



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”

11-13 грудня 2006 р.

Київ 2007 р.

ББК 79.Ія43+85.12я43

МУЗЕЙНІ ЧИТАННЯ - К:2007

ISBN 978-966-96401-9-2

*Редакційна колегія: Строкова Л. В., Клочко Л. С.,  
Білан Ю. О., Березова С. А.,*

Конференція "Ювелірне мистецтво — погляд крізь століття", що відбулася в рамках щорічних "Музейних читань", є результатом співпраці науковців з Музеєм історичних коштовностей України та Центру пам'яткознавства НАН України та Українського товариства охорони пам'яток історії та культури.

Збірник містить статті, присвячені світлій пам'яті відомих українських археологів — Б. М. Мозолевського та В. І. Бідзілі. У кількох розділах подано розвідки, в яких автори висвітлюють проблеми вивчення та збереження культурних цінностей, історії художньої обробки металу, експертизи ювелірних виробів.

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 978-966-96401-9-2

## Зміст

Попереднє слово .....	5
<b>Пам'яті видатних особистостей</b> .....	7
1. Борис Миколайович Мозолевський (1936–1993) .....	8
3. Отрощенко В. В. В.І.Бідзіля - менеджер української археології ..	11
<b>З історії культурної спадщини</b> .....	15
1. Баукова Анастасія. "Ефектні знахідки" як головна мета діяльності керченських археологів XIX ст. ....	16
2. Станиціна Г.О. Хроніка повернення в Україну церковних цінностей, вилучених в 1922 році. ....	18
<b>Художня обробка металу за доби раннього заліза</b> .....	27
1. Клочко Л. С. Шпильки у вбранні населення Скіфії .....	28
2. О. П. Підвисоцька, Н. В. Поляцкова. Реставрація монолітів з кургану Товста Могила .....	42
<b>Ювелірні вироби за доби середньовіччя</b> .....	49
1. С. В. Гнутова. "Константинов крест" — древнейший памятник раннехристианского искусства в России .....	50
2. В. Е. Родинкова. Об одной группе украшений Пастырского городища .....	65
3. Жилина Н. В. Височные украшения славяно-русского убора: византийское влияние и собственные традиции .....	86
4. Пуцко В. Г. Київські срібні браслети-наручі і тератологічна книжна орнаментика .....	102
5. Хан Н. А. К проблеме появления киевских кладов куфических монет в начале X в. ....	114
6. Ю. Ю. Шевченко. Овещественные символы духовной культуры с территории "Красного двора" в Чернигове .....	124
7. Крупа Т. Н. Кришталь А. П. Исследование золотых нитей первых веков нашей эры .....	140
<b>Вивчення музейних колекцій</b> .....	147
1. Березова С. А. Твори варшавського майстра Яна Єжи Бандау в колекції МІКУ .....	148
2. Волковинська О. А. Предмети з Олави (Польща) в колекції Музею історичних коштовностей України .....	153
3. Палатна С. Г. Панагії з колекції Музею історичних коштовностей України .....	157
4. Полюшко Г. В. До питання атрибуції золотої митри з колекції Музею історичних коштовностей України .....	168

<b>5. Е. В. Старченко. Орнаментальные мотивы на изделиях крымско-татарских мастеров-ювелиров .....</b>	<b>172</b>
<b>6. Романовська Т. Ю. Символіка зображень щита Тори Святого товариства Лохвиці .....</b>	<b>178</b>
<b>7. Смирнова Н. К. Дукачи в коллекции Музея исторических драгоценностей Украины .....</b>	<b>187</b>
<b>8. Нестеренко В. І. Дукачі Лівобережної Черкащини .....</b>	<b>197</b>
<b>9. Степаненко Н. О. Вироби українських золотарів у зібранні коштовних металів Дніпропетровського історичного музею ім. Д. І. Яворницького .....</b>	<b>208</b>
<b>10. Беручашвили Н. Новые сведения об ограблении вкладной иконы Хахульского триптиха .....</b>	<b>214</b>
<b>11. Анцишкін І. В. Реставрація ікони-ставротеки з фондів Нікопольського державного краєзнавчого музею .....</b>	<b>219</b>
<b>12. Лучшева З. А. Старообрядческое медное литьё в собрании ГМИР .....</b>	<b>224</b>
<b>13. Артюх Т. Н., Калашникова О. Л., Ковригина Е. В., Сердюк А. С. "Рыбачки" П. Овчинникова: идентификационная экспертиза ювелирного изделия .....</b>	<b>238</b>
<b>Декоративне мистецтво XVI–XX ст. ....</b>	<b>245</b>
<b>1. Давыдова Е. В. Миниатюрная резьба Киева и ее влияние на формирование сергиево-посадской школы резьбы в XIX веке .....</b>	<b>246</b>
<b>2. Карсакова Т. Н. Любовная символика в русских ювелирных украшениях .....</b>	<b>256</b>
<b>3. Денисова Е. В. Оправы ростовской эмали .....</b>	<b>265</b>
<b>4. Гончарова Л. Н. Ростовская финифть XVIII–XIX вв .....</b>	<b>269</b>
<b>5. Никорич Лилиана. Основные этапы развития ювелирного искусства Молдовы XIX–XX вв .....</b>	<b>279</b>
<b>Сучасне ювелірне мистецтво .....</b>	<b>285</b>
<b>1. Триколенко О. В. Ювелірні вироби Т. В. Письменної на космічну тематику з колекції музею історичних коштовностей України ....</b>	<b>286</b>
<b>2. Беручашвили Н. Творчество художника-ювелира Нино Дарчиашвили .....</b>	<b>303</b>
<b>Версії .....</b>	<b>305</b>
<b>1. Раковський Пектораль з кургану Товста Могила .....</b>	<b>306</b>
<b>Вітання .....</b>	<b>307</b>
<b>Наші автори .....</b>	<b>314</b>

# Попереднє слово

Музей історичних коштовностей України — філія Національного музею історії України за відносно короткий час — був відкритий для відвідувачів у 1969 р — посів гідне місце серед багатьох відомих зібрань творів мистецтва завдяки колекціям історичних і художніх раритетів з дорогоцінних металів та коштовного каміння. Він заслужив найвищих титулів і від спеціалістів, і від пересічних відвідувачів — "Скарбниця України", "Золота палата", тощо.

А на початку 90-х років співробітники МІКУ (це аббревіатура нашого музею) вирішили проводити щорічні конференції. Ініціативу підтримав нинішній генеральний директор Музею історії України, який в той час очолював "Золоту палату", С. М. Чайковський. І от з його легкої руки народилися наші "Музейні читання", тепер вже міжнародні конференції, на яких археологи, історики, мистецтвознавці, художники обговорюють різноманітні аспекти вивчення музейних колекцій та окремих творів ювелірного мистецтва, загальні питання історії художньої обробки металу, а також творчість сучасних ювелірів, тенденції розвитку ювелірного мистецтва, тощо. Не забуваємо ми й тих, кого вже нема... Цього року перший день засідання присвятили пам'яті видатних українських археологів Бориса Миколайовича Мозолевського та Василя Івановича Бідзілі. Завдяки їхній праці — дослідженням скіфських курганів — відкрито шедеври античного ювелірного мистецтва, наука збагатилася новими джерелами для вивчення різних сторінок буття стародавнього світу.

Виступали люди не байдужі до цих особистостей, тому слова їх звучали напрочуд щиро. В. Д. Мозолевська — вдова археолога і поета Б. Н. Мозолевського, С. А. Скорий — завідувач відділу вивчення археології доби раннього заліза Інституту археології НАНУ — розповідаючи про Мозолевського, підкреслювали його цілеспрямованість, працелюбність, активну життєву позицію, романтичну любов до своєї землі.

Співробітники Інституту археології НАНУ В. В. Отрощенко, Ю. В. Болтрик висвітлили діяльність на науковій ниві В. І. Бідзілі. Він очолював не одну



Слово В. Д. Мозолевської — вдови археолога і поета Б. Н. Мозолевського.



Виступ С.А.Скорого —  
завідувача відділу вивчення  
археології доби раннього заліза  
Інституту археології НАНУ



Про В. І. Відзілю розповідає ст. науковий  
співробітник відділу вивчення археології  
доби раннього заліза Інституту археології  
НАНУ Ю. В. Болтрик

експедицію, але найбільш відомою стала Запорізька, завдяки розкопкам кургану Гайманова Могила.

Слухаючи виступи всі відчували, що це не данина традиції — говорити про ювілярів тільки хороше. Адже цих людей любили і за життя...

Взагалі на засіданнях конференції прочитано багато цікавих доповідей, у обговореннях автори дискутували з різних проблем. А ще... Колись академік Б. О. Рибаків сказав: "Науку роблять у кулуарах". Справді, наші конференції доводять справедливість цих слів. Нові знайомства, спілкування не тільки на засіданнях, але й після них — все це створює особливу атмосферу для народження нових ідей.

# ПАМ'ЯТІ ВИДАТНИХ ОСОБИСТОСТЕЙ





## Борис Миколайович Мозолевський (1936–1993)

*Мовчки оглянй з портрета  
Шлях, що судилось пройти.  
Тільки не плачте, не треба! -  
Я ж вам лишаю світи.*

**В**идатний український вчений, скіфолог Борис Мозолевський залишив яскравий слід у своєму земному бутті, Ми — працівники "Золотої скарбниці" (так називають наш музей), часто згадуємо Бориса Миколайовича, тому що оточені предметами, які він тримав у руках, коли досліджував численні пам'ятки Степової Скіфії.

Насамперед, з його ім'ям пов'язують унікальну знахідку — неперевершений витвір античного мистецтва: золоту пектораль. Вона є не тільки окрасою експозиції, а й своєрідним символом України. Цю пам'ятку знають і науковці — представники різних галузей знань, і митці, і пересічні відвідувачі музею, і майже в кожній книзі з історії держави вміщено зображення знаменитої пекторалі.

Справді, розкопки кургану, названого в народі Товстою Могилою (поблизу м. Орджонікідзе в Дніпропетровській області), стали зоряним часом у житті Бориса Мозолевського. Він розпочав роботу в лютому 1971 року, а через кілька місяців сталося те, що викликало захоплення усього цивілізованого світу. Під насипом земляної "піраміди" були багаті скіфські поховання: чоловіче, жіноче та дитяче. Конструкція могил, велика кількість коштовних речей біля небіжчиків — все свідчило про їхній високий, можливо, царський статус. Перед входом до поховальної камери скіфського "царя", пограбованої ще у давнину, Борис Миколайович виявив схованку, непомічену шукачами скарбів. Серед інших предметів там лежала пектораль — нагрудна прикраса хазяїна гробниці — неповторний шедевр давньогрецького ювеліра.

До того часу, коли став археологом, Борис Мозолевський вчився на пілота військово-морської авіації, потім працював кочегаром на заводі, редактором у видавництві, вступив до Державного київського університету ім. Т. Г. Шевченка й успішно закінчив історико-філологічний факультет. В археологічних експедиціях набував досвіду польових досліджень, зокрема, великих курганів (у 1969 р. брав участь у розкопках Гайманової Могили). А оскільки був людиною, як кажуть, беручкою, цілеспрямованою, то швидко і ґрунтовно "набирався" знань — в полі, а також — за письмовим столом, перегортаючи тисячі сторінок, іноді безсонними ночами...

Через кілька років після вивчення Товстої Могили вийшла друком монографія, яка стала значним внеском у скіфологію. Талант вченого проявився в документальній точності, з якою подано матеріали розкопок, детальному аналізу та інтерпретації всіх знахідок, а також цікавих гіпотезах, узагальненнях, що стосуються історичного розвитку скіфських племен.

Такі риси, як ретельність, наукова коректність, навіть педантизм

були притаманні Борису Мозолевському в повній мірі. Його праці вирізняє особливий підхід. Наприклад, підготовка до друку монографії "Мелітопольський курган". Пам'ятку дослідив ще в 1954 році засновник української школи скіфознавства О. І. Тереножкін. Так склалось, що він довго відкладав публікацію, а потім (наприкінці життя) доручив виконати цю роботу Б. М. Мозолевському. І ось в 1988 р. з'явилася книга, що містить не тільки багатющу інформацію про знахідки, особливості поховальних споруд, але й має розділи, в яких розглянуто питання етно-соціальної історії Скіфії.

Товста Могила не єдиний курган, розкопаний Мозолевським. Слід назвати дослідження Жовтокамянської, Водяної, Бабиної, Соболевої Могили — курганів скіфської аристократії, а також значного числа поховань так званого рядового населення Степової Скіфії.

Поетичний дар допомагав Борису Мозолевському бачити далекі світи — віддалені у часі, але близькі, зримі для нього, наповнені життям. Цими відчуттями він ділився з нами — у віршах, науково-популярних працях. Його "Скіфський степ" — найкраща, на мій погляд, книга для широкого загалу: написана на високому науковому рівні, але так, що є цікавою навіть для людей далеких від археології чи історії.

Про Бориса Миколайовича можна прочитати статті, нариси, йому присвячено радіопередачі, телевізійні програми. Автори відмічають і високу кваліфікацію археолога, і натхненне звучання його поетичної ліри — романтика, закоханого в степи, філософа, який намагався долучитися до таємниць давнини, але й відчував пульс сьогодення.

А це Бориса Мозолевського згадують як хорошу Людину. Кожен, хто його знав, вкладає в це поняття щось своє, особисте, але, мабуть, всі будуть однастайними — Мозолевський випромінював світло, яке приваблювало до нього людей. Наприклад, співробітники нашого музею завжди щиро раділи, коли він приходив! Саме так... Борис Миколайович умів дарувати радість. Мабуть, тому що дуже любив життя.

Ті, хто працював в його експедиціях, назавжди збережуть у своєму серці спогади про атмосферу добра, взаємодопомоги, чекання чуда (як в дитинстві), яка панувала під час роботи. Борис Мозолевський був хорошим учителем, бо щедро ділився знаннями, заставляв мислити і будити свою уяву. А хіба можна забути вечірні розмови біля вогнища?! І особливе свято:



Борис Миколайович Мозолевський

під зоряним небом звучить голос Бориса Миколайовича — він читає свої вірші або співає (знав багато народних пісень). Яка багатогранна особистість! Талановитий, завзятий, веселий, компанійський, доброзичливий...

Навіть не віриться, що його немає вже 14 років. Читаючи біографію Бориса Миколайовича, дивуєшся: як мало він прожив, але встиг багато! Головне — залишив по собі добру пам'ять!

*За добро, що робив я на світі,  
За усі мої муки й жалі  
Я воскресну в тридцятім столітті  
І пройдуся по коханій землі.*

\* \* \* \* \*

Горіла свічка тихо  
в скіфському кургані,  
велась робота обережна й копітка,  
а на поверхні десь,  
на Бузькому Лимані,  
юнак закоханий на дівчину чекав.  
Гойдалось полум'я від подиху земного  
і від напруження спітніло вже чоло,  
і йшла розмова сьогodenня  
й скіфа того,  
чиє кохання в вічність золотом лягло.  
Й заговорили почуття поміж віками,  
і тії спогади засіялись віршами,  
що в цім степу колись гойдались  
буйно трави  
й століття Скіфії  
все набирали Слави.  
Світило сонце над курганом,  
лився колос,  
проміння світлі сиву вічність досягли  
і з глибини почувся  
скіф'янки юний голос -  
"Спасибі Вам,  
що Ви нам руки подали".  
Він стрепенувся  
від несподіванки такої  
і серце в грудях сильним болем загуло  
і поцілунок його ліг на руку тої -  
"Моя Зоріна" - ніжно сказано було.  
Вона поглянула на нього величаво  
і юна постать йому в душу пролягла:  
-"Ця зустріч принесе тобі  
всесвітню славу" -  
й до дромосу спокійно повела.

- Ти все життя шукав  
щось надзвичайне,  
таке блискуче,  
щоб висвітлювало даль,  
відкрилася століть велика тайна,  
тобі дарую я цю царську пектораль."  
Він занімів - життя замріяна стріла  
яскравим місяцем у долонях ожила.  
Й побігли міркування над віками,  
які розкрилися своїми сторінками,  
скільки тут мудрості  
закладено й думок  
і космогонії завершений виток.  
Тут серце майстра і його рука,  
що творить образ нінащо незволіка,  
закон природи і птахи що ввись  
єдиним розмахом у небо б піднялись.  
Від щастя загойдався дивний світ  
і золотом сяйнув його політ,  
і сльози радості закапали з очей,  
поставивши вдячністю  
недоспаних ночей.  
Спливає час, ляга тривожно,  
будить думи,  
і хід історії століттями біжить  
й гуде над полем  
віковичний подих струмів  
і погляд вічності задумано бринить.  
Летять роки у небі синім журавлями,  
Які кружляють, завмираючи на мить,  
і скіфський степ  
увесь засіяний зірками  
з яких одна  
яскравим золотом горить!

А. П. Олефіренко

## В. І. Бідзіля — менеджер української археології.

Осмилюючи все пережите вже в археології, мимоволі повертаєшся до вчителів — людей, що тією чи іншою мірою визначили твою подальшу долю. Серед інших поважних менторів (Л. М. Славін, О. І. Тереножкін, О. М. Лесков, С. С. Березанська) Василь Іванович Бідзіля (23.03.1936–09.01.1999) навчив мене не стільки науці археології, скільки навичкам управління людьми. Позаяк у перші роки знайомства (1968–1974) наше щільне спілкування відбувалося майже виключно в польових умовах, за схемою начальник — підлеглий, то вся така наука рясніла виразними практичними прикладами з експедиційного життя-буття. Ці нотатки звичайно ж суб'єктивні, як і всяке бачення минулого в спогадах, проте й такий дещо емоційний погляд на постать талановитої людини, можливо, заслуговує на увагу.

Перечитуючи написане про В. І. Бідзілю, можна подивуватися строкатості оцінок його постаті, від канцелярської "старший науковий співробітник" з некрологу<sup>1</sup>, до "одного з найенергійніших представників української археології" — за життя<sup>2</sup>, та "одного з найвидатніших археологів нашої держави" — по смерті<sup>3</sup>. Нарешті, просто "археолог" в енциклопедії<sup>4</sup>. Перебираючи інші епітети та прикметники, дотичні до такого нестандартного фігуранта української археології, доводиться зупинитися на понятті "менеджер". І ось чому. Колеги відзначають "надзвичайні організаторські таланти"<sup>5</sup> та "генетичне прагнення неформального лідерства"<sup>6</sup> у В. І. Бідзілі. Людину з такими задатками та відмінними фізичними кондиціями в нормальному цивілізованому суспільстві чекала б блискуча кар'єра будь-де та саме по лінії менеджменту, організації перспективних проєктів. Проте, повоєнний переділ Європи закинув хлопчика до Імперії Зла, а тому подальша його доля склалася так як складалася, зрештою, доля кожного "розумного та невчасного".

Починав Василь Іванович стрімко: вже в 29 років — вчений секретар Інституту археології АН УРСР. На такій посаді кожному неодмінно доводиться вибирати між вченим і секретарем. Можливо, саме тому вже наступного 1966 року він поступається цією адміністративною посадою, а на його місце приходять П. П. Толочко. Далі молодий науковець пірнає у вир новобудовно-меліоративної хвилі вже в складі створеного тоді відділу новобудовних експедицій Інституту археології АН УРСР. Історія новобудовного археологічного руху в Україні досі ще не написана, а вона, між тим, вимагає вже до себе наукового підходу. Це була ціла доба у дослідженні тисяч пам'яток археології, що пролилася золотим дощем, застиглим нині у



вітринах Музею історичних коштовностей України. Свій слід полишив у ньому й В. І. Бідзіля.

Влітку 1968 року наші з Василем Івановичем шляхи вперше перетинаються в Любимівському загоні Каховської експедиції ІА АН УРСР у О. М. Лескова. В. І. Бідзіля — начальник загону, а я в нього молодий фахівець за розподілом, на посаді старшого лаборанта. Першою керівною мудрістю, що її передав мені Василь Іванович, звучала приблизно так: "Оточуй себе сильними, у науковому плані, людьми. Керівник не деспот, а перший серед добірних рівних." Наступного 1969 року В. І. Бідзіля "майже випадково" очолює Північно-Рогацьку (згодом — Запорізьку) новобудовну експедицію ІА АН УРСР<sup>7</sup>. Думаю, що ніякої випадковості у цій події не було. О. І. Тереножкін вже починав втомлюватися від польової археології. Його, можливо, бентежила перспектива розкопок Гайманової Могили, а В. І. Бідзіля, перебравши експедицію від Олексія Івановича, усвідомлено визначив Гайманку чільним об'єктом дослідження. Вперше після М. І. Веселовського було успішно організовано розкопки великої скіфської могили. І менеджером цього престижного проєкту виступив В. І. Бідзіля. З ним того року працювали М. М. Чередниченко, О. В. Сухобоков, Б. М. Мозолевський, Ю. В. Болтрик, а потім і юний В. Ю. Мурзін. А визнані в науці метри — О. І. Тереножкін та В. А. Іллінська повернулися до колишньої своєї експедиції вже в якості наукових консультантів. Їхній колосальний польовий досвід став неоціненним під час дослідження господарчої ніші та криївки Гайманової Могили.

Скарби Гайманки позначили зоряний час в житті В. І. Бідзілі. 1972 року Запорізька експедиція трансформується у відділ Інституту археології АН УРСР. Після пекторалі з Товстої Могили, дослідженої Б. М. Мозолевським, розкопок у Києві новобудовний бум сягає піку. Директор Інституту археології АН УРСР Ф. П. Шевченко та лідери

госпдоговірного руху (В. І. Відзіля, О. М. Лесков, П. П. Толочко) готують матеріали до постанови ЦК КПУ щодо реорганізації археологічної справи в республіці. Але не до ладу виконана на інститутській новорічній вечірці жартівлива пісенька "Дойдём до Красно-го моря!" поставила масну крапку на сподіваннях реформування та успішного менеджменту в археології УРСР. Влада відповіла звільненням Ф. П. Шевченка та О. М. Лескова, "погромом" Херсонської експедиції, ліквідацією відділів на базі великих експедицій.

Звичайно, що пісня була не причиною, а приводом для гонінь. Тоді розпочиналася сіра доба В. Щербицького (ідеального сатрапа в уявленні Москви) з тотальним наступом проти українства на всіх фронтах. А великі експедиції лишалися маленькими оазами вільнодумства, місцями, де неблагонадійні для влади люди могли відчутти бодай ілюзорну свободу. І не тільки. Василь Іванович розповідав, як переконав одного селянина в с. Балки Запорізької обл. побудувати великий льох, маючи на меті розмістити там підпільну типографію Самвидаву. Не склалося. Ну а власник льоху так ніколи й не дізнався навіщо він йому такий великий, хоча, час від часу, ставив таке питання начальникові.

Між тим, життя тривало, меліорація ширилася, щосезону Запорізька експедиція досліджувала десятки могил, але ж Гайманка буває в житті один лиш раз. А після неї все інше видається вже рутинною. І менеджер вирішує проблему наступника. Тут наші з Василем Івановичем наукові шляхи перетнулися вдруге. Колись він покинув Каховську експедицію, а я в ній залишився. Далі у мене був конфлікт з О. М. Лесковим, на базі різного бачення методики розкопок могил, служба в армії та повернення до рідного Інституту. Саме тоді В. І. Відзіля запропонував мені перейти до Запорізької експедиції, уладнавши справу так, що все зовні мало вигляд вольового рішення дирекції супроти волі еменеса (молодшого наукового співробітника) саме напередодні польового сезону 1972 року.

З некрологу: "...за шість років керування експедицією було здійснено величезний обсяг розкопок курганних могильників у межиріччі Дніпра та Молочної з постійним удосконаленням методики досліджень і однаковою увагою до пам'яток усіх без винятку археологічних культур."<sup>8</sup>. Саме "удосконаленням" та "увагою" випало перейматися у Запорізькій експедиції мені, а ще бути, такою собі, легальною опозицією до начальника. Зрозуміло, що місце для опозиції керівник знаходив у віддаленому загоні. Можна було випускати рукописну газету "Рупор вітропору". Та хто чув той рупор? Довелося викладати своє невдоволення поточним станом справ у записці: "Василію Івановичу! Ви починали керувати експедицією як Відзіля, продовжили — як Лесков, а закінчуєте — як Даниленко." Василь Іванович, звичайно, образився, але рух сходами, що вели донизу, припинив і наприкінці 1974 року передав своє дітище, себто експедицію, критиканові.

Наступні 15 років В. І. Бідзіля, як відомо, створив та очолював Лабораторію використання методів природничих наук в археології (в рамках Інституту археології АН УРСР). Статус підрозділу з бюджетним фінансуванням, а точніше — недофінансуванням, не дозволяв завідувачу поставити роботу Лабораторії на рівень міжнародних вимог. Зате з'явився час для поновлення досліджень у царині чорної металургії, а також написання монографій та фундаментальних колективних праць. Проте, рожева новобудовна мрія щодо створення зразково — показової з усіх поглядів експедиції, у якій археологам буде зручно й вигідно працювати, ні на хвилину не полишала Василя Івановича, виливаючись, до пори до часу, в нескінченні дискусії з колегами за чаркою чаю.

Така нагода трапилася вже за доби Перебудови. І менеджер здійснив свій останній масштабний проект, створюючи Науково-виробничий кооператив "Археолог", незалежний від рідного, але рутинного, на його погляд, Інституту. Зухвалий експеримент тривав 6 років (1989-1994), охопивши мережею розкопок різні регіони держави, що ставала на шлях незалежності. Доволі швидко вдалося напрацювати міцну матеріальну базу, а ще зібрати під амбітний проект колектив молодих виконавців. Вони не тільки здійснювали масштабні охоронні розкопки, але й встигали працювати над дисертаціями. На жаль, ситуація гострої економічної кризи в перші роки незалежності призвела, попри всі зусилля археологів, як кооперативних, так й інститутських, до суттєвого згортання новобудов, у першу чергу меліоративних, а, відповідно, й охоронних розкопок. Кооператив довелося ліквідувати, так і не довівши переваг "перспективних форм організації та фінансування польової археології"<sup>9</sup>. Історія цього проекту також ніким ще не написана, хоча вона варта найпильнішої уваги. Адже проблема менеджменту масштабних польових досліджень лишається так само актуальною, як і 30, і 10 років тому. Думаю, що українська археологія потребує нового Бідзілі — особистості, яка поєднала б організаційні таланти з душевністю й умінням працювати з конкретними виконавцями майбутніх амбітних проектів, адже вони невідворотно насуваються на Європейську Україну.

<sup>1</sup> Пам'яті Василя Івановича Бідзілі // *Археологія*. — 1999. — № 1. — С.195

<sup>2</sup> До 60-річчя Василя Івановича Бідзілі // *Археологія*. — 1996. — № 4. — С.153

<sup>3</sup> Болтрик Ю.В. До 70-річчя Василя Івановича Бідзілі // *Археологія*. — 2006. — № 1 — С.80

<sup>4</sup> Курбан О. В., Сасін Я. В. Бідзіля Василь Іванович // *Енциклопедія сучасної України*. — К., 2003. — Т. 2. — С. 743-744

<sup>5</sup> Пам'яті Василя Івановича..., с.196.

<sup>6</sup> Болтрик Ю. В. Вказ. праця, с.80.

<sup>7</sup> Там само

<sup>8</sup> Пам'яті Василя Івановича..., с.196

<sup>9</sup> Болтрик Ю. В. Вказ.праця, с.81

# З ІСТОРІЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ





**"Ефектні знахідки" як головна мета діяльності  
керченських археологів XIX ст.**

**У** 2006 р. виповнилося 180 років з часу заснування Керченського музею старожитностей. Все частіше історія археологічних розкопок його перших директорів стає об'єктом дослідження археологів та істориків.

Загальновідомим є той факт, що впродовж майже усього XIX ст. розкопки на Керченському півострові проводились з метою отримання ефектних знахідок, що могли б відшкодувати витрачені кошти на проведення робіт. Як правило, під такими знахідками розуміли коштовні прикраси з дорогоцінних металів та каменів, що походили з поховань навколо Керчі. Прикраси були метою пошуку та засобом розрахунку за проведені роботи.

Визначальними чинниками для розвитку античної археології півдня України стало відкриття кургану Куль-Оба, створення Імператорського Ермітажу, а пізніше Імператорської археологічної комісії. Ці три події дали напрямок діяльності А. Апику, Д. Карейші, О. Люценку.

І. О. Стемповський, як один із засобів одержати кошти на археологічні дослідження у Керчі, розглядав продаж любителям старовини частини дублікатів платівок із Куль-Оби, щоб на отримані кошти продовжувати польові роботи<sup>1</sup>. Зазначимо, що з величезної кількості речей з Куль-Оби, в Керченському музеї залишилися лише дві мідні великі посудини, дві пошкоджені чаші, уламки залізної зброї та дерев'яних предметів<sup>2</sup>.

Справжній стан речей в тогочасній археології описував проф. Бузескул В. П. Він писав, що "розкопки тоді провадили без системи, на першому плані стояли не наукові інтереси, а гонитва за золотими речами. Більша і краща їх частина відсилалась до Петербурга, в Ермітаж, лише менша їх частина надходила до місцевих музеїв"<sup>3</sup>.

Науковій документації директори Керченського музею про проведені роботи не складали. Головним видом звітності був акт про перериту кількість кубів землі із зазначенням переліку знайдених речей. Цей перелік складався за рубриками — золото, срібло, мідь, залізо. Кожен раз роботи розпочинали на іншому об'єкті.

Новостворена у 1859 р. Імператорська Археологічна комісія (ІАК) звернула особливу увагу на Керч та Таманський півострів. Ця увага базувалася на зацікавленості Комісії та уряду Російської імперії у поповненні збірок Ермітажу. Перевагою цього періоду є те, що розпо-

чався процес вироблення принципів оформлення археологічної документації, роботи проводяться більш науково. З 1870 р в археологічних звітах з'являється вказівка про передачу усіх більш менш коштовних знахідок до ІАК<sup>4</sup>. Передавались не лише ювелірні вироби, а й монети, вироби зі скла, добре збережена кераміка. Так, з розкопок 1889 р. до Ермітажу з Керчі було надіслано етруську посудину з жіночою фігурою, теракотові статуетки, золоті сережки та браслети; загалом 12 речей<sup>5</sup>. В архіві Керченського історико — культурного заповідника міститься декілька описів знахідок з проведених археологічних робіт другої половини ХІХ ст. Журнали розкопок вказано-го періоду є доволі цікавим джерелом, яке ще не повністю використане та опубліковане. Проте, доволі часто в звітах просто перераховано знахідки без вказівки місця розкопок та їх дати. Знахідки 1857–1876–1877 рр. об'єднані в одному звіті<sup>6</sup>.

Стиль проведення археологічних пошуків, орієнтація на курганні розкопки та коштовності зі скіфських поховань призвели до того, що наприкінці 70-х рр. ХІХ ст. "...численні кургани в межах Керченського Градоначальства та Таманського півострова є якщо не зовсім розритими, то без виїмки більш менш зруйнованими. Пошуки ж на Мітридатовій горі з кожним роком стають все біднішими та біднішими", а землі навколо Керчі "слід визнати значно збіднілими і розкопки на них можна проводити хіба лишень на удачу, або за місцевим виразом на щастя"<sup>7</sup>.

Такий стан речей змінився лише наприкінці ХІХ ст. Керченські археологи К. Думберг та В. Шкорпіл розпочали планомірне дослідження пантікапейського городища, курганні некрополі навколо Керчі відтепер розкопувались спорадично. Розпочався період, коли керченські археологи проводили планомірні розкопки з метою встановлення історичної топографії боспорських міст. Крім того, застосовували заходи з консервації та охорони вже відкритих пам'яток. Таким чином, антична археологія Боспору назавжди відійшла від пошуків скарбів і перетворилась на окрему галузь науки.

<sup>1</sup> Тункина И. В. Иван Алексеевич Стемпковский. Материалы к биографии //ΣΙΣΣΙΣΙΣ. Памяти Юрия Викторовича Андреева. — СПб.: Алетейя, 2000. — С. 367

<sup>2</sup> Архив Державного Ермітажу. Ф. 1. Оп.1 — 1831. Спр. 19. Арк. 2.

<sup>3</sup> Бузескул В.П. Всеобщая история и ее представители в России в ХІХ и начале ХХ века. — Л., 1931. — ч. II. — С161

<sup>4</sup> Архив КГИКЗ. Оп. 2. Спр. 98. Арк. 74. [3;74].

<sup>5</sup> Архив КГИКЗ. Оп. 2. Спр. 101. Арк. 9. 9

<sup>6</sup> Архив КГИКЗ. Оп. 2. Спр. 98. Арк. 2.

<sup>7</sup> Марти Ю. Ю. 100 лет Керченского музея. — Керч, 1926. — С.31

## Хроніка повернення в Україну церковних цінностей, вилучених в 1922 році.

(За архівними матеріалами Інституту археології НАН України).

**В** результаті зусиль науковців, органами влади було вирішено дозволити провести експертизу вивезених до Москви церковних цінностей, вилучених Комісією по боротьбі з голодом в 1922 році. В Науковому архіві Інституту археології зберігається низка документів, які відображають весь процес повернення найбільш видатних предметів старовини та мистецтва.

Спочатку планувалось для цієї місії направити одного тільки Данила Михайловича Щербаківського. Про це йому сповіщали ще до остаточного рішення, листом з нерозбірливим підписом, очевидно переданим йому вказаною в листі особою, такого змісту: *"Шановний Данило Михайловичу! Тов. П'яновський бажаний для нас співробітник, я його перетягну до нас в Київ. Далі, йому доручаю аби він вияснив справу з речами вивезеними в Москву і доручаю почати справу перевоза за ухвалою Вукописа. Ви як єдиний представник, на якого я рахую, що поїде до Москви під час перевозки річей, тому й посилаю до Вас т. П'яновського переговорити з Вами в цій справі. Щиро вітаю...*

*Р.С. Їхати звичайно доведеться Вам не зараз, а після доповіді т. П'яновського в Вукописі."*<sup>1</sup>

28 липня 1922 року, Д. М. Щербаківський отримав з Харкова телеграму від замісника Народного комісара освіти Ряппо такого змісту: *"Требованию Р.С.Ф.С.Р срочно выслать представителя отбора церковных ценностей Украины вновь категорически предлагаем немедленно командировать Щербаковского Москву т.чк Расходы поездки будут возмещены представителем Н.К.П. Москве Годзинским указанию нашей №21/98 от 22 июля №1194..."*<sup>2</sup>. У відповідь на цю телеграму 1 серпня 1922 року було направлено від Губполітосвіти листа в Голополітосвіту такого змісту: *"Киевский ГубПолитПролет в ответ на Вашу телеграмму за № 2199/1164 сообщает, что посылка в Москву одного Щербаковского признается ГубПолитПролетом недостаточной, т.к. Щербаковский является специалистом по истории искусства Украины вообще, а не художественной индустрии в частности. Единственным специалистом в области художественной индустрии является А. Ф. Середа, какового поставлено командировать вместе с Щербаковским."*

*Доводя об этом до сведения Главполитпросвета, Киевский Губполитпросвет просит санкционировать командирование Середы в Москву в качестве третьего представителя Украины в Комиссии по отбору из изъятых церковных ценностей предметов, имеющих музейное значение...*

*Археологический Комитет Всеукраинской Академии Наук постановил присоединиться к ходатайству Губполитпросвета о командировании, вместе с Д. М. Щербаковским, еще и А. Ф. Середы..."<sup>3</sup>.*

Таким чином українська Музейна комісія, направлена для експертизи церковних цінностей в "Гохрані" (тобто Державному сховищі), в 1922 році поїхала до Москви в складі трьох працівників - Д. М. Щербаківського, А. Ф. Середи та представника Музейно-Виставочної Секції Головополітосвіти із Харкова О. Ф. Степанової.

Зустріли їх там не дуже привітно, в чернетці листа Д. М. Щербаківського сповіщається, що тільки після попередніх переговорів, проведених при допомозі зам. Повноважного представника УРСР в РСФСР А. Приходька, з головою Державного Сховища в Москві Базилевича, комісія "...лише 5 серпня після цілого ряду формальностей (меж іншим до повного переодягання не тільки одержи але й білизни й чобіт) мали можливість ввійти до буд. № 23 на Бронній, де переходяться й розбираються церковні цінності. Там переглядом документів було з'ясовано, що церковні цінності України розбирались і переглядалися з 3 по 19 липня, коли перегляд було припинено по вимоганню представника України. За цей час було (діло № 3221-433; 3317-224м) розібрано 657 міст (вагою 1880 пуд. 20 х. 62 зол.) з різних губерній України. Речі з них "обезлічено" і перепаковано в 311 ящиків за № № 955-1266, з яких в 8 ящиків упаковано музейні речі, одібрані представниками Главмузею (при розборці були присутні представники Главмузею) ... загальною вагою 20 пудів 06 хунтів. Надзвичайно малий відсоток одібраної старовини 1,06% на загальну кількість річей (з 1880 п 20 х 62 зол — 20 пудів 06 хунтів) свідчив про дуже поверхневий отбор музейних цінностей. Це й підтвердилось розмовою з представниками Главмузею. ...перегляд робили по черзі троє представників Главмузею: Мамуровський, Сілін і Чіріков. ...їх праця не викликала відповідної прихильности і не будучи певними в тому, що Музей одержить ті речі, які вони одбирають, вони одбирали тільки першорядні речі, залишаючи звичайні музейні речі на знищення. Тим і пояснюється такий малий відсоток річей.

*Приступили до одбору річей ми лише 7 серпня, виждавши поки не буде закінчено серія великорус. річей."*<sup>4</sup> Як проходила робота Української музейної комісії, Д. М. Щербаківський сповіщає в іншому листі, чернетка якого зберігається в Науковому архіві: "До Глав-

політосвіти. Маю за честь дати короткі відомости про хід праці Комісії по отбору (в Московськiм Гохранi) музейних рiчей з церковних цiнностей України.

З приїздом Музейної Комісії розборка укр[аїнських] рiчей знову почалась і проводиться безперервно й зараз при участі Укр[аїнської] Музейної Комісії. Умови перегляду досить кепськи тяжкі.

З одного боку самі речі прибувають в Гохран в напівзнищеному виді — побиті, поламані, розвінчені на свої составні частини, так що членам комісії приходиться гаяти багато часу на розшукування окремих частин старовинного потіра або хреста і багато прекрасних рiчей залишаються на жалі лише в фрагментах.

З другого боку розборка рiчей проводиться в такiм швидкiм темпi (100-120 пудів в день) і в такiх негiгієнічних умовах: вісім годин напруженої праці в куряві і серед стуку молотків і тріску розбиваємих і закупуваних ящиків, які виснажуючи до краю сили членів комісії, не тільки не сприяють, але навіть перешкоджають науковій стороні праці.

В таких умовах комісія з початку праці по 23 серпня одібрала 1700 старинних предметів вагою 38 пудів. Серед них є багато прекрасних зразків не тільки українського але й західноєвропейського золотницького майстерства..."<sup>5</sup>

31 серпня 1922 року Комісія закінчила свою роботу, про що Д. М. Щербаківський письмово сповіщав Повноважене Представництво УРСР в РСФСР: "Маю за честь сповістити Представництво, що сьогодні, 31 серпня Комісія по отбору музейних рiчей з цiнностей, вилучених з церков і молитовних домів України, закінчила свою працю в Гохрані. Докладні списки одібраних Комісією рiчей будуть подані пізніше, а зараз я даю тільки головні цифрові данні:

Комісія переглянула 1850 пудів цiнностей, і з них вибрала 2669 номерів старовинних музейних рiчей загальною вагою 61 пуд, що дає прибл. 3,3% загальної кількості рiчей. Представники Московського Главмузею, які до приїзду Української Комісії працювали по розбору українських цiнностей, переглянули 1880 пудів українських цiнностей і одібрали з них 408 музейних рiчей загальною вагою 20 пудів, що дає 1%. Усього таким чином переглянуто 3730 пудів, з яких одібрано 3077 музейних рiчей, загальною вагою 81 пуд, що дає 2,17% усіх рiчей. Такий малий відсоток одібраних музейних рiчей пояснюється різними причинами: Перш за все тим, що у Адміністрації Гохрана була явна тенденція сприяти зменшенню кількості рiчей, отбираємих для музеїв: постійні заяви, що представники музеїв одбирають дуже багато рiчей, викликання своїх експертів для перевірки праці Музейної Комісії, нарешті — зіпсування рiчей, взятих

на учет представниками Главмузею — зім'ято рідчайший пам'ятник українського мистецтва і реліквію українського народу — Нап-рестольний хрест — вклад Богдана Хмельницького Печерській Лаврі (див. виписка з протоколу представника Главмузею т. Чирикова).

Москва, 31 серпня 1922 р. Дан. Щербаківський.”<sup>6</sup>

Ця виписка, копія "Рапорту" експерта Чирикова від 5 липня 1922 року, що зберігається в фонді Д. М. Щербаківського, сповіщає: "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... Мастера-ювелиры заявили, что миниатюру в панагии фамильных портретов графов Разумовских кто-то сломал и она треснула..."<sup>7</sup> Одержавши повідомлення про закінчення роботи Української Музейної комісії, Уповноважений представник України А. Приходько, сповіщаючи 1 вересня 1922 року Головополітосвіту про закінчення роботи комісії і відбору більше 3 тисяч речей, попереджав: "...Обстоятельства требуют немедленного их вывоза из Москвы на Украину, поэтому прошу немедленно по телеграфу выслать деньги в размере 800 м[иллионов руб.].

Все дополнительные сведения по данному вопросу представит т. Озерский..."<sup>8</sup>

4 вересня 1922 року Д. М. Щербаківський отримав із сховищ "Гохрану" 29 ящиків з музейними цінностями і 5 вересня поїздом, наданим Повноважним представництвом, цінний вантаж, під охороною 5 червоноармійців, відбув до Харкова. Оскільки дипломатичний поїзд далі Харкова їхати не міг і мав повернутись до Москви разом з його охоронцями, Д. М. Щербаківському довелось звертатись в різні інстанції, щоб отримати охорону для цінностей, та санітарний вагон для їх перевезення.

В Харкові музейні цінності охороняли 5 міліціонерів, вони ж і повантажили всі ящики в надану теплушку, яка 10 вересня була причеплена до поїзда на Київ. Супроводжувала вантаж охорона з 4 червоноармійців військ ГПУ.

Наступного дня, на 4 підводах ящики з цінностями було доставлено з вокзалу в Перший державний музей. Це була перша партія повернутих цінностей.

9 січня 1923 р. Щербаківський отримав з Москви термінову телеграму. В ній було сказано: "Не позднее 11 января будет происходит Гохране разбор церковных ценностей том числе привезенных харьковского округа и всего Левобережья тчк Нахожу Ваше присутствие необходимым 9/1/23 № 4483 Полоз"<sup>9</sup>

У відповідь Данило Михайлович пише листа, чернетка якого зберігається в його особовому фондї: "11/І.23 р. \_ Полозу \_ Москва \_ Високоповажний товаришу. Широ дякую за честь зроблену мені Вами пропозицією закінчити отбор музейних річей з вилучених церковних цінностей, але виконати цього не в силі. Грошей на це начальство моє не дає, ... ..Коли Предст[авництво] має можливість, то вишліть кошти міні й т. Середі (один чоловік несправиться) аби ми могли зробити отборку музейних річей. ..." <sup>10</sup>

Таким чином, із-за відсутності фінансування українська Музейна комісія, на цей раз, не змогли поїхати до Москви для експертизи вивезених церковних цінностей. Проте 131 предмет, загальною вагою 4 п. 30 ф. 24 зол. було врятовано від знищення колегами з російського Главмузею, 26 січня 1923 року, уже згадуваний вище, Сілін здав на зберігання ящик з запакованими в ньому музейними предметами з України, склавши на них опис. <sup>11</sup>

9 травня 1923 року Д. М. Щербаківський отримав з Москви телеграму такого змісту: "Экстренно выезжайте разбора церковных ценностей расходы командировке будут оплачены № 264 Приходько" <sup>12</sup>.

Цього разу, для експертизи цінностей, поїхали тільки Д. М. Щербаківський та А. Ф. Середа, представника з Харкова не вже було. Працювали вони з 14 по 26 травня 1923 року. За цей час було відібрано три ящики музейних експонатів, крім ящика, відібраного в січні 1923 р. представниками московського Главмузею.

Для перевезення відібраних українськими експертами церковних цінностей з Москви до Києва потрібен був транспорт, і знову, як і першого разу, допоміг А. Приходько. В Науковому архіві зберігається машинописна копія виданого ним документу: "Уполномоченному Киево-Воронежской железной дороги тов. Кравцу. \_ Полномочному Представительству УССР в РСФСР необходимо срочно перевести в г. Киев четыре места общим весом около 12 пудов ценного груза музейных вещей художественно-исторического характера.

Так как указанные вещи вследствие своей хрупкости сданы в багаж быть не могут, Полномочное Представительство УССР в РСФСР настоящим просит Вашего любезного содействия в деле скорейшей доставки упомянутых вещей в гор. Киев.

Все расходы по перевозке указанного груза в сопровождении двух хранителей музея представителей Всеукраинской Академии наук т.т. Д. М. Щербаковского и А. Ф. Середы Полпредство берет на себя.

Вопросы техники перевозки груза Полпредство поручает выяснить предьявителю сего тов. П. М. Журавленко." <sup>13</sup> Цього разу цінності перевозились без озброєної охорони, хоча попередньо складений кошторис передбачав, що в кінці роботи комісії з Києва прибу-

дуть четверо охоронців для супроводу цінного вантажу.<sup>14</sup> З якихось причин охоронці не прибули і в звіті про витрачені кошти Д.М. Щербаківський відмітив: "...З виданого Представництвом авансу в розмірі 10.000 карб. витрачено 8.528 к. 37 коп. згідно прилагаємого відчиту. Аванс, виданий Київським Наробразом в розмірі 2.000 карб. повернено. Лишок в кількості 1.471 р. 63 коп. получився тому, що не було витрат на охорону річей..."<sup>15</sup>

Епопею з повернення цінностей завершає документ, що зберігається в фонді ВУАК Наукового архіву, це машинописна копія листа, направленого від створеної Академією Наук "Комісії по дослідженню музейних річей, вилучених із церков і молитових домів України" до народного комісара освіти Затонського:

*"Наркому по просвещению тов. Затонскому, копии тов. Полозу.*

*На днях специально командированные Губполитпросветом хранители 1-го государственного Музея, Д. М. Щербаковский и А. Ф. Середи привезли из Москвы последнюю партию музейных предметов, и этим закончилась операция по отбору в Московском Госхране музейных предметов из числа ценностей, изъятых из церквей и молитвенных домов Украины...*

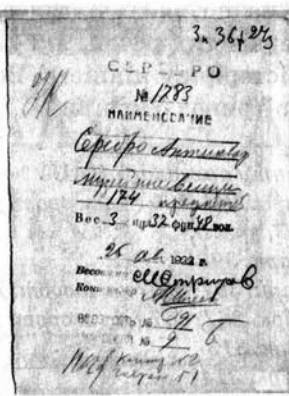
*Академия Наук, согласно предложению Главполитпросвета, еще 24 октября минувшего года организовала специальную комиссию для научного обследования этих предметов, которая и приступила уже к работе, как уже сообщалось раньше, в заявлении Археологического Комитета Академии Наук"*<sup>16</sup>

Згідно розпорядження Академії Наук, вже 24 квітня 1923 року в Першому Державному музеї і відбулось перше засідання Комісії ВУ АН по науковому обслідуванню цінностей, привезених з Московського "Гохрану". Спочатку була перевірка ящиків, запечатаних печатами Московського "Гохрану", для подальшого наукового вивчення Комісією ВУ АН привезених в них церковних цінностей. Ця перевірка виявила, що не всі відібрані речі були в запакованих ящиках — працівники Державного Сховища "Гохран" відкривали ці ящики і деякі речі забирали, або підмінювали іншими. В багатьох ящиках не співпадала вага цінностей та їх склад:

*"Акт №1. 1923 року квітня 24 дня складено цей акт в тім, що Комісією ВУАН по науковому обслідуванню музейних цінностей, привезених з Московського Гохрана, в складі: академіка (Голови комісії) О. П. Новицького, членів — Д. М. Щербаківського, А. Ф. Середи, представника Державного Контролю — А. С. Шмелькової, в присутності директора І Державного Музею академіка М. Ф. Біляшівського, вскриті ящики з зазначеними цінностями під №№ 1130, 1247 і 1264, запечатані печатками "Московского Государственного*







Хранилища". Печаті знайдені в цілості, а при перевірці ваги чисто-го металю оказалось: в ящику під № 1130 — 1 п. 32 ф. 48 з., замість виставленої в відомості і вкладній записці 1 п. 32 ф., 72 з., в ящику під № 1247 — 1 п. 26 ф. 72 з. замість 1 п. 26 ф. 24 з. і в ящику під № 1264 — 3 п. 5 ф. 60 з. замість 3 п. 6 ф. при чім серед знайдених метал-ових річей оказалось досить велика кількість деревляних хрестів в оправі і без оправі, а також бархатна вишивана мітра з невелики-ми металловими накладками і вишиваний в срібній оправі аграф."<sup>17</sup> Збереглися всі 5 актів перевірки привезених ящиків.<sup>18</sup>

Перевірка та вивчення повернутих цінностей тривали досить дов-го. Якщо спочатку, відкриваючи ящики, перевіряли тільки вагу їх вмісту, то потім почали звіряти вміст ящиків з описами. Збереглась чернетка одного з актів (автограф Д. М. Щербаківського):

"Акт. 1923 року, серпня 16-го дня. Складений цей акт Комісією В.У.А.Н. по обслідуванню церковних цінностей, вилучених з церков України в тому, що при провірці вмісту ящика № ... згідно опису Московського Главмузея виявилось, що речі по опису від 3 липня 1922 р. знайдено повністю і речі від 4-го липня знайдено крім №10; речі, які по опису від 5-го липня під № № 1 і 4, здані Моск[овським] Госх-раном в лом. Крім того №2, згідно помітці опису має знаходитись в ящику №1019, а №3 здано в лом крім двох портретів мініатюр, які мають знаходитись в ящику №2.

Решта річей з №5 по №20 включно по опису від 5-го липня знай-дені повністю."<sup>19</sup> Ці речі було виділено, як предмети музейного зна-чення, експертами з російського Главмузею до того, як до Москви прибула українська Музейна комісія, оскільки працівники "Гохра-ну" вже тоді розпочали розбір та реалізацію вилучених в Україні цінностей.

Але не дивлячись ні на що, вченим вдалось врятувати від знищення значну кількість церковних речей, які являли собою велику художню, культурну та історичну цінність. Всі ці предмети знайшли своє місце в музейних вітринах України.

---

<sup>1</sup> Науковий архів Інституту археології НАНУ — Ф. 9, № 168/10-1682

<sup>2</sup> Там же — Ф. 9, № 170, арк. 266, 266 (на звороті)

<sup>3</sup> Там же — Ф. ВУАК № 13, арк. 39

<sup>4</sup> Там же — Ф. 9, № 170, арк. 395

<sup>5</sup> Там же — Ф. 9, № 170, арк. 357, 357 (на звороті)

<sup>6</sup> Там же — Ф. 9, № 170, арк. 367, 367 (на звороті), 371

<sup>7</sup> Там же — Ф. 9, № 170, арк. 313

<sup>8</sup> Там же — Ф. 9, № 170, арк. 314

<sup>9</sup> Там же — Ф. 9, № 170 арк. 210

<sup>10</sup> Там же — Ф. 9, № 168/9-1632

<sup>11</sup> Там же — Ф. 9, № 110, арк. 55

<sup>12</sup> Там же — Ф. 9, № 170, арк. 211

<sup>13</sup> Там же — Ф. 9, № 170, арк. 225

<sup>14</sup> Там же — Ф. 9, № 170, арк. 220, 221

<sup>15</sup> Там же — Ф. 9, № 170, арк. 227

<sup>16</sup> Там же — Ф. ВУАК № 14, арк. 16

<sup>17</sup> Там же — Ф. 9, № 170, арк. 343

<sup>18</sup> Там же — Ф. 9, № 170, арк. 243-347

<sup>19</sup> Там же — Ф. 9, № 170, арк. 356

ХУДОЖНЯ ОБРОБКА  
МЕТАЛУ ЗА ДОБИ  
РАНЬОГО ЗАЛІЗА



## Шпильки у вбранні населення Скіфії.

**Н**айбільш інформативними джерелами для вивчення вбрання племен, які у I тис. до н.е. мешкали на землях Північно-го Причорномор'я, є археологічні матеріали: залишки головних уборів, одягу, взуття, а також декоративні засоби — аплікації, вишивка, знімні або накладні прикраси. Останнім належить важливе місце в костюмі: окремі категорії оздоб, а особливо їх комбінації відбивають цілий спектр соціальних та сімейних відносин у суспільстві, а деякі знімні (накладні) елементи позначають етнографічні особливості вбрання. До аксесуарів, що мають властивості етнолокального індикатора, належать шпильки — металеві стрижні, котрі вважають застілками для плащів, накидок, покривал, тобто драпірувального одягу. Шпильки є "маркером" його поширення. Але цим практичним призначенням функції предметів, що належать до зазначеної категорії, на мій погляд, не обмежені. Хоча в такому аспекті стрижні-шпильки науковці майже не розглядали. Тільки в працях В. Г. Петренко знаходимо припущення про використання шпильок окремих типів не тільки як застібок<sup>1</sup>.

Отже, метою запропонованої розвідки є узагальнення досліджень щодо утилітарних та знакових функцій шпильок.

Типологію предметів розроблено В. Г. Петренко<sup>2</sup>. Дослідниця виділила 30 типів шпильок, відмітивши, що їх форми мають прототиби в культурах доби бронзи Центральної та Південної Європи. На основі зразків із цих регіонів у VII–VI ст. до н.е. було створено нові типи виробів, які відповідали практичним потребам та естетичним уподобанням різних племен Скіфії<sup>3</sup>.

На території Скіфії шпильки становили своєрідну ознаку костюмних комплексів населення Лісостепових областей (Дніпровського Лівобережжя та Правобережжя) впродовж всього скіфського часу. Так, за архаїчних часів набори декоративних засобів жіночого вбрання в Лісостепових регіонах складаються з двох-трьох категорій: низка намисто, шпилька, сережка, браслет з намистин (перев'язка), шпилька. В IV ст. до н.е. жінки носили: сережки, намисто, браслети, сережки, намисто, шпильки. На високий соціальний статус власниць вказують повні набори, тобто такі, що включали всі види оздоб.

Шпильки виготовляли з бронзи, срібла та золота різними способами: литтям у кам'яній формі, куванням, а подеколи поєднували ці технічні прийоми. Утилітарне призначення предметів не виключає

їх знакових функцій. Так, окрім уже названої — показника належності до певної етнолокальної групи населення, існувала ще функція соціальна. Вона відбилася у матеріалах, з яких виготовляли шпильки, та їх оформленні. Принагідно зауважимо, що за доби бронзи предмети у вигляді загостреного стрижня з фігурним навершям, які також називають шпильками, мабуть, сприймали як своєрідні скіпетри, наділяли їх захисними силами. Наприклад, так звані гіпердовгі шпильки<sup>4</sup>.

Шпильки як категорія речей, що мали символічне значення, зафіксовані в похованнях жінок в могильнику Аржан-2 (Тува, Центральна Азія) та Ак-Алах (Алтай, пазирикська культура)<sup>5</sup>.

Всі предмети з категорії "шпильки" можна розділити на два відділи: до одного належать вироби з цвяхоподібними навершями, до другого — з фігурними. Що стосується перших — цвяхоподібних (тобто, таких, що нагадують цвяхи або гвіздки), то вони є найчисленнішою групою прикрас, можливо, через відносно нескладну технологію виробництва (Рис. 1). Їх почали використовувати як застібки для одягу ще у II тис. до н.е. Прикраси вирізняються різноманітністю оформлення верхівки та стрижня. Різні модифікації шпильок- "гвіздків" бачимо в культурах комарівській, тшинецькій, передлужицькій, чорноліській. За скіфських часів вони стали прикметним

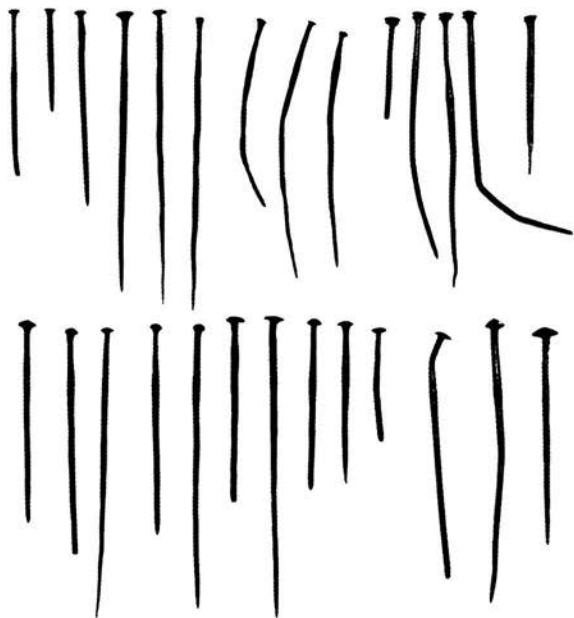


Рис. 1. Цвяхоподібні шпильки з пам'яток Дніпровського Правобережжя.

атрибутом убрання мешканок Лісостепових регіонів: Дніпровського Правобережжя та Лівобережжя. В. Г. Петренко виділила серед знахідок на території Скіфії 18 типів за такими ознаками: форма голівки та шийки, перетин стрижня, декор<sup>6</sup>. Найбільш поширеними в областях Дніпровського Лісостепоного Правобережжя були шпильки зі стрижнем, оздобленим "рубчиками", який завершує пласка шляпка. Вироби зазначеного типу відливали у роз'ємній формі, а потім доробляли гострим інструментом. Знайдено прикраси довжиною від 5 до 13 см, d шляпки — 0,5–1,5 см, хоча є й довші — 24,5 см, d головки — 2,4 см. Можливо, предмети виготовляли у місцевих майстернях, де виникли певні стандарти, які змінювалися відповідно до вимог замовника. Схожими на шпильки з рубчастим стрижнем є екземпляри також з пласкою шляпкою, але гладенькі: довжина 9–18 см (d головки — 0,5–1,2 см).

На цій же території виготовляли шпильки з напівсферичною чи грибоподібною верхівкою та стрижнем гладеньким або декорованим рубчастими виступами (довжина 11–15,5 см, d головки 0,4–1,2 см). З центрів виробництва предмети потрапляли в інші райони: Побужжя, Західне та Східне Поділля, в басейн Ворскли, тощо. Слід відзначити шпильки з біконічними та конічними навершнями, стрижні яких гладенькі або прикрашені рельєфними рубчиками. Довжина виробів 8–14 см, d головки 0,5–1 см. Деякі варіанти предметів цієї категорії переважали в окремих регіонах: у Західно-Подільському надавали перевагу шпилькам з маленькою голівкою і злегка розширеним стрижнем, у басейнах Сіверського Дінця — з біконічною і круглою верхівкою (Рис.2)

Як зазначено вище, шпильки-гвіздки були деталями головних уборів та плечового вбрання. Це зафіксовано, наприклад, в курганах VII–VI ст. до н.е.: Перепахтиха, №100 поблизу с. Синявка, поблизу с. Матусов — Реп'яховата Могила (Черкаська обл.), тощо<sup>7</sup>. Цікаво, що цвяхоподібні застібки для одягу застосовували навіть наприкінці IV ст. до н.е., як про це свідчать залишки вбрання жінки у похованні Великого Рижанівського кургану (Черкаська обл.)<sup>8</sup>. У даному випадку золоті стрижні мали підкреслено знаковий характер — емблеми етнолокальної належності (Рис.3).

За археологічними знахідками можна дійти висновку, що впродовж VII–V ст. до н.е. у вжитку населення Лісостепових регіонів були і шпильки з фігурною верхівкою. Так, мешканці "скіфських" областей Побужжя та Дніпровського Правобережжя почали використовувати шпильки, завершення яких має вигляд петлі — округлої або овальної — з відігнутих назовні кінчиком. (Рис.4). Заготовками для виробів були круглі в перетині стрижні (переважно бронзові чи

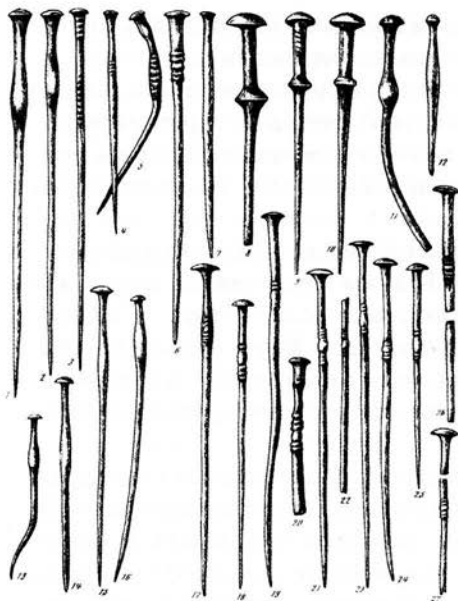


Рис. 2. Варіанти оформлення цвяхоподібних шпилек: грибоподібні, конічні, біконічні голівки.



Рис. 3. Реконструкція жіночого костюма за матеріалами з Великого Рижановського кургану.

залізни), частину їх розклепували, перетворюючи на прямокутну смужку, з якої вигинали верхівку S-подібного абрису. З усіх знахідок вирізняється шпилька, кругла головка котрої доповнена дротяним кільцем з роз'ємними кінцями (розміри — 13x18 мм) (з колекції Кун-

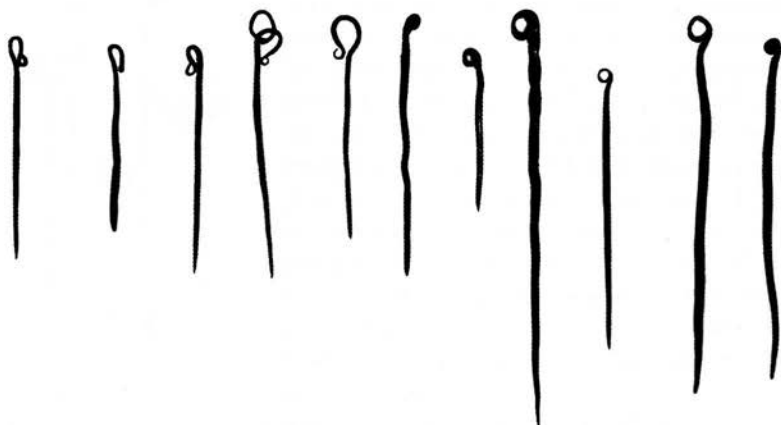


Рис.4: Шпильки з петлеподібними наверхниками.  
 Канівський повіт - довжина 10,5 см, 9 см; с.Пекарі - 11 см;  
 із колекції Кундеревича - 12,4 см; з околиць Ржищева - 10,8 см)



дереви́ча)<sup>9</sup>. Відсутність чітких параметрів виробів свідчить про існування різних майстерень та індивідуальні замовлення.

За схожою технологією виготовляли оздобу з великою голівкою (круглою чи овальною), також утвореної з частини стрижня, розклепаного до прямокутної у перетині смужки. Сплющений кінець стрижня спіралью закручено<sup>10</sup>. Довжина виробів: — 9,7–14 см, розміри на вершя — 2,1x2,1; 3,7x2,8 см<sup>11</sup>.

Більш широке застосування мали екземпляри іншого типу — з маленькими голівками. Вони зроблені таким же способом, тобто з круглого дроту, частину якого розклепували і загортали у маленьку спіраль (Рис.4). Цікаво, що такі прикраси були у використанні в різних регіонах Скіфії, навіть — областях степовиків, але переважають вони, як й інші типи, у Дніпровському Правобережжі, а також у басейні Ворскли.

Серед шпильок цієї групи (з фігурною верхівкою) є помітними бронзові вироби, з наверхням у вигляді щитка, утвореного багатovitковою пласкою спіраллю (Рис.5). Знахідки трапилися в Західно-Подільському та Києво-Черкаському регіонах. Аналогії прикрасам є серед матеріалів тшинецької, комарівської, висоцької, лужицької культур, для населення яких такі шпильки були характерною деталлю вбрання<sup>12</sup>.

Мешканці Правобережного Лісостепу у V ст. до н. е. залучили до набору декоративних засобів так звані "двострижневі шпильки" — вироби з круглого в перетині дроту, розклепаного посередині. Операції з їх виготовлення вимагали певного шаблону, за яким заготовку вигинали так, щоб вона набула вигляду двох паралельних стрижнів, з'єднаних увігнутою дужкою. В. Г. Петренко вказує на аналогії серед старожитностей іллірійських племен<sup>13</sup>. Довжина більшості виробів 10-11 см, виконані з дроту товщиною 1–2 мм, хоча є екземпляр короткий: 6,7 см до, а також довгий — 13,5 см, товщиною — 4 мм. Шпильки, що походять з с. Грищенці Черкаської обл. зроблено зі стрижнів (d — 4 мм), звужених на кінцях. Одна із знахідок вирізняється тим, що стрижні внизу розведено

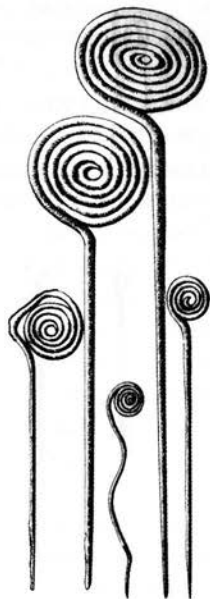


Рис.6: Шпильки зі спіралеподібним наверхником.

Курган 136 в Тенетинківському могильнику "А" - довжина 12 см, d щитка 2,7 см;

к.1 поблизу с. Раковкат - 2 екземпляри, довжина 21см і 16 см,

d щитка відповідно 5 см і 4 см ; Жаботин, поселення; Пастирське городище -

довжина 10 см, d щитка 1,5 см; к.3, Братисов - 13 см, d щитка 1,8 см)

на два боки<sup>14</sup>. На мій погляд, шпильками цього типу скріплювали не одяг, а жіночі зачіски. Думка виникла через подібність описаних виробів до сучасних шпильок для волосся. Можливо, потреба в шпильках виникла через поширення зі степу такого соціального феномену, як "амазонки", тобто утворення соціальної групи жінок-воїнів. У деяких похованнях "амазонок", тобто, жінок зі зброєю, зафіксовано рештки елементів костюма, за якими можна скласти уявлення про загальний вигляд убрання<sup>15</sup>. Щодо реконструкції жіночих зачісок, то невиразність їх зображень на пам'ятках мистецтва Скіфії спонукає залучити синхронні матеріали, але з іншого культурного середовища. Йдеться, насамперед, про знахідки в курганах на території поширення пазирикської культури (наприклад, в могильнику Ак-Алах-3)<sup>16</sup>. За спостереження дослідників, жінки з населення Гірського Алтаю, мабуть, представниці якоїсь соціальної групи, носили парики складної конфігурації. Для її створення певним чином зачісували та заплітали волосся, а для його закріплення у вигляді зачіски використовували накісники та шпильки (дерев'яний стрижень та металевий). Форма парика та прикраси на ньому символізували світове дерево<sup>17</sup>. Як вже було зазначено, шпильки, знайдені в Центральній Азії (Тува) та в регіоні Алтаю, вирізняються декором, який підкреслює їх знаковий характер (Рис.6).

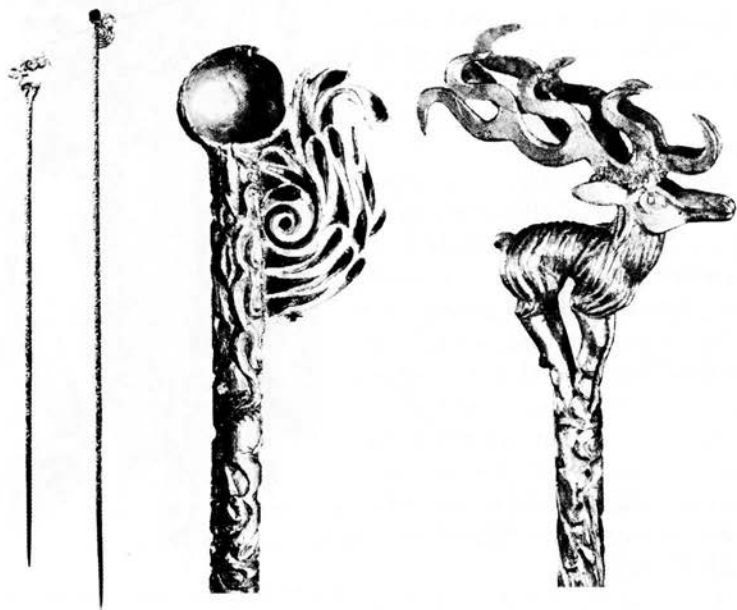


Рис. 5. Шпильки з кургану Аржан-2 (поблизу м. Туви) та могилька Ак-Алах (Алтай).

На мій погляд, парик — головний убір у гіпертрофованому вигляді відбиває особливе ставлення до жіночого волосся. За спостереженнями етнографів, у багатьох народів існує уявлення, що саме у волоссі зосереджено еротичну силу жінки, а також її магічні властивості.

Але повернемося до шпильок з увігнутою верхньою частиною. Ці оздоби за припущенням З. Васіної застосовували для створення зачісок, які нагадують парики "пазирикських" жінок: за допомогою кількох екземплярів робили своєрідний каркас, в якому закріплювали підняте над головою волосся. Мабуть, таку зачіску сприймали як знак належності до "амазонок" (Рис. 7).

Шпильки цього типу мали поширення тільки у V ст. до н.е., але контури, створені двома паралельними голками та увігнутою голівкою, майстри повторили в оформленні скроневих підвісок IV ст. до н.е. (курган № 4 поблизу с. Новоселки Черкаської обл.) Унікальні прикраси складаються з пластини та каскаду трапецієподібних привісок на коротких ланцюжках. Основна деталь — пластина з рельєфним зображенням, нижня частина якої прямокутна, а верхній край — хвилеподібний. Отже, бічні сторони виробу, з'єднані увігнутою лінією, нагадують абрис двострижневої шпильки<sup>18</sup>.

Виробництво шпильок було зосереджено в областях Правобережного Лісостепу. За підрахунками В. Г. Петренка тут було знайдено половину від усієї кількості прикрас цієї категорії. Хоча деякі предмети, котрі традиційно вважають шпильками, можливо, належали до знарядь "жіночої праці" — прядіння і ткацтва. Так, на думку деяких дослідників, вироби у вигляді розширеного стрижня з цвяхоподібним завершенням були деталями веретена<sup>19</sup>.

Шпильки із голівкою у формі лопатки, ймовірно, також вико-



Рис. 7. Реконструкція зачіски, створеної із застосуванням двострижневих шпильок (автор З. Васіна)

ристовували як пристосування для потреб ткалі. Таке ж призначення можна припустити і для кістяних предметів<sup>20</sup>.

Вбрання населення Лісостепового Дніпровського Лівобережжя також вирізнялося своєрідністю. Характерними прикрасами у цьому регіоні були шпильки та браслети для ніг. Усім виробам притаманна масивність. У VII–VI ст. до н.е. набори містять: сережки, намисто, металеві браслети (наручні та для ніг); браслети, шпильки. В V ст. до н.е. комбінації оздоб включають: сережки, намисто, браслети-перевязки, сережки, намисто, шпильки, браслети для ніг. В IV ст. до н.е. в комплектах декоративних засобів вбрання спостерігаємо декоративні елементи, що наближають їх до степових.

Вироби, котрі належать до категорії "шпильки", з'явилися в Дніпровському Лісостеповому Лівобережжі за часів пізньої архаїки, а пізніше набули поширення. Вони мали вигляд довгих стрижнів (близько 30 см) з масивною цвяхоподібною головкою (d 2–2,7 см). Наприкінці V ст. до н.е. стрижні у верхній частині прикрашали гравірованими лініями, які утворювали сітчастий орнамент (Рис.8).

Шпильки зафіксовано у жіночих похованнях: на плечах або на грудях небіжчиці, а також під головою. Їх використовували для закріплення відрізів тканин — покривал, наміток, які накидали на голову. На підставі вивчення археологічних джерел виникли припущення про існування різновидів таких уборів — з вузького полотнища та більш широкого. Для першого потрібно прямокутний шматок тканини, а для другого — еліпсоподібний, що давало можливість створювати красиві складки. Ці варіанти реконструкції підказали знахідки в к. №3 в урочищі Стайкин Верх (Аксютинці): масивна залізна шпилька (довжиною 18 см) під черепом, а навколо нього — 37 золотих платівок із зображенням хижака з породи котячих, який лежить підігавши ноги під животом (розміри 0,6x10 мм)<sup>21</sup>. Якщо аплікації нашити на край покривала з проміжками, то вони утворять пружок довжиною приблизно 50 см (відстань від од-

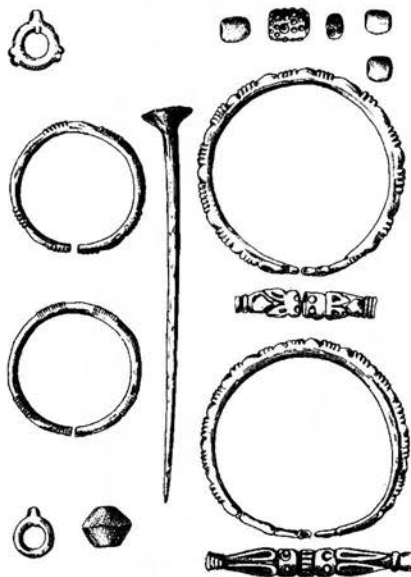


Рис. 8. Знімні прикраси з Лісостепового Дніпровського Лівобережжя.

ного плеча до іншого). Скромні оздоби облямовували обличчя жінки. Неприкрашену частину полотна сховано за спиною. Шпилькою сколювали відрізок тканини, а також прикріплювали її до зачіски.

Шпильками скріплювали не тільки покривала, але й плечовий одяг — плащі (накидки). За цими ж матеріалами (к. №3 в уроч. Стайкин Верх) реконструйовано великий плащ з тканини розрідженої структури, мабуть, вовняної, щоб не порвати її шпильками. Він огортав постать жінки, створюючи "неантропоморфний" силует. Оскільки відтворений костюм був святковим, то накидкою не закривали прикраси на грудях (Рис.9).

В кургані 498 поблизу с. Басівка зафіксовано дві бронзові шпильки — під черепом та підборіддям, котрі свідчать про наявність широкого довгого покривала у формі прямокутника<sup>22</sup>. Воно огортало всю постать жінки, створюючи своєрідний силует, мабуть, властивий парадним костюмам цього регіону. Тяжіння до вбрання, що не вимальовує фігуру або тільки злегка її позначає, відбилосся, наприклад, у формах посуду — горщиках видовжених пропорцій, з плавно відігнутими вінцями<sup>23</sup>.



Рис. 9. Реконструкції костюмів за матеріалами з поховання в урочищі Стайкин Верх (Сумська обл.)

Шпильки, що є елементами реконструйованих костюмів, дослідники розглядають як утилітарні предмети — застібки. Але аналіз характеру вбрання показує, що акценти слід змістити у бік знакових функцій цих стрижнів.

У костюмах степового населення подекуди також використовували шпильки, але це поодинокі випадки, які віддзеркалюють індивідуальні ситуації (можливо, сімейні традиції, зв'язки, тощо). Особливу цікавість викликають вироби, що з'явилися в регіоні в IV ст. до н.е. Вони мають вигляд коротких стрижнів, звужених на одному кінці, а другий вигнутий так, що верхівка утворює хвилясту лінію (кількість петель: 1,5–3,5) (Рис. 10). Такі шпильки з "хвилястими голівками" (переважно срібні та золоті), зафіксовано в похованнях представниць соціальної верхівки суспільства (виключення — бронзова шпилька з Кам'янського городища). В. Г. Петренко вважала, що оздоби з хвилеподібним навершям належали до своєрідних племінних емблем, які відзначали скіфів-царських<sup>24</sup>. Але з цим твердженням не узгоджуються деякі знахідки на території Лісостепового регіону. Так, з Мотронинського городища походить хвилястий навершник, крім того, шпильки, схожі на описані були у населення милоградської культури<sup>25</sup>.

Найбільше вирізняється золотий екземпляр з кургану Куль-Оба: її голівка нагадує шпильки, що завершуються петлею з відігнутих назовні кінчиком. Виникає припущення про витoki способу оформлення шпильок хвилястою верхівкою — можливо, тип виник як модифікація виробів з петлеподібним навершям. Верхівкою куль-обської шпильки є мініатюрна фігурка качки. Образ цього водоплавного птаха — давній символ плодючості, втілення трьох стихій,

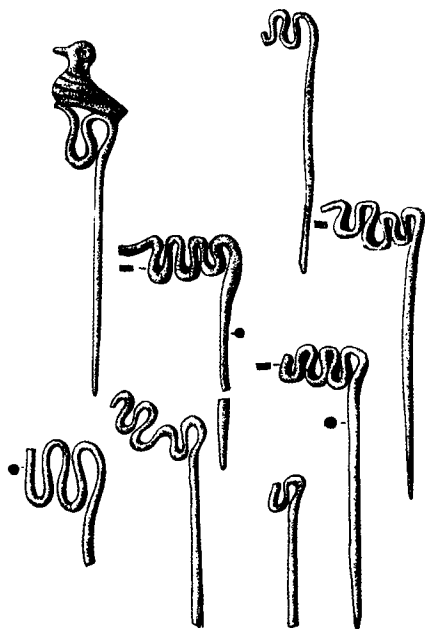


Рис. 10. Шпильки з хвилястою голівкою:

- Куль-Оба - довжина 6 см,
- Каменське городище - довжина 5,5 см;
- Чортотлик (фрагмент) - довжина 2,5 см;
- Єлизаветівський могильник, група П'ятибратніх курганів - довжина 4,5 і 3,2 см;
- Гайманова Могила - довжина 4,8, 6,2, 5,9 см).

властивий уявленням індоевропейських племен. Згадаємо, що з цього ж кургану походить і веретено, увінчане зображенням качки, яке акцентує сакральне значення предмета. Мабуть, символічний зміст притаманний і шпильці з таким же оформленням. На користь припущення свідчить і той факт, що вироби з хвилястою верхівкою пов'язані з головними уборами. Так, в кургані Гайманова Могила *in situ* зафіксовано, що всередину ажурних пластинок-аплікацій, які прикрашали фронтальну частину шапки, було вставлено три шпильки зазначеного типу (Рис.11). Вірогідно, за допомогою стрижнів прикріплювали високий полосу до зачіски або покривало до шапки<sup>26</sup>. Хоча, про утилітарне призначення шпильок у даному випадку не йдеться, бо на першому місці їх знакова функція — демонстрація належності до певного роду чи соціальної групи.

Особливість шпильок визначає хвиляста змієподібна верхівка. На мій погляд, на гайманівських екземплярах можна побачити досить чітко зображення змії. Як відомо, цей мотив пов'язаний з хтонічними культами, притаманними населенню Європи з глибокої давнини. Образ плазуна мав значення апотропею. Вироби з таким оформленням голівки могли належати до вбрання жінок, наділених функціями жриць.

Дві унікальні золоті прикраси, схожі на шпильки, зафіксовано в багатому костюмі жінки, поховання якої дослідили в степовому регіоні: к. 22 поблизу с.Вільна Україна Херсонської області<sup>27</sup>. Обидва вироби ідентичні: стрижень трикутної форми: знизу загострений, а зверху сплюснений, завершує напівсферична голівка (Рис.12).

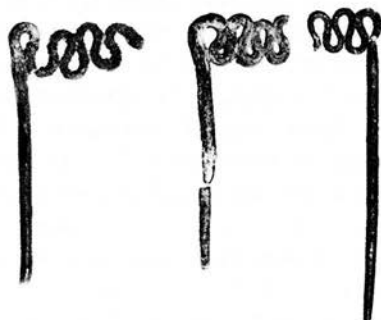


Рис. 11. Шпильки, оформлені зображенням змії. Курган Гайманова Могила (Запорізька обл.)

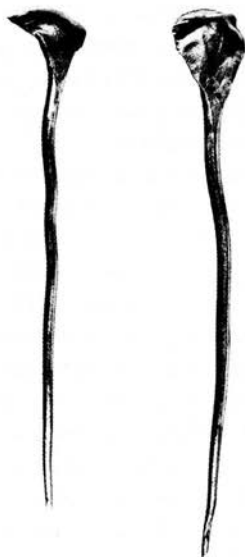


Рис. 12. Шпильки з напівсферичними голівками (к.22 поблизу с.Вільна Україна, Херсонська обл.)

Шпильки зроблено способом кування із золотої заготовки. Незважаючи на операції, за допомогою яких виготовлено голку (чи стрижень), проколоти нею тканину чи повсть надто важко. Слід знайти інші версії щодо використання цих невеличких виробів: довжина яких — 4,7 см та 4,2 см. Можливо, їх застосовували для оздоблення зачіски. Схожу бронзову шпильку, подібну за морфологічними та технологічними ознаками, знайдено серед пам'яток лужицької культури (тарнобжеської групи): інвентар з поховання 192, могильника поблизу Чесовки, Жезовського воєводства (Trzesowka, Rzeszowskie woj.)<sup>28</sup>. Аналогічні прикраси були і в області мешкання племен висоцької культури<sup>29</sup>. Ці аналогії дозволяють припустити, що інколи індивідуальні ситуації (сімейні звичаї) спонукали жінок із Степового Причорномор'я навіть у IV ст. до н. замовляти оздоби, які є репліками речей, виготовлених в західноєвропейському регіоні (області лужицької та висоцької культури). Це ще раз доводить символічне значення шпильок (Рис.13).

До таких знакових предметів належать і знахідки з жіночого поховання в Мелітопольському кургані: дві срібні прикраси з конічним загостреним стрижнем, верхня частина якого оформлена круглими виступами з рельєфними візерунками<sup>30</sup>. Вони нагадують спіральні головки шпильок, властивих костюмам населення лужицької та висоцької культур, але наразі варто звернути увагу на знахідки із



Рис. 13. Реконструкція головного убору зі шпильками з напівсферичними голівками

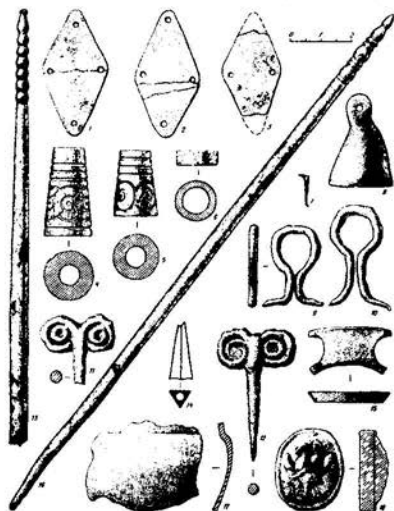


Рис.14. Шпильки зі спіралеподібним оформленням наверхника (Мелітопольський курган).



Сержень-Юртовського могильника кобанської культури на Кавказі: мелітопольські прикраси більше нагадують оформлення верхівки великої бронзової булавки<sup>1</sup>. Зазначені вироби, можливо, зроблено за зразком кобанських, але вони маленькі — довжина стрижня 4 см, ширина головки 2,4 см, тобто складають окремий тип. Отже, є підстави припускати, що мелітопольські шпильки мали, насамперед, символічне навантаження і разом з іншими речами створювали окремий ритуальний набір (Рис. 14).

Майже всі категорії знімних (накладних) оздоб номадів походять від виробів, які були властиві місцевому населенню Лісостепового регіону, зокрема, Дніпровського Правобережжя. Археологічні культури Правобережного Лісостепу від доби бронзи були генетично пов'язані з культурами Центральної та Північно-Західної Європи, тому на території Скіфії набули поширення предмети, аналогії яким знаходимо серед речей зазначених областей.

Огляд пам'яток, в яких було знайдено різноманітні шпильки, показує, що ця категорія знімних прикрас мала велике значення в жіночих костюмах на всій території Скіфії. Впродовж існування у вбранні скифіянок призначення шпильок змінювалися — від практичного їх використання як застібок (це стосується цвяхоподібних стрижнів), до предметів, що мають символічне навантаження. Знакові функції завжди превалювали при використанні шпильок з фігурними наверхниками.

<sup>1</sup> Петренко В.Г. Украшения Скифии VII - III до н.э. - М., 1978 - С. 7 - 20 - [Свод археологических источников, вып.Д4-5]

<sup>2</sup> Там же, с.20

<sup>3</sup> Там же, с. 8

<sup>4</sup> Wels-Weyrauch U. Im Grab erhalten, im Leben getragen - Tracht und Smuck der Frau // Bronzezeit in Deutschland. - Stuttgart, 1994 - S. 59-65

<sup>5</sup> Чугунов К.В. Аржан - источник // Аржан. Источник в Долине царей. Археологические открытия в Туве. - Спб, 2004 - С. 38-39

Полосьмак Н.В., Баркова Л.Л. Костюм и текстиль пазырыкцев Алтая (IV - III вв.до н.э.). - Новосибирск, 2005. - С.72, рис.2.43, 2.45, 2.46

<sup>6</sup> Петренко, вказ. праця, с. 19

<sup>7</sup> Петренко 1978, табл. 14, 3,

Ильинская В. А., Тереножкин А.И. Скифия VII- IV вв.до н.э. - К., 1983. - С.239)

<sup>8</sup> Клочко Л. Реконструкция костюма женщины из боковой могилы Большого Рыжановского кургана // Materialy i Sprawozdania Rzeszowskiego Osrodka Archeologicznego. - Rzeszow - 1998 - T. XIX - S. 139-151

<sup>9</sup> Петренко, вказ. праця, табл. 11,10

<sup>10</sup> Петренко, вказ. праця, табл. 12,1-4

<sup>11</sup> Там же, с.17-18

<sup>12</sup> Петренко, вказ.праця, с.18 ; табл.13, 14 -18

- <sup>13</sup> Там же, с.19, табл.14 ,1-13
- <sup>14</sup> Там же, табл.14, 3
- <sup>15</sup> Клочко Л.С. Новые материалы к реконструкции головного убора скифянок. // Древности Степной Скифии. - К., 1982. - С.118-130
- <sup>16</sup> Полосьмак Н.В., Баркова Л.Л. Костюм и текстиль пазырыкцев Алтая (IV-III вв. до н.э.). - Новосибирск, 2005. - С.72, рис.2.43, 2.45, 2.46
- <sup>17</sup> Там же
- <sup>18</sup> Золота скарбниця України. - К., 1999. - С. 150, кат.42
- <sup>19</sup> Стрельник М.О., Хомчик М.А. Про технологію прядіння за античної доби в Надчорномор'ї. // Археологія - 2005 - № 1 - С. 70- 74
- <sup>20</sup> Петренко, вказ праця, с.19 -20].
- <sup>21</sup> Ильинская В.А. Скифы Днепровского лесостепного Левобережья. - К., 1968. - С.28
- <sup>22</sup> Там же, с.39
- <sup>23</sup> Там же, с.340
- <sup>24</sup> Петренко, вказ праця, с.19
- <sup>25</sup> Бессонова С.С., Скорый С.А. Мотронинское городище скифской эпохи. - К., 2001 - С. 103, рис.68,16
- <sup>26</sup> Клочко Л.С. Новые материалы ..., с.121
- <sup>27</sup> Лесков О.М. Скарби курганів Херсонщини. - К., 1974. - С.94-98
- <sup>28</sup> Dabrowskie J., Rajewskie Z. Od srodkowej epoki brazu do srodkowego okresu latenskigo // Prahistoria ziem Polskich. - T. IV. - Wroclaw - Warszawa, 1979. - S. 146, табл. XXXIX
- <sup>29</sup> Крушельницька Л.І. Взаємозв'язки населення Прикарпаття і Волині з племенами Східної і Центральної Європи. - К., 1985. - С. 76, рис.23,4
- <sup>30</sup> Тереножкин А.И., Мозолевський Б.Н. Мелитопольский курган. - К., 1988. - С. 98, рис. 106,11,12
- <sup>31</sup> Козенкова В.И. Кобанская культура. Восточный вариант. - М., 1977. - Табл. XIX, 3.

## **Реставрація монолітів з кургану Товста Могила**

**В**идатною пам'яткою в скіфській археології є курган Толста Могила. Саме в ньому у пограбованій ще в давнину усипальниці знатного скіфа була знайдена золота нагрудна прикраса — пектораль, яка увійшла до золотого фонду науки і культури не тільки нашої країни, а також і світової.

Нажаль, недбала господарська діяльність, грабіжницькі розкопки руйнують скіфські кургани, руйнують їх і археологічні дослідження, після яких від кургану крім порожньої могили нічого не лишається. Вони зникають із степового ландшафту. Ця проблема постала вже наприкінці XVIII та XIX ст. Освічені люди, дослідники старожитностей висловлювали своє занепокоєння, щодо швидкого зникнення курганів в результаті заорювання степів. В наш час ця проблема набула катастрофічного становища. Вже багато років археологи ставлять питання про музеєфікацію або реконструкцію досліджених пам'яток, не всіх, але хоча б визначних. Борис Миколайович Мозолєвський, дослідник Товстої Могили, також опікувався цією проблемою. Він писав: "Степ не може залишатися рівним, як стіл. Там, де це не заважає господарюванню, досліджені кургани слід знову насипати, а ті з них, в яких виявлено видатні поховання, перетворювати на музеї. Це наш священний обов'язок перед прийдешніми поколіннями: ми не маємо права знищувати те, що створено руками наших пращурів"<sup>1</sup>.

На базі кургану Товста Могила Борис Миколайович і хотів створити музей, але це бажання не вдалося впровадити в життя. Можливо, тому були зроблені монолітні вирізки бокових поховань знатної скіф'янки та дитини. До того ж вони виявилися не пограбованими. Всі речі, в тому числі і прикраси вбрання, знаходилися на своїх місцях.

На місці розкопок для них були зроблені дерев'яні каркаси і у 1972 р. ці моноліти доставили до Музею історичних коштовностей України, де їх встановили в спеціально виготовлених вітринах в експозиції 3-го залу разом з комплексом речей з центральної і бокової гробниць. У такому вигляді моноліти експонувалися майже 30 років.

З часом, нестабільність вологісно-температурного режиму та вібрації підлоги призвели до порушень дерев'яних конструкцій і ґрунту. На ґрунті обох монолітів з'явилися тріщини, особливо з похованням скіф'янки. Наприкінці 70-х років була проведена перша

реставрація ґрунту цього моноліту. Тріщини були засипані піском і зверху замазані глиняним розчином. На деякий час такі заходи стабілізували його стан. Нажаль, тріщини почали з'являтися знову, а засипаний пісок кудись зникав. Будівництво Успенського собору в 1998–2000 роках значно погіршило стан монолітів. Не можливість дотримувати в музеї стабільну температуру та вологість також сприяли їх все більшому руйнуванню. З'явилися численні тріщини, майже на всю товщину ґрунту — 170 мм, шириною від 10 до 25 мм. Це також призвело до порушення кістяків: зміщення кісток, тріщини, крихкість.

Подальше зволікання з реставрацією об'єктів могло привести до їх знищення. Тому перед нами постало завдання негайного проведення реставраційних робіт. Було скликано декілька нарад з участю різних спеціалістів: музейщиків, археологів, реставраторів, які провели візуальні обстеження і прийняли рішення про необхідність реставрації цих пам'яток.

Реставрацію монолітів виконував Державний науково-технологічний центр консервації і реставрації пам'яток ДНТЦ "Конрест". Була створена робоча група з наукових співробітників музею і спеціалістів з центру консервації і реставрації пам'яток "Конрест" на чолі з заступником директора центру Гуцуляк Р. Б. та завідувачем науково-дослідним відділом Поляцковою Н. В. У квітні 2002 року спеціалісти "Конресту" приступили до реставрації монолітів.

На першому етапі були демонтовані скляні вітрини, дерев'яний каркас і всі археологічні артефакти з ґрунту, щоб забезпечити доступ до монолітів з усіх боків. Кожен етап роботи супроводжувався фотозйомкою, а також були зроблені картограми поховань (рис. 1). Потім проведені комп-

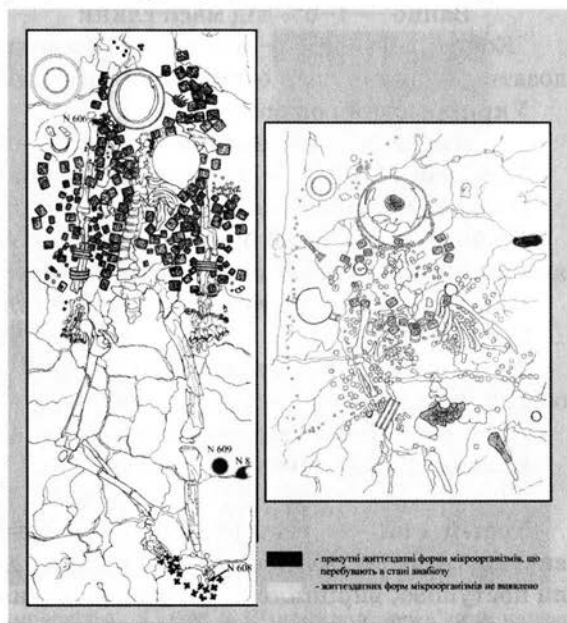


Рис. 1. Картограми монолітичних вирізок з похованнями скіфської цариці і дитини.

лексні дослідження пам'яток, в результаті яких була розроблена програма і методика реставрації.

Комплексне дослідження показало, що:

- дерево каркасу не пошкоджене, але має щілини між дошками, в які висипаються суглинні породи і пісок з пересохлого ґрунту;
- ґрунт поховань знаходиться в незадовільному стані: мікологічний аналіз виявив місця з життєздатною мікрофлорою, яка перебуває в стані анабіозу; присутні численні тріщини шириною розкриття від 1 до 25 мм, глибиною 170 мм, їх розширенню сприяє вібрація підлоги і наявність шару сухого піску.

Наступним етапом був підбір матеріалів для виконання консерваційно-реставраційних робіт. Потрібно було підібрати матеріали, які б за своїми властивостями та складом були близькими до матеріалів поховань, а хімічні засоби реставрації могли бути легко видалені в майбутньому при потребі подальшої реставрації. Спеціалістами Центру були підготовлені такі матеріали:

Антисептичні для профілактичної обробки ґрунту:

"Концепт-ФБ-ДС" — 3% водний розчин

"Концепт-ФБ-ДС" — 3% розчин в ізопропиловому спирті

Розчин для глиняного каркасу виготовили за складом:

Каолінова глина

Вапно — 4–6% від маси глини

"Концепт-ФБ-ДС" — 3% водний розчин використовували, як водозатворну рідину для отримання тістоподібної пластичної маси.

Укріплюючий розчин:

Акрилат — 3% водний розчин — 80 об'ємних частин.

"Концепт-ФБ-ДС" — 3% водний розчин — 20 об'ємних частин.

Пісок для заповнення порожнин

Дрібний пісок, який був очищений від механічних домішок шляхом просіювання через сито з розміром чарунок в світлі № 0,4.

Пластичне глиняне тісто для заповнення щілин в ґрунті:

Суглинок

Антисептик "Концепт-ФБ-ДС" — 3% водний розчин — 20 об'ємних частин.

Акрилат — 3% водний розчин — 80 об'ємних частин.

Волокна для армування — пенька.

Пісок.

Третій етап — реставрація і консервація ґрунту монолітних вирізок з похованнями скіфської цариці і дитини. Роботи виконували поступово, вирішили почати з поховання дитини, як об'єкту меншого за розміром та менше пошкодженого (рис.2). Роботи почали при температурі 21°C, вологість повітря 55%, вологість ґрунту 2–2,5%.



Рис. 2. Монолітна вирізка з похованням дитини до реставрації: а) з археологічними артефактами, б) без археологічних артефактів. дитини.

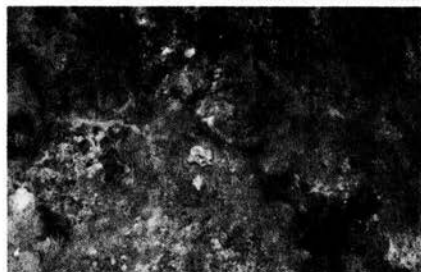
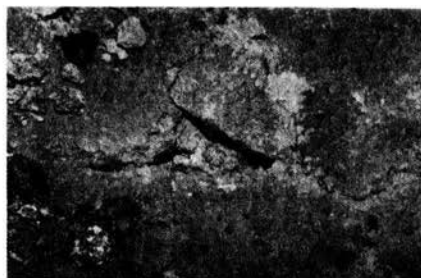


Рис. 3. Шурф, розкритий в моноліті з похованням дитини.

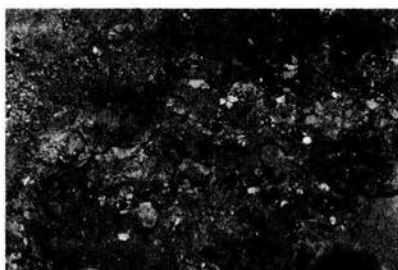
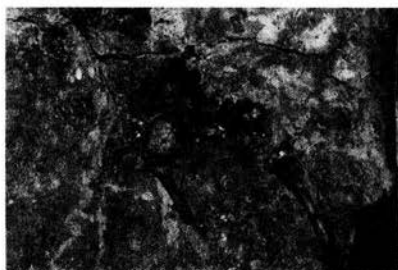


Рис. 4. Тріщини в ґрунті в моноліті з похованням дитини: а) не розкриті, б) розкриті.



Рис. 5. Щілини між дерев'яним каркасом і ґрунтом: а) вид збоку, б) вид зверху.

Першочергово було усунено пиловий шар з поверхні ґрунту. Пилові нашарування (залишки деструктурованої маси з тріщин, поверхні ґрунту, з деревини каркасу) видаляли м'якими флейцями. У верхній частині моноліту з метою визначення наявності порожнин був зроблений шурф розміром 6x4 см та глибиною до 2 см (рис. 3). Після зняття верхнього шару ґрунту та дослідження тріщин виявилось, що великих порожнин не існує, проте тріщини досить глибокі, майже на всю товщину ґрунту (рис. 4). З них були видалені залишки матеріалів попередньої реставрації. Щілини між дошками в нижній частині каркасу були закладені поролоном з метою запобігання подальшого висипання ґрунту, а також щоб уникнути витікання укріплюючих розчинів.

По периметру пам'ятки (в місцях, де демонтаж дерев'яного каркасу дозволив вести роботу) був зроблений каркас з каолінової глини, з метою укріплення крихкого ґрунту моноліту та усунення щілин між дерев'яним каркасом та монолітом (рис. 5–6). Щоб уникнути розтріскування глини, її на протязі кількох днів додатково зволожували. Листи з водонепроникного матеріалу не дозволяли водним розчинам з глини дифундувати в суху деревину каркасу.

Алебастровий бортик укріплений розчином акрилату. Укріплюючий розчин був під тиском шприцом введений під бортик.

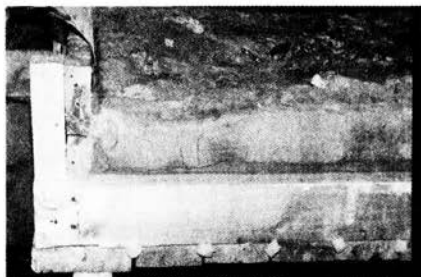


Рис. 6. Етап створення глиняного каркасу в моноліті з похованням дитини.

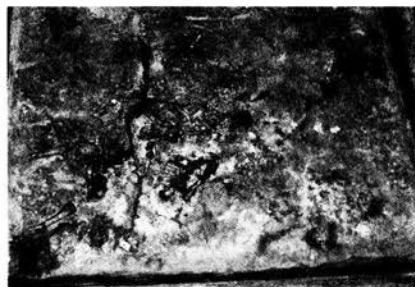


Рис. 7. Тріщини після реставрації в моноліті з похованням дитини.

Ґрунт укріплений 3% водним розчином акрилату. Щілини в ґрунті та порожнини змочені водою, заповнені дрібною фракцією піску та укріплені розчином полімеру з доданням антисептичного препарату. На поверхні щілини заповнялися пластичною глиняною масою, близькою за складом ґрунту поховання — суглинок, та тону-валися пігментами під колір ґрунту (рис. 7).

Щілини між дошками дерев'яного каркасу з метою запобігання подальшого висипання з них піску та крихкого ґрунту після усунення тимчасової закладки з поролону, були заповнені пластичною ма-сою, близькою за складом до ґрунту поховання з домішкою волок для армування (пеньки) і остаточно закриті дерев'яними рейками.

Рейки, як і дерев'яний каркас, закріплювалися гвинтами-саморізами з метою уникнення вібрації, яка супроводжує зби-вання деревини цвяхами.

Зроблена профілактична об-робка дерев'яного каркасу засо-бом ББ-11 (ГОСТ 28815).

Місця, де дослідженнями бу-ла виявлена життєздатна мікрофлора, оброблені антисеп-тичним розчином "Концепт-ФБ-ДС". Вся поверхня для профілактики оброблена анти-септичним розчином "Концепт-ФБ-Д" на чистому ізопропіло-вому спирті.

Реставрація і консервація мо-нолітної вирізки з похованням скіфської цариці проводилася за такою самою методикою і техно-логією. Крім того, на цьому об'єкті потрібно було провести консервацію залишків трав'яної підстилки, укріплених розчи-ном полімеру (рис. 8–9).

Особливу увагу, під час прове-дення консервації моноліту



Рис. 8. Монолітна вирізка ґрунту з похованням скіфської цариці до реставрації.



Рис. 9. Монолітна вирізка ґрунту з похованням скіф'янки після реставрації.



скіфянки, надали дерев'яним опорам. При встановленні моноліту в музеї його було постановлено на трьох поперечних круглих соснових брусах, що сприяло розходженню дерев'яних конструкцій каркасу. Ці бруси були замінені на два повздовжні квадратні в перетині. Такий захід привів до того, що в ґрунті значно зменшилися щілини, в деяких місцях навіть стали непомітними. Таке конструкторське рішення значно полегшило проведення консерваційних робіт.

З метою забезпечення тривалого зберігання цілісного стану монолітів рекомендовано:

- підтримувати вологість на рівні не більше 60%
- вести візуальне дослідження ґрунту, та вразі необхідності проводити поточні реставраційні роботи
- періодично перевіряти збереження властивостей захисного біоцидного покриття, при необхідності поновлювати його.

За час, що пройшов з моменту консервації моноліту — 2002–2006 рр., — не спостерігається явних змін, як цілостності пам'ятки, так і ураження біошкідниками. Технологія використана при реставрації і консервації пам'яток пройшла випробування часом і може бути використана на інших об'єктах такого типу.

---

*'Б. М. Мозолевський. Скіфський степ. - К., 2005.- С. 170.*

# ЮВЕЛІРНІ ВИРОБИ ЗА ДОБИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ



**"Константинов крест" — древнейший памятник  
раннехристианского искусства в России.**

**В** 2005 г. на южном побережье Крыма был найден один из древнейших крестов. Это равноконечный крест, так называемый "cruz immissa" с расширяющимися от средокрестия ветвями. Самое древнее изображение креста такого рода находится в катакомбах III века святой Люцилы в Риме. В центре креста расположена крупная христограмма Х, над ней — лавровый венок. По сторонам христограммы — крупные латинские буквы "AN" и "CS", внизу "VI", в расшифровке означающие соответственно "DOMINUS NOSTER CONSTANTINUS VICTOR" — "НАШ ГОСУДАРЬ КОНСТАНТИН ПОБЕДИТЕЛЬ". Подобные надписи встречаются на серебряных блюдах IV–V вв. византийской работы<sup>1</sup>, а также на византийских монетах IV–V столетий<sup>2</sup>.

Форма креста, изображение и стилистические особенности так же, как и технология его изготовления, указывают на раннехристианский период. Перед нами так называемый "победный" крест царя Константина или "Константинов крест".

По краю крест оформлен нитью рельефного жемчужника — древнейшим орнаментальным мотивом. Технология изготовления креста также указывает на чрезвычайную древность памятника —ковка с дальнейшим свободным давлением букв и жемчужника острым



инструментом на мягкой массе с оборота. В соответствии с заключением реставраторов по металлу, такая техника известна с античного периода и применялась при изготовлении раннехристианских изделий. Крест выполнен путем вырубki из тончайшего серебряного листа, состоит из двух пластин с завальцовкой краев лицевой стороны. На оборотной пластине сверху — выступающий отросток, загнутый на лицевую часть и, таким образом, образующий петлю для продевания шнура. Этот технический прием употреблялся в древнейших памятниках ювелирного искусства<sup>3</sup>.

Техника изготовления нательных крестов из золотых, серебряных и бронзовых пластин довольно широко распространена для раннехристианского периода (в подобной же технике изготавливались и процессионные кресты). Кресты VI века, исполненные путем вырубki из металлической пластины, равноконечные и имеющие расширяющиеся концы, были найдены на территории Македонии, в Скопье. Они украшены глазковым орнаментом и пробиты сверху и внизу. Необычно их предназначение — они служили привесами к бронзовым палочкам, которые использовали, видимо, в качестве ручек для письма на табличках<sup>4</sup>.

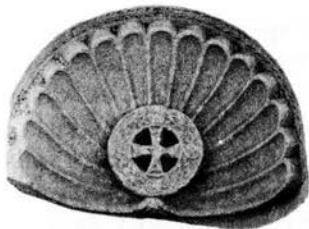
Нательные золотые и серебряные кресты без изображений, с гладкими трубчатыми или гранеными (иногда восьмигранными) полыми ветвями, расширяющимися от центра, и часто имеющие в средокрестии вставку-кабошон из смальты, пасты или полудрагоценного камня, нередко в ранневизантийских могильниках. Обычно, исходя из археологического контекста, они датируются VI в. Технология изготовления подобного типа крестов несколько схожа с техникой изготовления рассматриваемого креста. Сходство это заключается в том,



что такие кресты исполнялись из тонких пластин золота или серебра путем вырезания по форме,ковки и крепления одной детали в другой. Так изготавливались очень древние кресты с ориентацией на технологию еще античных вещей<sup>5</sup>. Подобные кресты находят, в основном, на востоке Византийской империи, между Турцией и Кипром. Судя по археологическим и нумизматическим находкам эти кресты, как и связанные с ними комплексы, относятся ко времени царствования императоров Юстина I и Юстиниана<sup>6</sup>. Известны подобные кресты и на территории Болгарии и Македонии<sup>7</sup>.

В средокрестии найденного в Крыму креста размещен раннехристианский символ — хризма. Из многих христианских мотивов она обладает четко выраженными датирующими признаками. На кресте представлен тот тип монограммы Христа, который комбинирует первые буквы имени Христа, Х (хи) и Р (ро), и именуется константиновской монограммой или христомограммой (хрисмон). Именно ее, согласно традиции, записанной Евсевием Кесарийским, увидел Константин перед битвой на Мильвийском мосту 28 октября 312 г. Христомограмма воспринималась как личный знак императора и стала символом триумфа, получив широчайшее распространение после издания Миланского эдикта. В погребальном контексте хризма приобрела значение символа бессмертия. Иногда христомограмма дополнялась апокалиптическими буквами, альфой и омегой, которые восходят к Откровению Иоанна Богослова: "Я есмь Альфа и Омега, начало и конец" (Апк. 1:8; 21:6). Появление этих букв в христомограмме связы-





вается с борьбой против ариан. Один из первых исследователей христовграмм Ж. Лоран отметил, что "Константиновская монограмма уже не употреблялась в середине V в., она уступила место сначала монограммическому кресту"<sup>8</sup>, т. е. тому типу монограммы, которая комбинирует крест и букву Р (ро). Апокалиптические буквы в христовграмме распространились лишь к концу IV века. Христовграмма в венке (monogramma laureata) часто встречается на саркофагах второй половины IV — начала V веков в Риме, Равенне, Галлии, Испании, а также в склепах Херсонеса<sup>9</sup>.

О силе самого знака креста писал прп. Исаак Сирий: "...Божественная сила таинственно живет в нем [Кресте] — точно так же, как Бог имеет обыкновение действовать во всяком поколении, показывая чудо силы Своей в том, что на материальных предметах во все времена помещает Он страшным образом Свое честное Имя и являет в них миру чудеса и величие..."<sup>10</sup>. По его мнению, предмет приобретает сакральный смысл в зависимости от посвящения. Если на предмете помещается имя Божие, то является и сила Божия<sup>11</sup>.

Изображения монограммы имени Христова и Креста нередко соединялись с другими символическими знаками, например, с изображениями якоря, рыбы, голубя, венка, ветвей и др.

Изучая историю начертания монограммы имени Христова, можно заметить, что оно с течением времени все более приближается по форме к начертанию простого креста и, наконец, совсем уступает ему место. Открытое изображение креста распространяется в Церкви лишь с IV в. Монограмму имени Христо-

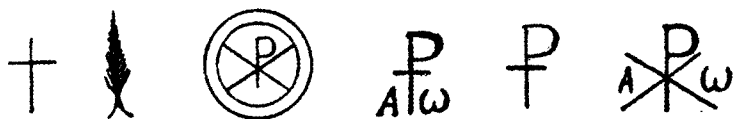
ва можно видеть на сакральных памятниках древних христиан. Она помещалась на куполах храмов и крещален, в интерьерах: на стенах, на капителях колонн, на мозаиках, украшавших апсиду, на алтарной завесе и, особенно часто, на триумфальной арке фронтона храма.

Монограмма, как знамение Христово, употреблялась христианами и в частной жизни, например, начертывалась на дверях жилищ. С раннего времени христиане стали изображать монограмму на кольцах, лампах и мелкой домашней утвари. В могилах мучеников найдено много металлических шейных медальонов с начертанием монограммы. Женщины и дети носили на шее медальоны с частицами мощей св. мучеников или Древа Креста Господня и на этих медальонах изображалась монограмма с именем Христовым.

Все это свидетельствует о том, что начертание монограммы имени Христа и Креста было в широком употреблении у христиан со времен императора Константина Великого.

Археолог Росси отмечает, что на римских надгробных памятниках почти совсем не встречается открытого начертания Креста до IV в. В числе более десятка тысяч надгробных камней и надписей, изученных Росси, ему попались только четыре надписи с изображением открытого Креста — два в усыпальнице Домициллы и два в усыпальнице Каллистовой, которые он нашел возможным с вероятностью отнести к III в.<sup>12</sup>

Кресты, находимые в римских подземельях, составлявших тайные убежища и места вечного упокоения христиан первых трех веков во времена сильных гонений против них, встречаются на разных вещах, обнаруженных в этих катакомбах: на гробовых каменных плитах, на подсвечниках, которыми освещались эти темные и глубокие пещеры, равно как и подземные извилистые ходы в церкви св. Сильвестра, папы Римского, построенной в подземельных термах Домициана, наконец, на саркофагах, или мраморных арках, наружные стороны которых украшены скульптурными изображениями из истории Ветхого и Нового Заветов. На каменных плитах, вдвигавшихся в четверугольные пещеровидные гробы мучеников, часто можно встретить следующие начертания:



т. е. крест, пальма и имя Христа Спасителя вместе со св. крестом<sup>13</sup>. В труде св. Иоанна Кронштадтского "О Кресте Христовом" подробно описывается история явления Креста императору Константину.

Приведем отрывок из его книги: "Крест Христов, зарытый в землю по снятии с него животворящего тела Господа, был обретен и просиял, как солнце, чрез три века после того, при благочестивом царе Константине. Он был извлечен из земли св. царицею Еленою, матерью царя Константина, на украшение и славу всей Церкви. В это же время множество крестов и его изображений сделал Константин, который теперь в кресте полагал всю свою славу и, вместе с Апостолом, ничем не хвалился, как только крестом. В IV в. слава креста Христова наполнила все христианские жилища, разные домашние и военные уборы и даже места вне жилищ, так что св. Златоуст говорил уже: "крест находится везде в славе: на домах, на площади, в уединении, на дорогах, на горах, на холмах, на равнинах, на море, на корабельных мачтах, на островах, на ложах, на одеждах, на оружии, на пиршествах, на сосудах серебряных и золотых, на драгоценных камнях, на стенной живописи..., так наперерыв все восхищают этот удивительный дар". Без сомнения, св. Златоуст говорит здесь о четвероконечном кресте, ибо другого вида креста тогда не было известно.

О крестном знамении, явившемся на небе равноапостольному Константину.

Об этом событии рассказывает жизнеописатель св. Константина, Евсевий, его современник и собеседник. Оно случилось прежде обретения первоначального креста Христова равноапостольною Еленою, матерью Константина, что видно между прочим из того, что, по возвращении св. Елены из Иерусалима, равноапостольный сын ее соорудил уже три больших креста в память трех, последовавших одно за другим, явлений креста на небе. Вот как описывает Евсевий это чудесное явление креста на небе и форму воинского знамени, устроенного по образу этого креста: "Усердно вознося свои молитвы и прошения [к Богу о том, чтобы Он вразумил его о Себе и обратил от заблуждения к свету истины], царь получил удивительнейшее, посланное от Бога знамение, так что и поверить было бы не легко, если бы говорил кто другой. Однажды в полуденные часы дня, когда солнце начало склоняться к западу, говорил царь, я собственными очами видел составившееся из света и игравшее на солнце знамение креста, с надписью: "сим побеждай". Это зрелище объяло ужасом как его самого, так и все войско, которое, само не зная куда, следовало за ним и продолжало созерцать явившееся чудо"<sup>14</sup>. <...> Из Евсевиева описания воинского знамени, устроенного по образу креста, виденного Константином на небе, видно, что на небе явилось знамение креста четвероконечного и что крестом Христовым христиане называли в то время именно фигуру, сложенную только из двух дерев или линий продольной и поперечной. Эта воинская хоругвь, известная первонач-



чально под именем лабарума, сделалась потом достоянием Церкви как знамя победы ее над диаволом, лютым врагом ее, и смертью. В настоящее время, как и во все времена после Константина, церковные хоругви с четвероконечным крестом служили и служат безмолвным наглядным памятником явления крестного знамени св. Константину на небе и устройства им воинского знамени с крестом, или лабарума. Настоящие хоругви имеют только то отличие от лабарума Константина, что на них, на самом верху, нет венца, а в нем — имени Христа Спасителя и что над поперечным реем, к которому привешивался священный плат и который с продольным древком составлял фигуру креста, у нас делается из верхушки продольного древка и маленького поперечника другой, очень небольшой крест. Но во всяком случае устройство четвероконечного креста на церковных хоругвах в соответствии собственно кресту, который хотел видеть в них св. Константин, должно быть предпочтительно устройству осьмиконечного: на небе ясно был изображен первый вид. Осьмиконечный крест, видимый иногда на хоругвах, есть уже русское изобретение: в Греции этого не было и нет теперь”<sup>15</sup>.

Крест Христов издревле был знаменем последователей Иисуса Христа. Христиане получали знамение Христово при крещении и миропомазании, на что указывают слова при совершении этого таинства: “Печать дара Духа Святаго”<sup>16</sup>. Существует параллель между последователями Христовыми и воинами, на которую указывал св. Иоанн Златоуст: “Подобно тому, как воины запечатлеваются печатью, так и верующие — Духом Святым, чтобы всякому ты был заметен, если выйдешь из строя”<sup>17</sup>. У древних церковных писателей есть прямые указания на то, что монограмма была особого рода формой Креста Христова. Христианский поэт Пруденций, рассказывая о распоряжении Константина Великого, начертать монограмму на воинских щитах и знаменах, называет ее Крестом<sup>18</sup>.

Императором Константином Великим было установлено, перед сражением с неприятелем, совершать обхождение войска священником с полотном-хоругвью. А. П. Голубцов писал об этом знамени Константина: “Поперечина, составляющая среднюю ветвь креста, имела чисто механическое значение и предназначена была поддерживать кусок полотна, представлявший царское знамя. Таким образом, главное, что придавало христианский характер этому знамени, есть монограмма имени Христова, а не крест”<sup>19</sup>. Хоругвь Константина Великого стала походным знаменем византийских войск и при последующих императорах. Юлиан Отступник (361–363 гг.) приказал снять монограмму имени Христа с лабарума, но Иовиан (363–364 гг.) не только возвращает ее, но и дополняет крестом, а Ва-

лент (364–378 гг.) на своих монетах использует изображение четырехконечного креста уже вместо монограммы<sup>20</sup>. Это позволяет предположить богослужебное применение изображения Креста в крестных ходах начиная с 370-х годов, причем Крест стал символом Божьего ограждения, о чем свидетельствуют слова молитвы: "Огради нас, Господи, силою честного и животворящего Твоего креста и сохрани нас от всякого зла"<sup>21</sup>. Одно из первых свидетельств использования крестов в крестных ходах относится к 400 г.: при переносе мощей св. мучеников из Константинополя в пригород Дрипии христиане несли серебряные кресты, конструкция которых была изобретена самим свт. Иоанном Златоустом, а их изготовление оплачено императрицей Евдокией (400–404 гг.)<sup>22</sup>.

Г. А. Романов выделяет четыре основных мотива, повлиявших на формирование типа выносных крестов. Один из них — воспоминание победного креста императора Константина Великого, виденного им на небесах. По форме это крест, расширяющийся от средокрестия, как от источника света, во все четыре стороны, так называемый византийский или Константиновский крест. Тропарь Кресту "Спаси, Господи, люди Твоя..." связывают с посвящением св. императору Константину, которому Господь Крестом дарует победу. "Изгнание врагов, дарование победы, уподобление равноапостольному императору Константину Великому, — вот смысл применения константиновской формы креста в крестных ходах", — отмечает Г. А. Романов<sup>23</sup>. Константиновская форма запрестольных крестов признается исследователями старейшей, связанной с ходами военных и восходящей к ранневизантийским временам<sup>24</sup>. Найденный в Крыму крест имеет именно такую форму и вполне может быть отнесен к числу воинских.

Епископ Евсевий Кесарийский, биограф Константина Великого, описывает два видения, в которых императору было явлено знамение Креста — дневное и ночное. Во время первого император "своими очами видел составившееся из света и лежащее на солнце знамение креста с надписью "сим побеждай!"<sup>25</sup>. Той же ночью "во сне явился ему Христос Божий с виденным на небе знамением и повелел, сделав знамя, подобное этому, виденному на небе, употреблять его для защиты от нападения врагов"<sup>26</sup>.

Согласно описанному Евсевием видению, явленный Крест был сияющим, вписанным в круг или с концами, выходящими за его пределы (знамение, лежащее на солнце), по второму видению нижний конец креста мог быть длиннее прочих<sup>27</sup>. По мнению ряда исследователей, Константин отождествлял себя с солнцем, подобно своим предшественникам, языческим императорам; во всяком случае, почитание Христа, бесспорно, сочеталось у него с культом солнца. Можно

полагать, что Константин соединил таким образом поклонение солнцу с поклонением кресту. Объединение солнца и победы в видении Константина отвечает не только культу Непобедимого Солнца (*Sol Invictus*) — государственному культу Римской империи со времени императора Аврелиана, — но и восприятию Солнца и Победы как божественных спутников-покровителей (*comitas*) императора. Посвящения как "Непобедимому Солнцу" ("*Soli Invicto*"), так и "Неизменной счастливой победе государя" ("*Victoriae laetae principis perpetuae*"), обычные на монетах Константина, могут сочетаться с изображением креста, что соответствует восприятию креста как солярного символа. В свою очередь, в христианской традиции это определяет сочетание креста с надписью *υικα*. Например, на крестах, поставленных Константином на площадях, была надпись *υικος*<sup>28</sup>.

Крест как знак победы стал необходимым атрибутом императора в Византии. Особая реликвия, так называемый Крест Константина, хранившийся в часовне св. Стефана в Большом императорском дворце в Константинополе был, по замечанию А. Н. Грабара, "неотделим от императора, как в дни мира, так и во время войны. Крест предшествовал ему в торжественных процессиях и сопровождал в битвах"<sup>29</sup>. Особое значение Победоносного Креста было связано не только с той ролью, какую он играл в битвах равноапостольного Константина как "предводитель" войска. Крест становится символом триумфа василевса, когда, приняв оружие победы Спасителя, император уподоблялся Христу<sup>30</sup>.

Равноконечный крест с расширяющимися ветвями встречается в наиболее ранних христианских памятниках фасадной скульптуры, живописи, мелкой пластики и пр. В период с IV по VII в. н.э. подобного типа кресты греческой формы часто помещались в центр лаврового венка, символизируя победу над смертью.

Равноконечный крест с расширяющимися концами, часто размещенный в круге или в венке — широко распространенный в IV–VII вв. элемент архитектурного декора почти на всем христианском Востоке: в Египте, Сирии, Грузии, Армении и странах Малой Азии. Капители V–X вв. с подобными раннехристианскими мотивами встречаются и на территории Абхазии<sup>31</sup>.

Множество примеров с использованием такой композиции найдены в коптском искусстве. Эти изображения, размещены в центре резных известняковых фронтонов IV в. из церкви в Дандерах (Египет)<sup>32</sup> и, даже, в верхней части рельефных каменных плит с изображением анхов<sup>33</sup>.

Особой стилистической близостью к исследуемому кресту отличается резной крест, помещенный в центр крупного венка с симметрич-

но расположенными крупными листьями лавра на известняковой плите VI–VII вв., привезенной из Египта и хранящейся ныне в собрании Государственного Эрмитажа<sup>34</sup>. Такие же крупные кресты в венках вырезаны на стелах VI–VII вв. коптской работы<sup>35</sup>.

Равноконечные кресты с расширяющимися ветвями встречаются на древних предметах различного назначения: например, на глиняном резном штампе VI в. для просфоры<sup>36</sup>, на глиняной ампуле VI в. из Сирии<sup>37</sup>, причем крест обрамлен жемчужником, в точности повторяющим орнаментальный мотив обрамления рассматриваемого нами креста.

Часто "crux immissa", заключенный в лавровый венок и поддерживаемый с двух сторон летящими ангелами, становился центром композиции на пластинах слоновой кости (см., например, диптих V в. из Мурано)<sup>38</sup>, на золотых и металлических пряжках и пр.

Хризма внутри лаврового венка часто помещалась в центр композиции на раннехристианских саркофагах. На самом известном саркофаге IV–V вв. из Латеранского музея в центральной части портала вырезан шест, увенчанный венком, внутри которого помещена христовграмма. Слева представлена сцена возложения на Христа венка. Христос изображен юношей со свитком в руках, за ним — воин в шлеме и с мечом возлагающий на него венок. Н. В. Покровский обращает особое внимание на эту сцену, считая её единственным примером в раннехристианском искусстве возложения венка на голову Спасителя. "Как форма венка, — пишет Н. В. Покровский, — так и вся сцена производит впечатление не поругания, но прославления Христа; венок не терновый, но лавровый; он есть лишь символ страдания, но не орудие. <...> Венок и птицы могут означать как воскресение Христа (победу над смертью), так и вознесение на небо"<sup>39</sup>. Это замечание особенно важно, так как венок в этой сцене олицетворяет и победу над смертью, и прославление Спасите-



*Hore: Pod vplyvom vízie kríža nechal cisár na štítoch svojich vojakov urobiť pred bitkou Kristov monogram. Kríž zdobí tiež helmu cisára na minci z roku 315.*



*Labarum (poľný znak) zakončený monogramom Krista. Štandarda prebodáva hada, symbol porazeného rivala Maxentia.*

ля, еще более усиливая символику хризмы. Венок, в который заключена монограмма, в римской военной символике обозначал победу, им венчались полководцы и правители. Его часто изображали в руках аллегорической женской крылатой фигуры Победы-Ники (лат. *Виктории*)<sup>40</sup>. В. Ю. Юрочкин отмечает, что последующие за видением Константина изображения хризмы "следует рассматривать как воспроизведение знака с лабарума св. Константина. Они появляются на монетах Константина, а также других римских императоров... Христограммы помещались на щитах полководцев и императоров еще в эпоху Юстиниана Великого (527–565 гг.), известны они и на его монетах"<sup>41</sup>. "Об изображении победы (Виктории) с крестом на монетах римских императоров с самых древних времен — до Константина, — пишет св. Иоанн Кронштадтский, — равно как и при нём, весьма часто изображалась, между прочим, Виктория в образе крылатой человеческой фигуры. Ее представляли большею частью с лавровым венком в руке, который она или подает изображаемому подле нее императору, или возлагает на его голову, или просто держит его в своей руке, когда изображается одна. Это, очевидно, обычай языческий, который свидетельствовал о вере римских императоров и римского народа в богиню войны. Константин Великий первый дал этой мнимой богине в руки крест, и ее с этого времени последующие римские императоры начали изображать чаще и уже не с лавровым венком, а с истинным знаменем победы. Но Константин презирал самую богиню этого имени. На монетах последующих римских императоров, самых многочисленных и разнообразных, видна часто крылатая Виктория с крестом. Крест этот в руках победы, как видно из снимков монет, четвероконечный, — он состоит из длинной трости и небольшого поперечника. Константин первый ввел в обычай на монетах чеканить изображение креста и просто без победы"<sup>42</sup>.

В верхней части рассматриваемого нами креста помещен крупный лавровый венок, символизирующий победу. Этот мотив еще раз отсылает нас к победному кресту императора Константина. Но особенностью крымского креста является размещение хризмы не внутри венка (*monogramma laureata*), а под ним. Вероятно, это вызвано композиционным построением лицевой части креста, поскольку венком призван уравновесить все символы: хризму в средокрестии и буквы на трех ветвях. В целом, это не меняет сути "Константинова креста".

В древние времена существовал обычай украшать в праздники голову и здания венками (лавровыми, пальмовыми, дубовыми и др.). В книгах Нового Завета встречается венком как символ победы и награды. В этом значении упоминается: венец правды (Тим. IV, 8), венец славы (1 Петр. V, 4), венец жизни или живота (Иак. I, 20; Апок. II,

10). И такими венцами в знак славы и победы окружали монограмму Христа. Обычно, венок изображался при формуле *in pace* ("в мире"), и таким образом выражал мир Царствия Небесного, *in pace aeterna* ("в вечном мире"). Также часто вписывали в него монограмму Христа, что тогда означало *in pace Christi* ("в мире Христове"), при этом сохраняя одинаковое значение. Подобным образом употребляли венок и при формуле *in pace*<sup>43</sup>.

Крест, обнаруженный в 2005 г., бесспорно, является уникальной находкой, не имеющей прямых аналогий среди известных нам памятников мелкой пластики. К сожалению, он был лишен археологического контекста и, в связи с этим, с определенной долей осторожности, можно утверждать, что публикуемый крест не выходит за рамки раннехристианского периода, однако, не исключена вероятность его появления в более позднее время. Его изучение требует дополнительной информации и материалов. Это лишь первая публикация редчайшей находки.

При создании памятного знака Императорского Православного Палестинского Общества были использованы такие же раннехристианские символы, какие изображены на найденном кресте. В этом усматривается определенная преемственность византийской христианской культуры и продолжение древних традиций в России.

---

<sup>1</sup> *Cruikshank Dodd E. Byzantine silver stamps. – Washington, 1961. За указание этого источника выражаю благодарность Вере Николаевне Залеской.*

<sup>2</sup> *Уваров А. С. Христианская символика. – М., 2001 – С.116-117.*

<sup>3</sup> *Приношу благодарность зав.сектором реставрации металла ГОСНИИРа Шемаханской М.С. и реставратору высшей категории Ветлужскому В.В. за консультацию по вопросам технологии изготовления креста.*

<sup>4</sup> *2000 крстови од Македонија. – Скопје, 2000. – Кат. 13. Бронзови крест-привеска. Скопје. VI в. 2,4x2,4 ; Кат. 15. Бронзови крест-привеска. Скопје. VI в. 1 6x1,3.*

<sup>5</sup> *См., например, пекторальный золотой крест VI в. с красным камнем в средокрестии 7,0x4,8. Афины. Музей Канеллоупулос. № 116. Крест изготовлен из тонких кованных листочков золота и имеет полые восьмигранные ветви. Опубл.: Splendeur de Byzance: Catalogue. – Bruxelles, 1982. – P. 197, G. 1.*

<sup>6</sup> *Хрушкова Л.Г. Раннехристианские памятники Восточного Причерноморья. – М., 2002. – С. 330.*

<sup>7</sup> *2000 крстови од Македонија. – Скопје, 2000 – Кат. 6. Золотой крест VI века из Неготино. 3,5x2,6; Кат. 14, 17, 18, 19. Нательные кресты VI века равноконечные с расширяющимися ветвями. Бронза, литье.*

<sup>8</sup> *Laurent J. Delphes chretiens//BCH. – 1899. – XXIII. Подобный золотой крест VI в., только меньшего размера, найденный возле Тарса (Киликия), хранится в Государственном Эрмитаже. Опубликован: Банк А.В. Визан-*

тийское искусство в собраниях Советского Союза. – Л.-М., 1966. – Рис. 103, 107.

<sup>9</sup> Хрушкова Л.Г. О начале христианского Херсонеса Таврического: крестовидная церковь на главном кладбище//Сугдейский сборник. – Вып 2. – Киев – Судак, 2005. – С. 415; Sauer J. Christusmonogramm//LThK.-1958. – Bd. II. P. 1177;

Kellner W. Christusmonogramm//Lexikon der Christliche Ikonographie. – Rom – Freiburg – Wien, 1968. – Bd. I. – P. 455-458; Dinkler E., Dinkler von Schubert T. Kreuz I//Reallexikon zur Byzantinischen Kunst. – Stuttgart, 1995. – P. 23-219.

<sup>10</sup> Преп. Исаак Сирин. О Божественных тайнах и духовной жизни. – М., 1998. – С. 99-100.

<sup>11</sup> Там же. С.94-95.

<sup>12</sup> Православный собеседник. – М.,1869. – С. 240-241.

<sup>13</sup> Фон Фрикен А. Римские катакомбы и памятники первоначального Христианского искусства. – М., 1877. – Ч. II. – С. 141.

<sup>14</sup> Приводим полное описание по кн.: Евсевий Памфил. Жизнь блаженного василевса Константина. – М., 1998. – С. 43-151:

**Книга I. ГЛАВА 28.** О том, как во время молитвы он удостоился видения от Бога, то есть среди дня увидел на небе крест из света с надписью, повелевавшей сим побеждать.

И начал призывать Его, просить и умолять, чтобы Он явился, вразумил его о себе и в предстоящем деле простер ему свою десницу. Усердно вознося свои молитвы и прошения об этом, василевс получил удивительнейшее, посланное от Бога знамение, так что и поверить было бы не легко, если бы говорил кто-то другой. Но нас с клятвой уверял в этом сам победоносный василевс, когда, спустя долго после того, мы писали настоящее сочинение и удостоились его знакомства и беседы; посему, кто станет сомневаться в истине сего сказания, тем более, что и последующее время было свидетелем его истины? "Однажды, в полуденные часы дня, когда солнце начало уже склоняться к западу", – говорил василевс, – "я собственными глазами видел составившееся из света и лежавшее на солнце знамение креста, с надписью: "сим побеждай!". Это зрелище обьяло ужасом как его самого, так и все войско, которое, само не зная куда, следовало за ним и продолжало созерцать явившееся чудо.

**ГЛАВА 29.** О том, как во сне явился ему Христос и повелел в войне с врагами иметь знамя, изображающее крест.

Константин находился, однако же, в недоумении и говорил сам себе: "что бы значило такое явление?" Но между тем как он думал и долго размышлял о нем, наступила ночь. Тогда во сне явился ему Христос Божий с виденным на небе знаменем и повелел, сделав знамя, подобное этому виденному на небе, употреблять его для защиты от нападения врагов.

**ГЛАВА 30.** Изготовление такого крестного знамени.

Встав вместе с наступлением дня, Константин рассказал друзьям свою тайну и потом, созвав мастеров, умевших обращаться с золотом и драгоценными камнями, сел между ними и, описав им образ знамени, приказал, в подражание ему, сделать такое же из золота и драгоценных камней. Это знамя некогда случилось видеть и нам собственными глазами.

**ГЛАВА 31.** Описание крестовидного знамени, которое ныне римляне называют хоругвью.

Оно имело следующий вид: на длинном, покрытом золотом копье была поперечная рей, образовавшая с копьем знак креста. Сверху на конце копья неподвижно лежал венок из драгоценных камней и золота, а на нем символ спасительного наименования: две буквы показывали имя Христа, обозначавшиеся первыми чертами, из середины которых выходило "р". Эти буквы василевс впоследствии имел обычаем носить и на шлеме. Потом на поперечной рее, прибитой к копью, висел тонкий белый плат – царская ткань, покрытая различными драгоценными камнями и искрившаяся лучами света. Часто вышитый золотом, этот плат казался зрителям невыразимо красивым, вися на рее, он имел одинаковую ширину и длину. На прямом копье, которого нижний конец был весьма длинен, под знаком креста, при самой верхней части описанной ткани, висело сделанное из золота грудное изображение боголюбивого василевса и его детей. Этим-то спасительным знаменем, как оборонительным оружием, всегда пользовался василевс, для преодоления противной и враждебной силы, и приказал во всех войсках носить подобные ему.

**ГЛАВА 41.** Радость областей и всепрощение, дарованное Константином. Таким образом, боголюбивый василевс, славясь исповеданием победоносного креста, весьма решительно проповедал Сына Божьего и самим римлянам.

**Книга 2. ГЛАВА 7.** О том, что во время сражения там, где показывался символ креста, там одерживалась победа.

В самом деле, где он показывался, там враги обращались в бегство, а победители преследовали их. Когда василевс узнал об этом, то символ спасения, как действительнейшее средство победы, повелел переносить туда, где видел какой-либо свой отряд ослабевшим. Победа с ним тотчас восстанавливалась, потому что сражавшихся при нем укрепляли бодрость и сила, посылаемые свыше.

**Книга 4. ГЛАВА 21.** На оружии воинов знаки Креста Спасителя.

Даже и на оружии гоплитов повелел он изображать символ спасительной победы, перед войском же носить не золотые статуи, как это водилось прежде, а только спасительный трофей."

<sup>15</sup> Сергиев И. [св. прав. Иоанн Кронштадтский] О Кресте Христовом (против раскольников). – СПб., 1896. Цит. по: Ставрографический сборник. – Кн. III: Крест как личная святыня. – М., 2005. – С. 31-32.

<sup>16</sup> Требник. Последование св. Миропомазания. – М., 1894. – С. 24.

<sup>17</sup> Творения св. Иоанна Златоуста. – СПб., 1904. – Т.Х. – С. 500.

<sup>18</sup> Православный собеседник. – М., 1869. – С. 248

<sup>19</sup> Голубцов А.П. Из чтений по церковной археологии и литургике. – СПб., 1995. – С. 219 (по изданию 1917 г.)

<sup>20</sup> Там же. С. 219.

<sup>21</sup> Романов Г.А. Кресты в крестных ходах Древней Руси // Ставрографический сборник. – Кн. II: Крест в православии. – М., 2003. – С. 70.

<sup>22</sup> Тафт Р.Ф. Византийский церковный обряд. Краткий очерк. – СПб., 2000. – С. 36-37.

<sup>23</sup> Романов Г.А. Указ. соч., с. 71.



<sup>24</sup> Вилинбахов Г.В. Крест царя Константина в средневековой воинской геральдике Европы // *Художественные памятники и проблемы культуры Востока*. – Л., 1985. – С. 172-174.

<sup>25</sup> Евсевий Памфил. *Жизнь блаженного василевса Константина*, гл. I, 28.

<sup>26</sup> Там же. Гл. I, 29.

<sup>27</sup> Щедрина К.А. "Крест императора Константина Великого": к вопросу иконографии // *Ставрографический сборник*. – Кн. II. – С. 55-66.

<sup>28</sup> Успенский Б.А. *Крест и круг*. – М., 2006. – С. 234-236, 272.

<sup>29</sup> Грабар А.Н. *Император в византийском искусстве*. – М., 2000. – С. 55.

<sup>30</sup> Щедрина К.А. *Царей держава. Значение реликвий и символов Святого Креста и Страстей Христовых в церковном освящении государственной власти*. – М., 2000. – С. 8.

<sup>31</sup> См. подробнее: Хрушкова Л.Г. *Раннехристианские памятники Восточного Причерноморья*. – М., 2002. – С. 301-302, 370-374; Рис. 70, 118, 141, 142 и др.

<sup>32</sup> Nabil Selim Atalla. *Coptic art. Sculpture – architecture*.- Cairo. 1989. – Vol. II. – P. 25-26, 29.

<sup>33</sup> Ibid. P. 37-39. Рельефные каменные плиты III-IV вв. с изображением анхов, декорированных христианскими символами из собрания Коптского музея в Каире.

<sup>34</sup> Опул. в кн.: *Христиане на Востоке: Каталог выставки ГЭ*. – СПб., 1998. – С. 153. Кат. 197. Плита была привезена В.Г. Боком из Египта в 1898 году. 35,5x34,0 см. Известняк, резьба, раскраска. ГЭ № 11085. Плита прямоугольная, украшенная крестами и анхами, имеющая греческую надпись в 3 строки: "Монастырь дев". Вероятно, плита была вмонтирована в стену женского монастыря название которого на ней высечено.

<sup>35</sup> Опул. в кн.: *Искусство Византии в собраниях СССР: Каталог выставки*. – Т. 1. – М., 1977. – С. 150-153. – Кат. 281, 283, 284.

<sup>36</sup> Там же. С. 33. Кат. 26. Штамп для просфоры. Восточное Средиземноморье. VI в. Глина, резьба. Д – 13,2 см. ГЭ № щ1108. На штампе – греческая надпись: "Тело Христово есть суть, берите".

<sup>37</sup> *Христиане на Востоке...* С. 29. Кат. 16. Ампула с изображением креста. Сирия. VI в. Глина, резьба. 7,4x2,0 см. ГЭ № щ848. Аналогичная ампула была найдена в Бейруте.

<sup>38</sup> Бовини Дж. *Равенна. Искусство и история*. Равенна, 1997. Ил. 105. Диптих из Мурано. V в. Слоновая кость, резьба. Национальный музей в Равенне.

<sup>39</sup> Покровский Н.В. *Евангелие в памятниках иконографии*. – М., 2001. – С. 394-395, 405.; Покровский Н.В. *Очерки памятников христианского искусства*. – СПб., 1999. – С. 58, 92.

<sup>40</sup> Юрочкин В.Ю. *Древнейшие изображения Креста Господня // Православные древности Таврики: Сб. материалов по церковной археологии*. – Киев, 2002. – С. 21-50.

<sup>41</sup> Там же. С. 38.

<sup>42</sup> Сергиев И. [св. прав. Иоанн Кронштадтский] *Указ. соч.* С. 31-32.

<sup>43</sup> Уваров А.С. *Христианская символика*. – М., 2001. – Ч. 1. – С. 234-235.

## Об одной группе украшений Пастырского городища<sup>1</sup>

**П**астырское городище — особый памятник, который всегда играл в русской, советской и вообще в восточноевропейской археологии эпохи раннего Средневековья важную роль. Сразу после его открытия в конце XIX в. стало ясно, что это — крупный ремесленный и культурный центр Среднего Поднепровья, оказавший серьезное влияние на формирование облика материальной культуры окружавшего его населения. За прошедшее время к его изучению обращались многие исследователи России и Украины — В. В. Хвойка, М. Ю. Брайчевский, О. М. Приходнюк и др. Их работы сформировали современное представление об этом памятнике, о его характере и основных особенностях. Но с появлением новых материалов растет и количество вопросов, ответы на которые еще предстоит получить. В частности, в последнее время становится все более очевидной актуальность изучения пастырского ремесленного комплекса. Настоящая работа представляет собой попытку рассмотреть некоторые особенности ювелирно-художественного производства Пастырского городища на примере одной из связанных с ним категорий вещей, а именно, антропозооморфных и двупластинчатых фибул.

Интересующие нас украшения входят в большую группу своеобразных застежек, которые, как неоднократно отмечали исследователи, являются ярким элементом днепровского раннесредневекового вещевого комплекса, выделяющим его на фоне синхронных европейских древностей. Недавно автором этих строк была опубликована работа, посвященная типологическому анализу всего массива антропозооморфных и двупластинчатых фибул<sup>2</sup>. Сейчас, для уяснения контекста пастырских находок, кратко остановимся лишь на основных характеристиках данной категории предметов.

Своим названием антропозооморфные фибулы обязаны специфической манере оформления, обильно и органично вплетенным в их декор изображениям зверей, птиц, змей, человека, реалистичным или фантастическим, единичным или образующим вычурные многочастные композиции. Считается, что они были сконструированы на основе двупластинчатых под сильным влиянием пальчатых застежек<sup>3</sup>. Их возводят к дунайским образцам типа находок из Смолина, Бригечио, Вишкова и др. (Рис. 1, 5-7). Судя по экземпляру из бывшего Каневского уезда (Рис. 1, 4), такие изделия были известны и в Под-

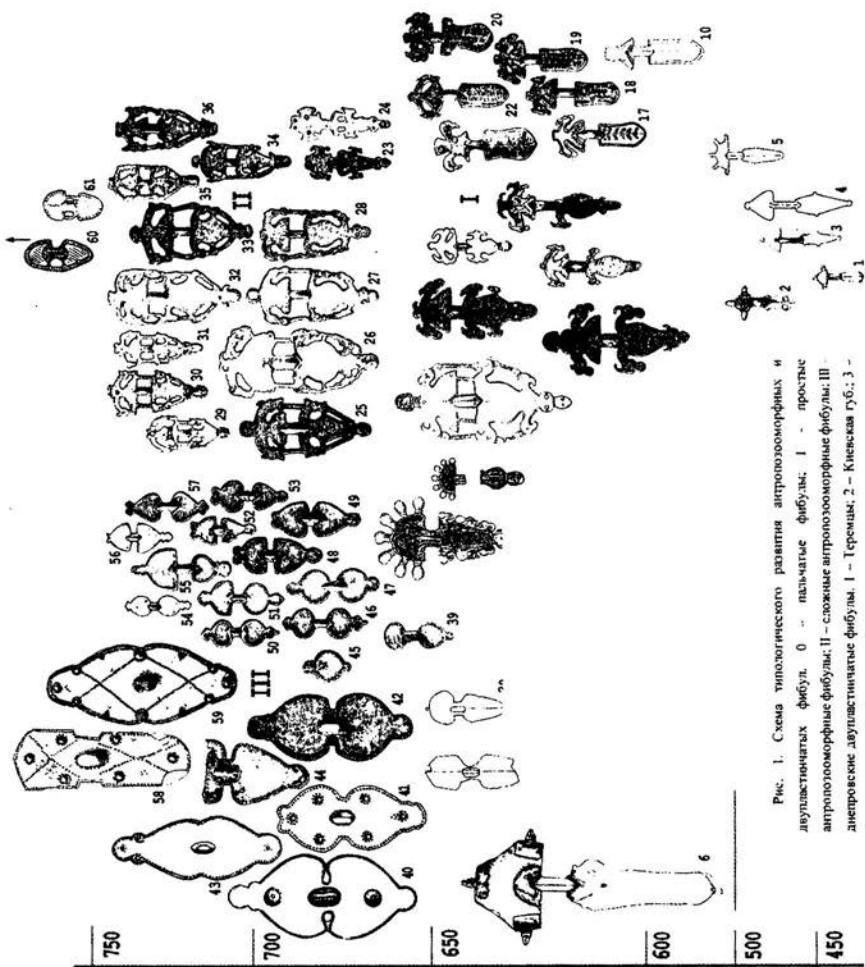


Рис. 1. Схема типологического развития агрicoliоморфных и двуластинчатых фибул. 0 — пальчатые фибулы; I — простые агрicoliоморфные фибулы; II — сложные агрicoliоморфные фибулы; III — диастросомические двуластинчатые фибулы. 1 — Теремцы; 2 — Киевская губ.; 3 — Каневский уезд; 4 — Бригашово; 5 — Могилев.

непровье. О. М. Приходнюк включал в список прототипов антропозооморфных фибул еще экземпляр из Теремцев<sup>4</sup> (Рис. 1, 1). В контексте происхождения интересующих нас вещей, возможно, следует рассматривать также любопытные застезки с Пастырского городища и из бывшей Киевской губернии (Рис. 1, 2, 3). Удлиненные пластинчатые ножки сочетаются у них в первом случае с полукруглой головкой, украшенной пятью профилированными выступами — "пальцами" по краю, а во втором — с шестиугольной головной пластиной, снабженной тремя "пальцами".

Последние исследования в области хронологии эпохи Великого переселения народов показали, что датировка всех перечисленных изделий не выходит за рамки V в.<sup>5</sup> Антропозооморфные же фибулы, судя по находкам их в комплексах круга "древностей антов", формируются в VII в.<sup>6</sup>, возможно, начало этого процесса приходится на конец VI — рубеж VI–VII вв. Таким образом, хронологическая лакуна между двумя рассматриваемыми группами вещей достаточно значительна, чтобы можно было говорить об их прямой генетической связи. Видимо, на современном этапе исследований следует заключить, что антропозооморфные застезки являются спонтанной новацией в ювелирном искусстве Поднепровья, возникшей под сильным влиянием пальчатых образцов. Стиль их орнаментации, сюжеты и образы, используемые в декоре, изначально были заимствованы, вероятно, в византийском ювелирно-прикладном искусстве<sup>7</sup>.

Более ранними в типологическом отношении являются простые антропозооморфные фибулы, у которых ножку с головной пластиной, прикрывающей ось пружинного механизма, соединяет лишь выпуклая дужка. Нами учтено 70 таких артефактов. Основной территорией их распространения является ареал "древностей антов" I группы, т.е. Среднее Поднепровье, Днепровское лесостепное Левобережье и Надпорожье, хотя отдельные находки подобных вещей известны гораздо шире, от Паннонии до бассейна Северского Донца и от юго-восточной Прибалтики до Крыма<sup>8</sup>. Простые антропозооморфные застезки, как, кстати, и пальчатые фибулы днепровских серий, представляют собой неоднородный массив материала. Отсутствие среди них унификации, жестких стандартов форм и орнамента, вероятно, свидетельствует, что эти украшения существовали в Поднепровье в течение относительно короткого периода времени, и к моменту выхода из употребления их стиль и набор не успел окончательно сформироваться. Наиболее ярко новые декоративные и стилистические идеи воплощены в паре серебряных экземпляров из Мартыновского клада (Рис. 1, 12), которые, видимо, следует помещать в начале типологического ряда антропозооморфных фибул<sup>9</sup>.

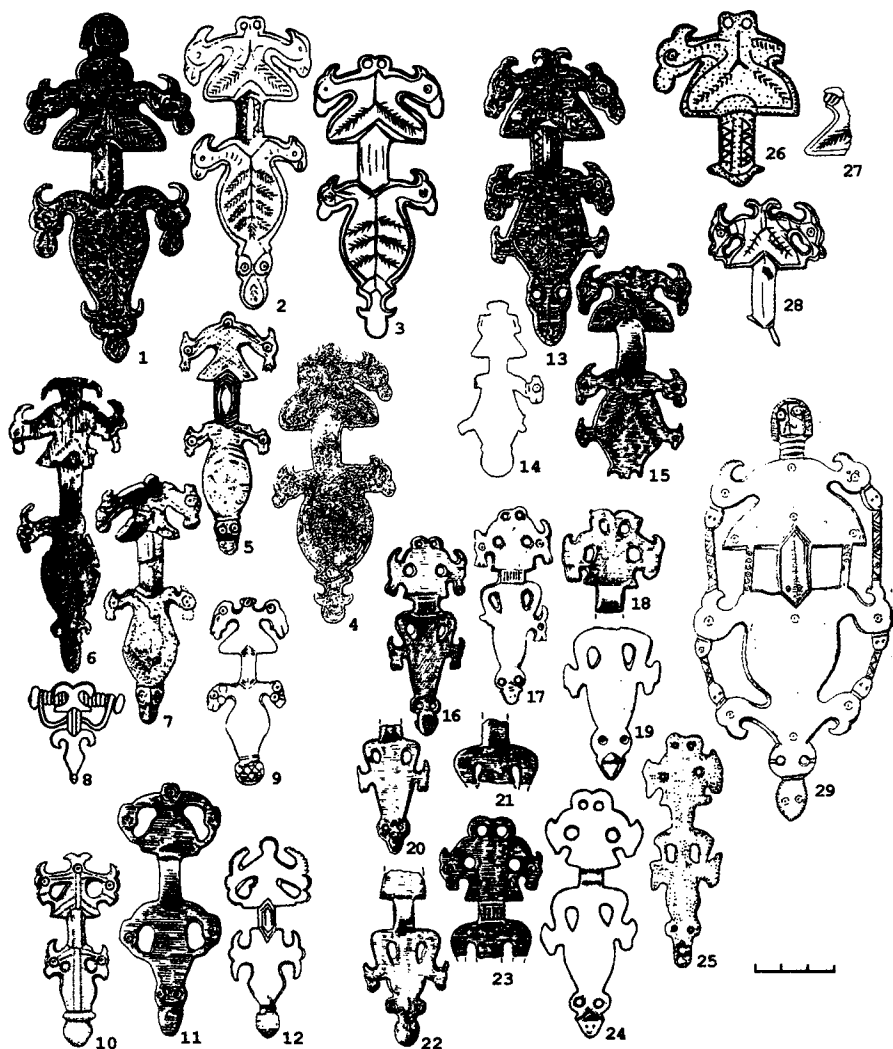


Рис. 2. Простые антропоморфные фибулы (тип 1.1).

1 - Маргяновский клад; 2 - Кольца-Фекетекану «А», погр. 388; 3, 4 - Каневский клад (?); 5, 12 - Лучистое (5 - склеп 38, погр. 8; 12 - склеп 54, погр. 16); 6 - Трубчевский клад; 7 - Волошское; 8 - Тумяны, погр. 148; 9 - Чуфут-Кале; 10 - Сууж-Су, погр. 55; 11, 15-20, 22 - Пастырское городище; 13 - Козиевский-Новоодесский клад; 14 - Скалистое, склеп 218; 21 - Хмельня; 23 - Среднее Поднепровье; 24 - Кэрнаре; 25 - Ханска; 26 - Жаботин; 27 - Великобудковский клад; 28 - Мотронинское городище; 29 - Блажковский клад (?).

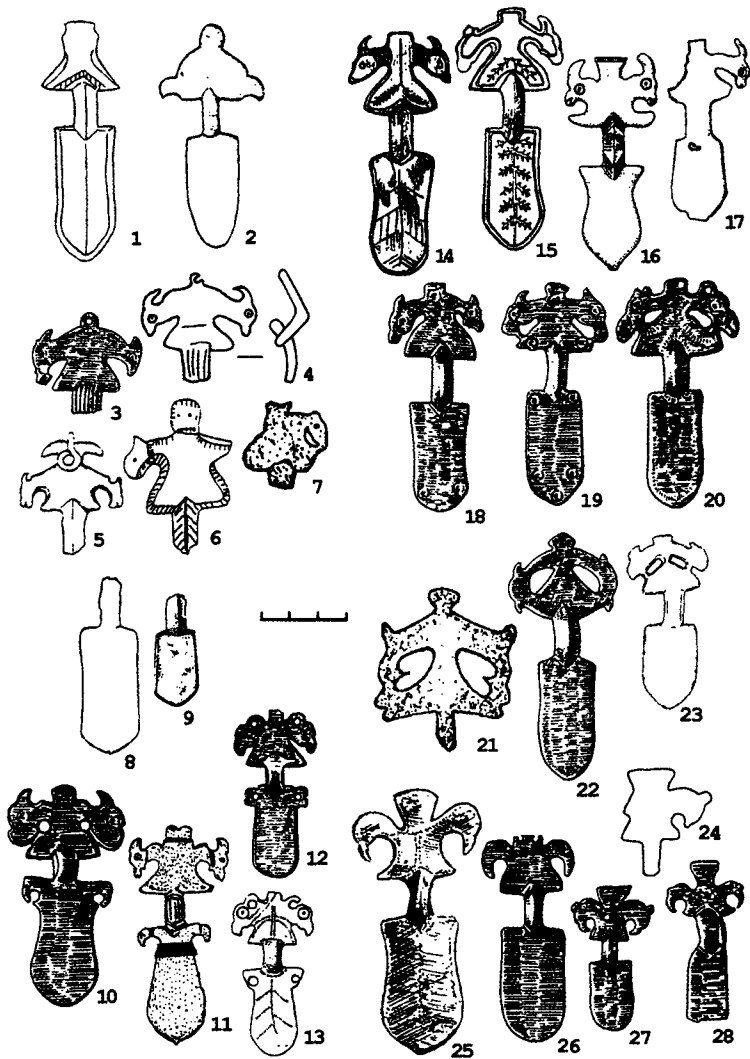


Рис. 3. Простые антропоморфные фибулы (тип 1.2).  
 1, 15, 16 – Суук-Су (1 – случайная находка; 15, 16 – погр. 131);  
 2 – Скалистое, склеп 406; 3 – балка Яцевая; 4, 14 – Градижск;  
 5, 8 – городище Никодимово; 6 – Пузино; 7 – Волошское;  
 9, 12 – Пастырское городище; 10 – уроч. Молочарня (Пеньковка);  
 11 – Лучистое, склеп 38, погр. 8; 13 – Игрень; 17 – Козиевский-Новоодесский  
 клад; 18 – Хмельна; 19 – Райки; 20 – Поставмуки; 21 – Григорьевка;  
 22 – о. Кизлевый; 23 – Журавка; 24 – юг Черкасской обл.;  
 25 – Трубчевский клад; 26 – Лесовые Скибинцы; 27 – Лебеховка;  
 28 – Трошин.

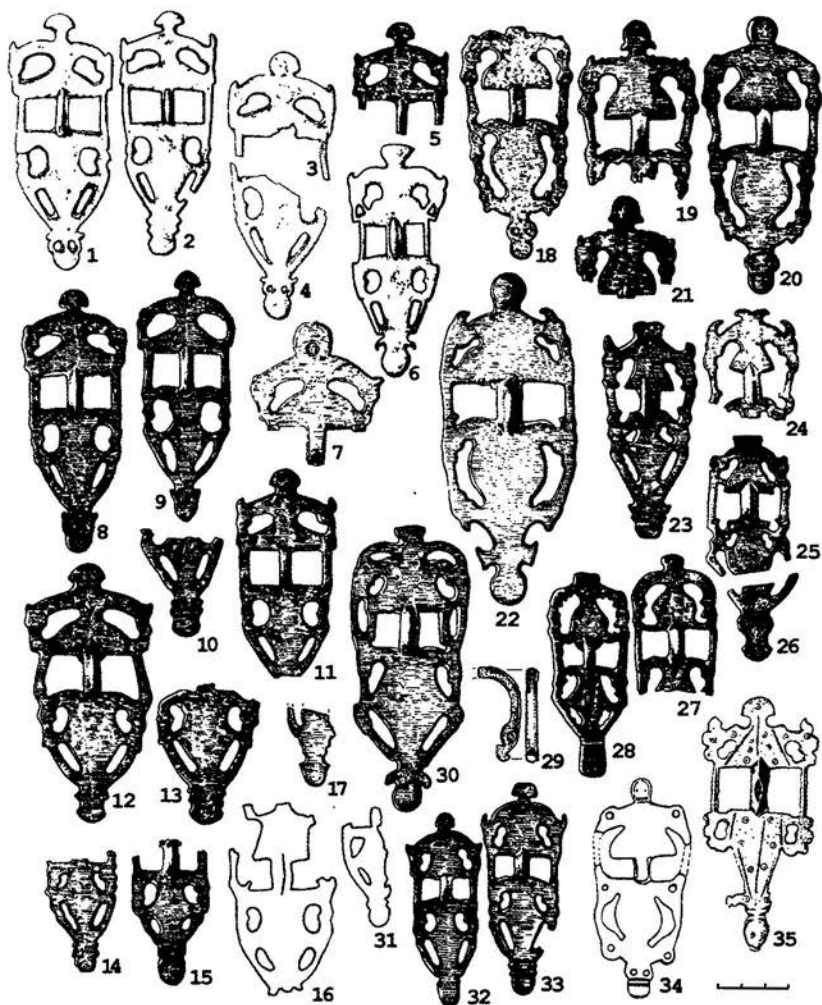


Рис. 4. Сложные антропоморфные фибулы (тип II.2).

1-9, 14, 15, 19, 20, 22-26, 29, 30, 32, 33 – Пастырское городище; 10 – южная часть Киевской губ.; 11 – Черкасский или Чигиринский уезд; 12, 21 – Тростянец; 13, 27 – Черкасский уезд; 16 – Дежки; 17 – Любовка; 18 - Исайки; 28 – Степанцы; 31 – Тимченки (уроч. Таранцево); 34 – Врбас; 35 - Лучистое, склеп 46, погр. 4.

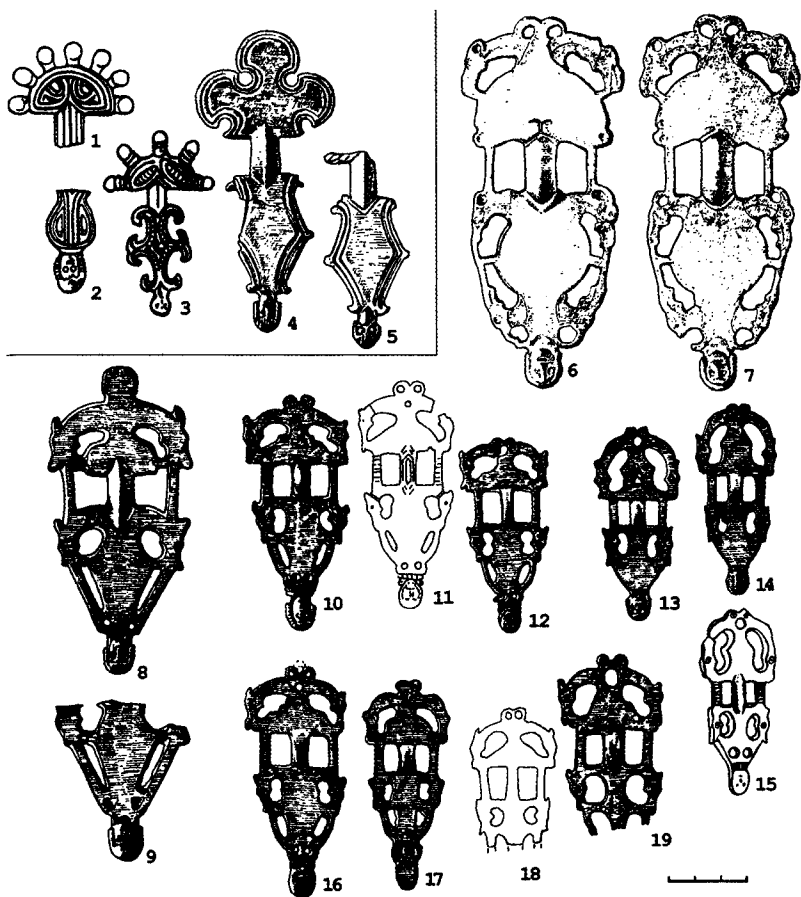


Рис. 5. Сложные антропоморфные фибулы (тип Ш1) и некоторые их возможные прототипы.

1-3, 5, 7, 8, 11, 13, 14, 16, 17 – Пастырское городище (1-3, 5, 8, 11, 13, 14, 16, 17 – случайные находки, 7 – клад (?) 1892 г.); 4 – Степанцы; 6 – Киев, Маложиитомирская ул.; 9 – Среднее Поднепровье; 10 – Каневский уезд; 12 – Борки; 15 – Великая Андрусовка; 18 – Старосалтовский могильник, катакомба 21; 19 – Черкасский уезд.



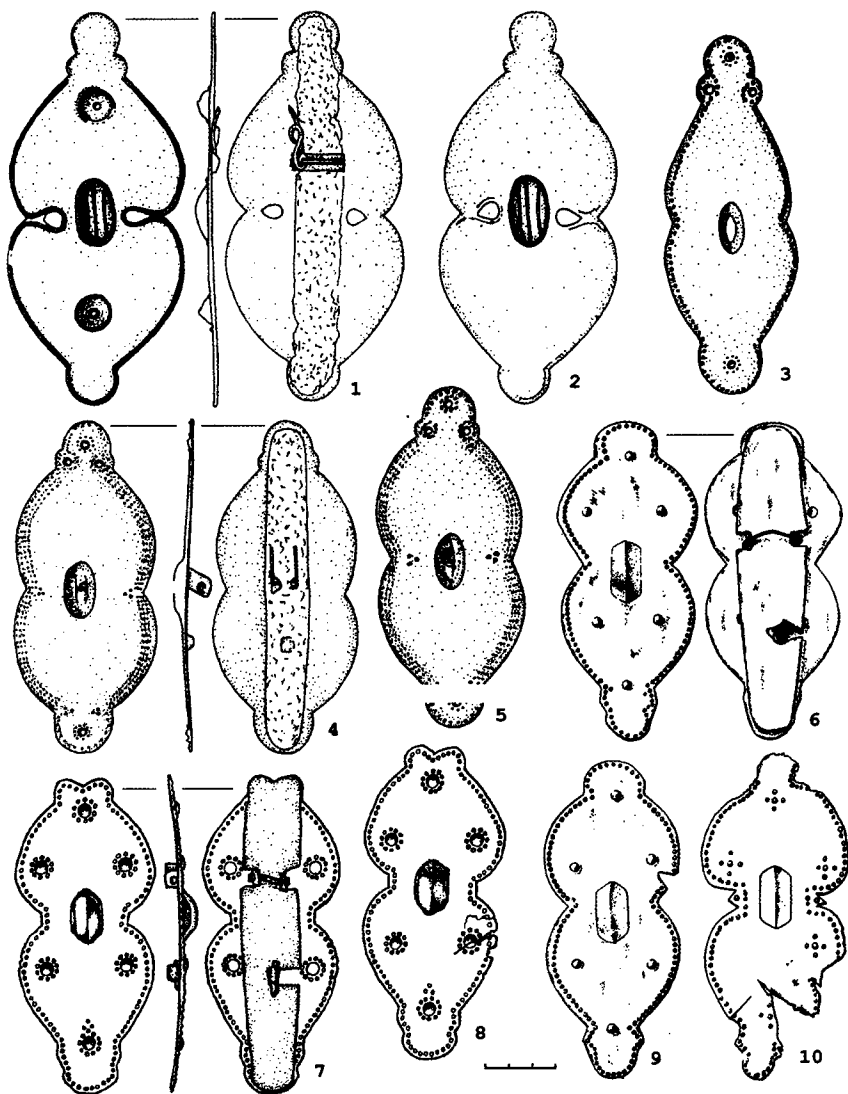


Рис. 6. Днепровские двупластинчатые фибулы (тип Ш.1). 1-5 - Харьковский клад; 6-10 - Пастырское городище (6, 9, 10 - клад 1949 г.; 7, 8 - клад 1992 г.).

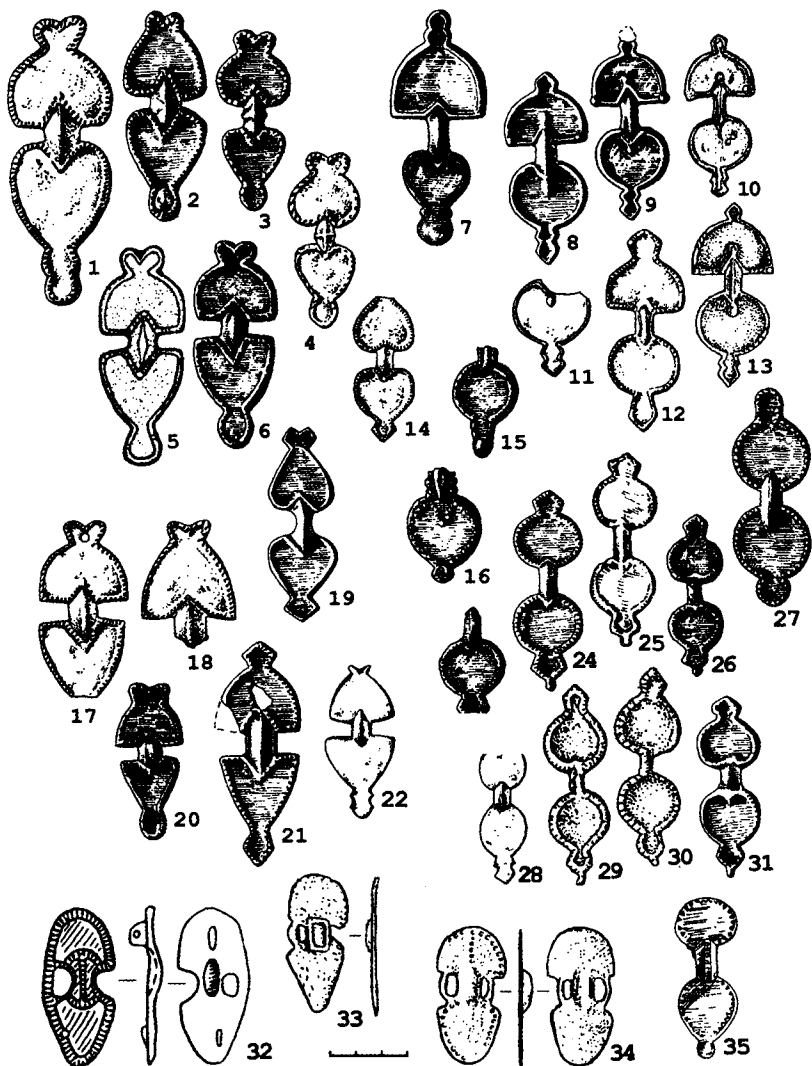


Рис. 7. Днепровские двухпластинчатые фибулы (тип Ш2) и некоторые близкие им находки. 1-4, 8, 10-12, 14, 17-19, 21, 22, 24, 27, 28, 31 - Пастырское городище; 5 - Ясиноватая; 6, 7, 15, 20 - Среднее Поднепровье; 9 - Степанцы; 13, 29, 30 - Ханска; 16 - Михайловка; 23, 26 - Пекари; 25 - «Баклинский овраг», могила 11; 32 - Бирск, погр. 382; 33, 34 - Алтынасар; 35 - Новинка, погр. 83.

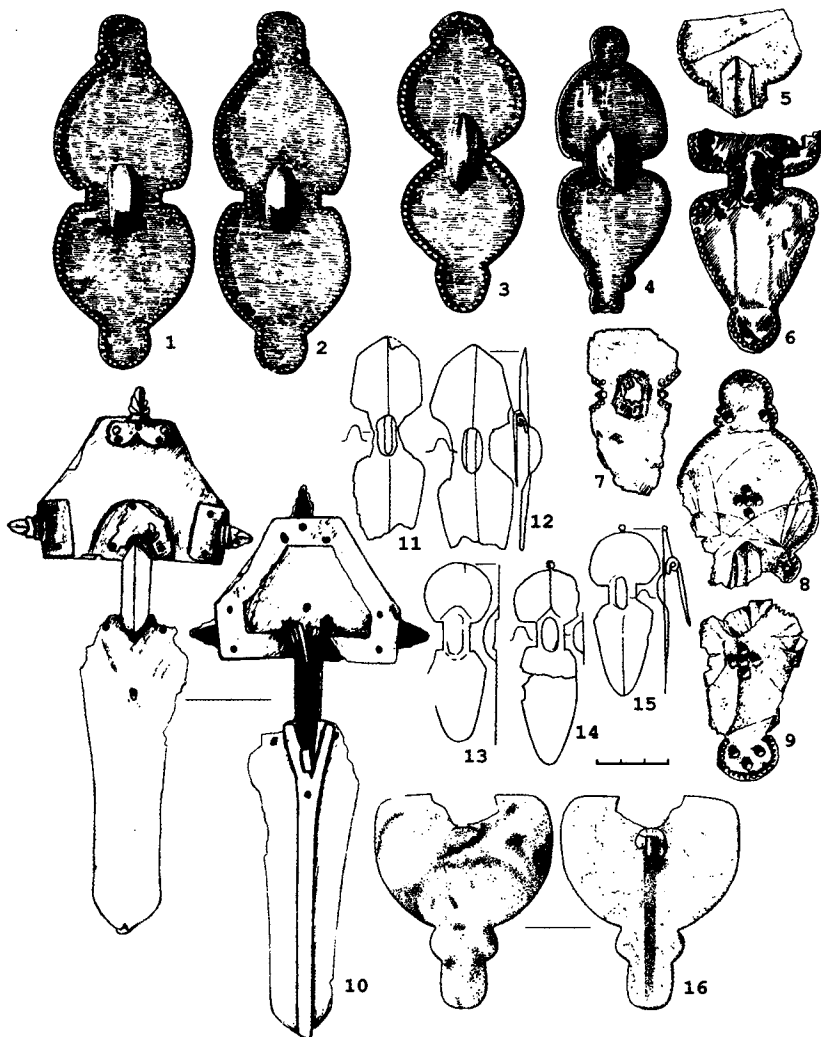


Рис. 8. Днепровские двупластинчатые фибулы (тип III1) и некоторые близкие им находки. 1-3 - Каневский уезд; 4 - Самгородок; 5, 7-9 - Пастырское городище; 6 - хут. Зайцев; 10 - Суук-Су, мог. 56, погр. 5; 11, 12 - Чми, погр. 4; 13 - Кушнарнково, погр. 21; 14, 15 - Бирек (14 - погр. 96; 15 - погр. 78); 16 - Залесье.

С Пастырским городищем связаны шестнадцать находок, которые поддерживают общее впечатление "пестроты" простых антропозооморфных застежек. Все они представлены не ранними в типологическом отношении образцами. Только одна из пастырских фибул обладает чертами "мартыновского" стиля (это гравированный орнамент в виде "елочки" на плоскостях щитков, относительно реалистичная проработка птичьих головок на боковых выступах), хотя и она уже является "мутацией" первоначальной схемы, у которой возникает дополнительная пара зооморфных отростков на ножке (Рис. 1, 11). Своеобразно выглядит экземпляр с массивными выступами, отлитыми в форме очень схематизированных изображений животных или птиц, соединенными с краями пластин (Рис. 1, 10). Финальную стадию развития простых антропозооморфных фибул с ромбическими ножками отражают десять чрезвычайно близких друг другу изделий, у которых зооморфные образы практически утратили реалистичность, боковые отростки слились с краями щитков и воспринимаются как сложная система выступов, перемычек и отверстий, придающая украшениям вычурность и ажурность (Рис. 1, 13–18). Их облик явно перекликается с обликом сложных антропозооморфных застежек, о которых речь пойдет ниже. Фибулы с лопатообразной ножкой (Рис. 1, 8, 9), которых на Пастырском городище встречено четыре, судя по упрощенной передаче зооморфных мотивов и отсутствию орнамента на плоскостях щитков, также занимают в типологической последовательности рассматриваемых вещей отнюдь не первые позиции.

Следуя логике О. М. Приходнюка, поместившего в начало эволюционного ряда антропозооморфных фибул экземпляр со сросшимися с краями щитков боковыми выступами и измененными пропорциями ножки<sup>10</sup> (Рис. 1, 10), генезис данной разновидности украшений следовало бы связывать с Пастырским городищем. На наш взгляд, однако, такое предположение ошибочно. Пастырские изделия воспроизводят более ранние образцы, созданные, вероятно, в других ремесленных центрах. Их облик свидетельствует о том, что изготовившие их мастера пытались раздвинуть рамки сложившейся традиции, экспериментируя с новыми формами и образами. По-видимому, в период господства в Среднем Поднепровье "древностей антов" I группы, к которым принадлежат простые антропозооморфные фибулы, роль пастырского очага ювелирно-прикладного искусства заключалась в восприятии, развитии и творческом переосмыслении уже сформировавшихся на данной территории художественных канонов.

Основным типобразующим признаком сложных антропозооморфных застежек (Рис. 2, 5-31) являются дополнительные "тяги"-пе-

ремычки, соединяющие головные щитки и ножки украшений наряду с дужками. Вместе со сросшимися переплетающимися выступами и отростками, в которых читаются стилизованные изображения животных и птиц, эти перемычки образуют характерную ажурную кайму, литое "кружево" вокруг изделий, формируя особый облик сложных антропоморфных фибул и делая легко узнаваемыми даже небольшие их фрагменты. Рассматриваемые вещи представляют собой результат эволюции простых антропоморфных брошей с ромбической ножкой, развитие которых идет по линии усложнения формы и деградации орнамента на плоскостях щитков. По мнению О. М. Приходнюка<sup>11</sup>, среди пастырских материалов на роль переходного звена между простыми и сложными антропоморфными застежками могла бы претендовать фибула (Рис. 2, 10), похожая на экземпляр из Блажков (Рис. 1, 19), который сочетает черты обеих интересующих нас разновидностей предметов.

Карты, демонстрирующие характер распространения простых и сложных антропоморфных застежек, разительно отличаются друг от друга<sup>12</sup>. Если в первом случае налицо более или менее равномерное распределение находок по всему ареалу "древностей антов", то во втором фиксируется всего несколько районов их концентрации. При этом 61% изделий (35 из 57 учтенных) связан с Пастырским городищем. Очевидно, следует заключить, что данный памятник имел непосредственное отношение к производству и распространению, а может, и к возникновению сложных антропоморфных фибул, которые стали одним из наиболее ярких и самобытных элементов днепровского раннесредневекового вещевого комплекса.

Важно отметить появление на выступах, оканчивающих удлиненные пластины некоторых из "сложных" образцов, схематических изображений человеческого лица (Рис. 2, 5-9). Для предшествующего звена типологической цепочки, "простых" застежек, антропоморфные образы в принципе нехарактерны, в днепровском бассейне они отмечены только на головных щитках экземпляров из Мартыновки, Пузино и Блажков. Ножки же всех без исключения простых антропоморфных (как, кстати, и пальчатых днепровских типов) брошей оканчиваются профилированными выступами, отлитыми в форме предельно упрощенных звериных морд.

В то же время изображение человеческой головы, завершающее удлиненный щиток, служит основной отличительной чертой большого массива так называемых фибул с маской на ножке и их дериватов, принадлежащих группе славянских пальчатых фибул VII в. по И. Вернеру<sup>13</sup>. Территорией их происхождения и основным ареалом является Подунавье, но хорошо известны они сегодня и в бассейне

Днепра. При этом около половины днепровских находок концентрируется в районе Пастырского городища<sup>14</sup>, с которым связаны как оригинальные дунайские изделия, так и созданные на их основе местные образцы (см., например, Рис. 2, 1–4).

Дунайское влияние, по мнению исследователей, фиксируют и другие материалы данного памятника: характерная гончарная керамика, некоторые типы украшений, инструменты для их изготовления и проч.<sup>15</sup> Все это склоняет к мысли, что в начале эпохи раннего Средневековья из Среднего Подунавья в днепровский регион и, конкретно, на Пастырское городище мигрировала какая-то группа или группы населения. Они и принесли в культурную среду Среднего Поднепровья новые ремесленные технологии, формы украшений, художественные образы и сюжеты. Один из характерных для дунайского ювелирно-прикладного искусства элементов — антропоморфные изображения на ножках пальчатых фибул — оказался, вероятно, близок эстетическим представлениям местного населения и получил развитие на типично днепровских изделиях — сложных антропозооморфных застежках.

Традиционно считается, что типологическими "наследниками" сложных антропозооморфных являются так называемые двупластинчатые фибулы днепровского облика (Рис. 3), входящие в комплекс "древностей антов" II группы. По нашему мнению, однако, впечатление о родстве указанных групп украшений возникает лишь при первом взгляде на вещи. Более детальный анализ особенностей их форм, орнамента, техники изготовления показывает, что различия между ними весьма и весьма существенны.

В самом деле, основным, а зачастую единственным орнаментальным элементом двупластинчатых застежек является кайма из выпуклых "бусин" и "жемчужин", в процессе воспроизводства трансформирующаяся в разделенный поперечными насечками, а затем и в гладкий валик по краю изделий. Этот мотив не мог быть унаследован двупластинчатыми фибулами от сложных антропозооморфных, для которых орнамент на плоскостях щитков в принципе не характерен, а декоративный эффект достигается за счет ажурной каймы из переплетающихся выступов и перемычек, усложняющей форму вещи.

Далее, самые выразительные и роскошные из днепровских двупластинчатых застежек вырезаны из раскованного серебряного листа, орнаментированы в технике тиснения или штамповки, а для крепления иглы и пружинного механизма у них использована широкая металлическая пластина, припаянная на оборотной стороне по всей длине вещи (Рис. 3, 1–9). Антропозооморфные же фибулы, как сложные, так и простые, изготовлены совершенно другим способом. Все

они литые, причем стойки для крепления оси пружины и иглоприемники у них отлиты обычно вместе со щитками и составляют единое целое с корпусом изделия. Справедливости ради следует отметить, что среди двупластинчатых имеется довольно много литых экземпляров (Рис. 3, 10–27), но они представляют собой, видимо, более простые и дешевые подражания вышеописанным кованым — ярким, дорогим и, не исключено, социально значимым вещам<sup>16</sup>. К тому же, по наблюдениям О. А. Щегловой, техника производства рассматриваемых предметов свидетельствует об утрате изготовившими их мастерами ремесленных традиций и навыков, фиксируемых антропозооморфными, а также днепровскими пальчатými фибулами: стойки, удерживающие ось иглы, и иглоприемники у литых двупластинчатых образцов бывают изготовлены отдельно и прикреплены (чаще всего при помощи пайки) к оборотной стороне изделия.

Основное различие форм сложных антропозооморфных и двупластинчатых застежек — то, что первые, несмотря на многочисленные выступы и дополнительные перегибки между головной пластиной и ножкой, визуально воспринимаются все-таки как состоящие из двух отдельных щитков. У являющихся же типологической основой вторых кованых экземпляров, напротив, щитки сливаются друг с другом, и украшение приобретает вид одной большой фигурной пластины, декорированной оттиском крупного удлиненного штампа в середине. Вместе с тем некоторые особенности облика двупластинчатых фибул вызывают явные ассоциации со сложными антропозооморфными образцами. Это, прежде всего, выпуклые дужки, которые у двупластинчатых изделий уже не несут функциональной нагрузки и оттискиваются или напаиваются в центральной части, вероятно, для соблюдения каких-то необходимых стилистических канонов. Затем, судя по материалам из других регионов, для двупластинчатых застежек в целом не характерны выступы, расположенные на обоих концах днепровских находок. Зато они обязательны не только у сложных, но и у простых антропозооморфных брошей. Особенно показателен тот факт, что у некоторых двупластинчатых экземпляров данные выступы раздваиваются (Рис. 3, 3, 4, 10–13, 19–22), очевидно, повторяя и развивая аналогичные элементы антропозооморфных фибул (Рис. 2, 5, 6, 8, 9, 20, 21). Наконец, сближает интересующие нас группы предметов и попытка изображения человеческого лица на одном из пастырских литых двупластинчатых образцов (Рис. 3, 11).

Суммируя сказанное, можно заключить, что прямая типологическая преемственность между рассматриваемыми разновидностями фибул не прослеживается. Ювелиры, создавшие днепровские двупластинчатые застежки, были знакомы с антропозооморфными

образцами и традициями их изготовления и даже воспроизводили некоторые характерные для них элементы на своих изделиях. Но в целом следует признать, что двупластинчатые фибулы стали новым явлением в материальной культуре Среднего Поднепровья.

На вопрос об источниках формирования этих украшений в настоящее время трудно ответить однозначно. По мнению большинства исследователей, вещи, составляющие с днепровскими коваными двупластинчатыми фибулами единый комплекс "древностей антов" II группы и исполненные в той же "пластинчатой" технике (браслеты с полыми расширенными концами, серьги со звездчатыми и полыми подвесками, состоящими из штампованных паяных деталей и др.) возникли в результате местной переработки мощного культурного импульса из дунайского региона<sup>17</sup>. По мнению О. М. Приходнюка, в провинциально-византийской полиэтничной среде Подунавья следует искать и прототипы интересующих нас застежек<sup>18</sup>, хотя нужно отметить, что близкие аналогии им, за исключением фрагмента неорнаментированной фибулы из Залесского клада<sup>19</sup>, в указанном регионе пока не известны.

Интересно, что среди кавказских материалов фиксируется традиция украшать края местных двупластинчатых фибул цепочками маленьких полусферических прессованных выпуклостей<sup>20</sup>. Характерной особенностью больших застежек с накладками "готского" типа из юго-западного Крыма является припаянный к оборотной стороне каркас, который служил для укрепления тонких хрупких щитков изделий. И. О. Гавритухин считает, что именно он стал источником появления широкой металлической полосы — упрочняющей детали и основы для крепления иглы и пружины — на обороте днепровских кованных двупластинчатых брошей<sup>21</sup>.

Таким образом, можно предполагать, что интересующие нас украшения были созданы не без влияния кавказских, крымских, дунайских, днепровских ремесленных традиций. Правда, следует отметить, что такие простые и логичные решения, как орнамент из штампованных выпуклостей по краям тонких пластин или укрепляющая основа, припаянная к оборотной стороне хрупкого изделия, вполне могли быть не заимствованными идеями, а собственными изобретениями днепровских ремесленников. В целом же, очевидно, рассматриваемые вещи принадлежат к широкому кругу двупластинчатых фибул Восточной Европы, и именно в этом контексте необходимо проводить их дальнейшее изучение.

Приведенные рассуждения о стилистических, орнаментальных, технологических характеристиках днепровских двупластинчатых фибул имеют самое непосредственное отношение к проблеме пасты-



рского ювелирно-ремесленного центра. Именно с Пастырским городищем связаны находки 50% кованых (12 из 24 известных в литературе экземпляров, из которых как минимум пять входят в состав найденных на этом памятнике кладов) и 58% литых (28 из 48) украшений данной разновидности. Кроме того, шесть кованых фибул зафиксированы в Харивском кладе (Рис. 3, 1), по одной — в кладах из Самгородка (Рис. 3, 5) и Зайцева, и еще четыре — случайные находки из бывшего Каневского уезда (Рис. 3, 2).

Таким образом, если у сложных антропозооморфных и литых двупластинчатых застежек наблюдаются хотя бы "зоны концентрации" — район Пастырского городища, Нижнее Поросье, восток Днепровского лесостепного Левобережья<sup>22</sup>, то распределение кованых образцов можно назвать "точечным". Эта ситуация заставляет вспомнить гипотезу О. А. Щегловой, согласно которой характер распространения украшений в раннесредневековое время был обусловлен деятельностью конкретных ремесленных центров в значительно большей степени, чем влиянием местных традиций<sup>23</sup>. Кажется, сегодня мы имеем основания говорить, по крайней мере, о двух таких центрах, определивших облик культурно-исторического феномена "древностей антов" II группы. Продукцией одного из них являются в том числе кованые двупластинчатые фибулы Пастырского городища и, возможно, стилистически близкие им изделия из Самгородка и Каневского уезда (Рис. 3, 2-9). Застежки из Харивки (например, Рис. 3, 1), выполненные с использованием иных орнаментальных и технологических приемов, по-видимому, вышли из другой ремесленной мастерской.

В том, что на Пастырском городище существовал центр по производству "пластинчатых" украшений круга "древностей антов" II группы, сомневаться не приходится, так как здесь встречены не только сами эти украшения, но и инструменты для их изготовления<sup>24</sup>. Следы же массового литейного производства на данном памятнике пока не обнаружены. Учитывая, однако, что и в дореволюционной, и в советской, и в современной украинской историографии с ним связывалось и связывается большое количество литых предметов, можно предположить, что выпускавшие их мастерские размещались в еще не раскопанной части городища и будут найдены в ходе дальнейших полевых исследований<sup>25</sup>. Но не исключено, что производство литых и ковано-штампованных изделий происходило в различных, территориально обособленных пунктах, и специализировавшиеся на литье мастера обитали не на самом Пастырском городище, а на соседних поселениях. В любом случае литые двупластинчатые и сложные антропозооморфные фибулы характеризуют среднеднепровский очаг

ювелирного искусства, локализующийся, скорее всего, в Потясминье. Их находки очерчивают границы территории, на которую распространялось влияние данного ювелирно-ремесленного центра (север Среднего Поднепровья с бассейном р. Рось, восток Днепроовского лесостепного Левобережья), и отмечают проникновение элементов среднеднепровского (условно "пастырского") вещевого комплекса в материальную культуру населения ряда удаленных регионов: Подунавья, Поочья, Поднестровья, юго-западного Крыма.

Проблема хронологии рассматриваемых украшений в последнее время активно дискутируется в литературе. Как было отмечено, простые антропозооморфные фибулы входят в состав женского убора круга "древностей антов" I группы, в сложившемся виде зафиксированного во второй-третьей четвертях VII в. Верхнюю границу их бытования, как и рубеж развития в Среднем Поднепровье колочинской и пеньковской археологических культур, маркируют клады типа Мартыновского<sup>26</sup>. Решение же вопроса о времени существования сложных антропозооморфных и двупластинчатых застёжек, на наш взгляд, напрямую связано с проблемой датировки Пастырского городища.

Происходящие с данного памятника фибулы и другие "антские" украшения I группы, с одной стороны, и находки пастырской гончарной керамики на пеньковских поселениях<sup>27</sup>, с другой, свидетельствуют, что накопление раннесредневекового слоя на городище началось, когда лесостепное Поднепровье еще было заселено носителями пеньковской культурной традиции. Основной же период существования памятника относится к постпеньковскому времени, причем, судя по отсутствию случаев перекрывания строительных объектов, жизнь на нем продолжалась сравнительно недолго. Гибель Пастырского городища О. М. Приходнюк относил к середине VIII в.<sup>28</sup> Можно думать, что именно в этот момент здесь были сокрыты клады "древностей антов" II группы. Входившие в них кованые застёжки, так же, как литые двупластинчатые, сложные антропозооморфные и составляющие особый вариант в рамках простых антропозооморфных сильно схематизированные фибулы (Рис. 1, 13-18), очевидно, являются продукцией пастырского центра ювелирно-художественного искусства. По нашему мнению, их следует синхронизировать с основным периодом существования рассматриваемого памятника и датировать в рамках второй половины VII – первой половины – середины VIII в. Отсутствие же сложных антропозооморфных и литых двупластинчатых образцов в комплексах с коваными, возможно, следует объяснять, учитывая мнение О. М. Приходнюка о различиях в социальном (или этническом) статусе их владельцев<sup>29</sup>.

В заключение остановимся на некоторых особенностях пастырского очага ювелирного производства, которые выявились во время изучения антропозооморфных и двупластинчатых фибул. Функционирование этого центра началось, когда в южной части днепровского бассейна еще существовали памятники пеньковской культуры, т.е. не позднее середины — третьей четверти VII в. Начало его формированию положили, вероятно, местные мастера, но активизации его деятельности и окончательному оформлению способствовала миграция каких-то групп населения из Подунавья, вместе с которым в днепровском регионе появились новые типы украшений и бытовых предметов, технологические приемы и способы производства и т.д. К моменту возникновения ремесленного центра на Пастырском городище в Среднем Поднепровье и на Днепровском Левобережье уже существовал созданный одним из восточнославянских племенных объединений своеобразный костюмный комплекс — "древности антов" I группы — и пастырские мастера включились в изготовление характерных для местного населения типов украшений, в частности, фибул. Интересно при этом, что большая часть встреченных на интересующем нас памятнике находок принадлежит группам антропозооморфных застёжек или с каймой из птичьих голов по краю полукруглого щитка, в декоре которых активно использовались ярко выраженные зооморфные сюжеты. Видимо, такие изделия больше соответствовали эстетическим и религиозно-мифологическим представлениям тех, кто их производил или использовал. Днепровские пальчатые фибулы, в облике которых звериные образы, утратив присущую их германским прототипам реалистичность, уже почти не читаются, на Пастырском городище известны всего в двух экземплярах<sup>30</sup>.

События, уничтожившие большую часть пеньковско-колочинского населения Среднего Поднепровья и приведшие к выпадению Мартиновского и других подобных кладов, не отразились на жизни Пастырского городища. Вероятно, именно в постпеньковский период его мастера создали все многообразие форм украшений, определивших облик явления под названием "пастырский очаг ювелирно-художественного искусства". Одной из этих форм стали сложные антропозооморфные фибулы, сконструированные в русле развития местных, днепровских ремесленных традиций. Единственной их деталью, которая, на наш взгляд, не имеет местных корней, является изображение человеческой головы на выступах, оканчивающих удлиненные щитки некоторых экземпляров. Данный элемент мог быть заимствован у изделий дунайского производства, попавших в Среднее Поднепровье и на Пастырское городище вместе со своими носителями.

Еще одну разновидность вещей, типичных для пастырского набо-

ра, составляют двупластинчатые фибулы. В отличие от антропозооморфных они демонстрируют совершенно не свойственные днепровскому ювелирному ремеслу предшествующего времени способы изготовления и манеру орнаментации. Некоторые особенности их формы свидетельствуют, что антропозооморфные застёжки могли послужить лишь одним из их прототипов. Вообще же создается впечатление, что пастырские двупластинчатые броши сочетают в себе различные в географическом и этнокультурном отношении компоненты и что выработавшие данную форму украшений люди были знакомы с широким спектром кавказских, крымских, днепровских, дунайских ремесленных традиций. Широту территориальных связей населения, оставившего рассматриваемый памятник, подтверждают и находки украшений пастырского облика не только в бассейне соседней Роси, но и в гораздо более удаленных регионах — Поочье, Крыму, Поднестровье.

Разгром Пастырского городища ознаменовал и конец деятельности одноименного ремесленного центра. Потрясения, приведшие к его гибели, коснулись не только Среднего Поднепровья, но и более отдаленных территорий. Об этом свидетельствуют находки кладов "древностей антов" II группы, аналогичных пастырским, на востоке Днепровского лесостепного Левобережья (хутор Зайцев) и в Посеймье (Харивка). Развитие материальной культуры населения днепровского региона в очередной раз прервалось. Вместе с прекращением функционирования пастырского очага производства в истории ювелирного дела Поднепровья окончился этап, связанный с Великим переселением народов. Началось формирование нового набора украшений, практически не имеющего общих черт с вещевым комплексом предшествующего времени.

---

<sup>1</sup> Работа выполнена при финансовой поддержке РГНФ, в рамках исследований по проекту "Металлический костюмный комплекс населения Среднего Поднепровья в раннем средневековье: истоки, традиции, стили" (№ 05-01-01435а).

<sup>2</sup> Родинкова В.Е. К вопросу о типологическом развитии антропозооморфных фибул (простые формы) // РА. — 2006 — № 3; Родинкова В.Е. К вопросу о типологическом развитии антропозооморфных фибул (сложные и двуластинчатые формы) // РА. — 2006. — № 4; там же см. ссылки на литературу, в которой упоминаются рассматриваемые в настоящей статье вещи.

<sup>3</sup> Рыбаков Б.А. Ремесло Древней Руси. — М., 1948. — С. 60, 61, 80, рис. 7; Корзухина Г.Ф. Среднее Поднепровье в V-VIII вв. // РА ИИМК РАН. — Ф. № 77. — Д. № Р-134. — 1974 — С. 448, 449; Амброз А.К.. К происхождению днепровских антропозооморфных фибул // РА. — 1993 — № 2. — С. 179, рис. 3, 1-3.

- <sup>4</sup> Приходнюк О.М. Фибулы Пастырского городища // *Евразийская степь и лесостепь в эпоху раннего средневековья*. – Воронеж, 2000. – С. 64, 65, рис. 7, 17-19.
- <sup>5</sup> *Этнокультурная карта территории Украинской ССР в I тыс. н.э.* – К., 1985. – С. 49, рис. 9, 17; Гороховський Є.Л. Дві архаїчні пальчасті фібули з Середньої Наддніпряниці // *Етнокультурні процеси в Південно-Східній Європі в I тисячолітті н.е.* – Київ-Львів, 1999. – С. 70, 71, рис. 1, 1; Гавритухин И.О. Финал традиций культур римского времени в Восточном Прикарпатье // *Die spatromische Kaiserzeit und die fruhe Volkerwanderungszeit in Mittel- und Osteuropa*. – Lodz, 2000. -S. 281-294; Гавритухин И.О. Среднеднепровские ингумации второй половины V-VI в. // *Культурные трансформации и взаимовлияния в Днепровском регионе на исходе римского времени и в раннем средневековье*. – СПб, 2004. – С. 214.
- <sup>6</sup> Гавритухин И.О., Обломский А.М. Гапоновский клад и его культурно-исторический контекст. – М. 1996. – С. 89-95.
- <sup>7</sup> Амброс А.К. Ук. соч., с. 181.
- <sup>8</sup> Родинкова В.Е. К вопросу о типологическом развитии...РА, 2006, № 3, с. 47-49, рис. 4.
- <sup>9</sup> Амброс А.К. Ук. соч., с. 180, 181; Родинкова В.Е. К вопросу о типологическом развитии...РА, 2006, № 3, с. 49.
- <sup>10</sup> Приходнюк О.М. Фибулы Пастырского городища ..., с. 65. Рис. 7.
- <sup>11</sup> Приходнюк О.М. Пастирське городище. – Київ-Чернівці, 2005. – С. 72.
- <sup>12</sup> ср.: Родинкова В.Е. К вопросу о типологическом развитии... РА, 2006, № 3, рис. 4; Родинкова В.Е. К вопросу о типологическом развитии... РА, 2006, № 4, рис. 7.
- <sup>13</sup> Werner J. *Slawische Bugelfibeln des 7. Jahrhunderts* // *Reinecke Festschrift*, Mainz. – 1950. – S. 150-158, Taf. 27-31.
- <sup>14</sup> Корзухина Г.Ф. Клады и случайные находки вещей круга "древностей антов" в Среднем Поднепровье // *МАИЭТ*. – Вып. V. – Симферополь. – 1996 – Табл. 28, 2-15; Приходнюк Фибулы Пастырского городища ..., с. 50-53, рис. 1, 1-3, 5-9.
- <sup>15</sup> Айбабин А. И. К вопросу о происхождении сережек пастырского типа // *СА*. – 1973. – № 3; Щеглова О.А. Вещи дунайского происхождения в поздних кладах "древностей антов" // *Тезисы историко-археологического семинара "Чернигов и его округа в IX-XIII вв."*. – Чернигов, 1990; Приходнюк О.М. *Технологія виробництва та витоки ювелірного стилю металевих прикрас Пастирського городища* // *Археологія*. – 1994. – № 3. – С. 70-72; Приходнюк О. М. *Пастирське городище...*, с. 63-65, 70, 74-76 и сл.; и др.
- <sup>16</sup> Родинкова В.Е. К вопросу о типологическом развитии...РА, 2006, № 4, с. 58.
- <sup>17</sup> Айбабин А.И. Ук. соч.; Щеглова О.А. Ук. соч.; Гавритухин И.О., Обломский А.М. Ук. соч., с. 54, 55.
- <sup>18</sup> Приходнюк О.М. *Технологія виробництва та витоки...*, с. 70; Приходнюк О.М. *Пастирське городище...*, с. 73.
- <sup>19</sup> Корзухина Г.Ф. Клады и случайные находки вещей круга "древностей антов"..., № 156, табл. 115, 5.
- <sup>20</sup> Гавритухин И.О. В печати. *Двупластинчатая фибула из одной частной коллекции (заметки о поздних формах двупластинчатых фибул)*. *Благодаря*

рю И.О. Гавритухина за возможность ознакомиться с рукописью его неопубликованной статьи.

<sup>21</sup> Гавритухин И.О. В печати. Ук. соч.

<sup>22</sup> ср.: Родинкова В.Е. К вопросу о типологическом развитии...РА, 2006, № 4, рис. 7; 8.

<sup>23</sup> Щеглова О.А. Женский убор из кладов "древностей антов": готское влияние или готское наследие? // *Stratum plus*. – № 5. – СПб.-Кишинев-Одесса. – 1999 – С. 309, 310.

<sup>24</sup> Приходнюк О.М. Технологія виробництва та витюки ...с. 65-69.

<sup>25</sup> Приходнюк О.М. Пастирське городище..., с. 78.

<sup>26</sup> Гавритухин И.О., Обломский А.М. Ук. соч., с. 89-95 и сл.

<sup>27</sup> Приходнюк О.М. Пастирське городище..., с. 77.

<sup>28</sup> Приходнюк О.М. Там же, с. 77-79.

<sup>29</sup> Приходнюк О.М. Там же, с. 78.

<sup>30</sup> Корзухина Г.Ф. Клады и случайные находки вещей ...,табл. 29, 6; 30, 1.

## **Височные украшения славяно-русского убора: византийское влияние и собственные традиции.**

**И**стория восточнославянского и древнерусского ювелирного убора с VI по XIII вв. является творческим процессом, в котором разрабатываются традиционные формы украшений и перерабатываются внешние влияния<sup>1</sup>.

Если иноземные аналогии рассматриваются исследователями довольно часто, то активность местной традиции зачастую упускается. На самом деле при изучении именно на нее должен быть перенесен центр тяжести, так как авторство все-таки принадлежит местным мастерам. В реальности развития украшений суммировались общекультурные, стилевые и технические влияния, автохтонные традиции и навыки ремесленного производства. Картина переработки воздействий в различные исторические периоды была конкретна и своеобразна.

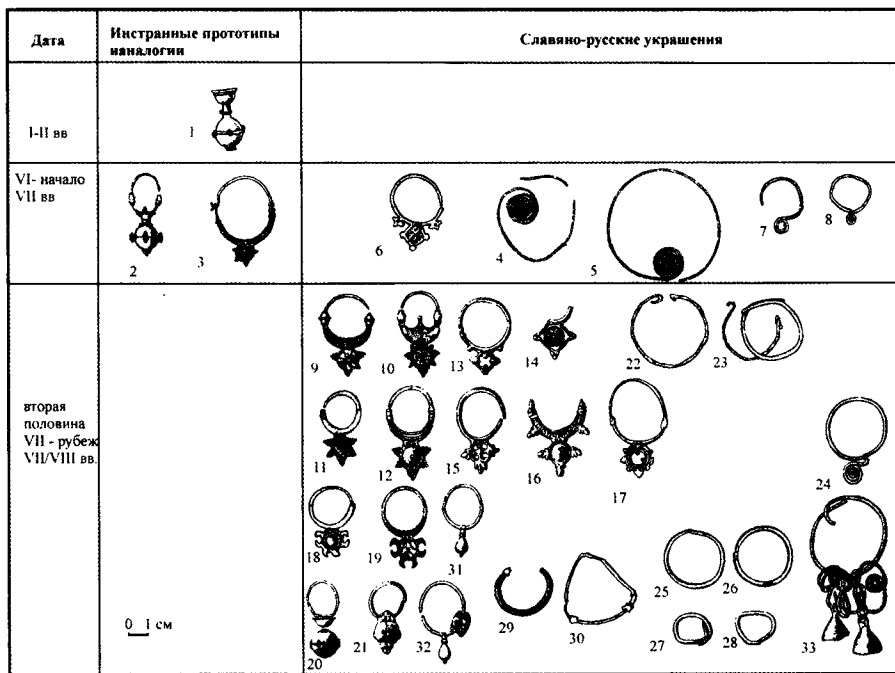
С целью получения целостного и детального представления о процессе развития славяно-русских височных украшений составим их общую таблицу для указанного довольно длительного периода с приведением прототипов и аналогий из числа иностранных украшений<sup>2</sup>.

В восточнославянских культурах VI-VII вв известны автохтонные височные кольца на широких кольцеобразных дужках со спиральной орнаментацией. Большие кольца с крупным спиральным завитком, обращенным внутрь кольца, бытуют только в указанное время, не имея продолжений (Рис. 1: 4, 5)<sup>3</sup>. Небольшие колечки с маленьким спиральным завитком, первоначально предназначенным для застегивания и обращенным наружу, создают традицию (Рис. 1: 7, 8). Данные варианты можно признать автохтонными, поскольку они представляют собой элементарный и наиболее общий вариант орнаментации из спирально навитой проволоки, возникавший у каждого народа на простейшем уровне ювелирного дела. Другой вариант кольца имеет ромбовидные орнаментальные детали (Рис. 1: 6)<sup>4</sup>. Данный вариант может также быть автохтонным, поскольку ромбическая орнаментация в народной культуре славянского мира распространена. Но можно допустить, что подобная форма является упрощенным геометрическим отображением греко-византийских ювелирных прототипов — серег с амфоровидной подвеской первых веков н.э. (Рис. 1: 1)<sup>5</sup>

В VI в. в Византии и Придунавье появляются первые экземпляры

филигранных звездообразных серег с зерненными лучами (Рис. 1: 3)<sup>6</sup>. В VII в. у славян Поднепровья есть звездообразные украшения, подразделяющиеся на образцы высокой ювелирной филигранной технологии из Харьевского клада и литые более простые варианты с Пастырского городища (Рис. 1: 9, 10 и 11, 12)<sup>7</sup>. Изучение технологии филигранных височных колец Харьевского клада показало определенные отклонения от византийской технологии, что позволяет допустить участие славянских ювелиров в их изготовлении (Рис. 1: 9, 10)<sup>8</sup>.

При создании височных колец славяне довольно точно повторяют иностранную форму подвески-амфорки, иногда слегка упрощая ее (Рис. 1: 20)<sup>9</sup>. Известен тип кольца с амфоровидной подвеской, возможно, являющейся тисненой копией первых гранулированных подвесок. Можно также предположить, что данная форма связана с ра-



**Рис. 1. Височные украшения первых веков н.э.:**

Иностранные украшения: 1 - Зелевкинский клад; 2 - Харьевский клад; 3 - Сицилия (Таормина); Славянские украшения VI-VII вв.: 4, 5 - Мартыновский клад; 6-8 - Семенки, пражско-пеньковские древности; 9, 10 - Харьевский клад, Путивльский р-н, Сумской обл.; 11, 13, 15-17, 31 - Пастырское городище, 12, 19, 20 - Пастырский клад 1949 г.; 14 - Обухов, Киевской губ.; 21 - Пастырское городище, 1898 г.; 22, 23 - длинные курганы псковских кривичей - Казиха, курган 21, Городня, курган 13; 24-28 - Зайцев Змиевского у. Харьковской губ.; 29 - Пекари, 30 - Княжа Гора, 32 - Григоровка - Каневского у. Киевской губ.; 33 - Козиевка Богодуховского у. Харьковской губ.



ковиной *Surgaea moneta* (Рис. 1: 21)<sup>10</sup>. Каплевидные или грушевидные формы можно считать воспроизведением в технике литья серег с каменной или стеклянной подвеской распространенных широко, в том числе и в кочевнической среде (Рис. 1: 31, 32)<sup>11</sup>.

Некоторые варианты можно отнести к первым изделиям самостоятельного филигранного дела славян: центральная часть изготовлена из спаянных колец и имеет орнаментацию из треугольников грубоватой зерни (Рис. 1: 17)<sup>12</sup>.

Как отметил А. И. Айбабин, не для всех литых звездообразных украшений имеются византийские прототипы, что позволяет говорить о самостоятельности их изготовления<sup>13</sup>. В данном случае можно подчеркнуть именно автохтонное происхождение форм, так как ряд вариантов аналогичен пражско-пеньковским височным кольцам с ромбовидной орнаментацией (Рис. 1: 13, 14)<sup>14</sup>. Выделяются украшения с довольно натуралистической растительной орнаментацией в духе народной эстетики (Рис. 1: 15, 16)<sup>15</sup>. Группа колец отражает зооморфную орнаментацию византийских фибул в упрощенном орнаментальном варианте, их оригинальность прежде всего состоит в использовании зооморфного элемента на изделии другой категории, что, очевидно, сопровождалось и определенной смысловой адаптацией в соответствии со славянской мифологией (Рис. 1: 18, 19)<sup>16</sup>.

Продолжается изготовление проволочных височных колец со спиральными отростком (Рис. 1: 24)<sup>17</sup>. Заметно, что этот вид височных колец несколько видоизменяется под воздействием ювелирных форм, делаясь похожим на украшения пастырского типа с выделенным ниже кольца медальоном (Рис. 1: 17).

Как устойчивая традиция наблюдается ношение простых проволочных височных колец по размеру сопоставимых с браслетами и перстнями (Рис. 1: 22, 23, 25–28)<sup>18</sup>.

В славянском народном металлическом уборе используются шупящие украшения, в состав которых входят подвески-колокольчики на цепочках и височные кольца, простые проволочные и со спиральными отростками (Рис. 1: 33)<sup>19</sup>. Более того, наблюдается приспособление форм иностранного происхождения под традиционные кольцевые — убирание нижнего медальона и использование одной кольцевой дужки с небольшими остающимися бусинами (Рис. 1: 29, 30)<sup>20</sup>. На некоторых височных кольцах заимствованных форм носят простые пастовые бусины (Рис. 1: 32). В сущности, начинают формироваться бусинные височные кольца славян.

Приведенные факты позволяют увидеть возникновение славянской ювелирной традиции. Наблюдается ученичество у византийских мастеров и происходит самостоятельная разработка как иностран-

ных, так и автохтонных форм украшений. Распространение новых украшений происходит на фоне бытования простых традиционных проволочных височных колец и составных шумящих украшений. Автохтонные испытывают воздействие иностранных форм, а иностранные — воздействие традиционных.

В VIII в. продолжают бытовать звездообразные височные украшения (Рис. 2: 6)<sup>21</sup>. Предпосылкой для возникновения новых форм становится развитие в околотовитанском мире филигранной техники — именно объемной грануляции. Орнаментация всей нижней части дужки колец треугольниками и пирамидками зерни сочетается с выделением величиной центральной фигуры (Рис. 2: 1)<sup>22</sup>. С одной стороны, здесь можно видеть воспроизведение в технике грануляции амфоровидной формы. С другой стороны, данная гроздевидная форма может быть чистым порождением развивающейся технологии объемной грануляции и только потом получает сходство с образом амфоры. В Моравии, Польше и других регионах возникают свои варианты. Материал Новотроицкого городища на реке Псел дает несколько форм височных украшений славян, предшествующих формированию лучевых височных колец. Отмечаются подражания ювелирным формам в технике литья и тиснения, в том числе и филигранным гроздевидным (Рис. 2: 3, 4)<sup>23</sup>. Украшения с объемной подвеской носили в качестве височных колец, на что указывает их соединение в цепочки в Зарайском кладе (Рис. 2: 5)<sup>24</sup>. Наконец, имеется гибридный вариант, совмещающий лучевую орнаментацию по всему кольцу и реликт амфоровидной фигуры или медальона в центре (Рис. 2: 2)<sup>25</sup>. Продолжается традиция ношения простых проволочных колец (Рис. 2: 9)<sup>26</sup>. Есть кольца, гроздевидные подвески которых утеряны или специально сняты, тем самым они превращены в простейшие бусинные кольца с миниатюрными бусинами из спаянной зерни (Рис. 2: 7, 8). Появились и первые кольца с тисненными бусинами (Рис. 1: 10)<sup>27</sup>. В данный период развитие объемно-гранулированных форм пока еще мало отразилось на формах височных украшений славян. Продолжается тенденция к утрате объемных и расположенных ниже кольца частей украшения, что логично связать с традициями ношения преимущественно плоскостных и кольцеобразных украшений в исконном восточнославянском головном уборе. За счет этого образуются такие же, как и в предыдущий период, простейшие бусинные украшения.

В IX в. у восточных славян складываются лучевые височные кольца. Прототипами послужили обе формы филигранных серег или височных украшений:

- 1) с выделенной гроздевидной увеличенной частью (Рис. 2: 1);
- 2) с относительно равномерными треугольниками зерни по кольцу

(Рис. 2: 11, 23). Эти прототипы могли быть не только византийскими, некоторые варианты складывались в околотовитском и славянском мире. Более крупный центральный луч сохраняется на многих вариантах лучевых височных колец. Но лучевые височные кольца также, как и славянские украшения прежних периодов, постепенно уходят как от объемности так и от удлинения подвески ниже кольца.

А. В. Григорьев предложил интересное и во многом верное хронологическое разделение лучевых височных колец IX–XI вв. на группы по степени связанности их с прототипами<sup>28</sup>. При нашем рассмотрении выделение групп выглядит несколько по-иному. Прежде всего необходимо реально представить роль прототипа: как он воздействовал на процесс создания украшений у славян. Украшения не рождаются друг от друга, как живые существа, поэтому сходство форм еще не означает обязательной связи происхождения. Зримый образ эффектно и престижного филигранного украшения повторяется людьми разных культур на своем уровне и со своими предпочтениями. Важно и то, какие именно филигранные оригиналы распространились в данной среде, поэтому, ареал прототипов также не следует слишком расширять. Необходимо учесть, что славянам были уже знакомы первые навыки филигранного дела, и они могли изготавливать свои подражания в технике филигрании. Например, зерненный оригинал для известной по Новотроицкому городищу формы пятилучевого кольца мог быть изготовлен славянами (Рис. 2: 13)<sup>29</sup>. На первом этапе изготовления литых украшений или их восковых моделей брались за образец византийские или свои зерненные оригиналы (Рис. 2: 13–16)<sup>30</sup>. В данном случае не настолько важны точные представления мастеров о конструктивном назначении деталей прототипа, как считает А. В. Григорьев, сколько их ориентировка на его зримый образ. Литые славянские экземпляры довольно точно повторяют детали филигранных украшений как раз без отражения и иногда, возможно, и без понимания их конструктивной роли, так как это понимание при литье просто не нужно (Рис. 2: 14)<sup>31</sup>. На втором этапе особенности зерненного прототипа передаются более грубо и обобщенно (Рис. 2: 17, 18)<sup>32</sup>. Третья группа совсем не ориентируется на зерненные прототипы, сохраняя только плоскостную лучевую форму (Рис. 2: 19)<sup>33</sup>. Несмотря на то, что окружность может не выделяться, именно кольцо всегда является конструктивной основой украшения, и именно к нему как и в прежние периоды, стремиться вся композиция. Этапы можно назвать стилистическими, а не строго хронологическими. Их датировка не обязательно сходна в различных памятниках. Новый вид лучевого украшения возникает на всех трех этапах, и главные его характеристики — плоскостность и геометризм. Сама переработка пр

тотипа традиционна, она такая же, как и в предшествующий период. Внешнее воздействие попадает на местную почву и укладывается в традиционные рамки.

Вкладах IX в. продолжают бытование более архаичные формы височных колец со спиральной орнаментацией, причем спиральный отросток становится крупнее, делаясь все более похожим на простейший медальон (Рис. 2: 20)<sup>84</sup>. На формирование такого облика спиральных колец влияют украшения пастырского типа с выделенным ниже кольца медальоном. По конструктивной роли эти кольца аналогичны более простым височным с S-видным отростком: удобны для подвешивания по краю венчика головного убора. Для начала X в. можно отметить бытование простых проволочных браслетообразных височных колец, на которые иногда надевают каменные и пастовые бусины (Рис. 2: 21, 22)<sup>85</sup>. Это также чисто местная традиция.

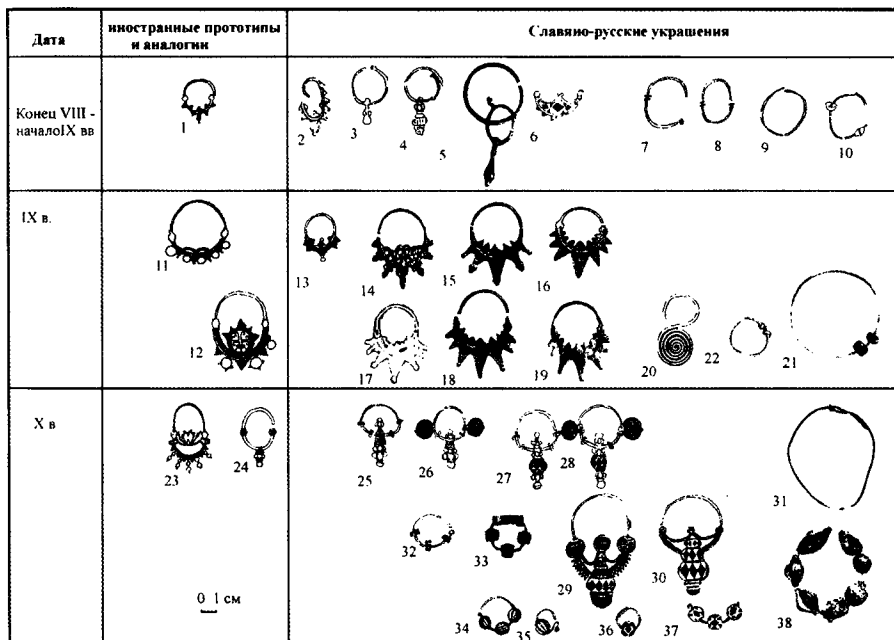


Рис. 2. Височные украшения VIII-X вв. :

- Иностранные украшения: 1 - Блужинский могильник, Моравия; 11, 12 - серьги из фондов НМИУ, инв. № ДРА 714; 23 - Моравия, 24 - Византия. Славянские украшения VIII-IX вв.: 2-4, 7-10, 13, 16 - Новотроицкое городище; 5, 15, 18 - с. Железницы Зарайского у.; 6 - Кузнецовское городище; 14, 19 - Супруты; 17, 20 - Полтава, 1905; 21, 38 - Гнездово, 1867; 22 - Гнездово, 1993; 25-28 - Копиевка Винницкой обл., 1928; 29, 30 - Борщевка Волынской губ., 1883; 31 - Березовецкий могильник, курган № 19; 32-36 - Владимирские курганы; 37 - Киевский некрополь и Владимирские курганы.

То есть, в IX в. на основании византийских и своих прототипов вырабатывается оригинальный тип плоскостного украшения — лучевого височного кольца. Появляется новая форма спирального кольца, являющаяся развитием прежней автохтонной формы (Рис. 1: 24). Продолжаются местные славянские традиции ношения простых волоочных колец и колец с бусинами из простых материалов.

В X в. славянский дорогой ювелирный убор испытывает "вторжение" гроздевидной наушницы. Резкость этого появления объясняется поднятием ювелирного дела славян на более высокий уровень. Традиции технологии для ювелирного дела восточных и западных славян продолжают оставаться общими, почерпнутыми из византийского источника, но производство везде является местным и своеобразным.

Гроздевидные наушницы X в. восточных славян, известные в Поднепровье и на Волыни, являются автохтонными украшениями, у них скорее всего нет прототипов. Внедрение византийского прототипа произошло ранее, гроздевидные формы украшений sporadически проявлялись в славянском уборе в упрощенном варианте. Теперь, когда ювелирное дело в славянских землях развивается самостоятельно, более широко и остро встает задача создания украшений именно для дорогого убора. Освоив иностранную технологию, славяне еще не выработали собственных ювелирных форм, соответствующих национальному убору. Гроздевидные формы украшений оказались заложенными иностранной технологией объемной грануляции. Теперь не треугольник, а пирамидка зерна явилась формообразующим элементом<sup>36</sup>.

По типологии славяно-русских гроздевидных наушниц понятно направление развития — к увеличению доли тисненых деталей в украшениях. Подобная хронологическая расстановка подтверждается и археологическими датировками и логикой технологического процесса<sup>37</sup>. Гроздевидные наушницы отражают и последовательность развития стилей зерненного убора. Объемно-геометрический стиль — конец IX — начало X вв. — связан с наушницами, корпус которых конструируется из филигранных деталей, гранул, проволоки и скани (Рис. 2: 25, 26)<sup>38</sup>. На следующей стадии наушницы совмещают спаянные из гранул и тисненые части (Рис. 2: 27, 28). На дужки наушниц иногда надеваются шарообразные тисненые напускные бусины (Рис. 2: 26, 28). Геометрический стиль связан с тисненными наушницами со сложно профилированным корпусом второй половины X в. (Рис. 2: 29, 30)<sup>39</sup>. В форме сохраняется выделяемая вершина гроздевидной фигуры внутри кольца, что полностью находится в традициях славянских звездообразных украшений (Рис. 1: 10).

В более демократичном уборе продолжают складываться бусиные формы височных колец. С одной стороны, они образовались на базе племенных форм: браслетообразных и перстнеобразных височных колец (Рис. 2: 30)<sup>40</sup>. С другой стороны, варианты ювелирных бусин, надеваемых на племенные кольца, типологически и орнаментально связаны с филигранными украшениями, лопастными бусинами и гроздевидными наушницами (Рис. 2: 38)<sup>41</sup>. Ношение гроздевидных украшений в традиционном славянском ленточном уборе было неудобно вследствие их объемности. Для нанизывания на ленту и закрепления в волосах лучше подходили простые кольца (Рис. 2: 30). Гроздевидная форма в славянском уборе в дальнейшем не привилась, но на основе ее упрощения в X–XI вв. сложилось первое поколение древнерусских трехбусинных колец. Их последовательно возникающие формы соответствуют типологическим разновидностям наушниц: кольца с гранулированными бусинами, с бусинами проволоочно-каркасной конструкции, и, наконец, с тиснеными (Рис. 2: 32–36). В

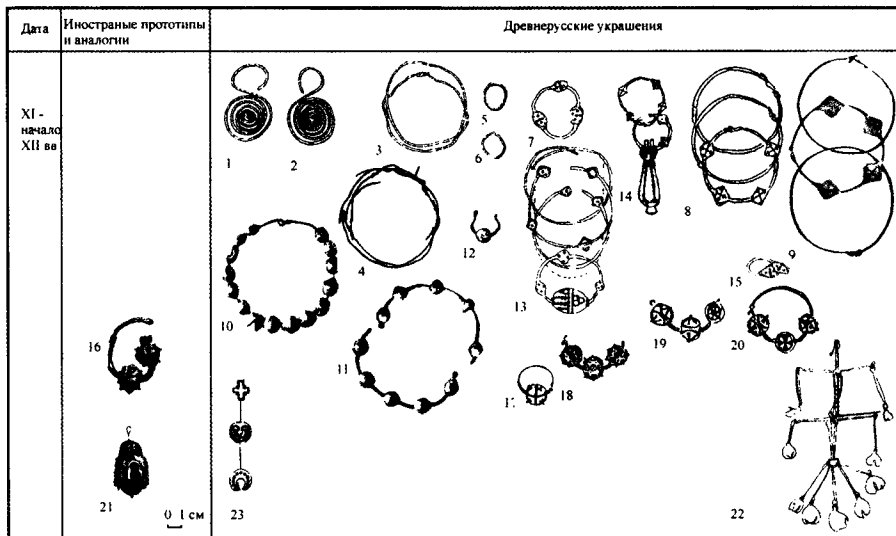


Рис. 3. Височные украшения XI в.:

реконструкция форм византийских прототипов - 16 - Старая Ладога; 21 - Старая Рязань, 1822 г. древнерусские украшения - 1, 2 - Гочевский могильник Курской обл.; 3 - Васьюково Великолуцкого у. Псковской обл.; 4 - Березовецкий могильник, курган № 50-I; 5 - Мироновский фольварк, Каневского у. Киевской губ., 1883; 6, 7, 15 - Спанка Петергофского у. Петербургской губ, 1914; 8 - Коробино Смоленской обл., курган № 22; 9-11 - Шалахова Невельского у. Витебской губ., 1892 г.; 12 - Старая Рязань, погребение № 2, раскоп № 11; 13 - Белогостицкий монастырь Ярославской губ., 1836; 14 - Демшина Псковской губ., 1891; 17, 18 - Суздальский некрополь, курган № 6, 1967 г., 19, 20 - Владимирские курганы; 22 - курган в с. Броварки Курской губ.; 23 - Новгород, Троицкий раскоп, 70-е гг. XI в.

конце X в. возникает отработанная форма трехбусинного кольца с сетчатым зерненым орнаментом (Рис. 2: 37).

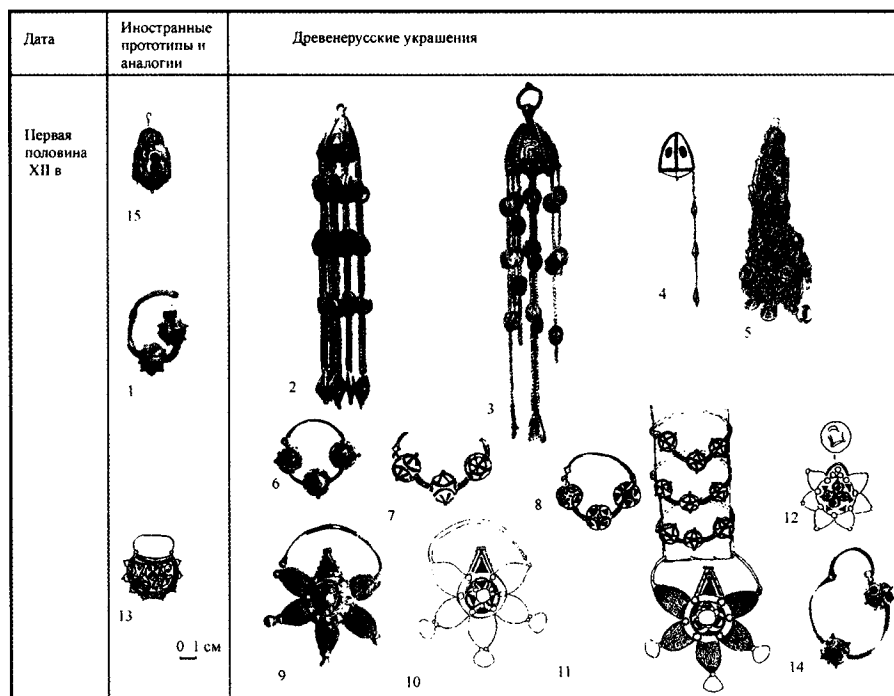
На протяжении XI в. Русь испытывает непосредственное сильное влияние византийской христианской культуры. В связи со сменой культурной ориентации возникшее ювелирное дело находится в состоянии перестройки. Прежние украшения теряют актуальность. В довольно богатых по нумизматическому материалу кладах находят простые украшения в народном стиле и традициях. Это в основном проволочные или литые височные кольца, браслетообразные, перстнеобразные, ромбоцитковые, спиральные (Рис. 3: 1–9)<sup>42</sup>. Продолжается тенденция механического соединения их с ювелирными бусинами и с иноземными украшениями (Рис. 3: 13, 14). Складываются формы многобусинных колец и дужек из гладких тисненых бусин (Рис. 3: 10–12). Клады показывают утрату актуальности в дорогом уборе традиционных форм височных колец, они хранятся в виде лома (Рис. 3: 15). Первое поколение филигранных трехбусинных колец также уходит.

Материал бусинных филигранных височных колец из Владимирских курганов и Суздальского некрополя дает новые варианты трехбусинных колец: с поверхностным делением на три окружности и накладными орнаментальными композициями внутри: шестилучевыми и четырехчастными ромбическими розетками (Рис. 3: 17–20)<sup>43</sup>. Некоторые височные кольца сохраняют объемные геометрические выкладки в виде пирамидок зерна (Рис. 3: 17, 18). Отдаленным прототипом для них являются наушницы с пирамидками зерна римско-византийского круга, дериваты этих украшений бытовали в славянских землях и вызвали упрощенные подражания (Рис. 3: 16)<sup>44</sup>.

Употребляются шумящие украшения с бубенчиками — подвески к головному убору (Рис. 3: 22)<sup>45</sup>. Появляются подвески-рясна с христианской символикой. Форма их верхней подвески пока неизвестна, но можно предполагать, что она была сионцевидной. В связи с христианской символикой формы наличие византийского прототипа в этом случае не вызывает сомнений (на таблице использована форма сионцевидной подвески, известная по кладам более позднего периода) (Рис. 3: 21, 23)<sup>46</sup>. В кичкообразном традиционном уборе носят колоколовидные рясна. Их появление можно предположительно отнести к концу XI в. (Рис. 4: 2–5). Основные формы русских колоколовидных рясен происходят из кладов XII–XIII вв., но представляют в них более древний пласт. Византийский прототип колоколовидного рясна пока неизвестен, в технологии колоколовидных подвесок обнаруживаются византийские основы, а орнаментация принадлежит к собственному стилю, выработанному русским ювелирным искус-

ством в народных традициях<sup>47</sup>. Даже если предположить, что колоколовидные подвески существовали в Византии, русские варианты являются результатом во многом собственной традиции шумящих украшений с колокольчиками и бубенчиками (Рис. 1: 33; рис. 3: 22). В XI в. на основе технологических знаний иноземной культуры шумящая подвеска становится более культурной, декоративной, ювелирной. Под воздействием сионцевидных подвесок колоколовидные рясна типологически меняются на ярусные и четырехугольные в плане и, а также более строго декорируются (Рис. 4: 4, 5).

Для XI в. можно восстановить воздействие христианских византийских ювелирных изделий на русские. Продолжается восприятие достижений византийской технологии филигранны. В то же время при создании форм основу составляют свои традиции шумящих и бусин-



**Рис. 4. Височные украшения первой половины XII в.:**

реконструкция форм византийских прототипов - 1 - Старая Ладога;

13 - византийские серьги XI-XII вв.; 15 - Старая Рязань, 1822 г.

древнерусские украшения - 2 - Старая Рязань, 1868 г.; 3 - с. Кресты Тульской обл., 1876; 4 - Чернигов, 1958; 5 - Городище Хмельницкой обл., 1970;

6 - Старая Рязань, 1970; 6-8 - варианты № 6, 4, 10 трехбусинных колец известных по городским кладам;

9-10 - Старая Рязань, 1970;

11 - Тверь, 1906; 12 - Киев, усадьба Лескова, 1876; 14 - Изяславль.



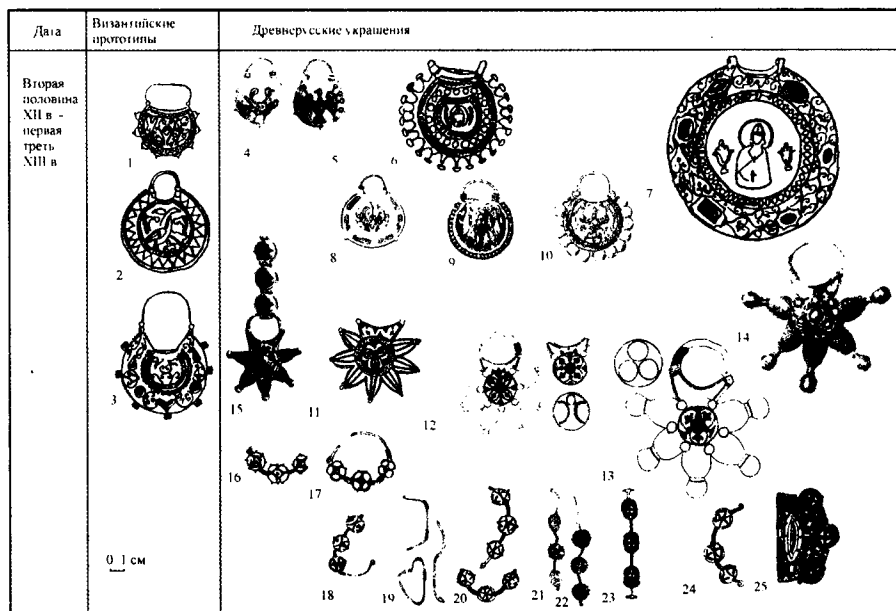
ных украшений. В филигрании вырабатывается первый национальный стиль, который проявляется в орнаментации колоколовидных рясен.

В первой половине XII в. возникает новое поколение трехбусинных колец древнерусского производства. Они становятся стандартными, однотипными, в целом, более крупными по сравнению с предшествующей эпохой. Некоторые орнаментальные варианты аналогичны известным по Владимирским курганам, но появляются и новые (Рис. 4: 6-11). Применяются плоскостные скано-зерненные выкладки на тисненых бусинах, объемно-геометрическая орнаментация и конструкция бусин уходят в прошлое. Типологическое развитие идет от подтипа с делением на три окружности к подтипу с делением на восемь окружностей. Новое поколение украшений является разработкой и стандартизацией уже известных прототипов, их развитием на своей почве<sup>48</sup>. В этот же период складываются лучевые колты 1 группы на широкой дужке с верхним лучом особой формы, конструктивно аналогичные височным кольцам. Крупный колт подвешивается к низу ленты, на которую могут надеваться трехбусинные кольца (Рис. 4: 9-12). Форма колта возникла на основании комбинации бусинных элементов в звездообразно-лучевую фигуру, что связано с дальнейшим развитием тиснения и объемного конструирования корпуса украшения из пластин металла. При возникновении украшения сказалась вся история звездообразных височных украшений восточных славян, прототипами выступили совокупно все предшествующие формы. Так, сама по себе лучевая форма обнаруживает аналогии со звездообразными украшениями VII–VIII вв., и лучевыми височными кольцами — VIII–X вв. (Рис. 1: 9-12; 2: 13-19). Нижняя часть дужки колта в виде трехвершинной лунницы обнаруживает параллели со звездообразными украшениями из Харьевского клада и гроздевидными наушницами из кладов X в. (Рис. 1: 10; 2: 29, 30). Геометрическая орнаментация различных частей колта также находит сходство со звездообразными украшениями пастырского типа (Рис. 1: 9-12)<sup>49</sup>. Новый облик колта объединяет лучевую форму и объемность, славянскую древнюю традицию и историю переработки заимствований с новым уровнем ювелирного дела.

Таким образом, к первой половине XII в. русским ювелирным делом на базе собственного опыта созданы колоколовидные рясна и колты 1 группы — национальные височные украшения.

Во второй половине XII первой трети XIII вв. с русскими височными украшениями происходят новые изменения. Византийское влияние в уборе состоит в распространении элитарного эмалевого убора, а также — в орнаментальном и типологическом воздействии его на

традиционный сканно-зерненный узор. Общепризнано, что византийские лунничные серьги и колты были прототипами лунничных колтов русского эмалевого убора (Рис. 2: 23; Рис. 4: 13). Имеющиеся византийские оригиналы — это только отрывочные звенья всего существовавшего на русские формы византийского материала (Рис. 5: 1–3). На Руси распространяются и начинают изготавливаться эмалевые колты, полностью аналогичные византийским прототипам<sup>50</sup> (Рис. 5: 4–6). Но даже среди эмалевых колтов проявляется оригинальность — колты с Борисом и Глебом из клада в Старой Рязани 1822 г. в широких оправках, принадлежали к лунничному типу, воспринимаются как совершенно другие изделия — крупные медальйоны (Рис. 5: 7). Лунничные колты эмалевого убора носят на рясах-цепях из круглых бляшек. Черневые лунничные колты проходят те же типологические стадии, что и эмалевые, выделяясь лишь большим развитием металлического декора (Рис. 5: 8–10)<sup>51</sup>. Древнерусские скан-



**Рис. 5. Височные украшения второй половины XII в. - первой трети XIII в.:**  
 византийские прототипы: 1 - византийские серьги XI-XII вв.; 2 - колт из собрания Балтиморской галереи; 3 - колт из собрания И.П. Валашова;  
 древнерусские украшения - 4,5 - Княжая Гора, 1896 г.; 6 - Старая Рязань, 1822 г.; 7,25 - Старая Рязань, 1992 г.; 8 - Киев, 1901 г.; 9 - Сахновка Каневского у. Киевской губ.; 10 - Терехово Орловской губ., 1876 г.; 11 - Киев, 1903 г.; 12,18,19 - Старая Рязань, 1974 г.; 13,14 - Старая Рязань, 1970 г.; 15 - Старая Рязань, 1937/1950, 1970 гг.; 16 - Киев, 1893 г.; 17 - Киев, 1902 г.; 20 - Старая Рязань, 1979 г.; 21,22 - Владимир, 1837 г.; 23 - Владимир, 1896 г.; 24 - Киев, 1903 г.

но-зерненные лучевые колты по аналогии с эмалевыми лунничными колтами приобретают лунничную часть, и их также начинают носить на ряснах-цепях. Устанавливается подтип звездчатого колта с пятью лучами и трехлепестковой розеткой (Рис. 5: 11–15).

Трехбусинные височные кольца переходят к ажурной конструкции, проходя стадии полужурных вариантов со сплошными ромбическими перекрестьями (рис. 5: 16, 17). Теперь в прошлое уходит плоскостная накладная орнаментация.

В этот период с бусинными украшениями происходит другое важное изменение, они используются в качестве дужек наборного очелья по аналогии с гладкими и драгоценными дужками эмалевого убора. Бусинные кольца трансформируются в дужки постепенно через самодельные варианты (снятие бусин, деформация и обруbanие колец) (Рис. 5: 18–24). Вырабатываются специальные конструкции очелий с приемниками для трехбусинных дужек (Рис. 5: 25).

Следовательно, ко второй половине XII в. в результате смены религии и культурной ориентации на Руси внедряется типологически иной иностранный византийский убор. Такое целенаправленное воздействие византийской культуры на русскую наблюдается впервые, поэтому и результат наиболее ощутим. Иностранное воздействие на традиционные формы украшений также весьма существенно, но все же преимущественно оно касается деталей формы и конструкции украшений. Общий облик украшений — звездчатых колтов и рясен-подвесок остается традиционным и сохраняет национальное своеобразие. Продолжаются и автохтонное развитие украшений, основанное на новых технологиях — возникают новые конструкции бусинных колец.

Таким образом, переработка внешних ювелирных воздействий прошла определенный путь. В VI–X вв. она в основном ограничивается освоением передовой иностранной технологии и упрощением иностранных форм, приспособлением их к традиционному головному убору (звездообразные и гроздевидные украшения). Иностранное воздействие становится результатом местного предпочтения, выбираются престижные формы украшений. С конца X в. начинают вырабатываться собственные типологические формы (первое поколение трехбусинных колец), орнаментация которых происходит от общеславянских типов украшений. В XI – первой половине XII вв. разрабатываются собственный стиль орнаментации и типологические формы украшений (колоколовидные рясна и лучевые колты, второе поколение трехбусинных колец). Традиционный ювелирный убор складывается к середине XII в. Во второй половине XII в. в результате целенаправленного воздействия византийской культуры на русскую дра-

гоценный убор делится на элитарный провизантийский (эмалевый и черневой) и более демократичный традиционный сканно-зерненный в национальном вкусе. Традиционному серебряному убору удается сохранить своеобразие, несмотря на существенные типологические изменения. Ювелирная продукция становится стандартной. Техническое развитие ремесла создает новые конструкции полуажурных и ажурных бусин височных колец. Сама способность изменить свои украшения в духе современных требований свидетельствует о высоком уровне и самостоятельности русского ювелирного ремесла.

---

<sup>1</sup> Работа поддержана Научным советом по программе фундаментальных исследований Отделения Историко-филологических наук РАН "Русская культура в мировой истории".

<sup>2</sup> В иллюстративных таблицах использованы рисунки из публикаций и работ, на которые даны ссылки в списке литературы, а также отдельные рисунки О.В. Федорова и автора статьи.

<sup>3</sup> Корзухина Г.Ф. Клады и случайные находки вещей круга "древностей антов" в Среднем Поднепровье // *Материалы по археологии, истории и этнографии Таврии*. – Вып. V. – Симферополь, 1996. – Табл. 17: 5,6

<sup>4</sup> Седов В.В. *Восточные славяне в VI-XIII вв.* – М., 1982. – Табл. IV: 1,2; *Славяне Юго-Восточной Европы в предгосударственный период*. – К., 1990. – Рис. 51: 28,30; Кирпичников А.В., Сарабянов В.Д. *Старая Ладога. Древняя столица Руси*. – СПб., 2003 – С. 54, 134

<sup>5</sup> Айбабин А. И. *К вопросу о происхождении сережек Пастырского типа*// *СА – 1973*. – № 3. – С. 70,71, рис. 2: 8; 3: 22,23.

<sup>6</sup> Там же, с. 65,66; рис. 3: 1-5).

<sup>7</sup> Корзухина Г.Ф. *Клады и случайные находки...* Табл. 72, 38: 14; Седов В.В. *Восточные славяне...* Табл. V: 7.

<sup>8</sup> Жилина Н.В. *Зернь и филигрань у славян в VII-IX вв. (заимствования и самостоятельность)* // *Боспорские исследования – Вып. XI – Симферополь-Керчь, 2006.*

<sup>9</sup> Корзухина Г.Ф. *Клады и случайные находки...*Табл. 26: 9-11

<sup>10</sup> Там же, табл. 37: 11

<sup>11</sup> Там же, табл. 38: 14, 91: 10

<sup>12</sup> Там же, табл. 91: 7

<sup>13</sup> Айбабин А.И. *Указ. соч.*, с. 69,70

<sup>14</sup> Корзухина Г.Ф. *Клады и случайные находки...* Табл. 37: 8; табл. 91: 4

<sup>15</sup> Там же, табл. 37: 4,7

<sup>16</sup> Седов В.В. *Указ.соч.*, табл. V: 6; Корзухина Г.Ф. *Клады и случайные находки...*Табл. 26: 2

<sup>17</sup> Корзухина Г.Ф. *Клады и случайные находки...*Табл. 106: 4

<sup>18</sup> Корзухина Г.Ф. *Клады и случайные находки...*Табл. 106: 11-14; Седов В.В. *Указ.соч.*, табл. XIX: 4,5,13

- <sup>19</sup> Корзухина Г.Ф. Клады и случайные находки...Табл. 54: 1
- <sup>20</sup> Там же, табл. 91: 16,17
- <sup>21</sup> Ефименко П. П., Третьяков П. Н. Древнерусские поселения на Дону. – МИА – 1948. - № 8. – Табл. XVIII: 7; Григорьев А.В. Северская земля в VIII – начале XI века по археологическим данным. – Тула, 2000. – Рис. 44
- <sup>22</sup> Poulik J. Staroslavanska Morava. – Praha, 1948. – Табл. L: 7
- <sup>23</sup> Ляпушкин И. И. Городище Новотроицкое (о культуре восточных славян в период сложения Киевского государства). – МИА – 1958. – №74. – Рис. 40: 3; рис. 83: 11
- <sup>24</sup> Корзухина Г.Ф. Русские клады IX-XIII вв. – М.- Л., 1954. – № 8
- <sup>25</sup> Ляпушкин И.И. Указ. соч., рис. 15: 3
- <sup>26</sup> Там же, рис. 40: 4,5
- <sup>27</sup> Там же, рис. 58: 3
- <sup>28</sup> Григорьев А.В. Указ соч, с. 127-133, рис. 46
- <sup>29</sup> Ляпушкин И.И. Указ. соч., рис. 15: 3
- <sup>30</sup> Ляпушкин И.И. Указ. соч., рис. 63; Корзухина Г.Ф. Русские клады, № 8
- <sup>31</sup> Путь из варяг в греки и из грек... – М., 1996. – № 601-604, с. 597
- <sup>32</sup> Корзухина Г.Ф. Русские клады... № 1, 8
- <sup>33</sup> Путь из варяг в греки..., № 600
- <sup>34</sup> Корзухина Г.Ф. Русские клады... № 1
- <sup>35</sup> Корзухина Г.Ф. Русские клады..., № 23; Пушкина Т.А. Новый Гнездовский клад // Древнейшие государства Восточной Европы 1994. Новое в нумизматике. – М., 1996. – Рис. 5: 9
- <sup>36</sup> Shulze-Dorflam M. Die Salier. Der Mainzer Schatz der Kaizerin Agnes aus dem mittlerin 11. Jahrhundert. – Berlin: Jan Thorbecke Verlag sigmaringen, 1991. – Abb. 5: 1;
- Dostal V. Slovanska pohrebiste ze sredni doby hradistni na Morave. – Praha, 1966. – Obr. 8: 6
- <sup>37</sup> Жилина Н.В. Славяно-русская филигрань VIII-X вв. // Stratum Plus. № 5. Кишинев, 2006.
- <sup>38</sup> Корзухина Г.Ф. Русские клады..., № 16
- <sup>39</sup> Там же, № 17
- <sup>40</sup> Успенская А.В. Березовецкий могильник X-XII вв. // Средневековые древности Восточной Европы. – Труды ГИМ. – Вып. 82. – М., 1993. – Рис. 4
- <sup>41</sup> Корзухина Г.Ф. Русские клады..., № 23
- <sup>42</sup> Корзухина Г.Ф. Русские клады..., № 32,49,50,51,56,63; Успенская А.В. Березовецкий могильник ..., рис. 9; Самоквасов Д.Я. Атлас Гочевских древностей. – М., 1915; Седов В.В. Формирование славянского населения Среднего Поднепровья // СА -. 1972 – № 4. – С. 58,59; Даркевич В.П., Борисевич Г.В. Древняя столица Рязанской земли. – М., 1995. – Табл. 109: Б, 2.
- <sup>43</sup> Сабурова М.А., Седова М.В. Некрополь Суздаля // Культура и искусство средневекового города. – М.,1984 – Рис. 6: 4
- <sup>44</sup> Кирпичников А.В., Сарабянов В.Д.Указ соч., с. 70
- <sup>45</sup> Хвойко В.В. Раскопка могильника при с. Броварки // Труды Московского археологического общества. – Древности. – XX. 2. – М., 1904.

- <sup>46</sup> Корзухина Г.Ф. Русские клады..., № 162; Жилина Н.В. Древнерусские рясна // Истоки русской культуры. – М., 1997. – С. 203, рис. 1: 3.
- <sup>47</sup> Жилина Н.В. Древнерусские рясна...
- <sup>48</sup> Жилина Н.В. Трехбусинные украшения древнерусских кладов XII-XIII вв. // Культура славян и Русь. – М., 1999. – Рис. 32, варианты 6,4,10; с. 302
- <sup>49</sup> Жилина Н.В. Древнерусские звездчатые колты (схема развития) // Научные чтения памяти В.М. Василенко. – Вып. 1. – М., 1997
- <sup>50</sup> Макарова Т.И. Перегородчатые эмали Древней Руси. – М., 1975. – Табл. 3: 8,9, № 25
- <sup>51</sup> Макарова Т.И. Черневое дело Древней Руси. – М., 1986. – Рис. 17: № 106, 109; рис. 19: № 123

## Київські срібні браслети-наручі і тератологічна книжна орнаментика

Спорідненість золотарських виробів з книжковою графікою є свого роду "загальним місцем" в історії мистецтва, і тому навіть важко сказати, хто саме має пріоритет в цьому спостереженні щодо різного матеріалу. Принаймні цей зв'язок вже існував в художній культурі античного світу і був успадкований Візантією, про що добре відомо.<sup>1</sup> Традиція використання графічних творів в якості взірців для ювелірних творів простежується до пізнішого часу, як це, зокрема, переконливо доводить сербський матеріал XVI ст.<sup>2</sup> Тож, йдеться про поширену практику середньовічних ремісників, серед котрих давньоруські ніяк не були виключенням. Вони мали поводитися за тими ж самими вимогами.

Широкому вивченню орнаментики давньоруських ювелірних прикрас з черню присвячена одна з глав дослідження Т. І. Макарової, котре, зокрема, охоплює всі відомі на той час срібні браслети-наручі<sup>3</sup>. Йдеться передусім про елементи орнаментальних мотивів. В XII ст. стають відомими "звірині" сюжети, часом з фантастичними деталями, притаманними східній традиції з поширеними в ній геральдичними позами, успадковані Візантією. В орнаменту браслетів-наручей динамічно входить тератологічний мотив, який звикли вважати традиційно поганським. Рукописну орнаменту, руських і болгарських книг, сприйнято в якості одного з джерел "звіриних" персонажей черневої декорації. На думку згаданої дослідниці орнамент давньоруських прикрас з черню ні в якому разі неможливо визначати як тератологічний, на відміну від пізнішого часу, бо часто тут трапляються зображення людини<sup>4</sup>. Зауважено також використання запозичених з рукописів орнаментальних композицій ініціалів<sup>5</sup>. спостереження над семантикою й сюжетами тератологічного орнаменту важко сприймати в якості однозначних<sup>6</sup>. Віддзеркалення в орнаментальних формах конкретних явищ є досить проблематичним, попри всі авторитетні вислови, адже ніяк не виключають довільне тлумачення мотивів. Спостереження над іконографією тверських наручей дозволяє твердити, що ювеліри вельми ретельно відтворювали свої книжкові взірці, дуже помірковано адаптуючи їх специфічні особливості як притаманні функціональній ролі.<sup>7</sup> як можна було зауважити, ці речі репрезентують саме київську мистецьку традицію.

Нині трапилася нагода перевірити попередні висновки шляхом залучення до розгляду конкретних витворів київських золотарів, знайдених у складі кількох скарбів. Ці речі вже давно залучено до наукового обігу і всі вони докладно описані.<sup>8</sup> належить тут лише коротко нагадати, що йдеться про вироби із знахідок 1889, 1893, 1903, 1906 і 1939 рр., топографічно пов'язаних з Ярославовим містом та Михайлівським монастирем.<sup>9</sup> Себто з досить обмеженою територією в складі давнього Києва. Отже, це безперечно компактний матеріал, який репрезентує особисті манери кількох майстрів, можливо до того ж сучасників.

Книжкові джерела різьблених зображень на черневому тлі стають особливо помітними в тому разі, коли маємо приклади досить поміркованої адаптації не лише самих орнаментальних мотивів, а цілої композиції ініціалів у вигляді обплутаних плетінкою птахів й різних тварин /рис.1/. Попри намагання уникнути залежності від пристосування до характеру певної літери /здебільшого – В/, золотар не вільний щодо радикальної зміни основних компонентів, і тому вимушений їх лише узгоджувати з новим ювелірним варіантом. Його особливість полягає тепер в перетворюванні ініціальних композицій на своєрідний орнаментальний мотив, проте не на рапорт. Наближення до останнього трапляється лише в тих випадках, коли на поверхню браслетів-наручів перенесено орнаментальну композицію заставки з її симетричною побудовою /рис.2, 3, 4: №№ 224, 226, 233, 234/. Характерна подвійна графічна лінія, котрою часом ремісник окреслює контур пташиної або звірячої фігури /рис.1/, також запозичена з ілюмінації рукописної книги, на що, зокрема, вказують риси спільності з ініціалами Юрійвського Євангелія, виконаного близько 1119-1128 рр.<sup>10</sup> /рис.2/.

Декоративне оформлення давньоруської книги генетично пов'язане насамперед зі слов'яно-балканськими взірцями, котрі, відповідно, наслідували греко-східну традицію<sup>11</sup> на відміну від елітарної київської книжкової продукції другої половини XI – початку XII ст., оформлення слов'янської книги на Балканах залишилося не позначеним впливом царгородського емальєрного стилю, і тому ще надовго залишалися популярними давні орнаментальні мотиви, яскравий зразок яких можна бачити, скажімо, в сербських рукописах XIII ст.<sup>12</sup> Вони, зокрема, прикметні тератологічними елементами, властивими також прероманському і романському мистецтву Заходу. Симетрично розташовані фантастичні птахи, як відомо, вже прикрашають каролінгські витвори, один з яких виконаний близько 800 р.<sup>13</sup> так само в каролінгській книжковій ілюмінації знаходимо інші паралелі для ранньої слов'янської орнаментики<sup>14</sup>. Тож, зазначені приклади не доз-





№ 225



№ 211

Рис. 1. Гравіровані черневі деталі срібних браслетів-наручей з київських скарби 1903 р. /№ 103/.

воляють пристати до сумнівної теорії про утворення давньоруської тератологічної орнаментики з огляду на поганські переконання охрещених людей<sup>15</sup>. Якщо й були такі, то все ж навряд серед читачів дорогоцінних книг чи власників ювелірних прикрас, світських за своїм характером, декор яких зайве протиставляти сакральному християнському мистецтву. До сказаного можна також додати, що серед декоративних петель, наявних в київських ювелірних витворах, про які тут йдеться, трапляються й відомі за кельтськими прикладами<sup>16</sup>. Все це свідчить про широку міграцію певних мотивів, хоча орнаментальні композиції не залишалися незмінними. Ювелірні прикраси, так само як й орнаментика ілюмінованої книги, є індивідуальними творами, і тому не може бути мови про суто механічне повторювання колись винайденої композиційної схеми з її складним наповненням. Навіть відомі парні браслети-наручі з певними відмінами в деталях /рис. 4 № 233, 234/. Становище змінилося лише з появою виробництва імітаційних золотарських виробів за кам'яною формою, різьблення котрої часом відтворює композицію, яка нагадує книжкову заставку<sup>17</sup>. Це сталося близько 1200 р., себто приблизно в той самий час, коли могли бути виготовлені і деякі з прикрашених черневими зображеннями браслетів.



Рис. 2. Ініціали Юрїївського Євангелія, 1119-1128 рр., і заставка Типографського Євангелія, першої половини XII ст.

Перед тим, як характеризувати з огляду на наявні композиції кожен з київських творів, належить попередити, що для зручності доводиться користуватися рисунками-схемами, не позбавленими певних умовностей. По-перше, майже неможливо цілком автентично перемалювати гравіровані зображення, не вдаючись до протирок, утруднених через наявні рельєфні елементи. По-друге, перемальовка залежить ще від індивідуальної манери митця, прикладом чого тут стають два варіанти, графічного відтворення однієї тієї ж речі /рис. 3, 4: № 226/. Навіть не відразу про те вдається здогадатися. Точність графічного відтворення оригіналу також варто перевірити хоча б на двох прикладах /рис. 1, 3: № 225; рис. 1, 5: : № 211/. Отже маємо задовольнятися графічною тотожністю загальної композиції, але ніяк не відтворенням вельми делікатної лінії авторського різьблення середньовічного майстра.

Тепер належить з'ясувати, яким чином ювелір може використати свій книжковий взірець, насамперед композицію ініціалів. Про певне спрощення останніх з метою ослаблення подібності до літери вже було сказано. Однак цього замало. От срібний черневий браслет-наруч зі скарбу № 103, знайденого 4 червня 1903 р. на південь від собору Михайлівського Золотоверхого монастиря у Києві, з розташованими в один ряд зображеннями двох левів, птаха і собаки<sup>18</sup> /рис. 1, 3: № 225/. Майстер мав лише подбати про те, аби правильно розташувати в клеймах фігури живих істот: леви в парі наче утворюють геральдичну композицію, а птах і собака, на іншій ступці, обернуті в різні сторони, і, очевидно, у складеному вигляді витвору радше сприймалися як розташовані за кожним з левів. Тобто це єдина композиція. Втім з того ж самого скарбу походить ще інший черневий браслет-наруч, котрий важко сприймати в якості парного щодо попереднього, бо він двоярусний: одну ступку верхнього ярусу прикрашено зображеннями птаха і двох птахів обабіч дерева, другу – лева і птаха, оплетених рослинним стеблом; в нижньому ярусі розташовано плетінки різного варіанту, з рослинними елементами<sup>19</sup> /рис. 1, 5: № 211/. Ювелір дуже вправно володіє малюнком, і площину виробу насправді перетворює на графічне мереживо. Якщо для зооморфних зображень моделями могли стати ініціали, то розташовані нижче плетінки радше за все запозичені з малих "стрічкових" заставок, котрі в рукописах звичайно відокремлювали певні розділи тексту. Цей засіб якоюсь мірою є виразно київським, і тому не можна вважати запереченням тверські знахідки.

Решта відібраних браслетів-наручей декорована композицією, котра веде свій "родовід" від книжкової заставки, принципово за типологією подібної до тієї, що прикрашає так зване Типографське

Євангеліє, першої половини XII ст., південно руського походження<sup>20</sup> /рис.2/. Знову таки трапляються одноярусний і двоярусний варіанти, перший з яких з трьома видовженими арками на кожній стулці, які, власне, утворюють аркаду, заповнену птахами, а то ще й рослинними мотивами. Звичайно йдеться лише про загальну схему. Вона визначає характер кількох київських зразків ювелірного мистецтва. Одного з них виявлено 28 квітня 1893 р. в складі скарбу № 94, на перехресті Стрітенської й Малої Володимирської вулиць<sup>21</sup> /рис.3, 4: № 226/. Це справжній шедевр середньовічного київського золотарства, з рідкісною вишуканістю зображень, властивою кращим царгородським ювелірним творам. В кіотцях вміщено грифонів і птахів, таким чином, що грифон в центрі з обабіч розташованими птахами з оберненими голівками. Динаміку легкого руху підкреслюють гнучкі рослинні стебельки, котрі неначе проростають з тіла кожного птаха, заштрихованого черневими смугами. Свідомі диспропорції перетворюють ці живі істоти на казкові, до того ж дуже помірковано наближені до орнаментального мотиву, притаманного здебільшого східним тканинам. Помітно поступається перед цим браслетом інший, знайдений 5 липня 1906 р. в складі скарбу № 108, посеред Трьохсвятительської вулиці, попри брами готелю Михайлівського Золотоверхого монастиря<sup>22</sup> /рис.3: № 224/. Тут так само кожну з двох стулок прикрашено трьома арками, де в центральній з них дерево життя, а обабіч – в одному випадку антропоморфна фігура з пташиною головою й птах, що намагається піймати рибу, а в другому – два птахи обернуті спинами один до одного. Зображення окреслені подвійним різьбленим контуром, з яких зовнішній заповнений чорною. Малюнок нанесено недбало. Фігури видаються досить схематизованими, немов на аматорському рівні, начебто несумісному з дорогоцінним матеріалом та призначенням бути прикрасою вельми можливої людини.

В літературі особливу увагу привертав до себе якраз браслет-наруч зі скарбу 1893 р. /№ 94/. Були спроби тлумачення його ймовірної символіки, вбачали тут зображений танець журавлів<sup>23</sup>. Подібні реконструкції змісту цікаві, хоча навряд вони коли-небудь стануть цілком переконливими, бо вже давно немає тих людей, котрі знали про це достеменно, замовляючи виготовлення витвору. Тваринний світ київських ювелірних прикрас можна краще зрозуміти, сприймаючи їх в широкому контексті візантійського пластичного мистецтва, особливо – золотарських виробів царгородського художнього кола, з їх виразно класичними формами.<sup>24</sup> Локальна адаптація таких високих взірців становить цілком зрозуміле явище, особливо, коли до них долучаються ілюміновані рукописи з досить специфічним деко-



№ 226



№ 224



№ 225



№ 215

Рис. 3. Київські срібні браслети-наручі з скарбів 1893 р. /№ 94/, 1906 р. /№ 108/, 1903 р. /№ 103/, 1889 р. /№ 97/.

ром. Його впливу не позбігли також й грецькі ремісники. На цьому історичному тлі можна знайти значно більше типологічних паралелів ніж вигадуючи їх в пошуках семантики.

В окремих варіантах відокремлюються київські браслети-наручі з двоярусною схемою, де верхню частину відведено для аркади, а нижню – в кожному разі для двох розташованих поруч орнаментальних композицій. Таких прикладів небагато, причому кожен з них має свої певні прикмети іконографічного характеру. Найбільше привертала увагу дослідників знахідка в складі скарбу № 97, виявлено 2 травня 1889 р. в садибі у Ф. Чаковського на Рейтарській вулиці<sup>25</sup> /рис.3: № 215/. Прикметною особливістю витвору належить вважати зображення сиринів: в одному випадку вони обабіч дерева з переплете-



№ 253



№ 233



№ 234



№ 226

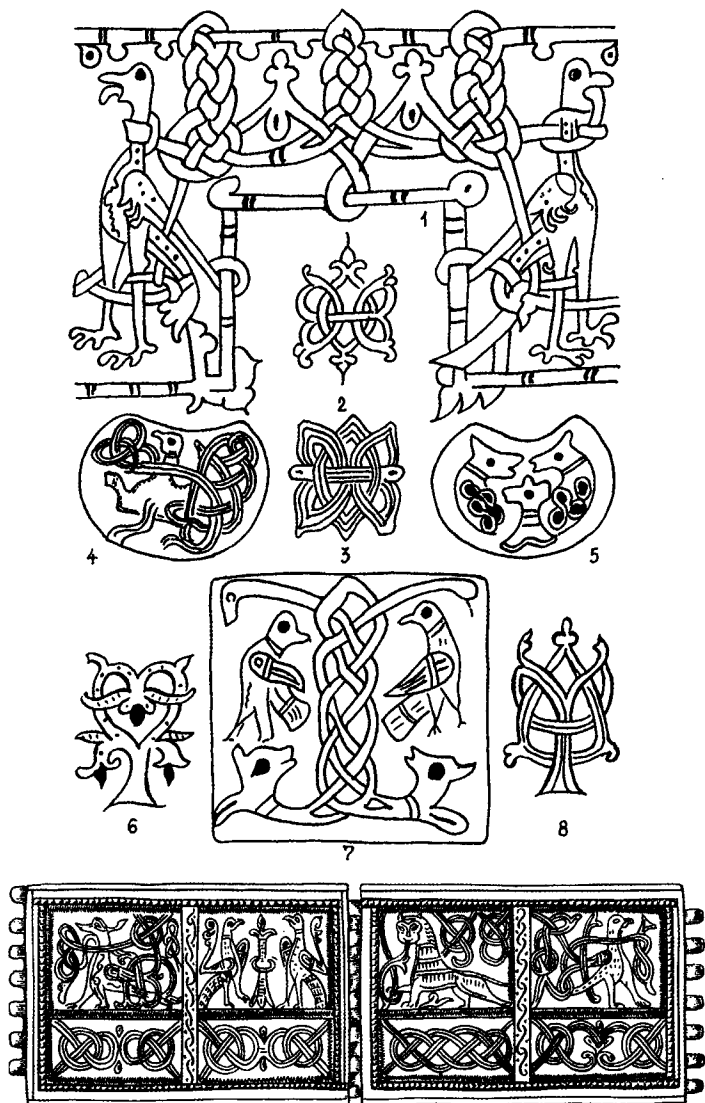
Рис. 4. Срібний черневий браслет з Чернігова, з скарбу 1923 р. /№ 150/; Київські срібні браслети-наручі з скарбів 1939 р. /№ 101/ і 1893 р. /№ 94/.

ними галузками, до того ж з обернутими головами; в другому – поруч, звернені один до одного, осторонь древа. Розташовані нижче орнаментальні композиції /рослинні плетінки та волоти, решітка, плетіння/ досить подібні до тих, що прикрашаючи малі заставки, узгоджені за розміром з стовпчиком рукописного тексту. Спробу отожднити цих сиринів з русалками<sup>26</sup> неможливо визнати переконливою. Взагалі образ сирина добре знаний в східно християнській книжній ілюмінації<sup>27</sup>. Доречно тут зазначити, що на цьому київському браслеті наявний мотив, що імітує арабську в'язь. Два дуже подібних браслетів-наручей знайдено в 1939 р. в складі скарбу № 101, на Стрілецькій вулиці<sup>28</sup> /рис. 4: №№ 233, 234/. Ці витвори мають верхній ярус заповнений мотивом аркади, з розміщеними в арках першого браслету птахами з обернутими головами й барсами-гепардами обабіч криноподібного плетіння; в арках другого – крім означеної композиції з птахами є поруч розташовані криноподібні плетіння і фантастичний звір; нижче – різні варіанти плетінки. Таке порушення композиційної симетрії, занотоване й в попередньому випадку, неможливо вважати випадковим. Проте важко сказати, що саме криється за цим. Можливо, що треба було подати на парі браслетів семеро живих істот. Але це – тільки припущення. Звернення до досвіду візантійських книжкових ілюмінаторів дозволяє стверджувати, що вони здебільшого дотримувалися певної усталеної схеми<sup>29</sup>. Отже не виключено, що вільно поводився із взірцями саме ювелір.

Порівняльне вивчення орнаментованих київських срібних браслетів-наручей і книжкової ілюмінації візантійського кола обмежене обсягом наявних зразків, і годі чекати аби стало можливим знайти аналогію для кожного типологічного варіанту. До того ж орнамент якнайбільше піддається адаптації, в залежності від форми речі й техніки виконання. В якості підтвердження ймовірності сказаного можна навести знайдені в 1923 р., при дослідженні Чернігівського Спаса, у його південній прибудові, срібні браслети<sup>30</sup> /рис. 4: № 253/. Описуючи знахідку, свого часу М. О. Макаренко так характеризував одну з цих речей: "Зроблено браслета дуже добре, ретельно й уважно. Неначе б недбалій рисунок мотивів, що ними оздоблено браслета, зубчастих рівчаків особливо, а так само форм пелюсток у розетках-квіточках, має zarazом і свої позитивні особливості: рисунок не здається таким одноманітним, шаблоновим, сухим. Лінія вібує, вона живе, вона повносоковита"<sup>31</sup>. Якраз тут більш подібно до книжкового декору використано поширену в X–XIII ст. орнаментику: мотиви збережено майже в тому самому вигляді, в якому їх рясно розсипано по сторінкам грецьких та слов'янських рукописів.

Пошуки аналогій для власне тератологічних мотивів здебільшого

спрямовують дослідників до оформлення давньоруських рукописів XIII–XIV ст.<sup>32</sup> /рис. 5/. Однак наявність ідентичних узорів в золотарських виробих XII–XIII ст. ніяк не може стати доказом на користь пріоритету саме цих речей, бо особливості графічної основи виразно пов'язані з чорнильним малюнком на пергаменті. Отже, якою б гіпо-



№ 211

Рис. 5. 1-7. Композиції тератологічного стилю в рукописах і золотарстві Давньої Русі XII ст. /за Т.І. Макаровою/; київський браслет-наруч з скарбу 1903 р. /№ 103/.



тетичною не здавалася спроба прив'язати виникнення давньоруської "рукописної" тератологічної орнаментики до кінця XII – початку XIII ст., – відкидати її конче не слід. Тим більше, що вже значно раніше вона наявна в пластичному мистецтві Новгороді, а зрештою стає відомою також в чернігівському архітектурному різьбленні, де такі відчутна специфіка властива книжковому мистецтву<sup>33</sup>.

Якими б обмеженими, тематично прив'язаними до локального київського матеріалу, не здавалися проведені спостереження, вони передусім лише підтверджують безпосередній зв'язок золотарства з книжковим мистецтвом. Про це вже свідчать застосовані ювелірами, котрі виготовили розглянуті срібні браслети-наручі, книжкові схеми, звичайні для ініціалів й заставок. Подібність до останніх посилюється ще за рахунок відтворювання каліграфічних засобів у гравіруванні, перед тим, як було вироблено більш відповідну манеру.

Щоправда, не доводиться тут порушувати питання про міграцію київських ювелірних виробів, хоча деякі з них вже можна впізнати в скарбах, захованих далеко від культурного осередку, де їх насправді виконано: така подібність не буває випадковою.

<sup>1</sup> Weitzmann K. *Illustrations in Roll and Codex: A study of the origin and method of text illustration (Studies in Manuscript Illumination. N 2)*. – Princeton, 1947.

<sup>2</sup> Радойковић Б. *Илустрације српских штампана них книга XVI века као приручници старих српских златара // Музеј применене уметности. Зборник. Бр. 11*. – Белград, 1967. – С. 59-73.

<sup>3</sup> Макарова Т.И. *Черное дело Древней Руси*. – М., 1986. – С. 14-24.

<sup>4</sup> Там само. С.23.

<sup>5</sup> Там само. С. 23-24.

<sup>6</sup> Макарова Т.И. *Стилеобразование в орнаменте Древней Руси // Археология восточноевропейской лесостепи*. – Вып. 14.: *Евразийская степь в эпоху раннего средневековья*. – Воронеж, 2000. – С. 123-129.

<sup>7</sup> Пуцко В.Г. *Тверские серебряные наручи и книжный орнамент Древней Руси // Твэр. Тверская земля и сопредельные территории в эпоху средневековья*. – Вып. 4. – Тверь, 2002. – С. 398-407

<sup>8</sup> Макарова Т.И. *Черное дело Древней Руси*. – Каталог. № № 211, 215, 224, 225, 226, 233, 234.

<sup>9</sup> Корзухина Г.Ф. *Русские клады IX-XIII вв.* – М.-Л., 1954. № № 97, 94, 103, 108, 101.

<sup>10</sup> Пуцко В.Г. *Художественный декор Юрьевского Евангелия // Ars Hungarica*. – 1979. – № 1. – С. 7-22.

<sup>11</sup> Пуцко В. *Художественное оформление древнейших славянских рукописей // Slovo*. – Zagreb-1987 – Sv. 37. – С. 55-88.

<sup>12</sup> Радойчић С. *Насловна застава хиландарског Шестоднева из 1263. године // Хиландарски зборник*. – Кн. 2. – Београд, 1971. – С. 69-89.

<sup>13</sup> Karl der Grosse. *Werk und Wirkung*. – Aachen, 1965. – S. 136-137; Abb. 25. № 230.

- <sup>14</sup> Sodieraj M. *Dekoracja malarska karolininskiego rekopisu w Bibliotece Kapitulnej na Wawelu // Zeszyty naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z historii sztuki.* – Krakow. – 1975. – Т. CDXII. – З. 12. – С. 9-54.
- <sup>15</sup> Порівн.: Ухова Т.Б. К вопросу о сущности и генезисе славянской книжной тератологии (чудовищного стиля) // *Средневековая Русь.* – М., 1976. – С. 244-253.
- <sup>16</sup> Whitfield N. *Motifs and techniques of celtic filigree are they original? // Ireland and insular Art. A.D. 500-1200.* – Dublin, 1987. – P. 75-84.
- <sup>17</sup> Візантія і Київська Русь. Каталог виставки. – К., 1997. – С.54. № 61; Никольская Т. Н. Литейные формочки древнерусского Серенска // *Культура средневековой Руси.* – Л., 1974. – С.42.; Рис. 1:6.
- <sup>18</sup> Корзухина Г.Ф. Русские клады..., с. 121. № 13. Табл. XLII; Макарова Т.И. Черное дело..., с. 84, 142; Рис. 38, 41. № 225.
- <sup>19</sup> Корзухина Г.Ф. Русские клады..., с. 121, № 14; Макарова Т.И. Черное дело..., с. 73, 140; Рис. 33:1-2, 34. № 211.
- <sup>20</sup> Запаско Я.П. Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – Львів, 1995. – С. 195-199; 1 л. на с. 197, № 20.
- <sup>21</sup> Корзухина Г.Ф. Русские клады..., с. 116. № 2; Табл. XXXV:1; Макарова Т.И. Черное дело..., с.82, 143-144; Рис. 38, 39:1-2, № 226.
- <sup>23</sup> Рыбаков Б.А. Язычество Древней Руси. – М., 1987. – С. 710-713
- <sup>24</sup> Див.: Даркевич В.П. Светское искусство Византии. Произведения византийского художественного ремесла в Восточной Европе X-XII века. – М., 1975.
- <sup>25</sup> Кондаков Н.П. Русские клады: Исследование древностей великокняжеского периода. – СПб., 1896. – С. 137-138, Рис. 85; Корзухина Г.Ф. Русские клады ..., с. 117, № 3, Табл. XXXVII:10; Макарова Т.И. Черное дело..., с. 65, 140, Рис. 25. № 215.
- <sup>26</sup> Рыбаков Б.А. Указ. соч., с. 692-693.
- <sup>27</sup> Приклади див.: Мнацаканян А.Ш. Армянское орнаментальное искусство. Возникновение и идейное содержание основных мотивов. – Ереван. 1955.
- <sup>28</sup> Корзухина Г.Ф. Русские клады ..., с. 119, № 2, Табл. XL: 1, 2; Макарова Т.И. Черное дело..., с. 86, 143-144, Рис. 43; Пуцко В. Ювелірні вироби – кийвський скарб 1939 р. (№ 101) // Музей на рубежі епох: минуле, сьогодні, перспективи. – К., 1999. – С. 108-109.
- <sup>29</sup> Див.: Marava-Chatzinicolaou A., Toufexi-Paschou Chr. *Catalogue of the illuminated Byzantine manuscripts of the National Library of Greece. Vol. I-III.* – Athens, 1978-1997.
- <sup>30</sup> Макаренко М. Чернігівський Спас: Археологічні досліді року 1923. – К., 1929. – С.73-74, Табл.. XX-XXI; Корзухина Г.Ф. Русские клады ..., с. 138, № 3 (клад 150); Макарова Т.И. Черное дело..., с.94, 146, Рис. 48.
- <sup>31</sup> Макаренко М. Чернігівський Спас, с. 74.
- <sup>32</sup> Макарова Т.И. Стилеобразование в орнаменте Древней Рус..., с. 124, Рис. 2.
- <sup>33</sup> Орлов Р.С. Белокаменная резьба древнерусского Чернигова // *Проблемы археологии Южной Руси: Материалы историко-археологического семинара "Чернигов и его округа в IX-XIII вв. Чернигов, 26-28 сентября 1988 г.* – К., 1990. – С.28-34, Рис. 6, 7.

## К проблеме появления киевских кладов куфических монет в начале X в.

**О**тсутствие монет восточного серебра в Киеве IX в. – твердой свободно конвертируемой валюты эпохи раннего средневековья, которая на протяжении IX ст. вошла в широкое обращение на территории Восточной, Центральной и Северной Европы, вызывало беспокойство среди ученых.

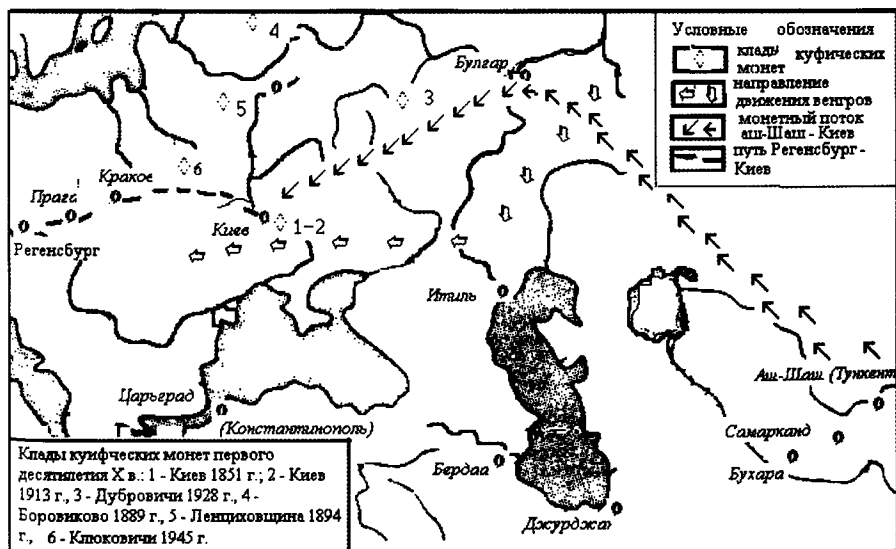
Выдвигались разные гипотезы, в том числе и связанные с темпом прохождения монет через регион, однако, учитывая наличие кладов здесь следующего века, возникает вопрос о том, что скорость денежного обращения в Поднепровье замедлилась. "В Киеве все пять кладов, со ссылкой на М. К. Каргера – пишет В. П. Даркевич, датированы X в."<sup>1</sup>. Наиболее ранние из них найдены в 1851 и 1913 гг. Они синхронны как по дате сокрытия, так и по составу а также и числу монет с датой НМ 905-907 Р.х., что представляет значительный интерес, поскольку выводит нас на проблему появления столь крупноразмерных памятников денежного обращения весьма далеких от пунктов их первоначального прохождения Итиля и Булгара. Их точная датировка совпадает с одинаковыми условиями находки (в сосудах залитых воском), а также составом и размерами. Помимо суммарно 5-ти тысячного корпуса монет (дирхемов-исмаили), клады содержат медные монеты, саманидские подражания Исмаила б. Ахмеда (892-907), а также золотые браслеты (гривны и обручи). Один клад Г. Ф. Корзухина датировала второй половиной X в., другой остался не датированным. При этом, несмотря на новизну применения монетных датировок, осуществленных впервые после Н. П. Бауера, нельзя отрицать его значение, носящее методический характер, который у исследовательницы не является самодовлеющим.

Два гигантских клада, найденные в Киеве в 1851 и 1913 гг.<sup>2</sup>, представляют собой преодоление первого "серебряного кризиса" в Европе, известного западной историографии: клад 1851 г имеет хронологический диапазон в 135 лет, что при наличии 2 или 3-х тысячного состава удивления вызвать не может. Рассматриваемый депозит состоит из двух тысяч куфических монет, младшая из которых отчеканена в 293/905 г. Данные об этом памятнике, оставшимся, к сожалению, неопубликованным, сообщила Я. Н. Щапову М. П. Сотникова<sup>4\*</sup>. На последние 6 лет данного клада приходится 58,24% всех мо-

нет, тогда как на предшествующее десятилетие – только 17,73%<sup>5</sup>. Т. Нунан показал, что начальное поступление дирхемов в Киев было и существенно, и очень значительно, полагая, что внезапное соединение Киева с исламской торговлей связано с большими изменениями, которые произошли в этой торговле приблизительно около 900 года. Основанием для этого заключения послужил депозит 1851 г.<sup>6</sup>

В справедливости оценок Т. Нунана отказать трудно. Достаточно воспользоваться материалами другого большого киевского клада, найденного в 1913 г. в усадьбе проф. И. А. Сикорского. Клад насчитывающий 2760 монет, что делает киевский денежный рынок восточного серебра самым крупным в Европе. Также как и клад 1851 г. он имеет значительный хронологический интервал между старшей и последней известной монетой. Но большое значение имеет дата новейшей монеты, которая представлена дирхемом 294/906 г. И сомнений в аналогичности хронологического состава киевских кладов быть вряд ли может. Согласно Ст. Болину, неопубликованную работу которого использовал П. Сойер, скандинавские клады демонстрируют поступление куфического серебра, начиная с 890-х гг. Именно в этот период оно появляется на Британских островах. Найденные там куфических кладов, относятся примерно к 870-950 гг, что прекрасно согласуется с предположением о начале примерно с 890 г их экспорта с берегов Балтийского моря<sup>7</sup>.

Из современной теории денег следует, что монеты, т.е. собственно деньги и ювелирные вещи как артефакты функционально разного



назначения имеют разные сферы обращения – при этом надо иметь в виду, что сокрытие их происходит по разным основаниям и только оказывавшись вместе, т.е. составив комплекс, вещи, утрачивают свои первоначальные функции, а становятся видом сбережения. Иными словами, деньги в виде монет функционируют в качестве средства обращения и платежа, отвечают своим прямыми функциональным особенностям. Вторые по степени привлечения в роли средств денежного обращения – слитки валютного металла, причем они в рассматриваемое Г.Ф.Корзухиной время никогда не привлекались в качестве датирующего элемента в отличие от монет<sup>8</sup>.

На третьей позиции по степени привлеченности средств в качестве сбережения можно отнести ювелирные изделия, являющиеся неотъемлемой особенностью славянского костюма 9-13 вв.

Если данная схема верна, тогда по частоте встречаемости чисто вещевые (ювелирные) клады должны по своему числу резко отличаться от кладов чисто монетных и, понятно, монетно-вещевые клады также по числу должны занимать среднее положение. Корзухина оперировала 175 кладами, качество публикации которых до сих пор вызывает восторг у специалистов. В тоже время по некоторым данным число кладов с куфическими монетами (также содержащие и вещи, и слитки) в настоящее время достигает 400.

Естественно, что Киев, находясь на перекрестке путей Восток – Запад, Север – Юг не только являлся регулятором денежного обращения, но активным и самостоятельным субъектом развивающихся экономических связей Восточной Европы.

В настоящее время ввиду реконструкции и частичной переатрибуции Дубровического клада 1928 г. из ср. Поочья с датой НМ 296/908 г.<sup>9</sup> можно утверждать, что киевские купцы находясь в Бугаре и/или Итиле оперативно отреагировали на начало поступления новой саманидской монеты на первые денежные рынки. Эти нормальные рыночные действия экономических агентов рубежа 9 и 10 вв. обеспечили существование денежного потока: Ап-Шаш – Киев. Если понятие денежный поток документируется киевскими монетно-вещевыми кладами 1851 и 1913 г., являющимися старшим в сравнении с кладами, расположенными топографически ближе к его истоку, то такая ситуация позволяет ставить вопрос о передатировке сокрытия всего монетно-вещевого комплекса в сторону удревнения, ближе к дате новейшей монеты, включая сюда и подражания, битые от имени Исмаил б.Ахмеда<sup>\*\*</sup>. Наверное, дата их тезаврации должна быть не позднее даты тезаврации Дубровического комплекса, т.е. 908 г. аргументом в пользу приведенного следует отнести хронологический интервал, да и само распределение следующего по возрасту ки-

евского клада 1863 г.<sup>10</sup>, где старшая хроногруппа соотносится с первым десятилетием X в. (Рис.1).

### Киев 1863 г. (153 монеты по Н.Ф. Беляшевскому/2,с.21-24/)

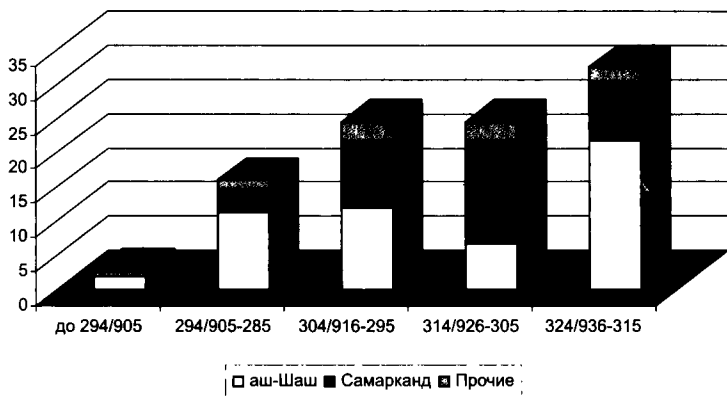


Рис.1. Хронологическое-эмиссионное распределение киевского клада 1863 г. (по Н.Ф. Беляшевскому).

Данные киевские клады могли выпасть в течении 90-100 дней с момента чеканки последней монеты. Ибн Арбашах в начал XV в. писал, что из Хорезма до Крыма караваны шли около 3 месяцев<sup>11</sup>. Наличие фельсов-гитрафи в кладах<sup>\*\*\*</sup> указывает на востребованность денежных средств траноксианского чекана на рынках Европы, свидетельствуя о стремительном прохождении монет и отсутствия постороннего миксинга в процессе перемещения монетной массы. Подобный феномен в нумизматике на примере монет XI в. известен. "Чем сильнее приток монет и чем быстрее обновляется состав денежного обращения, тем точнее монета датирует культурный слой или погребение"<sup>12</sup>. В этой связи топографическое изучение данных памятников денежного обращения, безусловно, присутствующее в археологическом контексте истории Киева, должно быть продолжено<sup>13</sup>.

В свое время В. М. Потин обращал внимание на отсутствие кладов на пути Регенсбург – Киев, причем прежде, Н. П. Бауер высказывал мысль о получении серебра Святославом из Богемии<sup>14</sup>. При первой в России публикации Раффальштетинского таможенного или мытного устава обращалось внимание, что речь идет о торговле в Австрии и Баварии русов времен Олега<sup>15</sup>.\*\*\*\* По Пути Киев – Булгар прошла чешская монета, выпавшая в культурном слое Казани X в. При этом, если принять точку зрения Д. Е. Мишиа о том, что доставкой серебряной монеты в Киев занимались болгарские купцы<sup>16</sup>, то косвенно об этом может свидетельствовать наличие монет-гитрафи в кладах.

Можно утверждать, что составы киевских кладов выпали практически одновременно, т.е. вещи кладов в отличии от монет функционировали по своему прямому назначению задолго до появления здесь новейших восточных монет. Гривны не могли быть положены в сосуды-хранилища и закопаны вместе с ними далеко отставая от даты новейшей монеты, прямым аргументом может служить хронологический состав клада 1863 г., целиком относящийся к следующему периоду денежного обращения в Киеве. Массовое появление дирхемов из Маверанахра перенасытило рынок серебра, послужило толчком для сокрытия и золотых ювелирных вещей, сбалансировав рынок серебряной монеты. Сошлемся в этой связи на мнение В. Н. Рябцевича, который заметил, что "рынок не может привести в полное соответствие товарную и денежную массы, количество денег – колеблется. Диспропорции гасятся тезаврацией"<sup>17</sup>. Сбережение покоящихся средств, видимо, отражает их предшествующую историю функционирования как средств платежа и обращения. Экономическая природа таких памятников денежного обращения состоит в том, что они представляют собой часть денежной массы, которая не покрыта массой товарной и выведена из состава денежного обращения с помощью тезаврации. Такое понимание природы кладов, не связанных с чрезвычайными обстоятельствами, поднимает вопрос о природе транзита тех же куфических дирхемов, представленных памятниками в Закарпатье и Ключовичи 1940 г. в долине р. Зап. Буг<sup>18</sup>.

Публикуя материалы клада куфических и западноевропейских монет м. Луурила прихода Хатиула (Финляндия) Р. Р. Фасмер, подтвердил высказывающуюся до него точку зрения о преобладании монет шашской чеканки в кладах Европы X в. Однако он проследил данный момент в хронологической перспективе, а также провел распределение монетных эмиссий в кладах Восточной Европы по эмитентам<sup>19</sup>. По данным нумизмата в киевском кладе 1913 г. из 294 монет соотношение аш-Шаш / Самарканд составляет 235/ 65, а в кладе Ленциховщина из 299 – 265 к 56, причем все они чекана Исмаила б Ахмеда. Следует заметить, что изучении кладов, выпавших в Поволжье, Каме и Азербайджане начала X в., позволило установить, что сферой распространения монет-исмаили шашской чеканки была средняя Волга, тогда как самаркандский дирхем целиком функционировал в циркумккаспийской зоне<sup>20</sup>. И хотя данное обстоятельство выявляется отчетливо в кладах несколько более поздних (от 10-15 лет), изучение старших частей данных памятников позволило сделать вышеприведенное предположение и присоединиться к мнению Фасмера о преобладании монет шашской чеканки в денежном обращении Европы. Поэтому, приведенные наблюдения позволяют сей-

нас заключить о том, что первые клады в Киеве появились благодаря прохождению шашских в основном дирхемов через Волжскую Булгарию.

Обилие монет, причем, самых новых эмиссии, включая медные фельсы, свидетельствует о том, что киевские купцы, мобилизованные для приобретения серебра на поволжских рынках, пользовались приоритетом в приобретении оногo, а получали они то самое серебро что называется "в отвес", чем и объясняется наличие дирхемов-гитрафи. Можно смело утверждать, что наряду с существованием меридиальных потоков товаров, средств, людей в Европе, прежде всего центральной и восточной, существовали и широтные потоки: от Камы до Британии и от Маверанакра до Германии.

Было бы интересным непосредственно связать Договор Руси и Византии 907 г. Повести временных лет с датой сокрытия рассматриваемых здесь кладов и, хотя высказавшаяся к настоящему времени точка зрения А. А. Горского о "конструировании" сводчиком Начальной летописи договора Олега с Византией 907 г.<sup>21</sup>, что, однако не исключает военных столкновений Киевской Руси с последней. В этой связи, нетрудно заметить, что Олег, отправляясь в поход на Царьград со своей большой дружиной, имел солидную материальную базу. И победа его была закономерной. Как, впрочем, и в 911 г.

В то же время, если, Н. П. Бауер считал что, контрибуция которую получила дружина Олега в результате похода 907 г., составила 8 тыс. пудов<sup>22</sup> серебра, отдавая отчет в том, что цифры могут фантастическими, то даже если мы будем считать, что единицей расчета была гривна – фракция от гривны-слитка по 50 г., то и в этом случае сумма получается весьма значительная – 96 тонн серебра. Скорее всего, количество судов было на порядок меньше, а контрибуция в 9,6 тонн может считаться большим военным успехом киевского князя. \*\*\*\*

В вводной части ПВЛ обзора расселения восточнославянских племен завершают сообщения о двух волнах кочевников, которые как заметил Г. С. Лебедев "в дальнейшем тексте ПВЛ зафиксированы и датированы особо": под 898 г.: "Идоша Угри мимо Киевъ горою" при княжении Олега Вещего, и при его преемнике Игоре в 915 г. "Приидоша Печенези первое на Русскую землю, и сътворяша миръ, со Игоремъ, и приидоша къ Дунаю"<sup>23</sup>.

Как заметил П. П. Толочко новые источники по венгерской проблеме до сих пор давала только археология<sup>24</sup>. В этой связи значительный интерес представляет изложение событий движения венгров по предуральским, южнорусским и казахстанским степям, приведенное Л. Контляром в недавно вышедшей "Истории Венгрии". По его мнению венгерское нашествие на земли карпатского бассейна следует



рассматривать в широком контексте позднего или "малого" переселения народов.

Саманиды, в 875 г. получившие от багдадского халифа ал-Му'тамида в правление Маверанахр, двинулись к левобережью Волги и в 893 г.,<sup>\*\*\*\*\*</sup> подтолкнули "Тырков", которые к неудовольствию венгров сами двинулись на запад.<sup>\*\*\*\*\*</sup> Венгры пришли в движение и стали вытеснять болгар, которых разбили в 894 г., а затем получили от моравского князя Святоплука приглашение против византийско-болгарского военного союза в обмен на право проживания на территории Паннонии. Не ранее весны 895 г. венгры появились в Паннонии, но до 899 г они Западнее Дуная еще не были<sup>25</sup>. Это означает, что фиксация ПВЛ событий под 898 годом означает продолжение процесса движения венгерских племен, а отнюдь не передовых отрядов конницы, отмеченных Л. Контлером. На этом стремительном по историческим меркам продвижении в долину Дуная, венгерский народ, вступал в тесные лингвистические культурные, экономические и иные контакты с местным населением. Оно оставило в языке венгров Дуная свои следы, отмеченные П. Хайду<sup>26</sup>.

Появление датированных определенно кладовых комплексов куфических монет в Киеве, где венгры прошли без боя, позволяет согласиться с мнением П. П. Толочко<sup>27</sup>, о том, что они не оставили каких-либо последствий в развитии Киевского государства.<sup>\*\*\*\*\*</sup>

Передвижение венгров в Закарпатье не означало движение монетного серебра в Европу, поскольку было хронологически, причем, фиксируемое весьма четко, более ранним. Свидетельством интенсивного и развитого для того времени денежного обращения непосредственно в Киеве, как известно, является манускрипт из библиотеки Кэмбриджа – знаменитое "Киевское письмо", датированное Н. Глобом и О. Прицаком 930-ми гг. В тюркской рунической приписке обозначены все кредитные и правовые вопросы, связанные с возникновением долга, его обеспечением и погашением. По документу, еврейская (?) община Киева сообщает, как ростовщик Хануоки, прогорел и его брат одолжился у иноверцев. Нашелся человек Яков, который стал поручителем долга, но его ограбили разбойники, и тогда кредиторы донесли, и Хануоки арестовали, и просидел он с цепями целый год, потом за него община поручилась, выплатив из 60 монет из 100<sup>28</sup>.

Наверное, в источнике речь шла о золотых византийских солидах. Добавим, что в 10 в. купцы – иудеи приезжали из Венгрии в Прагу<sup>29</sup>.

Киев, где влажная почва сохранила деревянные конструкции с 890-х гг., стал промежуточным пунктом прохождения товаров между Китаем и Западной Европой, скандинавами и Византией, пишет в новой кэмбриджеской истории России Джонатан Шепард.<sup>\*\*\*\*\* а</sup>

Чеканка дирхемов-исмаили, тезаврированных в киевских кладах 1851 и 1913 гг., происходила на монетном дворе аш-Шаш из серебра, известного в письменных источниках как "серебряный рудник Шаш" в горах Чатколо-курминского хребта (Узбекистан), где было извлечено более чем 400 тонн серебра<sup>30 б</sup>. На пути монетного потока шашских монет, представленного рассматриваемыми кладами г.Киева, был только один перевалочный пункт, географически близкий к месту первоначального поступления дирхема аш-Шаша – это рынок р. Оки, ставший как оказалась была права Корзухина, по отношению к Волге "глубокой, глухой окраиной" (14, с.36). Он был поставлен в ограничительные рамки действия дифференциальной ренты, в то время как рынок Киева получил прямой доступ к неограниченному, как тогда казалось источнику чеканной серебряной монеты. Смена объектов действия ренты по принципу доступности вызвана, разумеется, чисто экономическими причинами – киевский рынок был наиболее емким и ликвидным рынком серебра, поступавшего из Маверанахра в монетной (денежной) форме.

---

<sup>1</sup> Даркевич В. П. *Художественный металл Востока VII-XIII вв. Произведения восточной ювелирки на территории СССР и Зауралья.* – М.: Наука, 1976. – С. 200.

<sup>2</sup> Марков А.К. *Топография восточных монет (сасанидских и куфических).* СПб, 1910. – 144 с с.13. № 68; 26, с.479-480; 21, с.70-71. № 612; 14, с.83, № № 12-13).

<sup>3</sup> Franklin S., Shepard J. *The Emergence of Rus. 750-1200.* L.-N.Y: Longmon. 1998. – 450 p. p.59-60.

<sup>4</sup> Шапов Я.Н. *Княжеские уставы и церковь в Древней Руси.* – М.: Наука, – 1972. – с. 265, прим. 176.

*Когда убили князя Бориса (1015 г.), то сняли с шеи его гривну слуги его Георгия (золотую): "его же любяше повелику Борисъ, бе бо взложилъ нанъ гривну злату велику, в ней же предстояше предъ нимъ" (Аристов, с.С.159.). Г.Ф. Корзухина показала, что под термином браслеты в описания кладов именуются и гривны и обручи : Корзухина Г.Ф. *Русские клады IX–XIII вв.* М.-Л.: АН СССР, 1954 – С. 55).*

<sup>5</sup> Янин В.Л. *Денежно-весовые системы русского средневековья. Домонгольский период.* М.: Изд-во МГУ – Табл.1.

<sup>6</sup> Noonan Th.S. *The impact of the islamic trade upon urbanization in the Rus' Lands: The Tenth and early eleventh centuries // Les centres proto-urbains ruses entre Scandinavie, Byzance et Orient.* Paris. 2000. – P. 379-393.

<sup>7</sup> Сойер П. *Эпоха викингов.* СПб: Евразия, 2002. – С.168 и прим.84.

<sup>8</sup> Корзухина Г.Ф. *Русские клады IX–XIII вв.* М.-Л.: АН СССР, 1954. – С 18-19.

<sup>9</sup> Гомзин А.А, Шагурина Г.Б. *Дубровичский клад: К истории обнаружения и реконструкция состава // Десятая ВНК. Псков 15-20 апреля 2002 г. Тез.докл. и сообщений. М., 2002. С.58-60.*

\*\* Из 3 тыс. подражаний, найденных в кладях Швеции, 80 % могут приписаны волжским булгарам, пишет Г.Рисплинг *Rispling G. Coins with crosses and bird heads – Christianimitations of Islamic coins? // Fornvannen. № 82. Stockholm, 1987. – S.79.*

<sup>10</sup> Беляшевский Н.Ф. Монетные клады Киевской губернии. – Киев: Тип.Корчак-Новицкого, 1889. – С. 21-24.

<sup>11</sup> Мухамадиев А.Г. Древние монеты Казани. Казань. Тат.кн.изд-во, 2005. – С. 162.

\*\*\* Их выпуск начался в Бухаре, благодаря реформе хорасанского наместника Гитрафа б.Ата в 792-793 гг. (9, с.39).

<sup>12</sup> Потин В.М. Монеты, клады, коллекции. СПб: Искусство, 1993. – С.27, 183-184, 187

<sup>13</sup> Зоценко В.Н. Скандинавские древности в топографии Киева // *Rutenica. – Т.2. – К., 2003. – С.51-52.*

<sup>14</sup> Bauer N. Die Silber- und Goldbarren des russischen Mittelaltters: Eine archaologische Studie // *Numismatische Zeitschrift. Bd.64. Wien, 1931. S. 35/111.*

<sup>15</sup> Василевский В.Г. Древняя торговля Киева с Регенсбургом // *Журнал министерства народн.просвещения. 1888, июль. – С. 122.*

\*\*\*\* Известны факты, свидетельствующие о культурных связях Нижней Лотарингии и Фризии с Древней Русью (22, с.188).

<sup>16</sup> Мишин Д.Е. Сакалиба (славяне) в исламском мире в раннем средневековье. М.: ИВ РАН – "Крафт+", 2002. – С. 188, прим.23.).

<sup>17</sup> Рябцевич В.Н. Нумизматика Беларуси. Минск: Полымя, 1995. – С.99.

<sup>18</sup> Czapkiewicz M., Gupientec A., Kmetowicz A., Kubiak W. Skarb monet arabskich z Klukowicz Powiat Siematycze. Wroclaw – Warszawa – Krakow: Panstwowe Wydawnictwo naukowe, 1964.

<sup>19</sup> Noonan Th.S. The impact of the islamic trade upon urbanization in the Rus' Lands: The Tenth and early eleventh centuries // *Les centres proto-urbains ruses entre Scandinavie, Byzance et Orient. Paris. 2000. – P.30-32; табл. в конце статьи.*

<sup>20</sup> Хан Н.А. Очерки о распространении куфических монет в Восточной Европе в VIII – XI вв. М.: Кампания "Спутник", 2004. – С.29, рис.1, 34, 68).160 с.

<sup>21</sup> Горский А.А. К вопросу о русско-византийском договоре 907 г. // *Восточной Европы в Древности с средневековье. Международная договорная практика Древней Руси IX Чтения памяти В.Т. Пашуто. Материалы к конференции. М.: ИРИ РАН, 1997. С.9-10.*

<sup>22</sup> [Бауэр Н.П.], Романов Б.А. Деньги и денежное обращение // *История культуры древней Руси: Домонгольский период. Т.1. Материальная культура. М.-Л., 1948. – С. 377-378.*

<sup>23</sup> Лебедев Г.С. Эпоха викингов в Северной Европе и на Руси. СПб: Евразия, 2005. – С. 426 сл.).

<sup>24</sup> Толочко П.П. Кочевые народы степей и Киевская Русь. СПб: Алетейа, 2003. с. 27-31.

\*\*\*\* Поход 911 г., в состоятельности которого никто не сомневается, не был связан с рассматриваемыми памятниками денежного обращения, как

свидетельствами его материальной обеспеченности; исторически он был связан с походами русов на Каспий в 910-912 гг., кстати, самыми мощными за всю евроисторию викингов.

\*\*\*\*\* Согласно Н.Н. Негматову, Исмаил б.Ахмед боролся с кочевнической угрозой. В 893 г он осуществил военную операцию в Таразе, Таласе и по захвату Шельджи (Негматов Н.Н. Государство Саманидов (Маверанахр и Хорасан в IX-X вв. – Душанбе: Дониш, 1977. – С.24).

\*\*\*\*\* К тюркам многие арабо-персидские географы относили и хазар (Калинина Т.М. Ал-хазар и Ат-турк в произведениях средневековых арабо-персидских ученых // Хазарский проект. Евреи и славяне. – Т.16. – М. – Иерусалим, 2005. – С. 252.

<sup>25</sup> Контлер Ласло. История Венгрии. Тысячелетие в центре Европы. М.: Весь мир, 2002. – С.50-51.

<sup>26</sup> Хайду П. Уральские языки и народы. – М.: Прогресс, 1985 – С. 21-23.

<sup>27</sup> Толочко П.П. Кочевые народы степей и Киевская Русь. – СПб: Алетейа, 2003.- С. 25-26

\*\*\*\*\* Данное событие в этой связи было незамечено А.П. Новосельцевым и В.Т. Пашуто, поскольку не влияло на развитие государственности Киевской Руси (20, с.144-145).

<sup>28</sup> Голб Н., Прицак О. Хазарско-еврейские документы X века./ Научн.редакция. послесловие и комментарий В.Я. Петрухина. М. – Иерусалим: Гешарим, 1997. – С. 30-31.

<sup>29</sup> Мишин Д. Е. Сакалиба (славяне) в исламском мире в раннем средневековье. – М.: ИВ РАН – "Крафт+", 2002. – С.93.

\*\*\*\*\* Thr Cambridge history of Pussia. Vol.1. From early Russia to 1689. / Ed. M.Perrie. – Cambrige un.press, 2006. – P.54-55.

<sup>30</sup> Буряков Ю.Ф. Горное дело и металлургия средневеково Илака. – М.: Наука, 1974. – С.18-22, 110-111.

## Овеществленные символы духовной культуры с территории "Красного двора" в Чернигове.

Состав входящих в клады драгоценностей распадается на две группы: великокняжеские вещи и литургические предметы, что характерно и для находок с территории "Красного двора", зафиксированных в 0,85 км. к северо-северо-западу от Черниговского детинца. Погребения, совершавшиеся с начала XI в. на землях, прилегающих к "Красному двору"<sup>1</sup>, судя по составу наборов бус X–XI вв.<sup>2</sup>, свидетельствуют о заселении этой территории не позднее начала XI в.

К числу найденных здесь предметов относится никогда не публиковавшееся изображение моливдовула конца XI в. прекрасной сохранности (Рис. 1). На аверсе — свт. Николай Мирликийский с двухстрочной надписью его имени. На реверсе надпись: "Помоги [Господи и] св. Николай протоспафарию, топографию [и] нотарию имперскому Артавазду". По моим предположениям булла принадлежала известному по событиям во Фракии 1091 г. сборщику податей и доверенному лицу императора Алексея Комнина — Никанару (Никифору) Артавазду, происшедшему из рода армянских царей<sup>3</sup>. Один из его предков — зять императора Константина V Копронима (Артавазд) выставлялся православной партией иконопо-

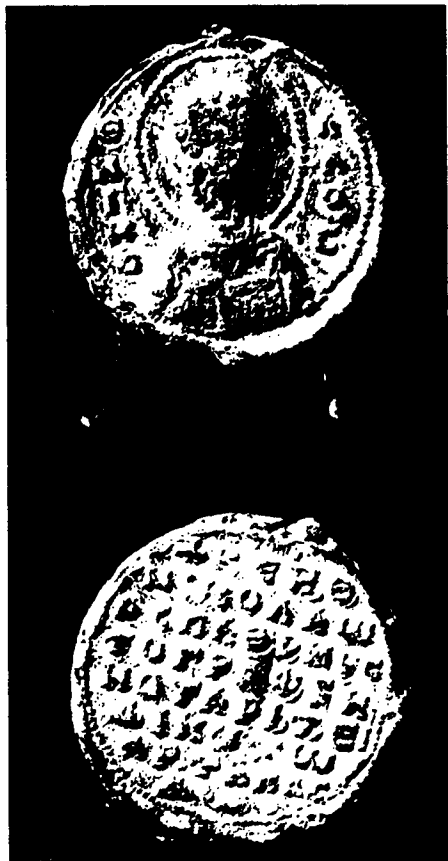


Рис. 1. Моливдовул (свинцовая вислая печать) Артавазда 1095-1097 гг. Фото художника Черниговского исторического музея Георгия Йозефовича Петраша, 1958 г. Собрание Черниговского исторического музея им. В.В. Тарновского.

читателей и два года находился на троне (741–743) в Константинополе<sup>4</sup>. Близкая вислая свинцовая печать с "непонятым именем" и изображением свт. Николая, происходящая из Херсонеса<sup>5</sup> также, по всей видимости, соотносится с Артаваздом, поскольку он, вероятно, был стратигом Херсонской фемы в конце XI в., как раз в то время, когда имя стратига фемы нам неизвестно. Дипломатическая миссия Артавазда в Чернигове может относиться только к периоду между 1095–1097 гг., в связи с деятельностью черниговского князя Олега Святославича, освобожденного византийским императором Алексеем Комнином из ссылки на острове Родос.

Свинцовая булла скрепляла, по-видимому, футляр с документом (или императорским подарком): концы золотой проволоки, зажатые буллой во время пребывания свинцовой печати в матрице, были оплавлены в шарики, — температурный режим негативно не сказался на состоянии оттиска, а скорее, придал ему большую четкость.

С территории "Красного двора" Чернигова происходит целая серия престижных вещей, отложившихся в виде кладов не позднее конца XII — самого начала XIII вв. Среди находок — серебряная чаша с танцующим Давидом и Мелодией (Рис. 2), найденная в 1957 г., скопирована на Руси (надпись-граффито на поддоне: "НАУМЪ") с византийской чаши, такой как киликийская чаша (Рис. 3) из Вильгорта (Рис. 4). Изделие из Чернигова — дериват по отношению к "византийским протографам", что впервые аргументировано В. Г. Пуцко<sup>6</sup>. Эта точка зрения получила не только поддержку<sup>7</sup>, но и дополнительные аргументы при сопоставительном фаунистическом анализе изображений на чашах из Вильгорта и из Чернигова<sup>8</sup>: изображение фене-



Рис. 2. Композиция Давид и Мелодия на дне серебряной лопастной чаши, найденной на территории княжеского "Красного двора" в Чернигове, 1957.

Фото художника Черниговского исторического музея Г.И. Петраша, 1958 г. Собрание Музея исторических драгоценностей Украины.

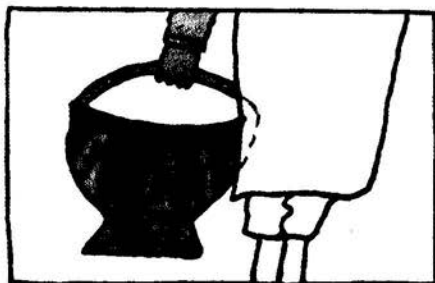


Рис. 3. Изображение "лопастной" чаши, используемой в качестве Св.Грааля, на миниатюре "Распятие" киликийского Евангелия XI в. из Библиотеки Армянского патриарха в Иерусалиме, в собрании Матенадарана в Ереване: № 974, лист 36. Прорисовка автора, 1975 г. (увеличено).

ков (ближневосточных длинноухих лисиц) между стопами Давида и у колен Мелодии на чаше из Вильгорта (Рис. 4), заменены на черниговской чаше (у колен Давида и у колен Мелодии) обычными восточноевропейскими лисами, или волками (см. рис. 2).

Предложенные В. П. Даркевичем<sup>9</sup> аналогии этим чашам в византийской миниатюре (сводка В. Д. Лихачевой)<sup>10</sup> не совсем точны, поскольку все приведенные чаши на поддонах — гладкостенные. Единственной точной аналогией является изображение такой же "лопастной" чаши в миниатюре "Распятие" киликийского Евангелия XI в. из библиотеки Армянского патриарха в Иерусалиме, в собрании Матенадарана в Ереване: № 974 (см. рис. 4), на мозаике церкви Успения в Дафни, второй половины XI в.<sup>11</sup>; близкие чаши изображены и на византийской иконе Троица XIV в.<sup>12</sup>

Прототипом подобных "лопастных" чаш были изделия мастеров Ближнего Востока, сохранивших их облик со времен античности до ранневизантийского времени, а наиболее древние образцы связаны с Древним Египтом (Рис. 5).

Здесь же, на территории Черниговского "Красного двора" в 1887 г. был найден значительный клад<sup>13</sup>: концом XII в. датируются золотые пустотелые бусины (типа серебряных суздальских); четкую дату до 1204 г. имеют маленькие эмалевые золотые колты из состава этого клада. На них поясные изображения св. Димитрия и св. Георгия в патрицианских облачениях<sup>14</sup>. В смысле принадлежности великокняжескому роду, корреспондирует с этим материалом и найденный здесь же золотой перпендулий от стеммы (Рис. 6) — украшенная жемчугом и изумрудами подвеска, несколько напоминающая более поздний и более массивный серебряный перпендулий из клада в Ста-



Рис. 4. Композиция Давид и Мелодия на дне серебряной византийской (килийской?) лопастной чаши, найденной в озере Вильгорт (Южный Урал). Собрание Государственного Эрмитажа. Фото А. А. Попко, 1960 г.



Рис. 5. "Лопастная" чаша из погребения Пусеннеса I, (992 до Р.Х.). Египет. Александрия. Золото, электр, гравировка. Каирский музей (<http://touregypt.net/featurestories/picture08202003.htm>).

Рис. 6. Золотой перпендулий от византийской кесарской (императорской?) стеммы. Золото, жемчуг, изумруды. Находка на территории "Красного двора" в Чернигове 1957 г. Собрание Музея исторических драгоценностей Украины [Древнее золото, 1975].

рой Рязани. Подобные известны в византийской иконографии X–XII вв.<sup>15</sup>, а приводимые его деталям аналогии в кладах второй половины XII в., могут свидетельствовать о его дате, приближающейся к этому времени. Все предметы — находки 1957 г. в Чернигове — явно происходят из княжеской сокровищницы<sup>16</sup>.

Наиболее драгоценная находка 1957 г., из того же места, что и золотой перпендулий, — "витая из золотой проволоки, восьмигранная в сечении цепь" с окончаниями-обоймами "в виде драконовых головок"<sup>17</sup>. Однако зооморфные черты украшенных сканью и яшмой обойм-наконечников крайне редуцированы, и имеют плоский торец<sup>18</sup>, который я рискнул бы назвать *печать-евидным*. Он "украшен" тремя вдавлениями, как знаком Орфиламы. Полихромный стиль, в котором наконечники пояса выполнены, ближе всего к аналогичным изделиям эпохи Великого переселения народов IV–V вв.

Украшения в виде цепей появились в Восточной Европе IV–VII вв., как подарки — инсигнии византийских императоров варварским вождям, удостоверяющих положение последних в Империи, и используемых в качестве пояса (Рис. 7), или наперсной цепи для ношения украшений и амулетов (Рис. 8)<sup>19</sup>.

Черниговский экземпляр уникален как по мастерству и сложности исполнения, так и по размерам. Его длина (173 см.)<sup>20</sup>. В изданиях приведены разные размеры вещи: от "140 см"<sup>21</sup>, до "173 см в длину"<sup>22</sup>. При приобретении вещи в Черниговском историческом музее, она была взвешена, обмеряна и фотофиксирована: на обороте фотоотпечатка, рукой художника Музея, принимавшего, измерявшего и фотографировавшего золотой пояс — Георгия Йозефовича Петраша — проставлено: "174,2 см (перечеркнуто)", и сверху — "173,6 см". По впечатлениям самого Г. Й. Петраша: "Цепь свободно растягивалась до 176 см", что может свидетельствовать о практическом использовании цепи в качестве пояса, который носили с двумя свободно опущенными концами, как "пояса-подвязки", известные в византийской





иконографии святых воинов X–XII вв.<sup>23</sup>. Стиль известный и в Западной Европе по аналогичному поясу с фигуры Христа Распятого из Лувра второй четверти XII в.<sup>24</sup>

Анализ иконографии, графического и художественного материала свидетельствует, что заключительный аккорд в использовании такого типа поясов приходится на рубеж XII–XIII вв., когда аналогичные золотые или позолоченные пояса встречаются на распятиях стиля "Volto Santo"<sup>25</sup>, "Христос Триумфатор"<sup>26</sup>. Одно из таких Распятий в самом начале XIII в. "приплыло по морю" в Лукку (Италия), а его история отражена в работе Густава Щнурера и Жозефа Ритса<sup>27</sup>; но и эта святыня была копией более древнего ближневосточного Распятия, хорошо известного с VII в.<sup>28</sup> Реплики этой святыни известны в лиможских (или компостелльских?<sup>29</sup>) эмалях не позднее конца XII в. (Рис. 9)<sup>30</sup>, на которых пояса изображались "плетеными". Пояса "плетенки", известны и на крестах-энколпионах XI–XIII вв., найденных на Руси<sup>31</sup>. С XIII в. мода на пояса со свободно опущенными концами уступает место иной: на миниатюре XIII в. государственный казначей Франции, а на миниатюре XIV в. германский император



Рис.7. Манера ношения золотого пояса из Силадьшомйо. I  
Реконструкция Нача Мартина  
[Freibeger Viktor und Gschwantler Kurt,  
1999, s.97-111, 106, abb.22].



Рис.8. Медальон  
на золотых псевдоплетенных цепях  
из погребения VII в. в Глудосах  
[Древнее золото, 1975].

Генрих VII изображены при поясах, пряжки которых дают возможность свободно свисать только одному концу<sup>32</sup>. Это такие же тонкие псевдоплетенные пояса, как черниговский, или пояс на дарителе иконы, изображенный "ошую" под Ликом "Христа Пантократора" — с одним свободно ниспадающим концом (1363 г.)<sup>33</sup>. Аналогичны последнему и пояса, характерные для конца XII в., известные по иконографии св. Франциска Ассизского из собрания Ватикана (инв.40023 и 40002), в т.ч. — школы Джунты Пизано (1260–1270) и Маргаритоне Д'Ареццо (1270–1280)<sup>34</sup>. Приведенные данные заставляют считать пояс в иконографии Распятия из Лукки (1202 г.) одним из последних в данном ряду, который отражал драгоценные реликвии "в меру Гроба Господня".

Известны подобные иерусалимские пояса "в меру Гроба Господня", в частности, из Новгорода Великого, в "ларце рейнской работы XII–XIII вв. ...с печатями на концах"<sup>35</sup>: они были "плетенными", и их длина приближается к черниговскому поясу (до 175 см.). Практически та же длина "меры Гроба Господня" в "4 локтя" (176 см) приведена русским игуменом Даниилом в самом начале XII в.<sup>36</sup> Исполнение поясов "в меру Гроба Господня" с печатями на концах корреспондирует с печатьевидными окончаниями наконечников черниговского псевдоплетенного пояса.

Цепь черниговского золотого пояса имитирует плетение, составлявшее основу ажурных ювелирных изделий, известных со времен Древнего Царства в Египте, и доживающих до средневековых времен. Имитирующие такую ажурную структуру плетенные браслеты найдены и в ранних курганах Руси X–XI в.<sup>37</sup>, и в несколько более поздних кладках (Рис. 10)<sup>38</sup>: их ближневосточное происхождение для средневекового времени подчеркнуто еще Любором Нидерле<sup>39</sup>.



Рис.9. Распятие в технике "выемчатых эмалей" из собрания Музея истории религии (Санкт-Петербург). Золото, эмаль. Лимож - Франция (Галисия - Испания?). Конец XII в.

Черниговская золотая цепь составлена из изогнутых змейкой звеньев, где каждый изгиб выполнен полукругом<sup>40</sup>. Такой была техника изготовления античных (Рис. 11) и позднеантичных украшений (Рис. 12)<sup>41</sup>. Подобные украшения из сложносоставных цепей имитировали достаточно жесткие конструкции, действительно сплетенные из проволоки, как упомянутые браслеты (см. рис. 10). У составных из сложноизогнутых звеньев цепей сохранялась подвижность, как у поясов по настоящему сплетенных, но из пластичных материалов: конского или женского волоса, шелковых шнуров, парчовой тесьмы, или мягких кожаных ремешков. Имитация плетенки, выполнявшаяся составлением из сложноизогнутых звеньев, в цепях рассматриваемого образца была основой их пластичности и подвижности. Такие наперсные и нашейные (рабские?) цепи изображены на серии "фаюмских" портретов I–II вв. (Рис. 13) Звенья цепей, из которых составлялись такие позднеантичные украшения, всегда были изогнуты *полукругом* или *овалом*.

Наиболее поздние по времени изготовления цепи, составленные из *овально изогнутых* змейкой звеньев, датируются IV – началом V в., что относит изготовление черниговского золотого пояса, не позднее этого времени. Редкость использования подобной технологии после появления "римского" стиля (ниже) изготовления таких вещей — свидетельство вторичного использования античных украшений в первые века нашей эры.

Полной аналогией черниговскому золотому поясу по технологии изогнутых "змейкой" звеньев, является восьмигранная золотая нашейная цепь из Херсонеса IV в. до н.э. в собрании Золотой кладовой Государственного Эрмитажа; и такая же, но с ведркообразными



Рис. 10. Плетенные браслеты, обычно - с вставками из камней (бирюзы) или стекла (синего и зеленого) в паяных миндалевидных гнездах на концах, типа браслета из кургана № 11 Салтыковской курганной группы X-нач. XI в. по А.Л.

Монгайту [1947]. Рязанский клад [Даркевич, Монгайт, 1978].

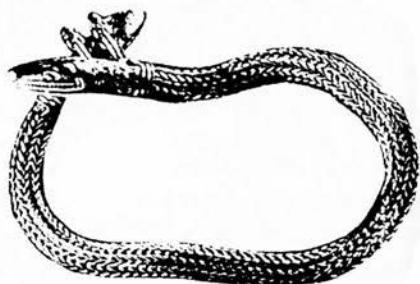


Рис. 11. Золотой псевдоплетеный (составной из сложноизогнутых звеньев) браслет из 4-го Семибратнего кургана. V в. до н.э. [Анфимов, 1987, с.103, 225; Рябцева, 1999, с.228-240].

привесками — из Хохвельдена, намного более поздняя — времен Атиллы<sup>42</sup>. В последнем случае аналогичны и наконечники, спаянные из двух половинок детали, несколько "приталенные", со сквозным отверстием, как будто они дублировались (в упрощенном варианте) с наконечников черниговского золотого пояса, в одной мастерской. Цепь из Хохвельдена, украшенная коническими подвесками, дублирует такое же ожерелье из Боспора IV в. (отличается от хохвельденской находки только типом замка)<sup>43</sup>. Таковы изделия позднеантичной традиции, близкие прочим античным цепям-ожерельям<sup>44</sup>.

Близкой аналогией наконечникам Черниговского золотого пояса следует считать наконечники схожего по длине, но более простого по составлению из сложноизогнутых звеньев, золотого пояса-цепи из Унтерзибенбрунна<sup>45</sup>. В данном случае, это одна из немногочисленных аналогий и самой вещи. Аналогией черниговскому золотому поясу является более длинный (2,5 м), но иначе составленный из изогнутых звеньев, золотой пояс-цепь из "погребения варварского князя в Восточной Европе" в реке Судже, шестигранный в сечении<sup>46</sup>. Он найден с серебряной посудой маркированной при Констанции II и Феодосии (вторая треть IV — первая половина V в). Этот пояс "сплетен" по



Рис.12. Ожерелье из Херсонеса с подвеской-"бабочкой" I-II вв.н.э. на плетеной шестигранной в сечении золотой цепи [Соколов, 1973, с.63, No 50; Саверкина, 2001, с.95-102].



Рис.13. "Фаяумский" портрет. Александрия, II в. Собрание Каирского (археологического) музея древностей. Покойная изображена в наперсной золотой, составленной из сложноизогнутых звеньев, цепи ("псевдоплетенной").

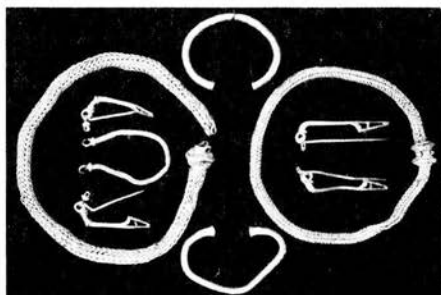


Рис.14. Золотые плетеные браслеты, золотая плетеная цепочка, золотые браслеты с расширяющимися концами и золотые слабопрогнутые фибулы (в том числе близкие к типу Ал.-241 и Ал.-67 в типологии Оскара Альмгрена) из Гемпшира, Южная Англия. Около 25 г. до Р.Х. Британский Музей [www.thebritishmuseum.compas/gold].

"римской" технологии, известной с наиболее ранних этапов раннего римского времени (период А<sub>2</sub> – В<sub>1а</sub>: 30/20 гг. I в. до н.э. – 20–40 гг. I в. н.э.)<sup>47</sup>, и доживающей до эпохи раннего и высокого средневековья.

В четырехгранных и шестигранных в сечении цепях, использовавшихся с раннего римского времени до высокого средневековья включительно, звенья, обычно, были *изогнуты не полукругом, а резко — под углом*, что создавало иллюзорный эффект плетения под углом 45° к длине самой вещи: можно условно назвать предметы этого стиля исполнения — "римскими". Именно такова основная масса псевдоплетенных цепей раннего средневековья<sup>48</sup>. Наиболее ранними, в "римской" манере исполнения, являются составленные из сложно-изогнутых звеньев цепи браслетов Гэмпширского клада (Южная Англия), найденные с фибулами периода А<sub>2</sub> – В<sub>1а</sub> в в собрании Британского музея (Рис. 14). Точно так же, как гемпширские или суджанский пояс, "сплетена" и пара пластичных браслетов из Суджанского "речного погребения". Полихромный стиль (клуазоне) оформления замков суджанских псевдоплетенных браслетов (Рис. 15) Возможно, что один из суджанских браслетов оказался в собрании Оружейной палаты. Он имеет необыкновенное сходство с опубликованным Л.А. Мациулевичем браслетом: при измерениях деталей изображений наблюдается их совпадение в размерах, и совпадение всех их пропорций аналогичен синхронным европейским драгоценностям, в том числе из погребения короля Хильдерика (+481 г.), сын которого — Хлодвиг — дал закон "Салической правды" народу франков. Псевдоплетенные по "римскому" образцу цепи (пояс и наперсная — под медальон) найдены в составе клада на аджарской Гониосской крепости (Рис. 16: 1, 2, 4) на Черноморском побережье Кавказа (возле Батуми).

Близкой аналогией черниговской находке по исполняемым функциям можно считать и шестигранный в сечении золотой пояс-цепь из Сетфорда (Англия) IV–V вв. (Рис. 17)<sup>49</sup>. Близка золотому поясу из Сетфорда золотая цепь из клада в Cluj-Someseni (Румыния)<sup>50</sup>. Ее наконечники в виде объемных драконовых головок, кроме ассоциаций с сетфордскими, напоминают скандинавские фибулы-коробочки готландского типа в виде голов животных<sup>51</sup>. Средневековые изделия этого типа оказывались более простого "плетения" — четырехгранными, намного реже — шестигранными в сечении, как серебряные цепи с зооморфными ("драконоголовыми") наконечниками из клада у Борисоглебского собора в Чернигове XII в.<sup>52</sup>; аналогичные цепи XII в. из Киева; серебряная раннесредневековая цепь из Эланда (Швеция)<sup>53</sup>. Подобные изделия на исходе раннего и на протяжении высокого средневековья либо предельно просты (четырегранны в сечении), как цепь из Боруцина (Польша) XI в., либо имеют совершенно иную

технологии изготовления, как, например, золотой браслет из клада XII – начала XIII в. на Михайловской горе в Киеве<sup>54</sup>.

Аналогии с ювелирными предметами эпохи Великого переселения народов (IV–V вв.), характерные для обойм-наконечников черниговского пояса, делают несомненным использование этой вещи к IV – началу V в. н.э. Сама цепь явно относится к античным образцам, и аналогична, например, восьмигранному нашейному украшению IV в. до н.э. из Херсонеса в экспозиции Золотой кладовой в собрании Эрмитажа.

Исполнение золотой цепи из Чернигова, как золотого пояса "в меру Гроба Господня", заставляют вернуться к аргументам Н. В. Холостенко, сопоставившим эту реликвию с "поясом Шимона"<sup>55</sup>.

Подобные пояса со свободно спускающимися двумя концами известны не только в иконографии "Volto Santo", но и становятся обычным элементом византийской иконографии "Распятия Христова" на фигуре Спасителя уже в XI в.<sup>56</sup>, что закономерно, если данный пояс был похищен из Константинополя именно в 1026 году. По преданию "Киево-Печерского патерика" о поясе Шимона Африкановича, он был "передан" варягу самой Богородицей для разметки Успенского собора Киево-Печерского монастыря, каковое и было выполнено Святославом Ярославичем Черниговским совместно с преподобным Антонием Печерским.

Ранняя дата черниговского пояса (по обоймам-наконечникам IV–V вв.) делает его находкой *абсолютно уникальной*, поскольку определяют эту "меру Гроба Господня" как самый ранний подобный памятник ювелирного искусства, принадлежащий непосредственно ко времени открытия Святого Гроба св. равноап. Еленой. Как богатство псевдоплетения золотой цепи, так и



Рис.15. "Браслет. Золото. Северное Причерноморье, V в. Колл. Оружейной палаты" [Рябцева, 1999, рис.2,4].

Браслет из "речного погребения варварского князя Восточной Европы" в р. Суджа (Большая Каменка), оказавшийся в собрании объединения "Музеи Московского Кремля".



Рис.17. Золотая цепь-пояс из Сетфорда (Англия) IV–V вв.

[Рябцева, 1999, с.232, рис.2,6].

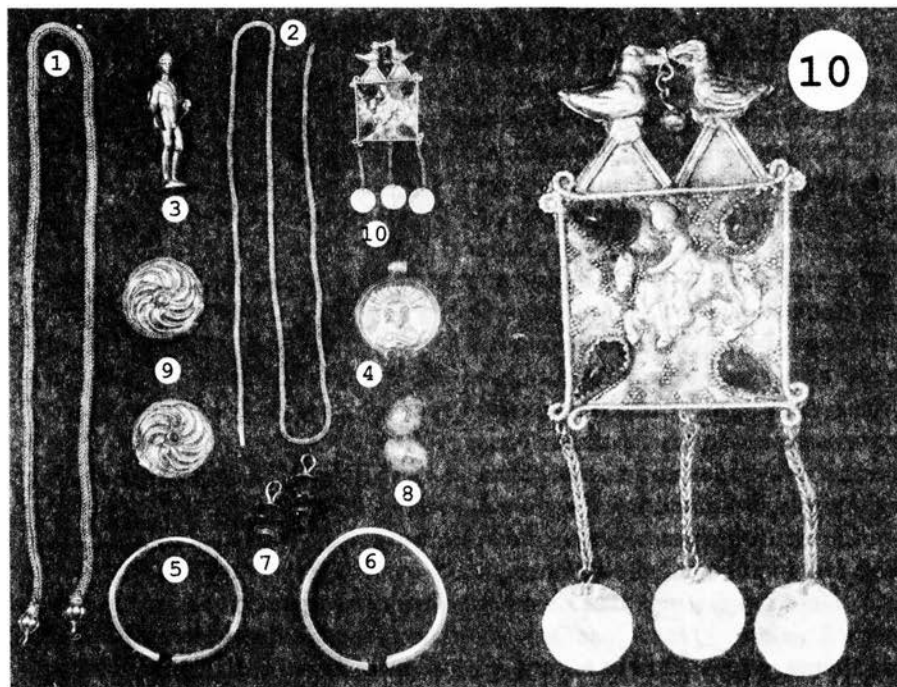


Рис. 16. Гониосский клад в Аджарии возле Батуми I-нач. III вв. н.э. с двумя "плетеными" золотыми цепями. 1.- Массивная цепь-пояс с "цитрусовидными" шарами-наконечниками 2.- Тонкая наперсная (под диаметр отверстия в ушке медальона - 4) псевдоплетенная золотая цепь с гладким наконечником. 3.- Раннеримская золотая статуэтка Эроса. 4.- Медальон с изображением Митры - Гелиоса. 5,6.- Браслеты ("сарматские") с расширяющимися концами. 7.- Круглые яшмовые (?) подвески к петлям на наконечниках золотой цепи-пояса. 8.- Золотые пустотелые бусины. 9.- Круглые золотые бляшки с спиралевидным "медузообразным" ("вращающийся осьминог") рельефным орнаментом из прочеканенных меандров-"щупалец" с камешками бирюзы в центре. 10.- Квадратная подвеска, украшенная зернью в поле и сканью в виде перевитых нитей по периметру, с венчающими бляшку, двумя рельефными птицами ("клюв в клюв"), и тремя свисающими золотыми дисками; украшена по углам каплевидными (направленными к центру) гранатами в филигранных гнездах, обрамленных зернью, и рельефом, изображающим всадника в аттическом шлеме на длинном хвостом коне с крепкими копытами, и ушами, похожими на уши хищников - кошачьих.

ее размеры, не имеющие полных аналогий в эпоху средневековья, ставят саму вещь в круг собственно императорских драгоценностей Византии, а ее исполнение "в меру Гроба Господня" свидетельствует о ее принадлежности к кругу величайших святынь Христианского мира.

Когда святая равноапостольная Елена, во время путешествия в Иерусалим (325 г.), открыла величайшую пещерную святыню Христианского мира — Святой Гроб, — по всей видимости, из императорс-

ких сокровищ, для изготовления "меры Гроба Господня" была взята, принадлежавшая самой св. Елене, античная цепь — женское поясное украшение. Не исключено, что подобных размеров цепь, была некоей реликвией, хранящейся в Трирском собрании августи Елены. Эту цепь "подогнали" "в меру Гроба Господня", как представляется, по размеру места, где находилось Тело Христа, то есть, по Его росту, что и составило основу традиции таковой "Меры": до 175 см, или в "4 локтя" (по игумену Даниилу). Во время такой "подгонки" цепь, как видно, была укорочена, поскольку известны более длинные подобные поясные цепи (Суджа), относящиеся к той же эпохе Великого переселения народов. Полученная длина ("до 175 см.") соответствовала росту Тела, накрытого плащаницей, известной теперь под названием Туринской. Этим Покровом было укрыто Тело, как показывают исследования последних лет, ростом около 175 см (а не 185-ти, как счита-

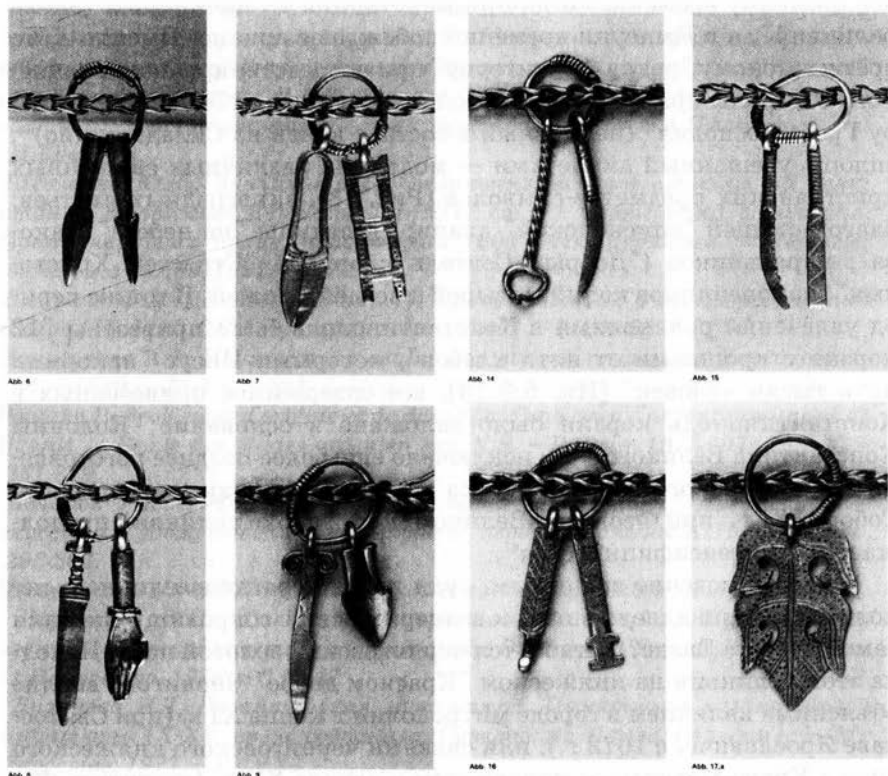


Рис.18. Подвески-амулеты на золотой цепи - поясе из клада в Силадьшомьо [Gschwantler Kurt, 1999, s.66, abb.9, 22; Martin Max, 1999, s.92, abb.13; Fruberger Victor und Gschwantler Kurt, 1999, s. 97-111, abb.9; Laszlo Gyula, 1974, Kat. No 27; Щукин, 2005, с.364-372, рис.121-123].



лось ранее), если учесть складки ткани в области шеи<sup>57</sup>. После восстановления храма Гроба Господня при архимандрите Модесте в первой половине VII в., рост Погребенного на лавице Святого Гроба, документировали трансены — плиты с тремя отверстиями<sup>58</sup>. Плиты закрывали, а отверстия оставляли доступной плоскость "святого камня" — плоскости гробовой "лавицы". Одно отверстие трансены, в которое был "виден святой камень", согласно игумену Даниилу, располагалось на месте изголовья; центральное отверстие могло соответствовать месту скрещения рук, соответствовавшее положению "Духовного Сердца": в западнохристианской традиции времен высокого средневековья его прикрывали ниспадающей тканью<sup>59</sup>. Последнее отверстие трансены — отмечало положение стоп Погребенного.

Не исключено, что изготовление такой реликвии, как черниговский золотой пояс в "меру Гроба Господня", относится к несколько более позднему времени, когда при Констанции II, начинается "эпоха реликвий", а в Империи временно побеждают ариане. Именно в это время готскому "рексу Фритигерну" при посредстве арианского епископа Ульфилы преподносят золотой пояс длиной в 174 см., т.е. в "меру Гроба Господня" (найденный в составе клада из Силадьшомйо)<sup>60</sup>, сплошь увешанный амулетами — моделями различных священных христианских предметов-символов (Рис. 18), виноградных листьев; благовестящей "епископской" длани; "лестницы "на небеса" Иакова"; наральников ("Добрый Сеятель"); орудий "Страстей Христовых": наконечников копий, штырей (гвоздей), ножей. В тот же период увлечения реликвиями в Константинополь были привезены "12 корзин с крошками от пяти хлебов", которыми Иисус "накормил пять тысяч человек" [Ин. 6:9-13], все содержимое привезенных в Константинополь корзин было заложено в основание "Колонны Константина Великого". Не исключено еще более позднее изготовление черниговского золотого пояса — после Константинопольского Собора 381 г., при Феодосии Великом, когда эпоха реликвий продолжается и интенсифицируется<sup>61</sup>.

К необыкновенно значимым, судя по мастерству ювелирного исполнения, принадлежавшим к императорской сокровищнице (или самой августе Елене?), относится черниговский золотой пояс. Находка этой реликвии на княжеском "Красном дворе" Чернигова вполне объяснима наличием в городе митрополии в конце XI в. (при Святославе Ярославиче, с 1072 г.), или связями черниговского княжеского дома с Киево-Печерским монастырем в начале XII в. (святитель Феофан — прп.кнз.Никола Святоша), но, скорее всего — разгромом Киева черниговцами в 1204 году. После этого "золотой пояс Шимона" могли из Киево-Печерского монастыря и переместить в Черни-

гов, то есть пояс стал достоянием не "епископского", а загородного княжеского двора. Редкая реликвия, которая могла бы маркировать в качестве находки месторасположение Печерского монастыря Киева, стала находкой на территории загородной резиденции черниговских князей.

---

<sup>1</sup> Казаков А.Л. О локальных группах погребений Черниговского некрополя // *Архітектурні та археологічні старожитності Чернігівщини. – Чернігів 1992.: Сіверянська думка, 1992. – С.76-78.*

<sup>2</sup> Сохацкий В.В., Валькова Т.П. Бусы Черниговского грунтового некрополя // *Археологічні строжитності Подесення. Матеріали історико-археологічного семінару, присвяченого 70-річчю від дня народження Г.О. Кузнєцова (22-23 вересня 1995 р., м.Чернігів – Славутич). – Чернігів: Сіверянська думка, 1995. – С.140-143.*

\*Перевод текста сделан профессором Н.Н. Сычовым для художника Черниговского исторического музея Г.И. Петраша, которым проводилась фотофиксация находок при раскопках данной территории археологической экспедицией под рук. Б.А.Рыбакова. Молидвовул найден на границе участков, раскапываемых под руководством С.А.Плетневой и И.И.Едомахи.

<sup>3</sup> Шевченко Ю.Ю. Знахідки речей великокнязівського вжитку та деякі питання топографії Чернігова XI–XIII ст. // *Чернігівська старовина. Збірник наукових праць, присвячений 1300-річчю Чернігова. – Чернігів: Сіверянська думка, 1992. – С.63.*

<sup>4</sup> Смирнов Ф.А. Иконоборчество // *Христианство. Энциклопедический словарь / Под ред. С.С.Аверинцева и др. – Том 1. – М., 1993. – С.596.*

<sup>5</sup> Вишнякова А.Ф. Неизвестная свинцовая вислая печать из Херсонеса // *ВДИ. – 1939. – № 1. – С.121*

<sup>6</sup> Poutzko V. *Problemes d'origine et de datation d'une coup d'argent provenant de Vilgordt // Revue des etudes arvenien nes. N.S. – Paris. – 1973-1974. – Т.Х. – Р.261-279.*

<sup>7</sup> Бочаров Г.Н. 1988. Черниговская чаша XII века // *Древнерусское искусство. Художественная культура X-первой половины XIII в. М., 1988. С.293-306.*

<sup>8</sup> Шевченко Ю.Ю. 1992. Знахідки речей великокнязівського вжитку

<sup>9</sup> Даркевич В.П. Светское искусство Византии. Произведения византийского художественного ремесла в Восточной Европе X–XIII вв. – М.; Искусство, 1975. – С.15-47

<sup>10</sup> Лихачева В.Д. Византийская миниатюра. Памятники византийской миниатюры IX–XV вв. в собраниях Советского Союза (Альбом). – М.: Искусство, 1977. – Ил.9,25

<sup>11</sup> Лазарев В.Н. История византийской живописи. Таблицы. – М.: Искусство, 1986. – Ил. 277

<sup>12</sup> Банк А.В. Искусство Византии в собрании Государственного Эрмитажа. – Л., 1960. – Ил. 106,107.

- <sup>13</sup> Корзухина Г.Ф. Русские клады IX-XIII вв. – М. – Л., 1954. – С. 109, 112, 117, 138-139
- <sup>14</sup> Рыбаков Б.А. Ювелирное искусство Древней Руси X-XIII веков. – Л: "Аврора", 1971. – С. 46, № 53, 54]
- <sup>15</sup> Банк А.В. Указ. соч., № 93, с.123
- <sup>16</sup> Попудренко М.А. Стародавні знахідки з Чернігова // Археологія. – 1975. – Вип.16. – С.82-87.
- <sup>17</sup> Там же, с.82-86]
- <sup>18</sup> Там же, с.85, рис.3]
- <sup>19</sup> Артамонов, 1962, с.77, 152
- <sup>20</sup> Золота скарбниця України... 2001, с.157, No 103; Ср.: Древнее золото, 1975
- <sup>21</sup> Древнее золото... 1975
- <sup>22</sup> Золота скарбниця України... 2001, № 103
- <sup>23</sup> Банк, 1960, No 70-"б", 79-80, 84, 97
- <sup>24</sup> Бейль, 2001, с.92
- <sup>25</sup> Hibbard, 1989; Metropolitan Museum... 1994, p.381, kat. No 24
- <sup>26</sup> Шевченко, 1992, с.62-65; Шевченко, 2002, с.88-89; Shevchenko, 2003
- <sup>27</sup> Schnurer, Ritz, 1934, p.117-119, 123
- <sup>28</sup> Мурьянов, 1973, с.187-198
- <sup>29</sup> Некрасова, 2005, с.55-57
- <sup>30</sup> Добиаш-Рожественская О.А., 1924, с.101, илл.
- <sup>31</sup> Корзухина Г.Ф., Пескова А.В., 2003, табл. 19 (II.1.1/51), 21 (II. 1.1/27), 23 (II.1.1/12), 49 (III.1.1/44)
- <sup>32</sup> Каспари, 1903, рис.122,155
- <sup>33</sup> Банк, 1960, № 104-105
- <sup>34</sup> Пьетранджили, 2001, с.28, илл.3,4
- <sup>35</sup> Царевская, 2000, с.13-16; 2003, с.400-402
- <sup>36</sup> Шевченко, 2005, с.66-71
- <sup>37</sup> Милюков, 1899, с.23; Нефедов, 1899, табл. 1,13; Монгайт, 1947, с.84, рис. 1,5
- <sup>38</sup> Даркевич, Монгайт, 1978, с.8,11,38, табл.ХХ
- <sup>39</sup> Монгайт, 1947, с.83-84; Нидерле, 2000, с.91-93.
- <sup>40</sup> Chainis fnd Necklaces... 1983. S.205-208, fig.51-52
- <sup>41</sup> Соколов, 1973, с.63, No 50; Рамишвили, 1977, с.120-121, рис.5; Немсадзе, 1977, с.108-114; Античные государства... 1984, с.166,303, прим.81; Анфимов, 1987, с.103, 225; The Metropolitan Museum... 1994, p.322, kat. No 46; The Ashmolean Museum...2000, p.30, No G33; Саверкина, 2001, с.95-102; Дзиговский, 2003, с.103, рис.23.
- <sup>42</sup> Ville de Caen, 1990, s.66
- <sup>43</sup> Засецкая, Казанский, Ахмеров, 2004, рис.8
- <sup>44</sup> Саверкина, 2001, с.85-102
- <sup>45</sup> Kazanski, 1991, s.77
- <sup>46</sup> Мацулевич, 1934, с.74-76, рис.13, табл.Х; Gavrituhin Igor, Oblomsky Andrey, 2006, s.309
- <sup>47</sup> Shchukin, 1989, p.298-365, ill.4
- <sup>48</sup> The National Museum...1957, s.77; Laszlo, 1974, fig. 66, Kat. No 27/1897; Рябцева, 1999, с.228-240; Золота скарбниця України...1999, с.42,43, 58, Кат.№ 68-70,100; Древнее золото... 1975

<sup>49</sup> Рябцева, 1999, с.232, рис. 2,6

<sup>\*\*</sup> *Выражаю самую глубокую благодарность Ирине Петровне Засецкой (Государственный Эрмитаж, Россия) и Михаилу Михайловичу Казанскому (Сорбонна, Франция) за возможность ознакомления с их авторскими частями в рукописи монографии, готовящейся к печати; а И. П. Засецкой и Рафаэлю Сергеевичу Минасяну (Государственный Эрмитаж) – за консультацию по технике "плетения" и изготовления нашейных, наперсных и поясных цепей эпохи эллинизма и раннего средневековья\*.*

<sup>50</sup> Засецкая, Казанский, Ахмеров, 2004, рис.6,4

<sup>51</sup> *Славяне и скандинавы. 1986, илл.26.*

<sup>52</sup> Рыбаков, 1949, с.59.

<sup>53</sup> *The National Museum... 1957, p.77*

<sup>54</sup> Рябцева, 1999, с.236, 237, рис.6; 7,1,3.

<sup>55</sup> *Холостенко Н. В. Новый памятник древнерусского прикладного искусства // Искусство. М., 1958, No 9. С.62-65.*

<sup>56</sup> *Банк, 1960, № 83, 85, 87*

<sup>57</sup> *Новели, 1998; Джексон Дж. и Р., 2000, с.37.*

<sup>58</sup> *Шевченко, 2005, с.66-71*

<sup>59</sup> *Беляев, 2003, с.489-490, 506, рис.2:2.*

<sup>60</sup> *Шукин, 2004, с.158-168; Freibeger Viktor und Gschwantler Kurt, 1999, s.97-111, 106, abb.22*

<sup>61</sup> *Wolf, 2000, p.34; Teteriatnikova, 2003, p.77-92.*

## **Исследование золотных нитей первых веков нашей эры.**

### **Предмет исследования.**

Золотная нить из раскопок С.Ф. Стржелецкого, склеп на Девичей горе (Херсонес)<sup>1</sup>.

Золотная нить из раскопок Усть-Альминского могильника — мужское погребение в склепе 620 (погр.2)<sup>2</sup>.

Золотная нить из раскопок Усть-Альминского могильника — женское погребение в склепе 612<sup>3</sup>.

### **Визуальные исследования.**

Золотная нить имеется в Усть-Альминском некрополе в мужском погребении (склеп 620 (погр.2)) и женском погребении склепа 612 (Рис.1).

Визуально нити в разрезе имеют четырехгранную структуру: металлическая бить (сплав золота и серебра) была навита на органическую основу<sup>4</sup>.

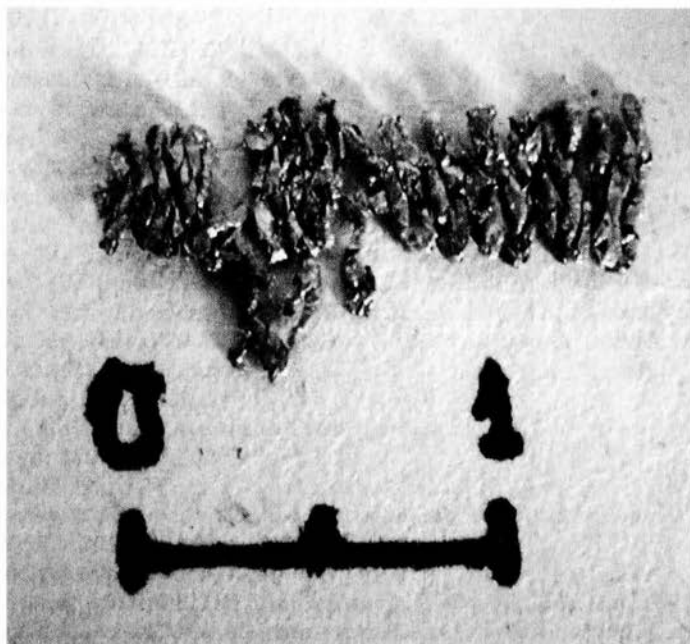


Рис.1 - Фрагмент золотного шитья из склепа 612, погребение 1.

Если золотная нить представлена очень маленькими фрагментами и трудно судить об ее использовании (скорее всего, это было шитье), то об использовании золотной нити из склепа 612 можно судить с полной уверенностью. Это — остатки золотного шитья. Сохранившиеся размеры: длина шитья — около 1,4 см, ширина — около 0,3 см. Шаг золотного шитья — около 0,01 см.

Мы можем с полной уверенностью судить и о технике шитья. Сохранившийся фрагмент шитья представляет фрагмент простого шитья "в прикреп". Такой вид шитья выполняется двумя нитями. Специальная шпулька (возможно, простая деревянная палочка) с намотанной золотной нитью находилась все время на лицевой стороне изделия, в то время как иголка с нитью-прикреп — проходила на прокол с изнаночной стороны шитья на лицевую, перехватывала золотную нить и снова выводилась на изнаночную сторону. Такая техника — одна из самых известных техник вне зависимости от эпохи. В умелых руках вышивальщика ее применение позволяло получать причудливые узоры шитья. Наше шитье, судя по сохращенному фрагменту, шили плотной "змейкой" с прикрепами в двух местах ограничивающих ширину стежка золотного шитья.

Как показали микрохимические аналитические исследования, обе золотные нити — это сплав золота и серебра. Но они имеют разное содержание металлов. В нитях из склепа № 620 преобладает серебро, а в нитях из склепа №612 — больше золота. Все нити в своем составе имеют примеси меди.

Альминские золотные нити — полный аналог золотным нитям из склепа на Девичьей горе в Херсонесе. Херсонесская нить входила в состав тканой парчи, о чем свидетельствуют следы на металле, расположенные в определенном порядке, которые остались от переплетения нитей основы и утка.

**Метод исследования: РЭМ Jeol 840.** В наш век быстро развивающихся технологий исследователи должны наблюдать, анализировать и корректно объяснять явления, происходящие на микронном и субмикронном уровнях. Сканирующий электронный микроскоп — мощный инструмент позволяющий наблюдать и исследовать поверхности материалов на таком уровне. Основное отличие электронного микроскопа от оптического состоит в использовании электронного пучка — вместо света, и соответственно, электромагнитных линз — вместо оптических. Поскольку длина волны электронов, используемая в электронных микроскопах составляет порядка 0,01нм, то такие микроскопы имеют более высокое разрешение, глубину резкости и позволяют получать большие увеличения по сравнению с оптическими микроскопами. В растровом микроскопе (РЭМ) изображение

формируется путем сканирования фокусированного электронного пучка по поверхности. Процессы взаимодействия электронов с поверхностью образца включают образование вторичных, отраженных и оже электронов, а также характеристического рентгеновского излучения и фотонов различных энергий. Эти сигналы используются для исследования характеристик образца, например, состава, топографии поверхности, кристаллографии и т.д.

В настоящей работе проведено исследование морфологии поверхности золотных нитей с помощью растрового электронного микроскопа Jeol 840. Данный микроскоп позволяет получать увеличенное изображение поверхности образца с разрешением до 4 нм во вторичных электронах. Микроскоп сопряжен с персональным компьютером IBM PC, что позволяет с помощью оригинального программного обеспечения сохранять изображения в цифровом виде. Поскольку одно из требований электронной микроскопии — это наличие проводимости образца, что не всегда выполняется для археологических образцов, то на такие образцы путем термического напыления в стандартной вакуумной установке ВУП-5М наносилась тонкая пленка меди. Толщина пленки составляла порядка 30нм, что с одной стороны обеспечивало проводимость поверхности образца, а с другой не скрывало ее детали.

В работе было использовано увеличение от 20 до 6000 раз.

**Результаты исследования: РЭМ Jeol 840.** Полученные при исследовании результаты — промежуточные.

В настоящее время нам удалось определить некоторые линейные размеры сохранившегося образца из склепа 612. Например, толщина раскатанной металлической биты (фольги) около 1,5–2,5 микрона (Рис.7). Прослеживаются технологические особенности изготовления нити: она имеет Z-крутку и является нитью первого порядка (Рис.2), хорошо видны витки навивки металла на органическую основу (Рис.4, 5). А наличие органической основы хорошо прослеживается в херсонесской нити (Рис.11). Отметим, что угол прядения этой основы, направление крутки — совпадает с аналогичными параметрами прядения металлической биты. Примерный угол прядения наших золотных нитей — около 45 градусов.

Особенно интересно рассмотреть деструкцию нити и металла. Как видно, металл в массе своей однороден, однако на его поверхности существуют различные элементы коррозии примесей (Рис.3, 10). Результаты полностью подтверждают ранее полученные выводы, достигнутые методом аналитической химии, о преобладании в сплаве нитей золота. Таким образом, видимая основная поверхность нити — золото, а видимые продукты коррозии — соли лигатур.



Рис.2 - Фрагмент золотной нити из склепа 612 под электронным микроскопом (увеличение в 20 раз).

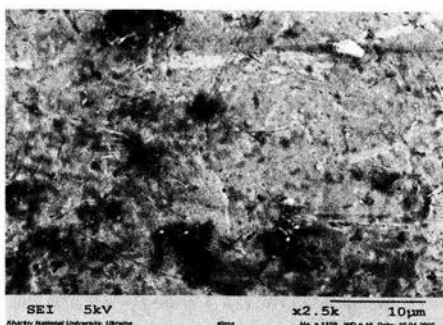


Рис.3 - Поверхность золотной нити из склепа 612 под электронным микроскопом (увеличение в 2500 раз).



Рис.4 - Внутренняя поверхность золотной нити из слепа 612 под электронным микроскопом (увеличение в 1500 раз). На изгибе нити хорошо видны остатки сильно деструктурированной органики, природу происхождения которой установить не удалось.



Рис.5 - Внешняя поверхность золотной нити из слепа 612 под электронным микроскопом (увеличение в 430 раз). На изгибе нити хорошо видны остатки сильно деструктурированной органики, природу происхождения которой установить не удалось.

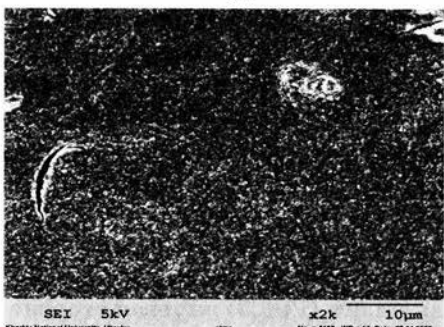


Рис.6 - Внутренняя фактурная поверхность золотной нити из слепа 612 под электронным микроскопом (увеличение в 2000 раз).



Рис.7 - Внешняя поверхность золотной нити из слепа 612 под электронным микроскопом (увеличение в 300 раз). Хорошо видна толщина раскатки металла, которую (даже визуально) можно соотнести с масштабом съемки в 100 микрон.



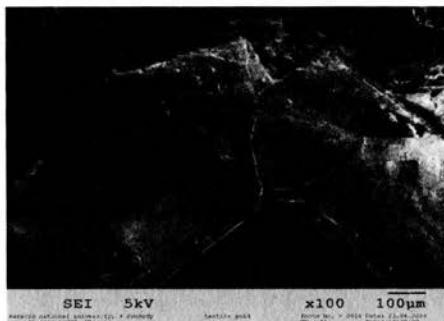


Рис.8 - Золотная нить первых веков нашей эры из Херсонеса Таврического под электронным микроскопом (увеличение в 100 раз).

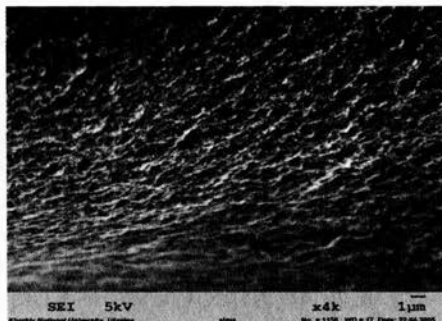


Рис.9 - Внутренняя фактурная поверхность золотной нити из слепа 612 под электронным микроскопом (увеличение в 4000 раз).

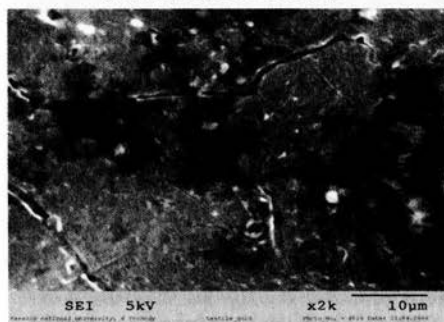


Рис.10 - Поверхность золотной нити из Херсонеса под электронным микроскопом (увеличение в 2000 раз).



Рис.11 - Золотная нить из Херсонеса со следами сильно деструктированной основы под электронным микроскопом (увеличение в 27 раз).

Электронный микроскоп позволил нам увидеть и внутреннюю поверхность золотной нити (Рис.6, 9). Как хорошо видно на фото, внутренняя поверхность имеет определенное микроструктурирование, что может косвенно указывать, что раскатка металлической биты (тонкой полоски фольги, которая применялась для изготовления золотной нити) производилась на не ровной поверхности, имеющей характерную пористость. Если сравнить внутреннюю (Рис.6) и внешнюю (Рис.3) стороны золотной нити, то можно утверждать, что лицевая сторона, после раскатки, могла подвергаться тщательному разглаживанию или даже полировке: как видим (Рис.3) лицевая сторона биты имеет микротрещины, следы коррозии, но не имеет микроструктурирования, характерного для внутренней стороны. Отметим, что разность полученных изображений внутренней и внешней поверхности биты не определяется (по нашему убеждению) применяемым микроскопом увеличением. Идентичная картина наблюдается, нап-

пример, если внутреннюю поверхность снять и при большем увеличении (сравнить рис. 6 и рис. 9). Да и это, по нашему убеждению, вполне оправдано: готовая золотная нить в последующем будет применяться для изготовления парадной одежды. Поэтому все технологические компоненты такой одежды (в т. ч. и золотная нить) должна соответствовать высокому стандарту. Гладкая (полированная) поверхность металла позволяет усилить его блеск, а, значит, способствовать дополнительной пышности и нарядности готового изделия.

Альминские нити фактически по всем технологическим параметрам идентичны золотной нити римского времени из Херсонеса (Рис.8). Например, для херсонесской нити характерны следующие параметры: толщина раскатаной металлической биты (фольги) около 1,8 микрона; она имеет S-крутку и является нитью первого порядка, хорошо видны витки навивки металла на органическую основу<sup>5</sup>. Разница в крутке, по нашему мнению, не играет серьезной роли для исследования, т.к. она зависит от личного выбора мастера или от того, какой рукой он работал.

До сегодняшнего времени исторической науке были известны только образцы золотных нитей из Соколовой Могилы (I ст. н. е.)<sup>6</sup>.

Можно предположить, что и золотное шитье из склепа № 612, выполненное в технике в прикреп, восточносредиземноморского (константинопольского) производства. Центром производства подобных нитей, по мнению исследователей, был Кипр<sup>7</sup>. Однако для полного утверждения необходимы дополнительные исследования и накопление статистического материала.

Все имеющиеся золотные нити являются непосредственным декором одежды. Такой декор использовался в мужском костюме римского времени: Светоний, описывая триумф Клавдия, говорит, что Марк Красс был одет в тунику, расшитую пальмовыми ветками<sup>8</sup>. Об использовании золотных нитей для золотного тканья в период Римской империи указывает и Тацит: Агриппина надела хламиду, полностью сотканную из золотых нитей<sup>9</sup>. Апулей говорит о плаще, затканном мерцающими звездами<sup>10</sup>. Если нить из раскопок С. Ф. Стржелецкого в Херсонесе входила в состав тканной парчи, а по свидетельствам А. Е. Пуздровского, Ю. П. Зайцева и И. И. Лободы, в Усть-альминском склепе № 612 одежда женщины была расшита золотными нитями<sup>11</sup>, в мужском погребении склепа № 620 — мужчина имел шелковую рубаху с золотным декором. Думаем, что наивный аналогичный материал из раскопок Усть-Альминского могильника — отголоски такой моды, дошедшие как и до Херсонеса, так и через него — к местной знати римского времени, но в гораздо меньших масштабах, чем это было в столице империи — Риме.

К сожалению, мы не можем судить о самом орнаменте, выполненный золотными нитями. На одном из сохранившихся фрагментов археологического текстиля II в. до н.э. представлен тканый орнамент, выполненный контрастными нитями. Орнамент: растительно-эклектичный<sup>12</sup>. Иногда тканый орнамент просто представлял собой параллельные контрастные линии, как на ткани I в. н.э. из собраний Эрмитажа<sup>13</sup>. Вполне возможно, что в нашем случае мог быть аналогичный декор.

Как известно, секрет изготовления таких нитей — утрачен. Поэтому в настоящее время очень важно всестороннее рассмотрение технологических особенностей их изготовления. Надеемся, дальнейшие исследования и накопление результатов изучения новых аналогичных образцов помогут изучить этот вопрос как инструментально, так и экспериментально.

<sup>1</sup> НЗХТ. Инв. № 36263.

<sup>2</sup> Хочу выразить искреннюю признательность своим коллегам А. Пуздровскому и Ю. Зайцеву за предоставленную возможность работы с этим материалом.

<sup>3</sup> Хочу выразить искреннюю признательность своим коллегам А. Пуздровскому и Ю. Зайцеву за предоставленную возможность работы с этим материалом.

<sup>4</sup> Крупа Т. М. Застосування методів природничих наук при дослідженні археологічного текстилю IV ст. до н.е. – IV ст. н.е. (на прикладі матеріалів Криму) // Археологія. – 2000. – № 3. – С. 112–122.

<sup>5</sup> Кришталь А. П., Крупа Т. Н. Применение растровой электронной микроскопии в исследовании золотной нити начала нашей эры из раскопок Херсонеса Таврического // Ирисихона. Античный мир и его наследие / Под ред. Н.Н. Болгова. – Вып. 3. – Белгород. – 2006. – С. 127–129.

<sup>6</sup> Елкина А. К. О тканях и золотном шитье из Соколовой Могилы // Ковпаненко Г. Т. Сарматское погребение I в.н.э. на Южном Буге. – К., 1986. – С. 132–135; Голиков В.П. Исследование золотных нитей шитья // Ковпаненко Г.Т. Сарматское погребение I в.н.э. на Южном Буге. – К., 1986. – С. 136–139.

<sup>7</sup> Елкина А. К. Там же, с. 132.

<sup>8</sup> Светоний. Жизнь двенадцати цезарей. Клавдий, 17.

<sup>9</sup> Тацит. Анналы. XII, 56.

<sup>10</sup> Апулей. Метаморфозы. XI, 4.

<sup>11</sup> Пуздровский А. Е., Зайцев Ю. П., Лобода И. И. Погребения сарматской знати I в. н.э. на Усть-Альминском некрополе (по материалам раскопок 1996г) // Херсонес в античном мире. Историко-археологический аспект (Тезисы докладов). – Севастополь, 1997. – С. 99.

<sup>12</sup> Семенович Н. Н. Реставрация музейных тканей // Реставрация и исследование художественных памятников. – М., 1955. – Рис. 59.

<sup>13</sup> Семенович Н. Н. Реставрация музейных тканей: теория и технология. – Л., 1961. – Рис.38–39.

# ВИВЧЕННЯ МУЗЕЙНИХ КОЛЕКЦІЙ



## Твори варшавського майстра Яна Єжи Бандау в колекції МІКУ

**У** зібранні Музею зберігається чимала колекція срібних ювелірних витворів, що походять з Польщі. Серед них найбільше предметів — з Вроцлава, якому трохи посту- пається Гданськ. Третє місце посідає Варшава.

Серед варшавських золотарів другої половини XVIII ст. вирізняється творчість Яна Єжи Бандау (Joannes Georgius Bandau), якому судилося стати родоначальником фахової родинної традиції, яка тривала майже два століття: троє його синів продовжували спра- ву батька, а онук — Кароль Філіп Мальч заснував ювелірну фірму (1830 р), котра, змінюючи власників, проіснувала до 1939 р., тобто понад століття.

Дуже часто біографічні дані золотарів бувають досить скупі. Щодо Бандау (1746–1816), то відомо, що приїхав він до Польщі з Угорщи- ни, вірогідно, десь наприкінці 60-х рр. XVIII ст. і невдовзі очолив у Варшаві одну з найвідоміших майстерень. Але як прибулий з іншої країни, то вступив до цеху Старої Варшави аж у 1776 р. Відомий ще один суттєвий факт: у 1792 р. в його золотарському закладі працюва- ло 13 робітників. Одружився Бандау з Анною Катажиною Пфейфер, яка походила з відомої варшавської родини. У них народилися чоти- ри доньки та троє синів — Ян Єжи (1778-1828), Кароль Генрик (1780- 1825), Христіан Богуміл (1785-1821). Всі вони, певно, навчалися зо- лотарству у батька і розпочали самостійну діяльність десь у 1800 р.<sup>1</sup>

Цікаво, що деякий час один з провідних дослідників польського золотарства Леонард Лепший вважав Бандау познанським золота- рем, насамперед, через наявність у ризниці кафедрального собору ць- ого міста монументального монстранцу з клеймом проби "12" та іменником "IGB". Але після того, як знайшли вироби не тільки зі згадуваними клеймами, але й варшавськими пробірними знаками: одноголовий орел в овалному полі (державне клеймо) та сирена (клеймо міста Варшави), поєднані з датами 1788 та 1789 рр. стало зрозуміло, що Бандау — майстер з Варшави.<sup>2</sup>

На теренах Польщі в кількох відомих музейних збірках (наприк- лад, Національний та Історичний музеї у Варшаві, Королівський За- мок, Музей золотарства в Казимежі Дольнім) зберігають численні блюда та сільнички майстра.

Згадувані у роботах Галини Лілейко<sup>3</sup> та Яна Самека<sup>4</sup> витвори Бандау є зразками технічно досконалих, вишукано-елегантних виробів з основними тенденціями золотарства того часу. В різні періоди творчості майстра відчувалися впливи бароко, рококо, і класицизму.

У колекції нашого музею є чотири предмети Яна Єжи Бандау. Серед них — таріль (ДМ-4622) круглої форми, борт якої декорований типовим елементом класичного стилю — перлинником (діаметр — 250 мм) (Рис.1). На дні тарелі (зворотний бік) — є клейма: майстра "IGB" в овальному полі та пробірне "12" теж в овалі (Рис.2). Як на деяких творах Бандау з інших зібрань на ній вигравірувано герб, так званий "Корчак" (Рис.3). Відомо, що в Польщі на відміну від інших країн Європи, де традиційно гербом володів окремих дворянський рід, один герб могли використовувати багато родів (у деяких випадках — навіть кілька сотень). Це, звісно, стосується і "Корчака". Тому дуже важко встановити не маючи літерних написів навколо герба його належність конкретній людині. Що стосується вигравірованого на тарелі "Корчака", то, як бачимо, на ньому подано три паралельні смужки різної довжини та собака, представлений у профіль праворуч, який визирає з чаші. Що до цих зображень, то існує легенда: "Три

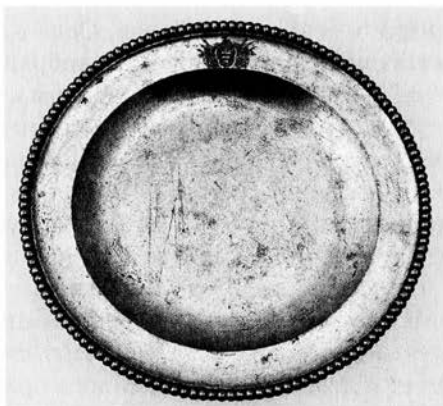


Рис. 1. Таріль роботи Яна Єжи Бандау.

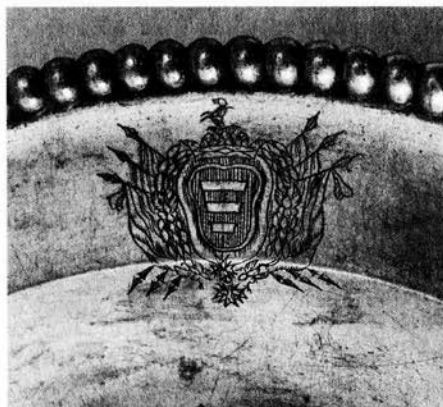


Рис.2. Деталь тарелі роботи Яна Єжи Бандау з клеймами.

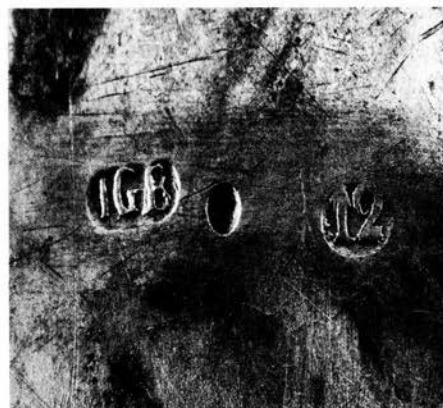


Рис.3. Деталь тарелі роботи Яна Єжи Бандау з гербом "Корчак".

річки в гербі — це Драва, Сава і Дунай, через які, за легендою, мав втікати пращур Корчаків, вибраний на короля мадярів. Він сказав, що "таким розбещеним народом владарювати не буде і може запропонувати їм на короля свого собаку".<sup>5</sup> Цікаво, що знавці геральдики відносять "Корчака" до регіональних гербів, а саме до червоноруських (Червона Русь — Галичина та Безлщина). Можливо, на гербі зображено не 3 річки, а 3 колоди (в українській мові слово корч — пень (колода з корінням), тоді можна пояснити і назву герба.

Власником герба "Корчака", вміщеного на тарілці, імовірно, був військовий: на це вказують розміщені обабіч герба знамена та два ордени. Ордени зображено досить схематично. Ми можемо тільки припустити, що то ордени Білого орла та Св. Станіслава. Дата виготовлення предмету, приблизно, 70-80 рр. XVIII ст.

Такий самий герб вигравірувано і на іншому витворі майстра — скромному срібному стакані (ДМ-1160). Стакан циліндричний, плавно розширений догори з профільованими вінцями, всередині позолочений (Рис. 4). Висота його — 98 мм. Він є зразком масової продукції, єдиною окрасою якого і є герб "Корчак". Датується 70-80 рр. XVIII ст.

В Музеї зберігається ще чотири предмети, на яких вигравірувано такі ж самі герби: це чаша для бульйону (ДМ-4824), виготовлена у Франції на початку XIX ст., дві тарілки (ДМ-4606, ДМ-4620), які зробив невідомий паризький майстер у 1772-1773 рр., стакан (ДМ-1156) з дуже чіткою датою — 1773 р. та іменем майстра Франсуа Жубера. Дуже цікавий і запис в інвентарній книзі що до цього предмета: "чарка срібна з гербом Браницьких". Імовірно, людина, яка зробила цей запис, була впевнена, що "Корчак" на стакані належить Браницьким. Зважаючи на це, можна припустити, хоча, звісно, з деяким застереженням (насамперед через брак літерних позначень навколо герба), що тарілка та стакан, які виготовив Бандау, належали родині Браницьких.

На творах Бандау з польських колекцій також досить часто можна побачити шляхетські герби: Наленч, Вчеле, Леліва, а також "Корчак". Навіть у випад-



Рис. 4. Стакан роботи Яна Єжи Бандау.

ку, їх герби було вигравірувано пізніше, це свідчить, що витвори цінували і передавали з покоління в покоління. Водночас це вказує і на те, що серед замовників майстра були представники вищих кіл тодішньої польської аристократії, близької до двору польського короля Станіслава Августа, для котрого (за архівними даними польських джерел) майстер теж виконував різні замовлення.

Два інших предмети, що зробив майстер — глечики різного розміру, але однакової конструкції (ДМ-4835-4836) (Рис.5). Вони різняться розмірами: висота одного — 280 мм, другого — 320 мм, діаметр корпусу відповідно 100 та 125 мм. У обох корпус яйцеподібної форми, встановлений на коротку ніжку, приєднану до східчастого піддону, поставленого на квадратну підставку-опору. Висока циліндрична шийка витворів завершується фігурним виливом, який у поєднанні з кришкою має вигляд пташиного дзьоба. Кришка, приєднана до корпусу з допомогою шарніра, завершується литою скульптуркою: жінка (чоловік?) сидить, склавши на грудях руки (Рис.6). Постаць обгорнута тканиною, крім обличчя та стоп босих ніг. Зборки тканини і дрібні і крупніші вдало передані в металі. Дерев'яні ручки посудин, певно, втрачені. Залишилися тільки обойми, в які вставлялись їхні обидва кінці. Нижня обойма



Рис.5. Глечик роботи Яна Єжи Бандау.



Рис.6. Деталь глечика роботи Яна Єжи Бандау.



(припаяна до корпусу) декорована пальметкою. Скромним декором посудин є обідки, розміщені на корпусі та на кришці. Вони складаються з густих канфарених колечок. На обох посудинах вирізьблено по вензелю "ГГ", імовірно власника. Клейма: Бандау "IGB" в овальному полі та пробірне "12" (теж в овалі) поставлені на загнутому краї одної із сторін квадратної підставки. Мабуть, що вони виготовлені тоді, що й тарілка та стакан.

Питання про походження предметів, що виконав Бандау, складне і вимагає подальшого вивчення. На одному з глечиків приклеєна марка з номером 7384, яка свідчить про те, що предмет походить з колекції Церковно-археологічного музею. Імовірно, що другий глечик також. А що стосується тарілки та стакана, то їх передав до МІКУ Київський державний історичний музей (тепер Національний музей історії України) у 1964 р.

Витвори Яна Єжи Бандау є найраніші в колекції варшавського срібла, що зберігається в МІКУ.

---

<sup>1</sup> *Lileyko Halina. Jan Jerzy Bandy//Art & business. – S. 74*

<sup>2</sup> *Ibid. S. 73*

<sup>3</sup> *Lileyko Halina. Jan Jerzy Bandy//Art & business. – S.73*

<sup>4</sup> *Samek Jan. Polskie zlotnictwo. – Wroclaw. Warszawa. Krakow. Gdansk. Lodz: Wydawnictwo Zakladu Narodowy imienia Ossolinskich, 1988. – S.186*

<sup>5</sup> *Чернецький Є. Браницькі герба Корчак. – Біла Церква, 2003. – С.6.*

## Предмети з Олави (Польща) в колекції Музею історичних коштовностей України.

**У**Музеї історичних коштовностей України колекція "польського срібла" є однією з найвагоміших за кількістю представлених в ній ювелірних центрів. Звісно, найбільше експонатів походить з Вроцлава, Гданська та Варшави - найвидатніших центрів. З ювелірних майстерень інших міст походять лише по два - три експонати. Але зважаючи на те, що решта українських музеїв також не мають значних зібрань з цієї теми, ми можемо пишатися кількістю виробів "польського срібла" в нашій колекції.

У даному випадку мова йде про п'ять предметів (три потири, блюдо та стакан). Їх виконали майстри з Олави — невеликого осередку золотарства. Олава — місто на теренах Польщі, розташоване на річці Одрі. До 1675 р. Олава була резиденцією одного з герцогів роду Пястів та його вдови — герцогині. З 1691 до 1734 року місто знаходилося під юрисдикцією Якуба Людвіка Собеського, сина польського короля Яна III Собеського. 1742 року Олава увійшла до складу Пруссії, розділивши долю Сілезії, і тільки у 1945 року її було повернуто Польщі.

Вважається, що золотий вік Олави припадає саме на той час, коли вона була резиденцією Якуба Собеського. Як ремісничо-торговельний осередок місто поступово збагачувалося. Набувало розквіту і золотарство. У 1693 р. місцеві ювеліри одержали свій перший цеховий привілей. Згідно з ним, вони повинні були виготовляти срібні предмети, які б мали високу 14-лотову пробу. Тільки через 18 років їм дозволили користуватися нижчою 12-лотовою пробюю, а невдовзі навіть 11-ю.

Міське клеймо на виробах мало вигляд поєднаних перших літер назви міста: в О вписана L. Таке клеймо ставили спочатку на срібних виробах, що мали 14-лотову пробу, а з 1711 р. на предметах, що мали 12 пробу, а згодом і 11-ту. Інколи, щоб вирізнити витвори з більш високою 14-лотовою пробюю, використовували інше клеймо — із зображенням півня — герба міста. Та, як зазначає Міхал Грабовський<sup>1</sup>, про існування такого клейма відомо тільки з архівних даних. Вірогідно, ним користувалися впродовж дуже короткого часу, бо в документі від 1748 року йдеться про те, що всі проби були з клеймом "OL".

Майстрів, які працювали в Олаві, було дуже мало. Так, дослідник сілезького срібла Хайнц стверджує, що в першому десятилітті XVII ст. у місті працювало 3-4 майстра. Поступово їх стало більше: у 1693 їх було вже 6, а і 1711 р. — 11 осіб. Далі ситуація стала погіршуватися: 1737 р. в Олаві налічувалося 3 золотарі, один з них був самостійним майстром, другий — підмайстром, а третьою особою — була вдова майстра. У 1753 р. їх лишилося двоє.<sup>2</sup> Отже виходить, що період розквіту олавського золотарства припадає на кінець XVII — першу чверть XVIII ст. Щодо конкретних імен майстрів, то дослідники особливо вирізняють Вільгельма Генріха Шмідта, твори якого мали попит на теренах тогочасної Польщі. Цікаво, що посередником під час продажу виробів олавських золотарів виступає Вроцлав — найбільший осередок золотарства Сілезії.

Як зазначено вище, в колекції музею зберігаються 5 предметів з Олави. Насамперед, потири, виконані близько 1730 р.: один зробив майстер Зигмундт Вольфганг Пройс (Siegmund Wolfgang Preuss) (1694–1736) (інв. № ДМ-316), інші два — Йоганн Готтфрід Хорн (Johann Gottfried Horn) (1714–1732), інвентарні номери відповідно: ДМ-407 та ДМ-438 (Рис. 1-3). На всіх трьох експонатах стоять клейма: міське — вписана в О літера L, яке ставили близько 1730 р., та клеймо майстра. Цікаво, що на виробих, які виготовив Хорн — два різних клейма цього майстра. На потирі № ДМ-438 — літери I G H вписані в серцеподібний щиток, а на потирі під № ДМ-407 ці ж самі літери знаходяться в фігурному щитку. Отже, ми маємо обидва клейма, яким користувався майстер і які наводить Хайнц.<sup>3</sup>

Всі потири є типовими зразками витворів доби бароко. На всіх чашках — срібні сорочки з прорізним карбованим візерунком, в якому



Рис. 1. Потир роботи Зигмундта Вольфганга Пройса.



Рис. 2. Потир роботи Йоганна Готтфріда Хорна.



Рис. 3. Потир роботи Йоганна Готтфріда Хорна.

превалюють вигнуті стрічки, листочки аканта, квіткові гірлянди, черепашки, а на одному ще й голівки ангелів. Звісно, візерунок кожної сорочки різний. Чаші також розрізняються за розмірами. Схожими на кожному потирі є стояни: всі вони вазоподібні, триярусні, шестигранні. У всіх верхній ярус трохи нависає. На одному з потирів (ДМ-438) на його гранях чергуються горельєфні зображення чоловічих голів з в'язками плодів, виконані досить високим карбованим рельєфом. На гранях середнього ярусу стоянів — рослинний візерунок, виконаний низьким карбованим рельєфом.

Піддони потирів шестилопатеві, східчасті. На одному (ДМ-438) — декором піддону є рослинно-геометричний візерунок, ови, "ложки". На іншому (ДМ-407) — на гранях (через одну) подано зображення голів ангелів з крильцями. Особливо цікавим є піддон потиру роботи Зигмунда Вольфгангана Пройса. На верхній сходинці піддону по черзі на лопатях — карбовані рослинно-стрічковий візерунок та знаряддя тортур Христових (хрест з перехрещеними коп'єм та списом; колона з перехрещеними бичем та нагайкою та потир з овальною облаткою з хрестом). Виготовляючи предмети, майстри застосовували різні технічні прийоми, основними серед яких є карбування та позолота. Примітно, що в кожному з представлених творів вдало поєднано карбування високим та низьким рельєфом.

Ефектний вигляд серед предметів з Олави має овальне блюдо (ДМ-2114), яке виготовив (датування згідно з міським клеймом) близько 1680 р. майстер Давид Метце (David Metze) (1657–1688) (Рис.4). Розміри предмета 346 x 295 мм. У дзеркалі (тобто на дні) представлено сцену, що зображує двох тритонів: один з них притиснув другого. Поряд хлюпаються двоє амурчиків. Широкий борт блюда декорова-



Рис. 4. Блюдо роботи Давида Метце.



Рис. 5. Стакан роботи Готфріда Кіттеля.



Рис. 6. Деталь стакану роботи Готфріда Кіттеля з клеймами та гербом.

ний карбованим малюнком у вигляді великих квітів, фігурок пущо та двох тварин. Фігурки пущо і тварини розміщені в овальних клеймах, а між ними квітки на довгому стеблі з вигнутими листям.

Вгорі пущо показано зі скрипкою на тлі пейзажу. Поряд з ним — зображення орла. На протилежному боці борта пущо, який грає на музичному інструменті на тлі дерев, подано в ракурсі "зі спини". Представлені тварини — слон та лев. Останній стискає кулю у передній лапі. Фігурки тварин ніби "втиснуті" в рамки картушів, їхні тіла далекі від пропорційності, і взагалі вони мають незграбний вигляд. Решта образів, які ми бачимо на блюді, вирізняються майстерністю виконання. Квіти на довгих пагонах з соковитим листям зображені реалістично. Ці мотиви є зразками "квіткового" або "флорального" стилю, що зародився у Голландії у 50-х рр. XVII ст., а згодом він (тобто — стиль) став провідним у європейському золотарстві пізнього бароко.

Срібний, повністю, позолочений стакан (ДМ-1106) є типовим взірцем посуду, поширеного у всій Європі (Рис. 5). Такими стаканами користувалися представники заможних українських родин, архіереї. Предмет циліндричний, розширений догори. На поверхні — крапки, густо нанесені пуансоном. На ньому є два клейма: міське (збите) та майстра Готфріда Кіттеля (Gottfried Kittel). Згідно з останнім стакан датується 1697–1717 рр. На дні витвору вирізьблено герб "Сенюта" з наступними літерами навколо нього: "I Σ H M K" (Рис. 6а-6б). Цікаво, що в колекції Музею є ще кілька стаканів з таким гербом, але виготовлені вони в інших ювелірних центрах.

Представлені експонати з невеличкого центра польського золотарства Олави є типовими зразками витворів свого часу. В них особливо відчувається вплив вроцлавських майстрів. Це пояснюється провідним становищем Вроцлава серед інших осередків ювелірного мистецтва на теренах Сілезії.

<sup>1</sup> *Gradowski M. Znaki na srebrze. Znaki mejskie i panstwowe uzywane na terenie Polski w obecnych jej granicach. – Warszawa, 1993.*

<sup>2</sup> *Hintze E. Schlesische Goldchmiede // Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift. – 1916 – С. 152.*

<sup>3</sup> *Hintze E. Schlesische Goldchmiede // Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift. – 1917 – С. 152.*

## Панагії з колекції Музею історичних коштовностей Україна.

**У** перекладі з грецької слово "панагія" означає "Всесвята"<sup>1</sup> і пов'язано з образом Богоматері. Панагію, як особливу нагрудну відзнаку носять поверх облачання священники вищого сану. Її назва і походження йдуть ще від хрестів — енкалпціонів XII ст.

Вперше про енкалпціон<sup>2</sup> (грец. — нагрудний) як обов'язковий атрибут для єпископа згадується в творах блаженного Симона, архієпископа Солунського (XV ст.). Енкалпціон був округлим або хрестоподібним і мав вигляд невеликого ковчега із зображенням хреста, Богородиці або святих. За традицією його надівали на єпископа під час посвячення в сан. У середину енкалпціона вкладали мощі святих або просфору на честь Божої Матері. Енкалпціон із просфорою називали панагіарою<sup>3</sup>, а Богородичну просфору — панагією. Вкладання просфори пов'язано з подією, що відбулася на третій день після Успіння матері Ісуса. Пречиста з'явилась апостолам під час їхньої трапези. Учні Ісуса звернулися до Пресвятої Богородиці з благанням про допомогу. Раніше, до появи Божої Матері, після трапези залишали частину хліба на честь Христа, а після визначної події традицію змінили. На початку трапези вкушали хліб на честь Ісуса Христа, а по закінченню — на честь його матері.<sup>4</sup> Так з'являється "чин піднесення панагії", який супроводжується особливими молитвами та роздачею часток Богородичного хліба братії. Панагіарою вже називали таріль із кришкою, яку ставили на високий піддон та зберігали в ній Богородичну панагію. В середині таріль та кришка мали зображення "Знамення" та "Старозаповітної Трійці".

Ідентичні зображення ми бачимо на панагіях XV–XVI ст., що складались із золотих чи срібних круглих чашоподібних половинок, з'єднаних шарніром. У Росії та Україні масового виробництва панагій не існувало. В XVII ст. нагрудні іконки та панагії стають вишуканими прикрасами для вищого духовенства. Ювеліри виготовляли їх за індивідуальним замовленням, застосовуючи різні техніки ювелірного мистецтва: штампування, гравірування, скань<sup>5</sup>. Майстер духовно готувався до виконання витвору — молився, постував та діставав благословення. Основу виробу різьбярі часто виконували з каменю, кості, дерева. Золоті та срібні панагії з біблійними сюжета-

ми оздоблювали коштовним камінням, прикрашали емалевим розписом та рельєфними візерунками. Такий декор підкреслював важливість зображення і в цілому надавав урочистості панагії. Тому серед панагій багато зразків високого мистецтва, що вражають і сьогодні як художньою майстерністю, так і глибоким духовним змістом.

В церковних описах XVI–XIX ст. знаходимо записи про двостулкові панагії, які були дуже схожі за структурою на іконки — енкалпіони. Ці панагії мали назву "дорожні" або "складені". Їх брали священники у подорожі, в середину клали освячений хліб (антидор) як засіб спасіння. Такі панагії виготовляли із дерева, кістки, рогу.

Панагіями також називали наперсні (від перси — груди) невеличкі іконки-образки із зображенням Богородиці або Ісуса Христа<sup>6</sup>.

Вище духовенство носило їх на ланцюжку поверх одягу як архієрейську ознаку. Крім священників, наперсні іконки з оглав'єм, які носили світські жінки на гайтані біля коміра, мали назву "комірний" образок. За формою образки були круглі, восьмигранні, фігурні та мали біблійні зображення. Поверхню таких виробів декорували різноманітною сканню: ажурною, накладною з спірально-подібними та рослинними завитками. Такі іконки-образки використовували як предмет благословення, що переходив у спадщину, або у вигляді підвісок до чудодійних ікон. Дослідники виділяють окрему групу образків, у яких зображення накривали склом або кришталем. Такі вироби характерні для московської та новгородської шкіл і є великою історичною цінністю, оскільки вирізняються оформленням та надзвичайно складною технікою виконання — "егломізе"<sup>7</sup>. Щоб оформити виріб в техніці емгломізе, майстер наносив золото на скло шляхом холодної обробки, а потім виконував гравірування на ньому. В XVI ст. Новгород був ювелірним центром, в якому ця техніка набула найбільшого поширення. Її секретом володіли всього кілька ювелірів. Вироби, оздоблені егломізе, коштували дорого, хоча і були недовговічні, тому з часом майстри імітували цю техніку. Для імітації вимагалось менше затрат часу. Дерев'яну основу панагії покривали чорним папером, на який золотом наносили малюнок, потім ювелірний виріб накривали слюдою.

В техніці егломізе виконано наперсну іконку-образок, що знаходиться на збереженні в експозиції Музею історичних коштовностей України. (ДМ-6839). Образок є твором новгородських майстрів XVII ст. (Рис.1).

Іконка-образок восьмигранна, двостороння, срібна, позолочена. Поверхню рамки іконки прикрашено сканим візерунком, обрамлено по контуру сьома перлинками у високих кастах. Один каст порожній.

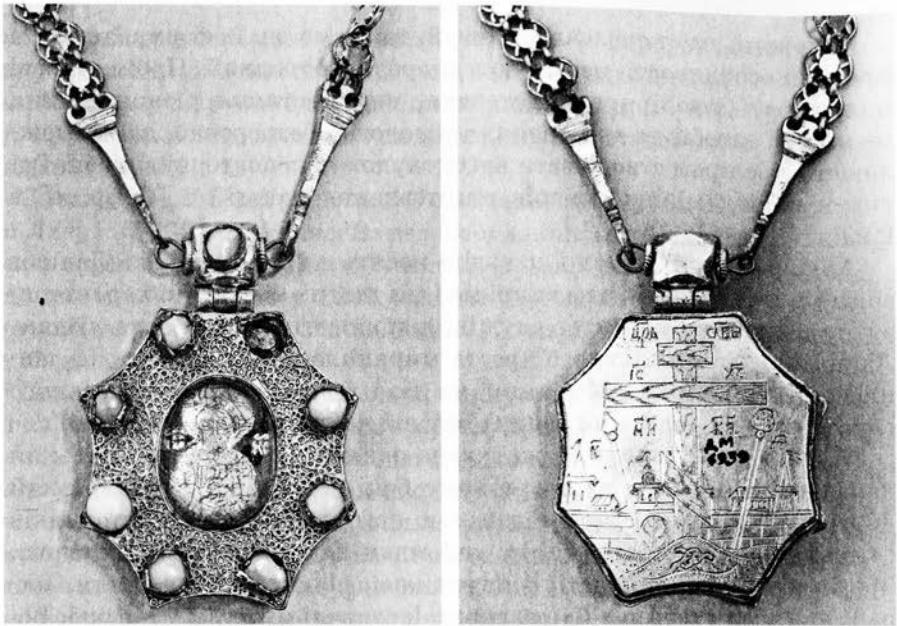


Рис. 1. Нагрудний образок (ДМ- 6839). Росія, Новгород. XVII ст.

На лицьовому боці — малюнок із зображенням Ісуса Христа. Два пальці правої руки Ісуса притиснуті до долоні, великий палець вказує на Євангеліє. Христос в хітоні, німб над ним без напису. На зворотному боці гравіроване зображення Голгофського хреста.

Прямокутної форми оглав'є закріплено до іконки шарніром. Оглав'є прикрашено перлиною та має з обох боків вушко-петельку для ланцюжка. Ланцюжок розірвано та, можливо, виготовлено пізніше. Він складений з ажурних круглих пластинок, які з'єднані ланками.

В XVI ст. панагії носили духовні особи різного сану. Але згодом з'являється необхідність вирізняти серед них єпископів і архімандритів. Такою відзнакою стає наперсний хрест, який почали вручати в XVII ст. під час архієрейській хіротонії. (Хіротонія в православній церкві це посвячення представника духовенства в певний сан.)<sup>8</sup>

Згідно з постановою Московського собору 1674 року митрополити Русі (в тому числі і Київський) повинні були носити на сакосі енколпійон-панагію та наперсний хрест, але тільки в межах своєї єпархії. Вкладати мощі святих у панагії та хрести стало вже не обов'язковим. Сьогодні, за церковним статутом, єпископи носять панагію, а під час богослужіння — панагію та хрест. Ці ритуальні наперсні предмети і нині є ознаками влади священика. В духовному ж плані вони символізують запрестольний хрест та ікону Богоматері.



Духовний зміст сучасних панагій, так само, як їх форма, декор та ювелірні особливості, наслідують стародавні традиції. Проте сучасні можливості ювелірного мистецтва, використання різноманітних технічних засобів та досягнення технологій, безперечно, дають можливість ювелірам створювати високохудожні неповторні вироби. Одним з найвідоміших центрів виготовлення панагій є "Софріно" в Росії.

Архієрейський хрест і панагію носять на ланцюжках. Ланцюг спадає нижче грудей, а на спині має два довгих кінця, які характеризують подвійний характер служіння архіпастиря — Богу та людям. Ланцюжок для натільного хреста мирянина відрізняється від ланцюжка священника. Мирянин не має благодаті апостольського служіння, яка надається священнику під час здійснення хіротонії.

У XVIII ст. з'являється жалувана панагія<sup>9</sup>, яка носить світський характер та містить на зворотному боці або на підвісці царський портрет. Такою почесною відзнакою нагороджували представників світських і військових чинів, які мали заслуги перед вітчизною. Зразком жалуваної панагії є нагрудна відзнака із зображенням Петра I, яка зберігається в Державному Історичному музеї у Москві. Вона складається з двох медальйонів, корони та трьох підвісок. На лицьовому боці фініфтового медальйону — зображення Ісуса Христа,

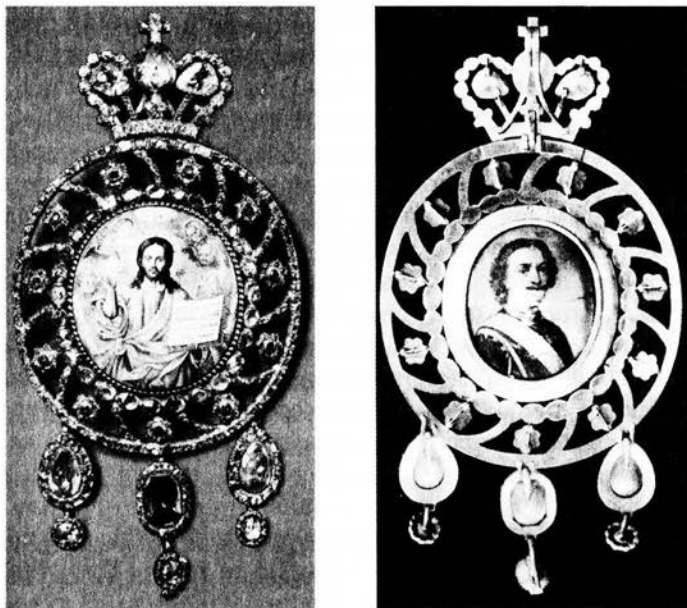


Рис. 2. Жалувана панагія. Україна. Друга половина XVIII ст.

навколо нього шість ангелів. На зворотному — портрет російського імператора Петра I (живопис). Оправу і корону оздоблено 361 діамантом, алмазом, 12 рубінами. Найбільші діаманти прикрашають корону, а підвіски мають вставки з сапфірів, під якими два алмази і один діамант (Рис.2).

Панагія зберігалась у ризниці Успенського собору Києво-Печерської Лаври. У 1801 році панагію переробив київський майстер діамантових справ Гуртифель Петро Власович, німець за походженням. Він відомий ще й тим, що у 1800 році виготовив на чудотворну ікону Києво-Печерської лаври золотий кіот. На жаль, твори цього майстра не збереглися<sup>10</sup>.

Дивлячись на музейні панагії, відчуваєш відлуння особливого тепла, мабуть, тому що на них незримо присутня Пресвята. Панагії несуть у собі надзвичайну благодать, адже вони сповнені молитовною енергією майстра, який вклав всю свою душу, майстерність, працюючи над кожною дрібною деталлю витвору, ретельно підбираючи кольорову гаму коштовного каміння та скла. Блакитний сапфір уособлює святість Диви та лазур неба. Червоні альмандини, рубіни символізують гарячу любов Богородиці. Діаманти та біле скло відображають чистоту Божого світу і є символом Вознесіння.

Найдавнішою в колекції Музею історичних коштовностей України є новгородська панагія-моцевик XVI ст. (ДМ-4869)<sup>11</sup>. Панагія кругла, подвійна. Зображення вирізьблено на моржевій кістці, вкладено в срібну емалеву скану оправу (Рис.3). На лицьовому боці лівої стулки — круглий кіот (діам. 26 мм) з різьбленим на кістці зображенням Василя Великого, Іоана Златоуста, Григорія Богослова. Зверху над ними — відповідні монограми. Всередині лівої стулки — зобра-

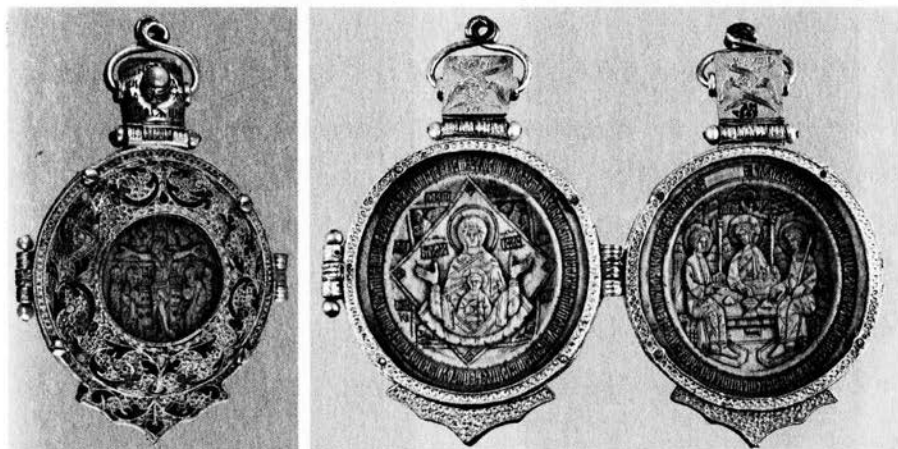


Рис. 3. Панагія. Росія, Новгород. XVI ст.

ження Богоматері: Знамення та символів євангелістів, поруч напис: "Достойно иесть яко во истину блжит тя Б-У присноблжную и пренепорочную и мть бга ншого честнешую херувим славнеешую выст."

На лицьовому боці правої стулки представлено Розп'яття з предстоячими та янголами на фоні стіни Єрусалима. В середині — зображення Трійця. На другому плані — будівлі палат та Мамврийський дуб. Поруч напис: "Троїца. Блвнъ еси Х-е Бже ншь иже прмры ловца явлей пославъ имъ дхъ стый ітеми уловлей вселенноюю члколюбче сла тебе." Діаметр композиції 37 мм.

Срібну оправу панагії з внутрішнього боку прикрашено сканім орнаментом у вигляді дрібних колечок. Зовнішній бік декоровано пишним рослинним візерунком, виконаним в техніці емалі по скані.

Оглавіє панагії складається з двох частин, кожна з яких закріплено на шарнірах відповідно до стулок. Чільний бік оглав'я прикрашено перлиною, Кожен шарнір з обох боків декоровано вставками перлинок.

Внутрішні боки двох частин оглав'я мають гравіровані зображення херувімів та серафімів. На зовнішніх боках оглав'я гравіровані написи: "мощи камен с котораго вознессіа на нбса мощи древо животворяще" та "мощи кров Дмитреіа Селунско мощи Пантелемоновы риза Никиты епископа риза Еоуфимья епископа". Термін "мощи" може

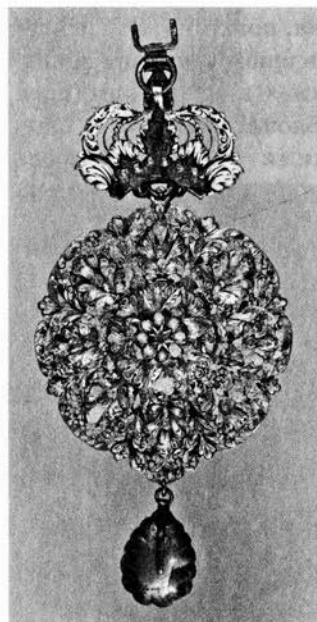


Рис. 4. Золота панагія із зображенням Богородиці з немовлям. Україна, поч. XVIII ст.

позначити будь-яку реліквію. Отже, оглавіє виконувало функцію релікварія. Нижню частину обох стулок панагії декоровано фігурним виступом.

Привертають увагу й інші панагії з колекції Музею історичних коштовностей, виконані майстрами України та Росії. Серед них золота панагія (ДМ-5971) — твір українського художника початку XVIII ст. (Рис.4). В її основі — мініатюрна емалева дробниця, закріплена в ажурну золоту оправу, декоровану коштовним камінням: 37 діамантами, 8 рубінами та 17 фрагментами скла. На лицьовому боці панагії — зображення Богородиці, яка годує немовля. На зворотному — викарбувана восьмикінцева зірка, облямована рослинним кольоровим емальєрним розписом.

Панагія увінчана золотою короною та хрестом, які прикрашені діамантами. Зворотний бік корони орнаментовано рослинним візерунком на білому емалевому фоні. Знизу панагію декоровано скляною підвіскою, облямованою дрібними вставками скла. В оформленні виробу застосовано лиття, карбування, живописна та виїмчаста емаль.

Срібна панагія (ДМ-5991) з емалевим медальйоном, у центрі якого сцена "Вознесіння" (Рис.5). Овальний медальйон декоровано склом (30 вставок) та облямовано позолоченою прорізною оправою,

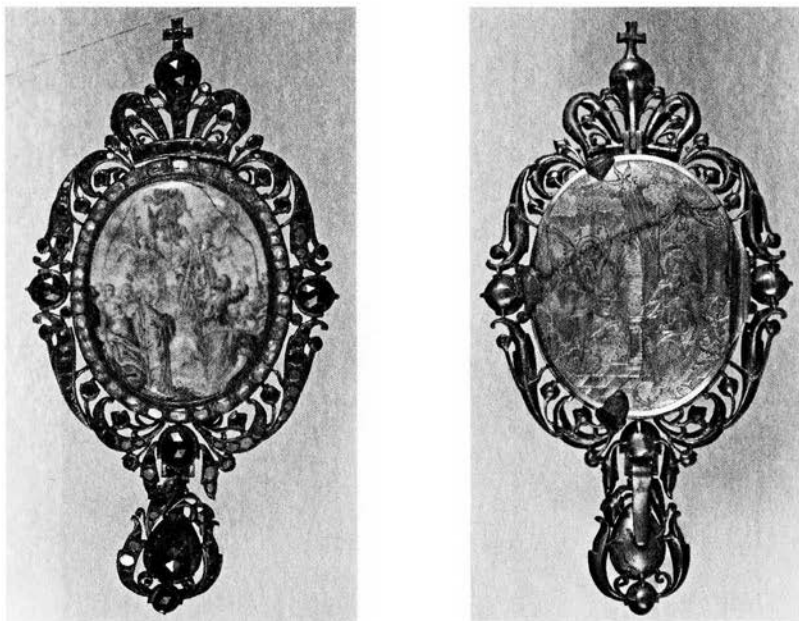


Рис. 5. Срібна панагія із зображенням сцени "Вознесіння". Росія(?), поч. XVIII ст.

яка має вигляд переплетених гілок з листочками та квітами, прикрашених великими та дрібними альмандинами (відповідно — 6 та 117 екземплярів).

На зворотному боці панагії на позолоченому медальйоні вміщено гравіроване зображення "Благовіщення". Зверху виріб увінчано ажурною короною з хрестом, які декоровані альмандинами. На зворотному боці корони збереглась петля для підвішування. Знизу до панагії прикріплено підвіску із великого та дрібних альмандинів. Зазначену панагію виготовлено в техніці лиття, живописної емалі, гравірування на початку XVIII ст., за моїми припущеннями, російським майстром.

Привертає погляд золота панагія (ДМ-5993), яка вирізняється нетрадиційною (тобто, невластивою для виробів цієї категорії) композицією (Рис.6). Вона складається з круглої пластини — композиційний центр, ажурної корони і підвіски. На лицьовому боці панагії вміщено чотирикутний хрест з крупних світло-блакитних сапфірів, облямований рубінами. Прорізнi фігурні краї пластини заповнені різнокольоровим емалевим візерунком.

На звороті панагії в круглому медальйоні зображення Богородиці з Немовлям у колі золотого сяйва. Навколо медальйона чотири рамки з образами святих на емалевому блакитному фоні. Між ними

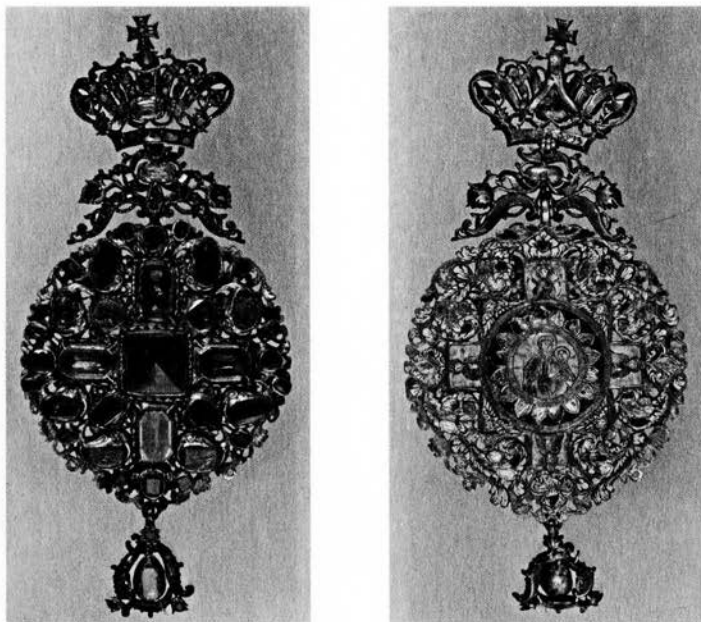


Рис. 6. Золота панагія з сапфіровим хрестом. Росія(?), кін. XVII ст.

фігурки херувимів. Поверхня пластини заповнена рельєфним рослинним емалевим орнаментом. Корона та підвіска панагії декоровані корундами та діамантами. Виріб виконано в кінці XVII ст., можливо, в Росії.

Ще одна срібна панагія (ДМ-5995).

У центрі панагії (Рис. 7) медальйон із зображенням євангельської сцени: "Несіння хреста". Медальйон обрамлено ажурною оправою зі вставками діамантів, рубінів та смарагдів. На зворотному боці — зображення Ісуса Христа. Панагію увінчано короною, внизу декоровано краплеподібною ажурною підвіскою зі вставками коштовного каміння.

Виріб виконано в першій половині XVIII ст. в Росії.

Дві панагії, що знаходяться в експозиції, вирізняються технікою виконання. Вони виготовлені в давній та складній техніці гліптики.

Одна з них — срібна панагія (ДМ-5992) має на чільному боці гему з гірського кришталю (Рис. 8). Гема восьмикутної форми із зображенням Богородиці. Біля неї фігури Іоанна Предтечі та Іларіона Великого. Камінь обрамлено гірляндою із дрібних рубінових вставок. Зворотній бік панагії гладенький. Вона увінчана ажурною короною з хрестом з великим рубіном. Корону декоровано вставками з рубінів різного розміру.

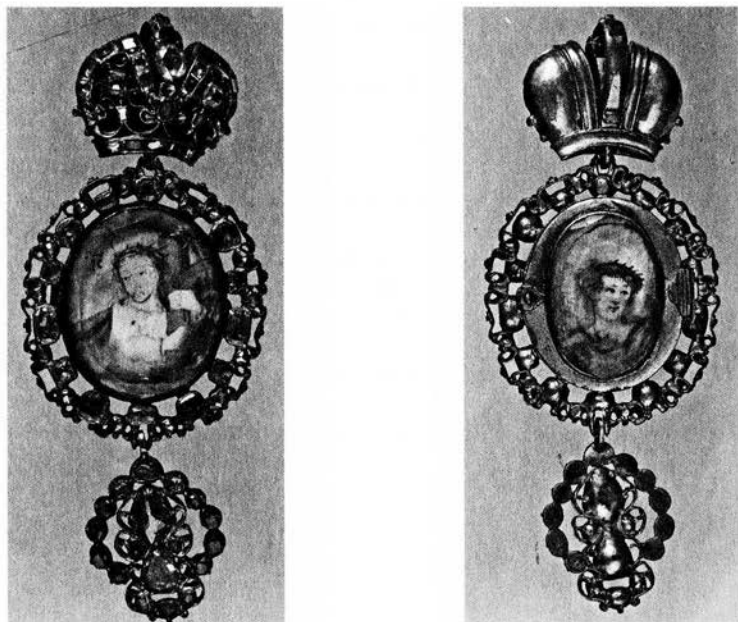


Рис. 7. Срібна панагія із зображенням сцени "Несіння хреста". Росія, перша пол. XVIII ст.

Нижня частина виробу має прорізну підвіску з рубінами. Панагію виготовлено українським майстром у 1786 році.

Золота панагія (ДМ-5998) з камеєю овальної форми на шееліті (Рис.9). На камені подано різьблене зображення Ісуса Христа на повний зріст. Він правою рукою благословляє, лівою — тримає розкриті Євангеліє. Над головою Ісуса монограма "ІС-ХС". Каменя облямована обідком зі вставками смарагдів та рубінів. Навколо обідка великі вставки шпінелей і сапфірів, прикрашені емалевим візерунком. На звороті гема закрита склом та обрамлена фігурною оправою, оздобленою емалевими зображеннями квіток та птахів на гілочках.

Оглавіє панагії декоровано восьмигранним смарагдом у золотій оправі. Оправа має петельку для ланцюжка. Знизу до панагії прикріплено три підвіски (2 сапфіри, скло).



Рис. 8. Срібна панагія з гемєю. Україна, 1786 р.

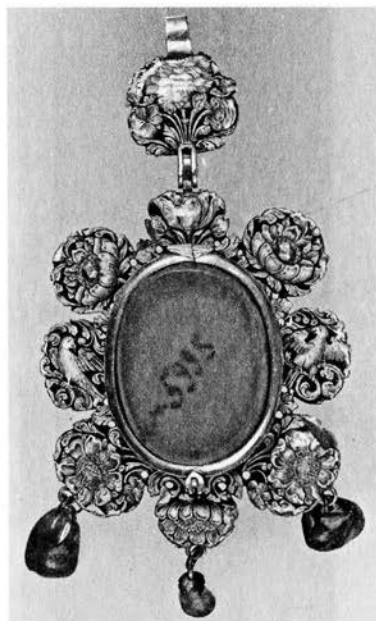


Рис. 9. Золота панагія із зображенням на шееліті. Росія(?), кін. XVII ст.

Шеєліт — природний камінь з невеликою твердістю. Цей мінерал мало досліджено. В природі він зустрічається зрідка у вигляді прозорих, жовтих або коричневих уламків. З цієї причини його мало використовують у ювелірному виробництві.

Центром виготовлення панагії з гемою могла бути якась майстерня в Росії, а час виконання твору — кінець XVII ст.

Панагії з колекції Музею історичних коштовностей з 1934 році були на збереженні у Київській обласній конторі Держбанку.

З початком Великої Вітчизняної війни музейні експонати (у тому числі панагії) було відправлено до Держсховища в Москві, звідти евакуйовано до Уфи<sup>12</sup>. В 1946 році реєвакуйовано з Уфи до фондів Київського історичного музею. З 1969 року панагії прикрашають експозицію музею. Ці панагії були свідками та учасниками святкових і буденних церковних служб. Кожна з них сповнена глибоким духовним змістом та є унікальним неперевершеним шедевром церковного ювелірного мистецтва.

---

<sup>1</sup> Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А. Энциклопедический словарь. — СПб. 1897. — Т.44, С.680

<sup>2</sup> Сочинения блаженного Симеона. — М., 1856. — С.98

<sup>3</sup> Настольная книга священнослужителя. — М., 1983. — Т.4. С.119

<sup>4</sup> Акафистник. Акафист Успению Пресвятыя Богородицы. УПЦ. Краматорск., 2003. — С.339.

<sup>5</sup> Гнущова С., Зотова Е. Кресты. Иконы. Складни. — М.: Интербук — Бизнес 2000. — С.47.

<sup>6</sup> Кудрявцева Т. Русское церковное прикладное искусство // Къ свету № 17, с.166.

<sup>7</sup> Гнущова С. В. К вопросу об истории технике эгломизе // Художник, вещь, мода. М., 1988. С. 124–132.

<sup>8</sup> Вениамин, архиепископ Нижегородский и Арзамасский. Новая скрижаль. — М., 1999. — Ч.3. Гл.1. С.161.

<sup>9</sup> Постникова — Лосева М. М., Платонова Н. Г., Ульянова Б. Л., Смородинова Г. Г. Шедевры ювелирного искусства. — Л.: Аврора 1986. — С. 9, рис. 38.

<sup>10</sup> Петренко М. З.Українське золотарство XVI–XVIII ст. — К., наукова думка 1970 — С.157.

<sup>11</sup> Волковинская Е., Пуцко В. Новгородская панагия — мощевик в Киеве. — Новгород // Чело 1997. — №2(11). — С.9.

<sup>12</sup> Полюшко Г. В. Втрачені скарби Лаврського музею. — К., Абрис 2001. — С.24, 36.



## До питання атрибуції золотої митри з колекції Музею історичних коштовностей України

**В** Музеї історичних коштовностей України експонується досить рідкісна пам'ятка ювелірного мистецтва — це золота митра (МКУ-ДМ №.5967), прикрашена великою кількістю коштовного каміння і вісьмома фініфтними медальйонами. Вона датується початком XVIII століття. Не дивлячись на те, що річ репродукована в різних журналах і альбомах, митра все ж залишається на сьогоднішній день практично не вивченою пам'яткою декоративно-прикладного мистецтва. Її атрибуція початком XVIII століття ніким не доведена і є сумнівною, хоча наявні історичні документи дозволяють встановити її більш точно.

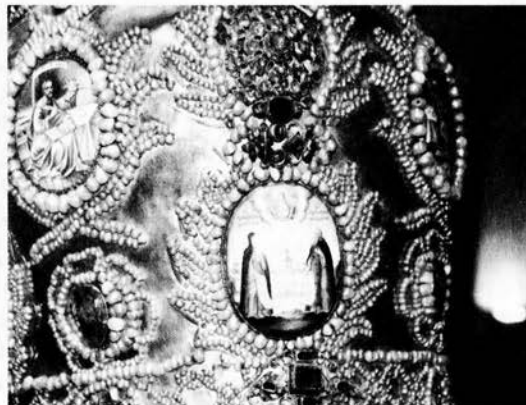
Відомо, що митра походить з ризниці Успенського собору Києво-Печерської лаври. У фондах Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника зберігаються різні описи Успенського собору XVIII – початку XX століть і альбом фотокарток початку XX століття із зображеннями різних предметів. Під фото митри надруковано напис: "Митра золотая ковнаная с финифтовыми в драгоценных камнях изображениями. На кайме с передней стороны находится большой сапфир с вырезанными на нём гербом и литерами И.П.Г.М."<sup>1</sup>. Дехто з дореволюційних дослідників вбачав у ній митру київського митрополита Петра Могили<sup>2</sup>. Однак, в його заповіті йдеться про "митру коштовну перлову з камінням дорогим"<sup>3</sup>, а золота митра не згадується взагалі. Дослідників, мабуть, увів в оману сапфір з вирізьбленими на ньому літерами, дві з яких помилково ними прочитані як "П(етро) М(огила)". Це не відповідає дійсності і саме цей сапфір допоможе нам далі в цьому розібратися. На старому фото видно ще 8 менших каменів, які оточують великий сапфір.

Виникає питання, а чи була взагалі в лаврі золота митра на початку XVIII століття? За



непідтвердженими даними — так. Золоту митру вартістю в 3000 дукатів подарував український гетьман Іван Мазепа<sup>4</sup>. Про це згадувала козацька старшина вже після його смерті. Якщо перекласти вартість митри на вагу, то вийде приблизно 10 кг. 200 г. золота. Така, надзвичайно дорога річ могла існувати, якщо врахувати видатки на всі роботи по її виготовленню та вартість коштовного каміння.

Щоб прояснити ситуацію звернемося до описів ризниць Успенського собору. Найраніший з них датується 1739 роком. Золота митра в ньому не значиться. Не значиться вона і в описах 1758, 1767, 1778 рр. Вперше опис золотої митри зустрічаємо під 1787 роком. На перший погляд усе зрозуміло, митра виготовлена між 1778 та 1787 рр. Однак, порівнюючи митри в попередніх описах, увагу привернула ще одна річ, записана під 1767 роком: "Митра новая дорогая на поле шитом суканым клетчато золотом..."<sup>5</sup>. Всі її прикраси і фініфті ті ж самі, що й на сучасній золотій. Тут ми знову зустрічаємося із згадуваним вище великим різьбленим сапфіром. Цього разу він названий "лалом", навколо якого закріплені 8 "яхонтів" (слов'янська назва сапфіра). Як відомо лалом називали в той час напівкоштовний камінь здебільшого червоного кольору. Однак це непорозуміння зникає, коли знайомишся з описом 1778 року. Тут він названий вже "голубым лалом". Зустрічається цей сапфір і в описі ризниці 1758 року, але як привіска до чудотворної ікони. У запису також названо прізвище вкладника — це генеральша Глебова<sup>6</sup>. Представники цього роду проживали в Києві в другій половині XVIII століття. Один з них, Іван Федорович Глебов, був навіть Київським генерал-губернатором. Генеральша Параскева Іванівна Глебова (ймовірно вона ж є і черницею Піорою Іванівною Глебовою) відома багатьма вкладками до Успенського собору. Великий сапфір з митри є печаткою, вирізьбленою на камені, і її зображення слід розглядати у дзеркальному відоб-



раженні. Тобто, літери повинні читатися не як І.П.Г.М., а як П.И.М.Г. На печатці показано військову атрибутику. Умовно ці літери можна прочитати як: "П(олковник) И(ван) М(ихайлович-Максимович) Г(лебов), або "П(араскева) И(вановна) М(дівооче призвище) Г(лебова).

Опис 1758 року цікавий ще й тим, що в ньому описані й інші привіски до ікон. Серед них є низки перлів, різні "штучки" прикрашені фініфтю, алмазами, та іншим коштовним камінням. В описі, серед 11-ти митр увагу привернула "Митра старинная на зелёном бархате. С алмазным на передѣ крестом и многими на ней золотыми под финифть штучками, насаженными маленькими камешками рубинами: коех много уже за ветхость и высыпалось. Унизана вся она митра и на ней 4 херувимы средним и малым добрым жемчугом. На верху оной митры крест золотой со многими на преде алмазами и камишком шафиром, а в тылу простой зелёный камень с простыми же фрустальными искрами, внизу бахрома пёстрозолотная"<sup>7</sup>.

В наступному опису (1767 р.) згадки про цю старовинну митру вже відсутні, а замість неї з'явилася нова "шита кветчато золотом" митра з прикрасами як на сучасній золотій з колекції МІКУ. За архівними документами відомо, що в багатьох монастирях старі, непридатні до використання речі часто переробляли на нові. В нашому випадку, скоріш за все, маємо теж саме. Коштовні прикраси старої митри, а також привіски до ікон, були використані для прикрашення нової митри. Ця митра також через кілька років була перероблена на золоту. Точніше сказати, прикраси перенесено з тканини на метал. Пошуки у лаврському архіві не дали відповіді на всі питання. Вдалося знайти тільки рапорт єкклесіарха Києво-Печерської лаври від 1785 року. Це відповідь на прохання київського майстра золотих і срібних справ Григорія Чижевського видати йому атестат на виконані ним роботи для лаври. В рапорті відзначається майстерність і порядність майстра і перераховуються всі його роботи для чернечої общини, серед яких і виготовлення ним в 1782 році для Великої Лаврської церкви золотої кованої митри "...в 4-х штуках, с украшением оной разным камением, жемчугом и прочим"<sup>8</sup>. Не зрозуміло, що мав на увазі єкклесіарх, пишучи про чотири штуки. Але згадуючи про "штучки" в описах, можемо уявити собі, що це були прикраси з коштовним камінням. Через п'ять років після виготовлення митри (1787 р.) Духовний собор лаври запросив киево-подільського майстра срібних справ Івана Доманіка (Johana Domanika) провести оцінку предметів ризниці. Золота митра виявилася найдорожча за інші речі. Вона коштувала на той час 10363 карбованці 90 копійок сріблом<sup>9</sup>.

До 1922 року золота митра знаходилася в ризниці Успенського со-

бору КПЛ. Під час вилучення церковних цінностей на допомогу голодуючим в квітні 1922 року вона вже перебувала в Лаврському Музеї Культів та Побуту. Однак це ніяким чином не вплинуло на рішення комісії по вилученню і митру було забрано з музею<sup>10</sup>. На щастя українським вченим вдалося врятувати її від знищення і повернути з Москви до Києва.

Не маючи мети детально описувати цю пам'ятку українського золотарства все ж необхідно відмітити, що митра є збіркою з різних прикрас, частина з яких може бути віднесена до більш раннього періоду і навіть до XVII століття. Різноманітність прикрас добре простежується на тильному боці митри над фініфтевим медальйоном з Богоматір'ю та Антонієм і Феодосієм. Це кілька "штучек", одна з яких має зображення рук, вкритих емаллю. Інша складається з двох емалєвих з'єднаних сердець, поверх яких накладено ланцюжок із замочками. Це можуть бути частини підвісок, або які-небудь весільних подарунків. Фініфтеві медальйони розподіляються на дві групи. Одна з них — це чотири фініфті із зображеннями євангелістів, друга — це фініфті "Воскресіння", "Іоан Предтеча", "Богоматір" та ікона Печерської Богоматері з Антонієм та Феодосієм. Можна припустити, що друга група виготовлена трохи раніше першої, в невеликий проміжок часу.

Таким чином можна вважати, що митра, як цілісна пам'ятка, має бути датована 1767–1782 роками. Одним з її авторів необхідно вважати київського майстра золотих і срібних справ Григорія Чижевського.

<sup>1</sup> Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник (далі НКПІКЗ). Фондова збірка "Фото". – Інв. № КПЛ-Ф-13085.

<sup>2</sup> Захарченко М.М. *Київ тепер і прежде*. – К., 1888. – С.108; Лебединцев П. *Києво-Печерская лавра в ея прошедшем и нынешнем состоянии*. – К., 1894. – С.58.; Савенко А.І. *Великая церковь Киево-Печерской лавры*. – К., 1901 – С.58.

<sup>3</sup> Жуковський Аркадій. *Петро Могила й питання єдності церков*. – К., 1997. – С.294

<sup>4</sup> Возняк М. *Бендерська комісія по смерті Мазепи*. // *Праці Українського Наукового інституту (ПУНІ)*. – Варшава. – 1938. – Т.46. *Мазепа*. – Ч.1. – С.130.

<sup>5</sup> НКПІКЗ. Архівний фонд. № КПЛ-А-358. – Арк. 32-34.

<sup>6</sup> НКПІКЗ. Архівний фонд. № КПЛ-А-946. – Арк. 15.

<sup>7</sup> НКПІКЗ. Архівний фонд. № КПЛ-А-358. – Розділ "Митри", №5.

<sup>8</sup> Центральний державний історичний архів України (м.Київ) (далі ЦДІАУ). – Ф.128 – Оп.1 (заг). – Спр.661. – Арк. 3.

<sup>9</sup> ЦДІАУ. – Ф.128. – Оп.2 (заг). – Спр.344. – Розділ "Митри", №1.

<sup>10</sup> НКПІКЗ. – Архівний фонд. – КПЛ-А-1284. – Арк. 8.

## Орнаментальные мотивы на изделиях крымско-татарских мастеров-ювелиров

**В** Музее исторических драгоценностей Украины есть собрание ювелирных изделий турецких и крымско-татарских мастеров. Из него к изделиям татарских ювелиров можно с большей или меньшей степенью вероятности отнести около 250 ед. хранения. Часть из них экспонируется в постоянной экспозиции музея, другие можно было увидеть на выставке "Древние сокровища Юго-Западного Крыма" в 2005 г.

подавляющая часть этих украшений выполнена в XIX – начале XX в. Все они отличаются большим разнообразием как по своему назначению, так и по технике исполнения. По назначению они разделяются на украшения для головы, кос, шейно-нагрудные, пряжки и накладные пластины для пояса, браслеты и кольца для рук. По технике исполнения их можно разделить на чеканные и филигранные. Дополнительно использовалась техника черни, гравировки, инкрустации полудрагоценными камнями, перламутром, цветным стеклом. Основным материалом являлось серебро. Готовые изделия часто золотились, для чего применялась техника золочения "через огонь", т.е. с помощью ртутной амальгамы, что придавало им особую праздничность и подчеркивало тонкость и изящество исполнения. Это особенно ярко видно на примере наверхий женского головного убора "фес" — "тепелык", выполненных в технике многоярусной филигранны, ажурных пряжек праздничных поясов, "йипишлы-кушак", брошей, серег, футляров для амулетов, разновидностей которых существует великое множество.

Следует отметить, что на сегодняшний день о ювелирном искусстве крымских татар нет ни одного объемного исследования, а только немногочисленные публикации. Недостаток информации приводит к ошибочным интерпретациям изделий. Так, например, Л. А. Сластникова в своей статье, посвященной типологии женских поясов народов Крыма, основанной на материалах из коллекции Российского этнографического музея, пишет: "Филигранные детали поясов, как правило, выполнялись армянскими ювелирами, работавшими в Крыму и на Кавказе". В качестве иллюстраций приводятся изображения традиционных изделий крымских татар.<sup>1</sup>

Углубленно начала заниматься проблематикой изучения ювелир-

ных украшений крымских татар зав. отделом Бахчисарайского государственного историко-культурного заповедника О. А. Желтухина, посвятившая этой теме ряд статей.<sup>2</sup>

Символике изображений посвящены статьи Р. И. Куртиева<sup>3</sup> и Н. М. Ачкуриной-Муфтиевой.<sup>4</sup> Нами также использованы для сравнения с мотивами орнаментации на серебряных изделиях из собрания МИДУ некоторые рисунки из публикации Т. С. Саковец.<sup>5</sup> В фондах ВГИКЗ хранится в настоящее время 118 ед. хранения, представляющих собой зарисовки, сделанные В. В. Контрольской. Пройдя пешком значительную часть Крымского полуострова, она за 6 лет (1906–1912 гг.) выполнила серию рисунков с натуры, уделив большое внимание вышивке (ею было зарисовано около 800 образцов). На некоторых рисунках сохранились аннотации, в которых В.В. Контрольская указывала место зарисовки, время, характер орнамента, технику исполнения вышивки, иногда цветовое соотношение. Из четырех групп (по ее классификации это растительный, геометрический, зооморфный и смешанный орнаменты) были выбраны орнаменты с растительным мотивом, соответствия которому присутствуют на ювелирных изделиях из коллекции Музея исторических драгоценностей Украины (Рис. 1.).

Не менее важным источником для изучения символической орнаментики крымских татар, чем народные вышивки, а может быть и первоисточником, являются каменные надгробные памятники. Хотя бы потому, что надгробные памятники, расположенные, например, на ханском кладбище в Бахчисарае, датируются XVI–XVIII вв., а некоторые и более ранним временем. Тогда, как исследованные и зарисованные В. В. Контрольской вышивки XIX – началом XX вв.

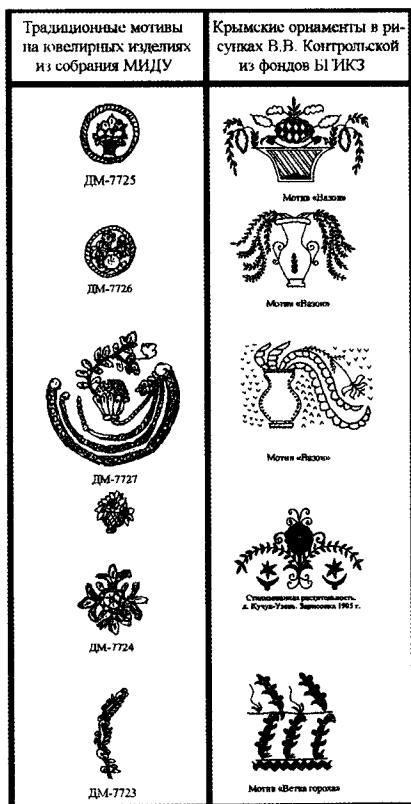


Рис. 1. Традиционные растительные мотивы на ювелирных изделиях из собрания МИДУ и Крымские орнаменты в рисунках В. В. Контрольской из фондов ВГИКЗ.

Что касается декора двух мавзолеев-дюрбе XVI–XVII, то он крайне лаконичен, выделены только михрабы. В классической архитектуре дюрбе воплощена космогоническая модель мира с ее трехчастным устройством по вертикали: верхний, средний и нижний миры; им соответствуют купол, барабан и основание в форме восьмигранника. Ориентация михраба и надгробий традиционна — в сторону Мекки — священного центра ислама. Эта трехчастность присутствует и в конструкции некоторых ювелирных украшений, в частности, филигранных навершиях головного убора. Но наибольший интерес представляют мраморные надгробия. Мужские увенчаны тюрбанами, а женские — шапочками с плоским верхом — подобие клобука. Все памятники украшены пышным резным орнаментом. Элементы арабского, персидского, турецкого стилей переплетаются с элементами итальянского ренессанса, и даже рококо. В декоре некоторых памятников присутствуют элементы христианской символики и искусства: лампы, голуби, кентавры.<sup>6</sup> Напомним, что крымские татары — сунниты, а изображения человеческих фигур и животных запрещены в мусульманском суннитском искусстве. Рядом можно увидеть образцы мотивов сельджукского орнамента в виде богатой плетенки и розеток. Для восточного меандра в виде плетенки характерна особая защитная функция. У тюркских народов его называли "ниточкой счастья". Еще более доброжелательной-апотропейной функцией обладал круг-розетка — знак возрождения.

На могиле высаживали растения в прямоугольник в верхней части надгробия. Корни этой традиции уходят в языческую древность, когда верили, что обильный дождь, полив способствует очищению души от телесного тлена. Душа вновь воплощается в дереве, кусте, цветке. На тканях также можно увидеть этот мотив, где присутствует росток с падающими на него каплями дождя (или солнечными лучами).<sup>7</sup>

Элементы орнамента могут более или менее близко воспроизводить окружающую действительность, но обычно образцы реального мира подвергаются значительной стилизации. Декоративность орнамента сочетается со смысловой нагрузкой, которая придает ему символическое или магическое значение, тем самым, определяя и как бы санкционируя употребление вещи. Язык символов практически универсален. Символы не только выражают отношения между вещами, явлениями и идеями, но и связь материального мира со сверхъестественным. Большинство людей сейчас не владеют языком символов, не могут расшифровать их, в то время как они чрезвычайно важны для понимания путей развития человеческой мысли, искусства, обычаев, религии и мифологии.

Как и у всех народов, каждый элемент крымско-татарского орнамента нес определенную знаковую нагрузку и имел свое название. Геометрические орнаменты (изображение круга, ромба, шести — и восьмиконечных звезд) отражали космогонические представления крымских татар. Они, как и эпиграфические орнаменты, встречающиеся на всех видах ювелирных украшений, выполненных в металле, связаны с исламской традицией и символикой (Рис. 2–3).

Вообще в крымско-татарской искусстве преобладал растительный орнамент, основными элементами которого были дерево, чаще всего кипарис, вазон (или корзина, ваза) с пышным букетом, состоящим из цветов лютика, гвоздики, розы, тюльпана, мальвы. В цветочную композицию часто включали изображения фруктов: граната, айвы, груши, миндаля и др. Гранат был наиболее почитаем, как райский плод и как символ плодovitости из-за количества зерен в плоде. Такую же знаковую функцию имел и горох. Изображения его гибкого вьющегося стебля с листьями и стручками в стилизованном виде присутствуют на многих ювелирных украшениях, в частности, украшают пряжки поясов, сочетаясь с букетом в центре композиции. Все растительные мотивы, так или иначе, символизируют древо жизни (Рис. 4–6).

В противоположность западной традиции, где кипарис является мистическим символом смерти и траура, олицетворением печали и скорби, в Азии это символ долголетия и

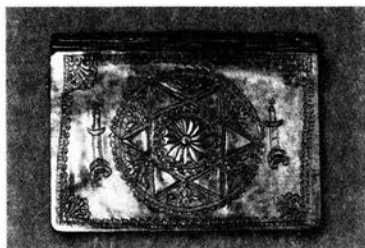


Рис. 2. Футляр Корана (ДМ-7750).



Рис. 3. Брошь (ДМ-7748).



Рис. 4-6. Пряжки женских поясов (ДМ-7725-7726, ДМ-7723).



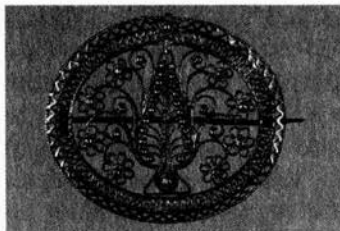


Рис. 7. Брошь (ДМ-7761).



Рис. 8. Кисет (TV-4184 - из коллекции НМИУ).



Рис. 9. "Тепелык" - навершие женского головного убора (ДМ-7594).

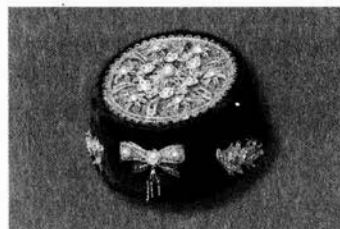


Рис. 10. "Фес" - головной убор (ДМ-7548).

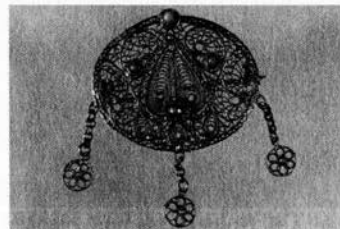


Рис. 11. Брошь (ДМ-7788).

бессмертия (как и другие вечнозеленые деревья). Арабы называют кипарис Древом Жизни. У мусульман кипарис — символ бессмертия, что связано с его конусообразной формой, и мирового дерева вечности.

Изображение кипариса на чеканной пряжке праздничного женского пояса или на вышитом свадебном кисете (подарке жениху) является доброжелательным символом долголетия, светлых сил, оберегом от несчастья (Рис. 7–8).

На изделиях из филигрании также преобладает растительный орнамент. Но техника исполнения помогает по-другому передать изображение того же Древа Жизни. Навершие головного убора — "тепелык" или ажурная пряжка к поясу, в основе которой лежит стилизованное изображение виноградного листа — "июзум-япрак" (ДМ-7737) тянутся вверх сложнейшими и в то же время тончайшими многофигурными композициями, куда влетают помимо цветов и побегов изображения перьев павлина (Рис. 9–10). Мотив павлиньих перьев встречается достаточно часто и на серьгах и брошах (Рис. 11).

Павлин в геральдике — символ гордости, бессмертия, красоты и бесстрашия, а также мудрости из-за множества "глаз" на хвосте, что соответствует и мусульманской традиции. Только в России к павлинам сложилось иное отношение: он считался эмблемой надменности, самодовольства и спеси.

Персы и индусы считали павлина священной птицей. Держать в хозяйстве павлина означало обезопасить

себя от змей. Павлин легко переносит небольшой мороз. Если здоровую птицу убивали, то мясо ее в условиях жаркого климата не гнило, а ссыхалось. Павлина считали бессмертным как раз из-за нетленности его плоти, подобно которой и духовная сущность человека не поддается распаду. В исламском декоративном искусстве единство противоположностей (Солнце в зените рядом с полной Луной) изображается в виде двух павлинов под Мировым Деревом. А полностью раскрытый хвост павлина означал либо космический универсум, либо полную Луну или Солнце в зените.

На ювелирных изделиях, выполненных в технике чеканки, мы видим орнаментальные мотивы, имеющие аналогии, как в узорах вышивок, так и в резьбе по камню или дереву.

Орнаментация филигранных украшений намного превзошла образцы, заимствованные с тканей и вышивок, в силу кажущихся безграничными возможностей, которыми обладали ювелиры-филигранщики.

На сравнительно небольшом количестве примеров нам хотелось показать сколь многообразен, насыщен и во многом отличен от нашего мировосприятия орнаментальный и знаковый ряд, представленный на изделиях крымско-татарского ювелирного искусства из коллекции нашего музея.

---

<sup>1</sup> Сластикова Л. А. Типология женских поясов народов Крыма // Ювелирное искусство и материальная культура. – Санкт-Петербург, 2001. – С.174-176.

<sup>2</sup> Желтухина О.А. Исчезающее искусство филигрании // Qasevet. – 2000. – № 1 (27); Ремесла в Бахчисарае в XIX – начале XX вв. // Этнография Крыма XIX–XX вв. и современные этнокультурные процессы. – Симферополь, 2003. – С.54-55.

<sup>3</sup> Куртиев Р. И. Тюркские символы в традиционной культуре крымских татар // Бахчисарайский историко-культурный сборник. – Симферополь, 2002. – Вып.2. – С.444-448

<sup>4</sup> Ачкуріна-Муфтїєва Н. М. Священні символи ісламу в мистецтві кримських татар // Могилянські читання. – К., 2004. – С.5-7.

<sup>5</sup> Саковец Т. М. Крымские орнаменты в рисунках В. В. Контрольской (из фондов Бахчисарайского историко-культурного заповедника // Бахчисарайский историко-археологический сборник. – Симферополь, 1997. – Вып.1. – С.468-474.

<sup>6</sup> Кочетов В. Б., Малиновская Л. Н. Дворец-музей (Музей истории и культуры крымских татар) Бахчисарайский историко-культурный заповедник. – Симферополь, 2002. – С.23-26.

<sup>7</sup> Асанова Ф., Заатов И. Кримсько-татарське декоративне мистецтво XIX–XX ст. – Симферополь, 2001. – С.47,50

## Символіка зображень щита Тори Святого товариства Лохвиці.

**С**еред витворів єврейського мистецтва особливе місце належить предметам, які прикрашають сувій Тори (Рис.1). Оскільки Храм та палац іудейських царів були зруйновані, уся релігійна ревність, як і туга за царством, були перенесені на Тору. Тора — святиня єврейського народу.

Традиційне коло предметів супроводжує синагогальну дію з сувою Тори. Сувій увінчують корона або римоніми (Рис.2). На ланцюжку підвішується спеціальна пластина, так званий цец (ідиш), тас, Торашилд — щит Тори (Рис. 3, 4). Торашилд призначений сприяти швидкому знаходженню того місця тексту у Торі, яке треба читати в те чи інше свято, а також у Суботу<sup>1</sup>. Зовні вони нагадують нагрудник первосвященика<sup>2</sup> (Рис. 5, 6) (Вихід 28:15-30)<sup>3</sup>.

Більшість відомих сьогодні Торашилдів походять з європейського регіону, вони були особливо популярні у Німеччині, Польщі, Росії, Україні<sup>4</sup>.

Найбільше зібрання Торашилдів, які походять з теренів сучасної України, представлено сьогодні у колекції Музею історичних коштовностей України. Воно нараховує сто п'ять щитів до Тори, які

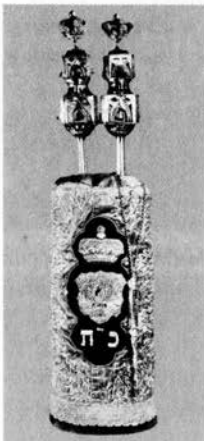


Рис.1. Тора та її убрання.



Рис.2. Сувій Тори з короною, Торамантел убранням та указкою для читання.



Рис.3. Сувій Тори з римонімами та Торашилдом.



Рис.4. Сувій Тори у ковчезі.

виготовлені у різних регіонах Східної Європи та Німеччині у вісімнадцятому — початку двадцятого століть. Ці декоративні пластини складають одну з найяскравіших сторінок у народному мистецтві євреїв України<sup>5</sup> (Рис. 7).

Група щитів Тори з колекції Музею історичних коштовностей України — унікальна і за кількістю, і за різноманітністю декоративного оформлення і технікою виконання.

До двадцятих років двадцятого століття Торашилди з колекції Музею історичних коштовностей України використовували у синагогах та єврейських молитовних домах під час здійснення обряду винесення та читання Тори. Їх дарували євреї у зв'язку з радісними та сумними подіями общинам та молитовним домам, синагогам на теренах сучасної України. Київ, Житомир, Єлісаветград, Тульчин, Оdesa, Ямпіль — це лише часткова їх географія.

Після вилучення із синагог цінностей з коштовних металів<sup>6</sup> у 1920–1930-х роках частину Торашилдів передали до Всеукраїнського історичного музею імені Т. Г. Шевченка у Києві. Серед них був щит Тори (ДМ-2124), який сьогодні представлений у колекції Музею історичних коштовностей України. За композицією, декоративному оформленню та елегантності цей щит дослідники вважають одним з найкрасивіших у світі (330x293 мм, срібло 500°, вага — 1135 г)<sup>7</sup>



Рис. 5. Вбрання первосвященника.

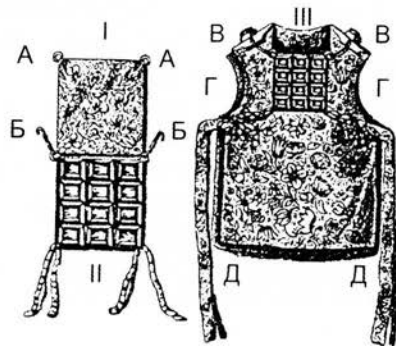


Рис. 30. Наперсник и ефод с одежды древнееврейского первосвященника (взято из работы [85]): I, II — наперсник в развернутом виде: I — нижний наперсник, возможно, сума для урима (свет) и тумима (совершенство): A...A — кольца для крепления к ефоду; II — наперсник с золотой рамой и с 12 самоцветами в оправе: B...B — кольца с крючками для крепления к наплечьям ефода; III — ефод с наперсником: B...B — наплечия с памятливыми камнями, Г...Г — кольца, через которые пропускались ленты наперсника, Д...Д — ленты ефода

Рис. 6. Деталі вбрання первосвященника.

(Рис. 8). Він експонувався неодноразово на виставках в Україні (Київ — 1991, 2001, Житомир — 1992) та за кордоном (Фінляндія — 1991<sup>8</sup>, Відень — 1993<sup>9</sup>, Люксембург — 1997<sup>10</sup>, Турін — 1998<sup>11</sup>, Нью-Йорк — 2000<sup>12</sup>). Зараз він знаходиться у постійній експозиції Музею історичних коштовностей України<sup>13</sup>.

Це не тільки унікальний ритуальний предмет у срібній іудаїці, а і чудовий зразок ювелірного мистецтва. Щит має чотирикутну форму, аркоподібний вгорі. Вишукана кайма з листя аканту та стрічка рослинного орнаменту прикрашають краї щита.

Ми не знаємо ім'я майстра, бо на виробі відсутні будь-які клейма. Враховуючи утилітарне призначення предмету, майстер використав невисоко пробне срібло 500°, твердість якого дозволяла користуватися щитом довгий час, і водночас покрив всю поверхню густою позолотою, надаючи пластині особливої урочистості.

На щиті відсутні пенал та платівки з назвами свят, характерні для класичних зразків Торашилдів<sup>14</sup>, але є зображення, які не зустрічаються на подібних ритуальних предметах. Вони відображають дуже важливі історичні події, про які йде мова у Біблії<sup>15</sup>, а також символізують атрибути Єрусалимського Храму<sup>16</sup>.

Органічно поєднуються з насиченим композиційним декором дуже цікаві гравіровані написи івритом з достатньою інформативністю, які у деякій мірі компенсують відсутність клейм. Один напис свідчить про те, що цей щит було зроблено для синагоги святої общини Лохвиці<sup>17</sup> похоронним товариством у 1802 році<sup>18</sup>. Інший напис — цитата з псалмів царя Давида 98:1 "Співайте для Господа пісню нову, бо Він чуда вчинив! Йому помогла правиця Його та святе рамено Його".

Декоративне оформлення вирізняється високим рівнем майстерності, насиченістю символічних зображень: Скрижалі з 10 заповідями, корона, колони, зображення оленя, левів, биків, плетіння, листя аканту, виноградні грона.

Центральне місце у декорі щита належить зображенню Скрижалів Заповіту. Слід зазначити, що заповіді на Скрижалях записані гравірованими літерами івritу всупереч канону зигзагом. Відомо, що Ковчег Заповіту зі Скрижалями знаходився у Святаї Святих, і символізували таємничу присутність Господа серед людей<sup>19</sup>. За Книгою Вихід (25:9; 28:43) Божий Ковчег був зроблений за точним повелінням Всевишнього, яке він дав Мойсею. На перший погляд здається, що Скрижалі зображені на Торашилді без ковчегу, ніби — то у чаші або у візку. Всупереч традиції майстер своерідно вирішує зображення ковчегу особливими декоративними засобами. Його функцію, тобто захист скрижалів, виконують символічні зображення флорального характеру: накладна дуга, яка утворена 10 прорізни-



Рис. 7-16.  
Торшилки XVIII – початку XX ст.  
з колекції Музею історичних  
коштовностей України.

ми листями аканту (своєрідна огорожа) біля основи чаші-візка, та велика вигнута гілка з квіткою, яка виростає посередині акантової огорожі і витягнута догори скрижалів. На паркані з листя аканту стоїть олень, ніби-то головний хранитель святині.

Зображенню оленя не випадково надане досить значне місце. У біблійних текстах ("Пісня над піснями") образ оленя служить метафорою краси<sup>20</sup>. Пророк Єзекіїль використовує слово "олень" як синонім слова "краса": "краса" ("цві" — олень — іврит) вона усіх земель (Єз. 20:15). У талмудичному трактаті "Піркей Авот" в олені персоніфіцується ідея служіння Богу: "Будь швидкий як олень в служенні Всевишньому" (5:24)<sup>21</sup>. Зображення оленя може ілюструвати ім'я Нафталі, ім'я засновника одного з колін (племен) Ізраїлевих, символом якого за біблійним текстом є олень (Буття 49:21): "Нефталім — вільна ланя, він прекрасні слова видає"<sup>22</sup>.

У нижній частині Торашилду посередині під скрижалами дуже реалістично викарбовані дві корови, які повернуті ліворуч і праворуч. Чому? За біблійною розповіддю під час мандрів ізраїльтян до Ханаану (Землі Обіцяної) Божий Ковчег несли коханими або ж левити (Числа 4:15; Повторення Закону 31:9). На початку завоювання Ханаану Ковчег Заповіту знаходився у стані ізраїльтян біля гори Евал (Ісх. 8:33), потім у Бет-Елі (Суд. 20:27) та в Шило (I Сам. 3:3). У битві біля Євен ха-Езер біля міста Міцне у наділі Бімьяміна (Веніаміна) филистимляни захопили Божий Ковчег (I Сам. 4:11). Проте лиха, що сталися з населенням міст Ашдод, Гат і Екрон, де филистимляни намагалися розмістити Божий ковчег, змусили їх повернути його під Бет-Шемеш до ізраїльтян (I Сам. 5:1; 6:12)

"А тепер візьміть і зробіть одного нового воза, і візьміть дві дійні корови, що на них не накладалося ярма, і запряжіть ті корови до воза, а їхні телята відведете від них додому. І візьмете Господнього ковчега, та й поставите його на воза, а золоті речі, що ви принесете йому жертвою за провину, покладете в скрині збоку його. І відпустите його і він піде". (I Сам. 6:7,8). Саме цю подію відображає центральна композиція Торашилду, тобто повернення Божого ковчега филистимлянами з Бет-Дагона (I Сам. 6:12) до Бет-Шемешу". І далі йдеться: "І корови пішли просто дорогою до Бет-Шемешу. Ішли вони однією битою дорогою та все ревли, і не відхилялися ні праворуч, ні ліворуч". (I Сам. 6:12).

Тепер зрозуміло, чому саме гравірований напис під коровами складається з цитати з 98 псалма царя Давида. Відповідно Мідрашам<sup>23</sup> упродовж усього дивовижного шляху корови без візних, запряжені у візок, який ніс ковчег, співали: "Це пісня, яку співали корови: "Співайте для Господа пісню нову, бо Він чуда вчинив! Йому по-

могла правиця Його та святе рамено Його". Рабі Йоханан вважає, що цей псалом є пісня, яку співали корови (Берешит Рабба 54:4). Ці вірші ще зустрічаються у I Хроніках (16:23-35) як частина восхваління Господа та подяки царя Давида у тому ж контексті (Вдячний Давидів псалом)<sup>24</sup>.

Треба зауважити, що зображення корів може визивати асоціацію і з басейном з Храму Соломона, який тримали 12 биків: "І зробив він лите море... Воно стояло на дванадцятьох волах, — три обернені на північ, і три обернені на захід, і три обернені на південь, і три обернені на схід. А море на них зверху, а весь зад їх — до нутра" (Перша книга царів 7:23-25).

Ковчег, Скрижалі та корови фланкують колони, оббиті виноградною лозою. Як завжди, вони визивають асоціацію і символізують колони-стовпи, які за наказом царя Соломона були поставлені біля входу до Єрусалимського Храму: "І поставив він ті стовпи до притвору Храму — І поставив він правого стовпа, і назвав ім'я йому: Яхін (нехай поставить міцно); і поставив стовпа лівого, і назвав ім'я йому: Боз (в ньому сила)" (Перша книга царів 7:15-22).

На маковицях колон карбовані у середньому рельєфі — леви, які сидять, з повернутими мордами від середини, з розкритими пащами та висунутими язиками. Зображення левів характерне для єврейських ритуальних предметів і символізує хранителів святині.

Дуже цікавою і глибокою за змістом є декоративна композиція над скрижалями, у верхній частині щита. Вона складається з карбованого зображення плетеного кошика (дуже добре пророблене плетіння) з плодами та квітами, на яких ліворуч та праворуч дві пташки, які нібито схилились до плодів та квіточок. З кошика "виростають" три стеблини і розходяться ліворуч, праворуч та вгору і завершуються великими квітами п'ятипелюстковими по боках і семипелюстковою у центрі. Зверху, над цією композицією — велика накладна корона з п'яти вузеньких ребер та вишуканим високим ажурним різнофігурним поясом зі стрічкою з листочків аканту внизу. Коли корону прикрашали кольорові скляні вставки, а зараз зберегла лише одна червоного кольору. Чому така велика розкішна корона накриває кошик з квітами та плодами? Відомо, що зображення корони підсилює і підкреслює важливість того чи іншого елемента в декорі. В даному випадку можливо розглядати кошик з квітами та плодами як алегорію дерева життя, яке символізує мудрість, тобто Тору. "Вона дерево життя для тих, хто тримається міцно її, і блаженний, хто держить її" (Книга Приповістей Соломонових 3:18)<sup>25</sup>. Таким чином наявність корони показує вищу владу Тори.

А пташки над кошиком можуть символізувати душі, які пізнають



Тору. У раввінських текстах є думка про те, що людська душа подібна птаху. Тексти про душу, що летить, зустрічаються в Талмуді та Мідрашах та засновані на псалмі: "...кажете ви до моєї душі: "Відлітай ти на гору свою, немов птах..." (Псалми 11:1-2)<sup>26</sup>.

У єврейській традиції пташки мають і такий символічний зміст: "Птицы самые выдающиеся певцы, восхваляющие Всевышнего"<sup>27</sup>.

Зображення пташок на витворах єврейського мистецтва з'являються на теренах України у кінці XVIII – початку XIX століття разом з поширенням хасидизму<sup>28</sup>.

Насичений декор даного щита має своє глибоке коріння у віровченні та історії євреїв. Аналогії цьому Торашилду не виявлено, він відноситься до унікальних, не лише серед тих, які походять з теренів України, а взагалі в іудаїці.

Треба звернути увагу і на час дарування. У 1802 році — Лохвиця стала повітовим містом, можливо і цей тас був подарований єдиний у місті синагозі з цієї нагоди. Але це тільки припущення.

Безумовно, образна структура цього Торашилду знаходиться у прямій залежності від знаково-символічної системи, яка виникла і розвинулась в іудаїці протягом століть, має певну перманентність, певний комплекс образів, але одночасно є неординарним прикладом творчого пошуку, оригінальності мислення майстра та втілення історичних подій через неординарні зображення, які майже не зустрічаються на єврейських ритуальних предметах.

<sup>1</sup> Abraham Stahe. *The Torah Seroll.* – Jerusalem, 1979. – P. 28

<sup>2</sup> Ewa Martyna. *Judaica w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie.* – Warszawa, 1993. – P. 84.

<sup>3</sup> Біблія або Книги святого письма Старого і Нового Заповіту. Із мови давньоєврейської й грецької на українську на ново перекладена 1988-1988. Ювілейне видання з нагоди тисячоліття християнства в Україні. – Видання місійного товариства "Нове життя. Україна". Кемпус Крусейд фор Крайст. – К., 1992. – С.87.

"І зробиш нагрудника судного; роботою мистця... – із золота, блакиті, і пурпуру і червені та з вісону суканого зробиш його. Квадратовий нехай буде він... І посадиш на ньому каменеві насадження, – чотири ряди каменя. Ряд: рубін, топаз і смарагд – ряд перший. А ряд другий: карбункул, сапфір і яспіс. А ряд третій: опаль, агат і аметист. А четвертий ряд: хризоліт, і онікс, і берил, – вони будуть вставлені в золото в своїх гніздах. А камені нехай будуть на ймення дванадцяти Ізраїлевих синів... різьбою печатки кожен на ймення його нехай будуть для дванадцяти родів. І поробиш на нагруднику сукані ланцюги плетеною роботою зо щирого золота. І зробиш на нагруднику дві золоті каблучки, і даси ці дві каблучки на двох кінцях нагрудника. І даси два золоті шнури на дві ті каблучки до кінців нагрудника... І буде носити Аарон імена Ізраїлевих синів в суднім нагруднику на серці

своїм, як буде входити до святині, - на повсякчасну пам'ять перед Господнім лицем. І даси до судного нагрудника урім та туммім (світло і досконалість), - і будуть вони на Аароновім серці при вході його перед Господнє лице..."

<sup>4</sup> Jay Weinstein. *A Collectors' Guide to Judaica*. Steimatzky Ltd. John Calmann and King Ltd. - London, 1985. - P.78.

<sup>5</sup> Романовська Т.Ю. Торашилди у зібранні Музею історичних коштовностей України. // Музейні читання. - К., 1995. - С.

Романовська Т.Ю. Тези доповідей наукової конференції МІКУ - філіалу Національного музею історії України. Грудень 1993, стор. 36-38.

Романовская Т. Художественно-стилистические особенности Торашильдов XVIII-XIX ст. Вольни и Подолии (по материалам коллекции Музея исторических драгоценностей Украины). // "Штетл" як феномен єврейської історії. Збірник наукових праць / Інститут юдаїки, Національна бібліотека ім. В.Вернадського. - К.,1999. - С.277-284.

<sup>6</sup> Сборник узаконений РСФСР. - М., 1918. - № 73. - С.794.

<sup>7</sup> *Ingathering of the Nations*. - Jerusalem, 1998. - P. 71.

<sup>8</sup> *Judaica. Jewish Hidden Treasures*. - Turki, 1990. - Кат. № 15, p. 26, 41.

<sup>9</sup> *Thora und Krone*. - Wien, 1993. Кат. № 34, p. 131-133.

<sup>10</sup> *Tresors d' Ukraine*. - Luxemburg, 1997 - Кат. № 147, p. 166

<sup>11</sup> *Arte in Ukraine*. - Milano, 1998. - Кат. № 79, p. 131.

<sup>12</sup> *Treasures of the Toran*. - Milano, 2000. - Кат. № 37, p. 54-55.

<sup>13</sup> *The Gold Treasury of Ukraine*. - Kyiv, 1999 - Кат. № 200, p. 110.

<sup>14</sup> Див.: *Thora und Krone*. Wien. 1993. № 40, МІДУ, ДМ-2128, стор. 141, 143.

<sup>15</sup> І Книга Самуїла 6:7, 8.

<sup>16</sup> Біблія або Книги святого письма Старого і Нового Заповіту.... с.282. Перша книга царів 7:23, 25.

<sup>17</sup> Лохвиця у ХІХ столітті було повітовим містом Полтавської губернії. У 1802 році під час створення Полтавської губернії увійшло в число повітових міст губернії.

Мала одну синагогу, у 1894 р. кількість євреїв становила близько 5000 (4816), що складало майже 50% усього населення. *Еврейская энциклопедия*. - Т. 10 - СПб.,1906-1913. - С. 368-369.

<sup>18</sup> Похоронні товариства - Хевра Кадіша - мали назву "Товариства справжнього милосердя", "...і вчини за мною милість та правду..." (Буття 47:29).

Милість, яку надавали мертвому - справжня милість, тому що той, хто її надає не очікує на нагороду. Ці товариства існували в усіх єврейських общинах.

<sup>19</sup> Біблія або Книги святого письма Старого і Нового Заповіту... с. 120.

Найбільш яскравим відображенням святості Божого ковчезу була обіцянка Бога Мойсею, про що йдеться у Книзі Левит (16:2): "І сказав Господь до Мойсея: "Промовляй до Аарона, брата свого "і нехай він не входить кожного часу до святині за завісу, перед віко, що на ковчезі, - щоб не вмер він, бо Я в хмарі з'явлюся над тим віком". Про це також йде мова і у Книзі Вихід 25:22. Дивитися на Божий Ковчег або доторкатися до нього вважалось небезпечним для життя (Число 4:15, сам. 6:6-7 та ін.).

<sup>20</sup> Гоберман Д. Еврейские надгробья на Украине и в Молдове. // *Image Publishing House in Moscow*. – М., 1993 – С.42

<sup>21</sup> Хаймович Б.. Народное искусство Южной Подолии. // *100 еврейских местечек Украины. Исторический путеводитель*. – Выпуск 2. Подолия. – Санкт-Петербург, 200 . – С. 95

<sup>22</sup> Ginzberg L. *The Legends of Jews*. – Princeton, 1998. – Vol. I. – P. 44.

<sup>23</sup> Мідраш – букв. вивчення, тлумачення, жанр літератури гомілетичного характеру, агадичний коментар до біблійних книг.

<sup>24</sup> *Ingathering of the Nations*. – Jerusalem, 1998. – С. 7.

<sup>25</sup> Біблія або Книги святого письма Старого і Нового Заповіту ... с. 635. Huberman Ida. *Living Symbols. Symbols of Jewish Art and I radition*. – Massada, 1988 – P. 24-34

<sup>26</sup> Иерусалимский Талмуд. Моэд Катан, 3, 82 b

<sup>27</sup> Хаймович Б., указ. соч., с. 107, 108.

<sup>28</sup> Хасидизм – від слова – "хасид" - богобоязливий, милостивий. Релігійний рух, який виник у вісімнадцятому столітті у Поділлі. Засновником руху був р. Ісраель Баал Шем-Тов, який стверджував, що людина має прагнути до спілкування з Богом радісною широю молитвою та любов'ю до ближнього.

## Дукачи в коллекции Музея исторических драгоценностей Украины

**И**звестный нумизмат-исследователь XX в. И. Г. Спасский в монографии "Дукаты и дукачи Украины" подчеркивал, что одна из самых больших и интересных коллекций дукачей находится в Национальном музее истории Украины<sup>1</sup>. Сейчас часть дукачей (101 экземпляр) хранится в его филиале — Музее исторических драгоценностей Украины.

Дукачи появились в результате долгого и сложного процесса развития украинской художественной металлопластики. Они интересны как памятники народного искусства; составляют удивительно своеобразную ветвь мирового медальерного искусства.

Название "дукач" происходит от названия золотой монеты — дуката, которую с 1284 г. начала чеканить Венеция<sup>2</sup>.

Дукач — народное женское украшение Украины XVII — начала XX вв, род медали из золота, серебра или меди, которую обычно подвешивали к металлической броши. С XVIII в. брошь чаще всего делали в форме банта, который иногда украшали цветными стеклами. В некоторых местностях Украины дукачи никакого декора не имели<sup>3</sup>.

Еще в начале XX в. дукачи были широко распространены в женском быту мещанского и крестьянского населения Украины. Их изначальное предназначение — отличительный знак, драгоценное украшение, иногда оберег. Девушка повязывала на шее среди кораллов, которые использовали как амулет, оберегающий от сглаза, злых сил, и других бус ленту с дукачами как знак возрастной и социальной градации, принятых в обществе, например, перехода из детства в юность. Замужние женщины носили дукачи, пока не подрастали их дочери, которым они их передавали. Что касается цвета ленты, то этнографы отмечают, что на Черниговщине, например, дукачи с бантами носили только на красных лентах.

В XVII — начале XVIII вв. в Украине получили широкое распространение высокохудожественные западноевропейские и русские медали, а также их украинские реплики. Характерная особенность изделий — четкая связь сюжетов, выполненных на обеих сторонах, наличие надписей и датировки. Из общего числа медалей выделяются: коронетки — в честь коронавания римским престолом украинских и польских богородичных икон, мемориальные, крестильные и свадебные<sup>4</sup>.

В Украине не было условий для возникновения медальерного производства европейского типа, хотя следует отметить высокий уровень развития цехового ювелирного дела. Когда появилась необходимость в местном производстве медалей, на помощь пришла частично техника литья, а в основном – техника штамповки на тонких кружках, соединенных вместе напаянным по краю крученым металлическим шнуром или пружиной. Так как в условиях ювелирных мастерских двухсторонняя чеканка более или менее толстого кружка была невозможна, привилась техника раздельного изготовления сторон медальона на тонких кружках с помощью штампов. Монтировка дукачей из двух кружков и вела к смешению сюжетов и возникновению гибридов. Дукачи состояли из медальона и банта. Как правило, эти дукачи не датированы и анонимны.

Большинство дукачей – продукция местного производства, центр которого находился на Левобережье Украины. Ювелирные мастерские, изготавливавшие дукачи, были в Чернигове, Нежине, Батуристине, Глухове. В XVII–XVIII вв. одно из первых мест на Украине как центр ювелирного "ремесленного" производства занимал Нежин. Но в самом городе дукачи не принадлежали к рыночным товарам: как правило их изготавливали на заказ.

К сожалению, нет данных о производстве дукачей в Киеве, однако есть все основания считать, что оно здесь существовало. Доказательством служит дукач с портретом Екатерины II киевской мещанки XIX ст., на который указывает каталог 1890 г. П. Хойновского.

Очень ограниченные сведения об истории ювелирного производства (золотарства) на Полтавщине. На Слободской Украине оно развивалось быстрыми темпами, хотя и возникло не очень рано. Из исторических документов нам известны имена некоторых мастеров: Амвросий (1695 г.) из Новгород-Северского, Семен Полуян из Березны (1815 г.), Фока Снижко из Козельца (1793 г.)<sup>6</sup>.

Дукачи можно разделить на 3 группы: изделия простой формы, промежуточной и сложной. Простая форма дукача – это медаль с ушком, выполненная в технике литья из темной меди или светлой латуни (имитация золота). Ушко и ободок, который напоминает проволочное плетение, отливали вместе с медалью. Эти дукачи почти никогда не золотили и к бантам не прикрепляли.

Промежуточную форму составляют дукачи с проволочным ободком и ушком, на котором припаяна маленькая розетка, корона или головка херувима. Такое оформление чаще имеют дукачи, изготовленные из больших серебряных монет.

Сложнейшая форма дукача – позолоченная чеканная или литая круглая подвеска-медаль диаметром 45-55мм. Она оправлена плете-

ным проволочным шнуром или крученой пружинкой и прикреплена ушком или 2–3 короткими цепочками к "банту" – позолоченной декоративной брошке. Такое же оформление могла иметь и какая-либо большая серебряная русская или иностранная монета.

Место изготовления дукача можно определить по следующим признакам:

1. По подвеске в виде медали или монеты.

На Черниговщине, например, совсем не делали дукачи из монет. Здесь были распространены дукачи местной работы с изображением на обеих сторонах. Обрамление – часто только плетеный из проволоки шнурок.

На Полтавщине были распространены дукачи из больших позолоченных монет XVIII–XIX ст., выполненные в традиционном местном обрамлении из проволочных пружинок.

2. По наличию клейма – миниатюрного оттиска герба, даты и инициалов. Так, Воронежские дукачи можно безошибочно распознать благодаря местным пробирным клеймам на многих из них, что больше нигде не встречается.

3. По размерам медальона. Так, часть воронежских дукачей выделяются большими размерами подвески и тем, что украшены изображением на одной стороне.

4. По сюжетным изображениям на медальоне.

Среди дукачей Полтавщины много медальонов местной работы, интересных в иконографическом отношении: на них повторяются сюжеты дукачей Черниговщины.

5. Наиболее интересный отличительный признак дукача – это его украшение в виде банта.

На примере изделий из коллекции Музея исторических драгоценностей Украины можно классифицировать банты, исходя из ареала их распространения.

В экспозиции представлен гибридный тип серебряного дукача XVIII в. ДМ-596, который относится к сложной форме (Рис.1). Его выделяет литой "нежинский" бант в виде ленты, завязанной в 4 петли, которые идут от центра. Между верхними петлями – корона типа российской имперской. Бант украшен тремя цветными шлифованными стеклами (2 красные вставки, 1 – зеленая). Нежинский бант соединен непосредственно с ушком медали. D подвески – 46 мм, h дукача – 99 мм, ш – 49 мм;; техника – литье (бант), штамповка (подвеска).

В основе дукача – образец с изображением сцены "Воскресения" на лицевой стороне и повторение обратной стороны страстной медали Й. Киттеля. Вроцлавский медальер Йоганн Киттель (1656–1740 гг.) работал в 1681–1736 гг.



Рис. 1. ДМ-596. Нежинский дукач. XVIII в. Сложная форма дукача. D подвески - 46 мм., h дукача - 99 м, ш. дукача - 49 мм. Литье (бант); штамповка. Серебро.

Лицевая сторона. "Воскресение": Христос с процессионным крестом-хоругвием в левой руке и с благословляющей правой оставляет гроб-ящик, который стоит по диагонали, из глубины вправо. На торцевой стенке под ногой Христа небольшой квадратик (печать гроба). По бокам около Христа две гряды облаков. Слева и справа изображены воины. Слева – без оружия, с поднятой перед лицом рукой. Воин справа – спит, прижав к себе алебарду.

На большом количестве немецких медалей XVI–XVII ст. представлена тема "Воскресения". Ее подают в подобных композициях, сохраняя даже такую деталь, как попруная ногой Христа печатка (на ней часто помещали дату изготовления медали; на нашем дукаче даты нет).

Обратная сторона дукача – повторение композиций и надписи медалей австрийского медальера Себастьяна Дадлера (о нем я буду говорить ниже), однако есть некоторые отличия. Основное – в размещении легенд, компактно собранных в верхней части подвески. Слова легенды *NOSTRA MEDELA* разделены в верхней части композиции. Изображенный до бедер ангел несет орудия страстей. Крест латинской формы (по церковному преданию крест, на котором умер Спаситель, был четырехконечный)<sup>6</sup>. Стойка и балка креста пересекаются так, что два горизонтальных плеча и верхняя вертикальная часть

имеют одинаковую длину. Нижняя часть стойки составляет 2/3 всей длины. Этот крест символизирует, прежде всего, страдания Христа-Спасителя.

Следующие орудия страстей – копьё, которым проткнули ребра распятого Христа, связка веток, плетъ; справа около пояса ангела – рукоятка меча. Сзади – колонна бичевания с петухом наверху. Когда Петр открыто признается в своей преданности Иисусу, Иисус отвечает Петру: "... истинно, истинно говорю тебе: не пропоет петух, как отречешься от Меня трижды". (Ин. 13:38).

Среди орудий страстей мы видим также и тростину с губкой. "И, придя на место, называемое Голгофа, что значит: Лобное место, дали Ему пить уксуса, смешанного с желчью; и, отведав, не хотел пить". ("Евангелие от Матфея", гл. 27, 34). Уксус с желчью – это был одурманивающий напиток, притупляющий чувства, его по обыкновению давали осужденным, чтоб несколько уменьшить мучительные страдания.

Иисусу Христу давали пить и другого рода уксус как обыкновенное питье и, вероятно, оно было не что иное, как слабое красное вино: "От шестого же часа тьма была по всей земле до часа девятого, а около девятого часа возопил Иисус громким голосом: Боже Мой, Боже Мой! Для чего Ты Меня оставил?... И тотчас побежал один из них, взял губку, наполнил уксусом и, наложив на трость, давал Ему пить..." ("Евангелие от Матфея", гл. 27, 45).

На обрезе дукача, что трактуется как часть стола, изображены одежда Христа, игральные кости. Согласно свидетельствам "Евангелие от Матфея" солдаты, распявшие Христа, стали бросать жребий, разыгрывая Его одежду: "Распявшие же Его, делили одежды Его, бросая жребий...". "Евангелие от Матфея", гл. 27, 35). На столе лежит молоток, гвозди и сложенные столбиком 30 сребреников; справа кувшинчик на блюде.

Я датировала дукач второй половиной XVIII в., так как с середины XVIII в. трактовка "Воскресения" меняется: Иисус сходит с гроба и стоит на его краю. Кроме того, отсутствует изображение винограда, характерное на ранних вещах XVII в<sup>7</sup>.

Дукач ДМ-596 – один из трех известных нумизматике серебряных дукачей<sup>8</sup>.

В XVIII в. появились дукачи-монеты как самостоятельное украшение, характерное лишь для мещанско-крестьянской среды. ДМ-4876 – серебряный рубль – крестовик Павла I (1801 г.). D монеты – 35 мм, h – 81 мм, ш. – 48 мм; штамповка (Рис.2).

Часть дукачей Полтавщины, оправленных проволочными пружинками, бантов не имеют. Вместо них к ушку медальона прикреп-



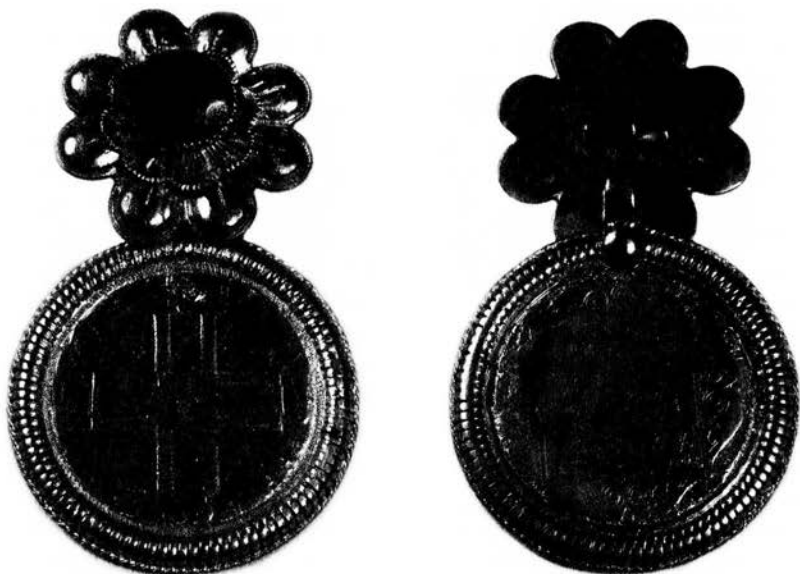


Рис. 2. ДМ-4876. Полтавский дукач. XIX в. Промежуточная форма дукача.  
D монеты - 35 мм., h дукача - 81 мм., ш. дукача - 48 мм. Штамповка. Серебро.

лена 8-ми лепестковая розетка со вставкой из красного (как правило) стекла в центре.

Лицевая сторона. Равноконечный крест, сложенный из четырех букв "П", с римской цифрой I в центре. Сверху каждой буквы "П" – корона российской империи.

Обратная сторона. В центре прямоугольник с надписью: "Не нам, не нам, а имени твоему" – девиз духовно-рыцарского католического ордена Тамплиеров, созданного в Иерусалимском королевстве в 1119 г., вскоре после первого крестового похода. Название (франц., от Temple – храм) получили по местоположению первоначальной резиденции французских рыцарей – основателей ордена, которая находилась вблизи бывшего храма Соломона. Орден Тамплиеров создан для защиты паломников и обороны государств-крестоносцев от мусульман. Военная деятельность ордена получила преобладание над монашеской. Силы ордена ставили себе задачу упрочить положение основанных на Востоке христианских государств<sup>9</sup>.

Дата на монете не соответствует времени преобразования монеты в украшение.

ДМ-4876 относится к промежуточной форме дукачей.

Большой интерес представляет ранее не известный дукач ДМ-7204: он имеет вид медали в серебряном ободке (центральная часть –

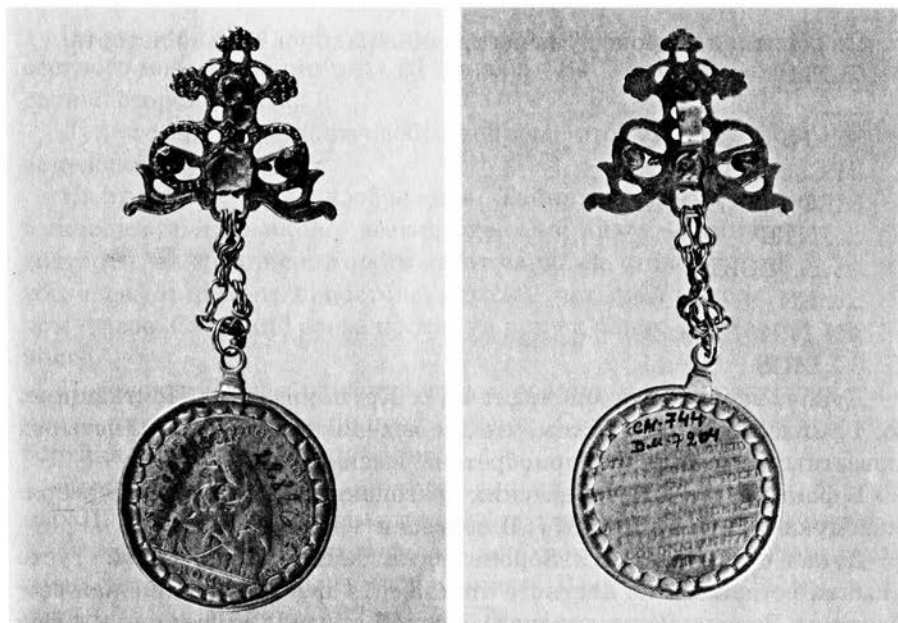


Рис. 3. ДМ-7204. Полтавский дукач, коронатка. XVIII в. Сложная форма дукача.  
D подвески - 46 мм., h дукача - 121мм. Штамповка. Серебро, латунь (медь?) - средняя часть.

медь) (Рис.3). Это повторение медали на коронование Почаевской иконы в 1773 году. D подвески – 46 мм, h дукача – 121 мм.

Одним из видов пропаганды коронованных папами икон вначале XVIII в., был выпуск специальных медалей, так называемых коронаток. Их изготовляли в Риме и доставляли вместе с венцами. Коронатки XVIII в. штамповали из серебра или латуни, они сохраняют размер достаточно больших медалей, нередко имеют овальную форму. Однако отдельные виды достаточно близких к коронаткам медалей, без сомнения, изготовляли и в Польше. В основном они отражают культ девы Марии.

Дукач XVIII в. украшен полтавским бантом – в виде лепестков, которые симметрично расходятся от центра, наиболее распространенным на Полтавщине. Бант украшен двумя вставками синего цвета, одной – красного; один каст пустой. Бант соединяется с медалью двумя цепочками, которые крепятся к ушку медали. На обратной стороне банта прикреплена дужка. К подвеске припаян ободок с узором в виде крапанов.

На лицевой стороне дукача рельефное изображение Богоматери с Христом на правой руке, оба в коронах. Вверху, слева от фигур, круговая надпись на польском: Sancta Maria, справа – Poczaiovien. O.R.A.P.N. Внизу в обресе надпись – POME.

На обратной стороне дукача строчная надпись сильно потерта:  
CLEM

.....

STANI .... GUSTO  
REG ...POLONIAE  
NICO ... POTOCKI

.... NTE

A .....NICKI

.... EN

AN 1773

8 7 BRIS

Дукач, вероятно, происходит из с. Крупичпиль на Полтавщине. И. Г. Спасскому писал о том, что два изделия этого типа ( из четырех известных экземпляров) приобретены именно здесь<sup>10</sup>.

В фондах Музея исторических драгоценностей хранится серебряный дукач XVIII в. ДМ-4877. Д подвески – 44 мм (Рис. 4).

Дукач с характерным Воронежским бантом. Бант литой, густо усыпан вставками из цветного стекла – 14 шт. (отличительная особенность Воронежских дукачей). Второй признак – наличие клейма на обратной стороне многих из них, что больше нигде не встречается.

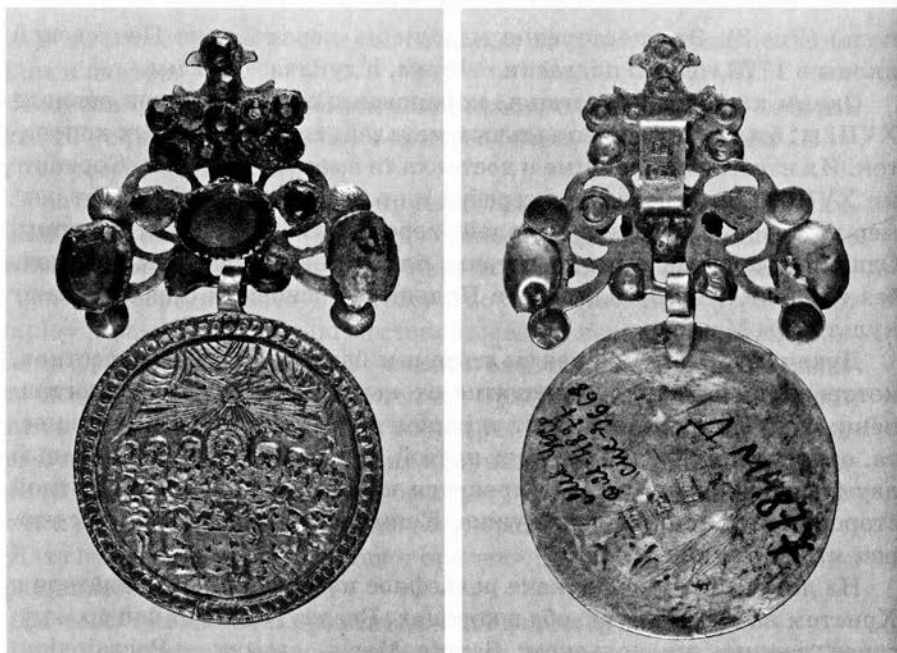


Рис. 4. ДМ-4877. Воронежский дукач. XVIII в. Сложная форма дукача. Д подвески - 44 мм., штамповка, золочение. Серебро.

На гладкой обратной стороне нашего дукача выбито клеймо неизвестного мастера-золотаря: СЩ и проба – 84. Такие же клейма на обратной стороне банта.

Дукач с односторонним изображением – это третья особенность воронежских дукачей.

На лицевой стороне изображена "Тайная вечеря". Под собранной в складки драпировкой – всевидящее око; ниже – длинный стол без скатерти, на середине которого стоит чаша. За столом в центре Христос, слева от него – три апостола, справа – четыре апостола, перед столом – двое. Сидящий слева протянул руку к чаше, у правого – меч на поясе.

Позолоченное изображение, штампованное на тонком кружке, напаяно на широкий серебряный кружок. Средняя часть неглубокого бортика украшена жемчужником.

Композиция на медальоне несколько иная, чем на дукачах, описанных И. Г. Спасским. Орнаментация банта тоже немного отличается.

В музее экспонируется дукач-медальон ДМ-289 с интересным, очень четким сюжетным изображением. D медальона – 39 мм, h дукача – 75 мм, ширина – 62 мм (Рис.5).

Дукач серебряный, в сканно-ажурной с растительным узором оправе, с ушком, односторонний. Вставлен в неглубокую оправу-кольцо с гладким бортиком.

Это относительно редкий образец западноевропейского повторения медали, смонтированной из тонких серебряных кружков и впаянных в кольцо. Конструкция ободка дает возможность демонтировать медальон.

Это реплика, т.е. повторение сюжета австрийской медали ювелира и медальера Себастьяна Дадлера, который работал в Аугсбурге, Дрездене, Нюрнберге, Гданьске, Гамбурге. Его медали охватывают период с 1619–1654 гг. С. Дадлер создал большое количество религиозно-бытовых медалей, многие из которых стали образцами для других медальеров<sup>11</sup>.



Рис. 5. ДМ-289. XVIII-XIX вв.  
D медальона - 39 мм., h дукача - 75 мм,  
ш. дукача - 62 мм; штамповка. Серебро.

На лицевой стороне дукача изображена сцена "Поклонения пастухов младенцу Иисусу Христу": "И, поспешив, пришли и нашли Марию и Иосифа, и Младенца, лежащего в яслях". ("Евангелие от Луки", гл. 2, 16).

Медальон можно датировать XVIII в. Штампы некоторых повторений медалей XVII и XVIII ст. передают композицию оригинала и его мелкие детали с безупречной правильностью, которой нельзя достигнуть при копировании штампа ручной резьбы по металлу. Дукачи, сделанные такими штампами, выделяются "вялыми" контурами. Сканный ободок дукача датируется XIX в.

В коллекции Музея исторических драгоценностей Украины представлены лучшие изделия золотарей-ювелиров XVII – начала XX вв. Дукачи разных типов относятся к произведениям искусства малой металлопластики.

Этнографы интересуются дукачами как элементами быта. Искусствоведам дукачи дают возможность исследовать законы творчества ювелиров. Историки вписывают новые страницы в летопись событий нашего государства.

<sup>1</sup> Спаський І.Г. *Дукати і дукачі України*. – К.: Наук. Думка, 1970. – С.12

<sup>2</sup> *Нумізматичний словник*. – Львів, 1972. – С. 62

<sup>3</sup> Спаський І.Г. *Вказ. праця*, с.27, 35

<sup>4</sup> Брокгауз Ф.А, Эфрон И.А. *Энциклопедический словарь*. – Т.64. – Спб, 1901 – С. 63

<sup>5</sup> Постникова-Лосева М. М., Платонова Н.Г., Ульянова Б.Л. *Золотое и серебряное дело XV- XX вв.* – М.: Наука, 1983. – С. 58-59

<sup>6</sup> Фергюсон Дж. *Христианский символизм*. – М., 1998. – С. 272

<sup>7</sup> Постникова-Лосева М. М... *Вказ. праця*, с. 29

<sup>8</sup> Спаський І.Г. *Вказ. праця*, 78-79

<sup>9</sup> *Библейская энциклопедия*. – М., 1991 – 861

<sup>10</sup> Спаський І.Г. *Вказ. праця*, с. 95

<sup>11</sup> Постникова-Лосева М. М. *Вказ. праця*, с.73

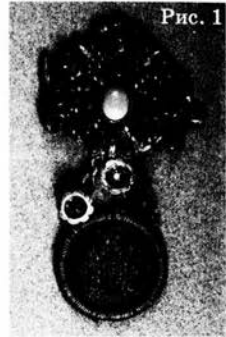
## Дукачі Лівобережної Черкащини.

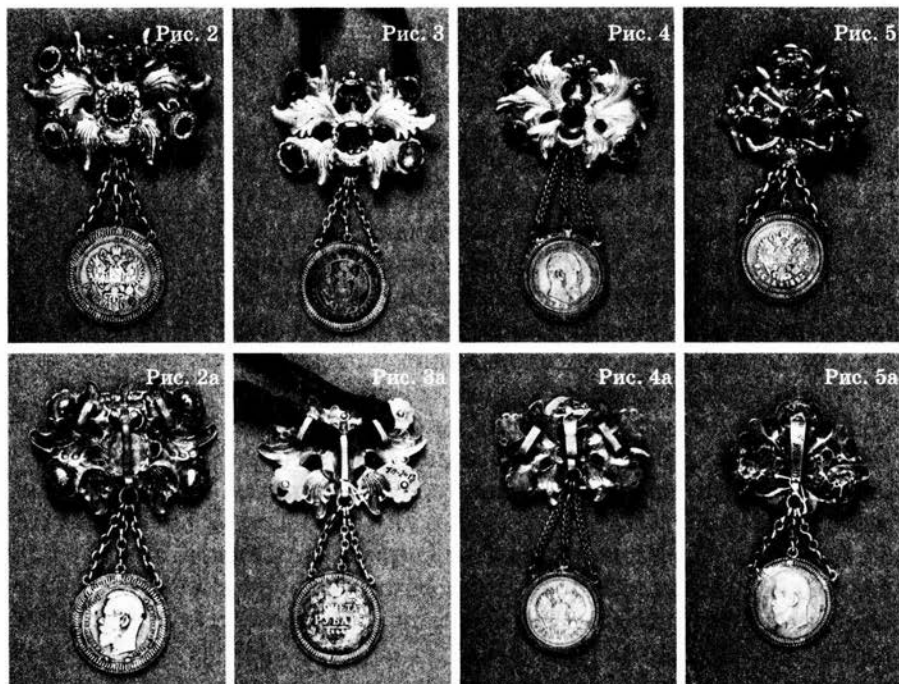
**Ю**велірне мистецтво є унікальним явищем в історії та сьогоденні кожного народу. Про його досягнення і творчі успіхи свідчать неповторні художні вироби з дорогоцінних та кольорових металів, часто у поєднанні з коштовними і виробними каменями, перлами, склом, бурштином, перламутром, кісткою тощо. Найдавніші особисті прикраси, знайдені на території України, датуються добою палеоліту і вражають майстерно нанесеним декором, вишуканістю орнаментациї.

Впродовж тисячоліть ювелірні вироби сприймали як своєрідні знакові системи, характерні для певних історичних періодів, певної спільноти людей. Оздоби відображали соціальний статус їхніх власників, виконували магічну функцію амулетів і оберегів. З глибокої давнини їх наділяли здатністю відганяти відьомські чари і чаклунське шкідництво, зцілювати людину, давати їй силу, здоров'я та наснагу<sup>1</sup>.

Ювелірним прикрасам належить важливе місце в композиційному вирішенні українського народного жіночого костюма XIX – поч. XX ст., в його художньому завершенні. Вони виступають у синтезі з різними видами народно-декоративного мистецтва, посилюючи художню образність традиційного вбрання. Намисто, дукачі, сережки, персні складають велику групу предметів, що розрізняються між собою матеріалом і способом виготовлення, формою, кольором та декором. Серед них — вироби місцевих майстрів і привізні. Сільські майстри-золотарі, зберігаючи традиційні форми, досягають високої художньої досконалості у виготовленні сережок, пернів, хрестів, дукачів, а також різних видів намиста, носіння якого було характерним для всіх регіонів України.

Особливе місце серед нагрудних прикрас займали дукати-дукачі. Їх специфіка дозволяла створювати різні комплекси, притаманні тільки на певній території поширення цієї категорії виробів. Дукачі в тому вигляді, в якому побутували у XVI та XVII ст., не були зовсім новим явищем, а лише новою формою в розвитку стародавнього звичаю: носіння медальйона як композиційного центру в комплекті нагрудних прикрас.



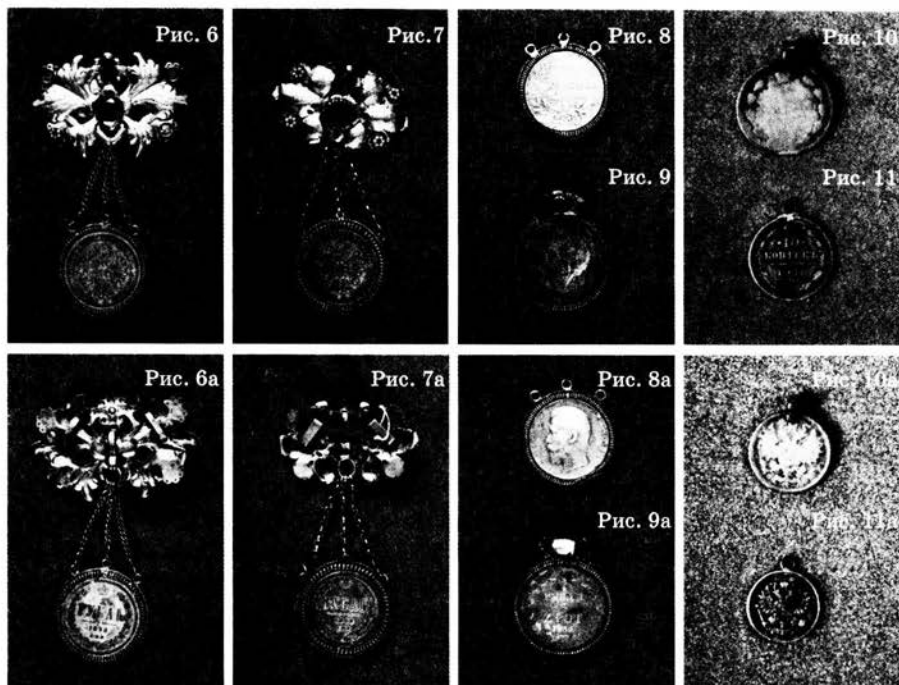


**Рис. 1.** Іп - 197 Дукач з бантом, срібний, вереміївського типу. Медальйон зроблений з російської монети 1855 р. номіналом 1 рубль, оплетений срібним дротом. Бант у вигляді великої квітки. У центрі - камінь бірюза овальної форми із зашліфованою поверхнею. З боків та вгорі у шестипелюсткових розетках розміщені 3 камені округлої форми, між ними - два овальної. Внизу розміщено ще два невеликих камені голубого кольору. Зовні композицію завершує срібне листя. Медальйон кріпиться до банта трьома ланцюжками (частина центрального втрачена), які прикрашають розетки у вигляді багатопелюсткових квіток, в центрі яких у кастиках по боках два камінці червоного кольору і в центрі - бірюза. Село Тимченки Чорнобаївського р-ну. Передав у 1973 р. О.С.Бондар, вчитель історії. (Ілюстрація 1).

**Рис. 2.** ІП-3742. Дукач з бантом, срібний, вереміївського типу. Медальйон зроблений з російської монети 1898 р. номіналом 1 рубль, оплетений срібним дротом. Належав Лерой М. Г. з села Тимченки Чорнобаївського району. (Ілюстрації 5, 5-А).

**Рис. 3.** Н-1380. Дукач срібний, "рогатий". Медальйон з російської монети номіналом 1 рубль 1898 р. в оправленні із срібного дроту з припаяними трьома вушками для ланцюжків, які навізані до кільця, що припаяне до центрального вушка банту. Центром композиції банту є квітка з округлим каменем темно-червоного кольору, від якої розходиться на чотири боки стилізоване листя, над якими круто здіймається ще пара пелюсток, між якими розташована розетка з камінчиками. Поверхня медальйону прикрашена чеканкою. По периметру медальйона розміщуються чотири розетки з камінцями червоного і зеленого (один камінь втрачено) кольорів. Належав Гвоздь А. П. з села Синьківка Золотоніського району. (Ілюстрації 2, 2-А).

**Рис. 4.** ІП-2413. Дукач срібний "рогатий". Медальйон виготовлений з російської монети 1844 р. номіналом 1 рубль. Медальйон подібний до попереднього, але трохи менший за розмірами. Належав Щириці П. Я. з села Чапаєвка Золотоніського району. У фондах музею зберігається коралове намисто з дев'яти разків, перенизане, великими по-



рожнистими срібними намистинами - "пугвиця", яке носилося у комплексі з даним дукачем. (Ілюстрації 3, 3-А)

**Рис. 5.** ПІ-3362. Дукач срібний з позолотою, "рогатий". Медальйон виготовлений з російської монети 1892 р. номіналом 1 рубль Належав Коваленко Т. П. з села Франківка Чорнобаївського району. (Ілюстрації 4, 4-А)

**Рис. 6.** ПІ-3976. Дукач срібний з позолотою, "рогатий". Медальйон виготовлений з російської монети 1878 р. номіналом 1 рубль. Належав Кальченко І. В. з Чорнобаївського району. (Ілюстрації 6, 6-А).

**Рис. 7.** ПІ-4165. Дукач срібний з позолотою. Медальйон виготовлений з російської монети 1878 р. номіналом 1 рубль. Медальйон кріпився 3 ланцюжками. У центрі медальйону - розетка овальної форми з каменем темно-синього кольору, від якої з кожного боку відходять по три окремих листка округлої форми, між яким розміщено по дві розетки, в яких вправлено по 6 голубих камінців у вигляді квітки. Зверху на хрестоподібній перекладині, яка тримає бокові листки, у кастику розміщено округлий камінець блакитного кольору. Внизу крупний листок закриває кріплення ланцюжків. Закуплено у Пасічник В. О. у м. Черкаси. Походить з Чорнобаївського району. (Ілюстрації 7, 7-А).

**Рис. 8.** Н-1056. Медальйон від дукача, зроблений з царської медалі "За усердие" кінця ХІХ – початку ХХ ст. По обводу оправлення з срібного дротика, зверху припаяні три вушка для ланцюжків, що з'єднували з бантом. Срібло 960 проби. (Ілюстрації 8, 8-А).

**Рис. 9.** Н - 1264, 1265. Дукачі Правобережної Черкащини, зроблені з монет царського карбування номіналом 15 та 10 копійок. Зверху припаяні мідні вушка. Поч. ХХ ст. (Ілюстрації 10, 11; 10-А, 11-А).

**Рис. 10.** Н - 1268. Дукач з монети ? карбованця царської Росії, випуску 1839 року. Обрамлений тонким срібним дротиком у вигляді пружинки. Зверху прикрашений срібною пластинкою у вигляді двох листків, між якими вставлений круглий камінчик червоного кольору. (Ілюстрації 9, 9-А).



Дукачі України — це дивовижна гілка світового медальєрного мистецтва. Документи свідчать, що у XVII–XVIII ст. найбільше поширення дукати-дукачі мали у побуті заможних українок. Унікальна жіноча прикраса першої половини XVII ст. з використанням монет зберігається у фондах Кам'янського державного історико-культурного заповідника<sup>2</sup>. Основу її складає срібний ланцюжок довжиною 1320 мм із 722 кілець діаметром 12 мм, спаяних між собою методом кольчужної зв'язки в три кільця, до яких були прикріплені через отвір монети (збереглося три) польського карбування 1539, 1619, 1623 рр. Це один з найдавніших ювелірних виробів краю з використанням у нагрудній прикрасі монет.

Про велике поширення дукачів у XVIII ст. серед різних верств населення України свідчать ілюстрації до історичної праці О. І. Шафонського, на яких монети зображено в числі прикрас заможних паній посполитих і простих селянок. Але тоді ще не було дукачів з бантом, лише деякі з них мали розетки на вушках. Перші українські банти до дукачів і саме на території Лівобережної України могли з'явитись під впливом оформлення російських високих державних нагород початку XVIII ст<sup>3</sup>. А вже сільські майстри-золотарі і виробляють такий комплекс металевих прикрас, що стає невід'ємною частиною українського жіночого вбрання, мода на який зберігається тривалий час. Тому здавна і до самих майстрів-ювелірів було особливе ставлення. Так, поет кінця XVII ст. Климентій Зіновійв, називаючи їхні вироби із золота небесними, відображає народні уявлення про небесні світила, що відтворюють у своїх роботах золотарі<sup>4</sup>.

Вищим проявом золотарського мистецтва і є дукачі. На Правобережжі Черкащини це були срібні чи золоті монети, які за спеціально придобане вушко нанизували на кольоровий вовняний шнурок. Іноді такі дукачі прикріплювали до коралового намиста, а то і поєднували їх із срібними чи золотими хрестиками. Їх могло бути всього кілька штук або цілий разок, а інколи і два, і три у поєднанні з хрестиком та кораловим намистом. Дукачі Лівобережної Черкащини — це унікальна і неповторна прикраса представниць кожної козацької родини і чудовий мистецький витвір майстрів-ювелірів, які свідчать про високий рівень місцевого золотарства. Їх можна дослідити на цікавих зразках фондової колекції Черкаського обласного краєзнавчого музею та значних приватних зібраннях місцевих колекціонерів, а саме О. Самкова, Г. Корнієнко, С. Кравченка.

Дукачі як елемент жіночих прикрас мають декілька аспектів дослідження, серед яких найбільший інтерес викликають ювелірні якості цих виробів, мистецький та художній рівень майстра та їх значення для жіноцтва лівобережної частини краю. В той же час саме ця

цікава сторінка в розвитку українського ювілярства фактично зовсім недосліджена. Найбільш ґрунтовною і досі є праця І. Г. Спаського, який дослідив величезну кількість українських дукачів, але виробы золотарів нашого регіону практично не привернули увагу автора і не були введені до наукового обігу. Значна колекція дукачів, яку протягом кількох десятиліть збирав черкаський краєзнавець О. Самков, спонукала його і до фіксації розповідей ще живих майстрів або їхніх рідних. Цікаві спогади мешканців Золотоніського та Чорнобаївського районів про традицію використання дукачів записали працівники Черкаського обласного краєзнавчого музею Г. Корнієнко та В. Нес-теренко у 1988–1989 рр.

Найбільший інтерес дукачі становлять саме як пам'ятки ювелірного народного мистецтва. Адже народну творчість можна порівняти з коштовним каменем, що має складне огранування. Під яким би кутом його не повертати — кожного разу виблискує нова грань. Останнім часом в поле зору дослідників усе частіше потрапляють такі його грані, такі пласти народної творчості, які не висвітлювались або майже не висвітлювались раніше. Об'єктом даного повідомлення стали дукачі Лівобережної Черкащини. Зараз регіон складається з трьох районів: Чорнобаївського, Золотоніського і Драбівського. Разом вони на початку ХХ ст. займали приблизно 4/5 Золотоніського повіту Полтавської губернії<sup>5</sup>.

Якраз тут творчість сільських золотарів проявила себе особливо яскраво і неповторно. Хоча необхідно відразу зазначити, що навіть і на цій території традиції носіння дукачів розрізнялися. Так, у Драбівському районі був змішаний звичай: частина дівчат і жінок носила їх з бантами, як у Чорнобаївському та Золотоніському районах, а частина — без них, як на решті Полтавщини. Дукачі купували у Чорнобаї, Золотоноші чи Переяславі, де жили майстри, які постачали свої виробы частині жителів Драбівського і Золотоніського районів. Дукачі з бантами носили тільки на Лівобережжі краю, і практично тільки представниці козацьких родин<sup>6</sup>.

Так велике козацьке село Вереміївка (тепер Чорнобаївського району) у 1882–89 рр. мало більше 8000 жителів, в той час як повітове місто Золотоноша біля 10000. У 1903 році кількість населення Вереміївки вже перебільшувала 12000 чоловік, значну частину якого складало служиле козацтво<sup>7</sup>. Козачі общини і сільські козачі управління проіснували тут до 1917 року. І саме це село, а в той час містечко, було одним з найбільших центрів виробництва і продажі дукачів з бантами. Тут працювали відомі майстри, що і запроваджували нові сюжети і декор дукачів.

У комплексі нагрудних прикрас дукачі поєднували з кораловим

намисто, бурштином, стрічками, ланцюжками тощо. Протягом тривалого часу існували дві суміжні традиції: носіння намиста з монет і носіння окремого медалеподібного предмета. Та сама особа могла надіти водночас і намисто з монет, що облягало шию, і дукач-дукач — центральний медальйон на грудях. Останній (тобто, дукач) мав певне смислове навантаження, тоді як зображенням на монетах у намисті не надавали великого значення, бо вони ставали елементом свого роду декоративної композиції. Найкращі з дукачів належать до кола релігійно-побутових медалей XVII ст. А високий рівень жіночих прикрас свідчить про неповторність естетичного світосприймання українського народу.

Найскладнішою формою дукачів є позолочена карбована або лита медалеподібна підвіска діаметром до 45–55 мм, оправлена плетеним дротяним шнурком або крученою пружиною і прикріплена вушком чи двома-трьома короткими ланцюжками до банта — позолоченої декоративної брошки. Таке саме оформлення могла мати і будь-яка велика срібна російська чи іноземна монета.

Починаючи з другої половини XIX ст., на Черкащині майже не зустрічалися дукачі з сюжетами, штампованими або карбованими золотарями. Винятково рідкісними були дукачі XVIII ст., що збереглися від бабусь. Їх замінили великі срібні російські монети здебільшого номіналом один карбованець. Золотар виробляв карбованцю оправу у вигляді пружинки. Із зовнішнього боку оправу напаявали звитий з двох дротин шнурочок. До нього припаявали три вушка для підвісу. Майже завжди це було срібло. Все своє вміння і смак золотар вкладав у вироблення банта. Не зважаючи на те, що більшість з них виготовлено методом штампування, однакові банти практично не зустрічаються. Кожному з них притаманна своя система розміщення каменів-скелець, їх кольоровий підбір та розміри. Доробка карбівками та різцем довершують враження великої різноманітності бантів, навіть сворених одним майстром. Ланцюжки, на яких дукачі підвішували до бантів, були кількох видів. Вироби також виготовляли золотарі. У Кліщенцях, Матвіївці та деяких інших селах (тепер Чорнобаївського району) ланцюжки прикрашали невеличкими розетками. Звідси й особлива назва — дукачі з сережками<sup>8</sup>.

Серед усього розмаїття бантів майстри-золотарі виготовляли три основні типи, що мали свої назви і були найбільш поширені. Це так звані плетений, рогатий і вереміївський дукачі. У кожному типі зустрічаються екземпляри, що розрізняються розмірами. Вони залежали від номінальної вартості монети, яку підвішували у вигляді медальйона — дукача: 1 крб., 50 коп. чи 25 коп. Треба відзначити, що дукачі малого розміру замовляли як для дорослих, так і для дітей.

Плетений — це найстаріший тип банта. На початок ХХ ст. він майже вийшов із моди. Про такі банти говорили навіть самі майстри — "стара робота". Хоч у деяких сім'ях із козацьких сіл, таких як Самивиця, Демки, їх носили до 30-х років ХХ ст. Основу композиції цього банта складали контури двох переплених сердець. На утворену ними решітку напаявали розетки або сердечка. З внутрішнього боку була скоба для пронизування кісника — стрічки, на якій носили дукач з бантом.

Рогаті дукачі носили в багатьох місцях Лівобережжя. Але особливо полюбили у містечках Чорнобай та Іркліїв. Композиція такого банта має вигляд фантастичної квітки, розтягнутої по горизонталі. У верхній частині банта карбували хрестик. Він з'явився тут після того, як дукач з бантом закрив собою хрестик, що висів, звичайно, на верхній нитці намиста. Квітка мала три пари великих пелюсток. Верхня пара листків-пелюсток круто загинається вгору, охоплюючи хрест. Кінці листків виходять за межі загального контуру банта, утворюючи виступи, що нагадують роги. Мабуть, звідси й назва дукачів. Поміж листків розміщуються розетки з камінцями. Такий бант мав три скоби для пронизування кісника: велику посередині і дві маленькі по краях.

Третій вид дукачів — вереміївські — виробляли здебільшого у містечку Вереміївка. Художнім оформленням, декором і колоритом вони схожі на яскраву пишну квітку. Тому їх ще досить часто називали "квітка". Дукачі з вереміївськими бантами були найбільш розповсюдженими. Їх носили не тільки у Вереміївці, а й в сусідніх селах: Васютинцях, Москаленках, Мойсінцях. Їх можна було побачити на жителях Ірклієва, інших сіл та містечок Лівобережної Черкащини. Краєзнавець О.Самков, записуючи спогади місцевих жінок зазначає, що вони називали дукачі вереміївського типу "ретязь", "на ретязі" або "квітка". Цей дукач дійсно дуже схожий на квітку, що досягалося за рахунок більш округлої форми банта, багатого карбованого рельєфу, великої кількості каменів-скелець, їх підбору, наявності вікон у металі. Враження підсилювали розетки, карбовані у вигляді квітів. Бант мав одну широку скобу для кісника.

Необхідно зазначити, що на Лівобережжі краю золотарі працювали на замовлення майже в кожному селі. Але найбільш відомими центрами були села Мельники, Кропивна, Іркліїв, Вереміївка, Васютинці, Гельмязів та місто Золотоноша. А у селі Загородище з кінця ХІХ ст. проживало декілька родин золотарів, які працювали, в основному, на продаж.

У той же час у майстрів з виготовлення дукачів були і свої таємниці, які батьки передавали синам. І вироби майстрів різних сіл

розрізнялися між собою. Так, найбільше цінували дукачі вереміївської роботи, виготовлені тільки з благородних металів. А іркліївці використовували латунь, мідь, олов'яний припой, "польський матеріал", тобто ложки, тази та інші речі, зроблені у Польщі зі срібного сплаву дуже низької проби. Майстри ж Загородища не знали секрету високоякісної чистки дукачів після виготовлення, тому й оцінювали свої вироби дешевше. Іркліївські майстри враховували попит і припиняли випуск виробів, що виходили з моди, знали, в яких селах, що носять, і вміли робити прикраси на зразок вереміївських. Майже всі майстри дуже любили свою справу, в значній мірі були фанатами, в той же час оберігали свої таємниці.

За розповідями місцевих жителів на початку ХХ ст. між селами Галицьким і Жовнине періодично працював по селах мандрівний золотар на прізвисько "Странник", який мав своїх учнів у селах Жовнине та Чорнобаї. "Странник" мав поганий штамп, тому виготовлені ним дукачі були низької якості. У селі Галицьке теж жили майстри-золотарі, серед яких найбільш відомими були представники родини Гетьманів: батько, син та дочка.

У 20-х роках ХХ ст. у селі Жовниному працював відомий майстер І. Т. Маринець, який маючи великі здібності від природи — коваль, музика, годинникар, вивчився золотарству самостійно у галицьких майстрів — склад спайки. Штамп Маринець виготовив сам. Дукач його роботи був цілком оригінальної форми і коштував 5 крб. Бант дукача сам майстер називав "орел". Очевидно форма банта його дукачів чимось нагадувала орла.

У дослідженні дукачів Ніжина І. Г. Спаський висловлює думку про німецькі коріння золотарства і подає весь цикл їх виготовлення з назвами операцій та інструментів<sup>9</sup>.

Записи спогадів майстрів Лівобережної Черкащини свідчать, що золотарі цього краю практично не вживали терміни з іноземних мов. Словник технічних термінів у нашому краї складено за спогадами останнього золотаря села Загородище, що нині злилося з селищем Іркліїв-Олександрі Олексіївни Баша. Свого часу вона була відома як Санька-золотарка. Деякі відомості були отримані від інших золотарів та їхніх нащадків, зокрема від дочки Федота-золотаря з Вереміївки — Ніни Федотівни Петровської. За цими спогадами ми маємо можливість ознайомитися із термінами в процесі опису технології золотарського ремесла, що підтверджують місцеві українські корені золотарського ремесла на Черкащині.

Селянка, котра хотіла замовити дукач, мала принести майстру два срібні карбоваці. Один використовували як медальйон, інший йшов на виготовлення банта. Ланцюжки, пружинку і "камені" зі

скла майстер ставив власні. Монету, з якої він робив бант, розковував молотком у пластину. Хто мав "вальци", то використовував їх з тією ж метою. Щоб запобігти появі тріщин на металі, пластину час від часу відпалювали на вогні. Потім її накладали на штамп і накривали пластиною свинцю приблизно таких самих розмірів. Вона називалась "цинь". Вдаряючи молотком по свинцю, золотар таким чином штампував срібну пластину, не забуваючи періодично її "глиювати", тобто відпалювати. Більшість золотарів мали власні штампи. Дехто замовляв їх у міських ювелірів, а дехто робив сам. Були й такі, що позичали штампи в інших золотарів. Деякі майстри називали його "сподок", можливо "на споді". Він мав такі розміри, що на ньому вміщались штампи до трьох "бантів" різного розміру і типу. На вузькому боці шампу робили канавки, для виготовлення каблучок. Для штампу брали сталь високої якості. Виготовлення штампу вимагало багато праці, тому і коштував він дорого.

Скінчивши штамповку, доробляли рельєф банта "чеканщиками", вирубували зубильцем "вікна", підбирали кольорові "камені", вирізували ножицями "кастики" — оправы для них. Перед пайкою дукача виготовляли припой. Золотарі називали його "спайка". Секрет його виготовлення зберігали у таємниці. Як правило, припой складався з рівних частин срібла, міді і цинку. Замість міді нерідко брали латунь, оскільки плавилась вона при більш низькій температурі. Якщо була необхідність зробити припой м'якшим, то збільшували вміст цинку. "Спайку" готували на черепку або на графітній дошці, які нагрівали у особливій печі. Спершу плавили срібло з латунню, потім додавали цинк. Коли "спайка" була готова, її охолоджували і розплющували у тонкий лист, різали ножицями на вузькі смужки, які подрібнювали на маленькі шматочки. Потім брали "кастик", за допомогою обценьків з округлими кінцями надавали йому круглої чи овальної форми. У ірклівських золотарів цей інструмент називався "вицапок". Накладали "кастик" на "бант" і укріплювали в потрібному місці "клямрою". Остання являла собою зажим із шматка сталевого дроту, зігнутого навпіл. Часто "клямра" правила золотарям за пінцет або кондуктор. "Спайку" змішували з розведеною у воді бурою і намащували отриманою сумішшю місце пайки. Паяння виконували у металевій коробочці. Щоб не пекло руки, на дно коробочки сипали попіл, а зверху — гаряче вугілля. Запалювали "горелку" (так золотарі називали спиртовку), брали у рота мідну трубочку, в яку золотар дув, направляючи полум'я горелки у потрібне місце. "Спайка" повільно плавилась і "кастик" надійно поєднувався з "бантом". Решту "кастиків" та інші деталі виготовляли таким самим чином.

Для виготовлення медальйона використовували дріт, який золотарі отримували, протягуючи срібні прутики через "цейзин" (так називали волочило). Щоб відокремити необхідні шматочки дроту, використовували "кусанок" (кусачки). Пружинки і плетені шнурочки, що слугували оправою медальйона, золотарі виготовляли самі. Ланцюжки, на яких медальйон підвішували до банта, також були золотарської роботи.

Майже всі банти, а іноді і медальйони "красували", тобто прикрашали візерунками з рисочок та смужок. Робилося це різцем, а самі візерунки називали мережкою. Якщо замовник був багатим, дукач покривали золотом. Скло, грановане під дорогоцінний камінь, золотарі купували. Особливий попит мало "бурякове скло" — кольору рубіна. Більш рідкісним було "міньоне скло", що складалося з декількох шарів скла різного кольору: синій, білий, рожевий, знову прозорий і зелений. Такий "камінь" займав центральне місце. Якщо не було "каменів", золотар використовував намистини, як грановані, так і гладенькі. Деякі майстри замість скла використовували дрібний бісер, викладаючи з нього розетки у спеціальних "кастиках", які нагадували квіти. Наприклад, серединка була бурякового кольору, а пелюстки блакитні. Зернини бісеру садили на мастику<sup>10</sup>.

Зустрічаються дукачі, банти яких повністю виготовлялись методом карбування або були змонтовані з 4 частин. Це було в тих випадках, коли майстер не мав свого штампу, але добре знав свою справу.

У деяких групах дукачів за обрамлення править дротяна або стрічкова пружинка, її накручували на навивальнику і, знявши з нього, припаювали. Іноді їх припаювали не безпосередньо до медальйона, а до оправы у вигляді кільця з металевої штабки, що має з двох боків зубці. Зубці загинались до медальйона і тримали його. На пружину могло накладатись оправлення сплетене з 2–3 дротиків.

Банти будь-яких видів завжди мають однакове пристосування для підвішування. Трохи вище середини на зворотному боці банта вертикально припаювали досить довгу скобу з вузькою щілиною для продівання стрічки. Всі дукачі з бантами носили тільки на стрічках, які утримували медальйони на грудях в центрі, серед намиста — коралів, перенизаних срібними "рифами" та срібними ланцюжками.

У скромних на вигляд дукачах без бантів найчиткіше виступає їх охоронницька магічна функція, особливо це проявляється у зображеннях на медальйонах Параскеви-П'ятниці.

Дукачі носили обов'язково в комплексі з намистом, яке служило основою. Здебільшого це було коралове намисто в кілька рядків, іноді до 9–11 разків. Досить часто коралі перенизували з великими порожнистими срібними намистинами — "рифами". Над намистом під самою шиєю висів на широкій стрічці дукач "з бантом". Гарно доповнював такий комплекс ланцюжок, що мав складну конструкцію.

Ланцюжок довжиною біля 1,7 м пропускали двічі через два замочки, прикрашені різьбленням і виємчастою емаллю. Кожний мав по дві підвіски у вигляді дзвіночків. Краї дзвіночків оздоблювали бахромою із шматочків тоненького срібного ланцюжка. Завдяки рухливості замочків форму ланцюжка можна було міняти в залежності від смаку власниць — дівчат та жінок. Часто на верхній нитці ланцюжка висів срібний з емаллю хрестик.

У більшості випадків сільські золотарі Лівобережної Черкащини були хліборобами, які вели своє господарство. Золотарство для багатьох з них було промислом, що приносив додатковий заробіток. З природи свого заняття вони були виразниками селянського смаку. З іншого боку, саме характер їхнього ремесла змушував майстрів знайомитись із зразками ювелірних виробів старої роботи, запозичувати зразки і сюжети, що побутували у виробках міських ювелірів, творчо переосмислювати їх і тим самим збагачувати селянське мистецтво. Майстри-золотарі були відомими і шанованими людьми в українському селі. Частина майстрів навчалась у місті або в інших золотарів, що пройшли виучку у професійних ювелірів. Інші опанували секрети золотарства самостійно. Зникнення цього ремесла у селах — велика втрата для культури, ще неоцінена й достатньо не досліджена.

Зникнення традиції носити дукачі пов'язане не зі зміною у моді, а з тоталітарним нищенням після 1917 року і в наступні часи всього укладу життя українського селянства. Дукачі постраждали насамперед через те, що на були зображення імператорських гербів, корон та коронованих осіб. Всю цю монархічну символіку знищив новий тоталітарний режим. Селяни перестали носити і почали ховати дукачі, остерегаючись репресій. У 20–30-ті роки зникла і сама професія сільських золотарів, але залишилися їхні вироби — чудові зразки народного мистецтва.

<sup>1</sup> Петренко М.З. *Українське золотарство XVII–XVIII ст.* – К., 1970. – С.5.

<sup>2</sup> Ляшко Ю. *Скарб і комплекс знахідок доби козаччини із села Жаботин // Цигиринщина: історія і сьогодення. Матеріали науково-практичної конференції 17-18 травня 2006 р. - Черкаси, 2006 р. – С. 72-74.*

<sup>3</sup> Спаський І.Г. *Дукачи і дукачі України.* – К., 1970. – С.22-23.

<sup>4</sup> Балущок Б. *Майстер-ремісник та його вироби в народних уявленнях та ритуалі // Родовід.* – №5. – 1993. – С.13-20.

<sup>5</sup> *Історія міст і сіл УРСР. Черкаська область.* – К., 1972. – С.9.

<sup>6</sup> *Традиційний одяг Черкащини кінця XIX – початку XX ст. Каталог виставки.* – Черкаси, 1993 – С. 15.

<sup>7</sup> *Тетья подворно-хозяйственная земская перепись в Полтавской губернии 1910 г.* – Полтава, 1913. – С. 222.

<sup>8</sup> Самков О. *Золотарство Лівобережної Черкащини//Родовід.* – №3. – 1992. – С.13.

<sup>9</sup> Спаський І.Г. *Названа праця.* – С. 45–49.

<sup>10</sup> Самков О. *Золотарство Лівобережної Черкащини. Технологія золотарського ремесла. // Родовід.* – №5. – 1993. – С.69–74.



## Вироби українських золотарів у зібранні коштовних металів Дніпропетровського історичного музею ім. Д. І. Яворницького

**Я**к зазначив М. З. Петренко у праці "Українське золотарство XVI–XVIII ст., основна маса золотарських виробів, нам сьогодні відомих, це предмети культу та коштовності козацької старшини<sup>1</sup>. У зібранні коштовних металів Дніпропетровського історичного музею помітне місце посідають предмети з козацьких храмів. Різноманітні речі потрапили до колекції іще за часів Дмитра Яворницького. Церковне начиння Катеринославщини було виготовлено переважно майстрами інших регіонів. Так, наприклад, Самарський Пустельно-Миколаївський (військовий) монастир перебував під патронатом Києво-Межигірського монастиря, з якого сюди призначали священників, надходило культове майно. У сільських та міських церквах зберігалися культові предмети, виготовлені у центральних та південних регіонах України, в Росії, а також певна кількість речей роботи місцевих майстрів, які не вирізнялися особливою вишуканістю (вотуми, натільні образки).

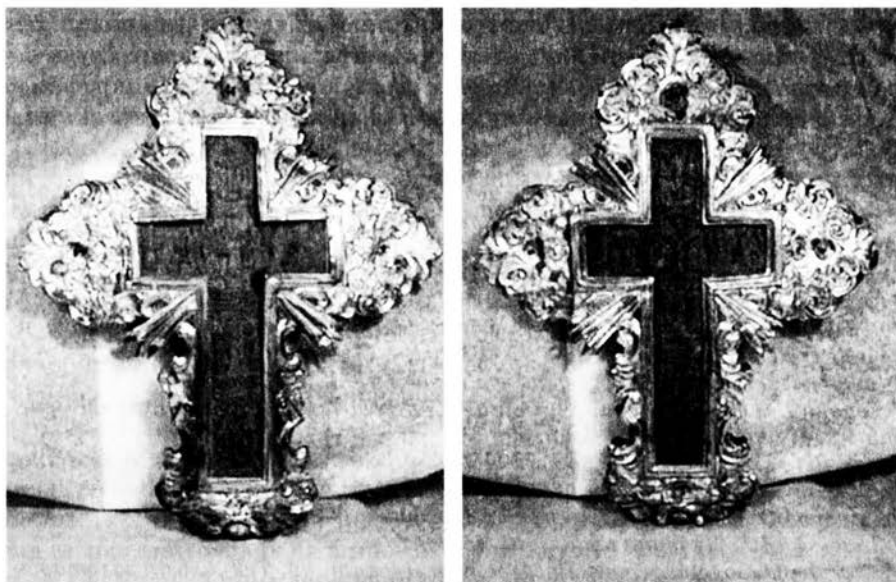


Рис. 1. Хрест напрестольний. 1810 р. а) лицевий бік, б) зворотний бік.

Серед сакральних пам'яток музейної збірки, виготовлених українськими золотарями, вирізняються два вироби, про які згадано у монографії М. З. Петренка. Саме згадано, бо і хрест, і підносне блюдо лише названі автором у словнику українських майстрів-золотарів. Самі ж речі варті більшої уваги: їх слід докладно описати, щоб введення до наукового обігу було повноцінним. Отже, розглянемо ці витвори.

Напрестольний хрест 1810 року (КП-35443/К-643) у срібній оправі походить із старого музейного зібрання (Рис.1 а, б). Стоян та піддон втрачено. На кипарисовому хресті подано Євангельські та Богородичні сюжети (різьблення не наскрізне). На лицевому боці в центрі — Розп'яття з Марією та Іваном Богословом, угорі — Воскресіння, обабіч Розп'яття — Моління про чашу та Хресна дорога, унизу — Зняття з хреста та Покладання до гробу. На зворотному боці в центрі і на верхньому кінці — Покров із Романом Солодкоспівцем на амвоні, праворуч — Різдво Богородиці, ліворуч — Введення у храм. Під центральним сюжетом — Свята Варвара, унизу — Святий Миколай.

Срібна карбована оправа складається з двох окремих стулок, що збираються на чотири гвинти. Стулки оправи прикрашені пишним рослинним орнаментом, у якому утоплені і майже губляться штрали. Оправа в цілому та окремі деталі оздоблення нагадують про зовсім недавнє панування стилю бароко: примхливі рокаїлі, С-подібні завитки, нагромадження елементів, загальне переповнення декору, в якому ховається сама форма хреста. Але ця пишність вже доволі статична, врівноважена, симетрична і стилізована. На трьох кінцях оправи були кастики для камінців (наявний лише один), які додавали декору ще більшої пишності та блиску. На обох стулках оправи є клейма — річне "1810", пробірне "12" та клеймо майстра "ЄС".

Підносне блюдо 1821 року із довоєнного зібрання музею (КП-36371/К-1842) виготовлене в Києві майстром Самсоном Стрельбицьким на замовлення митрополита Серапіона Александровського (Рис. 2). Блюдо овальне, з широким горизонтальним бортом, край рельєфно-хвилястий. Дно трохи піднесене до центру. Зі споду лінія згину металу між дном і бортом продубльована металевою вузькою смугою, що кріпиться до блюда 52 цвяшками. На межі дзеркала і бортика — рельєфна



Рис.2. Підносне блюдо. 1821 р.

смужка стилізованого рослинного рапортного орнаменту. На дзеркалі — карбовані зображення у високому і низькому рельєфі з гравіруванням і позолотою: восьмикутна орденська зірка, в центральному медальйоні якої розміщено монограму "SMK", орден Андрія Первозваного на ланцюгу, ордени Олександра Невського та Анни на стрічках, наперсний хрест архієрея та наперсний хрест "В пам'ять війни 1812 року", а також митра, омофор, хрест, посох, дикірй, трикірй, потир, Євангеліє, дискос, звіздиця, лжиця, копіє, угорі — Всевидащее Око у хмарі. На бортику вкладний напис у два яруси: "Отъ Синодальнаго члена Преосвященнѣйшаго Серапіона Митрополита Кіевскаго и Галицкаго и Архимандрита Кіевопечерскія Лавры и Кавалера / Вкладъ въ Кіевопечерскую Лавру для подаванія при освященнослуженіяхъ Архієрейскаго облаченія 1821 года Декабря 11 дня. И вѣсу въ блюдѣ семь серебра 7 фунтовъ. 60. Золотниковъ пробы. 72. Золота червонцов. 9. Цена всему и съ позолотою ись работою 900 ру=".

На дні зі споду гравірований підпис майстра: "Оное блюдо дѣлалъ въ Кіевѣ Мастер Самсонъ Стрельбицкій". Крім цього напису є також клеймо-іменник "СС" у прямокутному щитку, а також клеймо "ГК" невідомого майстра. М. З. Петренко подає два різновиди іменника "ГК", розподіляючи їх між київським фініфтьєрем Г. Комарницьким та невідомим майстром, також киянином, чий потир зберігається в Національному історико-культурному Києво-Печерському заповіднику. А у марочнику М. М. Постнікової-Лосевої ці обидва різновиди подані як такі, що належали одному майстру — Г. Комарницькому<sup>2</sup>. Блюдо практично не має декору, а зображення на дзеркалі — це, власне, лише розповідь про сан та нагороди митрополита. Лаконізм та інформативність — ось "художні" особливості цієї пам'ятки.

Окрім названих предметів, у музейній колекції зберігається потир кінця XVIII – початку XIX ст., а також рештки кипарисового хреста у срібній рамці — обидва з клеймами майстрів.

Потир (КП-36107/К-1578) потрапив до музею перед 1910 роком зі Свято-Троїцької церкви села Лихівки Верхньодніпровського повіту Катеринославської губернії, одного з найстаріших запорозьких поселень<sup>3</sup>. Виріб зовсім простий, майже не декорований (Рис. 3). Чаша трохи видовжена, з розширеними вінцями (тюльпаноподібна), внутрішня поверхня та краї вінчика із зовнішнього боку позолочені. На чаші єдине зображення (гравіроване) — Голгофський хрест у сьайві. Стоян має невелику грушоподібну пуклю, у місці з'єднання з піддоном стоян закінчується десятьма дрібними зубцями. Піддон профільований, із залишками позолоти, на лицевому боці має пробірне клеймо "12" та іменник "MP" в овальному щитку ("PP"?), а

також напис голковим пунсоном: "Весу : 79 : 3". Зі споду на піддоні гравіровані літери "AP".

Ще одне клеймо зберігається у музейному фонді коштовностей. Саме клеймо, бо музейний предмет безповоротно зіпсований. Це уламки кипарисового напрестольного хреста з залишками срібної рамки-оправи, яка також втратила увесь декор і має вигляд, власне, коробки, на якій збереглися штрالي у вигляді сяйва та клеймо "DZ" у прямокутному щитку. (Пам'ятаймо, що латинськими літерами позначали свої імена і українці, і європейці, що працювали в Україні). Хто цей "DZ", не відомо. Але у будь-якому випадку це ще один додаток до каталогу українських клейм.

Порівняно недавно, у 1988 році, музей отримав ще одну пам'ятку — напрестольний срібний хрест 1791 року (Рис. 4). Його передав мешканець села Могилів Царичанського району Дніпропетровської області. Хрест (КП-156468/К-2265) чотирікінцевий, кінці розширені у формі трилісників. Штралаи у вигляді потрійних язиків полум'я. До кінців хреста прилаштовано литі декоративні накладки із рослинних мотивів; ці деталі мають круглі отвори для вставок (камінців, скелець, емалевих медальйонів?), вставки втрачено. Хрест декоровано карбованими зображеннями у високому рельєфі. На лицевому боці над Розп'яттям — Бог Отець, на кінцях перехрестя — Божа Мати та Іван Богослов, на нижньому кінці — Єрусалим. На зворотному боці хреста в центрі — Воскресіння, угорі — Всевидяще Око, на кінцях



Рис.4. Хрест напрестольний. 1791р.



Рис.3. Потир зі Свято-Троїцької церкви с. Липівка.

перехрестя — жінки — мирносиці. Фон обох стулок хреста та декотрі деталі зображень позолочені. Стоян має дві сферичні пуклі та грушоподібне яблуко, орнаментовані рослинними мотивами та завитками. На яблуці виокремлено три резерви з гравірованими зображеннями Стрітіння та Преображення, у третьому резерві багаторядковий напис: "1791 года / Сей крестъ / соу / ружень дохраму Превображе / ния Гдня коштомъ здѣланъ тоя / церкви шот доброхотныхъ дателей / Принастоятелъ иереи Мартынъ / Сичевскомъ стараніемъ къ / титора Євстафія / Березовского: золо / вѣсу . 3 . фу 43 : / проби 12 напозолоту / червонцовъ . 6 . / майстромъ / .Ф.С." (Рис.5). Піддон хреста втрачено. Художнє оформлення хреста зберігає барокові ознаки:



Рис.4 а - 4 б.

Напис на яблуці хреста 1791 р.

насиченість декору, динамізм гравірованих зображень у сценах Преображення та Стрітіння, грушоподібна форма яблука, пластичні об'єми карбовані постаті, фігури на кінцях хреста розташовано ніби під арками у межах трипелюсткових розширень (Рис. 4а-4б).

Окрім перелічених пам'яток, у зібранні коштовних металів Дніпропетровського музею зберігається ряд предметів, що не мають клейм, але їх художні особливості та легенди не припускають сумніву в тому, що вони виготовлені українськими майстрами. Це — вироби народних золотарів. Вони, звичайно, не претендують на місце поряд з видатними художніми явищами, але майстри намагалися наслідувати достойні взірці, інколи мимоволі зберігаючи деякі стильові ознаки певного творчого напрямку. До таких витворів належить натільний козацький образок XVIII ст. (КП-36368/К-1839). Він,



Рис.5. Натільний козацький образок (Самарський Пустельно-Миколаївський монастир).

вірогідно, походить із Самарського Пустельно-Миколаївського монастиря, на вигляд зовсім простий<sup>1</sup>. Це овальна срібна платівка, яку по ребру обіймає тонка смужка-обруч, що закінчується угорі петлею (Рис. 5). З обох боків на платівці вміщено гравіровані зображення: з одного боку — Св. Миколай у архієрейському одязі та з посохом, з другого — Св. Георгій в обладунку, з плюмажем на шоломі, зі списом сидить на коні. Зображення наївні, гравер — явно не професійний художник, але його Св. Георгій має такий же вигляд, як і святі воїни на живописних зразках — у пишних латах.



Рис. 6. Зразок народного золотарства - вотум.

Народне золотарство представлене у музеї також збіркою вотумів. Більшість із них не мають клейм (це, в основному, підвіски, виготовлені на Катеринославщині), але на деяких табличках є клейма — Золотоносські, Київське і Одеське. Вотуми було виготовлено в період від кінця XVIII до кінця XIX ст. (Рис. 6).

Кожного разу, говорячи про українських золотарів, дослідники посилаються на ґрунтовну і єдину з цієї тематики працю М. З. Петренка. Оскільки від часу її виходу пройшло багато років, то немає сумніву, що музейні збірки України поповнилися новими пам'ятками і новими даними про українських майстрів. А тому варто оприлюднювати ці пам'ятки і накопичувати дані для нового видання, яке б обіймало інформацію не лише про XVII–XVIII ст., а поширювалося б і на більш пізні часи. В цьому особливо зацікавлені музейні працівники.

<sup>1</sup> Петренко М.З. *Українське золотарство XVI–XVIII ст.* – К.: Наукова думка, 1970.

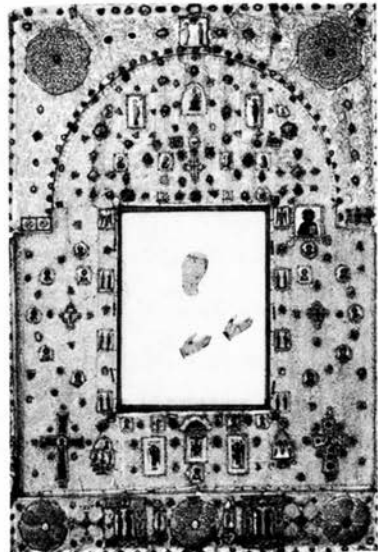
<sup>2</sup> Постникова-Лосева М.М., Платонова Н.Г., Ульянова Б.Л. *Золотое и серебряное дело XV–XX вв. (Территория СССР).* – Москва: Наука, 1983.

<sup>3</sup> Макаревский Феодосий. *Материалы для историко-статистического описания Екатеринославской епархии. Церкви и приходы прошедшего XVIII столетия.* (Наукове видання). – Дніпропетровськ: ВАТ "Дніпрокнига", 2000.

<sup>4</sup> Машуков В. *Материалы к изучению церковной старины Украины.* – Харьков, 1905. – С. 54.

## Новые сведения об ограблении вкладной иконы Хахульского триптиха

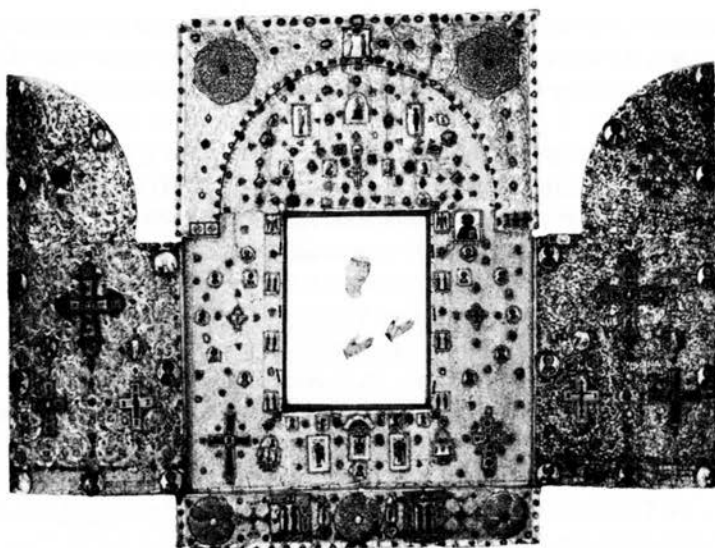
**П**рошло полтора века со времени ограбления Гелатского монастыря<sup>1</sup>. Этот факт, естественно, нашел свое отражение в истории грузинского искусства. Однако у многих ученых он просто переносился из книги в книгу, из статьи в статью, без каких-либо изменений и корректировок. По-разному предлагалась и дата ограбления: то 1856, то 1859 годы. В основном, вся информация об этом святотатственном событии, впервые публично сформулированная во всем хорошо известном изложении, была сделана Ш. Амиранашвили в практически единственной на сегодняшний день монографии об истории грузинского искусства. Она выглядела следующим образом: "Большое участие в расхищении грузинских ценностей принимал бывший кутаисский губернатор граф Левашов, который присвоил золотой чеканный оклад евангелия, украшенный эмалью... Как установлено по архивным документам, в 1856 г. было организовано ограбление монастырей: основной задачей было похищение эмалевой иконы богоматери типа деисуса, грузинской работы X века. Губернатор заказал художнику Васильеву эскиз оклада " в древнегру-



зинском стиле" для новой иконы того же типа, по которому был сделан оклад, вероятно, Сазиковым. Этот эскиз был обнаружен в архиве монастыря в 1932 г. среди других, не менее интересных документов, по которым можно проследить историю расхищения грузинских художественных ценностей. Граф Левашов после расхищения ценностей Гелатского монастыря и изъятия эмалевого изображения богоматери торжественно "пожертвовал" Гелатскому монастырю новую икону богоматери, напоминающую старую лишь по иконографическому типу, с окладом работы Сазикова"<sup>2</sup>. Эти фрагменты уже в конце XIX века попали в коллекцию М. Воткина.

В связи со всей этой информацией возникает большое количество вопросов, а именно: в каком году все-таки была ограблена Хахульская икона; что из себя представляют архивные документы, на которые ссылается Ш. Амиранашвили; почему фамилия известного русского ювелира Сазикова связана с новым окладом Хахульской иконы; кто такой "художник" Васильев и насколько реально обвинение в организации и последующем ограблении Хахульской иконы и присвоении бесценных предметов грузинской старины графом В. Левашовым?

Граф Владимир Васильевич Левашов (или Левашев, 1834–1898), согласно ежегоднику "Кавказскому Календарю" (издавался с 1846 года), прибыл на Кавказ только в 1863 г. Но лишь в 1867 г. он получил назначение в г. Кутаиси на должность военного губернатора, на которой прослужил до 1874 года.





Художник В. Васильев, о котором упоминает Ш. Амиранашвили, был губернским архитектором в г. Кутаиси и выполнял поручения Кутаисского гражданского губернатора в городских строительных работах. А подобно академику художнику-археологу Ф. Солнцеву делал зарисовки некоторых предметов старины и материальной культуры Грузии. Граф В. Левашов и В. Васильев не могли знать друг друга, потому что находились в Кутаиси в разное время.

Однако, что собственно было украдено? Некоторое время считалось, что вкладная икона триптиха вся была эмалевой, т. е. три ее основных фрагмента — лик Богоматери и две руки, были вмонтированы в эмалевый фон.

Эмалевые фрагменты, включая лик и руки Богоматери, воспроизведены в книгах, посвященных собранию эмалей А. Звенигородского, сначала написанной И. Шульцем<sup>3</sup>, а позже Н. Кондаковым<sup>4</sup>. Основные фрагменты и несколько частей эмалевого фона с самого начала находились в коллекции М. Боткина<sup>5</sup>.

Уже доказано, что эмалевые фрагменты фона и венца (из коллекции А. Звенигородского ныне находятся в Лувре и Метрополитен Музее, а из коллекции М. Боткина — в Музее искусств Грузии) не имеют ничего общего с вкладной иконой Хахульского триптиха. По их рисунку видно, что находившийся в нем когда-то образ Богоматери повернут вправо.

Что касается трех эмалевых фрагментов — лик и руки образа Богоматери, вместе со всей коллекцией эмалей М. Боткина были национализированы и в 1923 году возвращены Грузии. Эти фрагменты ни М. Боткиным, ни Н. Кондаковым, ни самим Ш. Амиранашвили, не связывались с утерянным образом Хахульской Богоматери. Последний считал, что они были выкрадены из грузинского храма Мартвили<sup>6</sup>.

Сохранились подлинные описания чудотворного образа Хахульского складня, сделанные русскими послами в XVII веке<sup>7</sup>, церковнослужителями монастыря в описях, составленных ими в разное время, и великолепного знатока христианских древностей известного коллекционера А. Муравьева, записанных им в середине 40-х годов XIX века во время его путешествия по Грузии и Армении<sup>8</sup>.

В Центральном историческом архиве Грузии хранятся несколько описей имущества всех ризниц Гелатского монастыря. В них везде описана вкладная Хахульская икона, и говорится, что она написана на досках<sup>9</sup>. В том же фонде хранится довольно увесистая папка с документами, составляющими следственные дела об ограблении главной церкви Гелатского монастыря<sup>10</sup>. По этим документам видно, что похищение святынь произошло в ночь с 18 на 19 мая 1859 года. В них

сказано, что центральный образ Хахульской Богоматери был найден разбитым на части, золотая риза содрана с него. Следствие не выявило настоящих преступников.

Как выяснилось, легенда с упоминанием графа Левашова, оклада работы Сазикова и прочее, была перенесена с истории Вардзийского Евангелия<sup>1</sup> на вкладную икону Хахульского складня. С одной стороны, этот факт был связан с борьбой грузинской церкви за свою автокефалию, с другой — с желанием вернуть в Грузию как можно больше ранее вывезенных из нее древностей.

Итак, определенно ясно, что никакого тщательно спланированного ограбления с целью похищения вкладной иконы Хахульского триптиха не было, а было тщательное спланированное с целью наживы тривиальное ограбление. Совершенно очевидно, что вкладной образ Хахульский Богоматери, эмалевые фрагменты образа Богоматери (ныне находящиеся в среднике Хахульского триптиха) и эмалевые фрагменты фона и венца составляли три разные иконы. Вкладная икона Хахульского триптиха была писанной на доске и, уже, будучи палладиумом Хахульского храма, имела статус чудотворного образа. Согласно византийской традиции, наверняка, именно ею Давид Строитель освящал основание (начало XII века) важного для него Гелатского монастыря, призванного стать мощным культурно-просветительским центром Грузии. Затем икону "одели" в драгоценный створчатый киот с вмонтированными в него священными предметами и вотивными подношениями, которыми ее украшали на протяжении веков. Позже для нее сделали уже золотой оклад, украшенный драгоценными камнями, в том числе лалами царицы Тамары. В 1859 году этот оклад был содран, а в 1864 году сделан новый золотой оклад и весь триптих был прочно закрыт под замок "в особо устроенную раму по усердию братии Афонской Обители". В конце века во время реставрации триптиха старый образ заменили на его новый список. В 1952 году триптих перенесен из Гелатского монастыря в Музей искусств в Тбилиси и вместо вкладной со списком со старого чудотворного образа писанной на доске иконы установили в центре три эмалевых фрагмента.

<sup>1</sup> Гелатский, или Гаенатский монастырь, расположен недалеко от г. Кутаиси в Западной Грузии. Хахульский монастырь находился в Тао-Кларджети, ныне территория Турции.

<sup>2</sup> Амиранашвили Ш. История грузинского искусства. — М., 1963. — С.257.

<sup>3</sup> Schulz Fr. Der Byzantinische Zellenschmelz. — М., 1890. — Taf. 15.

<sup>4</sup> Кондаков Н. История и памятники византийской эмали. Византийские эмали. Собрание А.В.Звенигородского. — СПб., 1889-1892.

<sup>5</sup> Собрание Боткина. — Спб., 1911. — Табл. 69.

<sup>6</sup> Кезевадзе М. Гелатский монастырь во время экзархата. - Кутаиси, 2006 - С.170 - [На грузинском языке]

<sup>7</sup> Посольство стольника Толочанова и дьяка Иевлева в Имеретию. 1650-1652. - Тифлис, 1926. - С. 75. - [Доклад издал и введением снабдил М.Полиевктов]

<sup>8</sup> Муравьев А. Грузия и Армения. - Спб, 1848. - С. 180-181.

<sup>9</sup> Описание и мушкетам Монастырей и замечательных церквей Имеретинской и Мингрельской Епархий. Состав. в 1878 и 1879 гг.// ЦИА Грузии, Грузино-Имеретинская синодальная контора, фонд 489, оп. 1, дело № 37434

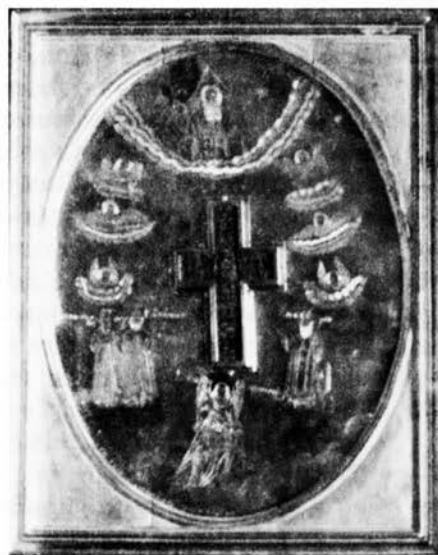
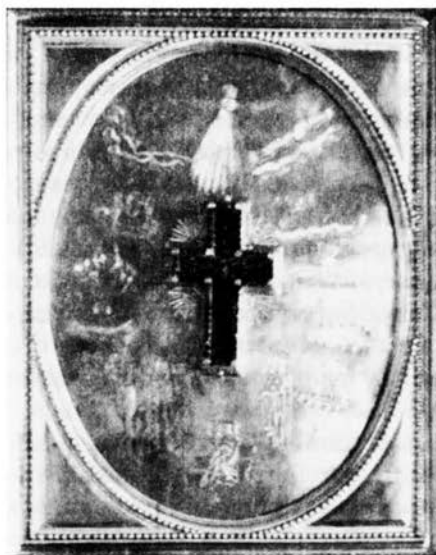
<sup>10</sup> О похищении из главной церкви Гаенатского монастыря разных вещей и денег. - 27 мая 1859 г. - 30 ноября 1865 г.// ЦИА Грузии, Грузино-Имеретинская синодальная контора, фонд 489, оп. 1, дело № 19050

<sup>11</sup> История так называемого Вардзийского Евангелия была спровоцирована желанием церковного руководства монастыря обновить применяемые при богослужении утварь и предметы. В это дело вмешался граф В. Панин, который приходился графу В. Левашову шурином. Молодой и скучающий граф приехал на Кавказ в начале 60-х годов. Он был в большой дружбе с братьями Балашовыми, особенно с одним из них - известным коллекционером камергером Его Высочества Иваном, которому охотно помогал в собирании предметов древностей Кавказа. С легкой руки викарного епископа Виссариона в руки графа Панина попало уникальное Евангелие XIII века из ризницы Гелатского монастыря, украшенное золотым окладом с двумя дробницами из перегородчатой эмали византийской работы XI и XII веков редчайшей иконографии. Тот в свою очередь переправил его в Санкт-Петербург к своему другу Балашову. Последний выполнил поручение, одев Евангелие в громоздкий серебряный оклад работы фирмы Сазикова и без угрызения совести присвоил себе уникальные предметы. Позже оклад и дробницы попали в музей училища бар. Штиглица. Золотой оклад Евангелия ныне находится в Эрмитаже, эмалевая дробница с изображением св. Димитрия в орнаменте - в Берлинском Государственном музее прикладного искусства, а эмалевая дробница, представляющая Богородицу на троне с предстоящими архангелами - в частном музее маркиза де Пидаль Адольфа Стокле (Брюссель). На данный момент ее местонахождение неизвестно.

## Реставація ікони-ставротеки з фондів Нікопольського державного краєзнавчого музею.

У квітні 2004 року до фондів Нікопольського державного краєзнавчого музею (далі НДКМ) повернулася з реставації ікона-ставротека (КН-2052,К-84). У 1998 році її передали фахівцям-реставраторам Дніпропетровського історичного музею ім. Д. Яворницького (далі ДІМ). Причиною передачі ікони були пошкодження поверхні тязлиці та кіота, забрудненість, втрата фрагментів прикраси хреста. Група дніпропетровських реставраторів на чолі з Шамрай Г. Ф. приклала чимало зусиль, щоб здійснити відновлення унікальної історичної пам'ятки XVIII ст.

Згадка про ікону-ставротеку як про пам'ятку запорозької історії є в книзі Д. І. Яворницького "Запорожжя в залишках старовини і переказах народу". Ось, як описував ікону цей видатний історик: "В средней части храма, в углу стены, отделяющей переднюю часть от средней, на левой стороне, помещена икона, обращающая на себя внимание уже одною отделкою. Она вложена в большой киот и представляет из себя круглую серебряную доску со вставленными на ней в виде креста белыми, зелеными и красными камнями, с вырезанным по краям сиянием и с девятью изображениями ликов: духа святого,



чотирьох апостолів, Марії Магдалини, Богоматері, Іоанна Богослова і світлого ангела, стоячого у підножжя гроба. Головний інтерес ікони — в дерев'яному кипарисовому хресті, вделаному в саму середину ея: він заключає в собі драгоціннішу святиню — кусочек животворящого дерева, на якому був распят Спаситель, величиною в один дюйм, о чому свідечує наступна коротка, але дуже виразлива напис, зроблена на дошці, нижче хреста: "У сем хресті животворяще дерево". Нижче цієї написи зроблена друга: "Сия Таблица До храму Покрова пресвятої Богородиці збудована коштом усього Войска Запорозького. А старанням Ктитора Павла за Атамана кошового Павла Козлицького 1747 року м-ця Октобря 2 дня. везу во всій 3 ф. 76 зол. 5.7". В киот ікона вделана в 1851 року".<sup>1</sup>

На першому етапі роботи реставраторів було проведено обстеження, що дало можливість вивчити фізико-механічні і історико-матеріальні дані експоната для складання рекомендацій із реставрації та збереження. Дослідники дійшли висновку, що ікона належить до ікони-ставроітеки (зберігачки хреста — з гр.). Основа ікони — срібна масивна овальна пластина-таблиця, в центрі якої вмонтовано різьблений кипарисовий хрест. Таблиця і хрест двобічні, розраховані на круговий огляд. Ікона розміщена у дерев'яній різній золоченій киоті, що має форму портретної рами з внутрішнім овальним вирізом, подвійний, двобічний. Загальний розмір по киоту — 68,5х55,5 см. Особливу увагу реставратори приділили хресту. Було підтверджено, що він виготовлений з кипарисового дерева, різьба на ньому барельєфна, з вибраним проканфареним тлом. Розмір 19х12 см. Хрест складний, частини склеєно. Зі зворотного боку збереглася зубчаста срібна оправа 1747 р. На лицьовому боці — "Розп'яття Господа" зі знаряддями страстей, на перекладах у медальйонах з виноградної лози, що в'ється, представлено сцени зі "Страстей Христових": Моління про чашу, Несення хреста, Чаша Господня з Богоматір'ю та Іоанном. У деяких медальйонах різьблені написи, що стосуються сюжетів. На зворотному боці подано зображення Богородиці з немовлям на лівій руці, а у медальйонах — богородичні свята Благовіщення, Різдво Богородиці, Введення до храму, Різдво Христово, також із різьбленими написами. Фахівці ДІМу дійшли висновку, що хрест є визначним витвором українського бароко. Можливо, це робота столічного київського майстра. Загалом, твір потребує подальшого аналізу.

У ногах Розп'яття на Хресті є вузький канал (пенал), мабуть закритий у давнину. У ньому — сліди смолистої речовини (її не досліджено). Таблиця є двобічною пластиною з подвійною клепаною обичайкою по краю, у центрі виріз під хрест. Срібло таблиці 500 про-

би, товстолистоє, виколотка, клепа́ння, різьблення, золочення. Розмір 60,5х46,5 см. На обох боках різьблені зображення святих, частини гравійованого малюнку визолочені. Різьблення плоскolinійне, графічного характеру, наближене до книжкової гравюри, але спрощено-схематичне. Різьблення, вкладний напис і титулові написи біля фігур виконано однією рукою, в одній манері. На лицьовому боці — зображення над хрестом Святого Духа у вигляді голуба і промені, що розходяться віялом, в сегменті з хмар, об'єм яких передано впевненим штрихуванням. У ногах Ісуса Христа — ліворуч Марія і Марія Магдалина, праворуч — св. Іоанн Богослов. Унизу — Янгол, який урочисто сидить на Гробі Господньому. По обидві боки хреста — хмарні херувими по три з кожного боку. Всі зображення святих подано з титульованими різьбленими іменними написами. На зворотному боці у тому ж порядку: згори у хмарному сегменті — Бог Отець, обидві руки в ім'яславному жесті. Нижче ліворуч — цар Костянтин і його матір Олена, праворуч — св. Макарій, під хрестом — св. архистратиг Михаїл. Зображення трьох хмарних херувимів — ліворуч і праворуч від хреста. Хрест з лицьового боку іконної пластини оправлено срібною позолоченою оправою по формі. На оправі московське міське клеймо 1856-1880 р., шифр пробірного майстра між 1856-1884 рр., іменник невідомого майстра "ПА". Оправу по периметру прикрашено зеленими, червоними і безкольоровими стразами у кількості 74. У середохресті припаяно променеві кутові накладки із срібла: по 9 променів у кожній. На променях у гнізда посаджено бірюзові і безкольорові стразові вставки. Усього у кожній накладці — променевому пуку 48 бірюзових та 36 безкольорових вставок<sup>2</sup>.

Реставратори ДІМа Шамрай Г., Коваленко Д. і Передерій С. дійшли висновку, що для відновлення первісного стану експоната його потрібно розібрати і відновлювати кожну частину окремо. Було складено графік виконання робіт і кошторис. На жаль довгий час потрібні кошти Нікопольський музей знайти не мав можливості. Це було пов'язано й з тим, що Нікопольське благочиння Української Православної Церкви Московського Патріархату висловило свої майнові претензії на комплекс музейних експонатів зі Свято-Покровської січової церкви, у тому числі і на ікону-кіот. Місцеві органи влади, управління культури Дніпропетровської облдержадміністрації, Міністерство культури і мистецтв довгий час займалися розбором цієї справи, поки не було доведено законність перебування унікальних речей з історії Запорожжя у музейній колекції. Після того, як священики УПЦ-МП погодилися з цим, вони надали фінансову допомогу для реставрації унікальної ікони. Було зібрано також пожертви від мешканців міста і району.

Отримавши перші перераховані кошти реставратори змогли розпочати роботу над відновленням ікони-ставротеки. Для створення втрачених променевих пуків було залучено майстра-ювеліра, який провів величезну роботу з розробки технології поєднання срібла із бірюзою. Саму ікону було розібрано і кожну деталь фахівці відновлювали, чистили, консервували окремо. Єдино, що не відновили, так це кіот XIX ст. Його вичистили, заново позолотили, але дерево вже досить сильно "повело" і тому було прийнято рішення залишити його у первісному стані, бо це не впливає на загальне враження, яке справляє ікона. Робота йшла згідно з розробленим графіком і була закінчена вчасно і у строк. Після проведення реставраційної ради за участю адміністрацій ДІМу та НДКМ, реставраційної групи і представника Нікопольського міськвиконкому, відновлену ікону-ставротеку було передано до фондів Нікопольського краєзнавчого музею. І вже через тиждень її (під охороною міліції) було виставлено на Великодні свята у Спасо-Преображенському соборі УПЦ-МП.

Експонування ікони-ставротеки у Спасо-Преображенському соборі на Великдень продовжується і далі. З метою збереження цінного експоната від пошкоджень або незаконних зазіхань, ікона при передачі її церковнослужителям розміщується у спеціальному футлярі, що закривається на замок. Футляр печатується. Передача ікони-ставротеки відбувається тільки у присутності представників МВ МВСУ, які потім під несуть у храмі постійну охорону (під час перебування там експонату). У приміщенні храму ікону встановлюють згідно з методичними рекомендаціями, наданими НДКМ головним зберігачем ДІМу Т.Зворикіною. В них вказано кут подіуму для ікони, відстань до джерел світла та засоби охорони.

Ще кілька фактів про те, як ікона-ставротека потрапила до музею. Поява ікони у місті Нікополі пов'язана з козаками Іваном та Яковом Шиянами, які з 1787 року були ктиторами Нікопольської Свято-Покровської козацької церкви. Саме вони та їхні товариші, що оселилися у Нікополі після знищення останньої Запорозької Січі, перенесли частину начиння із занепакої січової церкви у с.Покровському. А у 1797 році було збудовано у Нікополі за козацький кошт Свято-Покровську соборну козацьку церкву, п'ятибаневу, дерев'яну, у стилі українського бароко. Саме у цій церкві, що знаходилася у старій частині міста, по вул. Катеринославській (зараз Микитинська), Д. Яворницький побачив ікону-ставротеку і описав її. З опису Яворницького видно, що в церкві було досить багато культових речей козацького походження. Всі вони стояли на особливому обліку Катеринославської єпархії РПЦ. Після подій 1917 року і національної революції українського народу клір Свято-Покровської соборної церкви перейшов

до конфесії Української автокефальної православної церкви. Священники вирішили передати речі, що стосуються історії Запорозжя до Нікопольського Народного музею мистецтв, який у 1924 році очолив Яків Петрович Волошин. У фондах НДКМ є інвентарна книга музею, в якій записано експонати, що надійшли до музею з 1919 по 1931 рік. І у ній в розділі "Історія, археологія" рукою Я. П. Волошина записано 48 культових предметів, переданих після 1924 року. Серед них є запис: "Кипарисовый крест. Обделан. сер. в киоте?"<sup>3</sup>. Встановити точний час передачі комплексу козацьких речей до музею дозволяє інвентарна картка 1948 року, заповнена рукою співробітника музею А.Аніхновою (дружина передвоєнного директора НДКМ Г.Шапошнікова) і підписана директором музею М.Голубом. В ній у графі про час знаходження вказано 1926 рік, що цілком узгоджується з даними інвентарної книги 1919 року. Вказано і вартісну оцінку ікони-ставротеки на той час — 10000 крб.<sup>4</sup> На жаль з усього комплексу, переданого священиками УАПЦ, збереглося усього 18 речей. Зникнення експонатів пов'язано, головним чином з евакуацією у 1941 році, коли речі вивезені на Північний Кавказ так і пропали десь у тилу Червоної Армії. На щастя ікону не евакуювали і вона знаходилася в експозиції музею до лютого 1944 року, тобто до закінчення окупації.

На сьогодні ікона-ставротека є прикрасою комплексу козацьких культових речей, що зберігаються у фондах Нікопольського державного краєзнавчого музею. Ікона потребує подальшого дослідження і вивчення, крім того, необхідно здійснити вартісну оцінку для визначення страхової суми. Співробітники НДКМ, які вивчали експозиції музеїв України, поки що не змогли відшукати аналога цій унікальній іконі. Якщо хтось з спеціалістів має дані про наявність схожої ікони на теренах України чи за її межами, то Нікопольський музей був би вдячний за інформацію.

---

<sup>1</sup> Яворницький Д. *Запорозжя в залишках старовини і переказах народу*. — К.: Веселка, 1995 — 447с.

<sup>2</sup> *Акт обстеження ікони-ставротеки від 15.11.2000.*

<sup>3</sup> *Інвентарна книга Відділу Народної Освіти, 1919р.*

<sup>4</sup> *Інвентарна картка НКМ, 1948р.*



## Старообрядческое медное литьё в собрании ГМИР.

**П**амятники мелкой пластики из меди известны в русском искусстве с XI века. По материалу и технике исполнения они объединены названием "медное литьё". Для изделий мелкой пластики из меди характерны лицевые рельефные изображения в миниатюрных размерах, большое разнообразие композиционных форм и иконографических типов. Красота и дешевизна материала, податливость в обработке способствовали её массовому распространению и бытованию преимущественно в низовых слоях населения: среди крестьян, торгового люда, городских жителей. Медное литьё всегда тяготело к народной культуре, что наложило определенный отпечаток на облик памятников. В XIX веке один из первых исследователей медного литья филолог и искусствовед Ф. И. Буслаев писал о значении медных икон и крестов: "Это были святыни самые удобные для перенесения, прочные и дешевые, потому они и доселе в большом употреблении в простом народе, особенно у раскольников."<sup>1</sup>

В собрании Государственного музея истории религии насчитывается около 900 единиц хранения памятников русской мелкой медной пластики XIV-XX вв. По датировке, качеству исполнения и сохранности состав коллекции весьма неоднороден: в ней представлены как типичные изделия массового изготовления, так и уникальные произведения, являющиеся подлинными шедеврами русского прикладного искусства. За исключением небольшого количества образцов древнерусского медного литья XIV-XVI вв. (130 единиц) в основном коллекция состоит из старообрядческих меднолитых изделий (более 500 экземпляров). После указа Синода 1722 года "О воспрещении употреблять в церквах и частных домах резные и отливные иконы" медное литьё становится фактически нелегальным. С этого времени православная церковь мало обращалась к производству этих форм, однако медное литьё продолжало существовать у старообрядцев, которые особо почитали и ценили его как прошедшее "огненное крещение". На протяжении всего XVIII и XIX веков изготовление медных литых изделий превращается в прерогативу старообрядческих общин. Поэтому вся поздняя мелкая литая пластика, в большом количестве представленная во многих музейных собраниях, является в основном старообрядческой.

Коллекция старообрядческого медного литья Государственного музея истории религии в целом позволяет получить представление о

творчестве нескольких поколений старообрядческих мастеров-литейщиков, о своеобразии разных школ и мастерских, ознакомиться с иконографией, декоративным оформлением памятников, проследить эволюцию основных композиционных форм изделий.

Существовали крупные центры по производству предметов мелкой пластики из меди как у поповцев, так и у беспоповцев: в Поморье (Выговский монастырь) на протяжении XVIII – первой половины XIX века; в XIX веке в Москве в мастерских Преображенской федосеевской и филипповских общин; в подмосковном селе Гуслицы – крупнейшем центре поповского старообрядчества. В коллекции нашего музея представлены изделия всех этих центров старообрядческого медного литья.

По видам все памятники мелкой пластики из меди можно разделить на три большие группы: иконы, складни и кресты. Меднолитые иконы предназначались для домашнего алтаря. Они имеют вид плакеток разного размера и формата (обычно — прямоугольные). Иногда плакетка дополнена навершием. Размер колеблется от 10 до 15-17 см. Примерами таких икон в собрании ГМИР являются: "Образ Покрова Пресвятой Богородицы" (Инв.№ Б-44/2-IV, размер 16,5x13 см), "Спас Вседержитель с избранными святыми" (Б-5269-IV, 12,5x10 см), "Иоанн Предтеча" (А-6427-IV, 15x12,3 см) и другие. Известны также большеформатные иконы, от 20 до 30 см, именуемые в народной терминологии "образами". Ярким примером такой иконы в нашей коллекции является "Успение Богоматери" (Б-58-IV, 29,4x24,8 см) (Рис. 1).

Среди икон выделяются также так называемые нагрудные (воротные, нательные) иконы, которые носили на груди на шнуре. Для них установился свой термин — "образок". Типичный образок имеет в высоту 3-5 см., иногда 1,5 см., и не превышает 7-8 см. Образцами таких нагрудных икон в собрании ГМИР являются: "Святые Кирик и Улита с избранными святыми" (А-6087-IV, 5,9x5 см), "Вознесение Господне" (А-3612-IV, 6x5,4 см), "Вход Господень в Иерусалим" (Б-5286-IV, 6,2x5,5 см) и другие. Для ношения этих образков в них



Рис. 1.

предусматривали специальные устройства для подвески на шнуре — ушки, петли, оглавия. Образки выполняли вначале функцию оберегов, но в XIX веке обереговая функция медных икон почти совсем исчезает, за исключением образков-тельников. Их больше не носят на груди, а помещают в божницу для моления, поэтому у образков XIX века ушки почти все без отверстий.

Для XIX века становится также характерным усредненный размер меднолитых изделий между иконой и образком, в пределах 7-10 см. В научном и народном обиходе нередко их называют "иконками" (ГМИР: икона "Распятие с избранными святыми", Б-5600-IV, 10x9см).

Следующий вид медной пластики — складни. Это складывающиеся (складные) иконы, состоящие из двух или нескольких соединенных вместе плакеток-створок. В зависимости от способа соединения и закрывания створчатые иконы делятся на собственно складни и створы. В первом случае створки равновелики и накладываются при закрывании друг на друга (ГМИР: трехстворчатый складень "Деисус с избранными святыми", Б-5265-IV). Во втором случае узкие боковые створки смыкаются ("створяются") посередине центральной — средника (ГМИР: трехстворчатый складень "Спас Смоленский с припадающими святыми Сергием и Никоном Радонежскими", Б-102-IV). Впрочем, по старообрядческой терминологии и те, и другие назывались "створами", так как слово "складень" у старообрядцев не употреблялось. В научной же литературе используются оба термина в соответствии с названной спецификой, причем небольшие створы (размер 7-8 см в сложенном виде) именуются "створцами". Створы всегда трисоставные, складни же бывают двух, трех и четырехчастные. Двустворчатые маленькие складни иногда именуют "двойками" или "тельниками", так как их, как и образки, носили на груди. Складни в размер икон (10-17см) обычно называют "большими", а в размер образков — "малыми". Заметим, что четырехстворчатые складни всегда большие. Подобно образкам, некоторые складни с ушками, а створы часто увенчаны оглавиями или наверхиями.

Представленные в фондах ГМИР меднолитые кресты можно разделить на следующие виды:

1. Наперсные. У старообрядцев-поповцев их носят на груди священники, у беспоповцев эти кресты, сохранив свое название и даже петлю, распространились в быту. Их помещали над колодцами, над входом в баню, под угол дома при закладке фундамента, прикрепляли, как образки, к надгробным крестам, ставили в божницу для моления. Размеры наперсных крестов от 8-10 до 13-15 см. (ГМИР: крест наперсный. Поморье. Нач. XVIIIв. А-6052-IV, 15,8x9,2 см; крест на-

персный "Распятие". Москва. XIX в. — А-3359-IV. 12х6,7 см). (Рис. 2).

2. Так называемые киотные кресты "Распятия с предстоящими". Это кресты с двумя специальными боковыми пластинами, на которых отливались парные изображения предстоящих в рост — Богоматери и святой Марфы (или святой Марии) на одной стороне, слева, и апостола Иоанна Богослова и мученика Лонгина сотника — справа. (ГМИР: Крест киотный "Распятие Христово с предстоящими" — А-3640-IV



Рис. 2.

17х10,8 см). Обратная сторона киотных крестов обычно бывает украшена растительным орнаментом с классическими мотивами: вазонами, лентами, пропущенными через кольцо. Размеры таких киотных крестов — от 20 до 25 см. Боковые дополнения с фигурами предстоящих в народе назывались "полотенцами", а сам крест — "крестом с полотенцами". Киотным же он называется потому, что его часто ставили в киот, рядом с иконами.

В дальнейшем киотный крест претерпел эволюцию в сторону иконы. Кроме боковых полотниц, к нему были добавлены клейма с изображением евангельских праздников, Богоматери, святых. Это был уже не столько крест, сколько крест-икона. (ГМИР: Крест-икона "Распятие Христово с предстоящими и евангельскими праздниками" Б-4589-IV, 40,0х24,0).

3. Кроме моленной, медные кресты у старообрядцев-поповцев несли и церковно-лiturгическую функцию. Во время богослужений в старообрядческих церквях, также как и в православных, используются так называемые напрестольные кресты. У беспоповцев, так как у них нет престола и кресты лежат на аналое, их предлагается называть "аналойными", "благословляющими", или же просто кресты "Распятия". Это, как правило, большие и массивные восьмиконечные кресты, достигающие в высоту от 30 до 40 см (ГМИР: Крест "Распятие Христово". Москва. XIX в. — А-3324-IV 37,7х19,8 см).

Напомним, что все старообрядческие меднолитые кресты — восьмиконечные. Исключение составляют нательные четырехконечные кресты, на которых, однако, всегда изображен крест с восемью концами.

Основные виды старообрядческого медного литья — иконы, складни, кресты-распяття, как уже отмечалось, характерны для всех направлений старообрядчества и встречаются почти повсеместно. Тем не менее различия вероучительного и культового характера, существующие между отдельными толками и согласиями, не могли не отразиться и на предметах культа, которыми они пользуются. Каждый из существовавших центров меднолитейного производства имел свои специфические черты и особенности. Даже внутри одного направления, например, беспоповского, изделия федосеевской общины отличались от аналогичных у филипповцев. Существует, правда, одно свойство, присущее всем литым изделиям, которое чрезвычайно затрудняет их атрибуцию, то есть определение места и времени их создания. Это свойство заключается в том, что для изготовления литых изделий необходима модель, образец. Само изделие — это уже отливка. Меднолитые изделия, таким образом, могут существовать во многих экземплярах, то есть тиражироваться. Причем образцом, моделью могла служить затем и сама отливка. Возможность и практика тиражирования произведения мелкой пластики практически ставит под сомнение любую атрибуцию, так как из двух абсолютно идентичных изделий одно могло быть моделью для другого, отлитого за тысячи километров и через десятки лет. Э. П. Винокурова отмечает в связи с этим, что колоссальная региональная разбросанность памятников с одинаковыми стилистическими особенностями создает большие трудности при определении центра литья<sup>2</sup>. Территориальная "рассеянность" стилистически однородных памятников объясняется миграцией старообрядцев, а также принятой в практике литейного дела работой по образцам-моделям, которые мигрировали вместе с мастерами и владельцами. Перепроизводство одного и того же образца, использование в качестве моделей самих готовых изделий затрудняют, таким образом, не только региональную атрибуцию, но и датировку памятника. Так, например, московские мастера XIX века копировали произведения поморской пластики начала XVIII века. Отличить первые тиражи отливок от последующих, конечно, при достаточно внимательном сравнении можно, но для этого необходим немалый опыт общения с материалом. Поэтому, если есть сомнения, например, в том, действительно ли это выговская отливка, то некоторые осторожные исследователи предпочитают термин не "поморское литье", а "круг памятников поморского литья" или "тип поморского литья", подразумевая под этим не место производства, а тип изделия, зародившийся на Выге, но затем распространившийся по старообрядческой России. Кроме того, коллекция ГМИР, как и других музеев, "засорена" множеством расхожих, кустарных поделок и подделок.

На этом фоне памятники "модельного" образца, дошедшие до нас в считанных экземплярах, как и просто хорошие памятники могут просто "затеряться" из-за плохой сохранности. Всё это создает дополнительные трудности при попытке систематизации произведений металлопластики и осложняет изучение этого вида изобразительного искусства.

Поморская пластика Выговской общины — крупнейшего центра беспоповского старообрядчества на Русском Севере — была наиболее ранним видом старообрядческого литья и оказала решающее влияние на развитие литейного производства других старообрядческих центров. По месту расположения в Поморье литьё получило название "поморского", а по названию самой пустыни — "выговское". По времени своего возникновения поморское литьё довольно четко определяется: первые известные образцы датируются вторым десятилетием XVIII века, временем основания Выговской меднолитейной мастерской — "медницы", а последние — серединой XIX века, так как в 1854 году Выговский монастырь был закрыт. Несмотря на кратковременность и локальность своего существования поморское литьё XVIII–XIX вв. было необычайно самобытным и характерным явлением на фоне общего развития искусства медной пластики в России. Трудом многих поколений мастеров-литейщиков было достигнуто высокое художественное мастерство медного литья, которое по своим достоинствам и качеству работы ярко выделяется среди других памятников мелкой пластики из меди. Изделия выговских мастеров, выработанные ими каноны и формы, способы изготовления и декора стали образцами для последующего развития искусства медного литья у русских старообрядцев (причем как у беспоповцев, так и у поповцев).

Все выявленные в фондах нашего музея поморские изделия отличаются рядом признаков, что позволяет выделить их в цельную, стилистически и технологически единую группу:

1. Все поморские изделия по сравнению с другими аналогичными более легкие по весу и более тонкие. Известный реставратор, коллекционер и знаток старообрядчества Ф. А. Калинин отмечал: "Все, что грубое, толстое и тяжелое — это будет или гуслицкий ширпотреб или Москва XIX века".<sup>3</sup>

2. Складни и иконки обычно имеют прямоугольную, близкую к квадрату форму.

3. Соединяются разные части складней при помощи продолговатых цилиндрических, плотно пригнанных друг к другу шарниров.

4. Наверху средней створки есть два ушка с отверстиями для подвешивания. Такие же головки с отверстиями для шнура имеют все

мелкие, в одно изображение иконы (образки) и двухстворчатые складни по верхнему краю. В Московских изделиях XIX века ушки отливали без отверстий, глухие.

5. Изделия изготовлены из медного сплава золотисто-желтого цвета (как правило, из бронзы — сплава меди с оловом или латуни — сплава меди с цинком) и отличаются тщательной формовкой. Мельчайшие детали рельефа — пряди и завитки волос, черты ликов, оперение крыльев ангелов, узорочье тканей и складки одежды передаются в технике литья, ручная доработка отсутствует. Лишь на обратной стороне икон или створок, где нет изображения, иногда встречается ручная обработка абразивными материалами и частичная шлифовка.

6. Изделия поморских мастеров, как правило, иллиминированы разноцветной финифтью 3-5 цветов (наиболее характерные цвета — синий, белый, желтый, зеленый и голубой). Эмаль отличается высоким качеством: яркая и чистая по цвету, блестящая, гладкая, стекловидная.

7. Как правило, фон, боковые рамки и одежды святых на изделиях поморских мастеров украшены растительным орнаментом. На крышках складней также присутствует "поморский" орнамент: перевивающаяся виноградная лоза с цветами, плодами и птицами, заключенными в барочный картуш. Можно провести определенные стилистические параллели между орнаментикой меднолитых изделий и книжной орнаментикой поморских рукописей. Так, тип украшения крышек складней — пышная заставка-рамка с колоннами — словно сошла с титула и фронтисписа поморской рукописи.

Одним из дополнительных атрибутивных признаков в добавление к вышперечисленным может служить сюжет и подбор изображенных на створках складней и икон святых. Все известные поморские складни делятся по сюжету на пять типов. Первый, так называемые "поморские девятки" (с изображением девяти фигур святых в рост) — малые трехстворчатые складни "Деисус с избранными святыми", одни из самых популярных произведений поморской пластики. Иконографическая схема этого складня была разработана в литейной мастерской Выговского общежития. Типичным примером может служить складень из нашей коллекции — А-3555-IV. Поморье. Первая половина XVIII в. 5,5х6 см. На средней створке — изображение Деисуса, то есть Христа на престоле с предстоящими Богоматерью и Иоанном Предтечей; на левой — св. митрополита Филиппа, св. Николая Чудотворца и апостола Иоанна Богослова; на правой — Ангела-хранителя, преподобных Зосимы и Савватия Соловецких. На обороте левой створки отлит в круге Голгофский крест на фоне стен и

башен Иерусалима. Створки по форме приближаются к квадрату. Крепление створок осуществляется при помощи пяти торцевых цилиндрических петель — признак ранних памятников (позже стали ограничиваться тремя петлями). Наверху на средней створке — два уха с отверстиями для подвешивания.

Выбор изображенных на складне святых также указывает на его выговское происхождение: трое святых — Зосима, Савватий и митрополит Филипп имеют непосредственное отношение к Соловецкому монастырю, с которым у выговцев связывалось представление о начале собственной истории. Зосима и Савватий Соловецкие считались патронами-покровителями Выговской пустыни. Необычно присутствие Ангела-хранителя в деисусном чине. На наш взгляд, это можно объяснить тем, что подобного типа складни были предметами личного, а не общественного культа, то есть были рассчитаны на индивидуальное употребление, и изображение Ангела-хранителя придавало складню функцию древнего оберега-амулета. Складная иконка, носимая на груди, как бы охраняла владельца благодаря заступничеству Николы и Ангела-хранителя.

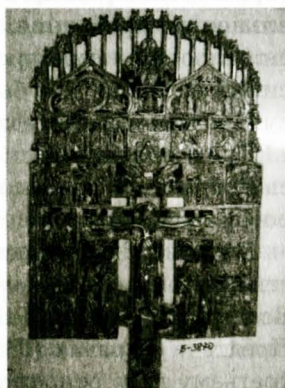
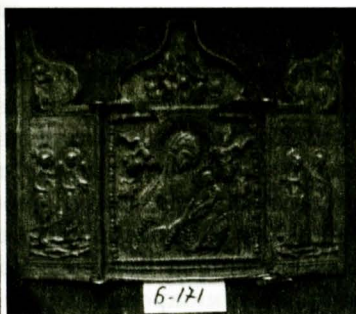
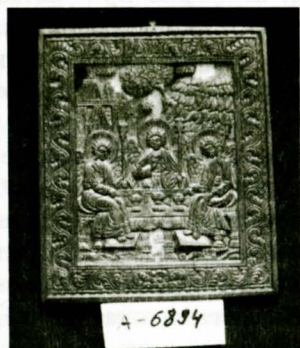
Трехстворчатый складень "Деисус с избранными святыми" стал своеобразным символом Выговской пустыни и всего поморского старообрядчества.

Второй тип поморских складней — поясной "Деисус". Это трехстворчатые складни — "тройчатки", в среднике изображен Христос Вседержитель, на боковых створках — Богоматерь (слева), Иоанн Предтеча (справа). (ГМИР: Б-230-IV. Поморье. XVIII в. 4x4,5 см). К третьему типу относятся малые трехстворчатые складни с изображениями Распятия Христова, Троицы Ветхозаветной и Богоматери Знамение. (ГМИР: Б-237-IV. Поморье. XVIII в. 4,5x 4,3 см).

К редким экспонатам относятся двустворчатые складни, так называемые "поморские панагии" или "двойки", которые являются типичными образцами поморского медного литья XVIII века. Это своеобразные миниатюрные путные иконы, составленные из двух створок. Их брали с собой в дорогу, в путь (отсюда — путные), зашивая в мешочки-ладанки и пряча на груди. Необходимо отметить, что поморские мастера создали настоящую традицию переносных складней, которые были особенно удобны в походных условиях: во время длительных морских, торговых и миссионерских путешествий.

Двустворчатые складни произошли от панагий, утративших свой литургический смысл, но сохранивших особую иконографию. В квадратные створки складней как бы вписаны круглые панагии. В фондах нашего музея имеется такой складень, где на левой створке изображена Ветхозаветная Троица, а на правой — Богоматерь Знаме-





Образцы старообрядческого медного литья



ние. На обратной стороне левой створки изображена композиция "Голгофский крест". Складень относится к первой половине XVIII века и был изготовлен, по всей видимости, в самой Выговской общине. (ГМИР: А-6806-IV. Поморье. XVIII в. 3,5 x 3,6 см).

Широко распространенное произведение поморской пластики — трехстворчатый складень "Двунадесятые праздники" (ГМИР: А-3525-IV. Поморье. XVIII в. 10,5 x 10,5 см). В 12 клеймах, по четыре на каждой створке, представлены сюжеты основных христианских праздников (в дальнейшем каждое из клейм складня получило распространение в виде отдельных икон). На внешней стороне складня в декоративном обрамлении помещено символическое изображение горы Голгофы в виде восьмиконечного креста с орудиями страстей и символы евангелистов, которые соответствуют старообрядческой традиции, то есть символом Марка является орел, а Иоанна — лев.

Но славу выговской "меднице" принес четырехстворчатый складень с изображением Двунадесятых праздников на трех створках и сцен прославления чудотворных икон Богоматери (Владимирской, Смоленской, Тихвинской и Богоматери Знамение) — на четвертой. Среди старообрядцев эти складни получили наименование "большие праздничные створы". (ГМИР: А-3860-IV. Поморье. XVIII в.) Изображение наиболее чтимых на Руси Богородичных икон призвано было подчеркнуть, что старообрядцы являются подлинными наследниками и хранителями "древлего благочестия". Этот складень, являющийся целым походным иконостасом в миниатюре, пользовался необычайной популярностью.

Среди поморских икон в нашем собрании заслуживают внимания прежде всего две иконы — "Св. Андрей Стратилат" (Б-4286-IV. Поморье. XVIII в. 16,2x7,2 см) и "Пророк Даниил" (Б-4288-IV. Поморье. XVIII в. 16,2x7,2 см), выполненные в технике просечного литья [4]. Они интересны тем, что на них изображены святые, соименные основателям Выговского монастыря — Даниилу Викулину и Андрею Денисову. На Выге, как известно, был установлен культ местночтимых святых, канонизированных из числа первых киновиархов — основателей и настоятелей пустыни. Им были установлены дни памяти, написаны службы. По старообрядческому преданию, иконы "Андрей Стратилат" и "Пророк Даниил" были отлиты в мастерских Выговского общежития и, возможно, входили в один Деисусный ряд, поскольку обе одного размера и в одинаковом обрамлении.

При атрибуции поморских крестов-распятий необходимо прежде всего обратить внимание на следующие моменты: в верхней части беспоповских крестов-распятий находится изображение Спаса Неру-

котворного и титла: "ЦРЬ СЛВЫ ІС ХС СНЪ БЖІЙ" (Царь Славы Иисус Христос Сын Божий), что, заметим, вполне соответствовало древнерусской традиции в медном литье. (ГМИР: Крест "Распятие Христово" — А-3428-IV. Поморье. XVIII в. 27 x 14,5 см). Все поповские кресты-распятія имеют в верхней части изображения Господа Саваофа и Духа Святого в виде голубя и литеры: "І. Н. Ц. І." (то есть начальные буквы так называемой "пилатовой надписи" — "Иисус Назарянин Царь Иудейский"), что, безусловно, восходит к западной традиции. В этом состоит основное отличие беспоповских (поморских и преображенских) крестов-распятій от поповских. Поморцы, а вслед за ними с 1791 года и федосеевцы, категорически отвергали эту "пилатову надпись" на крестах и никогда не помещали её на своих распятіях.

Второе отличие поповских крестов от беспоповских — в оформлении наружной стороны памятника. Поморские кресты, как напрестольные, так и киотные, имеют четыре типа оформления наружной стороны: гладкая, гладкая с буртом, сплошь покрытая растительным орнаментом с мотивами виноградной лозы и декорированная композицией с гирляндами и вазонами. На поповских крестах, изготовленных в центральных районах России, вместо орнамента помещали текст молитвы кресту.

Есть в коллекции ГМИР предметы, которые напоминают поморские, но по сравнению с ними тяжелее, грубее, несут на себе элементы небрежности. На наш взгляд, эти предметы отливались в XIX веке в различных местах России, где существовали толки поморского соглашения.

Большой комплекс предметов старообрядческого литья в собрании ГМИР — это изделия Московской федосеевской Преображенской общины, которая в начале XIX века становится наиболее влиятельной среди старообрядцев-беспоповцев. Ей принадлежит немалая заслуга в развитии русской художественной медной пластики в XIX - начале XX века. Традиции поморского литья получили продолжение в крупнейших московских мастерских Преображенской общины, владельцами которых были Е. П. Петрова и М. И. Прокофьева, П. Н. Панкратова и М. И. Соколова<sup>4</sup>. Многие преображенские изделия полностью повторяют поморские первообразцы, однако их отливки более массивные, рельеф чуть ниже; на них чаще, чем на поморских, встречается огневое золочение. Московские литейщики существенно обогатили произведения за счет повышенной декоративности. Их изделия отличаются высоким качеством литья, тщательностью проработки деталей, виртуозной манерой исполнения, необычайно богатой палитрой эмалей.

На некоторых преображенских отливках второй половины XIX века появились монограммы мастеров-литейщиков. Так, в нашем собрании есть два изделия с монограммой "С И Б" (икона "Сретение Господне" — А-3612-IV и крест киотный — А-3640-IV). Отметим изделия с монограммой "М. Р. С. Х." (ГМИР: иконы "Вознесение Господне" — А-6876-IV. 6 x 5,4 см и "Троица Ветхозаветная" — А-6894-IV. 11,5 x 9,7)[5]. Последняя монограмма уже расшифрована: это имя мастера Родиона Семеновича Хрусталева, который работал в московской мастерской Екатерины Петровой.<sup>5</sup>

Ведущий центр меднолитейного дела у старообрядцев-поповцев в XIX веке находился в подмосковных Гуслицах. В нашей коллекции имеются предметы мелкой пластики этого центра. Наиболее яркие и характерные изделия гуслицких мастеров — так называемые "патриаршие распятия", как малые так и большие. Это крупные, многочастные композиции, центром которых является "Распятие Христово с предстоящими", окруженное клеймами с изображениями святых и евангельских сцен и увенчанное маленькими фигурками шестикрылых херувимов, закрепленных на штифтах (ГМИР: Крест-икона "Распятие Христово с предстоящими и праздниками". Гуслицы. XIX в. 30,5x13,2см — Б-5724-IV; "Распятие Христово с предстоящими, святыми и праздниками". Гуслицы. XIX в. 40,24,8 см. — А-3867-IV). В народе наверхние крестов-икон из "венцов херувимов", имитирующее завершение иконостаса, получило красивое наименование "херувимский распев".

Термин "патриаршее распятие" — традиционный старообрядческий, обусловленный, по всей вероятности, пышностью изделий, их массивностью, богатством отделки. В малых "патриарших распятиях" обычно 5 клейм с праздниками, в больших — 12 и более. Как установили В. Л. Горячев и М. Н. Принцева "патриаршие распятия" по технологии изготовления были сварными. "Они, как правило, составлялись из распиленных ножовкой складней с изображением двенадцатых праздников и отдельных иконок. В связи с этим встречаются уникальные "патриаршие распятия", трудно поддающиеся датировке и классификации, поскольку они собирались из деталей приблизительно равных по размеру, но различных по времени и месту изготовления. При этом в одном и том же памятнике ранние поморские отливки могли сосуществовать с поздними московскими"<sup>6</sup>. Иконы и складни, изготовленные в Гуслицких меднолитейных мастерских, отличаются тонкостью пластин; в складнях иконки соединялись при помощи выпуклых круглых петель. Чаще всего гуслицкие складни без эмали, изображения на них более схематичные, чем на поморских изделиях. Большинство складней имеют фигурные на-

версия с изображением Саваофа, херувимов, ангелов или выступающее прямоугольное ушко с изображением Спаса Нерукотворного. (ГМИР: Трехстворчатый складень "Богоматерь Владимирская с избранными святыми". Гуслицы. XIX в. — Б-5537-IV. 6,8X5 см.

Помимо памятников поморского, московского и гуслицкого литья в собрании ГМИР имеется довольно большое количество безымянных изделий, место производства которых пока не установлено. Изготовлением предметов мелкой пластики из меди занимались в Поволжье, в частности, в селе Красном Костромской губернии, на Урале, в Сибири, Прибалтике. Однако об особенностях производимых там изделий пока мало что известно.

---

<sup>1</sup> ЯБуслаев Ф.И. Общие понятия о русской иконописи // Буслаев Ф.И. О литературе: Исследования. Статьи. — М. 1990. — С. 36 — 361

<sup>2</sup> Винокурова Э.П. О типологии медной художественной пластики конца XVII—XIX в. (Принципы формирования научного каталога) // Русское медное литьё. — Вып. 1. — М. 1993. — С. 34.

<sup>3</sup> Древлехранилище ИРЛИ, фонд Каликина Ф.А., № 93, л. 4.

<sup>4</sup> Зотова Е.Я. Мастера-литейщики Преображенской общины в Москве — продолжатели традиций Выговской пустыни // Выговская поморская пустынь и её значение в истории русской культуры. — Петрозаводск. 1994. — С. 30.

<sup>5</sup> Там же. С.30

<sup>6</sup> Горячев В.Л., Принцева М.Н. О некоторых технологических особенностях старообрядческого медного литья // Проблемы формирования и изучения музейных коллекций Государственного музея истории религии. — Л. 1990. — С.137.

**"Рыбачки" П.Овчинникова:  
идентификационная экспертиза ювелирного изделия.**

**О**пределение культурной ценности и стоимости ввозимых или вывозимых ювелирных изделий, связано, прежде всего, с идентификацией клейм, а также определением назначения этих изделий. В данном контексте огромное значение приобретает визуальная экспертиза: способность таможенника идентифицировать ювелирные изделия без клейм, нерегиональные антикварные изделия с региональными клеймами, изделия переклейменные, клейма мастера и пробирера, умение опознать фальшивые либо неверно проставленные клейма, определить предназначение изделия. Таким образом, владение приемами визуальной экспертизы позволяет таможеннику идентифицировать подозрительные предметы искусства, даже если на них имеются все документы.

В 2005 году, в международной научно-практической конференции "Экономическая безопасность государства в условиях интеграции в мировое сообщество", проходившей на базе Академии таможенной службы Украины, принимал участие эксперт Министерства культуры Российской Федерации, консультант-исследователь аукционного дома "Кристи" г-н В. В. Скурлов, приглашенный начальником кафедры искусствоведческой экспертизы культурных ценностей и гуманитарной подготовки АТСУ, профессором, д.ф.н. О. Л. Калашниковой. В цикле лекций, посвященном идентификации произведений Карла Фаберже и других ювелиров конца XIX - начала XX ст., В. В. Скурлов уделил особое внимание вопросам правил клеймения. Ознакомившись с ювелирными изделиями, выставленными в ряде антикварных салонов Днепропетровска, В. В. Скурлов обратил наше внимание на серебряный сосуд цилиндрической формы, который, судя по клеймам, был изготовлен фирмой П. Овчинникова (Рис.1).

Задав ряд вопросов сотрудникам антикварного салона и штатному эксперту, мы выяснили, что никто из них не может в точности определить истинное предназначение сосуда (Рис. 2, 2а). Предположив вначале, что перед ним банка для чая, эксперт салона впоследствии отказался от своих слов. Наш интерес к изделию был вызван, прежде всего, сюжетом, изображенным на стенке сосуда: дети удят рыбу. Тема "Рыбачков", уже рассматривавшаяся нами в контексте живописи, графики, литографии, и представленная на конференциях в



Рис. 1. Клейма фирмы П. Овчинникова.

Москве и Киеве, нашла новое, необычное воплощение в производстве фирмы Овчинникова. Анализ письменных источников выявил, что в книге эксперта А. И. Иванова "Пробирное дело в России (1700–1946)" упоминается серебряный сосуд под названием "бурак для икры". Традиционный русский бурак (туесок) представляет собой цилиндрическую коробочку из бересты с притирной крышкой. Проведенная визуальная экспертиза упоминаемого изделия позволяет предположить, что перед нами именно серебряный бурак для икры. Эта гипотеза подтверждается тем, что Овчинников был одним из крупнейших ювелиров, использовавших в своих работах русские и древнерусские мотивы. Моделировка пространства, окружающего детей (деревья, причал, вода), говорит о влиянии русского народного

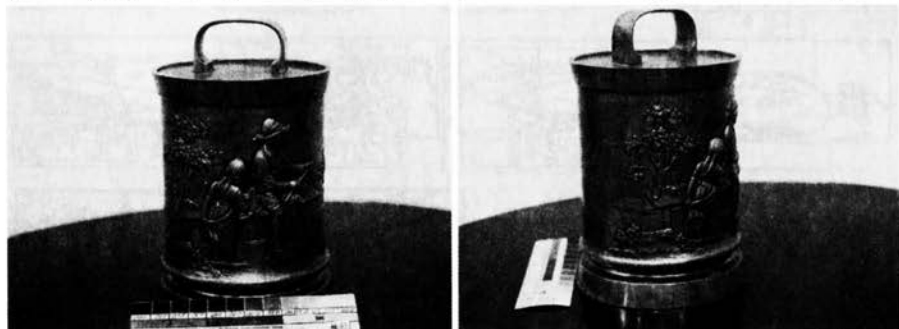


Рис. 2. Серебряный сосуд для икры фирмы П. Овчинникова.



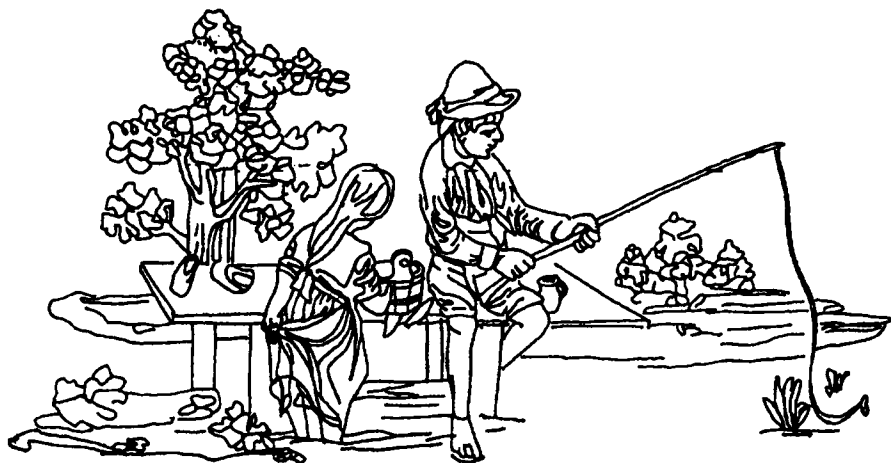


Рис. 2а. Прорисовка изображения на сосуде.

лубочного искусства. Так, цветные иллюстрации к алфавиту, найденные нами в "Азбуке в картинках" В. Н. Тулупова (изд-во Сытина, 1890-е годы) напоминают изображение на рассматриваемом сосуде, но в зеркальном отражении. Поза тулуповского всадника (иллюстрация к букве "В") зеркально-идентична положению мальчика-рыбака, стол напоминает причал (иллюстрация к букве "С"), а трактовка перспективы реки у Овчинникова совпадает с аналогичной картинкой В. Н. Тулупова (иллюстрация к букве "Л"). Если графически совместить упомянутые картинку В.Н. Тулупова (всадник-стол-лодка), то есть усадить всадника в зеркальном отражении на стол (причал), стол разместить вместо лодки на картинке, иллюстрирующей

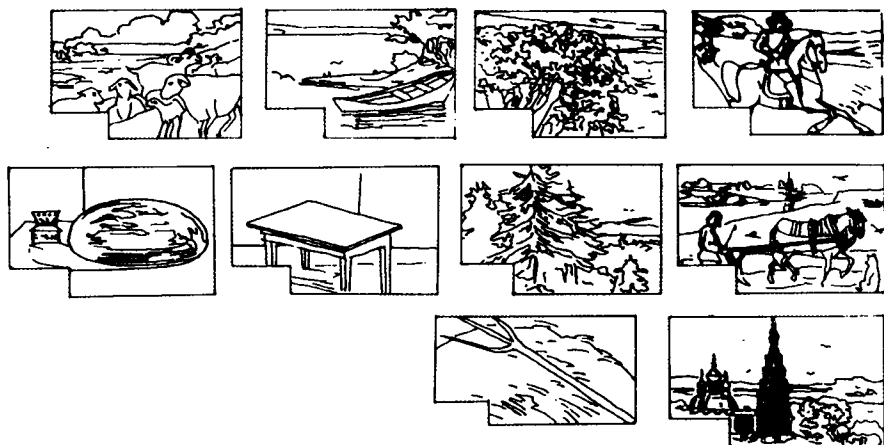


Рис. 3. Источники для создания графического рисунка на сосуде фирмы П. Овчинникова.

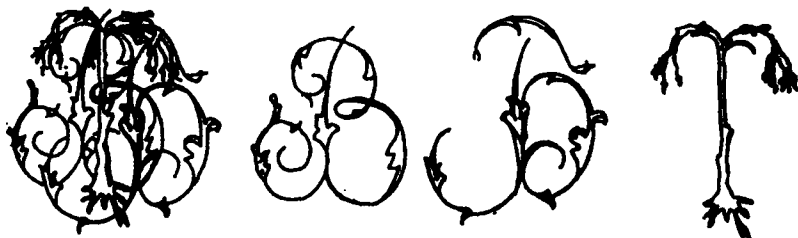


Рис. 5. Изображение букв, составляющих вензель на сосуде.

букву "Л", то можно увидеть изображение контурно практически идентичное рисунку на буреке Овчинникова (Рис. 3-4). Однако внешний вид Овчинниковских детей - "тирольская" шляпа, жабо и короткие штаны мальчика, обувь, напоминающая французские или голландские сабо - говорит, скорее, о западноевропейском влиянии. В связи с этим, мы предполагаем, что дети были изображены на буреке по просьбе заказчика, который, возможно, и предоставил ювелиру рисунок-набросок западноевропейского художника (например, Г. Каульбаха, в творчестве которого тема детей занимала центральное место или Ш. Добиньи, создавшего альбом рисунков "Путешествие по реке" с образами детей-рыбачков), дагерротипию, фототипию, фотографию либо гелиогравюру. Но поскольку рисунок, возможно, изображал только детей (см., например, "Любопытные" или "Качели" Г. Каульбаха), ювелир, выполнив заказ, в свою очередь, сам трактовал пространство вокруг них в привычной для него русской манере. Таким образом возникает вопрос об использовании авторских рисунков художников Западной Европы в ювелирных произведениях русских мастеров. Стоит также обратить внимание на солярность распо-

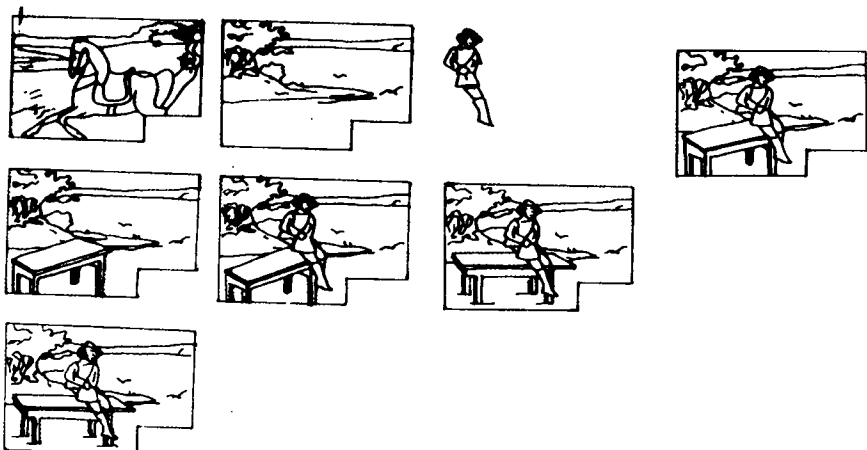


Рис. 4. Источники для создания графического рисунка на сосуде фирмы П. Овчинникова.

ложения фигур детей на изделия. Мальчик расположен лицом к востоку и спиной к западу, то есть, против часовой стрелки, а девочка - спиной к югу и лицом к северу.

То, что данный сосуд фирма Овчинникова могла изготовить по специальному заказу, подтверждается и наличием вензеля на стенке изделия. Вензель представляет собой каллиграфическое переплетение кириллических букв "В", "Б" и "Т" (Рис. 5). Гарнитура вензеля относится к стилю модерн. Буквы "В" и "Б" "обвивают" букву "Т", которая представлена в виде дерева, причем штаб ствола к вершине расходится разветвлениями вправо и влево, стилистически образуя ветвистую перекладину Т. Низ буквы имеет вид корней размытых вод. Вензель выполнен обронно вручную в технике гравировки штихелем.

В своих исследованиях мы допускаем предположение, что изображение детей-рыбачков выполнено пуансонами - блинт-тиснением, возможно учениками Овчинникова. При этом мы предполагаем, что, очевидно, в задание учеников входило пуансонное тиснение, изготовление цилиндра и гравировка. При сборке мастера дополняли цилиндр донцем и крышкой с проставленными (?) клеймами мастера и пробирера.

Перед нами не стояла задача проверки истинности клейм данного изделия. Продавцы безапелляционно заявили об аутентичности как проб серебра, веса так и самого изделия, авторство которого, по их мнению, бесспорно принадлежало фирме Овчинникова. Несмотря на то, что мы не производили микросъемку с замерительной шкалой, было замечено, что клеймо в серебряном массиве донца имеет волнообразный накат. Этот факт объясняет впечатление неравномерности гарнитуры шрифта. К сожалению у нас не было возможности разобрать ручку крышки бурака для того чтобы определить очередность нанесения орнамента и клейма мастера. Кроме того обращает на себя внимание наличие бледной (утонченной?) позолоты на месте клейма мастера с внутренней стороны донца. А. И. Иванова в книге "Пробирное дело в России (1700–1946)" пишет, что "чайницы с круглым отверстием (если все же предположить, что перед нами чайница, как говорил эксперт салона) всегда клеймились тройником на дне, а на сам корпус накладывался герб. Ввиду того, что пробить тройник на дне, не испортив тем самым его внешний вид, было невозможно, мастера всегда предъявляли чайницы для клеймения с неприпаянным дном, а затем его отделявали, полировали внутреннюю часть и припаявали. Таким образом, если при проведении экспертных исследований внутри чайницы будет виден отбой от тройника, эти клейма следует считать фальшивыми", однако автор не приводит визуаль-

ных и наглядных примеров такого рода отбоев, в частности при позолоте и без нее. Не говорит он и об отбое клейма мастера. В связи с этим мы не можем утверждать с полной уверенностью, что клеймо является фальшивым. Более того, вполне возможно, что позолота утончилась в результате эксплуатации и профилактик сосуда. Визуально выявленная нами волнообразность оттиска клейма мастера могла быть вызвана неравномерным накатом удара, что естественно при клеймении большого количества изделий, либо деформацией (повреждением?) самого клейма при клеймении жеребьевых сплавов различной твердости.

### Литература

Ковригина Е.В., Сердюк А.С. "Рыбачки" П. Овчинникова: опыт визуальной экспертизы ювелирного изделия // *Таможенная политика Украины в условиях интеграции в мировое сообщество. Материалы международной научно-практической конференции курсантов, студентов и молодых ученых.* – Днепропетровск, 2006 – С. 156-157

Мунтян Т.Н. Характеристика продукции московского филиала фирмы К. Фаберже. // *Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства.* / Материалы 3 научной конференции. – М.: Магнум АРС, 1998.

Сябурова Н.Г. Клейма на золотых и серебряных изделиях Москвы и Петербурга 19 – начала 20 вв. Новые варианты. // *Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства.* / Материалы 5 научной конференции. – М.: Магнум АРС, 2001.

Скурлов В.В., Иванов А.И. Клеймение русских золотых и серебряных изделий на рубеже 19-20 вв.: Сб. архивных материалов. – СПб.: Лики России, 2001. – С. 14-15, 26-27, 34-35, 166-167, 178-179, 220-221.

Скурлов В.В., Иванов А.И. Поставщики высочайшего двора. – СПб., 2002. – С. 26-27.

Скурлов В. Правила клеймения золотых и серебряных изделий 1899 и 1908 годов. – СПб.: Антиквариат, 2000.

Каталог произведений антикварного магазина "Русские сокровища". – М., 2001. – С. 16-17, 36-37.

Сокровища России из века в век. – М.: Руфлекс, 2005. – С. 24-25, 26-27.

I - я международная художественно-промышленная выставка изделий из металла и камня 1903-1904 гг. – СПб.: Антикварное обозрение, 2003 – С. 6-9, 16-17, 42-43.

Русский антиквариат на лондонских торгах: прежние приоритеты, новые цены. // *Антикварное обозрение.* – 2005. – №1 (14),

Аукцион Sotheby's. Лондон. // *Антикварное обозрение.* – 2005 – №2 (15).

Комаров И., Мунтян Т. Картман или Коллин? К вопросу о расшифровке клейма "ЭК". // *Антикварное обозрение.* – 2005. – №2 (15).

Честных С. Серебряный поднос. // *Антикварное обозрение.* – 2005. – №3 (16).

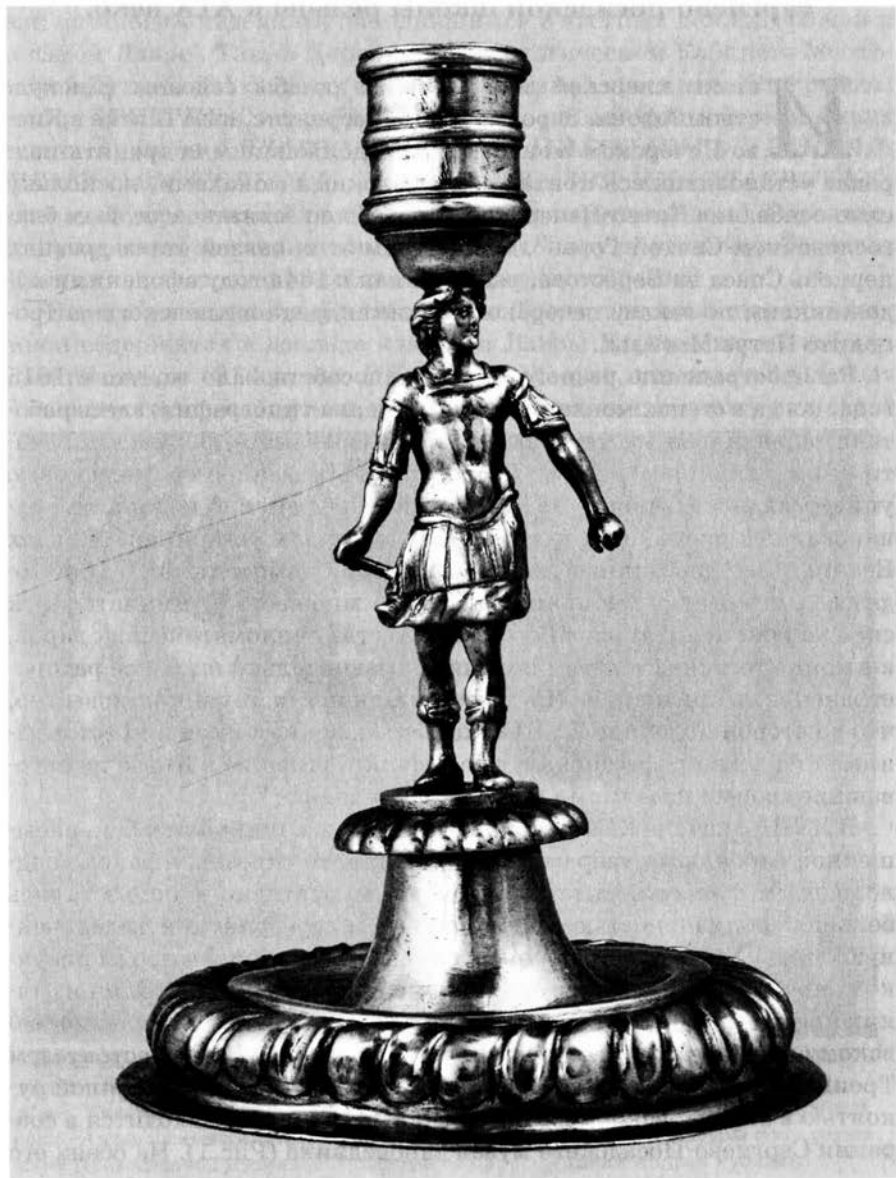
*Иванов А.И. Пробирное дело в России (1700-1946) /Руководство для экспертов искусствоведов. – М.: Издательство Русский национальный музей, 2002. – стр. 114-118, 172, 200, 226, 236, 238, 372, 384, 388, 392, 472, 478, 484, 502, 516-517, 543-544, 547.*

*Эрик Ноулз. В мире антиквариата. Путеводитель для любителей антиквариата и коллекций. – Москва: Радуга, 1998. – С. 95-109.*

*Экспертиза произведений изобразительного искусства. 1-ая научная конференция 31 мая – 2 июня 1995 года. Тезисы докладов./ Государственная Третьяковская галерея. Объединение Магnum АРС. – М., 1995. – С. 40-42.*

*Бусев А.И., Ефимов И.П. Определения, понятия, термины в химии. Пособие для учащихся. Издание 3-е, переработанное. – М.: Просвещение, 1981.*

# ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО XVI—XX ст.



## Миниатюрная резьба Киева и ее влияние на формирование сергиево-посадской школы резьбы в XIX веке.

**И**стоки киевской миниатюрной резьбы связаны с искусством Афона. Зародилась она, вероятно, в XVII веке в Киево-Печерском монастыре, продолжавшем сохранять издревле установившиеся контакты с афонскими монахами, поскольку само основание Киево-Печерской лавры было "связано с особым благословением Святой Горы"<sup>1</sup>. Свидетелем этих связей стала древняя церковь Спаса на Берестове, расписанная в 1644 году афонскими художниками по заказу печерского архимандрита и киевского митрополита Петра Могилы<sup>2</sup>.

Распространению резного ремесла способствовало то, что с 1615 года, когда в стенах монастыря была создана типография, здесь работали талантливые мастера, вырезавшие деревянные формы для печати книжных иллюстраций<sup>3</sup>. Благодаря свойственной средневековой универсальности многие из них могли одновременно исполнять гравированные рисунки на драгоценных металлах, например, окладах Евангелий, и деревянные модели для литых композиций<sup>4</sup>. С 1640 года резные кресты, иконы и складни со множеством миниатюрных сцен начали появляться в России в качестве дипломатических даров, а в конце того же столетия получили сравнительно широкое распространение и признание. Из документальных источников известно, что во второй половине XVIII века изготовлением икон и крестов занимались уже профессиональные резчики, жившие в Киеве и торговавшие своими изделиями возле лаврских ворот<sup>5</sup>.

В XVIII – начале XIX века кресты и иконы с тонкой резьбой, насыщенной барочными узорами, как правило, со сквозным фоном, подложенным фольгой, выглядели очень декоративно и пользовались большой популярностью. Заключенные в серебряную и позолоченную оправу кресты, украшенные сканью или гравированным рисунком, производили впечатление изящной драгоценности. Один из таких крестов принадлежал выдающемуся церковному деятелю московскому митрополиту Платону (Левшину), который был настоятелем Троице-Сергиевой лавры<sup>6</sup>. В настоящее время крест с серебряной рукоятью в оправе, декорированной сканью и зернью, находится в собрании Сергиево-Посадского музея-заповедника (Рис. 1). На обеих его

сторонах в обрамлении барочных завитков миниатюрной резьбой на проем выполнены Распятие и Воскресение, сцены праздников и Страстного цикла, избранные святые.

Сергиевские резчики, несомненно, хорошо были знакомы с киевской резьбой по проводившимся в этом городе Крещенским ярмаркам, на которые они возили вырезанные из дерева и расписанные игрушки; по многим изделиям, находившимся в частных домах горожан и в самой Лавре<sup>7</sup>. Так, в Церковно-Археологическом Кабинете Московской Духовной Академии сохранился резной крест киевской работы конца XVIII века в серебряной оправе, на которой выгравирована надпись, что он "БЛАГОСЛОВЛЕНЪ / НИКОЛАЕМЪ ИВАНОВИЧЕМЪ САФОНОВЫМЪ // СЫНУ ЕГО ЛВУ НИКОЛАЕВИЧЮ", очевидно, представителю известного рода игрушечников<sup>8</sup>. Вероятно, популярность киевских миниатюр подтолкнула резчиков Сергиева Посада на изготовление собственных резных образов.

Первое упоминание о появлении в Троицком монастыре резных икон содержится в докладе казначея Лавры Учрежденному собору, датированном 1818 годом. Из доклада следует, что еще в 1815 году "монашествующие служащие самовольно завели продажу для своей



Рис. 1. Святые равноапостольный князь Владимир и великомученица Варвара. Киев. Конец XVIII – начало XIX в. Церковно-Археологический Кабинет Московской Православной Духовной Академии



Рис. 2. Преп. Сергий в келье. Сергиев Посад. 2-я треть XIX в. Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева.



прибыли" мелких кипарисных образов и крестов, которые он все отобрал и отдал для продажи в лавку при Максимовской часовне". В течение трех лет по личной инициативе казначея подобные образа продолжали выполнять "для удовольствия богомольцев", так как дело оказалось "очень прибыльным". Учрежденный собор — главный орган управления Лавры — постановил разрешить торговлю "мелкими образами и крестами", но в ограниченном размере<sup>10</sup>.

Закупки резных образов были увеличены в 1828 году, а в 1840-1850-е годы они приобрели массовый характер. В этот период изделия отличались большим разнообразием. Внешний вид и конструкция многих икон первой половины — середины XIX века свидетельствовал о киевских образцах, лежавших в их основе.

В качестве примера можно назвать образ из собрания музея имени Андрея Рублева<sup>11</sup>. Преподобный Сергей изображен в рост, в монашеском одеянии, правой рукой он благословляет, в левой — четки (Рис. 2). Возле него аналой с раскрытой книгой. На дальнем плане виден Троицкий собор. Верхняя часть рамки, бумажный фон и деревянный задник утрачены.

Икона вырезана из целой плашки, резьба плоскостная, местами сквозная; моделировка графичная, с помощью глубоких резных желобков. Овальный средник помещен в прямоугольную плоскость рамки, сквозные углы заполнены дугами с тремя полукруглыми выступами. Обнаруженная нами в частном собрании аналогичная икона, отличающаяся хорошим состоянием сохранности, украшена веточкой из стружки с односторонними завитками, приклеенной к фону.

Икона "Богоматерь Печерская", исполненная во второй трети XIX века, примерно в то же время, что и образ Сергия Радонежского, за исключением эмалевых образков с изображением святителей Митрофана Воронежского, канонизированного в 1832 году, и Макария, является типичным произведением резчиков Киева<sup>12</sup> (Рис. 3). Композиция помещена в овал, вписанный в прямоугольник иконы, при этом внутренние углы выбраны насквозь и орнаментированы дугами с такими же выступами, как на предыдущей иконе, но отличающимися числом. В этом образе дуги вплотную примыкают к овалу средника, но встречаются произведения, углы которых оформлены аналогично иконе с изображением Сергия Радонежского.

Фон средника полностью удален и закрыт бумагой: синей — в нижней части, белой — сверху. По краям он украшен веточками с завитками, которые не сохранились на иконе Сергия Радонежского из собрания Музея имени Андрея Рублева, но остались на образе из частной коллекции. С тыльной стороны к рамке иконы приклеен деревянный задник.

Иногда фон делался сквозным только в верхней части образа, и тогда на оборотной стороне вырезалось своеобразное "окошко", с помощью которого можно было положить цветную подложку. После этого проем закрывался деревянной крышкой с плотно подогнанными краями. Именно такой прием был использован сергиевским резчиком при изготовлении вышеупомянутой иконы. Резная надпись и ее положение в нижней части позема также соответствуют работам киевских мастеров. Подобные надписи можно увидеть на киевском образе второй трети XIX века "Святые Гурий, Самон и Авив" из частного собрания г. Москвы (Рис. 4). На этой иконе, как и на предыдущей с изображением Богоматери Печерской внутренняя прямоугольная рамка обклеена золоченым бумажным кантом с рельефным рисунком. Такой же кант, вернее его остатки с утраченным золочением сохранились на иконе "Преподобный Сергий Радонежский", но не на внутренней рамке, а на внешней. Изменение его положения связано с конструктивными особенностями — он скреплял стекло, предохранявшее хрупкое изображение средника, с бортами иконы в то время, как золоченые полоски, использовавшиеся киевскими резчиками, выполняли только декоративную функцию. В киевских иконах стек-



Рис. 3. Богоматерь Печерская с припадающими Антонием и Феодосием Печерскими, преподобным Иоанном Многострадальным, свяtitелями Митрофаном Воронежским и Макарием. Киев. 2-я треть XIX в. Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева.



Рис. 4. Святые Гурий, Самон и Авив. Киев. 2-я треть XIX в. Частное собрание.

ло держали деревянные шпильки, забивавшиеся в средней части с внутренней стороны каждого бортика. На большинстве икон они, к сожалению, утрачены.

В 1852 году в документах Троице-Сергиевой лавры зафиксированы первые трехстворчатые складни, приобретающиеся для последующей реализации у сергиевских кустарей<sup>13</sup>. В некоторых из них также отразилось влияние киевской школы резьбы. Его можно проследить на складной иконе "Явление Богоматери преподобному Сергию. Преподобные Никон и Михей Радонежские" из коллекции Церковно-Археологического Кабинета Московской Православной Духовной Академии (Рис. 5). Стилистические особенности и дарственная надпись на обороте складня с датой "1854 год" позволяет датировать его серединой XIX века<sup>14</sup>. О том, что существовала целая партия таких изделий, можно судить по аналогичному произведению из фондов Государственного Исторического музея<sup>15</sup>.

Плоский средник, утопленный в ковчеге, с барельефным изображением на сквозном фоне, закрытом цветной бумагой, выполнен в сергиевской манере резьбы. Его центральная часть изготовлена отдельно, как это было принято в Сергиевом Посаде, и вложена в пря-



Рис. 5. Складень трехстворчатый. Явление Богоматери преп. Сергию. Преподобные Никон и Михей Радонежские. Середина XIX в. Церковно-Археологический Кабинет Московской Православной Духовной Академии.

моугольный ковчег с элементами резного орнамента на лузге. Иконография традиционна. Действие разворачивается на фоне условных палат с разорванным фронтоном. Сюжет заключен в ковчег, скругленный в верхней части.

Ажурный средник нелепо смотрится рядом с боковыми частями, подавляющими сплошным массивом дерева, слабо проработанным резьбой. Обобщенный и стилизованный рисунок фигур, элементы композиции (узкие полуциркульные проемы окон на фоне, скругленный подиум в подножии, резные лучи сияния в обрамлении облачного сегмента) и резная надпись восходят к киевской школе резьбы.

Стык между центральной вставкой и лузгой средника декорирован "веточкой", но в отличие от киевской, с двусторонними отростками, завивающимися в спираль. В верхней части средника укреплены стеклянные стержни, имитирующие лучи Божественного сияния, нисходящего на святых. Эти детали типичны для убранства икон и складней сергиево-посадских мастеров.

Чрезвычайное сходство с киевскими иконами можно увидеть на образе "Рождество Христово" середины XIX века из Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства<sup>16</sup>. Оно прояв-



Рис. 6. Рождество Христово.  
Сергиев Посад.  
Середина XIX в.

Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства.



Рис. 7. Преподобный  
Сергий Радонежский.  
Киев.

Середина XIX в.  
Частное собрание.

ляется не только в конструкции — овал, вписанный в прямоугольник, и украшении образовавшихся углов вертикальными желобками, но и в надписи, резьбе поэма и нимбов, форме облачного сегмента в верхней части образа (Рис. 6). Создание образа сергиево-посадским резчиком выдают архитектурные кулисы в виде столбов с характерными сквозными выемками, на которые опираются арки, и манера резьбы невысокого рельефа, свойственного этому времени.

Аналогичное оформление углов и рисунок поэма можно увидеть на киевской иконе "Преподобный Сергей Радонежский" из частного собрания (Рис. 7). В изображении фигуры святого и архитектурного фона ярко проявились особенности киевской резьбы.

Одновременно с произведениями, создававшимися под влиянием киевской школы резьбы, сергиево-посадские резчики делали иконы, ориентировавшиеся на местные традиции. Такие, как образ "Преподобный Сергей Радонежский на фоне монастыря", судя по надписи на тыльной стороне изготовленный не позднее 1856 года<sup>17</sup> (Рис.8). В такой же манере резьбы, характерной для середины XIX века, исполнена икона "Воскресение Христово — Сошествие во ад с двенадцатью праздниками, преподобным Сергием и святителем Николаем"<sup>18</sup> (Рис.9). Интересно, что в ее декоре наряду с типичной для Сергиева



Рис. 8. Сергей на фоне монастыря. Середина XIX в. Сергиев Посад. Церковно-Археологический Кабинет Московской Православной Духовной Академии.



Рис. 9. Воскресение Христово — Сошествие во ад с двенадцатью праздниками и избранными святыми. Сергиев Посад. Середина XIX в. Церковно-Археологический Кабинет Московской Православной Духовной Академии.

Посада двусторонней веточкой, пущенной по лузге, в клеймах можно увидеть веточку с завитками, расположенными с одной стороны, как на образах, вырезанных киевскими мастерами.

Можно предположить, что иконы, близкие миниатюрной резьбе Киева, выходили из мастерской Троице-Сергиевой лавры, существовавшей в середине XIX века. В ней работали мастера-резчики из послушников и штатных служителей и 12 мальчиков-учеников. Известно, что в мастерской находились иконы киевской работы "Преподобный Антоний" и "Тайная вечеря", служившие образцами<sup>19</sup>. Однако доля труда монастырских резчиков в общей массе резных изделий была сравнительно невелика: в августе 1857 года, например, они исполнили 17 образов, а в сентябре — 19<sup>20</sup>.

В 1857 году Учрежденный собор — коллективный орган управления Лавры, обратился к своему настоятелю с предложением "нанять для обучения служительских детей резному образу мастерству киевского мастера Григория Бондаревского", но владыка отказал: "по причине неотделанности мастерской"<sup>21</sup>. Возможно, митрополит Филарет, осторожный и предусмотрительный, нарочно ограждал троицких резчиков от прямого влияния киевской школы резьбы, которая



Рис. 10. Складень трехстворчатый. Явление Богородицы преподобному Сергию. Апостол Иоанн Богослов. Преподобная Мария. Сергиев Посад. Конец XIX в. Мастер И. С. Хрустачев. Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева.

неизбежно бы превалировала в их произведениях, если б резное ремесло преподавал непосредственный носитель этой традиции. Святителю Филарету, вероятно, были ближе иконы местных кустарей. Они напоминали троицкую резьбу, существовавшую в монастыре в XV–XVII веках, и были созвучны его идеям возрождения монашеской аскезы и древнего благолепия. Несомненно, по поручению руководства в том же году резная икона неизвестного сергиевского кустика была выдана "для образца" "лаврским резчикам"<sup>22</sup>. В результате был выработан собственный стиль, основывавшийся на традициях древнерусской мелкой пластики. Если ранние памятники сергиево-посадской резьбы имели плоскостной характер, больше тяготели к лубку, то в последней трети XIX столетия изделия получили высокий рельеф и приобрели черты "русского стиля", как на складне, исполненном известным сергиевским резчиком И. С. Хрустачевым<sup>23</sup> (Рис. 10).

Таким образом, произведения киевских резчиков оказали непосредственное влияние на формирование сергиево-посадской школы резьбы, что свидетельствует об их высоком авторитете в первой половине XIX века, как среди церковнослужителей, так и мирян.

---

<sup>1</sup> Соколова И. М. *Резной складень царя Федора Алексеевича... С. 207. Покровительство Киево-Печерскому монастырю Святой Афонской горы неоднократно подчеркивается в житии преподобного Антония – см. Житие преподобного и богоугодного отца нашего Антония...// Патерик печерский или Отечник. Издание Киево-Печерской лавры. – К., 2004. – С. 8, 9, 12.*

<sup>2</sup> Килессо С.К. *Киево-Печерская лавра. Памятники архитектуры и искусства. – М., 1975. – С. 59.*

<sup>3</sup> Там же, с. 113-118.

<sup>4</sup> Например, таким универсалом был известный мастер второй половины XVII в. Федор. Гравюры с его подписью помещены в Евангелии киевской печати 1697 г. и других изданиях, в музее хранится серебряная панагия 1655 г. (КПЛ, № 1898); Петренко М.З. *Українське золотарство XVI-XVIII ст. – К., 1970. – С. 95.*

<sup>5</sup> Степанова О.Т. *Матеріали до вивчення української дерев'яної різьби // Мистецтвознавство. – Збірник І. – Харків, 1928-1929. – С. 125-126; ЦІА у Києві, п/в культів, фонд К.-П. Лаври, відд. № 1128, арк. 1-4. Как отмечает автор, более ранних документов о резчиках найти не удалось, а материалы XVII века погибли в пожаре, бывшем в Киево-Печерской Лавре в 1708 году.*

<sup>6</sup> *В настоящее время находится в экспозиции. Опубликовано: Шитова Л. Богослужебные кресты ризничного собрания Троице-Сергиевой Лавры // Антиквариат. – 2006. – № 9 (40). – С. 72.*

<sup>7</sup> *Белякова Е.М., Штейнбах Е.Е. Игрушки Сергиева Посада // Панорама искусств. – 1980. – 3. – С. 53.*

<sup>8</sup> РП 690.

- <sup>9</sup> Черкашина Г.П. Резные изделия из дерева в культуре Троице-Сергиевой лавры Нового времени // Троице-Сергиева лавра в истории, культуре и духовной жизни России. Материалы III Международной конференции 25-27 сентября 2002 г. – Сергиев Посад, 2004. – С. 409. РГАДА. Ф. 1204. Оп.1. Д.3370. Л.3.
- <sup>10</sup> Там же. С.409-410; РГАДА. Ф. 1204. Оп.1. Д.3370. Л.3.
- <sup>11</sup> ЦМшАР КП 4476/589. 16x10,5 см.
- <sup>12</sup> ЦМшАР КП 3185. Богоматерь Печерская с припадающими Антонием и Феодосием Печерскими. Внизу поясной образ преподобного Иоанна Многострадального. 19,5x13,4 см.
- <sup>13</sup> РГАДА. Фонд 1204. Описание 1. Д. 20073. Л.12.
- <sup>14</sup> ЦАК МДА РП 619(д). 13,6x7,2 см – средник. 13,5x3,8 см – створы.
- <sup>15</sup> ГИМ 101261 Д V- 1736.
- <sup>16</sup> ВМДПНИ КП 7739 ДДРК 40. 14,8x10,4 см.
- <sup>17</sup> ЦАК МДА РП 648(д).
- <sup>18</sup> ЦАК МДА. РП 655 (д) 35,8x31 см.
- <sup>19</sup> Черкашина Г.П. Указ. соч., с. 413; РГАДА. Ф.1204. Оп.1. Д. 8380. Л.2 об.
- <sup>20</sup> Черкашина Г.П. там же; РГАДА. Ф.1204. Оп.1. Д. 8335. Л.1
- <sup>21</sup> Там же. РГАДА. Ф.1204. Оп.1. Д. 8338. Л.2.
- <sup>22</sup> РГАДА. Фонд 1204. Оп.1.Ч. XI. Д. 19976. Л. 85 об.
- <sup>23</sup> ЦМшАР КП 4979. 24x28 см (в раскрытом виде).



## Любовная символика в русских ювелирных украшениях

*Власть перстня обручального крепка.*

*К. Д. Бальмонт*

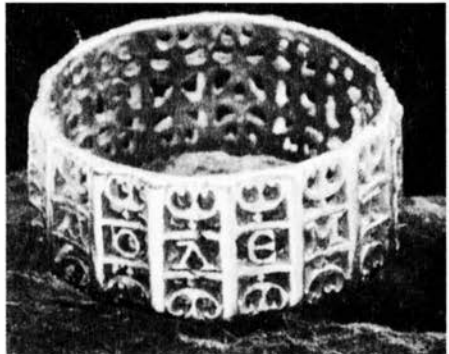
**С**реди символических предназначений, которые издревле исполняли ювелирные изделия, особое место принадлежит свадебным украшениям. Прежде всего — кольца, служившие не столько украшением, сколько, своего рода, "паспортом" — распознавательным атрибутом, свидетельством, удостоверяющим социальный статус, личность владельца, а также его владельческим знаком — печатью. Благодаря этой древнейшей функции возникает новый вид кольца — обручальное, фиксировавшее принадлежность супруги своему мужу.

Использование колец как символа брачных уз известно с середины Нового Царства Древнего Египта (XIV в. до н. э.). Тогда на брачных кольцах-печатках гравировали имена жениха и невесты. Подобная практика была распространена и в античном искусстве (Рис.1). В Великобритании в Нортумберленде было найдено кольцо<sup>1</sup>, датированное II веком нашей эры. Золотое ажурное, оно содержит надпись на греческом языке: "залог любви Полемея", расположенную посередине и опоясывающую все изделие (Рис.2).

В Древнем Риме свадебные кольца становятся более разнообразными за счет введения символических изображений. Одно из них —



Свадебное кольцо. 500 г. Золото, гравировка, эмаль. Британский музей.



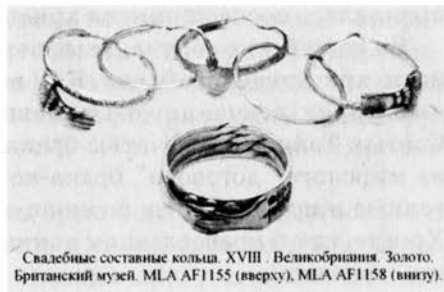
Кольцо. II - III в. Римская Британия. Золото. Британский музей.

рукопожатие — оказалось особенно популярным. В то время любой договор, соглашение скреплялись рукопожатием, что нашло отражение в устойчивом выражении — "ударить по рукам", в значении "скрепить договор". Брачный союз тоже рассматривался как, своего рода, соглашение, поэтому, изображение рукопожатия оказалось наиболее подходящим для свадебного кольца. Два римских золотых кольца IV века из Британского музея содержат рельефные изображения рукопожатий в овальном щитке. Схожесть декоративного исполнения позволяет предположить, что оба кольца, одно из которых (большее) найдено при раскопках позднеримского форта в Ричборо (графство Кент), а второе — в Сетфорде (Норфолк), принадлежали супругам, чьи души нашли покой в разных землях (возможно, супруг пал в ходе битвы за форт Ричборо). Другая версия — менее романтическая. Эти кольца принадлежали совершенно чужим друг другу людям, а поразительное сходство предметов — свидетельство сложившейся иконографии обручальных колец для данной территории в данный период времени.

Мотив рукопожатия, появившийся в свадебных украшениях античности, продолжали использовать и в более позднее время. Эта традиция была продолжена в Европе. В Англии такие перстни из серебра известны с XII в. Но наибольшую популярность они приобрели в XIV–XV вв., особенно во Фландрии и Италии. На Готском раскопе в Новгороде найден один бронзовый перстень со щитком в виде двух объемных сплетенных рук, датируемый XIII в., который, вероятно, принадлежал иностранцу.

В XVI–XVII вв. появляется множество вариантов перстней-"рукопожатий", в том числе и в форме объемных литых рук, вложенных одна в другую, которые делались разъемными. Разжимая кольцо можно было обнаружить сердечко или надпись, либо два сложенных сердца. Каждый элемент, будь то кисть руки или изображение сердца, имели отдельные шинки, и, таким образом, являлись отдельными кольцами. Английские, так называемые "пазл-кольца", насчитывали до 5-7 отдельных звеньев, скрепленных вместе (Рис.3).

Стилистически к ним близки свадебные кольца обнаруженные в Киеве. При раскопках Михайловского Златоверхого собора в 1996–1997 гг. был найден клад, в составе которого, помимо всего прочего, были кольца с изображением рук, удерживающих сердце. Серебряные кольца очень



Свадебные составные кольца. XVIII. Великобритания. Золото. Британский музей. MLA AF1155 (вверху), MLA AF1158 (внизу).

сильно истерты, изображения уже смазаны, но с твердой уверенностью можно сказать, что три кольца, безусловно, обручальные<sup>2</sup>. Клад датирован XVII–XVIII вв., по-видимому, именно в это время, под действием усиливающихся связей с Европой, были весьма распространены подобные украшения в западных областях России. Однако в России уже существовала своя древняя традиция, насчитывавшая не одно столетие, обмена кольцами при вступлении в брак.

С языческих времен у вятичей, кривичей было принято, что украденное парнем кольцо обязывало девушку к свадьбе. Кольца и перстни, подаренные женихом в предсвадебный период, служили залогом верности девушки любимому парню<sup>3</sup>. Большую группу (двенадцать) составляют перстни с овальным щитком, содержащим изображением человеческой руки, найденные при раскопках в Новгороде в слоях рубежа XII–XIII – конца XIV вв<sup>4</sup>. По-видимому, эта группа — "кольца верности", появление которых следует искать в скандинавской традиции. На готландских памятных стелах (ок. 800-1000 гг.) изображены сцены триумфального вступления павшего героя с кольцом в Вальхаллу, символизирующие нерушимую клятвенную связь ("обручение") с вождем — владыкой этого воинского рая Одином. Здесь кольцо выступает как сакральный предмет<sup>5</sup>. Один из наиболее ранних примеров изображения священного брака в скандинавском искусстве — сцена на золотом брактеате V в. из Викена (Норвегия). Здесь изображена женщина с ветвью, стоящая лицом к мужчине, держащим сзади кольцо. В эпическом сюжете о Вэльсунгах — Нибелунгах (который нашел отражение и в древнерусском прикладном искусстве) Сигурд и Сигдрива — Брюнхильд обмениваются обручальными перстнями в знак верности и серьезности намерений. Византийские источники зафиксировали сюжет заключения договора о ненападении между русскими и византийцами, причем русские воины дают клятву на кольцах. Скорее всего, новгородские "кольца с рукой" — кольца клятвы, в том числе клятвы в супружеской верности.

Русь во многом наследовала как скандинавские "варяжские" традиции, так и византийские, особенно сильно эта вторая тенденция проявилась после принятия христианства.

Византийские обручальные перстни VI–X веков раскрывают сущность христианского брака. К IV веку стал складываться торжественный обряд венчания, завершавшийся Евхаристией. Приобщение Святых Тайн было печатью брака, преобразованного таким образом из мирского "договора" брака-контракта, определявшего имущественные и правовые отношения супругов в Царство Божие, в союз во Христе, где, в православном понимании, брак "записывается на небесах" навечно.

Византийские свадебные украшения содержат изображения жениха и невесты, креста, фигур Христа и Богоматери, святых. Известны также случаи размещения текстов на кольцах. Так кольцо X века из собрания Государственного Эрмитажа на восьмигранной шинке содержит греческий текст 13-го стиха 5-го Псалма: "Господи, яко оружием благоволения венчал еси нас". На круглом щитке — изображения жениха и невесты, благословляемых Христом, стоящим в центре. Тело жениха выполнено из граната, а невесты — из изумруда.

Очевидно, что инкрустация камнями, символизирующими женское и мужское начало, было распространенным приемом в обручальных кольцах Византии и других районах христианского мира, и в последствии нашло свое развитие в германских землях.

Начиная с XIV века, появляются двойные кольца — так называемый немецкий тип. Обручальные кольца этого типа выполняли из двух отдельных, но скрепленных неразрывно, каждое — со своим камнем. Один камень — женский, а другой — мужской. Кольца немецкого типа — разъемные, на внутренней стороне обеих шинок выгравированы надписи на латыни или на немецком языке: "что бог сочетал, того человек да не разлучает" — заключительные слова обряда венчания. Кольца очень пышно украшали эмалью, покрывавшей высокорельефные детали декора. Этот тип колец был наиболее распространен в XVI–XVII веках. Один экземпляр, порой, сочетал в себе сразу два вида: двойное немецкое и кольцо с "рукопожатием". В коллекции Тиссен-Борнемиса находится кольцо XVII века — двойное, разъемное, каждая рука удерживает половинку сердечка, обе половинки украшены драгоценными камнями (алмазом и рубином).

Так называемые немецкие двойные кольца повлияли на возникновение аналогичных украшений в России.

Двойные кольца, выполненные русскими мастерами, можно увидеть в собрании музеев Московского Кремля. Это два перстня с двумя камешками на каждом (рубином и сапфиром — в одном случае, рубином и бирюзой — в другом) и сдвоенной шинкой. Камни посажены рядом по вертикали, каждый — в своем гнезде. Упрощенное оформление обоих колец (они сделаны неразъемными, гладкие шинки спаяны), использование в одном из перстней бирюзы (излюбленного на Руси любовного талисмана<sup>6</sup>) позволяют рассматривать эти произведения как работу русских мастеров XVI–XVII веков, ориентированных на западные образцы<sup>7</sup>.

Помимо колец, скрепляющих узы брака на Руси, существовали и другие украшения любовной символики, появление которых также связано с проникновением западных веяний в искусстве. Это серьги с

изображением целующихся голубков, получившие распространение с конца XVII века (Рис.4). Только в собрании музеев Московского Кремля, по меньшей мере, три пары<sup>8</sup>. Все аналогии их изобразительного мотива обнаруживаются в западноевропейском искусстве. Так в собрании Государственного Эрмитажа в экспозиции Бриллиантовой кладовой находятся подвески с амурами (Нидерланды XVII в.). Помимо объемной фигурки амура, покрытой



Серьги. XVII в. Золото, рубины, изумруды, жемчуг, стекла, литые, резьба, эмаль. ГИКМЗ «Московского Кремля».

белой эмалью, в композицию включены (верхняя часть подвески): "рукопожатие" и "целующиеся" голубки. Это, несомненно, свадебное украшение, такая насыщенность любовными символами в одном произведении не оставляет сомнений. Изображения "целующихся" голубков имели широкое распространение в изображениях любовно-эротического содержания в живописи, графике, гравюрах. В коллекции французской эротической графики XVIII века Николая I — Александра II из Государственного Эрмитажа сюжеты с Венерой, Меркурием и нимфами, наставляющими Амура на путь служения любви, галантные сцены с кавалерами и дамами почти всегда включают воркующих либо целующихся голубей.

Ближайшей аналогией нашим серьгам являются два французских кольца с "воркующими голубями" из собрания Британского музея конца XVIII века (Рис.5). На одном из колец щиток решен в виде це-



Обручальное кольцо. 1760-70. Франция. Золото, рубин, эмаль. Британский музей.



Обручальное кольцо. Конец XVIII в. Франция. Золото, жемчуг, стекло. Британский музей.

люющихся голубков, покрытых белой эмалью, на цветке с рубином. Шинка украшена надписью на французском "UNIS A JAMAIS" — "соединяю навсегда". Второе кольцо содержит на щитке под стеклом рисунок коричневой пастелью(?) двух голубей на соединенных сердцах. Головы птиц увенчаны короной, снизу рисунок обрамлен лавровыми ветвями, это все в совокупности трактуется как торжество любви. Над рисунком надпись на французском "L'AMOUR NOUS UNIT" — "любовь нас соединила".

Трактовка птиц в этих кольцах и русских серьгах идентична: натурализм в передаче, обращенность голубей друг к другу. Таким образом, в серьгах использована любовная символика.

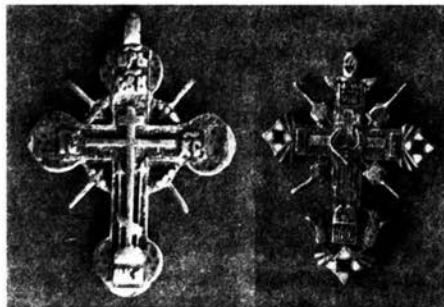
Наиболее часто и активно язык символов применялся в культуре XVIII века. Рисунки из книги "Эмблемы и символы"<sup>9</sup>, напечатанной в 1705 году в Амстердаме по велению Петра I, активно использовались для декоративного решения украшений, наполняя их новым смысловым звучанием. Каждое изображение цветка или насекомого имело свое определенное значение. Применительно к нашей теме, рисунку "двоица голубов", эмблеме № 300 соответствовал девиз — "Верный союз. Верность нас соединяет"; изображению двух рук сложенных вместе — "Верность, доброе согласие, союз, дружбу"<sup>10</sup>, а те же руки в огне и окруженные змеей — "Се верность супружества с терпением"<sup>11</sup>. Согласно "книге" рог изобилия символизировал "красоту, изобилие и плодородие". Неслучайно, именно его Екатерина II добавила к традиционному убору невесты, украшая к свадьбе фрейлину Варвару Николаевну Голицину (в замужестве Головину)<sup>12</sup>. Это и стремление выделить молодую невесту, и доброе пожелание от коронованной особы. В традициях русского двора, фрейлина, выходящая замуж, получала от казны приданое, а особа, при которой она состояла (императрица или великая княгиня), собственноручно украшала новобрачную драгоценностями. Так, Анна Иоанновна "благословила (свою фрейлину) иконой, пожаловала бриллиантовый цветок с красным яхонтом, жемчужную нить и глазетовое платье со своего плеча"<sup>13</sup>. "Жалование" платьем с царского плеча было реалиями детства императрицы Анны Иоанновны.

Обычай обручения кольцами окончательно вошел в православный быт и стал церковным обрядом с конца XVIII века, до того было принято обручение крестами<sup>14</sup> (Рис. 6, 7). Елизавета Петровна Янькова, урожденная Римская-Корсакова<sup>15</sup> вспоминает, что подарил ей жених на сговор (1793 г.): "Жених привез мне жемчужные браслеты, потом дарил мне часы, веера, шаль турецкую, яхонтовый перстень, осыпанный бриллиантами, и множество разных других вещей". Из отрывка видно, кольцо не выступает в роли основного украшения, скрепляю-

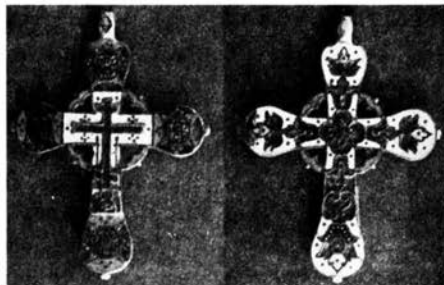
щего или демонстрирующего чувства: кольцо с "камнем любви" — рубином подарен потом, а на створ — браслеты. Такой же обычай — присылать кольцо невесте вместе с другими подарками существовал в XIX — начале XX века в Самарском уезде.

Долгое время положение обручального кольца не было строго зафиксировано, его носили на указательном пальце, на среднем, безымянном. В Древней Греции считалось, что безымянный палец левой руки имеет тесную связь с сердцем. Правая рука — это власть, левая — это сердце. Поэтому в европейской традиции — обручальное кольцо на левой руке. В России же обручальные кольца неотделимы от правой руки. Существовали церковные обряды, в которых было принято переносить в процессе венчания кольцо с пальца на палец: на большой — со словами "во имя Отца", на указательный — "и Сына", на средний — "и Святаго Духа" и затем на безымянный, где оно и оставалось<sup>16</sup>. Возможно, на картине "Неравный брак" зафиксирован именно такой обряд. Видно, что невеста приготовила указательный палец, на большом, вероятно, кольцо уже побывало (Рис. 8).

По этнографическим данным первой половины XIX века, обручальные кольца надевали задолго до свадьбы, порой еще детям: жениху — золотое, невесте — серебряное. В соответствии со старинными представлениями, золото — Солнце, серебро — Луна. Как Луна зависит от солнца, так и жена от мужа. В те времена существовал обычай именовать жениха князем (солнцем), а невесту — княгиней (луной). Со временем возникает традиция обмена обручальными кольцами. В этом заключена идея христианского смирения в браке: муж как бы уступает первенство жене, и тогда трактовка символики получает новое звучание: золотое кольцо невесты — знак чистоты и непорочности, серебряное жениха — знак силы. Обмен кольцами "сковывание молодых" происходило при участии родственников. Этот обряд часто проводился путем опускания колец в рюмку или стакан с вином.



Нательные кресты (мужские) XVII-XVIII в Север. Серебро, эмаль.  
Центральный музей древнерусской культуры и искусства



Нательный крест (женский) XVIII в Великий Устюг. Серебро, эмаль.  
Лицевая сторона

Оборотная сторона

Центральный музей древнерусской культуры и искусства

Данная статья не исчерпывает тему использования любовной символики в украшениях. Множество предметов из частных и музейных собраний ждут своей атрибуции. Также, современное ювелирное искусство демонстрирует актуальность и жизнестойкость данного вопроса. На ювелирной выставке 2006 года, проходившей в Гостином дворе, ювелирная российско-канадская компания "Diamond Dart" (г. Хабаровск) представила коллекцию свадебных колец, среди которых фигурировали и двойные разъемные и со щитком — бриллиантом, ограненным в форме сердечка.



В. Пукирев. Неравный брак. 1862.

<sup>1</sup> Кольцо. II в. н. э. Золото, просечное литье. Британский музей. № PRB.

<sup>2</sup> Кольца XVII в. Серебро, литье, чеканка, гравировка. Музей истории Михайловского Златоверхого монастыря. Киев.

<sup>3</sup> Зорин Н.В. Русский свадебный ритуал. — М., 2001. — С.135.

<sup>4</sup> Седова М.В. Ювелирные изделия древнего Новгорода (X — XV вв.). — М., 1981. — С.135.

<sup>5</sup> Петрухин В.Я. О скандинавских изобразительных традициях в древнерусском искусстве // Славяно-русское ювелирное дело и его истоки. Международная научная конференция, посвященная 100-летию со дня рождения Гали Федоровны Корзухиной: Тезисы докладов. — СПб., 2006.

<sup>6</sup> Этот камень как символ любви был предпочтительным для вставки в обручальные кольца, и это — следование восточной традиции. Согласно персидским легендам бирюза — это кости людей, умерших от любви. Поэтому камень считался талисманом в сердечных делах. Путешественники-европейцы, находившиеся в русле иной символики, в своих записках о России, отмечая черты местного колорита, удивлялись встречавшимся в торговых рядах женщинам с бирюзовым перстеньком в зубах. Однако иностранцам было невдомек, что перстенок с бирюзой в зубах торговок сулил любовь, которую те были готовы продать, как и любой другой товар.

<sup>7</sup> Эти произведения ранее были датированы XVI веком и отнесены к западноевропейскому искусству.

<sup>8</sup> Серьги. Конец XVII в. Эмаль с росписью по резьбе на золоте. ГИКМЗ "Московский Кремль" Инв. № МР-2654/1-2; Серьги. XVII в. Эмаль с росписью по резьбе на золоте, рубины, изумруды, жемчуг, стекла. ГИКМЗ "Московский Кремль" Инв. № МР-2644/1-2; Серьги. XVII в. Эмаль с росписью по резьбе на золоте. ГИКМЗ "Московский Кремль" Инв. № МР-2666/1-2.

<sup>9</sup> Евлемы и символы избранные на российский, латинский, французский, немецкий и английский языки переложенные, прежде в Амстердаме, а ныне во



*граде св. Петра напечатанные, умноженные и исправленные Нестором Максимовичем – Амбодиком. Императорская типография, 1788.*

<sup>10</sup> *Емвлемы и символы. – СПб., 1788. – С.20-21.*

<sup>11</sup> *Там же. – С.94-95.*

<sup>12</sup> *Головина В.Н. Мемуары. История жизни благородной женщины. – М., 1996. – С.97*

<sup>13</sup> *Рассказы бабушки. – Л., 1989. – С. 17.*

<sup>14</sup> *Кирсанова Р.М. Русский костюм и быт XVIII–XIX веков. – М., 2002. – С.163.*

<sup>15</sup> *Рассказы бабушки. – Л., 1989. – С.50.*

<sup>16</sup> *Забозлаева Т.В. Драгоценности в русской культуре XVIII–XX веков. – СПб., 2003. – С.199.*

## Оправы ростовской эмали.

**В** фонде многих музеев, где есть раздел декоративно-прикладного искусства хранятся изделия, выполненные ростовскими мастерами. Возникнув в XVIII веке, на протяжении XIX в. финифтяное производство в Ростове приобрело массовый характер. Увеличилось число мастеров, появилась узкая специализация, связанная с отдельными этапами процесса изготовления изделий. В середине XIX века росписью икон на эмали в Ростове уже занимались 166 человек. Их производство достигает небывалых прежде размеров, до 2 млн. штук в год. Образовались финифтяные заведения, состоявшие из мастера-хозяина, одного-двух подмастерьев и одного-двух учеников. Именно дешевые иконы и были истинным продуктом промысла, который создавали из поколения в поколение люди, владевшие определенными приемами ремесла, а не живописной грамотой. В таких иконах на смену индивидуальному мастерству пришло коллективное творчество. Ростовские иконы на эмали продавались по всей стране и за рубежом, находя своего покупателя. Именно высокий покупательский спрос определял тематику, необходимый уровень письма и оформление произведений. Во второй половине XIX в. ведущее положение в организации промысла занял скупщик-торговец, который поставлял материалы в мастерские, закупал и сбывал готовую продукцию в разные города России.

В исследованиях по Ярославской губернии А. А. Титов писал: "Ростов снабжает своими изделиями почти всю Россию, а главным гуртовым потребителем их изделий являются наши монастыри, которые производят торговлю этими образками. Казначей монастырей забирают товар в кредит с условием уплаты, после окончательной распродажи партии".<sup>1</sup> Огромное количество образков заказывалось партиями для лавр, монастырей и соборов, где находились чтимые святыни, и куда стекалось много богомольцев на поклонение. Дешевые образки закупали торговцы-галантерейщики, у которых в свою очередь их покупали коробейники и разносили по всей России; их покупают для новобранцев, для путешествий и просто для благословения. Возросло массовое производство изделий, основную часть которых составляли мелкие образки. Бытовало даже слово "мелочь", обозначавшее овальный финифтяный образец ценой всего лишь в грош. Большая часть изделий из финифти располагалась на пересечении мирских и духовных сфер. Это были всевозможные иконки,

крестики и образки. С одной стороны — предмет культа, а с другой — украшение, притом практичное и долговечное, к тому же не из дорогих. Так в переписке известного ростовского мастера Ивана Фуртова с иеродиаконем Софрониевой пустыни Курской губернии Нафанаилом, последний предложил прейскуронт на финифтяные изделия: "которые подешевле копеек 60, или 90, или 1 рубля сотня". И кроме готовых изделий заказал "200 штук черепков, то есть финихты без оправы". Он же критиковал качество изделий: "Цена образкам высокая и сделано из материала очень простого и не очень прочно, живопись не совсем хороша: таковые образки стоят не более по 2 руб. большие и 1 руб. 20 коп. маленькие"<sup>2</sup>. В монастырях изготавливались недорогие несложные рамочки, ободки из различных металлов и, увеличив соответственно цену, их продавали. В XIX веке подобная система широко практиковалась в России, и на ростовские пластины выполнялись оправы в Москве, Петербурге, Новгороде, Ярославле и других городах.<sup>3</sup>

Дешевые, яркие и, сравнительно, прочные иконки, форма которых весьма разнообразна, но, чаще всего, это прямоугольники или овалы, находят своего широкого покупателя и формируют в народе представление о ростовской финифти.

В связи со своим назначением, как паломнические сувениры или как знаки благословения, эмалевые пластины оправляли различными рамочками из недорогих материалов: меди, различных сплавов. Оправой был тонкий ободок, и роспись на эмали имела определяющее значение. Позже задача была облегчена. Пластины получили достаточно широкую рамку с "отливками", как тогда говорили. Чем шире были отливки, а они встречались и двойные и тройные, тем проще была задача живописца. Как правило, они лишены какой бы то ни было орнаментальности, лишь имеют рельефную форму с то-





леньким жгутиком по краю или абсолютно гладкие с ушком для ношения. Встречаются оправы, напоминающие картинный багет с ложной зернью Изготавливали их механическим путём — штамповкой. В основном это были дешёвые изделия, рассчитанные на широкий сбыт. Например, фирма Жако, рекламирующая "финифтяные металлические иконы" предлагала за 1000 экземпляров большого размера — 120 рублей, среднего — 80 рублей и малого — 60 рублей.<sup>4</sup>



В самом Ростове были известны несколько мастерских, в которых оправляли финифтяные иконки и образки. Особенно славился Иван Матвеевич Завьялов, крестьянин Калужской губернии. Он жил в Москве, занимаясь пуговичным делом, в начале XIX века пришел в Ростов, где основал свою мастерскую по оправе финифти, которая была известна по всей России<sup>5</sup>.



Другой оправляльщик Алексей Семенович Фуртов, родоначальник династии ростовских мастеров и оправляльщиков, у него было три сына: самый известный и успешный предприниматель Иван Алексеевич и Константин Алексеевич, который написал о своем отце в книге "Финифтяное производство. Пособие для мастеров". Алексей Семенович Фуртов снабжал своим товаром многие города: Воронеж, Задонск, вплоть до Киева. Он первым применил машины при оправе икон и создал самую известную и популярную оправу — "восьмиугольную в бляхе", известно, что в 50–60 годы XIX века в Яковлевском монастыре проживал некто Воейков, он и выдумал эту форму оправы, сделал рисунок, но до Фуртова это делали вручную, а он приспособил машину<sup>6</sup>.



На это указывает Константин Фуртов. Такие рамки обычно украшены головками херувимов или цветами, а около самой пластины ложная зернь или объемный жгут, или точечный орнамент. Обратная сторона иконок обычно закрыта бархатом.

В Ростове в XIX веке проживало около 40 оправляльщиков, промысел этот был чисто мужской.

В коллекции Музея истории религии, изучение которой только началось, хранится большое количество работ ростовских мастеров эмальерного дела. Многие из них вставлены в оправы, о которых говорилось выше, самой популярной является — "восьмиугольная в блюхе".

---

<sup>1</sup> Титов А.А. *Очерк живописи по финифти в Ростове.* — Ярославль, 1880. — С. 102.

<sup>2</sup> Фуртов К.А. *Финифтяное производство. Пособие мастера.* — М., 1991. — С. 8.

<sup>3</sup> Шитова Л.А. *Живописные эмали в собрании Загорского музея-заповедника.* — М. 1988. — С.3.

<sup>4</sup> *Оптовый каталог металлических икон. Жако и К.* — М., б/г. — С.3.

<sup>5</sup> Фуртов К. *Финифтяное производство в Ростове, Ярославской губернии и его современное положение*// *Иконописный сборник.* — 1909. — Вып. III — С.20.

<sup>6</sup> Там же, с. 21.

## Ростовская финифть XVIII–XIX вв.

**Т**очной даты появления финифтяной живописи в Ростове пока установить не удалось. Местный краевед и знаток кустарных промыслов Ростова Великого А. А. Титов пишет, что финифтяная живопись в Ростове "привилась в первой половине XVIII века. "По преданию в царствование императрицы Анны Леопольдовны в Ростов был сослан какой-то итальянец, который и завел учеников, распространивших впоследствии это ремесло"<sup>1</sup>. В другом сочинении того же автора сообщается, что "согласно немногим источникам искусство живописи по финифти проникло в Россию с Запада, где оно существовало в XIV столетии, и затем доведено было там до высокой степени совершенства, в особенности благодаря английским и французским художникам, что случилось уже не ранее XVII века"<sup>2</sup>. Однако и после этих предположений автор пишет что — "кто был тот иностранец, который перенес, а затем научил наших соотечественников этой живописи, решительно сказать невозможно"<sup>3</sup>.

Есть предположение о перенесении этого вида искусства с Украины. Вероятность пребывания в Ростове эмальеров из Киева в XVIII веке допустима, т. к. митрополиты Ростова — Дмитрий Ростовский и другие — были родом с юга. С этим периодом связано появление в Ростовском монастыре книг из Киево-Печерской лавры. А известно, что митрополит Дмитрий Ростовский, приехавший из Малороссии, имел богатую библиотеку, картины западноевропейской школы, гравюры, Библии. При нем была организована первая духовная семинария в Ростове с обучением на украинском языке<sup>4</sup>. Большое влияние на развитие культуры искусства оказали и другие митрополиты. Есть сведения о том, что до 1747 года архиепископ Иоахим организовал в Ростове первую духовную школу. Митрополит Иона приглашал из Киева и других городов не только живописцев, но и мастеров — резчиков по дереву, камню и других. Даже влияние Москвы на живопись Ростовской школы не обошлось без Украины, которая в XVIII веке оказывала влияние и на Москву.

Таким образом, говорить об основополагающем начале ростовской финифти трудно. Л. Шитова считает, что с 1760-х годов ростовский промысел сформировался окончательно, но не отрицает его существование и ранее.

Первое подробное описание ростовского промысла в специальной литературе относится к середине XIX века. В 1850 году, на заседании

Общества изучения русских древностей И. Сахаровым был прочитан доклад, посвященный русским древностям. В разделе, относящемся к финифтяному искусству, сообщалось, что первыми учителями русских "были греческие художники, призванные в Киев великими князьями для украшения церквей Десятинной и Ирининской, Софийского собора, Печерского и Дмитровского монастырей"<sup>5</sup>. Это было в XII веке. В русских летописях можно встретить сообщение о том, что князь Андрей Боголюбский украшал во Владимире церкви металлическими изделиями с финифтью. И. Сахаров указывает, что русские финифтяные произведения делали в Киеве, Новгороде, Владимире на Клязьме, Полоцке, Владимире на Волыни, Ростове, Суздале, Смоленске, Устюге, Москве.

Финифтяные произведения XII–XIII вв. были в основном копиями с византийских подлинников и по технике разделялись на два основных вида — мусийная — перегородчатая (или выемчатая) финифть и живописная. В России широко была распространена финифть первого типа.

В конце XVI века в России появилась финифть из Западной Европы, широко распространившаяся в XVII веке, при царе Михаиле Федоровиче и позднее при Алексее Михайловиче. В это время царские мастерские в Москве наполнились чужеземными мастерами, приглашенными из Западной Европы, и появилось значительное количество произведений из золота и серебра, украшенных эмалями итальянского и французского происхождения. Как сообщает в докладе Обществу изучения русских древностей И. Сахаров, "цвета ее мрачны, рисунок не наш, совершенно отделен от обычаев нашей земли. Она недолго гостила у нас: восточная финифть, явившаяся в царствие Алексея Михайловича, совершенно ее убила"<sup>6</sup>. Объясняя причины недолгого существования в России западных образцов эмальерного искусства, И. Сахаров убедительно доказывает, что новгородские и устюжские эмали в XVII веке "имели над чужеземцами большое преимущество. Москвичам не могла понравиться тонкая наводка западной эмали. Видно и сами мастера являлись к нам не первой руки"<sup>7</sup>. И, если новгородские и московские произведения удовлетворяли спрос наиболее богатых слоев населения, то ростовские эмали в XVIII веке отличались сравнительной дешевизной и большей демократичностью в трактовке сюжетов и манере письма, близкой к народной. Расцвет ростовского промысла в середине XVIII века связан также и с утверждением закона о секуляризации церковных вотчин. Это был процесс обращения государством церковной собственности в светскую. Эта акция была широко распространена в Западной Европе в XVI веке, в период реформации, своеобразной

формы борьбы с католической церковью. В России секуляризация началась только в XVIII веке, в связи с чем из монастырей и церковных земель Ростова высвободилась рабочая сила. С 1788 года в Ростове существовала финифтяная управа, значит, логично предположить, что время возникновения центра производства финифти можно отнести к более раннему периоду.

В XVII веке создались благоприятные условия для освоения ростовскими мастерами сложной техники живописной эмали, которой в этот период в совершенстве овладели мастера-ремесленники Москвы и Киева, а также северных русских городов. По мнению И. М. Суслова, искусство финифти в Ростове возникло значительно ранее 1780-х годов — даты принятой исследователями в XIX в. Оно (т.е. искусство финифти) развивалось в благоприятных условиях, под воздействием не только Москвы, но и нового центра миниатюры на эмали — Петербурга. И, несмотря на сложность технологии финифтяного производства, ростовские мастера очень быстро овладели всеми техническими приемами.

Между тем, техника живописи по эмали — трудоемкий и кропотливый процесс, требующий большого опыта, мастерства и художественного такта.

Технология производства художественных изделий с расписной эмалью в основе и некоторой последовательности сохранилась до наших дней без существенных изменений. Эмаль или финифть (от древнегреческого слова "фингитис" — светлый, блестящий камень), представляет собой стекловидную легкоплавкую массу сложного состава, в который входят соли кремниевой кислоты, окислы свинца, кремния, калия, бария, натрия, окислы красящих металлов и триокись мышьяка. Цвет эмалей может быть самым различным, в зависимости от включений окислов тех или иных металлов. Так, красные цвета можно получить включением окиси хрома, синий и голубой — окиси кобальта, зеленый — окиси меди, хрома и т.д. Цветные эмали могут быть прозрачными и непрозрачными (глухими), также в зависимости от их состава, белыми или окрашенными, прозрачными — бесцветными или окрашенными.

Росписи по эмали предшествует ряд сложных подготовительных операций, от которых зависит качество изделий. Наиболее важные из них, требующие особой квалификации и навыков, подготовка эмалей и красок, заготовка металлических пластин, на которые накладывается эмаль. Эмаль, поступающая в виде плиток или кусков, дробится в ступках, или шаровых мельницах, просеивается и растирается с водой до однородной массы. Медные пластины тщательно очищаются от жировых и механических загрязнений и отжигаются для



обезжиривания. После этого пластинки покрываются первым тонким слоем эмали, который после обжига образует на поверхности ровный стеклообразный фон. В прошлом мастера наносили эмаль на поверхность дважды, последовательно обжигая пластины при температуре 750–800 градусов. Вся подготовительная работа, включая покрытие внутренней поверхности "контрэмалью", требовала идеально чистых условий, предохраняющих от проникновения пыли и грязи. Последовательность этих операций в условиях современного производства мало отличается от подготовительных процессов старых мастеров, изменилось только оборудование и условия работы, но сохраняется разделение труда, так как каждый этап требует особой квалификации и опыта. Роспись по эмали выполняется в несколько приемов. Художник сам готовит себе краски, смешивая их со скипидаром, лавандовым или скипидарным маслом и тщательно растирая шпателем или мастихином до необходимой консистенции. Особый яркий колорит старых ростовских эмалей отчасти можно объяснить секретами изготовления красок самими мастерами. Живопись по эмали требует от исполнителя особо развитого чувства цвета, внимательности, знания температур плавления красок, изменения их цвета, в зависимости от обжига, навыков в самой технике наложения красок на пластину. Все эти навыки достигаются опытом, который передается из поколения в поколение.

Приемы письма по эмали имеют свои специфические особенности: после перевода на пластину рисунка "припорохом" делается "подмалевок" — по контуру широко кистью наносятся основные тона и тени. Затем, после обжига, выделяются главные детали изображения и светотени. После второго обжига происходит окончательная отделка — прописка второстепенных деталей, выявление света и тени, уточнение колорита. После окончания росписи производится последний обжиг, в результате которого краски закрепляются на поверхности эмалевой пластины. В XIX веке



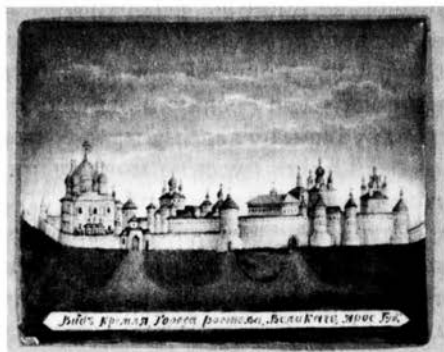
готовые изделия мастера покрывали тонким слоем низкоплавкой бесцветной эмали, называемой "фондоном". Это способствовало лучшей сохранности росписи. В настоящее время некоторые художники "Ростовской финифти" не применяют "фондон", считая, что он искажает колорит.

Сочетание в одном лице художника-творца и мастера-исполнителя, в совершенстве владеющего техникой, типично для ростовской финифти на всем протяжении ее существования. Высокое качество образцов русской финифти XVIII – первой половины XIX в. является результатом творчества многих поколений и коллективов народных мастеров, бережно сохранявших свои художественные традиции.

Искусство мастеров Ростова в XVIII веке было направлено в основном на выполнение заказов церкви и дворянства, однако обусловленная заказчиком тематика не снижает ценности искусства, которое заключается в мастерстве исполнения, реалистических тенденциях в манере трактовки сюжета, пластическом единстве композиции финифти и формы предмета, своеобразии колорита эмали.

Как справедливо отмечает специалист Государственного Русского музея В. И. Борисова, период первых двух десятилетий XIX века определяется обновлением живописной традиции, утверждением в искусстве Ростова эстетических норм классицизма. Эмалевые дробницы, иконки, портреты работы художников-мастеров Ростова в этот период воспринимают влияние стиля классицизма академической школы Петербурга. Характерный для этого времени строгий колорит, новую для Ростова технику "гризайль". Органичность колорита в монохромной живописи "гризайль" постепенно требовали от изменения стиля — от барочного многоцветья к строгому изяществу классицизма<sup>8</sup>.

До середины XIX века ростовская финифть представляет собой преимущественно пластины-дробницы с воспроизведениями образов евангелистов и святых, сцен из библейской истории, которые украшали оклады евангелий, иконы, потиры, водосвятные чаши. Работы ростовских мастеров в этот период приобрели широкую популярность, что можно объяснить их художественным своеобразием, праздничным жизнеутверждающим колоритом, особой декоративностью. К середине XIX в. это был уже развитый народный промысел, который



обеспечивал своей продукцией не только Ростов, но и многие другие города России. Приемы и художественные особенности мастерства передавались из поколения в поколение, от отца к сыну. Большая часть мастеров работала семьями, сохраняя свои секреты производства передавая их по наследству.

Используя в качестве образцов рисунки из церковных книг, цветные гравюры, сюжеты иконописи и ростовских фресок, мастера вносили свои изменения в трактовку изображений, обогащали колорит, добиваясь особой прозрачности эмалей, усиливая ее декоративность. Это наблюдается в работах таких известных мастеров по финифти, как А. Всесвятский, П. Иванов, А. Тарасов, П. Буров, В. Горский, Я. Рыкунин, А. Метелкин и др. С середины XIX века ростовские эмальеры впервые обращаются к миниатюре светского характера, к портретному жанру. Делаются первые попытки работать не только в полихромной манере, создаются первые портреты в технике гризайль (одноцветная эмаль). Портреты на эмали работы А. Сальникова 1840–1850-х годов имеются в собрании Государственного Исторического музея, Государственного русского музея и в Ярославско-Ростовском историко-архитектурном музее заповеднике<sup>9</sup>.

С середины XIX века в истории ростовского производства финифти происходят большие изменения. В связи с развитием капитализма в России расширяется рынок сбыта, растет производство финифтяных изделий, увеличивается конкуренция, меняется характер продукции, происходит укрупнение мастерских. Если раньше промысел складывался из отдельных небольших мастерских, в которых использовался, в основном, труд членов семьи, то к этому периоду разбогатевшие мастера-предприниматели поглощают мелкие "домашние" производства и создают крупные мастерские с использованием наемного труда. В художественный промысел проникают скупщики-торговцы, которые организуют закупку изделий, поставку инструментов, материалов, красок. Одновременно они оказывают свое пагубное влияние на ассортимент изделий с финифтью, ограничивая его главным образом одними дешевыми образками. Так, к 1880 году было известно, что Ростов "снабжает своими финифтяными изделиями почти всю Россию и отпускает их ежегодно на сумму не менее 40 тыс. рублей, а главными гуртовыми потребителями этих изделий являются наши русские монастыри, которые потом и производят торговлю этими образками"<sup>10</sup>.

Все это не замедлило сказаться на изменении основных принципов системы изобразительного искусства и подготовило почву для нового этапа в развитии русской миниатюры в целом. Этот этап и предшествовал появлению нового центра финифти в Ростове Великом.

Вопросам истории и периоду становления художественного промысла ростовской финифти до 1960 г. посвящены исследования И. М. Суслова, который сделал попытку дать возможно более полную картину развития искусства ростовской живописной эмали, начиная с XVIII до середины XX в.<sup>11</sup> Книга И. М. Суслова "ростовская эмаль", вышедшая в 1959 г., впервые знакомила читателей не только с историей промысла, но также с вопросами организации современного производства, художественной направленностью промысла, первыми попытками совершенствования творческой работы, а также с вопросами технологии.

Искусство живописной эмали ростовских мастеров — явление очень сложное и совершенно самобытное, не имеющее аналогий.

Тесные торговые и культурные связи Ростова с Москвой, Киевом, Великим Устюгом и Сольвычегодском, получившие развитие еще в XVII в., создали условия для освоения ростовскими мастерами сложной техники живописной эмали, которой в этот период в совершенстве владели мастера — ремесленники Москвы, Киева и северных городов.

Таким образом, для ростовской финифти раннего периода характерно параллельное существование традиций городской и элементов народной культур, что особенно проявляется в портретной миниатюре.

Чтобы понять процесс эволюции иконописного искусства и миниатюрного письма, необходимо вспомнить, что собой представляла культура России в XVII веке, которая не могла не оказать влияния на все развитие русского искусства.

На иконопись и, в частности, на ростовскую школу, большое влияние оказало искусство портрета, так называемое, парсунное письмо, получившее свое развитие в XVII веке. Жанр этот, первоначально стоявший несколько обособленно от иконописания вызвал у современников горячие споры. Техника иконописи, отвечавшая потребности условного средневекового искусства, не могла удовлетворить новым требованиям, предъявляемым к живописи второй половины XVII века. Портретное искусство требовало пластического изображения лиц, нанесения светотеней, особой моделировки, недоступной каноническому иконописному искусству. И Симон Ушаков, подражавший в иконном письме масляной живописи, не сумел отказаться от приемов древнерусского искусства. Новые задачи, вставшие перед русской живописью, требовали отказа от иконописной техники. В связи с этим возрастает значение Оружейной палаты, своеобразной русской Академии Художеств XVII века. Сюда приглашаются иностранные художники, занимавшиеся парсунным письмом. Все замет-

нее проявляется тяготение к западной живописи с ее искусством светотени и перспективы, с реалистическим отображением сюжета<sup>12</sup>.

В начальный период своего существования ростовская финифть сохраняет традиции живописного искусства — работу по образцам. Так, эмали ведущих мастеров Ростова XVIII века напоминают фрагменты фресок местной архитектуры, композиционное построение миниатюр перекликается с ковровым заполнением стен ростовских храмов фресковой живописью. Одновременно мастера начинают использовать в качестве образцов для миниатюр книжные иллюстрации, которые в дальнейшем станут одним из основных источников сюжетов ростовской миниатюры. Своеобразие ростовских мастеров проявляется в трактовке ликов святых. Влияние городского искусства и церковной столичной живописи проявляется в определенном реализме и объемности, типичным для школы Симона Ушакова, крупнейшего русского художника — иконописца XVII века, оказавшего большое влияние на русское иконописное искусство. В его творчестве особое значение приобрело изображение человеческого лица. Иконописный лик уступает место реалистическому изображению конкретного портретируемого, со светотенью, мягкой моделировкой формы, подражающей масляной живописи. Эти черты в творчестве Ушакова сближали его с народным искусством.

Отличие ростовской финифти XVIII — начала XIX вв. от других центров эмальерного искусства России в комплектности своеобразных наборов миниатюр, выполненных для евангелия, тиары или потира, а также в их завершенности нарядной рамкой. Комплектность, как справедливо отмечает Л. Шитова, создает единство не только сюжетное, но и стилевое. Каждый сюжет является как бы частью одного большого целого, раскрывая общее содержание того или иного комплекта. Таким образом, черты, ушедшие из профессионального искусства, сохраняются в ростовской миниатюре, перекликаясь часто с современной западноевропейской живописью, образцы которой мастера черпают из альбомов и увражей XVIII века.

Борьба за рынок сбыта приводит к увеличению количества производимых финифтяными мастерскими изделий. Развитие конкуренции среди скупщиков обуславливает резкое падение цен на ростовские эмали, что, естественно, способствует снижению художественного и технического качества финифти. И. М. Суслов приводит наглядные цифры катастрофического падения цен на изделия ростовских мастеров во второй половине XIX века. "В 1860-1870 гг. производство образков с финифтью достигало 2600000 штук в год. Мастер зарабатывал в день от 500 до 600 маленьких иконок. За 500 самых маленьких пластинок скупщики платили от 60 до 70 копеек. Чистый

заработок эмалиера составлял 30-35 копеек в сутки, работать приходилось с утра до позднего вечера"<sup>13</sup>. Творческое начало и подлинное искусство подменяется ремеслом. Процесс постепенного уничтожения ростовского художественного промысла с развитием капиталистических отношений находит аналогии во многих художественных промыслах России. И не случайно судьба кустарной промышленности и, в частности, ростовской финифти, беспокоила передовые круги интеллигенции. В 1900 г. по инициативе ростовского археолога И. А. Шлякова в Ростове была открыта школа рисования, резьбы по дереву и живописи по эмали. Для преподавания технологии живописи по эмали был привлечен местный мастер, были сделаны первые попытки применения живописной эмали на различных изделиях, в том числе на ювелирных украшениях. Однако возродить искусство финифти школа была не в силах.

В 1911 г. по инициативе Министерства земледелия и торговли в Ростове была открыта специализированная школа-мастерская, сыгравшая положительную роль в развитии производства художественных изделий с финифтью. Несмотря на отсутствие опыта и недостатки в методике преподавания, ориентированной на подготовку мастеров-копиистов, многие выпускники этой школы стали ведущими мастерами финифтяного производства.

В 1913 году к работе в Министерстве в качестве консультанта был привлечен известный уже тогда художник С. В. Чехонин. В течение ряда лет он руководил Ростовской финифтяной, Егорьевской мебельной и другими мастерскими. С. В. Чехонин с энтузиазмом берется за разработку практических мер для возрождения ростовской финифти, он привлекает к работе местных художников, работавших в Ростове, мастеров-эмальеров и живописцев. Ценность его устремлений была не только в попытке возродить этот уникальный и единственный тогда в России промысел, но и в поисках новых путей работы художников-профессионалов с мастерами. Используя опыт первой ростовской школы, организованной И. А. Шляковым, С. В. Чехонин сам разрабатывает эскизы для ювелирных украшений, пытается использовать живописные эмалевые вставки на новом для Ростова ассортименте изделий. Стремление изучить и широко использовать художественное наследие ростовского промысла для его возрождения и создания современных произведений народного искусства сочеталось у художника с попыткой наметить новую методику работы с народными мастерами художника-фарфориста<sup>14</sup>.

Несмотря на довольно удачные первые эксперименты, сам Чехонин относился очень осторожно к своему методу, понимая всю ответственность задачи — сохранить художественное своеобразие промыс-

ла. Он ставит вопрос о необходимости воспитания художника-миниатюриста в специальной школе, под руководством опытных мастеров, на лучших образцах ростовской финифти.

Новое поколение ростовских художников отличается высоким профессионализмом и тщательным изучением особенностей и своеобразия стиля Ростовской финифти XVIII–XX вв. Все это сказалось на художественной направленности произведений молодых художников 1970–2000гг. Произведения Куландина, Хаунова, Тихова, Михайленко и многих других отмечены на всех отечественных и иностранных выставках этих лет. Критика отмечала работы ростовских мастеров, как возрождение традиций русского эмальерного искусства.

---

<sup>1</sup>Титов А. *Кустарные промыслы Ярославской губернии*. – Ярославль, 1902. – С.3.

Андрей Александрович Титов (1844-1911) – известный историк, краевед, археолог и палеограф, один из организаторов реставрации Ростовского кремля, основатель ростовского музея церковных древностей, инициатор возрождения ростовского финифтяного промысла. Как исследователь края написал около 300 книг и статей по его истории и по истории России. Собрал коллекцию рукописей, которую пожертвовал Императорской Публичной библиотеке Петербурга вместе с полным ее описанием.

<sup>2</sup>Титов А. *Производство финифтяных образков в г. Ростове*. – Ярославль, 1902 – С. 758.

<sup>3</sup>Там же.

<sup>4</sup>Из доклада Л Шитовой на юбилейной конференции 1988г. в Ростовском художественном музее-заповеднике, посвященной 70-летию фабрики Ростовская финифть”.

<sup>5</sup>Сахаров И. *Исследования и объяснения русских древностей*. – Спб.,1850. – С.49.

<sup>6</sup>Сахаров И. *Указ. соч.*, с.62.

<sup>7</sup>Там же, с.63.

<sup>8</sup>Борисова В.И. "Гризайль" в Ростовской финифти.// *Народное искусство* – М., 1995. – С. 114.

<sup>9</sup>Н.А.Сальников единственный из ростовских мастеров финифти получил образование в Петербургской Академии художеств по классу портретной живописи. В 1855 г. ему было присвоено звание свободного художника за портрет архитектора А.П. Брюллова. (Кондаков С.Н. *Список русских художников к юбилейному справочнику Императорской Академии художеств*. – В.м., б. г., с.175).

<sup>10</sup>А.А.Титов *Очерк живописи по финифти в Ростове*. – Ярославль, 1880. – С.102.

<sup>11</sup>Суслов И.М. *Ростовская эмаль*. – Ярославль, 1959. – С.21.

<sup>12</sup>Культура древней Руси. *Сост. Э.Смирнова под ред. Д.Лихачева*. – Л.,1967 – С.215.

<sup>13</sup>И.М.Суслов. *Указ. соч.*, с.21.

<sup>14</sup>Супрун Л.Я., Чехонин С.В. *О ростовском финифтяном промысле начала XX века*. //Сб. трудов НИИХП. – М. – 1975 – Вып.8. – С.152.

## **Основные этапы развития ювелирного искусства Молдовы XIX-XX вв.**

**С** древнейших времен до наших дней ювелирное искусство по праву занимает одно из первых мест в искусстве украшения. Наши предки использовали различные цветные камни, ракушки в качестве амулетов и оберегов. В современном мире роль ювелирных изделий довольно велика. Это и древний мистический талисман, и украшение, подчеркивающее женскую красоту, и в то же время это стремление выделиться из толпы, подчеркнуть собственное "я", экономический и политический статус...

Ювелирное искусство Молдовы XIX–XX вв. практически не исследовано. В национальной историографии, в основном, были описаны древние и средневековые украшения, христианские крестики и старые иконы, а изделия XIX–XX вв. были порой просто забыты. В то же время, музейные коллекции, церковная утварь и архивные источники свидетельствуют о наличии в Молдове ювелирной отрасли с древнейших времен. К сожалению, на данный момент почти не сохранились архивные материалы этого периода, в частности, касающиеся ювелирной тематики, что намного усложняет изучение этой отрасли. В Национальном архиве сохранились лишь немногочисленные материалы, касающиеся страхования музейных экспонатов, кустарной промышленности Бессарабии, введение фабричной марки и некоторые данные о контрабанде драгоценными металлами, закупке серебряных и медных изделий и опробирование драгоценностей. Наиболее обширные информации представлены литературно-историческими источниками: это заметки в местных журналах, экономические и географические описания Бессарабии XIX в. сохранившиеся каталоги и описи драгоценностей тех времен. Местные музейные коллекции предоставляют большие возможности для анализа и исследования сохранившихся ювелирных изделий и церковной утвари. В краеведческих городских музеях можно увидеть оригинальные коралловые и янтарные украшения, а также изделия из дешевых материалов, керамики, стекла, бисера, что подчеркивает финансовые возможности различных слоев населения и использование ювелирных изделий в качестве украшений, подарков, талисманов или выгодного вложения капитала. Немаловажную роль в исследовании истории ювелирного искусства Молдовы имеют фотографии XIX–XX вв., кар-



тины молдавских художников и книжные иллюстрации, которые, хотя и косвенно, но демонстрируют любимые украшения данного периода.

Исходя из существующих источников, можно выделить несколько этапов развития ювелирного искусства Молдовы XIX–XX вв.:

Конец XVIII в. – XIX в.	Конец XVIII в. – первая половина XIX в., Вторая половина XIX в. – 1918 г.
1918-1940 гг.	
Вторая половина XX в. – начало XXI в.	1945–1972 гг. 1972–1990 гг. 1990 – начало XXI в.

Ювелирное искусство Молдовы XIX в. основано на художественных традициях мастеров наших предков: гето-даков, средневековых молдавских и трансильванских городов: Яссы, Клуж, Сибиу, Брашов и. др. На территории Молдовы были найдены многочисленные украшения гето-даков, скифов и сарматов выполненные в зверином или восточном стиле, украшения знаменитой средневековой мастерской Старого Орхея.

В начале XIX в. (12 мая 1817 г.) в г. Кишиневе на базе существующих отдельных мастерских основана ювелирная артель<sup>1</sup>, что существенно повысило качество ювелирных изделий, хотя многие украшения говорят о существовании в этом регионе мастеров-ювелиров задолго до XIX века. Во главе артели был назначен цехместер, избранный из числа старост местных мастерских. Специальные распоряжения и Устав регламентировали деятельность кишиневской артели. В то же время, в конце XIX в. в г. Сорока архивные документы зарегистрировали из 224 различных мастеров несколько золотых и серебряных дел мастеров, которые изготовляли украшения и церковную утварь для жителей северных районов Молдовы. По данным переписи населения 1897 г. были зарегистрированы 427 независимых мастера, которые занимались изготовлением ювелирных украшений, картин, икон<sup>2</sup>. Более поздние данные — 1925 г. — говорят о свыше 200 мастерах-ювелирах, объединенных в рабочие цеха совместно с часовщиками. Некоторые мастера работали в мастерских при церквях и монастырях, а также имели свои собственные магазины. Например, мага-

зин Цалика Гробдука, который на рубеже XIX–XX вв. имел товарооборот свыше 40000 рублей. В начале прошлого века магазины занимались также скупкой и продажей лома драгоценных металлов, открывали свои ломбарды и мастерские. Сохранившиеся рекламные вывески помогают установить имена владельцев мастерских и магазинов, адрес и даже условия работы. Число ювелиров (совместно с учениками) работавших в городах и при монастырях, намного превышало число мастеров работавших в селе.

В начале XX в. Бессарабское церковное историко-археологическое общество приложило немало усилий для поиска и описания художественных ценностей. Благодаря обществу в 1923 г. был издан первый Каталог<sup>3</sup> церковной утвари и ювелирных изделий, изготовленных молдавскими мастерами. Некоторые изделия этого периода можно увидеть и в коллекциях Национального Музея Истории и Археологии г. Кишинева: оклады икон, серебряную посуду, дорогие часы, курительные принадлежности, а также личные драгоценности национальных знаменитостей, например, золотые украшения с гранатами молдавской исполнительницы народной музыки Тамары Чобану.

Открытые в 1911 году мастерские Кишиневского Архиепископства в основном выполняли заказы на церковную утварь: оклады икон, подсвечники, иконки и крестики. Изготовлением ювелирных украшений из золота, серебра, платины и бриллиантов на данном этапе занимались мастерские, расположенные по ул. Пушкин, где работали такие мастера как Манцович, Бергер, Копан и др. В то же время изготавливали и дешевые украшения со стразами, столь популярные в начале прошлого века. До 1918 года и в период 1927-1946 гг. оценка изделий молдавских мастеров (проба, клеймо и латинская буква X) проводилась в Одесском Пробирном Управлении. Лишь в начале 70-х гг. в Кишиневе был открыт филиал Одесского Управления.

Вторая половина XX в. – начало XXI в. представляет третий этап развития ювелирного искусства Молдовы. В 1953-1965 гг. в Кишиневе действовали отдельные мастерские, оценка изделий производилась по-прежнему в Одесском Пробирном Управлении (изделия Завода "Электроширпотреб" (марка ЗЭО), "Элетрометаллоремонт" (марка КЭ4). В 1972 г. на базе кишиневских мастерских был открыт первый в Молдове Кишиневский Ювелирный Завод (КЮЗ), который занимается огранкой драгоценных камней, изготовлением и ремонтом ювелирных украшений и церковной утвари. На данный момент КЮЗ, который с 1991 г. называется "Giuvaier" (Ювелир), является единственным ювелирным заводом на территории Молдовы и основным поставщиком ювелирных изделий. Заводские изделия можно отличить благодаря высокому качеству, марке "G" на изделии и гербу Молдовы.

Современные молдавские ювелиры в начале нового века столкнулись с определенными проблемами: поиск новых оригинальных художественных идей и технологических решений, связанных с изготовлением ювелирных украшений, экономические трудности, участие в специализированных выставках и коммерческая реализация изделий.

Изучение данных этапов развития ювелирного искусства Молдовы связано с исследованием технологических процессов изготовления ювелирных изделий в XIX–XX вв., национальных костюмов и традиционных украшений народностей, проживающих на территории страны, стилей и направлений моды, культурных и экономических отношений местных ювелиров с мастерами соседних городов: Яссы, Киев, Одесса, организации специализированных ювелирных выставок, перспектив развития ювелирной отрасли в Молдове в начале XXI в.

Краеведческий Музей г. Кишинева располагает большой коллекцией окладов икон, крестов и панагий, а также женских украшений: янтарных и коралловых бус, заколок, брошей, серег. На рубеже XIX–XX вв. молдавские модницы щеголяли украшениями, изготовленными из золота, серебра, с многочисленными стразами. Исходя из этого, женский национальный костюм XIX в. и вплоть до середины XX в. можно разделить на отдельные территориальные зоны: в северных районах Молдовы были распространены браслеты, большие серьги, более известные как "молдавские серьги" — в форме стилизованных сердец с изысканной гравировкой. В конце XX в. были особенно популярны серьги "калачи" — продукция ювелирных заводов Кишинева и Киева. Надо признать, что такие серьги довольно популярны и в наши дни, особенно в сельской местности среди болгар, гагауз и цыган. На левом берегу Днестра установился свой особый стиль, то есть, симбиоз украинских, русских и молдавских украшений. На юге Молдовы преобладали традиционные украшения, связанные с национальным костюмом гагаузов и болгар: ожерелья, гривны, браслеты. Эти различия проявляются и в начале XXI в. — на юге страны наиболее популярны бусы и браслеты, в то время как на севере предпочитают различные цепочки, серьги и кольца.

Женский городской костюм в значительной степени отличался от традиционного национального. В прошлом веке дамы предпочитали носить большие шляпки украшенные перьями, броши со стразами, большие серьги, перстни и кольца с цветными камнями. Современная женщина использует ювелирные изделия не только для того, чтобы подчеркнуть красоту рук или шеи, но и для демонстрации своего экономического и социального статуса.

В начале нового века ювелирные изделия приобретают в основном в связи с праздниками, семейными традициями и юбилеями, коллекционированием красивых и оригинальных украшений. В эту категорию входят обручальные кольца, серьги и цепочки, перстни и различные подвески. Особым спросом пользуются ювелирные изделия, предназначенные для детей и подростков, которые предпочитают подвески в виде стилизованных зверюшек и листьев, серьги-висюльки, дешевую бижутерию для сумочек, обуви и одежды. Не менее интересны золотые и серебряные украшения, выполненные в геометрическом стиле или с использованием астрологических символов, интерес к которым в наше время довольно велик. В то же время современные мастера постоянно занимаются разработкой новых ювелирных украшений, как, например, диадема "Королева Оперного Театра", изготовленная на КЮЗ в связи с 45-летием творчества молдавской оперной певицы Марии Биешу.

К сожалению, мы не располагаем данными о проведении выставок ювелирного искусства в Молдове в прошлом веке. Первые специализированные выставки, на которых были представлены изделия молдавских мастеров, прошли в начале 70-х гг. XX в. В это время для изготовления ювелирных украшений, как правило, использовали национальную символику, мотивы традиционных молдавских сувениров. В основном, произведения этого периода представлены украшениями из кости, фруктовых семян, необработанного камня, дерева и кожи.

На Первой республиканской выставке произведений преподавателей художественных школ и учебных заведений Молдавии (Кишинев, 1973) ювелир Зинаида Минаева-Никифорова представила следующие комплекты украшений, выполненных из керамики, украшенной разноцветной эмалью: цепочка и кольцо "Зеленые листья", колье и браслет "Желтые цветы", колье, серьги и кольцо "Осень" и несколько декоративных керамических бус различных размеров. В 1978 г. на республиканской выставке изобразительного искусства "Слава труду" ювелир Алексей Марко представил настоящие шедевры ювелирного искусства, исходя из требований и тенденций данного исторического периода. Он представил ювелирные украшения, выполненные из серебра со вставками из цветных декоративных камней. Это браслет с вставками из сердолика, декоративная брошь "Древо жизни" из серебра и малахита, серебряные украшения с агатом и кольцо с кораллом. На данном этапе развития ювелиры КЮЗ могут представить свои изделия на национальных выставках "Сделано в Молдове", выставках парфюмерии и бижутерии, а также за рубежом: Одесса, Москва, Казахстан.

Начало XXI в. открывает огромные перспективы для дальнейшего развития ювелирного искусства Молдовы, исходя из технологических возможностей и направлений моды.

---

<sup>1</sup> Юбилейный сборник города Кишинева. – Кишинев, 1912. – С. 79.

<sup>2</sup> История народного хозяйства МССР. 1812–1912 гг. – Кишинев, 1972. – С. 43.

<sup>3</sup> *Catalogul Societatii istorico-arheologice bisericesti basarabene.* – Chisinau, 1923.

# СУЧАСНЕ ЮВЕЛІРНЕ МИСТЕЦТВО



**Ювелірні вироби Т. В. Письменної  
на космічну тематику з колекції  
музею історичних коштовностей України.**

**С**еред виробів українських ювелірів з колекції Музею історичних коштовностей України, що експонувалися влітку 2006 року на виставці "Сучасне ювелірне мистецтво України", можна було побачити твори художника-ювеліра з Сімферополя Т. В. Письменної, присвячені темі космосу. Це гарнітур під назвою "Космос" та брошка "Космічний пейзаж", виконані ще у 1985 році (Рис. 1а, б, в).

Ювелірне мистецтво особливо вирізняється умовністю та символікою, але у пам'ятках давнини (Середземномор'я, Древній Єгипет, Скіфія та ін.) й наступних епох часто проглядається відображення цілих історичних періодів, життя видатних особистостей та ін.

Сучасне ювелірне мистецтво хоча й характеризується стилізацією, художнім відбором, узагальненнями, виявляє як єдність з усім мистецьким процесом, так і продовження давніх традицій. До таких можна віднести і твори Т. В. Письменної, яка в пошуках актуальних сучасних тем побачила в подіях, пов'язаних з освоєнням космосу, цікаві зображальні мотиви.

Тамара Василівна Письменна народилася у 1935 році в місті Сімферополь. У 1959 році закінчила архітектурний факультет Новосибірського інженерно-будівельного інституту. Ювелірною справою займалася з 1970 року. Працювала художником-ювеліром на Кримському художньо-виробничому комбінаті. Вона належить до покоління шестидесятників. Це були роки початку космічної ери — часом трагічного, але й славетного. Зі щойно побудованих небачених досі споруд — космодромів — стартували космічні апарати, що вперше подолали земне тяжіння, на землю передавалися фотографії ландшафтів планет, поверхнею Місяця пересувалися місяцеходи... Космічні дослідження стали першочерговими державними справами. Подією планетарного значення став політ першого космонавта Юрія Гагаріна. Статті про пілотовані космічні польоти повністю займали перші сторінки центральних газет. Ці газети перечитували цілими сім'ями, колективами, громадами та зберігали. Тоді всі вважали, що ось-ось космічні кораблі полетять на Місяць, на Марс та ще далі — до далеких планет, будуть відкриті нові планети, відбудеться

контакт з інопланетянами. Тему космосу стали активно розвивати письменники-фантасти, які передбачали у своїх творах захоплюючі міжзор'яні подорожі, вражаючі наукові відкриття. Скрізь люди заговорили про освоєння космосу. Відбулися польоти на Місяць. Недалекими здавалися часи, коли "на Марсі будуть яблуні цвісти".

У 70-80-х роках інтерес до космосу не зменшується. Космічні дослідження розгортаються. Перебування космонавтів на космічних кораблях і станціях стає довготривалим. Започатковується співробітництво науковців й дослідників різних країн, на орбіті працюють міжнародні екіпажі. Цікаво, що ще Юрій Гагарін, перетинаючи під час польоту західну півкулю, "не міг не згадати хлопців, які намірювалися рушити вслід за нами (радянськими космонавтами) в космос"<sup>1</sup>.

У приватних розмовах космонавти, говорячи про своїх колег-товаришів підкреслювали, що робота в космосі часто вимагає не тільки виняткових знань а й мужності, героїзму. З головної трибуни СРСР звучали слова: "Слава героям космосу!"

Ювелірні вироби Т. В. Письменної відбивають піднесені настрої тих часів. Це мельхіорові прикраси зі вставками напівкоштовного каміння; окремі вироби пов'язані між собою за сюжетами, композицією, колоритом. Гармонія побудована на поєднанні сріблястих, білуватих, сіруватих, оранжувато-червонуватих кольорів.

Гарнітур "Космос" складається з двох предметів: колье (Н — 217,5 мм) та брошки (55x73 мм) (Рис. 1а, б). Обидва твори, як і належить, виконано в єдиному ключі й мають по-суті картинну композицію, яку можна визначити як "фігура в пейзажі". Пейзажною є і брошка "Космічний пейзаж" (65x60 мм) (Рис. 1в). У цьому можна вбачати привнесення принципів реалістичного живопису та скульптури в ювелірне мистецтво, що по-своєму властиво роботам ювелірів різних епох, як давнини так і новітнього часів: зокрема, Давнього Єгипту, бароко, модерну, а також виробам майстрів радянської школи, котрі, в свою чергу, спиралися на багаті традиції світового та російського і українського ювелірного й образотворчого мистецтва.

Обриси та загальні ритми виробів побудовано на обтічних, заокруглених лініях, що відповідає плавним лініям Всесвіту — округлим та еліпсоїдним абрисам галактик, скупчень газів, зірок, планет та їх орбіт, багатьох супутників, вулканічних та ударних кратерів на поверхнях планет. Наближена до округлої форма прикрас асоціюється й зі своєрідними вікнами у космос — частинами техногенних речей, що використовують для спостереження за космічним простором: ілюмінаторами космічних кораблів, об'єктивами фото та кіно апаратури, а також лінзами телескопів. Глядач немов бачить ділянку неба,





Рис. 1 (а, б, в). Твори Т.Письменної: гарнітур "Космос" та брошка "Космічний пейзаж".

безпосередньо спостерігає за роботою космонавта через об'єktiv апаратури, яка транслює зображення на Землю.

У виробі гармонійно поєднані плавні лінії білого металу та каменів, огранених опукло та кабошонами. Для прикрас було використано камені, властивості яких диктують саме такий тип огранки: прозорий кварц, агат (сердолік, халцедон), яшма. Мінералог професор В. А. Нестеровський уточнив, що це льодистий кварц — водяно або мутно-прозорий, агат казахстанського типу хмароподібного забарвлення, сіруватий халцедон.

У гарнітурі домінує кільце — річ крупна, масивна та концептуальна за рішенням теми, композицією. Кільце має симетричний відносно центральної осі геометрично окреслений силует (Рис. 1а). Його конструкція має наче б то просту, але продуману форму, завдяки чому виріб красивий у художньому плані. Ділянку шиї огинає плавна трубчаста дуга із застібкою ззаду та рухливими кріпленнями по боках. Далі, десь через рівень ключиць, спускаються тонші, зі скручених по спіралі тонких дротиків, трохи увігнуті до середини. Нижче — вже на передній частині — вони входять у вузькі зверху і розширені до низу рогоподібні трубочки з двома об'ємними обідками на кожній, приєднані трохи вище середини до еліпсоподібної, наближеної до округлої, центральної частини прикраси.

В центральну частину колье вписано космічний пейзаж із постаттю космонавта в центрі. Композицію побудовано на засадах монументальності: схематична чіткість, художня симетрія, певна героїзація, піднесеність. У пейзажі поєднано умовність та реальність. Це не відразу й помітно. Але при уважному розгляді стає зрозумілим, що вертикальні бокові частини, обмежені ззовні еліпсом оправы та хвилясті до середини, є суто художнім вимислом. Тут автор вирішувала досить складне, відоме митцям, зокрема майстрам монументального живопису, завдання, коли треба зобразити те, що не має конкретних видимих рис, або може бути передане тільки у стислому знаковому вигляді: наприклад, різні поняття — космічний холод, лінії магнітних полів, астрономічні відстані, а також видимі, але, так би мовити, розчинені на величезних обширах у космосі об'єкти — планетарні туманності, газу — пилові хмари, міжзоряний простір та ін. Для задуму добре підібрано камені — мутно або водяно-прозорий льодистий кварц, що має вигляд криги з прозорішими й мутнішими ділянками, білуватими та темними вкрапленнями, немов вморожені сніг і пил. Цими вставками — умовними кулісами з боків — образно асоціативно змальовано позаземний світ далекої планети або супутника з холодом і льодом із заморожених газів, розрідженою атмосферою чи екзосферою, дуже слабким освітленням. Ідеї відповідає форма каменів. Їх внутрішні краї автор позначила плавними довільними рисуночними лініями. Між ними відкривається ділянка у формі звистого шляху чи потоку, що підноситься вгору серед крижаних просторів.

Постать космонавта закомпонована посередині між космічними льодовиками — портретно. Вона виготовлена з мельхіору об'ємною в техніці лиття за восковою моделлю. За відомою художньою схемою фігура водночас і ділить, і об'єднує, утримує пейзаж у форматі й за жанровими ознаками тяжіє до монументальності. Рух нагадує схему давньоєгипетського канону: обличчя (в даному разі під шоломофоном та гермошоломом скафандру), плечі у фас, таз і ноги у профіль. Проте дещо інший — гвинтоподібний — розворот. Ліва рука опущена й трохи відведена назад, права — піднята вгору наче б то у жесті привітання і водночас ніби підтримки, подібно до Атланта, небесної сфери, оскільки майже торкається напівсферичного верху (за задумом, бо в технічному плані схоже, що пайка трохи відійшла). Постать заповнює всю вертикаль умовного об'єктива. Видовженість фігури підкреслює й піднята рука. Привертає увагу те, що фігура космонавта стилізована, але зображена досить реалістично, з дотриманням пропорцій та анатомічної будови, у ній можна впізнати звичний образ: значна фізична сила, натренованість. Зараз відомо, якою

важкою і виснажливою була підготовка космонавтів, як до їхнього загону здійснювали відбір кращих серед кращих. З часом утвердилася назва — перший, "гагаринський" набір. На сприйняття образу особливо спрацьовує зображення скафандра.

Однак при більш детальному розгляданні стає зрозумілим, що хоча космонавта зображено у відкритому космосі, його скафандр зовсім не схожий на знайомі нам дуже громіздкі, роздуті, навантажені обладнанням скафандри Олексія Леонова, в якому він здійснив перший в історії вихід у відкритий космос, Світлани Савицької, яка проводила зварювальні роботи на орбіті та інших радянських космонавтів, Ніла Армстронга та інших американських астронавтів, які досліджували поверхню Місяця, тощо. Однак, таке художнє рішення є передбаченням появи так званого біоскафандра (Bio-Suit) — скафандра нового покоління для міжпланетних експедицій. Сучасний американський скафандр SAFER, що використовується на МКС важить 136 кг, і який досі не вдавалося зробити легшим без ризику для безпеки та життєзабезпечення космонавтів, безперечно потребує заміни. Розробку марсіанського скафандра NASA фінансує вже кілька років. Конструкція та технологічні особливості дозволяють вважати його наче б то продовженням тіла. Bio-Suit будуть напилювати на тіло як полімерний аерозоль, що швидко затвердіває. Цю технологію, що здається фантастичною, вже випробовують військові фахівці Soldier systems center<sup>2</sup>. Творчі рішення стають дедалі виправданішими у науковому плані.

За правим плечем космонавта бачимо яскравий опуклий червонуватий диск теплого відтінку з ледь прозорого сердолику — зображення планети наче б то видимої з далекої відстані. Це вельми цікава деталь — певний орієнтир. Хоча художник напевне задумала такий вигляд космосу, керуючись творчими міркуваннями, у художньому



Рис. 2 (а, б, в). Планета Марс. Захід Марсу за Місяць.

рішенні можна вгледіти й реальне підґрунтя. Так, під час Великого протистояння Землі та Марса у серпні 2003 року провадили спостереження та були зроблені фотографії Марса з поверхнею Місяця на передньому плані, зокрема, захід Марса за Місяць<sup>3</sup>. На цих знімках Марс є помітно більшим, ніж ми бачимо з Землі, космічним тілом жовтувато-оранжувано-червонуватого кольору (Рис. 2 а, б, в). У цілому Марс об'ємний і досить однорідний за кольором — виділяється тільки полярна шапка — й дуже схожий на зображення планети на кольє. Дуже схожі й фотографії Марса під час пилових бур, коли не видно особливостей топографії й поверхня планета видається однорідною. Отже виходить, що Т. В. Письменна прозорливо змалювала ситуацію, наче космонавт знаходиться на Місяці, а за ним — Марс. (Але, зважаючи на значну умовність, не виключено, що це може бути інша планета чи супутник або навіть Сонце — вигляд з дуже віддаленої планети: приміром з Плутона. Реально Сонце з Плутона видається зіркою, тобто, диску не видно).

У цілому колорит кольє досить стриманий: наближені за кольором та тоном світлі й холодні мельхіор і кварц; тональний і кольоровий акцент — яскравий теплий сердолік.

У сюжеті кольє бачимо віддалені космічні перспективи та наліт мрійливості. Тільки у наш час починають планувати заснування бази на Місяці, пілотований політ на Марс.

Брошку зроблено цілком реалістично. Її композиція має репортажний, фотографічний характер, тяжіє до творів станкового живопису — не ґрунтується на жорсткій схемі, відрізняється певною фрагментарністю складається з окремих деталей. За сюжетом вона є своєрідною ілюстрацією тогочасних досягнень радянської космонавтики (у науковому плані, без політичного підтексту) (Рис. 16).

Виріб має округлу форму без чітко окресленого зовнішнього контуру, що теж є певним рисуночним і, якоюсь мірою, живописним обіграванням країв — умовного формату твору, а це дуже важливо саме в ювелірному мистецтві.

Ліву половину виробу займає зображення освітленої частини поверхні планети — нашої Землі, яку наче видно з космосу. Ми часто бачимо її такою на фотографіях та в репортажах з орбіти, відколи вперше з'явилися знімки у 60-х роках. Авторка грамотно зробила її трохи більшою за іншу частину, навіть куточки виступають за край; планета сприймається великою, об'ємною, в перспективі виступає, випирає на передній план. Доповнює це враження і забарвлення агату. Агат шаруватої будови, ледь прозорий; подібний до акварелей, написаних по-мокрому. Це художньо використовують у творах ювелірного мистецтва. Авторка розвернула камінь таким чином, що

він став сприйматися як пейзажний. Зліва до зовнішнього краю брошки розміщено прохолодний сіруватий неоднорідний шар з тонким жовтим прошарком та світлішими білуватими вкрапленнями. За сірим по вертикалі проходить вужчий червонуватий шар з хвилястими краями. Такий червонуватий колір дають домішки триоксидного заліза. В ньому проглядають різні відтінки від більш густих і прохолодніших до тепліших і прозоріших; на стику видно ділянки де червоний просвічується крізь сірий. Справа яскравий червонуватий має досить рівний край за яким знову продовжується сірий, тільки значно менший і темніший. Градація мас, лінійний рисунок, тон, гра кольорів, як у художньому творі створюють ілюзію перспективного скорочення. Глядач немов бачить планету під незвичним кутом — з орбіти: наче внизу пропливають величезний гірський масив, льодовики за хмарами, берег океану...

Примітно, що Юрій Гагарін впродовж короткотривалого, але виключно важливого польоту, кілька разів звертає увагу на вигляд Землі з космосу. У нотатках він пише, як не втримавшись вигукнув, коли в ілюмінаторі з'явилася далека земна поверхня: "Краса ж яка!"<sup>4</sup>. Трохи з часом "Зоря" (позивний Землі) поцікавилася, що він бачить внизу. Космонавт розповідає, що "наша планета має вигляд приблизно такий, як при польоті на реактивному літаку на великих висотах. Чітко вимальовуються гірські хребти, великі ріки й лісові масиви, плями островів, берегова крайка морів". Далі спостерігає хмари над Землею<sup>5</sup>. Пізніше акцентує: "Увага. Бачу горизонт Землі. Такий красивий ореол! Спочатку райдуга від самої поверхні Землі, і донизу така ж райдуга переходить. Дуже гарно"<sup>6</sup>. Далі розповідає, що водна поверхня виглядає "темнуватими, ледь поблискуючими плямами", відчувається кулястість нашої планети, видно різкий контрастний перехід від світлої поверхні Землі до зовсім чорного неба<sup>7</sup>. Види Землі й зоряного неба він постійно описує точно та емоційно, захоплено.

Грамотно Юрій Гагарін порівнює побачене з творами живопису: "Проміння його (Сонця) просвічувалося крізь атмосферу, горизонт став яскраво оранжевим, з поступовим переходом у всі кольори веселки: до голубого, синього, фіолетового, чорного. Кольорова гама, яку важко описати! Як на полотнах художника Реріха!"<sup>8</sup>.

Поруч справа внизу, на другій половині, що зображує міжпланетний простір, розміщено зображення невеликого круглого небесного тіла, зроблене з ледь прозорого сіруватого халцедону. Сірувато-сизим до блакитного кольором передано віддзеркалене прохолодне світло небесного тіла. Це супутник Землі — Місяць. Власне він і надає можливість зорієнтуватися, що перед нами саме пара Земля-Місяць, подані у природному зіставленні за розмірами та у дещо абстраговано-

му, з підсиленими контрастами, але близькому до реального, зрозумілому, за кольорами вигляді.

Над зображенням Місяця, у правій верхній частині брошки майже горизонтально, головою до центру закомпоновано фігуру космонавта. Вона теж, як і на кольє, тонко детально пророблена та відлита об'ємною з мельхіору. Рухом вільного польоту передано, що космонавт парить у невагомості. Й хоча поруч не показано космічний корабель чи навіть фал, за допомогою пейзажу змальовано ситуацію, коли космонавт знаходиться за бортом, поруч із кораблем чи орбітальною станцією. На цьому творі ювелірного мистецтва сюжетно немов бачимо кадр відзнятий бортовою камерою. У 70-80-х роках по телебаченню транслювали багато репортажів з орбіти, у тому числі й ситуаційно дуже схожих. Зображена сцена сприймається знайомою, впізнаною.

У серіях творів образотворчого мистецтва таких як: ілюстрації, картини в інтер'єрі, монументальний живопис та ін., певні вузлові елементи, часто це фігури людей, роблять приблизно однакового розміру для формального об'єднання всього задуму (один з аспектів). У декоративно-прикладному мистецтві часто дотримуються цього ж принципу. На кольє і брошці однаковими за розмірами зроблено фігури космонавтів та планети. Мельхіорові фігури повністю подібні за розмірами, манерою та ступенем проробки. Хоча планети різного кольору й тону, вони теж є об'єднуючим модулем за розміром і формою.

Цікаво, що подібні зображення небесних світил — Сонця та Місяця — виробилися як знакові й стали традиційними ще в давньоєгипетському ювелірному мистецтві. Дуже схоже показано Сонце і, по суті, схоже Місяць на прикрасах з гробниці фараона Тутанхамона. Зокрема, на масивній золотій підвісці, що подає сонячну ладдю зі скарабеєм, який тримає знак Сонця на обрії, світанкове Сонце також зроблено з яскравого червонуватого сердоліка в золотій оправі<sup>9</sup>. Так само виконано Сонце і на золотій підвісці, яка зображує ладдю зі скарабеєм і павіанами<sup>10</sup>. На золотій підвісці у вигляді крилатого скарабея скарабей підтримує золотий серп Місяця, а його неосвітлена частина зроблена з сердоліка прохолоднуватою відтінку<sup>11</sup>. На прикладі багатьох прикрас простежується, що єгиптяни добре знали природу цього космічного тіла й підкреслювали, що воно має кулясту форму. Об'єм кулястого кам'янистого масиву Місяця буває добре видно під час повних місячних затемнень. Зокрема, це добре спостерігалось 7 жовтня 1987 р. (північне місячне затемнення) та 3 березня 2007 р.

У творах образотворчого мистецтва часто ставиться задача художніми засобами передати матеріальність зображуваного. Художні

матеріали, що використовуються в декоративно-прикладному мистецтві іноді дають навіть багатші можливості ніж в академічному. В роботах Т. В. Письменної на космічну тематику камені вже за своєю природою відповідні матерії Всесвіту — кам'яним небесним тілам, кремнію з якого вони сформовані та ін. Метал оправ теж починає сприйматися як її металева складова. А в постатях космонавтів він досить схожий на біло-сріблястий матеріал справжніх скафандрів. Традиційні ювелірні матеріали у цих творах максимально близькі до натури.

Прикраси гарнітура витримані в сріблясто-сірувато-червонуватому колориті. Значно переважають прохолодні кольори: сріблясті, білуваті, сіруваті з різними відтінками. На кольє їх палітра стримана: метал і кварц із легкими відтінками; на брошці — багатша: метал, кварц, халцедон, прохолодні частини агату з відтінками різних кольорів. Холодними кольорами у поєднанні з ефектами прозорості, грою глибин каменів, бликів художньо передано космічні далі з безповітряним простором і абсолютним холодом, жорстким або дуже віддаленим Сонцем.

У радянському мистецтві космонавтів зображували в основному узагальнено, тобто, як землян, уникаючи державної символіки, або показуючи її делікатно. Т. В. Письменна не зробила конкретних деталей, що вказували б на приналежність космонавтів державі СРСР, що відбиває ідею планетарності, загальнолюдського значення вивчення космосу.

До гарнітура "Космос" тяжіє й брошка "Космічний пейзаж" (Рис. 1 в). Як видно вже з назви — вона пейзажна й за розмірами та своєрідною роботою у форматі близька до брошки з гарнітура. В цілому вона округла, з маленькими виступаючими частинами. Задум цього твору, очевидно, виник під враженням від фотографій з чарівно красивими видами зоряного неба, що стали поширюватися серед фахівців і публікуватися саме після 60-х, й особливо з 80-х років. На брошці зображено унікальне, надзви-

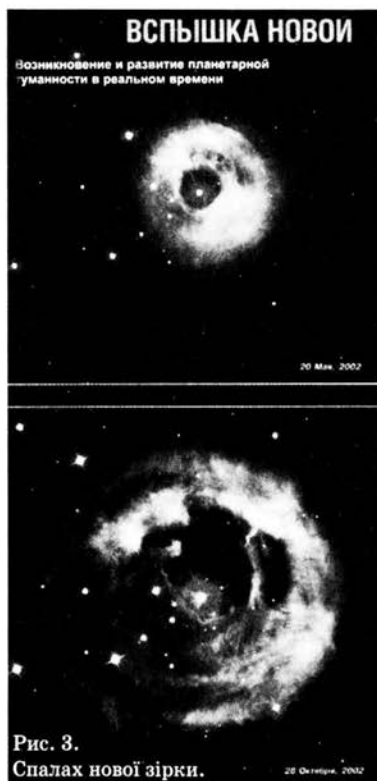


Рис. 3. Спалах нової зірки.

чайно видовищне явище — вибух Новоподібної, Нової або Наднової зірки (Рис. 3).

Оскільки в художньому творі зображення стилізоване, для остаточної впевненості розглядалися й інші космічні явища. Астрономи зазначають, що дещо схожим є вигляд падіння комети або великого метеорита на планету. Приміром, падіння комети Шумейкера-Леві на Юпітер 16-22 липня 1994 р., що перед падінням розірвалася приблизно на 21 фрагмент. Однак, таке унікальне явище сталося пізніше, ніж брошку було створено і спостерігалось вперше, а тому не могло бути реальним документованим випадком для зображеного.

Ще деякі надзвичайно видовищні явища сталися нещодавно. Астрономи стали свідками феномену, що ніколи не спостерігався раніше. Навколо далекої галактики GRB 031203, що знаходиться на небі зовсім близько від зірки Наос (дзета Корми), а просторово — прямо за туманністю Gum — найбільшою на нашому небі, стався гамма-сплеск після якого було видно надзвичайне рентгенівським гало, яке розширювалося. Орбітальна обсерваторія Integral (ESA) зареєструвала сильний потік гамма-квантів, що тривав 30 секунд. І вже через 6 годин рентгенівська обсерваторія XMM — Newton зробила перший знімок гало навколо гаснучого рентгенівського післясвітіння сплеску. Професор Ян Халлідей (PPARC) зазначає: "Гамма сплески є найсильнішими вибухами з відомих у Всесвіті"<sup>12</sup>. Гігантський спалах у гамма-діапазоні, що затьмарив би Місяць якби його можна було бачити, стався у Молочному Шляху і спостерігався 27 грудня 2004 р. Його джерелом була нейтронна зірка (магнетар) SGR 1806-20 у сузір'ї Стрільця. Спалах було зафіксовано з використанням гамма-телескопа Swift<sup>13</sup>.

Найбільше схожий зображений момент на спалах Нової у сузір'ї Единорога, що спостерігався в 2002 р., але оскільки це явище теж сталося пізніше ніж ювелірні вироби були створені, було розглянуто інформацію про вибухи, котрі сталися раніше (Рис. 3). Такі явища є рідкісними й за період спостережень помічені не часто. Зокрема за новітній період виділяється спалах Нової в сузір'ї Лебедя 29 серпня 1975 р.

Надновими називають ті зірки, що несподівано спалахують в результаті вибуху гігантської сили. Майже неможливо уявити собі енергію, що виділяється під час спалахів — вибухів Наднових зірок. За кілька місяців зірка випромінює у навколишній простір стільки ж енергії, скільки Сонце за кілька мільярдів років. Вважається, що потім щільність ядра зірки багатократно збільшується, температура ядра досягає 200 мільярдів градусів, і зірка колапсує всередину себе. Під час вибухів Нових і Наднових зірок велетенська кількість зоряної речовини вивергається у навколишній космічний простір<sup>14</sup>.



Саме такий момент бачимо на ювелірному виробі. За величчю змальованого явища, центрованістю композиції, тягами композиційних рисуючих вгору, колоритом — це монументальний пейзаж. Майже в центрі брошки з незначним зміщенням вліво розміщено розжарене ядро зірки, зроблене з яскравої червоної яшми. Воно дещо видовжене по вертикалі, асиметричне — з лівого боку більш опукле, з правого — пласкувате. До цього боку й до верху примикає кілька невеликих металевих деталей у формі хвиль, що в художньому плані за масою доповнюють ядро, та, як рисуючі елементи, спрямовані вгору й вліво по дузі, виявляють композиційні ритми, мов акцентовані лінії в рисунку або мазки в живопису. Пласкувата металева деталь продовжує ядро знизу по-окружності й вигинається назовні, а з середини двома хвилями піднімається вгору. Далі над ядром дві тонкі хвилі з дротів і пласка, що по формі майже повторює верхню частину ядра, потім ще два маленьких вигини з тонких дротиків. За змістом металеві деталі передають колосальну енергію вибуху, рух вибухової хвилі, що змітає все на своєму шляху. Все разом з ядром справляє враження дуже швидкого руху, живості, мінливості. На кінці металевої хвилі, над ядром, вставлено маленький червонуватий сердолік й два дротяних вигини завершуються металевими зернинами. Ці кулясті форми сприймаються як зірки поблизу спалаху. Подібне можна побачити на фотографіях зоряного неба. Але, можливо, це космічні тіла, які поглинає зірка, що вибухнула. Такі явища теж відомі. Зокрема, зміни спектру зірки схожого типу пояснюють поглинанням планет<sup>15</sup>.

Вельми вдало для художнього задуму використаний зріз агатової мигдаліни. Авторка спеціально підбрала камінь за розміром, формою, малюнком, кольорами. Агат молочно-білуватий красивої проглядаємої структури з яскравим тепло-червоним прошарком. Таке забарвлення дають домішки триоксидного заліза. Він сприймається виразно пейзажним саме в такій композиції. Задуманим художнім та смисловим центром — ядром і металевими розчесами — в технічному плані заповнена невелика порожнина посередині кам'яної пластини. Подібні порожнини різних розмірів і конфігурацій часто відкриваються після розрізу в середині агатових мигдалин. В даному разі видно, що порожнина була невеликою, досить простою. Самому агату художниця надала нетипову для вставок ювелірних виробів виїмчасту підковоподібну форму — ним став оточений центр знизу й з боків. З середини червоне яшмове ядро зірки з металом оточене агатом білого — фонового кольору, що передає розпечений простір. Ним виявлений тональний і кольоровий контраст, сильніший зліва. Справа біля металевої деталі він м'якше. Концентрично за білим іде чер-

вонувате кільце. Воно має вигляд зображення оболонки зірки, що розлітається з жахливою енергією. За гігантською червоною хвилею вогню інде продовжується білий. У кількох місцях до країв виробу підходить червоний. Це справляє враження швидкоплинності явища. Велетенський вибух немов відбувається на очах, розростається; наче вже не вміщується в умовному об'єктиві. Хоча червоних за площею майже стільки ж, як і білуватих зі сріблястими, але червоний — активний колір, сприймається домінуючим. Колорит брошки в поєднанні зі змістом, масштабами, справляє протилежне емоційне враження, ніж у гарнітурі "Космос". Це велетенський розжарений світ. Білі й сріблясті тут асоціюються зі світінням гарячих блакитних та білих Гігантів і Надгігантів, червоні — з незорим вогнем.

У роботі митців все працює на виразність творів. Важливою основою для Т. В. Письменної залишилися знання в галузі архітектури, про що говорила і вона сама. В її роботах, як і в багатьох ювелірних виробках різних епох, можна побачити художній відбір, узагальнення та ін. проведені за монументальним принципом: грамотна тектоніка, градація мас, об'ємів, чітко продуманий локальний колорит. Прикраси були задумані здебільшого на живописних зіставленнях. Частина металу зовсім незначна — в гарнітурі тільки оправы та фігури, в брошці — оправы та елементи пейзажу. Майже всі металеві оправы й дрібні деталі є рисуєчими лініями творів. Домінують камені, що займають значно більші площини й об'єми. Особлива увага була приділена їх підбору за забарвленням, малюнком та рівнем прозорості. В колориті переважають сріблясті та різні відтінки сірих кольорів від кольору мельхіору й складних відтінків білого на агаті та водяно-прозорого в кварці до сірувато-блакитнуватою в халцедоні. Акценти зроблені на невеликих теплих червонуватих деталях: від ледь прозорого сердоліку на кольє й смуги агату на брошці до темнішої яшми. Плями кольорів грамотно організовані по тепло-холодності. Їх відбір та поєднання ґрунтується на теорії додаткового кольору. В цілому прохолодні трохи світліші за теплі. Особливості малюнку каменів сприймаються як живописно прописані деталі пейзажів. Однак пластичні елементи теж важливі, оскільки метал й особливо камені завжди мають певні товщини. В творах Т. В. Письменної їх художня розробка переходить у вираження простору. За поєднанням роботи з об'ємом і кольором виробу децю нагадують мозаїку на рельєфі в монументальному живописі або розписаний рельєф. Рельєф прикрас низький. Пророблені деталізовані фігури та дрібні деталі пейзажу виконані з металу. В усіх виробках металом немов домальоване те, що неможливо передати в камені. Кольором мельхіор долучається до гамми прохолодних, багатою грою тону підсилює їх контрастність.

Є вдалим вибір білого металу, що асоціюється з переважною більшістю сучасних та надсучасних металевих виробів, особливо з авіаційною та космічною технікою. Саме метали білого кольору: залізо, сталь, алюміній, нікель, титан та ін., а також сплави, у тому числі й мельхіор, стали домінувати у техногенному ХХ столітті. У ювелірній справі а також високотехнологічному обладнанні поширенішою стала дорогоцінна платина, використовується "біле золото" — сплав золота з іридієм. Були відкриті та стали використовуватися й надзвичайно рідкісні та дорогоцінні метали: осмій, ванадій та ін. По-науковому стали вивчати метеорити; їх найбільше металевих — залізних, залізо-нікелевих та з ін. домішками, і вони відомі з дуже давніх часів саме як небесний метал.

На виставці твори експонувалися на чорному фоні. Очевидно вони і були розраховані до чорного (особливо прохолодного — тіюідію, чи синювато або фіолетувато-чорного) й саме так дуже вирашно виглядають. За змістом чорний сприймається як продовження космічного пейзажу; з ним починають взаємодіяти камені та металеві деталі. Художньо фон входить у систему тональних та кольорових відношень. Особливо активно він впливає на сприйняття кольє, оскільки його центральна частина — фігура космонавта з планетою за його плечем, — силуетом повністю виходить на фон і льодистий кварц з боків напівпрозорий. В брошці з гарнітура на фоні помітніше виявляється права частина теж з фігурою космонавта й Місяцем. В обох брошках фон важливий для сприйняття продуманого лінійно і в кольорі зовнішнього контуру виробу.

Як правило, художні твори різних видів мистецтва й жанрів потребують знань в певних галузях, збору матеріалу, іноді протягом довгого часу. Специфічно це робиться й для творів декоративно-прикладного мистецтва. В роботах Т. В. Письменної відображені враження космічної доби від її початку наприкінці 50-х років до досить значного розвитку в середині 80-х — часу, коли вони були створені. Очевидно, що оскільки ювелірні вироби зроблені реалістично, збір матеріалу для них проводився подібно до цієї підготовчої роботи для творів образотворчого мистецтва. Впізнається картинний, монументальний підхід; у такому разі в художніх творах проглядається кілька нашарувань: передісторія подій, історичний момент, майбутнє — тема бачиться у розвитку в часі.

Перші космічні апарати СРСР та США відправили в бік Місяця у 1958 році. Далі науковців великих космічних держав зацікавили Венера і Марс — по-справжньому глибокий космос. Протягом 1958–1960 років були досягнуті певні успіхи, зокрема, фотографування зворотнього боку супутника Землі (1959 р. радянський космічний апарат "Луна-3") та ін., а також створений заділ для наступних польотів<sup>16</sup>.

На початку 1961 року радянські й американські конструктори розпочали розробку нових космічних апаратів, призначених для дослідження об'єктів Сонячної системи. Задачі стояли досить складні — м'яка посадка на Місяць та інші планети<sup>17</sup>. Відтоді СРСР і США здійснили багато пусків автоматичних станцій до Венери, Місяця, Марса. Деякі місії дали дуже важливі наукові результати. Зокрема, були зроблені перші знімки поверхонь цих небесних тіл<sup>18</sup>.

Насичена програма досліджень планет і їх супутників, що передбачає польоти космічних апаратів, дала поштовх формуванню сучасної планетології — науці, що коріниться в класичній астрономії, й у якій багато досягнуто за останні 30–40 років<sup>19</sup>.

У 1968 р. вперше було одержане зображення місячного ландшафту, знятого безпосередньо на поверхні Місяця. Це зробила радянська автоматична станція "Луна-9". Станції "Луна-16" і "Луна-20" виконали унікальний експеримент — доставили зразки місячного ґрунту з поверхні Місяця. За допомогою станцій "Луна-17" і "Луна-21" на поверхню Місяця були доставлені автоматичні пересувні лабораторії "Луноход-1" і "Луноход-2" (1979 р.), роботу яких і зараз оцінюють дуже високо<sup>20</sup>.

Марс — планета, котра завжди була предметом наукових суперечок і дискусій. Схоже, в Сонячній системі це єдина планета, де варто шукати ознаки життя — минулого чи теперішнього. Червона планета якнайкраще підходить для наступних відвідань людьми та навіть колонізації. Чи є життя на Марсі, чи було воно там, з'ясувати це — основна задача станції Mars Express, виведеної на міжпланетну траєкторію російською ракетою-носієм Союз-Фрегат, що стартувала 2 червня 2003 року з космодрому Байконур. Вважається, що для існування життя необхідна вода. У ході виконання попередніх місій вдалося знайти невелику кількість водяної пари в атмосфері планети. Неодноразово повідомлялося про те, що станції вдалося знайти ознаки наявності води на Марсі. Отже, вірогідно, поливати квітучі яблуні будуть саме місцевою водою<sup>21</sup>. 7 грудня 2006 року в теленовинах повідомили про знайдення рідкої води за слідами водної ерозії в кратері вулкану.

Однак, пошуки ознак життя чи протожиття ведуться й на інших небесних тілах. На галілеєвих супутниках Юпітера (Ганімед, Європа) вчені зіткнулися з новим об'єктом планетології та екзобіології — ендогідросферою — підповерхневими басейнами рідкої води глобальних масштабів, що існують космогонічні проміжки часу (мільйони років). Вода під поверхнею може бути і у таких супутників планети Сатурн, як Титан, Діона і Япет. Співробітники Головної Астрономічної обсерваторії України А. Ф. Стеклов і Л. А. Колоколова запропонували гіпотезу про можливість виникнення та подальшої еволюції біосфер у ендогідросферах планет і їх супутників<sup>22</sup>. Вчені давно

вважали, що навколо деяких зірок, так як і навколо Сонця, обертаються планети. Але тільки останнє десятиліття ХХ ст. подарувало астрономам довгоочікуване відкриття: були відкриті перші планетні системи у різного типу зірок, у тому числі й нейтронних — радіопульсарів. За нововідкритими космічними тілами закріпилися назви: "позасонячні планети" та "екзопланети"<sup>23</sup>. Вивчаються можливості існування життя на таких планетах.

Здійснилася одвічна мрія про політ людини у космос.

Вражають технічні можливості навіть того першого космічного корабля. Юрій Гагарін у нотатках писав як "ще здаля угледів спрямований угору сріблястий корпус ракети, оснащений шістьма двигунами загальною потужністю двадцять мільйонів кінських сил"<sup>24</sup>. Далі він продовжує: "Восток" ішов зі швидкістю майже 28 000 кілометрів на годину. Таку швидкість важко уявити на Землі"<sup>25</sup>. Як неможливо уявити в євразійських степах двадцять мільйонів коней...

Історичним став виступ президента США Джона Кеннеді на спільному засіданні обох палат Конгресу 25 травня 1961 року, що офіційно називався "Про невідкладні заходи з забезпечення національних інтересів" в якому американський лідер проголосив національною метою США висадку американців на Місяці ще до кінця десятиріччя<sup>26</sup>.

У 1969 р. американські астронавти Нейл Армстронг та Едвін Олдрін стали першими людьми, які ступили на Місяць в південно-західній частині Моря Спокою<sup>27</sup>. За словами Армстронга це був "маленький крок для людини і величезний стрибок для людства".

Вже на початку ХХІ ст. обговорюються перспективи пілотованих польотів на Марс. Рей Бредбері у своєму виступі на відкритті слухань в комісії з освоєння космосу в червні 2004 року сказав: "Ми — перехідне покоління. Десять тисяч років тому людина вийшла з печери. А сьогодні наш шлях через Місяць і Марс лежить на Альфу Центавра. Ми майже нічого не знаємо про походження життя на Землі... Нам треба спробувати передбачити майбутнє на...п'ятсот років уперед... Спробуємо уявити, що Місяць — це перевалочна база, а Марс — terra incognita, створення нової цивілізації на якій дасть плоди лише через п'ятсот, тисячу, десять тисяч років, коли вона стане ще однією віхою на шляху до Альфи Центавра. Ви запитаете, навіщо все це? На те, що Життя — як будь-яка жива істота потребує продовження, прагне вижити, звільнитися від воїн, що роздирають планету... Я невтомно повторюватиму: запитайте дітей, їх радісні голоси заглушать ваші сумніви. Їм не потрібне ні золото, ні срібло, вони радіють у передчутті зустрічі з космосом. Радість польоту... Щастя того, хто ступив на Марс... Захват землянина, який доторкнувся до Альфа Центавра. Неможливо закрити дух людський. Інакше загрузнуть обидві ноги, і тоді Земля стане могильником людства.

На шляху до зірок неминучі втрати. Але здаватися неможна. Ми переможемо, ми будемо йти вперед, і врешті решт прийдемо до своєї мети."<sup>28</sup>

Реалії космічної ери торкнулися усіх сфер життя людства, дали можливість на новому рівні осмислювати гармонію Всесвіту, намагалися зрозуміти місце людини, її відповідальність. Збагачене науково-філософське бачення надихнуло митців на створення цікавих, різних художніх творів.

Для художника особливо потрібне візуальне сприйняття інформації, що може стати важливим джерелом натхнення, поштовхом до роботи над певною темою. Стосовно деяких тем, зокрема, природничих, як тема космосу, безперечно піднімаються глибинні пласти особистих вражень, що накопичуються протягом життя. У творах Т. В. Письменної проглядаються враження від споглядання краси зоряного неба, далеких планет, зірок. Як корінна кримчанка, вона очевидно часто задивлялася на зоряне небо, бувала в Кримській обсерваторії.

Т. В. Письменна зазначала про себе у 1985 р., що вона в процесі роботи намагалася оволодіти різними техніками обробки металу й застосовувати різноманітні прийоми залежно від задач роботи. В обробці каменя шукала нові пластичні форми, що вимагало розширення прийомів обробки. З технікою обробки каменя й металу знайомилася на ювелірних заводах, але в основному навчалася по літературі. Їй хотілося б продовжити оволодівати ювелірними техніками в металі, розширити кількість прийомів обробки каменя. Хотілося б, щоб ці технічні засоби допомогли зробити речі образні, з цікавим художнім змістом.

Т. В. Письменна учасник багатьох виставок, зокрема, міжнародних: "Яблонець 77" (Чехословаччина, 77 р. роботи відзначені дипломом) та "Яблонець 80" (Чехословаччина, 80 р.), всесоюзних: "Художники народу" 1982 р., "Мистецтво України" 1985 р. За плідну роботу в Художньому комбінаті вона одержала два дипломи від Президії Правління Співки художників України.

Твори Т. В. Письменної гарнітур "Космос" та брошка "Космічний пейзаж" відразу впізнаються як зроблені у 80-х роках, коли ця тема вже мала певні напрацювання в образотворчому мистецтві, стала модною.

Хоча теми космосу в образотворчому мистецтві у нашій країні митці здебільшого відображали в реалістичних живописі, скульптурі та у вигляді ілюстрацій до творів письменників-фантастів, ювелірні вироби Т. В. Письменної є цікавим прикладом їх змалювання мовою професійного декоративно-прикладного мистецтва. Твори

можна вважати етапними в українському ювелірному мистецтві, оскільки в них на високому художньому рівні відображений важливий історичний період вивчення космосу.

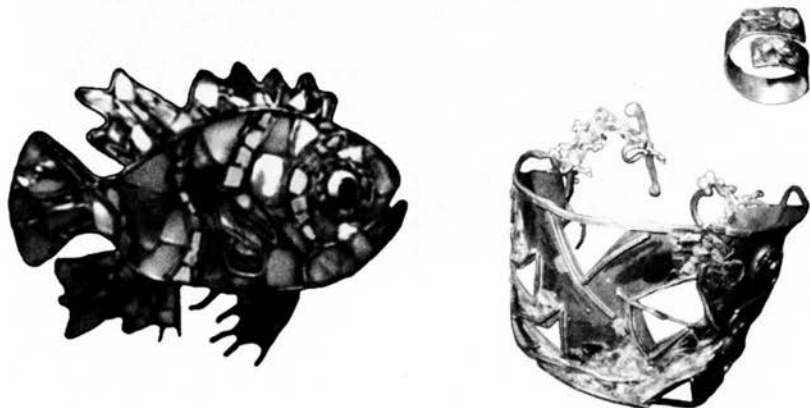
- <sup>1</sup> Гагарін Ю. О. Дорога в космос. Нотатки льотчика-космонавта СРСР. Літ. запис С. О. Борзенка і М. М. Денисова. Пер. з рос. В. Г. Тищенко. – К.: Політвидав України, 1983. – 325с., 10 л. іл.
- <sup>2</sup> Вселенная, пространство, время. Научно-популярный журнал. – 2003 – № 1 (1) – С. 10-12; Вспышка Новой в созвездии Единорога. К., 2003 – С.25.
- <sup>3</sup> Там же, с.15.
- <sup>4</sup> Гагарін Ю. О. Дорога в космос..., с. 141.
- <sup>5</sup> Там же, с. 142.
- <sup>6</sup> Там же, с. 143.
- <sup>7</sup> Там же, с. 144-145.
- <sup>8</sup> Там же, с. 145.
- <sup>9</sup> Сокровища гробницы Тутанхамона. Каталог выставки. – М.: Советский художник, 1974. – Кат. № 33.
- <sup>10</sup> Там же, кат. № 32.
- <sup>11</sup> Там же, кат. № 30.
- <sup>12</sup> Вселенная, пространство, время..., с. 12-13.
- <sup>13</sup> Житецкий А. Галилеевы спутники Юпитера. – Ч. II. Европа и Ганимед. – С. 14–18. Вселенная, пространство, время. Научно-популярный журнал. – 2005 – № 3 (10). – С. 12–13.
- <sup>14</sup> Вселенная, пространство, время. – 2003 – № 1 (1). – С. 10–12.
- <sup>15</sup> Вселенная, пространство, время..., с.12.
- <sup>16</sup> Железняков А. История межпланетных путешествий. – Часть I. Штурм начинается (1958-1960гг.). – С.27-32; Вселенная, пространство, время. Научно-популярный журнал. – 2004 – № 6 (7) – С.27-32.
- <sup>17</sup> Железняков А. История межпланетных путешествий. – Ч. II. Венера, Марс и начало пути на Луну (1961-1969гг.). – С.24-29; Вселенная, пространство, время. Научно-популярный журнал. – 2005 – № 1 (8). – С. 25.
- <sup>18</sup> Вселенная, пространство..., с. 24-29.
- <sup>19</sup> Житецкий А. Галилеевы спутники Юпитера. – Часть II. Европа и Ганимед. – С. 14-18. Вселенная, пространство, время. Научно-популярный журнал. – 2005 – № 3 (10) – С.14.
- <sup>20</sup> Пугач А. Ф., Чурюмов К. И. Небо без чудес. – К.: Политиздат Украины, 1987. – С.76-78
- <sup>21</sup> Вселенная, пространство, время... 2005 – № 3 (10), с.15.
- <sup>22</sup> Житецкий А. Галилеевы спутники Юпитера..., с. 14–18.
- <sup>23</sup> Сурдин В. Планеты иных звезд //Вселенная, пространство, время. Научно-популярный журнал. – 2004 – № 4 (5) – С. 6-10.
- <sup>24</sup> Гагарін Ю. О. Дорога в космос..., с. 133.
- <sup>25</sup> Там же, с. 145.
- <sup>26</sup> Сурдин В. Планеты иных звезд..., с. 6–10; Вселенная, пространство, время. Научно-популярный журнал. – 2004 – № 4 (5) – С. 26-27.
- <sup>27</sup> Пугач А. Ф., Чурюмов К. И. Небо без чудес. – К.: Политиздат Украины, 1987. – С. 76.
- <sup>28</sup> Житецкий А. Галилеевы спутники Юпитера..., с. 28-29.

## Творчество художника-ювелира Нино Дарчиашвили

**В** современном ювелирном искусстве Грузии четко прослеживаются тенденции обращения к национальному прошлому, восстановления давно забытых технологий и разных ювелирных приемов. В первую очередь это вызвано духовным возрождением общества, повышенным интересом к основам национального самосознания. Интересным примером этого явления можно считать творчество художника-ювелира Нино Дарчиашвили.

Она закончила Тбилисскую Академию художеств (1985 год), факультет прикладного искусства "изделия из дерева, металла и других материалов" и некоторое время преподавала на этом же факультете; член Союза художников с 1997 года; долгое время работала художником-дизайнером на Тбилисском ювелирном заводе (1985–1998). После распада Советского Союза, повлекшего за собой как следствие разлад экономики всех составных его республик, надолго закрылся и ювелирный завод. Необходимость элементарного заработка мобилизовала творческие силы Н. Дарчиашвили. Получив определенные навыки на заводе, она сама стала заниматься ювелирным творчеством. С годами повышалось ее мастерство, менялась форма, фактура и тема изделий.

Н. Дарчиашвили начала свою деятельность с самого обычного — колец, брошей. Композиции были незатейливые, идеи черпались из окружающего мира, попросту — из флоры и фауны. Затем последова-





ли более сложные работы. Если вначале все изделия создавались по предварительному рисунку, то позже они стали делаться импульсивно. Появляются абстракции. Не мог не отразиться на творчестве и образ жизни — православного церковного человека. Поэтому много времени уделяется производству предметов ритуала. Это кресты, четки, кресты-мощевики, мощевики, венчальные венцы, венчальная чаша, ложки для причащения.

Н. Дарчиашвили смогла выработать свой индивидуальный стиль. Основной материал — серебро, из благодатной фактуры которого она извлекает максимум возможного. Это — оксидировка, золочение, сочетания матовой и полированной поверхности металла, применение элементов накладной филигрании и гравировки, зерни. Но самая главная роль во всех без исключения изделиях отведена самоцветам. Всячески используются их фактура, цвет. Это яшма, агат, обсидиан, бирюза, лазурит, пирит, чароит, альмандин, аметист, гагат, биотит. Но основным излюбленным материалом являются перламутр, жемчуг, кораллы и янтарь. В этом плане очень удачно найденный прием — обыгрывание разноцветного перламутра, который часто вместе с другими камнями придает изделию необыкновенную красоту.

В ее изделиях возрожден и по-своему преподносится технологический прием перегородчатой инкрустации, который хорошо был знаком мастерам Древней Колхиды. Краски природы оживают в ее произведениях и играют всеми цветами радуги.

Изделия Н. Дарчиашвили экспонировались на разных международных выставках. Но подлинным итогом творчества стали две прошедшие с большим успехом персональные выставки — в 2002 и 2006 годах.

# VERSII



## Пектораль з кургану Товста Могила.

**П**ектораль у вигляді триярусної композиції показує і розкриває споконвічну проблему людських взаємовідносин, боротьбу добра і зла: справедливості з несправедливістю, шляхетності з жадністю, тощо. Центральна сцена верхнього ярусу символізує протистояння. Вона включає в себе образи позитивного й негативного героїв, зброю і предмет з'ясування стосунків у вигляді шкури тварини. Праворуч зображено позитивного героя. Про це свідчить те, як шляхетно схилив він коліно, взявши шкуру однією рукою, а другою показує на її горловину. Таким чином він дає зрозуміти своєму опоненту, що шкуру треба поділити порівну. Це буде і чесно, і справедливо. А зброя, яку він поклав на землю, вказує на його бажання вирішити суперечку мирним шляхом. Ліворуч знаходиться негативний герой. Вже саме те, що він стоїть на обох колінах і показує своє небажання ділитися, говорить про його низький моральний і духовний рівень, а агресивні і войовничі наміри свідчать про те, що він не виключає можливості вирішення цього конфлікту за допомогою зброї, яка "висить" над шкурою. Але насправді він переслідує зовсім іншу мету. На жаль, історія людства має немало таких прикладів.

Середній ярус символізує навколишнє середовище. Адже немає нічого прекраснішого у природі ніж квітуча рослинність, яка не тільки духовно й естетично формує людину, а також виховує ставлення до природи, що дає їй життя.

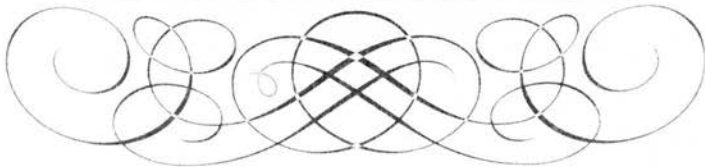
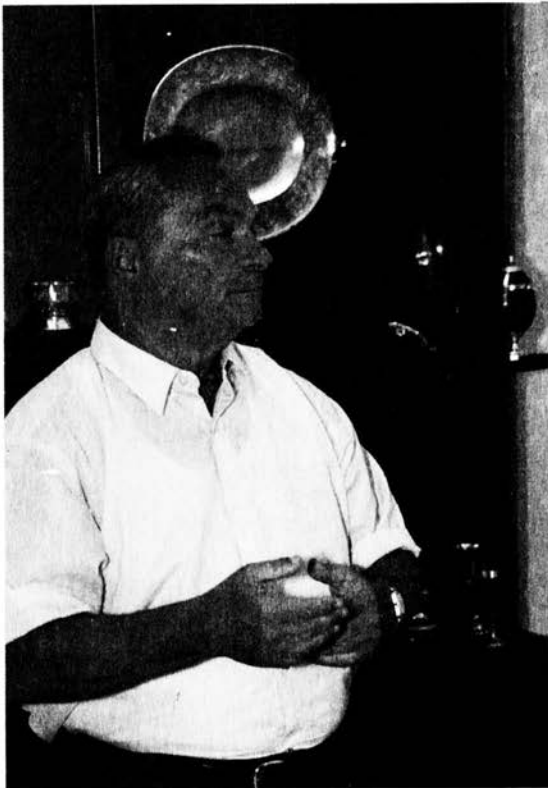
Але безцінність цього історичного і археологічного витвору полягає не в кількості золота, витраченого на його виготовлення і, безперечно, не лише у досконалості ювелірного мистецтва, а в тому, наскільки наші пращури з глибокою далекоглядністю і філософською мудрістю інтерпретували в нижньому ярусі пекторалі еволюційний розвиток людського розуму, спрямованого на свідоме знищення собі подібних, починаючи з кам'яної сокири і закінчуючи найстрашнішою й найпекельнішою зброєю масового знищення. Отже пектораль пройшла крізь тисячоліття до наших днів і не втратила своєї актуальності, тому що вона дивовижним чином відображає закон єдності та боротьби протилежностей.

Є дуже відомий оптимістичний вислів: "Так було, є і буде". Буде, але для матерії як субстанції всієї світобудови, а ось для вищої форми матерії може і не бути, якщо homo sapiens не знайде тієї золотої середини мудрого, мирного співіснування, на яку вказує позитивний герой центральної сцени. І в тому, що Б. Мозолевський знайшов пектораль саме 22 червня, немає випадковості, тому що в житті є закономірності, які не важко зрозуміти, але неможливо просто пояснити.

# ВІТАННЯ



# Вітаємо!



*Співробітники Музею історичних коштовностей України вітають улюбленого Шефа — Генерального директора Національного музею історії України Сергія Михайловича Чайковського з днем народження!*

*В історії Музею історичних коштовностей України є період — 6 років, коли Сергій Михайлович був завідувачем нашої славної "Золотої скарбниці". Він ініціював різноманітні заходи в діяльності музею: щорічні конференції, видання збірників наукових праць, виставки. Саме завдяки Сергію Михайловичу зріс авторитет Музею історичних коштовностей України.*

*Сергій Михайлович Чайковський святкує цьогорічну дату, що є серединою шляху між двома ювілеями, сповнений натхнення, творчих планів, енергією. З роси Вам і з води!*

*Зичимо здоров'я, щастя й радості на многії літа!*

*Від імені колективу Музею історичних коштовностей України Л. П. Олефіренко висловила найкращі побажання у віршах.*

*Спливають роки, ювілеї сплітають,  
Наповнюють щільно душі джерело.  
Прожиті сторінки вагомо лягають  
Висвітлюють все, що так рідне було.*

*Дарує все доля – чим світ наш багатий,  
Загляне в дитинство, у юність крилату  
І килим розстеле у світ майбуття,  
І сонцем зігріє молитва буття.*

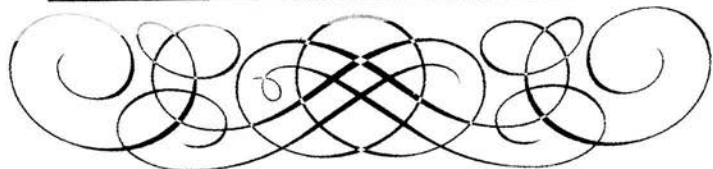
*Який же барвистий життя краєвид!  
В нім мудрість засіє з роками свій слід,  
Навчить шанувати і шану віддати  
Всім тим, хто чекає і вміє це взяти.*

*Нехай же щасливо дорога проляже  
І щастя любові вінець свій покаже,  
Здоров'я такого як грім наш небесний,  
Щоб сяйвом веселки бажання воскресли.*

*Щоб грали, сміялись життя кольори,  
Колоссям лягали о літній порі,  
Щоб щедрістю повнилась Ваша душа,  
Хай в золоті шана до Вас поспіша.*

*А що нам роки, що хвилюють життя –  
Чудові майстри – віртуозність буття,  
Хай сильним ключем б'є душі джерело,  
Щоб чистим, живильним світання було!*

Вітаємо!



*Вітаємо з днем народження Лідію Павлівну Олефіренко!*

*Вона є знаковою постаттю в Музеї історичних коштовностей України. Сотні тисяч людей, з тих кількох мільйонів, які коли-небудь відвідали "золоту скарбницю", пам'ятають не тільки чарівну посмішку та лагідні очі завідувачої сектором екскурсійного обслуговування, але й її вміння чітко організувати роботу. А хто послухав її змістовно багату та натхненну розповідь про музейні колекції, той ставав назавжди залюбленим у мистецтво різних часів і народів.*

*Шановна Лідіє Павлівно!*

*Бажаємо Вам міцного здоров'я, добра і щастя на багаті літа!*

*Ти – Світло і Краса, Краса і Ласка,  
Ти – Щира, Божа Благодать.  
А спілкування із тобою – то є казка –  
Хвалу за це Творцю Воздасть!  
Добро в нас – сила, Щастя – Воля  
І слово Бога навіки.  
Хай посміхнеться тобі Доля,  
На все житті, на всі Роки!  
Ти Світло, Щирість, ти – Краса Жіноча,  
Співають Зорі у твоїх очах,  
Ти промовляеш тихо Серцем: "Отче"!  
І він дає тобі достойний Шлях.  
Ти – загадка одвічна, незбагненна,  
твоє Натхнення лине до Небес!  
Відверта, Мудра і Смирена ,  
В Душі твоїй Христос Воскрес!  
І Ювілею День святий і щирий  
Вклоняємось доЗемно ми Тобі,  
Бажаємо Любові, Світла, Миру.*

*Благословенне на землі!*

*Член Української асоціації письменників  
художньо-соціальної літератури*

*Надія Полтавська (Савченко)*

*\*\*\*\*\**

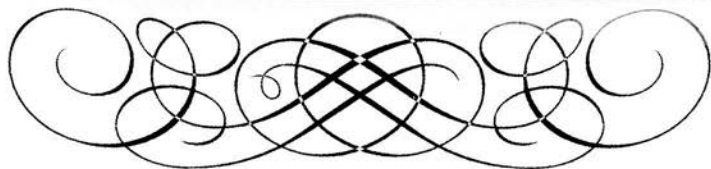
*Ваш профиль достоин изысканной геммы,  
Оправленной в перстень золотой.  
Вы словно Венера – Вы вышли из пены,  
Из тайны, загадки, из бездны морской.*

*А может, спустились с созвездья, какого?  
А, значит, летели Вы к нам в НЛО.  
Уж слишком в Вас много всего неземного.  
И Вы не похожи ни на кого.*

*И в этой несхожести – истинно прелесть  
И в этой загадке – мечтаний предел  
Пусть кто-то возьмет на себя эту смелость  
И скажет, что долго сказать не посмел...*



Вітаємо!



*Вітаємо колегу Тетяну Юхимівну Романовську з ювілеєм!*

*Біографічні дані — сухі та конкретні: народилася у Києві, у сім'ї службовців. Вчилася спочатку в школі, а потім — на історичному факультеті Київського державного педагогічного інституту. В Музеї історичних коштностей України працює з 1 лютого 1980 р. Спочатку екскурсоводом — багатьом з відвідувачів пощастило послухати Тетяну: багату інформація з емоційною піднесеністю — справляли незабутнє враження. А пізніше у Тетяни Романовської з'явилися нові форми вираження своєї особистості: наукова робота — у відділі вивчення історії ювелірного мистецтва, а згодом — у науково-дослідному відділі фондів. У 1989 році Тетяна Юхимівна за пропозицією адміністрації музею розпочала роботу з атрибуції та комплексного наукового дослідження єврейських культурних предметів. Сьогодні вона є провідним фахівцем з іудаїки не лише в Україні.*

*Т. Ю. Романовська не тільки зберігач історико-культурної спадщини, талановитий дослідник, але й віддана дочка й мати, чуйний товариш, загалом — світла людина.*

*Бажаємо їй здоров'я, добра, щастя, багатьох років, плідної праці!*

*Колись була дівчина з великими очима,  
Весела і моторна - високі каблучки.  
З літами ти змінилась, частіш від тебе лине:  
"Послухай, моя люба, ще краще помовчи!"*

*Ти доброти навчаєш, терпінню, силі духу.  
І стукаєш у серце, коли воно болить.  
І нам завжди приємно тебе, Тетяно, слухать,  
Хоч час земний невпинно, безжалісно летить.*

*А ти вся у науці. І слава за тобою  
Женеться, та до неї ти ставишся ніяк.  
Бо краще милуватись красою неземною  
Так де-небудь далеко, на дивних Соловках!*

*Бо все на світі миле: листочки від каштану,  
І хмарка, що набігла з дрібнесеньким дощем.  
Ти ж будь такою завжди, якою єсть, Тетяно,  
А ми безмірно раді, що поряд всі живем.*

*Марія Соченко*

## **НАШІ АВТОРИ:**

---

**Анципшкін Ігор Валерійович**

м. Нікополь, Нікопольський державний краєзнавчий музей  
Головний хранитель

**Артюх Тетяна Миколаївна**

м. Київ, Національний торгово-економічний університет  
Зав. кафедри, доктор технічних наук

**Баукова Анастасія Анатоліївна**

м. Львів, Львівський національний університет ім. І. Франка  
Аспірант кафедри археології та історії стародавнього світу

**Березова Світлана Анатоліївна**

М. Київ, Музей історичних коштовностей України  
Зав. сектором відділу історії ювелірного мистецтва

**Беручашвілі Наталія**

м. Тбілісі, Державний музей мистецтв  
Науковий співробітник

**Волковинська Олена Анатоліївна**

м. Київ, Музей історичних коштовностей України  
Зав. сектором комплектації та збереження фондів

**Гнутова Світлана Віталіївна**

м. Москва, Музей давньоруської культури та мистецтва імені Андрія Рубльова  
Зав. сектором, кандидат мистецтвознавства

**Гончарова Лідія Миколаївна**

м. Москва, Державний історичний музей  
Науковий співробітник, кандидат історичних наук

**Давидова Олена Володимирівна**

м. Москва, Музей давньоруської культури та мистецтва імені Андрія Рубльова  
Науковий співробітник

**Дарчіашвілі Ніно**

м. Тбілісі  
Художник-ювелір

**Денисова Олена Владиславівна**

м. Санкт-Петербург, Державний музей історії релігії  
Провідний науковий співробітник, кандидат філософських наук

**Жиліна Наталія Вікторівна**

м. Москва, Інститут Археології РАН  
Провідний науковий співробітник, доктор історичних наук

**Калашнікова Ольга Леодіївна**

м. Дніпропетровськ, Митна академія

**Карсакова Тетяна Миколаївна**

**м. Москва, Музей давньоруської культури та мистецтва імені Андрія Рубльова**  
Науковий співробітник відділу фондів

**Клочко Любов Степанівна**  
м. Київ, Музей історичних коштовностей України  
Провідний науковий співробітник, кандидат історичних наук

**Ковригіна К.В.**  
м. Дніпропетровськ, Митна академія

**Крупа Тетяна Миколаївна**  
м. Харків, Музей археології та етнографії Слобідської України  
Науковий співробітник

**Лучшева Зінаїда Олександрівна**  
м. Санкт-Петербург, Державний музей історії релігії  
Зав. відділом, кандидат філософських наук

**Нестеренко Валентина Іванівна**  
м. Черкаси, Обласний краєзнавчий музей  
Заступник директора з наукової роботи

**Никорич Ліліана**  
м. Кишинів, АН Молдови, Інститут "Культурна спадщина"  
Аспірант

**Отрощенко Віталій Васильович**  
м. Київ, Інститут археології НАНУ  
Зав. відділом, доктор історичних наук

**Палатна Світлана Григорівна**  
м. Київ, Музей історичних коштовностей України  
Старший науковий співробітник

**Підвисоцька Олена Петрівна**  
м. Київ, Музей історичних коштовностей України  
Зав. сектором відділу історії ювелірного мистецтва

**Полюшко Григорій Васильович**  
м. Київ, Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник  
Головний хранитель

**Поляцкова Наталія Володимирівна**  
м. Київ, Реставраційний центр "КОНРЕСТ"  
Науковий співробітник

**Пуцко Василь Григорович**  
м. Калуга, Обласний художній музей  
Заступник директора з наукової роботи

**Раковський**  
м. Павлоград  
Військовослужбовець

**Родинкова Власта**

м. Москва, Інститут археології РАН  
Науковий співробітник, кандидат історичних наук

**Романовська Тетяна Юхимівна**

м. Київ, Музей історичних коштовностей України  
Провідний науковий співробітник

**Смирнова Наталія Костянтинівна**

м. Київ, Музей історичних коштовностей України  
Старший науковий співробітник відділу фондів

**Сердюк Олександр Семенович**

м. Дніпропетровськ, Митна академія

**Станіцина Галина Олександрівна**

м. Київ, Інститут археології НАНУ  
Зав. науковим архівом

**Старченко Олена Василівна**

м. Київ, Музей історичних коштовностей України  
Головний хранитель, заслужений працівник культури

**Степаненко Наталія Олексіївна**

м. Дніпропетровськ, Дніпропетровський історичний музей ім. Яворницького  
Старший науковий співробітник

**Триколенко Ольга Вікторівна**

м. Київ, Спілка художників України

**Хан Микола Олександрович**

м. Москва, Московський державний гірничий університет  
Доцент кафедри історії і соціології

**Шевченко Юрій Юрійович**

м. Санкт-Петербург, Музей антропології та етнографії (Кунсткамера) РАН.  
Науковий співробітник, кандидат історичних наук.

## **СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ:**

---

ГИМ — Государственный исторический музей, Москва

ИА — Институт археологии РАН

МИА — Материалы и исследования по археологии СССР

СА — Советская археология

ЦІА м. Києва — Центральный історичний архів

ЦИА Грузии — Центральный исторический архив

РА — Российская археология

РА ИИМК РАН

КГИКЗ — Керченский историко-культурный заповедник

ІА НАНУ — Інститут археології Національної академії наук України

МИДУ — Музея исторических драгоценностей Украины

БГИКЗ — Бахчисарайский историко-культурный заповедник

НМИУ — Национальный музей истории Украины

Наукове видання

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 кризь віки”

11–13 грудня 2006 р.

Підписано до друку 08.11.2007 р.  
Папір офсетний. Друк офсетний.  
Формат А5.  
Гарнітура "SchoolBook"  
Тираж 1000 прим.

Надруковано ТОВ "ХІК"