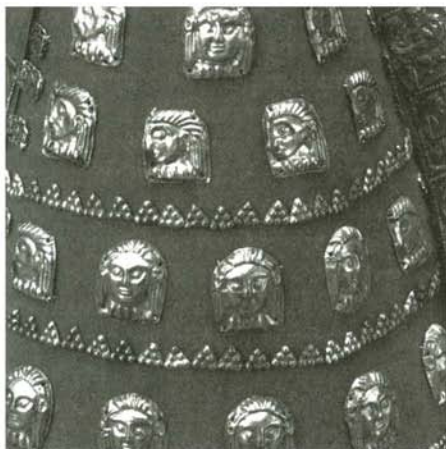


Рис.3а: Фрагмент декору головного убору з Бердянського кургану.

обличчя, показане в профільному ракурсі, дещо грубувате, можливо, чоловіче, а в фас — відзначається більш м'якими рисами. Крім того, на розпущеному волоссі особи кількома штрихами намічено вінок. Отже, є підстави вважати, що на мініатюрі en face змальовано жіноче божество, атрибутом якого є вінок — символ родючості. Всі мотиви складають загальне тло, на якому виразно звучить ідея “життя та відродження”<sup>9</sup>.

Декор покривала: прямокутні пластинки зі “сценою братання” (Рис.3б.). Вона подана на невеличкій площині: двоє чоловіків у скіфському вбранні обнімають один одного і разом п'ють з ритона, має аналогії серед знахідок, що трапилися в курганах Куль—Оба та Солоха<sup>10</sup>. Це — декоративні елементи чоловічих костюмів. Зокрема, вирізані за контуром зображення пластинки прикрашали убір “царя з Куль—Оби”, а прямокутні — одяг небіжчика з кургану Солоха<sup>11</sup>. Сюжет трактують як ілюстрацію до розповіді Геродота про звичай братання (Геродот, IV).

Отже, мініатюру зі “сценою братання” використовували як декоративний елемент (у поєднанні з іншими прикрасами). У цьому контексті наративний сюжет набирає символічного значення. Його можна розкрити, зіставивши образи на аплікаціях з найбільш змістовною “розповідною” композицією, представленою на “пластині Гезе”. Це декоративний витвір з кургану №2 поблизу с. Сахновка (Черкаської обл.), який іноді називають діадемою, хоча предмет не відповідає параметрам уборів та-



Рис.3б: Прикраси покривала з зображенням сцени братання (Бердянський курган).

кого виду<sup>12</sup>. Сахновська пластина (її розміри 365 мм x 98 мм) була накладкою на фронтальну частину циліндричної шапочки, схожої на ту, що увінчує голову центральної особи в багатофігурній композиції, вміщеній на поверхні (Рис.4). З часу знахідки виробу науковці не залишали його поза увагою. Щоправда, у деяких скіфологів були сумніви у його автентичності через протиріччя, що виникають при зіставленні технічного рівня виконання зображень та їх вирішення з точки зору виразності<sup>13</sup>. Зображення на пластині подають надзвичайно цікаві відомості для вивчення такої царини культури, як костюм. Майстер детально відтворив жіноче та чоловіче вбрання, підкреслюючи характерні ознаки, властиві саме скіфам: видовжені поли курток, капюшони, різновиди поясного одягу.

Рис.4: Золота пластина — оздоба головного убору з кургану № 4 поблизу с. Сахнівка, Черкаська обл.



На сьогодні більшість дослідників вважає, що всі образи, показані на пластині, складають сюжет культово-міфологічного характеру. Його можна назвати — священний бенкет-жертвоприношення. Головні персонажі: богиня з дзеркалом та посудинкою, перед якою навколішки стоїть чоловік з ритоном і скипетром у руках. Як свідчать атрибути, жіночий образ втілює Аргімпасу<sup>14</sup>. Варто ще раз підкреслити, що всі дійові особи створюють єдиний “текст”, відби-



Рис.4а: Фрагмент сахнівської пластини (лівий край)



Рис.4б: Фрагмент сахнівської пластини (правий край)

ваючи різні аспекти культу Аргімпаси\*\*. Можливо, існував тісний зв'язок між відправленням культу Аргімпаси — покровительки царів, які були уособленням найбільшої воїнської вправності, звитяги та інших чеснот, і ритуалом братання. Головний убір, знайдений в кургані поблизу с. Сахнівка, прикрашений пластиною з такою глибокою і водночас прозорою символікою, відбиває жрецький сан власниці. Таку ж суспільну роль могла відігравати жінка, убори котрої поклали до камери чоловічого поховання у Бердянському кургані. Адже, як бачимо, декор на шапочці та покривалі утворено за схемою, яка у загальних рисах збігається з “сахновською”: жіночий та чоловічий образи, “сцена братання”. Ідейне наповнення обох композицій також аналогічне: вони присвячені культу Аргімпаси. І в даному випадку на перший план виступає її функція покровительки скіфів — царів, а також всіх воїнів, належних до вищих верств.

Увагу дослідників здавна привертала пластинка, на яких подано сцену, аналогічну за змістом центральному епізоду Сахновської композиції. Мініатюрна картинка представляє жінку в ошатному вбранні, яка сидить на троні, та юнака, що стоїть перед нею, тримаючи ритон. У руці жінки дзеркало — атрибут Аргімпаси (Рис.5). Цей сюжет отримав назву “адорація”. Обоє учасників дійства показано у профільному ракурсі, але давній художник зумів передати не тільки силуети чоловічого та жіночого вбрання, але й особливості форм головного убору, плечового та поясного одягу. Особливо цікаві деталі виявлено в результаті аналізу образу скифянки: на ній халат-кандіс з надмірно довгими рукавами, а також спідниця з вертикальною планкою в центрі та горизонтальними драпіровками — тобто одяг, форма якого підкреслює соціальну зверхність<sup>15</sup>.



Рис.5: Золота платівка з зображенням сцени адорації з Мелітопольського кургану.

Цей варіант зображення Аргімпаси знайдено в курганах Куль-Оба, Чортотлик (Дніпропетровська обл.) Верхній Рогачик, Перший Мордвинівський (Херсонська обл.), Мелітопольський, к. 4 в урочищі Носаки, Огуз (Запорізька обл.). Їх використовували, мабуть, для оздоблення жіночого вбрання. Зокрема, достеменно відо-

мо, що в Чортотлику аплікації зі “сценами адо-рації” були прикріплені по краях покривала<sup>16</sup>.

У Мелітопольському кургані знайдено 51 екземпляр зазначених платівок<sup>17</sup>. Вони лежали у схованці чоловічого поховання разом з високохудожнім витвором античного мистецтва — пластиною від горита та деталями набірною поясу (Рис.6). Докладний аналіз різних деталей обряду поховань і жінки, і чоловіка у Мелітопольському кургані надав Б. Мозолевському докази того факту, що курган було споруджено для захоронення представників сім’ї, яка належала до жрецького стану<sup>18</sup>. На думку дослідника пластинки, про які йдеться, прикрашали стрічку — головний убір, який належав небіжчикові. Форма убору притаманна і чоловічому, і жіночому вбранню, але в даному випадку я цілком згодна з Б. Мозолевським: убір є компонентом чоловічого костюма, адже в Мелітопольському кургані жіноче поховання було здійснено першим.

Б. Мозолевський вважав, що стрічка зі схованки позначала жрецький статус небіжчика. Налобні пов’язки властиві індоєвропейським народам як сакральні убори<sup>19</sup>. Зображення скіфів з пов’язками на голові вміщено на пам’ятках греко-скіфського мистецтва. Так, на вазі з кургану Куль-Оба бачимо чоловіка з вузькою стрічкою на чолі, зав’язаною на потилиці так, що кінці звисають до шиї, а на пекторалі з Товстої Могили подано образ царя-жерця, відміченого досить широкою смужкою, що оперізує голову (кінців не видно)<sup>20</sup>. Зрештою, як було зазначено раніше, золоті прикраси налобних пов’язок знайдено в Келермеських курганах<sup>21</sup>.

Спробуємо реконструювати стрічку з Мелітопольського кургану. Розміри платівок: 37 x 35 мм, якщо їх нашивали в один ряд на смужку тканини, то її довжина складе близько двох метрів

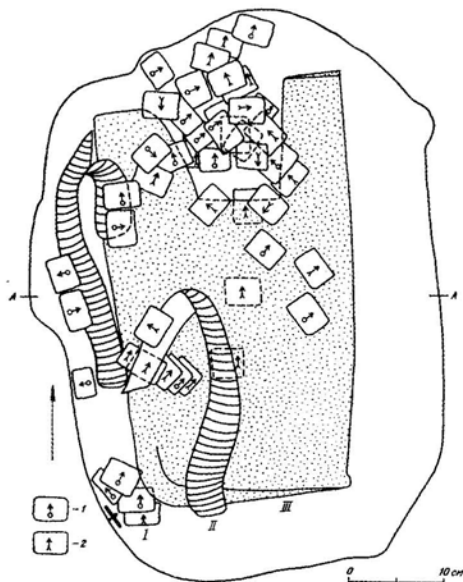


Рис.6: Схема розміщення золотих платівок в схованці чоловічого поховання Мелітопольського кургану.



(точніше — 178,5 см). Отже, виникають сумніви щодо використання такої довгої стрічки — майже 2 м для налобної пов'язки. Якщо придивитись до розміщення декоративних деталей у схованці, де їх зафіксовано *in situ*, то добре помітно, що більшість платівок (30 штук) лежить компактно, а частина — складають дві смужки. Отже, можна уявити таку схему оздоблення убору: більшість прикрас прикріплено у два ряди — вони утворять смугу шириною 7–8 см, довжиною близько 60 см, а інші — з двох боків — в один ряд. Ці потоншені краї, мабуть, спускались від потилиці до плечей: їх довжина 35–40 см. Чи мав цей убір жорстку основу, завдяки якій йому було надано циліндричну форму? Серед пам'яток образотворчого мистецтва, які відбивають костюми чоловіків з Північного Причорномор'я, нема зображень уборів, схожих на жіночі з розряду “твердих” або “жорстких”. Але виключати можливість їх використання в обрядовій практиці жерців не можна. Адже сенс таких уборів — демонстрація емблем божеств, знаків прилучення до культу. Відомо, що деякі сакральні убори еллінських богинь і богів належали до одного типу. Так, наприклад, калаф: убір Деметри і Серапіса<sup>22</sup>. Отже, можемо припустити, що пластинки, на яких вміщено “сцену адорації”, закріплювали на твердій основі, а ззаду до убору прикріпляли дві стрічки. Такий убір можна порівняти з “келермеськими”: золотий обруч з кургану №3 доповнено двома підвісками на ланцюжках, а оздоба з кургану №1 майже збігається з “мелітопольською” за розмірами: довжина — 66,8 см, ширина — 7,2 см<sup>23</sup>. Можна зробити висновок, що “мелітопольський” убір зберіг архаїчні (традиційні) риси. Як відомо, це характерно для сакральної сфери.

Отже, золоті аплікації зі схованки Мелітопольського кургану прикрашали головний убір, що відзначав статус його власника як жреця богині Аргімпаси.

Серед антропоморфних образів, які прикрашали головні убори, значне місце посідають менади (Рис.7). Їхні зображення знайдено у всіх регіонах Скіфії: Велика Близниця, курган №4, Гайманова Могила, гробн. 4, Десв курган, Денисова Могила, курган №6 поблизу с. Водославка, к. №8 (п.1) поблизу радгоспу Песочинський, Рижанівський курган<sup>24</sup>. Саме у такому трактуванні ці персонажі еллінських міфів з'явилися у образотворчому мистецтві Північного Причорномор'я в IV ст. до н.е. Більшість дослідників пов'язують образи менад з культом плодючості. С. С. Бессонова відзначила їх своєрідні риси, притаманні саме скіфським “супутницям Діоніса”, які свідчать про наближення образів до місцевих релігійних уявлень<sup>25</sup>. Так, з Великого Рижанівського кургану походить прямо-

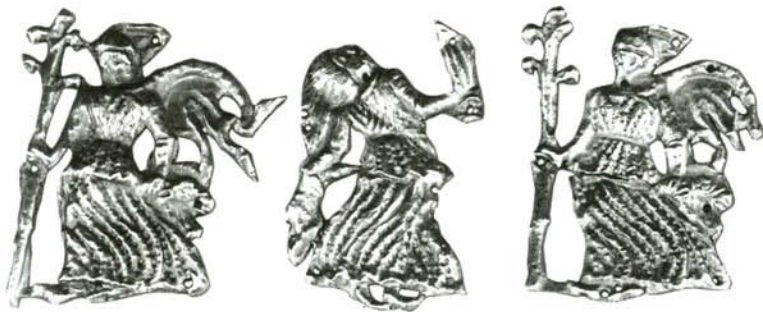


Рис.7: Золоті платівки з зображенням Менад з Гайманової Могили, Запорізька обл.

кутна пластина, на поверхні якої рельєфні фігурки менад: четверо обернені обличчям одна до одної і до тирса (він має вигляд деревця з листочками і верхівкою, що нагадує бутон). Тирс правицею тримає одна з менад, а в лівій руці у неї — голова барана. На фризі показано також жінку з мечем та козлиною ногою. За матеріалами з Великого Рижанівського кургану реконструйовано головний убір (Рис.8). Його декор та загалом всі прикраси костюма: рослинні мотиви, геометричні — трикутники—виноградні грона, образи Сатира — тобто мотиви зосереджено на ідеї діонісійських культів.



Рис.8: Реконструкція головного убору за матеріалами Великого Рижанівського кургану, Черкаська обл.

Все це дозволяє конкретизувати символіку образів менад. Можливо вони відбивають культ Діоніса, прихильність до якого виявляли представники еліти Північного Причорномор'я. Художньо-образне оформлення вбрання жінки, похованої у Великому Рижанівському кургані, свідчать про її особливу роль. Можливо, вона була наділена жрецькими функціями культу Діонісійського кола. Ймовірно, зображення менад якраз і маркували належність їх власниць уборів до жрецького стану.

Матеріали, що є у нашому розпорядженні, дозволяють дослідити святкові убори, бо вони походять з поховань. Обряд захоронення є сакралізованим дійством, семантичним відповідником свята. За визначенням відомого історика костюма П. Г. Богатирева: "Повсякденний одяг є, насамперед, річчю, а святковий — знаком"<sup>26</sup>.

Антропоморфні образи посідали чільне місце серед декоративних елементів головних уборів, тому що мали глибоке смислове навантаження. Вони відбивали культу плодючості — у широкому сенсі, крім того, створювали особливий акцент, за яким можна визначити функції божеств.

<sup>1</sup> Бессонова С. С. Религиозные представления скифов. — К., 1983, с.

<sup>2</sup> Ключко Л. С. Скифские налобные украшения IV III

<sup>3</sup> Ключко Л. С. Конусоподібні головні убори скифіянок // Археологія — 1986 — № 56 — с.17

<sup>4</sup> Там же, с.19

<sup>5</sup> Ильинская В.А. Скифы Днепровского Лесостепного Левобережья. — К., 1968, с.48

<sup>6</sup> Там же, с. 143

<sup>7</sup> Онайко Н. А. Искусство // Античная цивилизация. — М., 1973, с.121, 123

<sup>8</sup> Гаген-Торн, Богаевский

\* Оpubліковано тільки одну невеличку розвідку, присвячену вивченню жіночих головних уборів, знайдених у чоловічих похованнях: Ключко Л. С. Про один скіфський звичай // Музейні читання: Тез. доп. наук. конф. Музею історичних коштовностей України. — К., 1995, с.21–23. Я вважаю, що зафіксовані знахідки жіночих головних уборів відбивають звичай принесення в жертву небіжчиків, який посідав визначне місце у суспільстві дружини чи наложниці. Ймовірно, з часом обряд жертвоприношення змінився: в могилу клали сакральний головний убір.

<sup>9</sup> Ключко Л. С. Конусоподібні головні убори скифіянок

<sup>10</sup> Музей історичних коштовностей України / Кол. авторів МІКУ — К.: Мистецтво, 2004, № 29, с.379

<sup>11</sup> Артамонов М. И. Сокровища скифских курганов в собрании Государственного Эрмитажа. — Л. — Прага, 1964, с.62, табл. 203. Манцевич А. П. Солоха. — Л., 198

<sup>12</sup> Музей історичних коштовностей України / Кол. авторів МІКУ — К.: Мистецтво, 2004, № 22, с.377

<sup>13</sup> Черненко Е. В., Ключко В. И. О подлинности золотой пластинки из Сахновки // СА — 1979 — №4 — С.270 — 274

<sup>14</sup> Бессонова С. С., указ.соч., с.100–104

\*\*В. О. Рябова на підставі технологічного аналізу зображень висловила думку про відсутність змістовного зв'язку між групами образів. Див.: Рябова В. О. Повернення до Сахнівської діадими // Музейні читання: Мат. наук. конф. Музею історичних коштовностей України. — К., 1998,

с.23–26. Я не згодна з висновками дослідниці, оскільки, на мій погляд, існували загальні принципи відображення статусу власниці головного убору. Сакральний характер убору підкреслював декор.

<sup>15</sup> Ключко Л. С. Плечовий одяг скіф'янок // Археологія — 1993 — №1 — с.97

<sup>16</sup> Тереножкин А. И., Мозолевский Б. Н. Мелитопольский курган. — К., 1988, 128–130, рис. 149

Алексеев А. Ю., Мурзин В. Ю., Ролле Р. Чертомлык. — К., 1991, с.97

<sup>17</sup> Тереножкин А. И., Мозолевський Б. Н., вказ праця, с.52, рис.46

<sup>18</sup> Там же, с.174

<sup>19</sup> Мозолевський Б. М., Товста Могила

<sup>20</sup> Артамонов М. И., вказ. праця., табл. 229

<sup>21</sup> Там же, с.18, табл. 25–28

<sup>22</sup> Lexikon der Antike. — Leipzig, 1977, S.266

<sup>23</sup> Артамонов М. И., вказ.праця, с.103

<sup>24</sup> Бессонова С. С., вказ. праця, с.74

<sup>25</sup> Там же, с.75

<sup>26</sup> Богатырев П. Г. Вопросы теории народного костюма — М., 1971, с.307

## Образи фантастичних істот у декорі одягу сіверськодонецького населення V–IV ст. до н.е.

Однією з найяскравіших складових скіфської культури є мистецтво “звіриного стилю”, репрезентоване зображенням різноманітних тварин на предметах озброєння, кінського спорядження, культу, одягу, прикрасах тощо. Серед відтворених майстрами образів чільне місце займають фантастичні істоти. На початок 80–х років минулого століття О. І. Шкурком було вряховано 399 подібних зображення з 59 комплексів Лісостепової Скіфії<sup>1</sup>. Однак упродовж тривалого часу пам’ятки сіверськодонецького локального варіанту залишалися чи не єдиним культурно–територіальним утворенням Скіфії, де подібні знахідки були повністю відсутні, немовби підтверджуючи правомірність тези про культурну периферійність даного регіону.

Подібну думку спростували розкопки останніх років, насамперед Пісочинського курганного могильника, матеріали якого, поміж інших, суттєво поповнили і вибірку виробів із зображенням фантастичних істот, образи яких найбільш повно репрезентовані на золотих аплікаціях, що прикрашали жіночий одяг і головні убори, та представлені наступними персонажами.

1. Поліморфна істота, що поєднує у собі кілька морфологічних елементів (антропо–, орніто– та зооморфізм, а також рослинне начало). Є центральним персонажем орнаментального сюжету двох золотих пластин парадного головного убору з поховання 1 кургану №8 Пісочинського могильника (Рис.1, 1, 2). Має вигляд істоти з жіночою головою, розгорнутими догори крилами, пір’ястим тулубом та хвостом, нижніми кінцівками у вигляді витких рослинних пагонів, що відходять від нижньої частини тулуба по обидва боки, закінчуючись пальметками та двома гіпокампами, що немовби виростають з пагонів. Семантично і, навіть, “анатомічно” гіпокампи нерозривно пов’язані з центральним персонажем, в той же час вони репрезентують цілком самостійний іконографічний образ, який доцільно розглянути окремо. На голові істоти розширений догори конічний калаф (?) з широким верхом та горизонтальним рядом округлих випуклин у нижній частині. Талію стягнуто широким паском.

Повністю аналогічна за іконографією істота зображена на золотій метопіді з Куль–Оби<sup>2</sup>, дуже близькі — на пластині кістяного гребню з Гайманової Могили<sup>3</sup>, а також на медальйоні серії се-

режок з курганів біля с. Бутори у Молдові<sup>4</sup>, №8 поблизу с. Тягинка на Херсонщині, №5 біля с. Мар'янівка на Миколаївщині<sup>5</sup>. Іконографія подібної істоти дещо відходить від “канонічного” образу змієної богині. С. С. Бессонова підкреслює тісний зв'язок подібної хтонічної істоти з виразними рисами сирени — демона смерті з поховальними культурами<sup>6</sup>. В той же час є беззаперечним і зв'язок цього образу з міфічною прародителькою скіфів та сприйняття його як загально визнаного символу родючості.

2. Гіпокампи. Зображені на цих же пластинах по обидва боки від поліморфної істоти (Рис.1, 1, 2). У гіпокампів довга тонка мор-



Рис.1: Пластини з поховань

да з роззявленою пащею. На кінці верхньої щелепи стирчить вгору короткий ріг (?), від нижньої опущена донизу довга “борідка”. Вузька вигнута шия плавно переходить у тулуб зі складчастим черевцем. На спині, від маківки голови до самого низу, гребінь з гострими шипами та перепонками поміж ними.

Повністю аналогічні істоти зображені на тій же метопіді з Куль–Оби, де вони різними дослідниками інтерпретовані як гіпокампи<sup>7</sup>, грифони<sup>8</sup> чи морські чудовиська<sup>9</sup>. Найбільш зважене перше визначення, хоча під терміном “гіпокамп” об’єднують різноманітні іконографічні образи, на що вже звертали неодноразово увагу<sup>10</sup>. Істота на пісочинській пластині за своїми рисами наближається до так званого “гіпокампа–морському коника”<sup>11</sup> і близька за іконографією до гіпокампів, зображених на куль–обській бляшці та срібному кіліку з Чмиревої Могили<sup>12</sup>.

Присутність на пластині гіпокампів підкреслює тісний зв’язок змієдів з водною стихією.

3. Сфінкси з подвійним тулубом. По шість подібних істот зображено на двох золотих пластинах головного убору (курган №8, поховання 1), кожна з яких розрізана на три частини (Рис.1, 3–8). Сфінкси сидять у геральдичній позі, головою у фас, від якою по обидва боки відходять розташовані у профіль тулуби. Риси обличчя схематичні, виконані у традиції так званої маски. Виразна частина тулуба з задньою лапою. Передні лапи кожної пари тулубів перехрещені, лапа лівого тулуба завжди перекриває лапу правого. Вище спини розташовано розкриті та підняті вгору крила, пір’я яких імітовано за допомогою двох рядів опуклих квадратиків. Хвости також підняті вгору та зігнуті посередині у бік голови. У крайніх на пластинах сфінксів хвости закінчуються “багатопір’яною” китицею.

Образ сфінкса з подвійним тулубом мав значне поширення у давньогрецькому мистецтві<sup>13</sup>. Бляшки з подібною істотою знайдено в Солохії, Куль–Обі, Товстій Могилі та інших пам’ятках, але відомі і пластини головного убору з повністю аналогічним орнаментом (Чортотлик<sup>14</sup>, курган №8 групи П’ять братів Єлизаветівського могильника<sup>15</sup>). Іноді зображення сфінксів з подвійним тулубом поєднано із зображенням змієної богині (Олінф, можливо, Куль–Оба)<sup>16</sup>. Пісочинська тіара доповнює вибірку подібних випадків.

4. Грифони. На пластинчастій аплікації репрезентовані виключно одиночними зображеннями, які за іконографією можна поділити на дві групи. До першої належать зображення “лежачих” грифонів з підігнутими лапами на дрібних бляшках підовальної чи

підпрямокутної форми. У всіх грифонів відсутня шиї та опущена донизу голова.

У грифона на бляшках з кургану №2 (19 екземплярів) ледь помітний дзьобик та маленьке округле вушко (Рис.1, 9). Позаду голови стилізоване зображення крила істоти у вигляді двох гладеньких вертикальних смужок. Вздовж спини, до самого низу ланцюжок дрібних опуклих цяток, що, ймовірно, символізує продовження розгорнутого крила, гребінь чи піднятий догори хвіст.

Бляшки з близьким за іконографією зображенням істоти походять з кургану Баби<sup>17</sup>, №5 могильника Осняги<sup>18</sup>, Малого Чортотлика<sup>19</sup> та багатьох інших пам'яток. Більшість дослідників вбачає у подібних зображеннях лева або, більш загально, хижака, але досить виразний дзьобик простежується на всіх пісочинських аплікаціях, що дає змогу наполягати на запропонованій інтерпретації.

Голова у грифона на бляшках з кургану №25 (8 екземплярів) плавно переходить у виразний, загнутий та опущений донизу дзьоб з чіткою восковицею (Рис.1, 10, 11). Маківка голови ледь загострена, від потилиці донизу відходить короткий ріг. Між головою та задньою частиною тулуба стилізоване зображення крила у вигляді ланцюжка опуклих прямокутників. Вертикальним ланцюжком подібних дрібних цяток вздовж спини передано хвіст істоти. Задня лапа має видовжені пропорції, на кінці роздвоєна, передня коротка та масивна, двома рисками підкреслено її багатопалість. Іконографія грифона досить оригінальна, прямі аналогії відсутні.

У грифона на бляшках з кургану №32 (2 екземпляра) низько опущена голова майже торкається дзьобом лапи (Рис.1, 12). Від потилиці догори відходить тонкий короткий відросток: вухо або ріг. Підняті догори розкриті крило та короткий, ледь зігнутий у бік голови хвіст. Як і у попередньому випадку, повні іконографічні аналогії подібним грифонам невідомі.

Другу групу репрезентують зображення грифонів з довгою шиєю та піднятою вгору передньою лапою. У грифона на медальйоні (Рис.1, 13) з кургану №29 (підвіска сережки або намиста) задня та одна передня, повністю випрямлена нога знаходяться на "землі", інша передня нога піднята високо догори. Від шиї відходить тонкий петлеподібний відросток, вище якого знаходиться розвернута до спини кругла голова з напіввідкритим дзьобом. Над спиною чотири вертикальні відростки, що символізують розгорнуте догори крило грифона три прямі і гладенькі та один, що ближче до голови, звивистий, з короткою косою поперечиною посередині. Короткий хвіст піднятий догори та загнутий досередини.



На грудній клітці рельєфом підкреслено декілька ребер.

Цілком ймовірно, що на іконографію подібного образу певним чином вплинули боспорські статери кінця IV ст. до н.е. із зображенням на реверсі левоголового грифона з колоском<sup>20</sup>.

Інший іконографічний варіант репрезентований на двох бляшках підквадратної форми з курганів №№ 29 та 32, що виготовлені єдиним штампом (Рис.1, 14, 15). Кращий стан збереженості бляшки з кургану №32 дозволяє прослідкувати більш детально окремі риси істоти. Грифон зображений у профіль вліво. Кругла голова з опуклим оком у центрі посаджена на вузьку та довгу, з помітним потовщенням посередині, шию, розвернута у бік хвоста та опущена роззявленим дзьобом донизу. Від спини відходить підняте догори розгорнуте крило, пір'я якого імітує короткий ланцюжок опуклих квадратиків. Тонкий короткий хвіст піднято догори та загнуто назовні. Передня лапа піднята догори.

Повні іконографічні аналогії відсутні, за деякими рисами (форма крила, задньої частини тулуба та хвоста) досить близький грифон на бляшках Дар'ївського кургану<sup>21</sup>.

Безперечно, золоті аплікації, прикрашені зображенням різноманітних фантастичних істот, були віддзеркаленням не лише моди чи торгівельних зв'язків місцевого населення, а і його світогляду, вплив на який загальноскіфських традицій добре простежується не лише на елементах одягу, а й предметах озброєння, кінсько-го спорядження, культу тощо.

<sup>1</sup> Шкурко А. И. Фантастические существа в искусстве Лесостепной Скифии // Археологические исследования на юге Восточной Европы. — М., 1982. — С.3–9.

<sup>2</sup> Мирошина Т. М. Некоторые типы скифских женских головных уборов IV–III вв. до н.э. // СА. — 1981, — №4. — С.66, рис.9, 4.

<sup>3</sup> Яковенко Э. В., Бидзиля В. И. Гравированные костяные пластины из “Гаймановой Могилы” // Проблемы античной истории и культуры. — Ереван, 1979, с.457–463, рис.А.

<sup>4</sup> Мелюкова А. И. Раскопки курганов у с. Буторы // АО 1972 г. — М., 1973, с.413.

<sup>5</sup> Білан Ю. О., Солтис О. Б. Скіфські кургани поблизу с. Мар'янівка на Миколаївщині // Археологія. — 1998, — № 1. — С.92, рис.6, 2.

<sup>6</sup> Бессонова С.С. Религиозные представления скифов. — К., 1983, — с.94.

<sup>7</sup> Мирошина Т. М. Указ. соч., с.52.

<sup>8</sup> Клочко Л. С. Скифские налобные украшения VI–III вв. до н.э. // Новые памятники древней и средневековой художественной культуры. — К., 1982, с.42.

<sup>9</sup> Уильямс Д, Огден Д. Греческое золото. Ювелирное искусство классической эпохи V–IV века до н.э. — СПб., 1995, с.142, 143.

- <sup>10</sup> Мелюкова А. И. Краснокутский курган. — М., 1981, с.42; Бессонова С. С. Крылатый конь—гиппокамп—морской конек и скифский Посейдон // Старожитності Степового Причорномор'я і Криму. — Запоріжжя, 2004. — Т.ХІ. — С.25—30.
- <sup>11</sup> Бессонова С. С. Крылатый конь... С.26.
- <sup>12</sup> Копейкина Л. В. Золотые бляшки из кургана Куль-Оба // Античная торетика. — Л., 1986, с.47, 48, рис.17; Онайко Н. А. Античный импорт в Приднепровье и Побужье в IV—II вв. до н.э. // САИ. 1970. — Вып.Д.1—27. — С.21, табл.ХV.
- <sup>13</sup> Копейкина Л. В. Указ.соч. — С.56.
- <sup>14</sup> Алексеев А. Ю., Мурзин В. Ю., Ролле Р. Чертомлык. Скифский царский курган IV в. до н.э. — К., 1991, с.202, 203.
- <sup>15</sup> Скрышник Т. А. Головной убор скифянки из Елизаветинского курганного могильника // Донская археология. — 1999, № 2. — С.78, 79.
- <sup>16</sup> Копейкина Л. В. Указ.соч., с.56.
- <sup>17</sup> Онайко Н. А. Античный импорт в Приднепровье и Побужье в VII—V вв. до н.э. // САИ. 1966. — Вып.Д.1—27. — С.22, 58, табл.ХХІІ, 4.
- <sup>18</sup> Ковпаненко Г. Т. Пам'ятки скіфського часу на Ворсклі // Археологія. — 1961. — Т.ХІІІ. — Рис.6, 18.
- <sup>19</sup> Мозолевский Б. Н. Малый Чертомлык // Скифы Северного Причерноморья. — К., 1987, с.72, рис.6, 22—25.
- <sup>20</sup> Анохин В. А. Монетное дело Боспора. — К., 1986, с.140, табл.2, 91; 3, 97, 109, 115, 116.
- <sup>21</sup> Бобринский А. А. Курганы и случайные археологические находки близ местечка Смелы. — Т.2. — СПб, 1894. — Табл. X, 6.

Деякі предмети вузди V ст. до н.е.  
з зібрань Національного музею історії України

Однією з характерних категорій скіфської матеріальної культури є предмети кінського спорядження. Незважаючи на численність праць, присвячених деталям вузди, деякі речі продовжують залишатись невідомими широкому колу дослідників. Наша робота присвячена введенню до наукового обігу групи вуздечних предметів, що зберігаються у Національному музеї історії України (НМІУ). Бронзові налобник і два нащічники належать до колекції Б 28. Тут зосереджено речі з втраченими колись паспортами, внаслідок чого не збереглося відомостей про умови та місце знахідок.

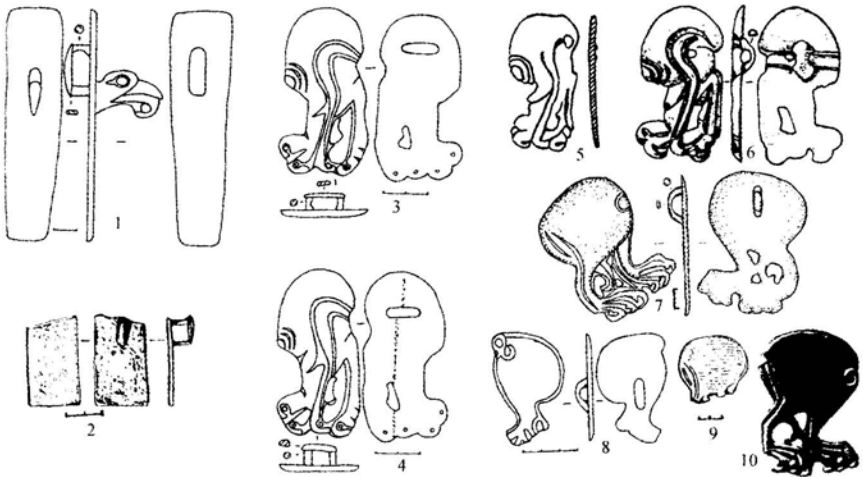


Рис. 1. Речі з НМІУ та аналогії до них.

- 1, 3, 4 — НМІУ, місце знахідки не відоме; 2 — група Частих, курган 38;  
5 — Танкове, курган 15, поховання 2;  
6 — Первомаївка I, курган 4; 7 — Бобриця, курган 66;  
8 — Берестяги, курган 5; 9 — Софіївка, курган; 10 — околиці Керчі;  
2 — за А. І. Пузіковою; 5 — за А. А. Щепинським, Е. М. Черепановою;  
6 — за Г. Л. Євдокимовим, М. І. Фридманом; 9 — за В. А. Іллінською;  
10 — за І. Д. Марченко.

Бронзовий підпрямокутний налобник з головою хижого птаха на щитку і петлею на звороті (Рис.1. 1). Довжина 10,6, максимальна ширина 2,8 см. Точних аналогій знайти не вдалося. Налобники з подібними щитками не були надто поширеними у скіфський час. Як аналогію назвемо фрагментований предмет з кургану 38 групи

Частих (Рис.1. 2)<sup>1</sup>, що датується амforoю 3-ої чверті V ст. до н.е. Речі схожі і за формою петлі. На верхній дужці петлі налобника з НМІУ — сліди потертості, що вказує на вертикальне розташування бляхи на голові коня.

Дві схожі бронзові бляхи-нащічники у вигляді задніх ніг хижака родини котячих (Рис.1. 3,4). Не виключено, що вони походять з одного поховання. Розміри 7,6 на 3,7 см, на звороті — петля. Одна з бокових дужок петлі бляхи потерта, що вказує на її горизонтальне розташування (хвостовою частиною вверх) у системі вузди. Схожі предмети виявлено у похованнях 2 кургану 15 біля Танкового (Рис.1. 5)<sup>2</sup>, 1, кургану 4 групи Первомаївка I<sup>3</sup> та у некрополі на Тузлі<sup>4</sup>. Окрім цього, група речей, відображаючи такий самий мотив, передана в іншій манері: бляхи з курганів 66 коло Бобриці, 5 поблизу Берестняг<sup>5</sup>, неподалік Софіївки<sup>6</sup>, предмет з околиці Керчі<sup>7</sup>. Найбільш близькі аналогії можуть бути датовані V ст. до н.е. Менш схожі предмети існують і в V, і в 1-ій половині IV ст. до н.е. Виходячи з дати більш подібних речей, бляхи з НМІУ слід відносити до V ст. до н.е. Вірогідно, саме подібні мотиви стали вихідними при формуванні більш стилізованих образів IV ст. до н.е., подібних до зображених на бляхах з кінського поховання, що супроводжувало впускну могилу Солохи<sup>8</sup>, чи з Крайови<sup>9</sup>.

З огляду на хронологічну близькість, не можна виключати, що всі три предмети належать до одного комплексу, хоча і переконливо довести це важко.

<sup>1</sup> Пузикова А. И. Курганы скифского времени Среднего Подонья (публикация комплексов). — Москва: Индирик, 2001. — Рис. 21.5.

<sup>2</sup> Щепинский А. А., Черепанова Е. Н. Северное Присивашье в V–I тысячелетиях до нашей эры. — Симферополь: Крым, 1969. — Рис. 91.12.

<sup>3</sup> Евдокимов Г. Л., Фридман М. И. Курганы скифского времени у с. Первомаевка на Херсонщине // Курганы Степной Скифии. — Киев: Наукова думка, 1999. — Рис. 3.3.

<sup>4</sup> Scythian Art. — Leningrad, 1999. — Pl. 277.

<sup>5</sup> Бобринской А. А. Курганы и случайные археологические находки близ местечка Смелы. — СПб., 1901. — Т. III. — Фиг. 68; фонди НМІУ.

<sup>6</sup> Іллінська В. А. Із ненадрукованих матеріалів скіфського часу в Лівобережному Лісостепу // Археологія. — 1968. — Т. XXI. — Рис. 10.8.

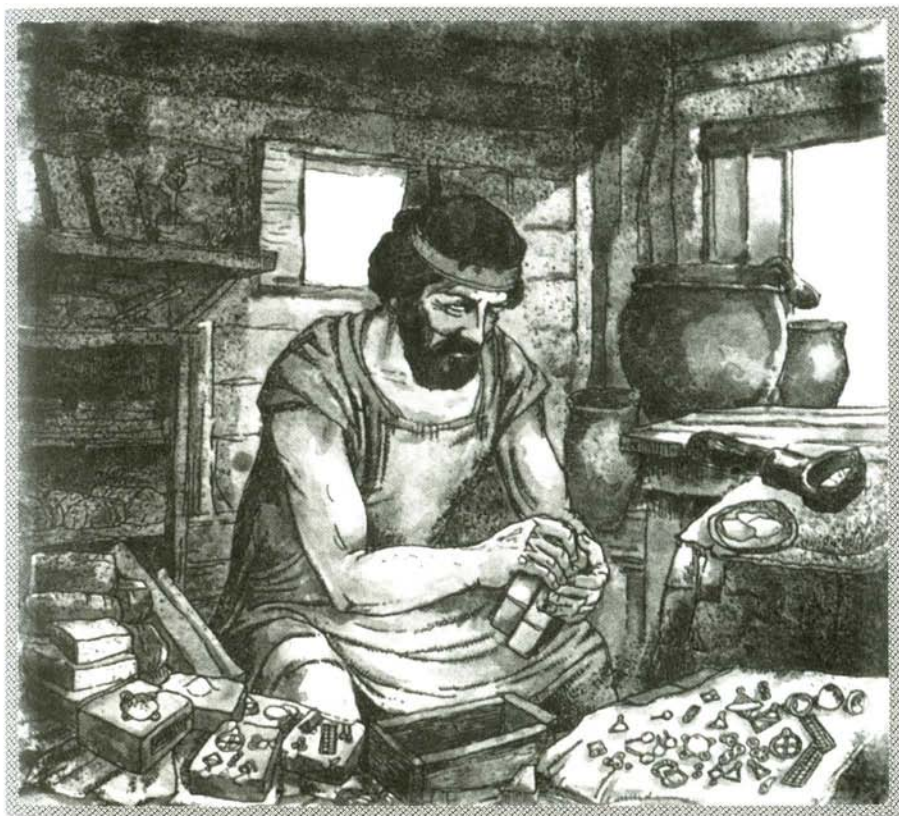
<sup>7</sup> Марченко И. Д. Литейная форма конца VI в. до н.э. из Пантикапея // Краткие сообщения Института археологии АН СССР. — 1962. — Вып. 89. — Рис. 18.6.

<sup>8</sup> Манцевич А. П. Курган Солоха. — Ленинград: Искусство, 1987. — Кат. 92, 126.

<sup>9</sup> Parvan V. Dacia. Civilizatiele antice din tarile Carpato-Danubiene. — Bucuresti, 1967. — Fig. 50.



# АРХЕОЛОГІЧНІ ПАМ'ЯТКИ ДОБИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ



## Раннесредневековые фибулы из Нетайловского могильника салтово-маяцкой культуры.

Среди обширного и разнообразного материала из раннесредневекового Нетайловского могильника салтово-маяцкой культуры (с. Нетайловка Волчанского района Харьковской обл.), особое место занимает коллекция фибул. По нашему мнению, обнаруженные в захоронениях данного могильника фибулы могут помочь уточнить время возникновения данного некрополя и пролить свет на этническую принадлежность населения, оставившего данный памятник.

Нетайловский могильник салтово-маяцкой археологической культуры был открыт и первоначально исследовался в 1959–1961 гг. археологической экспедицией Института археологии Украины под руководством Д. Т. Березовца в ходе работ, проводимых в зоне сооружения Печенежского водохранилища (р. Северский Донец). Уже первые раскопки этого некрополя привлекли внимание широкого круга исследователей и причиной тому были специфические особенности погребального обряда<sup>1</sup>. С созданием в 1961 г. Печенежского водохранилища исследования могильника прекратились, а по прошествии ряда лет он уже стал считаться затопленным водами Печенежского водохранилища.

В 1991 году произошло второе открытие Нетайловского могильника отрядом Новостроечной экспедиции Харьковского госуниверситета под руководством А. В. Крыганова. С именем этого исследователя связаны работы, проводимые на могильнике начиная с 1991 по 2004 гг. В 2002–2004 гг. исследования на Нетайловском могильнике проводила археологическая экспедиция Международного центра хазароведения Восточноукраинского филиала Международного Соломонова университета под руководством В. К. Михеева. В 2004 г. параллельно с работами Международного Соломонова университета (МСУ) на могильнике проводили раскопки археологическая экспедиция Института археологии НАН Украины под руководством А. В. Комара и Охранная археологическая экспедиция А. В. Крыганова. Количество исследованных на могильнике захоронений салтовского времени составило 431.

Из 124 захоронений, исследованных в 1959–1961 гг. только в трех погребениях были обнаружены фибулы. В захоронениях №16, 54 были обнаружены остатки железных, очень коррозированных арбалетовидных фибул с широкой спинкой. В захоронении №14

была найдена серебряная арбалетовидная фибула со щитком на корпусе, украшенная по спинке и иглоприемнику насечками, которые образуют орнамент в виде елочки<sup>2</sup>.

За последние годы фибулы были обнаружены еще в пяти захоронениях. Эти фибулы относятся к тому же типу, что и найденные ранее в захоронениях Нетайловского могильника. Однако, по форме они могут быть отнесены к разным вариантам.

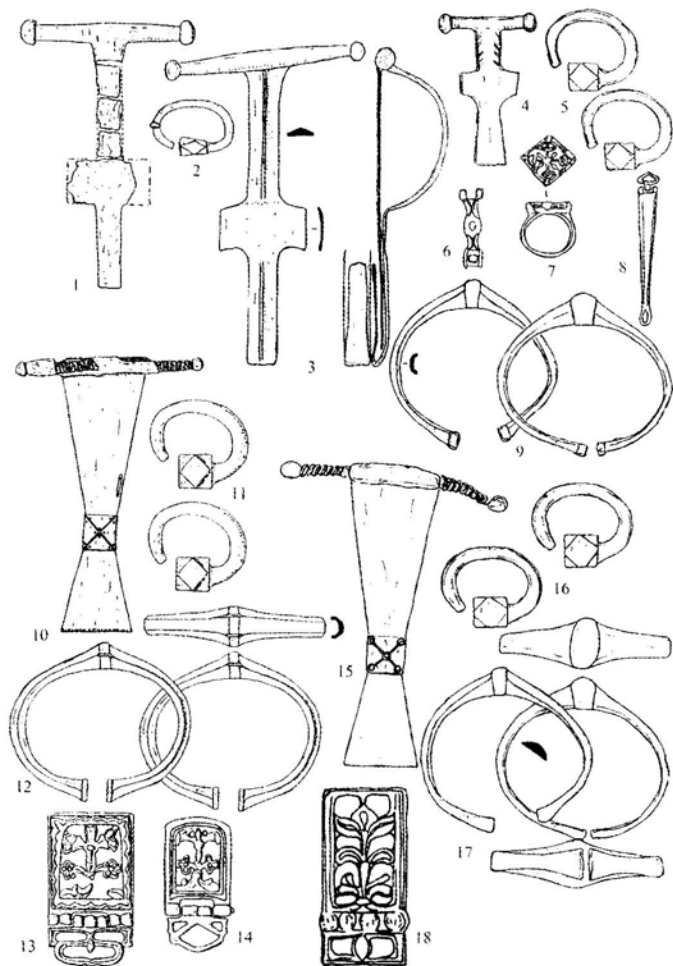


Рис.1. Фибулы из захоронений Нетайловского могильника и вещи найденные с ними.

1 — погр. №143; 2, 3 — погр. №398; 4-9 — погр. №396;  
10-14 — погр. №164"Б"; 15-18 — погр. №350.  
1-3, 6, 9, 17 — бронза; 4, 5, 7, 8, 10-16, 18 — серебро.



Вариант 1. Литые арбалетовидные фибулы с прямоугольным щитком на корпусе, в месте перехода спинки в вытянутую пластинчатую ножку (Рис.1: 1, 3, 4). Соединение игл шарнирное. Фибулы имеют по одной перекладине. Конец ножки подогнут и образует иглоприемник. Спинка выгнутая, по ее центру проходит своеобразное ребро жесткости. Две фибулы бронзовые (погр. №143, 398), одна серебряная (погр. №397). Игла и перекладина — железные. Спинка серебряной фибулы из погребения №397 украшена насечками, которые образуют орнамент в виде елочки. Высота бронзовых фибул достигает 13,0–13,5 см, тогда как высота серебряной фибулы составляет всего 6,0 см.

Аналогичные фибулы, а также подобные фибулы, но с тремя полукруглыми выпуклинами на конце ножки, достаточно широко представлены в памятниках VIII–IX вв. Осетии, Дагестана и Чечено-Ингушетии<sup>3</sup>. Единичные экземпляры подобных фибул с тремя полукруглыми выпуклинами на конце ножки встречены в захоронениях Верхне-Салтовского катакомбного могильника (кат. №25), расположенного напротив Нетайловского могильника на противоположном берегу Печенежского водохранилища.

Вариант 2. Кованные арбалетовидные фибулы с трапециевидной пластинчатой прогнутой спинкой и лопатовидной плоской ножкой (Рис.1: 10, 15). Обе фибулы (погр. №164“Б”, 350) серебряные. Соединение игл шарнирное. Иглы и перекладки выполнены из железа. Конец ножки подогнут, и образует иглоприемник. В месте перехода спинки в ножку располагается квадратный в плане щиток, слегка возвышающийся над поверхностью ножки. Щиток украшен двумя гравированными линиями, проведенными из угла в угол, из-за чего его поле оказалось поделенным на четыре равносторонних треугольника. У фибулы из погр. №164“Б” углы образовавшихся треугольников дополнительно украшены единичными точками. Такие же точки выгравированы и по углам квадратного щитка (Рис.1: 10). Место пересечения гравированных линий и углы квадратного щитка фибулы из погребения №350 украшены чеканными одиночными солярными знаками (Рис.1: 15). Высота фибулы из погребения №164“Б” составляет 13,7 см, высота фибулы из захоронения №350 — 12,6 см.

Аналогии данным фибулам мне не известны. Типологически они близки некоторым фибулам с лопатовидной плоской ножкой из дагестанских памятников VIII–IX вв<sup>4</sup>.

Находки данных разновидностей фибул в “классических” салтово-маяцких древностях не известны, что позволяет поставить вопрос о времени попадания данных изделий в верховья Северского

Донца. Решение этого вопроса возможно путем рассмотрения остального погребального инвентаря захоронений, содержавших выше описанные фибулы.

Погребение №164“Б”, по всей видимости, можно датировать третьей четвертью VIII века. На это указывают обнаруженные в захоронении две серебряные литые безъязычковые пряжки. Каждая из них имеет подвижную рамку пятиугольной формы с внутренними перекладинами, соединенную с помощью шарнира со щитком прямоугольной или полуовальной формы, орнаментированным ажурной растительной композицией, состоящей из ветвей трехлепестковых пальметт и трилистников (Рис.1: 13, 14). Подобные пряжки известны в материалах так называемых “курганах с ровиками”<sup>5</sup>, приписываемые собственно хазарам. Подобные изделия большинство исследователей склонны относить к Салтовско-Романовскому хронологическому горизонту (около 720/740 — 760/780 гг.)<sup>6</sup>. Такая датировка комплекса подтверждается происходящим из данного захоронения золотым византийским солидом Константина V Капронима, чеканенным в 751—757 гг., ибо большинством исследователей разделяется мнение А. И. Семенова о незначительном “запаздывании” (в пределах 20 лет) византийских монет в памятниках этого времени<sup>7</sup>.

Несколько более поздним временем, но рамками последней четверти VIII века, по-видимому, следует датировать погребение №350, содержащее серебряную фибулу, аналогичную фибуле из захоронения №164“Б”. При общей близости погребального инвентаря данного захоронения к инвентарю погребения №164“Б” (Рис.1: 11—14, 16—18), он имеет существенные различия. Так, из погребения №350 происходит серебряная безъязычковая пряжка, которая уже существенно отличается от подобных пряжек из захоронения №164“Б”. У данной пряжки рамка уже неподвижная, хотя еще имитируется шарнирное соединение, столь характерное для изделий предшествующего хронологического периода. Прямоугольный щиток пряжки орнаментирован ажурным растительным орнаментом уже в типично “классическом” салтовском стиле — в виде цветка лотоса на высоком стебле (Рис.1: 18). Таким образом, в данном изделии переплетаются черты характерные как для ременной гарнитуры раннесалтовского времени, так и для поясных наборов “классического” салтовского времени, что позволяет говорить о принадлежности данного изделия к поясным наборам переходного горизонта (60—80—е г. VIII века)<sup>8</sup>.

Вероятно, этим же временем следует датировать и захоронение с серебряной фибулой №397. Как и в предыдущих двух погребе-

ниях в нем вместе с фибулой были найдены два бронзовых браслета с утолщенными серединой и концами и две серебряные височные подвески с 14-ти гранником (Рис.1: 5, 9). Наряду с этим в погребении присутствовали бронзовая фигурная подвеска с шарнирным узлом для крепления подвижного кольца (Рис.1: 6), а также серебряная копоушка с сердцевидной подвижной подвеской, соединенной к телу копоушки с помощью того же шарнирного соединения (Рис.1: 8). Шарнирное соединение частей является характерной чертой изделий раннесалтовского хронологического горизонта. В то же время, в захоронении №397 был найден серебряный перстень с металлической вставкой, удерживаемой четырьмя крестообразно расположенными лапками. Металлическая (серебряная) вставка перстня была украшена гравированным растительным орнаментом в виде четырех бутонов лотоса на длинных стеблях, образующих крестообразную фигуру (Рис.1: 7). Стилистические особенности данного изображения позволяют отнести к начальному этапу освоения лotosовидного орнамента салтовскими мастерами (конец VIII—начало IX вв.)<sup>9</sup>. Все это позволяет датировать данное захоронение последней четвертью VIII в.

К сожалению, в других исследованных захоронениях с фибулами Нетайловского могильника узко датированные вещи отсутствуют. Несмотря на это, нам представляется, что рассмотренные фибулы могут считаться как своеобразный хронологический индикатор, маркирующий салтовские комплексы второй половины VIII века, т.е. периода создания салтово-маяцкой культуры в бассейне Северского Донца. Для “классических” салтовских древностей характерны совершенно другие фибулы, и к тому же меньшие по размеру<sup>10</sup>.

Достаточно показательным, как нам представляется, является набор личных украшений из захоронений с фибулами Нетайловского могильника. Так, в трех (№164“Б”, 350, 397) из пяти захоронений был представлен полный набор женских украшений, включавший в себя одну арбалетовидную фибулу, две массивные полые серебряные височные подвески с 14-ти гранником, два массивных браслета с валикообразными утолщениями по середине и на концах (Рис.1: 4, 5, 9, 10–12, 15–17). Еще в одном погребении (№398) был представлен не полный набор. Он состоял из арбалетовидной фибулы и только одной бронзовой височной подвески с 14-ти гранником (Рис.1: 2, 3). Все это дает представление о полном наборе личных украшений погребенных женщин. Как часть сакрализованного комплекса женского костюма, весь набор личных украшений вряд ли мог служить предметом торговли или обмена, что, правда,

нельзя сказать в отношении отдельных вещей. Пример тому: бронзовый браслет с расширением по середине и на концах был найден в захоронении женщины из катакомбы №4 Рубежанского могильника<sup>11</sup>. Все это позволяет предположить, что данные полные наборы личных украшений следует рассматривать и как своеобразный этноопределяющий признак.

Подобные наборы, состоящие из фибул, в том числе и типологически близких нетайловским, массивных литых браслетов с характерными утолщениями на концах и посередине спинки, а иногда и с височными привесками с 14-гранников в VIII–IX вв. происходят исключительно из памятников горной Чечни и Дагестана<sup>12</sup>. При этом, Дагестан рассматривается большинством исследователей как область возникновения и наибольшего распространения височных подвесок с 14-ти гранником<sup>13</sup>. Учитывая это, а так же факт наличия подобных нетайловским фибул и браслетов в основном на памятниках VIII–IX вв. Дагестана и Чечни, можно выделить в бассейне Северского Донца группу погребений второй половины VIII в., принадлежащих первым переселенным сюда хазарским правительством выходцам с Северо-Восточного Кавказа.

<sup>1</sup> Иченская О. В. Об одном из вариантов погребального обряда салтовцев по материалам Нетайловского могильника // Древности Среднего Поднепровья. — Киев, 1981, с.83–86.

<sup>2</sup> Пархоменко О. В. Поховальний інвентар Нетайлівського могильника VIII–IX ст. // Археологія. — 1983. — № 43, с.83–84, рис. 8: 1

<sup>3</sup> Амброз А. К. Фибулы юга Европейской части СССР II в. до н.э.–IV в. н.э. // САИ. — 1966. — Д1 — 30, с.46, табл.6: 9; 4, с.130, рис.15: 8; 5, с.143, рис. 6: 10–13, 7: 1

<sup>4</sup> Багаев М. Х. Из истории фибул Северо-Восточного Кавказа (Чечня и Дагестан) // РА. — 2004. — №2, рис.6: 8

<sup>5</sup> Иванов А. А., Копылов В. П., Науменко С. А. Поясные наборы из курганов хазарского времени междуречья Дона и Сала // Донская археология. — 2000. — №1, рис.3: 8, 9

<sup>6</sup> Белік О. О. Поясні набори горизонту Столбіще–Старокорсунська з поховань лісостепоного донського варіанту салтівської культури (до проблеми хронології) // Історична наука: проблеми розвитку. Матеріали Міжнародної наукової конференції 17–18 травня 2002 р. — Луганськ, 2002, с.17; 8, с.414, рис.1: 130, 141, 148, 154

<sup>7</sup> Семенов А. И. О датирующих византийских солидов VII–VIII вв. // Вторая Кубанская археологическая конференция. Тезисы докладов. — Краснодар, 1993, с.94–95

<sup>8</sup> Белік О. О. Поясні набори горизонту Столбіще–Старокорсунська з поховань лісостепоного донського варіанту салтівської культури (до проблеми хронології) // Історична наука: проблеми розвитку. Матеріали Міжнарод-

ної наукової конференції 17–18 травня 2002 р. — Луганськ, 2002, с.15; 8, с.414–415; 10, с.129–132, табл.4

<sup>9</sup> Фоякова Н. А. Лотос в растительном орнаменте металлических изделий салтово–маяцкой культуры VIII–IX вв. // СА. — 1986. — №3, с.45

<sup>10</sup> Плетнева С. А. На славяно–хазарском пограничье. Дмитриевский археологический комплекс. — М., 1989, рис.59

<sup>11</sup> Аксенов В. С. Рубежанский катакомбный могильник салтово–маяцкой культуры на Северском Донце // Донская археология. — 2001. — №1–2, рис.6: 18

<sup>12</sup> Багаев М. Х. Из истории фибул Северо–Восточного Кавказа (Чечня и Дагестан) // РА. — 2004. — №2, с.144

<sup>13</sup> Атаев Д. М. Височные привески с четырнадцатигранником // СА. — 1963. — №3, с.235

### З досвіду експонування кам'яних ювелірних форм V–VI ст. з поселення Бернашівка

У 1995 р. до фондів Вінницького обласного краєзнавчого музею поступила колекція кам'яних форм для відливки ювелірних прикрас.

Вже у 1998 році ця колекція зайняла достойне місце в експозиції музею.

Кам'яні форми походять з ранньосередньовічного слов'янського поселення на лівому березі Дністра біля села Бернашівка Могилів–Подільського району Вінницької області, яке протягом кількох сезонів з 1977 по 1995 рр. досліджувалося експедицією Кам'янець–Подільського педуніверситету під керівництвом професора І. С. Винокура.

У 1990 р. експедиції вдалось зафіксувати спеціальне приміщення майстерні–напівземлянки дерево–каркасної стовпової конструкції, в якій під руїнами глиняної обмазки стін (приміщення загинуло в пожежі) іп siti виявлено 64 кам'яні ливарні форми ювеліра<sup>1</sup>.

За словами академіка П. П. Толочко — це відкриття XX століття для слов'яно–руської археології<sup>2</sup>.

Разом з ливарними формами біля печі–кам'янки знайдено і керамічний тигель–лячку. Отже, йдеться про виробничий ювелірний комплекс. Серед кам'яних ливарних форм, виготовлених з місцевого дністровського вапняку та мергелю, виявилася перша в Європі форма для виливання пальчастих фібул.

До ливарної форми для пальчастих фібул примикають 63 інших форми для виготовлення найрізноманітніших прикрас. Це різного виду нашивки (лунниці, прямокутні і підквадратні з хрестоподібними, солярними знаками), різні підвіски (ромбовидні, трикутні та відеркоподібні), а також накладки для паска, військової портупеї, кінської упряжі і т.п.

Кераміка, виявлена у приміщенні майстерні, датується кінцем V–першою половиною VI ст.

Неподалік від розміщення ювелірної майстерні було відкрито гори для сплавляння кольорових металів, який експедиції вдалось закріпити на місці і взяти монолітом. Він також експонується у залах музею.

З надходженням такого унікального матеріалу, відразу повстало питання якнайкращого його експонування. Самі кам'яні форми

мало атрактивні і майже не привертають до себе уваги пересічного відвідувача. Тому у 2004 році під час реекспозиції залу було вирішено виготовити по цих формах відливки фібули, прикрас та інших предметів.

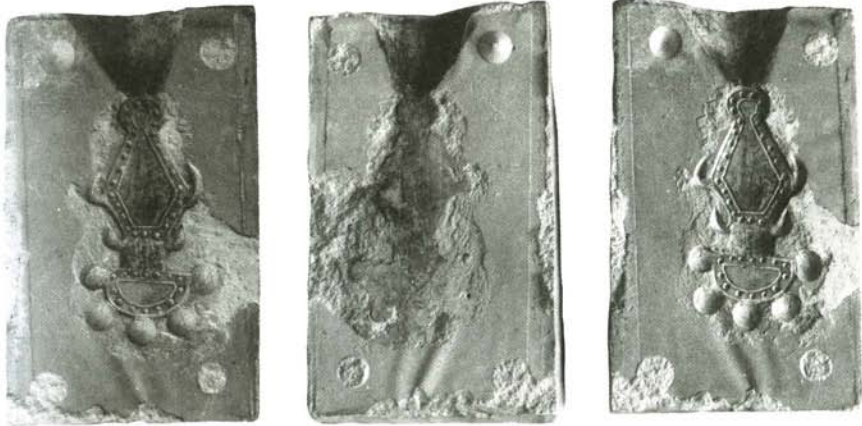
Потрібно було вирішити також питання технології виготовлення відливок. Кам'яні форми виготовлені із вапняку і мергелю та знаходяться у не дуже доброму стані. Форми побували у вогні і втратили початкову міцність, а частина взагалі розтріскалася і зруйнувалися. Взагалі цей матеріал мало придатний для лиття в нього таких металів як срібло і бронза, що в основному використовувалися у цей час. В ці форми можна заливати лише легкоплавкі метали.

Дослідження виявили, що лише декілька форм використовувалися для безпосереднього відливання в них металу — інші мабуть використовувалися для виготовлення воскових моделей, а потім (на основі цих моделей) відливалися самі вироби у глиняних оболонках-формах<sup>3</sup>. Хоча, деякі дослідження показали, що ювелірами того часу могли використовуватися олов'яно-свинцеві сплави.



**Фібула.**  
Реконструкція відливки з  
кам'яної форми V-VII ст.  
Олов'яний сплав.





Навіть чисельні відливки в кам'яні форми легкоплавких металів не залишають на них слідів<sup>4</sup>.

Та і цей шлях виявився непридатним — багато форм не має другої половини, інші, як вже було зазначено, сильно розтріскалися, деякі мають значні втрати.

На допомогу прийшли сучасні матеріали для стоматологічного протезування.

Для виготовлення воскових моделей використовувався віск бюгельний-02 або базисний-02. Це тонкі пластини воску товщиною 1–2 мм, які розігрівалися у теплій воді та обережно втискувалися до ливарних форм. Після вистигання вони легко відстають від форми. Пластини, в подальшій обробці, обрізалися і на їх основі виготовлялися гіпсові форми.

Гіпс також використовувався стоматологічний — так званий супер-гіпс. Він дає надзвичайно мало пор і витримує досить значну кількість відливок. Віск із форми вимивається окропом, а сама форма піддається подальшому доопрацюванню різноманітними штихелями з метою доповнення втрат.

Метал для відливок використовувався також із арсеналу стоматологів — мелот. Це сплав олова з свинцем і вісмутом. Схожий на мелот сплав Розе, який також можна використовувати для цих цілей — вони легкоплавкі (93–95°C) і легкоплинні, що дає змогу відтворити найменші деталі зображень.

На основі відливок нами була виготовлена реконструкція жіночого вбрання ранньосередньовічної слов'янки, яка експонується поруч з іншими предметами із цього комплексу.

Але на цьому ми не зупинилися. Для роботи з дітьми чи участі у фестивалях і музейних святах нами був розроблений виставко-



вий проект з елементами театралізації — “Майстерня слов’янського ювеліра”. Проект включає у себе уявну реконструкцію частини майстерні ювеліра, копію горну для виплавки металу, під який замасковано електронагрівальний прилад і гіпсові копії ювелірних форм для лиття. Роль майстра-ювеліра грає один з авторів. Майстер одягнутий у одяг ремісника тих часів (умовна реконструкція).

Під час демонстрації на очах у відвідувачів майстер відливає копії ювелірних прикрас, а їм даруються вже готові відливки наклеєні на невеличкі листівки з пояснюючим текстом.

Вдалість такого прийому популяризації унікальних пам’яток ще раз показав Перший Всеукраїнський музейний фестиваль, який відбувся на початку листопада 2005 р. у м. Дніпропетровську. Там, дещо модернізований варіант нашої “Майстерні...”, здобув другу премію серед 40 учасників номінації — музейна міні-експозиція. На запропонованому нами варіанті, стіни майстерні були замінені зображенням небесного куполу із світилами і зорями. Це символізувало єднання слов’янського майстра-ювеліра із силами природи, а також демонструвало глибокий символізм в формах і зображеннях прикрас тих часів. Адже ті ювелірні вироби були не тільки прикрасами, а і оберегами, кожен з яких мав свій потаємний смисл. А майстер-ювелір був не тільки ремісником, а і трошки волхвом.



<sup>1</sup> Винокур І. С. Слов’янські ювеліри Подністров’я. — Кам’янець-Подільський, 1997, с.200

<sup>2</sup> Там же, с.6.

<sup>3</sup> Там же, с.105–110.

<sup>4</sup> Енисова Н. В. Литейные формы Гнездова, — М., 1998 // Историческая археология. Традиции и перспективы (к 80-летию со дня рождения Даниила Антоновича Авдусина). М., Памятники исторической мысли, 1998; Портал “Археология России”, 2005. <http://www.archeologia.ru/Library/book/5251bc46746a/page73>.

## Золотая цепь из черниговского клада в коллекции Музея исторических драгоценностей Украины: попытка идентификации владельца

**В** 1958 г. в Черниговский исторический музей поступил клад из двух золотых предметов, найденный на территории загородной резиденции черниговских князей<sup>1</sup>. Он состоял из подвески от диадемы, длиной 23 см и весом 40 г, и цепи с наконечниками в виде звериных головок. Восьмигранная цепь сплетена из тонкой золотой проволоки (Рис.1). Ее вес при длине 173 см (с наконечниками) составляет 277,29 г. В 1965 г. эти предметы пополнили коллекцию Музея исторических драгоценностей Украины, где экспонируются и ныне<sup>2</sup>.

Аналізу вещей из упомянутого клада в свое время была посвящена статья в журнале "Археология", написанная директором Черниговского исторического музея М. Попудренко. Она отметила, что оба предмета были изготовлены предположительно в XI–XII вв. и, судя по технике изготовления, принадлежат одному мастеру<sup>3</sup>. Исходя из места находки и VIP-уровня предметов, исследовательница сделала вывод о том, что эти украшения принадлежали представительнице княжеской семьи.

Изделия такого типа (если говорить о цепях), как правило, были четырехгранные и изготавливались из серебряной проволоки. Наконечникам обычно придавали зооморфные черты, реже они представляют собой трубочки. На соединительное кольцо, продеваемое в отверстия наконечников, подвешивался крест, колт или серьга. Длина большинства известных экземпляров, в среднем, колеблется от 45 до 70 см, не превышая в целом 1 м. Подобные цепи логичнее всего было бы отнести к разряду украшений.

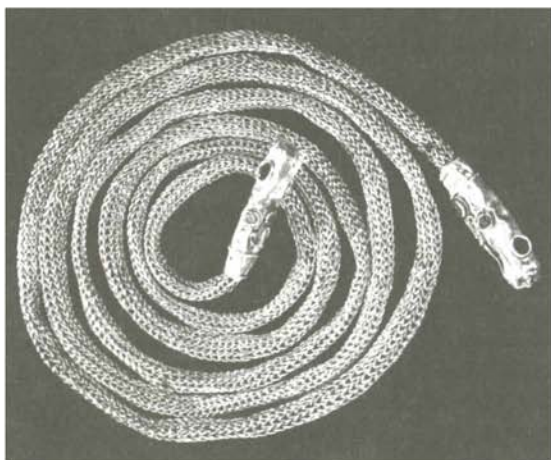


Рис.1: Золотая цепь из черниговского клада

Учитывая, что любой наряд отражает социальный статус его владельца, представители правящих элит уделяли пристальное внимание каждому его компоненту. Цепи издавна использовались для украшения костюмов знати. Подобное их назначение в домонгольской Руси засвидетельствовали письменные источники, в частности, древнерусские летописи и завещания московских князей XIV–XVI вв.<sup>4</sup>

Исследователи также сообщают, что шейные украшения в виде цепей появились еще в IV–VI вв., главным образом, — в качестве статусных украшений или подарков византийских императоров иноплеменным вождям, инсигнирующих положение последних в Византийской империи. Отмечают, что эти изделия, в целом, отличались простотой исполнения и состояли из четырех–шести плетений<sup>5</sup>.

Цепь же из черниговского клада из общего массива аналогичных находок выделяется: материалом — она сделана из золота, техникой изготовления (восемь граней), а главное — размерами (173 см). Схожие по технике плетения цепи были распространены в Византии. Именно массивность и длина черниговского украшения отчетливо засвидетельствовали принадлежность его владельца к самым высоким слоям общества<sup>6</sup>. Эти же характеристики рассматриваемого нами объекта позволили петербургскому исследователю Ю. Шевченко высказать предположение о несколько ином функциональном его назначении — в качестве пояса, который носили с двумя свободно опущенными концами.

Использование в одежде подобных поясов–подвязок подтверждается как изображениями, в частности, святых воинов в византийской иконографии X–XII вв., так и в западноевропейском искусстве XII–XIII вв. Необходимо отметить, что как иконографическая принадлежность одежды распятого Христа, пояс встречается только в одном случае — на Распятии “Volto Santo” в соборе св. Мартина в итальянском городе Лукка. В литературе образ Христа, подпоясаного золотым поясом, присутствует в видении Иоанна Богослова, где, по мнению первого латинского комментатора Библии паннонского епископа Викторина, пояс символизирует сонм святых, припавших к Христу и его живительному вероучению<sup>7</sup>.

Будучи своеобразным социальным индикатором, дорогие пояса издавна стали обязательным элементом царского или княжеского одеяния. Мысль о бытовании драгоценных поясов в древнерусской княжеской среде высказал проводивший исследования руин Успенского собора Киево–Печерского монастыря Н. Холостенко. Воз-

можно, именно он впервые запараллелил два изначально отделенных друг от друга хронологически и географически предмета, сопоставив золотую цепь из черниговского клада со знаменитым “золотым поясом”, ставшим легендарной мерой при строительстве Великой лаврской церкви (Рис.2)<sup>8</sup>.

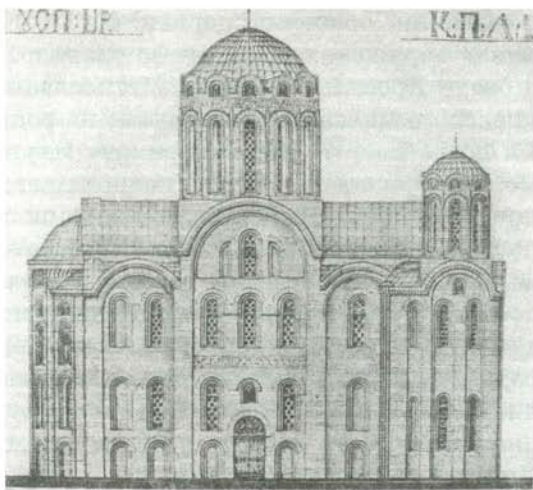


Рис.2: Великая лаврская церковь.

Напомним, что история строительства главного каменного храма Печерского монастыря дошла до нас в двух основных версиях. Первая представлена “Житием Феодосия Печерского”, созданным Нестором около 1107–1108 гг., а другая — “Словом о создании Печерской церкви”, написанным Владимиро–Суздальским епископом Симоном не ранее первой четверти XIII в.<sup>9</sup> Летопись же осветила это событие крайне скупо: “Того ж лета основана бысть црковь Печерская Святославомъ княземъ сыномъ Ярославимъ игуменомъ Феодосьемъ[и] епископомъ [юрьевским] Михаиломъ. Митрополиту Георгиеви тогда сущю въ Грецехъ, а Святославу в Кыеве сидящу”<sup>10</sup>.

В изложении Нестора, эта грандиозная строительная акция началась по инициативе одного из основателей Печерского монастыря прп. Феодосия в присутствии огромного количества людей. Во время выбора места для закладки будущего храма мимо случайно проезжал великий киевский князь Святослав Ярославич. Узнав о причине такого скопления народа, он не только немедленно подарил монастырю для строительства “княжее поле”, но лично участвовал в копании рва под фундаменты и “положении меры и основания” нового храма золотым поясом<sup>11</sup>.

Главным героем рассказа Симона о строительстве Успенского собора стал Шимон — сын варяжского князя Африкана. Сообщение о Шимоне можно отыскать только в двух источниках — Киево–Печерском патерике и родословной легенде бояр Воронцовых–Вельяминовых, которые ведут от него свой род<sup>12</sup>.

Именно с сообщения о приходе к Ярославу Мудрому варяга Шимона — племянника ярла Якуна — начинается Симон повествование

о создании Успенской церкви. Из ПВЛ известно, что в 1024 г. наемная варяжская дружина во главе с Якуном принимала участие в битве Ярослава с братом Мстиславом. После поражения войска киевского князя Якун вернулся на родину<sup>13</sup>. Через некоторое время после смерти брата Африкана Якун изгнал племянников Шимона и Фрианда из их собственных владений. Покидая вынужденно отчий кров, Шимон снял с живописного Распятия, изготовленного по заказу его покойного отца, святые реликвии — золотые пояс и венец<sup>14</sup>. Но “глас от образа” приказал ему отнести их преподобному Феодосию для будущей церкви во имя Пресвятой Богородицы. Путешествуя по морю, юноша попал в шторм, во время которого ему было видение новой церкви: “И яко же видехомъ, величествомъ и выотою, размеривъ поясомъ темъ златымъ, 20 въ ширину и 30 въ дьлину, а 30 въ высоту стены, съ верхомъ 50”<sup>15</sup>. Прибыв на Русь, варяг нанялся на службу к Ярославу, который в память о заслугах его дяди, приставил юношу к своему сыну Всеволоду.

Вскоре, по свидетельству Патерика, Шимон, во исполнение обета, передал Антонию для строительства привезенные реликвии. При этом золотой пояс должен был стать “мерой и основанием” при строительстве, а венец необходимо было подвесить над жертвенником. Вскоре Шимон, приняв православие, стал именоваться Симоном, а за щедрое пожертвование впоследствии был первым погребен в этой церкви.

На этом сведения автора Патерика о Шимоне исчерпываются. Не подвергая сомнению историчность персоны Шимона, следует, однако, обратить внимание на тот факт, что в скандинавских источниках не зафиксированы ни Шимон с Фриандом, ни их отец Африкан. А родословная легенда Воронцовых, сообщающая о приезде на Русь Шимона, существенно отличается от сведений Патерика. Хотя авторам и Патерика, и родословной известны два первых представителя рода, но их свидетельства не совпадают с летописными сведениями о деятельности Ярослава, Всеволода и Юрия Долгорукого<sup>16</sup>. Тем не менее этот, практически неизвестный хронистам древней Скандинавии и Руси, варяжский князь удостоился чести быть первым погребенным в главном храме одного из известнейших монастырей средневековой Руси. Епископ Симон пытался объяснить факт захоронения Шимона в Успенском соборе ктиторством варяга, его большой любовью к этому святому месту и его основателям, особенно Феодосию.

Однако, исходя из того, что возведение величественного Богородичного собора, ставшее знаковым событием в церковно-полити-

ческой жизни Киевской Руси, требовало серьезных финансовых вложений, а основанному относительно недавно Печерскому монастырю каменное строительство такого масштаба было явно не по карману, вполне реально предположить прямое участие в этом княжеской власти. Исходя из этого, можно предположить, что новую церковь возводили не только на подаренной Святославом земле, но и за его счет, поскольку только он в промежутке между 1073 и 1076 гг., будучи великим Киевским князем, мог реально финансировать ее строительство. Кроме того, строительство нового собора развернулось в непосредственной близости от загородного княжеского дворца на Берестове, который Святослав, вследствие непреодолимых конфликтов с братьями—триумвирами и греческой митрополией, облюбовал для своего местопребывания на период княжения.

Напомним, что после смерти Ярослава Мудрого в 1054 г. власть в государстве была разделена между тремя его сыновьями — Изяславом, Святославом и Всеволодом. В 1073 г. Святослав Ярославич, будучи черниговским князем, взшел на киевский престол, фактически узурпировав власть после изгнания своего старшего брата Изяслава, посаженного на киевское княжение самим Ярославом Мудрым. Следовательно, именно у Святослава, как ни у кого другого из триумвиров, была острая необходимость скорейшей легитимации своей власти. Ситуацию обострял и серьезный конфликт среднего Ярославича с греческой митрополией, размещенной в Софийском соборе, вследствие которого митрополит вынужден был удалиться в Константинополь, а сама митрополия осталась без денежного содержания до самой смерти Святослава<sup>17</sup>.

Некоторые историки небезосновательно предполагали, что следствием этого конфликта могло стать введение на Руси, по выражению агиографов, “нового обряда”, т. е. возникновения независимой от Константинополя церкви. Учитывая родственные связи Святослава (по линии германского императора), его прозападную культурную ориентацию, а также отсутствие в последней трети XI в. непреодолимых разногласий между сторонниками западного и восточного обрядов, можно предположить, что этот институт мог стать прообразом будущей церковной унии. Кстати, предполагают, что именно этот конфессиональный конфликт князя с ортодоксами, стал причиной внекиевского погребения Святослава (он первым из великих киевских князей был погребен вне столицы — в Чернигове).

Итак, Святослав нашел выход из щекотливой политической ситуации: он сел на киевское княжение не на Детинце, а в загород-

ном дворце на Берестове. По мнению М. Каргера, владение Берестовским дворцом было символом преемственности великокняжеской власти от Владимира Святославича. Таким образом, во второй половине XI в. дворец на Берестове фактически стал официальной резиденцией киевских князей<sup>18</sup>. Вполне вероятно, что именно сюда могли перенести по распоряжению Святослава и некоторые фамильные реликвии из сокровищницы Владимира Великого.

Исходя из совокупности вышеизложенных фактов и мотиваций, возникают основания считать, что и сам Богородичный храм, заложенный непосредственно Святославом Ярославичем, и монастырь при нем, расположенные на верхнем плато и отделенные оврагом от возникшего ранее пещерного монастыря, вполне реально могли иметь статус вотчинного для Святослава Ярославича, что резко диссонировало с настойчивыми уверениями летописцев и авторов Патерика в уникальности единственной основанной непосредственно монашеской общиной, а следовательно — независимой от светской власти, обители. Причем, учитывая личностные характеристики Святослава, его амбиции, — не просто традиционного родового монастыря, а возможного центра нового церковного образования.

В пользу версии об особом статусе нового киевского собора, на наш взгляд, свидетельствуют еще несколько фактов.

Прежде всего, зафиксированное Патериком Печерским размещение над алтарем венца. Подобная практика существовала и в католических, и в православных храмах. Так, в книге Константина Багрянородного “Об управлении империей” зафиксирован византийский обычай хранить царские облачения и атрибуты царской власти в соборе св.Софии в Константинополе<sup>19</sup>. Издавна главными инсигниями императора были пурпурная мантия и диадема. Их типы изменялись, однако именно эти два предмета оставались свидетельствами принадлежности к императорскому сану. Диадема из пурпурной, украшенной жемчугом повязки постепенно превратилась в металлический обруч — венец (Рис.3).

Кстати, на монетах Владимира и Ярослава киевские князья были изображены на престолах в царском одеянии и венцах, что могло свидетельствовать либо о стремлении визуально повысить собственный статус, либо о реалиях



Рис.3: Металлический обруч — венец.

политической жизни этих выдающихся деятелей средневековой Руси. Кстати, в пользу предположения об их высоком статусе могут свидетельствовать царские титулы, которые в разное время встречались в источниках применительно именно к этим историческим персонажам. А известная киевская исследовательница Н. Никитенко высказала следующую версию: учитывая происхождение жены Владимира Святославича — византийской принцессы Анны, а также отсутствие наследников византийского трона, этой чете было обещано, что их дети будут каким-то образом претендовать на императорский престол.

Интересно также отметить миниатюру знаменитого “Изборника 1073 г.”, где великий киевский князь Святослав во главе своей семьи предстает Спасителю (Рис.4). Князь одет в шапку из соболя и широкую темно-синюю мантию, отороченную золотой каймой.

Н. Кондаков обратил особое внимание на цвет мантии — темно-синий, т.е. пурпурный. В разное время пурпур проходил целый ряд оттенков: шоколадный, темно-коричневый, лиловый, темно-синий. Известно, что в Византии пурпур (во всей его колористической гамме) был исключительно императорским цветом. То есть одеяние Святослава на миниатюре из Изборника, по мнению исследователя, можно отнести к разряду облачений византийского двора<sup>20</sup>.

Этот исторический экскурс был необходим для того, чтобы обрисовать церковно-политическую ситуацию на Руси в кон-



Рис.4. Княжеская семья.  
“Изборник Святослава”, XI в.



це XI в., в мозаику которой довольно органично и логически вписалась черниговская находка. Во-первых, по своим характеристикам она явно выбивалась из общего ряда аналогичных изделий. И, прежде всего, своим размером. 173 см этой цепи дали основание Ю. Шевченко провести аналогию между этой цепью и известными и распространенными в средневековье ткаными иерусалимскими поясами в “меру Гроба Господня”, в частности — из Новгорода Великого, длина которых приближается к черниговскому поясу. Та же длина пояса (по “мере Гроба Господня” — “в четыре локтя”) приведена русским игуменом Даниилом в начале XII века. Исполнение таких поясов “в меру Гроба Господня” с “печатами на концах”, по мнению Шевченко, корреспондирует с печатьевидными окончаниями наконечников черниговского золотого пояса. Как предполагает исследователь, аналогии с очень ранними вещами (IV–V вв.) для наконечников черниговского пояса делают несомненным его использование уже в XI веке.

Длина же цепи, фактически совпадающая с “мерой Гроба Господня”, заставляет вернуться к вышеупомянутой гипотезе Н. В. Холостенко, сопоставившего эту реликвию с “золотым поясом”, которым Святослав Ярославич Черниговский (“Киево-Печерский патерик”), “как повелел голос с небес, услышанный на море”, собственноручно разметил планировку Успенского собора Киево-Печерского монастыря.

И последний момент, на котором хотелось бы остановиться. Согласно преданию Патерика о построении Успенского собора, золотой пояс должен был стать мерой и основанием нового храма. Что такое мера — понятно. А вот основанием в храмовом строительстве называлась закладка престола. Напомним, что престол символизирует в том числе и Гроб Господень, размеру которого практически соответствует золотая цепь из черниговского клада. Кстати размер престола Софийского собора в Новгороде, который по мнению исследователей повторяет размеры и устройство престола Успенского собора в Киеве, имеет именно такие параметры.

Находка этой реликвии в Чернигове на княжеском “Красном дворе” может быть объяснима тесными связями черниговского княжеского дома с Киево-Печерским монастырем (уход в монастырь черниговского князя прп. Николы Святоши в 1106 г. и хиротония на Черниговскую кафедру Киево-Печерского архимандрита св. Феоктиста в 1118 г.). Но более ранней и более вероятной датой попадания реликвии в Чернигов мог стать 1076 г. — год смерти и погребения в Чернигове Святослава Ярославича, семье которого долгое время принадлежал черниговский домен.

Таким образом, если сложить и проанализировать прямые и косвенные свидетельства о ситуации в Печерском монастыре, сложившейся в 60–70-х гг. XI в., можно прийти к выводу о том, что реальным владельцем знаменитой реликвии — “золотого пояса” мог быть именно Святослав Ярославич.

<sup>1</sup> Холостенко Н. В. Исследование руин Успенского собора Киево-Печерской лавры в 1962–1963 гг. // Культура и искусство Древней Руси. Сб. ст. в честь проф. М. К. Каргера. — Л., 1967. — С.61.

<sup>2</sup> Попудренко М.А. Стародавні знахідки з Чернігова // Археологія №16 — К., 1975. — С.82.

<sup>3</sup> Там же. — С.83.

<sup>4</sup> Попудренко М. А. Указ. соч. — С.86; Мурашева В.В. Семиотический статус пояса в средневековой Руси // Труды Государственного исторического музея. Вып.82. “Средневековые древности Восточной Европы”. — М., 1993. — С.28.

<sup>5</sup> Шевченко Ю. Золотой пояс — реликвия в “меру Гроба Господня” из Чернигова // Ювелирное искусство и материальная культура. Тезисы докладов участников 11 коллоквиума (8–13 апреля 2002 г.). — СПб., 2002. — С.112.

<sup>6</sup> Музей історичних коштовностей України (альбом). — К., 2004. — С.409.

<sup>7</sup> Мурьянов М. Ф. Золотой пояс Шимона // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура. (Сборник статей в честь В. И. Лазарева). — М., 1973. — С.192–194.

<sup>8</sup> Холостенко Н.В. Указ. соч. — С.61.

<sup>9</sup> Абрамович Д. И. Исследование о Киево-Печерском патерике как историко-литературном памятнике. — СПб., 1902. — С.ХХVII.

<sup>10</sup> ПСРЛ. — Т.2. Ипатьевская летопись. — М., 1998. — Стб.173.

<sup>11</sup> Киево-Печерский Патерик. В кн. Памятники литературы Древней Руси. XII век. — М., 1980. — С. 422.

<sup>12</sup> Воронцов-Вельяминов С. И. Род дворян Воронцовых-Вельяминовых. — Тула, 1903. — С. 3.

<sup>13</sup> Житие Феодосия Печерского. В кн. Памятники литературы Древней Руси. XII век. — М., 1978. — С. 162.

<sup>14</sup> Мурьянов М. Ф. Указ. соч. — С.187–198.

<sup>15</sup> Киево-Печерский патерик. — С.414.

<sup>16</sup> Бычкова М.Е. Родословные книги XVI–XVII вв. как исторический источник. — М., 1975. — С.139.

<sup>17</sup> Высоцкий С. А. Древнерусские надписи Софии Киевской. — К., 1966. — С.41–45.

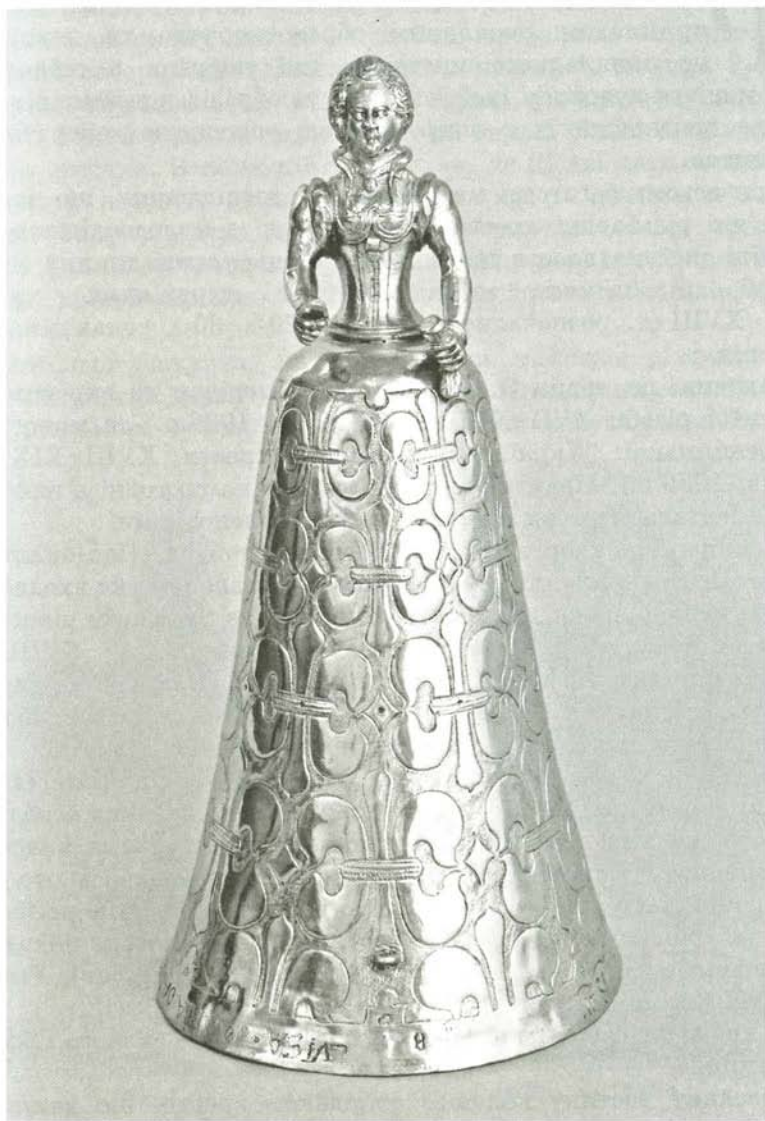
<sup>18</sup> Каргер М. К. Древний Киев. — Т.1. — М. — Л., 1958. — С.274.

<sup>19</sup> Толочко А. П. “Порты блаженных первых князей”: к вопросу о византийских политических теориях на Руси. // Южная Русь и Византия. — К., 1991. — С.35–38.

<sup>20</sup> Кондаков Н. П. Изображения русской княжеской семьи в миниатюрах XI в. — СПб., 1906. — С.40, 91–95.



# Художній метал XVII—XX ст.



**Різьблені дерев'яні хрести  
в срібних оправах XVII–XVIII ст. з колекції  
Національного Києво–Печерського  
історико–культурного заповідника.**

**Р**ізьблені дерев'яні хрести XVII–XVIII століття є чудовим прикладом поєднання образотворчого та декоративно–прикладного мистецтв, що увібрали в себе багате різноманіття художніх ідей, сюжетів та образів, притаманних живопису поєднавши їх з візерунчастою опатністю декоративного мистецтва.

При всьому багатстві матеріалу для дослідження, що надають дерев'яні різьблені хрести, ця тема досі є малодослідженою. В Україні систематизація та аналіз художньо–стилістичних особливостей різьблених зображень на дерев'яних хрестах XVII–XVIII ст. розпочалися тільки в 20-х–30-х роках минулого століття.

Зокрема, це праця О. Степанової “Матеріали до вивчення української різьби XVII–XVIII ст. (Харків, 1928 р.) та монографія В. Свенцицької “Українські різьблені хрести XVIII–XIX ст.” (Львів, 1939 р.). Практично ці дві роботи на сьогодні є найбільш фундаментальними дослідженнями із заявленої теми.

У зібрання творів сакрального мистецтва Національного Києво–Печерського історико–культурного заповідника входить багата та різнопланова, як за технікою так і за художнім рівнем виконання, колекція різьблених дерев'яних хрестів XVI–XVIII ст. в срібних оправах. Це зібрання налічує понад 300 пам'яток, частина з яких має датуючі їх написи (на металевих оправах або, що зустрічається дуже рідко, на дерев'яних частинах хрестів).

Вивчення та аналіз написів на оправах, манери, матеріалу та техніки виконання різьблення, художньо–стилістичних особливостей зображень на хрестах та порівняння їх зі зразками класичного іконопису, творами українського та західноєвропейського образотворчого мистецтва — дозволяють поділити колекцію регіонально та за хронологією. Більша її частина має українське походження, менша відноситься до робіт майстрів Греції (Афон), Росії та Західної Європи.

За хронологією колекція, яку складають твори різного гатунку, неоднорідна.

Невелику частину колекції складають хрести, що датуються

XVII ст., а самою чисельною є група дерев'яних різьблених хрестів датованих XVIII ст. Переважна більшість пам'яток, про які йдеться мова, датовані за гравірованими написами, що містяться на їх оправах. Однак треба враховувати, що такі дати, як правило, не завжди відповідають часу створення самого хреста. Це підтверджують хрести, які мають дві дати — на дерев'яній частині хреста та на оправі. Різниця між ними може складати від двох до двадцяти і більше років. Так, наприклад, різниця між такими двома датами на благословенному хресті — вкладі ієромонаха Януарія в Успенський собор Києво-Печерського монастиря<sup>1</sup>, складає 9 років. На хресті вирізана дата “1720”, на оправі, у вкладному написі — “1729”. Такий розбіг в датах (коли на оправі більш пізніша дата) цілком логічна. В колекції є пам'ятка, де ці дві дати мають, так би мовити, зворотню різницю — дата на хресті пізніша за дату на оправі. Таку різницю ми маємо на благословенному хресті — вкладі Даниїла Федоровича у Феодосійську церкву<sup>2</sup>. На дерев'яній частині хреста вирізано “1822” рік, а на його оправі зазначено — “1700” рік.

Найбільш бажаним матеріалом для майстрів-різчиків були південні породи дерев — кипарис, пінія (італійська сосна) та самшит (пальмове дерево), які вони високо цінували за їх елас-

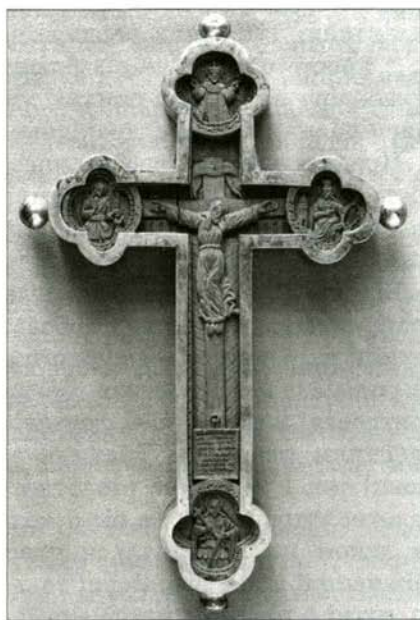


Рис.1. Різьблені дерев'яні хрести. 1698 р. та 1704 р.

тичність. Але деревина цих порід коштували дорого й були доступні далеко не кожному майстру. Як демонструють пам'ятки колекції, майстри України та Росії частіше використовували місцеві породи дерев — горіх, клен, явір та липу, в зв'язку з їх легкодоступністю. Рідше використовували деревину хвойних порід — сосну та ялинку.

Головною технікою при виконанні зображень на дерев'яних хрестах була й залишається на сьогодні різьба. За всю історію свого існування ця техніка мало змінювалась, а якість її виконання цілком залежала від майстерності виконавця. В виробництві хрестів можна виділити чотири головних способи різьби:

- скрізне (ажурне) різьблення. Цю техніку застосовували і як для виконання поодиноких постатей і для складних багатофігурних двопланових композицій.

- площинна рельєфна різьба<sup>3</sup>. Найбільше застосування цієї техніки припадає на XVIII століття. В цьому виді різьби існують низький, середній та високий рельєфи. В деяких випадках тло навколо зображення обнижується поступово, утворюючи своєрідні сходинки. Заглибленість тла вагається від 1 до 5 мм — відповідно і рівнів (сходинок) в такому різьбленні може бути 1–5.

- площинне півокругле (барельєфне) різьблення. В хрестах вона використовувалася в мініатюрних пропорціях й зустрічається в пам'ятках, датованих першою половиною XVIII століття.

- просте площинне різьблення або гравірування. Використовувалася при виконанні орнаментів та додаткової обробки зображень (риси облич, передачі драпіровки одягу тощо).

Прагнучи надати своїм творам більшої виразності та декоративності різьбляри інколи золотили дерев'яні поверхні хрестів. Такі пам'ятки зустрічаються доволі рідко. В колекції Києво-Печерського заповідника є лише одна така пам'ятка.

Більшу можливість для надання хрестам яскравої декоративності надавали хрести, зображення на яких були виконані в техніці скрізного або ажурного різьблення. Між легкими прозорими пластинами лицьової та зворотної сторін іноді прокладали контрастні матеріали — фольгу, мідні пластинки, слюду, папір або клаптики тканини. Тканина могла бути як коштовна (парча, шовк) так і звичайна (полотно, репс). В деяких випадках просте полотно фарбувалося в різні кольори а, іноді, додатково вкривалося лаком чи накривалася пластинками слюди, що надавало їй збіжностей з парчею. Зовні таке сполучення — ажурної дерев'яної поверхні з різними матеріалами — нагадувало рельєфну інтарсію.

Зображення, що виконані в техніці скрізного різьблення,

частіше зустрічаються в хрестах, що датуються XVII ст. Для наступного століття, як демонструють пам'ятки колекції, більш характерним є застосування техніки площинного різьблення іноді в сполученні з технікою ажурного різьблення.

При сполученні площинного та ажурного різьблення майстри інколи застосовували допоміжну техніку підклейки. Виконувати такі зображення дозволяє деревина з високими пластичними показниками, якими є кипарис та самшит. В таких випадках окремі деталі композиції — постаті, німби навколо голови, частини пейзажу, наприклад, дерева, фрагменти будівель або окремі архітектурні споруди, вирізуються окремо і закріплюються в центральному сюжетному зображенні. Цей кропіткий та складний спосіб виконання складних багатофігурних композицій з багатоплановими пейзажами вимагав від різьбляра великої точності, віртуозного вміння й досконалого знання матеріалу. В таких хрестах різьба дуже тонка, прозора, а композиції складні й насичені багатьма елементами. Кольорові фонові прокладки в них зустрічаються доволі рідко.

В колекції заповідника є всього декілька пам'яток, зображення на яких виконані при використанні цієї техніки.

Для кожного століття існують певні технічні подробиці та нюанси виконання зображень, що змінювались протягом часу. Їх вивчення, в деякій мірі, надає можливість поточнити час виготовлення хрестів, на яких відсутні датуючі їх написи. Так, наприклад, при розробці постатей майстер XVII ст., в більшості випадків, тільки намічав анатомічну побудову постатей. Напрямок складок тканин одягу виконувались тонкими штрихами в сполученні з частинами глибокими врізаними лініями на рівній поверхні, розташовуючи їх майже паралельно або під кутами. Образи та композиції цього періоду статичні, стримані, позбавлені бурхливої динаміки, що була властива для зображень наступного століття. Постаті святих в хрестах XVIII ст. мають більш детальну розробку. Майстри прагнули передати в дерев'яному мініатюрному різьбленні анатомічну достовірність, що в певній мірі залежало від його таланту та художньої освіти. При виконанні драпіровки одягу застосовується менша кількість гравірованих ліній, надаючи їм більшої пластичності та м'якості.

Особливо зміна манери виконання помітна при вивченні моделювання та розробок малюнку облич (особливо очей), яким майстри, особливо XVIII ст., приділяли доволі багато уваги. Застосовуючи гравіровані лінії різної глибини, майстри ретельно працювали над його виконанням, прагнучі зробити обличчя зображува-



них святих емоційно виразнішими, наділяючи їх індивідуальними рисами. Наприклад, вираз скорботи та болю передавався за рахунок легких гравірованих ліній в носо-губній зоні та опущеними куточками губ, окреслених, іноді, короткими, майже вертикальними глибокими врізними рисками.

За манерою технічного виконання в колекції дерев'яних різьблених хрестів Національного Києво-Печерського заповідника можна виділити два головних напрямки — хрести професійного виконання та роботи майстрів близьких до ремісничого середовища. Сюжети та образи на хрестах першого напрямку зберігають та слідуєть класичній іконографії й зазнають змін разом з мистецтвом іконопису XVIII ст. Водночас в цих композиціях присутні риси та елементи, що були властиві для західноєвропейського образотворчого мистецтва. Як приклад можна розглянути благословенний хрест 1736 року згідно вкладного напису — вкладу типографського послушника Ігоря Белувенка в ризницю Успенського собору. Майже всю поверхню вертикальної перекладини займає велична постать Богородиці з немовлям Ісусом, яка стоїть на півмісяці та сфері, що обвиває змії з яблуком у пащі. Подібне зображення святої є характерним для композиції “Діва Марія — непорочне зачаття”, розповсюдженій в західноєвропейському мистецтві. В такій іконографії вона зображувалась без немовля з гілкою квітки в руках. Незвичним в зображенні Богородиці на цьому хресті є її вбрання, яке складає сукня з вузькими рукавами й широкою спідницею та великий плат, навкіс пов'язаний на її стегнах. Богоматір простягає чотки преподобному Феодосію, а немовля Ісус, якого вона тримає на правій руці — преподобному Антонію, нахилившись до нього. Погрудні зображення преподобних розміщені на кінцях правого та лівого ramen хреста.

Цю композицію можна розглядати і як своєрідну варіацію відомого в західноєвропейському образотворчому мистецтві сюжету “Діва Марія Чоток”. Цілком можливо, що майстер взяв ідею з цього зображення, переклавши її на місцевий лад та поєднавши з історією Печерського монастиря. В колекції є ще один благословенний хрест з аналогічним зображенням, який, згідно з вкладним написом на руків'ї оправи, датується 1756 роком<sup>4</sup>. За манерою виконання ці два хрести були виконані одним майстром.

Трактування постатей, облич та одягу персонажів в композиціях на хрестах другого напрямку наближають їх до творів народного мистецтва. Більшість зображень на них виконані в грубуватій, спрощеній манері. При моделюванні постатей святих переважають глибокі, практично паралельні гравіровані лінії. Про-

порції, в більшості випадках, порушені, а технічні засоби передачі зберігають риси різьблення кінця XVII ст., що надає таким хрестам деякої архаїчності.

Ще одну групу складають роботи майстрів, наближених до професійних кіл. Зображення на них виконані доволі професійно й поєднують риси візантійського канону з рисами народного мистецтва. Здавалося непомітні та незначні, на перший погляд, деталі як, наприклад, фасони одягу та деякі деталі в ньому (орнаментовані коміри та манжети рукавів сорочок), включення в композиції зображень квітів барвінку та чорнобривця, виконаних в грубуватій але, в той же час, динамічній манері — роблять такі сюжети більш демократичними, а образи святих наближають до земного буття. Так, наприклад, немовля Ісус на зворотній стороні благословенного хреста 1764 року<sup>5</sup>, зображений в сорочці з прямими рукавами, відкладним орнаментованим коміром та з смугою орнаментованої стрічки по середині. На галії сорочка пов'язана широкою стрічкою тканини.

Сюжети та образи, що зображувалися на хрестах бралися різьблярами з творів образотворчого мистецтва — іконопису та книжкової гравюри. Майстри XVII ст. й особливо XVIII ст., в багатьох випадках, пропонували свою композиційну побудову відомих сюжетів, демонструючи творчий пошук нових форм художньої виразності.

Цей зв'язок демонструють деякі різьблені дерев'яні хрести одним з яких є благословенний хрест 1698 року<sup>6</sup>, який, згідно з написом на руків'ї оправи, є вкладом ієромонаха Афанасія до Святої Києво-Печерської обителі. Зображення пам'ятки майстерно виконані в техніці скрізного різьблення по кипарису. На горизонтальних та вертикальних балках хреста, в медальйонах з рельєфними краями, зображені півпостаті печерських преподобних отців. В центрі зворотної сторони, в більшому медальйоні, містяться образи преподобних Антонія та Феодосія Печерських, що стоять обабіч Успенського собору, зображеного в центрі композиції. На жаль, зображення центрального фасаду храму фрагментоване — відсутня верхня частина з куполом, але в цілому, будівля собору відповідає його вигляду до пожежі 1718 р. Обмежений простір центральної частини хреста, дозволив виконати тільки фрагмент західного фасаду Успенського собору — центральний портал з куполом. Подібне зображення преподобних з головним собором монастиря ми бачимо в творах іконопису та в книжкових гравюрах цього періоду. З останнім видом образотворчого мистецтва благословенний хрест ієромонаха Афанасія має певний зв'язок. Іконографія та

композиційна побудова зображень хреста аналогічна іконографії та побудові зображень преподобних печерських отців на титульному аркуші “Патерика” 1661 р. з ілюстраціями гравера Їллі. Використовуючи гравюру Їллі як взірець, невідомий майстер дещо переробив композицію, що, на сам перед, було обумовлено формою хреста.

Образи святих отців на пам’ятці заключені в овальні та круглі рамки, послідовно з’єднаних між собою невеликими планочками. На гравюрі “Патерика” погрудні зображення печерських преподобних зображені в чашечках стилізованих квітів, серед листя та пагінців виноградної лози, яка є основою композиційної побудови. В хресті мотив виноградної лози виступає другорядним, декоративним елементом й утворює певний ритм всієї композиції. На гравюрі Їллі, за головами преподобних отців, зображені стрічки, на яких розміщені їх імена. На хресті — святи отці зображені з сувовами в руках. Скоріш за все, на них повинні були бути вирізані імена святих отців, але з якихось причин, це не було зроблено. Поставити преподобних на хресті статичні, позбавлені індивідуальних відмінностей, непропорційні, змодельовані майже паралельними лініями, що є характерним для кінця XVI—початку XVII ст.

Декор срібної оправы хреста співзвучний з різьбленими зображеннями на дерев’яній частині й складає з ним єдине ціле. Вузла рамка оправы орнаментована тонкою хвилястою виступаючою смугою, що наближена до геометричного малюнка оздоблення рамок медальйонів з печерськими святими. Ритміка різьблених зображень добре узгоджується з формою хреста та підкреслена стриманим декором рамка оправы. Тема виноградної лози, що присутня в дерев’яній частині хреста, підтримується легкими литими ажурними пластинами на кінцях оправы та хрестовидними (на кшталт якірного хреста) штралами з бурштиновими намистинами, закріплених на перехресті.

Орнаментальне оздоблення сюжетних зображень на хрестах використовується майстрами доволі часто. Починаючи з початку XVIII століття різьбляри в орнаментах часто звертаються до теми виноградної лози. В одних випадках вона виступає як самостійний орнаментальний візерунок, в іншому — як складова частина композиції. Як приклад можна розглянути зображення композиції “Розп’яття” на процвітшому хресті. Виноградна лоза виростає з нижньої частини Голгофського хреста, заповнюючи простір навколо нього. В загалі тема процвітшого хреста доволі поширена для кола пам’яток, що датуються першою половиною століття.

Ще одним рослинним елементом, яким доповнювались компо-

зиції та прикрашались поверхні різьблених хрестів — були чотирьохпелюсткові голівки квітки, схожої на барвінок та стилізоване зображення квітки чорнобривця. Орнаментованих такими елементами пам'яток в колекції заповідника не багато. Окреме зображення стилізованої квітки чорнобривця зустрічається тільки на одній пам'ятці<sup>7</sup>. Цей рослинний елемент присутній в центральній композиції “Богородиця з немовлям” на зворотній стороні благословенного хреста 1700 року. Богоматір зображена в повний зріст з немовлям Ісусом на лівій руці, стоячі на півмісяці, що лежить в чашечці стилізованої квітки чорнобривця. В правій руці вона тримає жезл, увінчаний бутонем квітки. В традиційному іконопису Богородиця в квітці зображувалась, як правило, без немовля, з молитовно складеними руками, в супроводі Іоакима та Анни (“Цілування Іоакима та Анни”).

Цікавим явищем в різьблених дерев'яних хрестах першої половини XVIII ст. є зображення Знрядь Тортур Христових, які, починаючи з другої половини XVII ст. зображуються на хрестах, антимінсах, покрівцях, дароносицях і дарохранильницях, на оправах Євангеліїв та окладах ікон. Зображення Знрядь Тортур зустрічається і на оправах і на самих хрестах, де, іноді, вони є самостійною темою зображення. В багатьох же випадках Знряддя Тортур є складовою частиною центральної композиції “Розп'яття”. Детальне зображення Знрядь Тортур є в композиціях “Розп'яття з предстоячими” на благословенних хрестах 1736 року (вкладі послушника Печерської типографії Ігоря Болувенка), 1756 року (вкладі ієромонаха Тімона в Троїцький Больничний монастир) та в деяких поодиноких пам'ятках колекції. В загалі ж, зображення Знрядь Тортур Христових на хрестах першої половини XVIII ст. — явище доволі розповсюджене. На пам'ятках другої половини кінця століття такі зображення поодинокі та не повні.

Вивчення зображень на дерев'яних хрестах свідчать про різний рівень художньої освіти, таланту та майстерності невідомих різьбярів. Майстри, як правило, свої вироби не підписували. В колекції заповідника є дуже рідка пам'ятка — хрест підписаний майстром—різьблярем<sup>8</sup>. Благословенний хрест виконано з кипарису в техніці скрізного різьблення. Фоном для центральної композиції зворотної сторони хреста слугує шовкова тканина бежевого кольору. Богородиця з немовлям (центр зворотної сторони) зображена стоячи в чашечці розкритої квітки. На лівому рамені розміщена композиція “Благовіщення”. В композиції Архангел Гавриїл замість звичної гілки тримає в руках чашу. На правому рамені зображено композицію “Введення”. Нижче центральної

композиції майстер зобразив композицію “Різдво Богородиці”. Площина перекладини хреста не дозволила розмістити композицію по горизонталі й тому майстер застосував вертикальну її побудову. На самому кінці хреста, під образом св. Анни, яка лежить на ліжку, зображена півсферична чаша в якій стоїть крихітна постать дитини з німбом навколо голови. Поряд з чашею виконана постать жінки з глечиком в руці, що злегка нахилилась до чаші.

Під останнім зображенням композиції є різьблений напис: “РОЖДЕСТВОВЦИ:ХУДОЖНИКМАНУИЛЬ” (Різдво Богородиці. Художник Мануїл.). На оправі хреста вигравірувано напис: “Зделан крест сей тцанием Преосвященного Кюре Рафаила Забаровского Архиепископа Киевского 1742 года марта 30”, на боковині оправи є три тавра — в овальному щитку літери “ВМ”, київського майстра — Мощенко В., в овальному щитку цифри проби “12” і позначка міста “КЮВ”. Цей благословенний хрест — єдина пам’ятка колекції заповідника на якій означені всі виконавці — різьбляр — “Художник Мануїл”, майстер оправи — киянин Мощенко В. і замовник (вкладник) — Київський Архієпископ Рафаїл Заборовський.

Різьблена на дерев’яній частині дата є ще в одній пам’ятці Заповідника — благословенному хресті духівника Печерської обителі ієромонаха Гедеона Думіча. На лицевій стороні хреста, в композиції “Розп’яття”, в нижній частині Голгофського хреста з тілом Ісуса вирізані літери “Л М” (скоріше за все це ініціали майстра) та старослов’янськими літерами дата “1700”. Нажаль сам хрест сильно фрагментований — відсутня частина центральної композиції та сюжети на лівому та правому раменах. На руків’ї оправи вигравірувано напис: “Сей крест надал чесний ієромонах Гедеон Думі на печеру прп. Феодосія за отпущение Греков своїх. Року 1702 (літерами) мце декабрия 20 (літерами).” На боковині гравіровано ще один напис — “Іосафа Еклєсиархи”.

Під час ретельного вивчення зображень на дерев’яних хрестах з колекції на одному з них<sup>9</sup>, в самому низу хреста, між постатями Богородиці та Іоанна, зображених на лицевій стороні хреста в композиції “Розп’яття з предстоячими”, було знайдено напис. В площині дерева дрібними літерами вирізано “*ων*”(Іоанн) і під рисою — “*ΙΣΡΟ*”. Останнє скорочення можна читати як “ієромонах”, що не може відноситись до зображеного образу Іоанна.

Цей напис не має відношення і до особи вкладника. На руків’ї оправи гравіровано напис — “Сей крест зделан до церкви Успения Пр(есвятой) ВЦЫ Печерской коштом честнаго соборного старца ієромонаха Венедикта блюстителя пещер прп. Антония 1744 года”.

Підпис, можливо майстра, знайдено ще на одному хресті 1737 року<sup>10</sup>. Благословенний хрест виконаний з кипарису в техніці площинного рельєфного різьблення високого рельєфу. Лицеву сторону займає “Розп’яття з предстоячими” на фоні складного архітектурного пейзажу. Голгофський хрест зображено в потирі з якого виростає квітка та виноградна лоза. Під центральною композицією на фоні вежі з хрестом на стіні зображено прп. Феофіла — Архієпископа Новгородського (1472–1485 рр.), якого поховано в Дальніх печерах Києво–Печерського монастиря і апостола Петра. Під ними, на планочці вузької орнаментованої геометричним візерунком рамочки (ковчезці) самого хреста, серед ліній орнаменту, вплетемо напис “НИКОЛ”.

Ще один різьблений напис є на благословенному хресті 1763(5) року<sup>11</sup>. На лицевій стороні пам’ятки зображено “Розп’яття” на процвітшому хресті і св. Миколу (внизу вертикальної переклади-ни). Близько до рамки оправу, під образом св. Миколи, на дереві вирізано “Ієрм. Леонтій”. На зворотній стороні хреста з зображеннями композиції “Хрещення” в центрі та преподобних Антонія та Феодосія Печерських на нижньому кінці хреста, на невеличкій планочці, біля рамки оправу читаються цифри — “176...” (остання цифра погано прочитується або 3 або 5).

Ці написи дають можливість припустити, що дерев’яні хрести могли бути зробленими не тільки міськими — київськими майстрами але й самими ченцями Печерського монастиря.

Інокі Печерської обителі були головними вкладниками до храмів монастиря, про що говорять написи на оправках дерев’яних хрестів. Серед дарувальників у вкладних написах зустрічаються імена Архімандритів Зосима Валкевича, Рафаїла Заборовського, намісника Печерського монастиря Калеста, начальника Троїцько–Микольського (Больничного) монастиря Фадея Руцького, префекта Київської Духовної Академії ієромонаха Михаїла (Онихимовського). В колекції заповідника є вкладний хрест монахині Фроловського монастиря Горчакової Афанасії Григорівни (в миру княгині Тетяни Григорівни Горчакової)<sup>12</sup>. Відомо, що вона похована в Китаєвській Пустині (поза церквою).

Різьблені дерев’яні хрести в срібних оправках, які пов’язані з Києво–Печерською Лаврою — за зображеними на них сюжетами або за вкладними написами є невід’ємною частиною її історії. Деякі печерські угодники, що зображені на них — відомі нам за оповіданнями Печерського Патерика, про деяких нічого невідомо.

Пластичність та віртуозність виконання зображень на багатьох пам’ятках цієї колекції, їх високий художній рівень роблять їх

яскравими, і, безумовно, цікавими мистецькими творами, що складають культурний та мистецький спадок українського народу.

---

<sup>1</sup> НКПІКЗ, інв. №8746

<sup>2</sup> НКПІКЗ, інв. №8748

<sup>3</sup> Їнколи цей вид дерев'яного різьблення називають виїмчастим, в зв'язку з тим, що тло навколо зображення виймається.

<sup>4</sup> НКПІКЗ, інв. №8563. Вклад ієромонаха Тімона

<sup>5</sup> НКПІКЗ, інв. №8568. благословенний хрест 1764 року. В центральному зображенні Богоматері з немовлям (зворотня сторона хреста) немовля Ісус зображений в сорочці з прямими орнаментованими по краям рукавами та відкладним орнаментованим коміром. Від горловини сорочки зображена невелика орнаментованої стрічка. На талії сорочка перетнута широкою стрічкою тканини. В такій саме сорочці зображено й св. Петра.

<sup>6</sup> КПЛ-м-10714. Благословенний хрест датований за вкладним написом, що міститься на оправі хреста: "Ієромонах Афанасій доде в обитель С К П (Святу Києво-Печерську) АХЧИ (1698)."

<sup>7</sup> Благословенний хрест 1700 р. — вклад послушника Генадія Гошмаровського в Кустимську обитель. НКПІКЗ, інв. №8754.

<sup>8</sup> КПЛ-м-8776.

<sup>9</sup> КПЛ-м-8775. Благословенний хрест датовано за вкладним написом — "Сей крест зделан до церкви Успения Пр. Богородици Печерской коштом чесного соборного старца ієромонаха Венедикта — блюстителя Печер прп. Антония 1744 года".

<sup>10</sup> КПЛ-м-8763.

<sup>11</sup> КПЛ-м-6297.

<sup>12</sup> КПЛ-м-8604

## Гданське срібло з колекції Музею історичних коштовностей України

**Г**данські срібні вироби з колекції Музею історичних коштовностей України посідають друге місце після Вроцлава. 35 експонатів XVII–XVIII ст. виконали вісімнадцять місцевих золотарів. Ювелірні витвори з Гданська зберігаються в музеях різних країн, приватних колекціях Європи, а також в ризницях костьолів та монастирів. Ї це не дивно, адже гданські майстри виконували вироби для замовників не тільки з Речі Посполитої, але й за її межами. Не виключено, що деякі експонати з нашої колекції могли потрапити в тогочасну Україну завдяки торговельним зв'язкам або їх безпосередньо замовили майстрам приватні особи чи представники духовенства. На жаль, через брак інформації про походження гданських виробів ми не можемо підтвердити або спростувати цей факт.

Уперше про гданських золотарів згадано в міській книзі Гданська 1357 року. А те, що міській владі у 1378 року були подані імена кандидатів на посаду старшого цеху та його заступника, можна вважати, що цех гданських золотарів в цей час уже існував. Його статут відомий з 1409 р., доповнювали його у 1418, 1451, 1468, 1481 рр. Проте участь ювелірів у релігійних хвилюваннях (1523–1525 рр.) призвела до обмеження діяльності цеху, котрому навіть заборонили користуватися своєю печаткою (це право було поновлене лише у 1672 р). Однак незважаючи на такий факт, з другої половини XVI ст. починається надзвичайний розквіт гданського золотарства, який тривав півтора століття.

На підставі досліджень, які провели польські вчені про кількість майстерень (понад 40 в першій половині XV ст., майже 60 в першій половині XVI ст.) вважається, що вже в XV ст., а також в першій половині XVI ст. місто після Кракова посідає друге місце як центр по виробництву виробів з коштовних металів. В XVII ст. Гданськ уже домінував серед золотарських центрів Речі Посполитої і зберігав це почесне місце до середини XVIII ст.

Протягом XIV–XIX ст. у місті працювало близько 600 майстрів. Переважна більшість експонатів з нашої колекції виготовлені у XVII–XVIII ст., тобто, в період розквіту гданського ювелірного мистецтва.

Щодо національного складу гданських золотарів, то він був досить різний. У велике портове місто приїжджали і відкривали



власні майстерні не тільки місцеві золотарі (ті, хто походив з Гданська, Помор'я чи з усієї Речі Посполитої), а й німці, фламандці, голландці.

Витвори гданських ювелірів вирізнялися високою 15-ти лотовою (приблизно 937 за метричною системою) пробою срібла. Згідно з архівних даних, які наводить Міхал Градовський, ще у 1418 р. золотарів зобов'язували ставити особисте (іменне) та міське клеймо, але не зважаючи на підтвердження цієї постанови у 1451 р., її не завжди виконували. На ранніх гданських виробх інколи можна побачити клейма майстрів, але міських практично не має, хоча старші цеху зобов'язані були ставити на виробх міське клеймо. Воно мало вигляд двох рівносторонніх хрестів під короною (герб міста Гданська) і не змінювало свого вигляду понад 200 років. Єдине, що підлягало зміні (і досить часто) — це форма поля, в якому розміщувалося його зображення. Міська влада Гданська завжди дбала про дотримання високої проби срібла у витворах місцевих майстрів. Коли у першій половині XVIII ст. в більшості відомих осередків золотарства (Кенігсберг, Берлін, Вроцлав) стали застосовувати 12-лотове срібло (750 за метричною системою), гданська місцева влада не тільки не дозволила знизити пробу, а навпаки посилила контроль за її дотриманням. Так, з 1730 р. старші цеху, в обов'язки котрих входило ставити на виробх міське клеймо, повинні були позначати предмети ще й своїм особистим клеймом (пробірним). Але треба зауважити, що вони використовували для підтвердження проби інше клеймо, а не те, яке ставили на витворах, що виконали безпосередньо самі. Звичайно, пробірне клеймо ставили над клеймом майстра, і цього правила намагалися дотримуватися також. Пробірними клеймами гданські вироби позначались аж до п'ятдесятих років XIX ст. Саме ці клейма дають змогу нам точніше датувати витвори. З 1888 р. на гданських виробх з'являється нове пробірне клеймо, яке ввели на всій території Пруссії: напівмісяць, корона та "800", при цьому, звичайно, ставили клеймо міста та майстра.

Перші ознаки занепаду гданського золотарства проявляються в той час, коли місто підпадає під владу Пруссії. А невдовзі після наполеонівських війн, котрі стали причиною його руйнації, у 1816 р. золотарський цех був розформований, а золотарі ввійшли до корпорації, яка мала назву "Gewerk der Juweliere Gold — und Silberarbeiter" (Майстерні з виробництва золотих та срібних виробів).

Переходячи безпосередньо до характеристики предметів з колекції Музею історичних коштовностей України, треба зауважити, що в ній світських і культових виробів порівну. Звичайно, куль-

тові витвори гданських майстрів, які мали великий попит, позначені високою майстерністю виконання, проте визнанням Гданська як важливого творчого осередку в Північній Європі посприяли насамперед витвори світського характеру. В колекції МІКУ більшість їх належить до кінця XVII – першої половини XVIII ст. І тільки один експонат датований першою половиною XVII ст.

Це досить велике декоративне блюдо овальної форми (70,7 x 57,4 см, ДМ–7884), з хвилястим краєм та широким бортом. (Рис.1). Виконав його Петер Ратзенкрамер (майстер з 1625 приблизно до 1650 р.).

На денці у високому карбованому рельєфі золотар вмів виконав сцену полювання на оленя, намагаючись передати перспективу, використовуючи карбування різної висоти, наповнюючи зображення різноманітними деталями. На досить широкому борті він розмістив чотири



Рис.1: Блюдо. 1630–1650 рр. Петер Ратзенкрамер.

овальні картуші. На одному — зображення герба Великого князівства Литовського: озброєний лицар у шоломі на коні в лівій руці тримає щит з двома хрестами, а в правій — піднятий меч (там же розміщені і клейма — міська та майстра). В останніх трьох картушах — на не позолоченому тлі — різного виду пишні квіти з листям, вкриті позолотою. Навколо картушів — характерний для бароко першої половини XVII ст. кнорпель (чи ормушель) — абстрактний орнамент, схожий на абриси тваринного хряща, завитка вушної раковини. Зважаючи на те, що на предметі є герб Великого князівства Литовського, не виключено, що блюдо замовив представник литовської знаті самого високого рангу. Цікаво, що в Оружейній палаті в Кремлі є дві великі тарелі (діаметром близько 75 см) з вишуканими композиціями на теми античної міфології, які виконав цей майстер. Відомо, що одна з них з 1675 р. зберігалася в Патріаршій ризниці. Щодо походження нашого блюда, то пощастило встановити, що воно входило до зібрання Лаврського музею і було передане в МІКУ у 1968 р. (його зображення є на фото 20-х рр. XX ст., яке вміщено в книзі Г. В. Полюшко “Втрачені скарби Лаврського музею”).

Інша таріль теж має декоративний характер. Це витвір Ернста Кадау (майстер 1676–1690 рр.) діаметром 35,6 см (ДМ–7827), який датується 1674–1681 рр. (Рис.2). Круглої форми, з хвилястим краєм. Широкий борт декорований виткими стеблами з листям та пишними квітками — типовим для середини — сімдесятих років XVII ст. бароковим візерунком. На денці предмета наповнена ліризмом сцена: дівчина і юнак сидять в саду. Їхні обличчя схилені одне до одного у поцілунку. Над закоханими — амур з вінком. З-за дерева визирає хорт. Ернст Кадау — один з представників відомої родини гданських золотарів.



Рис.2: Блюдо. 1674–1681 рр. Ернст Кадау.

Серед представлених в музейних збірках Європи витворів Кадау переважають кубки, декоровані жанровими та алегоричними сценами, а також оправы кухлів з різьбленої слонової кістки.

Серед світських витворів з нашої колекції привертають особливу увагу кубки. Різноманітний посуд для пиття з'являється у XVI–XVII ст., коли головним наїдком, навіть на найбагатших столах, було печене м'ясо, до якого подавали напої, і все це дійство супроводжувалося виголошуванням тостів. Відомо, що основні типи посудин для пиття розробили золотарі з Нюрнберга та Аугсбурга, їх прийняли і гданські ювеліри. Один з таких типів — так звані дзвоноподібні кубки. До них належить кубок, який виконав Крістіан Піхгіль (1652–1700 рр.), що датується 1689–1699 рр. (ДМ–2300). (Рис.3). Поверхня чаші кубка оздоблена спірально вигнутими овальними з гострими кінцями опуклостями. На кожній опуклості вгорі — рельєфна карбована не позолочена квітка, а внизу — виконані пуансоном квіти та плоди. Вазоподібний стоян декорований круглими опуклостями, накладними обідками з так званих “травинок”. На овальному піддоні — теж карбовані квіти на кожній опуклості.



Рис.3: Кубок. 1689–1699 рр. Крістіан Піхгіль.

Дуже ефектний вигляд мають масивні парні кубки (ДМ–2231–2232) (Рис.4) золотаря Натанаєла Шлаубітца, власника однієї з найбільших

майстерень у Гданську. Висота їх відповідно 36,5 та 37,3 см. Чаші кубків здвоноподібної форми, декоровані пишним бароковим карбованим візерунком у вигляді в'язок плодів, квітів, колосся, підвішених на стрічках. В картушах з листя аканта на фоні пейзажу розміщені жіночі фігурки — алегорії Віри, Надії, Любові. Стоян виконано у вигляді литої скульптурної композиції: жінка в античному одязі однією рукою підтримує одну дитину, другою рукою гладить дитину, яка обіймає її. Представлені образи, імовірно, символізують Материнство. Піддон декорований пишним листям аканта, що в'ється, а також двома медальйонами. Помітно, що на кубках вони різні. На одному з них представлені погрудні профільні чоловічі образи (римські імператори?), а на іншому — жіночі. По краю піддона на звороті вирізьблено напис: "Полковник Константин Мокиевский до обители монастыря Печерского надал 2 сосуда року 1697 месяца марта дня 9". Таким чином, кубки могли бути зроблені не пізніше 1697 р.



Рис.4: Кубки парні. 1697 р.  
Натанаел Шлаубітц.

Костянтин Михайлович Мокієвський — відома історична особа. Свояк Івана Мазепи по матері, Полковник Київського (1691–1708) та Чигиринського (1708–1709) полків, хоробрий полководець, а також меценат православної церкви. Відомо, що певним чином Гданськ був втягнений в політичні конфлікти, зв'язані з Північною війною. Ї саме Натанаел Шлаубітц виконував різні предмети, часто як дипломатичні презенти, для росіян та шведів, котрі перебували в місті. Ми не можемо і стверджувати, і водночас заперечувати (поки, звісно, не будуть знайдені якісь конкретні дані), що кубки могли бути зроблені безпосередньо на замовлення Мокієвського, а не просто він їх придбав при якійсь нагоді.

Серед гданських виробів нашої колекції особливої уваги заслуговують кухлі. Відомо, що цей тип посудин вважається витвором німецької міської культури XVII ст. Гданські кухлі від німецьких зразків мали свою локальну відмінність. То були циліндричні посудини з плоскою кришкою, яку по краю прикрашали таким са-

мим візерунком, що й основу. Ручка на шарнірі була зроблена з двох з'єднаних дуг або хрящів. Такі ручки можна побачити на кухлях різних майстрів. Можливо, їх відливали з однієї форми і використовували в різних майстернях. В кухлях гданські золотарі досягли неперевершеної майстерності у створенні карбованих багатофігурних композицій. Зразком такого витвору з нашої збірки є кухоль (ДМ-1317), який виконав у 1684–1720 рр. майстер Йоганн Роде II. ( 1657–1720) (Рис.5). Висота предмета — 21 см, діаметр основи — 16,3 см. На циліндричному корпусі кухля — карбована багатофігурна композиція на біблійний сюжет “Повернення Ісфая та зустріч з дочкою Міткою”. В ній все детально пророблено: обличчя та одяг персонажів, різні супутні предмети, пейзаж з зображенням будівель. Вдале поєднання позолочених та срібних деталей підсилює сприйняття сюжету. На кришці в центрі — погруддя жінки в медальйоні, декорованому обідком накладного прорізного візерунка, в який вплетена корона. Край кришки та основу кухля прикрашають ідентичні карбовані барокові узорі з квітів та листя. Кухоль належить до тих зразків витворів гданських золотарів, в декорі яких надавали перевагу старозаповітній тематиці, що була насамперед характерна для протестантів. “І прийшов Ісфай (Іфтах) до Массіфи (Міцпи) до свого дому аж ось виходить навпроти нього дочка його з бубнами та танцями. А вона була в нього тільки одна — не було в нього окрім неї ані сина, ані дочки. І сталося, як він побачив її, то роздер одягу свою та й сказав: “Ах дочко моя! Ти справді повалила мене, і ти стала однією з тих, що нещасливають мене. Бо я дав Господеві обіта, і не можу відмовитися від нього” (Книга суддів, 34, 35). Цікаво, що в протестантських костюлах Гданська ще до другої світової війни збереглися кухлі, які, за припущенням, потрапляли туди як дари та були літургійними посудинами для вина. Для цього особливо підходили саме кухлі з Біблійною тематикою. Відомо, що зразками для таких композицій слугувала графіка німецьких та нідерландських художників. Не виключено, що і кухоль Йоганна Роде II теж нашежав якомусь протестантському храму.



Рис.5: Кухоль.  
1684–1720 рр.  
Ойганн Роде II.

Однак, для гданських кухлів характерне й інше рельєфне декорування як, наприклад, на кухлі Йоганна Готфрида Голла (ДМ-1333), який датується 1689–1699 рр. (Рис.6). Висота його —

20 см; діаметр — 16,5 см. Циліндричний корпус витвору заповнений сюжетом, виконаним у високому карбованому рельєфі: серед пишного листя аканта граються три ангелочки. Кришка та піддон декоровані лавровим вінком з плодами. Предмет належав Києво-Печерській лаврі. Цікаво, що на кришці — вигравірувані два герба, імовірно, архимандритів Києво-Печерської лаври Варлаама Ясинського (1684–1690) та Мелетія Вуяхевича (1690–1697).



Рис.6: Кухоль. 1689–1699 рр.  
Йоганн Готфрід Голл.

Про самого золотаря відомо, що він отримав звання майстра у 1678 р. Працював майже 11 років, залишивши по собі багато предметів культового та світського характеру, серед яких є і витвори, призначені для масового споживача, і видатні пам'ятки золотарства.

Цікавим зразком гданського золотарства є і посудина для пахощів (ДМ-1743) (Рис.7), яку виконав вже згадуваний майстер Крістіан Піхгіль у 1681–1700 рр., представник родини ювелірів (4 його сини теж були золотарями). Висота предмета сягає 25 см. Чаша посудини схожа на квітку дзвоника, пелюстки якої прикрашені вишуканим не золоченим карбованим візерунком з витких стебел аканта з листям та квітами, який ефектно вирізняється на золотавому тлі. В середині чаші — прорізна напівсферична насадка з краплеподібними та зірчастими отворами. В центрі насадки — круглий отвір, який закривається мініатюрною напівсферичною кришкою. Стояк виконаний у вигляді литої фігурки путті з рогом достатку. Піддон декорований узором схожим на візерунок на чаші.



Рис.7: Посудина для пахощів. 1681–1700 рр.  
Крістіан Піхгіль

Світські предмети з гданської колекції доповнюють стакани та чарки. Це теж типові для свого часу за формою та характером декору посудини, які можна віднести до розряду витворів, призначених для користування у повсякденному житті, котрі виробляли у великій кількості. Так встановлена на три ніжки — кульки чарочка (ДМ-4753) заввишки 7 см декорована пишним бароковим візе-

рунком: на довгих стеблах пишні листя аканта з квітками. Предмет виконав у 1684–1720 рр. майстер Йоганн Роде II. Існують численні аналоги таким чаркам і не тільки в польському золотарстві. Чарки (ДМ–1068, 1080), які виготовив Зігфрід Оернстер у 1707–1734 рр. є типовим зразком поширених по всій Європі (виконували подібні й українські золотарі) чарок першої половини XVIII ст., позолочена поверхня яких вкривалася суцільним шаром дрібних крапок.

Три гданські стакани, виготовлені у першій половині XVIII ст., відрізняються один від одного манерою декору. Стакан (ДМ–1131; 1719–1724 рр., майстер Арнхольт Ланге) декорований карбованими стилізованими шишечками хмелю, розташованими верхівками в протилежні боки. Під вінцями — пасок гравірованого рослинно-го візерунка з листя та квітів.

Стакан (ДМ–1138), який виконав у 1731 р. майстер Йоганн Йоде (1708–1743) прикрашений двома орнаментальними пасками: гірлянди з квітами та ромбоподібна сітка, з якої ніби виростають з гілки з витким листям. На стакані (ДМ–1163) майстра Константина Хайна, виготовленому у 1735 р., два овальні картуші, в яких проглядаються фігурки жінки та чоловіка. (Рис.8). Між картушами — в'язки плодів з квітами, підвішені на стрічках. Всі представлені стакани мають аналоги серед предметів гданського золотарства, які знаходяться в різних колекціях (Польща, Росія).



Рис.7: Стакан. 1735 р.  
Константин Хайн.

Серед світських предметів в колекції МІКУ є також таця майстра Якоба Хаасе, виготовлена у 1748, 1756 рр. чи у 1792 р. Має овальну форму з плавно піднятим догори ребристим бортом, краї якого загнуті донизу. Кожне ребро внизу завершується закрученим листом аканта. Поставлені поряд листки аканту утворюють своєрідний орнаментальний пасок, підпорядкований овальній формі предмета. На денці таці — карбований рокайльний картуш, з під якого видно гілочки з листям та квітами. Відомо, що цей майстер спеціалізувався на виготовленні столового посуду та культових посудин і деякими такими витворами й донині користуються в костьолах Гданська.

Зовсім скромний вигляд мають парні свічники, що їх виготовив у 1771 р. Адам Трамплер. Їхні свічні трубки та вазоподібний стовп карбовані спірально закрученими ребрами, а східчастий шести-

лопатовий піддон — вигнутими карбованими “ложками”. На пок-  
раю піддону є напис: “СЕЙ ШАН: В ЦЕР: ЖУКО: ПКРО:: 1780 ГО-  
ДУ ВНЕСЕНЬ ГЕН: 16 ЕЯ ВЫ: ПРЕКСЕНІЯ ГАРАСИМОВНА КО-  
ЧУБЕЕВА ПРЕСТА: АГРИПОГРЕ. ЕЯ “

Переходячи до предметів культу з гданської колекції, треба  
відзначити, що в ній переважають потири (14 екземплярів).

Потири з нашої колекції, виконані в останній чверті XVII ст., є  
зразками гданських барокових культових посудин, котрі зазвичай  
мали круглий піддон, грушоподібний стоян з литими горельєфни-  
ми голівками (або фігурками) ангелів, крилатими гермами. Серед  
декору чаші та піддону переважали голівки ангелів, в’язки плодів  
та квітів, що означали щедрість милостей Божих, котрі несе в собі  
Євхаристія. Ці посудини, виготовили Христіан Піхгіль, Йоганн Ро-  
де II, Натанаел Шлаубітц.

На гданських потирах цього часу також зображали сцени на  
євангельські сюжети. В нашій колекції зразками таких витворів є  
потир (ДМ-625) 1684–1689 рр. Йоганна Роде II (з повністю позо-  
лоченою поверхнею) (Рис.9). На піддоні його представлені карбо-  
вані євангельські сюжети: “Моління про чашу”, “Несення хреста”,  
“Вознесіння”, розташовані в своєрідних картушах, які утворюють  
підняті високо догори (майже на всю висоту піддону) крила херу-  
вимів, красиві голівки яких мають різний вираз обличчя. Поверх-  
ня чаші потира гладенька, на стояні — три литі горельєфні фігур-  
ки Архангелів з молитовно складеними руками. Особливою майс-  
терністю вирізняється потир (ДМ-427) Якоба Бекхаузена  
(1678–1705 рр.) (Рис.10). На чашу потира надіто суцільну сороч-  
ку, верхній край якої пророблено карбованим візерунком у виг-



Рис.9: Потир. 1684–1689 рр.  
Ойганн Роде II.



Рис.10: Потир. 1678–1795 рр.  
Якоб Бекхаузен.



ляді акантового листа. У досить високому карбованому рельєфі на ній в овальних картушах представлені Євангельські сюжети: “Благовіщення”, “Народження Христа”, “Обрізання”. На піддоні також майстерно виконані сюжети “Покладення до гробу”, “Явлення ангела жінкам—мироносицям”, “Явлення Христа Марії Магдалині”. Відомо, що цьому майстрові було притаманне особливо ретельне виконання фігурних композицій.

Серед потирів цього часу вирізняється потир з кришкою (1690 р.) майстра Крістіана Піхгіля. Чаша має гладеньку поверхню з вигравіруваним хрестом, на стояні — традиційні три голівки ангелів. Круглий піддон та кришка декоровані карбованими, розставленими по черзі позолоченими та срібними “ложками”. На предметі є дарчий напис: “1690 АВГУСТА 31 СЕ КИОТТЪ НАДАНЫ ОТ ПАНА ГРИГОРИЯ ВОРОНКОВИЧА КТИТОРА ХРАМА СВЯТЫХ СТРАСТОТЕРПЕЦ БОРИСА И ГЛЕБА КИЕВСКОГО ДО ЦЕРКВИ ТОГОЖ ХРАМА”.

Значно менше в колекції МІКУ потирів першої половини XVIII ст. Є потири Арнольда Ланге (ДМ-411) — учня Натанаела Шлаубітца та Міхаеля Дітріха (ДМ-366). На чаші потира Арнольда Ланге, який зроблено у 1701–1724 рр., накладна ажурна сорочка з голівками ангелів та стилізованою, перев’язаною стрічкою гілкою з листям. На вазоподібному стояні — частково позолочені карбовані листочки аканта. Піддон круглий, східчастий, з відігнутих краєм. Вгорі на переході в стоян прикрашений виконаним на не позолоченому проробленому пуансоном фоні візерунком: листок аканта (частково позолочений) чергується з квіткою лілії на довгому стеблі з двома листочками обабіч. Внизу по центру — орнаментальний пасок: на проробленому пуансоном фоні ритмічно в’ється листя, виконане у невисокому карбованому рельєфі. До паска у чотирьох місцях прикріплені з допомогою гвинтиків чотири литі голівки херувимів з піднятими крилами. Набагато скромніше оформлено потир 1733 р. Міхаеля Дітріха (ДМ-366), хоча на чаші, імовірно, була сорочка, яка не збереглася. Про це свідчить відсутність позолоти на зовнішній її поверхні (окрім вінець). Вірогідно, ця деталь була основною окрасою предмету, адже його вазоподібний стоян має гладеньку поверхню, а круглий східчастий піддон декорований тільки двома неширокими позолоченими пасками та гравірованим польським гербом “Любич” з латинськими літерами навколо нього.

На потирах другої половини XVIII ст. відчувається уже впливи стилю рококо, тобто, як правило, декоровані вони рокайльними мотивами. Найчастіше піддон у них шестилопатекий, стоян вазо-

подібний з тими самими горельєфними голівками ангелів, а позолочена чаша має гладеньку поверхню. Це насамперед витвори Якоба Хааса (ДМ-1538, ДМ-356, ДМ-1539). Цікаво, що одна втрачена чаша потира (ДМ-356) була замінена на чашу, виготовлену на початку ХІХ ст. варшавською фірмою “Нагальський та Псик”.

Серед рідкісних предметів колекції — апостольська ложка (ДМ-4658) (1676–1681 (1684?рр.) з не ідентифікованим клеймом майстра, яку можна віднести як до світських, так і до культових витворів. Чашечка ложки краплеподібної форми, ручка наполовину чотиригранна з косичкою, наполовину вита. Завершення ручки — фігурка апостола Якова Старшого з посохом пілігрима. На зворотному боці чашечки ручки — різьблений пишний рослинний візерунок з фігурним картушем. Вважається, що мода на такі ложки з’явилася в Англії в ХVІ ст. Зазвичай апостольські ложки склали комплект з 13 штук: одна з фігуркою Спасителя, 12 з фігурками апостолів. Кожного апостола можна було розпізнати завдяки атрибутові, який був при ньому. Традиційно апостольські ложки дарували новонародженим під час обряду хрещення.

Є в колекції одна дарохранильниця (ДМ-1028), яку виготовив у 1707–1734 рр. Йоганн Йоде. Висота предмета — 47 см. Піддон — 29 x 25 см. Вона вирізняється стрункими пропорціями і надзвичайною майстерністю виконання.

Срібна, позолочена двоярусна дарохранильниця опирається на чотири ніжки-кульки, затиснуті в звіриних лапках. Обидва яруси мають висувні ящички-ковчегі. Їхні стінки декоровані карбованими високим рельєфом сценами “Страстей Христових”. Серед численних деталей, яких чимало на предметі, є фігурні “урночки”, колони, голівки-маски, пластини-картуші з профільним зображенням голови чоловіка в перуці. Увінчує виріб гранчаста колона, встановлена на верхньому ярусі, на якій майстер розмістив позолочену баню, до якої приєднав пластину з двостороннім карбованим зображення “Розп’яття” у сьайві.

На піддоні вирізьблений напис: “Генерале Млєрь Федоръ Кололирокнчъ Шилобски и жена его Улиеана Григорьевна”. Тут є також напис, зроблений чорнилами: Кременчугский губерния. Предмет, імовірно, був зроблений на замовлення, адже відомо, польські фахівці (які, звичайно, спираються на факти) Йоганна Йоде вважають майстром, заангажованим на східних теренах тодішньої Речі Посполитої. Він навчався у Натанаела Шлаубітца, був одружений на його дочці.

Збірка гданського срібла, звичайно, потребує подальшого вивчення, особливо, що стосується походження предметів, адже “біог-

рафія” витвору робить його набагато ціннішим, набагато цікавішим не тільки для дослідників, а й для пересічних відвідувачів Музею.

Література:

1. Gradowski M. *Znaki na srebrze. Znaki mejskie I panstwowe uzywane na terenie Polski w obecnych jej granicach.* — Warszawa, 1993.
2. Gradowski M. *Znaki bite na srebrach// Aurea Porta Rzeczypospolitej. Cztuka Gdanska od polowy XV do konca XVII wieku.* — Gdansk, 1997.
3. *Danziger silber. Die schatze des Nationalmuseums Gdansk.* — 1991.
4. Fischinger A., Nowacki D. *Zlotnictwo dawnych Prus krolewskich i ksiazeczych w zbiorach zamku krolewskiego na Wawelu.* — Krakow, 2002.
5. Rosenberg M. *Der Goldschmiede merkezeichen.* — Frankfurt am Main, 1922–1928. Bd. I–IV.
6. Tucholka–Wlodarska. *Srebro // Aurea Porta Rzeczypospolitej. Cztuka Gdanska od polowy XV do konca XVII wieku.* — Gdansk, 1997.
7. Michal Gradowski, Agnieszka Kasprzak–Miler. *Zlotnicy na ziemiach Polnocnej Polski. Czesc I Wojewodstwo Pomorskie, Kujawsko–Pomorskie i Warminsko–Mazurskie.* — Warszawa, 2002.
8. Г. В. Полюшко. *Втрачені скарби Лаврського музею.* — К., 2001 р.

**Ювеліри Росії кінця XIX—початку XX ст.  
у пам'ятках зібрання  
Дніпропетровського історичного музею.**

Однією з найцікавіших збірок Дніпропетровського історичного музею є збірка коштовних металів. Її формування почалося разом з історією створення всього великого музейного зібрання, а отже перші сторінки цієї “коштовної” історії нерозривно пов'язані з ім'ям та діяльністю Дмитра Івановича Яворницького, який ще у 1903 році зробив свій перший внесок до фонду благородних металів — то був напестольний кипарисовий хрест у срібній оправі з церкви с. Залінійного Полтавської губернії. Сьогодні у зібранні представлені речі, що мають не тільки велике історичне значення, але і незаперечну художню цінність.

Кінець XIX—початок XX ст. у мистецтві Росії були часами великого розмаїття художніх стилів та напрямів. Не була винятком і художня обробка коштовних металів. Ювеліри виготовляли різноманітні речі, форма і оздоблення яких були характерні для стилів рококо, неокласицизму, ампіру, модерну, а також еkleктичні витвори. У колекції Дніпропетровського історичного музею зберігаються справжні високохудожні роботи відомих фірм та майстрів означеного періоду, є також речі, які хоча і не можна вважати шедеврами ювелірного мистецтва, але вони виготовлені на високому технічному рівні і з рештою репрезентують у збірці ту або іншу знамениту фірмову марку.

У 1981 році до музею було передано предмети із складу скарбу столового срібла, знайденого на вулиці Столярова у Дніпропетровську, всього 19 одиниць. Вони були виготовлені у період з 1885 по 1908 рік різними майстрами та у різних майстернях Москви й Петербурга. Скарбом представлено майстерні Алексєєва М. В., Кузьмичова А. І., Назарова С. І., Павлова М. П., Покровського Н. Т., Соколова В. Т., Чумакова П. С., Ярцева Ф. К. (Москва), а також майстри Акимов В. (Москва), Локін О. І. (Петербург), Мілюков П. П. (Москва). Сховані речі не складають єдиного набору, вони дуже різні. Серед них є і справжні художні витвори. Два срібні набори для вина складаються з дзбана й таці кожен. Один набір виготовлено московською фабрикою Кузьмичова у 1899–1908 рр. Кругла таця і вишуканої форми дзбан на невисокій звуженій ніжці з піддоном, з тонким високим горлом та напаяним

у нижній частині конічного тулуба ажурним “підзором” — прикрашені гравірованим квітковим орнаментом з позолотою різних відтінків — від рожевого до жовтого і зеленкуватого. Другий комплект — це робота петербурзького майстра Локіна (до 1898 р.). Дзбан зі сферичним тулубом, широким піднесеним горлом і пласкою відкидною кришкою, а також трикутна таця — теж прикрашені насиченим гравірованим орнаментом з позолотою. Це популярні на той час зображення птахів на квітучих гілках. Дзбани з обох наборів мають якісне внутрішнє золочення. Модний орнамент з флоральними мотивами та зображеннями пташок присутній також на сферичному тулубі молочника, виготовленого у майстерні Ф. К. Ярцева у Москві (1895 р.). Молочник спирається на три високі тонкі ніжки і має піднесений широкий вилив. До складу скарбу входить холодильник для шампанського у вигляді відерця (майстерня Соколова В. Т., Москва, 1899–1908 рр.), прикрашений гравірованими зображеннями також з позолотою. Малюнок на холодильнику — пейзаж з сільським будиночком та деревом, оточений рокайльними завитками та квітучими гілками. Відлуння рокайльних мотивів в оздобленні холодильника і форма предмета (відерце) не є аж надто гармонійним. Це не викликає спротиву мабуть лише тому, що зображення саме гравіровані. Відродження у 1890–х роках у Франції інтересу до стилю рококо вплинуло також і на майстрів Росії. В колекції музею немає речей строго витриманих в цій манері, у випадку з холодильником маємо лише незвичне сполучення характерних для стилю рококо орнаментальних мотивів на виробі, що має форму предмета селянського побуту. Цікавим з погляду художніх особливостей є у складі скарбу оригінальна сухарниця у вигляді великого перистого листка, виготовлена сріблярами майстерні П. Чумакова (1896 р.). Листок з черешком спирається на три ніжки–кульки. Структура листка вибудована рельєфом, деталізована гравіруванням (прожилки) та патинуванням.

Ще одну цікаву річ (вже не із скарбу) варто назвати поряд з сухарницею–листком. Це срібна ручка для письма київської роботи 1899–1908 рр., виготовлена у вигляді пташиної пір’їни. На жаль, на предметі присутнє лише київське пробірне клеймо, виробник не відомий (Рис.1).

В колекції музею зберігаються також предмети фірми Хлебникова — столовий набір: рибний ніж і рибна виделка, декоровані рослинними мотивами. Це, так би мовити, речі на широкий попит. Але й ці суто побутові предмети серійного виготовлення вирізняються високою якістю.

Наприкінці XIX ст. майже всі ювелірні фабрики і майстерні столиць та великих міст Росії виготовляли предмети з чорнінням

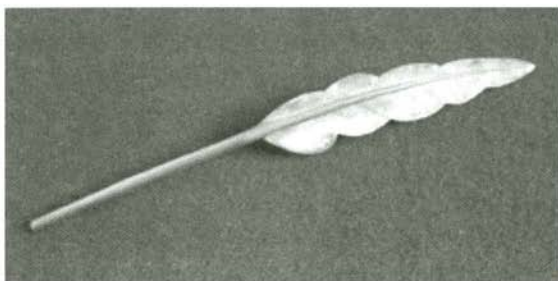


Рис.1. Срібна ручка для письма київської роботи (1899–1908 рр.)

у більшій або меншій кількості. Цей прийом декорування репрезентований у музейній збірці столовим набором (ложка, виделка, ніж) майстерні Р. Аристархова (Москва, 1890 р.). На робочих частинах і на держачках цих трьох предметів розміщено черневі зображення архітектурних пам'яток Московського Кремля. Поширення архітектурних пейзажів, увага до пам'яток історії рідних міст і обох столиць були пов'язані з підвищенням інтересу до вітчизняної культури.

Дуже популярною була в означений період така техніка декорування коштовних металів, як емаль. Провідне місце в емалевому виробництві другої половини XIX ст., як відомо, посідала московська фірма П. Овчинникова, продукція якої вирізнялася багатством палітри і особливою ретельністю обробки. Предмети прикрашалися багатокольоровою емаллю, що заповнювала деталі густого сканного візерунка. Мініатюрна тютюниця (1899–1908 рр.) фірми Овчинникова із зібрання Дніпропетровського музею може задовольнити найвибагливіший смак знавця. Вся зовнішня поверхня маленької круглої коробочки з пласкою відкидною кришкою вкрита дрібним емалево-сканним візерунком, внутрішня поверхня має високоякісне золочення (Рис.2).



Рис.2. Мініатюрна тютюниця фірми Овчинникова (1899–1908 рр.).

У колекції ДІМ фірма Овчинникова представлена й іншими, суто утилітарними предметами. Це ложка десертна, ложка для соусів, а також два десертні ножі та дві десертні виделки у наборі, прикрашені рельєфним орнаментом із зображенням рослин та птахів.

Дослідники підкреслюють, що емаль на виробках петербурзьких майстрів зустрічається значно рідше, ніж у Москві. Зібрання музею зберігає і петербурзький зразок багатокольорової емалі. Каліграфічне виконання емалевого оздоблення вирізняє ручку для письма (1899–1908 рр.) петербурзької фабрики О. К. Дальмана. Дрібний квітковий орнамент дуже елегантно виглядає на тонкій ручці, завершеній золотою рифленою намистиною.

До кінця ХІХ ст. широкого розповсюдження у Петербурзі набуває емаль по гільйошируванню. Цей вид декору коштовних металів у збірці представлений мало. Три жетони “Община Св. Єлисавети” петербурзької фірми “Нікольс і Плінке” хоча і не є зразками високохудожньої емалі, але виглядають вельми шляхетно, і саме через свою лаконічність. Вони являють собою ромбічний знак з червоним емалевим хрестом, увінчаний короною літерою “Е”. Ці предмети цікаві іще й тому, що вносять деякі уточнення щодо часу існування самої фірми. Дослідники ювелірного мистецтва, укладачі покажчика клейм у виданні “Фаберже. Великие ювелиры России”, Т. Мунтян та В. Скурлов наводять дані про те, що фірма “Нікольс і Плінке” проіснувала до 1880 року, коли, “не выдержав конкуренции с другими российскими фирмами, закрылась”. М. Постнікова–Лосєва називає 1898 рік останнім в історії фірми. Однак на двох жетонах музейної збірки клейма “NP” присутні разом з петербурзьким пробірним клеймом 1899–1903 рр. з ініціалами інспектора Якова Ляпунова. До того ж самі ці жетони датовані у пам’ятних написах 1902 і 1904 роками. Третій жетон має гравіровану дату 1905 р., однак клейма на ньому затерті. Таким чином, остання дата існування фірми “Нікольс і Плінке” відсутається щонайменше до 1899 року, а можливо і до перших років ХХ ст.

На межі ХІХ–ХХ ст. в країні дуже популярним був так званий “оригінальний російський стиль”, або “неоросійський стиль”, який власне виник в результаті впливу на російське художнє життя західного стилю “нового мистецтва”, стилю “модерн”. Для нього характерні використання старих форм, звернення до казкових і фольклорних мотивів, до тем давньої історії, використання емалей. Один з найпоширеніших сюжетів давньоруських билин — “Застава богатирська” — є формуючою композицією срібної ва-

зи-сухарниці, що належала Д. І. Яворницькому. На обох фасадах сухарниці зображені два воїни в обладунку і шоломах, з мечем і



Рис.3. Ваза-сухарниця роботи майстерні М. Тарасова

булавою. Пласкі, значно піднесені ручки у вигляді видовжених голівок фантастичних птахів створюють стильове завершення предмета. Сухарниця виготовлена у майстерні одного з кращих московських сріблярів Михайла Тарасова (названий сюжет присутній на предметах, що зберігаються у найвідоміших зібраннях України і Росії. Це підстаканник з колекції музею “Московський Кремль” та келих, що експонується у Музеї історичних коштовностей України) (Рис.3).

Срібна чайниця 1899–1908 рр. московської роботи вірогідно теж виготовлена у майстерні М. Тарасова. На ній не зовсім звичне клеймо “М.Т”, але інших виробників саме цього часу з подібним іменником довідники не фіксують. Насичене декорування чайниці примхливими рослинами та фантастичними птахами ставить цей предмет у стилістичний ряд московського модерну (Рис.4) (зовсім в іншому стилі зроблена в тій таки майстерні М. Тарасова срібна чарка. Її оздоблення складається з декоративних елементів, характерних для стилю ампір — лаврові гірлянди, перевиті стрічками й бантами, акантове листя). В традиції “неоросійського” стилю виконане оздоблення портсигара московської фабрики Д. М. Ніколаєва. Щільний рослинний візерунок різнобарвної емалі з елементами геометричних втручань створює асиметричну композицію модерного звучання.



Рис.4. Чайниця роботи майстерні М. Тарасова (1899–1908 рр.).

Репрезентований у музейній колекції і модерн у його європейському вигляді. Вазочка для десертів виробництва П'ятої московської артілі (після 1908 року) має напівсферичну чашу з орнаментом рослинними та геометричними мотивами, встановлену на ажурному стояні з чотирьох платівок. Конструктивно оригінальна, досить



проста і лаконічна річ довго утримує погляд, не відпускає від себе. Естетика модерну зверталася також до ідей символізму. Кулон “Психея” з музейного зібрання ілюструє і цю художню особливість нового стилю початку ХХ ст. Зображена на верхній стулці кулона крилата Психея в оточенні квітів є символом і уособленням душі, що прагне злитися з любов'ю (Рис.5).



Рис.5. Кулон “Психея”  
(початок ХХ ст.)

На початку ХХ ст. паралельно зі стилем модерн і, як стверджують мистецтвознавці, на противагу йому, виник ретроспективний напрям у мистецтві, пов'язаний з підвищенням інтересу до стилів класицизму і ампіру. Популярними стали масивні кришталеві вироби, оправлені сріблом, в декорі яких використовувалися елементи грецького та римського мистецтва — лаврові гірлянди із стрічками, меандр, акантове листя. Кришталева чайниця (1908–1916 рр.) московської фабрики Г. Клінгерта виготовлена саме у такому стилі: тригранний тулуб чайниці оправлений угорі і внизу смугами рослинного декору з лавровими вінками, стрічками та маскаронами. Фабрика була свого часу визнаною, Клінгерт виставляв свої вироби на Всесвітніх художньо–промислових виставках 1889 та 1893 рр. На фабриці випускали також речі із срібла з емаллями (Рис.6).



Рис.6. Чайниця  
московської фабрики Г.  
Клінгерта (1908–1916 рр.).

Всесвітню славу російському ювелірному мистецтву на межі ХІХ–ХХ ст. здобули витвори фірми Фаберже. Про Фаберже багато написано. Фірма працювала в різних художніх стилях. Свої відділення фірма Фаберже мала не лише в Росії (Петербург, Москва, Одеса), але і за кордоном (Лондон). На імідж Фаберже, на його особливий стиль працювали численні майстри фірми, а також кращі ювеліри багатьох інших майстерень Москви і Петербурга, що виконували замовлення дому Фаберже. Вже згадана фабрика Клінгерта співпрацювала з фірмою Фаберже. В колекції музею зберігаються також предмети, виготовлені майстрами Еріком Коліном та Стефаном Векевою (Петербург). Е. Колін починав майстром фірми і потім відкрив у 1898 році свою майстерню,

підприємство С. Векеви теж постачало для фірми різні срібні вироби. Коньячний набір з музейного зібрання складається з кришталевого графина, дванадцяти срібних чарок (робота Е. Коліна) та круглої таці (робота С. Векеви). Предмети виготовлені, здається, з одного ескізу, на одному обладнанні і навіть однією рукою. Кришталевий графин має сферичний, профільований округлими косими ребрами, тулуб, високе горло, оправлене сріблом, та срібну з кулястою голівкою пробку (Рис.7). Чарочки простої, трохи конічної, розширеної догори, форми. Таця кругла, з піднесеним невеличким бортиком. Всі срібні предмети та деталі оправи прикрашені вальцьованими смужками дрібного квіткового орнаменту та гравірованими гілочками з трояндами, польовими квітами, травами та колосками.



Рис.7. Графин з коньячного набору роботи Е. Коліна.

З 1913 року виробництво в майстернях фірми Фаберже було сконцентровано на виготовленні невеликих предметів з державною символікою, це було замовлення імператорської канцелярії до 300-річчя дому Романових. Також було замовлено багато мініатюрних кулонів у вигляді великодніх яєць. Ці кулони стали популярними в якості подарунків. Вони залишалися популярними прикрасами і надалі. Подібні вироби випускали й інші виробники і навіть сільські ювеліри. Однак кулони Фаберже вирізняються серед інших. Вони невеликі за розмірами, з витонченим декором. Майже всі такі кулони оправлені золотом і мають невеличке кільце. На жаль, кільця з пробою Фаберже часто відламувалися і тому багато кулонів-яєць можна сьогодні віднести до виробів Фаберже тільки стилістично, або технічно, порівнюючи з іншими зразками. У збірці музею серед певної кількості кулонів є вироби з клеймом Федора Афанасьєва, одного з майстрів фірми. Цей ювелір виготовляв високої якості емалеві предмети, мініатюрні великодні яйця, інші дрібні вироби. Один з кулонів Афанасьєва виготовлений з кварцу, інший — емалевий по гільйошированому малюнку. Фірма Фаберже особливо успішною була у виготовленні саме емалей гільйоше, які застосовувалися при створенні декору брошок, медальйонів, кулонів. Крім названих кулонів з клеймом Ф. Афанасьєва, іще щонайменше шість музейних одиниць можна визна-

чити як такі, що вийшли з майстерень фірми. Це ще один емалевий по гільйоше кулон, чотири кулони з різнокольоровою яшми та один кулон з аметисту. Вони мають срібні та золоті кільця, клейма на яких, на жаль, затерті (Рис. 8).

Завершуючи короткий огляд музейної колекції виробів з дорогоцінних металів кінця ХІХ–початку ХХ ст., маємо зазначити, що комплектування її не було спрямоване на наповнення саме художнім металом. Однак і в теперішньому вигляді збірка досить кваліфіковано відображає ситуацію в художньому просторі країни, дає уявлення про особливості художніх стилів в ювелірному виробництві.



Рис.8. Кулони Фаберже.

#### Література:

1. Бернякович З. А. Русское художественное серебро ХVII–начала ХХ в. в Гос. Эрмитаже. — Л., 1977.
2. Габсбург фон Г., Лопато М. Фаберже: придворный ювелир. — СПб. — Вашингтон, 1993.
3. Карл Фаберже: Каталог русского ювелирного искусства. — Харьков: Интербук, 1990.
4. Писарская Л. В., Платонова Н. Г., Ульянова Б. Л. Русская эмаль Х–ХХ вв. — М., 1974.
5. Постникова–Лосева М. М., Платонова Н. Г., Ульянова Б. Л. Золотое и серебряное дело ХV–ХХ вв. Территория СССР. — М.: Наука, 1983.
6. Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России на рубеже ХІХ–ХХ веков. — М., 1970.
7. Фаберже. Великие ювелиры России. Сокровища Оружейной Палаты. — М.: Красная площадь, 2000.

**Вироби культового металу  
варшавських фірм Фраже та “Норблін і К<sup>о</sup>”  
в колекції Дніпропетровського історичного музею  
ім. Д. Яворницького**

**З**анепад художнього золотарства починається наприкінці XVIII ст., що було зумовлено фабричним виробництвом дешевих плакованих предметів, яке було пов'язано з розвитком капіталістичних підприємств по обробці металу і згасанням цехового ремісничого виробництва.

Взагалі, золочення плакуванням (оббивання бронзової чи срібної основи золотим листом, так зване, холодне плакування) — найдавніший спосіб золочення, відомий з часів Давнього Риму. В 1743 році в місті Шеффілд (Англія) було встановлено, що мідна основа також піддається срібленню без припаювання, тобто завдяки тільки притискувальній прокатці срібного листа<sup>1</sup>. З останньої чверті XVIII ст. такий вид сріблення (плакування срібла) поширився спочатку в Англії, а потім і в Європі. В XIX ст. з'являються нові способи обробки металу — штампування, кування паровим молотом; сріблення й золочення відбувається з 1840-х рр. за допомогою гальваностегнії (отримання на виробі міцно скріпленого з ними тонкого покриття способом гальванізму). Такі способи створили умови для поточного виробництва металевих культових і світських предметів, зменшили їх вартість, призвели до втрати індивідуальності кожної речі.

Але з плином часу, коли цих предметів залишилась обмежена кількість і сучасні методи виробництва художніх металевих виробів більш досконалі, ніж 150 років тому, виникла потреба переосмислення історичної та художньої цінності декоративно-ужиткових виробів з металу, що були створені в той час.

В Російській імперії з 1810–1820 років набули поширення художні металеві вироби Варшавських фірм Жозефа Фраже та “Норблін і К<sup>о</sup>” (Польща, як і Україна в ті часи входила до складу Російської імперії).

Жозеф Фраже народився у 1791 році в Ла Ферті на Жуаре. Навчався він у політехнічних інститутах Парижа і Берліна. У Варшаву приїхав на запрошення Тадеуша Мостовецького, який був на той час міністром внутрішніх справ. В 1824 році Жозеф Фраже став фундатором першого у Польщі підприємства по виготовленню плакованих виробів. Прикладом таких виробів є ханукія (Рис.1) —

єврейський ритуальний восьмисвічник (ДІМ, інв. №К-1765) і потир (ДІМ, інв. №К-1845), що зберігаються у фондах ДІМ.

Через двадцять років, у 1844 році Жозеф Фраже мав уже власну фабрику на вул. Електоральній, 16. Постійно вдосконалюючи технологію та продукцію (на фабриці була організована лабораторія гальванічного сріблення та золочення металевих виробів), поставив фабрику поряд з кращими підприємствами Європи. Завдяки високим технічним і естетичним якостям вироби “Фраже” цінувалися в усій Польщі і Російській імперії. Після смерті Жозефа Фраже у 1867 році фабрику успадкував його син Юліан (1841–1906)<sup>2</sup>. Він продовжує традиції, започатковані батьком, хоча розвиток техніки, технології та зростаючий попит на вироби фабрики накладають свій відбиток на предмети художнього металу.

Яскравим прикладом спрощення виробів є дві вази для зберігання єлею: 1850 року для Києво-Софійського кафедрального собору (ДІМ, інв. №К-1919) та 1890 року для Києво-Печерської Успенської лаври (ДІМ, інв. №К-1918). Сріблення цих мідних ваз виконано вже гальванічним способом. Незважаючи на те, що вази мають однакову форму та декор, вони помітно розрізняються. Ваза виробництва 1850 року (Рис.2) з висотою 42см та діаметром тулова — 25 см має вишукані чіткі пропорції, її карбовані рельєфні декоративні смуги та медальйони шляхетно прикрашають гладеньку поліровану сріблену поверхню. Ваза 1890р. (Рис.3) з висотою



Рис.1. Ханукія. Варшава, “Фраже”, 1830 рр. Латунь; карбування, золочення плакуванням. ДІМ, інв. №К-1765.

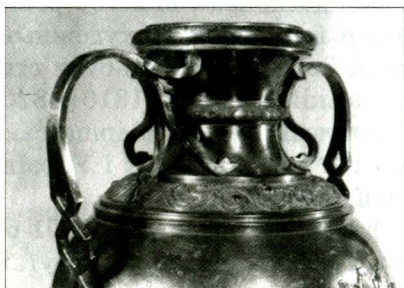
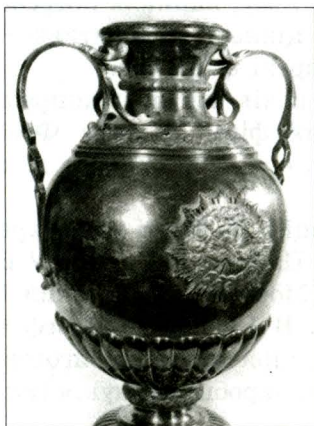


Рис.2. Ваза для зберігання єлею. Варшава, “Фраже”, 1850 р. Латунь; штампування, карбування, гальванічне сріблення й золочення. ДІМ, інв. №К-1919.

44 см та діаметром тулова 26,5 см відрізняється від попередньої дещо розмитими формами, її оздоблення, зроблене вальцюванням та штампуванням, пласке, але й більш чітке, верхня частина ручок спрощується (замість витончених лебединих голів на довгих шиях з'являється пласке стилізоване листя). Але, незважаючи на ці спрощення, вази мають свою художню цінність.

Обидві вази мають форму кулі, яка вставлена у чашу розкритої багатопелюсткової квітки. Ніжку підставки прикрашає декоратив-

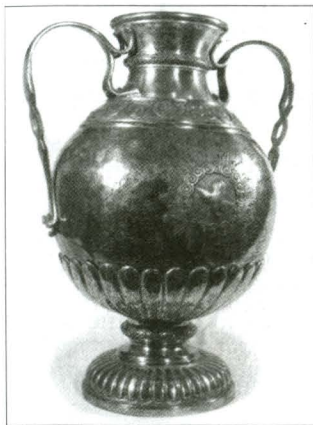


Рис.3. Ваза для зберігання єлею.  
Варшава, "Фраже", 1890 р. Латунь;  
штампування, вальцювання,  
гальванічне сріблення.  
ДІМ, інв. №К-1918.

не кільце з рельєфним орнаментом, мотивом якого є чотирьопелюсткова квітка у ромбі. Підставка повністю відбиває верхню розкриту чашу квітки, тільки меншого діаметру. Картуші з написом обрамлені орнаментом з примхливими завиванцями та листям. На вазі 1850 року написано: "Кієво-Софійського Кафедрального Собора. 1850 года", на вазі 1890 року напис зроблено кирилицею: "Св. Кієво-Печерскія Оуспенскія Лавры. 1890 г." На лицевому боці ваз в колі зі спіралеподібних хмар, оточених променями сяйва, зображено Святий Дух у вигляді голуба. Ручки ваз, які нагадують ручки давньогрецьких амфор, у вазі 1850 р. завершуються до шийки лебединими головами на довгих шиях, а до вінця — об'ємними завиванцями, у вазі 1890 р. — до низу шийки — стилізованим листям, а до вінця плоскими кружечками. На плечиках ваз розташована смуга стрімкого барокового орнаменту, що складається з в'юнких пагонів та стилізованої мушлі, який контрастно виділяється гладеньким візерунком на канфарному тлі. На шийках ваз — тонька смуга плетеного орнаменту, елементами якого є ови та кола. Декорування ваз носить стриманий характер, декоративні смуги використовуються тільки для членування і підкреслення конструктивних частин. Перевага в оздобленні ваз надасть-

ся стилю бароко, хоча присутні й елементи класицизму.

На увагу заслуговує і ханукія, яка була зроблена майстрами фабрики Жозефа Фраже у 1830 роках. На відміну від ваз, які були зроблені пізніше, ханукія вироблена з латуні карбуванням з плакованим золоченням. Цей ритуальний восьмисвічник створено і декоровано відповідно до традицій іудаїзму. В декорі використовується реалістичне зображення гнучкої виноградної лози, пальм, на яких навіть відтворені кокоси, та двох левів з напруженими м'язами у складних ракурсах. Ханукія трохи перевантажена декором, але він виконує свою символічну функцію. Завдяки різності фактур гладенької задньої поверхні і натуралістично карбованих стовбурів, листя пальм та постатей левів створюється особливий об'єм, як в театральній міні декорації.

Про збережений високий художній рівень виробів фабрики “Фраже” свідчить і той факт, що на початку ХХ ст. вона була постачальником двора румунського короля<sup>3</sup>.

На відміну від Жозефа Фраже, свідчень про Норбліна, братів Бух та Вернера, котрі склали акціонерне товариство металевих фабрик, обмаль. Відомо, що товариство було основане в 1809 році у Варшаві, на вул. Залізній, будинок № 51<sup>4</sup>. На цих фабриках виготовляли мідні труби, листову латунь, електричний дріт та кабелі, а також мельхіорові та срібні вироби. На початку — в середині ХІХ ст. мельхіоровими називали латунні сріблені вироби.

В культовій колекції ДІМ зберігається потир (ДІМ, інв. №К-1223), дві католицькі дарохранительниці (ДІМ, інв. №№ К-1730, К-1844), католицьке кадило (ДІМ, інв. №К-1271) та католицький релікварій (ДІМ, інв. №К-1184), виготовлені майстрами фірми “Норблін і Ко”. Всі вони мають гальванічне покриття, про що свідчать клейма. Потир, дарохранительниці та кадило — це предмети широкого споживання і не вирізняються художніми особливостями. На увагу заслуговує католицький релікварій у вигляді готичного храму (Рис.4). Архітектонічні релікварії, що були призначені для демонстрації святих мощей, називаються монстранцями<sup>5</sup>.



Рис.4. Католицький релікварій (монстранц). Варшава, “Норблін і Ко”, середина ХІХ ст. Мідь, оптичне скло; лиття з ручною доробкою, гальванічне золочення. ДІМ, інв. №К-1184.

Зроблений монстранц був у середині XIX ст., коли відродився інтерес до готичного стилю, завдяки роману Віктора Гюго “Собор Паризької Богоматері”, в якому одним з головних героїв виступає готичний Собор. По суті, монстранц являє собою модель готичного храму в мініатюрі. Його висота — 68 см, а ширина — 27 см. Монстранц має архітектонічне членування, відповідне до готичного храму, що створює відчуття надзвичайної легкості форми, ажурності та спрямованості вгору. В центральній башті — постать Ісуса Христа в образі доброго пастиря з ягням на плечах і палицею. В бокових нефах симетрично розташовані постаті ангелів: один — зі складеними молитовно руками, інший — з хрестом в руках. Центральний неф — вмістилище Святих Дарів, закритий оптичним склом.

Яблуко на ніжці має шестигранну форму, його грані оздоблені перехрещеними хвилястими лініями, які створюють в середині чотирипелюсткову квітку. Нижче яблука ніжка прикрашена готичним орнаментом і рельєфним листям винограду. Верхня частина сидеса шестигранна, трохи подібна до конусу. Нижня частина, яка профільована двохсхідчастими виступами, присадкувата, видовжена по ширині, щоб придати стійкості релікварію. Обидві частини з'єднують примхливо складене виноградне листя. Монстранц вирізняється надзвичайно тонким литвом і високою майстерністю виконання.

Отже, незважаючи на те, що з середини XIX ст. виробництво художнього металу стає масовим, змінюються технології виробництва і декорування, відповідно, самі вироби стають простішими, все ж таки поміж металевих культових предметів є справжні твори мистецтва, що дають змогу признати за ними не тільки історичну, але й художню цінність, як ми в цьому переконались на прикладі виробів Варшавських фірм Жозефа Фраже та “Норблін і Ко” з культової колекції ДІМ.

<sup>1</sup> Урешова Л. Золотое и серебряное дело. // Большая иллюстрированная энциклопедия древностей. — Прага: Артис, 1980. — С.252.

<sup>2</sup> Guillaume Janneau. Encyklopedia Sztuki Dekoracyjnej. — Warszawa, 1978. — С.97

<sup>3</sup> Фабрично-заводские предприятия Российской империи (исключая Финляндию). — Петроград: типография Товарищества под фирмою “Электро-типография Н. Я. Стойковой”, 1914. — С.1915–1939 (Б).

<sup>4</sup> Список фабрик и заводов России. 1910 г. — М., СПб, Варшава: Торговый Дом Л. и Э. Метцель и Ко “Центральная контора объявлений”, 1910. — С.328.

<sup>5</sup> Словник декоративно-ужиткового мистецтва: В 2 т. — Львів: Афіша, 2000. — Т. 2. — С.162.



## Мезуза: место в еврейской традиции и искусстве

*“После того, как Онкелос, племянник римского императора принял иудаизм, император дважды посылал отряд легионеров, чтобы арестовать его, но тот увлек их учением Торы, и они тоже приняли иудаизм. В третий раз послал император отряд легионеров и запретил им вступать с Онкелосом в разговоры. Схватили они Онкелоса и повели, но, выходя из дома, взглянул он на Мезузу, прикрепленную у входа, положил на нее руку и улыбнулся<sup>1</sup>. Тогда спросили легионеры, чему он улыбнулся, ответил Онкелос: “В мире ведется, что император сидит внутри своего дворца, а слуги охраняют его снаружи; однако же Святой, благословенно Имя Его, охраняет снаружи своих слуг, находящихся внутри дома, как сказано: “Бог охраняет тебя при твоём выходе и при твоём входе отныне и во веки веков”. Перешли в иудаизм и эти легионеры, и более не посылал император за Онкелосом солдат”.*

*(Авода зара, IIa)<sup>2</sup>*

**М**езуза (букв. дверной косяк) — прикрепляемый к внешнему косяку двери в еврейском доме свиток пергамента из кожи чистого животного, содержащий часть стихов формулы Шма. На Мезузе написаны две цитаты из Пятикнижия Второзаконие 6:4–9 и 11:13–21: “Слушай Израиль: Господь, Бог наш, Господь един есть; и люби Господа, Бога твоего, всем сердцем твоим, и всею душою твоею и всеми силами твоими. И да будут слова сии, которые Я заповедую тебе сегодня, в сердце твоём и в душе твоей; и внушай их детям твоим и говори о них, сидя в доме твоём и идя дорогою, и ложась и вставая; и навязи их в знак на руку твою, и да будут они повязкою над глазами твоими, и напиши их на косяках дома твоего, и на воротах твоих”. (Второзаконие 6:4–9). “Если вы будете слушать заповеди Мои, которые заповедую вам сегодня, любить Господа, Бога вашего, и служить Ему от всего сердца вашего и от всей души вашей, то дам земле вашей дождь в свое время, ранний и поздний; и ты соберешь хлеб твой и вино твое и елей твой; и дам траву на поле твоём для скота твоего, и будешь есть и насыщаться. Берегитесь, чтобы не обольстилось сердце ваше, и вы не уклонились и не стали служить иным богам и не поклонились им, и тогда воспламенится гнев Господа на вас, и заключит Он небо, и не будет дождя, и земля не принесет плодов своих, и вы скоро погибнете с доброй земли, которую Господь дает вам. Итак, положите сии слова Мои в сердце ваше и

в душу вашу, и навяжите их в знак на руку свою, и да будут они повязкою над глазами вашими; и учите им сыновей своих, говоря о них, когда ты сидишь в доме твоём, и когда идёшь дорогою, и когда ложишься, и когда встаёшь; и напиши их на косяках дома твоего и на воротах твоих, дабы столько же много было дней ваших и дней детей ваших на той земле, которую Господь клялся дать отцам вашим, сколько дней небо будет над землею”. (Второзаконие 11: 13–21)<sup>3</sup>.

На внутренней стороне свитка нанесены стихи двух из трех частей Шма (Второзаконие 6:4; 11:13–21), а на внешней стороне — слово Шаддай — Всемогущий. Толкуется также как аббревиатура Шомер далтот Исраэль — Охраняющий двери Израиля. Текст Мезузы содержит 22 строки. В момент прикрепления Мезузы произносится благословение “Благословен Ты, Господи... завещавший... нам укреплять Мезузу”. Мезуза помещается, как правило, в футляр, на внешней стороне которого принято писать — Шаддай (или сокращено одну букву — W), и крепится в верхней трети косяка, обычно по правую руку от входящего. В большинстве общин Мезуза наклонена внутрь верхним концом. Каждая дверь в каждом доме, ведущая в него, или в отдельную комнату, или на балкон или на террасу или веранду, как в жилом доме, так и в учреждении, в мастерской и на фабрике, а также двери, ведущие в погреб, кладовую и на крышу дома, на общие лестницы, ворота во двор и городские ворота, через которые входят и выходят (пусть даже редко), если они имеют два косяка с обеих сторон и притолоку сверху, обязаны иметь Мезузу (Рис.1). К двери, ведущей в помещение, использующееся не самым почетным образом (в ванную, туалет и т.р.) не нужно прикреплять Мезузу<sup>4</sup>.



Рис.1. Еврей касается Мезузы, прикрепленной к правому косяку двери, выходя из дома. Фотография из Rothschild Miscellany, Италия, 1470. Музей Израиля, Иерусалим

Древнейшая Мезуза (65x160 мм), относящаяся к эпохе Второго Храма, была обнаружена в Кумране; выбор стихов Второзакония здесь иной. Самаритяне делают крупные Мезузы из камня, на котором обычно вырезают десять заповедей; такая Мезуза крепится на притолоке главной двери дома или ставится возле входа. Этого типа Мезузы были обнару-

жены в Эрец–Израэль раннеарабской, а возможно даже византийской эпохи. Караимы не считают Мезузу обязательной, караимские Мезузы представляют собой белую пластину в форме скрижалей Завета, однако не имеют надписей; караимы укрепляют Мезузу на входе в общественные помещения и лишь иногда — в жилые дома<sup>5</sup>.

В период средневековья появился обычай делать с внешней стороны свитка некоторые дополнения — имена ангелов, символы (в т.ч. Маген–Давид) и т.п. этот обычай подвергся резкой критике Маймонида, видевшего в нем превращение Мезузы в амулет<sup>6</sup>. Точка зрения Маймонида была безоговорочно принята, и сейчас Мезуза не содержит криптограмм или символов, иногда за исключением криптограммы на внешней стороне свитка, образованной из слов “Господь, наш Бог, Господь” путем замещения каждой данной буквы последующей буквой алфавита<sup>7</sup>.

Мезузу необходимо периодически проверять (дважды каждые семь лет), чтобы удостовериться, что нанесенный на нее текст не имеет повреждений. В диаспоре принято укреплять Мезузу не позднее чем через 30 дней после вселения, а в Израиле — при вселении в дом. Если дом продан или сдан внаем другому еврею, Мезузу не следует снимать. Существует обычай прикасаться к Мезузе пальцами и целовать их после этого при входе и выходе из дома. Талмуд рассматривает Мезузу как одну из семи мицвот (заповедей), данных Богом Израилю из любви к нему. Мезуза — один из наиболее соблюдаемых церемониальных заветов иудаизма<sup>8</sup>.

Вопреки распространенному ошибочному мнению эти маленькие пергаментные свитки не являются амулетами, в действительности амулеты чужды классическому иудаизму<sup>9</sup>.

Первое упоминание слова мезуза (Исход 12:7) имеет отношение к спасению первенцев народа Израиля во время десяти казней египетских. Когда евреи были в Египте, Господь велел им поставить на косяки их домов особый знак кровью агнца, пучком иссопа они должны были помазать косяки своих жилищ, чтобы ангел смерти, посланный для истребления первенцев египтян, не вошел в их жилища. Очевидно, поэтому ей приписывается благотворящая сила<sup>10</sup>.

Мезуза — почетный венец, свидетельство, обращенное ко всем, кто приходит в дом еврея и ко всем, кто проходит мимо.

Мезуза охраняет дома сынов Израиля от всякой беды, от врага и ненавистника. Несмотря на это, еврей не должен смешивать главное со второстепенным. Вовсе не ради охраны самого себя он должен прикреплять Мезузу к косяку двери своего дома: он не должен столь великую заповедь, заповедь о единстве Всевышнего, о любви к Нему и служении Ему, превращать в талисман ради

собственной выгоды и безопасности, заботиться лишь о том, чтобы получить пользу и удовольствие от суетности этого мира<sup>11</sup>.

О том, ради чего прикрепляет еврей Мезузу к косяку своего дома, говорит Рамбам: “Следует очень внимательно относиться к заповеди Мезузы, ибо соблюдать ее обязаны все и постоянно: каждый раз, входя и выходя из дома, человек наталкивается взглядом на это провозглашение Единства Всевышнего и вспоминает свою любовь к Нему, и пробуждается от духовного сна в суетности этого мира и своих заблуждений, и познает, что нет ничего вечного, кроме знания оплота всех миров — и тогда сразу же он укрепляется в вере и идет далее только по пути праведности (Рамбам, Законы о Мезузе, 5)<sup>12</sup>.

Мудрецы сказали: “Каждый, у кого есть тфилин на голове и на руке, и цицит на одежде, и Мезуза при входе, наверняка воздержится от греха”, потому что у него есть многие вещи, напоминающие ему об этом, и они охраняют его греха, как сказано: “Со всех сторон охраняет ангел Божий тех, кто боится Бога, и спасает их” (Рамбам, Законы о Мезузе, 5). Об этом сказал Давид: “Семь раз в день я прославляю Тебя” (тфилин — два, цицит — четыре, Мезуза — одна, всего — семь) (Мнахот, 43б).

Раби Элизер бен Яков говорил: тфилин на голове и на руке, цицит на одежде и Мезуза на двери — все это дает силы еврею, чтобы он не согрешил, как сказано: “И тройная нить не скоро порвется”. (Мнахот, 43б).

Мезуза, пергамент, на котором специально обученный писец “соферстом” написал особым шрифтом две цитаты из Торы, вкладывается в небольшую коробочку — футляр (из пластика, дерева, стекла, металла), называемого “бейт ха Мезуза” (“дом Мезузы”) и укрепляют на косяке двери на уровне плеча человека среднего роста. Место прикрепления Мезузы на косяке находится в начале верхней трети его высоты, справа от входящего в дом, и вблизи части косяка, обращенной наружу. Мезузу прикрепляют наклонно, по диагонали: ее верхняя часть должна быть наклоненной в сторону дома, а нижняя наружу.

Футляры Мезузы являются часто классическими образцами еврейского искусства. Большинство футляров имеют архитектурные формы. К ранним, которые датируются семнадцатым–восемнадцатым столетиями, относятся деревянные футляры в готическом стиле. Один образец этого типа представлен в коллекции Штрауса–Ротшильда, ныне находящийся в музее Клюни в Париже — высота 5,6 см. Очевидно, образец резьбы по дереву возможно одного из регионов современной Украины<sup>13</sup>.

Футляр имеет форму строения с двумя орлиными головами сверху. между колоннами виден свиток с надписью Шаддай. К архитектурному типу относится серебряный футляр Мезузы из коллекции Еврейского музея в Париже (высота — 14 см.), датируемый известным исследователем еврейского искусства доктором Клагсбальдом девятнадцатым столетием, а местом производства определена Польша<sup>14</sup>.

Этот футляр сделан в виде миниатюрного синагогального ковчега, аналогичного известным в странах Восточной Европы того времени. Мастер, вдохновленный новой идеей, взял за образец для своей работы наиболее близкий архитектурный памятник — Арон ха-Кодеш (Священный Ковчег). Таким образом, изменился стиль, а идея осталась прежней.

Интерес представляют футляры из известной коллекции Львовского Музея этнографии и художественных промыслов<sup>15</sup>. Один деревянный резной (ЕР 49085) принадлежал знаменитой коллекции исследователя, известного деятеля культуры Галиции первой половины XX столетия Максимилиана Гольдштейна (Рис.2,1). Сделан футляр в Галиции в девятнадцатом столетии. На его вершине стилизованная цветочная корона, на передней стенке композиция в виде вазона на стояне с выходящим древом из листьев, стеблей, цветов, с птицами. Над древом — окошечко с двумя створками — дверцами. В окошечке за стеклом видна на пергаментном свитке надпись на иврите “Шаддай”.

Другой футляр из Львовской коллекции иудаики серебряный, имеет клейма: Австро-Венгрии 1866—1872 гг., именное клеймо из инициалов ТК (ЕР-8480) — высота — 20 см, ширина — 6 см. Сделан в виде чеканной в разных рельефах прямоугольной пластины с округленными углами<sup>16</sup>. В центре композиции — амфоровидная ваза с двумя ручками с выходящим из нее букетом. Над ней — окошечко прямоугольное с аркообразной верхней стороной и жемчужником вдоль края. Подчеркивает высокое значение предмета — корона над окошечком. Слева и справа вдоль края пластины — витые колонны с вазами на вершинах. В целом декор напоминает символическое отражение входа в Храм (Рис.2,2).

Следует отметить футляры из коллекции Museum Narodoweo в Варшаве<sup>17</sup>. Лаконичен и элегантен декор футляра работы варшавского ювелира Michal Swinarski (работал 1850—1890 гг.), сделанный согласно клейму в 1863 году (№ инв. SZM 1648MN) (Рис.3,1). На прямоугольной пластине в центре овальное окошко, обрамленное анактовыми листьями и над окошком — накладная плакетка с короной (высота — 18, 1 см, ширина — 2,3 см)<sup>18</sup>. Внизу и сверху —

фигурные выступы с круглыми отверстиями для крепления. Это характерный образец стиля ювелирного искусства Варшавы второй половины девятнадцатого века, но оригинальный в иудаике пример этого типа ритуальных предметов.

Второй половиной девятнадцатого столетия датируется серебряный полуовальный футляр с треугольными выступами сверху и внизу. Местом производства, по мнению Eva Martyna (Евы Мартыной), является Польша (№ инв. SZM 2263 MN), клейма отсутствуют (Рис.3,2). В верхней части — окошко, накрыто подвижной дверцей, на которой выгравирована буква иврита шин (высота — 17 см, ширина — 3 см). Своеобразную нарядность этому дому этому дому Мезузы придает, безусловно, накладной сканный декор с растительными мотивами и волнистыми линиями<sup>19</sup>.

Интересные образцы футляров Мезузы представлены в Музее Главного Раввина в Иерусалиме (Рис.4,1; 4,2).

В Музее Израиля (Israel Museum) в Иерусалиме среди прекрасных памятников еврейского искусства знаменитой коллекции Джозефа Штиглица (Stieglitz Collection) представлены два футляра Мезузы<sup>20</sup>. Один по мнению Chaya Benjamin (Хая Бенжамин — экскуратор коллекции иудаики Музея Израиля) является образ-



Рис.2,1 Футляр Мезузы.  
Галиция, XIX ст.  
(Высота 28,5 см)

Рис.2,2 Футляр Мезузы.  
Австро-Венгрия, 1866-1872

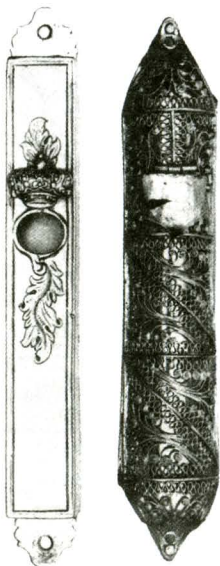


Рис.3,1 Футляр Мезузы.  
Варшава, 1863

Рис.3,2 Футляр Мезузы.  
Польша,  
вторая пол. XIX ст.

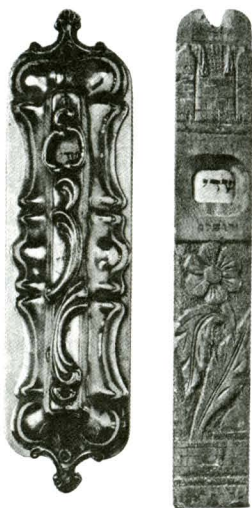


Рис.4,1 Футляр Мезузы.  
Словакия, XIX ст.

Рис.4,2 Футляр Мезузы.  
Польша, XVIII ст.

цом деревянной резьбы Словакии девятнадцатого столетия (инв. №107/109), имеет достаточно значительную высоту 28,5 см, ширину — 54 см<sup>21</sup>. Этот футляр полуцилиндрической формы с резным декором в высоком рельефе. В центре — шестиконечная звезда с шестиугольным окошечком, над которым — корона и стоящий на ней орел. Внизу — двускладочный опущенный занавес, две розы с листьями. Внизу и вверху по центру края — отверстия для крепления на дверном косяки (Рис.5,1).

Особый же интерес для исследования данной темы представляет другой футляр (инв. №107/108), сделанный из серебра (высота — 16,4 см, ширина — 8,2 см), клейма отсутствуют<sup>22</sup>. Идентифицируемый Х. Бенжамин — Польша XVIII столетие. Он имеет овальную форму, в центре — аркообразное окошечко, увенчанное короной, фланкируемое стоящими в профиль орлами с поднятыми крыльями, внизу — в антитетичном построении стоящие на задних лапах лев и единорог. Весь фон заполнен резными листьями и цветами с последующей гравировкой. Сверху покрыт стеклом с серебряной ленточной оправой с зубчатым внутренним краем (Рис.5,2).

Возможно, в основу атрибуции этого предмета исследователь предпочел взять изображения животных. Однако, по нашему мнению, этот футляр относится к более позднему периоду, более того в коллекции Музея исторических драгоценностей Украины представлен его “родич”, более роскошный, но идентичный по форме и структуре (Рис.6). Безусловно, футляр Мезузы из коллекции Музея исторических драгоценностей Украины относится к ряду уникаль-



Рис.5,1 Футляр Мезузы. Словакия, XIX ст.

Рис.5,2 Футляр Мезузы. Польша, XVIII ст.



Рис. 6 Футляр Мезузы. Москва, 1835. Высота 16,7

ных (ДМ-7394)<sup>23</sup>. Когда-то он принадлежал знаменитой коллекции Всеукраинского музея еврейской пролетарской культуры им. Менделе Мойхер Сфорима в Одессе (1927–1939 гг.), а в 1965 г. был передан в созданный в Киеве Музей исторических драгоценностей Украины. Этот дом Мезузы отличается красотой и изяществом, высококлассным техническим исполнением. Это работа 1835 года известного московского сканщика Афанасия Тихонова<sup>24</sup>.

Перед нами тончайшая молочно-белая серебряная скань, чрезвычайно благородная по рисунку, искусно украшенная зернью с крупными вставками сердоликов, цитринов, аметиста. Футляр выполнен в виде сканной пластины овальной формы с аркообразным окошком с крупным жемчужином по краю, со стеклянной “крышкой” в серебряной ленточной оправе с зубчатым внутренним краем. (Аналогичен футляру из коллекции Музея Израиля). Безусловно, это неординарный образец ювелирного искусства России 30-х годов девятнадцатого века и уникальный церемониальный предмет в серебряной иудаике.

Каждый футляр своеобразен и по-своему уникален, но футляр из коллекции Музея исторических драгоценностей Украины, безусловно, выделяется и прямых аналогий не имеет.

Таким образом, футляры Мезузы являются своеобразными произведениями еврейского искусства, сделанные с учетом их функциональной значимости, они отличаются разнообразием материала, формы и декора, представляют собой синтез еврейской традиции, определенный уровень профессионализма мастеров, отражают стилевые особенности и направления в развитии декоративно-прикладного искусства. Это были иногда, в том числе рассматриваемые в данном исследовании серебряные футляры, дорогостоящие изделия, удовлетворяющие запросы и вкусы богатых евреев. Они являются раритетами и не имеют в большинстве аналогий в еврейском церемониальном искусстве.

Эти прекрасные футляры подчеркивают высокую значимость Мезузы, о которой впервые упоминается в Торе, и которую по сей день множество поколений евреев укрепляет на своих дверях, так как она призвана напоминать каждому входящему и выходящему о присутствии Бога в мире.

---

<sup>1</sup> Yehuda L. Bialer and Estelle Fink. Jewish life in art and tradition. — Nechal Shlomo, 1980, p. 56., il.

<sup>2</sup> Eliyahu Kitov. The Jew and his home. Shamir. — Пер. с иврита Йугуда Векслер. — Jerusalem. Israel, 199, p. 166–167.

<sup>3</sup> Пять Книг Торы. Текст сверен с рукописью и масорой Кэтэр Арам Цовы и сходных с ней рукописей Мордыхаем Броером. — Рус. перевод Давида



Йосифона. — Мосад арав Кук. Хемед. — Йерушалаим, 5735 (1975), с.232, 239.

<sup>4</sup> Краткая еврейская энциклопедия / Глав. ред. Ицхак Орен (Надель), д-р Нафтали Прат. — Том 5. Общество по исследованию еврейских общин. Центр по исследованию и документации восточно-европейского еврейства. Еврейский университет в Иерусалиме. — Иерусалим, 1990, к. 218.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Маймонид — Моше бен Маймон, известен в еврейских источниках как Рамбам — аббр. от раббену Мошу бен Маймон — XII ст. — крупнейший раввинистический авторитет и кодификатор Галахи, философ, ученый и врач.

<sup>7</sup> Краткая еврейская энциклопедия, к. 219.

<sup>8</sup> Там же, к. 219.

<sup>9</sup> Там же, к. 222.

<sup>10</sup> Клагсбальд В. Еврейское искусство в домашних религиозных церемониях. Мезуза // Искусство в еврейской традиции. — Иерусалим, Библиотека Алил, 1989, с.186.

<sup>11</sup> Eliyahu Kitov, указ. соч., с.169

<sup>12</sup> Там же, с. 170

<sup>13</sup> Клагсбальд В. Указ. соч., с.187, 199.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Eugeniusz Duda, Anna Jodlowiec, Faina Petriakowa. Skarby Dziedzictwa Galicyjskich Żydów // Judaicaz Muzeum Etnofragii i Przemylu Arty stycznego we Lwowie. — Krakow, 1993 p. 51, 55, №78.

<sup>16</sup> Sarah Harel Hoshen. Treasures of Jewish Galicia. Beth Hatefutsoth. — Tel Aviv, 1996 p. 122, 170, №53, 54.

<sup>17</sup> Ewa Martyna. Judaica w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. — Warszawa, 1993 p. 113–115, №66, 67.

<sup>18</sup> Там же, стр. 115, №66.

<sup>19</sup> Там же, стр. 115, №67.

<sup>20</sup> Chaya Benjamin. The Stieqlitz Collection Masterpieces of Jewish Art. The Israel Museum. Jerusalem. 1987 p. 339–341, №225, 226 (p.340).

<sup>21</sup> Там же, №225.

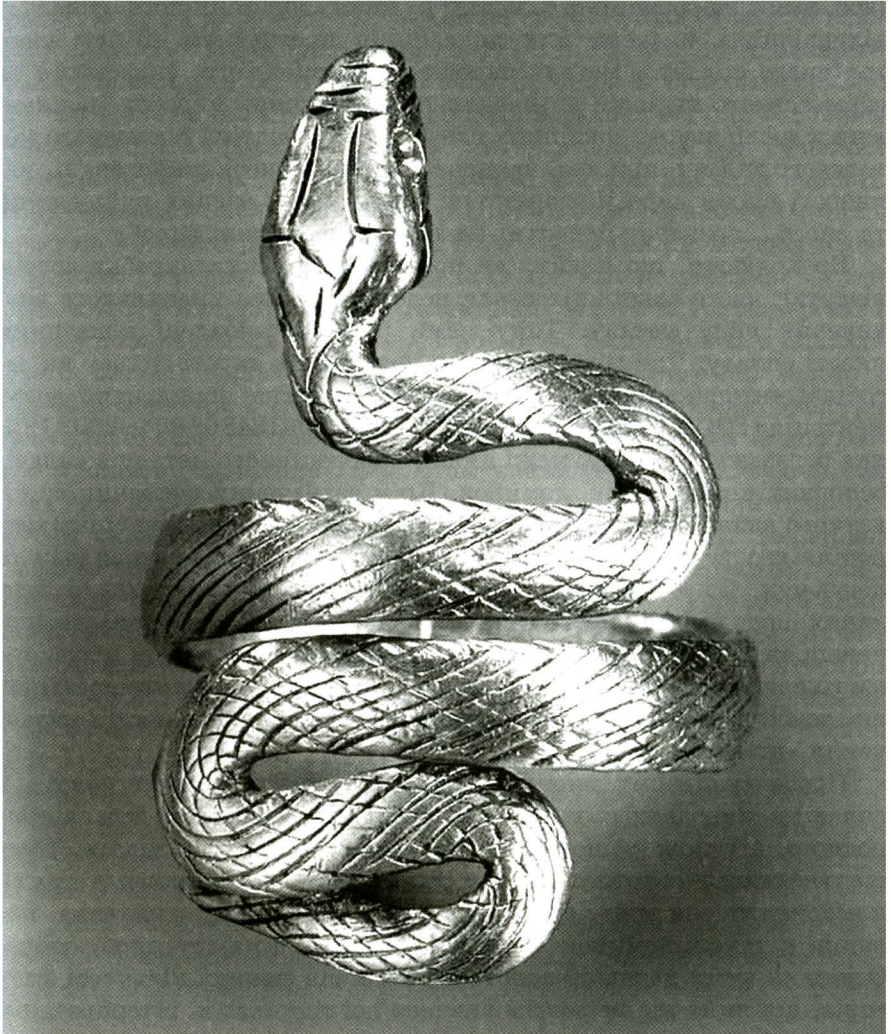
<sup>22</sup> Там же, №226.

<sup>23</sup> Золота скарбниця України. — К., 1999, с.121, 171, №223.

<sup>24</sup> Treasures of the Torah. The Historical Treasures Museum of Ukraine. — New York, 2000 p. 112, 113, №109.

Постникова-Лосева М. М., Платонова Н. Г., Ульянова Б. Л. Золотое и серебряное дело XV–XX вв. — М.: Наука, 1983, с.205, №2104; с.209, №2245.

Археометричні  
дослідження предметів  
старовини



## **Спектральні дослідження складу золотих сплавів коштовностей різних хронологічних періодів**

**У** вирішенні питань щодо автентичності коштовностей і, відповідно, прогнозуванні вартості, показники ідентифікації золотого сплаву займають чільне місце. За розробленою нами процедурою ідентифікації коштовностей основними критеріями визначення сплаву є: вид металу і сплаву, проба (або вміст дорогоцінного металу), вміст дорогоцінного сплаву і відповідність значень цих показників прототипам. Вміст дорогоцінного сплаву і металу виробів кіммерійського, скіфського та сарматського періодів визначали на однотипних виробах, починаючи з дослідження зовнішніх ознак, а саме: відтінку основного металевого сплаву, припою, наявності дрібних рисок на поверхні, наявності слідів корозії, характеру структури у місцях руйнування та зносу, характеру поверхні на зворотній частині виробу.

Враховуючи, що клейма та позначки на таких виробах зовсім відсутні, часто зовнішніх ознак недостатньо для правильного визначення виду металу. Тому нами були встановлені показники якості сплаву. Для обґрунтування показників якості сплаву як засобів ідентифікації, була використана сучасна нормативна документація (ГОСТ 30649–99 [1], ГСТУ 75.1–00013480–004–2003 [2]), яка регламентує пробу, межі вмісту дорогоцінного металу в сплаві, основних компонентів, домішок. Крім зазначених показників, додатково визначені такі показники стародавнього металу: співвідношення вмісту срібла та міді, вміст домішок природного сплаву та легуючих, його однорідність, фазовий стан. Зазначимо, що бази даних щодо вмісту дорогоцінного сплаву, зокрема основних компонентів та домішок, для археологічних коштовностей не існує, тому головним завданням було визначення меж вмісту компонентів, як засобів ідентифікації для оцінювання міри справжності і визначення автентичності.

Проба (у даному випадку прийнято середній вміст золота у сплаві) в стародавньому золоті залежить від хімічного складу природного, а також афінованого або легovanого сплаву золота. Тому ідентифікація золотого сплаву базувалася на визначенні таких компонентів, як мідь, срібло, кадмій, цинк, нікель, платина, паладій, а також домішок — заліза, свинцю, фосфору, іноді олова. Оскільки вміст давнього золота залежав від значної кількості факторів, дія яких ще не зовсім вивчена дослідниками, інтерпретація

аналітичних результатів виявилася складною проблемою. Проте використання програми аналізу одержаних нами результатів щодо складу стародавнього золота дозволило встановити межі вмісту основних компонентів сплаву, що належать предметам певних хронологічних періодів. Дослідження дорогоцінних сплавів коштовностей різними спектральними методами (РФА) дозволило встановити наявність металів у сплаві на різній глибині та поверхні зразка, ступінь їх однорідності за пробую. Вміст стародавнього сплаву визначений за допомогою спектральних методів порівнювали з даними досліджень, отриманих іншими методами (пробірним, крапельним). За результатами досліджень встановлено, що варіації вмісту золота у виробу, а також концентрації срібла та міді, а в деяких випадках і домішок, зокрема Fe, Sn, Pb, Ni, Zn, є певними індикаторами для ідентифікації золотих сплавів певного періоду. Дослідженнями складу золотих сплавів встановлено, що головним компонентом є срібло, а не мідь, як це визначено для сучасних сплавів. Крім того, всі стародавні золоті вироби, виявили варіації вмісту сплава в аналізованих точках (нами було обрано до 10 місць залежно від конструкції виробу). Отже, всі ювелірні вироби неоднорідні за складом. Причому у деяких зразках (незалежно від методу їх виготовлення), зміна концентрації золота та срібла в різних точках коливається в межах від 1 до 10 %. Вміст золота в сплавах різних виробів варіює від 30% до 98,2%. Високий вміст золота в сплаві пояснюється тим, що вже в IV ст. до н.е. грецькі майстри були здатні збагатити золото до досить високої чистоти за допомогою процесів розділення і амальгамування [3]. А враховуючи той факт, що виробити золотий сплав на той час легуванням було набагато складніше, ніж отримати чисте золото, тому, ймовірно, ювеліри використовували як високопробне збагачене золото, так і природні сплави золота (до 70%), які вміщують срібло та інші споріднені компоненти: мідь до 5% тощо. Проведений нами аналіз було здійснено окремо у двох групах: 1) вироби з природного сплаву золота (з вмістом золота від 30% до 68%); 2) вироби із сплавів з високим вмістом золота (проба від 70% до 98%). Дані графіка (Рис.1) вказують на варіювання вмісту золота у складі виробів 1 групи, яке відбувається в широких межах і доходить до 10%.

Вироби другої групи мають значно меншу величину коливання вмісту золота у складі сплаву. Проба змінюється у досить вузьких межах і доходить до 1% (Рис.2).

Дослідженнями встановлено, що вміст інших компонентів і домішок є важливою, а в деяких випадках, і єдиною ознакою справжності коштовностей. Результати досліджень золотих сплавів

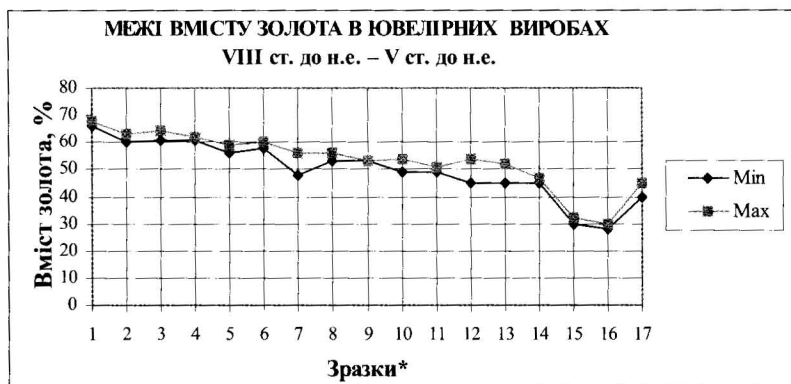


Рис.1. Варіювання вмісту золота в сплавах першої групи

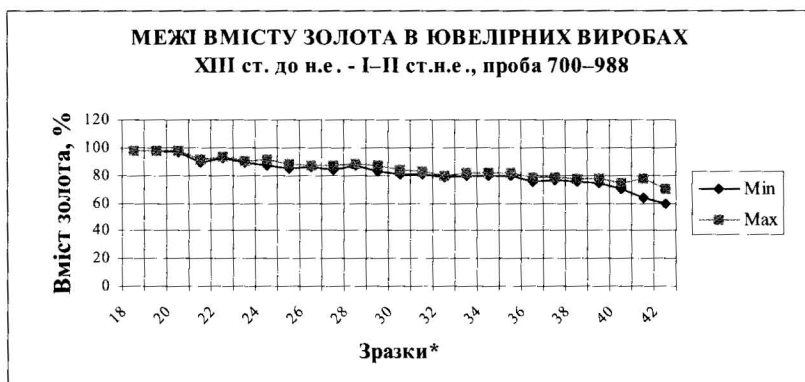


Рис.2. Варіювання вмісту золота в дорогічних сплавах другої групи

вказують на те, що основними їх компонентами є срібло та мідь. Масова частка срібла в виробах першої групи складає від 30 до 70% (у сучасних виробах до 30,5%). Це обумовлює приємний жовтий колір із зеленкуватим відтінком, а також утворення значної кількості подряпин на поверхні внаслідок низької твердості. Незначну частку становить мідь, яка змінюється в контрольних точках одного зразка першої групи на 1,5% і становить від 0,7 до 4,5% (Рис.3). Дослідженнями золотих сплавів зразків другої групи встановлено, що вміст міді майже в усіх контрольних точках має подібні до першої групи флуктуації і змінюється від 0,1 до 5%, за винятком зразка 30 (Рис.4).

Вміст срібла таких пластин варіює від 35,0 до 55%, міді: 2,3–3,5%.

Зміна концентрації міді у зразках становить у різних точках від 0,1 до 2%. Аналіз результатів дослідження вмісту золотих сплавів,

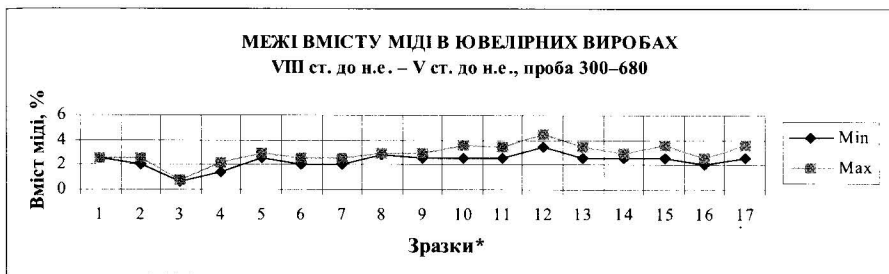


Рис.3. Варіювання вмісту міді в сплавах виробів першої групи



Рис. 4. Варіювання вмісту міді в сплавах другої групи

технологічних та стилістичних ознак виробів дозволив визначити однорідні групи коштовностей і уточнити вік їх створення.

Наведений на рис. 5 розподіл коштовностей на три групи (вміст золота від 30 до 70%), вказує не лише на їх подібність, але й обмежує коло предметів певними граничними показниками вмісту золотого сплаву.

Тобто кожна точкова лінія є межею високої ймовірності того, що коштовність належить до певної групи. В результаті аналізу до першої групи виробів, віднесені різноманітні пластини-аплікації для одягу в звіриному стилі, виготовлені із золота (вміст 38–48%). Відмічаються поодинокі випадки включень заліза (0,1%), нікелю (0,1%). На межі похибки (0,00n%) відмічаються стібій, олово, іридій (табл. 1). На відміну від сучасних сплавів зовсім відсутні такі елементи, як цинк, кадмій, характерні для легуваних сплавів.

Всі пластини-аплікації, датовані IV ст. до н.е., виконані в єдиному звіриному стилі тиражованим способом. Друга група предметів включає особисті та ритуальні прикраси, а також аксесуари

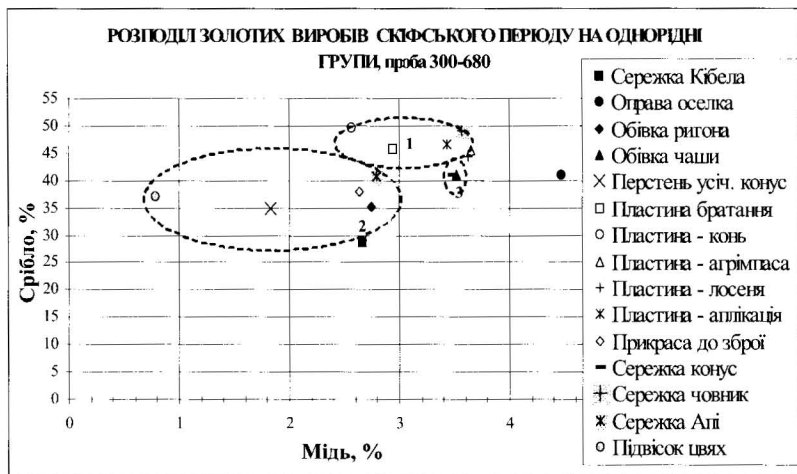


Рис. 5. Розподіл коштовностей скіфського періоду на однорідні групи (1 — пластини-аплікації, IV ст. до н.е.; 2 — ювелірні прикраси, IV ст. до н.е.; 3 — ювелірні прикраси, V ст. до н.е.)

Проба, середній вміст золота (у частках на тисячу одиниць маси сплаву)						
300	400	466	478	487	510	518
Масова частка золота, %						
30,0–30,3	39,0–42,5	45,5–47,0	45,0–52,5	45,8–54,3	49,0–51,0	49,0–54,3
Масова частка срібла, %						
67,0–67,7	53,0–56,0	48,0–50,0	50,0–53,0	44,0–51,0	46,0–50,0	44,0–45,0
Масова частка міді, %						
2,5	3,0	3,6	2,5	3,6	3,0	3,5
Масова частка домішок, (для всіх виробів), %						
свинець	залізо	олово	іридій	стібій	нікель	цинк
–	0,1–0,2	0,1	–	–	0,1	–

Таблиця 1. Граничні показники вмісту компонентів золотих сплавів коштовностей, V–IVст. до н.е. (300–518 проба)  
Домішкою є срібло (25,0–45,0) та мідь (0,25–3,2), залізо та олово — по 0,2%, свинець — (0,1%).

Проба, середній вміст золота (в частках на тисячу одиниць маси сплаву)						
538	540	563	576	580	621	680
Масова частка золота, %						
53,0–53,9	48,0–56,5	53,5–56,7	58,8–60,3	56,0–59,0	61,0–64,0	66,0–68,0
Масова частка срібла, %						
41,0–42,0	40,0–50,0	40,0–43,0	38,0–38,5	40,0–41,0	34,0–36,0	29,0–31,0
Масова частка міді, %						
4,5	2,5–3,6	3,5	2,5–3,0	2,0	0,7–2,5	2,5–2,6
Масова частка домішок, % (для всіх виробів)						
свинець	залізо	олово	вісмут	стібій	нікель	цинк
0,1	0,1–2,4	0,2	–	–	–	–

Таблиця 2. Граничні показники вмісту компонентів золотих сплавів коштовностей, V–IV ст. до н.е. (проба 538–680)

зброї. Усі вони мають єдині стилеві ознаки, датовані V–IV ст. до н.е. Відмічено високий вміст золота (60–68%), менший вміст срібла Третя група включає предмети V ст. до н.е. (табл. 2), що мають низький вміст золота (56%–57%), вищий вміст міді (від 3,5 до 4,5%).

Порівняння даних вмісту дорогоцінних сплавів виконаних за допомогою РЕМ вказує на правильність отриманих результатів щодо їх складу, отриманих РФА. Значна частка домішок фіксується на межі похибки, незначна їх кількість пов'язана з умовами в яких вони знаходились певний час.

Результати дослідження золотих сплавів (золото 30–70%) щодо вмісту основних компонентів і домішок вказують на використання подібних за складом сплавів, можливо, з природного мінералу на основі золота або самородного золота. Зазначимо, що природних сплавів золота встановлено близько чотирьох десятків, ще з десятків сполук цього елемента не мають назви. Враховуючи, що всі відомі мінерали золота мають певний хімічний склад і той факт, що чистого золота в природі не існує (у самородному стані), ймовірний склад дорогоцінного складу виробів має також певні обмеження (якщо цей склад не легований). Міді до –2,5%, срібла до 60%.

Отже, присутність того чи іншого хімічного елемента у складі сплаву золота пов'язане з високою ймовірністю його занесення у процесі плавки (у малих частках) або під час легування. Результати дослідження вказують, що наявність у більшості зразків міді не є сингенетичними з самородним золотом, а занесені в нього під час вилучення з руди, де могли бути мінерали олова й міді, або в процесі легування. Незначні домішки олова відмічені у зразках у місцях припою великих деталей. У природі зустрічається і мідисте золото із значним вмістом міді (до 4,6% і більше).

Таким чином, більшість вивчених зразків є сплавами, що отримані під час плавлення низькопробного природного мінералу золота, на що вказують такі важливі домішки в ньому, як телур і марганець. Дослідження показали, що золоті вироби (V–IV ст.ст. до н.е.), виготовлені з природного сплаву золота, але містять легуючі компоненти. Відмінність полягає лише в їх стилістичному оформленні. Це дозволило визначити граничні показники вмісту основних компонентів та домішок золотого сплаву.

Для виробів з датою 700–988 визначено п'ять груп, що мають загальні технологічні риси, подібність стилю (рис. 6). Зазначимо, що прикраси п'яти груп не мають ознак тиражованих, схожі за стилем та типом. 40 % вказують на однорідність сплаву, біля 60%



— на відсутність збігу вмісту компонентів сплаву в конструктивних елементах. Проте коливання за вмістом компонентів сплаву є набагато меншим, ніж у низькопробних виробів. Так, до першої групи належать вироби (I–II ст. н.е.), виготовлені в античних містах—Державах. Склад золотих сплавів вказує на високу частку міді (2,7–5%) (вище за інші групи) та досить широкий інтервал вмісту срібла (4,8–27,0%). Другу групу складають сарматські вироби (II–I ст. до н.е., I ст. н.е.) з меншим вмістом міді майже удвічі (1,5–2,6%) і відповідно срібла (10,0–23%).

Третя група об'єднує вироби доби бронзи. Компонентний склад

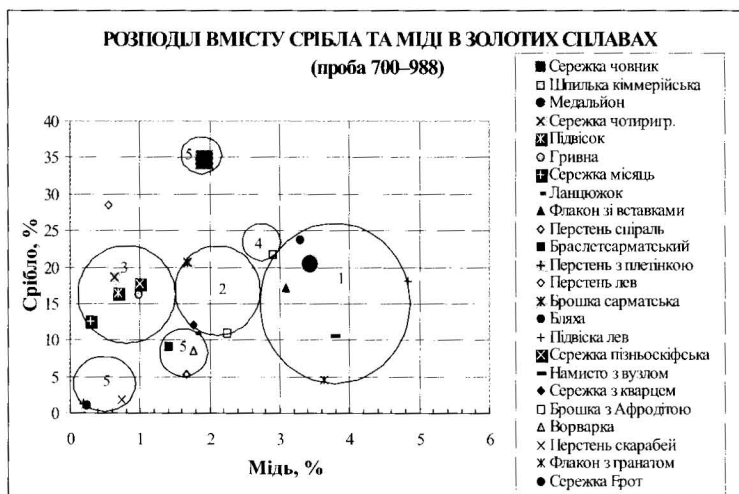


Рис. 6. Розподіл вмісту срібла та міді в археологічних коштовностях, проба 700–988:

(1 — прикраси I–II ст. н.е. (атичні міста-держави);

2 — прикраси I–II ст. до н.е., I ст. н.е. (сармати), 3 — прикраси доби бронзи,

4 — прикраси кіммерійської доби, 5 — прикраси III–IV–V ст. до н.е. (скіфи)

сплаву такий: вміст срібла подібний до сарматських виробів (10,0–23,0%), проте частка міді є вдвічі меншою за сарматські (0,1–1,5%). Четверта група прирас — це вироби кіммерійської доби. Вміст срібла є досить високим, в межах 21,0–26,0%; частка міді складає від 2,2 до 3,0%. Остання п'ята група представлена виробами скіфського періоду (V–III ст. до н.е.), які вказують на постійну зміну їх складу, що характеризує використання різних за джерелом походження золотовмісних матеріалів. Широкий інтервал вмісту срібла (0,1–37,0%), низька частка міді (0,1–2,2%) скоріше пов'язані з вторинним використанням пограбованого або мінового металу, ніж із застосуванням високих технологій очи-

щення. Отже, дослідження складу високопробних золотих сплавів виробів дозволило визначити межі показників вмісту основних компонентів і домішок (табл. 5.10–5.11). Елементами–домішками є такі: залізо (0,1–9,6), олово (0,1–0,2), нікель (0,1), марганець (0,7), свинець (0,2), цирконій (0,1), бор (4,8). Зазначимо, що вміст елементів–домішок суттєво відрізняється не лише від низькопробних золотих сплавів, але й від сучасних. Це вказує на можливість використання визначених показників як індикаторів для підтверд-

Проба, в частках золота на тисячу одиниць маси сплаву						
701	731	750	765	775	781	800
Масова частка золота, %						
60,0–69,8	70,0–74,1	74,3–77,1	74,9–77,1	63,9–77,3	76,1–78,1	78,8–80,0
Масова частка срібла, %						
28,0–36,7	23,2–24,4	19,0–23,5	19,2–21,1	22,0–35,8	19,6–21,9	16,6–17,5
Масова частка міді, %						
2,5	3,0	3,6	2,5	3,6	3,0	3,5
Масова частка домішок (для всіх виробів), %						
свинець	залізо	олово	марганець	цирконій	нікель	цинк
–	0,1–0,2	0,1	–	–	0,1	–

Таблиця 3. Граничні показники вмісту компонентів дорогоцінного сплаву (V–III ст. до н.е.) на основі високопробного золота

ження чіткого хронологічного періоду і автентичності. Наявність ознак, які характеризують подібний вміст стародавнього золота, вказує на використання: по–перше, єдиної технології отримання металевого сплаву у відповідну історичну добу або на одній території; по–друге, одне джерело, або різні джерела, які не відрізняються один від одного; по–третє, відсутність домішок металевому (кольорових металів).

Проба, в частках на тисячу одиниць маси сплаву							
808	829	870	900	932	975	988	
Масова частка золота, %							
80,0–81,5	80,7–82,8	82,8–86,9	87,0–90,8	92,8–93,1	89,5–98,0	98,0–98,2	
Масова частка срібла, %							
17,0–18,3	16,2–16,8	10,1–10,8	7,9–11,3	5,0–5,3	1,4–5,4	1,0–1,3	
Масова частка міді, %							
0,6–1,0	0,7–1,0	2,4–4,3	1,2–1,9	1,4–1,9	0,2–3,8	0,2–0,3	
Масова частка домішок (для всіх виробів), %							
свинець	залізо	олово	марганець	цирконій	нікель	цинк	Вr
0,2	0,1–9,6	0,05–0,3	0,7	0,12	0,1	0,12	4,8

Таблиця 4. Граничні показники вмісту дорогоцінного сплаву на основі високопробного золота (III–V ст. до н.е.)

Для дослідження технологічних ознак, зокрема режиму термічного загартовування, температури плавлення сплаву, які відрізняються від сучасних, було вивчено внутрішню будову та визначено ознаки, що з'явилися з часом внаслідок тривалого

зберігання. Растровомікроскопічні зображення структури фрагментів срібних та золотих виробів скіфо–сарматського періоду наведено на рис. 7–12. Результати досліджень структури вказують на її неоднорідність, утворення фаз з елементів шлаку, зумовлених недосконалістю процесу очищення руд, термічного загартовування, а також дією агресивного середовища під час тривалого зберігання. За допомогою растровомікроскопічних досліджень зроблено аналіз хімічного складу новостворених фаз для з'ясування їх природи (дод. Ж, рис.Ж.1–3). Результати хімічного складу вказують на неоднорідний фазовий стан сплаву і зональну концентрацію шлакових елементів, що складаються з фосфору, кремнію та інших, пов'язану з їх легуванням мінералами міді (малахіт, хризокола), а також з їх міграцією на межі залягань зерен срібла під час тривалого знаходження в агресивних середовищах.



Рис. 7. Мікроструктура фрагмента срібної прикраси IV ст. до н.е. (АЗС-3722, 1000x20 μm)



Рис. 8. Мікроструктура фрагмента срібної пластини, II ст. н.е. (ДМ-1325, 1000x20 μm)

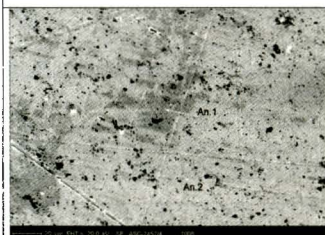


Рис. 9. Мікроструктура фрагмента срібної прикраси IV ст. до н.е. (АЗС-2452, 1000x20 μm)

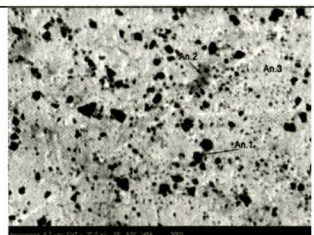


Рис. 10. Мікроструктура фрагмента срібної прикраси IV ст. до н.е. (АЗС-2459, 3000x6,7 μm)

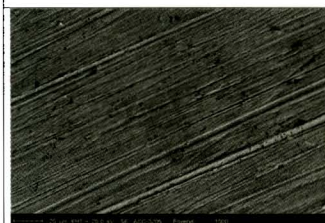


Рис. 11. Мікроструктура фрагмента золотої прикраси, IV ст. до н.е. (АЗС-3205, 1000x20 μm)

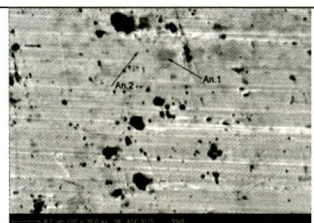


Рис. 12. Мікроструктура фрагмента золотої прикраси IV ст. до н.е., (АЗС-3771, 3000x6,7 μm)

## **Висновки:**

Ідентифікацію стародавніх виробів на відповідність певному періоду необхідно проводити шляхом порівняння зразків прототипів з повною історією побутування зі зразком, що досліджуємо за такими загальними ознаками: назви, форми, орнаменту, сюжету, композиції, розміру, коліру сплаву, виду з'єднань деталей, методу виготовлення форми та виду оздоблення, виду вставки, методу закріпки вставки тощо. Ідентифікацію виробів з метою визначення міри справжності необхідно здійснювати за переліком показників, що нормуються чинними документами або визначені експериментально: вмістом дорогоцінного металу (пробою), вмістом основних компонентів та домішок — за масовою часткою компонентів.

Дослідження вмісту золотого сплаву коштовностей епохи бронзи, кіммерійського, скіфо–сарматського періодів вказують на його залежність від ступеня очищення (афінажу) сировини. Тобто вироби цих періодів були виготовлені як із природних сплавів золота, так і з афінованого золота, що і обумовило широкий інтервал вмісту золота у досліджуваних зразках (30%–98%). Вміст срібла та міді обумовлений природним походженням, а також залучений під час виготовлення або пов'язаний з легуванням. Важливими компонентами дорогоцінних сплавів є вміст міді та особливо домішок як мікролегуючих елементів. Встановлені групи однорідних виробів, виготовлених із дорогоцінних сплавів за єдиною технологією, що мають однакові стилістичні ознаки. Наявність спільних ознак методу виготовлення форми, її виду та елементів оздоблення дозволило виокремити підгрупи коштовностей, які мають єдиний видовий асортимент, технологію та, можливо, центри виготовлення, які були розташовані на одній території.

Мікроструктура більшості зразків високопробних сплавів вищезазначених періодів дрібнозерниста з технологічно сприятливою морфологією, що у свою чергу обумовлює високий рівень фізико–механічних властивостей, відсутність зовнішніх та внутрішніх пор. Дрібнозерниста структура сплавів переважно є наслідком присутності в сплавах високих проб золота, модифікуючих елементів, які встановлені на РФА і мікрозондовим методом. До таких домішок можна віднести вміст цирконію, бору, цинку, марганцю, нікелю, іридію тощо. Присутність слідів мікролегування сплавів такими елементами, як кремній та фосфор (елементи–розкислювачі) було встановлено на мікрозондовому аналізаторі. Проте їх присутність може бути ще пов'язана і з наявністю слідів оточення при зберіганні в похованні. Всі дані вироби не мають ознак поть-

мяління, корозії і вказують на високий рівень виготовлення сплавів. Мікроструктура низькопробних сплавів золота характеризується фазами, що свідчать про недосконалість технології виробництва, передусім, режимами старіння та гартування, а також відсутністю мікролегуючих домішок.

Отже, виконані дослідження дали змогу визначити граничні показники вмісту основних компонентів та домішок золотого сплаву і дозволяють з імовірністю 95% свідчити про хронологічний період виготовлення виробів. Крім того, використання стилістичних ознак, історії побутування може лише уточнити їх вік, а не спростувати доведені факти. Наявність таких даних збільшує довідність експертного висновку щодо міри справжності і відповідальність експерта за здійснення об'єктивних експертних досліджень виробів, що, безумовно, обґрунтовує їх вартість.

## Изучение археологического текстиля скифского времени Харьковщины

**И**зучение археологического текстиля Харьковщины — тема, которая стала интересовать специалистов различных отраслей науки сравнительно недавно.

По мнению Н. П. Синициной, археологический текстиль — один из наиболее хрупких и нестабильных материалов. По сравнению с предметами из металла, камня, стекла, текстильные изделия или фрагменты текстиля представляют собой лишь малую часть материалов, обнаруживаемых во время раскопок. Тем более, как показывает опыт, археологов часто интересуют ткани, только если они имеют четко выраженную эстетическую ценность, тогда как иногда информация, полученная в результате изучения даже самого маленького фрагмента текстиля, может быть очень ценной, например, для того, кто интересуется уровнем развития текстильных технологий в определенный период<sup>1</sup>.

Полностью поддерживая взгляды исследовательницы, отметим, что различная степень сохранности текстиля (впрочем, как и остальной археологической органики) способна предоставить исследователям различного рода информацию: чем лучше сохранность тканей — тем информативнее ее изучение.

Данное исследование является результатом тесного сотрудничества с археологами, исследующими памятники Харьковщины.

В фондах Харьковского исторического музея находятся, обнаруженные в 1978 г. экспедицией ХИМ под руководством В. Г. Бородулина, фрагменты скифского пластинчатого доспеха (панциря), на правой и левой стороне которого сохранились остатки текстиля. Нами изучено (по просьбе ХИМа) 8 фрагментов *панциря* из кургана №6 Песочинского могильника (рис.1,2) середины — второй половины IV в. до н.э.<sup>2</sup>

Ткань коричневого цвета, полностью пропитана окислами железа, присут-



Рис.1. Фрагмент пластинчатого панциря (правая сторона).



Рис.2. Фрагмент панциря с тканью (правая сторона).

ствуют следы гумусного загрязнения. На левой стороне панциря слой текстиля имеет следы клея (ПВА), которые на некоторых фрагментах полностью пропитывают образцы и создают толстую полимерную пленку. Клей применялся сотрудниками ХИМа для возможности экспонирования панциря (к фрагментам панциря приклеена медная проволока). Подобное состояние памятника затрудняет изучение текстиля. В результате для исследователя доступны только некоторые виды исследования: визуальное описание, оптико-физические методы изучения (микроскопия с помощью МБС-10 в отраженном свете).

Было установлено следующее.

Правая сторона панциря (рис.3,4).

Ткань имеет простое (полотняное) переплетение нитей основы и утка.

Плотность текстиля по основе — 4 нитей/см; по утку — 14 нитей/см. Сумма — 18 нитей/см<sup>2</sup>, что соответствует текстилю 4 сорта по классификации О. И. Давидан<sup>3</sup>. Нити утка — нити 2 порядка и имеют Z-кручение, однако шаг крутки измерить нельзя. Затруднительным является и измерение тонины нитей. Примерные величины тонины нити основы — около 1,5 мм; тонина нитей утка — около 2,5 мм.

Левая сторона панциря (рис.5,6)

также имеет следы сохраненного текстиля. Однако на этой стороне ткань имеет другие текстильные характеристики. Визуально ее можно определить как ткань типа современной марли, т.е. текстиль имеет простое переплетение нитей основы и утка и состоит полностью из нитей 1-ого порядка.



Рис.3. Фрагмент панциря с тканью (правая сторона).

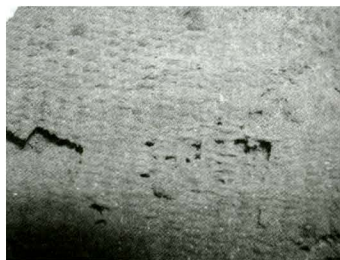


Рис.4. Фрагмент панциря с тканью (правая сторона, увеличено).



Рис.5. Фрагмент панциря с тканью (левая сторона).



Рис.6. Фрагмент панциря с тканью (левая сторона, увеличено).

Плотность ткани и по основе, и по утку — около 9 нитей/см, что в сумме — 18 нитей/см<sup>2</sup> и соответствует текстилю 4 сорта. Крутка и шаг фактически из-за обилия загрязнения неразличимы, убрать их — не представляется возможным. Примерная тонина нитей — около 1,0 мм.

В 2003 году в результате исследования археологической экспедицией ХНУ им. В. Н. Каразина могильника у села Городище (руководитель экспедиции — доцент Ю. В. Буйнов)<sup>4</sup> было обнаружено бронзовое с железной ручной зеркало IV в. до н.э., на котором также присутствовали фрагменты ткани (рис.7,8).

Ткань коричневого цвета неудовлетворительной сохранности. Цвет ткани определяется обильными окислами железа, которые пропитали ее полностью.

Текстиль имеет простое (полотняное) переплетение нитей основы и утка. Про своим визуальным характеристикам он аналогичен текстилю с левой стороны панциря. Примерная плотность по основе — 8 нитей/см, по утку — 7 нитей/см, сумма — 15 нитей/см<sup>2</sup> и соответствует текстилю 4 сорта. Крутка и шаг фактически из-за обилия загрязнения неразличимы, убрать их — не представляется возможным. Примерная тонина нитей — около 1,0 мм.

В некоторых случаях, археологи не правильно интерпретируют тип ткацкого переплетения, путаются в ткацкой терминологии. Говоря о реконструкции, нельзя обойти вниманием вопрос терминологии, применяемой историками для обозначения характеристик текстиля, что также способно внести путаницу при реконструкции технологии. Так, по мнению Н. А. Гаврилюк, существует “Плетение ромбовидное со сторонами 1,0 x 1,0”<sup>5</sup>. Автор, скорее всего, имеет в виду саржевое переплетение нитей основы и утка. Также нам не понятен (на основании наших собственных химико-технологических и оптико-физических исследований) тезис о достаточно примитивном ткачестве у скифов: “Вероятно, использовались приспособления, подобные известным у других кочевых народов... — с основой, натягивавшейся параллельно земле на колыш-



Рис.7. Зеркало с остатками ткани.



Рис.8. Остатки ткани на зеркале (увеличено).



ках, и челноком для утка”<sup>6</sup>. Применяв статистико-корреляционный анализ изученного текстиля, мы пришли к выводу, что такой текстиль мог производиться только на полноценном вертикальном (а, возможно, и простом горизонтальном) станке. По текстильным характеристикам подавляющее большинство изученного нами текстиля относится к 2 сорту<sup>7</sup> (до 37 нитей/кв. см)<sup>8</sup>. Да и тот текстиль, который упоминается исследовательницей в своей работе, явно не сделан на таком устройстве.

Видимо, подобные казусы объясняются чисто визуальным восприятием ткани.

В представленных нами образцах текстиля IV в. до н.э. возможна аналогичная ситуация. Все три образца имеют обычное простое (полотняное) переплетение нитей основы и утка. Но, при этом, отличаются визуально. Объясняется это морфологическими характеристиками нитей (тонина, крутка, порядок нитей) и плотностью ткани. Сочетание тонких и свободно расположенных нитей основы и более толстых и плотно прибитых нитей утка позволило древнему ткачу получить простую фактурную ткань, как в случае с текстилем на правой стороне панциря.

Сортность всех исследуемых тканей (4 сорт) позволяет предположить, что подобный текстиль вполне мог быть местного производства. Учитывая морфологические характеристики нити и достаточно высокий уровень скифского ремесла в целом, считаем, что данные образцы текстиля были изготовлены на полноценном ткацком станке. Был ли он вертикальным или горизонтальным - сделать выбор сложно. Как, впрочем, и опровергнуть тот или иной тезис: такой текстиль мог изготавливаться и на том, и на другом виде ткацкого станка с одинаковым успехом. Традиционно считается, учитывая наличие глиняных грузил от вертикального ткацкого станка, что в ремесле использовался именно вертикальный станок. Однако, всегда ли традиционные взгляды — самые верные?

---

<sup>1</sup> Синицина Н. П. Применение комплексных научных исследований в реставрации археологического текстиля (на примере археологического материала музеев Московского Кремля) // Проблемы збереження, консервації та реставрації музейних пам'яток: II Міжнародна науково-практична конференція. 20–23 травня 2003 р. — К., 2003. — С.144-145.

<sup>2</sup> Выражаю глубокую признательность сотруднику Харьковского исторического музея Л. Бабенку — за предоставленную возможность работы с образцами.

<sup>3</sup> Давидан О. И. Ткани Старой Ладogi // АСГЭ. — 1981. — Вып. 22. — С.113.

<sup>4</sup> Выражаю глубокую признательность Ю.В. Буйнову за предоставленную возможность работы с материалами его археологических исследований.

<sup>5</sup> Гаврилюк Н. А. История экономики Степной Скифии VI–III вв. до н.э. — К.: ИА НАНУ, 1999. — С.214.

<sup>6</sup> Там же. — С.215.

<sup>7</sup> Захарова И. П., Крупа Т. Н. Исследование волокнистых материалов из археологических раскопок САЭ 1991 г. // О. Я. Савеля. Отчет Севастопольской археологической экспедиции о полевых исследованиях в г. Севастополе в 1991 г. // Арх. НЗХТ. — Д. 3068. — Л. 259–260; Крупа Т. М. Застосування методів природничих наук при дослідженні археологічного текстиля IV ст. до н.е.–IV в.н.е. (на прикладі матеріалів Криму) // Археологія. — 2000. — №3. — С. 112–122; Крупа Т. Н. Исследование текстиля и войлока из кургана второй половины 7 в. до н.э. Караванской группы // Бандуровский А. В., Буйнов Ю. В. Курганы скифского времени Харьковской области (северодонецкий вариант). — К.: ИА НАНУ, 2000. — С.237; Крупа Т. М. Дослідження тканин IV ст. до н.е. з розкопок некрополя Беш–Оба (Ак–кая. Курган 4. Поховання 2) // Музейні читання. Матеріали наукової конференції, грудень 2000 р. — К., 2001. — С.152–155; Krupa T. Research of Archaeologic Textiles in Ukraine//1–st Conference of the European Association for the Advancement of Archaeology by Experiment (EXAR). — Vienna, 2003. — P.42–43.

<sup>8</sup> Давидан О. И. Ткани Старой Ладоги... — С.113.

## **Загальні вимоги збереження предметів з металу.**

**П**орушення умов зберігання творів мистецтв у музеях та фондосховищах призводить до прискорення процесів передчасного старіння пам'яток, пошкодження та руйнування їх під дією активних продуктів корозій, іонів хлору та біологічних шкідників. Тому необхідно стежити за постійним дотриманням оптимальних умов. Порушення хоча б одного показника умов зберігання творів мистецтв призводить до зрушення стабільної рівноваги.

Збереженість музейних предметів великою мірою залежить від двох взаємопов'язаних основних факторів небіологічної (абіотичної) та біологічної (біотичної) природи. До біотичних факторів відносять температуру, світло, хімічні забруднювачі, пил; до біологічних — мікроорганізми, комах, гризунів, людину.

Серед найважливіших причин руйнації музейних предметів слід вказати такі:

- ✦ Відхилення вказаних параметрів від нормативних;
- ✦ Різкі та значні коливання температури та вологості;
- ✦ Неправильне зберігання та використання предметів до надходження їх до музею чи безпосередньо в самому музеї;
- ✦ Неправильна упаковка перед транспортуванням;
- ✦ Біологічні шкідники та ін.

Це заслуговує на особливу увагу, оскільки проблема культурних цінностей є невід'ємною частиною загальної проблеми збереженості музейних фондів та експозицій.

Наявність пилу в приміщеннях фондосховища, з точки зору збереженості музейних предметів, є одним із перших неприпустимих факторів. Збираючись на поверхні пил адсорбує з оточуючого середовища різні пари, газу, хімічні речовини, сприяє надмірному зволоженню музейних предметів що прискорює процес старіння експонатів. Також пил є основним джерелом зараження грибами музейних предметів. Частки пилу, що осідають на поверхні затримують на собі спори грибів та створюють сприятливий ґрунт розвитку інших мікроорганізмів. У стані спор гриби можуть зберігатися роками до виникнення для них сприятливих умов. А умови найпростіші — нестабільність температурно-вологісного режиму. Особливо небезпечна підвищена температура при високих значеннях відносної вологості. Тому що, музейні експонати можуть складати-

ся з різних матеріалів (кістка, шкіра, папір, тканина, дерево), які є основною базою розмноження грибка та комах, що сприяє руйнуванню музейних цінностей.

Досить часто зустрічаються предмети прикріплені чи нашиті до тканини, здебільш це предмети культового призначення та речі військового одягу. Тому при збереженні слід враховувати умови зберігання тканини. Тканина інтенсивно руйнується ще й від впливу сонячного світла та сильного штучного освітлення, що виражається в зменшенні міцності волокон, зниженні їх стійкості до багаторазових згинань, вицвітання кольорової тканини і пожовтінні білої. Так, під дією сонячного світла міцність шовкової тканини зменшується у 50 разів, бавовняної у 1,6 раз, льняної у 1,4 рази, шерстяної у 1,2 рази. Таким чином, ці предмети найкраще зберігати в фондосховищах без вікон, а експонувати в залах де вікна захищенні щільною темною тканиною. Освітлення повинно не перевищувати 50 люксів і вмикатися лише під час роботи. Існують також три основні принципи зберігання цих предметів.

1. Горизонтальне збереження в ящиках та лотках, якщо предмети невеликих розмірів.
2. Вертикальне в шафах на манекенах або оплічниках з спеціальними м'якими накладками.
3. На валах якщо предмети великих розмірів або їх не можна згинати.

А що до збереження предметів з металу?

Звичайно, найкраще зберігати всі види металів та відреставровані предмети окремо від "хворих" та мінералізованих. Нажаль не всі музеї можуть собі це дозволити. Тому дотримання правил особливого зберігання та експонування може припинити руйнування металу та продовжити життя пам'ятки.

Для всіх металів головними чинниками, що гарантують їхню відносну стабільність, є чиста атмосфера, вологість не вища за 55% і постійна температура повітря 18°C. Висока вологість неприпустима ще й тому, що предмети, найчастіше археологічні, схильні до постійного руйнування металевого ядра. Бо при взаємодії з вологою хлориста мідь, яка залягає в самому нижньому шарі корозії перетворюється на основну хлорну мідь залучаючи до реакції ще не зруйновану мідь. Хлориста мідь без доступу кисню і вологи може перебувати в пасивному стані роками, але при перепаді температури та вологості повітря, механічного пошкодження патини чи захисного покриття може початися активний процес руйнування предмету. Цей процес може йти безприпривно до повного руйнування металевого ядра та предмету. Але існують

нюанси, про які теж не слід забувати. Так залізо, особливо археологічне, як і мідь з мінералізованим або частково мінералізованим ядром дуже швидко і сильно реагують на підвищену вологість, тому найкраще ці предмети зберігати в поліетиленових герметичних пакунках. Бо при зберіганні мідних сплавів у дерев'яних ящиках утворюються пари кислот, які при підвищеній вологості можуть викликати рецидиви корозії. Тому їх треба додатково обгорнути інгібітованим пакувальним папером. В якості інгібітора можна використовувати бензотриаол.

Мінералізовані, частково мінералізовані та засолені вироби з чорного металу необхідно зберігати при відносній вологості не більше ніж 20%. Такі умови можна створити за допомогою осушувачів повітря. В якості осушувача можна використовувати силікагель. Для цього його кладуть у капроновий мішечок та вміщують разом з предметом у поліетиленовий пакет: 5–6 чайних ложок на пакет 20–30 см. Силікагель має здатність підтримувати певну вологість навіть при різкій зміні. Для зручного контролю насиченням вологості силікагель забарвлюють 5% хлоридом кобальту. Сухий силікагель має сине забарвлення, насичений вологою — рожеве. Коли силікагель набуває рожевого кольору його треба просушити, що дозволяє використовувати його багато разів.

В особливу категорію серед металів треба віднести олово, яке майже не піддається корозії на повітрі і у воді, тому що, вкривається тонкою окисною плівкою (хімічно стійка речовина). Головною небезпекою для олова є понижена температура, бо при мінусовій температурі у цьому металі розвивається олов'яна хвороба, яка називається “олов'яною чумою”. Враховуючи це треба особливо приділити увагу експонатам з олова при транспортуванні у зимовий період, а найкраще їх зовсім не транспортувати у цей час. “Олов'яна чума” це “вірусна” хвороба для цього металу, тому уражені предмети слід зберігати окремо.

Збереження предметів зі срібла також мають свої особливості. В місцях зберігання експонатів не повинні знаходитись предмети, що містять у своєму складі сірку, вільні кислоти, аміак та хлор, щоб уникнути корозії металу срібні предмети, як і мідні, теж треба додатково обгорнути інгібітованим пакувальним папером.

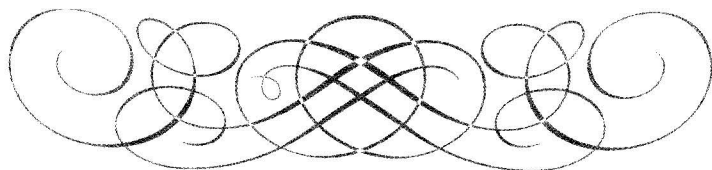
Враховуючи вище написане, найкраще підійти до збереження музейних предметів у комплексі. Краще використовувати в музеях системи автоматичного контролю температури та вологості повітря, засоби стабілізації мікроклімату, системи кондиціонування повітря, особисті прилади зволоження та осушування повітря, використовувати вітрини з різними сорбентами та вітрини з ме-

ханічними системами нагнітання повітря. А також більш ретельно підходити до збереження предметів при транспортуванні.

Література:

1. Мінжулін О. І. Реставрація творів з металу. — К., 1998.
2. Мінжуліна Т. В. Дослідження і реставрація музейного текстилю. — К., 2005.
3. Справочник по элементарной химии. — К., 1977.
4. Шемаханская М. С. Проблемы сохранности предметов из металла в музейных условиях. — М., 1980. вып. I.
5. Алифиренко В. Э. Мониторинг музейного микроклимата в государственном Эрмитаже. стр. 3–8 // Проблема збереження, консервації, реставрації та експертизи музейних пам'яток. V Міжнародна науково-практична конференція. — К. 2005.
6. Проблеми біопошкодження пам'яток історії та культури. — К. 1998.

# Вітаємо!



Щиро вітаємо завідувача Музею історичних коштовностей України Людмилу Володимирівну Строкову з ювілеєм! Бажаємо їй міцного здоров'я, бадьорості, щастя та радощів на многії літа!

З теплими словами привітання до неї звернулись Генеральний директор Національного музею історії України С. М. Чайковський, заступник генерального директора з наукової роботи Н. Г. Ковтанюк, її колеги та численні друзі.

Людмила Володимирівна народилася в м. Кисві. Після закінчення школи вона здобула професійну освіту на історичному факультеті Київського державного університету ім. Т. Г. Шевченка, який закінчила у 1981 р.

З 1976 року трудова і наукова діяльність Людмили Володимирівни Строкової пов'язані з Національним музеєм історії України. Саме тут вона пройшла шлях від старшого лаборанта відділу "Київської Русі" до завідувача археологічних фондів. В різні часи була відповідальним хранителем фондів груп "Східні слов'яни. Давньоруська держава", "Драгметал. Археологія".

Продовж багатьох років наукові інтереси Людмили Володимирівни були пов'язані з проблематикою музеєзнавства, історією давніх слов'ян, Київської Русі та кочовиків середньовіччя. Це знайшло втілення у наукових та науково-популярних працях (численні статті до журналів, альбомів, каталогів та ін.), науково-практичних конференціях музею та інших наукових установ, а також польових археологічних дослідженнях східно-слов'янських поселень VI–VIII ст., пам'яток часів Київської Русі та античності. Вона була одним з організаторів виставок як у музеї, так і за межами нашої країни. На посаді завідувача відділу Строкова Людмила Володимирівна виявила себе як співробітник, який має певні організаторські здібності.

У 2004 році Людмилу Володимирівну було призначено завідувачем Музею історичних коштовностей України. За час роботи на цій посаді під її керівництвом і безпосередньою участю в стилі строки було проведено ремонтно-реставраційні роботи приміщень музею та створено нову експозицію. Як завідувач вона чітко координує роботу музею, приділяє постійну увагу співробітникам та користується їх великою повагою.

У 2004 році Людмилі Володимирівні за вагомих особистий внесок у реставрацію пам'яток історії, культури та архітектури, багаторічну сумлінну працю та високий професіоналізм, згідно з Указом Президента було присвоєно почесне звання "Заслужений працівник культури України".

Добррозичливість і чуйність, відкритість вдачі у поєднанні з неухильною вимогливістю, широка ерудиція – такі якості притаманні Людмилі Володимирівні. Вона є ентузіастом своєї справи у повному розумінні цього слова. У цьому їй допомагають надзвичайна енергійність і рідкісна працездатність.

Від імені колективу

Музею історичних коштовностей України

В. Хардаєв



Вітаємо!



2006-ий — ювілейний рік для Олени Василівни Старченко. Наша колега зустрічає його у розквіті сил, запоруюкою яких є великий досвід та знання музейної справи. Почесне звання й посада головного хранителя фондів Музею історичних коштовностей України, за якими стоять талант та неймовірна працьовитість, помножені на зацікавленість та пристрась до пізнання стародавньої історії та археології, роблять Олену Василівну авторитетним і відомим фахівцем у сфері музеєзнавства.

Олена Василівна Старченко народилася в Києві. Вищу освіту одержала в Київському державному університеті ім. Т. Г. Шевченка. Трудову діяльність розпочала в Національному Києво-Печерському історико-культурному заповіднику: спочатку екскурсоводом, а потім — молодшим науковим співробітником (1969–1970 рр.). З 1973 року працює в Музеї історичних коштовностей України, де пройшла всі стадії зростання, починаючи з посади екскурсовода до призначення (у 1985 р.) головним хранителем музею. У цьому ж році Олена Василівна у Москві успішно закінчила курси з підвищення кваліфікації головних хранителів фондів музеїв історичного профілю при Всесоюзному інституті підвищення кваліфікації працівників культури. Окрім суто фахової діяльності, пов'язаної з музейною справою, О. В. Старченко впродовж багатьох років брала активну участь в роботі археологічних експедицій Інституту археології АН СРСР на території південної України. Об'єктом наукових зацікавлень у ті роки стала антична доба, а районом досліджень — Ольвія та о. Березань.

Археологічні розкопки античних пам'яток надали можливість О. В. Старченко набутти великого практичного досвіду польових досліджень, а ретельне вивчення колекції виробів цієї доби стало відправною точкою для успішної атрибуції пам'яток скіфо-античного мистецтва із зібрання Музею історичних коштовностей України.

Олена Василівна як головний зберігач фондів постійно проявляє себе як досвідчений організатор. Під її керівництвом провадиться робота з повної зв'язки наявності та апробації тисяч експонатів з дорогоцінних металів та каміння, а також з упорядкування, систематизації та наукової каталогізації фондів Музею. Водночас О. В. Старченко постійно займається науково-дослідною роботою з вивчення ювелірних виробів різних епох. Про це свідчать численні наукові та науково-популярні праці, опубліковані в Україні та за кордоном. Вона є одним з авторів більш ніж 20 закордонних виставок, створених за матеріалами колекцій Музею та тимчасових виставок у стінах Музею. За її участю побудовано нову експозицію Музею історичних коштовностей у 2004 р.

Олена Василівна є членом експертно-фондової комісії Міністерства культури і туризму України, а також членом експертної групи Державної служби контролю за переміщенням культурних цінностей через державний кордон України. Брала участь у підготовці нових музейних інструкцій з обліку та збереження музейних експонатів, зокрема — з дорогоцінних металів та каміння. Постійно читає лекції з проблем історії ювелірного мистецтва та музеєзнавства для слухачів Академії керівних кадрів працівників культури України.

Неодноразово була нагороджена почесними відзнаками Міністерства культури і мистецтв України: “За багаторічну плідну працю в галузі культури”. У 2005 році Олені Василівні за вагомий особистий внесок у музейну справу, багаторічну сумлінну працю та високий професіоналізм згідно з Указом Президента України було присвоєно почесне звання “Заслужений працівник культури України”.

Співробітники Національного музею історії України та Музею історичних коштовностей України зичать Олені Василівні могутнього здоров'я, творчої наснаги та успіхів у здійсненні життєвих та наукових планів, багато цікавих та оригінальних ідей.

*Щиро вітаємо ювіляра!*

*Від імені колективу*

*Музею історичних коштовностей України*

*В. Хардаєв*

# Додаток



## Лірична театралізована програма "Скіфія золота"

**Щ**одня під час екскурсій в Музеї історичних коштовностей України можна дістати вичерпну та науково обгрунтовану інформацію щодо історії, культури, зокрема, ювелірного мистецтва, племен і народів, які мешкали на теренах сучасної України, починаючи з III тис. до н.е. Екскурсивод розповість і про особливості ювелірних технік та стилів, і про синкретичний характер творчості давніх тореєтів, про звичаї та вірування народів, специфічні обряди та традиції, вдало вплете в розповідь легенди та бувальщини. Звісно, наші екскурсоводи професійно здійснюють і диференційований підхід в залежності від віку, фаху, готовності сприйняття інформації певних груп відвідувачів. Але, так чи інакше, звичайні екскурсії обмежені рамками часу та рекомендованим обсягом необхідної, обов'язкової інформації. В планових екскурсіях бракує місця чудовим поетичним рядкам, які мали б значно збагатити текстовий матеріал і підсилити емоційне враження від експозиції. Також ми не маємо можливості щодня демонструвати унікальні документальні фільми, хоча це, певно, викликало б зацікавлення. Адже більшість наших відвідувачів навіть не мають уявлення, який шлях проходять унікальні старожитності перш, ніж, уже реставровані та відчищені, займуть своє місце у вітринах музею. Тож, відвідувачам було б цікаво побачити, як відбуваються розкопки, як розгадуються чергові таємниці давнини, і безперечно, особливий інтерес викликав би момент знахідки славнозвісної пекторалі.

Модернізувати екскурсію, створити щось незвичайне, нестандартне, відступити від стереотипів дозволеного та затвердженого спало на думку, мабуть, особливо тоді, коли не вдавалося в рамках звичайної екскурсії довести, що мова йде не просто про майстерно оброблений тисячоліття тому коштовний метал, йдеться про унікальні сакральні речі, наповнені особливою енергією. Надзвичайно важливо переконати, що це золото, яке захищало, дарувало плодючість, надавало сили, мужності, непереможності його власникам; це золото, в якому закарбовано особливі священні ритуали; це ювелірно досконалі речі, з якими пов'язані долі, вірування та сподівання людей, що жили понад дві з половиною тисячі років тому. Нажаль, збудити ту саму надзвичайну емоцію, щоб у серці тьохнуло, щоб мурахи по шкірі, а то, може, й слюза в оці, заважає такий необхідний в звичайній екскурсії фактаж — цифри, дати, місце та час знахідки, особливості технік та стилів і таке інше.

Нагода зламати схему, вийти за рамки дозволеного видалась наприкінці 2005 року, коли Міністерство культури Франції та Міжнародна Рада музеїв звернулася до нас з пропозицією підтримати акцію “Музейна ніч”, що вдруге проводилась в рамках святкування Міжнародного Дня музеїв.

Тему обрали, не вагаючись, — “Скіфія золота”. Адже в МІКУ зібрана найбагатша, найунікальніша колекція скіфського золота, що принесла музею світову славу. Ми вирішили створити поетично-театралізоване дійство, тому не стали називати нашу програму екскурсією. Ми назвали її мандрівкою в таємничий та загадковий скіфський світ, з його зовсім іншими, не нашими, вимірами та уявленнями. Ця віртуальна подорож мала бути пронизана основною ідеєю, що якнайкраще втілилася в словах археолога та поета Б. М. Мозолевського про пектораль: “в ній “відобразилась душа цілого народу, його світосприйняття”. Ми сприйняли це висловлювання дещо ширше — не тільки в пекторалі, але й у всіх витворах, які ми хочемо презентувати по-новому, з іншим акцентом.

Отже, метою програми ми поставили, насамперед, популяризацію музею та заохочення відвідувачів шляхом емоційного впливу на їхню свідомість.

Захід, розрахований на широке коло слухачів, мав сприяти підтриманню іміджу музею та зростанню кількості відвідувачів, особливо, молоді.

Розповіді захоплено та натхненно про свій легендарний народ, показати загадковий скіфський світ зсередини мала представниця давнього племені в довгій червоній сукні, розшитій “золотими” пластинами, зі стрілою в руках, яка б замінила звичну указку.

Мабуть, то був правильний шлях, бо доля нам усміхалася — з’явилися спонсори чи, краще сказати, меценати. Вони не давали грошей, але дарували свій талант, свій час і натхнення, нічого не вимагаючи натомість. Студентки інституту декоративно-прикладного мистецтва та дизайну ім. М. Бойчука змоделивали, відтворивши оригінальний скіфський крій, та зшили чудові костюми. Дівчата використали тканини, колір та структура яких відповідали уподобанням стародавніх народів; розшили сукні пластинами — коціями тих, що їх використовували скіфи. Тож, як наслідок, ми мали вбрання багатой скіф’янки високого соціального статусу, костюм юнака, заможної селянки та войовничої амазонки.

Для оформлення фойє надала свої роботи З. О. Васіна — член Спільки художників України, відома дослідниця історії вбрання, яке носили на землях сучасної України з давніх давен; авторка фундаментального дослідження “Український літопис вбрання”.

Аби створити особливий настрій у наших відвідувачів, ми підібрали відповідну музику та чудові поетичні рядки Б. Мозолецького, Л. Костенко, С. Тельнюка. Написала також вірші для нашої програми завідувача сектором науково-просвітницької роботи МІКУ Олефіренко Л. П. — людина, яка 40 років свого життя віддала музейній справі. Майстерно прочитав ліричні твори заслужений артист України Гриб В. П.

Реставратори музею натхненно попрацювали над створенням ритону, який мав бути задіяний у другій частині програми, та стріли, що мала замінити указку в руці екскурсовода-скіф'янки.

За допомогою науково-технічного відділу НМІУ ми змонтували унікальні кадри документального фільму про Б. М. Мозолецького та розкопки Товстої Могили. За задумом перш ніж милуватися пектораллю, представленою у вітрині, відвідувачі мали стати свідками того моменту знахідки, тих найперших хвилин, коли пектораль знову побачила сонячне світло після 2,5 тисяч років забуття.

20 травня 2006 року о 20 годині в музеї історичних коштовностей України погасло світло та запалали свічки... Повітря сповнилося таємничості та очікуванням дива... Відвідувачі зібралися в фойє і, здається, затамували подих, коли з темряви зі свічкою в руках повільною величною ходою вийшла представниця давнього племені в довгій червоній сукні, розшитій золотом...



## СЦЕНАРІЙ МАСОВОГО НАУКОВО–ПРОСВІТНЬОГО ЗАХОДУ НІЧНОЇ ТЕМАТИЧНОЇ ЕКСКУРСІЇ “СКІФІЯ ЗОЛОТА”

*Група збирається в фойє 1-го поверху. Звучить музика, горять свічки. (Музика звучить протягом всього часу екскурсії).*

*Адміністратор:*

Ми раді вітати вас в Музеї історичних коштовностей України, який є літописом української історії в золоті та сріблі з найдавніших часів до сьогодні. Світову славу Музею принесла колекція “скіфського золота”. Тож сьогодні ми пропонуємо вам ексклюзивну програму “Скіфія золота”.

*Демонструються по телевізору кадри з науково–популярного фільму про скіфів.*

*Голос за кадром:*

2700 років тому з глибин Азії прийшли на територію Північного Причорномор'я іраномовні кочовики, котрі називалися скіфами. Вони заснували державне об'єднання — Велику Скіфію, що займала майже всю територію сучасної України. Її східні географічні кордони проходили по Дону, західні по Дунаю, північні — по території сучасної Київської області, південні — по гірському Криму. Цю величезну територію заселяли різні народи, над якими скіфи панували на чолі із скіфами царськими. В той же час в Криму, на північному узбережжі Чорного моря, з'явилися елліни, які заснували міста–держави — Ольвія, Тіра, Пантікапей, який згодом став столицею Боспорського царства, Херсонес та інші. Між кочовиками і греками склалися тісні контакти, і саме завдяки грекам — історикам, географам — ми маємо писемні відомості про історію та культуру скіфів.

Неоціненним джерелом для нас є “Історія” Геродота з Галікарнасу. Він зібрав та записав відомості, “аби минулі події з плином часу не забулися, і визначні та подиву гідні діяння як еллінів, так і варварів не лишилися у безвісті...”

*В цей час зі свічкою в руках величною ходою з 2-го поверху спускається екскурсовод у скіфському костюмі. Адміністратор представляє екскурсовода:*

Сьогодні в образі скіф'янки наш екскурсовод... Вона допоможе вам здійснити віртуальну мандрівку в таємничий скіфський світ, з його зовсім іншими, не нашими, вимірами та уявленнями.



*Екскурсовод:*

Вітаю вас, шановні гості! Розпочинається наша подорож в світ скіфів, тож прямуйте за мною.

Група разом з екскурсоводом піднімається по сходах на 2-й поверх, звучить музика, на фоні якої у запису звучить вірш Б. Мозолевського “Пролог”:

*Життя і смерті спивши щедрий келих,*

*Усі літа спаливши на вогні, —*

*Я скіфський цар, лежу в дніпровських Геррах,*

*І стугонять століття по мені.*

*Колись цю річку звали Бористеном,*

*А Скіфією — всі оці краї.*

*Як пахли по степах тоді нестерпно*

*Кочівками осінні кураї!...*

*А гуси знов гелгочуть на озерах,*

*І пахнуть медом плавні навесні!...*

*Я скіфський цар, похований у Геррах —*

*Мій спис і меч, і кінь мій при мені.*

Група заходить у аванзал, стає перед монолітами (вони ще затемнені, освітлене тільки панно із зображенням кургану). Екскурсовод починає розповідь:

Тисячі років минуло від часу спорудження поховальних комплексів скіфських вождів — курганів — своєрідних українських пірамід. Вони так злилися зі степовим пейзажем, що тепер без них важко уявити степ. (Указку спрямовано на панно із зображенням кургану). Місячної ночі і погожої днини, у зливи й заметіль стоять вони величними пам’ятниками тим, хто спорудив їх.

Поховальний обряд скіфів описав батько історії Геродот.

“Коли у скіфів помирає цар, 40 днів його забальзамоване тіло возять по території підвладних племен. Жителі кожного краю проявляють свою жалобу за померлим: вони відрізають шматок свого вуха, роздряпують лоб та ніс, проколюють стрілами ліву руку. Після об’їзду всіх країв жалобна процесія прибуває у Герри, до царських могил. Там тіло небіжчика опускають у підготовлену гробницю. Поруч з царем ховають слуг, приносять у жертву тварин, а також кладуть речі, які можуть знадобитися небіжчику в потойбічному світі (адже за скіфськими уявленнями потойбічне життя подібне земному). По тому всі разом насипають над гробницею великий горб, при чому намагаються зробити його якомога вище”. На вершині кургану встановлюють кам’яну фігуру, що сим-

волізує воїна першопредка та охоронця спокою небіжчика (*показує на копію "баби"*).

Так було поховано скіфського царя та його дружину і дитину в кургані Товста Могила на сучасній Дніпропетровщині (*Освітлюються моноліти*). Чоловіче поховання виявилось пограбованим ще у давнину, а от жіноче та дитяче, на щастя, збереглися не пошкодженими. Ви бачите, з якими почеснями були поховані скіфська цариця і царевич. Усі предмети лежать на тому місці, де були знайдені. Тут і золоті пластини, які прикрашали одяг небіжчиків, і ритуальні посудини, і золоті гривни, браслети, сережки, велика кількість перснів. Всі ці речі, виготовлені з високоякісного золота, підкреслюють високе суспільне становище небіжчиків, які вони мали за життя.

Століттями стояли кургани, зберігаючи численні скарби, невеличку частку яких ви маєте змогу побачити в наших залах.

*Екскурсовод запрошує до залу №1. Звучить музика та вірш Л. Костенко (у запису):*

*Погасли вогнища стоянок  
У землю пішли племена  
Забрали в холодні кургани  
Сокири, мечі й письмена.  
Стъм'яніли браслети і гребні  
Розпались намиста разки,  
Що їх одягали древні  
Смагляві юні жінки.  
І келихи срібні, і чаші,  
Що йшли по колу колись  
Покрилися порохом часу,  
І холодом тліну взялись...  
Та, може, мені здалося –  
І час не все переміг  
На чашах тепло збереглося  
Тих вуст, що торкалися їх.*

*Група підходить до вітрини №15 (Гайманова чаша).*

Можливо, і ця чаша ще зберігає тепло вуст скіфського вождя, якого 2400 років тому поховали в кургані, спорудженому на нинішній Запорізькій землі і названому людьми Гайманова Могила. Чаша не випадково опинилась у похованні. Цікаву скіфську традицію описав Геродот.

*Звучить у запису:*

*“Один раз на рік кожен правитель своєї області готує посуд для змішування вина, і його п’ють на банкеті ті скіфи, що вбили ворога (в бою). Хто ж не вбив жодного ворога, не п’є цього вина й сидить осторонь без почестей. Це найбільша ганьба.. А хто вбив дуже багато ворогів, дістає дві чаші й п’є з обох них разом”.*

*Екскурсовод:*

Отже, небіжчик був одним з учасників такого бенкету, і його вшановували як прославленого героя. В пам’ять про цю подію він замовив грецькому майстрові виготовити посудину, яка була б символом його військової доблесті, високого соціального стану і багатства.

Чаша була для скіфів особливим предметом ще й тому, що про неї йдеться в легендах про походження скіфів. За однією з них, першим мешканцем Скіфії була людина на ім’я Таргітай, батьками його вважали Зевса і дочку Борисфена (Дніпра). У Таргітая ж було троє синів — Ліпоксай, Арпоксай і Колоксай. Якось на них з неба впали золоті речі: плуг, ярмо, сокира та чаша. Коли до золота підходили старші брати, воно спалахувало. І тільки молодшому пощастило оволодіти цими предметами. Старші брати погодились віддати все царство Колоксаю. Він став першим царем. А плуг, ярмо, сокира та чаша відтоді стали священними для населення Скіфії.

На корпусі срібної з позолотою чаші — зображення скіфів. Ви бачите, як два бородатих воїни, ймовірно, вожді, ведуть бесіду. Композиція вражає гармонійністю, майстерністю виконання, витонченістю та оригінальністю. Однак знахідка має не тільки мистецьку, але й етнографічну цінність. Адже давній майстер ретельно передав риси обличчя скіфів, деталі озброєння, всі особливості вбрання, прикрашеного вибагливими візерунками.

*Переходимо до вітрини №3 (Головні убори з оленем та гірським козлом).*

Саме за такими зображеннями, чіткими та надзвичайно реалістичними, ми можемо уявити зовнішній вигляд скіфів, їхній одяг, особливості оздоб.

Свої костюми, головні убори (*показуємо реконструкції головних уборів у вітрині*) і навіть взуття скіфи розшивали золотими пластинами, найчастіше прикрашеними зображеннями тварин: оленів, гірських козлів, хижаків з породи котячих, грифонів — фантастичних істот з тулубом лева, головою та крилами орла. Ці

зображення були глибоко символічними. Їх сприймали як магічні знаки, котрі наділяють людину силою, спритністю, гостротою зору...

Пластини у вигляді оленя та гірського козла — це найдавніші в нашій колекції витвори, виконані у скіфському звіриному стилі. Їм понад 2700 років. Вони прикрашали конусоподібні головні убори молодих незаміжніх скіф'янок.

Жінки, які вже мали дітей, зазвичай носили циліндричні головні убори — так званій, “скіфський калаф”.

*Переходимо до вітрини №5 (Сахнівська пластина).*

Саме такий убір прикрашала вишукана золота пластина із зображенням унікального сюжету.

В ошатному вбранні на троні сидить скіфська богиня Аргімпаса — богиня кохання та плодючості, покровителька царів. Перед нею на колінах стоїть герой—першопредок Колоксаї, в руках у нього ритуальний посуд для вина (ритон) і скіпетр. Скіфи прирівнювали своїх вождів до богів і вважали можливим “священний шлюб” між богинею та царевичем. Другорядні персонажі — скіф—музикант, побратими, скіф, що здійснює жертвопринесення, — поклоняються богині і своїми діями прославляють ідею плодючості.

*Група роздивляється пластину, звучить тиха музика і вірси Л. П. Олефіренко.*

*Ось Аргімпаса, непідвладна часу,  
Сидить на троні в золотавому вбранні  
Поважний скіф вклонивсь до ніг її  
І чутно звуки арфи чарівні.  
Зібрались скіфи, щоб в обряді поріднитись,  
Вином магічним, молитовним причаститись,  
Щоб потекла у кожнім з них братерська кров,  
Щоб Аргімпаса дарувала їм любов.*

*Переходимо до вітрини №6 (Прикраси скіф'янки з Новоселок).*

Коштовності, які носили скіфські жінки, були не просто прикрасами, вони мали глибоке сакральне значення. Скіфи вірили в магічну силу золота, і вважали, що його дзвін захищає від злих духів. Саме таке призначення мали золоті скроневі підвіски. До фігурних пластин прикріплені на коротких ланцюжках підвісочки різної форми. Коли жінка рухалася, вони мелодійно дзенькотіли, захищаючи її від злих сил.

Улюблені прикраси скіф'янок — сережки у формі човника, іноді їх оздоблювали ланцюжками з підвісками-качечками. Водоплавні птахи — давні символи плодючості, вони уособлювали поєднання трьох стихій: води, повітря та землі.

*Переходимо до вітрин №№7–9. Група стає так, щоб були видні три вітрини.*

Ювелірні вироби з коштовних металів полюбили і чоловіки. Сяйвом золота виблискувало їхнє вбрання, піхви мечів та оббивка сагайдаків, кінське спорядження (*показує прикраси у вітринах №7 — меч, №9 — вузда*).

Воїнів ховали зі зброєю, з якою вони не розлучалися за життя, бо війна для скіфів була повсякденністю. Це був мудрий, волелюбний і, разом з тим, жорстокий народ. Скіфський воїн пив кров першого ворога, якого він убив. Тих, хто ще не мав своєї жертви, не допускали навіть до святкового столу.

Перед вами реконструкція військового спорядження скіфського воїна. Воно складалося з лука, меча, кинджала, списа, дротика, бойової сокири. Особливо скіфи прославилися як вправні лучники, їх лук за далекобійністю, прицільністю і вбивчою силою не мав на той час собі рівних. Лук та стріли зберігалися в спеціальних сумках — горитах.

*Підходимо до вітрини №7 (Меч з хут. Шумейко).*

Парадну зброю скіфи оздоблювали коштовним металом. Піхви та руків'я меча знатного воїна, який жив 2500 років тому, прикрашено золотими пластинами із зображеннями гірських козлів, пантер. У нижній частині піхов — геометричний орнамент, виконаний у техніці зерні. Такі кульки інколи були меншими за макове зернятко. Кожну зернинку окремо, дуже ретельно й акуратно, давній майстер припаював на виріб. Ви можете уявити, наскільки це складна і копітка робота.

Це може здаватися дивним, але зброю археологи знаходять не тільки в чоловічих, а й у жіночих похованнях.

Відомо з різних джерел, що жінки в скіфському суспільстві брали участь у військових діях (образно кажучи як “легка кавалерія”). Жінок-воїнів умовно називають “амазонками”. За Геродотом, такі жінки “не виходять заміж, доки не вб'ють чоловіка з числа ворогів”. Я знаю, що десь тут неподалік ходить справжня скіфська амазонка. Зараз ви її побачите...

*Скіф'янка-екскурсовод кличе амазонку, представляє її, звертає увагу відвідувачів на її вбрання:*

Вона дуже мила та привітна, сьогодні налаштована приязно і, присягаюся, ще не вбила жодного чоловіка (з усмішкою). Прийшла вона неозброєна, тож присутні можуть бути спокійні. Носить вона штани, бо їй доводиться їздити верхи, простору сорочку. Але, звісно, як кожна жінка, хоче бути привабливою, тож прикрасила свій одяг гаптуванням.

*Переходимо до вітрини №10 (Реконструкція вбрання скіф'янки).*

Але, звісно жінки не тільки воювали. В скіфському суспільстві їх також шанували як хранительок домашнього вогнища, родинних устоїв, продовжувачок роду. Високе суспільне становище жінки відбиває її костюм. Він складався з довгої сукні, начільної стрічки, шапки, покривала та шкіряних черевичків. Вбрання скіф'янки розшите численними золотими пластинами, які не тільки робили жінку більш привабливою, але й були своєрідним оберегом від злих сил.

*Підходимо до вітрини № 16, екскурсовод запрошує групу стати так, щоб можна було побачити світлові спецефекти — зустріч скіфа та скіф'янки.*

Сувора дійсність, тривалі військові походи часто розлучали жінок з їхніми чоловіками. Ї тільки в потойбічному житті ставали вони нерозлучні. Приходить в гості до воїна і наша скіф'янка (*демонстрація ефекту*). Ї скіф прагне бути поруч зі своєю коханою (*демонстрація ефекту*).

А тепер, якщо ви зможете відвести свої зачаровані погляди від цього містичного, дивного явища — загадкового переміщення наших героїв, то побачите за склом унікальний золотий предмет, який ми умовно називаємо “шоломом”. Він пролежав у землі 2400 років.

На поверхні виробу давній майстер зобразив сцену збройного протистояння двох старих бородатих воїнів чотирьом безбородим юнакам.

Це ілюстрація одного з епізодів скіфської історії, який зберігся у вигляді легенди, яку записав Геродот... Протягом 28 років скіфи перебували в країнах Передньої Азії. Там вони воювали, спустошуючи все навколо. А в цей час їхні дружини, не маючи звісток від своїх чоловіків, вступили в шлюбні стосунки з рабами. Від цих шлюбів народилися діти, які з часом захопили владу в Скіфії. Коли скіфи повернулися, вони мусили зі зброєю в руках повертати свою владу. Довгими і безрезультатними були битви, аж доки

скіфи не сховали мечі у піхви і не взяли в руки нагайки. Нащадки рабів, не скорившись зброї, підкорилися батогам. Так проявилася їхня рабська сутність.

Батальну сцену на “шоломі” показано на фоні степового пейзажу. Саме степ був домівкою, колискою та годувальником кочовиків, і саме в Причорноморських степах, за Геродотом, мешкали царські скіфи. Вони залишили монументальні та найбагатші кургани.

*Переходимо до 2-го залу, звучить музика (тупіт копит, іржання коней, брязкіт зброї) і запис вірша С. Тельнюка:*

*Лебеділо біло-біло,  
струнами ридало,  
Сиві коні пролітали  
сивими рядами.  
Пролітали в сиві далі,  
у блакитні п'ятьми –  
і дзвеніли, і ридали  
струни під копит'ями...  
Голосами, небесами  
напилися далі,  
Десь копита оддзвеніли,  
одгули печалі.  
Тільки хмари, тільки  
небо та віків відлуння,  
Тільки тирси золотої  
тихе дивострунтя.*

*Підходимо до вітрин №№4,5 (Огуз).*

Майже все своє життя скіфи проводили в сідлі. Кінь був їхнім вірним другом та бойовим товаришем, від його спритності та витривалості часто залежало життя вершника. Тому коней особливо вшановували і щедро оздоблювали їхнє спорядження.

Спеціально вбитих коней в прикрашеній золотом і сріблом вузді (показуємо на прикраси вузди) ховали поруч зі знатним воїном, щоб вони супроводжували небіжчика в потойбічному світі.

На пластинах — декоративних деталях вузди — зображення орлиноголових грифонів, а також сцен боротьби героя з хижаком. Цей сюжет відбиває ідею протиборства світла й темряви, добра і зла.

Прикраси вузди, а також золоті оздоби сідла знайдено в одному з найбільших курганів степової Скіфії. Висота його сягала майже

20 метрів, діаметр більше 100 м. Це був, безумовно, царський курган. Адже саме за розмірами кургану визначають, наскільки високий соціальний статус людини, котра в ньому похована.

Є думка, що це поховання славнозвісного царя Атея, який, як відомо, особливо зворушливо ставився до своїх коней. Їржання для нього було дорожче за звуки флейти. Не дивно, що Атей сам чистив свого коня, з чого дивувалися вкрай зманіжені греки.

*Звучить музика і вірш Б. Мозолецького, глядачі роздивляються експонати вітрин №4–5*

*А вітер знов полин колише  
І сплять віки в глибинах дня,  
Як цар Атей во дні колишні  
Почищу сам свого коня.  
Хай посміхнуться лихослови,  
Як міфи еллінські, старі,  
Не звуки флейти вухо ловить,—  
Їржання кінське на зорі.  
Спить грім у тиші кароокій  
В траві гніздечка сплять малі,  
Як цар Атей, забувши спокій,  
Умерти хочу у сідлі.*

*Прямуємо до вітрини №2 (Архангельська Слобода).*

Про знатність небіжчика свідчать також речі, що супроводжують його в потойбічний світ. На шляхетне походження вказувала гривна — шийна прикраса (*показуємо*).

Цей масивний обруч зроблено з круглого стрижня. Його кінці оформлено зображеннями голови лева, візерунками з тоненької дротинки, заповненими емаллю.

*Переходимо до вітрини №1 (Сокирка з зображенням грифона).*

Символом царської влади була і сокирка. Пригадаймо, це один з священних предметів, яким заволодів герой — першопредок Колосай.

Руків'я сокирки увінчує голова грифона. Зверніть увагу, який в нього войовничий вигляд, які насторожені очі, як грізно розкрита паща. За однією з легенд, грифони охороняли золото.

На жаль, багато курганів було пограбовано ще в давнину. Але, можливо, саме завдяки містичній силі грифонів, цих загадкових міфічних істот, грабіжникам не вдавалося до кінця довести свою “чорну справу”, бо у похованнях часто відбувалися обвали, які ховали від “мисливців за золотом” значну кількість прикрас.



*Переходимо до вітрин №7–8 (Мелітопольський курган, жіноче поховання).*

Майже детективна історія трапилася на околиці м. Мелітополя, що в Запорізькій області. Власник одного з приватних будинків, копаючи яму для господарчих потреб, натрапив на довге підземелля, в якому між шматками глини раптом заблищали золоті пластини.

Як, мабуть, жадав господар мати хоча б одного грифона на подвір'ї своєї садиби, аби ніхто й близько не підійшов до цього багатства (*з усмішкою*).

Але сталося інакше. Адже все, що знаходиться в землі, належить державі. Тож незабаром на вулиці Першотравневій розпочали роботу археологи, які на площі лише 1 кв.м. зібрали понад 200 золотих виробів IV ст. до н.е. Жіноче поховання виявилось пограбованим, але завдяки обвалу, що стався ще до приходу грабіжників, збереглося близько 4000 золотих пластин із зображеннями тварин, рослин, міфічних героїв. Деякі з них зроблено за зразками грецьких монет. На деяких прикрасах дуже рідкісні сюжети — сцени боротьби мухи з павуком та собаки з пантерою.

*Переходимо до вітрини №9 (Горит).*

Коли ж археологи дісталися чоловічого поховання, на них чекало страшенне розчарування. У склепі не було геть нічого. Грабіжники свого часу попрацювали дуже “чисто”. Але іноді в житті варто сподіватися на диво. Так думав і керівник експедиції О. І. Тереножкін...

*Звучить у запису:*

*“Він узяв ножа і про всяк випадок почав штрикати долівку склепу. Робота ця здається нескладною, але рука від неї втомлюється надзвичайно швидко. Удар, удар, ще удар — Олексій Іванович вперто продовжував працювати. І раптом ніж об щось ударився. Поки думка спрацювала, рука механічно зробила ще два удари. Із завмираючим серцем дослідник почав обережно розчищати виявлене місце. То була схованка, в яку поклали парадні речі небіжчика. І серед них — велике золоте окуття горита із сценами про життя давньогрецького героя Ахілла.*

Ви, звісно, пам'ятаєте легенду про Ахілла. Тож запрошую вас роздивитись зображення на пластині, яке майстерно виконав грецький горевт.

*Група роздивляється зображення, звучить вірш Л. П. Олєфіренко:*

*На цим гориті сцени про Ахілла  
Про те, як мати рятувала сина  
В священних водах Стікса омивала  
Безсмертя у житті йому бажала  
Ось тут ще зовсім молодий Ахілл  
Стріляти вчиться, набирає сил  
А тут він вже серед дочок царя  
В сімействі Лікомедовім гуля  
На Скірос прибуває Одісей  
Кладе він меч між золотих речей  
Бажає швидше викрити Ахілла,  
Щоб жага бою хлопця охопила.  
То був його таємний план,  
І спрацював задуманий капкан —  
Меч обпалив долонь герою,  
Відважне серце рветься вже на Трою.*

*Але безсмертним бути не судилось—  
Парісова стріла в п'яту встромилась.  
Збулась богів пророча сила—  
трима Фетіда урну з прахом сина*

Скіфи вірили, що стріли, які зберігаються в гориті з такими зображеннями, будуть смертельними для найславетніших (таких, як Ахілл ) воїнів ворожого табору.

*Переходимо до вітрин №10–11 (Бердянський курган).*

Відомо, що скіфи були непереможними в боях. Ї це пояснюється не тільки їх постійною готовністю до захисту чи нападу, але й культом своєрідних воєнних звичаїв. Безпощадність до ворогів, вірність бойовим друзям — непорушний закон у скіфів. Дружбу скріпляли за обрядом побратимства. Коли два скіфські воїни вирішували стати кровними братами, вони діяли таким чином: в спеціальну посудину у формі рогу — ритон (*показує у вітрині*) наливали вино, потім надрізали стрілами руки і додавали у вино власну кров, змочували в цьому напої зброю, молилися, пили, обнявшись, з одного ритону і після цього вважалися кровними братами, які мають стояти один за одного до останньої краплини крові.

А наша подорож триває, рушаймо далі.



*Під час переходу в 3 зал зупиняємо групу в аванзалі. Там біля імпровізованого вогнища сидить літня скіф'янка з онукою, вони про щось бесіднують.*

*Екскурсовод: Шановні гості, мені здається, тут щось відбувається... Давайте зупинимось та прислухаємося...*

*Літня скіф'янка розповідає історію про побратимів, яку записав давньогрецький письменник Лукіан з вуст скіфа Токсаріса:*

*...Пам'ятаю, ще у дитинстві чула я від старого скіфа Токсаріса дивну бувальщину про побратимів... На четвертий день по тому, як Дандаміс і Амізок стали побратимами, на скіфський табір напали великі полчища сарматів. Амізок попав у полон. Коли про це дізнався Дандаміс, він стрибнув у річку і поплив до ворожого берега. Сармати кинулись до нього зі зброєю, але Дандаміс вигукнув: "Зарін!" (золото, викуп), і його відвели до царя. Той запитав юняка, що він має і що готовий віддати за життя свого друга. Дандаміс відповів, що нічого, окрім життя, у нього немає, і готовий він віддати своє за життя побратима. Жорстокий цар відповів: "Життя не треба, але коли хочеш звільнити побратима, віддай лише частину того, що ти пропонуєш — очі". Назад Дандаміс повертався з пустими орбітами, тримаючись за побратима і радісно всміхався...*



*Екскурсовод:*

Ритон, який ви щойно бачили, це той самий ритон, з якого пили Дандаміс і Амізок під час обряду побратимства.

Але на вас ще чекають сюрпризи, тож мандруймо далі.

*Заходимо до III залу, підходимо до вітрини №1 (Гера, Апі).*

Греки не тільки виготовляли чудові коштовні прикраси на замовлення своїх північних сусідів— кочовиків, але й впливали на їхній спосіб життя. Тож не випадковою є знахідка в скіфському похованні вишуканої підвіски у вигляді голови богині Гери — дружини Зевса, покровительки шлюбу та сім'ї. Її головний убір оздоблено рослинним візерунком з найтоншої золотої дротинки. Намисто зроблено з дрібної зерні. В центрі — букраній — зображення голови бика, саме він є символом богині.

А поруч — скіфська богиня Апі — змієнога та рукокрила. Скіфи її вважали своєю праматір'ю. За еллінською легендою, Апі та Геракл мали трьох синів. Залишаючи дружину з дітьми заради звернення своїх чергових великих подвигів, Геракл заповідає: “Хай царем на цих землях стане той з моїх синів, хто зможе натягнути мій лук та підперезатися моїм поясом.” Впорався з цим завданням молодший син. Звали його Скіф, від нього започаткувався царський рід, а все плем'я стало зватися скіфами.

*Переходимо до вітрини №4 (Гюнівська пластина, меч з Великої Білозерки).*

Скіфського царя, який полює на оленя, зображено на золотій ажурній пластині, що прикрашала голову коня.

Мотиви священного полювання відомі з міфології індоіранських народів, до яких належали і скіфи. Чудова легенда про полювання героя на оленя збереглася в осетинському епосі. А саме осетин вважають нащадками скіфів. Так, герой Сослан (він асоціюється зі скіфським Колоксаєм) кілька днів намагався вполювати золотішого оленя. Але щоразу, коли герой прицілювався, стріли розліталися врізнібіч. Якось чарівний олень заманив Сослана в палац, де жили сім братів—велетнів. Вони хотіли вбити юнака, але його врятував олень, який перетворився на чарівну дівчину — доньку Сонця. складні випробування та майже нездійсненні завдання чекали на героя, аби він довів, що гідний бути її чоловіком. Всі труднощі з честю здолав Сослан, і все завершилось щасливим шлюбом.

Пластина є, безперечно, шедевром скіфського ювелірного мистецтва.

Міфологічні уявлення скіфів знайшли відображення і в золотих оздобах піхов меча, які майстерно виконав грецький торевт.

Парадну зброю прикрашали золотими пластинами з рельєфними малюнками, аби закодувати її магічними знаками, які б надавали воїну мужність, силу, удачу, нездоланність. На основному фризі піхов — сцена шматування: грифон, лев та пантери полюють на оленя. Такі оздоби меча спонукали власника зброї бути таким сильним та спритним, жорстоким та немилосердним, як хижаки. Ворог мав бути схожим на оленя — слабким та безпорадним в порівнянні з нападниками. Бокова лопать — у вигляді голови вепра. Вепр символізував бога грому та перемоги Вератрагну. Тож воїни часто замовляли саме такі прикраси зброї, аби бути нездоланими в бою.

*Переходимо до вітрини №6 (Дикий кабан з Хоминої Могили).*

Бога перемоги символізувало і це скульптурне зображення вепра. Фігурка була ручкою дерев'яної чаші, з якої пив на святковому бенкеті воїн, що здолав багато ворогів.

Мініатюрна золота скульптурка дикого кабана вражає майстерністю виконання. Всі деталі — тулуб, ноги, срібні ікла — зроблені окремо. Тулуб спаяний з двох половинок, шерсть нанесена дуже вправно різцем.

Цікава історія його знахідки. Як уже було сказано, кургани

грабували. Але й в пограбованих могилах археологам інколи траплялися чудові знахідки. Дослідник одного з курганів з гумором розповідав, як грабіжники підсунули археологам “свиню” — і в прямому, і в переносному значенні. В переносному — бо вони вивнесли геть усе з поховання. А в прямому — “підклали” оцю скульптурку, що зараз перед вами. Мабуть, її випадково загубили грабіжники.

І справді, археологічні розкопки, ці дивовижні “подорожі у часі”, часто сповнені несподіванок та сюрпризів.

### *Переходимо до вітрин №7–8 (Товста Могила).*

Найвизначнішими стали розкопки кургану “Товста могила”, що відбулися в 1971 році біля м. Орджонікідзе в Дніпропетровській області під керівництвом Б. М. Мозолевського — археолога та поета, людини надзвичайно обдарованої, фанатично відданої своїй справі, людини, закоханої в Україну і в історію своєї землі. Тепло його рук зберігають знахідки. Частина з них представлено в цих вітринах (№7–9). Це речі, які завдяки наполегливій праці, а інколи завдяки містичному передбаченню Бориса Миколайовича, прийшли до нас з глибин віків, з-під товщі курганів

### *Переходимо до вітрини №9.*

*На екрані, що закриває вітрину з пектораллю, демонструється у відеозапису змонтовані фрагменти з фільму про Б. Мозолевського та розкопки Товстої Могили: згадки археологів, фотографії Мозолевського, розкопки, знахідка пекторалі.*

*Потім піднімається екран, і перед групою з'являється пектораль. Екскурсовод розповідає про пектораль:*

Перед вами — перлина нашої колекції, унікальна знахідка ХХ століття, царська золота нагрудна прикраса — пектораль. Вона виготовлена із золота високого гатунку, її вага 1 кг 148 гр. Але, насамперед, вона має історичну, культурну, мистецьку цінність. Як казав Борис Миколайович Мозолевський, в ній, мов у краплині роси, віддзеркалюється душа цілого народу, його світосприйняття.

Місяцеподібне поле пекторалі поділяється на три яруси. Верхній символізує світ народження та життя, земне буття скіфів. В сценах верхнього фризу показано підготовку до Нового року. Адже Новий рік скіфи, як і більшість давніх народів, відзначали навесні — в березні. Це час пробудження природи, час, коли з'являється приплід у тварин. Ви бачите корову з телям, козу з козеням, кобилу з лошам. В центрі композиції — царі-жерці, які шиють ритуальний одяг з овечої шкіри для свята. Нижній ярус сим-

волізує світ смерті, що знайшов відображення в сценах шматування тварин. Придивіться: жах застиг в очах коней, яких роздирають міфічні істоти грифони; неминуча загибель для оленя та кабана, на яких напали лев та пантера.

Але життя і смерть завжди поруч, тому на пекторалі верхній та нижній яруси об'єднує суцільний середній. Він символізує древо життя. На ньому зображено квіти, трави, фігури пташок.

На пекторалі вміщено 48 фігурок людей, тварин, пташок і, навіть, комах. Кожна з них відлита окремо за восковою моделлю, а потім допрацьована настільки ретельно, що можна помітити найдрібніші деталі: вираз очей скіфів, голку та нитку, якими вони шують, кожен м'яз, кожную пір'їну у пташок.

За технічними та художніми якостями пектораль не має аналогів у світі, тому її назвали знахідкою XX століття. Оригінал пекторалі не вивозять з країни, він зберігається в нашому музеї, і ви маєте унікальну нагоду бачити на власні очі неперевершений шедевр античного мистецтва IV ст. до н.е. — період розквіту Великої Скіфії.

*Звучить музика. Група роздивляється пектораль, екскурсовод згодом промовляє:*

1000 років іраномовні скіфи мешкали на теренах сучасної України. Такого довголіття не знало ім'я жодного стародавнього народу, що жив на території нашої Батьківщини. Вітер історії і нині проносить його над степами, де ще й досі височать загадкові “українські піраміди”, приховуючи золотосяйні скарби скіфських володарів. Як знати, може в одному з курганів ще й досі спочиває майбутня знахідка XXI століття.

На цій мажорній ноті попрощаємося зі скіфами — лицарями степів. Наша екскурсія закінчилась, але не завершується наша програма. Зараз ви зможете відчути себе знатними скіфами, дати клятву вірності один одному і випити з ритону вино, налите з грецької амфори; відчути себе археологами і знайти скіфську схованку зі “справжнім” скарбом; зробити унікальні фото на згадку про вашу подорож в таємничий та загадковий скіфський світ.

*Відвідувачі вертаються на 1-й поверх у вестибюль, де вони візьмуть участь у різних за бажанням заходах.*

Закінчилась мандрівка, відгоріли свічки... Повертаючись з далекої Скіфії у сьогоднішнього дня, відвідувачі, немов виходять з гіпнотичного трансу... На них ще чекають розваги: пошуки скіфської схо-

ванки зі скарбом, участь в ритуалі братання, фотографування в скіфських костюмах.

Ці заходи справді мали успіх — відвідувачі охоче включалися в гру, радіючи, немов діти, можливості відчутти себе знатним скіфом чи археологом.

Ми були схвильовані та задоволені, бо досягли мети — байдужих серед наших гостей не було, і, здається, ми відчували калатання їхніх сердець... Ми дійсно зробили те, чого прагнули. Загальне враження відвідувачів було позитивне. Один з них, трохи хвилюючись, мовив: “Чесно кажучи, я багато експозицій бачив по всьому світу. Але ваша програма — одна з тих, що найбільше мене вразила”. Трохи задумався: “Ні, все ж таки найбільш вразила”. І ще додав: “Коли б в Америці була пектораль, там би стояла черга з бажаючих бути спонсорами музею.” То була оцінка, на яку ми і сподівалися.

Тепер лишається чекати на спонсорів, які вишикуються в чергу, та на нових відвідувачів, охочих до надзвичайних вражень.



## **НАШІ АВТОРИ:**

---

**Аксенов Віктор Степанович**

м. Харків, Харківський історичний музей  
Науковий співробітник

**Артюх Тетяна Миколаївна**

м. Київ, Національний торгово-економічний університет  
Доцент, кандидат технічних наук

**Бабенко Леонід Іванович**

м. Харків, Харківський історичний музей  
Науковий співробітник

**Бессонова Світлана Сергіївна**

м. Київ, Інститут археології НАНУ  
Старший науковий співробітник, кандидат історичних наук

**Березова Світлана Анатоліївна**

м. Київ, Музей історичних коштовностей України  
Зав. сектором відділу історії ювелірного мистецтва

**Биковська Н. В.**

м. Керч, Керченський державний історико-культурний заповідник  
Головний хранитель

**Вітрик Ірина Сергіївна**

м. Київ, Інститут археології НАНУ  
Молодший науковий співробітник

**Волковинська Олена Анатоліївна**

м. Київ, Музей історичних коштовностей України  
Зав. сектором фондів

**Діденко Сергій Васильович**

м. Київ, Національний музей історії України  
Старший науковий співробітник

**Клочко Любов Степанівна**

м. Київ, Музей історичних коштовностей України  
Провідний науковий співробітник, кандидат історичних наук

**Крупа Тетяна Миколаївна**

м. Харків, Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна  
Науковий співробітник

**Лисенко Сергій Дмитрович**

м. Київ, Інститут археології НАНУ  
Науковий співробітник, кандидат історичних наук

**Лисенко Світлана Станіславівна**

м. Київ, Інститут археології НАНУ  
Науковий співробітник, кандидат історичних наук

**Михайлова Світлана Іванівна**

м. Київ, Інститут археології НАНУ  
Художник-реставратор

**Могилів Олександр Дмитрович**

м. Київ, Інститут археології НАНУ  
Науковий співробітник, кандидат історичних наук

**Підвисоцька Олена Петрівна**

Київ, Музей історичних коштовностей України  
Зав. сектором відділу історії ювелірного мистецтва

**Потупчик Михайло Васильович**

м. Вінниця, Вінницький обласний краєзнавчий музей  
Зав. відділом охорони пам'яток історії та культури

**Романовська Тетяна Юхимівна**

м. Київ, Музей історичних коштовностей України  
Провідний науковий співробітник відділу фондів

**Сергій Олена Сергіївна**

м. Київ, Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник  
Зав. сектором відділу вивчення пам'яток мистецтва

**Старченко Олена Василівна**

м. Київ, Музей історичних коштовностей України  
Головний хранитель

**Степаненко Наталія Олексіївна**

м. Дніпропетровськ, Дніпропетровський історичний музей ім. Яворницького  
Старший науковий співробітник

**Станіцина Галина Олександрівна**

м. Київ, Інститут археології НАНУ  
Зав. науковим архівом

**Тихонова Маргарита Миколаївна**

м. Дніпропетровськ, Дніпропетровський історичний музей ім. Яворницького  
Науковий співробітник

**Хардаєв Володимир Михайлович**

м. Київ, Музей історичних коштовностей України  
Зав. відділу історії ювелірного мистецтва

**Чумаченко Олександра Юріївна**

м. Київ, Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник  
Зав. сектором відділу вивчення пам'яток мистецтва

**Якубенко Олена Олександрівна**

м. Київ, Національний музей історії України  
Провідний науковий співробітник

Наукове видання

Міністерство культури і туризму України  
Національний музей історії України  
Музей історичних коштовностей України  
Центр пам'ятокознавства НАН України та  
Українського товариства охорони пам'яток історії та культури

## МУЗЕЙНІ ЧИТАННЯ

Матеріали наукової конференції  
“Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки”

5–6 грудня 2005 р.

ТОВ "ХІК"  
Наклад 300 пр.

Україна, м. Київ, вул. Пушкінська, 24-Б