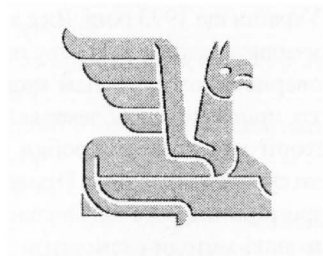




МУЗЕЙНІ ЧИТАННЯ

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



Музейні читання

Матеріали наукової конференції
“Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки”

12-14 листопада 2007 р.

Київ 2008 р.

ББК 79.Ія43+85.12я43

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

Наукова конференція “Ювелірне мистецтво – погляд крізь століття” відбулася в рамках щорічних “Музейних читань”, започаткованих Музеєм історичних коштовностей України ще 1993 році. Вже втретє до її організації, крім науковців музею, долучилися фахівці з Центру пам’яткознавства НАН України та Українського товариства охорони пам’яток історії та культури.

У збірнику вміщено статті, присвячені проблемам вивчення та збереження культурних цінностей, історії художньої обробки металу, формування музейних колекцій, творчості сучасних ювелірів. Піднято дискусійні питання щодо підробок виробів із дорогоцінних металів. Оpubліковано також стендові доповіді, у яких розглянуто нові методи експертизи та застосування їх на практиці.

Збірник стане цікавим для фахівців, студентів та всіх небайдужих до культури, тому що в ньому висвітлено широке коло питань.

ББК 79.Ія43+85.12я43

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

© Музей історичних коштовностей України

ЗМІСТ

З ІСТОРІЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ	5
<i>Станиціна Г.О.</i> Архівні документи про Музей культур та побуту	6
ХУДОЖНЯ ОБРОБКА МЕТАЛУ ВІД ДОБИ ЕНЕОЛІТУ ДО ПІЗНЬОРИМСЬКОГО ПЕРІОДУ	17
<i>Гошко Т.Ю., Якубенко О.О.</i> Мідні прикраси з трипільського поселення Блищака II на Тернопільщині	18
<i>Клочко Л.С.</i> Жіночі головні убори племен Скіфії за часів архаїки	23
<i>Бессонова С.С.</i> Фіала из Братолюбовского кургана. К вопросу о композиции	42
<i>Грїбова Г.О.</i> Образ Афіни в ювелірному мистецтві Північного Причорномор'я	53
<i>Маслов В.Е., Дорофеев Г.Л.</i> Бляшки с изображением руки с Северного Кавказа	62
<i>Переводчикова Е.В.</i> Золотые оковки сосудов из I Филипповского кургана: к постановке вопроса о месте производства	64
<i>Гунчина О.Л.</i> Реставрация античного золотого перстня со змейкой	73
<i>Быковская Н.В.</i> К вопросу о поясных наборах с тамгообразными знаками	75
<i>Хардаев В.М.</i> Ювелірні вироби черняхівської культури із зібрання Музею історичних коштовностей України	84
<i>Ермолин А. Л.</i> Богатое женское захоронение в склепе № 29 некрополя Джурга-Оба	92
ЮВЕЛІРНІ ВИРОБИ ЗА ДОБИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ	97
<i>Жилина Н.В.</i> Скандинавская средневековая ювелирная традиция эпохи викингов	98
<i>Рябцева С.С., Рабинович Р.А.</i> О ювелирных украшениях с городищ типа Екимауцы - Алчедар в Молдове	116
ХУДОЖНІЙ МЕТАЛ XVI-XX СТ.	127
<i>Тихонова М.М.</i> Дарохранительниці останньої третини XVIII ст. із колекції Дніпропетровського історичного музею ім. Д. Яворницького – взірці бароко і рококо в металообробці	128
<i>Сергий Е.С.</i> Иконография православных деревянных резных крестов XVII – XVIII вв. (по материалам собрания НКПМКЗ).....	140
<i>Степаненко Н.О.</i> Художні особливості стилевих напрямів декоративно- прикладного мистецтва в інтерпретації народних золотарів: пам'ятки з фонду Дніпропетровського історичного музею ім. Д. Яворницького	148

<i>Анцишкін І.В.</i> Плащаниця 1756 р. – оригінальний витвір українського ювелірного мистецтва	158
<i>Попельницька О.</i> Хрест з частинками “животворного древа Хреста Господнього” із зібрання НМІУ.....	160
<i>Сердюк А.С.</i> О Российской пробирной реформе XIX ст. и кратко о корректурах (?) орнаментов абрезов венцов окладов Смоленской Пресвятой Богородицы	163
<i>Палатная С.Г.</i> Ювелирные изделия фирмы Фаберже в коллекции Музея исторических драгоценностей Украины	172
ВИВЧЕННЯ МУЗЕЙНИХ КОЛЕКЦІЙ	183
<i>Сита Л.Ф., Мудрицька В.Г.</i> Борисоглібський скарб з колекції Чернігівського історичного музею імені В.В.Тарновського	184
<i>Сердюк А.С.</i> Атрибуции и экспертизы в аспектах значимости изографической пластики из хлебного мякиша коллекций Дмитрия Ивановича Яворницкого	190
<i>Смирнова Н.К.</i> Утеряный дукач	199
<i>Ферчук А., Неліна Т.</i> Іконка Святої Олександри майстерні Йосипа Ребьонка у Києві	203
<i>Березова С.А., Волковинська О.А.</i> Аугсбургське срібло в колекції МІКУ	204
<i>Романовська Т.Ю.</i> Унікальна корона Тори вісімнадцятого століття з колекції Музею історичних коштовностей України	215
СУЧАСНЕ ЮВЕЛІРНЕ МИСТЕЦТВО	229
<i>Триколенко О.В., Триколенко С.Т.</i> Ювелірні твори О.А. Михальянца, що експонувалися на виставці “Сучасне ювелірне мистецтво України”.....	230
ВЕРСІЇ	239
<i>Березкин А.П.</i> К вопросу определения подделок	240
<i>Перелигіна О.</i> Фальсифікат у музейній збірці: проблема оцінки та використання	244
СТЕНДОВІ ДОПОВІДІ	251
<i>Старик А.В., Ходис В.А., Калашишкіна О.Л., Сердюк А.С., Мартыненко Н.Н.</i> О визуально-предположительных крепежных и стилистических особенностях булавки из находок Китайгородской экспедиции (2007 г.)	252
ВІТАЄМО!	255
Список скорочень	260

З ІСТОРІЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ



Архівні документи про Музей культурів та побуту.

У Музеї історичних дорогоцінностей зберігається частина експонатів, що колись входили до складу Лаврського Музею культурів та побуту. По документах, що зберігаються в Науковому архіві Інституту археології Національної Академії Наук України можна прослідкувати історію створення та розвитку цього музею. Велику роль в цій справі відіграв Археологічний Комітет, створений 1 лютого 1921 року при Українській Академії Наук, особливо такі його представники як Данило Михайлович Щербаківський, Федір Людвігович Ернст та Георгій Федорович Красицький.

Перша згадка про створення окремого музею "релігійних культурів" зустрічається в Журналі Засідання Археологічного Комітету при УАН 5 липня 1921 р. на якому на порядку денному стояло питання: *„... про врятування Музею Духовної Академії, який був запакований для евакуації під час війни.“*¹

Виступаючи на цьому засіданні Д.М. Щербаківський сказав що Києві вже давно існує думка влаштувати окремих музеїв "релігійних культурів" і запропонував частині музею Духовної Академії, яка ляже в основу цього музею надати назву "Музею Культів Духовної Академії".²

В журналі засідання Археологічного Комітету при УАН від 5 липня 1921 р. про рішення його членів записано так: *„По першому питанню, себто, чи єсть необхідність перевозу Музею Дух. Академії в якесь инше приміщення збори односторонно висловились позитивно.“*

По другому питанню Комітет постановив звернутись до Духовної Академії в такій формі: Визнаючи стан музею Духовної Академії небезпечним, Археологічний Комітет УАН постановив вдатися до Київської Духовної Академії для спільного обговорення питання про дальшу долю цього музею. Археологічний Комітет гадає, що для збереження річей музею і наукового його використання:

1. музей було б доцільно перевезти до будинку 1-ї гімназії
2. відчинити ящики і переконатись в стані річей і вжити заходів про охорону тих річей, яким найбільш загрожує безпосередня небезпека
3. речі зробити доступними для їх студіювання
4. питання про керування музеєм розв'язатимуть спільні збори представників Археологічного Комітету і Духовної Академії.

*Для переговорів з Духовною владою ухвалено обрати Комісію в складі академіків М.Ф. Біляшівського, М.П. Василенка, Ф.І. Шміта з правом кооптації.“*³

Про результати переговорів з керівництвом Музею Духовної Академії свідчить Журнал Засідання Археологічного Комітету і археологічної секції УАН від 13 липня 1921 року: *„Доклад академіка Ф.І. Шміта про його переговори з хоронителем музею Духовної Академії Проф. н-о. Прилучького, з якого видно що хоронит[ель] не визнає вохк[і]сть приміщення, але що до безпеки музею то хлопці пролазять через вікна.“*⁴

В „Плані діяльності секції Музезнавства Археологічної Комісії ВУАН на 1921-1922 рр.” прийнятому 31 серпня 1921 року в пункті 4 сказано, що вирішено: *“упорядкувати справи Церковно - Археологічного Музею Київської Духовної Академії”*.⁵

Але зробити це виявилось не так просто, виникло немало перепон, про що свідчить написаний через рік лист Голови Археологічного Комітету до Неодмінного Секретаря ВУАН, в якому говориться:

„В деле организации Киевских музеев Комитет принял участие, взяв под свою защиту вновь организуемый Лаврский, а также Музей Духовной Академии. Работа Комитета не может быть названа вполне успешной, так как в обоих учреждениях ему пришлось столкнуться с противодействием Киевского Губ. Полит. Просвета, а в Духовной Академии еще и с определенно “собственническими” тенденциями администрации бывшей / Киевской / Духовной Академии. Вопрос о том, кому будут “принадлежать” эти музеи, еще не решен. Киев, 12 июля 1922 г.” В Науковому архіві зберігається копія цього листа.⁶

В наведеному вище документі згадується *„вновь организуемый Лаврский”* музей, це і є Лаврський музей культів та побуту. До весни 1922 року він уже мав приміщення (розміщався в колишньому Настоятельському корпусі),⁷ завідуючого музеєм (ним був Федір Морозов)⁸ та цінні експонати, про що свідчать кілька документів, які зберігаються в Науковому архіві. Перший з них – акт про вилучення музейних експонатів з цього музею від 8 квітня 1922 року: *“Составлен настоящий акт в том, что Комиссия по изъятию ценностей в пользу голодающих, за время своих работ в Лавре, осмотрев Музей Культа и Быта Киево-Печерской Лавры, приступила к изъятию вещей из Музея, не смотря на то, что представителями ГУБКОПИСа было подано письменное заявление собрания представителей всех музеев г. Киева о неправомерности Комиссии для изъятия, проводимого комиссией вопреки инструкции и несмотря на вторичный решительный протест представителей ГУБКОПИСа, заявивших, что уступят только силе, таковое изъятие все же было произведено, причем представителями комиссии было заявлено, что никаких дальнейших выемок из музея произведено не будет. Указанные предметы, несмотря на исключительную художественную и историческую ценность, связанные с именами Богдана Хмельницкого, Мазепы, Ашпы Иоанновны, Екатерины II, Румянцева-Задунайского, были изъяты благодаря тому, что сделаны из золота и драгоценных камней.”*⁹

Під цим документом, крім членів комісії по вилученню цінностей (., *Зам. Нарком. Внутр. Дел. М. Серафимов; Председатель губ. Комис. Михайлик*”) підписалися: *„Хранитель нервного государственного музея Л. Щербаковский; Представитель ГУБКОПИСА Эрист; Заведывающий Музеем Культа и Быта Ф. Морозов; Председатель Археологической Комиссии Всеукраинской Академии Наук академик Федор Шмит. Киев, Апрель 8 дня 1922 г.”*¹⁰

Тут же в фонді ВУАК зберігається виписка з “Акту” датована цим же числом, з переліком тих музейних експонатів, які були забрані

“Комісією по вилученню...”, з зазначенням ваги золота, кількості і якості коштовного каміння і перлин та їх оцінкою в рублях.¹¹

Зберігся ще один акт, написаний цього ж дня, дуже емоційний: *“Составлен настоящий акт в том, что нами, нижеподписавшимися представителями Киевского Губернского Комитета Охраны Памятников Искусства и Старины, противозаконно и в полном сознании совершаемого нами тяжкого преступления перед историей, допущено изъятие из Музея Культута и Быта Киево-Печерской Лавры, перечисленных в особом списке предметов, являющихся драгоценнейшими реликвиями украинского народа. Указанное изъятие допущено нами исключительно ввиду угрозы представителей Комиссии по изъятию церковных ценностей в пользу голодающих прибегнуть к вооруженной силе”*.¹² Тепер можна тільки уявляти, як відбувалося те вилучення, які події розгортались тоді в Музеї культурів та побуту і що довелося пережити науковцям (Рис. 2).

Ще один документ, що зберігається в Науковому архіві, датований 20 травня 1922 року, він був направлений в “Комісію по вилученню цінностей для голодуючих” Комітетом по охороні пам’ятників мистецтва і старовини Народного Комісаріату Освіти України, очевидно, в відповідь на наміри Комісії ще раз вилучити цінності з Музею Культів та Побуту, в ньому говориться: *“В ответ на заявление Пред.убкомиссии т. Михайлика от 20-го V/19/22 Комитет Охраны пам[ятников] искусства и старины сообщает, что на основании наказа Наркомпроса от 6-го мая 1922 года за.№ 541 изъятие ценностей из музеев и иных учреждений Наркомпроса в пользу голодающих поручено специальным тройкам Н.К.П., каковые и приступили уже к изъятию таковых.*

*Поэтому на изъятие каких бы то ни было ценностей из музея Культта и быта при Лавре комиссией Губюста Комитет дать согласия не может”*¹³ (Рис. 3).

В подальшому, уже і уряд України взяв під свій захист цей музей, в протоколі засідання Археологічного Комітету ВУАН 17-го лютого 1923 року записано так:

Заслухано: Повідомлення Хв. Морозова, що Голова Народних Комісарів України, Х. Раковський 15-го цього лютого був у Музеї культурів Києво-Печерської Лаври, разом з представником Київщини Ян. Гамарником і ЗамПредГубИсполКомом Кашкаревим, та у книжці для почесних відвідувачів Музею написав так: “Художественные и исторические богатства, сохранившиеся в музеях Киево-Печерской Лавры, должны быть сохранены как зеница ока, так как они составляют величайший вклад в историю культуры России и Украины. – Х. Раковский, ПредСовНарКом Украины», «ПредИсполкома Киевщины Ян. Гамарник», «ЗамПредГубИсполКома А. Кашкарев”.¹⁴

На цьому ж засіданні, тобто 17-го лютого 1923 року, було ухвалено звернутись до міських органів влади з проханням оголосити старовинні будівлі Києво-Печерської Лаври особливим Музейним містечком і передати їх в розпорядження Київської ГубПолітОсвіти з тим, щоб Всеукраїнській Академії Наук було надано право наукового керівництва в справі організації Музейного містечка та контролю за збереженням цих будівель та розміщених в них пам’яток мистецтва та старовини.¹⁵

25 квітня 1923 року ГУБПОЛІТОСВІТА звернулась до Академії Наук з письмовим проханням за № 7040 такого змісту: «Настоящим Губполитпросвет просит Академию Наук назначить комиссию для руководства организацией музея в Лавре, т.к. в скором времени Губполитпросветом будет приступлено к перевозке музея бывш[ей] Духовной Академии в Лавру. О последующем просим уведомить».¹⁶ Л „2 травня музей б. Духовної Академії був перевезений до церкви Благовіщення, що в Лаврі”.¹⁷ Таким чином, в Лаврі розмістились два музеї: „... Лаврський, де зібрані матеріали до історії Лаври, по історії церкви на Україні, рукописи, старий друк, тканина, гонтування, металові річі, ікони, річі дальнього Сходу й т.д.” та „...музей б. Духовної Академії, де зібрано доісторична археологія, як українська так і не українська, рязжі служебні, нумізматична збірка, ікони, починаючи з енкаустичних до повішних, східні річі, гонтування, малярство, портрети та инш.” Про це свідчить „Протокол засідання Археологічного Комітету ВУАН” від 4 травня 1923 року.¹⁸

Відповідь, яку дала Академія Наук Губполітосвіті, була така: „Вследствие отношения от 25 апреля с.г. за № 7040 Всеукраинская Академия Наук уведомляет, что, согласно постановления Первого Отделения ВУАН от 3 мая с.г., заботы об организации Музея в бывш. Киево-Печерской Лавре возлагаются на Археологический Комитет ВУАН. Археологическому комитету ВУАН даны следующие инструкции:

1. Разработать общий научный план перегруппировки музейных материалов, имеющих исторических, художественный и этнографических собраниях г. Киева, независимо от того, кому принадлежат или в чьем ведении находятся до сих пор эти собрания; ...

3. Распределить сокровища Музея б. Духовной Академии по уже существующим музеям или влить в него другие собрания, как понадобится в целях систематизации коллекции.”¹⁹

В Протоколі засідання Археологічного Комітету 3 липня 1923 р. де розглядалася справа урегулювання музейної справи в Києві, крім переліку всіх музеїв міста, сказано: “Сверх названных музеев, в Киеве имеется вернее: сейчас устраивается – Музей в б. Киево-Печерской Успенской Лавре. В Лавре имеются свободные помещения почти неограниченной емкости. Полежат размещению вещи, из “ятые из ризницы и других учреждений самой Лавры, а также разнообразные собрания Музея б. Духовной Академии, уже перевезенные в Лавру; штаты и средства имеются...”²⁰

Врешті експонати двох, вище названих, музеїв склали фонди одного – Лаврського Музею культур та побуту. До нього ввійшли: збірка Церковно-археологічного музею Київської Духовної академії та історичні і художні речі зі скарбів Київських монастирів та церков.

Поступово в Музеї було створено кілька відділів, або як їх тоді називали – секцій: Нумізматичну; Шиття й Тканини; Металу й Камню; Письма і Друку; Історії Лаври; Порівняльної історії Культів; Станкового Малярства, (тобто іконографічного відділу).²¹

Нумізматична секція. Заснована 1923 року. Пізніше перетворена в Музей Нумізматики. До складу Всеукраїнського нумізматичного

музею ввійшли збірки Київського Церковно-Археологічного музею, Всеукраїнського історичного музею та нумізматична збірка Київського університету. Колекція мала в собі зразки грошей і грошових знаків, починаючи з VI ст. до н.е. і до 1925 року, вона охоплювала собою гроші майже усіх держав світу.²²

Секція шиття й тканини виникла теж в процесі вилучення речей для голодуючих. До її складу входило до 4 тисяч примірників оригінальних пам'яток шитва й тканини від XVI по XX ст. Зі збірок шиття особливо цінною була збірка українського шиття, зокрема монастирського, панського, шиття перлами і камінням, бісером, шовком, гарусом і мішурую. З найдавніших речей потрібно назвати: грузинський амофор, дар царя Харчила й цариці Кетевань, речі з розкопів коло церкви Спаса на Берестові, сакос Рафаїла Заборовського, молдавську плащаницю XVI ст., а також роботи місцевих майстерень та вклади царів, князів, бояр, гетьманів та козацької старшини.²³

Секція металу і каменю. До секції увійшли речі, одержані з націоналізації культового фонду та вилучення на голодуючих. За декретом ЦК РСФСР усі речі художньо-історичного значення виділялися окремою Комісією до музеїв. Секція ще на початковому етапі розвитку мала вже до 4 тис. експонатів. Збірка мала в своєму складі речі роботи київських майстрів X-XII ст., роботи українських майстрів XVII ст.: Федора, Георгія Дробуса, Ф. Брускова; XVIII ст. – І. Кавіча, М. Юревича, Іер. Білецького, Ф. Лісіцина, С. Стрельбицького, Ол. Іщенко, К. Чижевського, Ів. Атаназевича, С. Семігиновського, Г. Проценка, Михайлівського, Ф. Коробки, І. Вінаковського, М. Діамента, Г. Брезгуна та інших. Тут були роботи оружейних майстерень різних майстрів і торговців, що наприкінці XVIII ст. організовували майстерні для виготовлення речей з срібла та золота. В цьому відділі були також представлені речі зроблені в Гданську, Аугсбургу, Нюрнбергу, Вроцлаві, Ризі. Були тут також дари відомих осіб: Петра Могили, гетьмана Мазепи, Самойловича, Скоропадського, царів та бояр московських, тощо. Секція також мала збірку фініфті, різьби по кипарису, виробів з кістки, міді, гравірованого скла та дуже багату колекцію хрестиків.²⁴

Секція письма і друку. Заснована 1924 року. Секцію утворено з таких фондів: частини рукописної збірки Церковно-Археологічного музею, колекція гравюр звідти ж, книжні матеріали та грамоти Лаврської ризниці, матеріали Лаврської Іконописної майстерні, збірка кліше Лаврської друкарні за останні 200 років її існування, матеріали експедиції Лаврського музею та бібліотека архімандрита Філадельфа Пшеничникова. Основу секції складала збірка поліграфічних, книжкових та речових матеріалів по історії Лаврської друкарні. Найцікавішими примірниками в колекції дослав'янського письма були: глиняні клинописні таблички, єгипетські та грецькі папіруси, грецькі та абіссійські рукописи V-X ст. н.е. З найрідших зразків письма треба відзначити Нікомідійське Євангеліє XIII ст., цікаві зразки латинських оздоблених малюнками рукописів, вірменські багато розмальовані церковні рукописи – пам'ятки високої художньої майстерності. Дуже важливу частину збірки пам'яток письма

складали пам'ятки слов'янського писання – глаголиця та кирилиця; в цій збірці зберігалась найдавніша пам'ятка слов'янського письма – так звані київські глаголичні листки (IX ст. н.е.), також потрібно згадати Патерик та Євангеліє – дар Горностая 1541 року. Зберігався там і автограф українського композитора Веделя. Були там і збірки патріарших та царських грамот, даних Лаврі, а також гетьманських універсалів. Цікава була збірка печаток, особливо добром папських печаток, що їх прикладали папи до своїх бул. Були там найдавніші першодруки: західні, слов'янські та українські.²⁵

На першому поверсі було подано історію українського та зокрема Лаврського друкарства. Тут була велика підбірка тих приладь, що ними оздоблювали обкладинки книжок: середників, кутників, колищаток для оброблення країв, оздобок, прикрас та самі обкладинки роботи лаврських майстрів XVII-XVIII ст. Там були обкладинки в паперах, матеріях, оксамитах, в дорогіших шкірах та в ясно позолочених спеціальних сховах – пуделках.²⁶

Секція Порівняльної історії Культів, була утворена 1924 року, містилася на 2-му поверсі Успенського Собору, пізніше переросла в Музей Порівняльної історії релігій, до складу цього музею входили матеріали Церковно-археологічного музею, Всеукраїнського Історичного музею ім. Т.Г.Шевченка та значні збірки, здобуті шляхом націоналізації культового фонду та спеціальних експедицій. В цьому музеї були представлені найпоширеніші на території Радянського Союзу культу та пережитки язичества.²⁷

Секція Історії Лаври. Заснована року 1925, але експозиційно оформлюватись почала лише з ліквідацією релігійного життя на терені Заповідника. Завдання секції було - на оригіналах історичного змісту дати динаміку розвитку монастирського господарства колишнього Києво-Печерського монастиря, документувати етапи розвитку цього монастиря, відповідно до форм розвитку суспільства і в межах цих етапів дати комплексні картини, яких набрали окремі вияви монастирського життя. В складі Секції представлено в оригіналах чи в наукових копіях матеріали про історію розвитку монастирського господарювання.²⁸

Секція Станкового Малярства (тобто відділ іконографії). Секція мала в своєму віданні такі монументальні пам'ятки: розписи церкви Спаса на Берестові, розпис Троїцької надвратної церкви, Успенського собору, Трапезної, церкви в печерах, серію портретів діячів культу та пам'яток станкового малярства, а також чудотворні образи Лаври: Успіння (XI ст.?) та Ігоревської (XV ст.). Крім цього, по даним Петра Курінного, в цій секції були ікони V ст. н.е., він писав: *"Найкоштовніше, що ми маємо в секції, це чотири образа - ікони, найдавніші у цілому світі, а саме: 4 енкаустичних (писаних восковими фарбами) образа з Афона: Божа Мати; Іван, Сергій і Вах; Мученик і Мучениця."*²⁹

Ще до того, як від Музею культів та побуту, в процесі його розвитку, відділялись окремі відділи, перетворюючись в самостійні музеї, Всеукраїнська Академія Наук турбувалась про те, щоб старовинні будівлі Києво-Печерської Лаври були збережені від руйнування, яким

загрожувало передача їх до „ГубСобезу” і приймала міри. На засіданні Археологічного Комітету при ВУАН 17 лютого 1923 року було ухвалено: „звернутись до ГубИсполкома з таким проханням: „Всеукраинская Академия Наук просит Киевский Губисполком: 1) Об'явить старинные здания, окружающие главную Соборную Площадь б. Киево-Печерской Лавры Успенской, а именно: здание Троицкой Надвратной церкви, оба клирошанские корпуса, колокольню (с архивом и библиотекой ВУАН), дом Музея (бывш. Настоятельский корпус), дом бывш. Флавиановской библиотеки ВУАН, Митрополитанский дом (занятый в настоящее время ГубСобезом), Благовещенскую церковь, Трапезную церковь, старую переплетную, - особым Музейным городком и передать их в ведение Киевского ГубПолитПросвета, с тем, чтобы Всеукраинской Академии Наук было предоставлено право научного руководства в деле организации Музейного городка и контроля за сохранностью как означенных зданий, так и имеющихся в них движимых памятников искусства и старины; 2) об'явить принадлежащими к Музейному городку б. Церкви Спаса на Берестове и ближних и дальних пещер, а также и самые пещеры; 3) предписать сконцентрировать в учреждаемом Музейном городке все имеющиеся собрания предметов культа для образования Центрального Музея Культур.³⁰ Про це записано в Протоколі Археологічного Комітету при ВУАН 17 лютого 1923 року.

В документі, виданому Всеукраїнською Академією Наук за номером 150/1836 від 9 березня 1923 року в пункті 2 сказано: „Заслухано: заява А.В. Вінницького, що для „Музейного Городка” пропонувано чотирьох завідуючих відділами, з окладом по 500 карб. крім помешкання, і одного сторожа. Тому, крім Хв. М. Морозова, треба ще трьох завідуючих. Ухвалено: закликати на посади завідуючих відділами Музею В.М. Зумера, Хв.Л. Ернста та П.П. Курінного. До останнього, що проживає в Умані, доручено негайно звернутись листом О.П. Новицькому. Голова: Федір Шміт. Члени: М. Біляшівський, Ол. Новицький.”³¹

У фонді ВУАК зберігається чернетка листа до П.П. Курінного: „Шановний добродію Петре [Петровичу]! Звертаюсь до Вас по дорученню Археологічного Комітету при ВУАН. УК. Печерській Лаврі має заснуватися „Музейний Городок”, і ... Комітету належить зазначити завідуючих відділами Музею, яких мусить бути чотири. По рекомендації Д.М. Щербаківського й А.Ф. Середи, я виставив і Вашу кандидатуру, що піддержав і другий член комітету, академік М.Ф. Біляшівський. Будь ласка, повідомить мене, чи згодні Ви взяти таку посаду...”³²

В подовідній записці Археологічного Комітету до 1-го Відділу Всеукраїнської Академії Наук від 1 листопада 1923 року, було сказано так відносно Лаври: „Крім згаданих вже музеїв, у Києві утворюється зараз ще Музей в приміщеннях бувш. Києво-Печерської Лаври. Тут мається велике вільне помешкання, де розміщуються речі, що зібрані у самій Лаврі, а також в Музеї б. Духовної Академії. Єсть штати й кошти, але Лавра лежить далеко від центру міста, що зовсім невигідно відбивається на можливостях ознайомлення з цим музеєм народних мас. Тому бувш. Лавру необхідно рахувати за музей-архів, і поставити

йому в обов'язок обслуговування інших музеїв своїми колекціями та своїми помешканням. Тобто, щоб він постачав іншим музеям експонати, потрібні їм та забірав від них, що зайве їм. Таким чином всі стародруки треба передавати до Лаврської бібліотеки, гравюри до Картинної Галереї та інших музеїв, всі грамоти до одного з архівів, деякі мистецькі та мистецько-промислові речі до Музею ім. Ханенків та до Першого Державного Музею. Після цього на територіях Лаври лишається: а) Музей б. Лаври, тобто річей, що характеризують культурне життя самої Лаври та життя б. Духовної Академії...»³³

Музей ріс і розширювався, виникали нові відділи. В 1924 році на завідуючого одним з відділів було запрошено М.Я. Рудинського, який той час збирався залишити роботу в Полтаві (в Центральному Музеї Полтавщини) і переїхати в Катеринослав. Дізнавшись про це, Данило Щербаківський пише йому в листі: „Жалко мені полтавського музею й Полтави. Радий був би за Катеринослав, але ще більше хочеться бачити Вас постійно в Києві, тим більше, що й місто для Вас нашлося б, або в нашому, або в Лаврському Музею завідуючим одним з відділів.»³⁴ Запрошення Михайло Рудинський прийняв і завідував в Музеї культів і побуту Відділом шиття і тканин, про що свідчить його автобіографія. „Осенью 1924 года переехал в Киев для работы в Академии Наук УССР и Музеях Киева (Всеукраинский Археологический Комитет, Ученым Секретарем которого я был с 1925 по 1928 год, Исторический Музей им. Шевченка, где я заведовал отделом первобытных древностей, Лаврский Музей, в котором я заведовал отделом шитья и тканей, Кабинет антропологии им. Ф. Вовка, где я ведал секцией истории первобытного общества.»³⁵

В „Справозданні Археологічного Комітету української Академії Наук” записано, що „... Підняв Комітет питання і ... чимало працював по улаштуванню музейної справи у Києві, а саме: домагався передачі помешкання б. Київ-Печерської Лаври для „Музейного городка”, перевіз туди музей б. Київської Духовної Академії і прийняв участь у розборі його, виробив проект організації музейного розпорядку у Києві взагалі, а надто Лаврського музею...”³⁶

В фонді ВУАК зберігається ще один документ, що вказує на місцезнаходження саме Музею Культів та Побуту, він датований 17 листопада 1923 року, за вхідним № 1361/458: “Київ, До Всеукраїнської Академії Наук. На № 1095 від 31/X ц/р Губнаросвіта повідомляє, що Музей Побуту в буд. буви. Милорадовича залишається на місці.” Підписи: Завдуючий Губно, Зав. Губнолітосвітою, Інспектор Е.В.М. (одержано 27/XI-1923 р.)³⁷

Влітку 1924 року Лаврський музей мав уже не завідуючого Федора Морозова, а директора Петра Курінного, про що сказано в наступному документі: „Д.М. Щербаківському. (Київ, 1-й Державний Музей). Прошу прибути в помешкання Музею Губнолітосвіти в Лаврі у Вівторок 1 липня 1924 року о 8-й годині ранку для участі в якості експерта при прийомці мною річей циншого відділу від Ф.М. Морозова. Директор Музею” під цією запискою стоїть підпис П.П. Курінного та мокра печатка Лаврського Музею³⁸ (Рис. 1).

Останній документ, з тих, що зберігаються в Науковому архіві, в якому згадується Музей культур та побуту є запрошення Д.М. Щербаківському від 8 червня 1926 року за № 456 такого змісту: „*Лаврський Музей Культів та Побуту прохає Вас прийняти участь в засіданні Реставраційної Комісії, що має відбутись в п'ятницю 11-го числа б.р. о 10-ій годині ранку. Директор Музею (підпис. П. Курінного)*”³⁹ (Рис. 4).

Пізніше, за постановою Робітничо-Селянського уряду України ВУЦВК та РНК з 29 вересня 1926 року на території Києво-Печерської Лаври було утворено Всеукраїнський Державний Культурно-Історичний Заповідник, який ще називали Всеукраїнським Музейним Городком. За рішенням НКО тут концентрувались різні музеї, архіви та бібліотеки.⁴⁰

¹ Науковий архів Інституту археології НАН України (НА ІА НАНУ), фонд ВУАК, справа №3, аркуш 12.

² НА ІА НАНУ, ф. ВУАК, №3, арк. 12 зворот.

³ НА ІА НАНУ, ф. ВУАК, №3, арк. 12 зворот.

⁴ ф. ВУАК, №3, арк. 13.

⁵ ф. ВУАК, №3, арк. 34.

⁶ ф. ВУАК, № 4, арк. 13.

⁷ ф. ВУАК № 5, арк. 5

⁸ ф. ВУАК №4, арк. 5

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

¹¹ ф. ВУАК, №4, арк. 6.

¹² ф. 9, № 62, арк. 114.

¹³ ф. 9, № 62, арк. 131.

¹⁴ ф. ВУАК, № 5, арк. 5.

¹⁵ ф. ВУАК, № 5, арк. 5, арк. 5 зворот.

¹⁶ ф. ВУАК, №5, арк. 12 зв.

¹⁷ Там же.

¹⁸ ф. ВУАК, №5, арк. 12 зв., арк. 13.

¹⁹ ф. ВУАК, № 7, арк. 12

²⁰ ф. ВУАК, № 5, арк. 19, арк. 22.

²¹ ф. 10, № 27/4, арк. 50-56.

²² ф. 10, № 27/4, арк. 54, 55.

²³ ф. 10, № 27/4, арк. 52, 53.

²⁴ ф. 10, № 27/4, арк. 54.

²⁵ ф. 10, № 27/4, арк. 55, 56.

²⁶ ф. 10, № 27/4, арк. 56.

²⁷ ф. 10, № 27/4, арк. 50.

²⁸ ф. 10, № 27/4, арк. 51.

²⁹ ф. 10, № 27/4, арк. 53.

³⁰ ф. ВУАК, № 5, арк. 5, 5 зв.

³¹ ф. ВУАК, № 5, арк. 8.

³² ф. ВУАК, № 9, арк. 2.

³³ ф. ВУАК, № 6, арк. 2 зв., 3.

³⁴ ф. 9, № 168/9-1618, арк. 92.

³⁵ ф. 30, № 69, арк. 5 зв.

³⁶ ф. ВУАК № 12, арк. 3.

³⁷ ф. ВУАК, № 7, арк. 1.

³⁸ ф. 9, № 212, арк. 22.

³⁹ ф. 9, №205, арк. 7.

⁴⁰ ф. 10, № 27/4, арк. 1, 56-63.

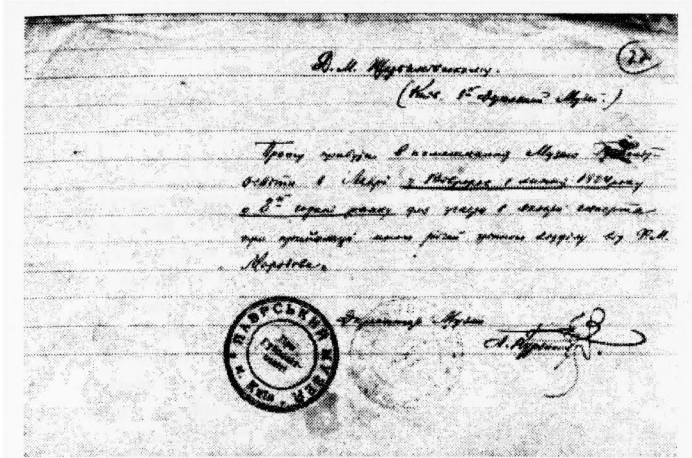


Рис. 1. Запрошення Д.М.Щербаківському від П.П.Курінного

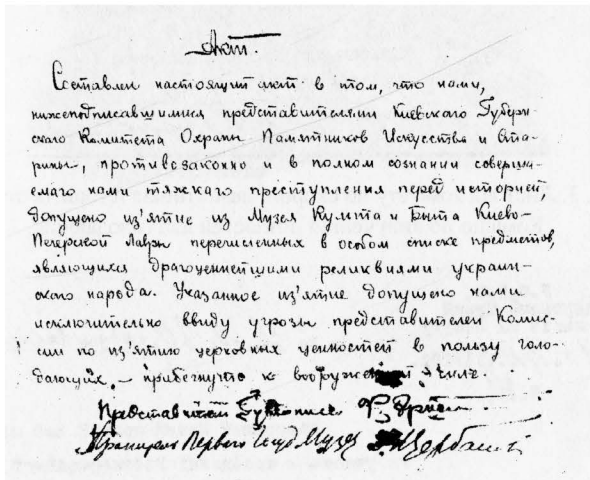


Рис. 2. Акт, підписаний Д.М.Щербаківським та Ф.Л.Ернстом, про вилучення експонатів з музею.

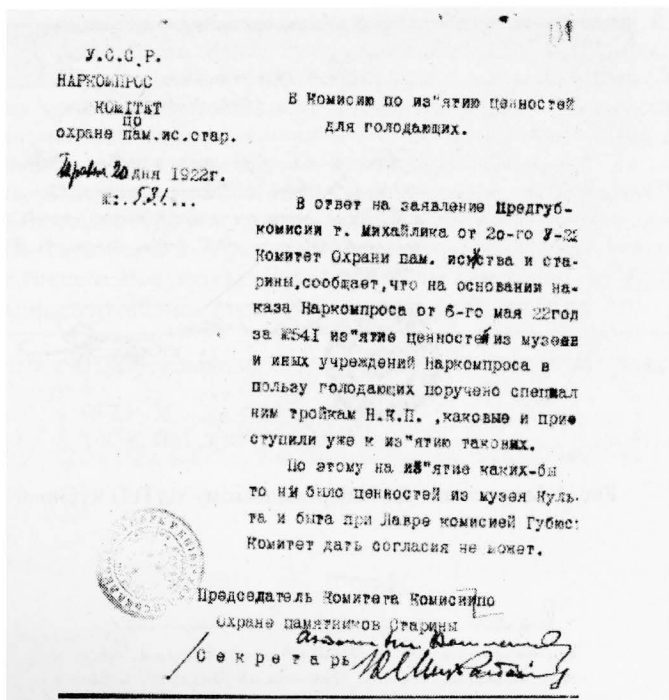


Рис. 3. Лист від комітету по охороні пам'ятників історії та старовини в
Комісію по вилученню цінностей для голодаючих.

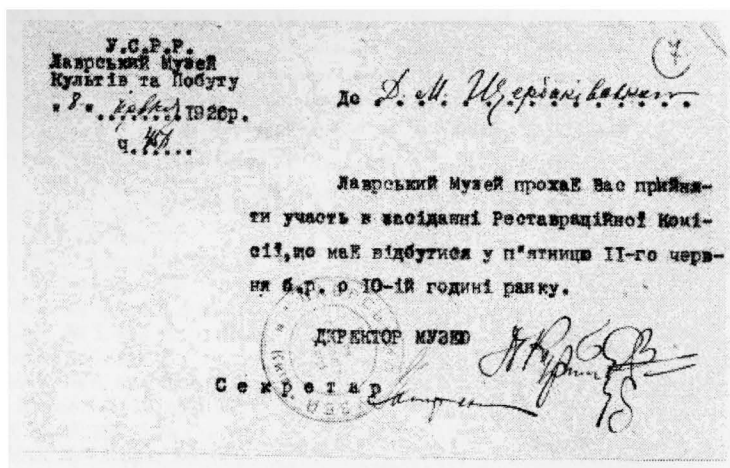
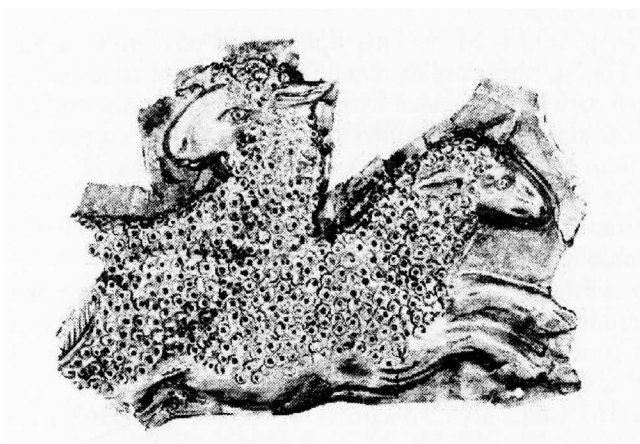


Рис. 4. Запрошення Д.М.Щербаківському взяти участь
у засіданні реставраційної комісії.

**ХУДОЖНЯ ОБРОБКА МЕТАЛУ
ВІД ДОБИ ЕНЕОЛІТУ ДО
ПІЗНЬОРИМСЬКОГО ПЕРІОДУ**



Мідні прикраси з трипільського поселення Блищанка II на Тернопільщині.

Блищанка II – поселення трипільської культури (заліщицький варіант етапу VI-VII, 4400-4100 рр. до н.е. та кошиловецький тип етапу CII, 3200-3000 рр. до н.е.) біля с. Блищанка Заліщицького р-ну Тернопільської обл. Розташоване на схилі першої надзаплавної тераси між правими притоками р. Серет1.

У 1974 р. Ю.М. Малєєвим проведено розкопки на поселенні в урочищі Горби, досліджено площадку (залишки наземного житла) та господарчі ями трипільської культури. Під завалами обпаленої глини було простежено глиняну долівку завтовшки 2 см. Під нею, на дні ями 3, на глибині 1м (кв. 2г-3г), знайдені дві мідні спіралі2.

Здобуті матеріали обох трипільських шарів (заліщицького та кошиловецького) були передані до Державного історичного музею УРСР (тепер Національний музей історії України).

Обидва металеві вироби піддані технологічному та спектроаналітичному дослідженню. Спектральний аналіз проведено в Інституті геохімії, мінералогії та рудоутворення НАН України; металографічний аналіз – у Інституті археології НАН України.

Аналіз 169. Спіраль у 1,5 оберти (НМІУ, інв. № а288/362а). Виготовлена з ромбічного в перерізі дроту, який на вцілілому кінці потоншений. Діаметр виробу 40 мм, довжина дроту 222 мм, товщина дроту 2,2 x 3-3,5 мм (Рис.1,1). При візуальному обстеженні під бінокулярним мікроскопом вдалося побачити майже по всій довжині дроту зварювальний шов (Рис.2). Для металографічного аналізу виготовлений шліф на поздовжньому перерізі дроту. Метал сильно зіпсований корозією. До травління спостерігаються дрібні вкраплення окису міді та сірки, густо розсіяні по всьому полю шліфа. По діагоналі шліфа проходить роз'їдений корозією зварювальний шов. Після травління відкрилася структура з двійниками рекристалізації в середині зерен (Рис.3,1). Мікротвердість металу 74,86 кг/мм². Величина зерен 0,065 – 0,09 мм.

Висновок. Дріт для виробу було виготовлено шляхом зварювання двох смужок металу, трохи перекручених між собою по всій довжині, для міцнішого зварювання. Але зварювання проведено неякісно, тому утворився такий грубий шов, який видно навіть на поверхні дроту.

Аналіз 170. Спіраль у 2,5 оберти (НМІУ, інв. № а288/362). Виготовлена з круглого в перерізі дроту неоднакової товщини (від 3 до 4 мм). На кінцях дріт потоншується до 2 мм. Діаметр виробу 47 x 50 мм, довжина дроту 355 мм (Рис. 1,2.). Обстеження поверхні дроту по внутрішньому периметру витків під мікроскопом не показало заполірування поверхні металу, яке

буває при терті об руку чи одяг. Для металографічного аналізу виготовлені два шліфа: на поздовжньому перерізі дроту (а) та на поперечному перерізі дроту (б) До травління на шліфі а) спостерігається велика кількість вкраплень сірки, які залягають помітними смугами вздовж дроту та значна кількість дуже дрібних вкраплень окису міді, розсіяних по всьому полю шліфа. Після травління відкрилася структура зі середньої величини зернами та двійниками всередині них. На загостреному кінці дроту розміри зерен помітно зменшуються. Величина зерен 0,065 – 0,09 кг/мм². Мікротвердість металу – 75,6 кг/мм² (Рис. 3,2 – 3).

На шліфі б) до травління спостерігаються дрібні вкраплення сірки, рівномірно розміщені по всьому полю шліфа. Після травління проявилися зерна зі значною кількістю двійників. Величина зерна – 0,9 – 0,12 кг/мм². Мікротвердість металу – 70,88 кг/мм² (Рис. 3,4 – 5).

Висновок. Дріт кувався при температурі 800оС із обтискуванням металу до 80 – 90%.

У результаті технологічного дослідження двох спіралей технологію виготовлення можна реконструювати таким чином. Спочатку вільним куванням коваль обробив прутки. Виходячи з рівномірного перерізу (особливо ан. 170) ця операція провадилася при нагріванні металу до 800оС. Обтискування металу сягало 90%. Хімічний склад металу та плавна витягнутість ланцюжків закису міді й сірки на шліфі 170а не суперечить такому висновку. Дріт для другої спіралі (ан. 169) отриманий шляхом зварювання двох заготовок. При цьому зварювання було проведено не зовсім якісно, в результаті чого на поверхні дроту лишився, помітний навіть неозброєним оком, шов. Як встановлено Н.В. Риндіною, операція зварювання була характерною для раннього Трипілья (А – В1). Нею було зафіксовано 396 випадків ковальського зварювання з 464 досліджених виробів. Воно простежено на багатьох знаряддях та прикрасах, а саме: на шилах, долотах, підвісках, нашивних бляшках.3 Що до браслетів, то вони в переліку відсутні. Можливо, із пакетованого металу був виготовлений один з браслетів із Карбунського скарбу, на фотографії якого чітко видно чи то тріщину, чи то шов⁴. Широке застосування зварювання, як вважає Н.В. Риндіна, було пов'язане з пакетуванням вихідної сировини: з'єднання частин металевого лому чи невеликих шматочків металу. Частіше за все зварювалися мідні смужки.⁵ Характерним для ранньотрипільських дротяних виробів також є фігурне кування на жолобчатому ковадлі. В середньотрипільську добу ці операції вже не застосовуються.

Хімічний склад металу досліджуваних виробів були порівняні з аналізами Карбунського скарбу, як найбільшої колекції ранньотрипільського часу, виконаними в московській лабораторії Є.М. Черних.⁶ У кореляційних графіках розподілу концентрацій основних домішок зведені результати спектральних аналізів металу

із Блищанки II та Карбунського скарбу. Інформація про склад і вміст елементів аналізовного металу розміщується таким чином. По вертикалі вказуються основні елементи, по горизонталі – їхній можливий вміст у відсотках (>1%, десятки долі відсотка, соті, тисячні долі відсотка). На їхньому перетині зафарбована повністю клітинка означає, що переважна більшість аналізованих зразків у групі металу має даний елемент у зазначеній кількості. Наполовину зафарбована клітинка означає, що даний елемент у такій кількості в групі металу зустрічається мало. Відповідно горизонтальна лінія в клітинці означає, що даний елемент у означеній кількості зустрічається в поодиноких зразках.

Порівняння показало, що метал Блищанки II має як деяку подібність до ранньотрипільського металу (Карбунський скарб) так і відмінність (присутність у складі алюмінію та відсутність магнію).⁶ Таким чином припускаємо, що метал виробів із Блищаки II походить із інших рудних джерел ніж метал Карбунського скарбу, але територіально так само розташованих у межах фракійських чи трансильванських родовищ.

Отже результати технологічного і спектроаналітичного дослідження двох мідних виробів не суперечать датуванню поселення Блищаки II ранньотрипільським часом (етап VI). Вироби належать до заліщицького варіанту VI – VII й датуються 4400 –4100 рр. до н. е.

1 ЕТЦ т. II, К.: Вид-во ТОВ „Укрполіграфмедія”, –2004. –С. 56–57.

2 Малеев Ю.М. Звіт про роботу Тернопільської археологічної експедиції Київського державного університету в 1974 році.– НА ІА НАНУ.–Фонд експедицій.– 1974/98.– С.2,3,5,6.– Рис. 2.; Малеев Ю.Н. Раскопки на реке Серет // АО 1974 года. –М.: Наука, 1975. –С. 319 – 320.

3 Рындина Н.В. Древнейшее металлообрабатывающее производство Восточной Европы. – М.: Изд-во Московского университета. –1971. –С.83.

4 Там само, –с.143, рис. 14,3.

5 Рындина Н.В. Древнейшее металлообрабатывающее производство Юго-Восточной Европы. –М.: Эдиториал УРСС, –1998. – С. 132.

6 Черных Е.Н. История древнейшей металлургии Восточной Европы. –М.: Наука, –1966. –Таблицы анализов V – VI. –С.115 – 119.

Таблиця спектральних аналізів

№ан.	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Al
169	Осн.	0,01	0,004	-	0,0006	0,001	0,003	0,01	0,5	0,006	-	0,4
170	Осн.	0,006	0,01	-	0,002	0,015	0,01	0,01	0,3	0,015	-	0,015

Кореляційні графіки.

%	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Al
>1											
0,1											
0,01											
0,001											
0,0001											

Аналіз 169

%	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Al
>1											
0,1											
0,01											
0,001											
0,0001											

Аналіз 170

%	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Al
>1											
0,1											
0,01											
0,001											
0,0001											

Карбунський скарб. I хімічна група.

%	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Co	Al
>1											
0,1											
0,01											
0,001											
0,0001											

Карбунський скарб. II хімічна група.

Умовні позначення

- Вміст: >1% - цілі
 >0,1% - десяти частки %
 >0,01% - соті частки %
 >0,001% - тисячні частки %
 >0,0001% - десятитисячні частки %

Частота присутності хімічного елемента в групі металу

- Переважна більшість ▨ Мало ▤ Рідко

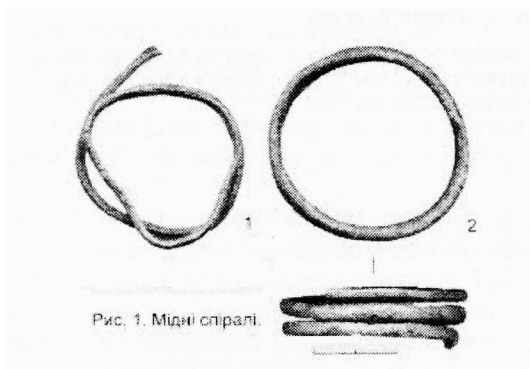


Рис. 1. Мідні спіралі.

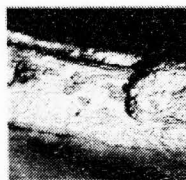


Рис. 2. Зварювальний шов.

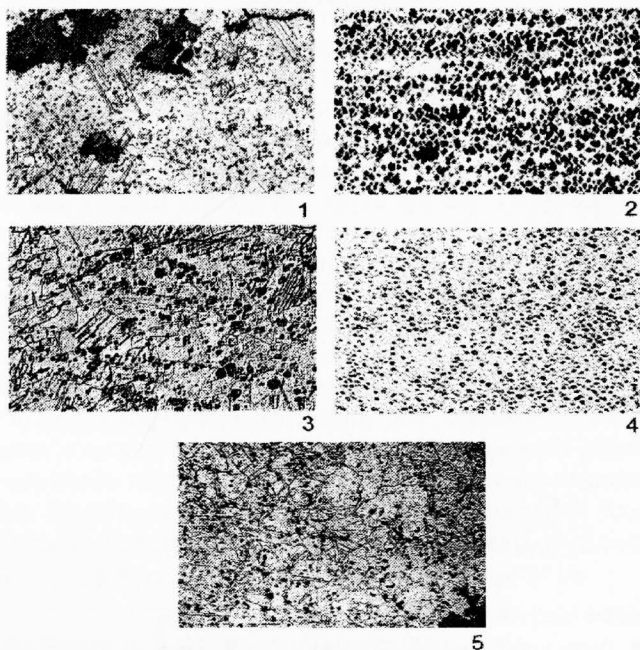


Рис. 3. Мікроструктури.

**1 - аналіз 169, зб. 107; 2 - аналіз 170а, зб. 80;
3- аналіз 170а, зб. 107; 4 - аналіз 170б, зб. 80;
5 - аналіз 170б, зб. 107.**

Жіночі головні убори племен Скіфії за часів архаїки.

Серед робіт, присвячених вивченню вбрання населення Скіфії, переважають розвідки, у яких висвітлено результати дослідження жіночих головних уборів. Адже ці деталі костюмних комплексів були уособленням їх знакових функцій і тому надлені особливою інформативністю, закодованою у формах та декоративних засобах. Реконструкція уборів розкриває широкий спектр соціальних та релігійних явищ в житті і конкретних власниць, і загалом, суспільства¹.

Археологічні знахідки у жіночих похованнях: різноманітні оздоби, залишки текстилю, шкіри, зафіксовані *in situ*, твори образотворчого мистецтва, писемні документи – становлять базу для відтворення стрічкових, платових уборів та шапок. Саме в межах названих видів, як свідчать дослідження істориків костюма та етнологів, а також практичні спостереження етнографів, можна розподілити всі об'єкти, що належать до категорії «головні убори». Таку систематизію здійснено за ознаками: загальний вигляд та утилітарні властивості. Щодо символічного навантаження, то воно могло бути однорідним для уборів усіх видів в залежності від семиотичного статусу².

Головні убори, які носили жінки Скіфії за часів архаїки (VII – VI ст. до н.е.), можна відтворити тільки за археологічними знахідками. Отже, варто включити до їх складу не тільки конкретні рештки різних елементів костюма, але й інші предмети, вивчення яких розкриває естетичні принципи, спосіб художнього мислення населення конкретного регіону. Порівняльний метод, який ми застосовуємо при вивченні костюма, дозволяє залучити дані, що належать до інших хронологічних та культурних сфер.

Матеріали для реконструкції головних уборів зафіксовано в похованнях, досліджених на землях проживання автохтонних землеробів. За спостереженнями археологів населенню, зокрема, Правобережного Лісостепу (можливо, точніше – межиріччя Дніпра та Дністра) властиві доскіфські традиції. Як зазначили В.А.Іллінська та О.І.Тереножкін “... зараз склалося уявлення про безперервний культурний розвиток від епохи пізньої бронзи до ранньослов'янського часу, що охоплює близько півтори тисячі років.”³ Отже, вивчаючи пам'ятки, які належать до цього періоду, можемо намітити деякі “пунктирні лінії”, необхідні для реконструкції вбрання доби скіфської архаїки.

Найдавнішими за походженням, мабуть, є стрічкові убори різних груп та типів (налобні пов'язки, вінки, діадеми) та наголовні покривала. Простота форми та способів виготовлення сприяли, з одного боку, їх поширенню в убранні багатьох народів, а з іншого – спонукали до

застосування різних декоративних засобів. Саме матеріал виготовлення, розміри, оздоблення, та інші деталі відбивали етнолокальну специфіку уборів цих видів. Почнемо з налобних стрічок. На землях, які традиційно пов'язують зі Скіфією, найбільш раннє зображення такого убору бачимо на дзеркалі з кургану Келермес: вузенька смужка оперізує голову богині-володарки звірів⁴.

З часів скіфської архаїки до нас дійшли рештки начільної стрічки в кургані Реп'яхувата Могила (с.Матусів Черкаської обл.)⁵. У звіті зазначено: на лобі небіжчиці, мабуть, була пов'язка, від якої залишилися два ряди намистин: 39 блакитних циліндричної форми з непрозорого скла та 32 круглих з бурштину (розміри 0,4–0,7 см). Ці прикраси (намистини) невеличкі, а якщо створити з них простий візерунок, тобто нашити на смужці у два ряди зверху та знизу, то вистачить, щоб оздобити частину убору від скроні до скроні. Такий елемент оформлення налобної стрічки як бурштин є етнографічною ознакою костюмів жителів Лісостепового Правобережжя. Ще за доби бронзи цей матеріал набув поширення серед населення середньодніпровської культури та комарівсько-тшинецької спільноти⁶. Археологічними дослідженнями доведено, що Південний Буг відігравав велику роль у поширенні бурштину на значній території, яка охоплювала майже всю Східну Європу (Бурштиновий шлях). Ювелірні камні органічного походження – бурштин використовували для оздоблення чоловічого і жіночого вбрання. При цьому, превалювали, мабуть, не естетичні вимоги власників, а уявлення про оберегові властивості бурштину, який, ймовірно, належить до універсальних засобів уособлення захисту від злих сил.

За звітними даними, не можна достовірно відтворити ширину стрічки: вона могла бути і вузенькою (3-5 см), і досить широкою (10–15см). Деякі міркування схиляють до першого варіанту, тобто – неширокої налобної пов'язки. Адже слід враховувати, що разки намиста, прикріплені на великій площині, втрачать декоративний ефект. Крім того, є відомості про стрічки, оздоблені золотими платівками – знахідки в курганах №35 поблизу с. Бобриця та 100 поблизу с. Синявка (обидві пам'ятки розкопано в колишній Київській губернії, зараз – Черкаська обл.)⁷. Розміри зазначених аплікацій – у межах 35 мм – вказують на ширину смужки, на якій їх вміщено. Залишки ще однієї стрічки походять з кургану Переп'ятиха (с.Мар'янівка, Київська обл.) – її ширина 2,8 см.⁸

Звернімо увагу на інші деталі з кургану Реп'яхувата Могила, які належать до головного убору. Насамперед, справа і зліва від черепа знайдено золоті скроневі підвіски, які умовно називають цвяхоподібними. Вони складаються з двох напівсферичних пластинок різних розмірів (2 см та 0,8 см), з'єднаних стрижнем, вигнутим у вигляді петлі. Ці прикраси, мабуть, прикріплювали, до начільної стрічки. Різні варіанти цвяхоподібних сережок були знаком етнолокальної належності, бо їх носили тільки

жінки з племен Лісостепового Дніпровського Правобережжя⁹. Таке ж значення мали й бронзові шпильки у вигляді стрижнів із цвяхоподібною шляпкою, знайдені у похованні під черепом небіжчиці та зліва від скроні. Можливо, вони свідчать, що у жінки, крім налобної пов'язки, було ще й покривало, яке скріплювали на потилиці. Правда, незрозуміло, чому одна шпилька лежала зліва від голови. Можливо, цей стрижень також пов'язаний зі стрічкою або із зачіскою¹⁰.

Отже, з більшою чи меншою вірогідністю можна припустити склад комплекту «покривів голови» небіжчиці, похованої в кургані Реп'яхувата Могила: налобна стрічка та покривало, яке мало вигляд вузького полотнища. Ззаду його скріплювали цвяхоподібним стрижнем, а зверху пов'язували стрічку, прикрашену намистом. Другу шпильку, можливо, використали не з практичною метою, а обереговою, тому застромили в стрічку або покривало збоку. Аналогічне застосування шпильок зафіксовано *in situ* серед декоративних решток шапки в кургані Гайманова Могила (Запорізька обл.): всередину ажурних пластинок-аплікацій, які прикрашали фронтальну частину шапки, було вставлено три шпильки з хвилястим наверхшам. Вірогідно, за допомогою цих стрижнів прикріплювали високу шапку до зачіски або покривало до шапки. Хоча, про утилітарне призначення шпильок у даному випадку не йдеться, бо на першому місці їх знакова функція – демонстрація належності до певного роду чи соціальної групи¹¹.

Взагалі, ці металеві стрижні, тобто шпильки, є предметами, “непрочитаними” до кінця, хоча й розроблено їх типологію, визначено ареали поширення, тощо. Але, на мій погляд, використання шпильки у формі гвіздка як застібки для наголовного чи наплічного одягу (тобто, покривал чи плащів) не має практичних підстав: вони погано тримаються, якщо її застромити у тканину. Згадаймо з цього приводу: на чорноліських шпильках робили бокову петельку, мабуть, щоб надійно закріпити стрижень (пришити до одягу). Більш зручними застібками є фібули, які з'явилися у вжитку населення на землях Центральної та Південної Європи ще за доби бронзи. У цей же час їх почали використовувати і в середовищі племен білозерської культури, але значного поширення у представницькому костюмі вони не мали, тобто не замінили шпильок, які, можливо, були атрибутами саме святкового убрання. Це припущення виникає при ознайомленні з уборами-париками, а також видовженими «ковпаками», знайденими в могильниках Алтаю¹². Деталлями цих головних уборів були залізна шпилька із зооморфним завершенням та дерев'яні «палички». На обидва типи стрижнів поклали знакові й оберегові функції, а крім того, ці вироби використовували й для створення складної конструкції уборів. Так, залізну шпильку вставили всередину накісника, в якому заховали пасмо волосся (практичне призначення), а образ оленя, вміщений на верхівці шпильки, відіграв певну роль

у символіці убору. Щодо дерев'яних стрижнів, то з їх допомогою формували певний вигляд ковпаків, тобто це були каркасні палички. Але не можна виключати захисну функцію цих виробів, схованих всередині повстяних шапок. Її, тобто функцію, відбивають форма предметів (стрижні) та матеріал (дерева, як свідчить міфологія індоєвропейських племен, мали сакральне значення)¹³.

Вище було зазначено, що начільні пов'язки, вже за часів архаїки прикрашали також золотими накладками. Декоративні елементи, зафіксовані у згаданих вище могилах (курган 100 поблизу с. Синявка, курган 35 поблизу с. Бобриця,) використовували для оформлення різних головних уборів. Зокрема, розглянемо трикутники з концентричних кіл (к.100 поблизу с.Синявка)¹⁴ та фігурні платівки, вирізані за контуром, утвореним зображенням трьох кіл (к.35 поблизу с.Бобриця)¹⁵ (Рис. 1, 2). Описані пластинки спеціалісти найчастіше сприймають як прикраси шапок. За уявленнями В.А.Іллінської, Т.В.Мірошиної ці аплікації були прикріплені на пружку тіари (на думку В.Іллінської)¹⁶ чи башлика (за Т.Мірошиною)¹⁷. Але на підставі деяких опосередкованих свідчень можна припустити, що описані пластинки прикрашали один елемент із комплексу головних уборів – налобну стрічку. Йдеться про зауваження О. Бобринського у звіті про розкопки поховання у кургані № 35 (с.Бобриця): “у основного небіжчика на лобі, який зберігся, лежала повязка, складена з блях двох родів: по низу лоба йшли в ряд 15 золотих бляшок, зроблена кожна з 3 кружалець. Вище їх, але в якому порядку важко сказати, лежали бляхи із зображенням коня”¹⁸. Отже, мабуть, пластинки обох типів були прикріплені на різних уборах і це зафіксовано розташуванням декору *in situ*. Слід зазначити, що С. Яценко також вважає трикутні накладки прикрасами налобної пов'язки, яку на потилиці скріплювали шпилькою¹⁹.

Трикутна форма платівок, акцентована на знахідках з к.100 поблизу с.Синявка, диктує рисунок орнаменту: трикутники розміщували на поверхні вершиною вгору і вниз (Рис.1). Ця схема відбиває давні уявлення про поєднання геометричних символів, які уособлюють чоловіче та жіноче начало, відповідає принципам прикладного мистецтва багатьох племен (ще з часів індоєвропейської спільноти). Припущення про такий візерунок із золотих накладок підтверджує малюнок у звіті О.Бобринського про розкопки кургану № 100 поблизу с. Синявка (хоча, в цілому, до цього рисунка слід поставитись критично). Довжина орнаментованої ділянки на стрічці 25 см. Цікаво, що серед прикрас небіжчиці, похованої в Синявківській могилі, дослідники зафіксували золоті скроневі підвіски, які належать до вже описаного типу – цвяхоподібних, а також шпильку у вигляді гвіздка. Остання, тобто шпилька, ймовірно, свідчить про наявність покривала як елемента складного головного убору – своєрідного комплекта, складовою якого, крім уже названих стрічки та покривала, була шапка.

Фігурні пластинки з трьох з'єднаних між собою кружалець з кургану № 35 поблизу с. Бобрися – також мають абрис трикутника. Але, крім уже зазначеного способу їх розміщення на поверхні убору, можливим є й інший варіант: в одну лінію, основою донизу (Рис.2). Довжина прикрашеної частини пов'язки складе, приблизно, 36 см. Про такий малюнок на стрічці наводять на думку прикраси керамічної посудини з кургану поблизу м. Глеваха²⁰. Пластинки, подібні до описаних вище знахідок (з трьох з'єднаних між собою концентричних кіл), оперізують глечик кількома поясами. У кожному – пластинки розміщено основою донизу, тобто, знизу два кружки, а зверху – один. Проміжки між аплікаціями повторюють візерунок із золотих накладок, як негативне відображення, тобто, загалом, орнамент на глеку, а відповідно і на стрічці, побудовано на поєднанні трикутників вершиною вгору і вниз. З археологічних матеріалів відомо, що аплікації зазвичай пришивали до декорованого предмету. Тому на пластинках (зі споду) припаювали петельки або пробивали по краях дірочки. Цікаво, що всі описані аплікації: прикраси пов'язок і посудини – без отворів та петелек. Мабуть, це характерна ознака саме архаїчних прикрас. Щоб прикріпити їх на поверхні, ймовірно, використовували якісь смолисті речовини, тобто оздобу приклеювали.

У кургані Переп'ятиха знайдено гладенькі золоті смужки. Дві з них – шириною 1,7 см (довжина шматків – 4,2 см та 4,9 см), третя – найдовша: 6,7 см, а ширина – 2,8 см²¹. Оскільки ці пластинки зафіксовано разом із золотими прикрасами шапки, то цілком вірогідним є припущення, що зазначені фрагменти були призначені для начільної пов'язки, виготовленої, ймовірно, з якогось текстилю. Оздобу на ній закріпили, мабуть, за принципами симетрії: в центрі – найбільша пластинка, а з обох боків – менші. Їх загальна довжина – близько 16 см, тобто, можливо, оздоблено саме налобну частину стрічки. Серед предметів, які походять з Переп'ятихи, є також і цвяхоподібні сережки, і шпильки. Отже, виникає припущення, що ці вироби, а також декоративні залишки шапки (золоті платівки) складали комплект, хоча версія й має вади, адже достеменно не відомо, чи були вони у складі одного комплексу вбрання.

Налобні повязки історики костюма вважають універсальними головними уборами: вони мали і практичне призначення в чоловічому чи жіночому вбранні, а також, в залежності від семиотичного статусу, знакові функції.

За свідченням різноманітних джерел, крім стрічкових, поширеними були так звані платові головні убори, тобто зроблені з відрізка тканини: покривала, хустки. За образотворчі матеріалами відомо, що жінки, які мешкали в Елладі, країнах Малої Азії, Урарту, Персії, тощо носили наголовні накидки різної форми та розмірів, хоча переважали прямокутні, облямовані по краях візерунками²². Покривала належать до уборів, які

мають глибокі корені: вони, мабуть, були в жіночих костюмах, які носили за доби неоліту – бронзи в Середземномор'ї, деяких регіонах Центральної та Північної Європи.

У часи розквіту Скіфії покривала оздоблювали золотими аплікаціями і за цими знахідками визначено розміри полотнищ та інші характеристики. А в ранній час, мабуть, достовірними слідами покривал є шпильки, які використовували для скріплення вузького полотна на потилиці власниць уборів. Щодо декоративного оформлення наголовних накидок, то є підстави припустити, що їх прикрашали намистом. Так, біля правого плеча небіжчиці, поховання якої дослідили в кургані № 35 поблизу с. Бобриця, лежали дрібні білі та чорні намистинки (мабуть, зі склоподібної маси). Як зазначає О.Бобринський: “нанизані вони склали низку довжиною 3 м”²³. Оскільки у вбранні жінки були шийно-нагрудні прикраси – 2 разки з топазів, сердолика, аґата, гірського кришталю, то цілком логічно уявити місце чорно-білих намистин на покривалі. Можливо, їх пришили на пружку полотнища, створюючи якийсь візерунок, адже відріз тканини такої довжини (3 м) повністю обгорне постать, тому слід очікувати, що намистини розсиплються навколо небіжчиці. Але, як сказано у звіті, ці декоративні елементи лежали компактно. Можна припустити, що покривало було недовгим, а при обряді поховання ним закрили обличчя (це пояснює чому всі намистини зафіксовано біля правого плеча).

Археологічні знахідки, як бачимо, свідчать, що покривала, зазвичай поєднували з іншими видами уборів. Їх носили з налобними пов'язками (курган Реп'яхувата Могила), а також стрічками та шапками (кургани № 35 поблизу с. Бобриця, 100 поблизу с. Синявка). Всі елементи таких комплектів були наділені притаманними тільки їм функціями. Цю думку підтверджують зображення жриць на вовняній тканині з 5-го Пазирикського кургану. У сцені представлено двох жінок у зубчастих коронах і ошатному одязі. Але особа, показана на передньому плані, мабуть, відіграла провідну роль у ритуалі, тому її вбрання вирізняється покривалом, накинутим на корону²⁴.

Комплект з кількох уборів, очевидно, підпорядковано ідеї демонстрації соціальних та етнолокальних характеристик костюма.

Деякі дослідники висловили думку, що наголовні накидки не носили без пов'язок чи шапок²⁵. Але огляд матеріалів з історії вбрання свідчить про те, що покривала надівали і окремо. Так, грецькі гіматії – великі відрізи тканини: їх використовували і як плечовий одяг (плащі), і як наголовні накидки. Жіночі костюми Урарту, відомі нам за пам'ятками мистецтва, також вирізняли намітки різних розмірів. Наприклад, на медальйоні з Топрак – Кала показано, що голову богині вкрито тільки прямокутним (із заокругленими кутами) відрізом тканини, оформленим візерунками по краю. Довге покривало є елементом убрання жінки, зображеної на пластині з Гірканіса²⁶.

Отже, як сказано вище, покривала, як і стрічки, були універсальними уборами: жінки використовували їх і повсякдень, і у святковому вбранні. Крім того, простота форми та нескладні прийоми виготовлення обумовили їх поширення на значній території. Етнографічні спостереження доводять, що в костюмах багатьох народів збереглися різні форми платів як особливого святкового убору. Наприклад, покривала є важливим елементом шлюбних костюмів у слов'ян²⁷, а також – в Середній Азії²⁸.

Але, як свідчать матеріали досліджень курганів могильника Аржан, за якими відтворено парадне жіноче вбрання, покривала до його складу не включали. Не було їх і в костюмах жінок із племен пазирикської культури. Все це наводить на думку, що скіфи, прибулі до Північного Причорномор'я, запозичили наголовні накидки від аборигенів Скіфії – населення лісостепових регіонів.

Третій вид уборів – шапки. На відміну від “аморфних” покривал вони мають сталу форму, яка є основною класифікаційною ознакою уборів цього виду. Фахівці – костюмознавці, етнографи – розподіляють шапки на м'які та жорсткі чи тверді. До останніх належать парадні убори. Їх виготовляли із текстилю або шкіри і застосовували різні засоби, щоб надати виробу певної форми: робили каркаси із гнучких гілочок (наприклад, верби), а також використовували спеціальні способи розкрою. Зазначені характеристики представницьких уборів є засадничими, бо відбивають їх основну функцію: демонстрації естетичних знаків, втілених у різноманітних оздобах²⁹.

Як сказано вище, для реконструкції уборів науковці залучали найчастіше золоті пластинки, зафіксовані в курганах № 35 поблизу с. Бобринця та № 100 – с. Синявка. Могили тут не зруйновані грабіжниками, отже збереглися різноманітні предмети. У щоденниках А.А.Бобринського читаємо детальний опис поховального обряду та знахідок. Про оздоби з кургану № 35, зокрема ті, що були на черепі, йшлося вище. О.Бобринський вважав, що на голові небіжчиці була пов'язка, оздоблена золотими пластинками – у формі трьох з'єднаних кружалець (15 екземплярів) та із зображенням коня (19 штук).

Аналогічний за структурою набір декоративних елементів зафіксовано в кургані № 100 поблизу с. Синявка. Як пише О.Бобринський: “Насичена водою земля і дерево перетворили дно могили у суцільне болото... Головний кістяк лежав посередині могили. На черепі була пов'язка, складена із золотих блях, точно намальованих”³⁰. Пластини двох типів – вирізані за контуром зображення оленів (31 екземпляр), а також – трикутники з трьох кружалець (11 екземплярів). О. Бобринський та деякі інші автори а ргіогі уявляли, що на голові у небіжчика пов'язка, закріплена золотою шпилькою на потилиці. Важливим аргументом на користь цього припущення завжди був рисунок (не креслення), на якому зафіксовано місце пластинок (Рис.3) Дослідниця скіфського костюма

Т.В. Мірошина саме його, тобто цей рисунок, вважає підставою для реконструкції убору. На її думку таке розміщення декоративних елементів свідчить про те, що вони були оздобами м'якої шапки – так званого башлика³¹ (Рис.4). Я вважаю, що з цим твердженням важко погодитись з двох причин. Так, уважний аналіз публікації А. А. Бобринського змушує з недовірою поставитись до малюнка. Адже, згадаймо, що на початку звіту про розкопки поховання сказано: “Насичена водою земля і дерево перетворили дно могили у суцільне болото”. Але ж у такій ситуації неможливо зафіксувати речі *in situ*. Крім того, уявляючи, що золоті аплікації прикрашали башлики (двох варіантів), Т. В. Мірошина не врахувала засадничі принципи створення парадних головних уборів: оскільки вони були призначені для демонстрації золотих оздоб, то для виконання цієї функції потрібні тверді жорсткі шапки (як своєрідні «стенди» для розміщення емблем). М'які шапочки доцільні у повсякденному вбранні, але не відповідають ні семантичним, ні естетичним вимогам жіночого репрезентативного костюма.

Для відтворення святкових (представницьких) головних уборів необхідно виявити певні точки оперття, від яких можна “відштовхнутися” у пошуках аргументів для обґрунтування реконструкцій. Перший крок у цій роботі – аналіз різноманітних знахідок, щоб скласти уявлення про можливі форми уборів. Важливе місце посідають декоративні залишки шапок, а також пам'ятки образотворчого мистецтва. Так, зображення на мистецьких витворах IV ст. до н.е., знайдених у скіфських курганах, свідчать, що жінки, які мешкали тут, носили шапки конусоподібної, циліндричної та напівсферичної форми³². Ці визначення мають недоліки, тому що, насправді, навіть загальний абрис уборів більш складний і не завжди відповідає строгим рамкам геометричної фігури, але вони (тобто, визначення) дозволяють знайти закономірності у створенні шапок, зрозуміти принципи їх модифікації. Зрештою, такий поділ уборів застосовують у сучасній практиці конструювання.

Конічні, циліндричні та напівсферичні шапки мають глибокі корені походження. Навіть побіжний перегляд джерел з історії костюма подає відомості про значне поширення базових форм та їх варіантів у костюмах населення давнього світу (на території Середземномор'я, Передньої та Середньої Азії, тощо) у часовому діапазоні, який нараховує не одне тисячоліття. Це є вагомою підставою припускати, що схожі моделі були властивістю жіночого святкового вбрання на землях Скіфії й за часів архаїки.

Розглянемо характерні риси уборів IV ст. до н.е., реконструйованих із застосуванням спеціальних методик, які передбачають комплексне вивчення матеріалів –металевих оздоб, залишків органічної основи шапок (текстилю, шкіри), мистецьких творів та інших предметів, тобто, всього, що дозволяє виконати задачу – відтворити форму – з найменшим числом гіпотетичних припущень.

Почнемо з найбільш документованих знахідок. Із кургану Карагодеуаш (Кубань) походить золота пластина у вигляді витягнутого трикутника (висота 21 см), яка прикрашала фронтальну частину жіночого убору³³. Його форма – конусоподібна, мабуть, цілком відповідає абрису трикутної накладки, прикріпленої спереду. На цьому декоративному елементі у трьох ярусах показано сцени, інтерпретовані як «шлюбний бенкет». Центральний персонаж – жінка в ошатному вбранні, на голові якої високий конічний ковпак. Дослідники відмітили збіг деяких деталей у оформленні аплікацій – реальної знахідки та відтвореної на ній: тричленна композиція, дугоподібний нижній край та гострокінцеве завершення. Отже, пластина є ґрунтовною підставою для реконструкції конусоподібного убору, а його зображення – підтвердженням правильності наших уявлень про зовнішній вигляд та параметри шапок зазначеної форми.

Пам'ятки торевтики із курганів Скіфії є також джерелом інформації про убори, що належать до групи циліндричних. Так, з кургану поблизу с. Сахновка (Черкаська обл.) походить велика прямокутна пластина (37 x 9 см), призначена для оздоблення парадної шапки, акцентуючи її циліндричну форму. На поверхні цієї накладки подано рельєфну багатофігурну композицію, центральний персонаж якої – жінка, вбрана у пишний костюм. Його домінантою є висока циліндрична шапка з пласкою верхівкою. Такий же убор виділяє богиню у позі оранти на сержах з курганів Товста Могила (Дніпропетровська обл.) та поблизу с. Любимівка Херсонська обл.)³⁴.

Ще один різновид циліндричних уборів: невисока шапочка має дугоподібний виступ над лобом і звужується на потилиці, тобто її абрис нагадує так звану стефану. Такий компонент убрання «богині з дзеркалом» показано в сцені «адорації» на золотих мініатюрах з курганів Мелітопольського, Чортомлик, тощо (зараз відомо вже 9 реплік)³⁵.

Із жіночих могил походять металеві прикраси: прямокутні та дугоподібні пластини, «обідки з підвісками», призначені для уборів циліндричної форми. За цими декоративними елементами та на підставі вивчення образотворчих пам'яток реконструйовано шапки різних типів з цієї групи. Загалом, вони аналогічні уборам, які склали своєрідність костюмів населення Середземномор'я, зокрема, Еллади. В літературі за ними закріплено назви – калаф, модій та полос, хоча властивості кожного типу чітко не визначено. Тільки про калаф чи калатос (kalathos) можна прочитати, наприклад, у словнику «Lexikon der Antike»: келихоподібний кошик для плодів, квітів, вовни, сиру; корона Гекати, Артеміди, Сарапіса, символ плодючості; схожа за формою горловина посудини для вина. Зображення таких уборів, що нагадують корзинку з вузьким денцем і досить високими стінками, збереглися на художніх витворах, знайдених на території Середземномор'я та Північного Причорномор'я³⁶. Отже, калафи (чи калатоси), нагадують зрізаний конус, перекинтий широкою

основою догори. Такі ж обриси характеризують і модій (ця назва походить від латинського «гніздо»), який відрізнявся від калафа пропорціями: розміри нижньої основи дорівнювали обхвату голови, а тому відповідно і верхній діаметр убору був більшим, ніж у калафі.

Пам'ятки образотворчого мистецтва, висвітлюють особливості ще одного типу шапок – полоса: його вирізняє строго витримана форма циліндра, хоча незначні розбіжності між нижнім та верхнім діаметрами не виключені³⁷.

Жінкам Скіфії були властиві також напівсферичні головні убори. Про це свідчить образ богині, поданий на сережках з кургану № 10 (поховання 3) поблизу с. Велика Знам'янка (Запорізька обл.). Голову жінки увінчує шапка з напівсферичним (чи куполоподібним) завершенням. Оздоблення убору зосереджено в трьох зонах, відокремлених одна від іншої опуклими лініями. Спереду нижній край шапки плавною дугою вигинається над бровами, а ззаду прикрашений стрічками, які лягли на плечі жінки – по дві зліва на справа³⁸.

Щоб визначити, яку саме шапочку прикрашали аплікації, зафіксовані в деяких могилах, необхідно виявити: чи існував зв'язок між формою уборів та декоративними елементами. Певні висновки можна одержати, вивчаючи різні мистецькі вироби, а не тільки рештки убрання. Так, відомий дослідник Г.А. Федоров-Давидов, аналізуючи художню творчість кочовиків Євразії, назвав кілька періодів у розвитку їхнього прикладного мистецтва. Найраніший етап – одиничний, замкнутий образ, виконаний у так званому звіриному стилі, не пов'язаний ні з декорованою поверхнею, на якій його вміщено, ні з іншими прикрасами. Натомість, у подальшому спостерігаємо повну відповідність зображення контурам предмета. Ще одна сходинка в досягненні виразності оздоблення відмічена тенденцією до «відокремлення» мотиву від тієї речі, для якої він (мотив) був призначений, медальйонами, рамками. Г.А. Федоров-Давидов вважав, що у V-IV ст. до н.е. в творчості номадів з'явилося прагнення до заповнення простору, орнаменталізму³⁹. Але композиції з ритмічних рядів однорідних сюжетів, створені в VII–VI ст. до н.е. на землях Скіфії, говорять, що такий принцип оформлення був притаманний населенню регіона за часів архаїки. Крім того, візерунки підкреслюють пропорції предмета, намічають основні лінії форми. Яскравий приклад – уже згадувана посудина із золотим декором із кургану поблизу Глевахи. За керамічними витворами можна уявити, що у декоративному мистецтві велику роль відігравали додаткові фактори: колір, а також – орнаментальні смуги з овів, «перлів», що розділяють декоративне поле на зони чи яруси. Знання цих принципів оздоблення предметів суттєво наближує до реконструкції їх форми. Стосовно головних уборів, то важливим є таке спостереження: основний акцент при розміщенні прикрас на шапці робили на спереду, тобто, різноманітні накладки, як правило, повторювали контури фронтальної частини.

Розглянемо прикраси головних уборів, зафіксовані в курганах поблизу сіл Синявка та Бобриця, а також – Переп'ятиха, про які вже йшлося у статті. Перші дві пам'ятки містять золоті аплікації, виконані у традиціях звіриного стилю, якому притаманні своєрідні прийоми у створенні образів тварин. В кургані № 100 поблизу с.Синявка (Могила Тернівка) знайдено 31 пластинку (розмірами приблизно – 30 x 40 мм) із зображенням оленя (Рис.5). Його показано повернутим праворуч з виягнутою шиєю, піднятою головою, з підібганими ногами. Гіллясті роги трактовано двома завитками і трьома кільцями за головою. Непарна кількість накладок, можливо, вказує на те, що вони були прикріплені на поверхні у формі трикутника. Такий виляд, напевне, мала передня площина конусоподібної шапки. Її параметри можна встановити, якщо припустити, що прикрашена основа убору приблизно відповідала за розмірами декорованій ділянці налобної стрічки. Тобто, знизу на шапочці приклеїли 6 пластинок, довжина смужки складе – (40 мм x 7) близько 28 см, а зверху убір оформили однією аплікацією. Між цими точками слід розмістити ще 23 накладки: можна уявити піраміду з 5 рядів оздоб, розміщених, наприклад, за такою схемою: один ряд – 6 пластин, два ряди по 5, а вище – 4 та 3 екземпляри. Шапка за такою реконструкцією відзначається значною висотою - близько 30 см, адже між рядами аплікацій залишали проміжок – вузенькі кольорові смужки, які були додатковим засобом оформлення (Рис.1).

Схожий убір, на мою думку, був елементом костюма небіжчичі з кургану №35 поблизу с. Бобриця. Аплікації – пластинки із зображенням коня (як сказано у звіті) – 19 екземлярів, розмірами: 40 x 27 мм, мабуть, прикріпляли на передній площині так, що вони утворювали трикутник (Рис.6). Якщо припустити, що його основа відповідала довжині декорованої частини налобної стрічки, то для цього потрібно 6 накладок (це складає приблизно 24 см), а далі передню площину можна заповнити рядами з 5, 4, 3 пластинок, а на верхівці прикріпити одну. Ця шапочка нижча – близько 20 см (з урахуванням кольорових смужок між рядами оздоб), адже прикрас значно менше. Але форма пластинок дозволяє припустити, що їх могли прикріпити і на високому уборі (Рис.2).

Повернемось до декору із кургану поблизу с.Бобриця. На пластинках у манері „первісного імпресіонізму“ показано тварину у традиційній позі: зі складеними під тулубом ногами, оберненою назад головою, ніби у стані „напруженого спокою“. Динамічний абрис фігури окреслено однією замкненою лінією (Рис.6). Нагадаємо, що О.Бобринський писав у звіті: „...бляхи із зображенням коня“. Пізніше М.І. Артамонов висловив припущення, що на мініатюрках показано гірського козла. Але більшість науковців переконали аргументи В.А.Іллінської: на її думку саме таке трактування окремих деталей притаманне образу коня. Нещодавно молода дослідниця Я.Віногородська на підставі ретельного

вивчення прийомів стилізації, властивих творчості ранньоскіфських майстрів, дійшла висновку, що взірцем для створення образу, про який йдеться, стало зображення гірського козла. Але виконання рельєфних аплікацій було покладено на місцевих торевтів, а вони не завжди точно наслідували передньоазіатські зразки. Оскільки мотиви і коня, і гірського козла семантично обнорідні, то, можливо, для майстра і його замовників видова належність тварини не мала великого значення⁴⁰ (Рис. 2).

Реконструйовані конічні убори вирізняє сакральний зміст, який закладено і у формі шапки, і в її декорі. Щодо останнього: образ оленя, коня, а також гірського козла населення Скіфії сприймало як символ солярного культу, родючості у широкому сенсі. Золоті накладки підкреслювали контури убору, який, можливо, уособлював гору, що була еквівалентом дерева життя. Крім того, деякі дослідники називають конічні шапки рогоподібними. Згідно з припущеннями А. Габерланда, які він висловив ще на початку ХХ ст., у формі убору втілено дуже давні уявлення про священних тварин – корову та бика⁴¹. Різні варіанти «рогатих» шапок зафіксовано в етнографічному вбранні європейського ареалу: Сербії, Італії, Росії. Зокрема, Д.К.Зеленін дослідив «рогаті» убори у слов'янських костюмах. Такі шапки, на його думку, сягають корінням глибокої давнини. На них покладали оберегову функцію⁴². Саме це символічне наповнення забезпечило довге життя цій формі. Її поширення фахівці відмічають і на Кавказі, і в Середній Азії. Б.А.Калоев зауважив: «Характерна особливість осетинського головного убору – конусоподібна форма – свідчить про його спадковість від скіфів та аланів.»⁴³

Загалом, збереження архаїчних рис у ритуальному чи святковому вбранні притаманне багатьом народам. Наприклад, О.А.Сухарева, вивчаючи убори у чоловічих та жіночих костюмах народів Середньої Азії, дійшла висновку, що конічні шапки є спадком від саків⁴⁴. Н.Гаген-Торн, відмітила спільні властивості скіфських гострокінцевих ковпаків та «твердих» уборів марі й удмуртів. Дослідниця наголошувала: «Високий, важкий і твердий жіночий головний убір... не міг народитись ні з яких раціональних чи виробничих міркувань... Убір цей вирос як символ певної ідеології: це знак, що вказує на соціальне положення та роль його власниці»⁴⁵. За свідченням етнографів конічні шапки посідають важливе місце у найбільш консервативній сфері – шлюбних обрядах. Це відбувають костюми казахських наречених, туркменок, росіянок (деяких областей), болгарок, народів Поволжя. Пояснення такому феномену, мабуть, слід шукати у сфері давніх вірувань. Форма убору пов'язана у різних народів з ідеєю магії народження і продовження життя.⁴⁶

Властивості конусоподібних шапок викликають припущення про їх специфічну роль у скіфському вбранні як про елемент шлюбного костюма. Згадаймо, що сцену, зображену на трикутній пластині з кургану Карагодеуашх, трактують як «весільне застілля». Убір жінки –

центрального персонажу композиції – знак її статусу (богиня чи цариця) і ситуації (шлюб)⁴⁷.

Але як пояснити цей феномен – шлюбне вбрання у похованні? Знову звернемося до етнографічних матеріалів. Спостереження фахівців показали, що у східних, західних та південних слов'ян, а також у мордві, німців Поволжя, тощо, при похоронах залучали елементи шлюбної обрядовості. В.Г. Кагаров висловив думку, що це явище має коріння в давніх звичаях поховання дівчини чи жінки зі своїм чоловіком чи нареченим. Етнологи дійшли висновку, що обряди шлюбу та поховання семантично тотожні: в них виразно відображено ідеї плодючості, продукуючої магії⁴⁸.

Отже, конічні шапки, реконструйовані за знахідками в курганах поблизу с. Синявка і Бобриця, мабуть, були домінантами в комплектах, які складалися з уборів трьох видів. Загалом, ці ансамблі (тобто, поєднання стрічок, шапок, покривал) сприймали як емблеми високого становища небіжчиць, тобто – їхньої належності до аристократичних кіл, а, крім того, особливої суспільної ролі – жрецький статус. А саме «ковпаки», прикрашені золотими аплікаціями, ймовірно, мали властивості елементів шлюбного костюма.

Головні убори з гострокінцевим закінченням деякі фахівці з історії костюма пов'язують з убранням кочовиків. Але Г.Н. Боровка – один із перших археологів, причетних до розробки методів реконструкції уборів, звернув увагу на високі конічні шапки, які були приналежністю чоловічого убрання хеттів⁴⁹. Ці убори він вважав найбільш давніми у розряді конусоподібних. К.А. Акішев та А.К. Акішев у зв'язку зі знахідками декоративних деталей у похованні чоловіка в кургані Іссик на території Казахстану також вивчали конусоподібні убори. На думку дослідників «кулох» (саме таку назву вони пропонують для високих конічних шапок), був характерною деталлю костюмів різних за генезою народів (індоевропейських та неіндоевропейських). Всі убори подібного силуету об'єднує те, що вони належать до сакральної сфери культури. Чи мають конічні шапки єдиний корінь виявити важко, мабуть, їх походження – явище конвергентне⁵⁰.

Звернемося ще раз до предметів з кургану Переп'ятиха. Крім описаних аплікацій – золотих гладеньких пластинок – оздоб налобної стрічки, увагу привертають декоративні елементи, які, ймовірно, прикрашали шапку. Йдеться про мініатюрні пластинки, вирізані за контуром зображення грифона, який сидить, спираючись на могутні лапи (Рис. 7). Міфічного персонажа змальовано художніми засобами, властивими за часів скіфської архаїки майстрам з місцевого населення. Вони (тобто, майстри) мали за взірць витвір з репертуару передньоазіатських торевтів. Фантастичну істоту подано в профільному ракурсі, оберненою вліво та вправо. Розкрита паща підкреслює її грізний вигляд, підняті крила та виставлена

нога надають фігурі динаміки. Саме таке трактування образу мали на меті повторити давні митці, але існувала певна технологічна обмеженість, тому що матриці через інтенсивне використання втрачали еталонні риси, а це призводило до спрощення і навіть спотворення рельєфу.

Пластинки – 24 екземпляри – знайдено поряд з розбитим горщиком, який містив рештки тілоспалення. М.Д. Іванішев, який розкопав курган, а також подав інтерпретацію знахідок, висловив припущення, що накладки були призначені для намітки, накинутої зверху на посудину. Але С.А.Скорий, вивчаючи всі матеріали дослідження Переп'ятихи, висловив сумнів щодо такого використання пластинок, адже, судячи з різноманітних даних, ритуалом, властивим населенню Скіфії, не було передбачено оформлення поховальних покривал металевими аплікаціями³¹. Як уже було зазначено, у такий спосіб за часів архаїки найчастіше оздоблювали головні убори – найбільш значущі предмети.

На мій погляд, і форма пластинок, і символічне навантаження образів – вказують на те, що золоті накладки прикрашали убір, який належав до розряду шапок. Її тип можна визначити, проаналізувавши декоративні елементи. Так, їх абрис, наближений до прямокутника, свідчить про те, що пластинки прикріпляли до циліндричної поверхні. Лівобічні та правобічні відбитки образів грифона диктують особливе розміщення зображень – попарно: один проти одного, тобто, за „геральдичним“ принципом. За цією схемою, мабуть, вибудовували візерунки, заповнюючи передню площину головного убору. Ритм орнаментів, цілісність композиції також свідчать про їх зв'язок з циліндричною поверхнею. Нижній пружок відповідав (приблизно) довжині прикрашеної від скроні до скроні налобної стрічки. Враховуючи розміри пластинок – від 23 x 25 мм до 27 x 29 мм, можна припустити, що їх прикріпили по три пари у ряду (це становить близько 18 см), чотирма горизонтальними смугами, між якими з метою художньої виразності оформлення залишали вузькі проміжки. Декорована частина убору має форму прямокутника, висота якого 15–18 см. Контури фронтальної ділянки підкреслюють абрис шапочки, яка належить до типу «полос» (Рис.8). Головне його призначення – демонстрація оздоб. Слід зазначити, що серед знахідок V – IV ст. до н.е. геральдичні або «дзеркальні композиції», створені із зображень грифонів, були поширені серед прикрас головних уборів циліндричних моделей. Фантастичну істоту з головою і крилами хижого птаха та тілом лева, що об'єднувала верхній та нижній світи, населення Скіфії сприймало як символ солярного культу, родючості у широкому сенсі, захисника від злих сил.

Отже, за окремими фрагментами із Переп'ятихи, які стали своєрідними пунктирними лініями, створено парадний комплект головних уборів. До його складу включали полос, налобну стрічку та, мабуть, покривало (воно закривало неприкрашені ділянки шапки). Цей ансамбль позначав високе соціальне становище власниці, можливо, навіть її жрецький

статус. Це доводять не тільки золоті емблеми з солярною символікою на уборі, але й додатковий аргумент: кам'яне блюдо, що належить до кола сакральних речей як переносний олтарик⁵².

Як сказано вище, убори із розряду циліндричних були в костюмах народів різних регіонів давнього світу. Зокрема, високі полоси носили хетти, як свідчать зображення чоловіків та жінок, в убранні яких – висока циліндрична шапка є знаком соціально виділених осіб⁵³. На нашій території знайдено мистецькі витвори культури Трипілля-Кукутені – глиняні статуетки, виготовлені в V-III тис. до н.е., які дають уявлення про головні убори⁵⁴. Серед них – і полоси, і такі, що за формою нагадують кошики або чаші. Власне, за припущеннями Л. Стефані, прототипом класичного калафа, тобто убору з невеличкою основою, розширеного зверху і дещо вигнутими стінками, був сплетений з лози кошик. Його наповнювали плодами і закріплювали на голові, щоб виконати якийсь ритуал вшанування богів життєдайних сил природи.⁵⁵ Можна погодитись з таким трактуванням уборів, що набули поширення в V – IV ст. до н.е. Але загалом корені циліндричних моделей значно глибші, як про це свідчить пам'ятки образотворчого мистецтва, зокрема, трипільська коропластика. Ці ж матеріали також говорять про конвергентне походження шапок такої форми.

На мою думку, за часів архаїки представниці місцевої аристократії зберегли у костюмі основні ознаки своєї етнічної належності: форми уборів та їх склад. Образне оформлення цих особливо значущих елементів убрання відбиває формування нових традицій, пов'язаних з «ризацією», тобто, появою скіфів – степовиків.

¹ Клочко Л.С. Реконструкція скіфських головних жіночих уборів (за матеріалами Червоноперекоських курганів) // Археологія – 1979 – № 31 – С. 16 – 28

Клочко Л.С. Новые материалы к реконструкции головного убора скифянок // Древности Степной Скифии. – К., 1982. – С. 118-130

Клочко Л.С. Зооморфні образи в декорі скіфських головних уборів V-IV ст. до н.е. // Музейні читання: Матеріали наук. конф. Музею історичних коштовностей України – філії Національного музею історії України – К., 2000 – С. 23- 29

Клочко Л.С. Антропоморфні образи в декорі скіфських головних уборів // Музейні читання. Матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки”. 5-6 грудня 2005 р. – К., 2006 – С. 37

² Клочко Л.С. Скифские налобные украшения IV – III вв. до н.э. // Новые памятники древней и средневековой художественной культуры – К., 1982.

Клочко Л.С. Реконструкція конусоподібних головних уборів скіфянок // Археологія – 1986 - № 56 – С. 21- 43

Клочко Л.С., Васіна З.О. Реконструкція жіночого вбрання за знахідками у “Великому кургані М.І. Веселовського” // Музейні читання: Матеріали наук. конф. Музею історичних коштовностей України – філії Національного музею історії України – К., 2002 – С. 150-169

³ Ильинская В.А., Тереножкин А.И. Скифия VII – IV вв. до н.э. – К., 1983. – С. 124

- ⁴ Галанина Л.К. Келермесские курганы. «Царские погребения раннескифской эпохи. – М., 1997. – С.230, кат.№ 52
- ⁵ Ильинская В.А., Мозолевский Б.Н., Тереножкин А.И. Курганы VI в.до н.э. у с.Матусова.// Скифия и Кавказ. – К., 1979. – С.35
- ⁶ Артеменко И.И. Племена Верхнего и Среднего Поднепровья в эпоху бронзы. – М., 1961. – С.53-54
- Berezanskaja S., Klochko V. Das Graberfeld von Hordeevka. – Berlin, 1998 – S.13 – (Archaeologie in Eurasien.– Band 5)
- ⁷ Бобринский А.А. Курганы и случайные находки близ местечка Смела. – Т. II. – М., 1894. – С.112-114;
Т.III – М.,1901 – С. 138-142.
- ⁸ Скорий С.А. Курган Переп'ятиха. (До етнокультурної історії Дніпровського Лісостепоного Правобережжя). – К., 1990. – С.35 - 36.
- ⁹ Клочко Л.С. Цвяхоподібні сережки передскіфського та скіфського часу. // Ранній залізний вік Євразії: До 100- річчя від дня народження Олексія Івановича Тереножкіна. – Матеріали Міжнародної наукової конференції (16 –19 травня 2007 р.). – Київ – Чигирин, 2007. – С.87-89
- ¹⁰ Клочко Л.С. Шпильки у вбранні населення Скіфії // Музейні читання. Матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки”. 5-6 грудня 2005 р. – К., 2007. – С.28-41
- ¹¹ Там само.
- ¹² Полосьмак Н.В., Баркова Л.Л. Костюм и текстиль пазырыкцев Алтая (IV –III вв. до н.э.) – Новосибирск, 2005. – С.72
- ¹³ Мифы народов мира. – Т.І. – М., 1974. – С.128
- ¹⁴ Бобринский, 1901, с.138
- ¹⁵ Бобринский, 1894, с.112
- ¹⁶ Ильинская, Тереножкин, вказ. праця, с. 271
- ¹⁷ Мирошина Т.В. Об одном типе скифских головных уборов. // СА – 1977 - № 3. – С.79 - 94
- ¹⁸ Бобринский, 1894, с.112
- ¹⁹ Яценко С.А. Костюм древней Евразии. – М., 2006. – С.54
- ²⁰ Тереножкін О.І. Кургани біля с.Глеваха. // Археологія. – 1954 – № 9 – С.90-91
- ²¹ Скорий, вказ. праця, с. 35 – 36, рис. 5,19
- ²² Вейс Г. Внешний быт народов с древнейших до наших времен. – Т. I. – М., 1873. – Рис.260, 262, 264.
- ²³ Бобринский, 1894, с.114
- ²⁴ Полосьмак, Баркова, вказ. праця, с.
- ²⁵ Яценко, вказ. праця, с. 53
- ²⁶ Akurgal E. Die Kunst Anatoliens von Homer bis Aleksander. – Berlin, 1961. – S.94, 98, 169.
- Akurgal E. Urartische und altiranische Kunszentren. – Ankara, 1968. – S.78, 125.
- Belli O. Giyimli (Hirkanis) Excavation //Istanbul universitys contributions to archaeology in Turkey (1932 – 2000). – Istanbul, 2001. – P. 190, fig.1
- ²⁷ Маслова Г. С. Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX – начала XX вв. – М., 1984. –С. 54
- ²⁸ Широкова З. А. Традиционная и современная одежда женщин Горного Таджикистана. – М., 1976 – С. 130
- ²⁹ Клочко Л.С., Мурзін В.Ю., Ролле Р. Головний убір з кургану Тетянина Могила // Археологія. – 1991. - № 3 – С.21

- ³⁰ Бобринский, 1901, с.138
- ³¹ Мирошина, вказ. праця, с.79 - 85
- ³² Клочко Л.С. Реконструкція конусоподібних головних уборів скіфіянок // Археологія –1986 – № 56 – С.21- 43
- Клочко Л.С., Гребенников Ю.С. Скифский калаф IV в. до н.э.// Материалы по хронологии археологических памятников Украины – К., 1982. – С.37
- ³³ Артамонов М.И. Сокровища скифских курганов. – Л.-Прага, 1964 – С.124
- Боровка Г.Н. Женские головные уборы Чертомлыцкого кургана. // ИГАИМК – Т.1. – Пг., 1921. – С.177, 182
- ³⁴ Клочко Л. Реконструкция костюма женщины из боковой могилы Большого Рыжановского кургана //Materialy i Sprawozdania Rzeszowskiego Osrodka Archeologicznego. – Rzeszow –1998 – S.79-81
- ³⁵ Там само, с.
- ³⁶ Lexikon der Antike. – Leihzig, 1972. – S.266
- ³⁷ Силантьева Л.Ф. Коринфские терракотовые статуэтки из Пангипакея // ТГЭ –1972 – Т.ХІІІ. – С. 32
- Огден Д., Уильямс Д. Греческое золото. Ювелирное искусство классической эпохи. V-IV века до н.э. – Лондон, 1994. – С.170
- ³⁸ Клочко, 1986, с. 22
- Музей історичних коштовностей України. – К., 2004. – Кат.7
- ³⁹ Федоров-Давыдов Г.А. Искусство кочевников и Золотой Орды. – М., 1976. – С.5-7.
- ⁴⁰ Виноградська Я.О. Зображення гірського козла в мистецтві Скіфії //Музейні читання. Матеріали наукової конференції віки”. – К., 2004. – С.28-41
- ⁴¹ Haberland A. Die Hornputze. - Berlin, 1913 - С.11-31
- ⁴² Зеленин Д.К. Женские головные уборы восточных (русских) славян // Slavia – 1926 - № 2 – С. 320
- ⁴³ Калоев Б.А. Осетины. Историко-этнографическое исследование. – М., 1967. – С.312
- ⁴⁴ Сухарева О.Л. История среднеазиатского костюма. – М., 1982. - С.77
- ⁴⁵ Гаген-Торн Н.И. Женская одежда народов Поволжья: Материалы к этногенезу. – Саратов, 1960. – С. 188
- ⁴⁶ Захарова И.В., Ходжаева Р.Д. Казахская национальная одежда. – Алма-Ата, 1964. – С. 110-114; Маслова, указ. соч., с. 173
- ⁴⁷ Бессонова С.С. Религиозные представления скифов. – К., 1983. –С.110
- ⁴⁸ Кагаров В.Г. «Венчание покойников» у немцев Поволжья //СЭ- 1936 - №1 – С.110-115
- ⁴⁹ Боровка, указ. соч., с.187
- ⁵⁰ Акишев К.А., Акишев А.К. Происхождение и семантика исыкского головного убора //Археологические исследования древнего и средневекового Казахстана. – Алма-Ата, 1980. – С.14-32
- ⁵¹ Скорий, вказ. праця, с.35-36
- ⁵² Там само.
- ⁵³ Akurgal , 1961, S.97, 98, 172
- ⁵⁴ Массон В.М. Идеологические представления и памятники искусства трипольских племен// Энеолит СССР. - М., 1982. –С. 157, рис.43,3; с.247
- ⁵⁵ Керченские древности в Императорском Эрмитаже. –Т.І. – Спб, 1873. – С.6

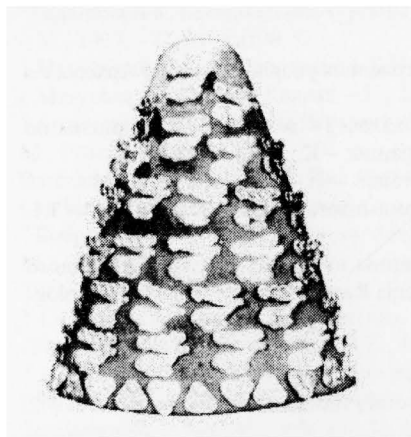


Рис. 1. Реконструкція головного убору за матеріалами з кургану № 100 поблизу с. Синявка.

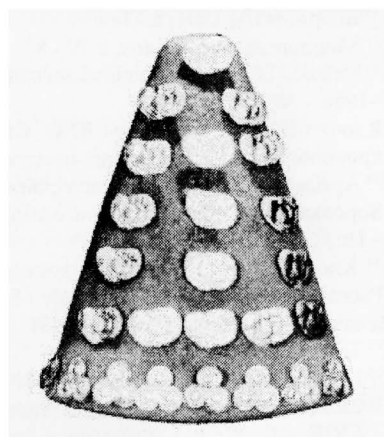


Рис. 2. Головний убір (реконструкція) із золотими платівками з кургану №35 поблизу с. Бобринця.

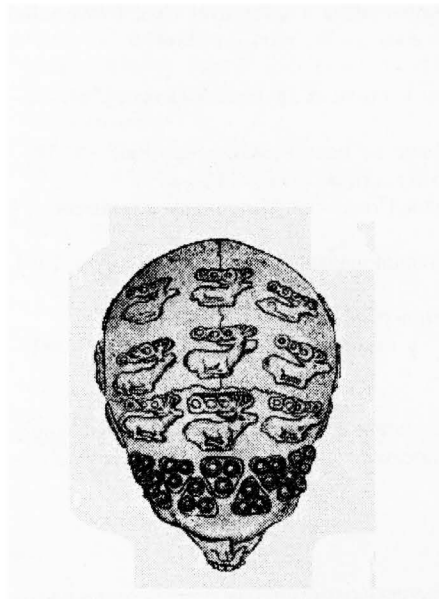


Рис. 3. Розміщення золотих прикрас на черепі небіжчиці (к. 100, с. Синявка) за рисунком, вміщеним у звіті О. О Бобринського.

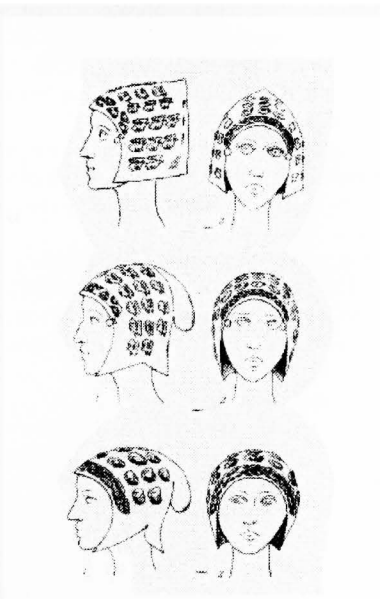


Рис. 4. Варіанти реконструкцій головних уборів, виконані Т. В Мірошиною

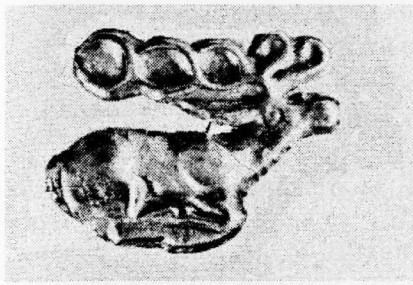


Рис. 5. Золота пластинка із зображенням оленя (курган № 100 поблизу с. Синявка (Могила Тернівка).

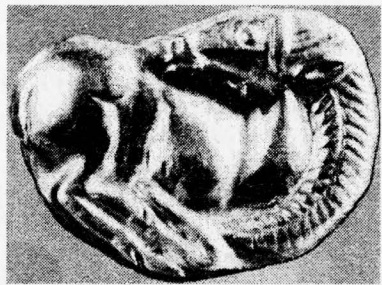


Рис. 6. Пластинка із зображенням гірського козла (к. №35 поблизу с. Бобриця).



Рис. 7. Пластинки із зображенням грифона (к. Переп'ятиха).



Рис. 8. Реконструкція головного убору за знахідками декоративних елементів із к. Переп'ятиха

Фиала из Братолюбовского кургана. К вопросу о композиции.

В тайнике центральной могилы Братолюбовского кургана на Херсонщине в 1990 г. обнаружена золотая чаша-фиала, украшенная снаружи горельефными изображениями шести конских протом, образующих свастикообразную фигуру, центром которой является вставка полусферической формы из темного янтаря (Рис.1,1). Форма сосуда отличается от классических греческих фиал – низких и широких, с крупным омфалом в центре изнутри и от так называемых ахеменидских, небольших и более глубоких, имеющих выделенную шейку с отогнутым наружу краем. Фиала из Братолюбовского кургана небольшого диаметра (13,5 см) и довольно глубокая (5,2 см), что сближает ее с последней группой сосудов, например, бронзовой фиалой из основного погребения Солохи, более напоминающих чаши для питья.¹ Отличие фиалы из Солохи от классических фиал с рельефным орнаментом типа бокового погребения Солохи и Куль-Обы – прямой бортик, замена омфала янтарной вставкой *снаружи*, а также наличие боковой петельки. То есть, она была предназначена для хранения (или ношения) в подвешенном состоянии и рассчитана на обозрение снаружи. При изготовлении фиалы применены техникиковки, чеканки, гравировки (?), пайки. Глаза коней инкрустированы вставками голубоватого стекла (сохранилась одна). Янтарная вставка укреплена в гнезде с рельефным ободком. С обратной стороны вставка поддерживается четырьмя «лапками» в виде узких золотых полосок, образующих в плане крест.

Конские головы изображены в манере, получившей распространение в эллинском мире и восходившей к изображениям коней в так называемой процессии всадников на западной стороне целы Парфенона. В такой манере, например, изображен конь под всадником на гребне из кургана Солоха, датированном третьей четвертью или 30-ми гг.V в.до н.э.² Кони изображены со вскинутой головой и оскаленными зубами, то есть в состоянии возбуждения.³ Несколько утяжеленная нижняя часть морды коней на фиале напоминает коня на чертомлыцкой амфоре, которого стреноживают,⁴ а также коня на бляшке из Летницы (Болгария). С последним изображением намечается еще одно сходство: сбоку глаза (почти круглого) четко обозначена нагдлазная ямка.⁵ Из «клада» в Летнице, не имеющего надежной даты (IV в.до н.э.?), происходит также конский фалар с круговой композицией, образованной восьмью взнузданными конскими головами, стилистически очень близкими братолюбовской композиции (Рис.1,2). Линии поводьев образуют в одном случае неправильный восьмиугольник (Летница), а в другом неправильный шестиугольник (Братолюбовка).

Что касается датировки фиалы из Братолюбовского кургана, то по времени она должна быть близкой (учитывая стилистическую и технологическую близость изображений конских голов) золотой фиале из бокового погребения Солохи, которую специалисты относят к рубежу V-IV или ко времени не позднее начала IV в. до н.э. (430–410 гг. до н.э. по К.Шефольду)⁶. Этим же временем можно датировать бронзовую бляху конского убора из кургана у с.Редвинцы в Лесостепном Побужье. Она также имеет форму шестилучевой розетки, но лучи ее, заканчивающиеся сильно стилизованными головами коней (?) направлены по часовой стрелке.⁷

Композиция изображения на фиале из Братолюбовского кургана необычна для сосудов, в том числе синхронных ей золотых фиал с радиально-кольцевыми композициями (Солоха, Куль-Оба, Панагюриште). Более обычна она для плоских конских фаларов, распространенных в IV в. до н.э. в Скифии и во Фракии и выполненных в манере, характерной в основном для фракийского искусства. Это, кроме упомянутого уже фалара из Летницы, 4-лучевые, реже 3-лучевые свастики (вихревые розетки) из голов коней, грифонов или фантастических животных (Рис.4, 2-6), иногда целых фигур кошачьих хищников (Огуз, уздечный набор №2). Все эти композиции построены по принципу вихревой розетки или свастики – одного из наиболее архаичных геометрических символов. На братолюбовской фиале головы коней направлены мордами против часовой стрелки – если смотреть на нее с «лицевой» стороны. Соответственно внутри сосуда конские головы направлены вправо.

Если обратиться к истокам зооморфных вихревых композиций, то здесь мы имеем примеры как правостороннего, так и левостороннего их направления (вращения). Наиболее типологически близкой аналогией братолюбовской фиале является круговая композиция на киммерийской стеле из кургана у с.Константиновка к северу от г.Николаев⁸, на что первым обратил внимание В.П.Белозор⁹. Это шестилучевая свастика со стилизованными конскими головами на концах, причем также направленными *против* часовой стрелки (Рис.2,1). Еще одна выразительная, хотя и менее очевидная на первый взгляд аналогия – усть-лабинская I стела в Прикубанье (посл. четв. VIII – I пол. VII вв. до н.э.). (Рис.2,2). В.С.Ольховский считал оба упомянутые выше изображения обозначением орнаментированного «киммерийского» щита¹⁰, но при этом категорически не соглашался с зооморфной их трактовкой. Исследователь отнес их к псевдофитоморфным мотивам, находящим аналогии среди керамической орнаментации Малой Азии (Фригии)¹¹. Между тем изображение «щита» на усть-лабинской I стеле может быть соотнесено именно с кругом зооморфных образов. Несмотря на крайнюю стилизацию, в «псевдофитоморфных» мотивах без особого труда узнаются «конские головы» константиновской стелы (что признают

Д.Г.Савинов, Н.Л.Членова и др.), но поставленные вертикально и не имеющие замкнутого контура. Четко обозначен лишь большой овальный глаз (по М.П.Грязнову, в ранних изображениях копытных животных первым изображали именно глаз) и довольно условно - уши, ниже глаза помещен равнобедренный треугольник вершиной вниз со вписанным в него меньшим треугольником в обратном положении. Сразу обратим внимание на такие детали: «головы» повернуты влево, а треугольники направлены вершиной вниз, что символизирует «женский принцип, воду, силы подземного царства, луну». В древних мифологических классификациях все эти признаки также соответствуют левой стороне.¹² Здесь также, как и на константиновской стеле, 6 «конских голов», но они расположены в три яруса – по две головы в каждом. Таково, видимо, было и количество треугольников, но нижний край композиции не сохранился. Вряд ли можно согласиться с В.С.Ольховским в том, что зооморфные изображения на киммерийских стелах имели чисто утилитарное назначение (орнаментация предметов), а не использовались для выражения скрытой семантики памятников.¹³ Скорее всего, они имели прямое отношение к семантике изваяний, напрямую связанной с семантикой изображений на оленных камнях Алтая, Тувы и др. Связующим звеном выступает образ коня, представленный на оленных камнях этих территорий, в том числе в виде свастикообразных композиций (Рис.2,3). Как известно, оленные камни и киммерийские стелы считаются семантическим эквивалентом мирового дерева (вертикальность длинной оси, тернарность (бинарность) структуры камней, сама их форма)¹⁴. Все это напрямую связано с назначением оленных камней, которые использовались в качестве коновязей – жертвенных столбов в обрядах принесения в жертву священного коня (индийская «ашвамедха» и аналогичные ритуалы у скифов), например, жертвенные столбы в Ульском кургане. Лежащие вокруг них конские жертвы образуют в плане «розетки».

В качестве аналогии константиновской «конской свастики» приводят свастику на оленном камне из Айриг нур в Монголии (Рис.2,3)¹⁵, датированном VII-VI вв.до н.э.¹⁶. Однако она 4-лучевая и конские головы ориентированы по часовой стрелке. Это явно солярная эмблема, как на бронзовой свастике 2 пол. VIII – нач. VII вв.до н.э. из 4 голов животных неопределенного вида с солярным знаком посередине, найденной в протомеотском могильнике Мебельная фабрика (Рис.4,1)¹⁷. Более интересной аналогией представляется широко известное бронзовое зеркало из Усть- Бухтармы в Восточном Казахстане (Западном Алтае), отнесенное к концу VIII – нач. VII вв.до н.э. На диске зеркала рельефные изображения 6 копытных животных - 5 оленей и 1 козла, размещенные вокруг центральной ручки таким образом, что вся композиция напоминает вихревую розетку с 6 лучами,

ориентированными по часовой стрелке (Рис.3)¹⁸. Можно согласиться с заключением, что эта композиция соотносится с календарной символикой, в рамках которых находит объяснение и цифра 6 (шесть сезонов года)¹⁹. Что же касается связи с солнечным циклом²⁰ то она не так очевидна. По мнению Е.Е.Кузьминой, зооморфные изображения «сегнерова колеса» (образованного вращением «горящего креста») в искусстве саков и скифов – это образ 4-коленной колесницы. Кружок в центре символизировал колесо, а лучи свастики – 4 головы животных, представленные в вихревой композиции, что подчеркивает идею движения²¹. «Сегнерово колесо», по мнению исследовательницы, точно воспроизводит поэтический образ, который встречается и в Авесте, и в Ригведе. В сакском искусстве и мифологии это Митра, которому у скифов соответствовал Гойтосир²². Также и в древнеиндийской культуре свастика - солярный символ, знак света и щедрости.

Возвращаясь к символике шестилучевых розеток, заметим, что привлекаемые Л.С.Марсадоловым аналогии усть-бухтарминской композиции - 6-лучевые фигуры (с участием травоядных копытных) на печатях из Мохенджо-Даро III-II тыс. до н.э. не обязательно отображают годичное движение солнца, поскольку календарные системы земледельцев и скотоводов этого периода обычно связаны с аграрным циклом, более ориентированным на лунный календарь. У всех народов с развитыми астрономическими знаниями первоначально возникали именно лунные календари. Месячный цикл лунных фаз очень удобен для вычисления (обозначения) конкретного события будущего, отстоящего на известный временной интервал, например, рождения животных и людей. Древнейший вавилонский календарь, как и произошедший от него персидский, были лунными. Эти календарные системы вполне могли быть восприняты как скифами, так и фракийцами.

Если обратиться к мифологии, то в Египте и Передней Азии до середины II тыс. до н.э. прослеживаются представления о главенстве лунных божеств по сравнению с солнечными. С этого периода солярная символика приобретает социальную окраску²³. У народов, не достигших соответствующей стадии общественного развития, победа солнечных божеств происходит позже. Что, естественно, не означает исчезновения лунарных божеств и связанной с ними символики.

Многочисленные данные свидетельствуют, что композиции типа вихревой розетки изначально были связаны как с лунарной, так и солярной символикой. Суть же древнейшей символики подобных композиций – это совмещение представлений о круговом (циклическом) движении как рождении (возрождении) и одновременно – в сочетании с небесным кругом и ветрами, которые придают ему вращательное движение, – как пространственной модели мира в горизонтальной плоскости²⁴. Лунарная и солярная символика – это частные, притом более

поздние - по сравнению с первоначальным мифом и соответствовавшим ему ритуалом - случаи, возникшие с развитием календарно-астральных представлений. Из них лунарная символика, как упоминалось, более древняя. Например, на расписной керамике Самары (V тыс. до н.э.)-плоских блюдах представлены многочисленные вихревые композиции из животных и растений с левосторонним направлением движения²⁵. Иногда композиции двухъярусные, причем одна из них левосторонняя, другая правосторонняя (в ряде случаев в левосторонних композициях представлены женщины). Очень выразительно связь лево- и правостороннего движения (в данном случае движения по лабиринту) соответственно с лунарными и солярными символами – представлена на монетах Кносса (Рис. 5,1,2).

Неразрывность двустороннего кругового движения демонстрируют круговые композиции, орнаментированные двусторонними узорами типа бегущей (закрытой) спирали, известной на памятниках Балкано-Подунавья с неолита-энеолита (алтари типа Витенберг-Босут конца II –нач. I тыс. до н.э.). Этот же мотив - узор «бегущей спирали» в 1-4 яруса представлен на золотых обкладках конских фаларов из Келермесского кургана В/1, датированных 3 четв. VII в. до н.э.²⁶ (В этих композициях ритмически чередуется направление движения (вправо-влево), перетекающие одно в другое (рис.6). Композиции эти переднеазиатско-закавказского (Грузия, Азербайджан) происхождения, где они, как и в Балкано-Подунавье, были известны с энеолита, но особенно широко представлены в эпоху поздней бронзы-раннего железа. Считается, что бегущая спираль в этих композициях чаще всего имеет водную символику, а также и солнечную.

Исходя из этих данных, можно попытаться определить семантику композиций из лево- и правосторонних вихревых розеток братолюбивской фиалы и конских фаларов IV в. до н.э. Как упоминалось, в одном уборе могут быть представлены как правосторонние, так и левосторонние свастики. Вряд ли эти различия обусловлены требованиями симметрии, скорее семантикой всего набора, в котором левая и правая части (относительно центра – конского налобника) имели разное смысловое значение. Семантика этих композиций, возможно, восходит к магическим (охранным) обрядам круговорота, при котором совершалось движение по кругу в противоположных направлениях с соединением в месте встречи (место жертвоприношения). Как вариант – «перетекание» движения участников обряда из одного направления в противоположное²⁷, что отражено в упомянутых выше композициях типа бегущей замкнутой спирали. Эти обряды совершались вокруг наземных алтарей в виде круглых глиняных площадок (типа Витенберг-Босут), а также вокруг оленных камней и семантически тождественных им жертвенных столбов. Суть обрядов – широко распространенный культ циклического времени,

периодического обновления жизни. Они входили в состав ритуалов (в том числе погребально-поминальных), в основе которых – представление о критическом состоянии Вселенной к исходу каждого года, когда мир приходит в состояние хаоса. Суть ритуалов - возвращение Света, восстановление Солнца путем ритуальных состязаний и обрядов.²⁸

Разная направленность лучей – по ходу и против хода часовой стрелки - розеток (свастик) наверняка соответствовала требованиям ритуала, где обыгрывались различные противопоставления, из которых главное «левый – правый» поскольку, например, леворукость – признак принадлежности к иному миру, а левая сторона в ряде традиций ассоциировалась с нижним миром.²⁹ Местоположение солнечного божества закрепило за правой стороной, лунного за левой (что сохранилось, например, в шаманских традициях) с соответствующим набором элементов бинарной оппозиции (мужской-женский, верх-низ, небо-земля (вода), светлое-темное и т.д.). В скифское время, когда в обрядах и мифологии на первое место выходит солнечное божество, колесница солнца, запряженная четверкой коней (квадрига) и ее сокращенный вариант – конноголовая 4-лучевая свастика – символизировали прежде всего владение четырьмя сторонами света и движение, а также 4 основных сезона. Четырехлучевые композиции имели выраженную социальную символику (царскую, воинскую, мужскую), тогда как шестилучевые могли обозначать сакральную власть (жреческая и женская символика нередко соотносилась именно с левой стороной). Не исключено существование представлений о шестиконном божестве (удвоенная трехлучевая схема?).

О центре изготовления братолобовской фиалы сложно судить из-за общей неразработанности вопроса о центрах производства изделий торевтики V – начала IV вв. до н.э. Местом изготовления северопричерноморских фиал называют мастерские боспорские, при дворах фракийских династов, либо малоазиатские³⁰.

Если исходить из орнаментальной композиции фиалы, то наибольшая живучесть этого мотива прослеживается именно во фракийской среде, куда, как полагают, мотив конноголовой свастики, проник еще в киммерийский период³¹. Пока, правда, свастикообразные композиции раннескифского времени во Фракии не известны. Вероятно, «всплеск» их популярности в IV в. до н.э. объясняется контактами со Скифией, ставшими особо тесными с последней трети V в. до н.э. после воцарения в Скифии и на Боспоре полуфракийских династий. Следует учитывать и влияние со стороны искусства иллирийских земель - круговых орнаментов в форме спиралей или бегущей волны (жертвенники типа Витенберг - Босут). Во всяком случае, влияние фракийской торевтики в области изготовления фиал (если предположить их северопричерноморское изготовление) очень вероятно, поскольку именно в быту фракийской знати фиалы были широко распространены.³² Встречаются здесь и круговые композиции из

6 элементов – 6 голов и 6 желудей (клад из Рогозена близ Враца). Близки фракийским стилистически также конские фалары уздечных наборов из Огуза, к изделиям фракийского круга уверенно относят конские фалары с четырьмя крестообразно расположенными головами грифонов из скифских степных курганов IV в. до н.э.³³.

Что касается типа ритуалов, то у скифов и иных восточных кочевников она была, вероятно, связана с мифологией и обрядами мирового дерева (мирового столпа – коновязи – каменной стелы), в частности, с шаманскими обрядами обхода – конского – жертвоприношения. Как выясняется, он свойственен не лишь индоариям.³⁴ Братолюбовская «фиала» обнаружена в наборе с т.н. конусовидным предметом, четырехъярусные изображения которого связаны с космической (солярно-хтонической) символикой. Один из ярусов – сцены терзания коня хищниками. Конские головы укреплены на окончаниях гривны, сплетенной из шести цепочек. Столь ярко выраженная конская символика вряд ли случайна. Возможно, все они связаны с ритуалами «конского цикла» (священного царского коня), столь значимого в культовой практике индоиранцев.³⁵

¹ Манцевич А.П. Курган Солоха. Публикация одной коллекции. – Л., 1987. – С.39; здесь же аналогии.

² Манцевич А.П. Ук. соч., с.60.

³ Ср. «высоко ржущие кони» в «Илиаде». Речь идет о боевых конях, принимавших участие в похоронах Патрокла и ржанием как бы прощавшихся с погибшим героем (Топоров В.Н. Конные состязания на похоронах // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. – М., 1990. – С.27). В таких позах изображаются обычно кони в упряжке или верховые в момент внезапной остановки, а также в сценах терзания.

⁴ Алексеев А.Ю., Мурзин В.Ю., Ролле Р.А. Чертомлык. Скифский царский курган IV в. до н.э. – Киев, 1991. – Кат.91, дет.6 и 7, с.181.

⁵ Мелюкова А.И. Скифия и фракийский мир. – М., 1979, рис.44,1,2.

⁶ Манцевич А.П. Указ. соч. – С.82-83.

⁷ Бессонова С.С. Курганы Лесостепного Побужья // Древности скифов. – Киев, 1994. – Рис.6,26.

⁸ Тереножкин О.И. Киммерийські стели // Археологія, 1978. – №27. – Рис.7.

⁹ Белозор В.П. О проявлениях звериного стиля в киммерийскую эпоху // Проблемы скифо-сибирского культурно-исторического единства. – Тез. докл. Всесоюзной археологич. конф. – Кемерово, 1979; Белозор В.П. До питання про взаємозв'язки скіфського та фракійського мистецтва // ДСУ. – С.7-8; также Савинов Д.Г. Оленные камни в культуре народов Евразии. – СПб., 1994; Членова Н.Л. Новые данные о связях Монголии и Северного Кавказа в скифскую эпоху // Евразийские древности. 100 лет Б.Н.Гракову: архивные материалы, публикации, статьи. – М., 1999. – С.310-317.

¹⁰ Ольховский В.С. Монументальная скульптура населения западной части евразийских степей эпохи раннего железа. – М., 2005. – С. 75, ил.36,8 и 37,3.

¹¹ Ольховский В.С. Указ. соч., с.75 – 77.

- ¹² Топоров В.Н. Геометрические символы // МНМ – М., 1980. – Т.1. – С. 273; Иванов В.В. Левый и правый // МНМ. – М., 1982. – Т.2. – С.43-44, 79.
- ¹³ Ольховский В.С. Указ. соч. – С. 74.
- ¹⁴ Ср. трехзональное вертикальное членение усть-лабинского «щита».
- ¹⁵ Белозор В.П. – О проявлениях...; Членова Н.Л. – Новые данные...
- ¹⁶ Членова Н.Л. Указ. соч. – С.312, рис.4, 1, 2, 8.
- ¹⁷ Сазонов А.А. О хронологии протоомеотских погребений Закубанья // *Kimmerowie. Scytowie. Sarmaci.* – Kraków. – 2004. – рис. VII, 7.
- ¹⁸ Л.С.Марсадолов, исследовавший семантику разметки зеркала, реконструирует два пересекающихся больших треугольника или шесть малых, образующих соответственно шестиугольную звезду или гексагон. Марсадолов Л.С. Художественные образы и идеи на Великом степном пути Евразии в IX- VII вв. до н.э. // *Kimmerowie. Scytowie. Sarmaci.* – Krakow. – 2004. – рис.2, V, VI.
- ¹⁹ Марсадолов Л.С. Указ. соч. – С.267 (аналогии).
- ²⁰ Марсадолов Л.С. Указ. соч. – С.267.
- ²¹ Кузьмина Е.Е. Конь в религии и искусстве скифов и саков // *Скифы и сарматы.* – Киев, 1977. – С.100.
- ²² Кузьмина Е.Е. Указ. соч. – С.100.
- ²³ Иванов В.В. Соляные мифы // МНМ.- М., 1982.- Т.2.- С.461-462.
- ²⁴ Ліндсей Джек. Коротка історія культури. – Київ, 1995. – Т.1. – С.17.
- ²⁵ Ліндсей Джек. Указ.соч.- Рис. на с.130.
- ²⁶ Галанина Л.К. Келермесские курганы."Царские" погребения раннескифской эпохи.- СПб, 1997. - Кат. 115, 116, 129, 130, 143-146, с.122.
- ²⁷ Ліндсей Джек. Указ.соч. - С. 132.
- ²⁸ Кейпер Ф.Б.Я. Труды по ведийской мифологии.- М., 1988. – С.49, 52, 79, 99, 100. Цит. по: Ольховский, 2005. – С.90.
- ²⁹ Иванов В.В. Левый и правый. – С.43-44.
- ³⁰ Мелюкова А.И. Указ. соч. – С.184.
- ³¹ Білозор В.П. До питання про взаємозв'язки...- С.8.
- ³² Мелюкова А.И. Указ. соч. - С.186.
- ³³ Мозолевский Б.Н. Фракийская узда из Хоминой Могилы // *Studia Thracica.* – Sofia, 1975; Мелюкова А.И. К вопросу о взаимосвязях скифского и фракийского искусства // *ССЗСИНЕ.* – М., 1976. – Рис.10,11; Фиалко Е.Е. Фракийская узда из кургана Огуз // *РА.* 1995.- № 1.- Рис.1, 2, 3, 5.
- ³⁴ Кубарев В.Д. Древние изваяния Алтая. Оленные камни. – Новосибирск, 1979. – С.39-41.
- ³⁵ Иванов Вяч. В. Опыт истолкования древнеиндийских ритуальных и мифологических терминов, образованных от asva – «конь» // *Проблемы истории языков и культуры народов Индии.* – М., 1974. – С.75-138; Кузьмина Е.Е. Указ. соч.- С.110-113.

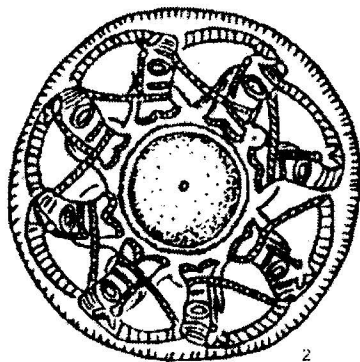
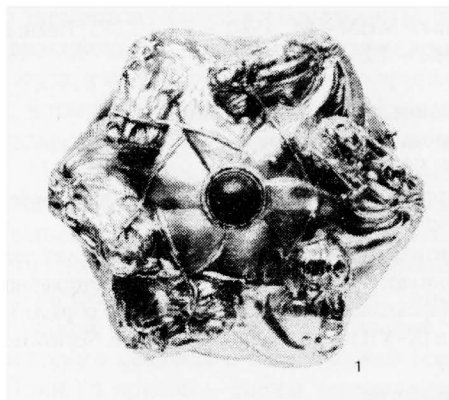
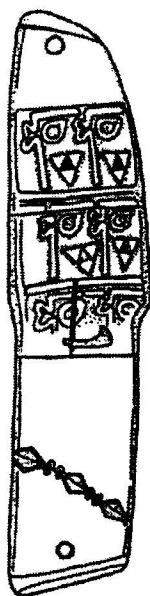
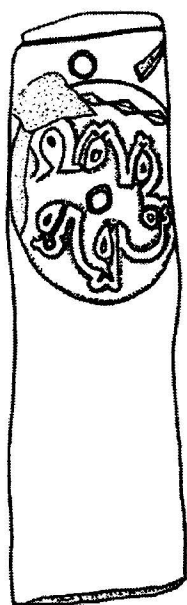


Рис. 1. Фиала из Братолюбовского кургана и Летницы.



Без масштаба

Рис. 2. «Конноголовые свастики» на каменных стелах.

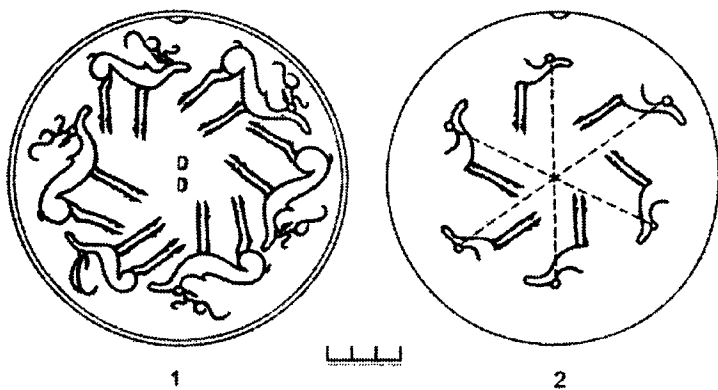


Рис. 3. Бронзовое зеркало из Усть-Бухгармы (по Л.С.Марсадолу).

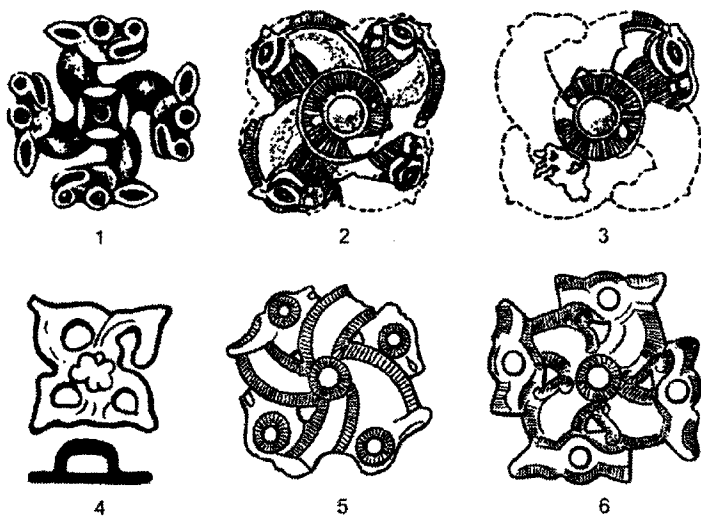


Рис. 4. Зооморфные «вихревые розетки».

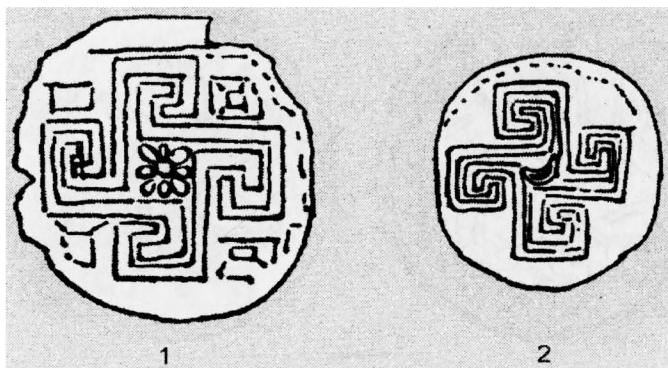


Рис. 5. Монеты Кносса (по Дж.Линдсею).

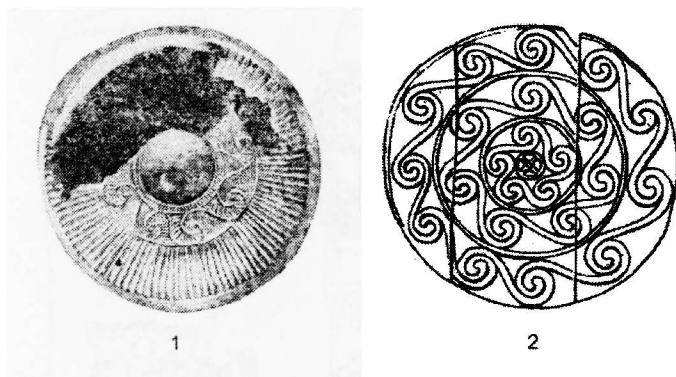


Рис. 6. Фиала из кургана у с.Верхнегарасовка (1) и деталь конского убора (фалар) из Келермесса (2).

Образ Афіни в ювелірному мистецтві Північного Причорномор'я.

Одними з найчисельніших знахідок у скіфських похованнях є пластини - аплікації. Ці предмети вирізняються великою кількістю форм та сюжетів, просякнених своєрідною магією. Вони відкривають для нас цікавий світ скіфських уявлень, естетичних уподобань, різні сторони побуту кочовиків. У Музеї історичних коштовностей України пластин-аплікацій налічується декілька десятків тисяч. Кожен сюжет на них заслуговує на увагу і детальне вивчення, але в даній статті ми зупинимося лише на пластинках із зображенням голови людини в шоломі з маскою лева. Вони були знайдені в скіфських курганах IV ст. до н.е., розташованих в степовій зоні України.

В жіночому похованні Мелітопольського кургану було знайдено сто три золоті пластини-аплікації діаметром 2,5 см. Вони знаходилися на кістяку та біля нього, ймовірно прикрашали поховальний одяг знатної скіф'янки. Пластини круглі за формою, в техніці штампу на них нанесено зображення голови людини в шоломі з маскою лева. Обличчя людини, з правильними рисами, повернуте ліворуч. Головний убір типу шолома з маскою лева на потилиці. Морда тварини показана в профіль праворуч. Верхню частину шолома вінчає рельєфний валик, що імітує гребінь. Козирок над чолом людини переходить у завитки, один з яких приймає форму подібну до рога (Рис.1.).

Дванадцять одиниць подібних пластин, діаметр яких в середньому дорівнює 2,5 см. було знайдено на долівці катакомби та в грабіжницькому ході кургану № 29 біля с. Вільна Україна Херсонської обл. Вони мають схематичне зображення як голови людини, так і лева. Деталі шолома нащичник, гребінь по краю шолома та завиток схожий на ріг, що розділяє голови передані досить умовно. Гребінь та завиток оздоблено поперечними лініями. Морда тварини з ощиреною пащею схожа на лев'ячу, але передана не дуже виразно (Рис.2.). Ці пластини подібні до Мелітопольських, тому складається враження що вони були виготовлені одним штампом, або принаймні в одному центрі.

Помітно відрізняються, як від вище згаданих так і одна від одної зразки пластин з кургану Огуз. Вони виконані різними штампами (Рис.3.).

№1. Обличчя людини виконано дуже чітко, але інші деталі зображення, як наприклад, гребінь на шоломі ледь помітний. Якщо на мелітопольських пластинках можна було побачити стилізований ріг між зображеннями, то на цих видно, що козирок закручується і спускається до шиї. Він не нагадує ріг як на попередніх пластинках. Голова лева деформована. Є лише один отвір для кріплення у верхній частині пластин (Рис3.а.).

№2. Зображення голови людини передано досить чітко і виразно. На голові – шолом з коротким гребенем, козирок закінчується по боках завитками з султанами, до них прикріплені нащічники. І гребінь і султан оздоблено поперечними рисками. З-під шолома уздовж щоки спадають прямі пасма волосся. Тип шолома – середнє між агтичним і фракійським. Маска у вигляді голови лева також виконана ретельно, на високому рівні; виразно позначені риси морди лева, в ошциреній пащі позначені ікла. Об'ємне вухо лева виділяється на фоні загального зображення. На цій пластині чотири отвори для кріплення (Рис.3.б.).

Такого типу пластини були знайдені ще у семи скіфських курганах. Це чоловічі і жіночі поховання скіфської знаті, які знаходилися виключно у степовій зоні. Подібні пластини не були знайдені на території лісостепу і в грецьких похованнях¹.

Найближчі аналогії до пластин з колекції МКУ походять із скіфських курганів IV ст. до н.е.: Верхньорогачинський курган Херсонська обл., Козел Херсонська обл., Куль-Оба Поблизу Керчі, Чмирева Могила Запорізька обл., Чортмлик Дніпропетровська обл (Рис.4.).

Найбільш ранніми вважаються пластини з Семибратнього кургану №2 на Кубані та Німфейського курганів на Керченському півострові – вони датуються другою половиною V ст. до н.е. Зображення на семибратній пластині стилізовані. Майже незрозуміло, що на них передано - ледь видно ошцирену пащу з іклами, яка повернута праворуч, і людське око на обличчі повернутому ліворуч. Основну площу пластини займає великий завиток, по верхньому краю, якого йде великий гребінь, що сполучає голову людини і маску лева. Він оздоблений поперечними рисками. Менший за розміром завиток розташований в нижній частині (Рис5.а.).

На пластині з Німфейського кургану (Рис5.б.). представлена композиція із трьох образів. Одне з зображень – голова людини ліворуч, в головному уборі, з рубчатим кантом по краю, завершується завитком, Друге - ошцирена морда тварини праворуч. Останнє зображення риби, на тілі якої чітко видно луску. Дивлячись на це зображення можна погодитися з припущенням Л. Силантьєвої, що на пластині з Німфейського кургану передано місцевий сюжет². Крім того існує припущення, що на пластині передано розповідний у скіфському мистецтві сюжет – символ перемоги - хижий птах клоє рибу. Це пояснюється тим, що хижий птах є одним із втілень іранського бога війни Вератрагні³. Також ці пластини порівнюють із зображеннями на статорах Кізіка, на яких можна побачити образ лева та рибу, або голову Афіни і рибу внизу⁴. (Рис.6.).

Можна також припустити, що ці пластини ілюструють відому скіфську легенду про першопредка скіфів Таргітая, який мав трьох синів. Одного разу з неба на землю впали священні дари: плуг, ярмо, сокира і чаша, взяти до рук їх зміг лише молодший зі синів Таргітая, адже коли речей торкалися старші, вони спалахували вогнем. Завдяки цим священним

дарам молодший син став першим скіфським царем. Ім'я його було Колаксай, що переводиться як Сонце – цар. А імена двох старших братів – Арпоксай і Ліпоксай, що означає - Гора-цар та Глибина-цар⁵. Цілоком можливо, що на німфейських пластинах символічно передано зображення трьох синів Таргітая. Адже для скіфського мистецтва були характерними синкретичні образи. Отже, символ Арпоксая (Гори-царя) – голова тварини, Ліпоксая (Глибини-царя – риба), а Сонце - цар – зображений людиною у головному уборі, кінець якого ніби закручується у клюв хижого птаха (можливо, як символу сонця) і ніби ворожо повернутий у сторону хижого звіра і риби. Російський вчений Шауб І.Ю. вбачає у „такому поєднанні доказ релігійного синкретизму, який наділив Афіну тими рисами, які були характерні у класичному світі для Артеміди та Кібели (символи - лев та риба є атрибутами обох богинь)”⁶.

Можливо, саме пластини з Німфейського кургану є прототипами інших пластин з подібними зображеннями.

Пластини з Верхньорогачинського кургану дуже подібні по виконанню та деталям зображення до пластини №1 з Огузу. Маска лева, досить чітко та виразно зображена видно розкрити пащу, око і навіть вушко тварини. Голови також об'єднує гребінь по верхньому краю пластини а між ними завиток.

Аналогії пластині №2 з Огузу походять з курганів Куль-Оба та Чортомлик. Зображення на них чіткі і деталізовані. Пластина з Чортомлика відрізняється лише тим, що на голові лева вухо не об'ємне. Але в зображеннях на кульобських пластинах помітна спрощеність в деталях образів. На цих предметах не так ретельно пророблені деталі шолома, відсутній нащічник. Три дірочки для кріплення.

В науковій літературі ці зображення інтерпретуються як зображення Афіни у шоломі з маскою лева. Цю думку вперше висказав Л. Стефані⁷. Його підтримали інші дослідники М.И. Ростовцев, Б.Н., Граков Н.А. Онайко і розвинула С.С. Бессонова у своїй статті⁸. Пластини із образом богині Афіни у шоломі з маскою лева викликають особливу цікавість за неоднозначністю свого зображення. Можливо, є доцільним розглянути питання Афіна чи інший представник грецької міфології – Геракл представлений тут в поєднанні з левом. Адже зображення цього звіра більше асоціюється з Гераклом ніж з Афіною.

Афіна одна з головних олімпійських богинь Греції. Спочатку Афіну шанувували в Аттиці, потім її культ набув популярності по всій Греції. У найдавніших міфах Афіна – покровителька неба, родючості, мирної праці. Також вона вважалася богинею мудрості та покровителькою наук, сприяла розвитку ремесел. Вона навчила людей приборкувати коней та запрягати биків, виготовляти та управляти колісницями. Крім того, передала людям знання з будівництва кораблів та навчила жінок ткацтву. Як відомо, Афіна вважалася богинею війни. Її атрибути – змія, сова, зображення Медузи Горгони на медальйоні. Афіну переважно зображували у шоломі, зі списом, щитом та Нікою⁹.

Для поклоніння Афіні по всій території Греції було збудовано багато храмів. Афіну вшановували і у Північному Причорномор'ї, зображення цієї богині передано, в вазопису, скульптурі, торевтиці. Археологічні матеріали вказують на поширення культу Афіни ще у VI ст. до н.е. в Ольвії та на Березані¹⁰. На територію Північного Причорномор'я образ богині потрапив з привізною керамікою та Афінськими монетами. Як відомо Афіні вели торгівлю з містами Північного Причорномор'я. Саме на афінських монетах зображена Афіна на лицьовому боці та сова на зворотному. З V ст. з'являються перші власні карбовані монети в Ольвії, згодом у Херсонесі, Феодосії, Тірі, на Боспорі. (мал. 7.). Відомо, що у містах Північного Причорномор'я в честь богині були збудовані святилища, храм та встановлені статуї (в Пантикапеї статуя Фідія, Херсонес)¹¹.

Зображення цієї грецької богині досить часто зустрічається на предметах скіфо – античної торевтики. Це прикраси кінської вузди з Александропільського кургану: кругла бляшка з головою Афіни в фас у шоломі та овальна з фігурою богині у повний зріст із совою біля ніг з кургану Велика Близниця були знайдені як у жіночому, так і в чоловічому похованнях пластини із зображенням Афіни в фас у шоломі у Мордвинівському кургані круглі підвіски із зображенням Афіни у фас, подібні до зображень на пластинках з Великої Близниці. Також в Огузі чотирикутні пластини із зображенням Афіни в фас. І всевітньо відомі підвіски з Куль-Оби. Дві підвіски з кургану поблизу Орджонікідзе Дніпропетровської обл.; та тринадцять пластинок з кургану №1 Вишнева Могила, пох. I поблизу с. Гюнівка Запорізька обл., які зберігаються в МКУ. Звичайно, що це лише найрозповсюдженіші зображення Афіни в торевтиці. Найбільш виразне зображення Афіни у шоломі на кульобських підвісках, всі останні ніби є копіями зображень саме з цих прикрас. Але на всіх відомих предметах не має зображення Афіни в шоломі з маскою лева.

Образ лева більш пов'язаний з Гераклом, на що вказують численні зображення на виробках торевтики. Геракл - був найпопулярнішим з грецьких героїв. Його подвиги були дуже популярною темою античного мистецтва. У Північному Причорномор'ї цього героя також вшановували: Геракл був відомий як покровитель ефебів, покровитель гімнасiev та палестр в Херсонесі, Ольвії, Істрії, Томісе, Одесосі у III-II ст. до н.е., існував храм Геракла у Гераклеї Понтійській¹². У Німфеї знайдено графіті V ст. до н.е. з ім'ям Геракла, а з Пантикапею походить напис IV ст. до н.е., де також є ім'я Геракла¹³. Особливою популярністю культ Геракла користувався у Гераклеї Понтійській, звідки поширився у Херсонес, де у IV – III ст. до н.е. досяг найбільшого розквіту, можливо, що вшановували Геракла разом з Афіною, Зевсом, Аполлоном¹⁴. Крім того у Гераклеї та Херсонесі культ Геракла мав хтонічну та апотропеїчну функцію, також сприймали його як символ безсмертя¹⁵. У боспорських містах при Спартокідах були відомі теракотові зображення Геракла з його атрибутами – у лев'ячій

шкірі та з палицею. Під час правління цієї династії відомі зображення на монетах голови Геракла або його палиці (мал. 8.). Саме з Боспору в IV ст. до н.е. до скіфської знаті потрапляли зображення Геракла на золотих або срібних виробах¹⁶.

За грецьким міфом Геракл перебував у землях Північного Причорномор'я коли переганяв коней Геріона. Він повинен був взяти шлюб із змієдівою, щоб та віддала вкрадених в нього коней. Від цього шлюбу народилися троє синів, молодший з яких – Скіф став першим скіфським царем¹⁷. Тому Геракл ототожнюється з Таргітаєм родоначальником скіфів, батьком першого скіфського царя¹⁸. І скоріше за все саме так сприймала образ цього грецького героя скіфська частина споживачів предметів грецького мистецтва.

Геракла переважно зображували з лев'ячим скальпом на голові, або з атрибутами, за допомогою яких цього героя не можна було сплутати ні з ким іншим. Крім того не існувало у скіфському пантеоні богині, яку можна було б повністю ототожнити з Афіною. Можливо, її могли сприймати як покровительку коней¹⁹. Адже зображення богині прикрашають і предмети кінської вузди. Що стосується розглянутих вище пластин із головою людини та лева, чітко видно, що це вироби грецьких майстрів. Тільки пластини з Німфейського та Семибратнього курганів, за стилістикою і виконанням, вірогідно, можна віднести до роботи місцевих варварських майстрів. На мою думку, на цих пластинах майстер вказував саме на те, що це не один образ, а два. Це не зображення тільки Геракла або Афіні, а синкретичний образ, зрозумілий для скіфського світогляду. Так, для скіфського суспільства ці пластини, можливо, слугували образом їх першого царя Скіфа, а лев вказував, на його якості відвагу, силу. Наприклад, Раєвський Д.С. вважав, що на цих пластинах зображено Таргітая – першопредка скіфів, він же згадував скіфський міф, у якому Таргітай перемагає чудовисько. Таким чином, можливо, на пластинах зображення яке скіфи сприймали як зображення Таргітая і переможеного ним чудовиська. Втілені у тореvтиці міфологічні персонажі повинні були надавати сили, мужності та відлякувати злі сили від носія таких прикрас²⁰. Отже, прототипами для зразків пластин, що датуються IV ст. до н.е., можливо, слугували саме Німфейські та Семибратні бляшки, а вже подальші перетворення зробили їх схожими на богиню Афіну та символ Геракла – лева. І це поєднання Афіні та Геракла є досить логічним, адже Афіна часто допомагала герою у його звершеннях, а на предметах мистецтва богиню та героя часто зображували разом. (Рис.9.).

¹ Бессонова С.С. Зображення Афіні за матеріалами Північного Причорномор'я. // Археологія. - К., 1975. - №17. - С. 23-38.

² Силантьєва Л.Ф. Некрополь Німфея. – МИА 69. М., 1956. - С. 71-78.

³ Бессонова С.С. Вказана праця.-С. 26.

- ⁴ Бессонова С.С. Вказана праця. -С. 25.
- ⁵ Бессонова С.С. Религиозные представления скифов. - К., 1983.- С. 14.
- ⁶ Шауб И.Ю. Миф, культ, ритуал в северном Причерноморье (VII-IV вв. до н.э. -СПб, 2007. -С. 361.
- ⁷ Стефании Л. С. Описание некоторых вещей найденных в 1876 г. в. Юж. России. – ОАК 1876 г.- С. 143.
- ⁸ Бессонова С.С. Вказана праця.-С. 23-38
- ⁹ Словник античної міфології. - К., 1989.- С. 45-47; Мифологический словарь. - М., 1985.- С. 26-29.
- ¹⁰ Бессонова С.С. Вказана праця. -С. 23.
- ¹¹ Русяева А.С. Религия Понтийских эллинов в античную эпоху. - К., 2005.- С. 447.
- ¹² Русяева А.С. Вказана праця. -С. 448-449.
- ¹³ Пругло В.И. Геракл в коропластике Боспора. // Античная история
- ¹⁴ Русяева А.С. Вказана праця. - С. 448-449.
- ¹⁵ Сапрыкин С.Ю. О культе Геракла в Херсонесе и Геракле в эпоху эллинизма.// СА, 1978.-№1. –С.45-52.
- ¹⁶ Русяева А.С. Вказана праця. - С. 454-455.
- ¹⁷ Геродот. Історії в девяти книгах. - К., 1993. – С.181-182.
- ¹⁸ Раевский Д.С. Модель мира скифской культуры.- М., 1985. - С. 158-159.
- ¹⁹ Бессонова С.С. Вказана праця. -С. 37; Фіалко Е.Е. Золотые бляшки из кургана Огуз.//РА, 2003.- №1, -С. 127-128.
- ²⁰ Раевский Д.С. Модель мира скифской культуры.- М., 1985. - С. 158-159.



Рис. 1. Пластини з Мелітопольського кургану



Рис.2. Пластини з кургану №29 біля с. Вільна Україна.

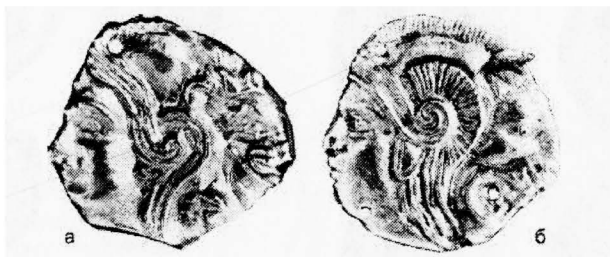


Рис. 3. Пластини з кургану Огуз.



Рис. 4. а-Верхній Рогачик;
б.-Куль-Оба; в.-Чортгомлик.

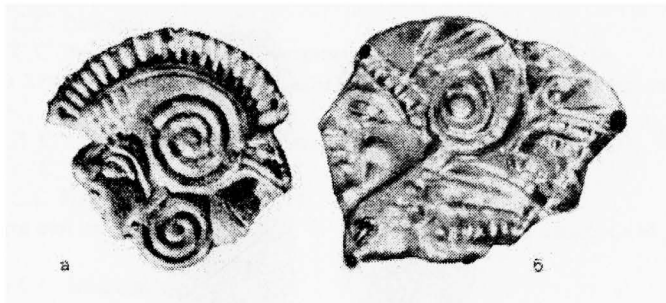


Рис. 5. а.- Семібратній курган № 2; б.- Німфейський курган №17.



Рис. 6. Монети Кізіка V - IV ст. до н.е.

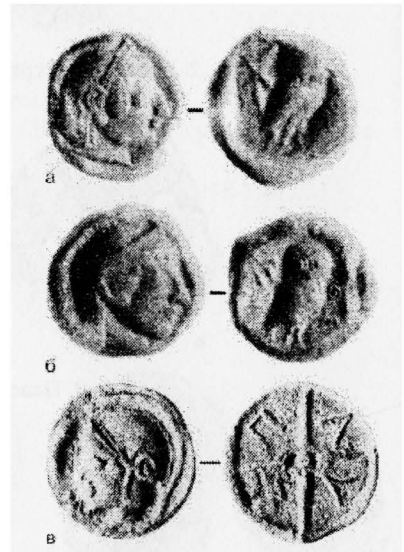


Рис. 7. а. - Афіни. Тетрадрахма. Срібло. 594 – 527 гг. до н.е.; б. - Афіни. Тетрадрахма. Срібло. 514-407 ст. до н.е.; в. - Ольвія. Мідний "Литий асс" - Перше місцеве зображення. Повернута вліво голова Афіни архаїчного типу з дельфіном перед її обличчям. Кінець VI – поч. V ст до н.е.



Рис. 8 а.- Срібний статер. Геракл, який натягує лук. V ст. до н.е. Ольвія;
б.- Геракл V - III ст. до н.е. Ольвія.

Рис. 9 а.- Пеліка із зображенням Афіни та Геракла. Аттика.

Перш. пол V ст. до н.е.

Геракл з палицею та фіалкою у руках, навпроти нього Афіна у шоломі та зі списом.

Вона наливає вино Гераклу у фіалу із ойнохой;

б.- Амфора.

Близько 530 р. до н.е.

Тут зображено подвиг Геракла -

битва з німейським левом.

По обидва боки від Геракла зображені: праворуч його товариш та помічник Юлай, ліворуч небесні покровителі - Афіна та Гермес;

в.- Геракл та Афіна. Фрагмент розпису червоно фігурного кіліка Дуріса. Близько 480 р. до н.е.

Мюнхен.

Музей античного прикладного мистецтва



Бляшки с изображением руки с Северного Кавказа

В 2007 г. мне удалось ознакомиться с редким экземпляром уздечных бляшек, хранящимся в частной коллекции. Происхождение ее достоверно не известно, однако, вероятно, она была найдена где-то в районе Кавказских Минеральных вод. Фигурной, слегка изогнутой пластине предана форма человеческой левой руки с раскрытой ладонью, плотно сдвинутыми вытянутыми пальцами и скругленным основанием. Пальцы и ногти дополнительно обозначены углубленными контурными линиями. На обороте пластины расположена арочная петля для ремня. Поверхность изделия заполирована. Общие размеры пластины 7,5 x 3,7 см, высота с петель – 1,1 см.

Данная бляшка имеет две очень близкие аналогии, которые вместе составляют небольшую, но очень интересную серию изображений, которые, вполне возможно, были выполнены в одной мастерской и получили распространение в короткий промежуток времени. Кроме публикуемого экземпляра бронзовые уздечные бляшки с низкорельефным изображением кисти левой руки найдены в кургане 1 Нартанского Второго могильника близ г.Нальчик¹ и кургана 3 у ст.Ассиновской в Чечено-Ингушетии².

Все эти предметы несколько отличаются по размерам и, как будто, по микродеталлям изображений. Так, только у публикуемого экземпляра имеется небольшой прогиб вдоль латеральных сторон.

Сами по себе изображения кисти руки не являются редкостью. Они достаточно широко представлены в памятниках Лесостепной Скифии³. Такие бляшки входят в состав различных уздечных наборов V в. до н. э.⁴ Однако данные изображения не обладают столь подчеркнутым натурализмом в передаче деталей, как на бляшках северокавказской серии. Более того, в ряде случаев их сходство с изображением стилизованной лапы хищника столь велико, что нельзя решить достоверно, что же в итоге они изображают.

Более того, есть все основание предполагать более позднюю дату северокавказской серии и иной источник происхождения. Техника изображений – низкий рельеф более соответствует прикубанским изображениям IV в. до н. э. О вероятной связи с Прикубаньем свидетельствует и контекст находки из Кабардино-Балкарии, обнаруженной вместе с Г-образно изогнутыми двудырчатыми псалями, оканчивающимися изображениями оленьих голов с ажурных рогами, сплетенными из головок хищных птиц⁵.

Вместе с тем, нельзя исключать того, что прототипом данной иконографической схемы послужил какой-либо внешний источник. Он

мог вполне быть усвоен и совмещен с представлениями связанными с образом руки, существовавшим в собственно скифском искусстве не столь уж богатом антропоморфными образами (каменная скульптура, как пока представляется, мало соприкасалась с зооморфной пластикой, вероятно, соответствуя жестко очерченному спектру сакральных представлений). В качестве такого возможного прототипа мог послужить довольно распространенный сюжет финикийского искусства – рука поднятая в жесте адорации⁶. Сам по себе факт проникновения образца-прототипа, - например, амулета подвески, из Средиземноморья через прибрежные античные центры к варварам не кажется невероятным. Не следует также забывать и того, что, как известно, определенная часть предметов скифского искусства, имевших помимо прочего, и знаковый, престижный характер изготовлялась в античных центрах. Вполне возможно, что финикийские изображения имеют греческие параллели, однако, последние нам не известны. Таким образом, остается лишь надеяться, что новые находки внесут дополнительную ясность в происхождение данной серии изображений.

¹ Керфов Б.М. Отчет о раскопках второго Нартанского курганного могильника скифского времени в 1986 г. // Архив ИА РАН. Р- 1, № 13755, 13756. - Нальчик, 1987. - С. 8, 9 - Рис.6-А, 2; Керфов Б.М., Бетров Р.Ж. Нартанский II курганный могильник // Тезисы докладов XVI Крупновских чтений по археологии Северного Кавказа. - Ставрополь, 1990. - С.61, 62

² Бурков С.Б., Маслов В.Е. Военские погребения из курганов у станции Ассиновской // Северный Кавказ и мир кочевников в раннем железном веке.– МИАР, 2007. - № 8. С.296-298. - Рис.3, 1

³ Ильинская В.А. Скифы днепровского Лесостепного Левобережья. - Киев, 1968. - С.135. - Табл. V, 19

⁴ Шкурко А.И., 1976. О локальных различиях в искусстве Лесостепной Скифии // Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии. - М., 1976. - С.98. - Рис.2, 18, 19; Алексеев А.Ю.Хронология и хронография Причерноморской Скифии V в. до н.э. // АСГЭ - Вып.31. - Л., 1991. - С.50. -Рис.2, 6; Мурзин В.Ю., Ролле Р., Херц В., Махортых С.В., Белозер В.П. Исследования совместной Украинско-Немецкой экспедиции в 1998 г. - Киев, 1999. - С.20, 22. - Рис.10, 9

⁵ Эрлих В.Р. Меотское святилище в Абхазии // ВДИ. - 2004. - № 1.-С.165, 166. Рис.5, 7; Галанина Л.К. Кубанское уздечное снаряжение IV в. до н. э. // АСГЭ. - Вып.37. -Л., 2005. - С.102, 103. Табл.3, 4

⁶ Barnett R.D., Mendelson C. Tharros: a catalogue of materials in British Museum from Phoenician and other tombs at Tharros, Sardinia. - L., 1987. - P.111. - Cat.i 23/23.

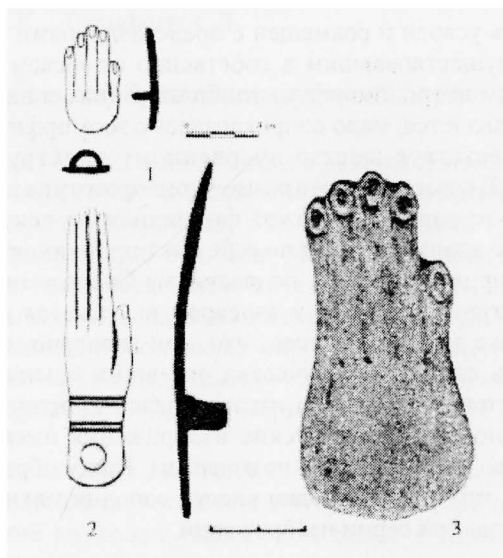


Рис. 1. 1- Бляшка из к.З у ст.Ассиновской; 2 – финикийская подвеска-амулет из слоновой кости – Фаррос, Сардиния; 3 – находка с Северного Кавказа.

Е.В.Переводчикова

Золотые оковки сосудов из 1 Филипповского кургана: к постановке вопроса о месте производства.

В кургане №1 у с. Филипповка в Оренбургской области в тайнике под насыпью найдено более 300 золотых овок деревянных сосудов с разнообразными изображениями в скифском зверином стиле. Хотя никаких остатков дерева не сохранилось, форма овок дает представление о форме сосудов, на которых они были помещены¹ Большинство овок ажурные, сложного рисунка. Чаще всего на них изображаются олени с пышными ветвистыми рогами, а также другие копытные животные. Автор раскопок кургана А.Х.Пшеничнюк характеризует эти предметы как шедевры древнего искусства. Сравнивая их со знаменитым “скифским золотом”, исследователь отмечает, что филипповские вещи отличает “определенный налет “варваризма” (при

этом из “скифского” материала в качестве примеров для сравнения приводятся предметы, выполненные античными мастерами в греческом стиле). На основании этого наблюдения, дополненного тезисом о “единстве и своеобразии звериного стиля Филипповки”, делается вывод о “наличии у южноуральских номадов своей мастерской или собственной школы по производству ювелирных изделий”².

Читая статью А.Х Пшеничниюка, нетрудно заметить, что ряд характеристик, которыми он наделяет стиль изображений из I Филипповского кургана (статичность, отсутствие динамики при изображении сцен терзания, обобщенность образа)³, свойственны скифскому звериному стилю вообще, и при сравнении произведений искусства из Филипповки с работами греческих мастеров выявляется всего лишь стилистическое различие между скифской и греческой традицией изображения животных. С наблюдением же о некоем единстве стиля вещей из I Филипповского кургана нельзя не согласиться. Отмеченное единство безусловно свидетельствует о продуманном подборе предметов, помещенных в курган, но можно ли на основании этого судить о собственной мастерской, где были сделаны эти вещи?

Изображения на золотых оковках из Филипповки вошли в книгу Е.Ф.Корольковой, где включены в общий массив произведений звериного стиля Южного Приуралья и рассмотрены по мотивам изображений вместе с предметами, происходящими из других памятников⁴. При этом бросающееся в глаза преобладание филипповских изображений над прочими заставляет вспомнить наблюдение А.Х.Пшеничниюка, что в Филипповских курганах предметов в зверином стиле найдено “более чем в полтора раза больше”, чем во всех известных урало-поволжских памятниках⁵. И если выделить филипповские изображения со всеми приведенными Е.Ф.Корольковой бесспорными аналогиями из всей проанализированной ею совокупности, они образуют особую группу со своими направлениями связей (связи Филипповки уводят в сторону Алтая и Южного Казахстана, в отличие от других южноуральских памятников с их центральноказахстанскими и южносибирскими аналогиями).⁶ Иными словами, они не столь органично вписываются общую картину скифского звериного стиля Южного Приуралья, как это изложено в книге Е.Ф.Корольковой и обнаруживают большее сходство с алтайскими изображениями, нежели южноуральскими, демонстрируя при этом свои связи с восточными областями степи по отношению к Южному Приуралью. Справедливое мнение Е.Ф.Корольковой о сходстве филипповских предметов с алтайскими⁷ находит обоснование в сходстве ряда изобразительных элементов и в целом ставит золотые вещи из Филипповки особняком в южноуральском контексте.

Изображения на оковках сосудов в целом несомненно относятся к изобразительной традиции скифского звериного стиля: при всей их

уникальности, вариации значений признаков изображений не выходят за пределы канонов скифского искусства. Исключение составляет сосуд, на оковках которого представлена сцена охоты. Как известно, сюжетные композиции такого рода выходят за рамки традиции звериного стиля. То обстоятельство, что стилистически эти оковки не выделяются из всей сери вещей, особенно значимо для постановки вопроса о том, являются ли все эти вещи продуктом местного производства.

Еще более важным в этом отношении выглядит следующий факт. На некоторых литых золотых деталях деревянных сосудов присутствуют стеклянные вставки⁸, использованные при изображении глаз и ушей животных. Судя по форме, соответствующей форме изображаемой детали, вставки были изготовлены специально для этих предметов – это не простые кусочки стекла или бусины, которые могли быть приспособлены мастерами-кочевниками для этой цели. Производством же стекла кочевники, как известно, не занимались.

Итак, деревянные сосуды с золотыми оковками традиционны для кочевнических культур скифского облика евразийских степей. То же можно сказать и о стиле изображений, читаемых в ажурном узоре их оковок. При этом находки из I Филипповского кургана не только численно преобладают над массивом южноуральского звериного стиля, но и выделяются из него как в стилистическом, так и, судя по разным направлениям связей, в историко-культурном отношении. В сумме эти обстоятельства не позволяют однозначно говорить о местном южноуральском производстве этих вещей.

Для того чтобы ставить вопрос о месте производства золотых оковок из I Филипповского кургана, имеет смысл сначала рассмотреть не всю совокупность характеризующих их признаков, а ряд признаков различных групп: стилистических и технологических, поскольку именно сочетание признаков этих групп дает возможность судить о производственной традиции.

Подходящим материалом для такой работы является серия оковок от примерно 50 сосудов из I Филипповского кургана. Эти предметы неоднократно экспонировались на выставках, в том числе на выставке “Золотые олени Евразии” в ГИМ в 2003 г и, соответственно, были опубликованы в каталогах этих выставок. В частности, все эти вещи вошли в каталог выставки в Музее Метрополитен⁹. Иллюстрации к этому каталогу не только полно представляют серию, но и являются весьма качественными фотографиями, позволяющими составить адекватное представление об особенностях материала. Для уточнения значений некоторых признаков эти фотографии были сканированы и подвергнуты сильному увеличению, что позволило рассмотреть целый ряд подробностей.

Поскольку перед нами нет задачи полностью охарактеризовать стиль изображений на золотых оковках, из бесконечного набора стилистических признаков изображений отобраны те, которые в наибольшей степени могут быть связаны с производственной традицией. Таковыми давно считаются признаки, не значимые для восприятия образа, ибо именно

следы, оставленные не намеренно, а по привычке, позволяют судить о руке мастера, изготовившего вещь¹⁰. В данной серии изображений такими признаками прежде всего следует считать многочисленные графические орнаментальные детали, явно не несущие смысловой нагрузки. К признакам такого рода можно также отнести те, которые с точки зрения канонов скифского звериного стиля не являются значимыми по отношению к сюжету изображения. Из таких признаков – форма глаза, трактовка лопатки и бедра животного¹¹ – пока сыграл свою роль способ изображения глаза.

Такого рода признаки позволяют выделить три крупные группы материала:

1) ажурные изделия сложного контура, насыщенные изобразительными элементами (обилие спиралей, волкотообразных элементов, линий, проведенных вдоль продолговатых деталей изображения – ног, шеи, рогов животных). Глаз у животных этой группы, как правило угловатых форм, подрисованный с двух сторон, морда оленей очень вытянутая и как бы обрубленная на конце (Рис. 1)

2) предметы лаконичные по стилю, где изобразительных элементов мало. У животных, изображенных в этом стиле, круглый глаз и плавные очертания головы с выпуклым лбом (Рис. 3).

3) предметы с гладкой поверхностью, без каких-либо линий.

В результате увеличений фотографий удалось выделить и некоторые признаки технологического характера, позволившие говорить о двух способах изготовления оковок¹²:

1) литье по утраченной модели (основные признаки: местами по контуру изделий и отверстий остатки литейных швов в виде заливов металла, треугольный профиль углубленных линий орнамента, свидетельствующий о том, что линии проводились по мягкому материалу типа воска, следы соскальзывания резца, значительная толщина изделия¹³ (Рис. 2, 4).

2) предметы, вырезанные из относительно тонкого листа золота; линии нанесены острым инструментом (штихелем?) прямо по поверхности металла, о чем свидетельствует их незначительная толщина и глубина; встречаются разрывы металла (Рис 6).

Неоднократный визуальный осмотр предметов в течение выставки в ГИМ позволил заметить, что они изготовлены из золота разных оттенков: оно может быть красноватым, зеленовато-лимонным, очень светлым или интенсивно-желтым. Различие оттенков цвета этого металла – явление хорошо известное и связанное с различием химического состава его образцов, которое может быть естественным либо искусственным. Оно может говорить как об использовании металла из разных источников, так и о некоторых особенностях технологического процесса в разных мастерских – так или иначе, этот признак тоже можно отнести к технологическим характеристикам.

Корреляция перечисленных признаков позволила выделить несколько групп материала.

1. Оковки, богатые изобразительными элементами, толстые, литые, сделаны в основном из золота красноватого или зеленовато-лимонного оттенка (Рис. 1, 2).

2. Немногочисленная группа литых вещей лаконичного стиля представлена золотом трех цветов: очень светлое, интенсивно желтое и в 1 случае – красноватое (Рис 3, 4).

3. Подавляющее большинство вырезанных предметов с гравированным орнаментом выполнено из интенсивно желтого золота (Рис. 5, 6).

4. Небольшая группа оковок без орнамента – средней толщины и преимущественно интенсивно желтого цвета (в одном случае – красноватого оттенка).

Наблюдаемая корреляция стилистических и технологических признаков, а также цвета золота свидетельствует о том, что рассмотренные вещи делались в нескольких мастерских. Поскольку в данном контексте понятие “мастерская” чисто условное, попробуем насколько возможно его конкретизировать.

Изобразительные элементы на той группе литых оковок, где их много, находят аналогии в искусстве Алтая. Собственно, к этому кругу относятся практически все филипповские изображения с алтайскими аналогиями, приведенные в книге Е.Ф.Корольковой. И именно они не находят параллелей в искусстве Южного Приуралья. И именно в этой группе материала встречается сюжетная композиция, к ней же относится сосуд в виде медведя, в оформлении которого использованы стеклянные вставки.¹⁴ Таким образом, есть некоторые основания полагать, что литые массивные оковки сосудов едва ли были сделаны местными южноуральскими мастерами, поскольку они, во-первых, больше похожи на алтайские, нежели на южноуральские и, во-вторых, несут на себе некоторые признаки, чуждые изобразительной традиции искусства кочевников (сюжетная композиция), а также их производственным возможностям (стеклянные вставки).

Что же касается предметов, вырезанных из более тонкого листа золота, с гравированными линиями рисунка, то их изготовление возможно и в условиях кочевого быта. Этой возможности, впрочем, недостаточно для того чтобы утверждать с уверенностью тезис об их местном производстве.

На одной из неорнаментированных оковок, вырезанных из листа золота, тоже есть стеклянные вставки¹⁵.

Итак, по крайней мере некоторые группы золотых оковок деревянных сосудов из Филипповки сделаны не мастерами Южного Приуралья. В поисках уточнения места их производства можно обратиться к факту их стилистического сходства с алтайскими образцами звериного стиля.

Интересно, что, органично вписываясь в алтайский контекст по стилистике, литые золотые оковки из 1 Филипповского кургана в то же время резко отличаются от алтайских золотых предметов своей массивностью. Алтайские же золотые вещи сделаны, как правило, из тонкой фольги¹⁶.

Некоторые изобразительные элементы на оковках этой группы находят аналогии на фигурках ежей из ордосского могильника Алучжайдэн, тоже литых и еще более массивных¹⁷.

В поиске центра производства золотых оковок из Филипповки следует учитывать также факт стеклянных вставок. Производство стекла издавна существовало на Ближнем Востоке, а в эпоху Восточного Чжоу появилось и в Китае¹⁸. Из этих двух возможных направлений предпочтительнее выглядит китайское, поскольку приведенные выше стилистические параллели с ордосскими предметами, хоть и немногочисленны, но все же указывают именно на это направление связей.

Возможность китайского производства исследуемой серии вещей пока только предполагается. Однако, оставляя в целом этот вопрос открытым, заметим, что сходная ситуация наблюдается и в отношении золотых предметов из кургана Аржан-2, тоже сделанных мастерами некоей цивилизации.¹⁹ Они, так же, как и филипповские, не несут на себе явных следов не местного производства, однако на них тоже имеются стеклянные вставки. При этом железные с золотом предметы вооружения из Аржана-2, скорее всего, литые, а такие вещи могли в это время быть сделаны только в Китае²⁰. Технология производства железного с золотом оружия из Филипповки никем не исследовалась, пока можно только учесть сам факт присутствия в материале курганов этих достаточно специфических и нечасто встречающихся вещей. Отмеченное сходство комплексов этих курганов, несмотря на разницу в их датах, позволяет рассматривать их вместе в процессе поисков центра производства найденных в них золотых предметов.

Итак, вопрос о центре производства золотых оковок деревянных сосудов из I Филипповского кургана пока остается открытым. Тем не менее, уже можно говорить о том, что по крайней мере часть из них не могла быть сделана местными южноуральскими мастерами. Заслуживает внимания то обстоятельство, что сами по себе эти предметы относятся к вещам традиционным для культур кочевников скифского облика евразийских степей. Более того, назначение их явно ритуальное²¹. Из того следует, что перед нами предметы едва ли импортные, а скорее всего, сделанные по заказу кочевников мастерами иной традиции. Отсутствие признаков, стилистически инородных по отношению к искусству кочевников евразийских степей, составляет специфику данной ситуации²² и затрудняет поиск конкретных центров производства.

Вывод о не местном производстве золотых оковок сосудов в принципе не противоречит характеру материала I Филипповского кургана, в составе которого присутствуют вещи с территорий, достаточно отдаленных от Южного Приуралья. Таким образом, рассмотренная серия предметов встает в ряд с другими изделиями иноземных мастеров, найденными в этом кургане, что еще раз обращает нас к особой важности Филипповских курганов как культового центра.²³

- ¹ Пшеничнюк А.Х. Раскопки “царского” кургана на Южном Урале. Препринт доклада. - Уфа, 1989. – С. 4.
- ² Пшеничнюк А.Х. Звериный стиль Филипповских курганов. //Южный Урал и сопредельные территории в скифо-сарматское время. Сборник статей к 70-летию Анатолия Харитоновича Пшеничнюка. - Уфа, 2006. – С. 34.
- ³ Там же. – С. 32-34.
- ⁴ Королькова Е.Ф. Звериный стиль Евразии. Искусство племен Нижнего Поволжья и Южного Приуралья в скифскую эпоху (VII-IV вв. до н.э.). Проблемы стиля и этнокультурной принадлежности. - СПб., 2006.
- ⁵ Пшеничнюк А.Х. Звериный стиль... - С. 26.
- ⁶ Переводчикова Е.В. Филипповка и Алтай (по материалам золотых предметов из I Филипповского кургана)// Каменная скульптура и мелкая пластика древних и средневековых народов Евразии : сборник научных трудов /отв. ред. А.А. Тишкин. - Барнаул, 2007. - С. 60-62.
- ⁷ Королькова Е.Ф. Указ. соч. – С. 41-51.
- ⁸ The Golden Deer of Eurasia. Scythian and Sarmatian Treasures from the Russian Steppes. (Нью-Йорк, 2000) - № 23, 56, 70, 72
- ⁹ The Golden Deer of Eurasia - №№ 23-78.
- ¹⁰ Маршак Б.И. Согдийское серебро. Очерки по восточной торевики. – М., 1971. – С.18. Он же. К методике атрибуции среднеазиатской торевики. //СА, 1976, №1. – С.209.
- ¹¹ Переводчикова Е.В. Язык звериных образов. Очерки искусства евразийских степей скифской эпохи. М., 1994. – С. 37-40.
- ¹² Выражаю искреннюю признательность Т.Г.Сарачевой, проверившей правильность выделения технологических групп материала и указавшей ряд признаков, характерных для той или иной технологии
- ¹³ Толщина предметов не измерялась, а определялась приблизительно.
- ¹⁴ The Golden Deer of Eurasia - № 23.
- ¹⁵ The Golden Deer of Eurasia - № 56.
- ¹⁶ Полосьмак Н.В., Всадники Укока. Новосибирск., 2001. – С. 34-35.
- ¹⁷ Тянь Гуанцзин, Го Сусинь, Золотые и серебряные вещи, найденные в Алучжайдэн. //Ордосские бронзы (кит. яз.). Пекин 1986. – Табл. XVI, 2.
- ¹⁸ Rawson J. Ancient China. Art and archaeology. London, 1980 – P. 137.
- ¹⁹ Чугунов К.В., Парцингер Г., Наглер А.. Ювелирные изделия из кургана Аржан-2. Вопросы происхождения комплекса. //Ювелирное искусство и материальная культура. (Тезисы докладов). СПб., 2003 – С. 129. О предпочтении китайского направления связей см.: Чугунов К.В. Звериный стиль кургана Аржан-2: к постановке проблемы. // Изобразительные памятники: стиль, эпоха, композиция. Материалы тематической научной конференции. СПб, 2004.. – С. 275; Он же. Кинжал-акинак из кургана Аржан-2. // СГЭ, 62, 2004. – С. 74
- ²⁰ Минасян Р.С. Сибирские железные кинжалы скифского времени. //СГЭ, 62, 2004.. – С. 68-71.
- ²¹ Федоров В.К. О предназначении деревянных сосудов ранних кочевников Южного Урала, украшенных драгоценными обкладками. //Южный Урал и сопредельные территории в скифо-сарматское время. Сборник статей к 70-летию Анатолия Харитоновича Пшеничнюка. Уфа, 2006.. – С. 48-50.

²² Переводчикова Е.В. О различных формах взаимодействия искусства степи и цивилизаций // Международная научно-практическая конференция "Восток в эпоху древности. Новые методы исследования: междисциплинарный подход, общество и природная среда." Тезисы. Сост В.П. Андросов и др. М., 2007. – С.39.

²³ Переводчикова. Е.В Скифский звериный стиль Прикубанья и Филипповские курганы // LIBER ARCHAEOLOGICAE. Сборник статей, посвященный 60-летию Бориса Ароновича Раева. Краснодар – Ростов-на-Дону, 2006. – С.111.

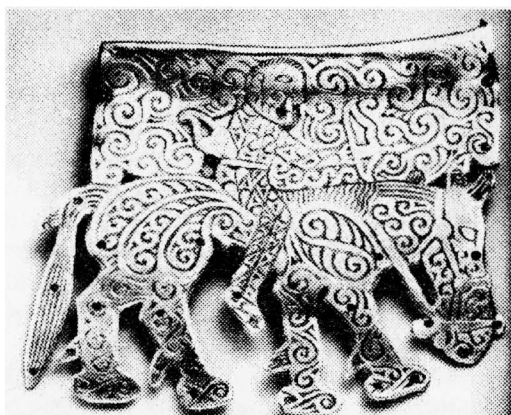


Рис. 1. Оковка сосуда. Золото. 1 Филипповский курган.
(The Golden Deer of Eurasia - № 24.)



Рис. 2. Увеличенный фрагмент рис. 1.

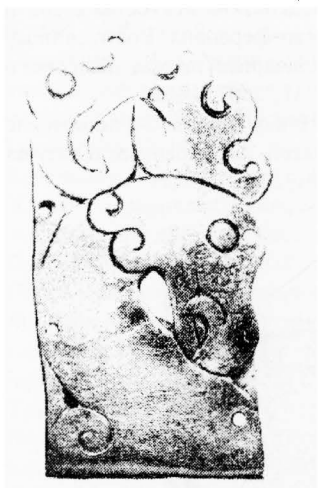


Рис. 3. Оковка сосуда. Золото. 1
Филипповский курган.
(The Golden Deer of Eurasia - № 40.)

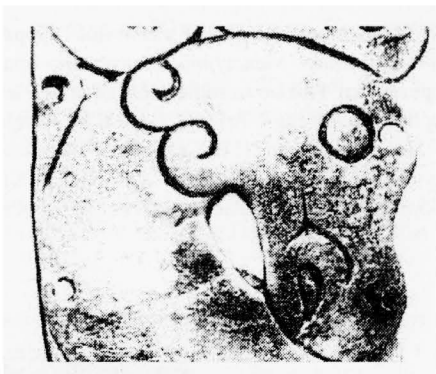


Рис. 4. Увеличенный фрагмент рис. 3.

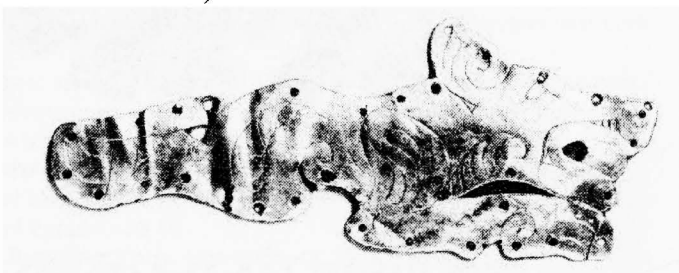


Рис. 5. Оковка сосуда. Золото. 1
Филипповский курган.
Golden Deer of Eurasia - № 60.)

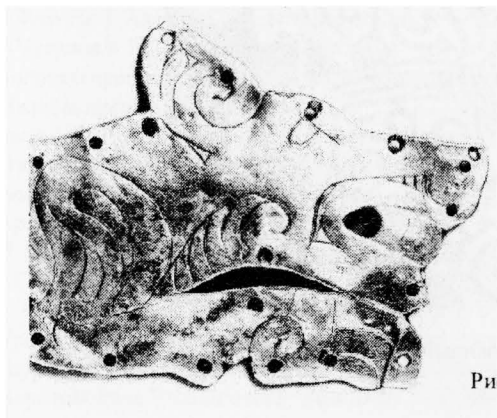


Рис. 6. Увеличенный фрагмент рис. 5.

Реставрация античного золотого перстня со змейкой.

В 2003 году археологической экспедицией Государственного музея истории религии (г. Санкт-Петербург) под руководством В.А. Хршановского, работавшей на некрополе Илурата (Керченский полуостров) была сделана замечательная находка-золотой перстень с гранатовыми вставками (Рис. 1). В этом же году перстень поступил в фонды Керченского историко-культурного заповедника.

Широкий филигранный ажурный перстень с плоским фигурным щитком был украшен пятью самоцветами (сохранились два). Внутреннюю основу кольца составляют тонкие полоски. В месте их стыковки напаян щиток. Наружная сторона шинки выполнена в технике ажурной скани, в виде двух параллельных кос, сплетенных из тонкой проволоки. Косы окаймлены скаными проволоками и разделены рядом рубчатой проволоки. Центр щитка занимает прямоугольный каст со скругленными углами. Каст расположен вертикально и обрамлен рубчатой проволокой. По его углам расположены четыре каплевидных каста сужающиеся к внешним сторонам и также обрамленные рубчатой проволокой. В двух из них сохранились гранатовые вставки. Между каплевидными кастами – треугольники из зерни.

Техника изготовления: прокат, волочение, скань, зернь, пайка.

Сохранность при поступлении: перстень сплюснен и погнут, многочисленные разрывы. Один каплевидный каст отломан, два граната и центральный камень утеряны. Форма предмета полностью утрачена. Металлическое ядро удовлетворительной сохранности. После прохождения пробирного контроля определена проба золота – 700.

Учитывая возраст находки и сильную деформацию для восстановления пластичности металла необходим отжиг но наличие гранатовых вставок исключает этот процесс. Высокая проба золота позволила провести полное исправление деформаций. Так как металл очень тонкий и разрывы соединялись встык использовался клей на основе эпоксидных олигомеров и подводилась дублирующая основа из очень тонкого стекловолокна. Отломанный каст также был подклеен с подведением дублирующей основы.

Найденный в Илурате перстень относится к редкой категории ажурных перстней со вставками, представленной еще двумя находками из богатых погребений первой половины 2 в. н. э. некрополя Горгиппии. Перстни из Горгиппии образованы спаянными вместе кольцами из крученой или рубчатой проволоки, соединенными ажурными фризами из изогнутых гладких проволочек или тремя фризами однорядной и многорядной

«плетенки»². Для нас особенно интересным оказался перстень найденный в 1904 году в Анапе (Рис.2): «... широкое ажурное кольцо, с фигурой змеи, поднявшей голову, красным камнем (альмандином)...»³. Перстень из Илурата и Анапский перстень имеют совершенно одинаковые фризы из многорядной «плетенки», кольца из «кос» и рубчатой проволоки. Благодаря найденной аналогии была выявлена одна из деталей «нашего» перстня. Это змейка. Хвост выходит за край кольца, а тело проходит под щитком. Среди сломанных и деформированных проволочек оно было незаметно, головка должна выходить за край кольца с другой стороны щитка, но она утрачена. После полного восстановления формы стало очевидным несомненное сходство перстня из Илурата и аналога, найденного в 1904 г. в Анапе.

Реставрационным советом заповедника было принято решение о реконструкции головы змейки для придания перстню экспозиционного вида. Реконструкция была согласована с автором находки. Голова змейки изготовлена из серебра, позолочена гальваническим способом⁴ и подклеена к перстню клеем марки «Paraloid B-72» (Рис 3).

¹ Хршановский В. А. Отчет о раскопках некрополя Илурата в 2003 году.// Архив КГИКЗ. Ед.хр. 1689, стр. 29.

² Захаренков Н.В., Хршановский В. А., Трейстер М.Ю. Выдающиеся памятники погребальной архитектуры некрополя Илурата / Сборник к 90-летию М.М.Кубланова – Спб, 2004. – С. 79.

³ Отчет Императорской археологической комиссии за 1904 год. – Спб, 1907г, стр 126.

⁴ Минжулін О. Реставрація творів з металу. – К., 1998. – С. 53.



1. Перстень с некрополя Илурата до реставрации.



2. Перстень из Анапы
находки 1904 года.



3. Перстень из Илурата
после реставрации.

Быковская Н.В.

К вопросу о поясных наборах с тамгообразными знаками.

Памятникам с сарматскими тамгами посвящен широкий круг научной литературы¹, поскольку тамги являются интереснейшим историческим источником по экономической и политической истории, прежде всего Боспора, проблемам, связанным с этногенезом кочевых народов.

Среди подобных артефактов особое место принадлежит поясным наборам – составным наконечникам ремней и пряжкам, выполненным из бронзы, а также золотым накладкам на поясные пряжки и наконечники ремней, датирующимся II – III вв. н.э. Бронзовые пряжки, как правило, имеют круглую, гораздо реже – квадратную рамку и ажурный прямоугольный щиток, украшенный тамгой. В качестве пары к такой пряжке использовались наконечники, состоявшие из собственно вытянутого ажурного наконечника и прямоугольного щитка, украшенного чаще всего тамгой или орнаментом «елочка». Так же оформлены и золотые накладки на пряжки. Значительная часть пряжек и наконечников происходит из дореволюционных раскопок и известна по публикациям того же времени.² Ряд аналогичных предметов был введен в научный оборот исследователями в последние годы.³

Несмотря на то, что большая часть подобных поясных наборов была найдена в Керчи и традиционно ассоциируется исследователями с территорией Боспорского царства, известные прежде всего по публикации директора Керченского музея В.В.Шкорпила⁴ экземпляры хранятся в Эрмитаже, ГИМе, Одесском археологическом музее, а также в ряде западных музеев⁵. В Керченском музее древностей к 10-м годам XX в. оставались только фрагменты подобных поясных наборов.

Современные фондовые коллекции заповедника, тем не менее, располагают материалами из старых поступлений, имеющим непосредственное отношение к рассматриваемой теме.

Наиболее интересны две фотографии и стеклянный негатив из фототеки Керченского музея древностей, на которых запечатлены бронзовые пряжки и золотые накладки с тамгообразными знаками.

На фотографии со стеклянного негатива, опубликованной впервые в 2004 г.⁶, среди золотых вещей I - II в. н.э. представлены восемь золотых накладок на пряжки и наконечники (Рис.1). По-видимому, это и есть вещи из коллекции торговца древностями Ермолая Запорожского, о которых упоминает В.В.Шкорпил в своей статье⁷. По сведениям автора в коллекции Е. Запорожского они находились около 1895 г. Всего, по свидетельству Шкорпила, у Запорожского было восемь накладок: четыре – на пряжки и четыре – на наконечники, представлявшие собой четыре поясных набора. Четыре накладки: три на пряжки и одну на наконечник Шкорпил опубликовал в статье⁸. Сопоставление технологических особенностей предметов на снимке с негатива и в статье Шкорпила позволяет сделать вывод об их полной идентичности.

Судя по размеру вещей на снимках, в коллекции Запорожского находились золотые накладки на четыре поясных набора. Все четыре пряжки, разные по размерам, имеют квадратные рамки и заостренные пластинчатые язычки. На щитках пряжек – тамги, известные как тамги боспорского царя Тиберия Юлия Евпатора. Накладки на наконечники представлены двумя разновидностями. На щитках двух наконечников – тамги Тиберия Юлия Евпатора, на двух других – узор в виде «елочки». Все четыре наконечника украшает одинаковый симметричный орнаментальный узор.

Еще две пряжки и два поясных наконечника из бронзы с тамгообразными знаками вместе с пряжками других типов и фибулами представлены на двух фотографиях из фототеки Керченского музея древностей⁹. Возможно, на фотографиях – предметы какой-либо частной коллекции, предлагавшейся для приобретения Керченскому музею.

Один из наконечников – со знаком Тиберия Юлия Евпатора, но без треугольника (в трехчленном знаке отсутствует центральный треугольник) – имеет прямую аналогию у Шкорпила¹⁰. Пряжка с двумя знаками аналогична найденной Бобринским и хранящейся в Эрмитаже пряжке¹¹ (Рис. 2).

Другая пряжка с тамгообразным знаком на прямоугольном щитке также, вероятно, боспорская по происхождению. Ближайшей аналогией к ней является пряжка, найденная вблизи Херсонеса в 1890 г.¹² и относящаяся ко времени военных действий Савромата II против варварского населения Юго-Западного Крыма в конце II в. н.э. По мнению В.С. Драчука подобный знак – это «именная сарматская тамга, своеобразное клеймо владельца мастерской по производству пряжек»¹³ (Рис. 3).

Второй из представленных на снимках наконечников декорирован тамгообразным знаком, представляющим собой триденс, использованный в качестве самостоятельного символа. Знак представляет собой нижнюю часть тамг, которые традиционно принято считать царскими¹⁴ (Рис. 3).

По времени обе фотографии, вероятно, можно датировать временем после 1910 г., в противном случае, В.В.Шкорпил упомянул бы, по крайней мере, о последнем наконечнике в своей статье, ввиду редкости знака, как в случае с вещами из коллекции Запорожского. По-видимому, уже после представления Керченскому музею два из этих предметов оказались в Германии в Романо-Германском музее. Чрезвычайно сходные в технологическом отношении вещи опубликованы в 2000 г. М. Трейстером.¹⁵ По сообщенным автором сведениям, они поступили в музей в 10-е годы XX в.

Как отмечалось выше, в собрании Керченского музея древностей к началу XX в. оставались только фрагменты поясных наборов с тамгообразными знаками. В современных коллекциях заповедника удалось выявить несколько фрагментов поясных наборов типологически близких поясным наборам с тамгообразными знаками. К их числу, относится, например, фрагмент пряжки с характерными завитками в виде стилизованных листьев плюща (?), а также наконечник ремня со сложным симметричным орнаментом¹⁶. (Рис. 4,5).

Наконечник происходит из раскопок Шкорпила 1909 г. Судя по сохранившейся в учетных документах дате находки - 26 сентября 1909 г., наконечник был найден в одной из гробниц на Глинище (следует отметить, что из этой части некрополя происходит значительная часть паспортизированных находок). В этом же районе в августе 1909 г. были найдены бронзовые наконечник ремня и пряжка с тамгообразными знаками¹⁷. Предположительно, наконечник из коллекции заповедника можно происходить из подбойной земляной мог. №74(21), открытой на 2-й Поперечной ул. Здесь же были найдены и обломки бронзовой пряжки¹⁸.

Кроме фрагментов поясных наборов, в фондах заповедника хранится интересный комплекс накладок на пряжки и наконечники ремней с тамгами, найденный в археологическом контексте.¹⁹ Этот комплекс происходит из могилы №227, открытой на Китейском некрополе в 1996 году экспедицией Государственного музея истории религии (г. Санкт-Петербург), работающей под руководством В.А.Хршановского.

В вырубной могиле, находившейся на глубине 0,5-0,55 м от дневной поверхности, было обнаружено погребение мужчины. В состав погребального комплекса входили предметы вооружения: меч, фрагменты копья, нож, а также фрагменты удила, что позволило предположить, что погребенный мужчина был воином. В захоронении находились фрагменты золотого погребального венка, золотые подвески в виде трубчатых пронизей с круглыми кружками из фольги, золотой браслет, состоящий из двух частей. На костяке были найдены пять золотых накладок на наконечники ремней и пряжки с тамгообразными знаками, а также серебряные наконечник и пряжка.

При существующем разнообразии мнений относительно происхождения тамг и их семантике один из знаков, повторяющийся в мельчайших деталях на наконечниках поясных наборов с тамгообразными знаками не получил до сих пор какого-либо смыслового толкования (Рис.5). Этот знак чаще определяют как орнамент или орнаментальный мотив. Он встречается в качестве самостоятельного элемента на наконечниках в сочетании с орнаментом «елочка», либо вместе с тамгой на щитке известной как тамга Тиберия Юлия Евпатора или той же тамгой, но без центрального треугольника, а также в сочетании с триденсом. В порядке дискуссионного обсуждения можно предложить следующую трактовку этого знака.

Использование в поясных наборах изображений царских тамг на сегодняшний день может считаться доказанным, хотя первоначально тамги воспринимались в качестве украшений или орнаментов²⁰. В начале XX в. были выделены тамги, которые принято считать царскими²¹. Несмотря на то, что в последнее время вопреки общепринятой точке зрения появились противники этой теории²², теория царских тамг все же, представляется более аргументированной.

Если принять во внимание, что рассматриваемые поясные наборы украшены знаками царей Боспора, то можно предположить, что и другие декоративные элементы должны были нести столь же весомую смысловую нагрузку. В сочетании с царским знаком мог использоваться не просто декоративный элемент, а знак, символизирующий нечто не менее значимое - власть божественную.

Хорошо известно о широком распространении на Боспоре культов женских божеств, олицетворявших производительные силы природы. Образ хтонической богини, повелительницы небес, земли и подземного царства, ее мифология и культ играли огромную роль в античную эпоху, в том числе и на Боспоре. Кроме традиционных, выдержанных в греческих традициях скульптурных и живописных изображениях Деметры и Коры, по материалам ювелирного искусства и по боспорской скульптуре известны и антропоморфные изображения женского божества, явно связанного с земледельческими культурами.

В лапидарной коллекции Керченского заповедника хранятся фрагменты нескольких скульптур, представляющих собой полуфигуру со стеблями вместо ног, образующими сложный растительный узор, симметрично расположенный по обеим сторонам фигуры (это божество часто называют змееной богиней). Наиболее известен памятник под №КЛ-51²³ (Рис. 6). Интерпретацию памятника в качестве образа «произрастающей девы» предложила Е.А. Савостина.²⁴ Датируется скульптура I–II вв. н.э. и представляет собой изображение хтонического божества²⁵. Судя по археологическому контексту, скульптура имела прямое отношение к святилищу, открытому на северном склоне г. Митридат.²⁶

Интересно, что в 2002 году археологической экспедицией под руководством А.И. Айбабина, исследовавшей зольник римского времени у подножия северного склона г. Митридат, среди находок зольника 2, содержащем материалы I–II вв. н.э., были найдены ажурный наконечник с описанным выше орнаментом, а в развале стен святилища – атташ с расположенными друг над другом изображениями двух лиц, которые интерпретированы как «парное изображение Матери и Дочери. Возможно, речь здесь идет о паре богинь Деметра-Персефона»²⁷.

Широкое распространение культа женского божества, изображавшегося в виде женской полуфигуры с симметричным растительным, а точнее антропофитоморфным орнаментом вполне могло найти свое отражение в оформлении поясных наборов. В этом случае орнамент мог служить символом антропоморфного божества, почитавшегося на Боспоре, символом божественной власти. Употребление этого символа в паре с царской тамгой представляется вполне уместным.

В научной литературе нет единого мнения о том, являлись ли пряжки с тамгообразными знаками частью официального или военного костюма. Наиболее распространена точка зрения М.Трейстера, согласно которой «пряжки с тамгообразными знаками, в том числе и царскими, могли получать за особые заслуги солдаты и командиры боспорской армии, подобно тому, как государственные чиновники или наместники получали перстни с царскими тамгами».²⁸

Окончательному решению вопроса о принадлежности поясных наборов с тамгообразными знаками к военному или официальному костюму препятствует недостаточность достоверных археологических данных.²⁹ В случаях, когда обстоятельства, при которых были найдены вещи известны, краткость описания найденных комплексов не позволяет в полной мере судить ни об этнической принадлежности, ни о профессии погребенных. Исключение составляет комплекс, происходящий из раскопок некрополя Китея. Инвентарь погребения приводит к однозначному выводу о том, что здесь «был погребен знатный боспорский военачальник»³⁰. Интересно, что во всех описанных комплексах фиксируются труположения, и только в одном – обряд кремации³¹.

Открытым остается вопрос и о том, носили ли только погребальный характер золотые экземпляры пряжек. Хочется отметить, что в иллюстрациях к работам, известным автору статьи, не удалось отыскать собственно пряжек, выполненных из золота. Все золотые экземпляры сделаны из фольги разной толщины, что, по мнению ряда исследователей, делает их непригодными для повседневной носки и указывает на их исключительно «погребальный» характер³². Хочется, однако, отметить то обстоятельство, что на ряде золотых накладок видны сквозные отверстия, которые могли использоваться для крепления. Кроме того, золотые накладки на пряжки из китейского комплекса имеют весьма характерную деформацию, которая могла появиться в том случае, если накладка крепилась к объемной пряжке. Не исключено, что именно золотые накладки на пряжки могли использоваться в качестве наградных за военные заслуги. Для изготовления накладок использовались в качестве матрицы бронзовые пряжки, о чем свидетельствуют сохранившиеся на золотой фольге оттиски заклепок или отверстий под них.

Среди золотых накладок на пряжки в равной степени встречаются экземпляры как с овальными, так и с прямоугольными рамками, в отличие от бронзовых пряжек, где прямоугольные рамки редки. Существует предположение, что пряжки с прямоугольными рамками связаны с присутствием германских наемников в боспорском войске.³³

В целом, следует отметить, что информационный потенциал поясных наборов с тамгообразными знаками далеко не исчерпан. Их дальнейшее выявление в фондах музеев и последующее изучение в сочетании с анализом с археологических данных позволит в большей степени понять не только семантику знаков, но и ту роль, которую они играли в жизни населения Боспора в римское время.

¹ Историографический очерк см. *Драчук В.С.* Системы знаков Северного Причерноморья. Киев, 1975 с.14-52.

² Досуги крымского судьи или второе путешествие в Тавриду Павла Сумарокова. СПб, ч.2, 1805 г.; *Ашик А.Б.* Боспорское царство, Одесса, 1848 г.; *Шкорпил В.В.*, Заметки о рельефе на памятнике с надписью Евпатерия. //ИАК, вып.37, 1910 г. с.23-35.

³ См., например, *Диденко С.В.* «Детали погребального поясного набора II века с тамгообразными знаками (из коллекции С.Н. Платонова) // Памятники Южного берега Крыма вчера, сегодня, завтра. Материалы всеукраинской научно-практической конференции. Ялта, 2004. с.53-56.; *Костромичев Д.А.* Металлические предметы из раскопок зольника римского времени в Керчи. // Боспорские исследования. т. V, с.422-433. *Лысенко А.В.* Новое поселение римского времени на Южном берегу Крыма. //Боспорский феномен. Материалы международной научной конференции., С-Пб., 2005 г.с.231-236. *Храпунов И.Н.* Наконечник пояса с боспорским знаком из могильника Фонтаны.//Боспорские исследования. Вып. 9, Керчь-Симферополь, с.271-279. *M.Treister.* Lokal imitation of the details of roman military costume in the Bosporan Kingdom. *Kolner Jahrbuch* 33, 2000, S. 363-373.

- ⁴ Шкортил В.В., Заметки о рельефе на памятнике с надписью Евпатерия. //ИАК, вып.37, 1910 г, с. 31-34.
- ⁵ Соломоник Э.И. Сарматские знаки Северного Причерноморья. Киев, 1959;с.132-138.
- ⁶ Ёыковская Н.В. Коллекция предметов из драгоценных металлов Керченского музея древностей. // Боспорские исследования. т. V, с.503-513, фото 8.
- ⁷ Шкортил В.В., Заметки о рельефе на памятнике с надписью Евпатерия.,с.31, рис.4-7
- ⁸ То же.
- ⁹ Фонды КИКЗ, КП-165572, 165574.
- ¹⁰ Шкортил В.В., Указ. Соч. с.32, рис. 9.
- ¹¹ Соломоник Э.И. Указ. Соч., с.134, №84.
- ¹² Журавлев Д.В. Еще раз о деталях римского военного костюма и конской сбруи из Херсонеса и Юго-Западного Крыма.// Археология, №1, 2002 г, с. 90-98.
- ¹³ Драчук В.С. Указ. Соч., с.76.; табл. 15, рис.1,5.
- ¹⁴ Там же, табл. XXV, 51.
- ¹⁵ M.Treister. Lokal imitation of the details of roman military costume in the Bosporan Kingdom. Kolner Jahrbuch 33, 2000, S. 363-373. Fig.5,8.
- ¹⁶ Фонды КИКЗ, КМ-2466, 165.
- ¹⁷ Шкортил В.В., Заметки о рельефе на памятнике с надписью Евпатерия, рис.8.9.
- ¹⁸ Шкортил В.В. Отчет о раскопках в Керчи в 1909 г. // ИАК. Вып. 47 СПб. 1913.с.28.
- ¹⁹ Христановский В.А. Некрополи Илурата и Китея. Археологическая экспедиция ГМИР 1969-1998.// Боспорское царство как историко-культурный феномен. Материалы конференции. С.-Пб., 1998. с.102-105; *Его же*: Погребение военачальника Боспорского царя Митридата VI Евпатора на некрополе Китея //В сб. Из истории античного общества. Вып.9-10. нижний Новгород, 2007, с.182-192.
- ²⁰ Драчук В.С. Указ. Соч., с.61.
- ²¹ Там же. с. 61-74.
- ²² Завойкина Н.В. *Tavazita* в истории Боспорского царства. // Древности Боспора., вып.7, М., 2004., с.163-198.
- ²³ Матковская Т.А., Зинько Е.А., Иллариошкина Е.В. и др. Античная скульптура. Т.1. Киев,2004, с.127.
- ²⁴ Савостина Е.А. «Змееногая богиня» –«произрастающая дева»(Двусторонний антропоморфный акротерий из Пантикапея) //Историко-археологический альманах. Вып.II. Армавир-Москва,1996.с.72-83.
- ²⁵ Шестаков С.А. Мусатов А.В. Агалма Коры-Персефоны. // Научный сборник Керченского заповедника. Керчь, 2006 г, с.143.
- ²⁶ Иванова А.П. Местные мотивы в декоративной скульптуре Боспора //СА, 15,1951.С.193.
- ²⁷ Костромичев Д.А. Металлические предметы из раскопок зольника римского времени в Керчи.// Боспорские исследования. т. V, с.426.
- ²⁸ Трейстер М.Ю. Местные подражания деталям римского военного костюма на Боспоре. // Российская археология, №3, 2000 г, с.121.
- ²⁹ См., напр. Шкортил В.В. Отчет о раскопках в Керчи в 1904 г. // ИАК. Вып. СПб. 1907; *Его же*: Отчет о раскопках в Керчи в 1909 г. // ИАК. Вып. 47 СПб. 1913; *Его же*: Отчет о раскопках в Керчи в 1905 г. // ИАК. Вып.17 СПб.1905,с.43-44.
- ³⁰ Христановский В.А. Погребение военачальника Боспорского царя Митридата VI Евпатора на некрополе Китея. С.187.
- ³¹ Шкортил В.В. Отчет о раскопках в Керчи в 1904 г. // ИАК. Вып. 25СПб. 1907.с.14.
- ³² См., напр. Соломоник Э.И. Указ. Соч., с.132-133, №№71,72,74
- ³³ Васильев А.А. Германские воинские пряжки и наконечники ремней.//Боспорские исследования, т.IX, Симферополь-Керчь.2005 г. с.279-287.

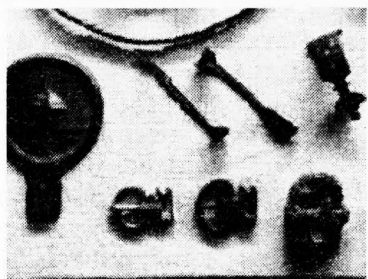


Рис.1. Накладки на пряжки из коллекции Запорожского.



Рис.2. Пряжка и наконечник с тамгообразными знаками с фотографии из фондов КИКЗ.



Рис.3. Пряжка и наконечник с тамгообразными знаками с фотографии из фондов КИКЗ.



Рис.4. Пряжка из поясного набора с тамгообразными знаками в экспозиции КИКЗ.

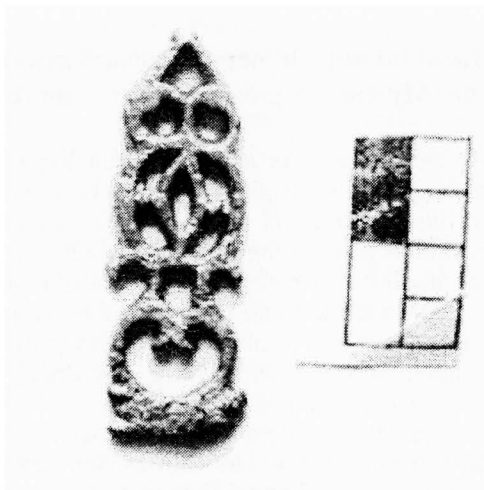


Рис.5. Наконечник из поясного набора с тамгообразными знаками из фондов КИКЗ.



Рис.6. Изваяние женского божества из фондов КИКЗ.



Рис.7. Графическая реконструкция изваяния женского божества из фондов КИКЗ.

Ювелірні вироби черняхівської культури із зібрання Музею історичних коштовностей України.

В колекції Музею історичних коштовностей України зберігається невеликий комплекс художніх виробів черняхівської культури, виконаних переважно з дорогоцінних металів. До них належать ювелірні прикраси костюма представників різноетнічного черняхівського населення. До складу комплексу ввійшли чотири металеві застібки-фібули: золота, срібна, бронзова. Вони належать до типу двочленних чи дводетальних увігнутих підв'язних фібул із вузькою ніжкою; четверта фібула бронзова, ранньоримська шарнірна дугоподібна типу „Авцисса”, а також срібна дводетальна пряжка і дві підвіски у вигляді срібних сокирок; срібна трирога гладенька лунниця та парні срібні браслети.

Подібні вироби були поширені у Північній частині Центральної Європи, а також на території Південно-Східної Європи в II – першій чверті V ст.

Черняхівські пам'ятки із музейної колекції вперше вводяться до наукового обігу та стають доступними для подальших ґрунтовних досліджень. Але на превеликий жаль, їх наукова цінність значною мірою обмежена через те, що немає конкретних відомостей про умови та місця знайдення цих предметів. Усі вироби, крім золотої фібули, 1982 р. згідно з рішенням суду, передав до музею слідчий прокуратури. З матеріалів слідства нам стало відомо, що людина у якої вилучили прикраси, випадково знайшла їх 1981 р. на березі Кременчуцького водосховища на території Черкаської області в зруйнованих похованнях, можливо, великого некрополя, значна частина якого була у воді.

Однак ці речі заслуговують на особливу увагу і викликають неабиякий інтерес, як старожитності матеріальної культури, що збереглися, зокрема, як яскраві зразки ювелірного мистецтва черняхівської культури на теренах України.

До наймасовіших археологічних знахідок періоду, що розглядається, особливо у могильниках та поодиноких похованнях, належать фібули, пряжки і різноманітні підвіски. А от браслети трапляються дуже рідко.

Фібули

Так звані арбалетні фібули черняхівської культури вперше дослідив О.К. Амброз, який доповнив та розширив класифікацію О. Альмгрена. Досконалішу класифікаційну схему фібул цього типу з відповідною хронологією розробив Є. Л. Гороховський.

Містом виникнення металевих дводетальних увігнутих підв'язних фібул з вузькою ніжкою була область давніх прусів (включаючи сучасну Калінінградську область). Давні пруси і населення Нижньої Вісли (Польське Помор'я), тобто східно-германські майстри створили основні північні форми дводетальних підв'язних фібул¹.

Дата, райони та шляхи поширення подібних застібок у Південну частину Східної Європи (Лісостепове Побужжя, Подніпров'я та Північне Причорномор'я) співпадають з відомими даними про рух готів з Нижньої Вісли у південно-східному напрямку. Ці прикраси германського костюма принесли на Південь готи. Тут їх запозичило місцеве населення, яке політично, економічно та культурно було пов'язане з германськими племенами. Вони разом брали участь у південних походах².

Дводетальні підв'язні „арбалетні” фібули складаються з двох частин: корпусу (спинка, ніжка та прийомник), і з пружини разом з голкою; обидві частини з'єднані за допомогою осі. Пружини в них, часто як декоративні, надставлені, тобто мають додаткові непрацюючі витки.

Згідно з класифікацією Амброза у II-III ст. н.е. існували два типи пружин подібних фібул: Перший тип – вісь просунута крізь широке кільце, утворене загнутим кінцем передньої частини дужки спинки. Другий тип – вісь просунута крізь отвір вертикальної пластинки передньої частини дужки спинки. Картографування свідчить, що пружини першого типу характерні для Північного Причорномор'я II-IV ст. До цього типу відноситься бронзова фібула з музейної колекції. Прикраси другого типу були поширені в інших регіонах Європи в II-III ст. н.е.: від римських провінцій до Скандинавії і відносяться до східної частини великого регіону побутування. Золота³ та срібна арбалетні фібули з музейної колекції згідно з Амброзом належать до другого типу. Якщо на заході подібні застібки були відомі з кінця I ст. н.е., то в лісостеповій частині України, вони стали відомі тільки в III-IV ст. і витіснили пружини першого типу⁴.

В Південно-Східній Європі „арбалетні” фібули мали племена черняхівської культури, які принесли їх в Крим у період готських війн другої половини III ст. н.е. Пізніше, наприкінці III-IV ст. ці племена занесли фібули на територію провінції Дакії, яку захопили у римлян. Якщо розглянути музейні фібули згідно зі схемою Є.Л. Гороховського⁵, ми побачимо, що в основі типології подібних виробів дослідник виділив дві серії застібок-фібул: А – „гладенькі”, Б – „фасетовані” з доповненим огрануванням. Обидві серії виготовлені з кованих, рідше литих брусків. Фібули серії „А” поділяються на 5 варіантів згідно з перетином спинок. Для датування має значення ступінь виділення ребра на спинках (ранні - із стертими гранями, пізні – з різкими ребрами).

Золота фібула за Гороховським належить до варіанта „А-4” і датується рубежем III-IV ст. (Рис. 1, 1).

Фібули серії „Б” – виготовляли з квадратних чи прямокутних у перетині брусків. У цих фібул залишковими елементами заготовок були декоративні підпрямокутні „площадки” на корпусі біля головки та в місці кріплення прийомника. Існує 3 варіанта цієї серії. Вони різняться за шириною площадки на голівці, рідше на спинці біля прийомника⁶. Серія

„Б” датується 70 роками III – початком V ст. Згідно з класифікацією Є.Л. Гороховського срібна фібула належить до варіанта „Б-2” і датується кінцем III-IVст. (Рис. 1, 2); аналогічні бронзової – „Б-3” – існували у другій половині IV – початку V ст. (Рис. 1, 3).

Застібки-фібули, подібні тим, які є в музеї археологи знаходили, коли досліджували могильники та поховання Хмельницької, Вінницької, Житомирської, Миколаївської, Київської, Черкаської, Запорізької, Херсонської областей, а також на території Криму та Молдови.

Фібули типу „Авцисса”, до якої належить музейна бронзова застібка, в основному були ковані, рідше литі, однакові на всій території поширення. Часто на щитку голівки є латинський напис „Avcissa” (іноді є тільки частина напису або якого зовсім немає). На Заході знахідки шарнірних дугоподібних фібул даного типу дуже численні. Ареал поширення: Італія, Галлія, Іспанія, Англія, Рейнські провінції Риму, Паннонія, Дація, малоазійські римські провінції. Їх виготовляли в майстернях Галії та Північної Італії. На Сході вони є раритетними знахідками. Фібули належать до провінційно-римського імпорту і датуються останньою чвертю I ст. до н.е. – першою половиною I ст. н.е. На думку Гороховського і зважаючи на знахідки у Північному Причорномор’ї у Східну Європу вони потрапили у 20-40-х роках I ст. н.е.⁷ Фібули типу „Авцисса” зроблені у вигляді дугоподібної, сплющеної розширеної спинки, яка ближче до кінця ніжки поступово звужується. Спинка з профільованою рельєфною поверхнею. У музейної застібки кінець ніжки грибоподібної форми зі стінкою прийомника, яка збереглася частково. Щиток голівки має профільовану рельєфну поверхню. Напису немає. Передня частина спинки згорнута в трубочку, в якій міститься вісь з прикріпленою до неї голкою (Рис. 1, 4).

Застібки цього типу через Північне Причорномор’я потрапляли на Північний Кавказ, але поодинокі знахідки є і в сарматських похованнях Середнього Подніпров’я та Поволжя. В Південно-Східній Європі римські прикраси існували з I до III ст. н.е. Їх знаходили в похованнях Пантикапея, Фанагорії, Танаїса, Ольвії, Запорізької, Дніпропетровської областей, городищах та могильниках Черкаської області, Краснодарського краю та Північної Осетії.

Пряжки

Пряжки з черняхівських пам’яток в своїй більшості слугували деталями пояса. Їх звичайно виготовляли з бронзи, рідше зі срібла чи заліза. Черняхівські пряжки, як і фібули, класифіковані Гороховським, за типом з обґрунтованою хронологією⁸. Переважно такі пряжки мають ковані чи литі рамки, круглі в перетині, прості, округлих чи овальних форм, іноді ледь сплюснені з внутрішньої сторони або слабо ограновані. Згідно з особливостями форм рамок, їхньої максимальної товщини, розмірами та пропорціями Є.Л. Гороховський виділив вісім серій і п’ять варіантів пряжок – за формами язичків.

Музейна поясна пряжка належить до серії „3” (рамки круглі „кільцеві”, шитки овальні, маленькі – діаметром до 20 мм), варіанта „3” (язички округлі, іноді сплюснені всередині) (Рис. 2, 1). Вироби цього типу з’являються в кінці IV ст. – на самому пізньому етапі черняхівської культури.

На думку Б.В. Магомедова подібні пряжки мають причорноморське походження⁹. А дехто вважає, що їх поява у Південно-Східній Європі пов’язана з проникненням готів і формуванням черняхівської спільноти.

Ювелірні пам’ятки типу „3-3” були поширені на території черняхівської культури, а саме у лісостеповій зоні України, сягаючи басейну Сіверського Донця, степове прикордоння на Лівобережжі та Північне Причорномор’я. Їх знайшли досліджуючи могильники на території Вінницької, Чернівецької, Київської, Черкаської, Полтавської, Кіровоградської, Одеської областей, а також на Донці, в Криму і Румунії.

Аналогічні поясні прикраси також знаходять у Фанаторії, на Кавказі та похованнях вельбарської і пшеворської культур на території Данії і Німеччини.

Підвіски

До масових прикрас черняхівського суспільства належать різноманітні підвіски та намисто. Деякі підвіски слугували амулетами-оберегами. Срібні прикраси з музейної колекції, зроблені у вигляді двох мініатюрних сокирок, були культовими атрибутами. Ці підвіски-амулету за визначенням А. Коковського відносяться до двох типів „3” та „5”¹⁰. Вони відрізняються за формою: тип „3” – срібна підвіска має вигляд провушної клиноподібної мініатюрної сокирки із заокругленим широким лезом та увігнутими боками; тип „5” – срібна підвіска виконана у формі видовженого трикутника з прямими боками та дещо заокругленим лезом (Рис. 2, 2).

За даними археологічних досліджень на території Південно-Східної Європи прикраси обох типів були найпоширенішими знахідками на поселеннях та могильниках черняхівської та вельбарської культур (Волинь, Побужжя, Середнє Подніпров’я, Молдова, Румунія).

Підвіски типів „3” та „5” знаходять у комплексах другої половини III - IV ст.

Тип „3” – Чернівецька, Вінницька, Київська області.

Тип „5” – Івано-Франківська та Київська області.

У літературі сокироподібні підвіски цих типів інколи фігурують під назвою „сокирки” чи „молоточки Тора”, які на думку деяких вчених, схожі на вироби германського походження. Появу таких прикрас-амулетів в Середньому Подніпров’ї, Побужжі та Північному Причорномор’ї пов’язують з готами, які сприяли появі „моди” на ці речі¹¹.

У черняхівській культурі серед інших видів підвісок сокироподібні вироби належать до категорії рідкісних археологічних знахідок.

Лунниці

Традиція виготовлення металевих підвісок-лунниць сягає в глибину тисячоліть. В усі часи ці прикраси належали до культових речей.

Різноманітні варіанти трирогих лунниць доволі широко представлені в пам'ятках середньої та пізньої доби бронзи. Підвіски-амулети у вигляді півмісяця були популярні і в період античності, переважно дворогі. Як прикраси скіфського костюма вони були поширені в VI - IV ст. до н.е. Виготовлені в основному із золота з поверхнею декорованою зерню та сканню. Дуже модними лунниці були в пізньоримську добу та ранне середньовіччя. В II - III ст. н.е. подібні прикраси були поширені в Римі, Сирії, Єгипті, на Кіпрі та Балканах, у Подунав'ї, Північному Причорномор'ї, а також серед пам'яток лісостепової України.

Появу лунниць в археологічних матеріалах черняхівської культури дослідники пов'язують з переселенням готів на південь Східної Європи часів „скіфських” чи „готських” війн III ст. н.е.

Ранні черняхівські підвіски виготовлені в так званому закушівському стилі. Знахідки подібних прикрас в Польщі походять із Закушова, Спідимежа, Жельнова, Крушвиць, Комарова, Пилицьків. В Україні – Побужжя, а також з Молдови і Південно-Західного Криму. Характерною рисою золотих лунниць III ст. н.е., виконаних в цьому стилі є пишний, зроблений в техніці зерні і скані орнамент, а також поліхромний декор, схожий на вироби гунської доби IV-V ст.¹²

Пізніше, з IV століття в старожитностях черняхівської культури поширюються гладенькі трирогі лунниці зі срібла та бронзи. Вироби цього періоду, подібні срібній підвісці у вигляді півмісяця з музейної колекції, були знайдені у похованнях і могильниках Закарпатської, Івано-Франківської, Вінницької та Київської областей, а також Молдови, Румунії та Данії (Брангструп) (Рис. 2, 3).

Браслети

Браслети черняхівської культури робили з кістки і металу. Кістяні браслети виконані з основи оленячого рогу, металеві – із бронзи і дуже рідко із срібла. Більша частина металевих браслетів невеликі за розміром, мають просту форму без прикрас і орнаментів, з незімкнутими кінцями. Виготовлені вони з кованого круглого в перетині гладенького дроту. Два срібних черняхівських браслети є в музейній колекції (Рис. 2, 4).

Такі прикраси належать до рідкісних археологічних знахідок, що зустрічаються в комплексах з поховань IV ст. (Львівська, Хмельницька, Київська та Черкаська області, Південно-Західний Крим, а також Молдова і Румунія)¹³.

Вони також є серед матеріалів пшеворської та сусідніх з нею культур Центральної Європи¹⁴. Їхня поява у Східній Європі пов'язана з культурою германських племен, що домінували серед інших союзних народів.

На прикладах ювелірних виробів, аналогічних прикрасам костюма представників черняхівського населення з колекції Музею історичних коштовностей України, а також супроводжуючого археологічного матеріалу, можна сказати, що багато пам'яток лісостепового Побужжя,

Волині, Подніпров'я, Північного Причорномор'я, а також Криму пов'язані із східно-германськими племенами готів. Про це свідчить наявність вельбарського культурного елемента в похованнях з кремаціями, а також скіфо-сарматського оточення, де спостерігається характерний для іраномовних племен поховальний обряд інгумації.

Звичайно в могильниках бувають поховання обох видів. Біритуалізм був характерною рисою поховального обряду носіїв черняхівської культури. На поселеннях біля могильників, що здебільшого не збереглися, найчастіше проживало різноетнічне населення. На черняхівських пам'ятках можна простежити головні шляхи просування та розселення готів з території Польського Помор'я через Волинь уздовж Південного Бугу та Дніпра в напрямку Північного Причорномор'я та Криму, а також активну інтеграцію степового населення у готське суспільство в III-IV ст. (Рис. 3).

Про гето-фракійські культурні елементи в германській громаді свідчить наявність черняхівських старожитностей у могильниках Нижнього Подніпров'я, Пруто-Дністровського межиріччя та Румунії.

Разом з готами у Східну Європу приходять невеликі групи представників інших германських племен – вандалів, герулів, тайфалів. З ними пов'язані археологічні знахідки, що мають відповідність у пшеворській культурі, на території Німеччини та Данії. З гепідами, можливо, пов'язані синхронні вельбарські старожитності Волині¹⁵.

¹ Амброз А.К. Фибулы юга европейской части СССР // САИ. – 1966. – Вып. Д1-30. – С. 60-64; Амброз А.К. Проблемы раннесредневековой хронологии Восточной Европы // СА. – 1971. – № 2. – Ч. 1.; Магомедов Б.В. Черняховская культура. Проблема этноса. – Lublin, 2001. – С. 66-68.; Магомедов Б.В., Абашина Н.С., Солтис О.Б. Пам'ятки черняхівської культури в Київській області. – К., 2003. – С. 70-71.

² Там же.

³ Б. И. и В. Н. Ханенко. Древности Приднепровья. – К., 1901. – Вып. IV. – С. 28-31, табл. IV.

⁴ Амброз А.К. Фибулы юга ..., с. 60.

Амброз А.К. Проблемы раннесредневековой...; Магомедов Б.В. Черняховская культура ..., с. 66-68.

⁵ Гороховский Е.Л. Хронология ювелирных изделий пп. I тыс. н.э. Лесостепного Поднепровья и Южного Побужья // Автореферат. – К., 1988.; Гороховский Е.Л. Хронология черняховских могильников Лесостепной Украины // Тр. МКАС. – 1988. – Т. 4. – С. 34-46.; Магомедов Б.В. Черняховская культура ..., с. 67.

⁶ Там же.

⁷ Гороховский Е.Л. Хронология черняховских могильников ..., с. 37-39.

⁸ Гороховский Е.Л. Хронология ювелирных изделий ..., с. 15-16.; Гороховский Е.Л. Хронология черняховских могильников ..., с. 42-44.; Магомедов Б.В. Черняховская культура ..., с. 69.

⁹ Магомедов Б.В. Черняховская культура ..., с.69.

¹⁰ Kokowski A. Metalowe wisioriki w kształcie topora na terenie Barbaricum na północ i północnyws hod od limesurzymys kiego, wokresie rzymskimi we wczeszym okresie wedrowek Ludow // 20 Lat arsheologii w Maslomeczu I. – Lublin, 1988. – С. 99-116.; Діденко С.В. Металеві сокироподібні підвіски черняхівської культури III -початку V ст. // Музейний збірник наукових праць. – К., 2004. – С. 196-200.

¹¹ Kokowski A. Metalowe wisioriki ..., с. 112-114; Діденко С.В. Металеві сокироподібні підвіски ..., с. 200; Шукін М.Б., Щербакова Т.А. К хронологии могильника Данчены // Рафалович И.А. Данчены. Могильник черняховской культуры III – IV вв. н.э. – Кишнев, 1986. – С. 179-201.

¹² Бобровская С.В. Бусы и подвески раннего этапа черняховской культуры (по материалам могильников) // Сто лет черняховской культуры. – К., 1999. – С.155, рис. 5, 7, 8.

¹³ Магомедов Б.В. Черняховская культура ..., с. 74.

¹⁴ Там же, с. 74 -75.

¹⁵ Там же, с. 151.

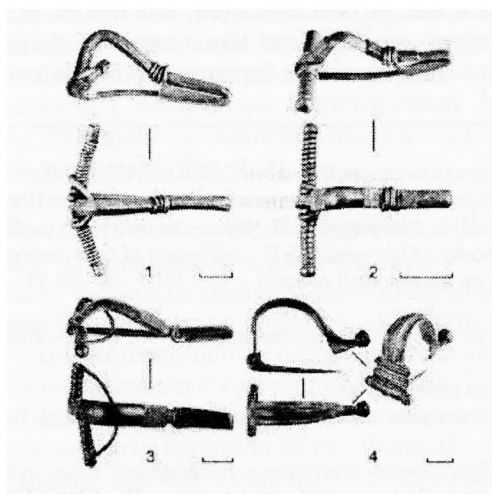


Рис. 1. Ювелірні вироби черняхівської культури з приватної колекції Б.І.Ханенко та поховань на березі Кременчуцького водосховища II – першої чверті V ст.

1 – золота фібула варіанта „А-4”; 2 – срібна фібула варіанта „Б-2”; 3 – бронзова фібула варіанта „Б-3”; 4 – бронзова фібула варіанта типу „Авдисса”.

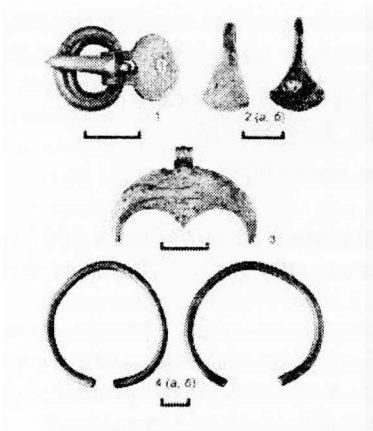


Рис. 2. Ювелірні вироби черняхівської культури з поховань на березі Кременчуцького водосховища III – IV ст.
1 – срібна пряжка типу „3-3”; 2 – срібні сокирки типів „3” та „5”; 3 – срібна лунниця; 4 (а, б) – срібні браслети.

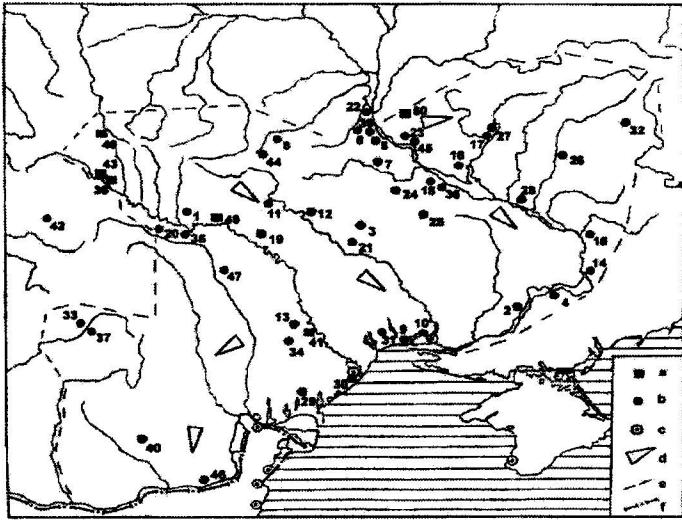


Рис. 3. Пам'ятки черняхівської культури,

аналогічні виробам із музейної колекції (II – перша чверть V ст.):

- 1 – Вербичка, 2 – Гаврилівка, 3 – Рижівка, 4 – Кам'янка-Дніпровська, 5 – Черняхів, 6 – Велика Бугайка, 7 – Ромашки, 8 – Іванківці, 9 – Вікторівка, 10 – Кам'янка-Анчекрак, 11 – Курники, 12 – Косанов, 13 – Будешти, 14 – Канцерівка, 15 – Любимівка, 16 – Мельники, 17 – Постава-Мука, 18 – Пастирське, 19 – Віли-Яругські, 20 – Горошивці, 21 – Данилова Балка, 22 – Київ, 23 – Гречаники, 24 – Журавки, 25 – Маслово, 26 – Кантемирівка, 27 – Лохвиця, 28 – Компанійці, 29 – Холмське, 30 – Біленьке, 31 – Ранжево, 32 – Рідний Край, 33 – Синтана де Муреш, 34 – Данчени, 35 – Каплівка, 36 – Ржищів, 37 – Тиргу Муреш, 38 – Бовшів II, 39 – Велика Вільшанка, 40 – Тиргшор, 41 – Делаксеу, 42 – Солонці, 43 – Дем'янів, 44 – Петриківці, 45 – Соснове, 46 – Інденденца, 47 – Малаешти, 48 – Рипнів, 49 – Бакота, 50 – Хлопкове.

а – поселення, б – могили, в – римські міста, г – напрямок пересування населення черняхівської культури, д – ареал черняхівської культури, е – кордони Римської імперії.

**Богатое женское захоронение в склепе
№ 29 некрополя Джурга-Оба.
(Материалы раскопок)**

При проведении раскопок на могильнике Джурга-Оба в 2007 году в склепе № 29 было выявлено не разграбленное богатое женское захоронение.

Склеп 29 (Рис. 1-6). Грунтовый, с продольно-осевым расположением дромоса и погребальной камеры. С двумя погребальными нишами – лежанками. Ориентирован СВ-ЮЗ, магнитные азимуты 225°-45°. Преддромосная яма, очень узкая, шириной 0,35 – 0,45 м в верхней части, расширяется к низу до 0,90 м у дромоса (Рис. 1). Верхняя часть ямы в районе дромоса разрушена – результат древнего грабежа (Рис. 1; 7). Ступени узкие, до 0,20 м в ширину и крутые, высотой до 0,50 м (Рис. 1). Глубина преддромосной ямы 4,40 м от дневной поверхности. Отметка от «0» -4,40. Общая ширина ступеней (лестничного марша) 1,40 м. Длина преддромосной ямы на уровне материка 3,64 м. Из преддромосной ямы в погребальную камеру ведёт дромос размером 0,75 x 0,95 м, короткий, длиной 0,90 м, дромос с арочным завершением. Закладная плита (Рис. 1), размером 1,10 x 0,86 x 0,15 м из плотного известняка, сдвинута грабителями (Рис. 1). После зачистки преддромосной ямы плита была положена на пол ямы. Погребальная камера подпрямоугольная с закруглёнными углами в плане, ниже дромоса на 0,50 м, размером 2,27 x 2,64 м, перекрытие камеры не сохранилось, но, вероятней всего, имело купольный свод. Реконструированная высота камеры 1,50 - 1,70 м. Погребальная камера имеет две погребальные ниши и одну нишу под погребальный инвентарь.

Размер ниши 1 с погребением 1 – 2,27 x 0,82 м, ниши 2 – 2,27 x 0,60-0,68 м. Ниши находятся на расстоянии 0,70 м от пола погребальной камеры.

В погребальной камере в погребальной нише 1 выявлено не тронутое грабителями захоронение с богатым погребальным инвентарём (подробное описание предметов в акте приема № 10 от 25. 07. 08). На голове находилась золотая диадема с двумя трилистниками и шестиугольной звездой по центру, сделанное из фольги (Рис. 2; 5. Вр. хр. 4194-4196), в районе височных костей черепа находились две серьги (Рис.5. Вр. хр. 4197, 4198), в районе шейных позвонков, под нижней челюстью находилось два ожерелья (Рис. 3; 6. Вр. хр. 4199, к. о. 6, вр. хр. 4200-4207), на левой стороне в районе груди находилась небольшая швейная золотая игла в игольнице (игольница только определялась по пятну серого порошка) (Рис. 2; 5. Вр. хр. 4208, к. о. 15), на правой руке,

предположительно на безымянном пальце, находился золотой перстень со щитком украшенным в стиле «клаузане» тремя сердоликовыми и одной янтарной вставками (Рис. 2; 5. Вр. хр. 4209), ворот, рукава нижней и верхней одежды были украшены небольшими круглыми штампованными бляшками (Рис. 2; 5. Вр. хр. 4210-4316, к. о. 17-123), на правой стороне груди находился косметический набор, состоящий из копоушки и инструмента для чистки ногтей, скреплённые кольцом (Рис. 2; 5), в районе правого и левого плеча находились двупластинчатые фибулы (Рис. 2; 4; 5), на левой стороне груди находилась небольшая двупластинчатая фибула (Рис. 2; 5), в ногах лежала бронзовая боспорская монета, к сожалению, очень плохой сохранности, у левого бока находился железный нож, на правой стороне груди лежало бронзовое кольцо с остатками ниток, вероятно, оно было пришито к одежде и являлось креплением для косметического набора (Рис. 2; 5; 6), по периметру костяка и на нем лежали железные гвозди (Рис. 3).

Погребение было совершено в гробу, остатки которого зафиксированы (Рис. 2).

В нише для погребального инвентаря находились мелкие фрагменты двух стеклянных сосудов и фрагменты краснолаковой тарелки (Рис. 3), фрагменты от этой же посуды находились на полу погребальной камеры и в дромосе. В районе ниши, над ней зафиксирован грабительский лаз. Следы грабителей прослеживаются и со стороны дромоса. Склеп посещался грабителями дважды. Захоронение не было обнаружено по той причине, что конструкция склепа с двумя нишами-лежанками в грунтовых склепах на могильнике Джурга Оба является исключением из правил, обычно склепы не имеют погребальных ниш и попав в склеп на уровень пола, грабители считали что он пуст.

Погребение датируется первой половиной V в. н. э.

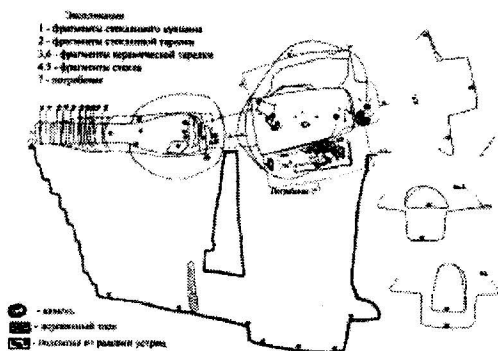


Рис.1. Некрополь Джурга-Оба.
Склеп №29. План раскопа.

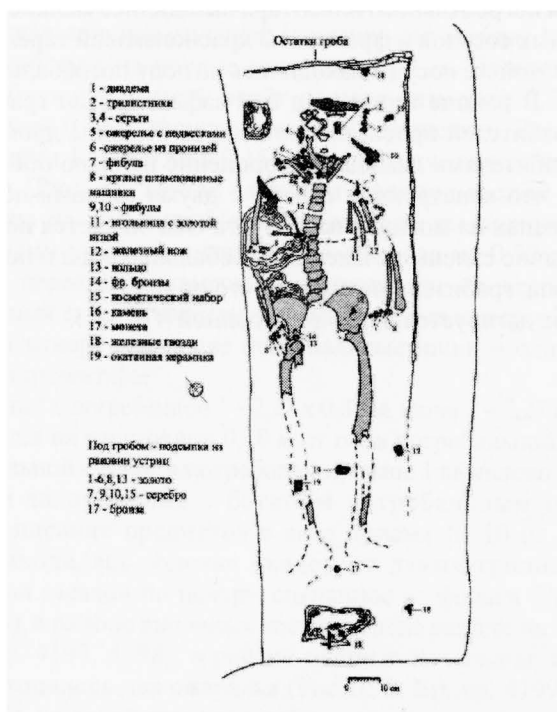


Рис.2. Некрополь Джурга-Оба.
Склеп №29. Захоронение 1.

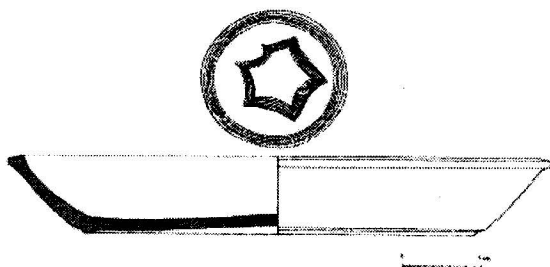


Рис.3. Некрополь Джурга-Оба.
Склеп №29. Фрагменты краснолаковой тарелки.

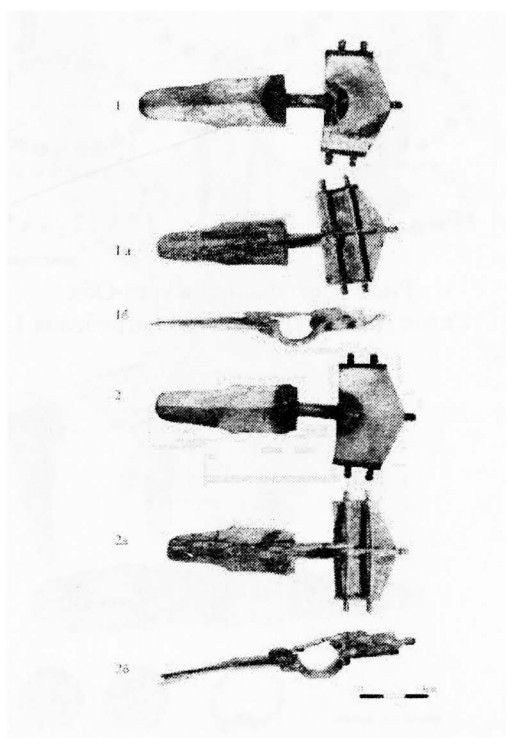


Рис.4. Некрополь Джурга-Оба.
Склеп №29. Фибулы из захоронения 1.

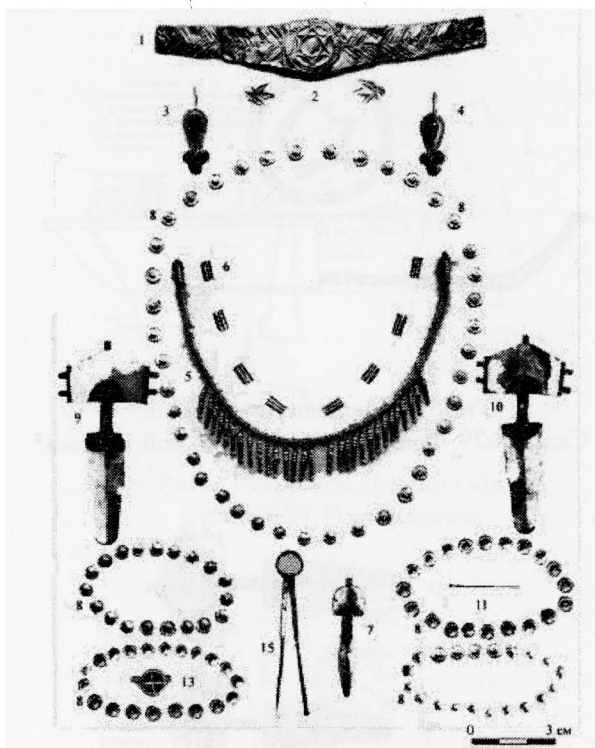


Рис.5. Некрополь Джурга-Оба.
Склеп №29. Материалы из погребения 1.

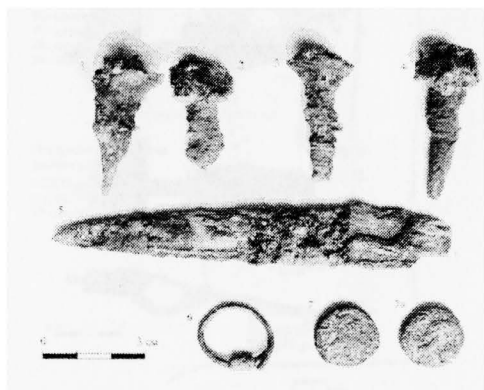


Рис.6. Некрополь Джурга-Оба.
Склеп №29. Материалы из погребения 1.

**ЮВЕЛІРНІ ВИРОБИ
ЗА ДОБИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ**



**Скандинавская средневековая
ювелирная традиция эпохи викингов.
(по материалам филиграни).**

Ювелирная традиция региона или государства складывается из соединения в единое целое технологических приемов, стилистики орнамента и изображений, типологического состава ювелирных изделий*.

В ювелирном деле средневековых государств было много сходного, как вследствие одинаковых технологических закономерностей, так и благодаря развитым ремесленным и торговым связям. Местные ювелиры имели возможность ориентироваться на передовые достижения Византии и империи Карла Великого. Различия между региональными традициями вряд ли можно провести резко, на основании каких-либо крупных отличий. Говоря о скандинавской, нельзя сказать, что только ей свойственна в технологии штампованная филигрань, а в стилистике – завитковый орнамент, хотя эти характеристики с данной традицией связываются прежде всего. Конкретный облик ювелирной продукции, как на Руси, так и в Скандинавии оставался своеобразным, благодаря детальной разнице, происходящей от сложившихся в каждом регионе конкретных сочетаний выделенных выше составляющих ювелирной традиции. Ни про какую ювелирную традицию нельзя сказать, что в ней «нет ничего своего», и также не стоит говорить, что она ориентировалась «только на себя».

Скандинавская ювелирная традиция стала более широко известна в эпоху викингов – IX-X вв. Именно к этому времени ярко проявились ее характерные черты, и она внесла наиболее ощутимый вклад в развитие ювелирного дела других стран. Военственная активность скандинавов на международных путях и расселение их в новых землях сыграли столь же важную роль в развитии культурных контактов между народами и государствами, какую сыграли восточные деньги для развития международной торговли. В данный период наиболее распространенными в дорогом уборе были серебряные украшения в технике филиграни, золотые изделия считались исключительной роскошью.

Технология и стилистика североевропейской и западноевропейской филиграни сходны. В этом можно видеть не только отражение непосредственного влияния ювелирного дела Западной Европы на Северную, но скорее сходство параллельного развития ювелирного дела этих регионов под воздействием мировых центров – Рима и Византии.

В. Дучко полагает, что в первые века новой эры в ювелирное дело Скандинавии внедряются технологии мастерских Италии и

Причерноморья. Затем, в Меровингский период VII-VIII вв. они забываются в Скандинавии, но продолжают использоваться другими народами Европы¹. Исходя из этой схемы, получается, что в период первого из расцветов культуры Византии ее ювелирное дело не оказало влияния на северо-европейское. Можно думать, что по крайней мере с конца VIII в. скандинавы осуществляли активные контакты и с Византией. Кроме того, по материалам западнославянских и южнославянских земель, в VI-VII вв. известна активность самой Византии по распространению своей ювелирной традиции. Византийское ювелирное дело могло только подкрепить римские традиции в Скандинавии, поскольку само в значительной мере было основано на них.

В Северной Европе преимущественно использовалась штампованная филигрань. В материале шведского могильника Бирка, согласно обследованию В. Дучко, присутствуют за немногими исключениями изделия со штампованной проволокой, или известной по трактату Теофила «beaded-wire». Иногда используется перекрученный дрот, витой филигранны не встречено². Б. Хард разделила средневековые филигранные изделия Южной Швеции периода викингов на четыре стилистические группы (А, В, С, D) на основании различных орнаментальных мотивов и элементов, приводя для каждой данные по составу изделий и параметрам филигранны³.

Эту констатацию следует дополнить картиной взаимосвязи типологического состава вещей со стилистическими характеристиками и технологическими вариантами⁴. Важно также проследить проявление и судьбу скандинавской ювелирной традиции на Руси.

В данной работе, в дополнение к результатам, полученным предшествующими исследователями, воспользуемся данными собственного исследования технологии изделий, найденных на Руси и в Скандинавии (по материалам Государственного Эрмитажа, Музея исторических драгоценностей Украины, Государственного исторического музея в Стокгольме)**.

Наиболее древние традиции несет стиль перегородчатой зерни (сопоставляется с группой В). По характеристике Б. Хард изделия группы В связаны со звериной орнаментикой, основными мотивами являются петля и узел⁵.

Главная характеристика стиля - его связанность с изобразительным началом, произведения передают изображения языческих богов и зверей. Одним из древних корней стиля была этрусская зернь⁶. Фон очерченных проволокой изобразительных фигур или орнаментальных элементов сплошь заполняет зернь. В эпоху викингов стиль уже уходит в прошлое, в первой половине X в. произведения редки. Изобразительность в целом не соответствует филигранны, лучшее воплощение она найдет в перегородчатой эмали. Условные простоватые изображения в

филигранном перегородчатом стиле не соответствуют и христианским канонам (Рис. 1: 12)***.

Перегородчатому стилю соответствуют следующие типы скандинавских предметов культа и украшений: миниатюрные объемно-скульптурные изображения идолов богов, антропоморфные и зооморфные подвески, крестообразные подвески с изображениями птиц, некоторые варианты круглых подвесок, а также круглые фибулы, где стиль проявляется в орнаментальной форме (Рис. 1; 3).

По замерам Б. Хард на изделиях группы В используется проволока диаметром от 0,3 до 1,0 мм⁷.

На основании данных В. Дучко, по могильнику Бирка мы выделяем группу изделий в перегородчатом стиле или с его пережиточными элементами, на которых фиксируется более мелкая зернь, неравномерная по диаметру и нерегулярная по форме. Дисковидная подвеска имеет разброс зерни по диаметру от 0,1 до 0,7 мм⁸. Крестовидные и ромбовидные подвески разных вариантов характеризуются диапазоном диаметров гранул от 0,2 до 1,0 мм⁹. Из перечисленных примеров наиболее ярким произведением в перегородчатом стиле является крест с Распятием, выполненным в наивной полу-языческой манере¹⁰ (Рис. 1: 12).

Серия изделий с мелкой зернью $D = 0,1-0,2$ мм, заполняющей участки между завитками, выделяется и среди бусин со спиральным орнаментом, где элементы перегородчатого стиля наблюдаются в качестве реликта¹¹. Для зерни этих изделий, вероятно, использовалось беспорядочное нарезание тонкой проволоки $D = 0,2-0,4$ мм, которая есть на этих же украшениях.

1) Примеров миниатюрных идолов всего два. Один происходит из Дании (Tropninge)¹² (Рис. 1: 1). Другой идол известен из Гнездовского клада 1867 г.¹³ (Рис. 1: 2).

Изобразительные линии гнездовского экземпляра выполнены оплавленной штампованной или гладкой проволокой $D = 0,5-0,7$ мм. Фон покрыт розетками из гранул $D = 0,5-1,0$ мм (Рис. 2: 1).

Миниатюрные ювелирные фигурки идолов распространились на Руси под влиянием Скандинавии, использоваться могли как скандинавами, так и славянами.

2) Традиция изготовления антропоморфных и зооморфных подвесок в Скандинавии восходит к IX в., бытование изделий продолжается в X и XI вв., обнаруживая схематизацию и орнаментализацию изображения¹⁴ (Рис. 1: 3-11). Для этой категории изделий античный аналог наиболее ярок: ожерелья с изображениями лиц богов среди ювелирных изделий этрусков VI-V вв. до н.э.¹⁵ Аналогичная средневековая североευропейская категория была связана со скандинавскими языческими культами.

В качестве примера технологии скандинавского изделия приведем зооморфную подвеску (Sodra Lovtorp, Grimsra, Sorunda; ГИМС, инв. №

23846)(Рис. 1: 7). Языческое зооморфное изображение довольно просто и условно, относится к стадии перехода стиля перегородчатой зерни к линейно-геометрическому и завитковому: используются треугольники зерни и линии из скани, переходящие в завитки и спирали. Зернь очень крупна в диаметре: от 1,0 мм (треугольники) до 1,8 мм (центральная гранула). Использована филигрань разных диаметров и видов штампования. Морда зверя обрисована проволокой $D = 0,5$ и $0,7$ мм с отпечатком прямого штампа. Для накладного кольца в верхней части подвески и для бордюра применена штампованная филигрань $D = 1,0$ мм, причем, для бордюра – с косым винтовым штампованием или нарезкой. Можно предполагать, что в качестве заготовок для крупных гранул применялись отрезки штампованной проволоки (Рис. 2: 2).

Штампованную филигрань имеют и объемные антропоморфные подвески из Фельхаген, обнаруживающие яркую тенденцию к геометрическим выкладкам зерни¹⁶ (Рис. 1: 5,6).

Из русских находок рассмотрим: подвеску с Рюрикова Городища под Новгородом и две подвески из клада в д. Забельской Петербургской губ. (Рис. 1: 8-10). Стилистически эти изделия сохраняют близость перегородчатому стилю, хотя их орнаментация также переходит к завитковому и кольцевому орнаментам. Технологически они характеризуются штампованной филигранью $D = 0,7$ мм (Рис. 2: 3). Накладные кольца подвески с Рюрикова Городища сделаны из чуть более тонкой штампованной проволоки $D = 0,5$ мм. Используются гранулы очень крупного диаметра - 1,0; 1,5; 2,0 мм. Вероятно, в качестве заготовок для них использовались отрезки штампованной проволоки.

Подвески из клада в Московском Кремле 1988 г. отличаются использованием скани, но обнаруживает сходство со скандинавскими подвесками по крупным параметрам накладной орнаментации (Рис. 1: 11). Диаметр скани - 0,75 мм. Зернь нерегулярна по размеру и форме, меньшие гранулы 0,60-0,75 мм, более крупные - 1,50-1,75 мм. В стилистике орнамента тенденция к завитковому узору проявилась очень ярко (Рис. 2: 4).

Приведенные материалы свидетельствуют о востребованности антропоморфных и зооморфных подвесок на Руси во второй половине X – XI вв. Изобразительный перегородчатый стиль испытывает тенденцию к переходу к завитковому стилю или геометрическому (Рис. 1: 8,9,11). Со временем на подвесках начинает использоваться скань. Для некоторых подвесок (примеры есть и из Скандинавии и из Руси) характерен грубоватый облик крупной накладной орнаментации. Эта категория изделий производилась, очевидно, как высококвалифицированными мастерами, так и менее искусными.

3) Скандинавские крестообразные подвески в верхней части имеют изображение птицы (ворона Тора), а сами являются орнаментальным развитием фигуры молота Тора (Рис. 1: 13-18).

Как показывают качественные публикации, часть накладного декора подвесок с узнаваемым изображением птицы выполнена в штампованной технологии. Это подвески из Сконе (на границе Дании и Швеции) и из клада в Худензее на о. Рюген¹⁷. (Рис. 1: 13,14,15,17). В качестве фона на североамериканских изделиях используют не только зернь, но и накладные кольца¹⁸ (Рис. 1: 16,17).

Единственная находка вещей этой категории на Руси – семь крестообразных подвесок из клада в Киеве 1903 г. - демонстрирует простую технологию и стилистику, но один из основных элементов стиля - сплошной фон сохраняется (Рис. 1: 18). Для него используется зернь $D = 0,50-0,75$ мм. Есть гранула удлиненной формы с размерами $0,5 \times 0,9$ мм. Для бордюра использована гладкая проволока в два ряда $D = 0,7$ мм (Рис. 2: 5,6). В орнаменте участвуют 4 гладких полусферы $D = 3,0-4,0$ мм.

По-видимому, крестообразные подвески стали известны на Руси в период достаточно ранней стадии перегородчатого стиля, поскольку сохранен сплошной фон. Фон и изображение птицы впоследствии орнаментально разрабатываются и исчезают. Сама форма изделия теряет строгую крестообразность, приближаясь к розетке. Эти изменения, вероятно, наблюдались как в Скандинавии, так и на Руси. Крестообразная фигура подвески какое-то время находила место в составных ожерельях с христианскими крестами, о чем свидетельствует набор украшений из киевского клада 1903 г.

3) Из числа круглых подвесок наиболее яркими произведениями в перегородчатом стиле оказались русские находки из клада в Гнездово 1867 г. и Владимирских курганов (Рис. 3: 1-3).

Одна из них сохраняет стиль перегородчатых эмалей мерovingского периода, что указывает на еще один источник складывания стиля перегородчатой зерни¹⁹ (Рис. 3: 1). Орнамент выполнен штампованной ленточной филигранью с размерами $0,50 \times 0,25$ мм. Использована зернь $D = 0,50-0,75$ мм (Рис. 3: 1а).

На подвеске с изображением птицы контур выполнен штампованной проволокой $D = 0,5$ мм., а фон заполнен зернью $D = 0,5-0,6$ мм.²⁰ Выделяется одна гранула более крупного диаметра с горизонтальной площадкой $D = 1,25$ мм. На обеих подвесках просматривается штампованная фактура заготовки под зернь и иногда следы отреза проволоки (Рис. 3: 3а,б).

Технологическая близость подвески со скандинавскими дисковидными подвесками других вариантов позволяет и этот вариант связать со скандинавской культурой, хотя само изображение птицы в истоке может быть и не скандинавским, а либо общеевропейским, либо византийским.

5) Круглые фибулы являются обще-европейским украшением. Фон из зерни заполняет контур волнитообразных орнаментальных элементов,

сам фон также обнаруживает тенденцию к орнаментализации – образуются геометрические выкладки треугольниками. Эта категория изделий показывает уход стиля перегородчатой зерни.

Миниатюрная фибула начала X в. из могильника Бирка (погребение № 965; ГИМС, инв. № 16184) исследована В. Дучко²¹ (Рис. 3: 4). Данные нашего обследования практически совпадают с приведенными В. Дучко, что позволяет их взаимопроверить, а также добавить несколько важных для данного рассмотрения деталей.

Зернь по диаметру колеблется в пределах 0,3-0,7 мм, наиболее часто встречается $D = 0,5$ мм. Гранулы, расположенные внутри колец в центре, доходят по диаметру до 1,0 мм. Гранулы характеризуются рыхлой поверхностью и горизонтальными площадками. Для гранул были использованы нерегулярные заготовки из проволоки. Диаметр штампованной проволоки орнамента составляет 0,3 мм. Краевой бордюр образован тремя рядами практически такой же, но чуть более крупной штампованной проволоки, $D = 0,3-0,4$ мм (Рис. 3: 4а,б).

Некоторые фибулы из Скандинавии показывают использование скани и нерегулярной зерни. Стилистически эти изделия также обнаруживают тенденцию к завитковому стилю.

По краям фрагментов другой круглой фибулы расположены бордюры из скани $D = 0,75-1,00$ мм (Snackarve, Ksp. Stenkumla, ГИМС, № 16184)²² (Рис. 3: 5). Один из бордюров выполнен штампованной проволокой $D = 1,0$ мм с сохранившимся отпечатком напильника (экваториальным разрезом). Скань внешнего контура завитков имеет диаметр 0,5 мм. По центральной линии завитков проложена оплавленная до гладкого состояния штампованной филигрань примерно такого же диаметра $D = 0,5-0,7$ мм. Зернь фона мелка и нерегулярна $D = 0,2-1,0$ мм (Рис. 3: 5а,б).

Круглая крупная фибула (Digrans, Ksp. Sundre; ГИМС, инв № 520). Подобные фибулы датируются в Скандинавии началом XI в. - 1020-1030 гг.²³ (Рис. 3: 6). Завитки основного орнамента выполнены из трех рядов скани неплотного витья, диаметром 0,5 мм. Фигуры ростков по краю выполнены из однорядной скани. Для бордюров использована более крупная скань $D = 0,75$ мм, а также гладкая проволока аналогичного диаметра. Гофрированный бордюр выполнен из ленты размерами 0,5 x 1,0 мм. Заготовка для ленточных заклепок по краю в четыре-пять раз тоньше: 0,2 x 0,5 мм. Зернь использована крупная, но неравномерная по диаметру. Для заполнения фона применены гранулы диаметром от 0,60-0,70 мм до 1,25 мм. Крупные одиночные гранулы в центре завитков достигают 1,5 мм.

В русских материалах известно несколько круглых фибул с волотообразным орнаментом из Владимирских курганов и Гнездова²⁴ (Рис. 2). Нам удалось осмотреть фибулу из клада в д. Собачьи Горбы Новгородской обл.²⁵. Фон ее покрыт нерегулярной зернью $D = 0,35-0,75$

мм. Линия контура орнаментальных фигур выполнена квадратным в сечении миниатюрным дротом с размерами 0,60 x 0,60 мм. На фибуле использована и скань: для линий $D = 0,75$ мм, для краевого бордюра $D = 0,5$ мм (Рис. 3: 7а,б).

Украшения круглой формы преимущественно развивали орнамент. Материал такого типичного для Скандинавии изделия, как круглые фибулы, хорошо показывает, что тенденция перехода к геометрическому и завитковому орнаменту была свойственна и Скандинавскому ювелирному делу. Вряд ли справедливо считать геометрический орнамент специфической особенностью славянских изделий. На фибулах часто используется скань. Материал фибул позволяет думать, что штампованная филигрань была свойственна более качественным произведениям, а скань использовалась в ювелирном деле более простого уровня, но впоследствии стала превалировать.

7) В русских материалах есть пока уникальный пример категории изделия, дающий классический вариант перегородчатого стиля – крупные, богато декорированные зернью и сканью бусины-пуговицы, возможно, относившиеся к богатому кафтану из клада в д. Сахновка, в районе Киева, 1900 г. (Рис. 4). Внутри круглых клейм находятся изображения в перегородчатом стиле, между клеймами – пирамидки и ряды из зерни (Рис. 4: 4-7). Г.Ф. Корзухина сочла эти изделия скандинавскими²⁶. Е.Ю. Новикова отметила нетипичность такой типологической формы для Скандинавии.²⁷ Обращает на себя внимание сходство бусин-пуговиц по зооморфным изображениям с бронзовыми матрицами VII в. из Торслунд на о. Эланд в Швеции²⁸ (Рис. 4: 8,9). Моравские крупные подвески-пуговицы второй половины IX и начала X вв., так называемые «гомбики», аналогичны сахновским изделиям как самой категорией изделия так и изображениями²⁹ (Рис. 4: 10,11).

Скань, выполняющая роль контура, имеет диаметр 0,5 мм (Рис. 4: 3). Гранулы окружностей и перекрестий положены на две гладкие проволоки $D = 0,4-0,5$ мм (Рис. 4: 1,2). Гранулы уложены в миниатюрные пирамидки (Рис. 4: 3). Эти приемы укладки находят аналогии на наушниках римско-византийского образца (Рис. 1)³⁰. Использована зернь трех видов по параметрам: гранулы диаметром около 0,4 мм покрывают фон зооморфных изображений; ряды построены из крупных гранул $D = 1,0$ мм; самые крупные гранулы диаметром 1,25 – 1,50 мм (и даже до 2,0 мм) расположены внутри секторов некоторых круглых клейм (Рис. 4: 1,2). Первый вид гранул, вероятно, изготовлен с помощью нерегулярного измельчения проволоки. Для второго и третьего вида могли быть применены заготовки для каждой гранулы из штампованной проволоки. Наблюдается использование заготовок различных размеров и типов для различных целей.

Пуговицы из Сахновки, вероятно, следует считать русским изделием. В нем проявился синтез всех тех ювелирных традиций, которые могли быть известны на Руси к X-XI вв.

Таким образом, со стилем перегородчатой зерни преимущественно связано использование штампованной проволоки и нерегулярной, в том числе и очень мелкой, зерни. Регулярность гранул не требуется при покрытии фона фигур.

Традиции перегородчатого стиля и использования штампованной филигрании наблюдаются как в Скандинавии, так и у западных и восточных славян, восстанавливаются они и по ограниченным византийским материалам (МИДУ, инв. № ДМ 1788).

Вопросы о происхождении на Руси определенных типов изделий можно решать, исходя из их типологии. На Руси преобладают те изделия в перегородчатом стиле, которые являются типичными для Скандинавии и распространены именно в X-XI вв., когда наблюдался непосредственный контакт славян и скандинавов. Эти скандинавские изделия, попадавшие на Русь как путем торговли, так и вместе со скандинавами, распространялись и среди русского населения. Некоторые из них носились как престижные дорогие иноземные украшения. Предметы скандинавского культа оказали, видимо, значительное влияние на славянскую культуру амулетов, стимулировали ее переход на ювелирный уровень. По поводу ряда амулетов трудно решить, каким богам они посвящены, политеизм язычества способствует стиранию границ между территориальными верованиями, поэтому при контактах между народами вырабатываются общие или сходные формы амулетов.

Изделия перегородчатого стиля из Скандинавии и Руси, технологически идентичны, причем не только применением штампованной филигрании. Сходство выражается и в общих тенденциях перехода к скани и к другим, более орнаментальным стилям, геометрическому и завитковому. Общность наблюдается и в использовании на низовом уровне ювелирного дела грубоватой простой накладной орнаментации.

Найденные на Руси изделия рассмотренных категорий и типов нужно относить к результатам русско-скандинавских отношений и ремесленных контактов, где бы они ни были сделаны, в Скандинавии (импорт) или на Руси (ремесленный контакт). Некоторые изделия в данном стиле являются самостоятельными русскими изделиями, показавшими синтез традиций.

Завитковый стиль (соответствует группе А)(Рис. 5). Характеристикой скандинавских изделий с таким орнаментом является использование спиралей и конусов, как отдельных элементов, соединение орнаментальных элементов скобками, принимающими декоративный характер. Определение этого стиля как растительного («plant ornament») вряд ли правильно³¹. Растительные кринообразные элементы сохранялись в искусстве проволочной филигрании как реликт, но довольно скоро стали преобладать завитки, свойственные ему органически. Орнамент основных скандинавских изделий уже не содержит узнаваемых растительных элементов. Завитковый и спиральный стили продолжали движение к своему апогею в эпоху позднего средневековья³².

По характеристике Б. Хард на изделиях группы А встречен орнамент из S-овидных, волотообразных и парных спиральных элементов с зернью в центре, соединенных между собой. Используется проволока $D = 0,6$ мм. Зернь имеет средний $D = 0,7-1,1$ мм, а максимальный – до $3,2$ мм³³. Столь крупный размер зерни неудивителен. На изделиях в завитковом стиле зернь малочисленна, гранулы находятся на видных местах в центре завитков, и, как правило, выполняются из отдельных заготовок.

Филигранные изделия могильника Бирка в основном относятся к завитковому стилю. Среди них выделим группу с крупной зернью стандартного размера и сферической формы. Это в основном дисковидные и кубковидные подвески. Среди дисковидных подвесок большая часть имеет зернь $D = 1,0-1,5$ мм, от $0,9$ до $1,9$ мм³⁴. Кубковидные подвески имеют зернь $D = 1,0$ мм.³⁵ (Рис. 5: 1-3). Гранулы диаметром $1,4$ мм есть на бусиновидной подвеске³⁶.

Для изготовления такой зерни в качестве заготовок, на мой взгляд, могли быть использованы отрезки штампованной проволоки, нарезавшиеся от филигранный, которой выполнен основной декор изделия. На гранулах имеются следы обжима и давления, просматриваются участки более узкого сечения, соединяющие зерна³⁷.

Для скандинавских изделий завиткового стиля, судя по замерам В. Дучко, наиболее типична штампованная филигрань $D = 0,5-0,7$ мм. Общий диапазон диаметров: от $0,4$ до $1,1$ мм. Применяется и ленточная филигрань размерами $0,4 \times 0,9$ мм³⁸.

Примеры изделий в завитковом стиле происходят и с территории Руси. Нами обследована серия дисковидных подвесок Гнездовских кладов³⁹. Семь подвесок происходит из клада 1867 г⁴⁰. Две подвески происходят из Гнездовского клада 1993 г⁴¹. (Рис. 5: 4-6).

На подвесках из Руси также использована штампованная филигрань $D = 0,5$ мм, $0,75$ мм. Есть случаи слабо вальцованной размерами $0,5 \times 0,35$ мм, $0,75-1,00 \times 0,35$ мм. Преобладает крупная зернь $D = 1,0$ и $1,5$ мм. Возможно, для заготовок под гранулы зерни использованы отрезки той штампованной проволоки, которая составляет филигранный декор. Просматривается штампованная фактура, есть отпечаток напильника (equator cut) улавливается след перекуса проволоки (Рис. 5: 4а-6а).

Как очевидно, это тождественно технологиям скандинавских изделий. Для найденных на Руси дисковидных подвесок наиболее вероятно предположение об их непосредственном импорте из Скандинавии, поскольку в данном случае совпадают и типология, и технология и стилистика.

2) Бусины ожерелий - вторая категория скандинавских изделий с завитковым орнаментом.

На обследованных В. Дучко бусинах с завитковым и спиральным орнаментом наблюдается штампованная проволока $D = 0,6$ мм и зернь

$D = 1,0; 1,5$ мм. В некоторых случаях наблюдается зернь и филигрань меньшего диаметра – от $0,2$ мм⁴². Есть и скань $D = 0,4$ мм D одной проволоки = $0,2$ мм⁴³ (Рис. 4: 7-9).

По материалам обследованных мною скандинавских бусин (ГИМС, № 999; Katlunds, Grottingbo) наблюдаются сходные технологические варианты:

Одна из бусин имеет довольно крупную и грубую штампованную проволоку на бордюрах $D = 0,8$ мм, для завитков используется оплавленная проволока $D = 0,4-0,5$ мм.

Другая бусина имеет скань орнаментальных окружностей $D = 0,5$ мм, завитки выполнены из оплавленной филигрании $D = 0,3$ мм.

Из изделий, найденных на Руси, в составе Гнездовского клада 1867 г. мною обследовано 7 бусин с завитковым орнаментом⁴⁴ (Рис. 5: 10).

Наиболее часто используется штампованная филигрань $D = 0,6-0,7$ мм. Типична зернь диаметром $1,0$ мм и более (до $2,0$ мм). Просматривается штампованная фактура заготовок под зернь, улавливается след отреза проволоки (Рис. 5: 10а).

В Скандинавии подобные бусины применялись в ожерельях. Их также по преимуществу можно считать импортом из Скандинавии. Правда, их использование на Руси имело оригинальные особенности, связываемые с местным убором и костюмом – в височных кольцах. Наличие некоторых находок бусинных височных колец в Бирке, возможно, подтверждает другое направление контакта – от славян к скандинавам. Возможно, такие бусины в определенный период производились на Руси, возможно, височные кольца носились какими-то людьми в Скандинавии. К XI в. На Руси такие бусины выходят из употребления.

3) Подвеска-лунница с завитковым орнаментом из погребения № 7 могильника в урочище Плакун под Старой Ладогой дает еще один пример синтеза традиций⁴⁵ (Рис. 5: 11)

Завитковый орнамент свойствен не только северо- и западноевропейской традиции. Это один из самых характерных видов орнамента христианского византийского искусства, которое, скорее всего, и дало его общий корень. Использование завиткового орнамента было в IX в. не чуждо и западным славянам, что подтверждают примеры филигранных и литых украшений из Великой Моравии⁴⁶ (Рис. 5: 12).

Отдавая должное месту анализируемой находки, вероятнее предположить скандинавское орнаментальное и технологическое влияние, но в других случаях это было бы необязательно, тем более что тип изделия в истоке является византийско-восточным и затем усваивается славянами. Этот пример в принципе укладывается в общеславянскую линию развития. Лунницу из Плакуна можно считать русским по месту производства изделием.

Одним из местных скандинавских вариантов завиткового стиля можно считать группу С (Рис. 6). На них используется скань и гладкая

проволока, что характерно для более простого уровня ювелирного дела. Поскольку на изделиях из могильника Бирка почти нет скани и гладкой проволоки, можно полагать, что данная традиция не была в Скандинавии основной, долгое время находясь на низовом уровне. В основном она развилась в следующий за эпохой викингов период, ориентировочно в конце X-XI вв. На изделиях группы С в качестве элементов используются концентрические круги или спирали из гладкой проволоки или скани, как правило, без зерни⁴⁷. Среди этой группы одним из основных видов изделий являются круглые подвески типа брактеатов и фибулы. Они не всегда выполнены в технологии филиграни, чаще всего филигранные бордюры располагаются по краю, дополнения могут быть и по полю⁴⁸ (Рис. 6: 1-4).

В качестве примеров рассмотрим фрагменты скандинавских украшений из ГИМС (Skaggs Vastkinde; инв. № 1456).

Зернь очень мелкая и нерегулярная $D = 0,2-0,5$ мм. Штампованный декор менее актуален.

Два фрагмента круглой фибулы позволяют восстановить ее общий диаметр - 4,0 см. Внешний контур завитка обрисован витой сканью $D = 0,5-0,7$ мм, внутри – линия из сильно оплавленной до гладкого состояния филиграни (или гладкая проволока, или штампованная) несколько более толстой, $D = 0,8$ мм-1,0 мм (Рис. 6: 5).

На фрагменте круглой крупной фибулы $D = 7,0$ см. использованы гладкая проволока, уложенная в виде косички и скань $D = 0,5$ мм. Бордюр выполнен из штампованной проволоки крупного $D = 2,0$ мм. Такая функция закрепилась за штампованной проволокой в более позднее время – к XI-XII вв. (Рис. 6: 6).

Фрагменты скандинавских изделий из собрания ГИМС дают примеры использования выделяющихся крупных филигранных бордюров по краю, сочитающихся со сканью на остальной поверхности.

Один из таких оригинальных вариантов – особая вальцованная (расплющенная) зерненная нить с гладкой литой поверхностью зерен (Katlunds Grotlingbo, СГИМ, № 999). Промежутки между зернами длинней, чем на приведенных ранее вариантах штампованной филиграни. Такая филигрань, возможно, также произведена способом штампования, но технология ее окончательной обработки безусловно имела особенности, так как следы обработки напильником или органариумом на ней незаметны. Ширина зерна, или общая ширина филиграни – 1,5 мм, длина зерна доходит до 2,0 мм, толщина нити в промежутках – 0,5 мм. На изделии используется скань $D = 0,7-1,0$ мм, гладкая проволока $D = 0,5$ мм (Рис. 6: 7).

Некоторые византийские изделия имеют сходную по виду штампованную филигрань с литой гладкой поверхностью, например, детали золотого ожерелья из Михаэльсфельда (ГЭ) (Рис. 6: 9).

Другой оригинальный вариант – бордюр в виде косички, плетеный из гладкой проволоки. Для одной «пряди» косички используется гладкая

проволока $D = 0,3-0,4$ мм в два ряда. Использована скань и гладкая проволока $D = 0,8$ мм. (Рис. 6: 8).

Сам тип предметов связан с общеевропейским кругом. Русских аналогичных по типологии и стилистике изделий мы пока привести не можем, не находят аналогий и особые технологические варианты. Вероятно, группа С характеризует скандинавскую традицию. Это довольно ярко подтверждается имитацией в филигрании плетеного орнамента, столь свойственного прикладному искусству Скандинавии. На материале группы вновь подтверждается свойственность скани для скандинавской филигранной технологии и преимущественная ее связанность с низовой линией ювелирного дела. Если зернь на этих изделиях используется, она характеризуется нерегулярностью.

На изделиях линейно-геометрического стиля (с ним сопоставляется группа D), главная роль принадлежит зерни, а скань, в основном, крупная, используется для краевых бордюров. Такие изделия распространены во второй половине X – первая половина XI вв. Б. Хардт отметила связь данной группы с группой В, то есть с изделиями перегородчатого стиля. Эта связь, на наш взгляд, состоит в орнаментальном умножении линии-перегородки.

Среди изделий такого стиля можно назвать скандинавские типы: плоская антропоморфная подвеска для ожерелья из Бирки, навершия мужских головных уборов (Рис. 7: 1,2). На скандинавских бусинах используется своеобразный ранний вариант линейно-геометрического стиля – множащаяся линия из скани, а не из зерни. Ряды филигрании используются даже для геометрических элементов – ромбов. Скань имеет диаметр $0,4-0,6$ мм⁴⁹ (Рис. 7: 3-5). Изделия группы D орнаментированы и зернью, элементами являются треугольники, ромбы, линии и другие фигуры. Зернь имеет диаметр меньше $1,0$ мм: $0,4-0,6$ мм.⁵⁰

1) На плоской антропоморфной подвеске из погребения в Бирке, дающей пример перехода перегородчатого стиля к линейно-геометрическому, линии нанесены штампованной проволокой косой нарезки и гладкой проволокой $D = 0,5-0,7$ мм. Зернь $D = 0,6$ мм.⁵¹ Одно из ранних и исконно-скандинавских изделий показывает зарождение линейно-геометрического стиля (Рис. 7: 1).

2) Технологическая характеристика филигрании наверший мужских шапок из погребений в Бирке, сделана В. Дучко: зернь $D = 0,6$ мм, хотя некоторая ее нерегулярность очевидна по иллюстрации; проволока гладкая и используемая для скани $D = 0,4-0,6$ мм. В. Дучко, считает навершия импортом из Руси, не обошедшимся без влияния кочевнической культуры⁵² (Рис. 7: 1,2). На наш взгляд, обращает на себя внимание аналогичность наверший из погребений и конических завершений головных уборов скандинавских идолов и воинов (Рис. 7: 6,7). Русских аналогичных мужских головных уборов неизвестно.

В Скандинавии есть изделия и с типичным линейно-геометрическим орнаментом из зерни.

3) На лопастной бусине (ГИМС, инв. № 999; Katlundas Grottingbo) использована очень мелкая нерегулярная зернь от 0,1 до 0,5 мм (Рис. 7: 8).

Данные по технологии филигрны многочисленных примеров восточнославянских изделий в линейно-геометрическом стиле уже введены мною в научный оборот: лунницы, бусины X – начала XI вв. из древнерусских кладов⁵³ (Рис. 7: 9-14). На них используется скань $D = 0,5; 0,75; 1,0$ мм, гладкая проволока $D = 0,5; 1,0$ мм. Большинство изделий имеют не крупную зернь, средний размер которой составляет 0,5-0,7 мм, такая зернь используется в линейно-геометрических выкладках. Но в целом на изделиях этой группы есть и гораздо более мелкая зернь от $D = 0,2$ мм. Наблюдаются крайне мелкие неоплавленные кусочки металла размером 0,15-0,25 мм, а также гранулы удлинённой формы, приближающиеся по форме и сечению к кусочкам гладкой проволоки. Вероятно, проволока $D = 0,25$ нарезалась на заготовки для гранул. В данном случае, перед нами группа славянского производства (Рис. 7: 15).

Группа лунниц имеет более крупную и стандартную зернь $D = 0,7-0,9$ мм (до 1,0 мм). В этих случаях предполагается использование индивидуальных заготовок для гранул, штампованных или кольцевых. Изготовление этой группы изделий скорее всего также принадлежит славянским ремесленникам, но они использовали технологии штампования, свойственные византийскому и европейскому ювелирному делу (Рис. 7: 16).

На Руси и в Скандинавии наблюдаются свои различающиеся традиции изделий линейно-геометрического стиля, связанные преимущественно со своими типами изделий.

Таким образом, наиболее ранним и оригинальным для Скандинавии стилям – стилю перегородчатой зерни и завитковому соответствует штампованная филигрань. Но зернь на изделиях этих стилей используется технологически разная. Нерегулярная и более мелкая зернь связывается со стилем перегородчатой зерни, регулярная, производство которой также связано со штампованием, используется на изделиях завиткового стиля. Материал показывает, что распространение штампованной филигрны началось в Скандинавии ранее, чем на Руси.

Скандинавскому ювелирному делу свойственно и применение скани, в более раннее время связанное с изделиями оригинальной группы С, а со временем ставшее более распространенным явлением. Нельзя отказать скандинавской традиции и в использовании геометрических стилей, оригинальность здесь состояла в использовании проволоочной филигрны и скани в геометрических орнаментах.

В филигранном деле Скандинавии эпохи викингов существуют две технологические традиции. Элитарная связана с римско-византийским

влиянием и состоит в широком применении технологии штампования в изготовлении филигранный. Более простая, местная и низовая, традиция использует скань и крупную нерегулярную зернь.

На Руси наблюдается импорт скандинавских изделий, а также знакомство со скандинавскими технологическими традициями (ремесленный контакт), использование изобразительных и орнаментальных образцов скандинавского прикладного искусства. Скандинавское ювелирное дело - важный, но не единственный исток традиций, участвовавших в русском самостоятельном синтезе. Изделия, часто называемые русско-скандинавскими гибридами, показывают переработку более широких традиций, некоторые из них, на наш взгляд, правильной более откровенно назвать местными изделиями.

*Работа подготовлена в рамках выполнения проекта “Русский драгоценный узор – сплав влияний и традиций” программы ОИФН РАН “Русская культура в мировой истории”.

** Пользуюсь случаем выразить благодарность коллективам сотрудников этих музеев.

*** Иллюстративные таблицы составлены из рисунков, взятых из публикаций, упомянутых в тексте; а также – рисунков автора статьи. Микрофотографии деталей технологии филигранный изделий выполнены Жилиной Н.В., а по материалам ГИМС – Михаилом Нейзом, сотрудником Стокгольмского университета. Пользуюсь случаем выразить этому исследователю большую благодарность.

¹ Duczko. W. The Filigree and granulation Work of the Viking Period.- Birka.V. Untersuchungen und studien. – Stockholm, 1985. – P. 15,16.

² Там же, p. 19, 22.

³ Hardh B. Wikingertidliche Depotfunde aus Sudschweden. Problems und Analysen. – Bonn. Lund., 1976.

⁴ Жилина Н.В. Славяно-русская филигрань VIII-X вв. СПб. – Кишинев, Одесса, Бухарест, 2005. – Монография в журнале – Stratum+. № 5.

⁵ Hardh B., S. 84.

⁶ Мир этрусков. Каталог выставки. ГМИИ им. А.С. Пушкина. – М., 2004. – № 100-102, 313 P. 132, 133, 198.

⁷ Hardh B., S. 84.

⁸ Duczko. W., 1985, fig. 22. p. 35,36.

⁹ Duczko. W., 1985, fig. 55a, 56: p. 53,54; fig. 61-68.

¹⁰ Duczko. W., 1985, fig. 61.

¹¹ Duczko. W., 1985, fig. 90-92.

¹² Duczko. W. Ostlig kontakt // Skalk. 1989. – № 4. Højbjerg. 1-15. –P. 11-14.

¹³ Жилина Н.В. Славяно-русская ..., каталог А, № 85; Гушин А.С. Памятники художественного ремесла Древней Руси X-XIII вв. – М.-Л., 1936. - Рис. 15. с. 57.

¹⁴ Новикова Е.Ю. Подвески-маски из кладов Швеции, Восточной Прибалтики и Древней Руси // Археологический сборник памяти Марии Васильевны Фехнер. – Труды ГИМ. – 1999. – Вып. 111.

¹⁵ Мир этрусков ..., кат. № 266, 267, 269; с. 184.

¹⁶ Наследие варягов. Диалог культур. ГММК. ГИМС. – Centraltryckeriet. – Boras, 1996. – С. 52. фото на обложке.

¹⁷ Там же, с. 37; Herrmann J. The Northern Slavs // The Northern World. – London, 2003. – P. 189.

- ¹⁸ Stenberger M. Die Schatzfunde Gotlands der Wikingerzeit. – I. Stockholm, 1958; II. Lund, 1947 – Abb. 250: 1.
- ¹⁹ Жилина Н.В. Славяно-русская филигрань ..., кат. А, № 7; Гущин А.С. Памятники художественного ..., табл. IV: 24.
- ²⁰ Жилина Н.В. Славяно-русская филигрань ..., кат. А, № 3); Гущин А.С. Памятники художественного ..., табл. IV, 17.
- ²¹ Duczko. W., 1985, S. 82-85, fig. 105-107.
- ²² Stenberger M. Die Schatzfunde... I – S. 37.; II – Abb. 122: 2,3.
- ²³ Stenberger M. Die Schatzfunde... I – S. 37; II – Abb. 207: 2.
- ²⁴ Новикова Е.Ю. Подвеска с птицей из Владимирских курганов. Опыт атрибуции // Средневековые древности Восточной Европы. – Труды ГИМ. – Вып. 82. – М., 1993.
- ²⁵ Корзухина Г.Ф. Русские клады IX-XIII вв. – М.;Л., 1954. – С. 100, № 55.
- ²⁶ Там же, с. 66.).
- ²⁷ Новикова Е.Ю. Подвеска с птицей..., с. 53.
- ²⁸ Славяне и скандинавы. – М., 1986. – Рис. 4.
- ²⁹ Poulik J. Miculcice. Sidlo a pevnost knizat velkomoraskych. – Praha, 1975. – Tab. 54: 6; 60: 1.
- ³⁰ Жилина Н.В. Византийская ювелирная традиция (по материалам средневековой филигрании VI-XIII вв.) // Боспорские исследования. – IX. – Симферополь, Керчь, 2005; Мир этрусков..., № 266, 267, 269, с. 184.
- ³¹ Михайлов К.А. Скандинавский могильник в урочище Плакун (заметки о хронологии и топографии) // Ладога и ее соседи в эпоху средневековья. – СПб., 2002. – С. 33
- ³² Жилина Н.В. Русское и византийское искусство филигрании // КСИА. – 2001. – Вып. 211.
- ³³ Hardh B., S. 82.
- ³⁴ Duczko. W., 1985, fig. 18-20, 25, 28-32.
- ³⁵ Duczko. W., 1985, fig. 34, 35, 37-39.
- ³⁶ Duczko. W., fig. 83.
- ³⁷ Duczko. W., fig. 24, 27-29.
- ³⁸ Duczko. W., p. 33-44.
- ³⁹ Жилина Н.В. Славяно-русская филигрань ..., каталог А, № 1, 4, 5, 7.
- ⁴⁰ Гущин А.С. Памятники художественного..., табл. IV: 19-23, 25.
- ⁴¹ Пушкина Т.А. Новый гнездовский клад // Древнейшие государства Восточной Европы. Новое в нумизматике. – М., 1996. – Рис. IV: 3, 4.
- ⁴² Duczko W., 1985, fig. 88, p. 72-73.
- ⁴³ Duczko W. 1985, fig. 91, 92, p. 73.
- ⁴⁴ Жилина Н.В. Славяно-русская филигрань ..., кат. А, № 16-19; Гущин А.С. Памятники художественного ремесла..., табл. II.
- ⁴⁵ Михайлов К.А. Скандинавский могильник в урочище Плакун (заметки о хронологии и топографии) // Ладога и ее соседи в эпоху средневековья. – СПб., 2002. – Рис. 1, с. 33.
- ⁴⁶ Poulik J. Miculcice ..., obr. 10: 22, 23; obr. 11: 1.
- ⁴⁷ Hardh B., S. 88.
- ⁴⁸ Stenberger M. Die Schatzfunde... II. abb. 197: 4, abb. 208: 4-6: Duczko. W., 1985, fig. 48., p. 51.
- ⁴⁹ Duczko. W., 1985., fig. 95-98, p. 74-77.
- ⁵⁰ Hardh B., S. 89.
- ⁵¹ Duczko. W., 1985, fig. 88. p. 68, 69.
- ⁵² Duczko. W. 1985, fig. 136-138, p. 98-100.
- ⁵³ Жилина Н.В. Славяно-русская филигрань ..., каталог А, № 22, 23, 32, 34, 39-58.

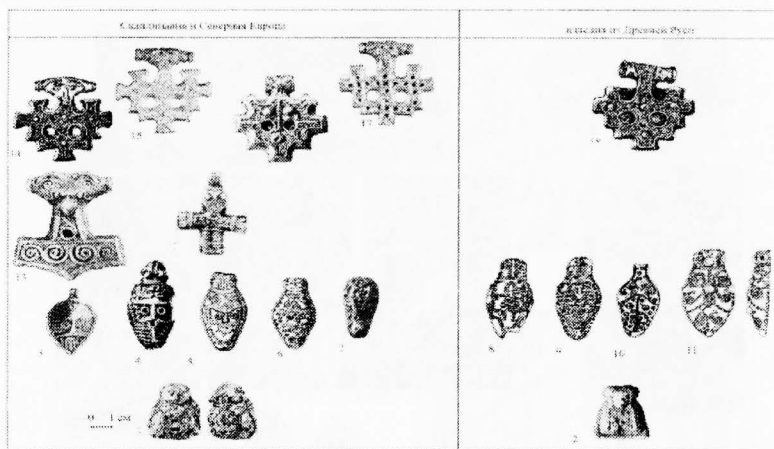


Рис. 1. Изделия в стиле перегородчатой зерни IX-XI вв.: миниатюрные скульптуры идолов богов - 1 – Дания (Tronninge), 2 – Гнездово, 1867 г.; антропоморфные и зооморфные подвески к ожерелью - 3,5,6 – Фельхаген (Готланд); 4 – Эстония (Параверс); 7 – Швеция (Sodra Lovtorp, Grimsa, Sorunda); 8,9 - д. Забельская Петербургской губ.; 10 - Рюриково Городище под Новгородом; 11 – Москва, 1988 г.; 12 – подвеска с Распятием, Бирка (погребение № 660); крестообразные подвески – 13 – Швеция (Сконе), 14,15,17 – о. Рюген (Хиддензе), 16 – Швеция (Hejslunds); 18 – Киев, Михайловский монастырь, 1903 г.

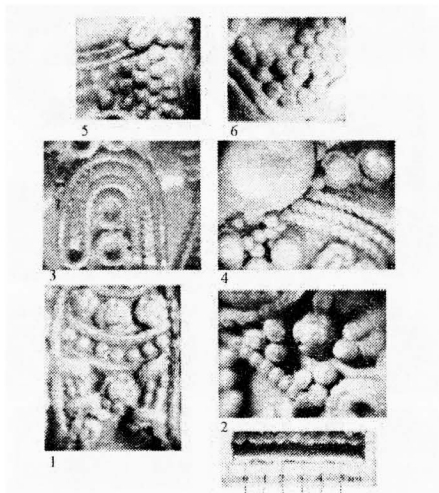


Рис. 2. Технология филигрны изделий в стиле перегородчатой зерни: 1 - миниатюрная скульптура идола, Гнездово, 1867 г.; 2 - зооморфная подвеска к ожерелью, Швеция (Sodra Lovtorp, Grimsa, Sorunda); антропоморфные подвески к ожерелью - 3 - д. Забельская Петербургской губ., 4 - 11 – Москва, 1988 г.; 5,6 - крестообразные подвески, Киев, Михайловский монастырь, 1903 г.

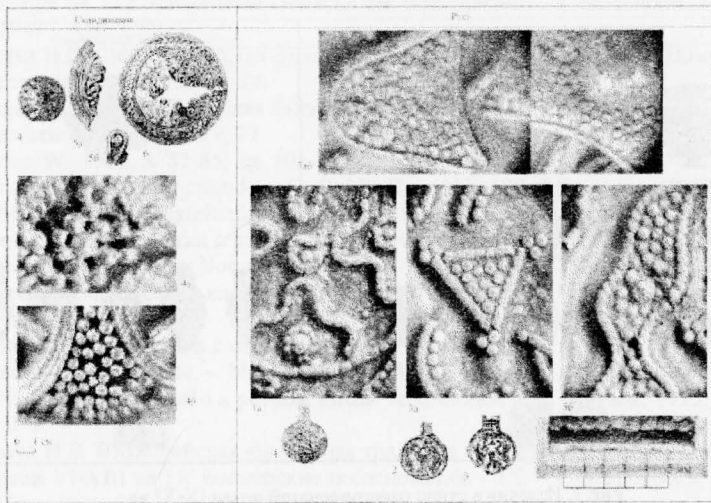


Рис. 3. Фибулы и подвески ожерелий в стиле перегородчатой зерни X-XI вв.: 1,3 - Гнездово, 1867 г.; 2 - Владимирские курганы; 4 - Бирка (погребение № 965); 5 - Швеция (Snackarve, Ksp. Stenkumla); 6 - Швеция (Digrans, Ksp. Sundre); 7 - д. Собаچی Горбы Новгородской обл.

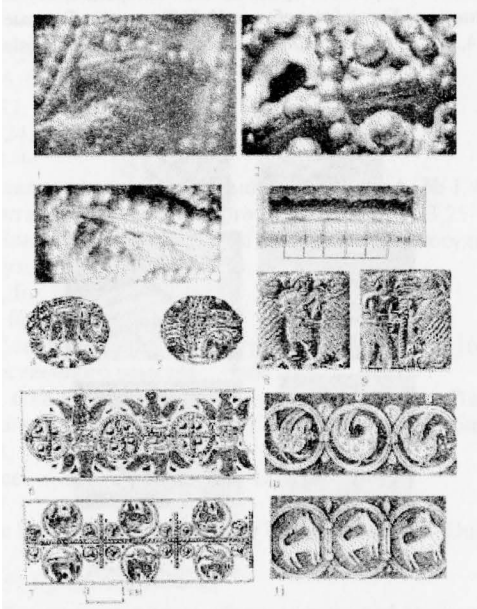


Рис. 4. Бусины изклада в Саховке Киевской губ., 1900 г. и их аналогии: 1-3 - детали технологии филигранны; 4-7 - общий вид и орнаментальные композиции; 8,9 - бронзовые матрицы VII в., Швеция (Торслунд, о. Эланд); 10,11 - подвески-пуговицы второй половины IX - начала X вв., Великая Моравия.

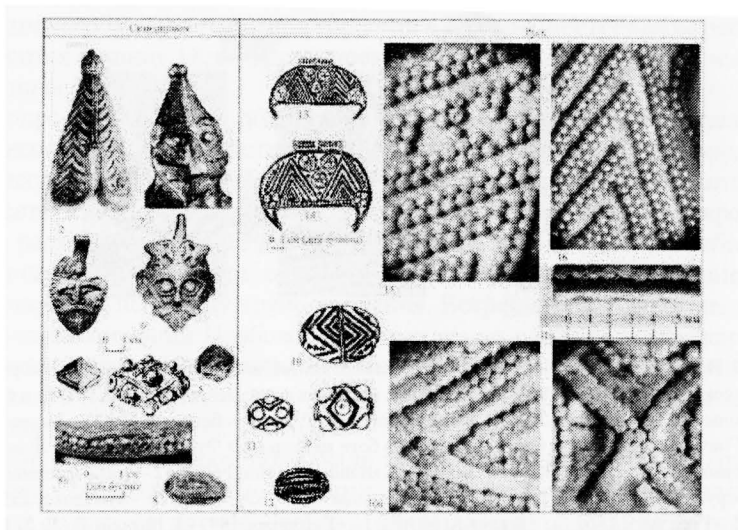


Рис. 5. Изделия в завитковом стиле:
 дисковидные подвески: Швеция – 1 - Бьорко (Черная Земля); 2,3 – могильник Бирка, погребения № 983,943; 4-6 - Гнездово, 1867 г.; бусины – 7,8 - Бирка, погребения № 660,557; 9 - Бьорко (Черная Земля); 10 - Гнездово, 1867 г.; лунницы – 11 – могильник урочища Плакун под Старой Ладогой; 12 – Великая Моравия.

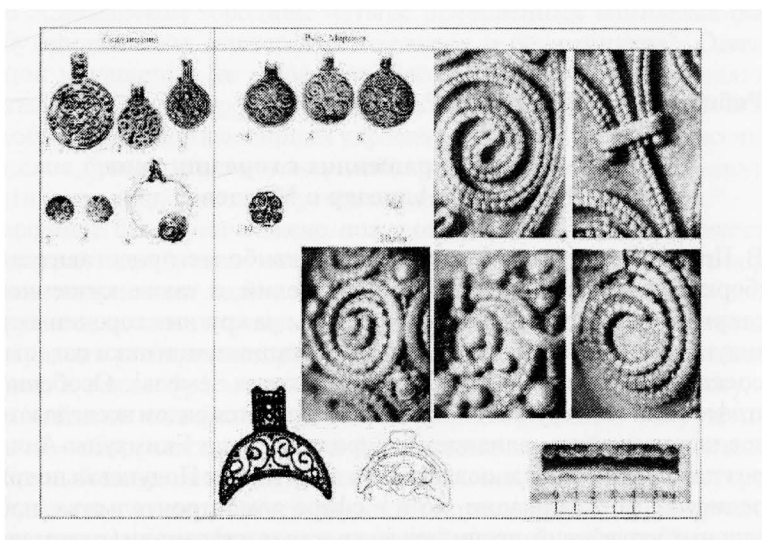


Рис. 6. Изделия скандинавской группы С и их аналоги:
 1 – фибула в виде брактеата. Готланд, клад из Лиля Вала, о. Готланд; фрагменты подвесок и фибул – 2,3 – Mannegarda, Ksp. Lys; 4 – Fardume, Ksp. Rute; 5,6 – Skaggs Vastkinde; 7, 8 - Katlunds Grotlingbo; - 9 – деталь ожерелья из Михаэльсфельда. Византия VI в.

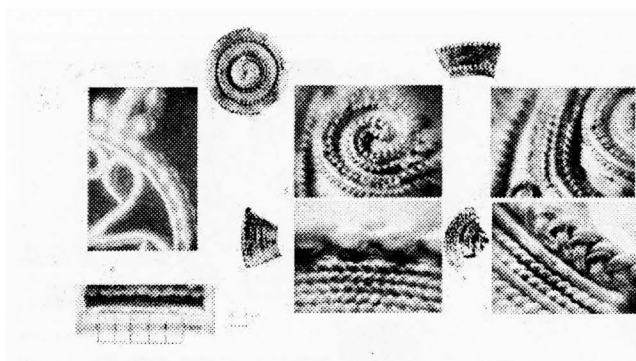


Рис. 7. Изделия в линейно-геометрическом стиле: могильник Бирка - 1 – антропоморфная подвеска, погребение № 865; 2 – навершия шапок из мужских погребений № 581 и 644; бусины - 3 – погребение № 639, 4 - погребение № 795, погребение № 501; 6 – подвеска из Гнездово, 1867 г.; 7 – бронзовая фигура бога плодородия Фрейра, Реллинге, Лунда, Седерманланд, X в.; 8 – бусина, Швеция (Katlundas Grotlingbo); 9-12 – типы и варианты древнерусских бусин (Гнездово, 1867 г.); лунницы – 13 – Юрковцы, 14 – Гнездово, 1993 г.; 15 – Гнездово, 1867 (З, Каталог А, № 40); 16 – Гнездово, 1885 (З, Каталог А, № 57).

Рябцева С.С., Рабинович Р.А.

О ювелирных украшениях с городищ типа Екимауцы-Алчедар в Молдове.

В Пруто-Днестровском междуречье наиболее представительная подборка средневековых ювелирных изделий, а также кузнечного и ювелирного инструментария были найдены на круглых городищах типа Екимауцы-Алчедар. Сходные по фортификации памятники известны и на соседней территории Днестровско-Бужских земель¹. Особенности фортификации этой группы поселений связываются рядом исследователей с западнославянским влиянием². Городища типа Екимауцы-Алчедар имеют параллели в западнославянских памятниках Подунавья не только в специфике фортификации, но и в сфере домостроительства, набора ювелирных украшений, предметов вооружения и керамики (значительная примесь слюды в тесте, ассортимент и формы керамических сосудов)³. Как и Г.Б.Федоров в свое время, полагаем, что памятники типа Екимауцы-Алчедар вероятнее всего оставлены летописными тиверцами. Начало

функционирования этого типа городищ в Пруто-Днестровском регионе относится к концу IX в., время прекращения жизни на них в пределах середины XI-XII вв.⁴.

Вопрос о некрополе обитателей Екимаяцкого городища остался не выясненным. В непосредственной близости от Алчедарского городища был исследован курганный могильник, время функционирования которого относится к концу IX - первой половине X вв. Из 34 насыпей этого некрополя было раскопано всего 11 курганов, при этом вскрыто 254 погребения⁵. В курганах содержалось от 10 до 50 разновременных захоронений, совершенных по обряду трупосожжения. Встречены как урновые, так и безурновые кремации. Наиболее близкими аналогиями для этого некрополя являются курганные могильники Северной Буковины. Возможно, эти памятники оставила одна этническая группа⁶. Для Пруто-Днестровского региона этот могильник уникален.

При раскопках некрополя были найдены: витая бронзовая гривна, браслет с несомкнутыми концами, перстневидная трехпроводочная серьга, дужка от другой серьги, бронзовая грушевидная пуговица, одна серебряная биусеченная бусина, украшенная зернью и сканью⁷. В захоронениях присутствуют предметы, относящихся к кузнечной и ювелирной деятельности – железный шлак, тигли и руда. В тоже время в погребениях нет находок, связанных с другими видами хозяйственной деятельности – земледелием, скотоводством⁸.

На Алчедарском городище четыре ремесленных комплекса были атрибутированы как мастерские ювелиров и оружейников⁹. Однако, находок украшений не много, наиболее значимой представляется массивная серебряная дротовая гривна с замком в двойную петлю¹⁰. Более разнообразный набор ювелирных украшений (гривны, серьги и височные украшения, браслеты, детали ожерелий) происходит с городища Екимаяцы. Памятник традиционно датируется концом IX – серединой XI вв.¹¹

Городище было уничтожено пожаром, на нем найдено множество следов сражения (наконечники стрел, копий, сулиц, боевые топоры, кистени, наконечник ножен и перекрестие сабли). На краю городища обнаружены остатки перекрытой оплывом вала мастерской кузнеца и ювелира, при разборке которой было обнаружено 132 индивидуальные находки, а также фрагменты и целые формы керамических сосудов. Были найдены хозяйственный инвентарь, предметы вооружения, поясной набор, состоявший из 40 сердцевидных бляшек, а также серебряный позолоченный наконечник ножен¹², орнамент которого имеет, на наш взгляд, самый широкий круг аналогий в синхронных венгерских древностях (например, чаша из Земплина, сабля из Гестеред)¹³. Были обнаружены также кузнечные и ювелирные инструменты, заготовки, отходы производства. Из этого комплекса происходят три небольших тигля, несколько железных пробойников, шило, зубило, стальной напильник,

кузнечные клещи, наковальня-волочило с двумя отверстиями, железный шлак и медная проволока (Рис. 1.3.11-13). Найдены готовые медные и серебряные украшения (в том числе бронзовые бубенчики, медные гривны, а также 6 серег «волынского» типа), пастовые и сердоликовые бусы¹⁴.

Как и большинство мастерских древнерусского периода (Киев, Вышгород, Серенск, Спас-Городок, Райки, Рязань, и др.¹⁵), мастерская с Екимауцкого городища была, вероятно, многопрофильной, в ней выполняли работу по цветной и черной металлообработке. Ювелирный инструментарий был встречен и вне пределов этой землянки. На городище были найдены еще пять тиглей, маленький ювелирный молоточек, зубильце, 2 матрицы для тиснения, серебряная и медная проволока¹⁶.

В наборе ювелирных украшений, происходящих из Екимауцкого и Алчедарского комплексов, выделяются как ряд общих черт, так и отличий. К общим типам украшений относятся бронзовые перстни салтовского типа, витые бронзовые гривны и дровые бронзовые браслеты с несомкнутыми концами, а также серебряные биконические бусины с зерненным орнаментом (Рис.1.6; 2).

Бронзовые витые петлечкообразные гривны были наиболее распространенным типом гривен у населения Пруто-Днестровского региона. Подобная гривна была найдена, например, при раскопках Бранештского могильника¹⁷. Среди гривен с городища Екимауцы есть экземпляры как с петлями на концах, так и с замкнутыми вплетенными концами. Подобные витые гривны характерны для древнерусских памятников X-XI вв.¹⁸. В тоже время, сходные витые бронзовые гривны типичны и для памятников X в. Великой Моравии (Нитра) и культуры Биело Брдо (например, Кескет)¹⁹. У гривен Карпатского региона, по всей видимости, был специфический тип застежки – в крючок и петлю. На этих же памятниках Среднего Подунавья встречаются и витые и дровые браслеты, в том числе и аналогичные екимауцким.

Серебряные биконические бусины с зернью, аналогичные найденным на Алчедаре и в Екимауцах, встречены в Чехии в составе клада X-XI вв. (Чистевец окр. Градек Кралове)²⁰. Кроме украшений (бус и серег) в кладах присутствовало и 366 монет, младшие из которых относятся ко времени правления Болеслава II (967-999). В XI в. подобные бусы были распространены также в Польше и Тюрингии²¹.

Среди украшений с Алчедарского городища наиболее интересна гладкая массивная серебряная дровая гривна с замком в двойную петлю. Подобные дровые гривны типичны для памятников второй половины IX - начала X вв.²². Наиболее близкие к алчедарской крупные гладкие дровые гривны происходят из кладов Рэдукэнень (Румынская Молдова)²³ и Крылос (Галичского р-на Ивано-Франковской обл.), а также случайной находки 1891 г.у местечка Илинец (Липовецкого уезда Киевской губ.)²⁴.

Если в Алчедарском комплексе из вещей с зернью найдена только одна бусина, то на Екимаяуцком городище подборка зерненных украшений довольно разнообразна. В том числе здесь была собрана наиболее представительная для территории Восточной Европы коллекция серебряных «волынских» серег типа «С» (по нашей классификации)²⁵ (Рис. 1.1). Кроме того, на этом памятнике было найдено два фрагмента серег типа «В», нанизанных на крупные перстневидные кольца. По сообщению Г.Б. Федорова, на этом памятнике было обнаружено 32 экземпляра «волынских» серег²⁶. Схема исполнения всех серебряных серег типа «С» одинакова. Отличия между украшениями заключаются в разном декоративном решении поясков обмотки – для нее мастер выбирал рубчатую проволоку, создающую эффект зерни, скань или гладкую проволоку. Выделяется несколько пар идентичных серебряных серег. Между собой пары различаются размерами украшений и количеством витков обмотки.

Кроме большого количества паянных серебряных «волынских» серег на Екимаяуцком городище было найдено и несколько литых бронзовых «гроздевидных» украшений (Рис.1.2). Разнообразные гроздевидные украшения широко представлены в IX-X вв. в средне- и нижнедунайском регионах, их находят в памятниках Чехии, Словакии, Болгарии, Венгрии, Румынии (Нитра, Старое Место, Толна Санто, Пилин, Градешники, Раздельна, Волчедром, Галиче, Дольни Луковит, Изворул, Обыршия, Рэдукэнень и т.д.)²⁷. находка литых гроздевидных украшений на Екимаяуцком городище свидетельствует, на наш взгляд, о притоке на территорию Пруто-Днестровского региона группы населения из подунайского региона. На восточнославянской территории литые гроздевидные украшения встречаются довольно редко, найдены например, в Гнездове²⁸. Серебряные «волынские» серьги, изготовленные в литье, были обнаружены недавно при раскопках городища Искоростень²⁹.

О влиянии западнославянского ювелирного дела могут свидетельствовать и находки подвесок-лунниц, происходящие с Екимаяуцкого городища (Рис.3). Бронзовая литая замкнутая лунница с «рогами» в виде дериватов растительных побегов находит прямые аналогии в западнославянских древностях IX - начала X в.³⁰. Исходной точкой распространения моды на подобные подвески является, вероятно, Великая Моравия. Несколько образцов таких подвесок происходит, например, из Нитры³¹. Практически идентичная екимаяуцкой лунница была найдена в кладе Рэдукэнень (Румыния)³². К ранним типам, восходящим к моравским образцам, относится и литая трехрогая лунница с ромбическими расширениями на концах рожек, найденная на Екимаяуцах, сходная лунница происходит из некрополя Чимбруд (Румыния)³³.

Двурогая серебряная зерненная лунница с Екимаяуцкого городища является, на наш взгляд, переходным звеном от западнославянских образцов к типичным для Древней Руси ширококорогим зерненным лунницам (Рис.4.4). находка зернено-филигранной лунницы раннего

типа на Екимауцком городище, а также сходных лунниц в кладе Рэдукзень³⁴, свидетельствует о продвижении моды на подобные украшения на восточнославянскую территорию из Подунавья. Штампованно-филигранные двурогие лунницы из этих комплексов по форме подвески близки к наиболее ранним вариантам, датируемым концом IX — началом X в. по находке из Старого Места³⁵. Аналогичная зерненная лунница была найдена и в Копиевском кладе, в недавнее время в районе городища Алчедар была найдена лунница сходной формы, но литая, сплошь покрытая псевдозернью³⁶.

Зерненная лунница с Екимауцкого городища, вероятно, находилась в использовании довольно длительный период времени, с оборотной стороны она была укреплена железной пластинкой. Случаи дополнительного крепежа хрупких подвесок встречаются довольно часто, подобные полосы металла прослеживаются, например, на крупной луннице из польского клада, найденного у Завада Ланскоронска³⁷. Можно предположить, что лунница из Екимауц служила в качестве накладки на какой-то железный предмет (например, сундучок), подобное использование последним владельцем пробитых лунниц из Гнездовского клада 1868 г. реконструирует Ю.М. Лесман³⁸.

К одному убору с зерненными лунницами относятся и полусферические подвески с одним тисненым колпачком, расположенным в центре медальона. На Екимауцах было найдено пять подобных медальонов и ушко от шестого. Центральная полусфера, усыпанная крупной зернью, сохрани³⁹лась только у одной подвески. Этот медальон отличается от трех других и характером сканно-зерневого декора. Он украшен не треугольниками зерни, а отдельными полосами, также складывающимися в узор в виде треугольников (Рис.4). Сходные подвески происходят из Гнездовских кладов 1867 и 1993 гг. из кладов Спанка, Остров, из погребений в Киеве, Чернигове, у с. Городище (Владимирская губ), у с. Черевка. Находят подобные медальоны и в кладах Скандинавии - Боргес, Лиле Роне, Бурге⁴⁰. Полусферические зерненные подвески появляются в X в. и бытуют весь XI в., возможно, доживая и до начала XII в. К наиболее поздним вариантам относятся находки из кладов Остров, Шалахово и Белогостино.

С древностями подунайского региона, связан, по всей видимости, и поясной набор из Екимауцкой ювелирной мастерской, состоявший из бляшек, декорированных волнитообразным орнаментом (Рис.1.10-12). Сходные бляшки происходят из Карощ, Хококмедь, Ладаньбене-Бенепуста (Венгрия)⁴¹. Однако наиболее близкие к екимауцким находки известны в Подунавье и на Балканах - Пэкуюл луй Соаре (Румыния), Преслава, Надарово, Шуменского округа (Болгария)⁴². На территории Восточной Европы сходные бляшки, но отличающиеся по форме отсутствием каплевидного выступа и некоторыми графическими дополнениями в орнаменте, найдены в Гнездово, Тимерево и Владимирских курганах, Лядинском, Томниковском могильнике и «Черемисское кладбище»⁴³. Интересна и находка на Екимауцком городище

геометризированной бляшки-розетки, аналогичной служившим для декорировки поясных сумок-ташек ⁴⁴.

Весьма необычны для древностей Пруто-Днестровского региона найденные на Екимауцком и Алчедарском городищах железные подковообразные фибулы. Застежки ромбические в сечении или выполнены из крученого дрота. Концы раскованы и согнуты в трубочки. Фибулы подобного облика относятся к числу ранних. Спиралеконечные тордированные фибулы X-XI вв. встречены в Гнездовском и Тимеревском могильниках. В этот же период они распространены в Прибалтике и Скандинавских странах. Фибулы четырехгранного сечения представлены в Гнездове, Михайловском и Тимеревском могильниках, Владимирских и Приладожских курганах, в Новгороде, в памятниках Прибалтики и Финляндии. Происхождение этих фибул связывается с древностями Швеции ⁴⁵. Впрочем, возможно, железные застежки с Алчедара и Екимауц не являлись одежными, а входили в комплект конской узды (служили подпружными пружками). Подобным образом реконструируется назначение таких изделий, найденных на городище Искоростень ⁴⁶.

Если на Алчедаре были найдены только бронзовые литые перстни салтовского типа, то на Екимауцах подборка перстней довольно разнообразна, среди них выделяется уникальный перстень из белого металла, украшенный объемной фигуркой сидящей на листе лягушки, являющийся, вероятно, работой западноевропейского ювелира ⁴⁷.

Центр изготовления серебряных украшений Екимауцкого городища функционировал, по всей видимости, на привозном сырье, основной которого, вероятно, служило арабское монетное серебро. Об этом может свидетельствовать тот факт, что находки дирхемов и серебряных вещей с зернью характерны в Молдове только для группы памятников типа Екимауцы-Алчедар. Причем, монетное серебро использовалось для изготовления украшений практически в чистом виде. Большинство зерненных серег с Екимауцкого городища имеют пробу 960, ту же, что и у дирхемов, тогда как аналогичные украшения из Копиевского клада в Побужье имеют пробы 800, 875 и 900 ⁴⁸. Использование арабского монетного серебра для изготовления ювелирных украшений было документировано и на материалах Гнездовского археологического комплекса ⁴⁹.

Проникновение дирхемов на территорию Карпато-Поднепровья мы склонны связывать с функционированием Днестровского торгового пути, являвшегося составной частью так называемого второго пути «из варяг в греки» (Балтийское море – Висла – верховья Западного Буга – Днестр - Черное море). Этот путь соединял Карпато-Днестровские земли с Северной и Центральной Европой. Причем наибольшая концентрация «вольнских» серег типа «С» отмечается именно на Екимауцком городище и в кладах «рубленого серебра» Польши. Это позволяет предположить, что регионы Поднепровья и Повисленья находились в системе торговых

взаимоотношений⁵⁰. Ювелирный центр Екимауц работал не только и не столько для ближайшей округи, сколько для дальней торговли, взамен же из соседних регионов на территорию Молдовы шло монетное серебро, частично использовавшееся для нужд ювелирного дела.

¹ Раппопорт П.А. Военное зодчество западнорусских земель X-XIV вв. Материалы и исследования по археологии СССР. - № 140. - М., 1967. - С. 194-199.

² Федоров Г.Б. Славянские городища в Молдавии (К итогам работ Молдавской археологической экспедиции в 1952 г.). // Вестник Академии наук СССР. - № 4. - М. 1953. - С. 43-51; Раппопорт П.А., 1967, с. 195-197;

³ Рабинович Р.А. Карпато-Днестровские земли во второй половине IX – первой половине XIII вв. (историко-археологическое исследование). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук. - СПб. 1997.

⁴ Федоров Г.Б., Чеботаренко Г.Ф. Памятники древних славян (VI-XIII вв.). Археологическая карта Молдавской ССР. – Вып. 6. – Кишинев. 1974.

⁵ Федоров Г.Б. Работы Пруто-Днестровской экспедиции в 1960-1962 гг. // КСИА – 1964 – № 99. – С. 77-88; Он же. Работы Пруто-Днестровской экспедиции в 1963 г. // КСИА – 1968 – № 113; Федоров, Чеботаренко, указ соч., с. 101-103.

⁶ Тимошук Б.О. Слов'яни Північної Буковини V-IX ст. – К., 1976. - С. 95; Рабинович Р.А. О культурном и хронологическом соотношении Алчедарского и Брэнештского могильников. // Revista Arheologica. – Chisinau, 2005 – Nr.1. – P. 22.

⁷ Федоров, 1964, с. 77-88, рис. 35.

⁸ Рабинович Р.А. Карпато-Днестровские земли во второй половине IX – первой половине XIII вв. (историко-археологическое исследование). Диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук. - СПб. 1997. - С. 452.

⁹ Федоров, 1964, с. 91.

¹⁰ Федоров, Чеботаренко, 1974, с. 80.

¹¹ Федоров, Чеботаренко, 1974, С. 92, 101; Федоров, 1953, с. 104-126; Федоров, 1964, с. 77-88

¹² Федоров, 1953, с. 118.

¹³ The ancient Hungarians. – Budapest, 1996. – P. 35.

¹⁴ Федоров, 1953, с. 117.

¹⁵ Зайцева И.Е. К вопросу об организации ювелирного дела в городах Древней Руси. // Славяно-русское ювелирное дело и его истоки. Тезисы докладов участников Международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Гали Федоровны Корзухиной. – СПб, 2006. – С. 60-62.

¹⁶ Федоров, 1953, с. 104-127

¹⁷ Федоров Г.Б., Чеботаренко Г.Ф., Великанова М.С. Бранештский могильник X-XI вв. – Кишинев, 1984. – С. 49.

¹⁸ Фехнер М.В. Шейные гривны. // Труды ГИМ. – М., 1967. – Вып. 43. – С. 70-71.

¹⁹ Vana Z. Madari a Slovane ve svetle archeologickych nalezu X-XI stoleti. // Slovenska archeologia. – 1954. – №2 – P. 51-104.

²⁰ Turek R. Ceske hradistne nalazy, datovane mincami. // Slavia Antiqua. – 1948. – T. I. – P. 223 - 27, obr. 1.

²¹ Bach H., Dusek S. Slawen in Thuringen. – Weimar. 1971.

- ²² Корзухина Г.Ф. Русские клады IX-XIII вв. – М.-Л., 1954. – С. 21.
- ²³ Teodor D. Tezaurul de la Raducaneni. // Studii si Cercetari de Istorie Veche si Arheologie. – Bucuresti. 1980. – P. 403-423.
- ²⁴ Кропоткин В.В. Время и пути проникновения куфических монет в Среднее Подунавье. // Проблемы археологии и древней истории угров. – М. 1972. – С. 197-102, рис.1; приносим глубокую благодарность Р.С. Миносяну за любезно предоставленную возможность ознакомиться с находкой из м. Илинце.
- ²⁵ Рабинович Р.А., Рябцева С.С. Ювелирные украшения с зернью из Карпато-Поднестровья в контексте культурно-исторических процессов X-XI вв. // *Stratum+* Петербургский археологический вестник. – СПб-Кишинев, 1997. – С. 236-245.
- ²⁶ Федоров, 1953, с. 125
- ²⁷ Kurnatowska Z. Pola strefy Naddunajskiej w formowaniu sie kultury slowianskiej VII-IX wieku. // *Slovane VI-X. Stoleti.* – Vrno, 1980. – S. 155-163; Рябцева С.С. Древнерусский ювелирный убор. Основные тенденции формирования. – СПб. 2005. – С. 99, рис. 25.
- ²⁸ Енисосова Н.В. Химический состав и техника изготовления височных колец из Гнездова // Труды VI международного конгресса славянской археологии. – Т. 4. – М., 1998. – С. 258-267.
- ²⁹ Звіздецький Б.А., Петраускас А.В., Польгуй В.Г. Нові дослідження Стародавнього Іскоростеня. // Стародавній Іскоростень І слов'янськи гради VIII-X ст. Збірка наукових праць. – К., 2004. – С. 34-87.
- ³⁰ Rejholecova M. Pohrebisko v Cakajovciach (9.-12. storocie). – Nitra, 1995.
- ³¹ Dekan J. Wielkie Morawy. Epoka I sztuka. – Bratislava-Wroclaw, 1979 – P. 30., №156.
- ³² Teodor, 1980, p. 404.
- ³³ Dankanits A., Ferenczi I. Sapaturile archeologice de la Cimbrud // *Materiale.* – Bucuresti, 1959. – VI. – P. 600-614, fig. 3.
- ³⁴ Teodor, 1980, p. 403-423.
- ³⁵ Malachowska S. Wczesnosredniowieczne zawieszki polksiezycowate znalezione na terenie ziem polskich // *Archeologia Polski.* – 1998. – Т. XLIII, z. 1-2. – S. 37-122.
- ³⁶ Лінка-Геппенер Н. Копіївський скарб // Археологія. – Т. 2. – К., 1948 – С. 182-190; Корзухина, 1954, с. 84.; приносим глубокую благодарность М. Чокану за любезно предоставленную возможность ознакомиться с находкой из Алчедара.
- ³⁷ Zoll-Adamikowa H., Dekowna M., Nosek E. M. The Early Mediaeval Hoard from Zawada Lanckoronska. – Warszawa, 1999.
- ³⁸ Лесман Ю.М. Лунницы из Гнездовского клада 1868 г.: к культурной характеристике последнего владельца. // Ювелирное искусство и материальная культура. ТД участников седьмого colloquium. – СПб., Гос. Эрмитаж, 2000. – С. 62-64.
- ³⁹ Рябцева, 2005, с. 125, рис. 45.
- ⁴⁰ Корзухина, 1954, с. 97,98
- ⁴¹ The ancient Hungarians, 1996, p. 84, fig. 10, 312; 11, 339; 6.
- ⁴² Дончева С. Дончева, За един вид орнаментална украса в ранносредновековна Българска металопластика. Преслав 6. – София, 2004. – С. 212-227; Плетнев В. Производство на коланни гарнитури в ранносредновековна България. Преслав 6. – София, 2004. – С. 228-240; Станилов С. Станилов, Две групи старобългарски ремъчни украси от Североизточна България. Плиска-Преслав 6. – София, 1993. – С. 152-163; Diaconu P., Vilceanu D. Paciuil lui Soare. Cetatea bizantina I. – Bucuresti, 1972. – P. 155.
- ⁴³ Мурашева В.В. Древнерусские ремешные наборные украшения X-XIII вв.- М., 2000. – С. 45, 46.

⁴⁴ Рябцева С.С., Рабинович Р.А. К вопросу о роли венгерского фактора в Карпато-Днестровских землях в IX-X вв. // *Revista Arheologica S.N.* III.Nr.1-2. – Chisinau, 2007. – P. 206, рис.1.11.

⁴⁵ Мальм В.А. Подковообразные и кольцевидные застёжки-фибулы. – Труды ГИМ. – Вып. 43. – М., 1967. – С. 156-157; Седова М.В. Ювелирные изделия древнего Новгорода (X-XV вв.). – М., 1981. – С. 84.

⁴⁶ Звіздецький, Петраускас, Польгуй, 2004, с. 73., рис. 13.

⁴⁷ Рябцева С.С. Ювелирные украшения Пруто-Днестровского междуречья в контексте этнокультурных связей региона в X-XI вв. // *Revista Arheologica. SN.* – Vol II, nr. 1-2. – Chisinau, 2006. – P. 143-168, рис. 5.7.

⁴⁸ Строкова Л.В.. К вопросу о технике изготовления серег «волинского типа» из Копиевского клада // Ювелирное искусство и материальная культура. Тезисы докладов участников четвертого коллоквиума. – СПб., Гос. Эрмитаж, 1997. – С. 61-63.

⁴⁹ Ениосова Н.В., Митоян Р.А., Пушкина Т.А. Химический состав серебра, монет и украшений гнездовских кладов. // *Славяно-русское ювелирное дело и его истоки.* Тезисы докладов участников Международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Гали Федоровны Корзухиной. – СПб., 2006. – С. 187.

⁵⁰ Kocka-Krenz H. 1993. *Bizuteria Polnocno-Zachodnio Slowianska we wczesnym sredniowieczu.* – Poznan; Новикова Е.Ю. О серьгах «екимауцкого типа». // *Проблемы археологии Евразии.* – Тр. ГИМ. – Вып. 74. – М., 1990. – С. 107-114.; Рабинович, Рябцева, 1997, с. 236-245.

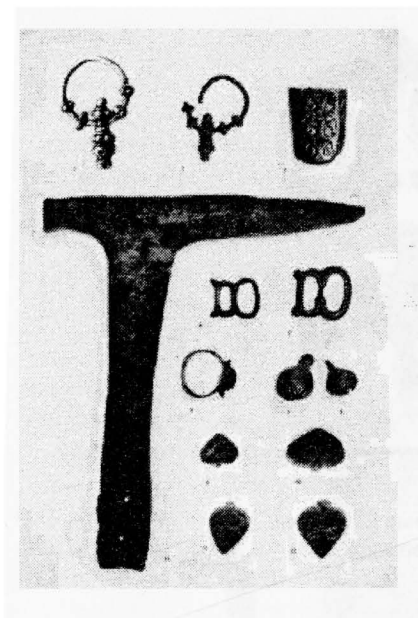


Рис. 1. Городище Екимауцы. Изделия из металла. Масштабы разные. 1 - серьга «волынського» типа «С» (серебро, пайка), 2 – литое подражание серьге «волынського» типа «С» (бронза, литье), 3 – наконечник ножен (серебро, литье, гравировка, позолота), 4, 5 - пряжки рамчатые (бронза, литье), 6 – перстень «салтовського» типа (бронза, литье, стеклянная вставка), 7, 8 – бубенчики крестопрорезные (бронза, литье), 9-12 – накладки поясные (бронза, литье), 13 – наковальня-волочило (железо).

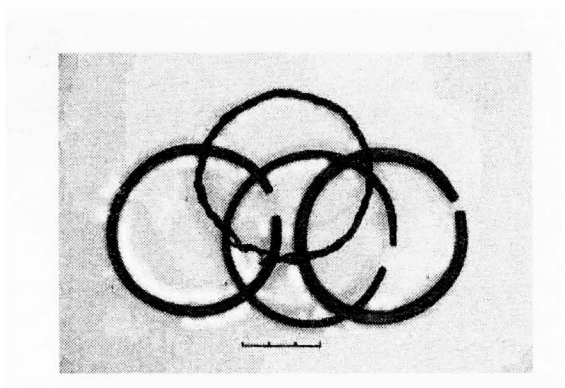


Рис. 2. Городище Екимауцы. Браслеты. 1,3-5 – дротовые, 2 – витой трехпроводный (бронза).

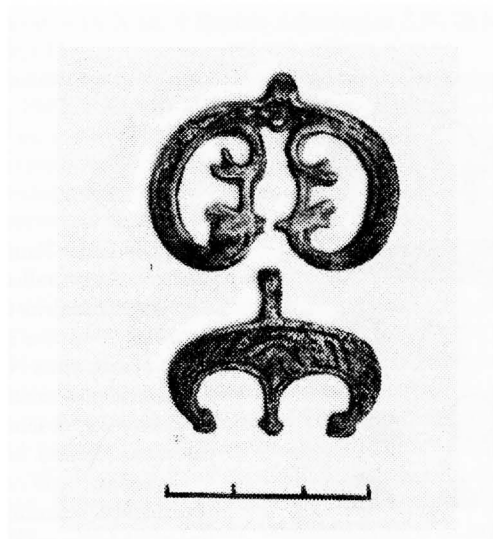


Рис. 3. Городище Екимауцы.
Лунницы (бронза, литые).

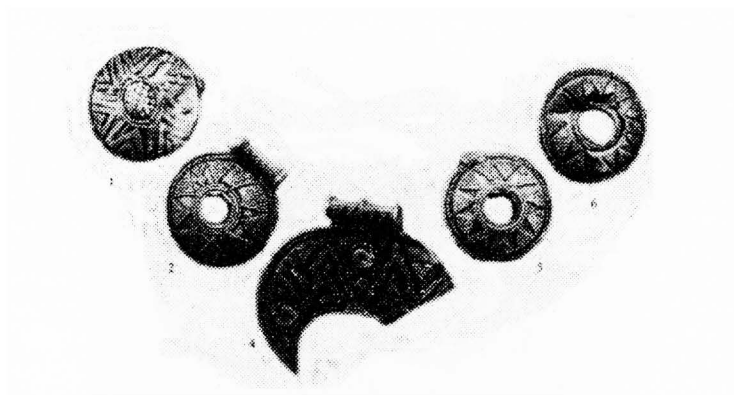


Рис. 4. Городище Екимауцы. Лунница и подвески
штампованно-филигранные (серебро, пайка, зернь, скань).

ХУДОЖНИЙ МЕТАЛ
XVI-XX ст.



**Дарохранительниці останньої третини XVIII ст. із колекції
Дніпропетровського історичного музею ім. Д. Яворницького –
взірці бароко і рококо в металообробці.**

Дослідження дарохранительниць як творів культового художнього металу проводяться далеко не повною мірою. Спеціальної літератури з загального дослідження культового металу і, зокрема, таких виробів, як дарохранительниці, існує небагато. Насамперед треба відзначити книгу Машукова В. “Материалы к изучению церковной старины Украины”¹. У цій праці автор дає опис культових речей, що знаходилися в церквах міста Катеринослава і Катеринославського повіту. Серед інших предметів церковного начиння Машуков звертає увагу і на дарохранительниці. Але автор у своїй роботі тільки описує зовнішній вигляд предметів культу і зовсім не звертає уваги на їхні художні особливості.

В 70-80 рр. XX-го століття культовий метал розглядається як складова частина художнього металу або золотарства. Цю тенденцію можна побачити в книзі Петренка М. “Українське золотарство XVI-XVIII ст.”². В своїй роботі автор розглядає українські золотарські осередки, характеризує творчість найбільш відомих майстрів-золотарів, детально аналізує золотарські вироби. Зокрема, він проводить дослідження розвитку загальних напрямків щодо архітектоніки й стилістики дарохранительниць. Але автор робить цей огляд на прикладі предметів, які зберігаються у музеях Києво-Печерської лаври, історичному та музею українського образотворчого мистецтва в Києві, залишивши поза межами дослідження дарохранительниці з інших музеїв України, зокрема Дніпропетровського історичного.

Відомий мистецтвознавець, Жолтовський П. у книзі “Художній метал”³ теж приділяє увагу металевим церковним виробам. Але маленький обсяг його роботи не дає змоги зупинитися на таких виробах культового художнього металу, як дарохранительниці. Розглядаючи історію декоративно-прикладного мистецтва України (XIII – XVIII ст.), Тищенко О.⁴ побіжно згадує і дарохранительниці, не приділяючи аналізу цих предметів належної уваги.

Якщо звернутися безпосередньо до культової колекції ДІМ, то її дослідження розпочалося не так давно. Не зважаючи на те, що відділ церковної старовини був створений ще у 1905 році при Катеринославському обласному музеї ім. О.М. Поля (сучасний ДІМ) з нагоди століття існування Катеринославської духовної семінарії, справжнє дослідження цієї збірки розпочалося тільки наприкінці XX ст. Перша стаття була присвячена історії створення колекції культової дрібної пластики ДІМ. Авторами статті були наукові співробітники

музею Фоменко І. та Шамрай Г.⁵ В статті розповідалося про надходження до колекції культової дрібної пластики різних предметів: від хрестів-енколпіїв часів Київської Русі до старовірських металевих іконок і хрестів XIX століття. Останнім часом було опубліковано кілька статей Степаненко Н. і Тихонової М., присвячених дослідженню предметів культової колекції ДІМ, зокрема, колекції вотивів⁶ та монастирських пам'яток⁷, а також літургійних предметів і тканин (XVII – XIX ст.)⁸ та виробів культового металу (XVIII – XIX ст.)⁹ В цих роботах досліджується історія надходження предметів до колекції та художні й стильові особливості виробів, зокрема художнього церковного металу. Але дарохранительниці залишилися поза межами цих досліджень.

Таким чином, розглянувши літературу, присвячену дослідженню церковних старожитностей та художньому металу і, як його складовій частині, металу культовому, можна дійти висновку, що обрана тема є сьогодні актуальною.

Звідси, метою даної роботи є дослідження художніх та стильових особливостей дарохранительниць останньої третини XVIII століття, що зберігаються у культовій колекції ДІМ, а також питання їх атрибуції та збереження.

Колекція культового металу складалась дещо стихійно і це створює певні труднощі при її вивченні. В науковому плані колекція недостатньо опрацьована – відсутня чітка атрибуція культових речей, нерідка їхня анонімність, що заважає датуванню ряду пам'яток і створює труднощі при виявленні осередків по їх виробництву. Проте, зібрані в колекції пам'ятки культового металу дають певне уявлення про характер і технологію художнього металевого виробництва у XVIII столітті в Україні, а також про використання культових речей в церковно-монастирському середовищі.

В українському мистецтві вісімнадцяте століття відоме як доба бароко. Особливо яскраво риси бароко виступають в архітектурі церков, палаців, у культовій дерев'яній різьбі й художньому металі. Саме в цей період були зведені величні храми, і вони потребували пишного внутрішнього оздоблення, відповідного до їх зовнішньої величі. Художній метал відігравав значну роль у церковному інтер'єрі. Зі срібла, олова, золоченої та срібленої міді карбувалися такі елементи інтер'єру, як, наприклад, Царські ворота з Покровської церкви Нової січі, що були цілком литі зі срібла й позолочені¹⁰, або великі вишукані панікадила з багатьма свічниками. Крім того, з металу виготовляли численні предмети церковного начиння: потири, диски, дарохранительниці, напрестольні хрести, оправы на євангелія та багато іншого.

У XVIII столітті в металообробництві зросла майстерність виготовлення культових предметів, які вирізняються високими художніми властивостями. Вироби мають чітку композицію, витримані

пропорції; в оздобленні переважає пишна декоративність, в орнаменті присутні мотиви акантового листа, волот з гірляндами соковитих квітів і плодів дерев. Рослинний орнамент, що заповнює весь простір виробів, доповнюють скульптура малих форм, сюжетні композиції, картуші тощо. Проте орнаментальна пишність гармонійно поєднується з загальною формою предмета. Декоративне багатство ніколи не переходить за межу еклектичної розкішності¹¹. Життєрадісність, щедрість форми при ясністі її побудови відрізняють вироби художнього металу цієї доби.

Для виготовлення виробів художнього металу, що оздоблювали церкви, в тому числі дарохранительниць, майстри користувалися такими технічними прийомами, як плавлення, кування, лиття, паяння, різьблення. Для оздоблення виробів застосовували гравіювання, карбування, сріблення, золочення, філігрань, фініфть, чернь, емаль, травлення. Згодом технічні засоби металообробництва стають більш різноманітні. Гравіювання відходить на другий план. Його замінює карбування високого і низького рельєфу з широким використанням контрастного чергування відкритого металу і густо золочених або сріблених частин¹².

У XVIII столітті при церквах починають зводити величні кам'яні дзвіниці, що стають об'єднуючим центром архітектурного ансамблю, а майстри запозичують ці форми для дарохранительниць. Якщо раніше дарохранительниці трактувалися у вигляді маленької церкви, селянської хати або скрині, то у XVIII столітті вони набувають величних і вишуканих форм, з пишним орнаментальним оздобленням¹³. До багатой рослинної орнаментики, де значне місце посідає акантове листя, додаються голівки херувимів, відлиті постаті апостолів або ангелів, картуші, фініфтеві вставки та срібні медальйони з черню.

У художній металообробці перші ознаки нових віянь з'являються у 60-х роках XVIII століття. І якщо архітектоніка дарохранительниць, як і раніше, відображає архітектуру церковних споруд XVIII століття, то їх орнаментальне оздоблення змінюється. Тепер орнамент складається з безлічі гнутих ліній, завитків, сухого примхливого асиметричного візерунку у вигляді стилізованої мушлі. Стиль бароко змінюється стилем рококо.

Таку зміну стилів наочно демонструють дарохранительниці останньої третини XVIII століття з колекції ДІМ. Якщо перша з них (ДІМ, інв. № К-1482), датована 1771 роком, в своєму оздобленні має всі стильові ознаки бароко, то три інші (ДІМ, інв. №№ К-1268, К-1269+К-1483, К-1270), створені пізніше, яскраво демонструють в своїй орнаменті риси рококо. Жодна із згаданих дарохранительниць не збереглася повністю, всі вони мають певні втрати, але це не зменшує їх історичну і художню цінність.

Найбільші втрати має дарохранительниця 1771 року (ДІМ, інв. № К-1482), до того ж, в архівних документах ДІМ немає свідощв щодо

року та місця надходження її до колекції музею, також відсутній її повний опис. В інвентарній книзі ДІМ записано: “Дарохранительница. Медь. 40 x 30 см. Нет верхней части”¹⁴. Виходячи з цього запису, можна припустити, що ця дарохранительница потрапила до музейної колекції між 1945-1948 роками, або наприкінці 1930 – початку 1940-х років, крім того, у 1948 році вона була не повна, ймовірно, це був тільки перший ярус, що зберігся до нашого часу у деформованому стані з багатьма втратами. Важливо, що зберігся вкладний напис, в якому сказано: “СІЯ ГРОБНИЦА ЗДЕЛАНА КВ ЦЕРКОВЪ КІЄВО-БОГОСЛОВСКУЮ ДЄВИЧОГО МОНАСТІРЯ КОШТОМЪ КАКЪ МОНАСТІРСКИМЪ ТАКЪ ИРАЗНИХЪ ДОБРОХОТНИХЪ ДАТЕЛЄЙ ЗА ИГУМЕННИ ТОГО МОНАСТІРЯ [ЗАНФІИ] ПРОТАНСКОЙ 1771 ГОДА МАРТА 10 ДНЯ В КОТОРОЙ ВЕСУ ФУНТОВЪ 7 ЛОТОВЪ 24 ЧЕРВОНЦЄВЪ”.

Завдяки вкладному напису можна встановити, що дарохранительница була виготовлена у 1770-1771 роках, скоріше за все, у Києві (будь-які клейма на ній відсутні, можливо, вони знаходилися на втрачених частинах) і була призначена для Богословської церкви, можливо, Києво-Флорівського дівочого монастиря, хоча останнє припущення потребує подальшого вивчення. Також окремого дослідження потребує історія надходження цієї дарохранительниці до колекції ДІМ.

Якою була дарохранительница (ДІМ, інв. № К-1482) у своєму первісному стані тепер встановити важко, але перший ярус на постаменті (Рис.1), що зберігся, дає уявлення про високі художні й технологічні властивості цього твору. Перший ярус дарохранительниці, прямокутний в плані, встановлений на профільованому постаменті, що мав чотири ніжки (дві втрачені повністю, третя – частково). Зовнішні кути постаменту були прикрашені постатями чотирьох євангелістів на п’єдесталах (збереглися дві постаті), а внутрішні кути – витонченими гранчастими колонами з капітелями композитного ордеру, на які спирався карниз, що значно виступав за межі основного об’єму першого ярусу і за своїми окресленнями повторював окреслення постаменту. Усі грані першого ярусу оздоблені фігурними срібними черненими медальйонами із зображенням страстей Христових. Кожний з медальйонів увінчаний короною і оточений примхливим орнаментом з мотивом акантового листа, в’юнких пагонів і С-подібних елементів. На передній грані першого ярусу влаштовані дверцята.

Про високу художню майстерність виготовлення дарохранительниці (ДІМ, інв. № К-1482) свідчать всі декоративні елементи її оздоблення. Так, відлиті постаті євангелістів Іоанна і Марка зображені у різних позах, мають індивідуальні риси обличчя, тонко пророблені бороди, зачіски, кисті рук та стопи. Вони обгорнуті в складно задрапіровані туніки і гіматії, складки яких ніби в’ютья від вітру. На німбах євангелістів вказані їхні імена. Євангеліст Марко лівою рукою простягає розкрите

Євангеліє, ніби віддаючи його людям, права рука, з благословляючи складеними перстами, притиснута до грудей. На відміну від святого Марка, євангеліст Іоанн міцно притискує Євангеліє до себе, як і правицю з благословляючими перстами. Складається враження, що євангелісти тільки збираються благословити тих, хто до них прийшов. П'єдестали, на яких стоять євангелісти, вирізняються вигадкою і примхливістю: кожний їх бік прикрашений різьбленими рослинними мотивами, що не повторюються жодного разу.

Заслужують на увагу і срібні чорнені медальйони з сюжетами страстей Христових, що характеризуються чітким рисунком, графічністю зображення, пропорційністю постатей і передачею почуттів персонажів сюжету. На передній грані першого ярусу, на дверцятах, сюжет глузування з Ісуса Христа як царя Іудейського. Він зображений у терновому вінку, багрянці, зі зв'язаними руками, в яких тримає "скіпетр". Майстер вміло передав скорботне обличчя зі слідами страждання, всю постать Христа з покірливо схиленою головою, оточеною променистим сьйвом, примхливі складки багрянці. На медальйоні, закріпленому на зворотному боці першого ярусу, зображено сюжет "Несіння хреста". Художник зобразив момент, коли Ісус Христос падає на одне коліно під вагою своєї ноші. На бічних гранях зображені сюжети "Моління про чашу" і "Бичування Ісуса Христа". Цікавим є трактування майстром останнього сюжету (Рис. 2). На передньому плані зображено Ісуса Христа, прив'язаного до стовпа, на другому плані – два римських воїна з піднятими бичами. Привертає увагу зображення учасників цієї події: якщо обличчя Ісуса Христа виражає страждання, обличчя римського воїна, що стоїть праворуч від постаті Христа, випромінює цілком природну злобу, то обличчя іншого римлянина застигло від жалості, а можливо, й страху, що майстерно передано за допомогою широко відкритого рота й великих круглих очей. У даному випадку майстер виступає, не тільки як художник-гравер, але і як тонкий психолог.

Наступні дарохранительниці (ДІМ, інв. №№ К-1268, К-1269+К-1483, К-1270) збереглися краще, крім того про них є відомості в архівних документах ДІМ. Ці дарохранительниці при першому побіжному погляді здаються схожими між собою своєю орнаментикою в стилі рококо, легкими, граціозними, пропорційними формами. Але при уважному дослідженні помітна значна різниця в їхній архітектоніці та декорванні.

Дарохранительниця (ДІМ, інв. № К-1268) надійшла до колекції ДІМ у 1916 році з церкви с. Кочережки Павлоградського повіту Катеринославської губернії¹⁵. Її розміри: висота – 43,5 см, в плані – 19,5 x 15 см. Вона поєднує в оздобленні орнаментику рококо з архітектонічними елементами бароко. За формою дарохранительниця одноярусна, прямокутна в плані, на постаменті з чотирма ніжками, увінчана цибулястим куполом з видовженою верхівкою, характерною

для стилю бароко, що закінчується сяючою маңдолою із зображенням Розп'яття (Рис. 3). Купол встановлений на високій шийці, перерізаний по центру подвійним обідком. Обабіч купола з Розп'яттям встановлені постаті пристоячих Марії та Іоанна на високих пальмових гілках (постать Іоанна втрачена разом з гілкою). Все декоративне оздоблення дарохранительниці складається з примхливих асиметричних картушів, оточених карбованими у низькому рельєфі орнаментами з головним мотивом рокайль.

На опуклих частинах карнизу постаменту і ярусу, з чотирьох боків дарохранительниці, центральне місце посідає полірований золочений медальйон, утворений двома горизонтальними рокайлями і оточений листям аканту з С-подібними елементами, що надають орнаментальній композиції горизонтально видовженої форми на всю площину грані карнизу. Кути карнизів підкреслені великим листям аканту.

В дарохранительниці (ДІМ, інв. № К-1268) оригінально вирішена композиція Розп'яття з пристоячими. Для того, щоб постаті Марії та Іоанна були ближче до розп'яття, автор розмістив їх на високих гілках пальми, створивши легке, прозоре завершення верхівки дарохранительниці. Саме Розп'яття лите, з ручною доробкою, накладне (Рис. 4). Хрест зображений на тлі спіралеподібних хмарок, що розділяють композицію на дві половини. Такі ж хмари оточують Розп'яття, утворюючи овал, від якого розходить ся променисте сяйво. Про майстерність і ретельність створення цієї дарохранительниці свідчить тонке канфарення, за допомогою якого імітована фактура дерева хреста. Обличчя Ісуса Христа, в обрамленні хвилястого довгого волосся і бороди, пророблено з ювелірною точністю: можна побачити правильні риси, заплющені очі й вираз безкінечного спокою. Також дуже ретельно пророблені пальці на руках Ісуса Христа, складені для благословення. Навіть розп'ятий, Він з хреста благословляє всіх і, зокрема, своїх мучителів.

Образ Богородиці визначається ліризмом і проникливістю, Її постать випромінює смуток і покірливість Божій волі: ледь схилена голова, складені руки на животі (Рис. 5). Складки одягу, що закривають Її фігуру не виказують жодного руху, Богородиця застигла в своїй невимовній скорботі й покорі. Майстер зобразив обличчя Богородиці молодим з високим чолом, великими очима, тонким, прямим носом, тільки опущені куточки губ і підкреслені горесні складки виказують Її вік та душевний стан. В Розп'ятті з пристоячими відчувається прагнення майстра надати композиції емоційної виразності й логічної завершеності.

За формами й характером декорування значно відрізняється від попередньої дарохранительниці, що була відновлена з двох частин з різними номерами. За інвентарною книгою ДІМ верхня частина мала № К-1268, а нижня - № К-1483¹⁶. З'єднання двох частин не призвело до відтворення повної форми дарохранительниці (ДІМ, інв. №№ К-1269, К-1483), оскільки частина

елементів декору і верхівка втрачені. Сучасні розміри дарохранительниці з втратами становлять: висота – 34 см, в плані – 20 x 14,5 см.

Дарохранительница (ДІМ, інв. №№ К-1269, К-1483) надійшла до церковного відділу ДІМ у 1916 році, в касовій книзі був зроблений наступний запис: “Дарохранительница металлическая позолоченная с орнаментом в стиле рококо, в два яруса, с двумя апостолами по бокам на постаменте, четырьмя ангелами по углам на первом ярусе и четырьмя звездами по углам на втором ярусе, с куполом и “Воскресением Спасителя” над куполом”¹⁷. Від даної дарохранительниці залишилося два яруси на постаменті з чотирма ніжками (дві ніжки втрачені) і основою верхівки (Рис. 6). Сама верхівка, постаць Павла постаць одного ангела, чотири зірочки втрачені.

Бічні площини ярусів дарохранительниці (ДІМ, інв. №№ К-1269, К-1483) прикрашені сюжетними зображеннями, карбованими у високому рельєфі, опуклі поверхні постаменту і карнизів декоровані карбованими срібленими горизонтальними рокайлями на золоченому тлі. На першому ярусі дарохранительниці, розташовані сюжети: “Ісус Христос в домовині”, “Моління про чашу”, “Диво про п’ять хлібів і п’ять риб”, “Ісус Христос біля ганебного стовпа”. На другому ярусі одне сюжетне зображення втрачене разом із дверцятами, а на зворотному боці зображено двох ангелів з короною. Бічні грані другого ярусу оздоблені опуклими золоченими медальйонами, утвореними двома вертикальними срібленими рокайлями.

Крім сюжетних зображень і рокайлів, дарохранительница була прикрашена зображеннями постатей двох апостолів і чотирьох ангелів, також зробленими карбуванням. Велична постаць святого апостола Петра (Рис. 7) зображена у ході, поділ його одягу в’ється від руху. В ледь зігненій правиці він тримає два великих ключа, ліву руку притискає до грудей. Хоча руки апостола Петра дещо непропорційні, його голова зроблена майстерно: кучеряве волосся середньої довжини, ошатна борода, опукле чоло, великі очі, прямий ніс, суворо зжаті губи, – все це, разом з могутньою постацією створює образ непохитного вартового Небесного Єрусалиму.

Серед сюжетних зображень на увагу заслуговує “Диво про п’ять хлібів і п’ять риб” (Рис. 8), оскільки такий сюжет рідко зустрічається на виробках церковного художнього металу. Композиція окреслена двома великими вертикальними рокайлями, центр композиції займає постаць Ісуса Христа, який сидить за столом. Перед ним на столі лежить риба і хліб. Вся фігура Христа загорнута у складно драпірований гіматій, тільки ліва рука здіймається у благословляючому жесті. Постаць Ісуса Христа випромінює велич і міць: таке враження досягнуто за допомогою грубих бурхливих складок гіматія, що надає образу певної монументальності.

Незвичайним є і зображення двох ангелів, які тримають велику царську корону (Рис. 9). Композиція оточена рослинним орнаментом, що утворює “райські кущі”. Ангели зображені в складних ракурсах, стоячи на одній нозі, піднявши другу, вони ніби танцюють; їхні обличчя сяють радістю.

Однією рукою, високо над собою, ангели тримають корону, другою рукою вони тримаються за в'юнки виноградні пагони, що проростають із землі під їх ногами. В даному сюжеті майстрові не дуже вдалися складні постаті ангелів, хоча це не псує загального враження від мистецького виконання сюжетних зображень.

Не менш майстерним є виконання постатей ангелів зі зброями страстей Христових, що розташовані на зовнішніх кутах карнизу першого ярусу. Ангели зображені у дияконському облаченні, причому одяг кожного з них відрізняється різним проробленням деталей: складками, візерунками риз, комірцями, рукавами. Кожне обличчя характеризується індивідуальними рисами – фантазія майстра лилася нестримно. Образи ангелів об'єднує тільки одне – заплакані обличчя і заламані крила, як вираз нестерпного болю (Рис. 10).

Остання дарохранительница означеного періоду (ДІМ, інв. № К-1270) надійшла до музейної колекції у 1905 – 1906 роках, під час огляду церков Катеринославської єпархії та збору церковних старожитностей Д. Яворницьким. У звіті музею вона записана так: «Дарохранительница, серебряная, вызолоченная, с рельефным, чеканным украшением и с изображением Христа, лежащего во гробе, на передней части, на боковых – благословляющий Христос, привязанный к колонне. Верхний ярус украшен рельефным орнаментом; по углам основания верхнего яруса четыре звезды, окруженные кольцами на колоннах; на крыше верхнего яруса по углам 4 листовых рельефных медальона. На куполообразном щитке рельефно-чеканное изображение воскресения Христова в лучах. Высота 40,5 см, ширина пьедестала нижнего яруса 17,5 см»¹⁸. За роки перебування у музейній колекції дарохранительница втратила «куполообразный щиток», дві зірки у колах разом з колонами на другому ярусі, два рельєфних медальйони на карнізі другого ярусу, одну ніжку. З втратами її розміри складають: висота – 25 см, в плані – 17,5 x 14 см. Але, не зважаючи на втрати, дарохранительница зберегла стрункі, пропорційні форми і вишуканий гармонійний декор.

У своєму теперішньому стані дарохранительница має два яруси на постаменті з ніжками у вигляді ступок мушлі; яруси членовані карнізами, декорованими рокайлевим орнаментом, подібним до орнаментів карнизів дарохранительниць К-1268 (Рис. 11). Зовнішні кути карнизу першого ярусу прикрашені ажурними сяючими зірочками у колах, встановленими на витончених балясинах. На зовнішніх кутах карнизу другого ярусу закріплені карбовані рельєфні елементи у вигляді овального медальйону, оточеного бурхливим рокайлевим візерунком, що створює враження палаючого вогнища.

Поверхні головного об'єму першого ярусу прикрашені сюжетними зображеннями і орнаментальним декором. На лицьовому боці у високому рельєфі карбований сюжет «Ісус Христос у домовині» (Рис. 12), на бічних гранях – «Ісус Христос у ганебного стовпа» та «Ісус Христос - проповідник», грань зворотного боку декорована гладеньким асиметричним медальйоном,

обрамленим примхливим орнаментом з мотивами рокайлю та листя аканту. Аналогічно зворотній грані першого ярусу карбовані лицьова і зворотна грані другого ярусу; його бічні грані декоровані карбованими подвійними вертикальними рокайлями, розташованими на канфареному тлі. Сюжетні зображення проникнуті почуттями, вони вирізняються простотою композиції, натуралізацією та складним ракурсом постатей, тонким проробленням деталей, загальною майстерністю виконання.

Отже, дослідивши художні й стильові особливості дарохранительниць останньої третини XVIII століття з культової колекції ДДМ, ми переконалися, що вони створені на високому художньому і технологічному рівні, яскраво ілюструють стиль бароко (ДДМ, інв. № К-1482), поєднання елементів бароко і рококо під час переходу до нового стилю (ДДМ, інв. № К-1268), і повну єдність архітектоники і декору в стилі рококо (ДДМ, інв. №№ К-1269, К-1483 та інв. № К-1270). Крім того, виникає необхідність докладнішого дослідження їх історії створення і надходження до музейної колекції, що надасть змогу більш точної атрибуції даних дарохранительниць. Також викликає стурбованість сучасний стан цих дарохранительниць, вони потребують реставрації, для збереження цих творів для нащадків.

¹ Машуков В. Материали к изучению церковной старины Украины.- Харьков: Печатное дело, 1905. – 63 с.

² Петренко М. З. Українське золотарство XVI-XVIII ст. – К.: Наукова думка, 1970.–208 с.

³ Жолтовський П. Художній метал. – К.: Мистецтво, 1972. – 114 с.

⁴ Тищенко О. Р. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII – XVIII ст.) – К.: Либідь, 1992. –192 с.

⁵ Фоменко І. А., Шамрай Г. Ф. Дрібна церковна пластика в зібранні Дніпропетровського історичного музею ім. Д. І. Яворницького (XII-XIX ст.) //Збірник тез доповідей та повідомлень Міжнародної наукової конференції, присвяченої 150-літтю від дня заснування Дніпропетровського історичного музею ім. Д. І. Яворницького. – Дніпропетровськ, вересень 1999 – С. 95-97.

⁶ Степаненко Н. Вотуми у зібранні Дніпропетровського історичного музею огляд колекції // Історія релігій в Україні: Науковий щорічник 2005 рік. – Книга II. – Львів: Логос, 2005. – С. 877-882.

⁷ Степаненко Н. О. Монастирські пам'ятки у зібранні Дніпропетровського історичного музею ім. Д. І. Яворницького // Могилянські читання 2005 року: Зб. наук. праць: Монастирські комплекси в контексті християнської культури / Нац. Києво-Печер. іст.-культ. заповідник. – К.: Фенікс, 2006. – С. 484-489.

⁸ Тихонова М. Художні та стильові особливості літургійних предметів і тканин XVII-XIX ст. з фондів Дніпропетровського історичного музею ім. Д. І. Яворницького // Історія релігій в Україні: Науковий щорічник. – Книга II. – Львів: Логос, 2004. – С. 615-620.

⁹ Тихонова М. Художні особливості виробів культового металу зі збірки Дніпропетровського історичного музею ім. Д. І. Яворницького (XVIII-XIX ст.) // Скарби музею: Збірник статей / За ред. Н. І. Капустіної. – Дніпропетровськ: АРТ-ПРЕС, 2005. – С. 106-118.

¹⁰ Усна оповідь колишнього запорожця Микити Коржа // Історія міста Катеринослава. – Дніпропетровськ: Січ, 1996. – С. 243.

- ¹¹ Петренко М. З., вказана праця. – С. 102.
¹² Жолтовський П. Художній метал. – К.: Мистецтво, 1972. – С. 77.
¹³ Петренко М. З., вказана праця. – С. 97.
¹⁴ Інвентарна книга ДІМ: Група культова, Кн. №2. – 1948 р. – Арк. 79.
¹⁵ Касова книга музею за 1900-1921 роки. – Зворот аркуша 120, №1072.
¹⁶ Інвентарна книга ДІМ: Група культова, Кн. №2. – 1948 р. – Арк. 62, 79.
¹⁷ Касова книга музею за 1900-1921 роки. – Зворот аркуша 126, №1253.
¹⁸ Эварницкий Д.И. Отчет Екатеринославского областного музея им. А.Н.Поля. 1905 – 1906 гг. – Екатеринослав, 1907. – С.104, № 185.

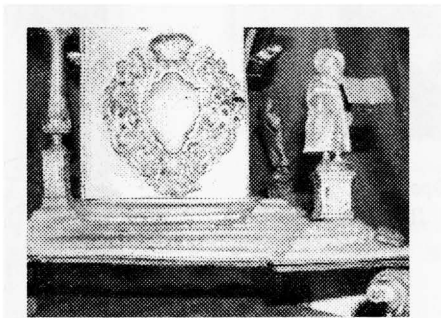


Рис. 1. Дарохранильниця, загальний вигляд. Київ, 1770-1771 рр. Метал, лиття, карбування, золочення, сріблення, чернь. ДІМ, інв. № К-1482.



Рис. 2. Медальйон «Бичування Ісуса Христа». Фрагмент дарохранильниці. ДІМ, інв. № К-1482.



Рис. 3. Дарохранильниця, загальний вигляд. Україна, остання третина XVIII ст. Метал, карбування, золочення, сріблення. ДІМ, інв. № К-1268.



Рис. 4. Розп'яття. Фрагмент дарохранительниці. ДІМ, інв. № К-1268.

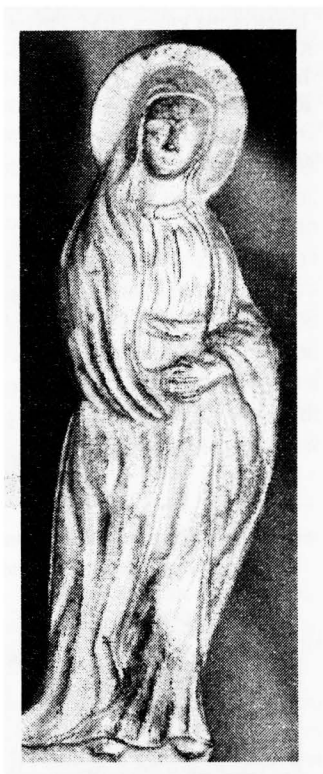


Рис. 5. Богородиця. Фрагмент дарохранительниці. ДІМ, інв. № К-1268.

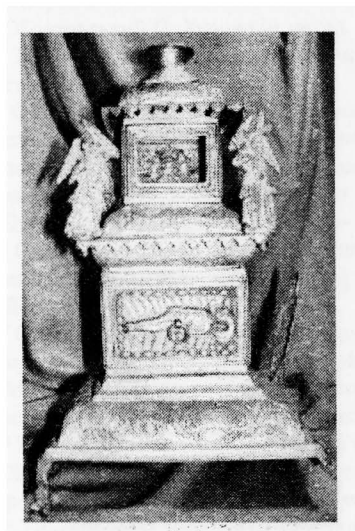


Рис. 6. Дарохранительниця, загальний вигляд. Україна, остання третина XVIII ст. Метал, карбування, золочення, сріблення. ДІМ, інв. №№ К-1269+К-1483.



Рис. 7. Апостол Петро.
Фрагмент дарохранительниці.
ДІМ, інв. №№ К-1269+К-1483.



Рис. 8. Сюжет “Диво про п’ять
хлібів і п’ять риб”.
Фрагмент дарохранительниці.
ДІМ, інв. №№ К-1269+К-1483.



Рис. 9. Сюжет “Ангели з короною”.
Фрагмент дарохранительниці.
ДІМ, інв. №№ К-1269+К-1483.



Рис. 10. Ангел карнизу першого ярусу.
Фрагмент дарохранительниці.
ДІМ, інв. №№ К-1269+К-1483.

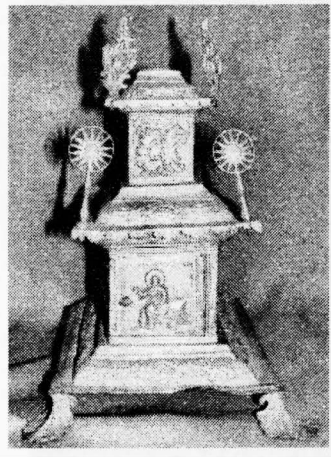


Рис. 11. Дарохранительниця, бічний фасад.
Україна, остання третина XVIII ст. Метал,
карбування, золочення. ДІМ, інв. № К-1270.



Рис. 12. Сюжет "Ісус Христос у домовині". Фрагмент
дарохранительниці. ДІМ, інв. № К-1270.

**Иконография православных
деревянных резных крестов XVII – XVIII вв.
(по материалам собрания НКПИКЗ).**

Иконографические схемы изображений на православных крестах, как собственна и сама их форма, складывались на протяжении не одного столетия. В первые века, когда христианство находилось в процессе формирования своих канонов и традиций, крест – основной символ христианского вероисповедания был тайным символом, а изображения христианских святых на них были малочисленными и носили больше символический характер.

В этот период в средокрестье лицевых сторон крестов изображался Агнец, отождествляющий Христа. Образ Агнца с кувшином для молока – символизировал Христа и евхаристию. Известны, так же, изображения Агнца на горе, из которой вытекает четыре источника и двух агнцов у подножья горы, пьющих из них воду. В данном изображении гора рассматривалась как символ Церкви, а четыре источника символизировали райские реки Фисон, Гион, Тигр и Евфрат.¹ Позже изображения рек стали символами четырех евангелистов, распространяющие учение Христа по четырем сторонам света, а агнецы – христианских душ, «жаждущих воды живой».²

Постепенно в центре лицевых сторон крестов стали изображать Распятие.

Детально рассматривать историю становления и формирования иконографии Распятия на православных крестах не является задачей данной публикации. Отметим лишь, что к XVII в. иконография православных крестов уже давно сложилась и имела свои правила.

Данная композиция занимает в одних случаях, практически, полностью поверхность и вертикальной и горизонтальной балок, в других – центр и две трети вертикальной балки.

За редким исключением Распятие на крестах всегда изображается с предстоящими. Образы Богоматери и Иоанна располагаются на крестах по двум типам: на вертикальной балке - предстоящими кресту (т.е. у подножия Креста с телом Спасителя³) и на горизонтальной балке. В первом варианте образы предстоящих выполнялись в полный рост. Размер их фигур, как правило, меньше (а в некоторых случаях – подчеркнуто меньше) в соотношении с самим Распятием. Среди памятников коллекции Заповедника есть всего несколько крестов, на которых размеры фигур предстоящих значительно больше, чем Распятие (один из них - КПЛ – М - 9415).

На горизонтальной балке предстоящие изображаются погрудно (Рис.1) либо поясные. И в первом и во втором случаях образ Богородицы неизменно расположен слева (либо на левом плече), а Иоанна, соответственно, справа. Памятники с таким типом изображения составляют большую часть коллекции.

Изображения Богоматери и Иоанна на горизонтальной балке в полный рост встречаются крайне редко. В таких случаях мастер, как правило, использовал технику ажурной (сквозной) резьбы, т.к. техника плоскостного рельефа, учитывая небольшие размеры поверхности балки, усложняла задачу. Среди крестов, на которых предстоящие изображены в полный рост техникой плоскостной резьбы, нестандартностью решения привлекает внимание один памятник. На кресте 1704 г. (КПЛ – М – 6278) образы Богородицы и Иоанна, располагаясь на раменах креста, изображены в полный рост и выполнены техникой плоскостной резьбы среднего рельефа. В связи с тем, что поверхность балки невелика, мастер изобразил Богородицу и Иоанна, сидящими на побегах виноградной лозы, вырастающей из Креста.

Виноградная лоза является наиболее распространенным растительным мотивом православных крестов, ведь сам Спаситель называет себя виноградной лозой – “Я есмь истинная виноградная Лоза, а Отец Мой - Виноградарь” (Ин. 15:1). Ее изображение, особенно в памятниках начала XVIII века, встречается достаточно часто. В ряде случаев, виноградные лозы, заполняя пространство вокруг креста, переплетаясь, образуют своеобразные медальоны, в которых изображаются отдельные сюжеты и образы святых. Достаточно часто, особенно в работах украинских резчиков, виноградная лоза, изображаясь вырастающей из вертикальной балки Голгофского креста, образует процветший крест – тему весьма распространенную в работах украинских резчиков. В коллекции Заповедника крестов с изображением Распятия на процветшем кресте насчитывается достаточно много (кресты 1767г. (КПЛ – М – 9362), 1758 г. (КПЛ – М – 10713) и ряд других). Процветший Крест является отголоском древней формы самого креста, в которой явственно проявлялось его отождествление с Древом жизни.

В сжатых рамках данной публикации не представляется возможным подробно рассмотреть и проанализировать иконографию деревянных резных крестов XVII – XVIII вв. во всем ее многообразии и большом количестве нюансов. Посему остановимся только на некоторых из них.

Например – изображение Голгофской горы в композиции «Распятие с предстоящими». Изображать Крест с телом Спасителя, установленным на вершине горы – соответствует давним иконографическим канонам. В некоторых случаях в пещере горы изображается череп Адама (в редких случаях на крестах встречается изображение черепа и двух перекрещенных костей). Изображение черепа Адама в горе связано с древними церковными преданиями о погребении на Голгофе¹ праотца Адама и о трещине, образовавшейся над его погребением во время землетрясения. В эту трещину пролилась кровь Иисуса из его пробитого ребра. Из этого церковного предания сюжет перешел в иконографию Распятия. При этом изображение самой Голгофской горы имеет в деревянных крестах много вариантов.

Одним из них, это изображение Голгофы в виде трапеции, что является отголоском древнехристианской иконографии – Агнеца на вершине горы. Такое изображение является редким и встречается только на одном кресте из коллекции заповедника.

Чаще всего, в произведениях, датируемых концом XVII – первой половиной XVIII в., встречается изображение Голгофской горы в виде пологого (округлого) холма. В данном варианте, учитывая символический язык церковного искусства, подобное изображение соответствует топониму “Голгофа” как “выпуклая часть холма”. Изображение черепа Адама в пещере холма в большинстве случаев отсутствует. Такое изображение Голгофы мы видим на кресте 1704 года (КПЛ – М – 6458), на благословенном кресте 1719 г.⁵ (КПЛ – М – 8564) и еще в ряде памятников коллекции.

В отдельных случаях встречается изображение черепа Адама непосредственно у самого основания Голгофского креста с телом Спасителя (иногда изображение горы при этом отсутствует). Такой вариант изображения есть на благословенных крестах 1750г. (КПЛ – М – 8561) и 1800 г. (КПЛ – М – 810). На одном из них череп Адама изображен на густом переплетении побегов виноградных лоз.

В коллекции заповедника есть несколько крестов с очень редким изображением Голгофского Креста с телом Иисуса, установленным в чаше потира. Подобные вариации являются характерными именно для украинских резчиков конца XVII – первой половины XVIII вв. В некоторых случаях мастер дополнительно изображает в потире цветок или побег виноградной лозы. Так, например, на благословенном кресте 1737 г. (КПЛ – М – 8763) (Рис. 2.) мастер детально выполнил изображение потира - с большой полусферической чашей и граненой бусиной на фигурном стояне. Основание Голгофского креста установлено в центре чаши. В ней же изображены раскрытая головка цветка и два виноградных ростка, располагаясь по его сторонам креста. Виноградные лозы, поднимаясь вверх, практически полностью заполняют пространство вокруг Распятия. Изображение Голгофского Креста в потире есть еще на одном благословенном кресте 1751 года (КПЛ – М – 9370).

Достаточно редкое изображение Голгофского креста, основание которого закреплено на вершине равностороннего креста, расположенного на вершине горы. (КПЛ – М – 8573) (Рис.2). Не менее интересным и редким является изображение Голгофского креста в виде дерева, установленного не на вершине холма (горы), а несколько в стороне от нее (благословенный крест 1719 г. (КПЛ – М – 8773)).

Достаточно часто, как демонстрируют памятники, особенно, датируемые XVIII в., Распятие изображается на фоне архитектурного пейзажа, состоящего, в большинстве случаев, из высоких (иногда в несколько ярусов) стен с арочными проёмами и разновысокими башнями.

Чаще, в крестах рассматриваемого периода, в композиции Распятие с предстоящими, изображаются только Богородица и Иоанн. Третьим персонажем композиции является Мария Магдалина, изображаемая, как правило, у подножия Креста. В большинстве случаев она изображается либо припадающей к его подножию, либо сидящей перед ним (например, благословенный крест 1745г. (КПЛ – М – 8782). Редкостью является фронтальное изображение Магдалины (лицом, обращенной к зрителю).

Такое изображение есть только на одном кресте 1724 г. (КПЛ – М – 8743).

Среди изображений отдельных святых наиболее часто на крестах встречаются образы евангелистов, располагающиеся, в большинстве случаев, на концах балок. В изобразительном искусстве (например, в иконе «Спас в Силах», на Царских вратах) евангелисты располагаются, как правило, в определенном порядке: Матфей и Марк – в верхней части: Матфей в левом углу, Марк – в правом; Лука и Иоанн по аналогии – в нижней части. Данное расположение соответствует написанию Евангелия. В крестах же определенного правила расположения евангелистов не наблюдается, однако, проглядывается некоторый принцип – принцип парности: Матфей и Марк, Лука и Иоанн.

В деревянных резных крестах, особенно в работах украинских мастеров, часто встречаются образы трех святителей – Василия Великого, Иоанна Златоуста и Григория Богослова. В большинстве случаев их изображения располагаются на лицевых сторонах крестов, размещаясь на раменах (рядом с образами Богородицы и Иоанна), иногда в нижней части вертикальной балки.

Среди святых, изображаемых на крестах XVII – XVIII вв., наиболее распространенным является образ Николая Мерликийского. В большинстве случаев его изображение располагается внизу вертикальной балки – чаще всего на лицевой, иногда на оборотной стороне.

Вторыми по популярности у украинских резчиков являются образы святых великомучениц Варвары и Екатерины. Справедливости ради, стоит отметить, что изображение Екатерины встречается несколько реже, чем образ вмч. Варвары. Наиболее часто изображения великомучениц встречаются на оборотных сторонах крестов (либо на одном из рамен – чаще всего правом, либо в нижней части вертикальной балки). Крайне редко встречаются памятники, на которых две великомученицы изображаются одновременно. Одним из таких крестов является благословенный крест 1764 г. (КПЛ – М – 8568), на котором образ вмч. Варвары в одеждах византийского типа и городчастом венце на голове изображен на лицевой стороне, внизу вертикальной балки, а образ вмч. Екатерины – в том же месте, на оборотной. Образ вмч. Екатерины в этом произведении представляет определенный интерес. В руках святой изображен один из ее символов – кольцо с шипами, что в крестах встречается крайне редко.

Центральными изображениями оборотных сторон православных крестов являются либо композиция «Крещение», либо изображение Богородицы с младенцем. Реже в средокрестье встречаются композиции «Успения Богородицы» и «Рождество Христово» (последняя более характерна для работ афонских мастеров).

«Крещение», в рассматриваемый период, редко представляет собой многофигурную композицию. Исключения составляют кресты, выполненные в технике сквозной резьбы (максимальное количество изображенных персонажей – 5). Центром композиции является образ Христа. Иоанн Креститель изображается в левой ее части: либо, ближе к центру, либо на левом рамене. Правую часть композиции (правое рамено) занимают образы ангелов (от одного до трех изображений). В коллекции

Заповедника есть крест, на котором образ Иоанна расположен на правом плече. Подобное расположение образ Иоанна Крестителя встречается и в изобразительном искусстве. Особенный интерес представляет композиция «Крещения» на одном из крестов коллекции, в которой присутствует изображение шести голов змей⁶. (Рис. 3). Изображение змей (или драконов) в «Крещении» встречается в работах афонских мастеров и является достаточно редким явлением не только в крестах, но и в изобразительном искусстве.

Среди деревянных резных крестов коллекции Заповедника, датируемых первой половиной XVIII в., встречаются редкие памятники, на которых, в средокрестье оборотных сторон, изображен сюжет Воскресения Господнего, выполненного в соответствии с древней иконографической традицией – Сошествие во Ад.

В древнехристианском искусстве, при сильном господстве языка символов и аллегорий, Воскресение Христово изображалось в символических формах (одним из них является изображение пророка Ионы, выбрасываемого на берег морским чудовищем). Постепенно сформировалась композиция «Сошествие во Ад», где в центре в сиянии изображается Иисус Христос, стоящий на сокрушенных вратах ада и протягивающий руку Адаму (либо держа его за руку). За спиной Адама изображалась Ева, которую, иногда изображали по другую руку от Иисуса Христа. В многофигурных композициях «Сошествие во Ад» присутствуют образы ветхозаветных праведников и царей в диадемах. Как демонстрирует ряд более древних памятников (особенно афонские кресты) – данная композиция занимает, чаще всего, низ вертикальной балки. С XVII в. композиция «Сошествие во Ад» усложняется. В ней формируются два центра: собственно воскресение и сошествие во ад. В первом – Иисус изображается над гробом в ореоле, облаченный в обычные одежды с крестом или со знаменем в руке. Это изображение в крестах рассматриваемого периода, занимает верхнюю часть вертикальной балки, на оборотных сторонах. Второй центр – изображение сошествия во ад. «Такая композиция если не введена впервые, то обработана сполна в царской иконописной времен Алексея Михайловича и едва ли не принадлежит Симону Ушакову, оставившему блестящий пример такой комбинации на известной иконе акафиста.»⁷

Впоследствии этот вариант «Воскресения Христова» разнообразился деталями и усложнился введением сцен – положение во гроб, явление Ангела женам-мироносицам, явление Христа апостолу Фоме на Тивериадском озере и, наконец, Вознесение. В XVIII в. все эти композиции становятся самостоятельными, раскрывающие тему Воскресения в подробностях. В коллекции Заповедника есть всего несколько крестов, центром оборотных сторон которых является композиция Сошествие во Ад. Теме Воскресения полностью посвящена обратная сторона одного из этих крестов, второй половины XVIII в. (КПЛ – М - 848). (Рис. 4.) Центром обратной стороны является сцена «Сошествие во Ад» с изображениями Адама, которого держит за руку Христос и Евы,

стоящей за спиной Адама. Ниже центральной композиции, в отдельном фигурном медальоне изображены два воина, сидящие у закрытого гроба Господнего. Завершается вертикальная балка сюжетом «Явление Ангела женам-мироносицам» – древний вариант изображения Воскресения.

Как демонстрируют многочисленные памятники коллекции деревянных резных крестов - иконография православных крестов XVII – XVIII вв. соединив характерные элементы западноевропейского искусства с древними иконографическими схемами, разнообразна и богата нюансами.

¹ Покровский Н.В. Очерки истории православной иконографии. – Спб., 1894. – С. 23.

² Изображать Иисуса Христа в символическом образе Агнеца, было запрещено Трульским собором 691 – 692 гг., постановившем изображать Иисуса Христа “по человеческому естеству” так как “агнец” является символом Ветхого завета, а в Новом завете надо его заменить изображениями событий искупления.

³ Такой тип изображения не был особенно распространенным.

⁴ В Евангелии описание горы Страданий Христовых весьма сдержаны. Согласно рассказам четырех евангелистов это место называли “Голгофа”, что значило “Любное” (Мф. 27:33; Мк. 15: 22; Лк. 23: 33; Ин. 19: 17).

⁵ КПЛ – М - 8564.

⁶ Изображений змей в композиции “Крещения” связано с одним из Псалмов: “Ты расторгнул силою Твоею море, Ты сокрушил головы змиев в воде” (Пс. 73, 13).

⁷ Слово иконописца монахини Иулиании (Соколовой).

Смысл и содержание иконы. Учебный комитет Русской православной церкви. – М., 2005. – С. 59.



Рис. 1. Богородтца. Фрагменты
лицевой стороны благословенного
креста. 1748 г, Киев.

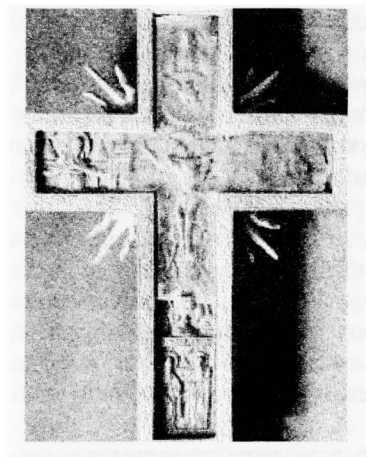


Рис.2.Благословенный крест.
1737 г. Лицевая сторона. Киев.

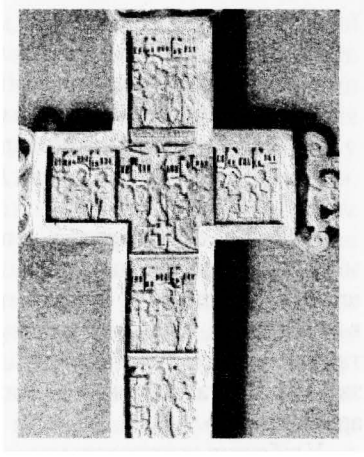


Рис.3. Благословенный крест.
Лицевая сторона. Первая
половина XVIII в. Афон.

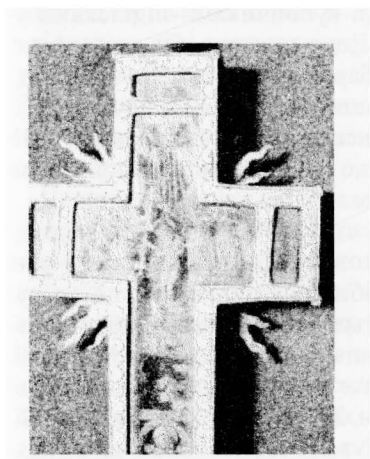


Рис.4."Крещение". Обратная
сторона благословенного
креста.
Серед. XVIII в. Украина

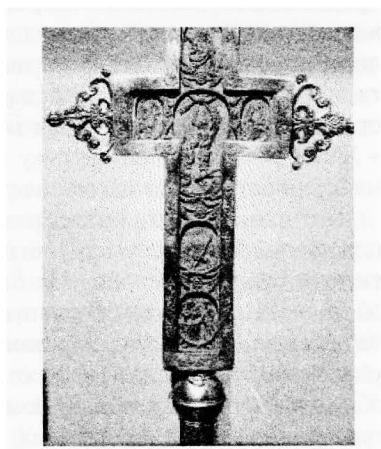


Рис.5."Сожствие в ад".
Обратная сторона
благословенного креста.
Серед. XVIII в. Украина

Художні особливості стилевих напрямів декоративно-прикладного мистецтва в інтерпретації народних золотарів: пам'ятки з фонду Дніпропетровського історичного музею ім. Д. Яворницького.

Народне золотарство – цікава галузь декоративно-ужиткового мистецтва із своєю специфікою та законами існування у контексті певного історичного періоду художнього розвитку. Вироби народних майстрів, в той же час, зазнають впливу з боку професіонального золотарського та ювелірного виробництва і через ці впливи вони виявляють також зв'язки з багатьма іншими видами мистецтва – живописом, графікою, архітектурою.

У зібранні коштовних металів Дніпропетровського історичного музею зберігаються пам'ятки, створені народними майстрами, що орієнтувалися не лише на традиції та канони народного ремесла, а й відгуквалися на зміни художніх стилів великого мистецтва. Велику групу таких пам'яток складають вотиви, що були зібрані ще за часів Д. Яворницького з храмів Катеринославщини. Зберігається у фонді коштовностей також козацький натільний образок XVIII ст.¹ Інший регіон і більш пізні часи репрезентують у музейному фонді сільські ювеліри Костромської губернії, їх продукція представлена натільними хрестиками та кулончиками-підвісками у вигляді мініатюрних великодніх яєць. Щодо цих виробів, то вони є лише спрощеними цитатами натільних барокових хрестиків XVIII ст. та популярних і модних серед різних верств населення на початку XX ст. прикрас. Цікавим є оклад ікони Казанської Богородиці кінця XVII – XVIII ст., який виявляє руку майстра, що прагне до професіональної майстерності, але на цьому шляху має подолати ще довгу відстань.

Натільний козацький образок XVIII ст. (К-1839), що, вірогідно, походить з Самарського Пустельно-Миколаївського монастиря², має вигляд простого виробу. Це овальна срібна пластинка, яку по ребру обіймає тонка смужка-обруч, що закінчується угорі петлею. З обох боків на пластинці вміщено гравіровані зображення: з одного боку Св. Миколай у архієрейському одязі, з посохом, з другого – Св. Георгій на коні, в обладунку, з плюмажем на шоломі, зі списом. Зображення наївні, народний гравер зобразив Св. Георгія так, як зображували святих воїнів на іконах та живописних полотнах XVII – XVIII ст. – у пишних латах (Рис. 1). А найчастіше майстер міг бачити зображення Св. Георгія саме у шоломі з султаном на мідних російських монетах середини – другої половини XVIII ст. з гербом Москви на реверсі.

Згадана на початку ікона “Богородиця Казанська” (К-2160) має срібний оклад, виготовлений майстром, який працював у часи панування стилю

бароко (Рис.2). Він не був професіоналом, але дотримувався художньої стилістики свого часу. Рама, фон та ризи зливаються в єдиний орнамент. Майже не виділена рама, утворена стилізованими восьмипелюстковими квіточками, виконаними ударами пунсона. Вона справляє враження намистої смужки. Фон заповнений примітивізованими рокайлями у власному трактуванні майстра та стилізованими рослинними елементами. Ризи Богородиці прикрашено крупними квітами, ризи Немовляти Христа зовсім стилізовані і мають вигляд двоярусного рясного балахончика. Вінці накладні, з гілками стилізованої виноградної лози з гронами, короновані, на кінцях мають петельки для підвішування цят. На шії Богородиці дві низки намиста та хрестик на ланцюжку. Мафорій драпірується рясними складками, що схожі на широкі стрічки, які з-під вінчика спадають на плече Богородиці. Намагаючись дотримуватися стилістичних вимог бароко, а також вимог церковних канонів, майстер за допомогою підвладних йому прийомів та зрозумілих, іноді спрощених, зображень, створив орнаментально насичений твір, який відповідав також вимогам народного мистецтва, прихильного до пишної декоративності.

Колекція вотумів Дніпропетровського музею охоплює період від кінця XVIII до початку XX ст. Сьогодні вона нараховує 68 одиниць. Її комплектування почалося з тих часів, коли до 100-ліття Катеринославської духовної семінарії (1905 р.) при музеї було створено відділ церковної старовини.³ Вотуми музейної збірки – це переважно пласкі таблички (декілька одиниць виготовлені у вигляді серця, одна підвіска – фігурка віслючка). Таблички умовно можна поділити на такі групи: по-перше, це однотипні таблички без клейм, із зображенням чоловічих та жіночих фігур у чернецькому одязі у молитовних позах; по-друге, це таблички з золотоносським клеймом; по-третє, це підвіски, виготовлені на Катеринославщині, і, на останок, дві однотипні таблички, одна з яких має київське клеймо.

Перша група вотумів – це найбільш професіонально виготовлені, але найменш виразні таблички, що носять характер серійності. Вони виготовлені для масового покупця – широкого кола прочан, що відвідували великі монастирі та інші святі місця (Рис.3). Цю “прочанську” продукцію XIX ст. виготовляли майстри, що мали досить високу фахову підготовку, але підкорялися вимогам церковного канону щодо даного виду культових предметів. Всі таблички мають вузьку рамку у вигляді намистового канта (він, вочевидь, наслідує так званий “жемчужник” на рамках іконних окладів). Єдиний індивідуалізуючий елемент на деяких подібних вотумах – це “паркетна” підлога, на якій стоїть зображена постать. Такі “паркети-доміно” можна зустріти на живописних полотнах та на гравюрах XVIII ст. Вотивні таблички цього типу були поширені у багатьох регіонах України, в тому числі і на Катеринославщині. Майже всі музейні вотуми першого типу перебували у Преображенському соборі Катеринослава, звідки і потрапили до музейного зібрання, одна табличка надійшла з церкви селища Сухачівки Катеринославського повіту.

Більш цікаві золотоноські та катеринославські таблички. Найстарші з них мають рельєфно-хвилястий край (Павло Жолтовський датує вотуми за цією ознакою XVIII століттям ⁴), що не обмежував простір навколо центрального зображення, а лише виділяв підвіску, допомагав їй не загубитися у храмовому інтер'єрі. Це таблички “О здоров'ї Марії” (К-987), “О здоров'ї Єлени” (К-1007), “О здоров'ї Хрисанфа” (К-1008) та “О здоров'ї болящої Сохвії” (К-1029) (Рис.4). Датуються вони кінцем XVIII – початком XIX ст. До збірки потрапили з церкви с. Лихівки Верхньодніпровського повіту Катеринославської губернії та з інших сільських храмів, пройшовши через експозицію Антирелігійного музею (створений на початку 1930-х років у приміщенні Преображенського собору).⁵ Зображення на цих вотумах мають реалістичні побутові подробиці в передачі вигляду щоденного одягу (жіночі фігури зображені одна у довгій рясній сорочці, друга у зимовому одязі з теплою хусткою), навіть анатомічні подробиці у зображенні частин тіла (на носі підкреслені колінна чашечка та гомілково-ступневий суглоб, хворі очі мають зображення рогівки та зіниць). Ці таблички не несуть жодного художнього навантаження, вони лише виконують суто практичне призначення – бути матеріалізацією молитви про цілення, а в цій справі дуже важливою є увага до деталей, бо вони роблять молитву персоніфікованою. Тому прості і лаконічні катеринославські вотуми набагато цікавіші, ніж ті, що зображують понурі стандартні постаті ченців та черниць.

Значна кількість катеринославських та золотоноських вотумів виготовлені народними майстрами, що мали за взірць “прочанські” таблички. Ці вотуми мають звичний намистовий край, зображують людей та окремі частини тіла. Але у народних майстрів переважає зовсім інше уявлення про організацію простору у межах таблички. Примітивні катеринославські та більш досконалі золотоноські людські фігури зображені не на підлозі монастирської келії, а серед місцевого краєвиду просто неба: це пагорби та улоговина на табличках “О здоров'ї Анни” (К-1016) та “О здоров'ї Василя” (К-1001), луки з листяними деревами (або кущами шелюгу) на вотумі “За здоров'я младенця Евдокеї” (К-1006), степове зілля на катеринославських табличках “Во здоров'я Акилини” (К-1013) та “За упокой Агафії” (К-1015) (Рис.5).

Значного впливу у XIX ст. народні золотарі відчули з боку професійних майстрів, що виготовляли іконні оклади. Розвиток цього виду сакрального мистецтва відбувався у відповідності до загальних напрямів розвитку художнього життя. На початку XIX ст. мистецькі уподобання визначав стиль ампір. Оздоблення іконних окладів мало свої, характерні для цього стилю, особливості.⁶ Вотивні підвіски, які мали вигляд завершених художніх мініатюр, оздоблювалися народними майстрами, або навіть невеличких образків, подавалися народними митцями також з урахуванням нових художніх прикмет. Певна кількість

підвісок музейного зібрання, що датуються не лише початком, але й серединою і другою половиною ХІХ ст., вирізняється доволі широкими і навіть подвійними, трансформованими майже до невпізнанності, “ампірними” рамками. Ці рамки в іконному варіанті мали в якості конструктивної частини зовнішнього краю декоративні смуги – щільні ряди схематизованих листочків або пальмет. На підвісках ці ряди листочків показано більш або менш правдоподібно, а пальмети, що не мали нічого схожого у звичному довікклі, перетворилися на ряди лусочок. Часто є також характерні для ампірних рамок кутові композиції. Подібне оздоблення бачимо на багатьох золотоноських підвісках – “О здоров’ї Леона” (К-1002), “О здоров’ї болящого” (К-1005), “О здоров’ї” (К-1018К, К-1021), “О здоров’ї Грипини” (К-1019) та ін. (Рис.6). Кутові композиції – це або прості намистові дуги, або незавершені стилізовані квіточки. Катеринославська табличка “О здоров’ї Юлії 1847 года 14 мая” (К-1004, надійшла з с. Красногригорівки Катеринославського повіту) також має піднесену “ампірну” рамку з рядом листочків та лусочок, а також чотири кутові рельєфні розетки, винесені за межі рамки на поле таблички і складають єдиний декоративний комплекс із зображенням очей, перебираючи на себе ніяк не менше уваги, ніж центральне зображення (Рис.7). На золотоноській підвісці “О здоров’ї” (К-1026) невеличке драпірування, що завершує зображення ноги, сприймається як декоративний елемент, який також слугує нагадуванням про художні ознаки стилів класицизму та ампіру (Рис.8). Для сріблярів-професіоналів у ХІХ ст. було характерним часте поєднання орнаментальних мотивів різних стильових напрямів. Для народних золотарів таке змішування було природнім. Велика кількість музейних підвісок виготовлені саме у такий спосіб. Так, вотум із зображенням очей (К-1024) має звичні для “ампірних” рамок кутові зображення, трансформовані фантазією золотаря у складні криноподібні композиції, утворені “рештками” аканту, С-подібних завитків та примітивізованих квіточок (Рис.9).

Образотворче та церковне мистецтво часів бароко, як відомо, зазнало впливів з боку книгодрукарства, зокрема книжкової гравюри, на якій часто зображували архітектурні деталі. У ХІХ столітті, яке дослідники вважають часом панування еkleктизму, сріблярі, що виготовляли іконні оклади, зверталися у 40 – 50-х роках до бароково-рокайльної спадщини, використовуючи характерні декоративні мотиви. Ця ситуація відбилася і на виробках народних майстрів. Катеринославська табличка “О здоров’я болящої Варвари” (К-996) має широку аркоподібну рамку, що кореспондується з бароковими арковими порталами. Аркова рамка угорі доповнена наріжними крупними квітами (троянди чи мальви?). Архітектурне середовище таблички завершує підлога. Увесь цей поважний і навіть урочистий простір створений для зображення ноги (Рис.10).

Ще одна табличка – “О здорові болящего Владимира” (К-1014) – має подібну архітектурну арку, пишно прикрашену трояндами. Але якщо у першому випадку це були кутові зображення, то тут наріжні квіти є початком вертикальних стилізованих гірлянд з умовних квіткових пуп’янків. Архітектурний простір також трохи інакше організований. Арка цієї таблички – це не вхід до інтер’єру, а вихід у зовнішній простір (чоловік стоїть на землі просто неба) (Рис. 11).

Як своєрідне бароково-рокайльне віддуння сприймається оздоблення вотума “От нутреной болезни о здоровія младенца Дмитрия” (К-1003, 1863 р., Золотоноша). Відсутня строго окреслена рамка. Вона замінена стилізованими рослинними пагонами, що, находячи одне на одне, створюють то гірлянди спрощеного худенького акантового листа, то згортаються у завитки, схожі на рокайльні. Зображений на платівці підніток стоїть серед пагорбів, що мають такий самий примхливий вигляд, як і рамкові пагони і поєднують їх з внутрішнім простором таблички (Рис. 12).

У “культуровій групі” музею зберігається табличка, визначена як іконка, - “Святыи младенец Леонтий канархистра печерский” (К-1774) (Рис. 13). Ця не надто велика (18,2 x 34 см) художня мініатюра на металі (посріблена мідь), можливо, була накладкою на кришку якоїсь скриньки або скарбнички: отвори від цвяшків по краях і кутах свідчать про те, що платівку до чогось прибивали. Вірогідно також, що ця платівка могла бути і вотивним підношенням. Майстер зобразив співця серед ялинового лісу, на амвоні, обрамленому примітивізованим рокайлем, який одночасно є складовою бароково-рокайльного оздоблення країв цієї платівки.

Ще один відгомін барокового стилю зустрічаємо на табличці “О здорові болящего Онастасія” (К-986) (Рис. 14). Це мініатюрна іконка із зображенням новозаповітної Трійці. Набряклі потужні хмари, на яких розмістилися Бог Отець та Ісус Христос, політ Голуба – Святого Духа, показаний струменями повітря, що їх залишає по собі птах, світло, що летить з верхнього правого кута, – все це має створювати враження динамізму і внутрішньої напруги. Неширока проста рамка з лусочок не заважає такому сприйняттю.

Підвіска “От раба Божия страждущаго Владислава приношение” (К-1772) надійшла до музею з с. Лошкарівки Катеринославського повіту (Рис. 15). Зображення Ісуса Христа та Божої Матері у верхній частині підвіски мають цілком бароковий вигляд, підкреслений розлетом одягу та клубочинням хмар. Однак в цілому платівка не має важкого насиченого декору, хіба що позолота окремих деталей додає декоративності предмету. Внутрішня насиченість створюється докладною текстовою та образотворчою розповіддю про подробиці хвороби (“обмертвешие от параличи” кінцівки) та центральною фігурою Св. Миколая, який молиться до Ісуса Христа та Богородиці, стоячи у пустельній відкритій місцині просто неба. Стримана рамка завершує загальну композицію.

Своєрідно відбилися у виробках народних майстрів і елементи неоруського стилю, що був національним проявом модерну і який послуговувався, зокрема, казково-билинними, фольклорними образами. На табличці “О здоровія болящего Феодора” (К-978) цей стиль присутній лише у формальних прикметах (Рис. 16). Зображений на вотиві чоловік, одягнений, як і належить давньоруському воїнові: на ньому кольчуга поверх сорочки, плащ, щит. Однак немає зброї, шолома. Герой не набув рис билинно-харизматичних, і лише струнка лаконічна рамка заважає сприймати це зображення як лубок. Майстер-срібляр намагається наслідувати особливості художнього стилю, що в своїй основі мав цитування кола образів і форм фольклорного, народного спадку. Вийшло таке собі повторне цитування.

Говорячи про народне золотарство і про його зразки у зібранні Дніпропетровського музею, маємо зазначити, що проникнення мотивів та стильових ознак художнього розвитку професійного золотарського мистецтва у творчість народних майстрів відбувалося стрімко. Народні майстри були дуже чутливі до нових віянь, але ці нові впливи трансформувалися ними у відповідності до їхніх уявлень про сутність прекрасного. Наївність і безпосередність, реалізм і фантазійність, вільне поводження з канонами, орнаментальність, еkleктизм – все це є свідченням того, яким чином відбивалися і перетворювалися у народній свідомості художні та філософські основи світосприймання, проголошені великим мистецтвом.

¹ Степаненко Н. Монастирські пам'ятки у зібранні Дніпропетровського історичного музею ім. Д.І. Яворницького. // Могилянські читання 2005 року: збірник наукових праць. – К.: Фенікс, 2006. – С. 484 – 489.

² Машуков В. Матеріали к изучению церковной старины Украины. – Харьков, 1905. – С. 54.

³ Фаримець А.М. Історія створення “Церковного відділу” Дніпропетровського історичного музею ім. Д.І.Яворницького. // Регіональне і загальне в історії. – Тези Міжнародної наукової конференції, присвяченої 140-річчю від дня народження Д.І.Яворницького та 90-літтю XIII Археологічного з'їзду. – Дніпропетровськ: Пороги, 1995.

⁴ Жолтовський П. Художній метал. Історичний нарис. – К.: Мистецтво, 1972.

⁵ Дніпропетровськ: минуле і сучасне. – Дніпропетровськ: Дніпрокнига, 2001.

⁶ Шитова Л. Русские окладные иконы конца XVII – начала XX века. // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. – 2004. – №5



Рис 1. Образок натільний. Україна.
XVIII ст.

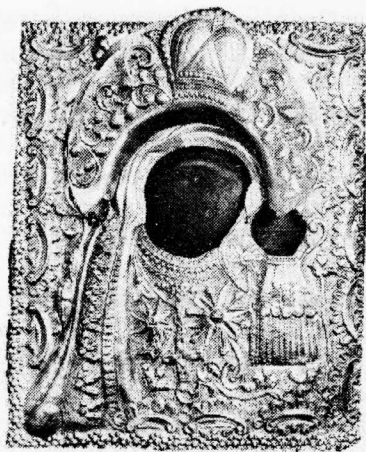


Рис 2. Ікона "Богородиця Казанська".
Росія. Кін. XVII – XVIII ст.



Рис 3. Вотивні таблички.
Україна. XIX ст.



Рис 4. Вотивні таблички.
Катеринославщина.
Кін. XVIII – поч. XIX ст.



Рис 5. Вотивні таблички.
Золотоноша, Катеринославщина.
XIX ст.

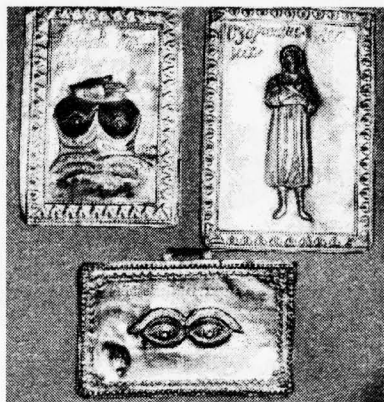


Рис 6. Вотивні таблички.
Золотоноша, Катеринославщина.
XIX ст

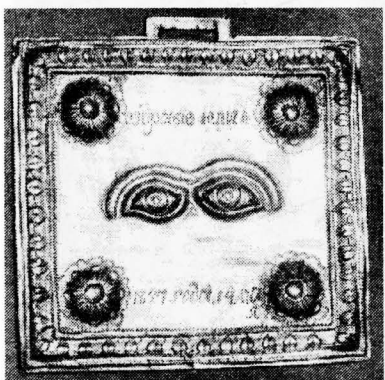


Рис 7. Вотивна табличка “О
здравію Юлії 1847 года 14 мая”.
Селище Красногригорівка
Катеринославського повіту
Катеринославської губернії.

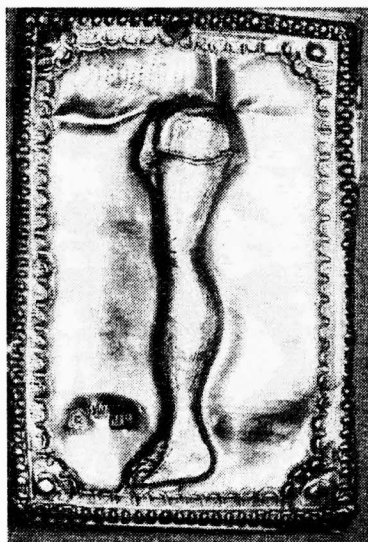


Рис 8. Вотивна табличка “О здравію”.
Золотоноша. XIX ст.



Рис 9. Вотум . Золотоноша. XIX ст.

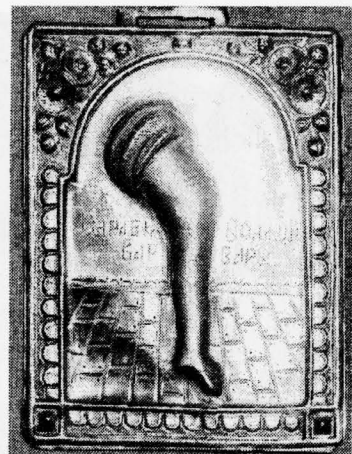


Рис 10. Вотивна табличка “О
здраві болящої Варвари”.
Катеринославщина. XIX ст.



Рис 11. Вотивна табличка “О
здраві болящего Владимира”.
Катеринославщина. XIX ст.



Рис 12. Вотивна табличка
“От нутреной болезни.
О здравия младенца Дмитрия”.
Золотоноша. 1863 р.



Рис 13. Табличка “Святый младенец Леонтий канархистра печерский”. Україна. XIX ст.



Рис 14. Вотивна табличка “Оздравії болящого Анастасія”. Катеринославщина. XIX ст.



Рис 16. Вотивна табличка “Оздравії болящого Феодор”



Рис 15. Вотивна табличка “От раба Божия страждущего Владислава приношение”. Селище Лошкарівка Катеринославського повіту Катеринославської губернії. XIX ст.

**Плащаниця 1756 р. –
оригінальний витвір українського ювелірного мистецтва**

Серед чисельних зразків ювелірних виробів, виготовлених українськими майстрами за часів козацької доби XVII-XVIII ст., існували не лише ті, що мають за основу лише метал, але й зкомбіновані з тканивими елементами. Одним з таких витворів, який хоч і не є безпосередньо чисто ювелірними виробом, але опосередковано все ж таки належить до цього типу, є плащаниця, виготовлена у 1756 р. для січової церкви Пресвятої Покрови Богородиці (інвентарний номер КН-29509, К-265).

На якій же підставі можна відносити плащаницю до розділу ювелірної творчості, хоча за всіма ознаками це зразок декоративно-прикладного мистецтва? Звернемося до праці Д.І. Яворницького, у якій він вперше описав і фактично каталогізував предмети старовини козацької доби на Катеринославщині. Так, наводячи список речей, що зберігалися в Свято-Покровській козацькій соборній церкві у м. Нікополі, він подає і опис плащаниці, що є предметом розгляду. «Плащаниця сделана из двух бархатов: красного – по краям и черного – посредине; на черном бархате тело Спасителя вышито из ковнанного серебра, вокруг котораго вышит тропарь: «Благообразный Иосиф с древа снем пречистое Тело Твое плащаницею чтою обвив и благоухаими во гроб нове закрив положи», а у самых ног Спасителя вышиты слова: «сия плащаница рабо божия иоана гаркуши, куреня тимошевского 1756 года». Длина плащаниця - 11,5 четвертей, ширина 6,5 четвертей; ценится в 1200 руб».¹

Згадка про срібло, що було використане для створення плащаниці, зразу дає можливість вважати її не пересічним зразком декоративно-прикладного мистецтва, а оригінальним витвором, наближеним до ювелірної справи.

Перед тим, як перейти до опису і аналізу матеріалів та техніки, що були використані при створенні плащаниці, невелика предісторія цього експонату. Само по собі «плащаниця» давнє слово арамейського походження, яке відповідає українському «простирадло». Оригінальною вважається Туринська плащаниця. Саме її учні Христа знайшли великоднього ранку 30 року порожньою у гробі і заховали. За єврейським звичаєм І ст. полотно, що огортало мертве тіло, вважалося нечистим і не могло бути виставленим для загального показу. Всі інші плащаниці є художніми копіями. На цих плащаницях завжди є зображення Христа на повен зріст, у тому вигляді, в якому його було знято з хреста і покладено у домовину. В церквах у Велику п'ятницю плащаницю, з особливою урочистістю, виносять на середину храму, де вона і залишається до великодньої полунощниці для поклоніння і цілування.

Плащаниця, що зберігається в Нікопільському державному краєзнавчому музеї, належить до комплексу культових речей з Свято-Покровської січової церкви, яка знаходилася на останній Запорозькій Січі, перевезених до Нікополя у 1783 р. Плащаниця є одним з двох експонатів музею (другий - це ікона-ставротека),

які несуть на собі відбиток інформативності, що дає можливість точного датування та ім'я дарувальника. Вишиті на плащаниці дата - «1756» та ім'я «Іоан Гаркуша» дають чітку прив'язку, що ця річ дійсно відноситься до комплексу речей запорозької старовини. Крім імені вказано і курінь, до якого відносився дарувальник. Переглядаючи реєстр Коша Нової Січі за 1756 р., в переліку козаків знаходимо прізвище Гаркуші. Єдина розбіжність, що в реєстрі вказано ім'я Микита, а на плащаниці - Іоан². Це можливо пов'язано з тим, що козак мав ще друге християнське ім'я, або просто помилкою писаря. В усякому випадку цей вкладний напис підтверджує турботу козацького товариства про січову церкву.

Унікальність саме цієї плащаниці підтверджує і найбільший всеукраїнський каталог музеєфікованих пам'яток козацтва, виданих під назвою «Україна - козацька держава» в 2004 р. Серед величезної кількості представлених у цьому виданні експонатів у наявності усього дві плащаниці, які репрезентують собою козацьку добу. Одна з них, більш давнього часу, датована 1748 р., з фондів Чернігівського обласного історичного музею. Але вона явно поступається і за розмірами, і за технікою, плащаниці з нікопільського музею. Чернігівська плащаниця однокольорова, зображення фігури Христа повністю не вишите, а намальоване, вкладний напис скорочений і вміщений разом з літургічним³.

Автори ж каталогу дають такий опис нікопільської плащаниці 1756 р. : «Оксамит, полотно, шовк, срібні та золоті нитки, шитво, гаптування, живопис. 130 x 216 см»⁴. Опис доволі поверховий, як для такої унікальної пам'ятки, тож спробуємо описати плащаницю більш докладно.

Основою для срібного шиття є оксамит. Центральна частина чорного кольору, обрамлення, колісь малинового, зараз світло-коричневого. Оксамит центральної частини відрізняється за структурою від оксамиту обрамлення. Можна припустити, що центральна частина була зроблена з гладенького ліонського оксамиту, а обрамлення з оксамиту іншого сорту. Основа – бавовняна.

Центральна фігура Христа (h-126см) вишита срібними нитками. Яворницький визначає їх як «ковані», тобто з дртинок, отриманих шляхом волочіння (протягування через валки). На жаль, невідомо ні місце шиття, ні майстер по сріблу, який брав участь у виготовленні плащаниці. Можна лише припустити, що найвірогідніше плащаницю було замовлено козаком у Києві, як доречі і ікону-ставротеку, і, можливо, вона була вишита майстринями Флоровського монастиря.

Техніка шиття – «по карті» – властива майстрам XVIII ст.: срібні нитки накалдено на картонну прокладку і прикріплено шовковими нитками⁵. Крім тіла Христа, так вишито і вкладний, і літургічний напис. Обличчя Христа намальовано олійними фарбами на полотні і прикріплено до вишитого німбу. Поряд з німбом, з боків два вишитих медальйони, з намальованими голівками янголів. В центрі медальйонів по дві літери «ІЕ» та «ХЕ», скорочення від імені Ісуса Христа.

В чотирьох кутах плащаниці вишиті медальйони, до яких прикріплені намальовані фарбами на полотні зображення янгола, орла, тельця і лева - символів євангелістів Матфея, Іоана, Луки і Марка.

Тіло Христове і написи обрамлені широкою смугою рослинного орнаменту, в якому взята у картуш дата виготовлення плащаниці - «1756 года». Орнамент перенасичений квітками і листям, типовий для українського барокко XVIII ст. По кутам плащаниці вишито шестикрилих серафимів, голівки яких теж намальовані і прикріплені до шитва. Плащаниця має двокольорну бахрому - жовто-зелену з чотирма китицями.

Плащаницю ні разу не реставрували. У XIX ст. і на початку XX її використовували для служби в Свято-Покровській козацькій соборній церкві лише раз на рік. З 1925 року вона знаходиться у музеї. Фактично вона зберіглася на 90 відсотків. Пошкодження оксамиту незначні, нитки вціліли майже повністю. Єдине, що має більш-менш значні втрати, то це намальовані зображення, на яких частково відпав шар фарби.

Плащаниця 1756 р. залишається унікальним зразком декоративно-прикладного і частково ювелірного мистецтва України, який дає можливість долучитися до духовного світу запорозьких козаків та ще раз відчутти красу українського барокко XVIII ст.

¹ Яворницький Д. Запорожжя в залишках старовини і переказах народу. – К.: Веселка, 1995. – С. 284.

² Україна – козацька держава – К.: Емма, 2004. – С. 179

³ Там само, с. 872.

⁴ Там само, с. 872.

⁵ Мишневa Е. Методические рекомендации по изучению и описанию музейных тканей с золотым шитьем. – К.: Киево-Печерский гос. ист.-культ. заповедник, 1990. – С. 9.



Плащаниця. 1756 р. з Покровської Січової церкви, Україна.
Влада козака Івана Гаркуші Тимоміського хурона Нової Січі.

**Хрест з частинками “животворного древа
Хреста Господнього” із зібрання НМІУ.**

У НМІУ зберігається досить велике за обсягом і представницьке зібрання металевих хрестів різних історичних епох (починаючи від часів Київської Русі і до ХХ ст. включно) і різного функціонального призначення. Це – хрестильники, наперсні хрести, кіотні (або поклонні), виносні та ін.

Під час наукової обробки деяких з експонатів цієї колекції досліджено хрест-складень типу енколпіона (інв. № Мт – 480), вміщений у футлярі-підставці. Розміри хреста: висота 4,7 см, ширина – 3,0 см, товщина – 0,6 см. Футляр (очевидно, спеціально виготовлений для цього хреста) повторює його контури і є трохи більшим. Це – хрестоподібна коробочка з недорогоцінного металу (гадано, латуні), до верхньої лопасті якої припаяна коротка видовжена пластина. Її призначенням є утримання хреста у при *піднятому* положенні над горизонтальною поверхнею, на якій він експонувався. Верхній край бічних стінок футляру завершується вирізаними зубцями. За стилем і технікою виготовлення футляр є дещо грубішим і більш примітивним ніж сам хрест. Тому можна припустити, що він був виготовлений власником хреста вже після його придбання.

Походження цієї реліквії, а також шляхи надходження її до музею невідомі. Можна припустити, що цей хрест належав до якоїсь колекції і був виставлений на огляд. Саме для цього, напевно, виготовлено футляр.

Хрест – золотавого кольору двостулковий, чотириконечний (т. зв. „католицького типу”). Його передня стінка рухома і відкривається на шарнірі зліва направо. Угорі вертикальної „балки” є „вушко” для підвішування. На чільній стороні хреста зображене рельєфне розп’яття – Ісус з розведеними і трохи піднятими догори руками. Довкола його голови – німб з променів. Над постагтю зображений рельєфний сувій зі слов’янськими літерами „ІХ / ЦІ” („Ісус Христос – Цар Іудейський”).

Чільна пластина хреста оконтурена вузькою гладенькою рамкою, а її тло (на якому представлені Розп’яття і сувій з написом) вкрите гравірованими вертикальними паралельними хвилястими лініями.

Зворотній бік хреста декорований у техніці гравірування. В центрі у квадрифольній рамці зображене погруддя безбородого святого з німбом і книгою у руці. Рамена хреста прикрашені орнаментом у „візантійському стилі” – переплетені рослинні пагони. Тло центрального медальйона і рослинного малюнка вкрите горизонтальними паралельними гравірованими лініями.

Хрест складається з 2-х стулук: пластинчастої передньої і коробчастої задньої. Досить глибока (0,6 см) коробчаста частина вертикальними перегородками поділена на 5 окремих смностей: по 1 – у кожній лопаті хреста і 1 – центральна. Усі вони заповнені спеціальною воско-мастиком темного

кольору, у якій перебувають темні дрібні частини. Можна припустити, що це – частинки деревини або „мощей”, проте без спеціальних аналізів стверджувати це напевно не можна.

На внутрішній поверхні чільної пластини-кришки у центрі нанесена крапля воско-мастики, до якої приклеєні 4 дерев'яні трісочки, що утворюють хрест.

У нижній частині пластини-кришки хреста перебуває відбиток ювелірного клейма: у прямокутній рамці розміщені 3 церковно-слов'янські літери „АВС”. Це – ініціали майстра-виконавця чи пробірного майстра. На жаль, нам поки що не пощастило з'ясувати, якому саме майстру належить це клеймо.

Нижче, у арці у 3 рядки розташовані наступні зображення і написи: вершник на коні (Георгій Побідоносець – герб Москви); „1881” (рік виготовлення хреста), „84” (проба срібла, яка означає кількість „золотників” у лігатурному „фунті”). Отже, цей хрест є срібним і, очевидно, вкритий позолотою. Проте його апробація поки що не виконувалась.

Стосовно призначення цього хреста викладаємо наступні міркування.

Хрести-мощівники з частинками Чесного Животворного Древа Хреста Господнього відомі з перших століть християнства. Вони були власністю візантійських імператорів та інших вельможних осіб. Що стосується російських паломників на Святу Землю, відомо, що з першої половини ХІХ ст. імениті особи отримували від патріарха Ієрусалимського хрести з частинками Древа Хреста Господнього у якості благословення, а пізніше – і нагороди, особливо для монархів і вельмож.

На початку 1890-х рр. патріарх Ієрусалимський опублікував „Витяг” зі старовинного статуту про нагородний золотий наперсний хрест на фіолетовій стрічці Чесного Хреста Святого Гроба Господнього. Цей орден вважався духовним і мав 4 ступеня. Якщо найвищими ступенями нагороджувались лише обрані (російські „світліші” князі та ієрархи церкви), то число „кавалерів” нижчих ступенів було необмеженим.

Кращі зразки цієї нагороди виготовляли ієрусалимські або російські майстри. Зокрема у російських музеях є зразки таких хрестів початку ХХ ст. з ювелірними клеймами Москви, які надсилались до Єрусалиму, де патріарх вкладав до них частинки „Животворного Древа”.

Звичайно, хрест з зібрання НМГУ не належить до цих найвищих відзнак Ієрусалимського патріархату ані за зовнішніми та стилістичними ознаками, ані за технікою виготовлення. Проте, очевидно, існували і більш дешеві „сувеніри” для пересічних паломників, що прибували до Святої Землі. Очевидно, один з таких паломницьких хрестів і перебуває у київському музеї.

Сердюк А.С.

**О Российской пробирной реформе XIX ст. и кратко
о корректурах (?) орнаментов абрезов венцов окладов
Смоленской Пресвятой Богородицы.**

В современном таможенном видении и представлении актуальных вопросов идентификации культурных ценностей и определении их оценочной стоимости очень важно рассмотреть аспекты пробирочной реформы в России конца XIX ст. Именно тогда пробирные палатки становятся пробирными управлениями. Высказывается предположение, что основным автором иконы (не живописных частей, а оклад, венец) был Никита Сафронов из Новгорода (1789-1834), что вызывает ряд вопросов. Но разность аббревиатур теснения клейма, возможно, созвучна с клеймом Сапожникова Николая Александровича, мастера из г.Калуга (1880-90-е гг.), который был избран в гласные по серебряному цеху в 1889-1892 гг. При этом автором рассматриваются визуальные и фальцовочные (?) корректуры абреза венцов иконы Смоленской Пресвятой Богородицы периода 1882-84 гг. В данной информации рассмотрены и сравниваются аналогичные орнаменты изделий ювелира Сазикова. Клейма на окладе и нимбовых венцах относят его к периоду корректуры орнаментов в изделии нимбовых венцов, корректуры клейм старого пробирного устава образца 1882 года (1882-1884-1896 годов). Это время, когда пробирные палатки становятся пробирными управлениями.

Основная объективизация по визуальным признакам комплексных атрибуций в данном произведении соответствует времени появившихся архаических иконографических типовых образов, обновленно рожденных российскими изографами в эпоху Карла Густавовича Фаберже.

Категория и тип живописного памятника: Икона подокладная, оклад просечной, живопись академического стиля, в акцидентном окладе, отображающем украшение Смоленской Пресвятой Богородицы в видении Московских изографов (Истровского монастыря?) в 80-е годы XIX столетия. Оклад 1882г., венец 1884г., с оборота икона в сиреневом бархате в сборе первоначально находилась в деревянном профильном окладе, левкашечном и тускло, сусально амальгированном. Икона в соборе хранилась в застеклённом шпонируемом киоте, углы киота закруглены.

Автор (школа): Москва – Истровская (?) иконописная подзаказная мастерская, тираж неизвестен.

Размер: 31,2х26,7 см в окладе, верхняя часть оклада расширена до 26,8 см.

Материал: основа деревянная с деревянными торцевыми шпонками сверху и внизу. Общая толщина деревянной основы без оклада и тканно-

бархатной подложки составляет приблизительно 1,5-1,6 см. Грунт тонкий однослойный, состоящий из клея и мела с добавлением масляной имприматуры. Красители масляно-темперные. Живопись покрыта тонким слоем суспензии пихтово-пигулового бальзама разведенного в терпентине со спиртом (?).

Состояние: видны отдельные незначительные деформации массивов серебра в верхней левой, правой верхней, правой нижней четвертях серебряного просечного оклада, т.е. как результат усушки древесины. Верхняя правая и левая кромки оклада несут на себе профилактические потертости по чернению серебра.

Краткая историческая справка: Согласно клеймам тройника на нижней кромке торца оклада, прочеканена дата - 1882г. (Рис.1), удар клейма при клеймении смещен вправо вниз, имеется надрыв волокон серебряной пластины, справа налево от правой границы герба города Москвы (Георгия Победоносца), который проходит по нижней границе пробы 84 до даты 1882. Этот дефект вызван сильным ударом клеймщика пробирной палаты. С лицевой стороны визуально подтверждается, что дефект пробы и массива позаклеймённого поля справа и снизу не лудились и не паялись.

При приобретении и проведении визуальной экспертизы продавцы категорически возражали разбору оклада и исследованию живописи подкладной иконы, клейм с оборотной стороны серебрянных массивов, поскольку это носит сугубо конфиденциальный исследовательско-оценочный характер при перепродаже и доказывает отношение коллекционера к приобретаемому предмету искусства, культуру сохранения всех визуальных доказательств жизнедеятельности памятника и отношение специалистов которые его подготовили для перепродажи. Следует отметить, что аукционные экспертизы строятся на доверительных отношениях и большую ценность и доверие при оценке и экспертизе вызывает вещь, которая ранее не разбиралась и находится в первичном состоянии. А если клеймо подготавливалось к перепайке (?) или переносу (?) на другое изделие, то это в первую очередь говорит о высоком уровне мастеров-ювелиров и авторитете их клейм, а также об особенностях историко-политических и ювелирных рынков в 80-е годы XIX столетия в Москве.

Подлинность живописных массивов в их нереставрированных слоях, консервационных покрытий, наслоений неживописного происхождения (запылённость) данного живописного произведения не вызывают сомнения у специалистов реставраторов и экспертов. Характерно клеймо (тройник, 84 проба серебра, год - 1884 г., герб Москвы) в левой части венца Иисуса, лежащее в подковообразном вытянутом ложе, причем герб Москвы стоит выше даты. Процесс визуального осмотра показал, что неразмерженный удар с нагиском вправо и вниз возможно и

рассёк (разорвал) либо значительно утоньшил тонкую границу клейма и позакромочного поля. Мы предполагаем, что металл разошелся из-за постоянной эксплуатации: несмотря на небольшой вес и площадь Иконы, воздействие веса на изгиб нижней серебрянной кромки, её деформация упругости и вибрация в районе деформационных утоньшений клейма возможно и привело к рассоединению по границе от клейма до клеймового поля. Свидетельством тому являются царапины и деформации нижней торцевой кромки серебрянного оклада.

Особо придирчивые исследователи в процессе жизнедеятельности произведения неоднократно высказывали различные мнения о возможном историко-экономическом значении подобного клеймения и удара (см., напр., Э. Ноулз. В мире антиквариата. Путеводитель для любителей антиквариата и коллекций. Изд-во ОАО «Радуга», Москва, 1998).

Версия 1: Пробирер не поставил руку и бил деформационно с уклоном вправо специально, или как ученик, держа клеймо левой рукой, подсекая с уклоном удар чеканом.

Версия 2: Пробирер бил с уклоном вправо умышленно-просечно, чтобы можно было с лёгкостью отделить, вырезать, выломать, отломать клеймо тройника для перепайки, т.е. для демонтажа с подлинной вещи на изделие с пробой низшего класса, категории.

По типам декорирования изделий акцидентных окладов икон в России всегда можно не только стилистически датировать икону, так как для каждого времени характерны определенные стили ..., а состояние декора влияет и на оценочную или стартовую оценку икон при например, покупке, перепродаже, составлении страховочной оценки или например аукционной, закладной и другой оценок.

В России всегда ценились ажурные оклады прорезного и обронного образцов гравировок. Вырезание граней под углом, так называемое блестящее гранение с заострением обеих сторон, где узкие наклонные желобки придают гравировке дополнительный блеск, всегда созвучно спорившие с английскими граверами и их изделиями в переплетениях своих тесно вязались с окладами чеканками, литьем, чеканками по твердым медалям и т.д.

Проведенный визуальный осмотр без задействования техно-технологических экспертиз не принижает истинной стоимости данного живописно-ювелирного произведения, облаченного в акцидентный оклад с тонкой мусивной позолотой (лимонного оттенка). Стоимость произведения в регионах Украины стартово может составлять от 3000 до 4000 долларов США на июнь-июль 2006г.

Нами идентифицировались клейма оклада и венца Иконы, датированные: оклад 1882 г., венец 1884 г. и пробированные в г.Москве. Визуально-предположительно, что ювелиром, поставившим прокатно-серебрянный лист на тираж этих Икон, является новгородец Никита Сафронов (?).

Результаты визуального осмотра: Визуальный осмотр проводил реставратор музейных коллекций, масляно-станковой живописи, графики и литографий на бумажных основах и металлических массивах, полиграфист, печатник высокой печати, главный специалист лаборатории таможенной экспертизы культурных ценностей и объектов интеллектуальной собственности Сердюк Александр Семёнович.

Осмотр с лупой определил места и параметры мелких низкорослых подготовительных вытравленных орнаментов и более крупных штихельных гравировок на поверхности оклада иконы. Мусивная лимонная позолота стоит тонким устойчивым слоем, тонкость и прозрачность позолоты говорит о гальваническом или гальваностегническом её происхождении.

При визуальном осмотре без снятия оклада употреблялись следующие приборы:

1. Осмотр с 4-х кратной лупой подкладной живописи с целью поиска новодельных или укрепленных (?), затонированных (?) участков и массивов (не обнаружены). На правой части подбородка Пресвятой Богородицы обнаружена авторская (?) потёртость (?) до мардана покрывающего грунт.

2. Кварцеволюминесцентная диагностическая лампа (матового свечения, ПРК-1 в прямых лучах)

3. Осветитель люминесцентный ОЛД-41(Ту-64-12242-77) для ультрафиолетовой диагностики (проводилась диагностика в прямых и косых УФО лучах, одностороннее донного свечения). Проводились также общие локальные исследования с экспозицией от 1-ой до 3-х минут, освещающей участки до половины квадратного дециметра по часовой стрелке и четвертям.

Клейма: Нижнее торцевое клеймо на данной Иконе датируется пробирной палатой 1882г., а следовательно, соответствует году становления фирмы Карла Густавовича Фаберже. Е. Филиппова в статье «Фаберже: великий маркетолог» пишет, что «с этого года официально считается, что начались миграции квалифицированных рабочих во всех других российских ювелирных мастерских. Всплеск идей Фаберже и его коллег побудил другие фирмы использовать идеи Фаберже, совершенно бесплатно, поскольку представления об авторском праве тогда были смутные». Мы делаем вывод, что к 1882 году начинается не только миграция квалифицированных рабочих, а и миграция их авторских, а возможно и именных пробирных клейм (?). Вполне возможно, мигрировали изделия, клейма, а не мастера, что естественно при рыночных отношениях.

Е. Филиппова упоминает о существовании автономных мастерских-субподрядчиков, владельцы которых работали по рисункам и моделям фирмы Фаберже, исключительно для нее. Работы всех мастерских

было более 10) носили клеймо фирмы, а также клеймо мастера. статью Т.Н.Мунтян «ФабВ главе «Инициалы сотрудииков пробирных учреждений Российской империи, пробиваемые на пробирных пуансонах» на стр. 605 книги А.Н. Иванова «Пробирное дело в России (1700-1946). Руководство для экспертов-искусствоведов», Русский национальный музей, Москва, 2002 г. указаны основные претенденты на клеймо ИК. Мы обращаем внимание на двух основных: Ковригина Ивана Владимировича (С.Петербург, 1897-1900г.), Константинова Ивана Ефимовича (1876-1882г.).

Высказанное нами предположение о том, что основным изготовителем данной Иконы, с клейменной на окладе датой 1882г. и венца 1884г., был Никита Сафронов из Новгорода (1789-1834) вызывает целый ряд вопросов. Разбирая инициалы клейма слева от тройника (т.е. от инициалов пробирера, даты и пробы, герба города), мы предположили, что это клеймо распознается НС без правой контурной границы, с невыраженной буквой С и, возможно, является клеймом Сапожникова Николая Александровича мастера из города Калуги, серебряных дел мастера 1880-1890-х годов. Известно, что в 1889-1892 г. он был избран в гласные по Серебряному цеху, причем возникает вопрос как он клеймился до своего избрания в 1882 г, косил ли клеймом, выбивая одну букву? Вероятно, что с 1889 г. он и клеймился НС гласно (?) т.е. всеми буквицами клейма. (См. Вотивные подвески - КОКМ, чарка - КИМ в книге М.М.Постниковой-Лосевой «Русское ювелирное искусство, его центры и мастера XVI-XIX вв», под ред. Академии наук СССР и института истории Министерства культуры СССР, Государственного Ордена Ленина Исторического музея, издательство «Наука», 1974г., стр. 240).

Авторство исследуемого оклада мы относим к особым и отдельным мастерам, для которых резьба по серебру и золоту была основным делом, и которые специализировались исключительно по ней, и достигали вершин мастерства в резьбе штихелем. Такой мастер-резчик по металлу должен быть обязательно хорошим рисовальщиком.

Особый прием глубокой резьбы носил название «Оброн». Иногда, в особенно тонких и сложных работах рисунок «обирается» резцом, после чего производит впечатление сходного с чеканкой. При оброне фон около изображения или надписи визуальнo как бы опускается или «обирается» при помощи резца штихелем, благодаря чему изображение делается слегка рельефным.

Можно предположить, что обронно изготовленные Иконы в 1882-1896г. клеймились жеребьевно, т.е. как слитки, при этом иногда невопад: клеймо мастера, но присутствует «голый абзац» (оставлено место для герба государства и фамилии основного ответственного изготовителя). В книге «Правила клеймения золотых и серебряных изделий 1899

и 1908 годов В.В.Скурлова, Антиквариат, Санкт-Петербург, 2000г. Стр. 3. Новый пробирный устав, вместо старого образца 1882г. Был высочайше утверждён 11.03.1886г., а введён в действие с 01.07.1896г.. Вот почему последние клейма-тройники (герб города, год клеймения и инициалы пробирного мастера) отмечены 1896 годом. Возникает естественный вопрос: каким образом клеймились изделия религиозно-ювелирного искусства в период после отмены старого пробирного устава образца 1882 года без герба государства, в каком кол-ве, и до какого межреформенного периода? С 1721 года Патриаршее управление было заменено Синодальным и в 80-е годы XIX столетия церковь освящала чистоту клейм, наблюдая при этом движение родившегося антикварного и ювелирного рынка. Таким образом в межреформенный период – 1882-1896 гг. – церковь, при особых заказах Икон, конъюнктурно готовила и ждала «своих» посвященных для клеймения в рамках Герба Российского. Этим объясняется непомерно высокая стоимость изготовления клейм, унаследование клейм и права клеймения при той или иной реформе, по контракту в случае смерти главного мастера.

На нашем изделии клеймами констатируется факт, что перед нами Калужский мастер (?), Новгородский пробирер (?), Московский пробирер (?) (герб города Москвы), но при этом изображен и предстаёт перед нами образ Смоленской Пресвятой Богородицы в стилистике Павловских орнаментов (показательный эклектический историзм), выполненной под заказ в обрнном окладе, что и выдвигает её на особое место.

Автор в данной статье пытался рассмотреть стилистические особенности орнамента попоны лошади с произведения, созданного ювелиром Сазиковым «Всадник в дозоре»... с фальцовочными (?) орнаментами абреза венцов Пресвятой Смоленской Богородицы. Толчком к рассмотрению вопросов данной темы явились различия клейм оклада иконы (нижний торец 1882 г.) и нимбовый венец клейменный 1884 г.

Литература и примечания.

1. Постникова-Лосева М.М. Русское ювелирное искусство, его центры и мастера XVI-XIX вв. -1974 - Наука - С. 240, 264 и 276 : см. Соколов Александр Николаевич и разновидности его клейм. Если представить, что 3-я буква западает (?) или западает граница клейма (?), как у клейма фирмы Хлебникова заглавная при накате клейма, то получается НС без правой границы клейма, т.е. без буквицы или границы. А.Н.Соколов - основатель мастерской по выделке золотых, серебряных и бронзовых изделий, открытой в 1852 г. Имел до 50 рабочих. Годовой оборот 75 000 рублей. Произведения: Золотой складень с эмалью, подстаканник, кофейник. ГИМ. См. с.269 о Сафронове Н.С., с.275 - клеймо *Хлебников* без заглавной буквы *Х*, с.276 - клейма Сазиковых. Короткие клейма именники *ИС*, *ПС* визуалью похожи своими гарнитурами и абривиатурами, т.е. близки к переклеймению(?) (см. с. 248-249, 374).
2. Постникова-Лосева М.М., Платонова Н.Г., Ульянова Б.Л. Золотое серебряное дело XV-XX вв. - М.: Наука - 1984 - С.65, 164; Сапожников Н.А.; с.180 - Сазиков, с.185 -

- Сазикова Евдокия Павловна, влад. Фабрики зол. и сереб. изделий, 70-80-е годы XIX в., в 1879г. имела рабочих 74 чел., выrab. изделий 67 пудов, с.202-203, 363, 355, 374.
3. Иванов А. Н. Пробирное дело в России (1700-1946). Руководство для экспертов-искусствоведов. - М.: Русский национальный музей - 2002 - С.74:Новгород Никита Сафронов; с. 182 - Глава II «Пробирное дело в России 1861-1898 гг.» В таблице наименование изделия: «Жеребьёвое золото», в графе «В каком месте ставилось клеймо» отмечено: клеймится как слитки. В графе «вид клейма» объяснение отсутствует, очевидно соблюдались все предыдущие (?) маргиналии, т.е. тройники и т.д., герб города и государства. К сожалению в этой таблице ничего не сказано о жеребьёвых сплавах серебра, раскатанных для нанесения альбомно-обкладных массивов для икон с венцами, травленных или подготовленных реперно, обронно програвированных штихелем. (См. Постникова-Лосева М.М., 1974, с. 201-202); с. 606, 610, прил. фото с.230(ИК 84 герб города Москвы 1882); с.202 фото клейм (Москва Иван Ефимович Константинов), с.751).
4. Филиппова Е. Фаберже: великий маркетолог (сайт www.top-manager.ru).
5. Мунтян Т.Н. Фаберже: подлинники и подделки» (сайт www.gatchina3000.narod.ru)



Рис. 1. Общий вид иконы Смоленской Пр. Богородицы.

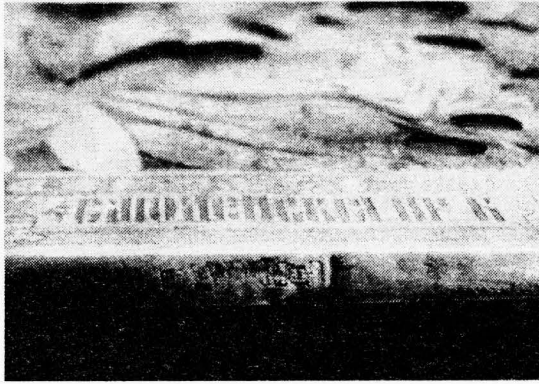


Рис.2. Торцевые клейма оклада Смоленской Пр. Богородицы.



Рис.3. Клейма абреза венцов деталей оклада Смоленской Пр. Богородицы.

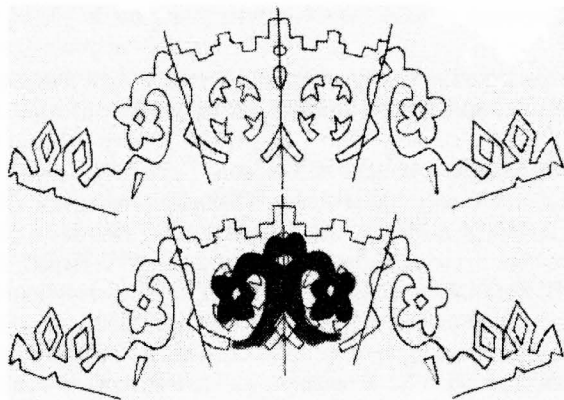


Рис.4. Визуально-предположительная – «Фальцовочная!» корректура орнаментов абреза венцов Смоленской Пр. Богородицы (фальцы обозначены вертикальными диагоналями). Авторами статьи предполагалось и реконструировались орнаменты в стендовом докладе, демонстрируя венец, который гофрировано фальцевался, группируя и раздвигая орнамент.

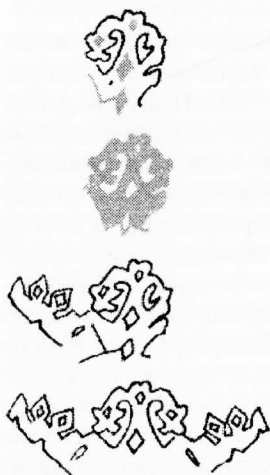


Рис.5. Прорисовки фрагментов орнаментов с попоны лошади «Всадник в дозоре». С.-Петербург, 1852 г. Автор П.Сазиков.



Рис.6. Скульптура «Всадник в дозоре». Петербург. 1852 г. Фирма П.Сазикова. См. орнамент попоны.

Ювелирные изделия фирмы Фаберже в коллекции Музея исторических драгоценностей Украины.

Вторая половина XIX и начало XX веков – время расцвета русского прикладного искусства и ювелирного дела. Главными центрами ювелирного искусства были Петербург и Москва, где производство золотых и серебряных изделий сосредоточили в своих руках крупные фирмы К. Фаберже, К. Болина, П. Овчинникова, И. Хлебникова, П. Сазикова, братьев Грачевых и многие другие. Они завоевывали русский рынок, вытесняя продукцию иностранных мастеров. Экономика России в этот период развивалась быстро, что позволило создать новый класс предпринимателей, у которых ювелиры вызвали интерес и, таким образом расширили для себя клиентуру.

Особое место в русском и европейском ювелирном искусстве этого периода занимала фирма Фаберже. Изделия фирмы пользовались особым спросом у членов царской семьи и придворной аристократии, гвардейских офицеров и крупных финансистов. Мастера фирмы изготавливали шедевры высочайшего класса, которые никого не оставляли равнодушными. Каждый, кто работал у Фаберже, от главного мастера до подмастерья, подходили с большой ответственностью к своей задаче – одни вносили творческую фантазию в новые мотивы декора, другие совершенствовали технические приемы.

Предки основателей фирмы Фаберже¹ (Фаберж или Фабержер) выходят из Пикардии (Северная Франция). В вопросе веры они относились к протестантам-гугенотам. После отмены Людовиком XIV Нантского эдикта в 1685 году, гарантировавшего французским протестантам относительную свободу вероисповедания, Фаберже покинули Францию. Прожив, около ста лет в восточной Германии в Шведте на Одере, Петер Фаберже эмигрировал в Россию и осел в Пернау (Лифляндская губерния), где занимался столярным делом. В 1814 году у него родился сын – Густав Фаберже, который став взрослым, выбрал для себя златокузнечное ремесло. Со временем работал самостоятельно и подумывал о семейной жизни. Густав женился на Шарлотте Юнгштендт, дочери живописца (датско-шведского происхождения), переселился в Петербург, где в 1842 году открыл ювелирную мастерскую². В воспоминаниях главного художника и старшего мастера фирмы Фаберже Франца Петровича Бирбаума говорится, что это была скромная мастерская, в которой изготавливали неуклюжие браслеты, броши, медальоны с цепочками и застежками. Изделия, как правило, украшали камнями и эмальями.

В 1846 году у Густава родился сын Петр-Карл³, позднее он учился в одном из лучших учебных заведений Петербурга – гимназии св. Анны. В 1860 году Карл вместе с родителями переехал в Дрезден, где учился ремеслу у своего отца. Со временем Густав посылает сына совершенствоваться мастерству в Европу: Франкфурт-на Майне, в Париж, Англию, где он изучает ювелирные коллекции XVI-XVII веков, методы и приемы эмалирного искусства эпохи Возрождения,

осваивает резьбу по твердому камню. Карл Фаберже завершил художественное образование у мастеров Италии.

В 1866 году он возвращается в Петербург мастером, работает вместе с Хискиасом Пендиным, Августом Хольмстромом, Вильгельмом Раймером. Эти мастера золотых дел работали у Густава Фаберже.

В 1872 году Карл женился на Августе Якобс,⁴ дочери столяра-краснодеревщика при русском императорском дворе. От этого брака родилось четверо сыновей – Евгений, Агафон, Александр и Николай. Впоследствии каждый из них присоединился к фирме.

В этом же году Карл Фаберже стал хозяином мастерской своего отца, а финский ювелир Эрик Колин, служивший в фирме с 1868 года был назначен первым главным мастером.

Хорошей школой для ювелиров в XIX веке были мастерских Императорского Эрмитажа⁵, где Карл работал в 70-е годы. Он занимался починкой античных золотых вещей, а также, оказывал бесплатные услуги придворным вельможам, чем быстро завоевывал их расположение. Многолетняя практика реставратора дала возможность познакомиться ему со всеми техниками и приемами мастеров ювелирного дела разных эпох. Всеобщее признание пришло к Фаберже, когда он представил копии керченских античных украшений на Всероссийской промышленно-художественной выставке 1882 года в Москве. Его превосходно выполненная работа была отмечена золотой медалью.

В 1885 году Карл Густавович стал поставщиком Высочайшего Двора⁶ с правом иметь на вывеске изображение Государственного герба, а также получил звание Потомственного Почетного гражданина. В этом же году на выставке изящных искусств, в Нюрнберге, фирма Фаберже была отмечена золотой медалью, а в 1888 году – в Копенгагене почетным дипломом. Его имя стало известно. Но самый большой успех пришел в 1890 году на Всемирной выставке в Париже, где Карл Фаберже получил орден Почетного легиона за представленные императорские пасхальные яйца и копии царских регалий. За короткое время ювелирное дело Фаберже прославило фирму в Европе.

Многочисленные королевские и княжеские родственники Российской императорской семьи в Великобритании, Дании, Греции, Болгарии получали ювелирные изделия фирмы в подарок и передавали их по наследству. Фирма Фаберже была оснащена совершенной техникой для того времени. Качество продукции, благодаря предпочтению ручного труда машинной штамповке и тщательно выбранным материалам, было значительно выше, чем у западных ювелиров. Мастера фирмы возродили многие технические приемы обработки камня, использовали многоцветное золото, прозрачные цветные эмали, достигли особого совершенства в технике эмали по гильошировке (гильоширование – механическое гравирование на металле, которое создается по принципу пантографа). В этой технике ювелиры использовали палитру более чем из 120 оттенков цветовой эмали. На изделиях, выполненных в технике эмали по гильошированному фону, появлялся яркий красочный декоративный эффект с особой игрой света за счет резного узора.

Большое значение Фаберже придавал камнерезному делу. Поделочный камень занимал значительное место в русском декоративно-прикладном искусстве. Вначале изделия из камня заказывали уральским мастерам, а дорабатывали их сами на Петергофской гранильной фабрике. Позднее, в Петербурге открыли собственные камнерезные мастерские, где выполняли необычайно разнообразные изделия из камня: украшения, рамки, сервизы, цветы, предметы культа и быта, фигурки нэцке, людей, животных. При их изготовлении использовали полудрагоценные камни и самоцветы: горный хрусталь, нефрит, топаз, яшму, лазурит и другие. В одном произведении могли сочетаться минералы, драгоценные камни, различные оттенки золота и эмали. Камнерезные изделия его фирмы высоко ценились современниками.

С конца XIX века наряду с ювелирными украшениями фирма Фаберже начинает выпускать и оригинальные пасхальные яйца с сюрпризами, каждое из которых поистине было шедевром. За время существования фирмы их было создано 54⁷, но идея изготовления декоративных пасхальных яиц не принадлежит Фаберже. Мастер расширил сюжет оригинального изделия, используя неожиданные сюрпризы, создал новый стиль в ювелирном искусстве, используя свои знания и талант.

В России их изготовляли издавна из различных материалов – дерева, стекла, фарфора, цветных камней. В конце XIX века была очень хорошая, добрая традиция: на каждый праздник Пасхи женщинам дарили миниатюрные пасхальные яйца, которые они носили на цепочке. И, если на цепочке их собиралось 25, значит обладательницу такого украшения очень любили. Такие изделия женщины носили в период с Пасхи до Троицы и были они популярны до 1918 года.

Первое яйцо Фаберже создал в 1885 году по заказу Александра III как подарок императрице Марии Федоровне на Пасху (впоследствии для нее будет изготовлено 30 декоративных яиц)⁸. Скорлупу яйца сделано из слоновой кости. В скорлупе – золотая, покрытая эмалью скульптурная фигурка курицы с рубиновыми глазами. Внутри ее унизанная жемчугом корона, в середине которой золотое кольцо. В дальнейшем фирма Фаберже ежегодно принимала заказы на пасхальные яйца с секретом от членов царской семье. За выполнение такого заказа отвечал главный мастер, но Фаберже лично держал под контролем все этапы изготовления изделия, вникая во все тонкости работы.

Александр III, в отличие от многих представителей русской знати и коммерческой элиты, предпочитал и поощрял все русское. Эту традицию продолжил Николай II. Пасхальные яйца фирме заказывали и знатные люди России. Такие как Нобель, князь Юсупов и золотопромышленник Келх, который подарил своей жене в период с 1898 по 1904 годы семь яиц.

Яйца в основном подписаны Михаилом Перхиным и Генрихом Вигстремом⁹. Они были одними из лучших мастеров фирмы и в разное время занимали должность главного мастера фирмы.

Михаил Перхин – самоучка, сын крестьянина из Восточной Карелии. Он начал работать у Фаберже в 26 лет с 1886 года и достиг особого совершенства в искусстве эмали, технике контрастного золота. М. Перхин блестяще выполнил множество различных изделий, считался виртуозным мастером ювелирного дела,

поэтому и отвечал за создание Пасхальных яиц. Он до конца своих дней работал исключительно на Фаберже, до 1903 года. Все работы с клеймом «М.П.» Михаила Перхина, отличаются великолепным качеством и неповторимым изяществом.

Генрих Вигстрем приехал в Петербург из Финляндии в 1878 году, работал учеником в мастерской золотых изделий. В 1884 году стал первым помощником в мастерской Перхина, получил право ставить личное клеймо на своих изделиях. После смерти М. Перхина, Вигстрем стал руководителем фирмы Фаберже и занимал этот пост до 1917. Клеймо Вигстрема «Н. W.» стоит на самых различных вещах, которые отличаются элегантностью и тонким вкусом. Это императорские пасхальные подарки, декоративные фигурки, рамки, папиросницы, ювелирные украшения. После революции ювелир вернулся в Финляндию, где продолжал работать.

За все свои заслуги Карл Густавович в 1900 году получил звание – оценщика кабинета Его Императорского величества. И только в 1910 году Фаберже стал придворным ювелиром.¹⁰ Во второй половине XIX – XX веков во всех странах мира это было самое почетное звание для мастера ювелирного дела.

Карл Фаберже – придворный ювелир императора Российского, короля Швеции и Норвегии, короля далекого Сиам и Великобритании обладал тонким вкусом, чувствовал моду, имел огромный запас идей и главное знал, как воплотить их в жизнь.

В начале XX века фирма Фаберже стала самой крупной в России, штат ее постоянно увеличивался. Около 700 лучших специалистов¹¹: мастера, ювелиры, рисовальщики, служащие вносили свой вклад и создавали неповторимые ювелирные произведения. В коллективе обязанности распределялись по должностям: глава фирмы Фаберже, затем старший мастер, начальники мастерских, мастера, подмастерья, ученики. Рабочий день продолжался с 7.00 до 23.00, воскресный день – с 8.00 до 13.00.

Мастера фирмы работали по контракту и не заботились о сбыте товара, получая проценты от прибыли. Спрос на изделия был высок, поэтому всегда был накоплен определенный запас для продажи. Случаи перехода в другую фирму неизвестны. Видимо этот момент оговаривался при поступлении на работу. В фирме Фаберже работало более двадцати художников, среди которых были выпускники Училища технического рисования барона Штиглица – Ян Либберг, Федор Грюнберг, Оскар Май, Евгений Якобсон, Василий Зуев. К сожалению, их имена известны только по архивным документам и пока ни один рисунок с подписью не обнаружен. Зарботная плата художника составляла в среднем 100 рублей в месяц, ювелира – 40 рублей в Москве, 50 рублей в Петербурге. Для сравнения можно сказать, что труд нефтяника оплачивался в семьдесят рублей. Сверхурочная работа щедро поощрялась.

Некоторые художники фирмы параллельно преподавали по специальностям в гимназиях: при нагрузке 18 часов в неделю за 75 рублей в месяц. Такая деятельность приносила дополнительный заработок, а их дети имели льготы при обучении, предоставленные Министерством просвещения.

Известность Фаберже росла, а с ней увеличивалось количество заказчиков. Для удовлетворения их спроса Петербургского отделения фирмы было недостаточно,

поэтому в 1887 году Карл Густавович открывает отделение в Москве с фабрикой, где заведующим и компаньоном стал англичанин Аллан Андреевич Бо, родом из Южной Африки. Спустя некоторое время Московскому отделению подчиняются вновь созданные филиалы в Одессе (1900–1918) и Киеве (1905–1911).¹² Позднее работают филиалы фирмы в Лондоне, Бангкоке, Варшаве. Главная причина жизненного успеха самого Карла Фаберже – это его характер и природные способности, которые помогли ему в жизни стать знаменитым.

Изделия фирмы имели клейма. Следует отметить, что на изделиях Московского филиала ставили клейма с изображением двуглавого орла и фирменное: «К. Фаберже», без клейма мастера-изготовителя.¹³

На произведениях Петербургского отделения было клеймо: «ФАБЕРЖЕ», написанное кириллицей без инициалов. Инициалы: «К. Ф.» писали только на миниатюрных изделиях этого отделения. Мастера петербургского отделения, отвечавшие за изделия, имели право ставить свое личное клеймо, даже если клеймо самого Фаберже отсутствовало.

На серебряных изделиях, сделанных или проданных в Петербурге, ставили клеймо с изображением императорского орла.

Предметы фирмы, предназначенные, для сбыта в Европе, отмечали клеймом Фаберже с латинскими буквами «С. Faberge». Эти ювелирные произведения имели инвентарный номер, выгравированный на металле.

1914 год принес Фаберже большие жизненные и творческие проблемы. Первая мировая война положила конец старому режиму. Для великого мастера это означало большое сокращение щедрых заказов императорской семьи и знати. Большинство мастеров были призваны в армию. Его фирма стала выпускать изделия с символами Красного креста и помогать фронту. В первый год войны изготавливали судки, кружки, тарелки и др. В мастерских Фаберже по заказу военного ведомства производили гранаты, корпуса для снарядов, детали к приборам.

К большому сожалению, фирма Фаберже, как и многое другое, была уничтожена Октябрьской революцией 1917 года. До ноября 1918 года фирма подчинялась «Комитету работников товарищества и компании Фаберже». В Лондоне некоторое время продолжал работать филиал, где еще успели продать более 10 тысяч вещей. Огромное количество произведений фирмы Фаберже во время революции и после нее, а также в 1920-1930-е годы, были вывезены из страны и разошлись по всему миру. Так отнятые предметы есть в Английском королевском собрании, в частных коллекциях, в музеях США и Европы.¹⁴

Узнав о расстреле царской семьи, Карл Фаберже тайно уехал из Петрограда в Швейцарию. За границей он мучительно страдал, не имея возможности заниматься любимым делом, и 24 сентября 1920 года великого Фаберже не стало. Прах Карла Фаберже и его супруги Августы погребены во Франции, в Каннах.

В Петербурге при жизни Карла Густавовича работали сыновья Евгений и Агафон, в Москве – Александр, в Лондоне – Николай. В эмиграции, в Париже Евгений и Александр открыли предприятие «Фаберже и Ко», которое предлагало изделия фирмы. После смерти Евгения в 1960 году заведение закрыли. В Женеве изготовлением изделий занимался сын Агафона – Федор Фаберже (1904 – 1971) и его дочь – Татьяна. Она родилась в Женеве, там же окончила школу, знает пять

языков. Сегодня Татьяна Федоровна 78 лет, она проживает во Франции. Всю жизнь изучает искусство. Вместе с отцом Татьяна работала над дизайном 600 изделий. Ее мать – Татьяна Борисовна Шереметева, из древнего рода потомственных дворян, известного с XIV века. В 1706 году Шереметев Борис Петрович первым в России получил графский титул. Вплоть до 1917 года были близки к царскому двору и занимали ряд высших государственных должностей.¹⁵ Перемены политической и социальной жизни России позволили Шереметевой Татьяне Борисовне и Федору Агафоновичу Фаберже встретиться и соединить судьбы.

Популярность фирмы Фаберже в Европе породила множество подделок, которые появились уже в 30-е годы XX века. Ловушкой для поддельщиков было клеймо. При атрибуции фальсификаторы злоупотребляли императорской символикой, монограммами, именованным клеймом, что и приводило к разоблачению.

Фирма Фаберже стала символом совершенства ювелирного мастерства, как для русского так и мирового ювелирного искусства. За 77 лет деятельности мастера фирмы изготовили около 250 тысяч предметов, разнообразие которых было неисчерпаемо: от чесалочек для детских десен до великолепных и неповторимых пасхальных яиц, от военных снарядов до императорских диадем.

Собрание изделий фирмы Фаберже в Музее исторических драгоценностей Украины немногочисленно – девять предметов, которые выделяются безупречной техникой исполнения, изяществом, художественным вкусом. В настоящее время еще два предмета фирмы экспонируются на выставке «Столовое серебро Европы XVI-XX в.в.».

Представленные предметы публикуются впервые, кроме горчичницы (ТВ-4186)¹⁶. Их атрибуция сделана по клеймам, соответствующей литературе и документам музея. Ювелирные изделия из коллекции музея изготовлены в период расцвета мастерских фирмы Фаберже в 1899-1917 годах. Возможно, музейные предметы не относятся к произведениям первого класса, но они служат подтверждением того, что великий мастер старался поднять предметы повседневного быта до уровня эстетического совершенства, не изменяя своему знаменитому правилу: “Всякий предмет, будь его стоимость не выше рубля, выполняется с должной точностью и тщательностью”.

Таким образом, небольшое собрание предметов фирмы Фаберже в Музее исторических драгоценностей увеличило интерес к экспозиции «Предметы российского ювелирного искусства XVI-нач.XX в.в.», а также пополнило информационную базу о жизни и творчестве знаменитого мастера, о деятельности его фирмы, популярность которой возрастает с каждым десятилетием.

Одна из доминант экспозиции – **золотая брошь** (ДМ- 8299), изготовленная в 1908-1917 гг. в Петербурге (Рис. 1). Как известно броши особенно модными были в XIX- нач. XX века: светские женщины украшали ими декольте праздничных платьев. Ювелирное изделие выглядит очень изящно, несмотря на довольно простое конструктивное решение. Оно выполнено в форме сердечка, образованного изгибами сложенной вдвое золотой проволоки. Ее концы завершаются кастами с тремя вставками камней: двумя кордиеритами и бриллиантом. Кордиерит – камень синего цвета, очень похож на сапфир и имеет другое название иолит.¹⁷

Это коллекционный камень, который используют при изготовлении ювелирных украшений. На иголке застежки броши есть два клейма: «56» (проба золота) и фирменное – «К.Ф.».

Это украшение было изъято сотрудниками Бориспольской таможней, у гражданина США и передано в Музей в 1970 году. Остальные предметы фирмы Фаберже из коллекции музея имеют утилитарное значение.

Солонка ДМ- 8088 (Рис.2).

1899-1908 г.г. Россия.

Солонка серебряная изготовлена в форме яйца. Сверху яйца есть крышечка-подставочка, на которую установлена мужская фигура в

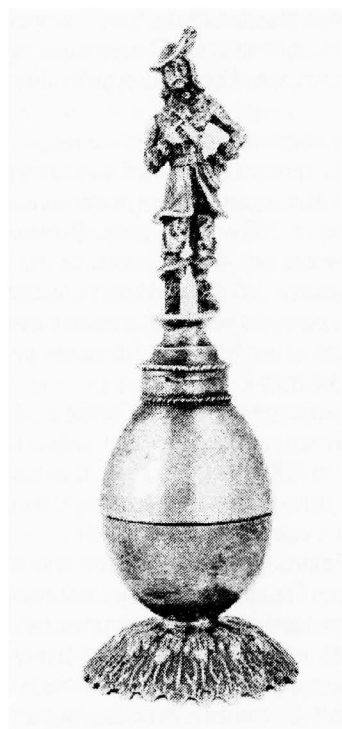


Рис. 2. Солонка с фигуркою мушкетера.

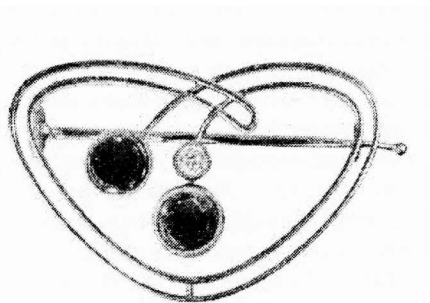


Рис. 1. Брошь с кордиеритами и бриллиантом.

камзоле. Клеймо «К.Ф.».

Солонка куплена за 250 руб. у частного лица: Кошарного В.З.

Поднос ДМ-8396 (Рис.3).

1899-1908 г.г. Москва.

Подносик-вазочка хрустальный для икры в серебряной оправе. С двух сторон подносик имеет литые ручки в форме маленьких петелек. С внутренней стороны ободка клейма:

«84» «К. Фаберже» женская голова влево с инициалами «И. Л.» Эти инициалы были отмечены на пуансонах, которые принадлежали руководителю Московским пробирным округом 1899-1914г.г. Ивану Сергеевичу Лебедкину.¹⁸

Вазочка передана Вадул – Серецкой таможней в 1995 году.

Ложечка ДМ-8397 (Рис.4).

1899-1908 г.г. Москва.

Серебряная ложечка с фигурною ручкою. Чашечка ложечки и ручка украшены эмалевым орнаментом темно-синего и бирюзового цвета. На ручке ложки клейма: «91» «К. Фаберже»; женская голова влево с инициалами «И.Л.»

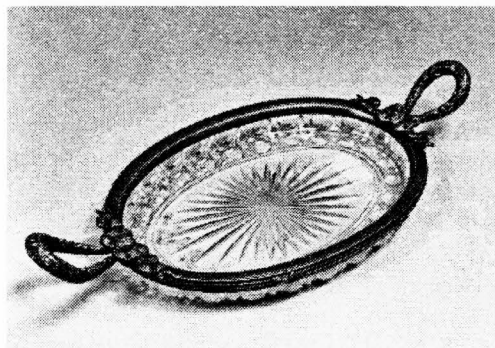


Рис. 3. Поднос хрустальный в серебряной оправе.

Ложечка передана таможенной Украины в 1995 году.

Сахарница ДМ-8076 (Рис.5).

1899-1908 г.г. Петербург.

Сахарница серебряная, цилиндрической формы с крышкой. Крышка украшена псевдожемчужником и крепится к корпусу сахарницы шарниром. Корпус с двух сторон имеет фигурные ручки. Клейма: «К. ФАБЕРЖЕ» Петербургского окружного пробирного управления; Киевского окружного пробирного отделения; «I.W.»

Сахарница приобретена через

антикварный магазин, согласно разрешению от Министерства Культуры в 1985 году.

Нож для десерта ДМ-8391(Рис. 6).

1899-1908 г.г. Россия. Москва.

Нож десертный серебряный. Короткое лезвие ножа имеет закругленный край. Ручка шестигранная с закругленным краем.

Такие ножи использовали для очистки и нарезки фруктов.

Клейма на лезвии ножа: «84» «К.Фаберже»; «И.Л.»

Вилка для десерта. ДМ- 8390 (Рис.6).

1899-1908 г.г. Россия. Москва.

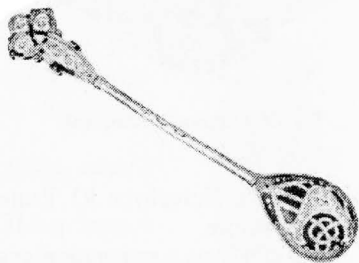


Рис. 4. Ложка с эмалью.

Вилка столовая с четырьмя зубьями. Зубья длинные и острые.

Ручка вилки узкая, кверху плавно расширяется. Внешняя сторона вилки украшена чеканным рисунком: две веточки лавра в овале, внутри которого фигурка лебедя с распростертыми крыльями. На обратной стороне ручки – пальметка с завитками.

На ручке клейма: «84» «К. Фаберже» и Московского пробирного отделения.

Нож и вилка были переданы в Музей



Рис. 5. Сахарница.

драгоценностей Мостицкой таможенной в 1995 году.

Поднос. ДМ-7646 (Рис. 7).

1899-1908 г.г. Петербург.

Ю. Раппопорт. Фирма Фаберже

Поднос серебряный декоративный.

Его поверхность украшена пышным чеканным орнаментом из цветов, завитков, раковин, из которых выделяются картуши с надписями: «Nikolos», «1889», «Folix», «Kotios». В дно подноса впаяна

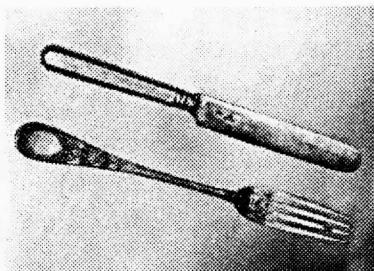


Рис. 6. Нож и вилка для десерта.

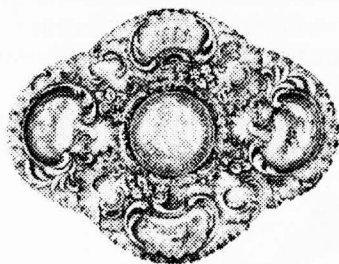


Рис. 7. Поднос с монетой.

монета 1721 года с изображением Петра-I с надписью: монета новая цена рубль. На обратной стороне изображение двуглавого орла. Клейма: «84», «I.P.».

Поднос передан Крымским краеведческим музеем в 1965 году.

Часы для камина. ДМ-8041(Рис. 8).

1899-1908 г.г. Петербург. Ю. Раппопорт. Фирма Фаберже.

Часы серебряные каминные выполнены в виде триумфальной арки. Корпус с каждого бока имеет по две полуколонны коринфского ордена. У основания часов пьедестал, установленный на профилированной базе. Каждый пьедестал под колонной декорирован венком из лавра, переплетенного лентами. В середине венков даты: «1901» и «1904».

Колонны поддерживают антаблемент (архитрав, фриз, карниз). Фриз имеет невысокую ограду с балюстрадой и украшен по периметру 12 круглыми накладными розетками.

На вершине арки скульптурная литая фигурка двуглавого орла с раскрытыми крыльями, в правой лапе которого змея, в левой – лавровый венок с лентами. На груди орла гербовый щит с изображением Святого Великомученика Георгия Победоносца.

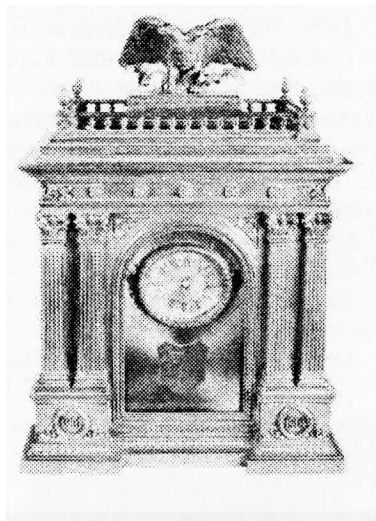


Рис. 8. Часы для камина.

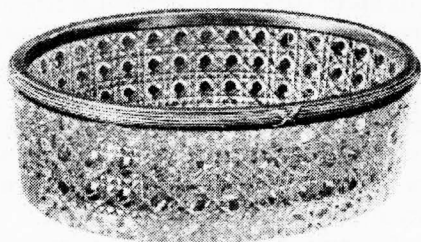


Рис. 9. Ваза для фруктов хрустальная.

часов имеются клейма: «Фаберже»; «I.P»

Часы приобретены в 1982 году, закупка через комиссионный магазин.

Несколько слов о Юлии Раппопрте. Раппопорт Исаак Абрамович (1851/1852 – 1864) уроженец Датновского еврейского общества Ковенской губернии. Каунас до 1795 года, затем Ковно и с 1920 года Каунас – столица Литвы. В начале 1890-х годов он принял лютеранство под именем Юлиус Александрович¹⁹

Раппопорт учился у мастера Шеффа в Берлине, затем в Петербурге.

С 1883 года он владелец мастерской в Петербурге и главный серебряник фирмы Фаберже. Мастерская Раппопорта специализировалась на изготовлении крупных предметах, выполняла заказы Петербургского и Московского отделений. Многие предметы из серебра он мастерски украшал эмалью по гильошированному фону, яркость и колорит цвета зачаровывают и сегодня.

Предметы фирмы Фаберже представлены на выставке «Художественное серебро Европы XVI- XX в.в.»

Ваза для фруктов. ТВ- 4409 (Рис. 9).

1899-1908 гг. Россия. Москва. К. Фаберже.

Ваза хрустальная для фруктов овальной формы с серебряной оправой. На поверхность хрустала нанесена «алмазная грань». Серебряная оправа декорирована орнаментом «ликторская вязка». На внутренней стороне оправы расположены клейма: клеймо Московского окружного пробирного управления округом «И.С.» Лебедкина; фирма Фаберже.

Посудина для горчицы. ТВ- 4186 (Рис.10). 1908-1918гг. Россия. Москва. К. Фаберже.

Стеклобаночка с серебряной крышкой. Предназначена для горчицы.

На фасадной и боковых стенках часов накладные пластины, покрыты нарядной ярко-синей эмалью по гильошированному фону с расходящимися от центра прямыми лучами.

На лицевой стороне часов был вставлен часовой механизм.

Боковые стороны имеют накладки с изображением доспехов. Над накладками надписи « Кроншлотский драгунский полк» и «1721».

На каждой крупной детали



Рис. 10. Горчицница.

Корпус посудинки цилиндрический, по краю оформлен серебряной оправой. Поверхность стекла рифленая, рисунок напоминает обвивающую нить. К оправе шарниром прикреплена крышка, которая имеет выемку для ложечки. В середине крышки клейма: «84» «К. Фаберже», изображение двуглавого орла, Московского окружного пробирного управления (женская голова в кокошнике вправо с точкой слева).

Горчицница подарена Музею киевлянкой Горбаченко Еленой Аркадиевной.

Таким образом, представленные изделия из коллекции МИКУ, отражают стиль и направление моды конца XIX - начала XX веков. Сегодня, безусловно, они стали раритетами и представляют большой интерес.

Тема «Фаберже» неисчерпаема. Мастера фирмы так высоко подняли творческую планку, что до сих пор их произведения являются подлинными образцами ювелирного искусства.

¹ Перевышко А., Скурлов В., Фаберже Т. Петербург Карла Фаберже. – СПб., 2005 - С.5.

² Габсбург Г., Лопато М. Фаберже: Придворный ювелир. Каталог. – Вашингтон. СПб., 1993. - С. 62. [Виставка. Фонд искусства Фаберже. Вашингтон. Фед. окр. Колумбия. США. 1993].

³ Там же, с.20.

⁴ Лопато М. П. Ювелиры Старого Петербурга. – СПб., 2006. - С.160.

⁵ Там же, с.173.

⁶ Скурлов В., Смородинова Г. Фаберже и русские придворные ювелиры. – М., 2001. - С.46.

⁷ Габсбург Г., Лопато М. Фаберже: Придворный ювелир..., с.35.

⁸ Лопато М.Н. Ювелиры Старого Петербурга ..., с.186.

⁹ Скурлов В., Смородинова Г. Фаберже ..., с.98, 99.

¹⁰ Перевышко А., Скурлов В. Фаберже Т. Петербург Карла Фаберже..., с.13.

¹¹ Лопато М.Н. Указ. соч., с.162.

¹² Родимцева И. Искусство Фаберже. – М., 2000. - С.5.

¹³ Сноуман К.А. Клейма на золотых изделиях и именники мастеров, с.245.

Скурлов В.В., Иванов А.Н. Клеймение русских золотых и серебряных изделий на рубеже XIX-XX веков. - СПб., 2001.

¹⁴ Габсбург Г., Лопато М. Фаберже: Придворный ювелир..., с.35-36.

¹⁵ Малая Советская Энциклопедия. - М., 1960. - Т.10. - С.573.

¹⁶ Старченко О. Нові надходження до Музею історичних коштовностей України.// Музейні читання. – К., 2006. - С. 11.

¹⁷ Андерсон Б. Определение драгоценных камней. – М., 1989. - С. 269, 299.

¹⁸ Скурлов В. Русские пробирные клейма на рубеже XIX-XX веков, с.253. Скурлов В.В., Иванов А.Н. Клеймение русских золотых и серебряных изделий на рубеже XIX-XX веков. - СПб., 2001.

¹⁹ Постникова-Лосева М.М., Шатонова Н.Г., Ульянова Б.Л. Золотое и серебряное дело XV-XX вв. – М., 1983. - С. 182, №1305.

ВИВЧЕННЯ МУЗЕЙНИХ КОЛЕКЦІЙ



Борисоглібський скарб з колекції Чернігівського історичного музею імені В.В.Тарновського

У колекції Чернігівського історичного музею імені В.В. Тарновського зберігається скарб давньоруських прикрас, знайдений 1957 р. біля Борисоглібського собору під час реставраційних робіт під керівництвом М.В. Холостенка. Його було виявлено біля південного фасаду споруди між кутовою пілястрою і першою напівколоною. Тут були досліджені залишки стін паперті та каплиці, пошкоджені численними пізніми похованнями. Під час розкопок відкрите поховання XIX ст., розміщене паралельно південній стіні паперті, за 0,35 м від неї. При розбиранні завалу кладки між могильною ямою та залишками цієї стіни на рівні давньої відмостки і був знайдений скарб. Він лежав на самому краю могили XIX ст. серед розвалу цегли і розчину в чорній землі та залишках трухлого дерева. Автор знахідки визначав, що скарб був захований не раніше 30-х років XII ст.¹ (завершення спорудження храму).

У скарбі були спеціально складені прикраси з дорогоцінних металів: "... два срібляних витих браслета были надеты на золотое кольцо со щитком и поставлены под углом друг к другу. Внутри образовавшегося пространства были положены 11 золотых женских украшений и золотое витое кольцо, сложенные в кучку и обмотанные четырьмя золотыми цепочками... Клад, очевидно, был вложен в щель или в нишу стенки паперти и при разрушении стенки оказался в развале"². Після закінчення робіт знахідка була передана М.В. Холостенком до Чернігівського історичного музею імені В.В. Тарновського, де зберігається і нині³.

Скарб складається з дев'ятнадцяти предметів: два виті браслети, два персні, чотири фрагменти ланцюжків, зірчастий колт та десять трибусинних скроневих кілець. Подібні вироби широко відомі в багатьох скарбах доби Київської Русі.

Два срібні браслети з мигдалеподібними закінченнями (Інв. № И-5689, И-5690; 72 x 77 x 9 мм) звиті з трьох масивних круглих у перетині дротів (Рис. 1). На одному з них одне закінчення втрачене, але фрагментарно збереглась сканна *перевить*. Наконечники в частині, що з'єднується з браслетом, мають криноподібні абриси. Гравірований орнамент та бічні насічки на наконечниках заповнені черню. Малюнок погано зберігся.

Всі інші речі – із золота високої проби.

Перстень (Інв. № И-5687, d 26 мм) витий масивний, виготовлений з двох дротів із загостреними незамкненими кінцями, що заходять один за одиний.

Перстень-печатка (Інв. № И-5688, d 22 мм) з пластинчастою дужкою, зі зведеними незамкненими кінцями (Рис. 2). На шестигранному

щитку – заглиблене, із залишками черні, зображення постаті людини з піднятими вгору руками; з обох боків розміщено по одному птаху спинами до людини з повернутими до неї головами. Бічні грані щитка прикрашені завитками рослинного орнаменту, виконаними у техніці гравірування з черню. М.В. Холостенко вважає, що на персні представлений популярний у середньовічному мистецтві сюжет “Вознесіння Олександра Македонського”⁴. На думку В.Г. Пуцка – зображено Даниїла в рові з левами⁵.

Збереглися чотири фрагменти ланцюжків. Два (Інв. № И-5674, И-5675) – виконані з пласких кілець способом „якірного” плетіння. Вони мають замочні кільця з круглого в перетині дроту, на одному кінці яких пробитий отвір, інший – розплесканий та закручений (Рис.3). На одному фрагменті (довжина 151 мм) кільце розташоване майже посередині, на іншому (загальна довжина 167 мм) – на кінці. С.С. Рябцева припускає поліфункціональне використання подібних виробів – і як нагрудних ланцюгів, і як рясен для колтів⁶. Ще два ланцюжки (Інв. № И-5672, И-5673; довжина кожного 220 мм) виготовлені з тонкого дроту способом об’ємного “ялинкового” плетіння (Рис.4).

Зірчастий шестипроменевий колт рідкісного типу (Інв. № И-5686; 32x22 мм) є пустотілою підвіскою з однаковими за формою округлими променями. Дужка і застібка розміщені на двох середніх променях, при кріпленні дужки шарнір не використовувався. Верхній промінь та три нижніх закінчуються пірамідками з чотирьох кульок зерні. Центральна частина прикрашена трикутниками зерні, промені декоровані комбінацією з кіл скані та трикутників зерні, яка більш за все нагадує виноградні грона в завитках лози (Рис.5).

Всі десять трибусинних скроневих кілець мають різні розміри. Кільце-основа виготовлене з круглого в перетині дроту, між намистинами обвите сканню. Кінці дужки розплескані: на одному – пробитий отвір, інший – закручений у рурочку, відігнута назовні. На всіх кільцях наявні по три кульки, але вони представлені кількома варіантами:

1. Намистини круглі, пустотілі (Інв. № И-5684; 22x22 мм), прикрашені вісьмома колами зі сканних ниток, всередині яких розміщені трикутники зерні. Простір між колами заповнений п’ятьма кульками великої зерні (Рис.6).

2. Намистини круглі, пустотілі (Інв. № И-5683; 26x24мм), орнаментовані трьома позначеними сканню колами з чотирипелостковими розетками всередині та кулькою зерні по центру і з прорізами між пелостками.

3. Намистини круглі, пустотілі (Інв. № И-5681; 26x25мм), прикрашені трьома сканними колами, всередині яких по дві перехрещені лінії зі сканних ниток з кулькою зерні по центру.

4. Намистини декоровані лише зерню, посадженою на кільця:

– бочкоподібної форми (Інв. № И-5679, 24x23 мм), прикрашені зерню, напаяною по всій поверхні;

- бочкоподібної форми (Інв. № И-5680, 24x23 мм), спаяні з великої зерні;
- циліндричної форми (Інв. № И-5685, 19x18 мм), вкриті рядами зерні (Рис.7);
- циліндричної форми (Інв. № И-5682, 20x17 мм), на дротяному каркасі, на який напаяні кульки зерні.

5. Намистини ажурні, виготовлені зі сканного дроту, в місцях з'єднання напаяні кульки зерні, посаженої на кільця. Намистини додатково обвиті тоненьким дротом з нанизаними на нього перлинками (Рис.8). На одному скроневому кільці (Інв. № И-5677, 31x29 мм) збереглося одинадцять перлинок, на другому (Інв. № И-5676, 29x28 мм) – тільки дротинки від обнизі, на третьому (Інв. № И-5678, 30x30 мм) – тільки два фрагменти дротинки.

Всі підвіски непарні і мають аналогії серед скарбів Києва, Ізяславля та Чернігова. Особливо хочеться відзначити трибусинні скроневі кільця з перлінками, які, окрім Чернігова, відомі у Києві (зокрема – скарби 1906 р. в огорожі Михайлівського монастиря та на Трьохсвятительській вулиці; 1909 р. біля Десятинної церкви)⁷.

М.В. Холостенко порівняв знайдені прикраси з чернігівським скарбом 1883 р. і висловив припущення, що вони могли складати один комплект речей: "... к шести трехбусинным височным кольцам в кладе 1883 г., являвшимся непарными, подбираются в нашем кладе пары"⁸. З огляду на це, детальніше зупинимося на обставинах знахідки 1883 р.

24 січня 1883 р. о четвертій годині дня почали для померлого кафедрального протоієрея Є. Пучковського копати могилу біля південно-східного кута вівтарної стіни Борисоглібського собору⁹ (приблизно в тому самому місці, що і в 1957 р.). "На глибині полутора аршина ... открыли человеческий скелет без всяких признаков гроба. Около головы этого скелета, как рабочие выражались: кучею найдены старья ценныя золотыя и серебряныя вещи"¹⁰. Такі невиразні обставини знахідки прикрас призвели до виникнення питання: це поховання чи скарб? Б.О.Рибаков, Г.Ф. Корзухіна, Т.І. Макарова, М.А. Попудренко, В.Г. Пуцко вважали що це було поховання¹¹. Г.Ф. Корзухіна навіть не включила його до каталогу "Русские клады IX–XIII вв.", а описала окремо, як поховання яке "даёт представление о количестве вещей, которые могли быть надеты одновременно на человека"¹². На думку Н.П. Кондакова, Д.Я. Самоквасова, М.В. Холостенка це був скарб¹³.

Нині скарб 1883 р. зберігається в Ермітажі*. До його складу входять: два золотих колги з емалевими щитками та обнизью перлами, одинадцять золотих трибусинних скроневиx кілець, два срібні ланцюги зі змійними голівками та пірофілітове пряслице¹⁴. З них принаймні три скроневиx кільця можуть мати пару у скарбі 1957 р. (Інв. № И-5685, И-5679, № И-5677). Таким чином, місце, обставини знахідок та наявність

парних прикрас дійсно дають підстави вважати обидва скарби одним комплексом.

Переважна більшість чернігівських скарбів була передана в різні часи до музеїв Санкт-Петербурга, Москви, Києва. Борисоглібський скарб є найбільшим скарбом давньоруських золотих прикрас, що походить з території древнього Чернігова і зберігається в колекції Чернігівського історичного музею імені В.В.Тарновського.

¹ Холостенко Н.В. Клад у Борисоглебского собора в Чернигове //СА. – № 3. – 1962. – С.235; Його ж. Исследование Борисоглебского собора в Чернигове //СА. – № 2. – 1967. – С.203–204.

² Холостенко Н.В. Клад у Борисоглебского собора... – С.235.

³ Чернігівський історичний музей імені В.В.Тарновського – Акт прийому від 15.09. 1957 р.

⁴ Холостенко Н.В. Клад у Борисоглебского собора. . – С.238.

⁵ Пуцко В.Г. Ювелирные изделия в средневековом Чернигове (состав, происхождение, вопросы хронологии) //Археология Юго-Востока Руси: Материалы IV научной конференции. – Елец, 2006. – С.192.

⁶ Рябцева С.С. Древнерусский ювелирный убор. Основные тенденции формирования. – СПб, 2005. – С.203.

⁷ Корзухина Г.Ф. Русские клады IX-XIII вв. – М.; Л., 1954. – С.109,122,124. Табл. XLIV, XLV.

⁸ Холостенко Н.В. Клад у Борисоглебского собора... – С.237.

⁹ Стефановский Т. Раскопки на погосте Черниговского кафедрального собора в 1883 г. //Черниговские епархиальные известия. – Прибавление. – 1883. – № 22. – С.1161; Ханенко А. Археологическая находка в Чернигове //Киевская старина. – 1883. – Т.VI. – С. 174–175; Самоквасов Д.Я. Могилы Русской земли. – М., 1908. – С.267.9

¹⁰ Новая археологическая находка в Чернигове //Черниговские епархиальные известия. – Прибавление. – 1883. – №5. – С.241.

¹¹ Рыбаков Б.А. Древности Чернигова //МИА. – №11.– М.; Л., 1949. – С. 58; Корзухина Г.Ф. Указ. соч.–С.52,58–59; Макарова Т.И. Перегородчатые эмали Древней Руси. – М.,1975. – С.106; Попудренко М.А. Стародавні знахідки з Чернігова // Археологія. – 1975. – №16. – С.85–86; Пуцко В.Г., 2006. – С.191.

¹² Корзухина Г.Ф. Указ. соч. – С.52.

¹³ Кондаков Н.П. Русские клады. Исследование древностей великокняжеского периода. – СПб.,1896. – Т.1. – С.121, Табл. XIII; Кондаков Н., Толстой И. Русские древности в памятниках искусства. Курганные древности и клады домонгольского периода. – СПб., 1897. – Вып. V. – С.117, Самоквасов Д.Я. Указ.соч. – С.267; Холостенко Н.В. Клад у Борисоглебского собора... – С.237–238.

¹⁴ За публікаціями XIX ст. до складу скарбу входив ще й срібний гачок. Див.: Черниговские епархиальные известия. – Прибавление. – 1883. – №5. – С.241–243; Черниговские епархиальные известия. – Прибавление. – 1883. – № 22. – С.1162.

*Щиро дякуємо за надану допомогу співробітникам Державного Ермітажу і особисто Р.С.Мінасяну.

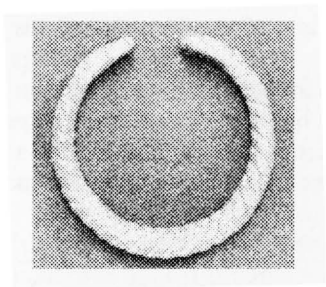


Рис. 1. Браслет (И-5690).

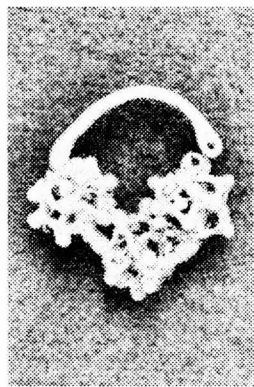


Рис. 2. Перстень-печатка (И-5688).



Рис. 3. Ланцюжок (И-5675).

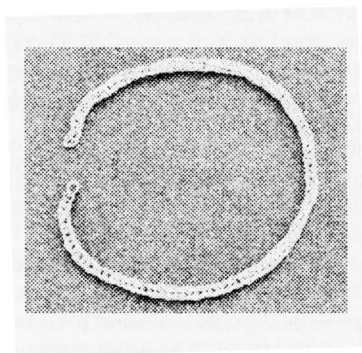


Рис. 4. Ланцюжок (И-5672).

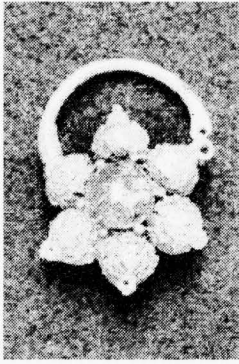


Рис.5. Зірчастий колг (И-5686).

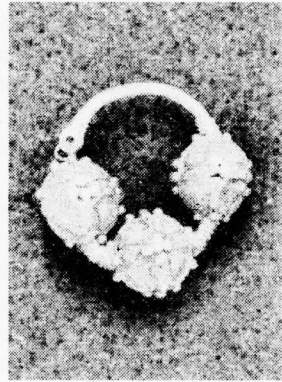


Рис.6. Скроневе кільце (И-5684).

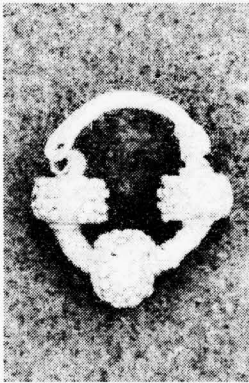


Рис.7 Скроневе кільце (И-5685).

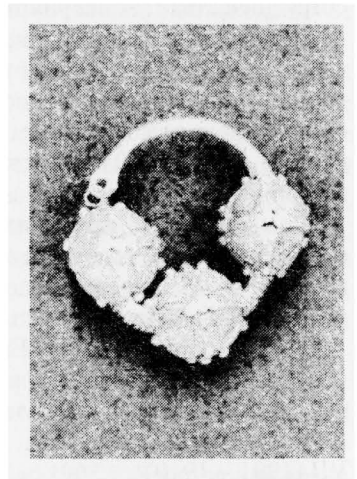


Рис.8. Скроневе кільце (И-5677).

**Атрибуции и экспертизы в аспектах значимости
изографической пластики из хлебного мякиша коллекций
Дмитрия Ивановича Яворницкого.**

Вспоминая о значимости месторасположения фигурок из хлебного мякиша в старой экспозиции Екатеринославского-Днепропетровского музея, из коллекции Д.И.Яворницкого, с печалью вспоминаешь нашу музейную Днепропетровскую старушку-экспозицию.

В данной работе рассмотрено хлебного мякиша в качестве пластичного, сумафлорного и касательно-диффузно-копировального материала.

Приходится обсуждать некоторые легенды, слухи, факты, предположения. Действительно существует историческая и художественная понятность фигурок из хлебного мякиша, выставляемых ранее в застекленном футляре в зале №4 старой экспозиции Днепропетровского исторического музея им. Д.И.Яворницкого (бывшего Екатеринославского краеведческого музея им. А.Н. Поля). Несмотря на то, что многие исследователи этих фигурок относят их к особому периоду жизни академика Дмитрия Ивановича Яворницкого. А их конкретика и индивидуальная объективизация тесно связывает нас с 80-ми годами XIX столетия – годами историко-этнографического творческого сотрудничества Д.И.Яворницкого и И.Е.Репина вплоть до 1905 года.

Правда, некоторые исследователи, экспозиционеры прошлого, склонны рассматривать появление и рождение фигурок из хлебных мякишей к периоду становления Ре пинской творческой усадьбы в Пенатах. Но это остается пока под большим вопросом... Безусловно, они созданы намного раньше, но а к 1904 г. могли быть особыми атрибутами творческих вечеринок в Пенатах.

Нам пришлось проводить визуальные параллели с портретными символическими моделированиями в изографической мелкой пластике из хлебных мякишей в сопоставлении с местом хранения, временем, хронологией событий, фактами, персонажной интерпретацией.

В 80-90-е годы XIX века Европа на фоне Викторианской эпохи (1837 – 1901) тяготела к новым стилям и движениям в области искусств и ремесел (1880 – 1900). Например, стиль «Ар-нуво» (1890 – 1900) зародившись в Викторианской колыбели, получил развитие в эпоху короля Эдуарда VII (1901 – 1910).

В 80-90-х гг. XIX века в России, уступая новой пробирной реформе, уходит старый пробирный устав.

В это же время И.Е.Репин и Д.И.Яворницкий были полностью погружены в подготовку и создание (вплоть до 1891 года) картины «Запорожцы, сочиняя, пишут письмо турецкому султану». По их мнению, этот труд должен был визуально объединить прошлое, настоящее и уже

недалекое будущее. Так всегда считал и говорил о создателях картины их страстный поклонник, реставратор масляной станковой живописи, киевлянин Павел Илларионович Войтко.

Случилось так, что 80-е годы XIX века для Д.И. Яворницкого стали годами репрессий и черных списков неблагонадежных, куда он угодил, поскольку занимался исследованиями истории украинского казачества во вновь открытом Екатериной II малороссийском Таврическом крае. В репинской картине сюжетно и ситуационно-жанрово все сводится в центр картины, обращая зрителя к лукавому писарю – запорожскому крючоктворцу, а так же косвенно к мастерам своего дела, создавшим картину, к собранным на ней образам исконно запорожским архитипам.

Нам неизвестно, что заставило хозяев экспозиции музея в путеводителе 1971 года проиллюстрировать фигурки из хлебного мякиша без их футляра. Наверное виноват их уничижительный А6-й формат, формат карманной книжечки. Фигурки были записаны за залом №4 с особой аннотацией: «Фигурки персонажей гоголевских произведений (?), сделанные из хлеба народными умельцами».

Зная, что сотрудники музея соотносят фигурки из хлебного мякиша с персонажами гоголевских произведений и что искусствоведы Днепропетровского художественного музея (ДХМ) В.Я. Соловьев и Л.И. Яценко собирают материалы по таким фигуркам, П.И. Войтко неоднократно встречался с ними и беседовал, поскольку имел сведения из особых источников о происхождении фигурок в застекленной витринке. Не однажды и неоднократно в шутливой форме он обращался к В.Я. Соловьеву с отпечатанными на машинке письмами, смысл которых мы приводим ниже: «Дорогой Виктор Яковлевич, неужели Вы, как искусствовед, не ощущаете основной объективизации по визуальным признакам всех комплексных атрибуций в данных шаржевых фигурках, ведь все они соответствуют времени новопоявившихся архаических иконографических типовых образов мелкой пластики, обновленно рожденных, возможно, российским художником Репиным и его учениками, изографически верными- скульпторами и лепщиками мелкой пластики, вплоть до «эпохи» Карла Густавовича Фаберже.

В случае со статуэтками из коллекции Д.И. Яворницкого нами учитывалась информация из журнала «Волшебный фонарь» 1818г. (с русскими типами).»

Все свои коллекции, которые состоялись до 1905 г., Яворницкий возил частично с собой, а частично – хранил у друзей, в т.ч. в своих сундуках у Репина, например, одежды, набивные ткани, различный антураж, реквизит, экспонаты для эскизов и тилажей картины «Запорожцы, сочиняя, пишут письмо турецкому султану».

П.И. Войтко часто говорил, что Дмитрий Иванович любил вспоминать особые события из своей жизни (а особенно накопившийся материал по

Украинскому Сечевому войску Запорожскому) за столом с друзьями. Илья Ефимович Репин, Николай Иванович Струнников, а возможно и Тихон Родионович Ткаченко преподнесли ему, предположительно через О. Я. Куйченко (или Купченко О. Я.), фигурки, сделанные из хлебного мякиша, в футляре, чтобы они могли ему напоминать курьезные, загадочные, детективные, но смешные истории и для того чтобы сам Дмитрий Иванович мог дополнить и украсить свои рассказы еще и цветными фигурками, вспоминая, к примеру, как выискивались и создавались типажи к картине «Запорожцы, сочиняя, пишут письмо турецкому султану». Фигурки из хлебного мякиша нам представляются как изображения ряженных на вечеринках в Пенатах, где все присутствующие представлены персонажами из сказки Г. Х. Андерсена «Волшебные калоши счастья».

Интересен тот факт, что фигурки из хлебного мякиша в старой экспозиции ДИМ «жили и гостили» в зале №4 рядом с полками, витринами и турникетами, где выставлялся журнал «Современник» за 1859 г., первая часть напечатанной повести екатеринославского писателя В.Н.Елагина «Губернский карнавал».

Екатеринославский писатель В.Н. Елагин, произведения которого датируются 50-ми годами XIX в., в 1859-1860 г. создал литературное произведение «Откупное дело», которое печаталось в журнале «Современник» (№9 и №10 (1859-1860 гг.)), где под псевдонимами и особыми аллегоричными формами описана жизнедеятельность чиновников, торговых перекупщиков по винному откупу. При этом он описывал реально существующих (существовавших) персонажей. По выходу произведения в свет, управляющий палатой государственных имуществ по винному откупу Компанейчиков (он был изображен в роли Рылобойщикова) и отставной майор Щербаков, построивший дом губернатора и содержащий винный откуп, заживо задеты этим повествующим рассказом, скупили все журналы и сожгли практически весь тираж. Были ли при этом уничтожены гранки набора типографии и каков истинный тираж ни нам, ни предыдущим исследователям выяснить не удалось.

За 1859-1860 годы В.Елагин создает произведение, созвучное гоголевским «Ревизору» и «Мертвым душам», а также «Истории одного города» Салтыкова-Щедрина. Этот прозрачный сатирикон известен под публицистическим названием «Губернский карнавал», опубликованный в журнале «Современник» (часть 1 и 2 в 1859-1860 гг.).

В произведении «Губернский карнавал» Екатеринослав, как губернский центр, представлен городом с названием Беловодск, который возглавляет губернатор Муходавлев, и куда приезжает новый предводитель дворянства со своей женой на зиму. В этом произведении представлены и описаны образы местных чиновников губернского и городского управления, где полицмейстер, губернатор, приехавший предводитель дворянства развлекаются, организовывая искусственные охоты в городском саду. Их жены, возглавляемые женой

предводителя дворянства, живут сплетнями и интригами, создают изысканные компрометирующие и интригующие сцены в созданных и наспех сыгранных театральные представлениях в самодеятельных и домашних театрах, в пьесах о взяточниках военного ведомства.

В это же время (50-60-е гг. XIX ст.) современник В.Н.Елагина екатеринославский писатель Стопановский М.Н. создает целую серию сатирических рассказов, среди которых рассказ «Затерянные люди», где «они ... как бы есть ... и жалование получают, а на управе замок» и «о них ..., о затерянных людях ...», которых постоянно ищет, и о которых говорит комиссия и т.д. и т.п.

Итак, эти два автора Елагин и Стопановский стали очень известны с 50-х г. XIX ст. как крупные прогрессивные писатели Екатеринославской губернии, пресловутого Таврического края.

Тематика и назначение скульптурных фигурок из разных материалов в XIX веке весьма разнообразны. Социально-экономические изменения, происходившие в России, находили отражения в архаических воплощениях и перевоплощениях, например, в трактовке прошлого как настоящего, приобретающего, таким образом, оттенок вечности. Очевидно по-разному увязывались фигурки и персонажи Елагина и Стопановского в экскурсиях старой экспозиции ДИМа.

Специалисты считают, что после императорских пасхальных яиц, второй по художественно-эстетической и материальной значимости группой изделий в неоглядном море произведений Фаберже являются фигурки каменной пластики из серии «русские типы». Такое название в 1938 году ввел первый биограф Фаберже, бывший руководитель Лондонского магазина Фаберже Т.Ч. Бейнбридж. Конечно, правильнее называть не «типы», а «типажи». Пока всего известно 55 фигурок, хотя исследователи полагают, что их было исполнено более 70. Первая документально известная фигурка «Мамки» («Кормилицы») датируется 1895 годом (изображение отсутствует). В конце 1890-х гг. была исполнена фигурка – карикатурный портрет королевы Виктории. Подлинный прорыв в изготовлении фигурок произошел на рубеже 1907-1908 гг., когда к их моделированию в Лондоне подключился петербургский скульптор Борис Оскарович Фредман-Клюзель (1878 – 1959), а к воплощению замечательных моделей в камне в Петербурге приступили художники-камнерезы Петр Дербышев и Петр Кремлев. Фредман-Клюзель находился в Лондоне по заданию Карла Фаберже с целью изучения запросов двора короля Эдуарда VII, большого эстета известного всей Европе. Многие считают, что мы приближаемся к 100-летию знаменитой серии фигурок Фаберже «русские типы». Его будут отмечать в 2007-2008 гг.

Углубляясь в историю поступления фигурок в музей, их хранения, инвентарных записей в книгах и карточках, выясняются весьма краткие объективные факты. По фонду 1, ед. хр. 1 (лист 137 оборотный) в книге с записью на титуле зачеркнут год 1908, год записи поступления фигурок

из хлебного мякиша. Однако в самой книге поступление датируется 1915 годом. Также указывается, что экспонаты поступили от О.Я. Куйченко (две фигурки еврея и еврейки раскрашенные различными красками). «Фигурка писаря, пишущего для крестьянина прошение на его собственной спине №п/п 2536 инв. 10848 стр.548 771395 кп 40919 – поступила от ея же». Фигурки, зарегистрированные как «казак с бандурой» и «казак с саблей» были записаны в разделе «запорожские древности», фонд 1 ед. хр. 1 лист 78 оборотный №п/п 1013, 1014 («поступившие от ея же»). Остальные фигурки перечисленные выше (т.е. еврей, еврейка и писарь с крестьянином) были записаны в разделе этнографии. Эти записи вполне доказывают, что подобная классификация, то есть, разделение на запорожские древности и этнографию, могла произойти намного позже, чем 1915 и тем более 1908 год (этот факт рассматривался нами как предположительная версия).

В послевоенных инвентарных книгах фигурки разделены на этнографию и запорожскую старину, записаны по инвентаризации 1948 г.(дата записи-20.(1948)) и описаны следующим образом:

1. Фигурка писаря, который пишет прошение на спине крестьянина. На черной деревянной подставке фигурка из теста, высота 21,5см;подставка из дерева 16X6 см (КП-40919;Э-1395;старый №10848)

2. Фигурка казака-кобзаря ,сделанная из хлеба ,разукрашена различными красками, на черной подставке. Высота 20 см, подставка 10x6 см.(КП-40920;Э-1396;ст.№10845)

3. Фигурка еврейки, сделанная из хлеба, разукрашена различными красками, на черной подставке. Высота 25 см, подставка 8x8 см.(КП-40921;Э-1397;ст.№10847)

4. Фигурка еврея, который нюхает табак, сделанная из хлеба, разукрашена различными красками. Высота 24,5 см,(КП-40922;Э-1398;ст.10846)

5. Фигурка казака с саблей, сделанная из хлеба, разукрашена различными красками, на черной подставке. Высота 30 см. (КП-40923;Э-1399;ст.10844).На подставке этой статуэтки приклеена марочка с номером 1014.

Известно, что рассматриваемые фигурки из хлебного мякиша экспонировались в 4-ом зале ДИМ до 14.09.1974 года. Они находились в специальном футляре-шкатулке, сделанном из деревянного профиля и стекла, имевшем дверцу. Деревянные детали футляра выполнены из липовых досок, окрашенных в черно-сажрый эмалевый цвет. Потертости и малочисленные сколы краски позволяли рассмотреть серый левкас и нижний белый низовой грунт, лежащий на поверхностях профильного узора футляра под черной блестящей краской. Ножки шкатулки возвышались ее над поверхностью. Иногда служащие и зрители называли футляр по английски «соландер». Откуда и почему английское название футляра – соландер, т.е. ящичек для хранения архивных документов, гравюр и старинной графики, которую конструктивно

разработал ученый архивист-реставратор Скотт – быговало в речевом обиходе служащих и хранителей пока не понятно.

Почему же фигурки не были представлены в новой экспозиции ДИМ, а исследования по их реставрационным профилактикам были прекращены? Как жаль, что их сумофлорные образы были преданы забвению более чем на 33 года! Стеклопластиковая шкатулка, в лучшем случае, хранит другую коллекцию. А фигурки были поставлены в секцию дубового буфета к изделиям декоративной корне-шишковской пластики. При этом они ни разу не освещались даже фотоиллюстративно (как о старой экспозиции).

За это время не была определена степень и процентное соотношение их мемориальности, иными словами, мемориальность и принадлежность к коллекциям Яворницкого не была установлена в правовом порядке. Что же скрывается за инвентаризацией 1948 г.?

Визуальный осмотр всей группы фигурок, к примеру, говорит о том, что в некоторые детали из теста хлебного мякиша добавлен пигмент, а некоторые окрашены животными красителями. В смеси с хлебным мякишем это чрезвычайно проблематично из-за их органических происхождений, где трудно установить природу смеси красителей, которыми были раскрашены или подкрашены другие детали из этой бисквитно-хлебной пластики.

Профилактические осмотры хлебных статуэток выявили места реставрации конца 50-х, начала 60-х г., которые проводил Йосиков Г. Ф., один из хранителей и реставраторов музея.

Самая большая трудность в изучении фигурок из хлебного мякиша, а также их фрагментов состоит в том, что им не совсем подходит эмиссионный и спектральный анализ. В данном случае, эти анализы не пригодны и не эффективны, так как они, скорее, определяют металлы и их соединения, а наличие охры и оксидов при низкой температуре определить достаточно трудно. Есть также трудности с определением минеральных наполнителей.

Внимание научного совета ДИМ в семидесятые годы XX столетия на фигурки из хлебного мякиша неоднократно обращала Людмила Николаевна Сергеева, заместитель директора по науке, в прошлом старший научный сотрудник, комплектовавшая коллекции, ранее заведующая досоветского периода.

Она первая проводила сличительные визуально-шаржовые изобразительные сходства фигурок в соответствии с образами И.Е.Репина(?), А.Н.Поля(?), Петра Калнышевского, Д.И.Яворницкого(?) – к примеру, говорила, что казака с кобзой сравнивали с А.М.Горьким: «На нем, и шапочка в форме перца горького», но одновременно и с Н.И.Кореевым. «Нет, - говорила она - перед нами в образе торговки платками изображена ни какая не Натали Борисовна Нордман и не Соломия Крушельницкая, а скорее всего изображена шаржевая версия Екатерины

II, которая отобрала руками Потемкина знамена у Запорожской казачьей Сечи. А подставивший спину старик, возможно, ни кто иной, как Владимир Васильевич Стасов (1824-1906) художественный и музыкальный критик, историк искусства, археолог, почетный член Петербургской Академии Наук друг И.Е.Репина. Но существует предположение, что полицейскому писарю, персонажу сказки Андерсена «Калоши счастья», подставил спину словно для большого пластыря из шпанских мушек ни кто иной как Н.А.Морозов, загримированный под В.В.Стасова(?)». Но эти слова ничем не подтверждаются. В заключении, она добавляла, что, возможно, фигурки из хлебного мякиша вылеплены друзьями и учениками Репина, Стасова, Яворницкого, а конкретно, Н.И. Струнниковым и Т.И. Ткаченко.

По одному из наших предположений фигурки могли использоваться Репиным и его учениками в качестве постановок при моделировании этюдopodobных произведений, а также для построения различных перцептивных перспектив для набросков, этюдов, эскизов на модельных столиках.

Правда, в те же 70-е годы 20 ст. великий кукольник С.В. Образцов неоднократно доказывал, что у фигурок из хлебного мякиша был и третий автор – молодой и талантливый керамист-тагарин, имя которого восстановить сейчас очень трудно. Он же, как кукольник, считал, что каждый из участников создавал свою продукцию – головки и руки лепили два разных автора, платье и обувь лепил третий, причем красители в руки и головки добавлялись в тестовый замес, а после высыхания изографически дорисовывались и восполнялись с наглядным использованием в сличительных правках, очевидно при наличии толботипов, дагерротипов, лито- или фотографий.

Однако визуальный осмотр фигурок говорит о том, что стилистически их исполнил один автор о чем свидетельствуют отдельные детали одежд, приемы вылепки кистей, рук, головок, различных мелких деталей, как раскрашенных, так и вылепленных. При изготовлении таких деталей как руки и головки в тесто добавлялись красители (природа красителей пока не определена), но есть и вылепленные детали. Писарь же в данном случае изографически вылеплен внешностью с писарей одновременно двух произведений: с картины «Казачи пишут письмо турецкому султану» (где визуальный образ и тип заимствован Репиным с образа Д.И.Яворницкого), а облачен он в костюм русского служащего писаря полицмейстера..., но как бы персонажа из сказки Г.Х.Андерсена «Волшебные калоши счастья», и хотим ли мы или нет но именно Екатерина II Великая и была для Д.И.Яворницкого одной из фей подарившей ему тему «Запорожцы в остатках старины» над которой он и работал всю свою жизнь.

Предложенная нами версия об аннотировании фигурок из хлебного мякиша как пластической изографии Образцовым была принята безоговорочно и с восторгом. «Спасибо вам, днепрпетровцы, - сказал

он, за то, что на примере сохранившихся демонстраций данных произведений, вы обновляете показы изографически верной, комиксной пластики авангардно-промысловых авторов, создавших ее на примерах древнерусских хлебных кукол».

Фигурки Гарднера, Попова, Сафронова, Миклашевского (на Украине), Гжельские анонимные фигурки, фигурки из мейсенского фарфора и даже фигурки из Бедбергской массы, ювелирные фигурки И. Сазикова, А. Стокберга, И. Хлебникова должны немного потесниться и пропустить на почетное место фигурки из хлебного мякиша из коллекции Яворницкого. Ведь хотим мы этого или нет, а некоторые историки и искусствоведы считают, что они происходят не из мест не столь отдаленных, а породили их Вечеринки в Пенатах, встречи с трупной ряженных актеров Кропивницкого. Правда, перед тем, как колобкам теста стать фигурками их использовали диффузно-копировально и контактно-сумофлорно, для того чтобы позже употреблять в сумофлорной вылепке - после обеспыливания икон, полотен, набросков, этюдов, эскизов, скажем, при продаже копий казаков в 1891 году.

Литература

1. Ватченко А.Ф., Сергеева Л.Н., Шевченко Г.И. Путеводитель по Днепропетровскому историческому музею. – Днепропетровск: Проминь, 1971. – С. 36-37.
2. Яворницкий Д.И. Как создавалась картина «Запорожцы» // Художественное наследие. Репин. – Т. 2. Публикация и вступ. статья И.С. Зильберштейна. – М., 1949. – С.57-106. Данная статья была написана Д.И. Яворницким еще в начале XX века, однако впервые была опубликована только в 1949 году, уже после смерти академика. Заметки, сделанные Яворницким для этой статьи датируются концом XIX века (дневники, записки, воспоминания и отдельные письма).

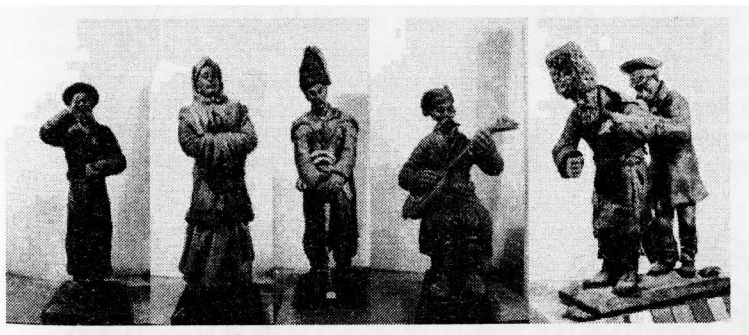


Рис.1 Рис.2 Рис.3 Рис.4 Рис.5

1. Фигурка еврея, который нюхает табак, сделанная из хлеба, разукрашена различными красками. Высота 24,5 см.(КП-40922;Э-1398,ст.10846)
2. Фигурка еврейки, сделанная из хлеба, разукрашена различными красками, на черной подставке. Высота 25 см, подставка 8x8 см.(КП-40921;Э-1397,ст.№10847)

3. Фигурка казака с саблей, сделанная из хлеба, разукрашена различными красками, на черной подставке. Высота 30 см. (КП-40923;Э-1399;ст.10844). На подставке этой статуэтки приклеена марочка с номером 1014.

4. Фигурка казака-кобзаря, сделанная из хлеба, разукрашена различными красками, на черной подставке. Высота 20 см, подставка 10х6 см.(КП-40920;Э-1396;ст.№10845)

5. Фигурка писаря, который пишет прошение на спине крестьянина. На черной деревянной подставке фигурка из теста, высота 21,5см;подставка из дерева 16Х6 см (КП-40919;Э-1395;старый №10848)



Рис.6.Контурные образы Екатерины II.



Рис.7. Контурные образы фигурки торговки платками.

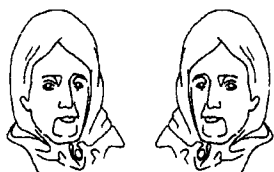


Рис.8. Контурные образы Екатерины II в платке.



Рис. 9. Контурные образы с фигурки торговли платками в шляпном чепце Екатерины II.



Рис. 10. Реперные, линейно-контурные совмещения образа Екатерины II, «ряженой» в платок и шляпный чепец.



Рис. 11. Реперные, линейно-контурные совмещения с фигурки торговли, которая «ряжена» в платок и шляпный чепец.



Рис. 12. Красная и синяя маска исследуемых персон.



Рис. 13. Реперные, линейно-контурные совмещения красной и синей масок исследуемых персон.

Утерянный дукач.

«... После войны утеряный, фото не сохранилось... Лицевая сторона – три фигуры, которые идут справа, последняя с посохом, передняя склоняется перед облаком, излучающим свет. Обратная сторона – Распятие...».¹

Вот краткое упоминание И.Г. Спасского – известного нумизмата XX ст., об одном из дукачей.

В фондах Музея исторических драгоценностей Украины хранится целый ряд интересных дукачей – излюбленных женских украшений. Мое внимание при изучении коллекции музея привлек очень старый серебряный литой без банта дукач II пол. XVII в., повторяющий изображение на лицевой и обратной сторонах «утеряного дукача».

ДМ-4887 (старый инвентарный № Е-24212) СПС-3676.

d – 42,5 мм, h – 48, 5 мм.

Дукач передан по акту № 24 от 16-17.02.1934 г. во Всеукраинский исторический музей им. Шевченко (сейчас Национальный музей истории Украины). Во время войны коллекция дукачей вместе с остальными экспонатами музея была эвакуирована. В годы войны погибли многие интересные коллекции. Около половины исследованных дукачей не сохранилось. В 1946 г. из Государственного Банка СССР уцелевшие экспонаты возвращены в музей.

Ряд интереснейших с иконографической стороны украинских дукачей дошел до нас в единичных экземплярах, и про каждый из них можно сказать, что он сохранился только благодаря счастливому случаю.

Оригинал нашего дукача – западноевропейская медаль. Происхождение дукача – Полтавщина. Наиболее раннюю группу составляют медали XVII в. На медалях изображались разнообразные библейские сюжеты: «Распятие», «Вознесение», «Поклонение волхвов», «Благовещение пастухам», «Преображение», «Путешествие волхвов» и др. Библейские сюжеты на медалях нередко противопоставлялись с точки зрения богословской логики. Религиозные медали – один из слабо изученных разделов западноевропейского медальерного искусства.

Большое количество немецких и польских религиозных медалей с явными следами длительного ношения находится в ряде украинских старых нумизматических коллекциях.² некоторая часть этих памятников была собрана на Украине, где такие медали могли служить дукачами (которым приписывались охранные свойства).

В середине XVII в. на Украине возникает и расцветает производство дукачей по западноевропейским образцам, развивается местное производство копий медалей. Не задумываясь над содержанием, или переосмысляя сюжет по-своему, мастера создавали дукачи – гибриды.

Особую волну оригиналов и возникавших местных реплик составляет группа медалей зафиксированная на Полтавщине.

Рассмотрим изображение на дукаче ДМ-4887. Лицевая сторона – три фигуры, идущие справа. I фигура – склоняется перед облаком, от которого исходят лучи света; II фигура – в руках что-то держит (подношение дара?); III фигура – в руках длинный посох.

Какой же из библейских сюжетов здесь изображение: «Путешествие Волхов», «Благовещение пастухам» или «Поклонение пастухов» ?

Рассмотрим сюжеты по порядку. I сюжет – «Путешествие волхвов»:

«Перед рождением Иисуса Христа на Востоке от Вифлеема явилась чудесная звезда, в которой халдейские волхвы узнали звезду от Иакова, предсказанную прорицателем Валаамом за 1450 лет до Р.Х. Как только явилась необычайная звезда, не подчинявшаяся в своем движении общим законам небесных светил, восточные астрономы поняли, что она знаменует рождение ожидаемого Божественного Царя. Избраннейшие из этих мудрецов отправились в Иерусалим, чтобы найти Царя мира и поклониться ему.»³

Предание говорит, что эти волхвы были цари или владетельные особы из Персии, что они были трех возрастов и трех племен. Мельхиор – старец, потомок Сима; Каспар – безбородый и цветущий юноша, потомок Хама; и третий, Валтасар – человек в первой поре возмужалости, смуглый потомок Иафета. Они назывались волхвами потому, что так назывались у персов и других восточных народов мудрейшие наблюдатели природы, изучавшие особенно науку звездного неба.⁴

Все время перед ними шла путеводная звезда. Дары, которые несли волхвы имеют символический смысл: Халдейский царь Мельхиор поднес ладан – Сыну Божьему; эфиоп Каспар – смирену Страдальцу, искупившему смертью грехи всего мира. Смирна является символом смерти».⁵ Как мы видим, главный атрибут первого сюжета звезда на дукаче отсутствует.

Второй сюжет – «Благовещение пастухам».

Вифлеемские пастухи первые узнали о рождении Спасителя. В эту ночь они пасли свой стада в поле. Вдруг явился перед ними ангел Божий, и свет Господень осиял их. «... и убоялись страхом великим. И сказал им Ангел: не бойтесь; я возвещаю вам великую радость, которая будет всем людям: ибо ныне родился вам в городе Давидовом Спаситель, Который есть Христос Господь; и вот вам знак: вы найдете Младенца в пеленах, лежащего в яслях».⁶

Третий сюжет – «Поклонение пастухов».

«... И внезапно явилось с Ангелом многочисленное воинство Небесное (на лицевой стороне нашего дукача – лучи света ниспадающие на идущих), славящие Бога и взывающие: слава в вышних Богу, и на земле мир, в человеках благоволение! Когда Ангелы отошли от них на небо, пастухи сказали друг другу: пойдем в Вифлеем и посмотрим, что там случилось, о чем возвестил нам Господь. И, поспешив, пришли и нашли Марию и Иосифа, и Младенца, лежащего в яслях». («Евангелие от Луки»).

Таким образом, на лицевой стороне дукача ДМ-4887 скорее всего изображен библейский сюжет «Поклонение пастухов».

Сюжет обратной стороны дукача «Распятие» известен на медалях XVII в.

Распятие на кресте считалось в Римской империи самой позорной и мучительной казнью. К ней приговаривали только жесточайших злодеев и беглых рабов. Страдания Христа, пролившего кровь за весь род человеческий, превратил Крест в символ спасения и вечной жизни. Этот образ стал одним из важнейших в христианском искусстве. Проходили века, менялись вкусы и мастерство художников, но одно оставалось неизменным – образ Распятия утверждал победу добра над злом.

Христос был распят на латинском кресте, в котором продольная перекладина длиннее поперечной. Пересечение двух перекладин обычно таково, что верхний конец продольной перекладины равен по длине каждому из концов, образуемых горизонтальной перекладиной, а нижний конец продольной перекладины значительно длиннее. Этот крест используется в качестве символа страстей Господних.⁷

В Евангелии рассказано, что в час смерти Христа произошли грозные события: затмилось солнце и содрогнулась земля, рассыпались скалы и повсюду наступила тьма. «В шестом же часу настала тьма по всей земле и продолжалась до часа девятого...» («Евангелие от Марка», стр. 1078).

«... Было же около шестого часа дня, и сделалась тьма по всей земле до часа девятого: и померкло солнце, и завеса в храме разодралась по середине. Сотник же, видев происходившее прославил Бога и сказал: истинно человек этот был праведник...» («Евангелие от Луки», стр. 1123).

На вершине креста, изображенного на дукаче, согнута табличка-дощечка на которой должна быть надпись вины Христа, установленная по приказу Понтия Пилата и упомянутую во всех четырех Евангелиях (Ев. от Матфея 27, 37; от Марка 15, 26; от Луки 23, 38, от Иоанна 19, 19).

Ввиду того, что этой надписи не придавалось догматического значения, на крестах она отсутствует, а вместо нее с VII по XVI век пишется - IC XC. Надпись, отражающая текст Евангелия от Иоанна, «Иисус Назорей – Царь Иудейский», впервые появляется на Западе, а в русских памятниках – в виде славянских монограмм - І.Н.Ц.І. – с XVII в. Обычно она присутствует только с фигурой распятого Христа.

Надпись на дукаче отсутствует – мастер мог снять с промежуточной формы все, что считал лишним. С левого бока распятого Христа, льется кровь, которую собирает в чашу стоящий на коленях ангел. По краю – обрыз; гурт гладкий.

И.Г.Спасский писал, что этот дукач – повторение неустановленного оригинала. Но главное то, что Дукач не утерян, а занимает достойное место в коллекции Музея исторических драгоценностей Украины (филиал Национального музея истории Украины).

¹ Спасский И.Г. Дукаты и дукачи Украины. – К., 1970. – С.66

² Там же, с.67

³ Библия. – Тернополь: Свято-Успенская – Почаевская Лавра, 2004

⁴ Земная жизнь Пресвятой Богородицы и описание святых чудотворных ее икон. – М., 2001. – С.46-48

⁵ Фергюсон Дж. Христианский символизм. – М., 1998. – С.116

⁶ Библия ...

⁷ Честный и животворящий. История Креста Господня. – К., 2003. – С.24-25.

Энциклопедия библейская. – М., 2004. – С. 495.



Дукач из коллекции МИДУ.

Іконка Святої Олександри майстерні Йосипа Ребьонка у Києві.



У колекції християнських пам'яток Фастівського державного краєзнавчого музею¹, яка сьогодні налічує біля 300 одиниць, є іконка Святої Мучениці Олександри.² Свята Олександра – одна з 7 християнських мучениць (також: Текуса, Клавдія, Фаїна, Єфросинія, Мотрона, Юлія), закатованих за віру близько 249-252 рр. у Римській імперії. День пам'яті цих святих християни відзначають 31 травня.

1997 року, за сприяння Національної комісії з питань повернення в Україну культурних цінностей, іконка була передана до музею з Мостиської митниці, де 1994 р. була затримана та рішенням суду за порушення митних правил була конфіскована на користь держави. Ці обставини, на жаль, лишають можливості детально простежити долю іконки до 1994р., принаймні, визначити її господарів. Оскільки пам'ятка була виявлена у контрабандній партії культових предметів, які, як правило, належать перекупщикам, яких біографія «товару» мало цікавить.

Сам образ – живописний твір, виконаний на перламутровій пластинці. Це пояснює фронтальне зображення дівчини з непокритою головою з темним довгим волоссям, у підперезаній туніці та гіматії, перекинутому через ліве плече. Правиця святої молитовно прикладена до грудей, у її лівій руці – символ мучеництва, пальмова гілка. Темі святого мучеництва підпорядкована і кольорова гамма розпису. Жовто-гарячий колір туніки і горішньої частини тла, на якому виведено образ, символізує чистоту і Царство Небесне, якого удостоєна свята, червоний колір плаща – пролиту кров за вірність Христу, зеленний колір тла – земне походження святої і вічне життя.

Пластинка з образом святої вставлена у срібну штамповану рамку (74 x 54 мм) з овальним отвором, обрамленим валикоподібним виступом, від якого розходяться (до країв рамки) гравійовані пучки променів (прямі і хвилясті) сйва, що йде від фігури.

Пробірне клеймо, проставлене у лівому нижньому куті рамки, у вигляді круглого щитка з профільним зображенням (вліво) жіночої голівки у кокошнику, характерне для періоду 1899 -1908рр. На нижній торцевій частині рамки – пробірне клеймо з аналогічним зображенням в овальному щитку та позначенням 84 проби срібла, ініціалами («АВ») пробірного інспектора Київського окружного пробірною управління Олександра Виржиковського, ³ поряд у прямокутному щитку іменник власника майстерні Йосипа Абрамовича Ребьонка – «І Р» ⁴.

У переліку майстрів та власників ювелірних підприємств Києва другої половини ХІХ ст. ще й досі неперевершеного (щодо об'єму та наукового рівня поданої інформації) видання «Золотое и серебряное дело ХУ -ХІХ вв.» згадується і Йосип Ребьонок.⁵

Свою майстерню у Києві Й. Ребьонок заснував 1864 року. За даними згаданого видання 1897 року в майстерні працювало 9 робітників та 7 учнів-підлітків; продукції на той рік було вироблено на 10996 руб. Автори книги, посилаючись на колекцію Державного історичного музею у Москві, представляють асортимент даної майстерні вотивними підвісками та наперсним хрестом.⁶

¹ Ферчук А.М. Християнське мистецтво в колекції Фастівського державного краєзнавчого музею. - Фастів, 2000.

² ФДКМ, МТ - 101

³ Постникова-Лосева М.М., Платонова Н.Г., Ульянова Б.Л. Золотое и серебряное дело ХУ -ХІХ вв. – М., 1983. С. 259, № 3872

⁴ Там само. С. 166

⁵ Там само

⁶ Там само

Березова С.А., Волковинська О.А.

Аугсбургське срібло в колекції МІКУ

В колекції МІКУ німецьке срібло посідає за кількістю експонатів друге місце після предметів польських золотарів. Вільне імперське місто Аугсбург у ХVІІ ст. обійшло Нюрнберг і протягом двох століть було провідним центром німецького золотарства. Так, у 1646 р. в місті працювало 137 ювелірів, а у 1696 р. – вже 203 (1635 р. населення Аугсбурга складало 16432 особи)¹.

Золотарство Аугсбурга вивчало багато дослідників. Так у 1907 р. в Мюнхені вийшла монографія Георга Вільке “Церковне золотарство Аугсбурга” (Georg Wilke. Die kirchliche Goldschmiedekunst Augsburg), в якій була зроблена спроба проаналізувати культові витвори ХVІ-ХVІІІ ст. У виданій 1913 р. у Аугсбурзі книзі Антона Вернера “Аугсбургське золотарство від 1346 до 1803 рр.” (Anton Werner. Augsburger Goldschmiede.), було ідентифіковано понад 100 клейм майстрів. Чимало сторінок присвячено Аугсбургському ювелірному мистецтву в першому томі “Клейма ювелірів” знаменитого дослідника європейського золотарства Марка Розенберга (Marc Rosenber. Der Goldschmiede merkezeichen), який побачив світ 1922 р. у Франкфурті- на - Майні. Але найвидатнішим

фахівцем щодо аугсбургського золотарства вважається Хельмут Зелінг. В трьох томах, надрукованих 1980 р. у Мюнхені під назвою “Мистецтво аугсбурзьких золотарів 1529-1862 рр. Майстри, клейма, твори” (H. Seling. Die Kunst der Augsburger Goldschmiede 1529 –1868. Meister, Marken, Werke) міститься найповніша інформація стосовно клейм Аугсбурга (і міських і іменних ювелірів).

Вважається, що ще 1529 р. в місті уже було урегульоване питання щодо вмісту чистого золота та срібла в лігатурних сплавах, які складали відповідні проби. Стосовно срібла, то користувалися 13 або 14 – лотовим сплавом, що відповідає 875° та 900° сучасним пробам. Клеймом, яке засвідчувало гарантію якості лігатурного срібла було міське - шишка пінії, яка мала численні варіанти (наприклад, 300), що дуже часто заважало правильному датуванню виробів. Тільки з 1735 р. з появою у шишці літер алфавіту значно легше стало встановлювати дату виготовлення виробу. Але при цьому спостерігалось таке явище: кожен рік пробірний майстер, якого обирали на 2 роки, починав використовувати нове клеймо, при цьому ще рік ставилось клеймо попереднього пробірного майстра. Отже, з міським клеймом Аугсбурга не так просто, а тому й з відносно точним датування окремих витворів. За існуючими правилами, звичайно, ставили і клеймо майстра.

Окрім клейм до середини XVIII ст. на аугсбурзьких витворах ставили “тремоло”. Тремоло – зигзаг для взяття частини металу для проведення аналізу лігатурного складу.

В колекції МКУ є 37 предметів аугсбургського срібла. Це світські вироби, крім трьох потирів - предметів культу. Правда, є й чотири експонати, які викликають сумніви щодо їхнього аугсбургського походження. Це супниця, канделябри та кухоль з корпусом, вирізьбленим з кістки. Щодо походження експонатів, то всі (окрім канделябрів, які надійшли до МКУ із Львівського історичного музею) передали в МКУ з Київського державного історичного музею (тепер Національний музей історії України) у 1964 р.

Здебільшого аугсбурзькі витвори з колекції МКУ належать до доби бароко. Окремі з них було опубліковано в альбомах “Золота скарбниця України”(Київ, 1999 р.) та “Музей історичних коштовностей України” (Київ, 2004 р.).

Найбільш ранніми витворами в колекції є піддон кубка (1593-1630 рр.) Давида Вайнета (David Weinet) та кухоль (виготовлений близько 1600 р.) майстра Йоганна Флікера III (Johann Flicker III).

Сам предмет, піддон якого зробив Давид Вайнет, виконував функцію потиру, але насправді є “виноградним” кубом з кришкою (Рис.1). На вінцях чаші кубка значно пізніше дати його виготовлення з’явився евхаристичний напис “Тело Христово примите, из источника безсмертного вкусите”. Ні на чаші, ні на її кришці немає жодного клейма. Окрім того піддони таких кубків мають зовсім інший вигляд. А піддон даного предмета - двохярусний з гладеньким перехватом (між ярусами).

Вгорі декорований обідком із скручених не позолочених “травинок”. На верхньому (не позолоченому) у вигляді сплюснутої кулі – невисоким карбованим рельєфом (на проробленому пуансоном тлі) виконаний швайфверк та в’язки плодів з листям. Нижній ярус позолочено і прикрашено зробленим низьким карбованим рельєфним узором з клиноподібних пелюсток. Край піддону профільований, на ньому й стоять клейма (міста та майстра). За формою піддон має численні аналогії серед витворів німецьких майстрів кінця XVI-початку XVII ст.² Імовірно, експонат складається з деталей від різних предметів: чаша та кришка належать одному виду кубків, а піддон – іншому.

Кухоль Флікера декоровано поширеним у мистецтві ренесансу та німецького бароко карбованим малюнком, так зв. “алмазною гранню”.³ Цей узор у вигляді чотиригранної призми або піраміди нагадував огранювання коштовного каміння. Кухоль має численні аналогії⁴ Зважаючи на той факт, що більшість витворів цього майстра, які згадує Марк Розенберг⁵, декоровані так само, складається враження, що такий спосіб декорування був у нього улюбленим.

Досить раннім є масивний кухоль (ДМ-1319), який виготовив у 1620-1625 рр. майстер з клеймом “J” (Рис.2).⁶ Висота предмета 350 мм; діаметр – 192 мм. Він схожий на кухлі з конічним корпусом, котрі були поширені починаючи з середини XVI ст., а якщо мали на корпусі ще й зображення на релігійну тематику, то їх використовували як “кухлі для причастя”. На корпусі представленого предмета – три утворені швайфверком картуші, в кожному з яких зображено фігурку амурчика (всі три фігурки в різних позах і з різними предметами). Ручка кухля у вигляді завитка кнорпельверка має оригінальний від’єм – крилату голівку ангела. Досить висока та опукла кришка з хвилястим краєм декорована розміщеними у картушах по черзі карбованими крилатими голівками ангелів та в’язками плодів. В центрі кришки посеред розетки з накладних позолочених “травинок”- лита фігурка юнака, якого обвиває змія. З одягу на юнакові тільки пов’язка на стегнах. Піднятими до обличчя руками він ніби захищається від змії, яка схилила голову йому на плече. На піддоні – видовжені ложки.

Трохи згодом (1630-1645 рр.) зроблено кухоль (ДМ-1726), на позолоченому корпусі якого – два карбованих кнорпель-маскарони, які знизу плавно переходять у стилізовані рослинно-стрічкові завитки, між якими підвішені на стрічках – в’язки соковитих плодів. Кришка з відігнутих гладеньким краєм декорована стрічково-рослинним візерунком (на проробленому пуансоном фоні). Від’єм ручки рогатий. Піддон кухля круглий, з відігнутих краєм та гладенькою позолоченою поверхнею.

Кухоль (1685-1735 рр.) (ДМ-1318), який виконав Габріель Бессман (Gabriel Bemann) прикрашено чудовим карбованим зображенням міфологічного сюжету: “Виїзд богині Кібели у колісниці”(Рис.3). Позолочені основа та кришка декоровані бароковим рослинним візерунком. Кришка увінчана кулькою. Ручка складена з завитків.

Кухоль (1696-1700 рр.) Маркса Шаллера (Marx Schaller) (ДМ-1335)

оздоблено густими рядами опуклих “сердечок” (Рис.4). На одному з них вирізьблено герб, т.зв. “Корч” з латинськими літерами навколо нього “K S E L O P M K”. На кришці - літа фігурка лебедя.

В колекції є і досить різноманітні за формами кубки.

Це насамперед три кубки на високих ніжках. Два з них виготовив у кінці XVII ст. майстер Йоганном Шух (Johann Schuch) (ДМ-492, 549). Вони є зразками масової продукції. Єдиною окрасою чаш та піддонів цих кубків є врізані концентричні кола, а що стосується стоянів, то вони взагалі зроблені, імовірно, пізніше взамін оригінальних. Нарядніший вигляд має інший кубок такої самої форми (ДМ-6623) з клеймом невідомого цехового майстра “черевичок ліворуч”, датований 1700 р. (Рис.5). Він позолочений. Декор його чаші і піддону схожий на кубки Шука, а стоян дуже відрізняється. Ефектний вигляд має верхня частина з букетиком зі срібних квіточок та “травинок”, а також нижня - у вигляді спіралі з двома гротескними дужками.

Єдиним зразком кубків, виготовлених у вигляді тварин, є кубок-бик (ДМ-1729) Маркуса Вольфа (Marcus Wolff), який датується 1685-1716 рр⁷. Використовуючи різні ювелірні техніки майстер реалістично представив поривчастий рух тварини, яка звелася на диби. Напругу тіла бика передано хвилястими зморшками на шії і здибленим хвостом. Майстерно виконана шерсть тварини, з чубком між рогами. Задніми ногами фігурка опирається на овальну основу, на якій в металі віртуозно імітована земля, вкрита травою, камінцями. Звертаючись до творчості Маркуса Вольфа (його витвори зберігаються в різних музеях Європи), можна помітити, що майстрові особливо вдавалися кубки у вигляді тварин.

А взагалі такого гатунку кубки з’явилися у німецькому золотарстві ще у XVI ст. Вважається, що кубки-бики замовляли члени цеху м’ясників, шкіряників або скотарів.

С у зібранні МКУ і кубок, котрий належить до типу посудин конічної форми з відігнутих краєм вінець та основою, що складає третину їхньої висоти і позначена рельєфним паском. (ДМ-1728). Кубок виготовив у 1689 р. майстер Йоганн Конрад Трефлер (Johann Conrad Treffler).⁸ Окрасою цього кубка є розміщена у картуші майстерно виконана фігурна композиція, а також бароковий карбований узор із в’язок плодів та квітів.

Також ми маємо дві кришки від кубків майстра Ганса Отто. Обидві згідно з міським клеймом датуються 1670 р. Одна (більша за розміром) декорована шістьма півсферичними опуклостями, на яких виконані низьким карбованим рельєфом та підкреслені пуансоном маскарони та рослинні завитки. На циліндричному виступі в центрі кришки - направлені навпроти одна одній вигнуті опуклини, а зверху – срібна розетка з вигнутими травинками. Увінчує кришку фігурка двоголового орла в короні, з мечем та скіпетром в лапах, надіта на позолочений, розширений донизу стрижень. Край кришки досить широкий, шестилопатовий, прикрашений узором з пагонів, квітів та листя, виконаним пуансоном. Всередині кришки є кругла

гладенька накладка, що закриває внутрішню поверхню кришки. Друга (менша за розміром) кришка також декорована опуклостями, на кожній з яких карбований низьким рельєфом та підкреслений пунсоном рослинний узор. Виступ на цій кришці більший в діаметрі та вищий, на ньому також направлені навпроти одна одній вигнуті опуклини, декоровані по контуру рослинними завитками. На позолочений розширений донизу стрижень надіта фігурка двоголового орла в короні з державою та скіпетром, увінчаним хрестом в лапах. Шестилопатеви край кришки досить вузький. Імовірно, що деталь у вигляді двоголового орла з'явилась на кришках у ХІХ ст., а раніше замість неї був різьблений букетик, що характерно для подібних кришок. Витвори цього майстра зберігаються в музеях Будапешта Франкфурта на Майні, Москви, Петербурга.

Окрему групу складають чаші (4 екземпляри) з двома боковими ручками, стінки яких утворені з кількох лопатей. Такі чаші використовували для пиття алкогольних напоїв. На денці восьмилопатевої чаші Йоганна Баптіста Біллера (Johann Baptist Biller) (ДМ-4763) – карбована фігурка орла з піднятими крилами та повернутою у профіль ліворуч головою (Рис.6). Над головою птаха – промені, а сам він ніби злітає з місця, охопленого полум'ям та димом. Подібна чаша цього майстра є в колекції Гданського національного музею⁹ Предмет датується другою половиною ХVІІ ст.

Ще одна чаша (міське клеймо та майстра на ньому збиті і нерозбірливі) датується за аналогією з іншими теж другою половиною ХVІІ ст. (ДМ-507). Вона також восьмилопатева. На денці, контур якого підкреслений перлинником, пейзаж з будівлями та фігуркою чоловіка.

Дуже майстерно виконана восьмилопатева чаша (ДМ-471), що датується 1656-1677 рр. Майстер Ганс Крістоф Петерс (Петрас) (Hans Christoph Peters (Petras) прикрасив її денце виконаю високим карбованим рельєфом в'язкою соковитих плодів та листя. На цьому предметі окрім клейма є і тремоло (всі вони розташовані під вінцями).

Предмет був опублікований як контейнер для етрога¹⁰, тобто його, певно, використовували у єврейській культовій традиції.

На денці чаші (ДМ-4767), (дагується 1698-1705 рр.), зображено мисливця із зброєю та здобиччю на тлі невиразного лісового пейзажу. Чарка встановлена на три ніжки – гудзики на циліндрах.

У нашій колекції єдиний стакан виготовлений у 1696-1700 рр. (дагується за міським клеймом). Це витвір майстра з клеймом “MR” у фігурному щитку (ДМ-1749) (Рис.7). Він має циліндричну форму, округле денце на трьох ніжках-кульках. На срібному, вкритому густим пуансоном тлі, ефектно виділяється позолочений карбований візерунок з витких стебел аканта.

Серед аугсбурзьких витворів є кілька чарок (їх інколи називають кубками), котрі були поширені у ХVІІІ ст. по всій Європі. Це три чарки майстра з клеймом “ICB”, які датуються 1765-1767 рр. (ДМ-1088-1090) та дві (ДМ-1060,1080) Йоганна Мітнахта (Johannes Mitnacht) (1755-1757 рр.). Вони напівсферичні, позолочені. Вінчики виділені

обідком гладенької поверхні з врізаними борозенками, складеними з кількох концентричних кілець. Поверхня чарок вкрита густо крапками, виконаними пуансоном, завдяки чому вона стала шершавою і схожою на зміїну шкіру. Дно у чарок ввігнуте всередину. Такі чарки (кубки) називалися непроливайками (нім. – Tummer). Вважалося, що саме така форма дна давала можливість чарці після нахилу в один бік вільно повертатися до початкового положення.

Можна також стверджувати, що і аугсбурзькі блюда (тарілки) є окрасою колекції.

Найефектніший вигляд має декоративне блюдо Давида Бессмана (Dawid Bessmann) (ДМ-4598) (1640-1677 рр.)¹¹. Його розміри - 565x482 мм. Такими блюдами зазвичай прикрашали стіни. Воно вражає віртуозністю виконання. В центрі майстер помістив сюжетну композицію “Прийом царем Соломоном цариці Савської”, в якій застосував різної висоти карбування, різноманітного виду пуансони для декорування одягу персонажів, антуражу прийомного покою та інших деталей композиції і тим самим досяг враження того, що перед глядачем ніби живописне полотно. Широкий борт блюда Бессман прикрасив типовим для свого часу розкішним бароковим візерунком з реалістично відображеними у металі крупними квітами та листям. Серед цього дива флори грайливо визирають пупки. Нарядності та вишуканості предмету надає і надзвичайно вдале поєднання срібної та позолоченої поверхні. Давид Бессман саме і відомий як виконавець так званих “нарядних” блюди – Prunkplatten.

Типовим декоративним бароковим є і овальне за формою блюдо (ДМ-4597) Абрахама II Варнбергера (Abraham II Warenberger),¹² яке згідно з миським клеймом датується 1695-1700 рр. На його дні батальна сцена з історії Римської імперії. На першому плані – битва вершників, на тлі – бій кінноти та пейзаж з деревами та вітряком. Широкий борт декорований в’язками фруктів, листям, а також чотирма срібними круглими медальйонами з профільними портретами римських імператорів (Калігула, Клавдій, Нерон, Гальба) з відповідними гравірованими написами. Майже ідентичне блюдо зберігається в Польщі в Окружному музеї м. Тарнува¹³

У Музеї історичних коштовностей є зразки блюд, декорованих гравірованим візерунком. Одне з них датується 1696-1700 рр. Виготовив його майстер з клеймом “L.R”. (ДМ-6843). Борт предмета прикрашено ритмічним гравірованим рослинним бароковим узором з виткого стебла з вигнутими, закрученими листочками та крупними квітками. З одного боку вигнуте листя утворює картуш, де вирізьблені переплетені літери “БМСJ” (?). Край борту профільований, позолочений, як і виступ навколо денця.

Друге блюдо овальної форми (1695-1700 рр.). Майстер Йоганн Крістоф Трефлер (ДМ-2112) прикрасив його витонченим гравірованим малюнком, де виткі стебельця переплітаються з фігурками птахів, “богинями плодючості”, грайливими пупки (Рис.8). На дні він розмістив

гравірований овальний картуш з листям аканта, що чергується зі стилізованою пальметкою.

Невелика тарілка (ДМ-4438) (1731-1765 рр.) є зразком витворів, виконаних у стилі рококо (Рис.9). Виготовив її Йоганн Карл Стіпелдей (Carl Stiebeldey (Stippeldey)), прикрасивши рельєфним карбованим рокайльним візерунком, елементи якого повторив і в орнаментальному паску, що йде за ним, але виконав його в більш низькому рельєфі. Поверхня рокайльних завитків додатково пророблена пуансоном, що надає тарілці більшої виразності.

Як зазначалося вище, серед аугсбурзького срібла є тільки три культові предмети - потири.

Потир Вольфганга Каспара Кольба (Wolfgang Caspar Kolb) (ДМ-1522) (дагується згідно з написом 1694 р.)¹⁴ майстерно виконаний, а завдяки використанню живописних емалей та кольорового скла ще й нарядним предметом. Дробниці із сценами з життя Христа прикрашають усі деталі потира (і чашу, і стоян, і піддон). Пишний декор піддона доповнено ще й скульптурними голівками ангелів та численними вставками кольорового скла у високих кастах. На звороті краю піддону вирізьблено напис: «СЕЙ СОСУД НАДАЛ РАБ БОЖИЙ ФИЛИП ЗОЛОТАРЬ И ЖЕНОЮ СВОЕЮ ЕФРОСИНИЕЮ РОКУ 1694 МЕСЯЦА ДЕКАБРЯ 20 ЗА ОТПУЩЕНИЕ ГРАХОВ СВОИХ ДО УСПЕНИЯ ПРЕСВЯТАЯ БОГОРОДИЦА У КИЕВИГРАДЕ». Подібний потир цього ж майстра є в колекції Ермітажу.

¹⁵Вольфганг Каспар Кольб, імовірно, виготовляв в основному церковне начиння, оскільки у переліку його робіт зазначено тільки монстранци, піксіди і дарохранильниці¹⁶

Звичайно, зовсім в іншому стилі виконав потир Антоніус Лессер (Antonius Lesser) (ДМ-389), який дагується згідно з написом 1695 р. (Рис.10). Низенька, досить розширена догори, позолочена з обох боків чаша декорована ажурною срібною сорочкою з трьома крилатими голівками ангелів з підвішеними хустинками, між якими – витке листя аканта, з якого внизу ніби виростають три виноградних грона, розташовані у вигляді трилисника. На позолоченому грушоподібному стояні – три пучки квітів з плодами. Шестилопатеви піддон також прикрашено крилатими голівками ангелів з хустинками під підборіддям, між якими плавно в'ється стебло аканта з вигнутими та завершеними завитками листочками. На звороті піддону – вирізьблений напис польською мовою: “Modl sie za tego, co ten kielich sprawil. Kaptanie, by go Chrystus prez Krew swoje zbawil A° 1695 Dnia osme maia” (Молись за того, хто цей келих справив. Наближуй до себе, бо його Христос через свою кров збавив”. Майже ідентичний за декором потир цього ж майстра зберігається в парафіяльному костьолі св. Антонія у м. Сарбево (Sarbiewo)¹⁷ В і д потиру (ДМ-2735) Морітца Мітнахт II (Moritz Mittnacht II) повністю збереглися тільки стоян та піддон. Втрачену чашу замінили на нову, але вже зроблену невідомим українським майстром, імовірно, у XVIII ст. Миське клеймо на предметі збите, тому потир дагується 1664-1700 рр.

(за часом діяльності майстра). Стоян вазоподібний, на ньому рельєфне акантове листя утворює три овальні з позолоченою опуклою поверхнею картуші. Шестилопатевий піддон декорований крилатими голівками ангелів, виконаними (майже скульптурно) в техніці карбування високим рельєфом. Між голівками ангелів – карбовані в'язки плодів, серед яких – виноград, гарбуз, груша, шишки хмелю. На кожній в'язці (всі вони різні за складом зображуваних плодів) гармонійно поєднані позолочені та не позолочені деталі.

Отож, витвори аугсбурзьких майстрів, що зберігаються в МКУ, дають певне уявлення про ювелірне мистецтво цього видатного центру, яке мало величезний вплив на європейське золотарство, будучи законодавцем певних модних тенденцій та зразком витонченого смаку.

¹ М.Н. Лопато. Немецкое художественное серебро в Эрмитаже. Каталог. – Санкт-Петербург, 2002. – С.16

² Там само. Кат. №№ Нr10, Нr11, Нr16.

³ Золота скарбниця України. – К., 1999. – Кат. № 234

Музей історичних коштовностей України. – К., 2004. – Кат. № 221

⁴ Srebra. Dzieje wyrobów ze srebra od starożytności do lat pięćdziesiątych XIX wieku. – Warszawa, 1999. – S.26

Лопато. Немецкое художественное серебро в Эрмитаже. Каталог. – Санкт-Петербург, 2002. – Кат. № 12,21.

⁵ Rosenberg M. Der Goldschmiede merkmale. – Frankfurt am Main, 1922. – S.45

⁶ Золота скарбниця України. – К., 1999. – Кат. № 232

Музей історичних коштовностей України. – К., 2004. – Кат. № 224

⁷ Золота скарбниця України. – К., 1999. – Кат. № 238

Музей історичних коштовностей України. – К., 2004. – Кат. № 236

⁸ Музей історичних коштовностей України. – К., 2004. – Кат. № 237

⁹ Barbara Tucholka-Włodarska. Złotnictwo od XVI do XX wieku. Katalog zbiorów muzeum narodowego w Gdańsku. – Gdańsk, 2005. – Kat.XVIII.4.

¹⁰ Золота скарбниця України. – К., 1999. – Кат. № 230

Музей історичних коштовностей України. – К., 2004. – Кат. № 303

¹¹ Музей історичних коштовностей України. – К., 2004. – Кат. № 228

¹² Золота скарбниця України. – К., 1999. – Кат. № 239

Музей історичних коштовностей України. – К., 2004. – Кат. № 238

¹³ «Świat ze srebra. Złotnictwo augsburskie od XVI do XIX wieku w zbiorach polskich. Wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie 19 kwietnia – 1 sierpnia 2004». – Kraków 2005; s.109; kat.№ III/52

¹⁴ Золота скарбниця України. – К., 1999. – Кат. № 240

Музей історичних коштовностей України. – К., 2004. – Кат. № 232

¹⁵ М.Н. Лопато. Немецкое художественное серебро в Эрмитаже. Каталог. – Санкт-Петербург, 2002. – С.76; кат. № Ar 141.

¹⁶ Там само, с.76

¹⁷ «Świat ze srebra. Złotnictwo augsburskie od XVI do XIX wieku w zbiorach polskich. Wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie 19 kwietnia – 1 sierpnia 2004». – Kraków 2005; s.70; kat.№ II/8

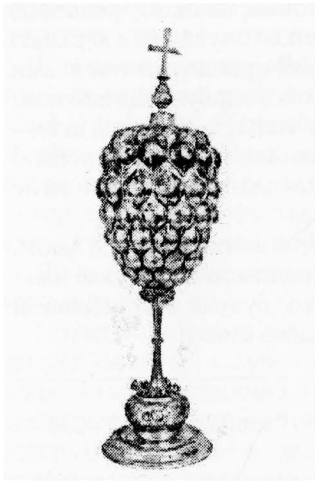


Рис. 1. Кубок з піддоном роботи Давида Вайнета.



Рис. 2. Кухоль роботи майстра з клеймом "J"



Рис. 3. Кухоль роботи Габрієля Бессмана.



Рис. 4. Кухоль роботи Маркса Шаллера.

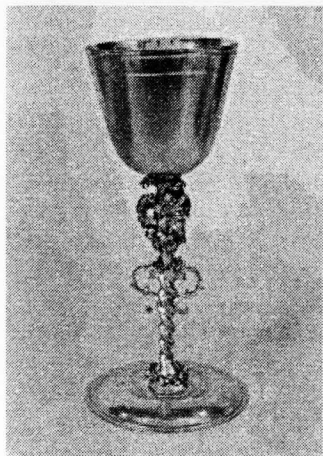


Рис. 5. Кубок з клеймом
цехового майстра "черевичок ліворуч".

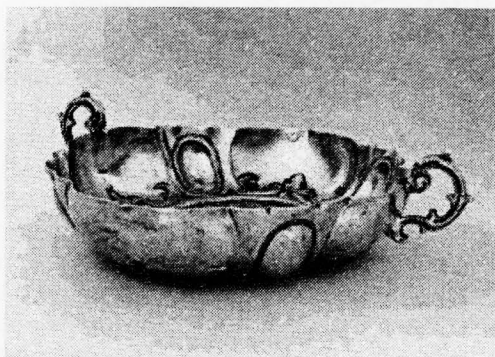


Рис. 6. Чаша роботи Йоганна Баптиста Біллера.



Рис. 7. Стакан роботи майстра
з клеймом "MR"



Рис. 6-А. Деталь чаші.

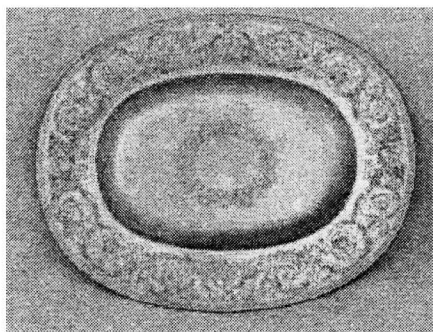


Рис. 8. Блюдо роботи Йоганна
Крістофа Трефлера.

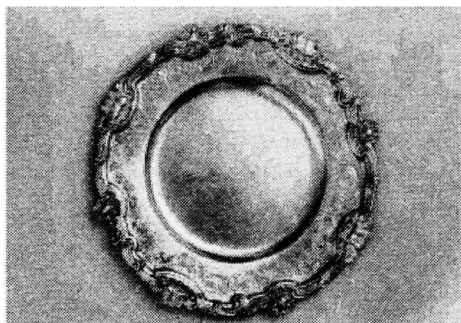


Рис. 9. Тарілка роботи
Йоганна Карла Стіпелдея.



Рис. 10. Потир роботи
Антоніуса Лессера.

Унікальна корона Тори вісімнадцятого століття з колекції Музею історичних коштовностей України.

Особливо важливе місце в іудаїці належить предметам, які мають відношення до сувою Тори. Оскільки Храм та палац іудейських царів були зруйновані, уся релігійна ревність, як і туга за царством, були перенесені на Тору, яка є святиною єврейського народу.

Сувій Тори у свята і Суботу прикрашає корона (Рис. 1). Вибір корони, як прикраси є символічним відображенням визнання вищої влади, святості і мудрості Тори та має свою основу в книзі Кохелета, в якій йде мова про три корони – корону Царства, яку отримала династія Давида, корону священства, яка призначалася для Аарона та його нащадків, корону Тори – для всіх євреїв, які вивчають Тору¹.

Перша згадка про корону як прикрасу Тори відноситься до десятого століття. Традиція прикрашати сувої Тори коронами в багатьох середньовічних європейських общинах була поширена з сімнадцятого століття, головним чином, у країнах Центральної Європи та Італії.² (Рис. 1, 2,3)

Найдавніші відомі корони Тори, які походять з території сучасної України, датуються першою половиною вісімнадцятого століття³ і були виготовлені, мабуть, у Галичині (Рис. 4,5,6,7). Взагалі сьогодні корони до Тори досить рідкісний предмет в зібраннях іудаїки, як приватних так і музейних.

Найунікальнішим серед колекцій єврейського церемоніального срібла у світі вважається зібрання корон Тори Музею історичних коштовностей України, яке нараховує тридцять вісім зразків. Кожна з корон МІКУ заслуговує особливої уваги. Виготовлені вони на території Східної Європи (сучасні Україна, Росія, Польща).

Об'єктом цього дослідження є унікальна корона Тори⁴ (ДМ-7263; Н – 278 мм; діаметр основи – 142 мм, вага – 1260 г, срібло - 750⁰) срібна, позолочена, двохярусна. Вона є однією з найстарших у зібранні (Рис. 8). Клейма нажалі на короні відсутні. Це не дивно. На виробках цього типу у сімнадцятому – вісімнадцятому століттях, тим паче на предметах іудаїки, клейма зустрічаються не дуже часто, дуже рідко. Мабуть у ті часи клеймо не було обов'язковим у випадках, коли майстер виконував конкретне замовлення. Більше того, у колекції іудаїки МІКУ є ще два предмета, які за своїм декором, технікою виконання ідентичні до цієї корони і клейм теж не мають. Це корона до Тори ДМ-1038 і Торашилд ДМ-7428.⁵ (Рис. 8, 12, 3). Більшість елементів декоративного оздоблення, технічних прийомів свідчить про те, що ці три предмета були зроблені в одній майстерні і відносяться хронологічно до одного періоду, а саме до середини вісімнадцятого століття. Корона має насичений своєрідний

декор з пишними барочними квітами і листям, плетеними кошиками з плодами та квітами, птахами, рокайлє ні (черепашкові) завитки. Шість ребер корони утворені литими пишними фігурними гілками з квітів та листя з частковою позолотою, яка надає ще більшої об'ємності з яскравою грою світлотіней (Рис. 9, 10, 11).

Незвичайно для цього типу предметів вирішено структуру другого ярусу. Він зроблений у вигляді дзвона з фігурним нижнім краєм, шість гірлянд з дубових листочків прикрашають його поверхню. Вгорі – на східчастій основі фігурна ваза з двома ручками, в якій був, мабуть, букет. На жаль від нього лишилося деформоване стебло з листям.

Корона належить до оригінальних самобутніх творів в іудаїці. Майстер надав їй пишної декоративності, яка гармонійно поєднується з загальною формою предмета. Цей виріб ювелірного мистецтва відзначається вишуканою монументальністю форми, сміливістю композиційного задуму, великою динамічністю. Домінуючий барочний характер декору поєднаний з черепашками. Зображення людських постатей надає короні особливої репрезентативності, яка була символом моди того часу. Майстер подбав про чіткість композицій, витриманість пропорцій, які сумісні з насиченим декором із соковитих квітів, гірлянд, кошиків, плодів, акантових стрічок. Урочистість, піднесеність, які властиві мистецтву бароко, втілені у цьому неординарному творінні.⁶

Надзвичайний інтерес представляє нижній ярус. Його декоративне оздоблення нагадує про історію єврейського народу, про видатні історичні біблійні постаті (Рис. 12). Спонукає пригадати як саме і що саме привело ці особистості до влади, їхні злети та падіння, слабкості та силу, яку вони спромоглися отримати від Всевишнього. Кожен із зображених на короні видатних історичних і духовних лідерів займає особливу сходинку не лише у єврейській, а у всесвітній історії. Вони зображені зі своїми атрибутами – символами. Зображення біблійних фігур надають короні особливої цінності, відображають глибинну мудрість задума майстра, а певно і замовника. Всупереч другій заповіді „...Не зроби собі кумира...” (Вихід 20:4)⁷ майстер зображує людей. Безумовно це вплив християнського середовища і досить часто євреї замовляли дарунки і внески синагогам у майстрів-християн (в цьому випадку клейма майстри не ставили особливо у період, коли була створена ця корона), які не керувалися правилами та законами єврейської віри, а робили те, що підказувало їм серце. Євреї в той час обґрунтовували зображення людей на предметах ритуального мистецтва читанням Другої Заповіді разом з наступною за нею строкою: „не вклоняйся їм і не служи їм...” (Вихід 20:5). Це означає, що не взагалі зображення істот під заборонаю, а тільки такі кумири, які виготовлені заради ідопоклонства.⁸

На короні зображені праотці Авраам, Іцхак й Іаков, вони є корінням єврейського народу. Авраам народив Іцхака, Іцхак народив Іакова, а від нього беруть початок усі коліна Ізраїля.

Висока суспільна мораль і панування справедливості підкреслюються у розповідях про життя праотців, які завдяки їхній вірі у Єдиного Бога, спромоглися знайти шлях до Господа – шлях творіння добра і милості.⁹

Зображення на короні жертвоприношення Іцхака – свідоцтво височайшої віри та любові до Бога Авраама, про це йде мова у Книзі Буття¹⁰: „І сталося., що Бог випробовував Авраама. І сказав Він до нього: „Аврааме! А той відказав: „Ось я!” І промовив Господь: „Візьми свого сина, свого одинака, що його полюбив ти, Ісака, та й піди собі до краю Морія, і принеси там його в цілопалення на одній із тих гір, що про неї скажу тобі”. І встав Авраам рано вранці, і свого осла осідлав, і взяв із собою двох слуг та Ісака, сина свого, і для цілопалення дров нарубував. І встав і пішов він до місця, що про нього сказав йому Бог. А третього дня Авраам звів очі свої, та й побачив те місце здалека. І сказав Авраам своїм слугам: „Сідайте собі тут з ослом, а я й хлопець підемо аж туди, і поклонимося, і повернемося до вас.” І взяв Авраам дрова для цілопалення, і поклав на Ісака, сина свого, і взяв в свою руку огонь та ножа, і пішли вони разом обое. І сказав Ісак до Авраама, свого батька, говорячи: „Батьку мій!” А той відказав: „Ось я, сину мій!” І промовив Ісак: „Ось вогонь та, а де ж ягня на цілопалення?” І відказав Авраам: „Бог нагледить ягня Собі на цілопалення, сину мій!” І збудував Авраам жертівника, і дрова розклав, і зв’язав сина свого і поклав його на жертівника над дровами. І простяг Авраам свою руку, і взяв ножа, щоб зарізати сина свого... Та озвався до нього Ангол Господній із неба й сказав: „ Аврааме, Аврааме!” А той відізвася: „Ось я!” І Ангол промовив: „Не витягай своєї руки до хлопця, і нічого йому не чини, бо тепер Я довідався, що ти богобійний, і не пожалів для Мене сина свого, одинака свого” (Буття 22:1-18). І побачив Авраам недалеко барана, який заплутався в кущах і приніс його в жертву замість Ісаака.

За таку віру, любов та слухняність Бог благословив Авраама і пообіцяв, що у нього буде нащадків так багато, як зірок на небі і як піску на березі моря. Гора, на якій Авраам приносив у жертву Ісаака, отримала назву гори Морія. З часом на цій горі був побудований за наказом Господнім царем Соломоном Єрусалимський Храм.

Наступна за хронологією сюжетна композиція на короні відображає відому біблійну історію про з’явлення Бога Якову в Бет-Елі (у перекладі – дім Божий).¹¹

„І снилось йому, - ось драбина поставлена на землю, а верх її сягав аж неба. І ось Анголи Божі виходили й сходили по ній. І ото Господь став на ній і промовив: „Я Господь, Бог Авраама, батька твого, Бог Ісака. Земля, на якій ти лежиш, - Я дам її тобі та нащадкам твоїм. І буде потомство твоє, немов порох землі І поширишся ти на захід, і на схід, і на північ, і на південь. І благословляться в тобі та в нащадках твоїх всі племена

землі. І ось Я з тобою і буду тебе пильнувати скрізь, куди підеш, і верну тебе до цієї землі, бо Я не покину тебе, аж поки не вчиню, що Я сказав буде тобі. І прокинувся Яків зо свого сну та й сказав:

„Дійсно, Господь буває на цьому місці, а того я й не знав!” І злякався він і сказав: „Яке страшне оце місце! Це ніщо інше, як дім Божий, і це брама небесна.” (Буття 28:12-17).

Господь за особливих таємничих обставин випробував силу Іакова, дав йому нове ім'я Ізраїль, що означає „богоборець”. І став Іаков родоначальником народу Ізраїльського, або єврейського. (Буття 28, 10-22; 29; 30; 31; 32; 33; 34; 35).¹²

Після переселення Іакова до Єгипту євреям спочатку там жилося добре. Проте фараони почали занепокоюватися примноженням єврейського народу, вони виснажували євреїв важкою працею. У той час, коли євреям жилося добре, вони почали забувати Бога, почали впроваджувати язичницькі звичаї єгиптян. Проте, коли почалися біди, вони згадали Бога і звернулися до Нього з молитвою про спасіння. Милосердний Господь почув їх і послав їм звільнення через пророка і вождя Мойсея. (Вихід:1).¹³ На короні Мойсей зображений з двома променями та скрижалями Заповіту.

Одного разу, коли Мойсей побачив терновий кущ, який горів, але не згорав, і підійшов до нього ближче він почув голос з середини куща, то був голос Господа. Господь сказав Мойсею: „Я побачив страждання народу мого в Єгипті і почув вопль, голос його і йду позбавити його від руки єгиптян і увести до землі Ханаанської. При цьому Господь надав Мойсею силу чинити чудеса. Від Червоного моря євреї весь час шли по пустелі. Вони зупинилися біля гори Сінай. Тут Мойсей зійшов на гору і Господь сказав йому, щоб він сказав синам Ізраїлевим, якщо будуть слухати голос Мій, то будуть Моїм народом. Господь наказав Мойсею приготувати народ до Третього дня для прийняття Закону Божого. Євреї постували і молилися і готувалися до цього дня.

„І дав Він Мойсеєві, коли закінчив говорити з ним на Сінайській горі, дві таблиці свідoctва, таблиці кам'яні, писані Божим перстом” (Вихід 31:18).

„І повернувся, і зійшов Мойсей із гори, - а в руці його дві таблиці свідoctва, писані з обох їхніх сторін, - звідси й звідти вони були писані. А таблиці – Божа робота вони, а письмо – Боже письмо воно, вирізьблене на таблицях (Вихід 32:15-16).¹⁴

„І сталося, коли сховався Мойсей з гори Сінай, - а обидві таблиці свідoctва в Мойсеєвій руці при сході його з гори, - що Мойсей не знав, що лице його стало променіти, бо Бог говорив з ним. І побачив Аарон та всі Ізраїлеві сини Мойсея, - аж ось лице його променіло, і вони боялися підійти до нього. (Вихід 34: 29-30).

„І бачили Ізраїлеві сини лице Мойсеєве, що променіло лице Мойсеєве.

І Мойсей знав накладав покривало на лице своє, аж до відходу свого, щоб говорити з Ним. (Вихід 34:35).

Оскільки Мойсей був „косноязычен” тобто заїкався, то Господь надав йому на допомогу брата його Аарона, який говорив замість нього.

Наступне зображення на короні - це постать першосвященника Аарона з кадилом у руці. „А ти візьми до себе брата свого Аарона та синів його з ним, щоб він був священиком для Мене... і зробили священні шати для брата свого Аарона на славу й красу. І ти скажеш усім мудросердим, що Я наповнив їх духом мудрості, і вони зроблять Ааронові шати для посвчення його, щоб був священиком для Мене. А оце ті шати, що вони зроблять: нагрудник, і ефод і верхню шату, і хітон плетений, завій і пояс. (Вихід 28:1-5).¹⁵

І промовив Господь до Мойсея: „Візьми собі пахощів: бальзаму, і ониху, і хелбану, пахощів та чистого ладану, - кожне буде в рівній частині. І зроби з цього кадило, масть робота робітника масти, посолоне, чисте святе. І зітреш з неї надрібно, і даси з неї перед обличчям свідочтва в шкіні заповіту, що Я буду з'являтися тобі там, - це буде найсвятіше для вас! А кадило, що зробите собі, - воно буде тобі святість для Господа! (Вихід 30:34-38).¹⁶

Аарон відповідно Біблії брат і найближчий сподвижник Мойсея, перший єврейський першосвященник, належав до колена Леві (Вихід 4:14). Він був на три роки старший за Мойсея. Аарон виступав „устаами” („пророком”) Мойсея перед Ізраїлем і фараоном. Аарон став першосвященником і засновником єдиного законного роду священнослужителів – кохенів (Аароніди).¹⁷

„І буде Аарон кадити на ньому кадило пахощів щоранку, - коли він поправлятиме лямпадки, то буде кадити його. І при запаленні лямпадок під вечір він буде кадити його. Це постійне кадило перед Господнім лицем на ваші покоління.” (Вихід 30:7-8).¹⁸

Зображення Аарона на короні та його одягу відповідає біблійному тексту, але дещо примітивне (шапка, нагрудник, пояс, взуття, кадило на ланцюгу).

Згідно біблійного тексту зроблені на короні зображення ще двох історичних постатей. Це – цар Давид з арфою і цар Соломон з макетом Храму. Давид – другий цар Ізраїля, молодший син Ішая (Иесея) з Бет-Лехема. Царював 40 років (бл.1010-970 до н.е.): сім років і шість місяців був царем Іудеї (зі столицею у Хевроні), потім 33 роки – царем Об'єднаного царства Ізраїля та Іудеї (зі столицею в Єрусалимі). В історичній свідомості єврейського народу – ідеальний властитель, з роду якого вийде Месія.

Вже в давніх джерелах Давида називають „солодким піснетворцем Ізраїлевим” (II Самуїла 23:1).¹⁹ Його поетичний талант знайшов блискуче втілення в плачі над Саулом та Іонатаном, який вважається одним з

кращих зразків стародавньої поезії на івриті. Давид написав багато священних пісень, псалмів. Він вважається автором усієї біблійної книги Псалмів, які він співав у молитвах до Бога, граючи на гуслях, арфі або інших музичних інструментах. У цих піснях-молитвах Давид звертався до Господа, каючись у своїх гріхах перед Ним, оспівуючи велич Богу. Псалтир – краща книга Старого Заповіту. Багато молитов у іудаїзмі, християнстві складені словами з псалмів цієї книги.²⁰ Аркоподібні напівсферичні виступи вздовж верхнього та нижнього краю можна зоставити з відомими віршами з Псалтиря (Пс.118:19-20): „Відчините мені брами правди, - я ними ввійду, буду славити Господа! Це брама Господня, - праведники в неї входять.” (Псалом 118:19-20).²¹

Брама правди – це Заповіді Господні. Гріхами ця брама закривається, а відкривається – щирим освідомленням гріхів та покаанням. Брама правди називається брамою Господа, крізь Яку праведники йдуть до Господа також покаанням. Святий Давид зігрішив, покаючись, сповідав Господу і дякував Йому за те, що його грішника Він не віддав на смерть.

Давид – Божий помазаник і біблійні пророки проголосили заповіт Бога з домом Давидовим вічним і непорушним як „зміна дня і ночі” (Єремія 33:20-22).²² Впродовж багатьох віків особистість царя Давида та його подвигів служили невичерпним джерелом натхнення для художньої творчості, він був символом величі людської особистості і зразком національного вождя.²³

Помер Давид у глибокій старості. Ще за свого життя він призначив собі спадкоємцем сина свого від Вірсавії (Бат-Шева) Соломона. Перед смертю Давид заповідав Соломону обов’язково побудувати храм Божий.

Соломон, коли ступив на царський престол приніс Богові тисячу цілопалень. Вночі після цього з’явився Господь йому уві сні і сказав: „Проси, що побажаєш, Я дам тобі”. (Перша книга Царств 3:5).²⁴ І попросив Соломон: „...даруй же рабу Твоєму серце розумне, щоб судити і розрізняти, що добро, а що зло”. (3 Царств 3:7-10). Господь був задоволений відповіддю Соломона. І сказав Соломону, що за те що ти не просив у Мене ні довголіття, а ні багатства, ні перемоги над ворогом, а просив розуму, щоб правити народом, Я даю тобі мудрість таку, що подібного до тебе не було і не буде. І те, чого не просив, Я даю тобі – багатство і славу. А якщо будеш виконувати заповіді Мої, дам тобі і довголіття. (3 Царств 3:11-14).²⁵

Виконуючи заповіт свого батька царя Давида, Соломон розпочав будівництво Храму Господня в Єрусалимі. Місцем для цього вибрав гору Морія, яка була вказана ще Давиду і на якій Авраам приносив у жертву Ісаака. Храм будували сім з половиною років близько 185 тисяч людей. Він був побудований за зразком скінії Мойсея, розділений був на Свята Святих, Святилище та притвор, але був більший і яскравіший. Стіни храму були складено із каменю, зовні викладені білим мармуром,

в нутрі золотом. Всі храмові атрибути та знаряддя для богослужіння були зроблені з золота. Коли Храм був побудований за наказом Соломона усі старійшини та численний народ були закликані для освячення. Під звучання труб і духовного пісенного співу внесли Ковчег Заповіту. Слава Господня у вигляді хмари наповнила храм, так що священики не були в змозі продовжувати богослужіння. Тоді Соломон піднявся на своє царське місце, впав на коліна і з піднятими руками молився Богу, щоб Він у цьому місці приймав молитви не лише ізраїльтян, але і язичників. Після закінчення цієї молитви зійшов з неба вогонь і попалив жертви, приготовлені у храмі. Царювання Соломона було мирним і щасливим. З далеких країн приходили в Єрусалим, щоб подивитися на царя і послухати його мудрості. Але під кінець свого життя Соломон став грішити перед Господом. У нього було багато жінок, між якими були і язичниці. Для них він побудував язичницькі капища і сам заходив туди. Тоді Господь забрав свої благословення від Соломона, і проти нього почались бунти і обурення в єврейському народі. Соломон зрозумів, що Господь карає його за гріхи, і став каятися. Проте покаяння не було настільки повним і щирим, як покаяння Давида. Тому, хоча Господь і помилював його і зберіг царство під час його життя, але промовив через пророка, що царство Єврейське після смерті Соломона розділиться на два і сину Соломонову дістанеться менша його частина. (№-я Книга Царств 3:11; !-я Книга Параліпоменон 2228, 29; 2-я Книга Параліпоменон 1-9).²⁶

Таким чином звертаючись до зображення постатей на цій короні ми маємо можливість доторкнутися до деяких кульмінаційних етапів історії людства, не лише єврейського народу.

Взагалі декор цієї корони Тори ще раз підтверджує той факт, що всі прикраси Тори мають велике символічне значення, вони нагадують про важливіші положення віровчення, викликають асоціацію з Єрусалимським Храмом.

Ця корона (ДМ-7263), як і деякі інші у збірці МКУ (ДМ-1038, ДМ-2282, ДМ-2281, ДМ-2291 та інші)²⁷ на має внутрі циліндричних фіксаторів для „одягання” на ецхаїми. Чому? На нашу думку часто синагогам дарували коштовні речі, які були лише прикрасами і зберігалися в Аронха-кодеш, їх не використовували під час ритуалів та традиційних обрядів. Євреї намагалися дарувати те, що мали найкоштовніше у себе вдома, або ж замовляли майстрам виготовити найкрасивіше та найдорогоцінніше, на що вистачало їм коштів. Тим самим намагалися віддати шану та подякувати за те, що надав їм Господь, за радощі та печалі, за весілля, добру дружину, народження сина або дочки, з різних приводів робили євреї внески до синагог та молитовних домів.

Корона, про яку йде мова, саме той зразок єврейського церемоніального мистецтва, який зроблений як коштовний внесок, проте в обряді виносу та читання Тори ця корона не використовувалася за відсутності внутрішніх

фіксаторів, а зберігалася, очевидно, у Святая Святих. Такі внески – велика рідкість, їх могли дарувати тільки дуже заможні люди.

На жаль, корона має загальну деформацію та деякі втрати, які є наслідком численних переміщень, „мандрів” експонату впродовж 1920-1960-х років²⁸ внаслідок вилучення цінностей із синагог (декрет від 23 лютого 1922 року), корона не була переплавлена, а після передачі до банківських сховищ спочатку Києва, а потім Москви потрапила до Всеукраїнського музею єврейської пролетарської культури імені Менделє Мойхер Сформіма, який був відкритий в Одесі у 1927 р. Разом з іншими цінностями у тридцять роки була перевезена до Москви, потім знаходилася в евакуації, а після війни була відправлена знову до Одеси. Оскільки музей єврейської культури вже не існував, корону передали в Одеський археологічний музей. Наприкінці 1950-х років (разом з іншими експонатами колекції Всеукраїнського музею єврейської культури) була передана в Історичний музей у Києві (зараз Національний музей історії України) а в 1964 році в Музей історичних коштовностей України. Лише в 1992 році реставратори МІКУ надали короні максимально можливого експозиційного вигляду, що дало змогу показати цей унікальний експонат на міжнародних виставках²⁹, а з 1994 р. – корона займає місце у постійній експозиції МІКУ.

Треба зазначити, що сьогодні у світі відомі, тобто опубліковані, ще деякі зразки корон Тори, які мають подібні зображення біблійних постатей. Одна з них належить колекції Музею етнографії у Санкт-Петербурзі (№6802-36) датована вісімнадцятим століттям і походить з території сучасної України (Рис.13). Корона була у складі предметів єврейського мистецтва, які були зібрані відомою етнографічною експедицією Семена Ан-ського (Шломо Занвіл Раппопорт). У 1912-1914 роках на Волині і Поділлі.³⁰

Друга корона зберігається у Jewish museum of the Jewish Theological seminary of America,³¹ датується 1760 р., ідентифікована за місцем виробництва – Польща (Рис.14). Композиційна структура, декоративне оздоблення цієї корони майже ідентичні короні з колекції МІКУ. Різняться лише верхівки. На короні з Америки ми бачимо скульптурну фігурку орла, а на нашій короні – ваза.

Третя опублікована у каталозі виставки „Synagoga. Stadtische Kunsthalle Recklinghausen”³², ідентифікується вісімнадцятим століттям, а місцем виготовлення зазначений Відень (Рис.15).

І ще одна корона знаходиться у Єврейському музеї у Лондоні, датована 1815 р. і вважається, що зроблена у Польщі³³ (Рис.16).

Треба зазначити, що після певного зрівняльного обстеження цих корон, ми дійшли до висновку, що корона Тори (ДМ-7263) з колекції МІКУ є найстарішою. Вище зазначені корони зроблені пізніше, за рівнем технічного виконання, декоративного оздоблення і побудови загальної композиційної

структури поступаються короні з нашої колекції, але мають ідентичний склад фігур історичних особистостей з їх символами і атрибутами, це безумовно, споріднює ці унікальні без перебільшення предмети єврейського мистецтва і об'єднує їх в окрему групу³⁴.

Хоча зараз ці унікальні пам'ятники єврейського мистецтва знаходяться на різних континентах, проте у вісімнадцятому – початку дев'ятнадцятого століттях були зроблені майстрами, які працювали можливо на території сучасної України або історичній території Польщі.

¹ Abraham Stahl. The Torah scroll. – Jerusalem. 1979 – P. 21.

Midrash Rabba, Kohelet 7.

² Alfred J. Kolatch. The Jewish Book of Why. Middle Village, 1981, p. 128.

³ Treasures of Jewish Galicia. Iudaica from Museum of Ethnography and Crafts in Lvov, Ukraine. 1994.

Hatefutsoth Beth. The Nahum Goldman Museum of the Jewish Diaspora, p.84

⁴ Thora und Krone. – Wien, 1993. – P. 64-67, № 3.

⁵ Там само, № 4, p. 68-69, № 52, p. 160-161.

⁶ М.З. Петренко. Українське золотарство XVI-XVIII ст. – К.: Наукова думка. 1970. – С. 98-100.

⁷ Цитати з Біблії надані за виданням: Біблія або Книги Святого письма Старого і Нового заповіту. – К., 1992 – С. 77

⁸ Корн Ирен. Иудаизм в искусстве. – Белфакс, 1997. – С. 6-7.

⁹ Энциклопедия иудаизма «Меир Натив». Массادا. – Иерусалим – Тель-Авив, 1983. – С.174

¹⁰ Біблія..., с. 20-21

¹¹ Там само, с. 29

¹² Там само, с. 28-37

¹³ Там само, с. 56-57

¹⁴ Там само, с. 92

¹⁵ Там само, с.95-96

¹⁶ Там само, с.86-88

¹⁷ Там само, с.91

¹⁸ Краткая еврейская энциклопедия. – Т. 1. – Иерусалим, 1976 – Кол.1.

¹⁹ Біблія..., с. 90

²⁰ Біблія..., с.334

²¹ Краткая еврейская энциклопедия. – Т. 2. – Иерусалим, 1982 – Кол. 268

²² Біблія..., с.615

²³ Краткая еврейская энциклопедия. – Т. 2. – Иерусалим, 1982 -- Кол.269.

²⁴ Біблія..., с.797-798

²⁵ Біблія..., с. 345

²⁶ Біблія..., с. 340-374.

²⁷ Thora und Krone. Kat. № 2, 4, 6, 13, 15.

²⁸ Романовская Т. Совершенно секретно (История коллекции Иудаики Музея

исторических драгоценностей Украины). // ЕГУПЕЦЬ. – 2001 - 8. с.398-406.

²⁹ Thora und Krone, s. 64-67, № 36

Tresors d'Ukraine. – Luxemburg, 1997. – P. 148-151. № 120,

Treasures of the Torah. From the Collection of the Historical Treasures Museum of the Ukraine. – New-York, 2000. – P. 19, № 2.

³⁰ Back to the Shtetl. An-Sky and Jewish Ethnographic Expedition, 1912-1914. From the Collections of the State Ethnographic Museum in St. Petersburg. 1994. Jerusalem. № 147, p. 63.

³¹ Stephen S. Kayser. Jewish Ceremonial Art.// The Jewish Publication Society of America Philadelphia. 5719-1959. – № 191

³² Synagoga. Kultgeräte und Kunstwerke von der Zeit der Patriarchen bis zur Gegenwart. – November 1960. January 1961 – № 47. The Jewish Museum. London, Catalogue, p. 30, № 135, plate LXI and color plate № 4.

³³ The Jewish Museum. Catalogue/ - London - P. 30, № 135, plate LXI and color plate № 4.A.

³⁴ Канцедикас, Е. Волковинская, Т. Романовская. Шедевры еврейского искусства. Серебро. – Москва:Имидж, 1992. – № 19, 20, 21.

Є ще один зразок корони, датований першою половиною дев'ятнадцятого століття і зроблений у Жовкві. Ця корона прикрашена емалевими зображеннями у техніці фініфті, які відображають ідентичні події, але без зображення людських фігур (за виключення Іакова), а мають лише символи та атрибути праотців, Мойсея, першосвященника, царя Давида і царя Соломона.



Рис. 1. Вбрання сувою
Тори. Дубровник, 16-19 ст.

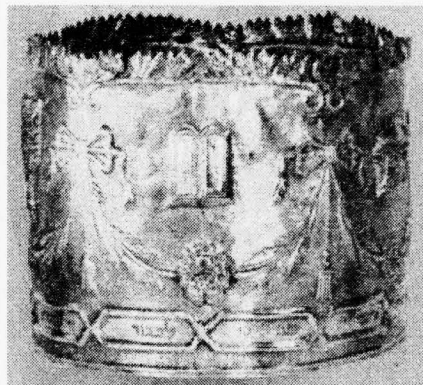


Рис. 2. Корона до Тори. Венеція, 17 ст.

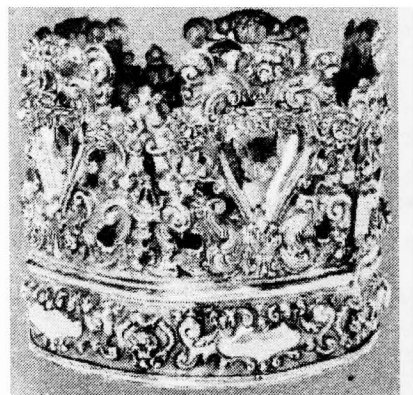


Рис. 3. Корона до Тори. Падуя, 18 ст.

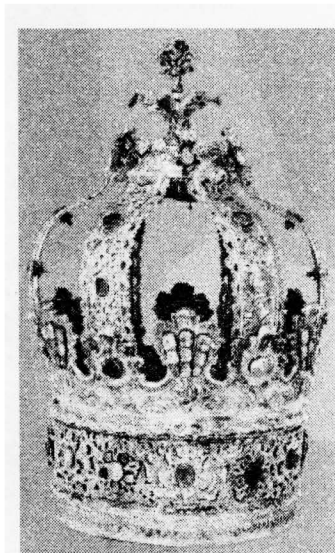


Рис. 4. Корона до Тори.
Галичина, 1729 р.

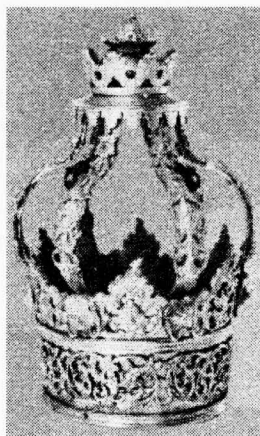


Рис. 5. Корона до Тори.
Галичина,
1-а половина 18 ст.



Рис. 6. Корона до Тори.
Галичина,
1-а половина 18 ст.

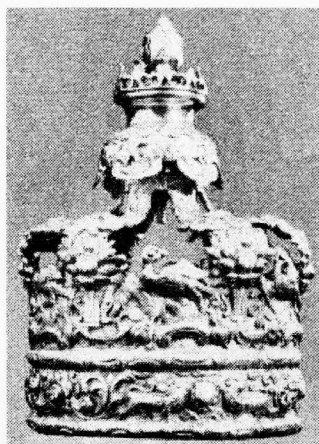


Рис. 7. Корона до Тори. Галичина, 1-а половина 18 ст.

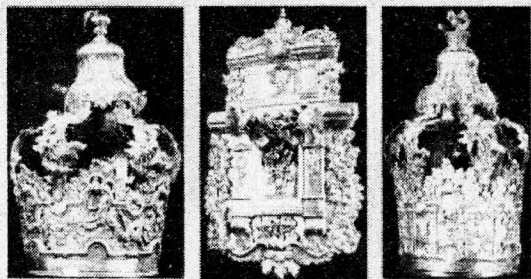


Рис. 8. Корона
до Тори (1);
Торашилд (2);
Корона до Тори (3).
Галичина,
середина 18 ст.

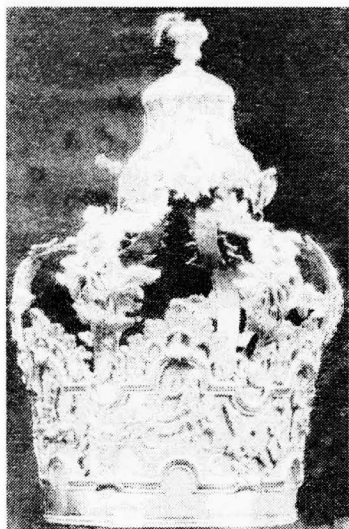


Рис. 9. Корона до Тори.
Галичина,
середина 18 ст.



Рис. 10. Корона до Тори.
Фрагмент.
Першосвященник Аарон.

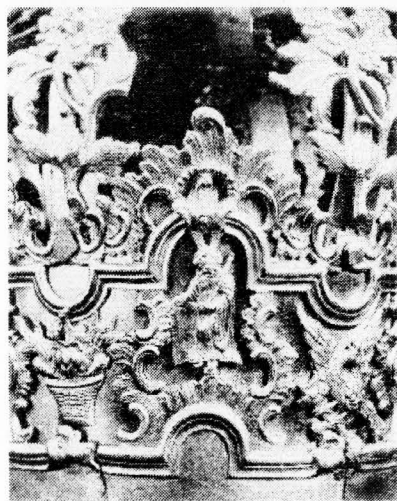


Рис. 11. Корона до Тори.
Фрагмент.
Пророк Моїсей.

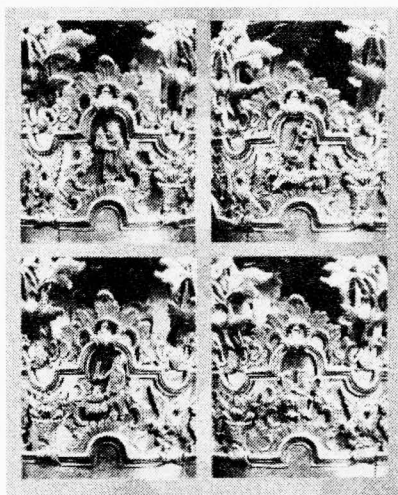


Рис. 12. Корона до Тори.
Фрагмент декору.
Галичина, середина 18 ст.

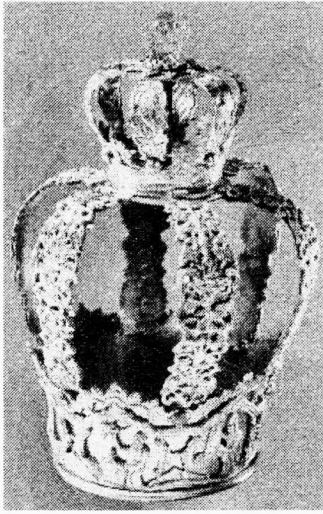


Рис. 13. Корона до Тори.
Польща, 18 ст.

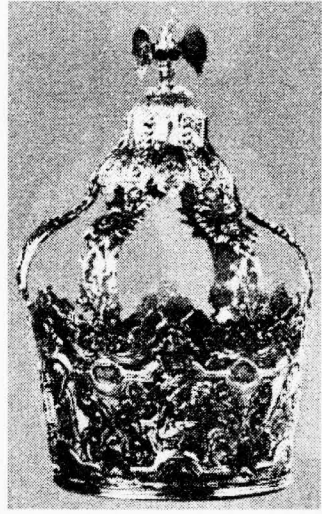


Рис. 14. Корона до Тори.
Польща, 1760 р.

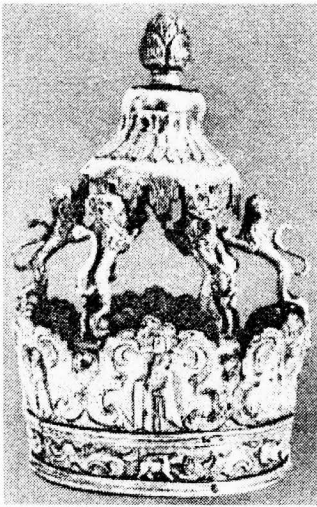


Рис. 15. Корона до Тори.
Відень, 18 ст.

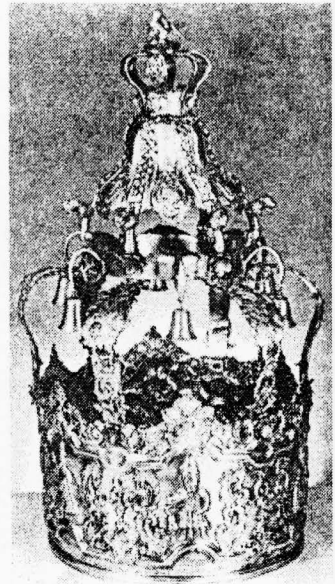
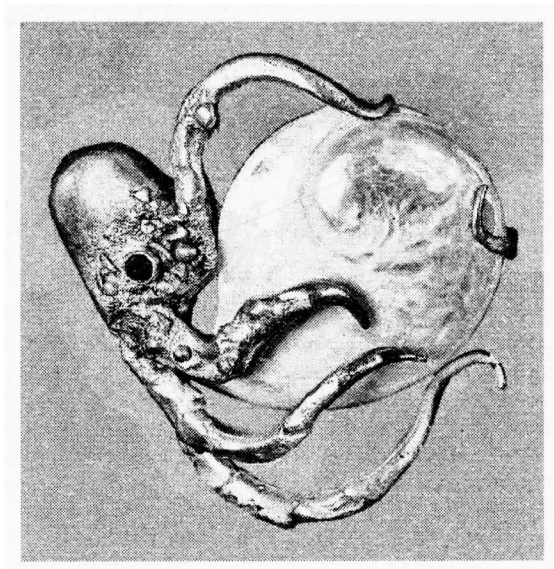


Рис. 16. Корона до Тори.
Польща, 1815 р.

СУЧАСНЕ ЮВЕЛІРНЕ МИСТЕЦТВО



**Ювелірні вироби О.А. Михальянца
з форелевим каменем, що експонувалися
на виставці “Сучасне ювелірне мистецтво України”**

На виставці «Сучасне ювелірне мистецтво України», що пройшла в Музеї історичних коштовностей України влітку 2006 р., серед робіт українських митців експонувалися вироби художника-ювеліра з Сімферополя Олександра Ашотовича Михальянца (Рис. 1).

В каталозі виставки пишуть, що він «член Національної спілки художників України з 1978 р., заслужений художник АР Крим, народився 1942 р. у м. Темир, Казахстан. Ювелірною справою займається з 1971 р. Працював на Кримському художньо-виробничому комбінаті (Сімферополь). Учасник міських, обласних всеукраїнських, республіканських та міжнародних виставок з 1960 р. Серед них – всесоюзні виставки у Москві (1976, 1981 рр.), Талліні (1978 р.); міжнародні виставки у Чехословаччині (Яблонєць): “Яблонєць-77” (нагороджений почесним дипломом) і “Яблонєць-80”, в Польщі (1989 р.), Югославії (Загреб, 1989 р.) і Угорщині (Естергом, 1990 р.), у Всеросійському музеї декоративно-прикладного мистецтва в Москві (1990-1993 рр.); персональні виставки у Художньому музеї в Сімферополі (1987 р.) та у Всеросійському музеї декоративно-прикладного мистецтва в Москві (1991 р.). За вклад у розвиток вірменської культури в Криму в 1995 р. нагороджений премією ім. Спендарова, яка була йому присуджена Кримським республіканським фондом культури. Ряд його робіт зберігається в Музеї історичних коштовностей України (Київ), Всеросійському музеї декоративно-прикладного мистецтва (Москва) і Художньому музеї (Сімферополь)».

Під назвою «Форелева сюїта» автор об’єднав в експозиції набір виробів з форелевим каменем зроблених у 1989 - 1991 рр. Це п’ять брошок, сережки, перстень та шкатулка (Рис. 2,3).

Набір прикрас, 1989-1991 рр.

Мельхіор, форелевий камінь.

Брошки: 89 x 60 мм, 77 x 50 мм, 74 x 54 мм, 66 x 46 мм, 89 x 32 мм;
сережки: 100 x 25 мм.

Інв. № № ТВ-4270/6-14.

Художник використав місцевий кримський природний матеріал – форелевий камінь, – не так давно введений в обіг ювелірної справи. Форелевий камінь є тільки в Україні. Він рідкісний, своєрідний, порівняно непоказний, не одразу примітний, мало відомий навіть фахівцям. Цей камінь не використовувався у ювелірній справі попередніх періодів, не набув поширення, й у наш час використовується дуже рідко.

За словами доктора геологічних наук, мінералога, професора В. А. Нестеровського форелевий камінь являє собою перероблену гідротермальними розчинами вулканічну породу середньо-кислого складу з зовнішнім текстурним малюнком подібним до забарвлення річкової форелі. Оскільки краса цього каміння помітна лише коли його

намочити водою, то краще дивитися на нього в пляжних відкладах. Власне, він і зустрічається тільки в деяких місцях серед пляжних відкладів узбережжя Східного та Південного Криму, де береговою абразією руйнуються вулканічні породи. Порода «форелевий камінь» – вулканічна маса просякнута розчином кремнезему, що дало твердість. Камінь досить щільний, твердий; твердість за шкалою Мооса 6 – 6,5. Він добре шліфується, полірується до дзеркального блиску. Забарвлення самоцвіту утворилося на стадії гідротермальних процесів. Розмаїття кольорів пов'язане з домішками гідрооксидів заліза, впливами процесів хлоритизації та цеолітизації. Найчастіше камінь буває складного темно-сірого, зеленого, зеленувато-сірого кольорів, що нагадують колір оксиду хрому з домішками прохолоднуватих та теплуватих відтінків у різних співвідношеннях. Трапляються камені суцільно теплого оливкового з коричнюватими умбристими відтінками та суцільно холодного, аж до сизого, кольорів, але часто відтінки трохи перетікають, мов в акварелі. В таких зразках застигло й просто наочно видно змішування різних розчинів багатомільйонорічної давнини. Наприкінці гідротермальної проробки з'явилася текстура з вкрапленнями світліших сіруватих, а в них - темних чорнуватих, фіолетувато-крапличних та червонуватих цяток. На деяких каменях вона більш помітна. Цятки бувають світліші й темніші, різних відтінків, дрібніші чи крупніші, окремі й хаотично згруповані у скупчення. Загальний фон теж поцяткований безліччю ще дрібніших темненьких крапочок. Таке забарвлення створює красивий ефект мерехтіння, що збагачує естетичні якості каменя. Саме завдяки красивому забарвленню, а також твердості, міцності, можливостям обробки, самоцвіт підходить для ювелірних виробів.

Перша робота О. А. Михальянца з форелевим каменем – кільце «Біг форелі» 1980 р. За словами автора «основою виникнення «форелевої» серії стала, очевидно, ідеальна природна форма гальки, обережно трансформована у вироби». Пригадується тезис Д. Дідро «сама звичайна природа слугувала першим зразком для мистецтва». При зовнішній простоті, видно, що вони зроблені з тонким смаком. Руку майстра майже непомітно, але за всім бачиться високий професіоналізм. Творчий задум відразу стає зрозумілим на прикладі брошок, що однотипні за художнім рішенням - досить великі та середніх розмірів, - і являють собою майже довільні зрізи форелевого каменя знайденого у вигляді морської гальки, огранені плоско-опукло, відшліфовані, відполіровані й оправлені тонкою мельхіоровою оправою. З каменями відполірованими до дзеркального блиску в сріблястій оправі, що поблискує, вироби виглядають мов чаруюче красиві мокрі морські камінці. Ідея краси каменя, природних плавних заокруглених ліній і непоказних кольорів звичайного гладкого обкатаного хвилями прибою морського камінця, провідна також у інших виробах – шкатулці, персні, сережках. В крупній об'ємній шкатулці вона найвиразніша. Завдяки розміру та тривимірності предмет вдалося більше наситити за змістом і художньо. В природній формі видовжених неправильних овалів зроблені сережки. Овальний камінь у персні. З окремих речей складається загальне враження: їх риси

взаємодоповнюють одна одну, що добре видно коли вони знаходяться поруч в одній вітрині.

Всі брошки бачаться нібито необробленими й відразу асоціюються з морською галькою. Вони мають видовжену по горизонталі форму різних неправильних овалів, наближену до природної як за силуетом, в якому збережені лінії дикого краю, що очевидно ніде не підрізався й не симетричний, так і за нерівністю рельєфу з нерівномірними спадами висоти каменів до країв. Добре видно, що їх вставки робилися з морської гальки, деякі можливо просто обрізалися з ділянок поверхні, деякі – дошлифовувалися більше й оформлювалися як подібні зрізи. У брошок верхній край трохи рівніший, а в деяких і опукліший. Так камені повернені задля кращого розподілення ваги, оскільки, в брошках застібка, як правило, робиться трохи вище середини й важкуватий у цьому місці виріб можна краще закріпити на одязі, а відповідно зорово він сприймається стійкіше.

Три більші з брошок – яйцеподібної форми. В найбільшій з них форелевий камінь складного теплого коричнювато-оливкового кольору з досить контрастним малюнком – крупнуваті світлі цятки і в них багато теж крупних темних: чорнуватих, бордових. Відносно насиченим коричнюватим до оливкового кольором та малюнком ця вставка помітно відрізняється від інших виробів серії. За роз'ясненням В. А. Нестеровського камінь вивітрений та окислений. Такий його колір обумовлений підфарбуванням у природних умовах в зоні гіпергенезу (вільний доступ води та кисню) – загальний фон став значно більш теплого відтінку, а цеолітові включення (зірочки) розтяглися. Ще одна з цих брошок по формі тяжіє до овалу в художньому розумінні й нагадує зображення круга у перспективному скороченні. Камінь цієї брошки цікавий малюнком кількох пірамідально розміщених темнуватих так званих залікованих тріщин, що утворилися в геологічну давнину й затекли розчином. Вони сприймаються як темні рисуючі лінії. А також на ньому майже непомітні темні цяточки – їх зовсім мало й вони маленького розміру. Фоновий колір каменів інших брошок порівняно світліший і прохолодніший. На світлому фоні тут чіткіше виділяються яскраві та темні досить дрібні цятки. В одній з брошок досить рівний верхній край при круглуватому нижньому. В нижній частині її каменя – маленький легкий домішок теплого кольору. П'ята брошка сильно видовжена по горизонталі. На її камені більше червонуватих цяточок. Завдяки неповторності кожного каменя індивідуальність мають і прості однотипні вироби. Навіть у якійсь кількості вони не видаються одноманітним тиражуванням.

Сережки зроблені з одного видовженого каменя, розрізаного вздовж, так, що утворилися майже однакового розміру й кольору з «монотипним» рисунком, підходящі для таких виробів, плоско-опуклі зрізи високого рельєфу в формі неправильних овалів з одним звуженим видовженим краєм. Автор розмістив вставки вужчими частинами догори, а ширшими – до низу, подібно до краплевидних каменів, що часто використовуються в композиціях сережок.

Шкатулка (Рис. 3 а) середнього розміру (155 x 95 x 80 мм), проте її можна вважати досить великою як для ювелірного виробу. Художник зробив цей об'ємний предмет у вигляді валуна обкатаного хвилями прибою. Основною частиною, що позначила художнє рішення, розмір, модульні співвідношення є кришечка зроблена теж зі зрізу форелевого каменя у відносно тонкій мельхіоровій оправі. Видно, що камінь з якого робився зріз, був до обробки трохи більшого розміру за шкатулку і приблизно схожої форми. Ця велика й масивна вставка кришечки огранена кабошоном у формі частини сфери. Посередині її висота десь майже зо третину висоти шкатулки.

Вмістище шкатулки зі звичайними, функціонально зручними для таких речей співвідношеннями висоти, довжини, ширини зроблене з мельхіору округлим з усіх боків, так, що їх плавно заокруглені обриси продовжують обриси кришки і загортаються до денця. Важливо, що окрім лінійного рішення, автор майстерно підтримав ідею «морського каменя» навіть в цій більшій металевій частині технічними засобами обробки деталей та її виготовлення. До кольору і малюнка форелевого каменя автор спеціально підібрав метал відповідного хімічного складу – мельхіор теплуватого відтінку. Ємкість зроблена виколоткою з цільного листа (денце підпаювалося). Це дало можливість не тільки надати їй заокругленої форми, проробити внутрішній об'єм, подібно до деяких типів посудин, зробивши верхню частину, що примикає до кришечки, вужчою за нижню ближче до денця, а і художньо красиво проробити металеву поверхню. Вона досить неодноманітна, хоча на ній і немає сюжетних чи конкретних зображень. Оскільки шкатулка пророблялася подальшою дочеканкою з середини, назовні утворилася характерна для простуканого чеканами відносно тонкого і м'якого металу фактура. Дещо схожа обробка золота на одному з опублікованих портсигарів фірми Фаберже, із колекції Оружейної палати Московського кремля (Москва, між 1899 і 1908 рр. Кольорове золото, сапфір, штамп, чеканка. 8,8 x 9,4 x 1,7 Інв. МР – 11859).¹ Хоча в портсигарі вона вочевидь відрізняється за особливостями техніки виконання, обидва вироби об'єднує прагнення майстрів зробити метал схожим на самородний. Ідеї природності в портсигарі слугує й сапфір огранений кабошоном. Якщо дивитися збоку на шкатулку – видно, що по мельхіоровій частині проходять горизонтальні прошарки різних тонів, фактур та відтінків кольору, що плавно змінюють один одного. Верхній край, на який лягає кришка, обрамлений тоненьким відполірованим вінчиком; деталі змонтовані. Верх за технологією не дуже простукувався і в готовому виробі гладкий, зашліфований та трохи приполірований. Тут мельхіор має дещо тепліший відтінок (один з ефектів термічної обробки). Поступово фактура прочеканеного металу проступає все помітніше, поліровки все менше. Тут видно, що спочатку на поверхні листа була природна сизувата патина. В процесі роботи, після кількох відпалів, вона почорніла, і, якщо вгорі цих чорнуватих окислів було менше і вони зчищені, то нижче потемнілий метал став фоновим, а був зачищений й заблищав від незначної поліровки на вершечках бугорків – фактура стала контрастною та ще помітнішою. Цей прийом поширений

в скульптурі з металу, торевтиці, а в даному виробі, коли середнього тону фон став хаотично поцяткований світлими більшими та меншими плямочками, така проробка зробила метал дуже схожим на матеріал вставки – форелевий камінь, що підсилило загальну декоративність виробу. Малюнок каменя та ефекти техніки обробки металу зпівставимі за розмірами. Близько середини шкатулки маленькі бугорки на металі зливаються у більші плями світлуватого тону. Нижче до денця металева частина вкрита своєрідною чорнуватою підпалиною.

О. А. Михальянц проявляє себе у різних видах і техніках образотворчого мистецтва: живопис, скульптура, художня емаль та ін. Його творчості притаманний синкретизм художньо-образного світовідображення.

Фактично пластичне рішення шкатулки ґрунтується на засадах академічного мистецтва. Художник спеціально використав матеріали дещо зближені за кольорами; а також на чорно-білій роздруківці її фотографії видно, що вона досить цільна за тоном – загальний тон каменя зливається з тоном металу, схожі й малюнок каменя та текстура металу. Річ немов пророблена як кулястий предмет в тоні та кольорі – «нарисована» та «написана». Можна провести аналогії з усіма складовими замальовки і живописного етюда. До лінійного рисунка контурів в плані рисуночної тональної проробки бачимо розтяжку в тоні: освітлену ділянку з білками, легкий півтон освітлених віддалених ділянок, півтон, що бачиться на стику світла й тіні, тінь, рефлекс (дещо приглушений) у глибині тіні. Білки вгорі на камені й металі об'єднують ці матеріали, та, разом з темними підпалинами внизу, ілюзорно підсилюють об'єм. Живописні ефекти бачаться у тонкій грі тепло-холодності: крапчастий різнокольоровий, прохолодного відтінку камінь, сріблястий блискучий метал оправу, теплуватого відтінку - вмістища. Сам малюнок каменя та оброблений таким чином метал можна порівняти навіть з художніми манерами рисунка й живопису. Художня подача фактур і текстур матеріалів – дзеркально відполірований камінь з красивим малюнком, полірований метал, пророблений чеканами метал з пагиною, підпалинами, проблесками вирішена й доведена так, як в техніках рисунка художник найдетальніше проробив би освітлений камінь над водою, кількома різними овальними лініями підкреслив й ритмічно обіграв лінію води, більш узагальненими штрихами, як такі, що художники наносять розмашистими рухами площиною грифеля, – камінь під водою (простежується поділ на чотири основні частини). В живописі таку різницю матеріалів та фактур можна порівняти з технологією нанесення фарби.

Шкатулка очевидно задумана і розроблена мов камінь на живописному етюді. Можна собі уявити етюд-натюрморт – камінь, що лежить у воді біля самої кромки (Рис. 4). Подібні можна побачити скрізь на кам'янистому узбережжі тихого ранку, дня, або в надвечір'ї: поверхня води гладка й ледь-ледь поколихується біля каменя, вологе повітря не ворухнеться. Зверху кам'яна кришечка бачиться як поверхня такого каменя, якщо дивитися, приміром, з людського зросту; з боків – враження доповнюється – вона наче верхня частина каменя, що виступає над водою,

металеві заокруглені деталі відполірованої до блиску оправы з тонкими довгими тіннями і бликами – ледь помітні кола хвильок на лінії води навколо нього, металеве вмістище – мокрий камінь під водою. Відмінний від каменя, але обробкою доведений до стилістичної схожості з ним, матеріал – метал, – бачиться мов його продовження в заломленому світлі. Прохолодним відтінком форелевого каменя, що немов віддзеркалює блакить неба, тонкими сріблястими обідками, що тут схожі на лінії води, та теплуватим складним кольором металу, що наче вловлює рефлексії від гладенького освітленого сонцем піщаного або галечного дна, автор навіть передає стан такого мотиву за сонячної погоди.

Подібні округлі обкатані камені у воді, на лінії прибою та біля води на березі, – можна побачити на полотнах живописців-класиків, зокрема: Дюккера С. Е. «Полудень» 1866 р., Судковського Р. Г. «Прозора вода», Полєнова В. Д. «На Генісаретському озері» 1890 р. з експозиції Державного музею російського мистецтва у Києві; а також на пейзажі Іванова О. А. «Каміні на березі ріки» 1840-х років з колекції Державної Третьяковської галереї у Москві. Такі фрагменти, як статичні «зачіпки» в порівнянні з мінливою водою зазвичай скурпульозно виписані.

Така етюдність – нове слово у ювелірній справі.

Крупний (Н - 43 мм, щиток - 53 x 26 мм) виставковий перстень (Рис. 3 б) зі вставкою у формі правильного овалу можна вважати досить традиційним. В якості щитка, що типово для таких виробів з напівдорогоцінним камінням, особливо неоднорідного виразного забарвлення, закріпленій великий опуклий форелевий камінь у вигляді частини сфери огранений кабошоном високого рельєфу. Ця вставка зроблена з того ж каменя, що й вставки сережок - так найкраще сформувати гарнітур. Задля плавності ліній дужка значно розширена до країв, та, власне без стику на поверхні, перетікає в оправу каменя щитка.

Фонові кольори досить світлі – виділяється контраст з темними фіолетуватими та червонуватими вкрапленнями.

Розвиваючи ідею обкатаного хвилями прибою каменя на узбережжі, морського камінця, художник дуже вдало вирішив питання підпорядкованості зробивши акцент на каменях, красу і природність яких підкреслив. Повністю відповідає задуму те, що в усіх роботах камені досить великі, не тонкі, масивні. Саме крупні кольорові камені, особливо з малюнком, часто добре виглядають: в них видніша краса кольорів і текстур, бачиться певна пейзажність, іноді панорамність, є можливість для уважного розглядання деталей та фантазування. Хоча прикраси з такими вставками вочевидь важкуваті, в них збережений дух каменя, як щільного, твердого, хоча іноді й децю крихкого, природного утворення, якому властиві порівняно більші за інші матеріали довговічність, маса, компактність та ін.

О. А. Михальянц розмірковує, що можливо серія буде мати продовження. Йому цікаво працювати серіями, оскільки серія або цикл дає можливість повніше розвинути пластичну ідею. Але іноді народжуються й одиничні роботи, що не потребують продовження, закінчені й самодостатні.

У дуже умовному ювелірному мистецтві, зокрема, тема каменя набуває знакового звучання. Багато творів художника-ювеліра О. А. Михальянца можна визначити як знакові або знаково-пейзажні.

У наш час, коли розвиток людства бачиться в історичній перспективі, звернення до таких начебто простих природних форм немов повертає до древніх часів первісної доби – появи каменів-фетишів, оберегів, амулетів, талісманів, коли, як вважається, люди могли підбирати красиві або якісь незвичайні камені та носити їх у вигляді прикрас, котрі наділяли ще й особливими якостями. Полиці етнографічних музеїв заповнені масою предметів, в тому числі й каменів, які люди традиційних культур вважають цінними.²

Найвірогідніше, що на узбережжях морів і океанів саме обкатані красиві морські камінці привертали увагу людей та могли бути одними з перших прикрас та амулетів, фетишів. Зокрема, з дуже давніх часів особливо шанували янтар і, напевне, коралі, перлини, мушлі. Серед каменів тут можна відзначити камені з дірочками, що трапляються на морському узбережжі. Такі ще за древніх часів можна було для носіння нанизувати на ремінці чи мотузки. У наш час їх також вважають наділеними надзвичайними властивостями в багатьох етнокультурах світу.

Замилування людини красою каміння призвели до появи перших найпростіших прикрас, а з плином часу – започаткування ювелірної справи. Можливо, «все почалося з того, що хтось з наших древніх пращурів захопився, як сьогодні захопилася б кожна дитина, дивною красою яскравого камінця, що лежав на дні стрімкого потоку серед звичайної сірої гальки».³ Очевидно, безпосередньо від подібних речей бере початок цілий тип ювелірних прикрас, в багатьох з яких, у тому числі й сучасних, проглядаються древні витоки. В наш час, коли інтерес до історії зростає, такі прикраси затребувані в суспільстві, мода на них не минає.

Камені в прикрасах та виробах з самоцвітів часто можуть виступати як моделі великих, велетенських каменів, цілих кам'яних масивів. Вони ніби позначають сакральний зв'язок зі священними каменями, менгірами, горами, рідними горами, священними горами, краями та ін., приміром, такими, як древнє святилище Кам'яна могила. Як архетип каменя сприймаються священні камені, що, як вважається, зміцнюють здоров'я, силу, зокрема: валуни у Житомирській області, в Росії, в Скандинавії та ін., камені-жертвовники (один з каменів парку «Софіївка»), «Камінь долі» на якому коронували шотландських, а потім британських монархів, легендарні камені Ірландії; гори в Китаї та ін. Здавна звертають увагу і на склад порід. Граніти, базальти, мармури, кремені та ін. вважають каменями покою, згортками часу.⁴ Згладжені льодовиком скелі та валуни зображені на пейзажі Шишкіна І. І. «Красвид на Валаамі» 1858 р. з експозиції Державного музею російського мистецтва в Києві.

Серед спадку «вченого та освіченого ювеліра Фаберже», який, зокрема, відродив на новому рівні давню традицію роботи з виробним камінням (ювелірні вироби з самоцвітів для Заходу завжди асоціювалися з багатством земних надр Росії), подібна асоціативність очевидна у дуже делікатно обробленому камені (Топаз димчатий (самородок). Санкт-

Петербург, початок ХХ ст. Майстерня О. К. Денисова-Уральського. Топаз; шліфівка, поліровка. 19,0 x 15,0. Інв. ДК – 92), що знаходився в кабінеті імператора Ніколая II в Олександрівському палаці Царського Села.⁵ В порівнянні з фігурою людини зовсім змінився масштаб каменів у творі «Мавр зі смарагдовим штуфом». (Майстри І. М. Дінгліґер та Б. Пермозер. Дрезден. Близько 1724 р. Висота 63,8 см).⁶ З ХVIII ст. у Китаї стали поширені декоративні композиції з каменів (кременів і унгаритів з кіркою та ін.), що були дуже схожі на гори в мініатюрі, гірські краєвиди з фігурами та ін. Подібно до живописних творів на них часто делікатно докомпоновували написи. В інтер'єрі така річ, як правило, була атрибутом стола вченого. Аналогічні філософсько-художні задачі простежуються, зокрема, і в роботах сучасних українських скульпторів.

Тема цінності та краси дорожчих металів, самоцвітів а також простих але необхідних корисних копалин, таких як вугілля, оспівана в картині В. М. Васнецова «Три царівни підземного царства» 1884 р. В живописному творі відображений сюжет російської казки. В образах царівен втілено скарби земних надр – золото й срібло, коштовне каміння, вугілля.⁷

У О. А. Михальянца знаковість, певна позамасштабність каменів, гір простежується, окрім розглянутих, в багатьох творах, зокрема: серія брошок «Варіації однієї простої теми» 1989 р., гарнітури «Нові ордени» 1997 р. та «Сирена-3» 1997 р., брошка 2002 р., просторова композиція з форелевих каменів, «Каппадокійський пейзаж» 1995 р. (полотно / олія), браслети 1986 р., «Чорний камінь» 1995 р. (оргаліт / змішана техніка), «Кара Куш» 2002 р. (папір / акварель), «Гора Магнолія» 1996 р. (оргаліт / змішана техніка), «Колісь давно. Урарту» 1995 р. (полотно / олія), «Гора Агав» 1995 р. (оргаліт / змішана техніка), «Немруд Даг» 2002 р. (папір / акварель), «Берег» 1993 р. (емаль на міді), «Праформа» 1999 р. (камінь, дерево) та ін.⁸

Людям космічної доби вже властиво в наших земних каменях, камінцях бачити немов моделі утворень Всесвіту – планет, їх супутників, астероїдів, баптистин, метеоритів та ін.

¹ Мунтян Т. Фаберже. Великие ювелиры России. Сокровища Оружейной палаты. Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль». – Москва. : «Красная площадь». 2000. – С. 126.

² Химик И. А. Мировая художественная культура. Книга 1. Художественная культура первобытного общества. Хрестоматия. – Санкт-Петербург: : «Славия». 1994. – С. 53.

³ Сокровища мира. Под редакцией Джанни Гуадалупи. – Москва. Издательство Астрель АСТ, 2001. – С. 12.

⁴ Глоба П. П. Серия «Введение в астрологические спецкурсы». Книга 3. Астроминералогия. – К.: Логос. 2003. – 247 с. – С. 20.

⁵ Мунтян Т. Фаберже. Великие ювелиры России..., с. 7, 17, 64, 66.

⁶ Из истории музея «Грюнес гевельбе». Государственные собрания произведений искусств в Дрездене. – Дрезден, 1985. – С. 91.

⁷ Музей російського мистецтва в Києві. Альбом. – К.: «Мистецтво», 1979. – С. 82-85.

⁸ Художники України. Олександр Михальянц. – 2006 – №. 31 (59), 3 серпня. – С. 5, 8-10, 12-13, 15, 17-20, 22.



Рис. 1. Портрет О.А.Михал'яна.

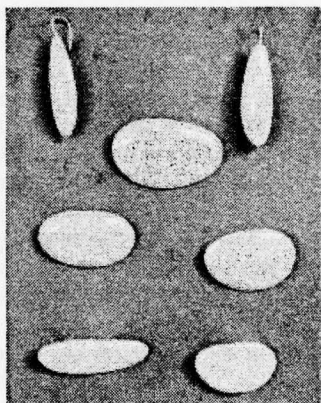


Рис. 2. Брошки та сережки.



Рис. 3. Шкагулка та перстень

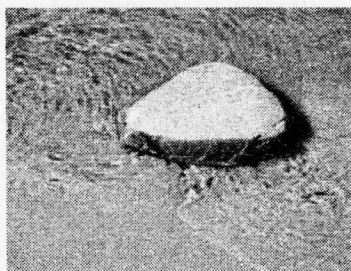


Рис. 4. Етюд - натюрморт
«Камінь, що лежить у воді».

БЕРЦИЇ



К вопросу определения подделок.

Как известно, сейчас и сами подделки, их виды и техники, а также время и причины появления начали вызывать интерес у историков искусства. Большое место проблеме фальшивок отводится и в специальной литературе. Однако большинство работ либо уделяют основное внимание скандальной истории этого промысла, либо дают конкретные рекомендации по обнаружению фальсификаций. И лишь в некоторых исследованиях делаются попытки теоретических обобщений. В частности, в них достаточно полно разработан вопрос о видах и типах подделок, их юридическом определении и путях проникновения на художественный рынок. Поднимался вопрос и о классификации методов их исследования и определения. Эти методы делят на два основных вида:

- технические (объективные)
- и оценочные (субъективные), часто противопоставляемые друг другу.

Но поскольку и технические методы во многом зависят от субъективного мнения эксперта (например, при расшифровке рентгенограмм), то такое представляется весьма относительным.

Если же за основу классификации взять не образ действий исследователя, а конечный результат его деятельности, то различные подходы к определению подлинности произведения искусства можно разделить на 3 главные категории, различающиеся между собой степенью достоверности получаемых результатов:

- бесспорные (абсолютные, прямые), (1)
- доказуемые (относительные, косвенные) (2)
- недоказуемые (интуитивные, оценочные).(3)

1. Как ни странно, но к бесспорным методам пока можно отнести лишь немногие технико-технологические исследования памятников прикладного искусства, поскольку они очень редко могут точно определить возраст вещи.

Одним из наиболее точных методов до недавнего времени считался радиоуглеродный анализ изделий из дерева и кости. На основании подсчета остаточной удельной активности углерода-14 можно приблизительно определить время, когда исследуемое вещество; умерло. Этот метод сейчас широко используется. Для исследования предметов прикладного искусства он пока не применим, потому, что для анализа требуется сжечь, то есть полностью уничтожить фрагмент исследуемого материала. К тому же на данный момент при проведении радиоуглеродный анализ приходится учитывать как годы повышенной солнечной активности,

так и место произрастания, например, льна, как произошло в случае с «Туринской плащаницей». Как видим, данный метод имеет существенные ограничения.

Качественный анализ (химический, спектральный) может дать абсолютные результаты при определении подделок лишь в том случае, когда с помощью качественного анализа можно обнаружить материал, который не существовал в эпоху средневековья: пластмассы, полимеры, стекловолокно и т. п. Подобно тому, как наличие в живописи цинковых белил ограничивает возраст картин. Так и присутствие в бронзовом сплаве некоторых лишь недавно освоенных металлов (например, алюминия — больше чем 3—5%) точно относит этот сплав к XIX в., когда алюминий был выделен в чистом виде (раньше он встречался лишь как незначительная природная примесь).

Во всех остальных случаях определение качественного состава металла может быть лишь одним из косвенных доказательств возраста вещи.

То же самое можно сказать и о применении различных технических экспертиз при определении технологии производства исследуемого памятника. То есть, безусловно позднее происхождение изделия доказывает только тот случай, когда устанавливается, что технологии производства данного предмета не могло быть раньше определенного периода. Например, яркую картину дают предметы из металла, выполненные в технике гальванопластики. Этот электрохимический процесс, изобретенный Якоби в 1838 г., оставляет своеобразные внешние признаки. В частности, поскольку при этом способе металл осаждается на форме абсолютно ровным слоем, все выпуклости на лицевой поверхности изделия будут иметь на обратной стороне соответствующие впадины. (но и здесь есть вопросы)

Безошибочный признак фальсификации литых предметов — следы спайки или швов от кусковой формы, которая была неизвестна в средневековье и более ранние века. Тогда изделия отливали лишь по выплавляемой восковой модели. Поэтому хорошо видные, хотя и зачаканенные швы явный признак позднейшей работы.

Что касается состава медных сплавов, то обычно считается, что большое (около 40%) содержание цинка свидетельствует о сравнительно недавнем происхождении вещи. Как отдельный металл он был неизвестен Европе до начала XVI в. Однако пока не доказана невозможность получения такого сплава в более раннее время, когда вместо чистого цинка употреблялась цинковая руда — каламин. При этом очень немного работ по составам руд из природных источников (эталоны).

Фактический метод определения фальшивок основан на явных ошибках: анахронизмах, абсурдной иконографии и др.

Разумеется, такая трактовка невозможна для средневекового мастера и сразу выдает руку несведущего фальсификатора. Подделку можно обнаружить и в начертании надписи.

Таковы, на наш взгляд, те немногие способы, которые дают возможность с абсолютной уверенностью определять фальшивки. Но их применение ограничено и случайно. Остальные методы всегда предполагают какую-то долю сомнения.

2. Многие из них, однако, поддаются системе доказательств, поэтому мы назвали их относительными, доказуемыми. Они включают в себя разнообразные приемы, наиболее веские результаты дает сочетание нескольких из них. Особенно убедительны доказательства, где стилистический разбор подкрепляется данными технического анализа. В свою очередь выводы технических исследований могут дать основания для более придирчивого визуального осмотра памятника. Однако для произведений прикладного искусства такие случаи более редки, чем для живописи, так как наиболее распространённый спектральный и рентген исследования практически ничего не дают, а мнения специалистов о наиболее типичных для средневекового металла сплавах основаны на довольно случайных наблюдениях. Только большие комплексные исследования всех считающихся бесспорными памятников могут дать основания для практических выводов о наиболее типичном составе того или иного металла в разные эпохи. Но при этом надо иметь в виду, что, с одной стороны были частые отклонения от общепринятых норм, а, с другой — более поздние сплавы могли быть сделаны по древним рецептам или выплавка была проведена с использованием старых сплавов. Поэтому даже эти выводы нельзя назвать абсолютными.

Каковы же пути логических доказательств, могущие убедить нас в том, что разбираемая вещь не оригинальное произведение, а сделана гораздо позже.

Во-первых, нужно убедиться, не имеем ли мы дело с обыкновенной копией. Если перед нами копия и оригинал, то доказать вторичность одной из них бывает сравнительно легко. Особенно, если копия выполнена из другого материала. Чаще всего это бывают металлические предметы, отлитые по форме, снятой с изделия из резной кости или дерева.

Явное несоответствие материала как изображение на разных материалах формируется по разным принципам и выдает копию даже тогда, когда оригинал еще не найден.

Ими могут служить многие не свойственные оригиналу качества: неопределенность назначения вещи, характер рельефа несвойственный материалу, отсутствие следов позолоты где она необходима для художественного восприятия, нехарактерные цвета эмали.

Часто при изготовлении подделок некоторые детали предмета бывают не поняты копировальщиком и переданы приблизительно и нечётко. Такое часто наблюдается при копировании надписей.

Впрочем, в других случаях копии делали с такой точностью, что, не зная оригинала, их трудно распознать.

Метод аналогий, широко применяемый в искусствоведческой атрибуционной работе, при определении фальсификаций не столь убедителен. Он дает результаты, лишь когда приводятся аналогии и ссылки на вещи достоверного позднего происхождения и, в частности, на уже разоблаченные подделки.

Еще один вид стилистического анализа, поддающегося доказательствам, можно назвать случай «групповых подделок». Он состоит в том, что выявляется целая группа вещей, казалось бы, разного происхождения, но при рассмотрении обнаруживающих близкое сходство характерных деталей, выдающее руку одного мастера.

3. Однако и эти методы, позволяющие достаточно убедительно доказать позднее происхождение предметов, во многих случаях неприменимы. Тогда приходится основываться на личном мнении исследователя и так называемых интуитивных методах.

Интуитивные методы, хотя и считаются главными, имеют дело с менее ясными категориями. Несмотря на то, что этот подход (иногда единственный способ определения) и основывается на большом личном опыте и обширных знаниях исследователя, он не всегда свободен от ошибок.

Один из приемов этого метода - ссылка на стилистические признаки, дающие повод для суждения при обычной искусствоведческой атрибуции. Однако при этом нужно иметь в виду, с одной стороны, что умелый фальсификатор в своей работе основывается прежде всего на наиболее характерных особенностях стиля, а, с другой - все, что не укладывается в привычную для исследователя схему стиля, необязательно говорит о фальсификации.

Многие эксперты утверждают, что в любом произведении искусства всегда проявляется характер времени, как бы автор ни пытался его скрыть. И чем дальше отстоит по времени такое произведение, тем легче обнаружить подобный налет эпохи, который современники часто не замечают.

В заключении хотелось обратить внимание на следующее обстоятельство. Всё изложенное выше в своей основе предполагает, что изготовитель подделки обладает более или менее стандартным подходом к изготовлению вещей и является носителем традиционного художественного образования. Вся система подготовки представителей творческих профессий направлена на выявление индивидуальности. Насколько это удалось это уже неважно. Более или менее яркие следы индивидуального стиля будут видны. Даже в случае копирования малоизвестного предмета искусства.

Но ситуация кардинально меняется когда за изготовление подделок берётся прекрасно подготовленный реставратор. Всем опытом предыдущей деятельности реставратор подготовлен к тому, что он не имеет своего индивидуального стиля. Реставраторы как правило прекрасно осведомлены о техниках и технологиях применявшихся

в предыдущие эпохи. И предметы изготовленные реставратором как правило не будут нести следов времени изготовления, будут выполнены чётко в стиле времени датировки подделки. Также многие реставраторы на современном техническом уровне используют технологии изготовления предметов прошлых эпох (имитируют).

Мне представляется, когда изготовитель фальсификата предполагает с высокой долей вероятности, каким исследованиям будет подвергнут изготовленный им предмет установления времени изготовления будет чрезвычайно затруднительно. В данных условиях необходимо проводить комплексные экспертизы с привлечением группы разноплановых специалистов.

Таковы, на наш взгляд, основные методы выявления позднейших подражаний средневековым произведениям, начиная от тех, которые дают бесспорные результаты, и кончая субъективными выводами. Они могут быть оспорены или полностью опровергнуты другими экспертами.

Перелигіна Ольга

Фальсифікат у музейній збірці: проблема оцінки та використання

У літературі можна знайти чимало визначень того, що прийнято вважати фальсифікатом. Найбільш вдалу, на нашу думку, дефініцію цього поняття пропонує Російська музейна енциклопедія, називаючи підробкою предмет, що імітує вигляд і властивості пам'ятки історії та культури або ж твору мистецтва певної епохи, школи, митця, який навмисно видається автором-виробником (даного артефакту) чи іншою особою за достеменник (оригінал)¹.

Фактично такий предмет створюється з метою вважатися працею когось іншого, а не його справжнього автора.²

Можливість появи підробок виникає тоді, коли суспільство усвідомлює цінність пам'яток історії чи творів мистецтва. Випадки фальсифікації частішають у зв'язку з поширенням колекціонування, створенням приватних збірок і колекцій. Зростання попиту на цінні пам'ятки історії та культури активізує діяльність фальсифікаторів.

Збірки старіших музеїв України та багатьох приватних колекцій, що згодом поповнювали музейні зібрання, почали формуватися в ост. чв. ХІХ — на поч. ХХ ст. Це був, як відомо, той період музейного та колекціонерського буму, коли на антикварному ринку з'являлися у великій кількості підробки під старовину. Якась частина з них згодом осіла в музейних збірках. Наприклад,

у великій і загалом цінній колекції старожитностей львів'янина Владислава Лозинського, яка після смерті колекціонера була передана в 1914 році до львівських музеїв, знаходилося чимало фальсифікатів, особливо серед предметів зброї і художнього срібла³. Національний музей імені короля Яна III у Львові (з 1940 р. Львівський історичний музей) підготував навіть спеціальний інвентар фальсифікатів цієї збірки.

Відсутність вільного ринку творів мистецтва у радянський час дещо стримувала поширення підробок, проте наприкінці ХХ ст. ситуація почала змінюватись. Як визнають фахівці, фальшивки творів мистецтва в значній кількості побутують на сучасному українському артринку⁴ і навіть у затриманій співробітниками митниці контрабанді⁵. Немає жодних гарантій, що окремі екземпляри не поповнять з часом музейні колекції. У пресі вже почали з'являтися тривожні повідомлення на цю тему. Наприклад: "Експерти не дають стопроцентної гарантії того, що навіть у таких музеях, як Ермітаж, Третяковська галерея, Музей образотворчих мистецтв імені О.Пушкіна, відвідувачі не милуються підробками"⁶.

Потрапляючи у музейні збірки, підробки створюють чимало проблем, пов'язаних як із складністю їх оцінки, так і з відсутністю виробленої у вітчизняному музейництві політики щодо характеру використання таких предметів у музейній практиці. Досвід показує, що робота з фальсифікатом, його ідентифікація та атрибуція вимагає високого рівня професійної підготовки, забезпечення музейного науковця необхідними технічними засобами, а крім того ще й особливого відчуття предмета на рівні інтуїції. Іншою стороною проблеми є питання ставлення до фальсифіката як до музейного об'єкта і перспектив його використання в музейній діяльності.

У той час, як питання появи підробок серед предметів антикварного ринку та приватних колекцій починають час від часу підніматись на сторінках нашої преси, в середовищі українських музейників подібні теми щодо музейних колекцій публічно не обговорюються. Відповідно, бракує публікацій з цієї тематики. Автори підручників і посібників з музеєзнавства, якими здебільшого користуються українські музейники, теми фальсифікатів у музейних збірках не торкаються⁷.

Через це може створитися хибне враження, що таких речей у наших музеях немає, або ж, що це лише дрібна випадковість, не варта уваги.

Важливою проблемою залишається пошук відповіді на питання, як узгодити сам факт наявності фальсифікатів у музейній збірці з домінуючою в суспільстві точкою зору, що музеї покликані зберігати виключно культурно-історичні цінності, важливою характеристикою яких є автентичність. Фальсифікат у цю парадигму якби не вписується.

Англійські автори книги "Менеджмент у музейній справі" Б. Лорд та Г. Лорд пропонують вилучати підробки із музейних збірок⁸. При цьому вони не вказують, за яких умов можна робити таке вилучення, а тому створюється

враження, що всі артефакти, визнані підробками, не варті перебування у музейній колекції. Чи із цим можна погодитись? На наш погляд, хибність позиції прихильників вилучення підробок з музейних зібрань у їх “одноманітному” (недиференційованому) ставленні до цих артефактів.

Згадаймо відому історію з фальшивою золотою тіарою, яку приписували скіфському царю Сайтаферну. Вона була закуплена Лувром у 1896 році за велику на ті часи суму (200 тисяч франків), а потім виявилось, що її виготовив нікому не відомий єврейський ювелір з Одеси — Ізраель Рухомовський. Історія набула широкого розголосу, але врешті ця робота, як за рівнем технічного виконання, так і за оригінальним художнім задумом була визнана талановитим твором ювелірного мистецтва⁹. Інша річ, що презентувала вона не мистецтво золотарства III ст. до н. е., як це початково вважалося, а кінця XIX ст.

Крім того, якщо розуміти автентичність як властивість об’єкта бути свідченням певного явища, факту, як на цьому наголошує австрійський музеолог Ф. Вайдакер (“музеальний об’єкт мусить бути автентичним щодо факту, свідченням якого він є”¹⁰), то правильно атрибутованому фальсифікату неможливо відмовити в автентичності. Хіба тіара роботи І. Рухомовського не є свідченням такого явища, як поширення підробок у зв’язку з колекціонерським бумом та підвищенням інтересу до пам’яток античності, який спостерігався в той час? Крім того, вона є документально підтвердженим оригінальним авторським виробом, на додачу з цікавою історією, також документально підтвердженою.

Якщо не робити переоцінки цінностей, визнання самого факту наявності підробок у музейній збірці і надалі беззастережно викликатиме негативну реакцію перш за все у середовищі самих музейників. Нещодавно, ознайомлюючи гостей музею з експозицією виставки “Пам’ятки золотарства з музейної скарбниці” у Львівському історичному музеї, автор звернула увагу на вітрину з предметами срібла, виготовленими у др. пол. XIX ст. Вони надійшли в музей з приватної колекції уже згаданого Владислава Лозинського, а були куплені ним з легкої руки нечесних антикварів, як пам’ятки ренесансного та барокового мистецтва. Серед експонатів були вироби представника відомої у Львові родини золотарів та антикварів — Баруха Дорнгельма. Коли у розповіді прозвучало слово “фальсифікат”, присутній при цьому один з керівників музею зробив зауваження, що про це в екскурсії не слід згадувати. Йдеться не про його суб’єктивну позицію. Це вияв поширеного у нас ставлення до проблеми. Нерідко можна спостерігати ситуації, коли в анотаціях до представлених в експозиціях копіях і підробках не вказується їх справжнє походження. Ми акцентуємо увагу саме на таких випадках, коли автору анотації (а ним часто є музейний хранитель чи експозиціонер) добре відомо, про що йдеться. Як не парадоксально це звучить, процес фальсифікації продовжується. З тією

лише різницею, що недостовірну інформацію про експонати надає сам музей. Тоді проблема переходить в етичну площину. Чомусь вважається, що наявність предметів, ідентифікованих як підробки, негативно впливає на імідж музею, а розповсюдження недостовірної інформації ніби-то нікому не шкодить.

Між тим, у нашому суспільстві вже лунають, хоч поки що поодинокі, пропозиції відкривати в музеях тематичні виставки, де можна побачити підробки. У пресі нещодавно промайнуло цікаве повідомлення. На питання, яким є ваше бачення нових музеїв майбутнього, один харків'янин відповів: "Було б цікаво заснувати музей, у якому зібрати і показати всі підробки, виготовлені в Харкові за всю його історію."

Знайомство з досвідом наших зарубіжних колег виявляє нові тенденції у ставленні до підробок. Так, фальсифікати почали включати у каталоги музейних збірок. Звичайно, із відповідною атрибуцією і зазначенням походження предмета¹¹.

Навіть при обмеженому доступі до спеціальних зарубіжних видань український музейник може знайти потрібні публікації, де, зокрема, йдеться про методику виявлення фальсифікатів, наприклад, у художньому сріблі¹². Саме такої літератури бракує українським музейникам.

Питання, чи експонувати виявлені фальсифікати із зазначенням їх справжнього походження, чи переховувати їх у тиші музейних сховищ, поступово вирішується на користь першої позиції¹³.

В останній чверті ХХ ст. деякі великі бібліотеки та музеї Західної Європи почали навіть влаштовувати окремі тематичні виставки виявлених у власних фондах фальсифікатів. Наприклад, Лувр (1972 р.), Національна бібліотека в Парижі (1980 р.), Британський музей (1990 р.), Музей мистецтва та історії в Женеві (1997 р.). Виставкові експозиції супроводжувались ґрунтовними каталогами¹⁴.

Підготовка та відкриття в Ермітажі виставки "Історизм в Росії. Стил ь та епоха в декоративному мистецтві 1820-1890 рр." (1996 р.) викликали у російських музейників поживалення інтересу до фальсифікатів, які в значній кількості з'являлись саме в цей період. Науковці відзначали, що серед них "були винятки настільки цікаві за своїми спробами знайти рішення адекватне вимогам епохи, що їх з повним правом можна внести в загальну картину історизму"¹⁵.

Свідченням того, що музейна спільнота зарубіжжя готова до конструктивного обговорення проблеми і обміну думками, стало проведення перших наукових конференцій відповідної тематики: "Фальсифікації у Середньовіччі" (Мюнхен, 1986 р.), "Фальсифікати творів мистецтва у польських збірках" (Варшава, 1999 р.)¹⁶.

Ставлення до підробок змінюється. Російський мистецтвознавець М.Крижановська визнає: "...нині і самі підробки, їх види і техніки, а також час і причини появи викликають інтерес"¹⁷.

У підсумку зазначимо, що, на нашу думку, слід переглянути усталені в українському музейництві погляди на фальсифікат, як не вартий уваги об'єкт, наявність якого в музейному зібранні здатна лише кинути тінь на репутацію музею. Звичайно ж це не означає, що музей повинен свідомо поповнювати фондові зібрання підробками (якщо це не музей підробок), але ті, що раніше були прийняті з різних причин у музейний фонд і згодом ідентифіковані як фальсифікати, можуть, як і інші музеалії, використовуватись у музейній діяльності. Такі предмети повинні бути об'єктами наукового дослідження вже хоча б тому, що встановлення автентичності, як ми вже зауважували, потребує такого дослідження. Не слід забувати, що до музейних колекцій зазвичай потрапляють не грубі примітивні підробки, а кращі зразки "мистецтва" фальсифікації. Поява окремих груп фальсифікатів розкриває доволі цікаві сторінки історії колекціонування.

Американський дослідник М. Джонс стверджує: "Фальшивки відображають історію смаків, мабуть, краще, аніж будь-яка інша відома нам збірка предметів".¹⁸

Нерідко поява значної кількості підробок творів певного художника свідчить про рівень його популярності.

Не слід закривати очі і на морально-етичний аспект проблеми, бо ж, як відомо, історія фальсифікацій це здебільшого історія обману і афер, хворобливих амбіцій, образ і невиправданих надій. Особливо гостро це відчувається, коли йдеться про експертизу свіжо виготовлених "раритетів".

Фальсифікат можна розглядати як важливий навчальний матеріал і, водночас, як стимул до роботи над підвищенням професійного рівня дослідника. Музейники повинні ділитися своїм досвідом роботи з такими об'єктами. Ці уроки не лише корисні, але й по своєму цікаві, адже процес ідентифікації та інтерпретації фальсифікату нерідко нагадує маленьку інтелектуальну пригоду.¹⁹

Фальсифікат має право бути експонатом, тобто об'єктом виставленим для огляду. У музейних експозиціях такий предмет розкриває не те явище, на яке він претендує, а те, свідченням якого він є насправді. Важливо, щоби текстові матеріали (анотації, каталоги, путівники тощо) несли достовірну інформацію про характер предмета.

Проблема наявності фальсифікатів у музейних збірках повинна знайти своє відображення на сторінках підручників і посібників з музеєзнавства, методичної літератури. Коло питань, пов'язаних з такими артефактами, повинно обговорюватись публічно, як у засобах масової інформації, так і на сторінках спеціалізованих культурологічних видань.

Насамкінець наведемо два висловлювання. Одне належить мистецтвознавцям, які оцінюють ситуацію з фальсифікатами на сучасному артринку:

"Писати про фальшивки неприємно, нецікаво, небезпечно і необхідно"²⁰.

Друге – це точка зору дослідника, якого цікавить феномен фальсифікації в історичній ретроспективі:

“Існуючі в колекціях та музеях цілого світу фальсифікати захоплюють сьогодні так само, як оригінальні твори”²¹.

Помітити різницю в оцінках неважко, але для нас важливо відзначити спільну точку зору: проблема фальсифікатів варта обговорення.

¹ Каулен М. Подделка, фальсификация //Российская музейная энциклопедия.— М., 2001. — Т. II.— С. 99.

² Forgery //Encyclopaedia Britannica.— Chicago, 1983.—Vol. F.—P. 881.

³ Przybyslawski K. Zbiory sp. Wladyslawa Lozinskego //Gazeta Narodowa. — 1914.—19 kwietnia. — Nr. 89.

⁴ Барвінська Г. Сухоліт Н. Хто захистить корифея? //Українське мистецтво. — 2004. — №3. — С. 47— 50.

⁵ «Фальшак» //Комсомольська правда.—1997.— 21 марта.— С. 29; Перелигіна О. «Фальшак» у музеї // Поступ. Дод. Пост-Фактум. — 1999. — 29 квітня. — С. 1—2.

⁶ «Фальшак» //Комсомольська правда.— С. 29.

⁷ Мезенцева Г. Музеезнавство (на матеріалах музеїв Української РСР): Курс лекцій. — К., 1980. — 120 с.; Музееведение. Музеи исторического профиля: Учебное пособие для вузов по спец. “История” / Под ред. К. Левыкина, В. Хербста. — М., 1988. — 431 с.; Юренева Г. Музееведение: Учебник для высшей школы.— М., 2003. — 560 с.; Вайдахер Ф. Загальна музеологія. Посібник. — Львів, 2005. — 632 с.

⁸ Лорд Б., Лорд Г. Менеджмент в музейном деле. — М., 2002. — С. 81.

⁹ Przybyszewski W. Tiara Sajafernesa //Spotkania z Zabytkami. — 1993. — №2. — С. 3 — 5.

¹⁰ Вайдахер Фр. Загальна музеологія: Посібник. — Львів, 2005. — С. 132.

¹¹ Adamska B. Srebro w zbiorach Muzeum Okręgowego w Rzeszowie. — Rzeszow, 199[?] — S. 7, 48 — 50.

¹² Echt und falsch // Silber. Battenberg Antiquitäten-Kataloge / von H.Domdey-Knodler.— Munchen, 1979. — S. 51 — 53; WYROBY ZE ZŁOTA I SREBRA // Arnau F. Sztuka fałszerzy. Fałszerze sztuki. Trzydziestolecie antykwarskich mistyfikacji. — Warszawa, 1988. — S. 165 — 180; Fałszerstwa znaków // Gradowski M. Znaki na srebrze. Znaki miejskie i państwowe na terenie Polski w obecnych jej granicach. — Warszawa, 1994. — S. 44 — 46; Bobrow R. Fauxberge, czyli o fałszyfikatach złotniczych // Art & Business. — 1988. — №9. — S. 29 — 31.

¹³ Nasładownictwa i fałszyfikaty złotnictwa augsburskiego // Świat ze srebra. Złotnictwo augsburskie od XVI do XIX wieku w zbiorach polskich. Wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie 29 kwietnia — 1 sierpnia 2004. — Krakow, 2005. — S. 172 — 183.

¹⁴ Miziołek J. Fałszyfikaty na przestrzeni wieków // Fałszyfikaty dzieł sztuki w zbiorach polskich. — Warszawa, 2000. — S. 10 — 11.

¹⁵ Копии и подделки. Историзм в России. Стиль и эпоха в декоративном искусстве 1820-е — 1890-е годы / Авт. М. Крыжановская. — СПб, 1996. [Буклет]

¹⁶ Fałszyfikaty dzieł sztuki w zbiorach polskich. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej zorganizowanej 21-22 maja 1999 roku. — Warszawa, 2000. — 300 s.

¹⁷ Крыжановская М. О методах определения подделок средневекового прикладного искусства // Художественное наследие: хранение, исследование, реставрация. — М., 1984, — №9. — С. 96.

¹⁸ Forgeries, fakes and concoctions // Sotheby's Concise Encyklopedia of Silver / Gen. editor C. Trumain. – London, 1993. – P.186.

¹⁹ Перельгіна О. Інтелектуальне приключення с ілюстрованим фальсифікатом // 24 карати. Мода. Стиль. Коштовності. – 2004. – № 17. – С. 25 – 28.

²⁰ Барвінська Г., Сухоліт Н. Хто захистить корифея? // Українське мистецтво. – 2004. – № 3. – С.47.

²¹ Miziolek J. Falsyfikaty na przestrzeni wiekow // Falsyfikaty dzieł sztuki w zbiorach polskich. – Warszawa, 2000. – S. 11.



Дзбанок

Львів (?). Не пізніше 1896 р.

Майстер Барух Дорнгельм (?)

Срібло; карбування, золочення

Вис. 35,5 см, шир. 20,5 см, довж. основи 13,5 см

Закуплений В. Лозинським як пам'ятка XVII ст.

СТЕНДОВІ ДОПОВІДІ



Старик А.В., Ходас В.А., Калашникова О.Л.,
Сердюк А.С., Мартыненко Н.Н.

**О визуально-предположительных крепежных и
стилистических особенностях булавки из находок
Китайгородской экспедиции (2007 г.)**

В стендовом докладе к статье «О визуально-предположительных, крепежных и стилистических особенностях булавки из находок Китайгородской археологической экспедиции» говорится о редком ритуальном предмете, найденном во время раскопок 2007 года в с. Китайгород Царичанского района Днепропетровской области.

Булавка была найдена студенткой Криворожского государственного педагогического университета Ольгой Кучер в квадрате 2Д на глубине 1,4 м. Материал изготовления - золото. Определение пробы было проведено заведующим лаборатории «Идентификации и ценностной оценки культурных ценностей» Академии таможенной службы Украины Н. Н. Мартыненко с помощью электрохимического детектора монет «Де Мон». Результат - 999 проба. Вес булавки - 3,7 гр., длина - 5,2 см.

Булавка представляет собой стилизованное пресмыкающееся (змея?) с головкой, деформированной ранее, и ножкой с несколькими плавными изгибами. Глаза пресмыкающегося выпучены, что достигнуто с помощью проволоки по окружности радужки и зерни в виде зрачков. Рот округлый, открытый. Ножка с заостренным кончиком отделена от головки напаянной (?) проволокой. Интересно, что булавка является случайной находкой при раскопках казацкого поселения 17-18 вв. На поселении, естественно, доминирует культурный слой периода Запорожской Сечи, при единичных находках кремневых орудий труда и фрагментов керамики эпохи мезолита-энеолита. В течении трех сезонов раскопано несколько казацких хозяйственных и жилых построек, которые четко видны при визуальном стратиграфическом анализе. В квадрате 2Д, начиная со второго слоя, на наблюдалось никаких признаков культурной жизнедеятельности человека. Тем не менее, квадрат был пробран до материка. На глубине 1,47м обнаружен почти целый кувшинчик (17. в), а на глубине 1,57м - найден развал большой покрывки (18 в.). Булавка находилась над этими двумя предметами. Учитывая внешний вид и предназначение булавки, она не может быть отнесена к периоду позднего средневековья. Характерно, что территория раскопа, по словам местных жителей, заливалась каждую весну во время паводков водами старого русла протекающей недалеко р. Орели. Приемлемым было бы предположить, что булавку занесло рекой, как и найденные рядом предметы. Но тогда вызывает сомнение целесообразность найденных рядом построек.

Нам было известно, что визуально-предположительных аналогов булавки по материалу и стилистическим особенностям пока не найдено. Но детали производства и внешние признаки позволяют отнести ее к VI-X вв. н. э. После демонстрации стендового доклада на конференции в исторических драгоценностей Украины в ноябре 2007 г. некоторые специалисты предположили, что предмет представляет собой разогнутую серьгу с изображением львиной головы. Изделие можно отнести к скифскому времени (Рис. 1, 2, 3). Серьги такой схемы найдены в античных памятниках Северного Причерноморья. Изображения львов редки и на нашей территории, как у скифов, так и у сарматов. Так, нам известны головки львов на пекторали в местах фиксирующего крепления, (из Толстой могилы, находка Б.Н.Мозолевого), на рукоятях мечей, отдельных бляшек, и других украшениях.

Некоторые современные таможенные эксперты выдвинули гипотезу, что контейнерная емкость головки льва (?) [или головки змея] могла употребляться конопно, т.е. как жертвенный конопный храм малых форм внешнего, нательного хранения, но емкость могла быть и дарохранительницей для благовоний. Хотя это ничем сейчас и не подтверждается, мы предполагаем, что возможно перед нами конопный, конопно-возрастной(?) дарохранительный храм малых форм, собою охраняющий первожертвенные капли крови мочек ушей... Участник особых ритуалов, ритуалов-инициаций и посвящений, но также возможно, что серьга ритуально-конопная (с контейнерной полостью) каким-то образом употреблялась со вторичным смыслом в ритуальном курительном быту и жизнедеятельности запорожских казаков, но после её разгибания. Предположение об употреблении разогнутой серьги в качестве бунчучка-ковыряльницы никотиновых смол, в челиме, кальяне, наргиле, курительных трубках появилось в результате сравнения формы найденного предмета с изображениями на автопортретах Николая Ивановича Струнникова, друга Дмитрия Ивановича Яворницкого.

Итак, относительно находки высказаны различные предположения:

1) шпилька, 2) разогнутая серьга, которую использовали как ковыряльницу для чистки курительных трубок.

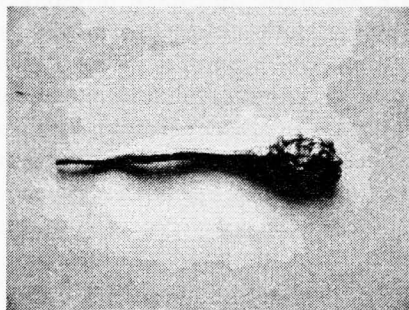


Рис. 1. Внешний вид правой стороны (деформация, проволочно-цилиндрическая вмятина сверху)

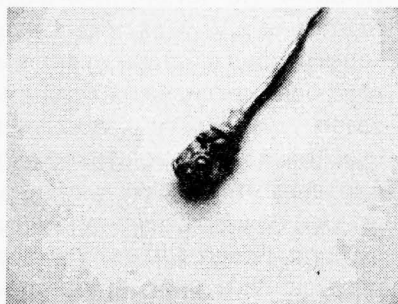


Рис. 2. Правая сторона, вид изображения и деформации сверху в ракурсе справа налево вниз

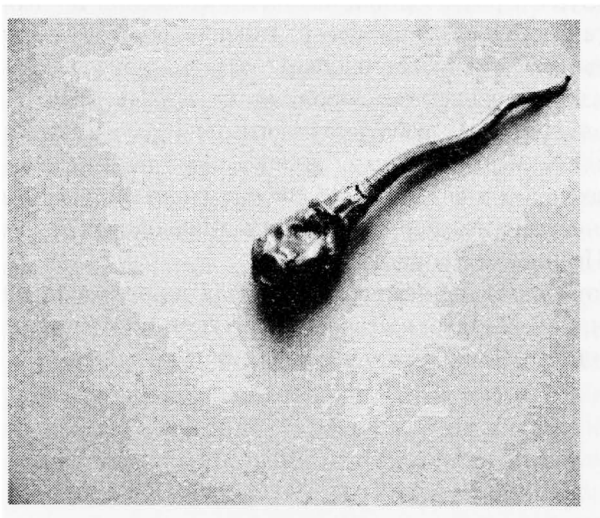
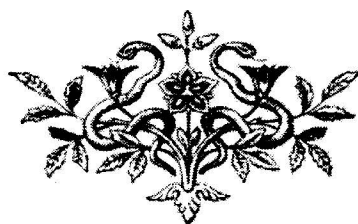
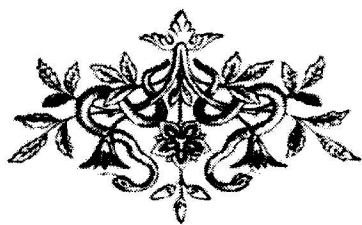


Рис. 3. Вид снизу. Деформации и разломы брюшка.

ΒΙΤΑΕΜΟ !





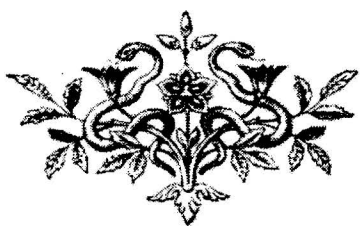
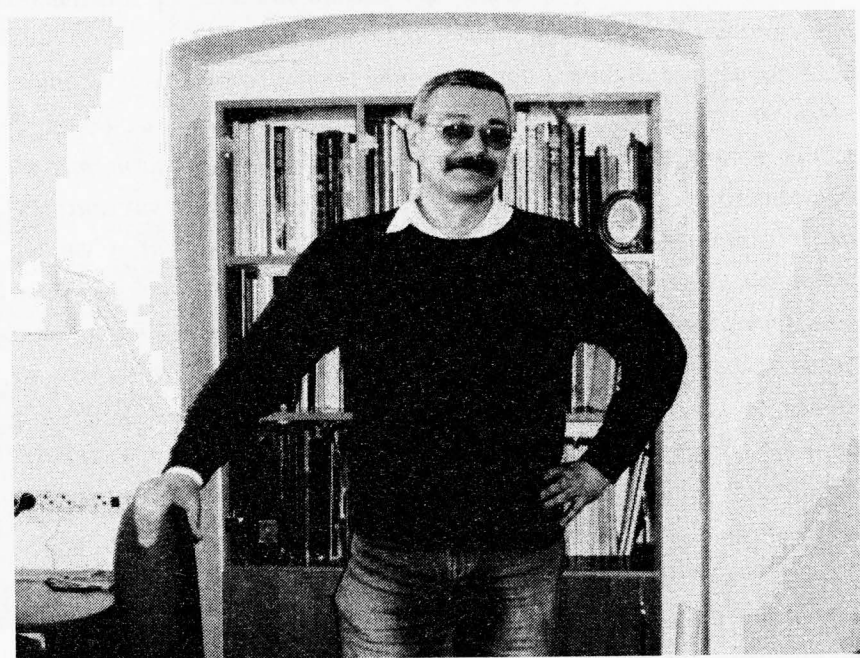
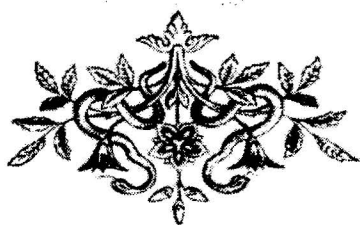
Щиро вітаємо

Олену Анатоліївну Волковинську з ювілеєм!

Вона працює в Музеї історичних коштовностей України з 1971 року, після закінчення Київського державного університету ім. Т.Г. Шевченка. Спочатку був відділ екскурсійної роботи. Натхненна, завжди лагідна й усміхнена Оленка (так ми її всі називали) вміла донести до людей інформацію про експонати так, що багатьом відвідувачам музею запам'ятовувався як Світ Краси.

А потім Олена Анатоліївна виявила свої найкращі риси на інших ділянках музейної справи – надзвичайно цікавої, яле й складної. У відділі історії ювелірного мистецтва О.А.Волковинська не тільки дослідила деякі сторінки українського золотарства минулих століть, але й стала ініціатором створення розділу експозиції «Сучасне українське ювелірне мистецтво». Пізніше, вже очоливши сектор комплектування у відділі фондів нашого музею, Олена Анатоліївна вивчала колекцію «Культове єврейське срібло», а зараз багато сил віддає дослідженню зібрань «Українське золотарство XVII – XIX ст.» та «Західно-європейське срібло XVII – XX». За цим коротким переліком – велика праця: копіткий аналіз кожного твору, сотні перегорнутих сторінок, щоб вилучити знання з теми, а, крім того, ще й повсякденна рутинна робота, знайома кожному музейникові (адже ми повинні вміти все!). Олена Анатоліївна в усьому неперевершена: на високому науковому рівні написано статті, концепції розділів експозиції та виставок, анотації до каталогів та альбомів... А які блискучі консультації з різноманітних питань її фаху! А ще... Вона зовсім не змінилася з того часу, коли прийшла до музею. Елегантна жінка з великими оксамитовими очима, привітна й усміхнена, щира й добра, заворожує м'яким голосом... Ми милуємось її досконалістю і любимо за... просто любимо!

Бажаємо здоров'я на многії літа!



**Щиро вітаємо Юрія Олександровича Білана
з 50-літнім ювілеєм!**

Білан Ю.О. працює в музеї з травня 1977 р. Спочатку – старшим лаборантом, потім став екскурсоводом, наступні сходинок його зростання на музейній ниві – науковий співробітник у відділі історії ювелірного мистецтва, а зараз – завідувач сектору виставкової роботи. І скрізь Юрій Олександрович все робив з великим ентузіазмом, захопленням, не шкодуючи сил. На екскурсіях «видавав» безліч цікавих фактів, вмів знайти підхід до різних груп відвідувачів. Працюючи в секторі скіфо-античного мистецтва, вивчав технологічні особливості давніх ювелірних виробів: написано статті та реферати з теми, анотації до каталогів та альбомів.

Юрій Олександрович завжди виявляв активність у підготовці виставок, які музей провадив у своїх стінах, а також за межами України (у Фінляндії, Італії, Люксембурзі, Японії, США, Канаді, Франції, тощо). У цьому рядку заховано копійку праці не тільки з підготовки експозиції, каталогів, але й з оформлення документів.

За участю Юрія Білана у нашому музеї створено і оформлено виставки “Художнє срібло Європи XV-XX століть”, “Величає душа Господа (ікони Богородичного циклу)”, «Творчість сучасних українських ювелірів», «Столове срібло Західної Європи XV-XX століть», які викликали великий інтерес у відвідувачів.

Важлива риса Ю. Білана – інтерес до всього нового. В українській мові є таке слово – беручкий. Це про нашого Юрія. Він швидко опанував комп'ютерну техніку і засвоїв нові програми. Це дало йому змогу працювати над створенням дисків, у яких розкриваються скарби нашого музею. Ця робота гідно поцінована: Ю.О. Білан одержав стипендію від фонду «Музей 3000», який підтримує всі роботи, направлені на пропаганду культури України. Словом, добре, що з нами є така людина: розумна, енергійна, ініціативна, а, крім того, добра, чуйна, щиросерда... Багато епітетів можна прикласти до нашого Юрія, а, можливо, найголовніше – він завжди допоможе і підтримає.

Бажаємо здоров'я! Хай щастить у всьому і завжди!

Список сокращений

- АО – *Археологические открытия.*
АСГЭ – *Археологический сборник Государственного Эрмитажа. Л. – СПб.*
ГИМ – *Государственный исторический музей. Москва.*
ГИМС – *Государственный исторический музей, Стокгольм.*
ГМИИ – *Государственный музей изящных искусств имени А.С. Пушкина.*
ГММК – *Государственный музей-заповедник «Московский Кремль».*
ГЭ – *Государственный Эрмитаж.*
ДИМ – *Дніпропетровський історичний музей ім. Д. Яворницького.*
ДСУ – *Дослідження старожитностей України. – Тези доповідей наук. конф. Музею історичних коштовностей України. - Київ, 1993.*
ЕТЦ – *Енциклопедія трипільської культури.*
ИА РАН – *Институт археологии Российской Академии наук. М.*
КСИА – *Краткие сообщения Института археологии. М.*
МИАР – *Материалы и исследования по археологии России. М.*
МИДУ – *Музей исторических драгоценностей Украины.*
МКУ – *Музей історичних коштовностей України.*
МНМ – *Мифы народов мира.*
НМІУ – *Національний музей історії України.*
ОИФН РАН – *Отделение историко-филологических наук Российской Академии наук.*
РА – *Российская археология.*
СА – *Советская археология, Москва.*
СЭ – *Советская этнография, Москва.*
САИ – *Свод археологических источников, Москва.*
ССЗСИНЕ – *Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии.*
Тр. МКАС – *Труды международного конгресса археологов-славистов.*

Підписано до друку 30.10.2008

Формат 70x108/32

Тираж 200 экз. Заказ 102-08.

Надруковано ТОВ "Фенікс",
Україна, м.Київ, вул.Гнапа Юри, 9
тел./факс (044) 407-11-91
e-mail:fenixz1@ukr.net