

МУЗЕЙНІ ЧИТАННЯ



Міністерство культури України
Національний музей історії України
Музей історичних коштовностей України



МУЗЕЙНІ ЧИТАННЯ

Матеріали наукової конференції

“Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки”

12 – 14 листопада 2012 р.

Київ 2013

ББК 79. 1я 43 = 85. 12я43

Музейні читання. Матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки”. – Київ, Музей історичних коштовностей України, 12–14 листопада 2012 р. – К., 2013. – 376 с.

ISBN

*Видання здійснено завдяки фінансовій підтримці
Олексія Євгеновича Шереметьєва*

Редакційна колегія:

відповідальна за випуск	Л.В. Строкова;
відповідальний секретар	Л.С. Ключко;
літературний редактор	Ю.М. Олійник.

Збірник містить матеріали “Музейних читань” — конференції, яка відбулася в 2012 р. у Музеї історичних коштовностей України — філії Національного музею історії України. Науковців із різних закладів — музеїв, університетів, науково-дослідних інститутів та центрів — об’єднує тема вивчення історії художньої обробки металу та коштовного каміння — від давнини і до сьогодення. Статті, представлені в окремих рубриках, допомагають скласти уявлення про творчість майстрів раннього залізного віку, доби середньовіччя, XV–XX століть, а також — сучасні тенденції розвитку ювелірного мистецтва. Автори аналізують технологічні особливості витворів кожної епохи, стилістичні прийоми створення образного світу давнини, символіку орнаментів, зміст сюжетів на різноманітних предметах, клейма на виробах, герби їхніх власників тощо.

Книга стане у нагоді музейним працівникам, фахівцям з декоративного мистецтва, студентам, та усім небайдужим до історії та культури.

ББК 79. 1я 43 = 85. 12я43

Затверджено до друку рішенням вченої ради Національного музею історії України (протокол № 3 від 30.07.2013 р.).

ISBN

© Музей історичних коштовностей України, 2013
© Автори статей, 2013

ВСТУПНЕ СЛОВО

Черговий збірник матеріалів конференції “Ювелірне мистецтво — погляд крізь віки”, яка відбулася у рамках щорічних “Музейних читань” у листопаді 2012 р., виходить у 2013 р. — напередодні святкування ювілею Музею історичних коштовностей України: нам виповнюється 50 років. І вже протягом 20 років співробітники МІКУ (з 1991 року це аббревіатура від офіційної назви: Музей історичних коштовностей України) проводять “Музейні читання”, тема яких “Ювелірне мистецтво — погляд крізь віки”, підкреслюючи роль закладу як центру зі зберігання та вивчення історичних і художніх раритетів із дорогоцінних металів та коштовного каміння.

Конференції об’єднали науковців різного фаху — істориків, археологів, мистецтвознавців, а також художників-ювелірів. Усі вони: працівники музеїв, заповідників, університетів, науководослідних інститутів — відгукнулися на наші пропозиції взяти участь у обговоренні широкого кола питань, пов’язаних з пам’ятками такого виду декоративно-ужиткового мистецтва, як ювелірне: вивчення історії художньої обробки металу, музейних колекцій та окремих творів ювелірного мистецтва, сучасні тенденції його розвитку.

“Музейні читання” стали міжнародними зібраннями: у різні часи з доповідями виступали спеціалісти не тільки із різних міст України (Бахчисарая, Дніпропетровська, Керчі, Нікополя, Черкас, Чернігова, Харкова, Ялти), але приїздять до нас із ближнього зарубіжжя — Росії (Москви, Брянська, Петербурга), Білорусі (Менська), Грузії (Тбілісі), Молдови (Кишинєва), а також дальнього — Німеччини (Берліна), Польщі (Кракова) та інших країн.

Наші перші видання — тоненькі книжечки, в яких було подано тільки тези доповідей, але через кілька років потому ми почали вміщувати у збірниках статті, причому публікувати їх після конференції. Адже нерідко під час обговорення виступів виникають дискусії, в ході яких автори можуть щось змінити — доповнити чи уточнити — у своїх наукових розвідках.

Утвердилися і певні правила розміщення матеріалів у збірнику. Його традиційно відкриває рубрика “З історії збереження

культурної спадщини”. У ній ми вміщуємо статті, присвячені видатним науковцям, діяльність яких є значним внеском у розвиток української культури. Читачі вже познайомилися з такими непересічними особистостями, як В.П. Петров, В.А. Іллінська, О.І. Тереножкін, Б.М. Мозолевський, В.І. Бідзіля. У цьому збірнику ми віддаємо данину пам’яті Д.М. Щербаківському, 135-річчя з дня народження якого припало на грудень 2012 р. Автор, Г.О. Станиціна, висвітлює одну із сторінок біографії вченого: перед нами листування з його учнем. І хоча цей спадок невеликий, завдяки йому — листам і коротким запискам — вимальовуються яскраві образи людей (Д.М. Щербаківського та його учня П.П. Курінного), які дбали про збереження духовних цінностей нашого народу.

Високий інформаційний потенціал збірника забезпечує хронологічний принцип, за яким вміщено статті. Про доробок майстрів доби раннього заліза, часів середньовіччя (IV — XIV ст.), пам’ятки ювелірного мистецтва XV — XX ст., а також творчість ювелірів сьогодення — написано вже немало. Але всі ці теми надзвичайно багатогранні, тому наші читачі кожного разу дізнаються про щось нове: у царині досліджень технології виробництва декоративних витворів, методики аналізу складу металів, які використовували ювеліри у давнину. Стилiстичні особливості прикрас та їх семантика, інтерпретація символічного наповнення образів та орнаментів, які є оздобами різноманітних предметів, “прочитання” змісту сюжетів на експонатах, введення у науковий обіг нових пам’яток — ось далеко не повний перелік проблем, які розглядають автори збірника. Усі статті є значним внеском у вивчення історії ювелірного мистецтва.

З ІСТОРІЇ ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ



ЛИСТУВАННЯ Д.М. ЩЕРБАКІВСЬКОГО З П.П. КУРІННИМ

18 грудня 2012 р. виповнилось 135 років з дня народження відомого вченого Данила Михайловича Щербаківського¹ (1877–1927). В Науковому архіві Інституту археології НАН України зберігається його особовий фонд. В даній публікації представлено листування Данила Михайловича з його учнем (якого він навчав з 3-го по 5-й клас, викладаючи в Уманській гімназії історію та географію), в подальшому відомим вченим, Петром Петровичем Курінним², особовий фонд якого також зберігається в Науковому архіві Інституту археології НАН України. В Науковий архів потрапили не всі листи, написані вченими, але ті, що збереглися, представлені, по можливості, в хронологічному порядку. Листування між Д.М. Щербаківським та П.П. Курінним розпочалось влітку 1910 року, коли Данило Михайлович залишив Уманську гімназію і переїхав до Києва, щоб працювати в Музеї старожитностей і мистецтв, куди його запросив директор Музею М.Ф. Біляшівський.

Перший лист П. Курінного до Данила Михайловича датований 16 серпня 1910 року. На той час юнакові виповнилось 16 років (народився 4 травня 1894 року), він закінчив 5-й клас і перейшов до 6-го:

“Дорогой Даниил Михайлович!

При сем письмо препровождаю Вам дневник раскопок кургана, произведенных нами (кем? увидите на прилагаемых двух карточках) в первых числах августа. Будьте любезны не откажите, (если это в Ваших силах) по моему описанию сделать выводы, какому времени относится найденное нами

¹ Більше про Д.М. Щербаківського див.: Галина Станиціна “Особистість Данила Щербаківського за матеріалами Наукового архіву Інституту археології” // Ант 2009–2010. – Вип. 22–24. – С. 225–235.

² Про сім’ю Курінних див.: Галина Станиціна “Сторінки життя родини Курінних в Умані 1900–1930 років (за документами Наукового архіву Інституту археології НАН України)” // Ант. 2007–2008. – Вип. 19–21. – С. 191–199.

погребение. Скажу от себя, что бусы (рисунки) подобные найденным я видел у Вас в книге “Славянские древности” изданные Ханенко или же в “Раскопках князя двора” (как-то так, названия точно не помню) г. Хвойко. Напишите, пожалуйста, не ошибаюсь ли я, если (конечно сам для себя) отношу это погребение славянской эпохе в частности и не позже 12-го и не ранее 7 века, в общем. Свое мнение я привожу для того, чтобы, руководствуясь материалом, почерпнутым при чтении книг самому приучиться применять его на практике. Кроме того, прошу, укажите мне на недостатки моего дневника раскопок с тем, чтобы когда мне придется другой раз писать его, не делать тех же пропусков и ошибок, а б[ыть] м[ожет] и поправить теперешние мои ошибки, если только будет возможно. Между прочим в К[иевских] Вестях я прочел, что в Белгородке открыты остатки Трипольской культуры Б относящейся к 3-му тысячелетию до Р.Х. Что это за культура? Мальчики на до-микенской культуре нашли ножку какого то зверя кошачьей породы, бюст женщины (по-видимому беременной) и седалищную часть к-то фигурки. Бойком возле Сушковки (по его словам) найдены: ноги бога до колена величиной 1½ верш[ка,] бюст женщины, маленький сосудик и еще что-то, что? не помню. Но, в общем древностей мало. Выставка будет совсем бедная.

К нам в гимназию приехал новый историк некто Золотов и начал с того, что переменял учебники Елпатьевского и Виноградова на Платонова и Кареева. В общем, впечатление произвел не важное. Пишите, будете ли в Умани на выставке. А пока до свидания в следующем письме.

Уважающий Вас Ваш ученик П. Куринный.

P.S. Поклон от брата и многих товарищей.

Адрес мой: г. Умань, Ивангор[одское] предм[естье]. П.П. Куринному.

16/VIII-1910 г.

Лужанский ко мне принес свое собрание древностей. Оно состоит из ½ каменной пряслицы серого цвета черепков кам[енного] века с лепным орнаментом, ½ кам[енного] грузила и еще камень неизвестного назначения. Кроме всего этого у

меня для выставки есть 2 образка медных. Между древностями Лужанского есть часть по всей вероятности фигурки такого же материала как на и до-микенской культуры” (НА ІА НАНУ, ф. 9, № 168/К № 459).

Лист П.П. Курінного Д.М. Щербаківському від 30 жовтня 1910 року:

“30 октября 1910 года.

г. Умань

Дорогой Даниил Михайлович!

Простите за беспокойство, которое я Вам причиняю тем, что обращаюсь к Вам с небольшой просьбой. Она заключается в следующем. В “Киевских Вестях” прошлого месяца было помещено м[ежду] проч[им] объявление [о подписке](которое прилагаю при этом письме) на ежемесячный журнал “Киевский Антикварий”. Так как мне хочется обязательно иметь к[акой] н[и]будь археологический журнал, то я обращаюсь к Вам с покорнейшей просьбой, (если она Вас не обременит) узнать, существует ли он? Если да, то узнать подписную цену и адрес конторы и, наконец, дать о нем свой отзыв. Если Вы будете иметь возможность удовлетворить мою просьбу, то этим много обяжете меня. Мне, между прочим, передавали, что Вы теперь “как в раю”. Да и в самом деле: квартира при музее, хранитель музея, раскопки в Киеве — невольно приходится глотать слюнки. Я имел громаднейшее желание предпринять экскурсию в Киев вместе с 8-м классом, но к величайшему моему прискорбию остался дома за неимением вакансии. Но все таки еще не теряю надежды, хоть когда ни будь побывать в Киеве и услышать объяснения в киевском музее из Ваших собственных уст. Археология, как вообще с наступлением учебного времени, стала. Правда, имею некоторые вещи, но они интересны только для Умани, а не для Киева. Из них наиболее интересны: славянская железная стрела из с. Ерок Звен[игородского] уезда и кусок кафеля с изображением крылатого коня с львиным хвостом. Да! Прискорбно видеть отношение к “Древностям” нашего гимназического начальства: после выставки (на которой выкопанные нами бусы, украдены) они все свалены в кучу на окне фундаментальной библиотеки и будут, наверное,

там лежать до тех пор пока сторож не выбросит их. Но довольно об этом! Скажу несколько слов о наших новых порядках. Пропала наша свобода (какая она ни была!)! і навіть собаки ни брехали. Новый директор, а с ним и Митр[офан?] Конст[антинович] восстанавливают дисциплину у нас в гимназии не скупясь ни на какие меры (начиная с “угла” до увольнения) Доселе спокойный М. К. обратился в настоящего громовержца и теперь, действительно сделался похожим на инспектора. Смотря на настоящие порядки приходится с грустью сказать слова поэта:

*Благодатное время свободы
Да! Прошедшим и ты уже стало,*

и нехотя последовать строгим предписаниям “начальства”. Вот пока все чем я хотел с Вами поделиться. Не стану больше утруждать Вас своей болтовней. Пишите, не забывайте.

Ваш ученик П. Куринный”.

З лівого краю першої сторінки листа добавлено;
“Пишите через гимназию: уч[енику] VI класса и т.п.” (НА ІА НАНУ, ф. 9, № 168/К 460)

На цей лист є відповідь Данила Михайловича, але дата написання на ньому не проставлена:

“Мой хороший!

Журнал, о котором Вы пишете в своем письме до сих пор еще не выходил в свет. Разговоры были о нем, но в том, кажется, смысле, что организаторами его являются не люди науки, а любители. Скорблю об участи, которую постигли наши древности. Если бы Вы попросили Геннадия Михайловича, чтобы он при случае какнибудь запаковал эти древности и переслал нам в музей! Или же я сам их заберу, когда буду в Умани.

Вы все-таки не унывайте и работайте, собирайте, что можете собрать, и других заохочивайте, делитесь своими впечатлениями с Геннадием Михайловичем. Да и Киев не за горами, чуть что найдете интересное, пишите мне.

Кланяйтесь товарищам Вашим. Ваш [підпис Д.М. Щербаківського]” (НА ІА НАНУ, ф. 10, № 56, арк. 35).

Наступний лист учня до свого колишнього учителя, імовірно, є супровідним до відправлених етнографічних предметів для музею, адже розпочинається з переліку та пояснень того, що надсилається. Цей лист виявився недатованим. Але набір до “Кози” свідчить, що це стосується зимових свят, можливо, початок 1912 року.

“Объяснение

“Коза”

Все шествие состоит из следующих лиц:

- 1) Собственно “Коза”.
- 2) Двух “Дідів” (маски Вам посланы)
- и 3) “Цигана” или же “баби”.

“Коза” рисунок I. Одевается так: внутрь полотнища (Козы) влазит человек и упершись лбом (у меня не точно нарисованно) в подушку “а” и взяв правой рукой палку “в”, поставленную крепко на пол, выпрямляется, как показано на рисунке I-ом. Левой же рукой он дергает веревку (К), приводящую в движение челюсть “L”. При этом, произведя ряд резких движений и скачков во все стороны, он заставляет звенеть колокольчики “М”, а также заставляет двигаться ленточки, прикрепленные к голове козы (рис. 1).

“Діди”. Одежда “дідів” состоит из масок (купленных и пересланных Вам) и кожных вывороченных наизнанку). Так как кожные ничего интересного не представляют то я в целях сбережения капиталов не покупал их. Орудиями, с которыми “діди” участвуют в процессе являются палки, обернутые соломой, и служащие для разгона публики, мешающей движению процессии. (Эти палки Вам пересланы).

“Цыган” или “баба”— вторым после козы действующим лицом в этом обычае. Одевание его самое обыкновенное “парубоцьке”. Иногда для него берется маска, см. присл[анные] Вам раньше снимки, (в данном случае была купленная в городе, а потому я ее и не брал), а то и просто он является без всякой маски. Необходимыми атрибутами его власти являются: кнут для подгоняния козы и сопилка для того, что бы подыгрывать козе во время ее танца.

Присланный вместе с козой ангел получен мною из Цыбулевской церкви и висел раньше в старой церкви. О находящихся — же при посылке иконах мы беседовали с Вами в Умани.

Хотя в этой посылке много лишних вещей, однако я решил послать их помня пословицу: "Лучше десять ненужных взять, чем пропустить одну нужную". Тем более они достались мне даром

*"Козы" рисунка Г. одвывается так. Внутри
посылки (Козы) вложены чашечки из оловянных*

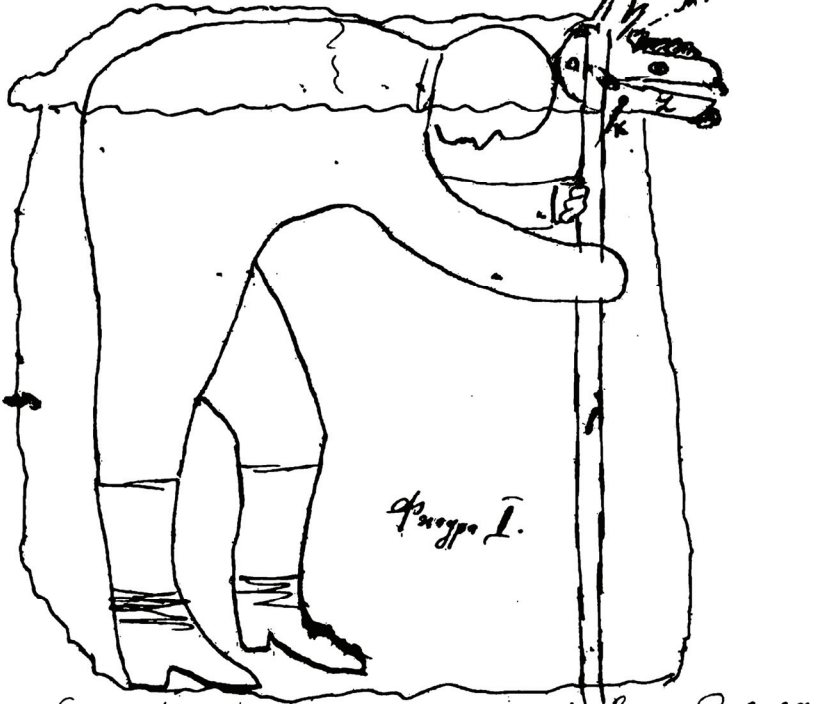


Рис. 1. Малюнок з листа П.П. Курінного.

Дорогой Даниил Михайлович!

Прежде всего извините, что не сдержал своего обещания и не прислал "козы" во-время. Причиной этому было во 1-ых желание снять ее (т[ак] к[ак] Геннадий Михайлович просил у меня снимок), а погода была все время очень и очень пасмурная т[аким] ч[ином] трудно было наладить дело как следует, во-вторых т[ак] к[ак] теперь учебное время, то в будний день

трудно было мне и даже невозможно с утра отправиться сдать посылку, а прием, насколько мне известно, заканчивается в 1 час дня. Не надеясь найти возможность в скором времени сдать посылку я вынужден был поручить это дело одному знакомому, фамилия которого указана в дубликате. Присылаю при этом письме дубликат. По прочтении этого письма будьте добры напишите Ваше мнение относительно моей первой покупки, только пожалуйста откровенно говорите все... потому, что мне это очень важно знать. Всего расходов понесено мною:

Коза со всеми принадлежностями — 7 р. 00 к.

ящик — ” — ” — ” — ” — ” — 65 к

веревка — ” — ” — ” — ” — ” — 10 к

пересылка (хотя в дубликате показано 89 к) — 1 р. 05*

Итого 8 р. 80 к.

Осталось у меня 11 р. 20 к.

Напишите мне, возвратить ли эти деньги Вам обратно или-же оставить для, уже безповоротно решенной, “Генеральной поездки” в Пасхальные каникулы. Напишите в какой сохранности прибыла к Вам коза и представляют ли хоть какой нибудь интерес иконы и ангел. С нетерпением жду Вашего письма, а, стало-быть, и приговора для себя...

Ваш П. Куринный”

Внизу сторінки зроблена примітка:

*) На вопрос посылавшего почему 1 р. 05 к. кассир ответил: “Мы знаем за что берем”. Теперь я просил Подмишальского навести справки о том “за что” берет деньги г-н кассир.”

А в кінці листа додано:

“P.S. Текст и описание Козы пришлю вместе с результатами Пасхальной поездки. Тогда же пришлю и альбом. Ответ пришлите до 17-го т[ак] к[ак] этого числа нас отпускают. Если не успеете написать до 17-го, то тогда пишите по адресу: Умань Почтовый ящик № 26 Петру Петровичу Куринному.” (НА ІА НАНУ, ф. 9, № 168/К 465).

Разом з цим листом зберігся і опис посилки:

*“Опись
Набор “Коза”*

- 1) “Коза”
- 2) и 3) две маски “дедов”
- 4) Сопілка
- 5) Батіг
- 6) и 7) 2 палки (для разгона любопытных, принадлежность “дедов”.
- 8) Ангел железный, подвесной подсвечник из старой церкви м. Цыбулева
Лип. уезда Киев. губ.
- 9).10, 11 — Иконы:
“Божья Матерь” (без предстоящего)
“Божья Матерь” разбита (с предстоящим)
“Николай”
“...” [нерозбірливо] (НА ІА НАНУ, ф. 9, № 168/К 465).

Лист Д.М. Щербаківського до П.П. Курінного, одержаний 22 березня 1912 року, про що свідчить помітка Курінного на листі (рис. 2).

“Дорогой Петя!

Почему Вы ничего не пишете? Или же мое письмо не дошло к Вам?

Повторяю, что я жду от Вашей Генеральной пробы полной удачи Деревянные иконы забирайте все, какие только сможете, а из писанных на полотне только с интересными сюжетами, деталями, бытовыми чертами. Особенное внимание обращайтесь на ковры, резьбу по дереву, задки саней. Срисуйте как можно более орнаментов (в красках конечно) на стенах, печке, которые в массе должны появиться после Пасхи.

Писанками не особенно увлекайтесь и берите только даровые. Всего хорошего!

Кланяйтесь Геннадию Михайловичу и Кире Ивановне. Ваш” [підпис Д.М. Щербаківського] (НА ІА НАНУ, ф. 10, № 56, арк. 38).

Дорогой Перш!

Почему Вы ничего не пишете?

Может мое письмо не дошло к
Вам?

Повторю, что в саду отъ Вашей
Генеральной пробы полной удач.
Деревянные иконы забирайте все
какі только сможете, а изъ
писанных на полотнах только
съ интересными сюжетами, де-
талями, бытовыми чертами.
Особенное внимание обратите
на ковры, резьбу по дереву, задки
самоу. Срисуйте какъ можно

Рис. 2. Перша сторінка листа Д.М. Щербаківського отриманого 22 березня 1912 р.

Наступний лист П.П. Курінного до Д.М. Щербаківського
датований 25 березня 1912 року:

“Дорогой Даниил Михайлович!

Письмо Ваше получил 22-го и был очень удивлен тем, что
Ваше письмо, которое — Вы пишете — послали мне, не дошло
ко мне. Меня это очень беспокоит т[ак] к[ак] в этом письме
быть может заключалась Ваша резолюция относительно

kozy уже давно посланной Вам. Может быть, коза не представляет никакого интереса и что всего вероятнее, не стоит тех денег, которые я за нее заплатил. Если это так, то Вы напишите мне откровенно резолюцию Вашу относительно этой моей покупки, и я готов возместить те убытки, которые понес музей через меня. Вообще я жду от Вас в самом непродолжительном времени известия (хотя открыткой) о козе. Теперь скажу немного относительно моей теперешней работы. До сего времени (24 марта) я побывал в с. Подобной Уман[ского] уезда. Ввиду того, что в селе самом я был всего несколько часов, я не успел обойти села; зато церковь, по моему мнению, представляет огромный интерес. Снаружи это трехкупольная церковь обычного украинского типа, с некоторыми, правда отступлениями в устройстве куполов (фотографию и обмеры пришлю). Построена она в середине 18 века, но судьбу, если верить словам священника, претерпела исключительную. Сперва она была православной, затем попала в разряд униатских и, наконец, снова потом стала православной. Из предметов древности, находящихся там, нужно прежде всего отметить: 2 деревянные статуи молящихся ангелов, стоящих на 2-х же колоннах и помещающихся перед царскими вратами. Кроме этих статуй там же находятся: Евангелие Екатерины II 1763 года Москов[ской] печати, Евангелие времени Александра I и несколько деревянных икон-барельефов (2 Божьей матери, Николая). Церковь эту я пока осмотрел только, на этой же неделе я отправлюсь в с. Подобную, при чем священник обещал показать церковную опись, архив, ризницу и, вообще, все редкости. На этой неделе я решил побывать в следующих селах: 1) Дмитрушки, 2) Кочержинцы, 3) Ивахны Липов. уезда и, наконец, 4) с. Подобна Ум[анского] уезда.

Чего удастся мне достигнуть — это покажет будущее; теперь же всего наилучшего! Жду резолюции.

Ваш П. Куринный

P.S. Привет Вам от моего коллеги Шабельникова и моего брата. ночь на 25 марта 1912 года” (НА ІА НАНУ, ф. 9 № 168/К 462).

Відповіді на цей лист не виявлено, можливо її не було. Наступний лист П.П. Курінного до Д.М. Щербаківського датований 19 травня 1912 року:

“Дорогой Даниил Михайлович!

Несмотря на то, что я Вас убедительно просил написать мне Ваше мнение о “козе”, Вы до сих пор мне ни слова о ней не написали. Правда, из Вашего письма ко мне видно, что Вы послали мне еще раньше письмо с “мнением”, но я его не получил и только от Геннадия Михайловича узнал, что неудовольствия с Вашей стороны, повидимому нет. Я очень жалею, что мне не пришлось увидеться с вами во время Вашего приезда в Умань на Пасху: мне прямо таки необходимо было побеседовать с Вами об одном препятствии, которое свело результаты моей пасхальной экскурсии к слишком незначительному сбору (10 икон, 1 резной деревянный брус, два деревянных крестьянской работы креста и 2 кам[енные] плитки с орнаментом). Причиной, тормозившей мою работу, была полнейшая моя неподготовленность к этой поездке. Дело в том, что приехав в село с определенной целью искать резьбу по дереву и “Кілими”, я сразу попал в неловкое положение; в положение человека только по названию знающего что искать. Путем разспросов мне удалось узнать что у таких-то крестьян есть ковры, ярма резные, сволоки, и т.п. И вот я, обрадованный таким легким началом, отправился отыскивать эти вещи. Недолго приходилось мне разговаривать с хозяевами и вскоре ковры, ярма были передо мной. Ввиду 1) высокой цены на ковра (7–12 руб.), 2) незнания насколько интересны эти ковры (животного орнамента не было) и ярма (с геометр[ическим] орнаментом) от покупки их мне пришлось отказаться до тех пор пока не добуду соответствующих знаний. С вышивками дело обстояло еще курьознее. В каждой почти хате показывали мне вышитые вещи, зачастую вынимая даже из самых недр сундука, но и здесь я вынужден был отказаться от их покупки под видом скорого моего вторичного приезда для покупки вышивок. Что касается того, что уезжая из Умани я все время боялся того что я не смогу вызвать крестьян на откровенный разговор, то страх мой сейчас же поропал лишь только я прошел несколько хат. Во многих хатах мне раскрывали “скрині”, лазили “на гору”, “у комору” и большего, мне кажется, я и не мог достигнуть. Правда в первых хатах разговор мой носил характер допроса: ряд вопросов с моей стороны и ответов со

стороны хозяев, но чем дальше я шел, тем легче становилось говорить мне и разговор принимал менее официальный характер. В Дмитриушках я осмотрел за 7 часов — 25 хат; в Цыбулеве ввиду очень грязной погоды только 5. Кроме этого в Дмитриушках я осмотрел еще кладбище где зарисовал несколько крестов. Что касается денег, которые я потратил на эти экскурсии, то сумма эта очень незначительна (такая же, как и результаты поездки!) только 15 коп. Итого Ваших денег денег у меня 10 р. 15 к. Снимок плиток прилагаю при этом письме.

Предоставляю теперь Вам судить, насколько пригоден я для того дела, которое Вы избрали для меня. Я почему то глубоко убежден, что если только Вы мне дадите поручение, предварительно показав, как Вы это обещали, на музейных коллекциях, каковы те предметы которые я должен собирать, то за успех выполнения его можно поручиться. Последний экзамен у меня 30 мая т[аким] ч[ином] в первых числах июня я могу приехать к Вам в музей и немного подготовиться к поездке, которая конечно состоится только в том случае, если Вы найдете возможным ее мне поручить. В общем жду от Вас своего приговора. Вещи же (дер[евянный] брус и кам[енные] плитки) ввиду их большой тяжести пришлю тогда, когда Вы признаете, что их стоит присылать. Альбом мой привезу лично, но если он необходим для решения вопроса о моей поездке, то по первому Вашему требованию вышлю его немедленно. Пишите, когда к Вам удобнее всего приехать. Жду ответа!

Ваш П. Куринный

P.S. Пишите по адресу: Умань. Почт[овый] ящ[ик] № 26, П.П. Куринному.

Поклон от брата и В. Левитского.

19-го мая 1912 года” (НА ІА НАНУ, ф. 9, № 168/К461).

Лист Д.М. Щербаківського до П.П. Курінного, без дати:

“Дорогой Петя!

Наконец-то Вы начали работать, но все еще как будто робко, неуверенно. Вещи очень недурны: хороши ложки, иконки, рушники, хустка, ковры. Жаль, что иконки очень попорчены, но дареному коню в зубы не смотрят. Почему у Вас вещи

только из двух сел? Разве за это время Вы не могли осмотреть большие? Затем, в Талалаевке Вы как будто совсем не ходили по хатам? Я же Вам говорил, чтобы Вы занимались, главным образом именно этим. Не теряйте времени и работайте, а Вы потеряли, кажется самое главное время — теперь жнива — и труднее собирать. За ковры можно дать 10 рублей: один настолько порван, что его выставить совершенно нельзя будет. Другой цел, но рисунок мало интересен и краски блеклыя. Переговорите с батюшкой и укажите ему, что на самом деле Музею ковры обойдутся дороже, так как ради них Вы два раза нанимали подводу в Талалаевку. Спросите батюшку, нет ли на кладбище каплички — там могут быть старья иконки — заберите их.

Ну, всего хорошего!

Побольше энергии! Ваш” [підпис Д.М. Щербаковського] (НА ІА НАНУ, ф. 10, № 56, арк. 36, 37).

Лист П.П. Курінного до Д.М. Щербаківського [жовтень 1912 р.]:

“Дорогой Даниил Михайлович!

6-го октября мною выслано Вам резное бревно из купола Дмитрушской, XVIII-го века, церкви. Во время посещения этой церкви Вашим братом, он обратил внимание на эту перекладину и сфотографировал ее. Теперь же, когда эта церковь разобрана, этот брус подарен мне священником для пересылки музею. Из других “древностей”, которые я вышлю Вам дня через 3–4 можно назвать следующие: 1) Рушник старого шитья, 2) Икона на полотне “Христос в пустыне” из м. Цыбулева. 3) Икона на дереве: “Сон младенца Христа” оттуда же и 4, 5, 6) еще три иконы из с. Кашипировки Таращанского уезда. 7) Деревянный резной крест (местной, по слов[ам] свящ[енника], работы) из м. Цыбулева Липов. уезда. Вот пока те “древности”, которые подготовлены мной для отсылки Вам. Все они вместе стоят всего ...[не указано] 30 к. Кроме этих имеющихся у меня сейчас к 20 октября мне обещали доставить: 1) 1 кілим українс[кий] 2) 1 портрет имп[ератрицы] Екатерины II, старинный, писанный масляными красками на дереве, и 3) такой же портрет Имп[ератора] Павла I. Много, кроме этого всего еще обещано “добра”, но что будет доставлено

это одному только Богу известно. Будучи, наконец, в одном доме я обратил внимание на одну картину. Она изображала (кажется) Марию Магдалину, в бюст, молящуюся перед четырехконечным крестом. Картина написана довольно художественно на железном листе. Когда я спросил у хозяина, где он достал эту картину, то узнал следующую историю: Картина это некогда находилась в собрании графа Потоцкого. Когда после польского мятежа все имущество Потоцкого продавалось с публичного торга, эту картину купил, за очень незначительную сумму один из уманских сапожников. Любя выпить этот сапожник в скором времени до того распьянствовался, что даже всех святых стал продавать. В числе святых была продана и эта картина (нынешнему владельцу) за 30 к. Я испросил у хозяина картины разрешение сфотографировать и снимок, если он представляет для Вас какойнибудь интерес вышлю. Затем у моего товарища Константинова дома оказался интересный, по-моему, резной стул. Он мною сфотографирован и карточку с него вышлю со следующим письмом. В заключение моего письма скажу, что я говорил относительно доставленных мною Вам ковров, с Талалаевским батюшкой. От предложенных мною 10 рублей он отказался и заявил, что старенький коврик он и так дарит музею, а более новый просит доставить ему обратно т.к. цена 10 рублей за него очень мала [потому] [что] теперь такого ковра нельзя купить за эту сумму. 20-го, 21 и 22-го октября я буду в Киеве с экскурсией наших гимназистов и тогда значит заберу и этот ковер. Я и все товарищи мои просили бы и Вас, если Вы можете, быть в Киеве в этих числах; мне же о многом нужно с Вами поговорить и посоветоваться. Если у Вас будет Крикун или Кочержинский А. то попросите, чтобы они встретили нас на вокзале или вечером 20 или утром 21. Ответьте, представляет ли интерес бревно и будете ли в Киеве 20-го, 21 и 22. Ваш. уч[еник] П. Кури[нный]”.

Автору листа не вистачило паперу, щоб все сказати, тому по верхньому краю останньої сторінки він дописав:

“Прилагаю при сем дубликаты. Кроме древностей тех, которыя я Вам назвал у меня есть фигурки до микенской культуры, которыя я привезу сам и посуда из раскопанного мною кургана” (НА ІА НАНУ, ф. 9, № 168/К 466).

Коротенький лист на поштовій картці, адресований: “г. Умань, Почтовый ящик № 26. ученику 8 класса Петру Петровичу Куринному”, на поштовому штемпелі проставлена дата: “07 11.1912 г.”

“Мой дорогой! Вероятно приеду в пятницу днем. Остановлюсь у Краковецких. Хотел бы в этот же день осмотреть ковры и все, что Вы подготовите. Жму Вашу руку” [підпис:] Д. Щербаковский (НА ІА НАНУ, ф 10, № 56 арк. 40).

Після деякої перерви, черговий лист Д.М. Щербаківського на поштовій карточці, на штемпелі дата: “20.02.1913 г.”, адресовано випускнику гімназії так: “г. Умань (Киев. губ.), Почтовый ящик № 26. Его Высочайшему П.П. Куринному” (рис. 3).

“Дорогой Петя! Заплатите ему 20 рублей за ковер, лишь бы он только отцепился. Ковер мы не можем отдать, так как он уже записан. Напишите немедленно точный адрес и имя и фамилию батюшки чтобы музей мог ему ответить от своего имени. Вещи, пожалуйста, пришлите с экскурсией все, какие собрали без обычного замедления. Если нужны деньги, напишите, немедленно вышлем. Спасибо за сделанное. Особенно меня интересуют Ваши иконы. Напишите немедленно. Ваш” [підпис Д.М. Щербаківського] (НА ІА НАНУ, ф. 10, № 56 арк. 39).

Лист П.П. Курінного Д.М. Щербаківському від 22 лютого 1913 року:

“Дорогой Даниил Михайлович!

Посылаю Вам для Музея немного древностей: 1) деревянный крест крестьянского изделия из с. Бабанки Ум[анского] уезда; 2 и 3) две ложки, деревянных с резьбой 4) медное кольцо, венчальное, 5) Вышивки, собранные мною в с. Бабанки Ум[анского] уезда и одна (виризуванням) из с. Свиарки Черкасского уезда. Насколько мне помнится, в

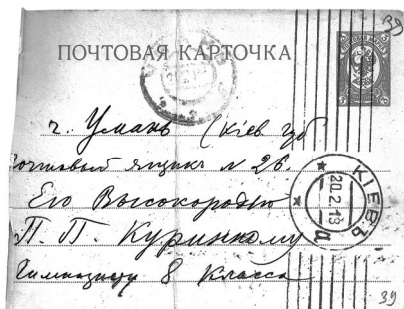


Рис. 3. Поштова картка з листом Д.М. Щербаківського від 20.02.1913 р.

музее нет вышивок из Уманского уезда, кроме тех, которые я Вам дал раньше. Т[аким] ч[ином] пусть эти вышивки послужат основанием коллекции вышивок Уманского уезда. Письмо Ваше я получил сегодня, но предлагать батюшке за ковер 20 р. я пока не буду, пока Вы от имени музея, не спишетесь с ним относительно цены. Адрес его: ст. Христиновка. с. Талалаевка, о. Григорию Иваницкому. Деньги у меня пока есть, когда понадобятся, то я напишу Вам. О результатах Вашей переписки с батюшкой будьте любезны, сообщить мне. Мне кажется, что будет очень хорошо, если Вы объявите ему официальную благодарность за подаренный, порванный ковер. Икон не пересылаю потому, что гимназистки не хотели брать на себя труд перевозить эту тяжесть. Пришлю их в другой раз. В каком положении теперь издание “Украинский народ в его прошлом и настоящем”? Многие уманские подписчики очень обеспокоены тем, что до сих пор еще не вышло ни одного тома. Браслета великокняж[еской] эпохи и инталию XIX в. передать не могу т.к. они у меня только временно. Пишите!

До свидания! [підпис П. Курінного]

22 февраля 1913 года”. (НА ІА НАНУ, ф. 9, № 168/К 464).

Лист П.П. Курінного Д.М. Щербаківському від 23 травня 1913 року:

“Дорогой Даниил Михайлович!

Теперь, когда большая часть моих экзаменов прошла, вполне благополучно и в самом недалеком будущем у меня предвидятся совершенно свободные каникулы, я обращаюсь к Вам с просьбой о высылке денег для этнографической экскурсии, которую я думаю предпринять в это лето. Побывать думаю в Черкасском уезде (в наиболее глухих его местах и, самое главное, в Таращанском, где, как мне кажется, быт и нравы народа сохранились в своей простоте. Времени на эту поездку я могу уделить 30–35 дней (от 5-го июня до 10 июля). С 15 июля думаю поехать в Ольвию с тем, чтобы ознакомиться как с классическими древностями Южн[ой] Руси, так равно и с научными методами применяемыми при исследовании этого рода памятников старины. Скажите, Даниил Михайлович, почему Вы мне не

советуете ехать в Ольвию, а советуете мне работать для Украины. Вы, вероятно, боитесь чтобы я не разстрачивал понапрасну той энергии, которая может быть направлена на изучение Украины, к слову говоря, очень и очень нуждающейся в таком изучении. Но, скажу я в свое оправдание, разве изучение истории “Ольвии” и ея старины не есть изучение истории Украины, точнее ея доисторического прошлого, разве, наконец, нельзя уделить изучению Ольвии 12–13 дней (“жнив”) после месяца усиленной работы по этнографии Украины? У меня сейчас для музея есть 2 резных деревянных бруса 1797 года (из стар[ой] церкви с. Кочержинець), подаренных Музею Кочержин[ским] монастырем, но пересылать их пока боюсь т.к. пересылка их обойдется дорого, ввиду тяжеловесности одного из них, а интерес одного сомнителен. Недавно возле Умани мною произведена раскопка кургана испорченного кладоискателями. Обнаружены 3 погребения. 2 совершенно разграбленные кладоискат[елями] (остались разбросанные кости), 1-но же целое — погребение через трупоположение, при нем найден сосуд несколько напоминающий тот, который добыт прошлогод[ними] моими раскопками и наход[ится] теперь в Киев[ском] Музее. В кладоиск[ательской] яме найден железный дротик. Вещи эти вместе с дневник[ом] раскопок я переishу в Музей: Вы же со своей стороны позаботитесь, чтобы Музей письменно поблагодар[ил] от себя крестьян предложивших свои услуги для производства раскопок и положивших много труда на это (как Вы увидите из дневника раскопки). Затем, Даниил Михайлович, мне поручено учениками 8-го класса, оканчивающих в этом году гимназию, просить Вас приехать в Умань после окончания наших экзаменов (вероятнее всего 1-го июня) для того, чтобы в последний, быть может раз, провести вечер с бывшими Вашими учениками и отпраздновать вместе с нами окончание нами “оппокевской” гимназии. Кстати, и я с Вами мог бы поговорить более подробно относительно предстоящих каникул. По окончании гимназии поступаю, конечно в Киев, на истор.-филологич. факультет на отделение “искусства”. Одобряете ли мой выбор? Приветствуйте от меня Викентия Вячеславича и узнайте у него думает ли он, (как он это обещал в октябре прошлого года,) приехать в Умань для раскопки площадок до-микенской культуры. Если он думает

приехать, то узнайте у него, когда он приедет: я буду его ждать. Помещение тоже найдется. Высылайте денег побольше: от прошлого года у меня осталось немногим больше 20 рублей, но их я в оборот пустить не могу т.к. еще не улажен вопрос с Талалаевским ковром. Если батюшка потребует плату, то я должен буду немедленно уплотить сумму на которой мы сойдемся. Деньги вышлите по адресу:

Умань. Дом П.Ф. Куринного. Петру Петровичу Куринному.

Пока до свидания! (Надеюсь в Умань приедете); будет Г. Ник. из Петербурга, б[ыть] м[ожет] Ген[надий] Мих[айлович].
[підпис П. Курінного]

P.S. Экзамены идут, в общем, слабо, оставлены: Гербет, Генгель и Бойко, медалистов мало. Тема и задачи были из округа очень легкия”.

[Автору листа не вистачило місця]

Простите за неаккуратность. Спешил... Мало времени! Вместе с деньгами вышлите к[акую] н[ибудь] “бумажку”, которая удостоверяла бы, что вещи я беру для музея, и, что я Петр Петрович Куринный т. к. кроме этой бумажки у меня больше не будет никаких документов.

23/V-13 года” (НА ІА НАНУ, ф. 9, № 168/К 463).

На цей лист є відповідь Д.М. Щербаківського, без дати:

“Дорогой Петя!

От души поздравляю Вас с окончанием гимназии. Рад очень, что Вы можете теперь приняться за любимое дело. Что касается раскопок в Ольвии с Фармаковским, то я ничего против них не имею: Вам необходима школа археологическая и Фармаковский и даст Вам такую школу. Для нашего Музея езжайте сейчас же (Хвойка нездоров).

Интересно было бы, чтобы Вы проехали по пограничью Киевской губернии с Херсонской. Особенное внимание обращайтесь на ковры, стекло, дерево, посуду глиняную. Пишите почаще. Я 7-го июня уезжаю в экскурсию, а 29 возвращаюсь; потом 1 июля уезжаю на месяц за границу. Пишите на имя Николая Федотовича Беляшевского.

Всего хорошего, целую Вас” [підпис Д.М. Щербаківського]
(НА ІА НАНУ, ф. 10, № 56, арк. 34).

Після тривалої перерви, певною мірою пов'язаною з тим, що Данило Михайлович з літа 1914 р. до кінця 1917 р. перебував у діючій армії на фронті, листування поновилось з 1920 року. Якщо раніше вони листувались російською мовою, то тепер перейшли на українську. Лист Д.М. Щербаківського до П.П. Курінного, без дати:

“Петро Петровичу, рідний мій!

Скучив я за Вами. Так хотілось би побачити Вас, подивитись на Ваш музей, на Вашу гімназію, де Ви зараз творите нових людей, походити з Вами по Умані, згадати минуле, помріяти про майбутнє і хоч трохи одійти од київської метушні. Тут ми все живем мріями: так хочеться працювати, писати, видавати, збирати, а замість того тебе перевертають на всі боки, або примушують бігати за “насущним”, якого зараз і за 800 карбованців фунт не достанеш. Я хвалити Бога, поки що хоч здоровий, а скільки людей захворіло від постійного недоїдання, а скільки виснажило себе і повмирало: умер Широцький, Нарбут, Модзалевський, Гуцало, Соловій, Колодій, Крикун, умерли молодими, умерли на порозі свого життя, зробивши так багацько, але не зробивши і половини того, що могли б зробити. А зараз доживає останні неділі Леценко, який допрацювався до сухоти і зараз закликає Господом Богом кожного, хто приходить до нього, берегти себе, не виснажувати до краю і пам'ятати, що кожний з нас є не приватна, а державна власність і що нашої Україні так бракує людей.

Голубчику мій, бережіть себе. Я знаю, яке у Вас кволе здоров'є і як Ви в невпинній праці не бережете себе і виснажуєте. Бережіть себе! Так легко позбавитись здоровля зараз. Передайте від мене привіт уманцям.

Міцно цілую Вас [підпис]

Пишіть” (НА ІА НАНУ, ф.10 № 56 С. 41,42).

Лист П.П. Курінного до Данила Михайловича від 22 жовтня 1920 р.:

“22.X. 1920 року.

Дорогий Данило Михайлович!

Листа Вашого на превелику втіху собі одержав. Як довго я його чекав, як квапливо ловив де тільки міг хоч малесеньку звіску про дорогих мені людей і близькі моїй душі справи...

Зникнувши з Києва в “Уманській пустині” я якось зразу опинивсь по за межами живих зносин і лише через сумні рамки т[ак] з[ваного] “траура” в газетах сполучався з Вами в почутті невимовного жалю над молодим життям К. Широцького, зломленим пензлем Г. Нарбута, свіжою Могилою Модзалевського. Про інших я не знав. До цих імен і в Умані весною дописалося ім'я Сушицького, З.І. Краковецького. В сучасний мент почуваю я себе добре. Розстроєне на протязі 2-х років здоров'я підноситься заботами моєї дружини Зінаїди Олександрівни і в цю хвилину я почуваю значні сили до провадження дальнішої роботи. А працювати є над чим. Той музей, в основу якого лягла моя збірка, пожертвами друзів, та працею вже моїх учнів розрісся і став установою... Складається зараз з 8 кімнат і окремої великої бібліотеки. По відділах має багато цікавих речей. Археологічний відділ поповнюю роскопками з учнями, серед яких маю усердних помішників. Маємо гарні збірки Трипільської культури, скорчених, чудову колекцію скифів (діадема!), татарів. Нумізматична збірка сягає до 4000 монет, серед яких є дуже коштовні. Історичний відділ має в собі низку патретів з польських і українських гетьманів (з родової збірки Жолкевських, 2 булави (певне імітація), слуцькі паси, старовинну зброю, гармати, акти і стародруки XV (до десятка), XVI (до 30-ти), XVII (до сотні), XVIII (більше сотні) віків. Картинна галерея поділяється на зали: 1) Старого письма (італійська і фламандсько-голандська школа). Є оригінали. Копії — з Рембранта, Леонардо до Вінчі, Гвидо — Рені, а взагалі є: Forinallo, Froos (2), Van Deusk, Рібейра (2), Сарто, і др. ... 2) Кімната Західного Малярства: Фрагонар, кілька невідомих. 3) Польське малярство (є мал[юнеи] Матейки), здається Коссака, Котарбінського (2). 4) Українське малярство (Вржещ (6), Транковський і др. 5) Кімната скульптури — бронза і мрамор. 6. Російське малярство: Орловський 2, Судковський, Левитан... 7. Кімната гравюр (до 600 гравюр) різного часу. Мається на увазі улаштування з гравюр, літографій, листівок кімнату Українського малярства.

До нашого ж музею попали також: 19 листів П. Куліша, Донос Веледницького на Київську Українську стару Громаду, Донос Курицина в справі Лизогуба і др.

Крім праці по Музею і виловленню річей з уманського та сумежних повітів я працюю в Українській Гімназії, а також завідаю Видавничим Відділом Кооперативного Союзу, беру участь в Народньому Університеті.

В справі видавництва у мене є до Вас маленька пропозиція: У нас в Умані друкування поки що легше певне ніж у Києві. От я і надумав був, поки я коло видавництва приступити до видання “Археологічної Хроніки”, в якій би робилая сводка матер’ялів, звітів про роботу окремих дослідувачів, Т[овариств]ів, Музеїв в галузі археології — історії — етнографії. Де б опубліковувались щоденники розкопів і т.п. На взірєць б[увшої] Археологічної Літописи, але в скромніших розмірах. От і хотів я [запросити] Вас, Валерію Євгенівну, Миколу Федотовича і всю братію археологічну Київ, Полтави, Катеринослава, Одеси, Кам’яня і инших надсилати до Гумані відомости (обов’язкого копії залишаючи у себе), а я вже подбаю про друк у можливих формах. Як би я це не виконав, але вважаю що краще, що небудь ніж нічого. Мені ж відомо що в В[алерії] Євгенівни, Вадима Михайловича і др[угих] матер’ялів чимало. От поки і все про мене. Нетерпляче чекаю Вашої відповіді і порад. Листа цього передаю через свою сестру. Прошу її вислухати і якщо Ваша змога — допомогти.

З щирою до Вас пошаною і любов’ю П. Курінний” (НА ІА НАНУ, ф. 9, № 168/К 477).

Данило Михайлович відповів на цей лист і він зберігся. Це останній лист Д.М. Щербаківського в особовому фонді П.П. Курінного в Науковому архіві ІА НАНУ. Інші його листи сюди не потрапили.

“Мій рідний Петро Петровичу!

Спасибі велике за листа милого, щирого, змістовного. Мені так яскраво зараз звижається Ваше привітне обличчя серед збірок Вашого Музею. І так хочеться побути з Вами і поговорити. Так приємно знати, що Ви так багато придбали до Музею, але все таки, все таки — бережіть себе! Не перепрацьовуйтеся. Ви так багато різноманітної праці набрали на себе — чи видержать Ваші плечі?

Спасибі за пропозицію друкувати. У нас в Києві з цього боку страшно погано. Багато понаписувано і по археології і по етнографії і по мистецтву українському, але все лежить і не може побачити світа. Якби Ви докладніше написали про те, в якій розмірі можна слати, а також, чи не можна посилати хоч невеличких статей або начерків по українському мистецтву. Напишіть і шліть негайно.

Міцно цілую Вас Ваш (підпис)

Привіт Вам від Валерії Євгенівни.

Нижче дописано: “Завідуючий Національним Архівом Міяківський дуже просить Вас на його кошти зняти копію 1) Доноса Веледицького на Укр. Громаду 2) Донос Куріцина в справі Лизогуба і 3) Листи Куліша”. (НА ІА НАНУ, ф.10 № 56 арк. 43, 43зв.).

Відповідь П.П. Курінного на цей лист Данила Михайловича:

“м. Умань. 25. II 1921 р.

Дорогий Данило Михайлович!

Листа Вашого одержав і разом з тим почув те, чого в Вашому листі немає: що Ви, аби проіснувати ходите на працю на пристань. Сумно... Невже немає иншого виходу? Невже навіть люди великої освіти і фаху не мають насущного в коморі Європи? Цього листа пишу Вам наспіх, бо треба йти на лекції, а написати мушу бо є справа: 1) З приводу видання хроніки по археології і мистецтву можу сказати що вона буде виходити в розмірі поки що 1 друкованого аркуша (2-лістка), неперіодично, ін 8°. На мою думку повинна вміщати а) Керуючу статтю, б) 2–3 коротеньких розвідки, екстрактного типу (типу статті енциклопедичної), в) Хроніку з життя археологічних, історичних, художніх Т-в, установ, Музеїв, Архівів і т.п. Статті по розміру не повинні на перший раз бути більші як у книгарі. Взірцевий проспект задуманого видання вишлю слідуючою okazією, Вас же дуже прошу потурбуватися кийівською й загальноукраїнською хронікою, статтями, поширенням ідеї видання і надсилкою своїх уваг і побажань, встановленням зв'язків з Волинню, Поділлям, Черниговом і Полтавою, а я вже зробив спробу зв'язатися з

Одесою, Катеринославою, Херсоном, маю на думці зв'язатися з Кримом, Ростовом. Як що матер'яли будуть, то справу можна буде поставити в більшому масштабі і збільшити друк. Статті виготовляйте в 2-х примірниках: один надсилайте, а другий бережіть на випадок пропажі.

2. Чи не міг би Музей, яким Ви завідуєте помінятися з нами на Книжку Темугі. Описання Софіївки на фр[анцузькій] мові, яка є у Вас, призначалася Вами і В[алерією] К[озловською] для нас, але боюсь, що попала до Вас в опис при новому бібліотекарі. В міну можемо запропонувати на вибір:

1) або стародавній кремінний пістоль XVII — XVIII віку, гарної захованості. (У Вас зброї було мало).

2) або "Гісторія, або правдивое випісаніє С[вято]го Івана Дамаскіна о житті Варлаама і Іосафа. Вид[авництво] Куценського М[онасти]ря року. Частина його була загублена і в 17 віковій переписана рукою. Книжка належала Видубецькому М[онасти]рю.

3) або Гравюру на шовковому платі „Собор Печерських Святых” з планами печер початку XIX віку. На підписи 1829 року.

Якщо згодні, то передайте книжку через пред'явника цього Костя Іполітовича Кржемінського — Завідуючого Художнє керамічною школою в Умані. А я при новій okazji переішлю взамін."

Далі лист було дописано в школі, червоним чорнилом, очевидно, не проглядаючи вже написане, тому і нумерація пунктів повторилася:

"3) Чи не найдеться чого у Вас, вашій збірці цікавого для уманського Музею.

4) Чи не подарував би, або продав би М.Ф. Біляшівський яких будь річей Великокнязівської доби з знахідок на городищі „Княжа Гора”, з тих що були в архіві музею (в підвалі). У нас зовсім немає великокнязівської старовини.

5) Чи не порадите Костю Іполітовичу Кржемінському доброго маляра, який згодився б поїхати до Умані працювати в керамічній школі? Дуже потрібно таку людину.

Ну всього кращого. Вибачайте за турботи та инше чорнило, бо листа дописую в школі.

З повагою Ваш [підпис П. Курінного] (НА ІА НАНУ, ф. 9, № 168/К 467).

Листів від Данила Михайловича збереглося небагато, часто вони дуже короткі, але його постать вимальовується як в його листах, так і в листах його учня Петра Петровича Курінного, який під керівництвом свого вчителя робив перші кроки в науці. В ті часи в гімназію вступали в 9–12 років і закінчували її вже дорослими людьми.



Рис. 4. Д.М. Щербаківський серед гімназистів (П.П. Курінний у першому ряду).

Листування продовжувалось до 1927 року, але в Науковому архіві ІА НАНУ зберігаються тільки листи П.П. Курінного, які він писав до Д.М. Щербаківського. Листи ж Данила Михайловича, певно, зберігаються в якомусь закордонному архіві.

ХУДОЖНІ ТРАДИЦІЇ
ДОБИ РАННЬОГО ЗАЛІЗА.
ПАМ'ЯТКИ
ЮВЕЛІРНОГО МИСТЕЦТВА



АНТИЧНІ ГЕМИ З УРОЧИЩА МАКАРТЕТ

У 1967 р. при оранці поля в урочищі Макартет, поблизу с. Жовтнєве Запорізької обл., тракторист виявив два залізні мечі, уламок бронзового казана і два бронзові щитки, в одному з яких була кам'яна вставка рожевого кольору з гемою, гніздо в іншому було порожнім. На щастя, місце знахідки було обстежено археологами – Д.Я. Телегіним і В.Ф. Пешановим (інформація про знахідку опублікована ними в “Археологических открытиях”¹. При цьому в орному шарі та в незайманому нижньому шарі, в ямці, контури якої не вдалося простежити, були виявлені інші речі. У звіті вказано, що всього, разом із першими знахідками, крім дрібних уламків залізних і бронзових виробів, а також уривків фольги, було зібрано понад 50 предметів^{2*}. Серед них кілька десятків бронзових бляшок, покритих срібною позолоченою фольгою, уламки двох бронзових казанів, а також предмети озброєння та кінського спорядження: три мечі (один з них лежав *in situ*, а поруч видно було сліди іншого, раніше виораного трактором), п'ять наконечників стріл, залізні вудила, накладка наконечника ремня, фрагменти срібних обкладок сидла та бронзові щитки з гемами.

При археологічних дослідженнях не знайдені людські кістки чи взагалі будь-які кісткові залишки. Отже, пам'ятка, відкрита в урочищі Макартет, не була похованням. Разом з тим, виявлені речі мають чіткі і численні сліди дії вогню. Казани виявилися потрісканими, срібна фольга на бляшках і обкладах відшарувалася і подекуди почорніла. Відтак, навряд чи можна назвати цю знахідку скарбом. Виходячи з цього, автори першої публікації вважали, що в Макартеті відкритий жертковий комплекс, а саме поховання, до якого він належить, може бути розташоване десь поблизу³. Поховання так і не було знайдене, але запропоноване визначення пам'ятки як жертвового комплексу залишається найбільш вірогідним.

Якщо характер пам'ятки не зовсім зрозумілий, то її культурна приналежність не викликає питань. Знайдені в Макартеті речі, такі як три двосічні мечі, довжиною 90 см, з ромбоподібним

* У публікації в АО, 1968, мабуть помилково, вказано 200 предметів.

перехрестям, наконечник вуздечкового ремня прямокутної форми з одним заокругленим кінцем, прикрашений по краю штампованим орнаментом, що імітує зернь, а в центрі – вертикальною рельєфною хвилястою лінією, стріли, бронзові бляхи, обтягнуті срібним позолоченим листом з орнаментом, фрагменти срібних обкладок сідла, вудила, бронзові казани широко відомі на гунських пам'ятках і мають характерні ознаки гунського періоду⁴. При цьому значна частина макартетських знахідок має відповідності в матеріалах гунських пам'яток Паннонії доби Атілли. Однак деталі вуздечки та характерний орнамент на бляшках-прикрасах знаходять аналогії в більш пізніх матеріалах могили VII Новогригорівки та поховань Поволжя горизонту Шипово. Це дозволило О.В. Комару припустити, що весь комплекс з урочища Макартет слід віднести до часу, коли гуни після смерті Атілли та поразки у битві поблизу р. Недао відступили з Паннонії в Причорномор'я, тобто до третьої чверті V ст.⁵.

Серед знайдених у Макартегі речей особливу увагу привертають бронзові щитки з гемами на кам'яних вставках (рис. 1: 1–4). Один з них був щитком пряжки (рис. 1: 2), інші три –

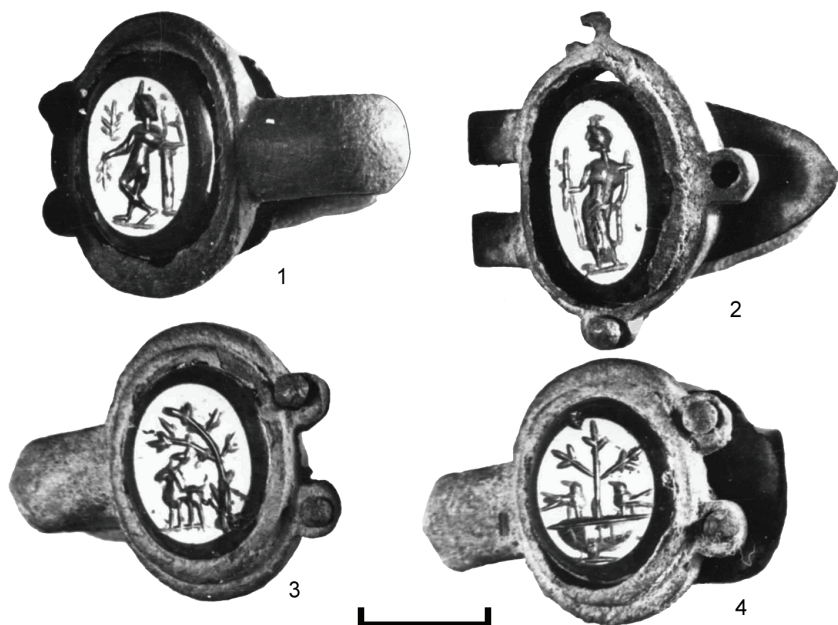


Рис. 1.

щитками від деталей ременів з масивною петлею і заклепками для кріплення (рис. 1: 1, 3, 4). На жаль, зараз місцезнаходження цих гем залишається невідомим. У Запорізькому обласному краєзнавчому музеї зберігається тільки п'ятий щиток, гема з якого була втрачена. У нашому розпорядженні є лише фотографії цих унікальних виробів, короткий звіт і вже згадувана публікація, що повторює інформацію, викладену у звіті. За поданими відомостями, поперечна довжина знайдених щитків складає від 2 до 2,6 см.



Рис. 2.



Рис. 3.

З приводу першої знахідки, виявленої трактористом, в публікації повідомляється, що вставка, на якій вирізана гема, була, імовірно, зроблена з сердоліку. Щодо інших гем, то ні у звіті, ні в публікації ніяких відомостей про матеріал вставок немає. Можна припустити, що всі геми було вирізано на однакових каменях. На користь цього свідчить, зокрема, тотожна манера різьблення, що простежується на виробках. Ці геми є інталіями, тобто заглибленими зображеннями на пласкій відполірованій поверхні рожевого кольору. Вони мають овальну форму і висоту від 9 до 13 мм.

На першій інталії зображений чоловічий персонаж на повний зріст, який стоїть, схрестивши ноги, спираючись правою рукою на колону. На поверненій в профіль голові – пов'язка. В лівій руці він тримає гілку лавра вершиною донизу, вище руки – ще одна гілка, вершиною вгору. Зверху на колоні – схематично окреслена ліра (рис. 2). Геми з постатями в подібній позі, що спираються на колони, нерідко зі схрещеними ногами, відомі в античній гліптиці. Відповідно до античної традиції, це поза Аполлона, тобто можна зробити висновок, що на гемі з

Макартета вирізьблений Аполлон. Крім пози, на користь цього свідчить наявність таких характерних атрибутів Аполлона, як ліра та лаврова гілка. Це підтверджують численні аналогії в зібраннях гліптики. Наприклад, в колекції художнього музею у Відні зберігається золотий перстень із вставкою з оніксу⁶. Як і на інталії з Макартета, бог стоїть, спираючись на колону, на якій знаходиться ліра. У правій руці він тримає лаврову гілку вершиною донизу (рис. 3).



Рис. 4, 5.

Такі зображення є і на гемах в каталозі, опублікованому А. Фуртвенглером у 1900 р. Так само, спираючись на колону або на триногу, на яких зверху розташована ліра або кіфара (музичний інструмент, споріднений лірі), з лавровою гілкою або в'язкою лаврових гілок в опущеній донизу руці, показаний Аполлон на інталіях,

вирізьблених на аметисті та сердоліках (рис. 4; 5), що походять з колекцій Копенгагена та Санкт-Петербурга⁷, і на інталії, знайдений при розкопках городища Урбнісі у Східній Грузії⁸.

На іншій гемі, знайдений в Макартеті, вирізьблена на повний зріст жіноча фігура в довгому одязі. На повернутій в профіль голові – шолом, зверху якого “модіус”*. Це богиня Фортуна (рис. 6). В її руках – незмінні атрибути. В одній вона тримає ріг достатку, в іншій – утримує кермо. Звичайно, на макартетській гемі ці предмети нелегко впізнати. Однак існують також інші, такі ж схематичні, зображення Фортуни та її



Рис. 6.

* Modius – римська міра сипучих тіл у вигляді горщика, в даному випадку магічного.

атрибутів. Наприклад, серед десятків гем із зображенням богині, що датуються в межах I–II ст. н.е., представлених в каталозі Королівського кабінету в Гаазі, є інталії, на яких ми бачимо подібну до макартетської видовжену тонку злегка вигнуту фігуру Фортуни (рис. 7), а також і такі (рис. 8), де ріг достатку і кермо позначені, як і атрибути богині на нашій гемі, досить умовно⁹.



Рис. 7.



Рис. 8.



Рис. 9.



Гема з подібним зображенням (рис. 9) є і в колекції Національного археологічного музею в Софії¹⁰. Досить недбало вирізьблена Фортуна та її атрибути на гемах із сердоліку, що походять із скарбу II ст. н.е., знайденого в Англії, в Норфолку, поблизу с. Снеттішем, і зберігаються в Британському музеї в Лондоні¹¹.



Рис. 10



Рис. 11.

На третій гемі зображений козел, який стоїть під гіллястим деревом (рис. 10). Подібний сюжет – тварина (козел, корова, олень) під деревом, також є досить поширеним в античній гліптиці. Наприклад, знахідку з Макартета нагадує малюнок на гемі, виявленій разом з монетами I ст. н.е. при розкопках римського міста Augusta Raurica в Швейцарії¹². На агатовій вставці в бронзовому персні вирізьблений козел, що стоїть під деревом (рис. 11).

Відомою є гема з оленем, що пасеться під деревом, знайдена у похованні I ст. н.е. в Петриках¹³. Вишукано виглядає інталія I–II ст. на кварцовому топазі, що походить із зібрання античних гем в музеї Ксантина¹⁴, де зображені кізочки, що передніми копитами спираються на стовбур дерева (рис. 12).

Нарешті, на четвертій гемі з Макартета вирізьблене дерево, що виростає з чаші, по краях якої сидять пташки (рис. 13). Схожі зображення бачимо, наприклад, на грецькій інталії (рис. 14), що знаходиться в приватній колекції в Лондоні¹⁵ і на агатовій гемі I ст. н.е. (рис. 15), знайдений неподалік м. Ксантина¹⁶.

Як відомо, мистецтво гліптики, тобто різьблення на камені, дуже давнє. Великою популярністю і попитом гема користувалися у Стародавній Греції, Римі і на всій території Римської імперії. Величезні зібрання гем, що зберігалися в римських храмах і палацах, стали одним з основних джерел сучасних колекцій гліптики¹⁷.



Рис. 13.

Кількість античних гем незліченна, проте сюжети і загальна канва малюнків на виробах різного часу часто повторюється. В цілому, характер зображень, техніка, сюжети і стилістика гем, що походять з урочища Макартет, відповідають античній традиції.

Зробимо деякі припущення щодо часу та місця виготовлення наших інталій. Зауважимо, що сюжетні аналогії, як правило, не можуть визначати час виготовлення гем, оскільки одні й ті ж стандартні сюжети відтворювалися протягом кількох століть, як в елліністичній, так і в римській гліптиці. Відомо, наприклад, що в I ст. до н.е. в Італію переселилися грецькі майстри, різьбярі гем¹⁸. При датуванні гем фахівці враховують стилістичні особливості і манеру різьблення. Однак це не завжди може слугувати



Рис. 12.

визначальним фактором, надто, коли справа стосується виробів невисокої художньої якості. У таких виробах, на думку мистецтвознавців, стиль епохи не відбивається достатньо чітко¹⁹.

Макартетські геми не відрізняються ні точністю, ні красою зображення, ні опрацюванням деталей. Так, при зіставленні гема із зображенням Аполлона, добре помітно, що незважаючи на ідентичність поз і атрибутики (які дали можливість з певністю визначити персонаж на макартетській гемі), техніка, в якій виконано різьблення, абсолютно різна. Гема з Аполлоном із зібрання Віденського музею (рис. 3) є твором італійського класицизму I ст. до н. е.²⁰. В такому ж стилі вирізьблені малюнки на гемах, представлених у каталозі А. Фуртвенглера, котрий зазначає, що це є так звані статурні зображення (*Staturishes Motiv*), які копіюють скульптурні зразки²¹.



Рис. 14.



Рис. 15.

Знайдені в Макартеті інталії демонструють інший стиль різьблення. Очевидно, перед нами вироби римської провінційної гліптики. Виходячи з виразно паннонського характеру матеріалів з Макартета²², а, головне, з ареалу, охопленого гунськими походами, можна припустити, що йдеться про подунайські провінції.

Як зазначалося, Макартетський комплекс датується серединою V ст. Однак навряд чи слід датувати наші геми, виходячи з хронології комплексу.

Геми живуть дуже довго, часто їх використовували повторно в різних виробах³. Зокрема, в нашому випадку можна думати, що геми, знайдені в Макартеті, вирізьблювали не для гунських ременів. Підтвердженням цьому може служити той факт, що на деяких щитках саме гніздо за розміром

³ Так, інталія I – II ст. (рис. 12) у 1750 р. була вставлена в хрест храму в Аахені.

більше, ніж вставка з гемою. Слід взяти до уваги, що представлені аналогії датовані переважно I–II ст. н.е. і здебільшого були вставлені в персні. Особливо чітко це простежується при порівнянні геми із Фортуною. Саме для цієї інталії вдалося знайти найбільш повні аналогії не лише за сюжетом, а й за стилем. Втім, немає сумніву, що обидві геми з зображенням богів (Аполлон і Фортуна) виготовлені одночасно, в одній майстерні, очевидно, одним і тим самим різьбярем. Розміри макартетських гем відповідають розмірам персневих вставок. Отже можна припустити, що наші геми також спочатку були виготовлені як вставки для перснів. Наприклад, у складі скарбу, знайденого в Англії в Снеттішемі, що належав, імовірно, власнику ювелірної майстерні, було 117 гем, проте лише сім з них були вже оправлені в персні²³.

Схематичність зображення на гемах з Макартета можна пояснити і тією обставиною, що, за спостереженнями мистецтвознавців, починаючи з I ст. н.е., різьблені камені для перснів стали масовим продуктом. Один і той самий мотив вирізьблювали на великій кількості вставок, як з каменю, так і зі скляної пасти. Художній рівень цих виробів не надто високий²⁴. Здається, ми можемо спостерігати елементи деградації на малюнках з макартетських гем, що особливо помітно на інталіях з фігурами богів. Подібний стиль зображення М. Мааскані-Клайнбринк визначає як “Round Head Style”, зазначаючи, що для нього характерна овальна форма самих гем, на яких вирізьблені фігури з тонкими видовженими тілами і маленькими круглими головами. Подібні вироби з’являються в I ст. н.е., а найбільшого поширення набувають у II ст. н.е.²⁵.

Таким чином, судячи з представлених аналогій, техніки різьблення та стилю зображення, можна припустити, що геми з Макартета були виготовлені в I–II ст. н.е. Гунам ці геми дісталися під час грабіжницьких походів на римські провінції; вони використали їх на свій розсуд.

Примітки:

- ¹ В.Ф. Пешанов, Д.Я. Телегин. Жертвенное место алаано-гуннского времени в урочище Макартет // АО 1967. – М., 1968. – С. 229–232.
- ² Телегин Д.Я. Отчет о работе Днепровской экспедиции 1967 г. – НА ИА НАНУ. – Ф.Э. – 1967 / 4. – С. 41–46.
- ³ В.Ф. Пешанов, Д.Я. Телегин. – Вказ. праця. – С. 232.
- ⁴ Засецкая И.П. Культура кочевников южнорусских степей в гуннскую эпоху (конец IV – V вв.). – СПб, 1994. – С. 29, 40–50, 104–108, 130.

- ⁵ Комар А. Актуальные проблемы хронологии материальной культуры гуннского времени Восточной Европы // Степи Европы в эпоху средневековья. – Донецк, 2000 – Т. 1. – С. 29, 45.
- ⁶ Zwierlein-Diehl E. Die Antiken Gemmen des Kunsthistorischen Museums in Wien. Bd. 1. München, 1973, Taf. 68, 409, S. 134.
- ⁷ Furtwängler A. Die antiken Gemmen geschichte der steinschnidekunst im klassischen altertum in 3 Vol. – Leipzig-Berlin, 1900. – Vol. I. – Taf. XXXIV, 23; XLIV, 60; 10; LXI, 72.
- ⁸ Джавахишвили К. Памятники глиптики городища Урбниси. – Тбилиси, 1972. – С. 113, № 42.
- ⁹ Maaskani-Kleinbrink M. Catalogue of Engraved Gems in the Royal Coin Cabinet the Hague: The Greek, Etruscan and Roman Collections. – Hague, 1978 – P. 139. – N. 815, 839.
- ¹⁰ Димитрова-Милчева, А. Антични геми и камеи от Националния археологически музей. – София, 1980. – С. 51. – № 85.
- ¹¹ Johns C. The Snettisham Roman Jeweller's Hoard. – London, 1997.
- ¹² Riha E. Der römische Schmuck aus Augst und Kaiseraugst // Forschungen in Augst. – Augst, 1990 – Band 10. – Taf. 4: 51.
- ¹³ Кропоткин В.В. Римские импортные изделия в Восточной Европе // САИ – В. Д1–27. – М., 1970. – С. 120; Симоненко А.В. Римский импорт у сарматов Северного Причерноморья. – СПб, 2011. – Рис. 74: 4.
- ¹⁴ Platz-Horster G. Die Antike Gemmen aus Xanten. – Köln-Bonn, 1987. – Taf. 48, 240. – S. 134.
- ¹⁵ Boardman J. Intaglios and Rings. Greek, Etruscan and Eastern. From a private collection. – London, 1975. – P. 96, 81.
- ¹⁶ Platz-Horster G. Op. cit. – Taf. 50, 247. – S.137.
- ¹⁷ Неверов О.Я. Геммы античного мира. – М., 1983. – С. 138.
- ¹⁸ Неверов О.Я. Античные инталии в собрании Эрмитажа. – Л., 1976. – С. 35.
- ¹⁹ Максимова М.И. Геммы из некрополя Мцхеты-Самтавро // Сообщения Гос. Музея Грузии. – XVI-V. – Тбилиси, 1950. – С. 222.
- ²⁰ Zwierlein-Diehl E. – Op. cit. – Taf. 68, 409.
- ²¹ Furtwängler A. – Op. cit. – XXXIV, 23; XLIV, 60; LXI, 72.
- ²² Комар А. – Вказ. прая. – С. 45
- ²³ Johns C. – Op. cit.
- ²⁴ Maaskani-Kleinbrink M. – Op. cit. – P. 194–195.
- ²⁵ Maaskani-Kleinbrink M. – Op. cit. – P. 285.

К ВОПРОСУ ОБ АТРИБУЦИИ ШЕЙНОЙ ГРИВНЫ ИЗ СТАРЫХ МУЗЕЙНЫХ ФОНДОВ

В археологической коллекции Музея исторических драгоценностей Украины находится немало вещей, которые происходят из дореволюционных раскопок и частных собраний. В силу исторических обстоятельств “легенда” таких предметов неизвестна, что затрудняет их исследование и атрибуцию. К таким экспонатам относится небольшая античная шейная гривна с шаровидной подвеской (ДМ-1635), происходящая, вероятно, из дореволюционных раскопок (рис. 1).



Рис.1. Гривна ДМ -1635.

Гривна изготовлена из гладкой полированной проволоки, один конец которой согнут крючком с конической кнопкой на вершине, а второй оканчивается петлей, раскованной из основы гривны в круглую пластину с прорезанным по центру отверстием. Гривна украшена подвеской, основу которой составляет шаровидная “бусина”, с напаянным на вершине пояском из косички с полоской зерни у основания, как бы образуя “крышечку”. К вершине

припаяна пластинчатая петля. Шаровидная основа подвески украшена чередующимися треугольниками из зерни и кастами круглой и сердцевидной формы с пояском зерни вокруг каждого, заполненными голубой эмалью.

Место и время находки исследуемой гривны, к сожалению, неизвестно (старые инвентарные книги и сопровождающая документация были утеряны в годы Великой Отечественной

войны). Однако удалось проследить историю ее перемещения по музейным коллекциям в XX веке.

Древнейшие экспонаты из драгоценного металла, некогда составившие ядро собрания музея, происходят из коллекции известного киевского коллекционера и мецената Б.И. Ханенко, в которую, скорее всего, и входила данная гривна. На базе его частного собрания в 1919 г. был создан Музей западного и восточного искусства им. Б.И. Ханенко (в 1921–1934 гг. музей носил название “Музей искусств ВУАН”). В 1934 году, по директиве № 873/1 от 27 ноября 1933 г., все музейные ценности из драгоценного металла были переданы на хранение в Киевскую областную контору Госбанка, откуда в годы войны они отправлены в Госхран в Москву, а уже оттуда, вместе с другими материальными ценностями, эвакуированы в Уфу. В октябре 1946 года все экспонаты вернулись в Киев и поступили на хранение в Государственный исторический музей Украины. При создании Музея исторических драгоценностей гривна, вместе с остальными изделиями из драгоценного металла, вошла в состав коллекции. Детали и аналогии указывают на античное происхождение этого украшения.

Традиция украшения гривен подвесками известна по памятникам начала новой эры. Например, в захоронении подростка из Усть-Альминского могильника на витую серебряную гривну было нанизано несколько бусин¹, из Златополя — бронзовое колечко с разомкнутыми концами², из женского погребения в Чугунно-Крепинке — сердоликовая гемма в оправе³.

Гривны из гладкой или перевитой проволоки были, наверное, самым распространенным украшением скифо-сарматского мира. Они происходят как из мужских, так и из женских погребений. Золотые гривны, вне всякого сомнения, указывали на благородное происхождение и особый социальный статус владельца, выполняя, таким образом, престижно-знаковую функцию. С другой стороны, гривны, имевшие форму замкнутой окружности, наделялись магическими свойствами оберега, восходящими еще к древним верованиям в защитные свойства круга⁴.

Важным типобразующим и конструктивным признаком гривны является замок распространенного в римское время типа “петля — крючок”. Вопреки видимой на первый взгляд однообразности этой системы, некоторые ее детали являются датирующими признаками. Выделяют три варианта замков та-

ких гривен: с петлей, конец которой накручен вокруг основы гривны и острым крючком (вариант 1), с такой же петлей и крючком с кнопкой на конце (вариант 2), с плоской, раскованной петлей и крючком с кнопкой на конце (вариант 3) (рис. 2).

Гривны варианта 1 встречаются достаточно редко. Известные экземпляры происходят из женского погребения 25 кургана 9 у станицы Михайловской (Закубанье)⁵, Чугунно-Крепинки⁶ и Усть-Альминского могильника (могила 26 и склеп 92)⁷. Это наиболее ранние украшения подобного типа, датирующиеся I–II вв. н.э. Косвенно подобную датировку может подтвердить и широкое распространение в Северном Причерноморье в I–II вв. н.э. сережек с замком аналогичной конструкции.

Гривны варианта 2 скорее всего являются более поздними. Почти все известные экземпляры происходят из комплексов II в. н.э. Этим временем датируется гривна такой конструкции из погребения подростка в Усть-Альминском некрополе (склеп 88, могила 88)⁸. Еще одна подобная гривна происходит из погребения с трупосожжением в урне в нише № 3 склепа № 1013/1899 в Херсонесе⁹, украшенная пятью разными подвесками, по которым ее и датировали концом I–II вв. н.э. Шейные гривны такого типа известны на территории Болгарии, где по комплексам датируются II в. н. э.¹⁰. Аналогичную датировку имеет и уникальная витая шейная гривна с кнопкой на крючке из детского погребения на лодочной станции в Керчи, открытом в 1953 г., которая датируется второй половиной I–II вв. н.э.¹¹.

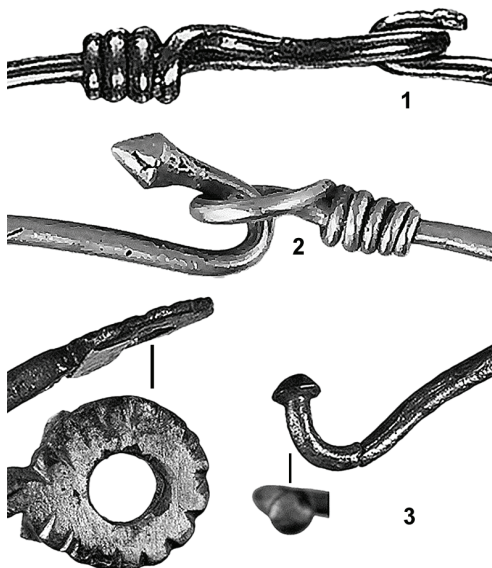


Рис. 2. Типы замка “петля-крючок” у гривен Северного Причерноморья.

Витые гривны с плоской раскованной петлей и крючком, который заканчивается кнопкой (вариант 3) датируются III–IV вв. н.э. Такие украшения известны по погребениям второй половины III–IV вв. н.э. в Танаисе¹² и ст. Воронежской¹³. Аналогичная шейная гривна из позднесарматского погребения у пос. Балки Запорожской обл. датируется тем же временем¹⁴. В.Ю. Юрочкин и А.А. Труфанов предложили более узкую датировку гривен такого типа, соотнося их с фазой 2 хронологии могильников Крыма (260/270–310/320 гг. н. э.)¹⁵.

Исследуемая гривна была, очевидно, промежуточным звеном между вторым и третьим вариантами. Ее аналог происходит из среднесарматского погребения 2 кургана 7 около пос. Златополь Васильевского района Запорожской области¹⁶. По дате комплекса она относится к рубежу II–III вв. н.э., поэтому вполне обоснованной будет выглядеть датировка II–III вв. н.э.

Аналогов подвеске найти не удалось (рис. 3). Декор подобного типа известен (обилие треугольников из зерни, зернь вокруг кастов со вставками, косичка по периметру) в вещах позднесарматского времени — III–IV вв. н.э., однако для них абсолютно нетипичны сердцевидные касты, заполненные сине-зеленой эмалью. Да и сами вещи, украшенные подобным образом, гораздо больше и массивнее (зачастую это элементы поясной гарнитуры и конского снаряжения). Сердцевидный же орнамент, заполненный эмалью, был широко распространен в декоре украшений эллинистического времени. Сочетание их между собой в паспортных находках неизвестно.



Рис. 3. Подвес.

Примечания:

¹ Высотская Т.Н. Усть-Альминское городище и некрополь. — К., 1994. — Табл. 28, рис. 46.

² Симоненко А.В. Сарматы Таврии. — К., 1993. — С. 37.

- ³ Величко Е.А. Золотые украшения из сарматского погребения у поселка Чугунно-Крепинка // Музейні читання. – К., 2009. – Рис. 1.
- ⁴ Гущина И.И., Засецкая И.П. Золотое кладбище римской эпохи в Прикубанье. – СПб, 1994. – С. 15.
- ⁵ Каминский В.Н. Сарматское погребение с малоазийским и римским импортом из ст. Михайловская (Закубанье) // Античная цивилизация и варварский мир. – Краснодар, 2000. – С. 86.
- ⁶ Величко Е.А. Золотые украшения из сарматского погребения у поселка Чугунно-Крепинка // Музейні читання. – К., 2009. – Рис.1.
- ⁷ Высотская Т.Н. Усть-Альминское городище и некрополь. – К., 1994. – С. 180.
- ⁸ Высотская Т.Н. Усть-Альминское городище и некрополь. – К., 1994. – Табл. 28, рис. 46.
- ⁹ Мордвинцева В.И, Трейстер М.Ю. Произведения торевтики и ювелирного искусства в Северном Причерноморье. II в до н.э. – II в. н.э. – Симферополь-Бонн, 2007. – Кат. А 343.1.
- ¹⁰ Ruseva-Slokoska L. Roman jewelry. A Collection of National Archaeological Museum Sofia. – Sofia, 1991. – Kat. 92.
- ¹¹ Чуистова Л.И. Новые находки из некрополей Керченского полуострова // МИА № 69, 1959. – С. 239.
- ¹² Безуглов С., Захаров А. Богатое погребение позднеримского времени близ Танаиса // Известия Ростовского областного музея краеведения. – № 6. – 1989. – Рис. 2,2.
- ¹³ Анфимов Н.В. Новые материалы по меото-сарматской культуре Прикубанья // КСИИМК. – Вып. 46, 1952. – Рис. 1.
- ¹⁴ Симоненко А.В. Сарматы Таврии. – К., 1993. – С. 92.
- ¹⁵ Юрочкин В.Ю., Труфанов А.А. Хронология могильников центрального и юго-западного Крыма 3 — 4 вв. н.э. // Древняя Таврика. – Симферополь, 2007. – С. 367.
- ¹⁶ Савовский І.П. Нові сарматські поховання на Запоріжжі // Археологія. – № 23. – 1977. – С. 62; Симоненко А.В. Сарматы Таврии. – К., 1993. – С. 37.

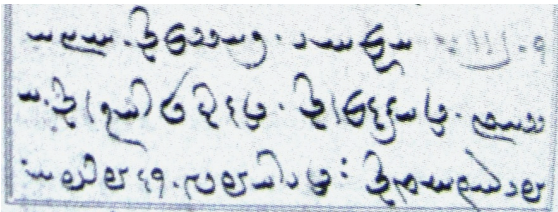
СКІФСЬКА КЛИНКОВА ЗБРОЯ ТА АВЕСТИЙСЬКЕ KARƏTA-

Авестійська мова містить кілька слів, які з різним ступенем вірогідності використовувалися для позначення клинкової зброї: *karəta-*, *aštrā*-¹, *aṇhū*-², *akav-* (aku- ?)³. Найпоширенішим є слово *karəta-*, проблеми можливості співвідношення якого зі скіфською клинковою зброєю присвячено цю статтю.

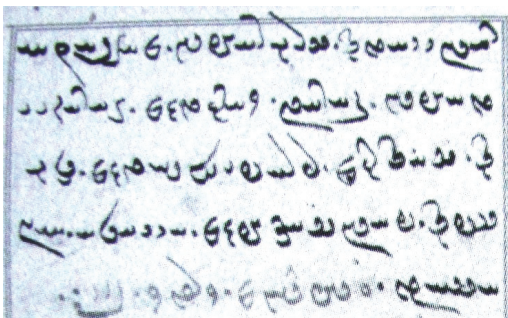
За класичним словником Хр. Бартоломе, *karəta-* перекладається як “ніж”, “ніж-кинджал” або “кинджал” (“Messer, Dolchmesser, Dolch”)⁴. Більш широкий діапазон значень надає словник Е. Бахрамі: “різак”, “ніж” та “меч” (“cutter, knife” та “sword”)⁵. У *Відевдаті* *karəta-* вжите чотири рази (4, 50; 7, 44; 14, 9; 17, 9–10), це слово зустрічається в п’яти *Яштах* (1, 18; 3, 6; 10, 40, 42, 131; 13, 72; 14, 27), а також один раз як складова епітета застосоване в есхатологічному творі *Хадохт-наск* (*Hadhokht Nask*, Fragma. Westergaard, 41). Воно зафіксоване в давньоперській (*karta-*), пехлевій (*kārt-*), согдійській (**kart(krt-*), тохарській (*kerte-*), осетинській (*kard-*), перській (*kard-*) та інших⁶. Ймовірно, під іранським впливом воно потрапило до слов’янських (дав.-рус. *корѣ*) й угорфінських (угор. *kard*, ханти *karta*) мов⁷. Існування цього слова в скіфській мові підтверджується даними ономастики: Carthasis (ім’я брата скіфського царя за Квінтом Курцієм Руфом (*Hist. Alex. Magni.*, VII, 1))⁸. Про можливість присутності цього слова в сарматському середовищі вказує ім’я *Kárbius* (Танаїда, Фанагорія)⁹. В нартівському епосі меч-*kard* є зброєю героя Батраза¹⁰. Ім’я цього персонажа сходить до іранського військового божества Веретрагни¹¹. В 14-му *Яшті* зброю (*karəta-*) несе чоловік (*vīra-*), який є десятою (останньою) “інкарнацією” Веретрагни¹².

Яшт 14, 27

(за рукописом E1 (1601)¹³, fol. 353–354 verso)¹⁴.



Йому вдесяте
з’явився
рухомий
Веретрагна,
Ахурою
створений, в
подобі Воїна¹⁵,



сяючого¹⁶,
гарного, Маздою
створеного,
несучи кинджал
золото-
оздоблений,
вбраний
усіма
прикрасами¹⁷. Так
з'явився...

Відомо, що Веретрагна був одним з найбільш популярних божеств та йому було присвячено найбільшу кількість зороастрійських храмів¹⁸. В елліністичні та римські часи античні джерела ототожнювали його з Аресом та Гераклом¹⁹, а в іранській астрології Сасанідського періоду Веретрагна втілював планету Марс²⁰. Імовірно, що культ цього чи аналогічного божества мав широке розповсюдження і серед інших іранських народів²¹, зокрема кочових. Привертає увагу повідомлення Геродота про існування святилищ “Ареса” (скіфського аналога Веретрагни²²) в усіх областях Скіфії (*Herod., Hist., IV, 62*). На особливе шанування Веретрагни в сакському середовищі можуть вказувати кушанські монети, на яких він позначений іменем Орлауно (пор.: д.-гр. Ουραράνης)²³. Низка скіфологів й іраністів вказує на можливість відображення на витворах скіфо-сакського звіриного стилю певних зооморфних втілень Веретрагни²⁴, відомих з 14-го *Яшту*, а саме бика, вепра, птаха, коня, верблюда, фантастичного грифобарана тощо²⁵. Питання про можливість відбиття антропоморфних інкарнацій Веретрагни в культовому мистецтві іраномовних номадів Євразії залишається дискусійним²⁶, хоча припустимим його еквівалентом може виступати т.зв. “скіфський Арес”, який, однак, вшановується в його атрибуті – “старому залізному акінаці” (ἀκινάκης οὐδῆρεος ἀρχαῖος) (*Herod., Hist., IV, 62, 2*)²⁷.

У наведеному вище фрагменті *Яшту* 14, 27 хотілось би зупинитись на описі зброї в рядках 5–7 (за рукописом E1; 5–6 за К.Ф. Гельднером), що має розбіжності у перекладах.

Яшт 14, 27, 5–7 (транслітерація за П.О. Шерво²⁸)

baraŋ karətəm zaraniīō-saorəm
frapixštəm vīspō-paēsaŋhem

Фр. Шпігель (1864):	bearing a sword with a golden hilt ²⁹ , adorned in every manner ³⁰ .
Ш. д'Арле (1881):	portant un glaive à poignée d'or, ornamenté, possédant tout genre d'ornement ³¹ .
Дж. Дармстетер (1883):	he held a sword with a golden blade, inlaid with all sorts of ornaments ³² .
Е. Джексон (1894):	held a sword chased with gold, embossed, and inlaid with all sorts of ornaments ³³ .
Фр. Вольф (1910):	er führt ein mit <u>Gold eingelegtes Messer, ein verziertes</u> , mit allerlei Zierat versehenes ³⁴ .
В.С. Соколова (1950-е/2005):	Он носил <u>нож, выложенный золотом</u> , украшенный разными украшениями ³⁵ .
У.В. Меландра (1983):	He carried a <u>gold-inlayed, adorned, fully decorated dagger</u> ³⁶ .
І.М. Стеблін-Каменський (1993/1997):	<u>Златой клинок</u> держащим, Что разукрашен весь ³⁷ .
Наш переклад:	Несучи <u>кинджал, золото-оздоблений</u> , вбраний усіма прикрасами ³⁸ .

Отже, в своїх виданнях Фр. Шпігель, Ш. д'Арле, Дж. Дармстетер й Е. Джексон віддають перевагу перекладу karāta- як “меч” (“glaive”, “sword”), а в перекладі І.М. Стеблін-Каменського вид клинкової зброї не уточнюється. У.В. Меландра розуміє слово як “кинджал” (“dagger”). Як “ніж” перекладає Фр. Вольф, до якого приєднується В.С. Соколова. Аналогічно перекладає karāta- і В.Ю. Крюкова в тексті *Відевдат* 14, 9, де надано перелік військового знаряддя³⁹, до речі, ця зброя тут названа другою після списа⁴⁰.

Якщо іменник karāta- є сталим словом і не має різночитань в рукописах, то його якісна характеристика – двоскладовий

прикметник *zaraniīō-saora* (в тексті у Зн. відм.) вживаний в Авесті лише в цьому випадку і друга частина слова *saora-* має два різночитання: *staora* (K16 (?) і K36 (1704) – Копенгагенська бібліотека університету), *sura* (J10 (1832) – Бомбейський рукопис).

Точне значення цього терміну від і.-е. основи **saora-* не встановлене. Фр. Шпігель вважав⁴¹, що воно може бути з'ясоване через новоперські слова *سور* або *سول*. Е. Джексон виводить його з санскр. *ṣabāra-*, *ṣabāla-*, *ṣavala-* – “кольоровий”, “барвистий”⁴², і співвідносить з авест. *zaraniīō-raēsa-*⁴³ (за Хр. Бартоломе – “прикрашений золотом” (“goldgeschmückt”)⁴⁴). Переклад першої частини даного прикметника як “золотий” не викликав розбіжностей, однак в поєднанні з *saora-* отримав такі тлумачення: “mit Gold eingelegt, damasziert”⁴⁵ (Хр. Бартоломе), “a golden blade” (Дж. Дармстетер), “златой клинок” (І.М. Стеблін-Каменський). За Е. Бахрамі, однак, термін *saora-* має лише значення “the hilt (of a sword)”⁴⁶. Втім, вже Фр. Шпігель сумнівався чи йдеться тут про “лезо” (“Kligge”) чи про “руків'я” (“Griff”), віддаючи перевагу останньому⁴⁷. Ш. д'Арле також пропонує “ефес” (“poignée”)⁴⁸.

У спеціальному дослідженні Е. Джексона доводиться, що *karəta-* це *короткий меч* або *кинджал*, якому, на його думку, відповідає грецький термін *ἐγχέριδιον* / “кинджал”⁴⁹, відносно перської зброї (*Herod.*, *Hist.*, VII, 61)⁵⁰. Те ж саме слово *ἐγχέριδιον* вживане відносно зброї ближнього бою персів і масагетів (*Herod.*, *Hist.*, I, 214). Згідно з Геродотом (*Herod.*, *Hist.*, VII, 61, 1) та образотворчою традицією, в персів “кинджал” знаходився на правому стегні (δεξιὸν μηρόν). Отже, виникає питання про можливість співвіднесення *karəta-* із *акінаком*⁵¹ (ἀκινάκης⁵²). Назва зброї *акінак* не зафіксована в мові Авести. Це може пояснюватись тим, що корпус її текстів, зокрема, *Яштів*, сформувався між X та VII ст. до н.е., тобто тоді, коли домінуючою зброєю в іранців залишався кинджал. Термін *акінак* (**akīnaka-*)⁵³ може походити від і.-е. основи **2aka-* – “гострий предмет, вістря, меч (?)”⁵⁴. На думку Б.О. Літвинського, він має західноіранське походження⁵⁵, про те, що *акінак* – перське слово, повідомляє словник Ліддела–Скотта⁵⁶, втім, згідно з “Етимологічним словником іранських мов” Расторгуєвої–Едельман: “не исключено раннее заимствование культурного (военного) термина ‘меч’ в древние скифские диалекты из греческого и затем распространение его в другие языки по

цепочке заимствований”⁵⁷. Отже, саме питання про розповсюдженість у скіфському середовищі слова *акінак* є дискусійним і базується виключно на повідомленнях античних авторів (*Herod.*, *Hist.*, IV, 62, 70; *Luc.*, *Tox*, 38). Цей же термін застосовується в класичних джерелах для визначення перських мечів (напр.: *Herod.*, *Hist.*, VII, 54; VIII, 120). Є.В. Черненко довів, що між скіфськими та перськими акінаками були істотні розбіжності⁵⁸, що, на його думку, не дозволяє застосовувати термін *акінак* відносно скіфських мечів⁵⁹. Натомість інші дослідники, зокрема А.Ю. Алексеев, стосовно скіфських мечів використовують термін *акінак* як рівнозначний⁶⁰. Окрім дволезових прямих мечів, розповсюдження в іраномовних номадів Євразії⁶¹ мали і серповидні однолезові мечі – грецькі *махайри*⁶² (μάχαρι⁶³).



Рис. 1. Золотий кинджал з Хамадана (Ахеменідський період). Фото за: *Forgotten Empire. The world of Ancient Persia* / Ed. By J. Curtis, N. Tallis. – P. 233 (no. 430).

Отже, повертаючись до характеристики “священної зброї” іранського військового божества, виникає питання, чи розповсюджується поняття *zaraniīō-saorēm* на лезо *karəta*? Існують приклади іранських кинджалів, повністю виготовлених із золота. Це, зокрема, кинджал з Келардашта (*Kalārdasht*) (близько X ст. до н.е.)⁶⁴ або кинджал з Хамадана (Ахеменідський період) (рис. 1)⁶⁵. Втім, на наш погляд, прикметник *zaraniīō-saorēm* може передавати характеристики не стільки самого леза *karəta*-, скільки його зовнішнього золотого оздоблення⁶⁶ – руків’я та піхов, точне давньоіранське визначення яких невідоме⁶⁷.

Якщо говорити про можливість порівняння авестійського *karəta*-, з тим чи іншим видом клинкової зброї іраномовних номадів Євразії, то найбільш вірогідним буде

його зіставлення з *церемоніальними кинджалами*, оскільки особливості цієї зброї й деталі декору їх лез, руків'їв та піхов на семантичному рівні мали концептуальний характер і були регламентовані міфологічними уявленнями. Передусім слід вказати на кинджал сакської “золотої людини” з кургану Ісик (IV ст. до н.е.) (рис. 2)⁶⁸, декор якого дав підставу Р. Сулейманову припустити, що первинна трансформація образу Веретрагни проходила у степовому кочовому середовищі⁶⁹.



Рис. 2. Кинджал з кургану Ісик (IV ст. до н.е.). Фото за: Акишев К.А. Курган Иссык. Искусство саков Казахстана. – М., 1978. – С. 51, Ил. 69.

Кинджали з золотими руків'ями та золотою інкрустацією леза відомі знахідками з кургану Аржан-2 в Туві (два екземпляри – жіночий кинджал (рис. 3: 1)⁷⁰ та “кинджал-акінак” (рис. 3: 2)⁷¹ та кургану № 1 Пилипівського могильника (IV ст. до н.е.) (рис. 3: 3)⁷².

На особливу увагу в контексті паралелей до “ідеальній клинкової зброї” давніх іранців заслуговує група церемоніальних мечів з низки поховань скіфської аристократії у Північному Причорномор'ї, які мали золоті піхви та руків'я, повністю або частково вкриті золотом⁷³ (близько 20 екз., зокрема з курганів Литий (Мельгунівський)⁷⁴, Келермес⁷⁵, Гостра Могила⁷⁶, Чортомлик⁷⁷, Куль-Оба⁷⁸, Велика Білозерка, Олександрівка, Капітанівка (Кіровоградська обл.), хут. Шумейко (Сумська обл.), П'ять братів⁷⁹, Товста Могила⁸⁰). Окрім того, відомі знахідки скіфських однолезових мечів (*махайр*) з руків'ями, вкритими листовим золотом (наприклад, з кургану біля с. Шул'гівка)⁸¹. Ці багато оздоблені мечі також продовжують асоціативно-семантичний ряд з міфічним кинджалом іранського військового божества.



Рис. 3. 1 – жіночий кинджал з кургану Аржан-2, Тува (VII ст. до н.е.). Фото за: Аржан. Источник в Долине царей. Археологические открытия в Туве. Каталог выставки. – СПб.,

2004. – С. 50; 2 – “кинджал-акінак” з кургану Аржан-2, Тува (VII ст. до н.е.). Фото за: Аржан. Источник в Долине царей. Археологические открытия в Туве. Каталог выставки. – СПб., 2004. – С. 49; 3 – кинджал з кургану № 1 Пилипівського могильника (IV ст. до н.е.). Фото за: Золотые олени Евразии. Каталог выставки. – СПб., 2003. – С. 16.

Особливо відзначимо екземпляри, декор піхов яких містить зображення вепра – знахідки з курганів біля с. Олександрівка (кін. VI – поч. V ст. до н.е., МІДУ інв. № АЗС-3349, 3350) (рис. 4)⁸² та с. Велика Білозерка (кін. IV ст. до н.е., МІДУ інв. № АЗС-3261, 3262) (рис. 5а-б)⁸³. С.С. Бессонова справедливо вказує, що меч з Великої Білозерки міг бути жертвоприношенням богу війни (хтонічному за своєю сутністю), що, на її думку, підтверджується зображенням на його піхвах кабана – однієї з іпостасей іранського бога війни⁸⁴.

Взагалі, вепр, тварина, пов'язана з військовою функцією в багатьох індоєвропейських народів⁸⁵, є найбільш стійкою інкарнацією іранського Веретрагни – рефрен *Яшту* 14, 15 (2–8) двічі повторюється в *Яшті* 10, 70 (3–9) та 127 (2–8)⁸⁶. При цьому в *Яшті* 10, 70 частини тіла вепра асоціюються із залізом, що також можна пов'язати з образом клинкової зброї.

Яшт, 10, 70⁸⁷.

miθrəm vouru-gaoiiaoitīm ...	Мітру просторо-пасовищного...
jaṇauruuānḥəm	невсипущого ⁸⁸ ,
yeṇhe paura-a-naēmāt vazaitē	Перед ним рухається
varəθraγnō ahuraδātō	Веретрагна, Ахурою створений,
hū kəhrpa varāzahe	В подоби Вепра ⁸⁹ ,
paiti-ərənō tiži-dąstrahe	Супротивного, гостро-зубого,
aršnō tiži-asūrahe	Мужнього, гостро-кликого ⁹⁰ ,
hakərət-janō varāzahe	Який вбиває враз ⁹¹ ,
anurōiθābahe grañtahe	Непідступного ⁹² , лютого ⁹³ ,
parəuuaniḥahe taxmahe	Рябомордого ⁹⁴ , відважного ⁹⁵ ,
yūxḍahe pāriuuāzahe	Спритного ⁹⁶ , верткого ⁹⁷ ,
aiiaṇhō-pāḍahe aiiāṇhō-zastahe	Залізно-ногого, залізно-копитного,
aiiaṇhō-jiiehe	Залізно-сухожильного,
aiiaṇhō-dumahe	залізно-хвостого,
aiiaṇhō-paitišxʷarənahe	Залізно-щелепного.

Ще однією групою зброї іраномовних номадів, яку можна вважати реплікою уявлень про міфічний *karəta*, виступають

кинджали-мечі з чотирма боковими лопатями піхов⁹⁸ сарматської доби (“Дачі”, Пороги, Зубовський курган, склеп в Горгіпії)⁹⁹. Зокрема, це відноситься до серії бактрійських виробів I–II ст. н.е. т.зв. “групи Тілля-Тепе”¹⁰⁰:

- кинджал з могильника Тілля-Тепе, гробниця IV, I ст. н.е. (нині в Афганському національному музеї) – декорований сценами шматування;
- кинджал з кургану № 1 могильника “Дачі”, м. Азов Ростовської обл., 2-га пол. I ст. н.е. – декорований сценами шматування верблюда хижим птахом (рис. 6)¹⁰¹;
- кинджал зі склепу II, саркофагу II некрополя Горгіпії (м. Анапа), 1-а пол. – сер. II ст. н.е. – декорований сценами шматування зайця хижим птахом.



Рис. 4. Золоті накладки піхов мечів, курган біля с. Олександрівка (кін. VI — поч. V ст. до н.е.). МІДУ, інв. № АЗС-3349, 3350.



Рис. 5. Меч з кургану біля с. Велика Білозерка (кін. IV ст. до н.е.). МІДУ інв. № АЗС-3261, 3262: а – загальний вигляд, б – деталь.

На нашу думку, Т.А. Прохорова при інтерпретації семантики декору золотих піхов і руків'я кинджала з к. № 1 могильника “Дачі” правильно вбачає зв'язок з культом Веретрагни зображень на декорі зброї його “тварин-іпостасей” – верблюда та хижого птаха¹⁰².

Таким чином, можна дійти висновку, що навіть за сарматського часу церемоніальна зброя іраномовних номадів зберігала сакральний статус, пов'язаний, імовірно, з образом військового божества, в Ірані відомого під ім'ям Веретрагна.

Завершуючи наше дослідження, варто наголосити, що клинкова зброя (передусім мечі-акінаки та кинджали), вважа-

лась атрибутом військового божества та мала безперечно сакральне та ритуальне значення у світогляді давніх іранських народів, осілих і кочових.



Рис. 6. Кинжал з кургану № 1 могильника "Дачі", м. Азов Ростовської обл. (2-га пол. I ст. н.е.). Фото за: Прохорова Т.А. Кинжал из кургана № 1 могильника "Дачи" как мифо-ритуальный символ // Археологические записки. – Вып. 5. – Ростов-на-Дону, 2007. – С. 52, рис. 1.

Геродоту (*Herod.*, Hist., IV, 62). Окрім того, є й археологічні свідоцтва існування подібного культу¹⁰⁴. Окрім шанування "меча-кумира", ритуал на честь "скіфського Ареса" передбачав криваві жертвоприношення полонених, яких убивали клинковою зброєю.

2. Меч був невід'ємною частиною ритуалу клятви. Згідно з описом Геродота, при складанні клятви (ὄρκιον) скіфи спочатку роблять розріз на руці, причому роблять його не мечем-акінаком,

Відгомони цих уявлень у персів можна знайти у кількох повідомленнях Геродота. Так, цар Ксеркс перед початком воєнної кампанії в Європі возносить молитви сонцю та жертвує морю золоту чашу, кубок та акінак (*Herod.*, Hist., VII, 54, 2). В іншому випадку Ксеркс, уклавши союз з Абдерами, дарує місту золоту тіару та золотий акінак (*Herod.*, Hist., VIII, 120, 1). В обох прикладах меч-акінак має виразний сакральний статус.

Виходячи з письмових та археологічних джерел, клинкова зброя у скіфів отримує сакральний статус у таких випадках:

1. Акінак виступає священним втіленням "скіфського Ареса (Ἀρης)" (Веретраг-ни?). Збереглося чимало вказівок античних авторів на існування у скіфів та інших іраномовних номадів культу меча¹⁰³, серед яких найбільш детальний опис належить

а ножем (μαχαίρη), потім зливають кров (αἷμα) в чашу (κύλιξ), змішавши її з вином, й занурюють у неї *акінак* (ἀκινάκην), стріли, сокиру та спис, після цього виголошують заклинання й п'ють напій (*Herod.*, Hist., IV, 70). Лукіан наводить схожий опис, де також фігурує меч: надрізавши пальці, скіфи збирають кров у чашу й, обмочивши в ній кінці лез своїх мечів (ξίφη), разом випивають змішану кров (*Luc.*, Tox., 37). Зазначимо, що за античною традицією¹⁰⁵, скіфи мали тільки дві особисті речі – меч та чашу, тоді як все інше начебто були у суспільній власності. Згадаємо, що на т. зв. кобчаківській “діадемі” кін. I – поч. II ст. н.е. (імовірно, бактрійської роботи “групи Тілля-тепе”¹⁰⁶) зображено фігуру, яка сидить на настилі з очерету (?)¹⁰⁷ з чашею та коротким мечем¹⁰⁸, що додатково доводить існування особливого сакральної семантики цих речей у іраномовних номадів.

В іншому місці Лукіан вказує, що воїни-скіфи приносять клятву Вітром (Ἄνεμος) і Мечем (Ἀκινάκης) (*Luc.*, Tox., 38), що викликає асоціації з першою і останньою інкарнаціями Веретрагни за *Яштом* 14, 2, 27 – Вітром (vāta) і Воїном з “кинджалом золотоздобленим” (karətəm zaraniīō-saorəm)¹⁰⁹. Показово, що клятва на мечі зберігається і в перській традиції аж до середньовіччя. Згідно з “Оповіддю про сина Зарера”, легендарний цар династії Каянідів Віштасп приносить клятву перед битвою з хіонітами на “блискучому сталевому мечі та стрілі, достойній героя”¹¹⁰.

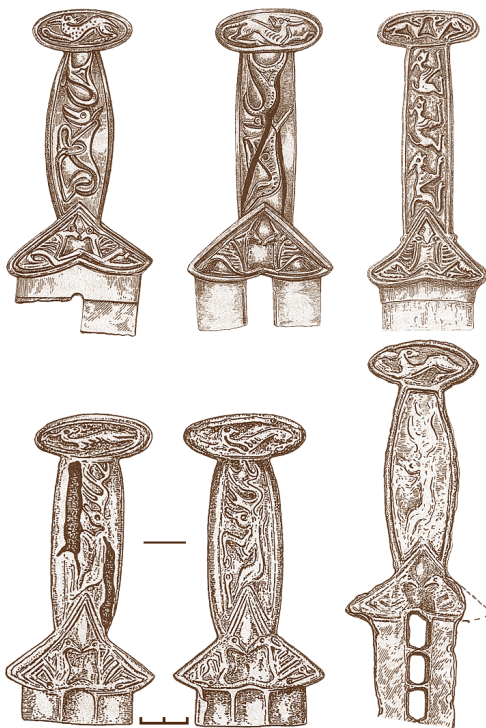


Рис. 7. Мечі “чортумлицького” типу за В.І. Гуляевим (Гуляев В.И. На восточных рубежах Скифии (древности донских курганов). – М., 2010. – С. 194, рис. 1.

3. Меч має сакральне значення при поховальному обряді¹¹¹. Це стосується як згаданих вище церемоніальних мечів-акінаків в золотому оздобленні, так і групи мечів, з піхвами і руків'ями, прикрашеними тонкими листами золота із зооморфними мотивами, що є непридатними для вжитку (імітації) і виготовлені спеціально для потреб поховального ритуалу (рис. 7)¹¹². Така зброя в похованні могла або бути пов'язаною з іранським концептом *фарна* (xʰarənah), як вважає В.І. Гуляєв¹¹³, або ж відтворювати “ідеальну зброю” воїнського божества. Додамо також, що в поховальному обряді іранських народів існував звичай навмисного церемоніального пошкодження (порізів) певних частин тіла ножами або кинджалами на знак жалоби¹¹⁴. Геродот згадує подібний звичай і у скіфів, які при похороні царя одрізали собі частину вуха, обстригали волосся і чинили надрізи на руках, але яким саме знаряддям вони це робили, не уточнюється (*Herod.*, *Hist.*, IV, 71, 4).

Примітки:

¹ *Відевдат* 2, 7; 14, 8, 18, 4; *Яут* 10, 112, 113; 5, 130; 17, 7; “dagger, poniard, goad” (Jackson A.V.W. *Herodotus VII. 61, or the Arms of the Ancient Persians illustrated from Iranian Sources // Classical Studies in honour of H. Drisler*. – New York – London, 1894. – P. 110); однак, за Хр. Бартоломе: “Geisel, Peitsche, Knute” (*AirWb.* – Kol. 263). Пор.: Стеблин-Каменский И.М. *Гаты Заратуштры*. – СПб., 2009. – С. 12.

² *Яут* 13, 46. “Меч” за Хр. Бартоломе (*AirWb.* – Kol. 110. Пор.: Гамкрелидзе Т.В., Иванов Вяч.Вс. *Индоевропейский язык и индоевропейцы. Реконструкция и историко-типологический анализ праязыка и протокультуры*. – Тбилиси, 1984. – Т. 2. – С. 739. Расторгуева В.С., Эдельман Д.И. *Этимологический словарь иранских языков*. – Т. 1. – М., 2000. – С. 95).

³ *Яут* 1, 18. За Е. Джексоном (гіпотетично): “knife, dagger, coultter” (Jackson A.V.W. *Op. cit.* – P. 110), однак, за Хр. Бартоломе: “Ножиці, ножицеподібна зброя” (“Scheere, scheerenartige Waffe”) (*AirWb.* – Kol. 46).

⁴ *AirWb.* – Kol. 454.

⁵ Bahrami E. *Dictionary of the Avesta / Ed. by F. Joneydi*. – Vol. 1. – Teheran, 1990. – P. 340.

⁶ *ИЭСОЯ*. – Т. I. – С. 571.

⁷ Там же.

⁸ За етимологією В.І. Абаева: *kart-as* – “меч асів” (Абаев В.И. *Скифо-сарматские наречия // Основы иранского языкознания*. Т. 1. *Древнеиранские языки*. – М., 1979. – С. 293, 281).

- ⁹ Там же. – С. 293.
- ¹⁰ ИЭСОЯ. – Т. I. – С. 571.
- ¹¹ Герценберг Л.Г. Xāmicī-Fyrd // Актуальные вопросы иранистики и сравнительного индоевропейского языкознания. – М., 1970. – С. 37–38.
- ¹² Им'я vərəθraϥna, перекладається як “Обороноздатний”, “Той, що долає опір”, “Переможний” (“Wehrhaftigkeit”, “Sieg”, “smiting of resistance”, “victorious” (AirWb. – Kol. 1421. Gnoli G., Jamzadeh P. Bahrām // Encyclopædia Iranica. – 1988. – Vol. III, Fasc. 5 – P. 3 (<http://www.iranicaonline.org/articles/bahram-1>). Можливо воно сходить до загальноіндоіранського *Vrtraghán – “Знищувач ворожнечі” (Duchesne-Guillemin J. Religion of Ancient Iran. – Bombay, 1973. – P. 125–126. Gnoli G., Jamzadeh P. Op. cit. – P. 4. Брагинский И. Веретрагна // МНМ. – М., 1992. – Т. 1. – С. 233. Див. також: Benveniste E., Renou L. Vrtra et Vrθragna. Étude de anthologie Indo-Iranienne. – Paris, 1934. Дрезден М. Мифология древнего Ирана // Мифологии древнего мира. – М., 1977. – С. 352–353. Дюмезиль Ж. Клятва скифов // Эпос и мифология осетин и мировая культура. – Владикавказ, 2003. – С. 125. Крюкова В.Ю. Зороастризм. – СПб., 2005. – С. 82–83).
- ¹³ Khorda Avesta / Yasht Codex E1 – First Dastur Meherji Rana Library, Navsari (Gujarat, India).
- ¹⁴ Kotwal F.K., Hintze A. The Khorda Avesta and Yašt Codex E1. Facsimile Edition. – Wiesbaden, 2008. – P. 416–417 = Geldner K.F. Avesta. The Sacred books of the Parsis. – Vol. II: Vispered and Khorda Avesta. – Stuttgart, 1889. – P. 211.
- ¹⁵ vira- – “insbes. der wehrhafte, waffentragende, ‘Kriegsmann’” (AirWb. – Kol. 1453). На відміну від nar- – “чоловік”, “людина”, який дається, зокрема, в *Yushti* 14, 17, що застосовувався до жінок і дітей (Ibid. – Kol. 1047), слово vira- використовувалось тільки для позначення дорослих чоловіків (тобто, здатних носити зброю). У.В. Меландра дає переклад “hero” (Malandra W.W. An Introduction to Ancient Iranian Religion. Readings from the Avesta and Achaemenid Inscriptions. – Minneapolis, 1983. – P. 84).
- ¹⁶ (Adj.) “reich”, “prächtigt”, “prunkvoll” (AirWb. – Kol. 1484).
- ¹⁷ Див.: AirWb. – Kol. 817.
- ¹⁸ Гиришман Р.М. Религии Ирана от VIII века до н.э. до периода Ислама // Культура Востока. Древность и раннее средневековье. – Л., 1978. – С. 71–72; Крюкова В.Ю. Указ. соч. – С. 83–84.
- ¹⁹ Gnoli G., Jamzadeh P. Op. cit. – P. 4–5; Boyce M., Grenet F. History of Zoroastrianism. – Vol. III: Zoroastrianism under Macedonian and

- Roman Rule. – Köln. 1991. – P. 62–65. Lipiński E. L'inscription de la statue de Verethragna // *Medioiranica. Proceeding of the International Colloquium organized by the Katholieke Universiteit Leuven from the 21st to the 23rd of May 1990* / Ed. By W. Skalmowski, A. Van Tongerloo / OLA. – T. 48. – Leuven, 1993. – P. 127–134. Кузьмина Е.Е. Мифология и искусство скифов и бактрийцев: (культурологические очерки). – М., 2002. – С. 34, прим. 39.
- ²⁰ Gnoli G., Jamzadeh P. *Op. cit.* – P. 4. Чунакова О.М. Пехлевийский словарь зороастрийских терминов, мифических персонажей и мифических символов. – М., 2004. – С. 61.
- ²¹ Щодо можливості існування культу Веретрагни в храмі Анахити в городищі Еркурган (Узбекистан) епохи хіонітів див.: Сулейманов Р. О Веретрагне // *Традиции Востока и Запада в античной культуре Средней Азии. Сборник статей в честь П. Бернара.* – Самарканд. 2010. – С. 202.
- ²² На персоніфікацію “скіфського Ареса” як Веретрагни прямо вказують О.Є. Кузьміна та Л.А. Лелеков (Кузьмина Е.Е. Указ. соч. – С. 17–18, 22–24, 28–29. Лелеков Л.А. Ранние формы иранского эпоса // *НАА.* – 1979. – № 3. – С. 185). На рівні припущення ця персоніфікація була також прийнята Л.А. Кемпбеллом й А.К. Акішевим (Campbell L.A. *Mithraic Iconography and Ideology.* – Leiden, 1968. – P. 73–74, 236. Акишев А.К. Искусство и мифология саков. – Алма-Ата, 1984 – С. 92). Див. також: Вертиенко А.В. К персонификации скифского воинского божества в *Luc.*, *Tox.*, 38 // *Східний світ.* – 2012. – № 3. – С. 41–52.
- ²³ Stein M.A. Zoroastrian deities of Indo-Scythian coins // *The Babylonian and Oriental records.* – 1887. – Vol. I, No. 10. – P. 159. Крім того, М. Штейн припускає, що на монетах з крилатою богинею на ім'я *Oavvda* / *Oavvdo* в іконографії Нікі, зображене особливе іранське жіноче божество переможності *vanainti uparatāt* (“victorious superiority”), що згадується в одному контексті з Веретрагною (*Ясна* 1, 6; *Віспред* 1, 6; *Яшт* 14, 0) (*Ibid.* – P. 159–160).
- ²⁴ В 14 *Яшті* надано перелік десяти зооморфних і антропоморфних втілень (kəhṛa) Веретрагни, з їх притаманними якісними характеристиками, в яких він з'являється Заратустрі (Darmsteter J. *The Zend-Avesta.* Р. II: *The Sīrōzahs, Yasts, and Nyâyis.* – Oxford, 1883. – P. 231). В образі потужного Вітру (14, 2, 3), (мужнього) Біка (14, 7, 3), білого Коня (14, 9, 3), в'ючного (?) Верблюда (14, 11, 3), Кабана (14, 15, 3), П'ятнадцятирічного (14, 17, 3), Птаха Варегна (14, 19, 3), диного Барана (14, 23, 3), войовничого Цапа (14, 25, 3) та сяючого Воїна (букв. дорослого чоловіка) (14, 27, 3). Вважається, що викладені в цьому тексті уявлення відбивають значно більш ранні,

аніж зороастрійська стадія, релігійні уявлення щодо військового божества давніх іранців (Benveniste E., Renou L. Op. cit.).

- ²⁵ Ghirshman R. Le passe-bridge en défense de sanglier chez les peuples iraniens // *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae*. – 1977. – Vol. 25. – P. 27–38. Кузьмина Е.Е. Указ. соч. – С. 17–18, 22–24, 28–29. Болтрик Ю.В. Вепрь – один из символов скифского Ареса // Скифы, Хазары, Славяне, Древняя Русь. Международная конференция, посвященная 100-летию со дня рождения проф. М.И. Артамонова. Санкт-Петербург, 9–12 декабря 1998 г. Тезисы докладов. – СПб., 1998. – С. 80–82. 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. – С. 85, 117–118. Прохорова Т.А. Кинжал из кургана № 1 могильника “Дачи” как мифо-ритуальный символ // *Археологические записки*. – Вып. 5. – Ростов-на-Дону, 2007. – С. 51–58. Медведев А.П. Сарматы в верховьях Танаиса. – М., 2008. – С. 124. Дарчиев А.В. Скифский военный культ и его следы в осетинской нартiaде. – Владикавказ, 2008. – С. 143–161, 203–215. Гуляев В.И. На восточных рубежах Скифии (древности донских скифов). – М., 2010. – С. 225. Кантарович А.Р., Грибкова А.А. Золотая пластина из коллекции Музея исторических драгоценностей Украины и сюжет лежащего кабана в скифском зверином стиле // *ВДИ*. – 2011. – № 4. – С. 144.
- ²⁶ Свого часу ми висловили припущення, що зображенням “скіфського Веретрагни” може бути орнітоморфне божество на золотій пластині горита з Соболевої Могили (Вертиєнко А.В. К проблеме инкарнации Веретрагны в скифском искусстве // Научная конференция XVII Сергеевские чтения (2–4 февраля 2011 г.). Сборник тезисов. – М., 2011. – С. 8. Она же. К семантике горита в представлениях ираноязычных кочевников Евразии // *Східний світ*. – 2010. – № 4. – С. 93). Зазначимо, що це божество має всі ознаки, які може отримати людина від Веретрагни (міць рук, гострий зір та ін. (див.: *Яут* 14, 29).
- ²⁷ Пор.: Мищенко Ф.Г. К вопросу об этнографии и географии геродотовой Скифии // *Университетские известия*. – 1882. – № 9. – С. 514. Дарчиев А.В. Указ. соч. – С. 15.
- ²⁸ Skjærvø P.O. *An Introduction to Young Avestan*. – Harvard, 2003.
- ²⁹ Тут і далі підкреслення наші.
- ³⁰ Spiegel Fr. *Avesta. The Religious Books of the Parsees*. – Vol. III: *Khordah-Avesta*. – Hertford, 1864. – P. 106.
- ³¹ Harlez C. de. *Avesta. Livre Secr  du Zoroastrisme*. – Paris. 1881. – P. 512.

- ³² Darmsteter J. Op. cit. – P. 238.
- ³³ Jackson A.V.W. Op. cit. – P. 109.
- ³⁴ Wolf Fr. Avesta. Die Heiligen Bücher der Parsen. – Strassburg, 1910. – S. 261.
- ³⁵ Соколова В.С. Авеста. Опыт морфологической транскрипции и перевод / И.А. Смирнова. Подготовка материалов к изданию и редактирование. – СПб., 2005. – С. 379.
- ³⁶ Malandra W.W. Op. cit. – P. 84.
- ³⁷ Авеста в русских переводах. – СПб., 1997. – С. 346.
- ³⁸ До значення *frapixštəm* див.: AirWb. – Kol. 817; до *vīspō-raēsaṇhəm* – Ibid. – Kol. 1468.
- ³⁹ Крюкова В.Ю. Указ. соч. – С. 265.
- ⁴⁰ Як зазначалося, і Геродот згадує списи та кинджали як зброю персів і массагетів (*Herod.*, Hist., I, 214, 2). Зазначимо, що подібне озброєння воїнів є характерним для близькосхідного регіону доби раннього заліза. Наприклад, згідно з повідомленням TCL XII 114 від 541 р. до н.е. з архіву храму Еанна в Уруці (нововавилонський період), на озброєнні воїнів-лучників, що несли караульну службу, були списи, залізні кинджали, щити та луки з “аркадськими” та “кіммерійськими” стрілами (Дандамаев М.А. Месопотамия и Иран в VII–IV вв. до н.э. Социальные институты и идеология. – СПб., 2009. – С. 322–323).
- ⁴¹ Spiegel Fr. Commentar... – S. 626.
- ⁴² AirWb. – Kol. 1680.
- ⁴³ Jackson A.V.W. Op. cit. – P. 109, fn. 2.
- ⁴⁴ AirWb. – Kol. 1679.
- ⁴⁵ AirWb. – Kol. 1680.
- ⁴⁶ Bahrami E. Dictionary... – Vol. 3. – P. 1399.
- ⁴⁷ Spiegel Fr. Commentar über das Avesta. – Bd. II: Vispered, Yasna und Khorda-Avesta. – Wien, 1868. – S. 626 (27).
- ⁴⁸ Harlez C. de. Op. cit. – P. 512.
- ⁴⁹ Liddell H.G., Scott R. A Greek-English Lexicon. – Oxford, 1996. – P. 475.
- ⁵⁰ Jackson A.V.W. Op. cit. – P. 109–110.
- ⁵¹ Припустимо, прототипами для скіфських коротких “мечів-акінаків” були біметалічні та залізні кинджали кіммерійської доби (Мелюкова А.И. Вооружение скифов. – М., 1964. – С. 12–13).
- ⁵² Liddell H.G., Scott R. Op. cit. – Oxford, 1996. – P. 50.

- ⁵³ Пор.: согд. будд. *kyn'k* [*kīne*] – “меч”; хор. *Δh'kynk* – “меч дахів” (Расторгуева В.С., Эдельман Д.И. Указ. соч. – С. 151).
- ⁵⁴ Расторгуева В.С., Эдельман Д.И. Указ. соч. – С. 150–151. Пор. *³*ad-* – “острий” (Там же. – С. 151), *²*aś-* – “острий” (Там же. – С. 237).
- ⁵⁵ Литвинский Б.А. Оружие населения Памира и Ферганы в сакское время // Материальная культура Таджикистана. – Т. 1. – Душанбе, 1968. – С. 84. Алексеев А.Ю. Этюд... – С. 271.
- ⁵⁶ Liddell H.G., Scott R. Op. cit. – Oxford, 1996. – P. 50.
- ⁵⁷ Расторгуева В.С., Эдельман Д.И. Указ. соч. – С. 150.
- ⁵⁸ У перських акінаків перехрестя входить у піхви, чого не буває у скіфських мечів, бутероль перських акінаків більш широка та чітко відокремлена від піхов, бокові лопаті мають різну форму, скіфські мечі довші за перські акінаки (Черненко Е.В. Древнейшие скифские парадные мечи (Мельгунов и Келермес) // Скифы и Кавказ. – К., 1980. – С. 29–30).
- ⁵⁹ Там же. – С. 30. Он же. Персидские акинаки и скифские мечи // Тезисы докладов на III всесоюзной конференции “Искусство и археология Ирана и его связь с искусством народов СССР с древнейших времен”. – М., 1979. – С. 90–91.
- ⁶⁰ Алексеев А.Ю. Этюд об акинаках // Клейн Л.С. Археологическая типология. – Л., 1991. – С. 271. Зазначимо, що згідно з підрахунками А.Ю. Алексеева на 1991 р., кількість скіфських кинджалів та мечів-акінаків, знайдених у поховальних комплексах Північного Причорномор'я, є майже рівною (230 кинджалів та 239 залізних акінаків) (Там же. – С. 279, табл. 1).
- ⁶¹ Щодо озброєння номадів Центральної Азії раннього залізного віку див.: Литвинский Б.А., Пьянков И.В. Военное дело у народов Средней Азии // ВДИ. – 1966. – № 3. – С. 36–52. История древнего Востока: От ранних государственных образований до древних империй / Под ред. А.В. Седова. – М., 2004. – С. 762, 764. Зазначимо, що за Геродотом клинковою зброєю массагетів названі кинджали (ἐγχερδίων) (*Herod.*, Hist., I, 214), тоді як Страбон вказує, що вони використовували *махайпу* (*Strabo.*, XI, 86).
- ⁶² Алексеев А.Ю. Акинак или махайра? (Мечи из раскопок Н.И. Веселовского у с. Шульговки в 1891 г.) // Древности скифской эпохи. – М., 2006. – С. 43–65.
- ⁶³ Liddell H.G., Scott R. Op. cit. – P. 1085.
- ⁶⁴ Singh A., Khorasani M.M. Sur les armes dans l'Avestâ (II) // La Revue de Teheran. – № 82 (september). – 2012. – P. 9 (<http://www.teheran.ir/spip.php?article1626#nb69>). Наприкінці

бронзи – початку раннього залізного віку виробництво кинджалів з дорогоцінних металів, зокрема із золота, локалізувалось у Північному Ірані, тоді як в Луристані їх виготовляли переважно з бронзи та заліза, а знайдені тут вироби з золота та срібла були привізними (Талаи Х. Археология и искусство Ирана в I тыс. до н.э. / Пер. с фарси. – М., 2011. – С. 115). Згідно з класифікацією іранських кинджалів II – початку I тис. до н.е. за Х. Талаї (виділено 9 груп (там же. – С. 121–130)), золота зброя з Келардашта належить до 4 групи (довжина леза від 31 см до 46,5 см), яка відома переважно у Північному Ірані (Марлик, Келардашт, Емlesh), Талиші (Азербайджан) та Луристані (там же. – С. 125, рис. 15, 20–23). До неї приймає 5 група (леза до 54 см) – “мечі” (там же. – С. 125–126).

- ⁶⁵ Forgotten Empire. The world of Ancient Persia / Ed. By J. Curtis, N. Tallis. – Р. 233 (no. 430).
- ⁶⁶ Близьку за ідеологічним забарвленням ситуацію ми бачимо і в скандинавській середньовічній традиції, де при описав руків’їв “ідеальних мечів” використовуються такі характеристики, як “вбраний золотом”, “в різьбі золотій” (*Сага про людей з Лаксдала*, 21; *Пісня про Хельгі, сина Хьєрвара*, 8, 9 – Лебедев Г.С. Этюд о мечах викингов // Клейн Л.С. Археологическая типология. – Л., 1991. – С. 292–293).
- ⁶⁷ Jackson A.V.W. Op. cit. – Р. 109, fn. 2.
- ⁶⁸ Акишев К.А. Курган Иссык. Искусство саков Казахстана. – М., 1978. – С. 51, ил. 69.
- ⁶⁹ Сулейманов Р. Указ. соч. – С. 202.
- ⁷⁰ Аржан. Источник в Долине царей. Археологические открытия в Туве. Каталог выставки. – СПб., 2004. – С. 50–51. Çugunov K.V., Parzinger H., Nagler A. Der skythenzeitliche Fürstenkurgan Aržan 2 in Tuva. – Mainz, 2010. – Taf. 76, 1a-c.
- ⁷¹ Аржан... – С. 49. Чугунов К.В. Кинжал-акинак из кургана Аржан 2 // Сообщения Государственного Эрмитажа. – Вып. 62. – СПб., 2004. – С. 72–74. Çugunov K.V., Parzinger H., Nagler A. Op. cit. – Taf. 40.
- ⁷² Золотые олени Евразии. Каталог выставки. – СПб., 2003. – С. 16
- ⁷³ “З тип” акінаків за А.Ю. Алексеевим (Алексеев А.Ю. Этюд... – С. 278–279).
- ⁷⁴ Артамонов М.И. Сокровища скифских курганов. – Прага, 1967. – Табл. 6. Черненко Е.В. Древнейшие скифские парадные мечи... – С. 8, рис. 1; С. 9, рис. 2, 1; С. 18, рис. 14.
- ⁷⁵ Там же. – С. 9, рис. 2,2; С. 10, рис. 4; С. 12, рис. 7.
- ⁷⁶ Артамонов М.И. Указ. соч. – Табл. 66.

- ⁷⁷ Золотые олени... – С. 50. Алексеев А.Ю., Мурзин В.Ю., Ролле Р. Чертомлык. Скифский царский курган IV века до н.э. – К., 1991. – С. 235–246 (Кат. 191, 192).
- ⁷⁸ Артамонов М.И. Указ. соч. – Табл. 208.
- ⁷⁹ Золотые олени... – С. 57.
- ⁸⁰ Мозолевський Б.М. Товста Могила. – К., 1979. – С. 68–73 (Кат. 134), рис. 52–56. Черненко Е.В. Оружие из Толстой Могила // Скифский мир. – К., 1975. – С. 152–173.
- ⁸¹ Алексеев А.Ю. Акинак или махайра? – С. 44–47.
- ⁸² Золото степу. Археологія України. – К. – Шлезвіг, 1991. – С. 358 (кат. № 88).
- ⁸³ Там же. – С. 358–359 (кат. № 89). Отрощенко В.В. Парадный меч из кургана у с. Великая Белозерка // Вооружение скифов и сарматов. – К., 1984. – С. 122–125.
- ⁸⁴ Бессонова С.С. О культе оружия у скифов // Вооружение скифов и сарматов. – С. 8–10.
- ⁸⁵ Гамкрелидзе Т.В., Иванов В.В. Индоевропейский язык и индоевропейцы. Реконструкции и историко-типологический анализ праязыка и протокультуры. – Т. 2. – Тбилиси, 1984. – С. 516. Королькова Е.Ф. Указ. соч. – С. 116–117.
- ⁸⁶ В іранській свідомості асоціація вепра з військовою сферою зберігається і в Сасанідський період, наприклад, в пехлевійській “Оповіді про сина Зарера” зіткнення воїнів описане як зіткнення “відважних (вепрів)” (*Аййадгар-и Зареран*, 45 – Чунакова О.М. Пехлевийская божественная комедия. Книга о праведном Виразе и (Арда Вираз намаг) и другие тексты. – М., 2001. – С. 76, 141).
- ⁸⁷ Geldner K.F. Op. cit. – P. 140.
- ⁸⁸ Скорочення рефрену вступних рядків *Яуту* 10, 7.
- ⁸⁹ AirWb. – Kol. 1817, 1366. Jackson A.V.W. Op. cit. – P. 93.
- ⁹⁰ Див.: AirWb. – Kol. 653.
- ⁹¹ AirWb. – Kol. 1743. Jackson A.V.W. Op. cit. – P. 106.
- ⁹² Див.: AirWb. – Kol. 127–128. Дж. Дармстетер перекладає “pursuing” (Darmsteter J. Op. cit. – P. 235).
- ⁹³ AirWb. – Kol. 529.
- ⁹⁴ Ibid. – Kol. 878.
- ⁹⁵ Ibid. – Kol. 626–627. За Дж. Дармстетером – “strong” (Darmsteter J. Op. cit. – P. 235). За Фр. Шпірелем – “[with foam] strong” (Spiegel Fr. Avesta. – P. 105).

⁹⁶ Див.: AirWb. – Kol. 1301.

⁹⁷ Цю характеристику кабана, можна описати як “той, хто бігає кругами й замітає сліди” (див.: AirWb. – Kol. 860, 1386). Основа *vāz-* повторюється і в епітеті Веретрани *vazəmnō*.

⁹⁸ Вважається, що ці лопаті були призначені для кріплення кинджала до ноги воїна (Мордвинцева В., Трейстер М. Произведения торевтики и ювелирного искусства в Северном Причерноморье 2 в. до н.э. – 2 в. н.э. – Симферополь – Бонн, 2007. – Т. 1. – С. 214). Аналогічні за типом чотирилопатні піхви кинджалів, виготовлені з дерева, відомі в похованнях II ст. до н.е. могильника Уландрик на Алтаї (Кубарев В.Д. Курганы Уландрыка. – Новосибирск, 1987. – Табл. VI, 8; XVI, 13; XXVIII, 19; LX, 16, 18).

⁹⁹ Мордвинцева В., Трейстер М. Указ. соч. – С. 214.

¹⁰⁰ Там же. – С. 227–228, 237–238.

¹⁰¹ Прохорова Т.А. Указ. соч. – С. 52, рис. 1.

¹⁰² Там же. – С. 51–58.

¹⁰³ *Herod.*, Hist., IV, 62; *Pomp. Mela*, II, 15; *Clim. Alex.*, Log. Protr., IV, 46; V, 64; *Arnob.*, Adv. Nat., IV, 11. *Amm. Marc.*, XXXI, 2. 23; *Prisc. Pan.*, IV, 10; *Jord.*, Get., 35.

¹⁰⁴ Болтрик Ю.В. Святилище Арея в урочище Носаки // Археологические исследования на Украине в 1976 – 1977 гг. Тезисы докладов XVII конференции Института археологии УССР. Ужгород, апрель 1978 г. – Ужгород, 1978. – С. 61–62. Бессонова С.С. Указ. соч. – С. 10. Балонов Ф.Р. Святилища скифской эпохи в Адыгее (интерпретация курганов на р. Уль) // Скифо-сибирский мир. Искусство и идеология. – Новосибирск, 1987. – С. 40–41. Он же. Мраморная табличка из Мёзии: проблема интерпретации // Скифия и Боспор: археологические материалы к конференции памяти академика М.И. Ростовцева (Ленинград, 14–17 марта 1989 г.). – Новочеркасск, 1989. – С. 95. Шауб И.Ю. Миф, культ, ритуал в Северном Причерноморье VII–IV вв. до н.э. – СПб., 2007. – С. 137.

¹⁰⁵ Напр.: *Sc. ad Hom. Iliadem.*, XIII, 6; *Eust. Thes.*, Com. ad Hom. *Iliadem*, 916 (XIII, 1–7).

¹⁰⁶ Мордвинцева В., Трейстер М. Указ. соч. – С. 227–228.

¹⁰⁷ Імовірно, він має ритуальне значення.

¹⁰⁸ Там же. – Т. III. – С. 125, Табл. 39 (A109.3).

¹⁰⁹ Див. докладніше: Вертиенко А.В. О скифской клятве в *Luc.*, *Tox.*, 38 // Боспорский феномен. Население, языки, контакты. Материалы международной научной конференции (Санкт-Петербург, 22–25

ноября 2011). – СПб., 2011. – С. 567–575. Она же. К персонификации... – С. 41–52.

¹¹⁰ *Аййадгар-и Зареран*, 41 – Чунакова О.М. Указ. соч. – С. 18, 76, 141.

¹¹¹ Бессонова С.С. Указ. соч. – С. 3–21.

¹¹² Гуляев В.И. На восточных рубежах Скифии (древности донских курганов). – М., 2010. – С. 194, рис. 1.

¹¹³ Гуляев В.И. Золото в погребальном ритуале скифов и их восточных соседей // Археология и палеонтология Евразийских степей и сопредельных территорий. – М., 2010. – С. 111–118.

¹¹⁴ Иванчик А.И. Похороны скифских царей: Геродот и археология // Археология и палеонтология Евразийских степей и сопредельных территорий. – С. 140–141.

РЕНТГЕНОФЛУОРЕСЦЕНТНІ ДОСЛІДЖЕННЯ СКИФСЬКОГО ЗОЛОТА НА ОСНОВІ КОЛЕКЦІЇ МІКУ

Прикраси із дорогоцінних металів мали широке розповсюдження у населення, яке мешкало на території України у скіфський час. Особливо це стосується прикрас із золота, що вказували на соціальний стан, відображали релігійні вірування та демонстрували естетичні уподобання. Віра давнього населення у потойбічне життя пояснює численні знахідки прикрас із дорогоцінних металів у курганах скіфської знаті VII–IV ст. до н.е., які мали слугувати ознакою високого соціального стану похованих. Ці предмети можна поділити на особисті прикраси (сережки, персні) та прикраси костюму (метопіди і пластини-аплікації). Останні використовувалися як декоративний елемент парадно-ритуального костюма — ними прикрашали головні убори, одяг, взуття.

Завдяки співпраці Музею історичних коштовностей та лабораторії на базі Київського національного торговельно-економічного університету було проведено дослідження експонатів зі скіфських курганів VII–III ст. до н.е. Для порівняльного аналізу складу золота були використані предмети з різних поховань курганів лісостепової та степової зон: Бердянський та Мелітопольський кургани в Запорізькій обл.; курган поблизу с. Архангельська Слобода та курган Огуз Херсонської обл.; курган Переп'ятиха у Київській обл.; кургани поблизу сіл Бобриця, Жаботин, Новосілки, Синявка, Стеблів та Пастирське Черкаської обл.; курган поблизу с. Будки Сумської обл.

Метою даної роботи є рентгенофлуоресцентне дослідження структури сплавів для визначення фізичних властивостей дорогоцінного металу що допоможе у вивченні технологій виготовлення і особливостей виробництва предметів торевтики. Результати досліджень дадуть можливість виявити фізичні властивості металу, його походження, а також допоможуть у визначенні підробок.

Вміст основних компонентів і домішок золотих сплавів вказує на використання подібних за складом сплавів в усіх розглянутих виробках. Очевидно, що це сплав з природного мінералу на основі самородного золота. Досліджені прикраси можна розділити за пробою на групи (кількість частин золота в

1000 частин сплаву) — вироби з пробами в діапазонах 330–400, 400–500, 500–600, 600–700, 800–900, 900–960.

Отримані дані методом рентген-флюоресцентного аналізу (РФА) свідчать, що вміст золота в сплавах виробів скіфського періоду (VII–III ст. до н.е.) коливається від 30% до 96%. Високий вміст золота в сплаві пояснюється тим, що вже в IV ст. до н.е. грецькі майстри були здатні збагатити золото до досить високої чистоти за допомогою процесів розділення і амальгамування¹. Отримати золотий сплав з допомогою введення в розплавлений метал лігатури — міді та срібла на той час було набагато складніше, ніж отримати чисте золото. Тому ювеліри, очевидно, використовували як високопробне збагачене золото, так і природні сплави золота (до 70%), що вміщують срібло та інші споріднені компоненти.

Слід зазначити, що природних сплавів золота встановлено близько чотирьох десятків, ще з десятків сполук цього елемента не мають назви (наприклад, сульфід золота й вісмуту чи арсенотелурид золота)². Оскільки всі відомі мінерали золота мають певний хімічний склад, а чисте золото (у самородному стані) в природі трапляється надзвичайно рідко, то з цього випливає, що склад дорогоцінного сплаву скіфських виробів має також певні обмеження (якщо цей склад не легований).

Основними компонентами сплаву у всіх досліджених виробках, крім золота, є срібло та мідь, які разом із золотом утворюють мідно-срібно-золоту (Au–Ag–Cu) вісь — стабільну асоціацію (за Н.В. Петровською — геохімічна тріада елементів), що бере участь у всіх циклах ендегенної міграції золота. Але мідь і срібло не зовсім подібні до золота за рядом властивостей, в тому числі й за потенціалом іонізації (значно меншим, ніж у золота). Тому їх поведінка в деяких природних процесах є іншою³.

Інші супутні золоту елементи теж утворюють у ньому домішки, але склад і концентрація їх менш постійні. Провідний вчений з дослідження золота Н.В. Петровська наводить ряд елементів-супутників золота, ступінь постійності яких зменшується в напрямі: Ag (Cu (Fe (Te (Se) (Hg (Sb (Bi (Pb (Zn (Pt (Mn. Звичайно, такий ряд дещо ідеалізований, адже в кожному золотоносному регіоні своя специфіка процесів міграції й випадання золота⁴. І тому, безумовно, в тій чи іншій кількості срібло майже завжди супроводжує золото незалежно від зернин — від мікрочастинок до великих самородків. Наприклад, у малоглибинно-

му золоті, що сформувалося на глибині до 1500 м, вміст срібла становить 30–40%, у глибинному (1500–5000 м) в середньому 5–15%. Концентрації таких хімічних елементів, як Ni, Pd, Pt, пов'язані з магмами основного складу, переважно мантийного походження (5000–7000 м). Тому ці домішки в складі природного золота зустрічаються дуже рідко. Інші хімічні елементи, асоціації яких, на думку багатьох дослідників, є характерними для кислих чи змішаних магм або взагалі для корових порід та руд, зустрічаються набагато частіше. Хімічні властивості золота зумовлюють особливості його мінералогії. Схильність цього елемента до “самостійності” визначає те, що серед його мінеральних форм панує самородне золото⁵.

Отже, наявність того чи іншого хімічного елемента у складі сплаву золота пов'язане з високою ймовірністю його занесення у процесі плавлення (у малих частках) або під час легування. Результати дослідження вказують, що мідь, наявна у складі більшості досліджуваних зразків, не є супутньою самородному золоту, а занесена в нього під час вилучення з руди, де могли бути мінерали олова й міді. Незначні домішки олова відмічені у зразках у місцях припаю великих деталей. У природі зустрічається і мідисте золото із значним вмістом міді (до 4,6% і більше). Зокрема, в Україні — у розсипищах Донбасу й кристалічних породах Придніпров'я та Побужжя⁶. Але для мідистого золота властива виразна обернена залежність між вмістом срібла й міді, що в ході проведених досліджень не було встановлено. Наприклад, при аналізі розподілу міді і срібла у сплавах скіфських пластин-аплікацій визначено майже пряму залежність між концентрацією даних елементів (рис. 1).

Скіфи високо цінували та широко використовували золото у побуті; крім одягу, багато прикрашали цінним металом парадну зброю, ритуальні чаші, кінську вузду. Тому часто поставало питання про те, звідки стільки золота у похованнях кочовиків. Результати досліджень ще раз підтвердили, що в скіфських виробках використане не мідисте золото з золотоносних жил Українського щита. Разом з тим, відсутні відомості про ввезення золоторудної сировини в Північне Причорномор'я з Балканського півострова та Передньої Азії. Тому можна припустити, що походження золота було територіально близьким до ареалу проживання скіфів. Відомо про імпортування цього цінного металу з Уралу, але це досить віддалена територія. Очевидно,

матеріал для предметів торевтики зі скіфських курганів видобували в старовинних копальнях біля відрогів Карпат (сучасна північ Молдови) та в кристалічних породах берегів Тиси⁷.

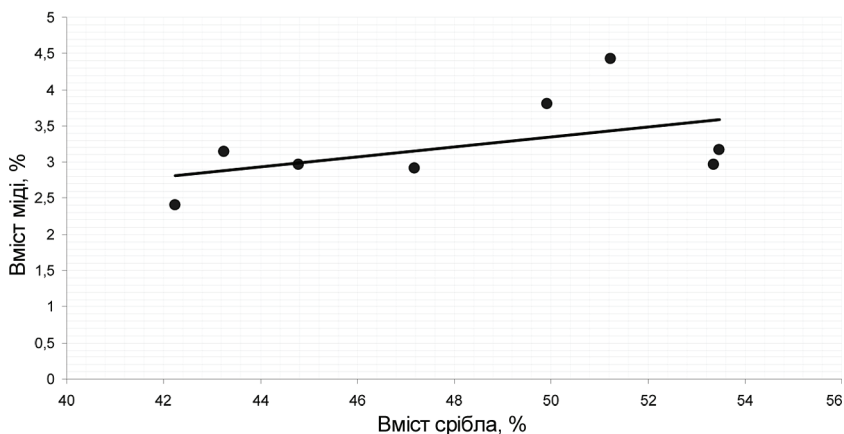


Рис. 1. Розподіл срібла і міді в золотих скіфських прикрасах проб 400–500.

Встановлено, що срібло, а не мідь, як це визначено для сучасних сплавів, є після золота другим за питомою вагою компонентом. Крім того, всі скіфські золоті вироби виявили флуктуації складу сплаву в аналізованих точках. Отже досліджувані ювелірні вироби неоднорідні за складом. Причому у деяких зразках (незалежно від методу їх виготовлення) зміна концентрації золота та срібла в різних точках коливається в межах від 1% до 20%⁸.

У середньому ж найбільша неоднорідність характерна для досліджуваних скіфських пластин-аплікацій проб 330–400 і 500–600: 9,23% по золоту і 10,28% по сріблу у прикрасах проб 330–400 і 10,75% по золоту і 11,36% по сріблу у прикрасах проб 500–600 (табл. 1).

У табл. 2 показник розмаху варіації (PB) розраховано за формулою:

$$PB = K_{\max} - K_{\min}, \quad (1)$$

де $K_{\max}$ — максимальна концентрація хімічного елемента у сплаві золота в середньому для виробів даного діапазону проби; $K_{\min}$ — мінімальна концентрація хімічного елемента у сплаві золота в середньому для виробів даного діапазону проби⁹.

Таблиця 1. Показники неоднорідності хімічного складу проб сплавів золота у скіфських прикрасах.

Основні компоненти і домішки у сплавах	Середня концентрація, %	Розмах варіації, %	Дисперсія
1	2	3	4
Проба 330–400			
Золото	35.18±3.79	9.23	16.013
Срібло	57.77±4.29	10.28	19.583
Мідь	2.56±0.56	1.34	0.403
Платина	2.05±0.31	0.48	0.157
Кадмій	1.47±0.32	0.81	0.109
Проба 400–500			
Золото	45.64±0.85	1.97	1.152
Срібло	48.17±0.69	1.58	0.851
Мідь	3.43±0.34	0.75	0.248
Платина	1.88±0.05	0.12	0.004
Кадмій	0.47±0.06	0.14	0.008
Проба 500–600			
Золото	52.70±5.14	10.75	45.460
Срібло	42.87±5.23	11.36	46.865
Мідь	2.43±0.05	0.10	0.003
Платина	1.65±0.14	0.32	0.021
Кадмій	0.19±0.03	0.06	0.001
Проба 600–700			
Золото	65.59±0.86	1.71	0.731
Срібло	32.18±1.01	2.02	1.020
Мідь	0.40±0	0	0
Платина	1.75±0.10	0.19	0.009
Кадмій	0.02±0.01	0.01	0.00003
Проба 800–900			
Золото	81.30±2.11	6.75	36.286
Срібло	16.36±1.17	4.36	29.865
Мідь	1.43±0.45	0.07	0.013
Платина	0.65±0.09	0.12	0.024
Кадмій	0.11±0.02	0.03	0.004
Проба 900–960			
Золото	95.50±1.17	8.75	42.163
Срібло	2.19±0.23	7.36	39.932
Мідь	1.34±0.15	0.08	0.009
Платина	0.35±0.11	0.11	0.021
Кадмій	0.09±0.01	0.02	0.002

Середньоквадратичне відхилення (σ) розраховане за формулою:

$$\sigma = \sqrt{\frac{\sum_{i=1}^n (K_i - \bar{K})^2}{n}}, \quad (2)$$

де K_i — концентрація хімічного елемента у сплаві в i -ій точці вимірювання;

$\bar{K}$ — середня концентрація хімічного елемента у виробі;

n — кількість точок вимірювання¹⁰.

3. Дисперсія розрахована як корінь кв. з середнього квадратичного відхилення по концентрації хімічного елемента у сплаві¹¹.

З основних домішок найбільш характерними для сплавів золота у скіфських прикрасах є платина і кадмій. Концентрація кадмію коливається від 0,07 до 2,9% у сплавах 400–500 проби і від 0,2 до 3,7% у сплавах проби 330–400; концентрація платини — від 0,8 до 5,1% (у сплавах 330–400 проби). У більш високопробних виробах вміст цих домішок значно менший. Кадмій у сплаві використовувався не в чистому вигляді (почав використовуватися лише з 1871 року), а в сплавах самородного золота. Наявність кадмію дещо знижувала температуру плавлення золота. Платину використовували як ювелірний метал ще в Стародавньому Єгипті; єгиптяни завезли самородне золото із вкрапленнями платини з території Куша (Нубії) в XII ст. до н.е.¹². Найбільш імовірно, що в такому ж вигляді платина потрапляла до складу золотих сплавів і в скіфських ювелірних прикрасах.

Ювелірні вироби з курганів Лісостепової та Степової України за фізичними властивостями та складом золота майже подібні. Пряме співвідношення міді та срібла у сплавах золота вказує на те, що предмети, задіяні в дослідженні, виготовлені з імпоротної сировини. Адже у самородному золоті відомих українських родовищ — зворотне співвідношення. Крім того, процентне співвідношення основних елементів (золото, срібло, мідь) з домішками та домішок між собою в усіх досліджених виробах є подібним.

Таким чином, більшість вивчених зразків є сплавами, що отримані під час плавлення низькопробного природного мінералу золота. Дослідження показали, що скіфські вироби VII–III ст. до н.е., виготовлені з природного сплаву золота, могли містити легуючі компоненти (мідь, нікель, цинк), але в дуже

незначній кількості: міді — до 1,5%, нікелю і цинку — до 0,4%. Крім того, встановлено, що у всіх досліджених виробих присутні домішки кадмію і платини, що свідчать про глибинне походження самородного золота, яке використовувалося при виготовленні даних виробів. Пряма залежність між вмістом срібла і міді у сплавах золота свідчить про те, що самородне золото, з якого виготовляли скіфські прикраси, видобували, найімовірніше, не на території сучасної України. Чітко простежується також залежність проби і вмісту домішок у скіфських прикрасах від ступеня афінажу (очищення) сировини.

Зважаючи на величезну кількість знахідок зі скіфських курганів, дослідження складу металу тривають. Майбутні результати стануть вагомим внеском у вивчення предметів торетики скіфського часу.

Примітки:

- ¹ Дронова Н.Д. Ювелирные изделия / Н. Д. Дронова. – М., 1996. – С. 30.
- ² Мінжулін О. І. Реставрація творів з металу / О. І. Мінжулін. – К., 2000. – С. 109.
- ³ Петровская Н.В. Самородное золото (общая характеристика, типоморфизм, вопросы генезиса) / Н. В. Петровская. – М.: Наука, 1973. – С. 224.
- ⁴ Ogden J. Ancient Jewellery: Interpreting The Past/J. Ogden. – University of California Press / British Museum, 1996. – P. 28.
- ⁵ Там само.
- ⁶ Райс Т. Скифы: строители степных пирамид. – М., 2004. – С. 165.
- ⁷ Гербелаш Е. Загадки скифского золота [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://baza.md/index.php?newsid=458>.
- ⁸ Bulakh I. Research of the chemical compound in cultural values' gold alloys/ I. Bulakh // "Młody towaroznawca" : material of international conference. – Poznan : University of Economics, 2009. – P. 39.
- ⁹ Кобзарь А.И. Прикладная математическая статистика / А. И. Кобзарь. – М., 2006. – С. 517.
- ¹⁰ Артюх Т.М. Товарознавча експертиза ювелірних коштовностей. Теорія і практика: моногр. / Т. М. Артюх. – К., 2005. – С. 119–120.
- ¹¹ Кобзарь А.И. Прикладная математическая статистика / А.И. Кобзарь. – М., 2006. – С. 522.
- ¹² Ogden J. Ancient Jewellery: Interpreting The Past / J. Ogden. – University of California Press / British Museum, 1996. – P. 42.

ГРИВНИ ІЗ ЗООМОРФНИМИ ЗАКІНЧЕННЯМИ ЗІ СКІФСЬКИХ ПОХОВАНЬ

У свідомості багатьох людей, завдяки творам античних торевтів, утвердилися стереотипні образи скіфів-номадів. Пам'ятки ювелірного мистецтва, писемні свідчення та археологічні знахідки є надійними точками опори для реконструкції чоловічих і жіночих костюмів V–IV ст. до н.е. — часу, коли склалася єдина (на перший погляд) культура на величезній території Скіфії. Крім того, названі матеріали є джерелом для вивчення еволюції вбрання та дії різних чинників на цей процес.

За зображеннями та археологічними знахідками можна уявити оформлення вбрання кочовиків: вишивка, аплікації із золотих пластинок¹. Ці декоративні засоби чоловіки поєднували зі знімними прикрасами — гривнами, браслетами, перснями, а жінки — із сережками, гривнами, ланцюжками із окремих елементів, разками намиста, браслетами (металевими і так званими “перев'язками” — короткими низками з намиста). Комбінації оздоб різних категорій відбивають соціальний статус, суспільну роль, сімейні стосунки їхніх власників. Особливо інформативними є набори жіночих прикрас².

Костюми еліти кочовиків, тобто прибулих племен, є результатом взаємодії різних факторів у процесі утворення на землях Північного Причорномор'я скіфської культури. Одяг — важлива складова вбрання — не зазнав змін, а майже всі категорії знімних (накладних) оздоб номадів одержали імпульс для розвитку, що надійшов від виробів, притаманних місцевому населенню Лісостепового регіону. Дослідження показали, що археологічні культури Правобережного Лісостепу від доби бронзи були генетично пов'язані з культурами Центральної та Північно-Західної Європи. Тому на території Скіфії набули поширення предмети, аналогічні знахідкам із зазначених областей.

У чоловічих костюмах зафіксовано запозичення таких елементів, як гривни — металеві обручі з розімкненими кінцями. Найбільш ранні вироби зафіксовані серед пам'яток культури Баден (південно-західний ареал Європи). Археологічні матеріали свідчать, що вже у III тис. до н.е. мідні

та бронзові гривни носили представники верхівки різних племен. Простота форми спонукала ювелірів до пошуків декоративних і технологічних прийомів для створення вишуканих витворів³.

Гривни завжди вважали знаком соціального престижу. Це загальне положення підтверджують скіфські мистецькі твори, на яких зображено нашійні обручі. Насамперед варто згадати пам'ятки монументального мистецтва: кам'яні статуї, які є втіленням образу героя — першопредка. Його гривна — знак належності до військової верхівки⁴. Як атрибут представника вищої аристократії гривну показано на чаші з кургану Гайманова Могила⁵.

Ще одне значення гривни, імовірно, пов'язане з уявленнями про захист власника від злих сил, оскільки прикраса оточує шию людину (наче “замикає” її).

Племена, які мешкали на землях Скіфії у VII — V ст. до н.е. нашійні обручі вважали знаками належності до військової аристократії і тому вони були деталями костюмних комплексів чоловіків. Той факт, що в IV ст. до н.е. гривни стали носити і жінки, і діти, говорить про зміни знакових функцій цих прикрас, збагачення спектру їх символічних значень.

Це припущення пояснює типологічну різноманітність виробів. Вони розрізняються за розмірами, особливостями заготовок, з яких робили нашійні обручі, оформленням закінчень. Саме за такими класифікаційними принципами систематизувала всі матеріали відома дослідниця скіфської культури В.Г. Петренко⁶. Від часу виходу її монографії з'явилися нові знахідки і тому схема розподілу гривен на відділи, типи та варіанти була уточнена. Виділено гривни стрижневі, дротяні, плетені, пластинчасті. Вони складають відділи. Всередині відділів прикраси можна розподілити на групи, типи та варіанти.

Найбільш рання зі знайдених у Степовій Скіфії золота гривна (VI в. до н.е. — Гостра Могила поблизу с. Томаківка Запорізької обл.) схожа на лужицькі⁷. Привертає увагу ще один шийний обруч, зроблений з чотиригранного стрижня (курган 5 поблизу с. Іллічево, Крим)⁸. За загальними характеристиками ця гривна має відповідники серед оздоб висоцької культури, але виріб вирізняється розклепаними звуженими закінченнями, всередині яких вирізано отвори⁹. Подібні завершення бачимо тільки на гривні з Гострої Могили.

На основі традицій, закріплених у виготовлені прикрас, поширених у різних районах проживання місцевого населення, в Скіфії у V ст. до н.е. гривні почали робити з круглого у перерізі стрижня, відлитого у кам'яній формі, а пізніше — дротяні (мабуть, з кованого прута), а також нашийники, що імітують скручені стрижні.

Особливу увагу привертають нашийні обручі, оформлені скульптурними мініатюрами і на корпусі, і на кінцях. Своєрідність трактування образів дозволяє виявити різні художні традиції, які склалися в Скіфії, а крім того, проаналізувати специфічні функції гривен із зооморфними завершеннями.

З V ст. до н.е. все більшої актуальності набували зв'язки з еллінськими центрами Північного Причорномор'я. Вони стали ще одним джерелом, з якого до скіфських костюмних комплексів “влилися” декоративні елементи. Вплив античного мистецтва виявився у зміні стилю декоративних творів, сюжетів апікацій, появі нових форм прикрас. Зокрема, деякі типи гривен виконано у манері, притаманній творчості античних ювелірів¹⁰. Йдеться про вироби, прикрашені зооморфними та антропоморфними образами. Що стосується останніх, то вони представлені тільки на гривні з кургану Куль-Оба: на кінцях обруча вміщено мініатюрні фігурки вершників, одягнених у костюми, характерні для скіфів-степовиків¹¹.

Нашийні обручі, оформлені скульптурними зображеннями тварин та міфічних істот, належать до різних типів. Перелік мотивів, вміщених на кінцях та корпусі гривен: олень, хижак з породи котячих, голова грифона чи хижого птаха, змія, водоплавні птахи. Насамперед слід звернути увагу на прикраси, зроблені з товстого золотого стрижня (дещо розширеного в центрі виробу). До його кінців приєднано трубочки-насадки із завершенням у вигляді лев'ячої голови. Найбільш рання пам'ятка — знахідка в чоловічому похованні в кургані № 5 поблизу с. Архангельська Слобода (Херсонська обл.) (V ст. до н.е.)¹². Образ тварини виконано способом витискування, а порожнисті циліндри оздоблено візерунками у техніці зерні та скані. Орнаменти розміщені кількома поясами різної ширини: пружок у вигляді коси (так звана плетінка), ряд зі спіралеподібних завитків, два широких пояси з пальметок, пелюстки яких заповнено блакитною емаллю. Ці смуги відділені одна від одної своєрідними фестонами з емалевими вставками синього та зеленого кольорів (рис. 1).



Рис. 1. Золота гривна, оформлена зображеннями левиних голів (курган № 5 поблизу с. Архангельська Слобода, Херсонська обл.)

Скульптурні завершення наконечників — лев'ячі голови — зроблені також у манері, властивій еллінським ювелірам: реалістично відтворено характерні риси хижака — розкриту пащу з підкреслено великими іклами, роздуті ніздрі, примружені очі. Дещо умовно передано гриву: майстер показав її у вигляді опуклого валика з рельєфними пасмами.

Гривни, аналогічні за формою стрижня та оформленням, походять з Талаєвського кургану (Запорізька обл.), тайника в кургані Куль-Оба (Крим). Хоча візерунки на порожнистих циліндрах простіші, ніж на таких деталях нашийного обруча з Архангельської Слободи, але об'ємні зображення лев'ячих голів

зберігають виразність¹³. Те саме можна сказати про знахідку з кургану Солоха (Запорізька обл.). Остання (тобто гривна з чоловічого поховання у к. Солоха) належить (відповідно до класифікації В.Г. Петренко) до іншого відділу, оскільки зроблена із звитої жолобчастої трубки (імітація витого стрижня). На її кінцях надіто циліндричні насадки, прикрашені двома рядами орнаментів. Широкий пояс утворений пальметками, які чергуються з лотосом, а вузенький — овами. Усі візерунки заповнені блакитною та синьою емаллю. Зверху та знизу фризи оточені обідками із зерні та плетінки. Завершення циліндричних наконечників — об'ємне зображення лев'ячої голови. Хижака змальовано з такими ж подробицями, що й на гривні з Архангельської Слободи: вищипрені зуби, пишна грива, а очі особливо виділені — чорні зіниці блищать на білому тлі. У пащах хижаків прикріплено дротяні петлі, зв'язані у вигляді “вузла Геракла”¹⁴.

Усі перелічені пам'ятки виконані в V ст. до н.е. До цього ж часу належить і гривна — елемент костюма скіфа, поховання якого дослідили в кургані поблизу с. Корніївка (Запорізька обл.). Йдеться про золотий ланцюг, оформлений за такою ж схемою, що й описані вище. На джгут, сплетений з тоненьких д्रो-тинок, натягнуто циліндричні наконечники, які завершуються об'ємним зображенням голови лева. Порожністі трубочки оздоблено двома широкими поясами волут із тоненьких дро-тинок. Зверху і знизу та між орнаментальними смугами — тоненькі смужки “плетінок”. Скульптурні голови левів виконані недбало, хоча за вірець майстер, можливо, мав високохудожні зображення. Особливість завершень: в розкритих пащах хижаків прикріплені мініатюрні циліндрики, які служили петлями. Всі частини гривни з'єднано механічно, досить грубо. Це знижує художню цінність предмета, але його зміст не змінився: імовірно, за рангом скіф повинен мати гривну саме із зображеннями лев'ячих голів на кінцях. Декоративні деталі, мабуть, використовували вже не раз, тобто порожністі трубочки приєднували до різних нашийних обручів¹⁵.

Гривни зі скульптурними завершеннями у вигляді голови лева належали соціально виділеним особам. Про це свідчать і пишний поховальний ритуал, і багатство супровідного інвентарю. Лев — багатозначний образ у міфології багатьох народів. Оскільки хижак входить до кола “звіриних” мотивів у декоративному мистецтві племен Північного Причорномор'я, то логіч-

но припустити, що образ тварини з породи котячих відбиває релігійні уявлення і населення Скіфії. Один з аспектів семантики образу лева в середовищі аристократичних кіл, можливо, слід розглядати у зв'язку з Гераклом, якого мешканці Скіфії вважали своїм предком. Тобто лев у свідомості давніх народів, можливо, перетворився на символ Геракла. Вміщення його (тобто символу) на гривні, імовірно, є знаком належності власника нашійної прикраси до певного роду з військової аристократії.

Привертають увагу витвори із зображеннями хижака, який припав до землі. Один тип нашійних прикрас — обручі з незізнаними кінцями: к. 8 з групи П'ятибратніх курганів (Єлизаветівський могильник), Куль-Оба. Усі перелічені гривни дугоподібні. Особливо вирізняється художніми властивостями прикраса з Куль-Обського кургану. Вона зроблена з гладенького стрижня. На його кінцях бачимо скульптурні фігурки хижаків, а за ними — рельєфний візерунок з вузьких валиків, між парами яких розміщено опуклини. Образи тварин виконані реалістично: підкреслено основну ознаку лева — гриву, добре пророблені всі частини тіла хижака. Виразність досягнута завдяки доопрацюванню зображення гравіруванням. Зауважимо, що гривна належала жінці, похованій у пишному костюмі. Крім золотого декору на головному уборі та одязі, вбрання включало комплект знімних прикрас: сережки, намисто з амфороподібними підвісками, браслети¹⁶.

Така ж тематика декору властива і спіралеподібним нашійним обручам, тобто зробленим з круглого у перетині стрижня, зігнутого так, що кінці заходять далеко один за другий. На них, тобто на кінцях, вміщено скульптурні зображення хижака, який лежить. Відтворення його вигляду відзначається стилізацією, але, за певними ознаками образ можна “прочитати”. Наприклад, гривна, яка належала воїну (№ 2), похованому у південно — західній камері в кургані Чортотлик: виріб з круглого стрижня (d — 14–15 см) в 1,5 оберти, прикрашають відлиті у кам'яній формі односторонні фігурки. Вони схематичні, невиразні, але насічки, нанесені гравіруванням навколо голови тварини, імітують гриву, тобто вказують, що змальовано лева¹⁷. Крім гривни, в наборі знімних прикрас воїна — срібний браслет, золотий перстень.

Значно багатший воїн № 1 із цієї ж камери. Він мав золоті знімні прикраси: гривну з фігурками левів на обручі, браслети, персні, а також головний убір, оздоблений золотими пластинка-

ми. Захисний обладунок — бойовий пояс з бронзовими накладками, бронзові поножі. Значна кількість зброї: меч із золотим руків'ям, нагайка, горити зі стрілами, списи. Привертає увагу оформлення гривни ($d = 15,7$ см). Вона зроблена з круглого у перерізі стрижня, зігнутого у 1,5 оберти. На кінцях розміщено по 6 мініатюрних скульптурок левів. Під ними на обручі напаяна золота смужка, орнаментована опущеними вниз трикутниками. Образи тварин не деталізовані, показані тільки контури тіл хижаків. Леви крадуться, злегка припадаючи до землі. Голови тварин підняті. Позиції лап утворюють ритмічний візерунок: передні — злегка витягнуті, задні — зігнуті. Обидва кінці обруча були обламані, а слід від зламу добре загладжений¹⁸. Сцени полювання левів за оленем є варіантом сюжету “протистояння” тварин чи “шматування”. Його відтворення бачимо на різноманітних пам'ятках: прямокутні пластинки-аплікації, посуд, накладки на піхви меча, пектораль з кургану Товста Могила.

Описані прикраси надівали дуже зрідка (за особливих обставин), адже через невеличкий діаметр виробу треба було розгинати, а це могло призвести до поломки. Можна припустити, що гривни були нагородами, які воїни одержали за життя чи вже по смерті. Адже відомо з “Анабасиса” Ксенофонта, що персидський цар, вшановуючи воїнів за звитягу та мужність, дарував коня із золотою вуздою, золоту гривну, браслет і золотий акінак (Ксенофонт. Анабазис. — Кн.І, гл.ІІ, 27; гл.VII, 27).

Схожий нашійний обруч, оформлений за такою ж схемою мініатюрними скульптурками, знайдено у похованні жінки в кургані Товста Могила (Дніпропетровської обл.). Спочатку загальом про вбрання скіф'янки: головні убори прикрашені золотими аплікаціями (налобна стрічка, покривало, висока циліндрична шапка), ошатна сукня із золотим декором, а також “повний” набір знімних прикрас. Він включав: золоті ювелірні витвори – сережки із зображенням богині в позі оранти, спіралеподібну гривну, пластинчасті браслети, персні, разки намиста зі склоподібної маси¹⁹.

Гривна напівспіральна ($d = 17,5$ см) з круглого у перетині стрижня ($d = 0,6$ см). Обидва його кінці — протами оленя. Його передні ноги традиційно підігнуті під тулуб, а тіло, вкрите короткими горизонтальними рисками, які імітують хутряний покрив, плавно переходить в прут. Художник звернув особливу увагу на голову тварини: детально відтворено м'язи, ріжки, хвилясте хутро між ними. За фігурками оленів на корпусі грив-

ни припаяно по сім скульптурних зображень левів, які скрадаючись, рухаються за оленем. Звірі показані в однакових позах: передні ноги витягнуті, а задні напружені, як перед стрибком. Композицію підкреслено тоненькими вузькими смужками, прикріпленими до стрижня з лицьового боку. Накладка оздоблена зверху тоненькими паралельними дротинками та рельєфним візерунком з овів (рис. 2).



Рис. 2. Гривна із золотого стрижня — знахідка в похованні скіф'янки в кургані Товста Могила, Дніпропетровська обл.

Б.М. Мозолевський зазначив, що гривна є одним з “найбільш довершених з художнього боку витворів золотарства”.²⁰ Дослідник порівнюючи нашійні обручі з Чортомлика і Товстої Могили, помітив значну потертість виробів. На його думку, це

свідчить про те, що гривні “[...] не були парадними прикрасами, а входили до повсякденного вбрання їх господарів. [...] щоб набути такого рівня потертості, гривню мали носити багато років, а, можливо, і десятиліть підряд, практично не знімаючи з шиї”.²¹ З обома припущеннями Б.М. Мозолевського важко погодитись. Йдеться, насамперед, про те, що металеві нашійні обручі завжди були предметами репрезентативними, а отже їх носили не щоденно. Крім того, зношеність гривен можна пояснити різними чинниками: метал високої проби м’який і швидко стирається; недосконалою була і технологія виробництва стрижнів — такий фактор, як відсутність поліровки, потенційно не сприяє міцності металу. Тобто, якщо нашійну прикрасу кілька разів на рік надівати і знімати, то через досить короткий час стануть помітними сліди зношеності.

Повернемось до скіф’янки. Як сказано вище, вона мала ошатне убрання з золотими аплікаціями і повним комплектом знімних оздоб. Жінку везли до кургану на колісниці, прикрашеній бронзовими навершнями, значне місце в обряді захоронення посідали жертвоприношення супровідних осіб. Семантика декоративних елементів убрання скіф’янки: знімних оздоб, образів, представлених на пластинках-аплікаціях, і загалом — увесь цикл поховального ритуалу підкреслюють особливе місце жінки в аристократичному середовищі. Можна виділити кілька планів у символіці костюма: оздоби були знаками соціального престижу, відбивали сімейний стан, а також — сакральну роль його власниці. За припущеннями Б. Мозолевського, скіф’янка була матір’ю молодшого сина, тобто спадкоємця скіфського “царя”, а крім того — жрицею. Останнє підкреслюють антропоморфні, зооморфні та фітоморфні мотиви, вміщені на пластинках — оздобах головних уборів, одягу і взуття, а також — на знімних прикрасах, зокрема, сережках і гривні. З огляду на заявлену тему, цікаво розглянути оздоблення гривні — сюжет, про зміст якого йшлося вище.

Кілька напівспіральних гривен також оформлено стилізованими зображеннями хижака, але всі ознаки свідчать, що на кінцях обручів змальовано образ левиці. Цікаво, що такі нашійні прикраси здебільшого зафіксовано у жіночих та дитячих похованнях. Йдеться про знахідки в курганах № 22 (п.2) поблизу с. Вільна Україна (Херсонська обл.), Чортомлик (північно-західна камера), Апан-Сарча (Крим), № 487 поблизу с. Капіта-

нівка (Кіровоградська обл.), Гайманова Могила (п. 4) (Запорізька обл.), № 13 (п.3) поблизу с. Львове, № 5 поблизу с. Мілове (Херсонська обл.). На всіх виробах схожими є манера відтворення тварини, що припала до землі: передні лапи витягнуті — на них левиця поклала голову, задні ноги — зігнуті так, як це притаманно хижакам з породи котячих, коли вони лежать. З різною мірою виразності показано пластику тіла тварини.

Найбільш яскрава пам'ятка — елемент костюмного комплексу жінки, поховання якої дослідили в к.22 (п.2) поблизу с. Вільна Україна²². Гривна напівспіральна (d – 17,5 см), виготовлена з товстого круглого у перерізі стрижня. На обох кінцях виробу — об'ємні зображення хижака з підкреслено видовженим тулубом. Велика голова тварини лежить на витягнутих передніх лапах. Морда округла, вухка показано у вигляді овальних заглибин. Задня частина тулуба з виділеними стегнами та підібганими ногами плавно переходить у корпус гривни. За скульптурними фігурками розміщено декор у вигляді валиків, які чергуються з гладенькими опуклинами (рис. 3).



Рис. 3. Золота спіралеподібна гривна із зображеннями левиці, що лежить (курган № 22 поблизу с. Вільна Україна, Херсонська обл.).

Крім гривни, до набору знімних прикрас скіф'янки входили золоті сережки та персні, а також намисто зі склоподібної маси. Головні убори (налобну стрічку, шапку, покривало) та одяг жінки прикрашали пластинки-аплікації з рельєфними візерунками. Багатство костюма, оздобы якого пов'язані з символікою плодючості, свідчать про те, що власниця посідала високе місце у певній соціальній групі.

Слід зазначити, що при здійсненні поховального ритуалу у могилу разом з іншими речами скіф'янки поклали меч. Відомо, що жінок-воїнів у скіфському суспільстві було близько 30%, але їхня зброя — лук зі стрілами та списи. Меч не притаманний “амазонкам”, хоча знахідка, про яку йдеться (тобто, з к.22 (п.2) поблизу с. Вільна Україна), не єдина. Але у даному випадку саме цей предмет, мабуть, вказує на особливий статус скіф'янки. А гривна, оформлена зображенням левиці, можливо, акцентує його (статус) у ієрархії войовниць. Можливо, небіжчиця була жрицею божества, яке вважали покровителем жінок-воїнів. Античні автори писали, що “амазонки” вшановували Артеміду. З її культом пов'язують і образ левиці. У скіфській культурі властивостями покровительки воїнів наділена богиня Аргімпаса. Скіфи сприймали її як божество плодючості. С.С. Бессонова зазначила, що багато богинь плодючості й материнства мали і войовничі риси. Їх часто уявляли озброєними. Про Аргімпасу С.С. Бессонова пише: “...Важливою її рисою було заступництво, покровительство людському роду”²³. Отже, убрання та поховальний обряд скіф'янки яскраво відбивають функції, які вона виконувала за життя, тобто, була жрицею Аргімпаси.

Схожа гривна знайдена у похованні жінки, яке дослідили у північно-західній камері в кургані Чортомлик²⁴. Костюм скіф'янки привертає увагу пишністю. Він включав: головні убори (конусоподібну шапку, покривало) та одяг із золотим декором, “повний” набір знімних прикрас, тобто, комплект, що включає всі категорії ювелірних виробів: сережки, гривну, намисто із золотих намистин, браслети, персні. Розміри нашійного обруча (d – 13,3–14,8 см), абрис корпусу та загальна схема оформлення нагадують про гривну, яку знайшли серед елементів чоловічого убрання в цьому ж кургані у південно-західній камері. Але на кінцях жіночої прикраси вміщено скульптурні фігурки левиць. Їхні зображення нагадують трактування образу хижака на гривні з к. № 22 поблизу с. Вільна Україна. Різниця між цими гривнами — в

оформленні стрижнів: довгі орнаментовані відтинки на обручі з Вільної України та невеличкі відрізки на прикрасі з Чортотли-ка. Могила жінки, похованої із гривною, була в “царському” кургані. Про високе соціальне становище скіф’янки, її жрецький статус, свідчить увесь костюмний комплекс. Важливими аргумен-тами такого припущення є багатство і різноманітність ритуаль-них предметів у камері, а також супровідні особи. Декор убрання містить символи божеств життєдайних сил природи. Серед золотих аплікацій — оздоб головних уборів, одягу скіф’янки — є пластинки, на яких представлено сюжет: “богиня з дзеркалом і скіф з ритонем перед нею”, тобто, так звана “сцена адорації”. На думку дослідників на мініатюрі показано Аргімпасу, яку Геродот ототожнював з Афродітою. В грецькій міфології цій богині були присвячені деякі тварини, наприклад, лев та левиця. Отже, можливо, скіф’янка виконувала роль служительки богині плодючості — саме у такій іпостасі виступає Аргімпаса.



Рис. 4. Золотий нашійний обруч, кінці якого зроблені у вигляді голів грифона (курган № 1 поблизу с. Волковці, Сумська обл.).

Гривни подібні за формою, тобто з круглого у перетині стрижня, кінці якого заходять один за другий, оформлювали стилізованими зображеннями голови хижого птаха²⁵. Один такий обруч, виконаний у техніці лиття, знайдено в похованні чоловіка

в к. № 1 поблизу с. Волковці (Сумська обл.) (d обруча — 14,5 см, d стрижня — 0,4 см). У трактуванні образу птаха давній художник особливо підкреслив масивний трохи загнутий дзьоб, а очі, вуха та восковиця показані умовно на невеличкій площині (рис. 4).

Багатство супровідного інвентарю, серед якого і сакральні речі, значна висота кургану (13,5 м) та складність поховальної споруди — все це свідчить про те, що небіжчик за життя належав до верхівки військової аристократії. Золота гривна із зображенням грифона не тільки підкреслює статус її власника, але, можливо, є особливою відзнакою сміливості та звитяги (Ксенофонт. Анабазис. — Кн.І, гл.ІІ, 27; гл. VII, 27).

Схожу нашійну прикрасу знайдено в похованні підлітка 15–16 років (курган № 9 поблизу с. Піски, Миколаївська обл.)²⁶. Гривна з круглого в перетині дроту, також відлита із золота, вирізняється оформленням закінчень, які заходять один за другий (d обруча — 17 см). Йдеться про скульптурні зображення голови грифона: довгий прямий дзьоб із зубами, око видовжене, наче примружене, чітко виділено гребінь: його форму підкреслено рельєфним візерунком. За головою хижака — вузьенькі валики, які доповнюють декор гривни (рис. 5). Небіжчика поховали під курганом 2,5 м, зі зброєю, з предметами для здійснення певних ритуалів (срібний кубок), у багатому вбранні, оздобленому золотими пластинками. Крім гривни, хлопчику поклали ще й срібний багатовитковий браслет, який також вирізняється унікальним зооморфним оформленням на одному кінці (другий — обламаний у давнину)²⁷. Зразками для появи таких браслетів у скіфів були спіралеподібні вироби лужицької чи висоцької культури. Отже, срібний стрижень закінчується прямокутним брусочком, на верхній частині якого вміщено геометризоване зображення голови тварини з великими вухами. Гривна та браслет є не тільки взірцями стильової гармонії, ювелірної майстерності, але й відбивають символічний зміст, притаманний прикрасам цих категорій. Хлопець похований як дорослий воїн. Нашийний обруч — знак належності до верхівки спільноти, а образ грифона, ймовірно, емблема певного роду, засвідчує, що підліток пройшов обряд ініціації, адже міфічну істоту сприймали як втілення сили, непереможності та інших чеснот, необхідних воїну. Зображення грифона на гривні, браслеті, золотих пластинках, тобто на декоративних елементах убрання хлопчика, вміщували з метою захистити його від злих сил.



Рис. 5. Гривна, виготовлена із золотого круглого в перерізі дроту, кінці якої заходять один за одний і прикрашені скульптурними зображеннями голів грифона (курган № 9 поблизу с. Піски, Миколаївська обл.).

Апотропеїчні функції гривен, мабуть, були основними в дитячому костюмі, хоча нашийні обручі клали у поховання дітей і як знак соціального престижу. Зупинимось на знахідках нашийних обручів у похованнях дітей. Ця деталь вирізняє тільки 10% дитячого вбрання. Золоті, срібні та бронзові вироби, виготовлені з круглого дроту, на кінцях деяких — зооморфні образи. Як свідчать археологічні матеріали, гривни — елементи костюмів дітей різного віку: від новонароджених до підлітків. Зазвичай, власники цих прикрас поховані у курганах досить значної висоти: к.4 поблизу с. Первوماївка — 1,3 м; к.13 поблизу с. Золота Балка — 4,6 м; Товста Могила — 8,6 м, Гайманова Могила — 9 м. Обряд поховання, деталі декоративних комплектів — усе свідчить про аристократичну приналежність дітей. Особливо привертають увагу гривни зі скульптурним оформленням кінців. Мотиви: голова змії. Наприклад, у похованні І2, в кургані 5 поблизу с. Волчанське (Херсонська обл.) виявили захоронення дитини 8–10 років. У її убранні був обруч із бронзового дроту (у 1,5 витки)²⁸.

Ще один образ як завершення гривни: баран. Нашийний обруч з таким оформленням — зображенням голови тварини, разом із сережками (дві кільцеподібні — срібна і золота) та намистом із непрозорого скла — знайдено у похованні дитини у кургані № 4 (п. І), поблизу с. Первомаївка (Херсонська обл.)²⁹. Отже, детальніше про гривну: її розміри — 14 см в діаметрі, зроблена з електрового дроту ($d = 0,4$ см), кінці трохи заходять один за інший. На них, тобто, на кінцях, було надіто циліндричні насадки. Збереглася одна. На поверхні цієї деталі напаяно концентричними колами три пояски — “косички”, сплетені з тоненького дроту. Між смугами — “кісками” — візерунок із S-подібних елементів. Завершення насадки — зображення голови барана. Художник досконало передав контури мордочки, акцентував очі, роги (рис. 6).



Рис. 6. Гривна з круглого у перерізі електрового дроту зі скульптурним зображенням голови барана (курган № 4, п. 5, поблизу с. Первомаївка, Херсонська обл.).

Гривну, мабуть, поклали у могилу насамперед з метою захисту дитини. На думку дослідників могильника, в якому було споруджено і курган, про який йдеться, небіжчики (за життя) належали до певної родової групи. Образ барана входить у коло тварин, пов'язаних з культом плодючості. Можливо, в костюмі дорослої людини гривна з таким зображенням була символом сакрального статусу власника, але в дитячому — нашійний обруч сприймали як символ соціальної належності.

Як зазначено вище, у могилах дітей, так само, як у похованнях жінок, зафіксовано гривни із закінченнями у вигляді мініатюрної скульптурки звіра, що лежить. Наприклад, прикраса у похованні маленької дитини в кургані 13, п.5 поблизу с. Золота Балка (Херсонська обл.).

Схожа гривна була у гробниці № 3 в кургані Гайманова Могила (Запорізька обл.)³⁰. Цікаво, що срібний обруч (із круглого у перерізі стрижня $d = 0,33$ см) спеціально зменшили, відламавши один кінець, а потім зігнули за розміром дитячої шийки: $d = 9$ см. Отже, гривна напівспірально (півтора оберти) вирізняється плакуванням золотим листом та мініатюрним зображенням тварини, що лежить, поклавши голову на передні лапи. За фігуркою звіра — три групи рубчиків, розділених гладенькими проміжками У комплекті знімних прикрас дитини — золота сережка: кільце з підвіскою у вигляді амфори, намисто та на вершник підгірцевської шпильки. Можливо, все це належало дівчинці, якій було десь 3–4 роки. Всі речі у її похованні підкреслювали її належність до соціальної верхівки, але у гривні, мабуть, втілені уявлення про захист, який підсилювали образом хижака.

Привертають увагу знахідки в кургані № 13 поблизу с. Львова (Херсонська обл.)³¹. Треба зазначити, що у могилах № 2 і № 3 були поховані діти різного віку і деякі з них мали гривну. Одна з них належала, мабуть, дівчинці 10–12 років (поховання № 2). Нашійний обруч ($d = 11,8$ см) зі срібного дроту ($d = 0,4$ см), згорнутого у 1,5 витки. На кінцях — потовщення ($d = 0,6$ см), яке нагадує зображення змії. За загальними характеристиками гривна схожа на прикрасу, знайдену у похованні № 3 у цьому ж кургані про це — далі). У вбранні небіжчиці бронзові кільцеподібні сережки з підвісками, намисто та браслет — перев'язка зі скляних намистин та зі склоподібної маси. Ритуальні дії, які здійснювали при захороненні дитини — підстилка з очерету, подушечка з травами, жмуток гілочок — все це свідчення не

рядового обряду. Головне в ньому, тобто, обряді, можливо, демонстрація церемоній, які відбувалися при переході дитини до певної вікової групи. Гривна, ймовірно, була знаком ініціацій.

У камері могили № 3 поховали четверо дітей. Скелет № 3 — підліток 10–12 років. У наборі декоративних елементів: срібні кільцеподібні сережки з підвісками-намистинками, низка скляних намистин, браслет-перев'язка з черепашок, скляних підвісок на правій руці. Але особливо вирізняється гривна, на кінцях якої вміщено скульптурні фігурки тварини, яка лежить. Отже, перед нами срібний нашійний обруч в 2, 5 витки ($d = 10,5$ см) із круглого у перетині дроту ($d = 0,3$ см). Кінці оформлені об'ємними зображеннями хижака, який припав до землі. За скульптурними закінченнями — прикраси у вигляді груп поперечних вузьких валиків, між якими гладенькі проміжки (3 мм). Зображення тварини схематичне: видовжена голова лежить на передніх лапах, а задні — підібгані під животом (довжина мініатюри — 2,8 см). Хоча образ узагальнений, але зроблено акцент на його видових ознаках — хижак з породи котячих (рис. 7).



Рис. 7. Срібна гривна, кінці якої мають вигляд зміїної голови (курган № 13, п.3 (скелет № 3), поблизу с. Львове, Херсонська обл.).

Усі деталі костюмного комплексу свідчать про те, що вони належали дівчинці і втілювали насамперед, апотропеїчну функцію. А хижак — символ божеств життєдайних сил природи — відбиває специфічне значення гривни. Можливо, є свідченням переходу дівчинки-підлітка до іншої вікової групи.

У цій же могилі (№ 3) поховано ще одного підлітка 10–12 років (скелет № 4). На шії небіжчика — срібна гривна: спіраль у 1,5 витки ($d = 9,5$ см) з круглого у перерізі стрижня ($d = 0,5$ см). Кінці розширені, обрубані, оформлені зображеннями зміїних голів (?). Досить умовно нанесено два ока (зверху), з двох боків короткими рисками позначено рот. Далі за головою — чергуються між собою ділянки: концентричні кола, які охоплюють корпус гривни, а також візерунок у вигляді ромбів, нанесений неглибокими насічками (рис. 8). Змія — символ хтонічних божеств,



Рис. 8. Срібна спіралеподібна гривна, оформлена скульптурними фігурками хижака, який припав до землі (курган № 13, п. 3 (скелет № 4), поблизу с. Львове, Херсонська обл.).

відбиває уявлення спільноти про культ плодючості. Образ істоти притаманний декору жіночого костюма. Крім описаної нашийної оздоби, в наборі декоративних елементів — електрова кільцеподібна сережка з підвіскою (намистинкою), а також разки намиста та браслетів — перев'язок, які складаються з мушлів та намиста зі склоподібної маси. На жаль, важко визначити, належали прикраси дівчинці, чи хлопчику, оскільки нема антропологічних визначень. За моїми спостереженнями, одна сережка могла бути у вбранні і хлопчиків, і дівчаток. Але таку деталь декоративного набору, як правило, мали тільки маленькі хлопчики, а підлітки не носили³². Отже функцію гривни у описаній конкретній ситуації, мабуть, можна визначити за аналогією з іншою пам'яткою: обруч із зображенням змії на кінцях є знаком переходу до певної вікової групи.

Цікаво, що у наборах знімних прикрас дітей 3–5 і 7–9 років, похованих у кургані № 13 поблизу с. Львове гривен нема. Це ще раз підкреслює особливу роль нашийних обручів в контексті обряду захоронення підлітків.

Як відомо, поява і окремого елемента, і цілісного ансамблю вбрання обумовлена необхідністю їх практичного використання, а існування (в часі та просторі) — уявленнями про красу. Гармонійне поєднання між практичним та красивим (“корисністю та красою”) у костюмі чи якомусь компоненті спричиняло до їх використання впродовж навіть кількох століть. Ця закономірність проявляється і у прикрасах, але не прямо, а опосередковано, адже у зв'язці “практичність — краса” нема першого складника. Але декоративні вироби, які відповідали художнім та моральним основам певного соціуму, також передавали від покоління до покоління. Елементи костюмів, що відігравали знакову роль, мали власні закони функціонування.

Отже, нашийні металеві обручі-гривни розрізняються за багатьма ознаками. Окрему групу складають прикраси із зооморфними закінченнями. Поява зооморфних зображень, можливо, пов'язана з давніми традиціями відтворення тотемів. Як відомо, саме звірині образи у світогляді скіфів були втіленням їхніх уявлень про різні сторони життя³³. Конкретний зміст зображень можна “прочитати”, проаналізувавши поховальний обряд, склад декоративних елементів костюма, і загалом — поховального інвентарю. Загальними для всіх

гривен є функції: захисна, соціальна. Специфічне значення наших обручів притаманне витворам із зооморфними закінченнями. Гривни з такою ознакою, ймовірно, були знаками особистих заслуг (нагородами), атрибутами військової магії, емблемами певного роду, у дитячому костюмі позначали перехід з однієї вікової групи до іншої.

Примітки:

- ¹ Ключко Л.С. Верхній плечовий одяг скіфів // Археологія. – 1984. – № 47. – С. 57–68; Яценко С. Костюм Древней Евразии (ираноязычные народы). – М., 2006. – С. 47–83.
- ² Ключко Л.С. Скіфський костюм // Історія мистецтва України / НАНУ, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики, етнографії та етнології. – Т. 1. – К., 2006. – С. 286–291.
- ³ Klochko L. Scythian metal neck jewelry // Folia Praehistorica Posnaniensia. – 1997. – № 8. – S. 99–120.
- ⁴ Ильинская В.А., Тереножкин А.И. Скифия VII — IV вв. до н.э. – К., 1983. – С. 112; Петренко В.Г. Скифская каменная скульптура // Степи европейской части СССР в скифо-сарматское время. – М., 1989. – С. 104–106, табл. 40.
- ⁵Музей Історичних коштовностей України. Альбом / Ключко Л.С., Старченко О.В., Підвисоцька О.П. – К., 2004. – С. 34–35, кат. 8.
- ⁶ Петренко В.Г. Украшения Скифии VII — III вв. до н.э. – М., 1978. – С. 41–48.
- ⁷ Ключко Л.С. Костюми племен Скіфії в контексті зв'язків з населенням Європи // Na pograniczu swiatow: Studia z pradziejow miedzymorza baltysko-pontyjskiego. – Poznan, 2008. – S. 221.
- ⁸ Лесков А.М. Богатое скифское погребение из Восточного Крыма // СА. – 1968. – № 1. – С. 158–171.
- ⁹ Петренко В.Г. Украшения Скифии... – С. 42, табл. 29: 5.
- ¹⁰ Klochko Scythian metal ... – S. 101.
- ¹¹ Ильинская , Тереножкин. Указ соч. – С. 212.
- ¹² Петренко В.Г. Украшения Скифии... – С. 42, табл. 31: 2–3.
- ¹³ Там же... – С. 44, табл. 31: 4.
- ¹⁴ Манцевич А.П. Курган Солоха. Публикация одной коллекции. – Л., 1987. – С. 55–56, кат. 33.
- ¹⁵ Музей Історичних коштовностей України. Альбом / Ключко Л.С., Старченко О.В., Підвисоцька О.П. – К., 2004. – С. 74 , кат. 43.

- ¹⁶ Петренко ...Украшения Скифии. – С. 45, табл. 33: 1.
- ¹⁷ Алексеев А.Ю., Мурзин В.Ю, Ролле Р. Чертомлык (Скифский царский курган IV в. до н.э.). – К., 1991. – С. 63, кат. 87.
- ¹⁸ Там же... – С. 62, кат. 81.
- ¹⁹ Мозолевський Б.М. Товста Могила. – К., 1979. – С. 198–213.
- ²⁰ Там само... – С. 136.
- ²¹ Там само... – С. 213.
- ²² Музей історичних коштовностей ...– С. 72, кат. 71.
- ²³ Бессонова С.С. Религиозные представления скифов. – К., 1983. – С. 39.
- ²⁴ Алексеев А.Ю., Мурзин В.Ю., Ролле Р. Указ. соч. ... – С. 62, кат. 102.
- ²⁵ Петренко В.Г... Указ. соч. – С. 45, табл. 33: 5.
- ²⁶ Там же...– С. 45, табл. 34: 1.
- ²⁷ Там же...– С. 45, табл. 34: 1.
- ²⁸ Кубышев А.И. Отчет о работе Херсонской экспедиции в 1980 г. // НА ІА НАНУ. – 1980/15. – С. 35.
- ²⁹ Евдокимов Г.Л., Фридман М.И. Скифские курганы у с. Первомаевка на Херсонщине // Скифы Северного Причерноморья. – К., 1987. – С. 102–103, рис. 15.
- ³⁰ Бидзиля В.И., Полин С.В. Скифский царский курган Гайманова Могила. – К., 2012. – С. 464, кат. № 278.
- ³¹ Там же...– С. 278–280; Евдокимов Г.Л. Скифский курган у с. Львово // ДСПК. – Вып. 3. – С. 136–148.
- ³² Ключко Л.С. Скіфський дитячий костюм // Памятки декоративно-ужиткового мистецтва із колекцій Музею історичних коштовностей України – філіалу Національного Музею історії України: Тем. збірн. наук. праць. – К., 1993. – С. 44–45.
- ³³ Раевский Д.С. Модель мира скифской культуры. – М., 1985. – С. 110–155.

К ДАТИРОВКЕ ПОЗДНЕСКИФСКИХ ЗОЛОТЫХ УКРАШЕНИЙ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ МИДУ

В данной работе речь идет об одной из коллекций Музея исторических драгоценностей Украины, а именно о коллекции позднескифских золотых украшений из могильника Заветное. При этом внимание уделено не самим украшениям, их стилистическому анализу или поиску аналогий, а определению узких дат комплексов, в которых они были найдены, а также общим выводам, проистекающим из этих определений. Большая часть данной коллекции представлена в экспозиции Музея, отдельные вещи берегаются в его фондах, а также в фондах БГИКЗ и ГИМ.

Заветнинский могильник расположен на окраине одноименного села Бахчисарайского района АР Крым, в 300 м к юго-западу от городища Алма-Кермен, с которым он, по-видимому, связан. Памятник был открыт в 1953 г. и исследовался экспедициями БГИКЗ и ГИМ под руководством Н.А. Богдановой в течение 12 полевых сезонов с 1954 по 1981 гг. Всего тогда было вскрыто 297 могил¹. Еще несколько десятков погребальных сооружений изучены в 2004–2006 гг. экспедицией КФ ИА НАНУ под руководством Ю.П. Зайцева². Судя по результатам этих работ некрополь функционировал в течение примерно 200 лет с середины I в. н.э. до середины III в. н.э. Предметы из золота отмечены в 12 его комплексах. Последние представляли собой индивидуальные захоронения в простых грунтовых или, значительно реже, подбойных могилах. Большинство покойных находилось в деревянных гробах или колодах, сохранившихся до наших дней в виде отчетливых прослоек коричневатого тлена. Ориентация погребений неустойчивая: головой на запад — 3 захоронения, головой на юго-запад — 6 захоронений, головой на юг — 1 захоронение, головой на юго-восток — 2 захоронения. По сопровождающему инвентарю все комплексы можно разделить на две хронологические группы.

Первую хронологическую группу составляют девять могил (№№ 7, 8, 16, 65, 93, 195, 232, 254 и 330), содержавшие абсолютное большинство золотых украшений: проволочные серьги, украшенные по ободу пирамидками зерни (могила № 7) или

тремя рядами колечек (могилы №№ 8, 16, 195 и 330), амфоровидные серьги с цепочками (могила № 232) и без них (могила № 65), погребальные венки, наглазники и нагубники (могилы №№ 65 и 195), перстень со стеклянной вставкой (могила № 65), разнообразные кулоны, медальоны, подвески (могилы №№ 8, 93, 195 и 254), нашивные бляшки и пронизи (могилы №№ 7, 8, 65, 93, 195 и 232) (рис. 1: 1–13).

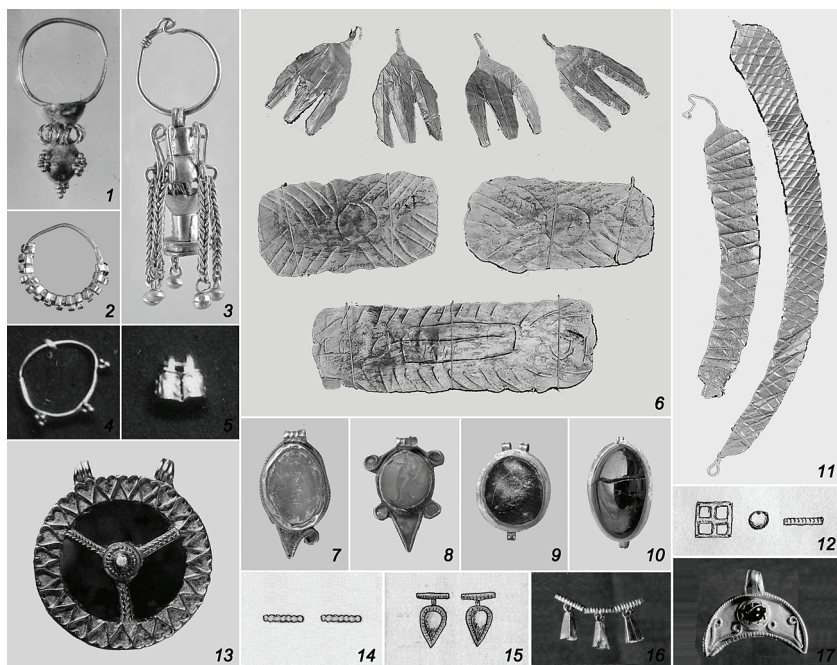


Рис. 1. Основные типы золотых украшений из могильника Заветное: 1–13 — украшения из могил первой хронологической группы (1, 6 — могила № 65; 2, 7, 8 — могила № 195; 3, 12 — могила № 232; 4 — могила № 7; 5 — могила № 8; 9, 10, 11 — могила № 93; 13 — могила № 254), 14–17 — украшения из могил второй хронологической группы (14 — могила № 99; 15 — могила № 216; 16, 17 — могила № 286).

Остальной погребальный инвентарь в них не очень разнообразен. Хронологически наиболее показательные находки — гончарные бутылкообразные флаконы³ (могилы №№ 65 и 232), красноглиняный кувшин с биконическим туловом, украшенный на плечиках узором в виде гирлянды плюща⁴ (могила № 65), двуручный канфар с низким цилинд-

рическим корпусом⁵ (могила № 65), краснолаковая чашка “самосской” группы с клеймом в форме розетты⁶ (могила № 93), парные лепные курильницы: реберчатая и простая полусферическая⁷ (могила № 8), лучковые фибулы I и IV серий варианта 2⁸ (могилы №№ 7, 16 и 254), одночленная сильно профилированная фибула с расширенной головкой⁹ (могила № 330), антропоморфная шарнирная брошь¹⁰ (могила № 93), зеркало “бактрийского” типа¹¹ (могила № 232) и т.д. Датировка всех указанных вещей не выходит за рамки середины — второй половины I в. н.э., многие из них характерны только для третьей четверти этого столетия, что позволяет датировать захоронения данной группы второй половиной I в. н.э. с явным уклоном к середине — третьей четверти столетия.

Ко второй хронологической группе относятся только три комплекса (могилы №№ 99, 216 и 286). Золотые украшения в них единичны — это небольшие гофрированные пронизы (могила № 99), маленькие подвески в виде листочков (могила № 216), лунница и подвески-колокольчики (могила № 286) (рис. 1: 14–17). Зато остальной инвентарь достаточно разнообразен. Так, в могиле № 99 помимо золотых пронизей были найдены краснолаковые тарелка с вертикальным бортиком и чашка со скошенным внутрь краем, стеклянный флакон, серебряные проволочные серьги, бронзовые браслеты со змеиными головками, десять перстней со стеклянными вставками, большое количество бус, фрагменты деревянной шкатулки, обломок смычковой фибулы и восемь бронзовых монет: семь оболов 78 г. н.э. и один тетрассарий 89 г. н.э. Инвентарь могилы № 216 еще более многочисленен — узкогорлая светлоглиняная амфора типа С, стеклянные двуручный кубок и бальзамарий, краснолаковая чашка со скошенным внутрь краем, орнаментированное зеркало-подвеска, лучковая фибула I серии варианта 4, провинциальная двучленная сильно профилированная фибула, шарнирная брошь сложной формы, украшенная разноцветной эмалью, деревянная шкатулка с бронзовыми оковками, серебряные проволочные серьги, кольца со стеклянными вставками, разнообразные бусы и т.п. Не менее выразительны и находки в могиле № 286 — аналогичная шкатулка с бронзовыми оковками, стеклянный бальзамарий, орнаментированное зеркало-подвеска, фибулы смычковая и лучковая I серии варианта 3, бусы и пр. Все перечисленные вещи датируют захо-

ронения второй хронологической группы II в. н.э., причем могилу № 99 по сочетанию стеклянного флакона второй половины I — начала II вв. н.э.¹² и смычковой фибулы II — первой половины III вв. н.э.¹³ следует относить к началу II в. н.э., могилу № 286 по находке лучковой фибулы I серии варианта 3 — к первой половине — середине столетия¹⁴, а могилу № 216 по узкогорлой светлоглиняной амфоре типа С¹⁵, шарнирной броше с эмалью¹⁶ и фибулам сильно профилированной¹⁷ и лучковой I серии варианта 4¹⁸ — к последней четверти или концу указанного столетия.

Таким образом, приведенный хронологический анализ отчетливо показывает, что девять из двенадцати заветнинских погребений, содержавших золотые украшения, были совершены в течение первых 50 лет существования некрополя и только три из них приходится на последующие 100 лет его жизни. При этом в захоронениях заключительного этапа функционирования памятника — первая половина III в. н.э. — предметы из золота до сих пор не найдены, хотя именно ко II — первой половине III вв. н.э. относится большинство исследованных могил.

Здесь следует отметить, что такая ситуация не случайна. Аналогичную закономерность мы можем наблюдать и на других позднескифских могильниках первых веков н.э., в частности на Усть-Альминском некрополе, где абсолютное большинство погребений с золотыми украшениями также датируется серединой — третьей четвертью/второй половиной I в. н.э.¹⁹ При этом, как и на других памятниках Предгорного Крыма, на Усть-Альме в захоронениях II — первой половины III вв. н.э. предметы из золота единичны и незначительны по своим размерам. Новый всплеск популярности золота замечен лишь в середине — второй половине III в. н.э., когда золотые изделия вновь становятся массовыми и нередко встречаются в погребениях целыми наборами (Дружное, могила № 24; Черноречье, могилы №№ 3, 35 и др.). Затем, в IV в. н.э., предметы из золота снова становятся редкостью, и лишь в конце столетия ситуация опять меняется самым коренным образом — повсеместно распространяются вещи так называемого гуннского полихромного стиля.

Если мы сопоставим полученные результаты с политической историей Северного Причерноморья, известной нам по письменным источникам, то сразу же заметим, что всплески

популярности золотых украшений четко совпадают по времени со смутными периодами в истории Причерноморья. Так, середина — третья четверть I в. н.э. — время появления на исторической арене алан, период их походов в закавказские страны и мощный подвижки сарматских племен к западу²⁰. В это же время в причерноморских и волго-донских степях широко распространяются предметы, изготовленные в своеобразном золото-бирюзовом стиле; в Крыму подобные изделия единичны, зато массовое распространение получают золотые украшения античных мастеров. Затем, в последующий период, во II — первой половине III вв. н.э. — время определенной политической и экономической стабильности в Северном Причерноморье — количество золотых украшений в погребениях резко сокращается, они становятся простыми и незначительными по своим размерам. Новый всплеск моды на золото и формирование нового ювелирного стиля (так называемого “кишпекского”) — середина — вторая половина III в. н.э. — приходится уже на эпоху готских походов: вторжение готов в Причерноморье и разгром ими большинства экономических центров региона. Очередная стабилизация политической ситуации в IV в. н.э. опять приводит к сокращению золотых украшений в погребениях, и только с вторжением гуннов в конце столетия ситуация снова коренным образом меняется.

В результате напрашивается вывод, что чем более насыщена эпоха различными потрясениями, войнами и погромами, тем ярче и выразительнее ювелирный стиль. И, напротив, спокойные и стабильные времена неизбежно приводят к быстрой деградации и забвению ювелирного искусства; достаток и благосостояние начинают измеряться не размерами и массой золотых украшений, а количеством и разнообразием инвентаря, наличием дорогих импортных изделий, роскошной посуды и “диких” безделушек. Следующие вслед за тем новые потрясения вновь обращают взгляд людей к “вечным ценностям” — золотым украшениям, что приводит к быстрому формированию нового ювелирного стиля.

Если же мы применим это заключение к предшествующему этапу, а именно к периоду освоения сарматами причерноморских степей — II в. до н.э., то сразу же отметим скромность погребального инвентаря сарматских могил этого времени. Ювелирные изделия в них единичны и, как правило, повторяют

по своим типам позднескифские золотые украшения из Предгорного и Северо-Западного Крыма, где они представлены в гораздо большем количестве; и, тем более, мы не встретим у сарматов ничего похожего по роскоши на захоронения в мавзолее Неаполя Скифского. В этой связи, складывается впечатление, что освоение сарматами причерноморских степей происходило очень мирно и малозаметно: сарматские племена действительно занимали давно опустевшие земли и при этом не вступали в какие-либо конфликты с окрестным населением. Центр политической активности во II в. до н.э. находился на юге — в Крыму (что, в частности, отражают события периода походов Диофанта, известные нам по письменным источникам), где и наблюдается концентрация большинства золотых украшений этого времени.

Примечания:

- ¹ Богданова Н.А. Могильник первых веков нашей эры у с. Заветное // Археологические исследования на юге Восточной Европы. – М., 1989.
- ² Зайцев Ю.П., Волошинов А.А., Кюнелът Э., Масякин В.В., Мордвинцева В.И., Фирсов К.Б., Флесс Ф. Позднескифский некрополь Заветное (Алма-Кермен) I — III вв. н.э. в Юго-Западном Крыму. Раскопки 2004 г. // Древняя Таврика. – Симферополь, 2007; Зайцев Ю.П., Волошинов А.А., Масякин В.В., Мордвинцева В.И., Фирсов К.Б., Флесс Ф. Охранные исследования городища и некрополя Алма-Кермен в 2004–2005 гг. // Археологічні дослідження в Україні 2005–2007 р. – К., 2007; Волошинов А.А., Масякин В.В. Погребения с оружием из некрополя римского времени у с. Заветное в Юго-Западном Крыму (раскопки 2005–2006 гг.) // Древняя Таврика. – Симферополь, 2007.
- ³ Труфанов А.А. Хронология могильников Предгорного Крыма I в. до н.э. — III в. н.э. // Stratum plus. – 2005–2009. – № 4. – С.195. – Рис. 12: 8–12.
- ⁴ Пузровский А.Е. Крымская Скифия II в. до н.э. — III в. н.э. Погребальные памятники. – Симферополь, 2007. – Рис. 165: 2.
- ⁵ Труфанов А.А. Указ. соч. – С. 159. – Рис. 22: 1–2.
- ⁶ Журавлев Д.В. Краснолаковая керамика группы Восточная сигиллята В из могильника Бельбек IV в Юго-Западном Крыму // Древности Евразии. – М., 1997. – С.242–243. – Рис. 5: 4.
- ⁷ Труфанов А.А. Указ. соч. – С. 138. – Рис. 7.
- ⁸ Кропотов В.В. Фибулы сарматской эпохи. – К., 2010. – С. 72, 161. – Рис. 31, 47.

- ⁹ Волошинов А.А., Масякин В.В. Указ. соч. – Рис. 3: 4.
- ¹⁰ Масякин В.В. Римские фибулы и детали ременной гарнитуры из некрополя Заветное // Древняя Таврика. – Симферополь, 2007. – Рис. 1: 3.
- ¹¹ Литвинский Б.А. Хронология и классификация среднеазиатских зеркал // Материальная культура Таджикистана. – Душанбе, 1971. – С. 46; Скрипкин А.С. Азиатская Сарматия. – Саратов, 1990. – С. 144–146; Симоненко А.В. Китайские и “бактрийские” зеркала у сарматов Северного Причерноморья // Музейні читання. – К., 2000. – С. 142–143.
- ¹² Сорокина Н.П. Два стеклянных сосуда из Заветнинского могильника // Поздние скифы Крыма (Тр. ГИМ. – Вып.118). – М., 2001. – С. 10–12. – Рис.1: 7.
- ¹³ Кротонов В.В. Указ. соч. – С. 169–170.
- ¹⁴ Там же. – С.74–77.
- ¹⁵ Шелов Д.Б. Узкогорлые светлоглиняные амфоры первых веков н.э. Классификация и хронология // КСИА АН СССР. – 1978. – № 156. – С. 18.
- ¹⁶ Масякин В.В. Указ. соч. – Рис. 2: 4.
- ¹⁷ Там же. – Рис. 1: 5.
- ¹⁸ Кротонов В.В. Указ. соч. – С. 77–80.
- ¹⁹ Loboda I.I., Puzdrovskij A.E., Zajcev J.P. Prunkbestattungen des 1. Jh. n. Chr. in der Nekropole Ust'-Al'ma auf der Krim. Die Ausgrabungen des Jahres 1996 // Eurasia Antiqua: Zeitschrift für Archäologie Eurasiens. – Bd. 8. – Mainz, 2002; Puzdrovskij A.E., Zajcev J.P. Prunkbestattungen des 1. Jh. n. Chr. aus der Nekropole Ust'-Al'ma auf der Krim. Die Ausgrabungen des Jahres 1999 // Eurasia Antiqua: Zeitschrift für Archäologie Eurasiens. – Bd.10. – Mainz, 2004; Древние сокровища Юго-Западного Крыма. – Симферополь, 2005; Пуздровский А.Е. Погребения сарматских “жриц” из Юго-Западного Крыма // Stratum plus. – 2011. – № 4.
- ²⁰ Шукин М.Б. Сарматы на землях к западу от Днепра и некоторые события I в. н.э. в Центральной и Восточной Европе // СА. – 1989. – № 1. – С. 70–83.

“ВЕК ПЕРИКЛА” И ШКОЛА ФИДИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ИСКУССТВА ИЗ АНТИЧНЫХ ГОСУДАРСТВ СЕВЕРНОГО ПРИЧЕРНОМОРЬЯ

В истории искусства “век Перикла” (451–429 гг. до н.э.) чаще всего анализируется сквозь призму своеобразного “культа афиноцентризма”, в котором особо подчеркивается роль и значение наивысших достижений классического искусства, созданных на территории Аттики и предназначенных прежде всего для прославления и возвеличивания Афин и наиболее крупных религиозных святилищ. Намного реже в поле зрения ученых попадают процессы, проходившие в искусстве названного периода, но в отдаленных уголках античной ойкумены, к которым можно отнести и Северное Причерноморье. Так, в исследованиях искусствоведов и археологов неоднократно анализировались отдельные произведения монументального искусства и художественных ремесел аттического производства второй половины V — начала IV в. до н.э., найденные в северопонтийских полисах. Однако комплексного изучения этих памятников в контексте влияния на них “века Перикла” и искусства этого периода не существует. Цель данной работы — анализ опубликованных памятников, в которых в той или иной степени можно проследить влияние скульптурной школы Фидия.

“Век Перикла” в истории античной Эллады — это период наивысшего расцвета классической афинской демократии, художественной культуры и искусства. К наиболее знаменитым источникам о деятельности Перикла принадлежат возведенные по его инициативе памятники культовой архитектуры и искусства, восхищавшие уже его современников и свидетельствующие об использовании Периклом их в качестве элементов монументальной пропаганды величия и процветания афинского полиса¹. Эту роль вдохновителя культурного расцвета классических Афин, инициатора строительной программы на Акрополе, главы плеяды ведущих интеллектуалов эпохи (Эсхила, Софокла и Еврипида, софистов и Сократа, Геродота и Фукидида, Фидия и Иктина) впервые раскрывает Плутарх в “Сравнительных жизнеописаниях”: “... Перикл предоставил народу множество грандиозных проектов сооружений и планов

работ, требовавших применения разных ремесел и рассчитанных на долгое время...

Между тем росли здания, грандиозные по величине, неподражаемые по красоте. Все мастера старались друг перед другом отличиться изяществом работы; особенно же удивительна была быстрота исполнения. Сооружения, из которых каждое, как думали, только в течение многих поколений и человеческих жизней с трудом будет доведено до конца, — все они были завершены в цветущий период деятельности одного государственного мужа. Тем более удивления поэтому заслуживают творения Перикла, что они созданы в короткое время, но для долговременного существования... как будто эти произведения проникнуты дыханием вечной юности, имеют не стареющую душу.

Всем распоряжался и за всем наблюдал у Перикла Фидий, хотя при каждом сооружении были великие зодчие и художники... Между тем, Фидий работал над золотой статуей богини, и в надписи на мраморной доске он назван творцом ее. Почти все лежало на нем и, как мы сказали, он по дружбе с Периклом был поставлен во главе всех мастеров” [Plut. Pericl. XIII, пер. С. И. Соболевского].

По мнению большинства ученых, Фидий действительно был главным автором и вдохновителем скульптурного декора Парфенона и, вероятно, других храмов афинского Акрополя. Во время работы на Акрополе под началом у Фидия находилось достаточно большое количество мастеров, трудившихся под его влиянием и формировавших так называемый пластический стиль Парфенона². О творчестве Фидия неоднократно писали античные авторы, характеризуя его как самого славного в мире художника³. Еще более обширна литература, посвященная анализу его художественного наследия⁴. Не менее правдоподобным кажется предположение Брунильды Риджвей о том, что Перикл мог быть автором (или соавтором) концепции Парфенона и всего Акрополя, обладая “достаточной властью, средствами и вместе с тем высокой культурой, чтобы направлять и скульпторов, и архитекторов”⁵.

В связи с государственной деятельностью Перикла в Афинах, уместным будет вспомнить, что в 437–435 гг. до н.э. он в должности стратега с большим флотом совершил экспедицию вдоль побережья Черного моря [Plut. Pericl. XX] с заходом во все крупные эллинские города, в частности, как полагают ученые, в Ольвию и столицу Боспорского царства — Пантикапей. На этом

этапе некоторые северопричерноморские полисы, в том числе и Ольвия, были включены в Афинский Морской союз, стал контролироваться понтийский путь хлебной торговли, установились конструктивные отношения со Спартоком, боспорским тираном пришедшим к власти в Пантикапее в результате государственного переворота в 438/437 гг. до н.э.⁶ По мнению И.Е. Сурикова “нет оснований полагать, что все это произошло в ходе одной единственной экспедиции Перикла — той самой, о которой мимоходом сообщил Плутарх... Несомненно, имел место целый ряд плаваний в Понт, дипломатических акций, о которых просто не сохранилось свидетельств источников”⁷. К началу 420-х гг. до н.э. более сорока городов Понта платили взносы в афинскую казну, исключительно через Афины поступал и весь хлеб, предназначенный для остальной Эллады.

Эти тесные взаимоотношения с Афинами, занимавшие ведущее место во всех сферах жизни причерноморских государств с очевидной пропагандой аттической идеологии и культурных ценностей, в итоге привели к значительному увеличению аттического импорта произведений монументального искусства и художественных ремесел. По сравнению с предшествующими периодами архаики и ранней классики, когда единичные привозные памятники аттического искусства преимущественно происходили из раскопок Ольвии и Борисфена, теперь их качество, количество и ареал распространения также на Боспоре и в Херсонесе свидетельствуют о постоянных культурных контактах с Афинами.

Известно, что после вступления северопонтийских городов в Первый морской союз и налаживания дипломатических отношений между Афинами и Спартокидами, жители античных полисов Северного Причерноморья присутствовали на главных религиозных празднествах афинян и даже побеждали в мусических и атлетических агонах Великих Панафиней⁸. Во время этих поездок многие богатые эллины, а также знатные эллинизированные скифы, имели возможность познакомиться с прославленными афинскими памятниками и, как можно предположить, считали это одной из целей посещения Афин [Isocr. XVII ст. 1].

Наверно, поэтому более широк круг произведений художественного ремесла, на которых нашли воплощение вольные повторения скульптурного декора и главной культовой статуи Парфенона, приписываемых Фидию. К наиболее ранним из дошедших до нас воспроизведений работ Фидия принадлежит

краснофигурный кратер из кургана Бакса близ Пантикапея 400-х гг. до н.э.⁹. На сохранившейся части сосуда показан апофеоз Геракла и олимпийские божества, принимающие героя на Олимп. При изображении фигур Зевса, Афины и Геры вазописец обратился к скульптурной группе в центральной части восточного фронтона Парфенона, созданной Фидием между 438–431 гг. до н.э. В центре на покрытом роскошной скульптурной резьбой троне в трехчетвертном развороте восседает Зевс, опирающийся правой рукой на скипетр. Слева к нему подлетает фигурка Нике с венком, а справа стоит Гера в пышном венке из цветов. По левую руку от Зевса стоит Афина. На голове богини — высокий шлем с гребнями, на груди — эгида с головой горгоны Медузы, в правой руке копье, а левая поддерживает круглый щит (рис. 1).



Рис. 1. Прорисовка краснофигурного кратера из кургана Бакса близ Пантикапея. 400-е гг. до н.э. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж (по Stewart, 1990).

Росписи этого кратера ученые используют для реконструкции не сохранившейся центральной группы восточного фронтона Парфенона и, в особенности, позы сидящего на троне Зевса. Фрагменты от мраморной статуи Геры с этого фронтона повторяют контуры фигуры Геры на кратере из Баксы. Нужно думать, что позы и одежда остальных олимпийцев, в частности, Аполлона и Посейдона, восседающих по бокам от центральной сцены, были также заимствованы вазописцем.

Большая полихромная аттическая краснофигурная гидрия с рельефным позолоченным изображением первой половины — середины IV в. до н.э. найдена в Пантикапее. На ней сохранилась многофигурная композиция, в которой видят фидиевскую группу с западного фронтона Парфенона со сценой спора Афины и Посейдона за владычество над Аттикой¹⁰. На центральной оси — рельефная позолоченная олива, ствол которой обвивает змей Эрихтоний, а среди ветвей парит фигурка Нике. По правую руку от богини Победы — Афина, подарившая Аттике священную оливу, вследствие удара копьем о скалу на Акрополе. Слева — столь же динамичная фигура Посейдона, вызвавшего трезубцем появление соляного источника и проигравшего. Художник намечает сферы жизни богов: землю под ногами Афины, море — под Посейдоном, из которого выныривают дельфины. По сторонам от главных персонажей расположены по три фигуры свидетелей спора в различных позах и ракурсах. Особо динамичен Дионис с тирсом и пантерой и вставший на дыбы конь Посейдона. Редкостно изображение пятиколонного храма с антефиксами и акротериями над правой ручкой гидрии, на который указывает Амфитрита (рис. 2).

Расположение фигур на этом сосуде отражает характерную черту построения композиций аттических многофигурных фронтовых групп V в. до н.э. с использованием центробежного и центростремительного движения. Кроме того, здесь нашли воплощение и другие отличительные особенности парфеноновских фронтонов: скученность фигур и пластическая выразительность главных действующих персонажей. При переносе треугольной композиции фронтона в горизонтальный фриз вазы мастер акцентировал внимание на образах Афины и Посейдона, переданных в барельефе, позолоченных и расписанных. Этим он выделил основную канву сюжета и подчеркнул его значимость, по сравнению с другими фигурами богов, вы-

полненных лишь в краснофигурной технике и не передающих общую схему композиции западного фронтона Парфенона. По предположению Ивлин Хэррисон, на фронтонах Парфенона вместе с фигурами богов были представлены их зооморфные воплощения¹¹. Косвенным подтверждением этой версии могут служить изображенные на пантикапейской гидрии пантера Диониса, морской конь Амфитриты, два дельфина, символизирующих соляной источник, а также змей Эрихтоний.



Рис. 2. Афина и Посейдон. Прорисовка фрагмента сцены на рельефной аттической гидрии из Пантикапея. Первая половина — середина IV в. до н.э. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж.

На гидрии рельефом четко выделена лишь лицевая сторона, остальная же поверхность имеет орнаментальный декор или просто покрыта черным лаком. В создании композиции художник не был ограничен рамками клейма, поэтому верхняя часть изображения (головы Афины и Посейдона) заходит на плечи гидрии с крутым изгибом, а внизу — занимает участки под ручками. Размещением фигур на разной высоте мастер достигает впечатления глубинности и многоплановости. Эта иллюзия усиливается перепадами высоты рельефа. Фигуры, фланкирующие главную сцену и расположенные почти под

ручками гидрии, написаны в краснофигурной технике. Постепенно, ближе к центру возникают рельефные изображения, переход к которым умело замаскирован. Такое расположение фигур делает эту многофигурную мифологическую композицию более живой и динамичной.

Выполненные в жидкой глине барельефы прикреплялись к стенкам вазы и моделировались стеком и пальцами. Их поверхность была покрыта полихромной росписью по белому грунту, следы которой еще видны. Это — зеленоватая одежда Афины, розовый щит, который она держит в руках, темно-желтый обнаженный торс Посейдона на светло-желтом фоне его плаща, голубой хитон и плащ женщины справа. По-видимому, эти цвета передают и общий колорит росписи западного фронтона Парфенона. Большое количество рельефных деталей на человеческих фигурах и их атрибутах было подчеркнуто позолотой. Яркая полихромная гамма в определенной степени уравнивала и дополняла сюжетную динамику сцены. Таким образом, в декоре гидрии умело объединены как разные техники и виды искусства (вазописный рисунок, скульптурный рельеф, имитация монументальной живописи), так и стремление к пространственности форм, нашедшее воплощение в монументальной скульптуре “века Перикла”.

Заканчивая анализ этих двух краснофигурных сосудов, отметим еще одну особенность, подтверждающую несомненные заимствования. В росписи кратера из Баксы — обращает внимание величавое спокойствие олимпийцев, в то время как на гидрии из Пантикапея центр композиции занимают динамичные фигуры богов и животных. Эти же черты были характерны соответственно восточному и западному фронтонам Парфенона.

Одним из важнейших созданий Фидия в 438 г. до н.э. для целлы Парфенона была колоссальная хрисоэлефантинная статуя Афины Партенос — одна из примет Перикловой роскоши¹². Эта прославленная в древности статуя стала образцом для разнообразных копий и версий. Несколько произведений такого рода найдено и в Северном Причерноморье. Это золотые височные подвески из кургана Куль-Оба, позолоченные терракотовые медальоны из Нимфея, Пантикапея и из святилища на азиатской стороне Боспора, а также небольшая мраморная сильно переработанная в позднее время статуэтка Афины Партенос из Ольвии.



Рис. 3. Височная золотая подвеска с изображением головы Афины Партенос Фидия из кургана Куль-Оба. IV в. до н.э. С-Пб, Государственный Эрмитаж.

По мнению исследователей, наиболее ранняя и точная копия головы Афины Партенос воссоздана на дисках парных золотых височных подвесок из Куль-Обы¹³. Афина изображена в шлеме с тройным гребнем, украшенным фигурой сфинкса между двумя крылатыми конями и фигурами грифонов на отогнутых нащечниках. Это отвечает описанию шлема Афины у Павсания: “посередине ее шлема сделано изображение сфинкса... — по обеим же сторонам шлема сделаны изображения грифонов” [Paus. I. 24. 5–6] (рис. 3). Видим на шлеме и главный атрибут Афины — фигурку совы. Различия в пропорциях и выражениях лиц, наклоне голов, а также в деталях украшений Афины подтверждают изготовление подвесок при помощи двух разных матриц, двумя торецками. Более высокохудожественна правая подвеска с объемно-пространственным моделированием изображения.

Найденные на Боспоре терракотовые медальоны III в. до н.э. также воспроизводящие голову Афины Партенос Фидия, по мнению Н.А. Онайко, выполнены из аттической глины¹⁴. Лица на них более удлиненные, взгляды задумчивые, устремленные вдаль. Отметим, что и в куль-обских золотых подвесках, и в терракотовых медальонах передан основной фидиевский принцип — идеальный, необычайно возвышенный облик богини.

В связи с височными подвесками из Куль-Обы нельзя обойти стороной аттические фигурные сосуды. Наиболее известны шесть полихромных арибалических лекифов, выполненных

в виде статуэток Афродиты, сфинкса, сирены, женской фигурки с кроталами (кастаньетами), танцующего крылатого демона и птицы, происходящих из раскопок кургана некрополя Фанагории 1869 г.¹⁵ Венчики, горла и ручки ваз — чернолаковые, тулово под ручками расписано краснофигурным орнаментом. Фигурные статуэтки покрыты белой облицовкой, поверх которой сделана роспись чистыми локальными красками красного, синего, голубого, желтого и розового цвета, а также позолотой на цветном грунте. По мнению ученых, все они были изготовлены в одной мастерской на рубеже V–IV вв. до н.э., дают возможность представить гамму, в которой расписывались знаменитые мраморные статуи, и воспроизводят расцветку хрисоэлефантинных скульптур, близких искусству школы Фидия. Так, Б.В. Фармаковский на заре изучения этих сосудов правомерно сравнил золотой шлем Афины Партенос с сиянием золотой окраски волос Афродиты из Фанагории¹⁶.

Несомненный интерес представляет и самая маленькая из всех известных копий Афины Партенос — мраморная статуэтка из Ольвии, — сразу привлекающая к себе внимание исследователей. Наиболее распространенной была версия, что это — одно из многих сильно переработанных в позднейшее время воспроизведений знаменитой хрисоэлефантинной статуи Афины Партенос Фидия¹⁷. Афина одета в длинный пеплос с эгидой на груди. Но ольвийская статуэтка только отдаленно напоминает афинскую покровительницу. В постановке ее фигуры отсутствует строгая прямолинейность образа Афины, характерная для Фидия. Зато в ней есть определенные нововведения: выставленная в сторону нога; пояс, высоко подвязанный под грудь; доходящая до пояса эгида. Богиня изображена в динамичной позе, кажется, что она идет вперед. Пеплос трактован глубокими продольными драпировками, подчеркивающими гордую осанку и поступь фигуры, отведенные назад руки (рис. 4). По стилю исполнения и художественной манере она уже целиком зависит от канонов эллинистического искусства. Это позволяет считать ее свободной копией эллинистической статуи, наверное, даже праксителейского типа, для которой в свою очередь прообразом послужила статуя Фидия или более-менее точная ее копия. Посредственное исполнение ольвийской статуэтки высотой только 0,29 м позволяет отнести ее к ремесленной аттической мастерской первой половины III в. до н.э.

Из античных полисов Северного Причерноморья происходят достаточно многочисленные фрагментированные аттические мраморные культовые статуи богов, вотивные рельефы, базы алтарей и погребальные стелы. Так, к школе Фидия приписывают мраморную голову Зевса второй половины V в. до н.э. из Ольвии, хранящуюся в собрании Государственного исторического музея в Москве¹⁸. Манера исполнения лица, отдельные детали пышной прически и бороды приближают этот фрагмент монументальной статуи к изображениям Зевса на серебряных монетах Элиды времен Адриана (133 г.), которые, по мнению ученых, являются воспроизведением фидиевской статуи Зевса¹⁹. Это сопоставление было положено в основу предположения, что статуя, от которой сохранилась лишь голова высотой 0,23 м, была заказана в Афинах или подарена Ольвийскому полису по случаю его вступления в Афинский архе и введения культа Зевса Олимпия²⁰. Косвенно это подтверждается и утверждением новой сакральной эмблемы с изображением орла — символа Зевса, который с третьей четверти V в. до н.э. украшает ольвийские монеты²¹.

Последней третью V в. до н.э. большинство ученых датирует редкосный для Северного Причерноморья аттический мраморный вотивный рельеф из Пантикапея (длина 0,36 м) с многофигурной сценой, связанной с элевсинскими мистериями: поклонением Деметре и Коре-Персефоне²². Пропорции фигур богинь и четырех дедикантов выдержаны в традициях канона Поликлета второй половины V в. до н.э. Построение композиции, свободное расположение фигур, суровость и сдержанность их поз и движений стилистически близки к Панафинеяскому



Рис. 4. Мраморная статуэтка Афины из Ольвии. IV в. до н.э. Перв. пол. III в. до н.э. С-Пб, Государственный Эрмитаж.

фризу Парфенона. По предположению А.С. Русяевой этот рельеф происходит из святилища Деметры в Пантикапее, созданный, по-видимому, одним из одаренных скульпторов школы Фидия на заказ. Сюжет на нем — завуалированное изображение боспорского царя Сатира, его старшего сына и внуков, прибывших из Боспора в Элевсин²³. Е.А.Савостина, опираясь на мнение Б.Риджвей и Дж.Бордмана, датирует этот votивный рельеф после 400 г. до н.э. Исследовательница не отвергает возможности видеть в дедикантах “реальных правителей Боспора (или членов правящего дома)”, но справедливо отмечает отсутствие аргументации в отношении принадлежности мастера к школе Фидия²⁴.

С широко распространенным на Боспоре культом Деметры связана монументальная мраморная герма (высота 0,7 м), украшавшая одно из святилищ или храмов этой богини в Пантикапее²⁵. Сильно поврежденный овал лица с большими и широко открытыми глазами и округлым подбородком моделирован плавными переходами. Волосы, разделенные прямым пробормом, трактованы однообразными параллельными прядями, спадающими на спину, а два толстых сбитых локон — на плечи и грудь. Голову украшает венки с переплетенными на затылке колосками. Моделировка глаз не углублена, с плоскими внутренними углами и без светотеневых эффектов, как и фактура поверхности мрамора. Фронтальная постановка головы на стройной колонновидной шее, симметрия всех элементов образа Деметры стилистически близки к искусству второй половины V в. до н.э., когда благодаря Фидию возникает традиция создания идеальных черт лица богинь со строгими имперсональными чертами и пышными прическами, оттененными диадемами, лентами и повязками.

Пантикапейскому святилищу Деметры, вероятно, принадлежал и мраморный круглый алтарь второй половины V в. до н.э. высотой 0,28 м. Он украшен девятнадцатью фигурами женщин торжественно идущих навстречу друг другу слева направо и справа налево. Их фигуры плотно задрапированы в длинные до пят хитоны и гиматии, спускающиеся ниже колен. Фигуры показаны в однообразных, но не повторяющихся позах, на небольшом расстоянии друг от друга. Размеренный, спокойный шаг участниц процессии, тщательность проработки деталей их фигур, гармоничность композиции свидетельствуют о высокой классике, как о времени создания памятника (рис. 5).

Монументальность и изящество фигур подтверждают знакомство аттического мастера с художественным стилем и идеями скульптурного убранства Парфенона²⁶.



Рис. 5. Мраморный круглый алтарь из Пантикапея. Вторая половина V в. до н.э. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж.

Не менее уникален для Ольвии и всего Северного Причерноморья фрагмент мраморного фриза с горельефным изображением торжественной процессии юношей и девушек²⁷. На рельефе частично сохранилась одна мужская и две женские фигуры, отличающиеся совершенными пропорциями тела и моделированием одежды. Складки длинных хитонов и коротких до колен гиматиев придают композиции декоративный ритм. В изображении драпировок, обнаженного мужского торса прослеживаются черты, присущие стилю Фидия и его школе. В частности, некоторые детали костюмов сближают этот рельеф с изображением процессии девушек на зофоре восточной стены Парфенона.

После сооружения Парфенона в Афинах украшение фризов храмов и алтарей скульптурными рельефами приобретает большую популярность во всей Элладе. Возможно, именно поэтому было высказано мнение, что этот фриз (высотой 0,75 м) окружал по периметру один из ольвийских храмов (Аполлона Дельфиния или Зевса) второй половины IV в. до н.э.²⁸. Однако роскошный мраморный барельефный полихромный декор храма для ольвийского полиса, даже в период его экономического расцвета, был слишком дорогим, о чем свидетельствуют многочисленные архитектурные детали. Поэтому, можно допустить, этот фриз был украшением одного из монументальных прямоугольных алтарей

на стереобате вроде ступенчатого алтаря на Западном теменосе, боковые орфостаты которого близки ему по размерам²⁹.

Среди любимых учеников Фидия древние авторы называют Агоракрита с Пароса [Paus. IX, 34, 1; Plin, NH, XXXVI, 17] и Алкамена из Лемноса [Plin, NH, XXXIV, 72; XXXVI, 16]. Каждый из них прославился созданием монументальных статуй, подлинники которых сохранились в очень фрагментарном виде. Самыми знаменитыми в творчестве Агоракрита были культовые статуи Матери богов (Magna Mater) в Афинах после 430 г. до н.э.³⁰ и Немезиды в Рамнунте 420 г. до н.э.³¹. В этой связи привлекает внимание одно самых ранних произведений монументальной скульптуры, найденное в Херсонесе Таврическом, — мраморная голова богини — оригинал аттической работы конца V в. до н.э. (рис. 6). По мнению ученых, она может быть копией статуи Немезиды или Magna Mater Агоракрита³². Вероятно, статуя почти в натуральную высоту стояла в храме или в отдельном наиске. Несмотря на значительные повреждения, голова богини не утратила своих художественных качеств: использования принципа схематы, т.е. одухотворенной выразительности образа, тщательной проработки мрамора с нежной полихромной росписью.



Рис. 6. Мраморная голова Матери Богов из Херсонеса (?). Конец V в. до н.э.
Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж.

Из Пантикалея происходит фрагментированная мраморная статуя Матери богов, сидящей на троне (высота 1,06 м). С правой стороны от богини — лев, по левую руку — большой тимпан, прислоненный к трону. Утрачена голова, руки и ступни богини. Вопреки фронтальности фигуры, в ней ощущается хиастическое построение. Правая нога выставлена вперед, ей отвечает напряженная и поднятая вверх левая рука. Расслабленная правая рука нежно положена на голову сидящего льва (рис. 7). Иконография и моделировка драпировок позволили ученым отнести ее к числу широко распространенных в позднеклассическое, эллинистическое и римское время изображений *Magna Mater*, образцом для которых послужила культовая колоссальная статуя Агоракрита³³. Традиционно статую датируют римским временем³⁴, однако, скорее всего прав Г.И. Соколов, что она выполнена или в IV, или даже в V в. до н.э. на основании как манеры обработки мрамора, так и общей сдержанности, величавости и торжественности образа богини, исполненного классического достоинства³⁵.



Рис. 7. Фрагментированная мраморная статуя Матери богов из Пантикалея. Рубеж V — IV вв. до н.э. (?). Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж.

Этот иконографический тип богини получил широкое распространение в искусстве Причерноморья и в последующее

время. При раскопках Истрии, Ольвии, Херсонеса и городов Боспора найдено большое количество как мраморных, так и терракотовых статуэток сидящей на троне Матери богов. Особо следует подчеркнуть недавнее открытие в Дионисополисе (Болгария) храма Матери богов эллинистического периода, в котором было найдено несколько мраморных статуэток и рельефов с ее изображением, а также главную храмовую статую Матери богов, сидящей на троне с высокой спинкой (высота 0,86 м, отбиты голова и части рук)³⁶.

Мраморная бородатая голова архаического типа из Херсонеса неоднократно привлекала внимание исследователей в попытке определения ее иконографии, времени создания и художественной школы. В научной литературе на основе стилистических сопоставлений и иконографических параллелей приведены обоснованные доказательства того, что она представляет одну из девяти версий гермы Гермеса Пропилея, созданной Алкаменом для афинского Акрополя. По типологии Д. Виллера голова из Херсонеса ближе всего к версии Брюссель-Базель и может датироваться в пределах IV в. до н.э.³⁷ Творчество прославленного эллинского скульптора Алкамена из Лемноса — младшего современника и ученика Фидия — также относится ко “времени Перикла”³⁸. Согласно Плинию, этот скульптор участвовал в создании фронтовых скульптур Парфенона на Акрополе в Афинах [Plin, NH, XXXIV, 49; XXXIV, 72; XXXVI, 16], а перед западным входом в Пропилеи поставил колоссальную герму Гермеса (Охранителя Ворот) из пентелийского мрамора, о которой упоминал Павсаний [I, 22, 8]. В этом памятнике скульптор придерживался традиционной формы гермы — высокого четырехугольного столба, украшенного головой бородатого бога Гермеса.

Херсонесская голова — одна из наиболее ранних реплик Гермеса Пропилея Алкамена, в которой сохранены стилистические и иконографические особенности оригинала. Популярность в Северном Причерноморье этого прославленного иконографического типа, известного в античной ойкумене в многочисленных копиях, повторениях и версиях конца V–IV вв. до н.э., подтверждается, прежде всего, эллинистической терракотовой формой III–II вв. до н.э. для слепков подобных головок Гермеса, найденной в Херсонесе, и скульптурной головой из Истрии. К тому же, эта мраморная голова — уникальный, едва ли не

единственный оригинал культовой скульптуры IV в. до н.э., выполненный аттическим мастером, из раскопок Херсонеса³⁹.

Таким образом, проанализированные произведения из античных городов Северного Причерноморья подтверждают живучесть традиций искусства высокой классики. На протяжении конца V–III вв. до н.э. аттические скульпторы, вазописцы, коропласты и тореуты с большей или меньшей точностью воспроизводят наиболее прославленные шедевры монументальной архитектурной и храмовой скульптуры Парфенона. Тиражирование этих памятников искусства можно рассматривать как продолжение монументальной пропаганды величия и процветания афинского полиса “века Перикла” и в последующие столетия. Импортные аттические изделия из Северного Причерноморья — по-видимому, заказная продукция храмов и богатых именитых граждан, что является бесспорным свидетельством интенсивных экономических и культурных контактов с Афинами.

Большинство мраморных монументальных статуй и рельефов второй половины V — начала IV в. до н.э. отражают высоко развитое эстетическое сознание понтийских эллинов, стремившихся познакомиться с достижениями мастеров Эллады, украсить свои города, святилища, храмы и дома. По стилю исполнения — это, как правило, продукция высокопрофессиональных аттических мастерских. Некоторые из них, безусловно, были созданы в классицизирующем и архаистическом направлениях под влиянием выдающихся скульпторов Эллады “века Перикла” — Фидия и его учеников — Агоракрита и Алкамена, расцвет творчества которых во многом был возможен благодаря мудрой и дальновидной политике Перикла. Однако говорить о принадлежности хотя бы одного из скульптурных фрагментов, расписных сосудов или ювелирных украшений непосредственно к мастерской Фидия или кругу его учеников не представляется возможным.

Примечания:

- ¹ Donnay G. Politische Anspielungen in der attischen Kunst des 5. Jahrhundert // Perikles und seine Zeit. — Darmstadt, 1979. — S. 379–394; Zinserling G. Das Akropolis Bauprogramm des Perikles // Kultur und Fortschritt in der Blütezeit des griechischen Polis. — Berlin, 1985. — S. 206–246; Castriota D. Myth, Ethos and Actuality: Official Art in Fifth-Century B.C. Athens. — Madison, 1992. — P. 134–229;

- Строгеецкий В.М. Строительная политика Перикла и “культурная” экспансия Афин // АКРА: сб. науч. тр. – Нижний Новгород, 2002. – С. 142–148.
- ² Stewart A.F. Greek Sculpture: An Exploration. Vol. I — II. – New Haven and London, 1990. – Vol. I. – P. 150–160; Palagia O. Classical Athens // Greek Sculpture: Function, Materials, and Techniques in the Archaic and Classical Periods / Ed. by Olga Palagia. – Cambridge University Press, 2005. – P. 122–136.
 - ³ См.: Маринович Л.П., Кошеленко Г.А. Судьба Парфенона. – М., 2000. – С. 111–115.
 - ⁴ См. с лит.: Harrison E.B. Pheidias // Personal Styles in Greek Sculpture / Ed. by Olga Palagia and J.J. Pollitt. – Cambridge University Press, 1996. – P. 16–65; Palagia O. Classical Athens. – P. 122–136.
 - ⁵ Ridgway B.S. Fifth Century Styles in Greek Sculpture. – Princeton, 1981. – P. 17.
 - ⁶ Суриков И.Е. Историко-географические проблемы понтийской экспедиции Перикла // ВДИ. – 1999. – № 2. – С. 111–113 (с картой); Он же. Античная Греция: политики в контексте эпохи: время расцвета демократии. – М., 2008. – С. 330–334.
 - ⁷ Суриков И.Е. Античная Греция: политики в контексте эпохи... – С. 334.
 - ⁸ О находках наградных панафинейских амфор третьей четверти V — начала IV в. до н.э. см.: Вдовиченко И.И. ΠΑΝΑΘΗΝΑΙΚΑ ΠΑΝΤΙΚΑΠΑΙΟΝ // Археология и история Боспора. – Керчь, 1999. – Т. III. – С. 228–229, 239–240. – Кат. 2–7, 10, 11; Скржинская М.В. Древнегреческие праздники в Элладе и Северном Причерноморье. – СПб., 2010. – С. 226–229. – Рис. 61–62, 64, 87.
 - ⁹ Shefton B. The Baksy Krater. Once More and Some Observations on the East Pediment of Parfenon // Kotinos: Festschrift für Erika Simon. – Mainz am Rhein, 1992. – P. 245–247; Скржинская М.В. Монументальная скульптура в изображениях на памятниках прикладного искусства из античных государств Северного Причерноморья // Античный мир и археология. – Саратов, 2009. – Вып. 13. – С. 323–324.
 - ¹⁰ Соколов Г.И. Искусство Боспорского царства. – М., 1999. – С. 182–184. – Илл. 23–24; Скржинская М.В. Монументальная скульптура... – С. 323.
 - ¹¹ Harrison E.B. Athena and Athens in the East Pediment of the Parthenon // AJA. – 1967. – Vol. 71.
 - ¹² Этой статуе Фидия посвящена колоссальная библиография. Среди последних ключевых работ: Leipen N. Athena Parthenos: A Reconst-

- ruction. – Toronto, 1971; Lapatin K. D. S. Pheidias elephantourgos // AJA. – 1997. – Vol. 101. – № 4. – P. 663–682; Lapatin K. D. S. Chryselephantine Statuary in the Ancient Mediterranean World. – Oxford, 2001. – P. 63–79.
- ¹³ Онайко Н.А. Об отражении монументального искусства в боспорской торевтике (мастера куль-обских подвесок) // Проблемы античной археологии и культуры. Доклады XIV Международной конференции античников социалистических стран “Эйрене”. – Ереван, 1979. – II. – С. 389–396; Уильямс Д., Огден Д. Греческое золото. Ювелирное искусство классической эпохи V–IV века до н.э. – Лондон–СПб., 1994. – С. 144, 145, 263. – №№ 87, 198.
 - ¹⁴ Онайко Н.А. Об отражении монументального... – С. 393.
 - ¹⁵ Соколов Г.И. Искусство Боспорского царства... – С. 77–82. – Илл. 54–60; Паромов Я.М. Фанагорийские курганы с фигурными полихромными сосудами // Древности Боспора. – М., 2004. – Т. 7. – С. 309–311.
 - ¹⁶ Фармаковский Б.В. Три полихромные вазы в форме статуэток, найденные в Фанагории // ИРАИМК. – Пг., 1921. – Вып. 1.
 - ¹⁷ Саверкина И. Греческая скульптура V в. до н.э. в собрании Эрмитажа. – Л., 1986. – С. 54–55. – Кат. 13.
 - ¹⁸ Waldhauer O. Ancient Marbles in the Moscow Historical Museum // JHS. – Vol. XLIV. – 1924. – P. 47. – Abb. 2, 3; Соколов Г. И. Ольвия и Херсонес. Ионическое и дорическое искусство. – М., 1999. – С. 92. – Илл. 57.
 - ¹⁹ Boardman J. Greek Sculpture: The Classical period. – London, 1992. – P. 204. – Pl. 181; Stewart A. F. Greek Sculpture... – Vol. II. – Pl. 372.
 - ²⁰ Русяева А.С. Религия и культы античной Ольвии. – К., 1992. – С. 61–62. – Рис. 17.
 - ²¹ Карышковский П.О. Об изображении орла и дельфина на монетах Синопы, Истрии и Ольвии // НАП. – 1982. – С. 98.
 - ²² Саверкина И. Греческая скульптура V в. до н. э... – С. 154–155. – Кат. 69; Русяева А.С. Боспорская Деметра // Склеп Деметры / Е.А. Зинько, А.С. Русяева, Е.А. Савостина [и др.]. – К., 2009. – С. 124–125, рис. 10.
 - ²³ Русяева А.С. Боспорская Деметра ... – С. 124–125.
 - ²⁴ Савостина Е.А. Эллада и Боспор. Греческая скульптура на греческом Понте. – К., 2012. – С. 89.
 - ²⁵ Соколов Г.И. Искусство Боспорского царства... – С. 40–41. – Илл. 8; Античная скульптура / Т. Матковская, Е. Зинько, Е. Иллариошкина. – К., 2004. – С. 74–75. – № 29.

- ²⁶ Максимова М.И., Наливкина М.А. Скульптура // Античные города Северного Причерноморья. Очерки истории и культуры. – М.–Л., 1955. – С. 301. – Рис. 5; Соколов Г.И. Искусство Боспорского царства... – С. 39–40. – Илл. 5.
- ²⁷ Кобылина М.М. Архитектура // Античные государства Северного Причерноморья. – М., 1984. – С. 207. – Табл. ХСІ, 4, 5; Соколов Г.И. Ольвия и Херсонес... – М., 1999. – С. 84–87. – Илл. 52.
- ²⁸ Карасев А.Н. Архитектура // Античные города Северного Причерноморья. Очерки истории и культуры. – М.–Л., 1955. – С. 199, рис. 14.
- ²⁹ Русяева М.В. Античний світ Північного Причорномор'я. Образотворче та вжиткове мистецтво. Монументальна і малих форм скульптура і пластика // Історія українського мистецтва: У 5 т. – К., 2008. – Т. 1: Мистецтво первісної доби та Стародавнього світу. – С. 429.
- ³⁰ До настоящего времени не решено, кто именно изваял статую Матери богов в последней четверти V в. до н.э. для афинского Метроона. По сведениям Павсания [II, 3–4], это был Фидий, согласно Плинию [NH, XXXVI, 17] — Агоракрит. Исследовательница иконографии этой богини Ф. Науманн отдает предпочтение Агоракриту, см. историю вопроса: Naumann F. Die Ikonographie der Kybele in der phrygischen und der griechischen Kunst. – Tübingen, 1983. – S. 159–169.
- ³¹ Despinis G. Agorakritos // Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale: Secondo supplemento. – Roma, 1994. – Vol. 1: Режим доступа: http://www.treccani.it/enciclopedia/agorakritos_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica-II-Supplemento%29/ с литературой.
- ³² Waldhauer O. Die antiken Skulpturen der Ermitage. – Berlin–Leipzig, 1936. – Nr. 554. – S. 22–23. – Abb. 27; Белов Г.Д. Скульптура из Херсонеса в собрании Эрмитажа // Культура и искусство античного мира. – Л., 1971. – С. 111; Античная скульптура Херсонеса. – К., 1976. – С. 26. – № 44, ил. 27; Саверкина И. Греческая скульптура V в. до н.э... – С. 134. – Кат. 57; Русяева М.В. Культура и памятники изобразительного искусства // Херсонес Таврический в третьей четверти VI — середине I в. до н.э. Очерки истории и культуры. – К., 2005. – С. 498–500. – Рис. 313.
- ³³ Саверкина И. Греческая скульптура V в. до н. э... – С. 128–130. – Кат. 53; Русяева М.В. Античний світ... – С. 452.
- ³⁴ Саверкина И. Греческая скульптура V в. до н. э... – С. 130.
- ³⁵ Соколов Г.И. Искусство Боспорского царства... – С. 356. – Илл. 239.
- ³⁶ Lazarenko I., Mircheva E., Encheva R., Sharankov N. The Temple of the Pontic Mother of Gods in Dionysopolis // Ancient Sacral Monuments in

- the Black Sea / edited by Elias K. Petropoulos & Alexander A. Maslennikov. – Thessaloniki, 2010. – P. 22–26. – Fig. 20–22.
- ³⁷ Willers D. Zum Hermes Propilaos des Alkamenes // *JdI.* – 1967. – Bd. 82. – Berlin, 1968. – S. 95.
- ³⁸ См.: Delivorrias A. Alkamenes // *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale: Secondo supplemento.* – Roma, 1994. – Vol. 1: Режим доступа:
http://www.treccani.it/enciclopedia/i-alkamenes_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica-II-Supplemento%29/ с літературой.
- ³⁹ Русяева М.В. Найдавніша скульптура Гермеса Пропілея з Херсонеса Таврійського // *Археологія.* – 2003. – № 1. – С. 36–43; Русяева М.В. Античний світ... – С. 426.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ ИЗОБРАЖЕНИЙ СО СЦЕНЫ БОЯ НА ЗОЛОТОЙ НАКЛАДКЕ НОЖЕН МЕЧА ИЗ КУРГАНА ЧЕРТОМЛЫК (к 150-летию находок в кургане Чертомлык)

На нескольких известных памятниках искусства Древнего мира заметно очень интересное сходство: композиционные узлы, отдельные фигуры и некоторые детали эллино-скифской торевтики взяты с других известных скульптурных произведений греческих мастеров. Взяты по-разному — сходство в рисунке, но с такими изменениями, так, что в итоге они выглядят разными по глубокому внутренне-композиционному наполнению, эмоциональной окраске; действия перенесены в другие ситуации. Однако стержень, “скелет” просматривается везде: и там, где фигуры изменены по принципу шарнирного манекена, и там, где развернуты на плоскости. Поскольку художественно-ремесленный ход заимствований однонаправленный и последовательный, его проявления позволяют, в частности, выстраивать исторический коридор периода, уточнять относительную хронологию¹.

Рассмотрим композицию на золотой накладке ножен для меча из кургана Чертомлык (рис. 1а, 1б)². В вытянутом формате ножен, в целом традиционной, красивой текучей формы, закомпонована сцена близящейся к развязке битвы отряда греков с иранотипными противниками. Греков можно отличить в основном по одежде, лишь некоторых — по типу внешности. На тех, кто противостоит грекам, одежда персидского или боспорского типа. Греков показано шесть, их противников — пять. Некоторые персонажи вызывают сомнения. Отчасти сужающейся формой ножен продиктован увлекающий, ускоряющийся ритм. Фигуры почти равномерно размещены на изобразительной плоскости, но греки все же, грамотно по смыслу в большинстве расположенные на широкой части и в центре, по общему впечатлению напирают и теснят противников, больше сосредоточенных в центре и на сужающемся конце; те отчаянно сопротивляются: среди одних и других атакующие и обороняющиеся — бой упорный. Все фигуры, от нижнего обрамления до верхнего, полностью заполняют изобразительную плоскость, будучи вписанными внешне очень естественно; псевдовитой край даже кое-где задевает верхнюю часть голов, на нескольких налезая

почти до половины. Действие разворачивается одновременно фризово и, далее, фронтонно, точнее, только по формату как на краю фронтона, поскольку на фронтонах композиционные ритмы направлены к центру. Здесь же с обеих сторон продолжение действия подразумевается за пределами изображенного: возле устья, под лопастью, крайняя слева фигура грека энергичным жестом вытянутой руки призывает в атаку своих соратников; с противоположной стороны, на немного расширяющемся закругленном конце, быстро мчащийся конь уносит упавшего тяжело раненого всадника держащегося за поводья. Такая композиция иллюзорно расширяет и разрывает плоскость рельефа, подчеркивает фрагментальность показанного, ясно дает понять что в бою с обеих сторон участвуют более многочисленные отряды или же это фрагмент битвы. Акцентированы две расположенные в центре группы сражающихся.

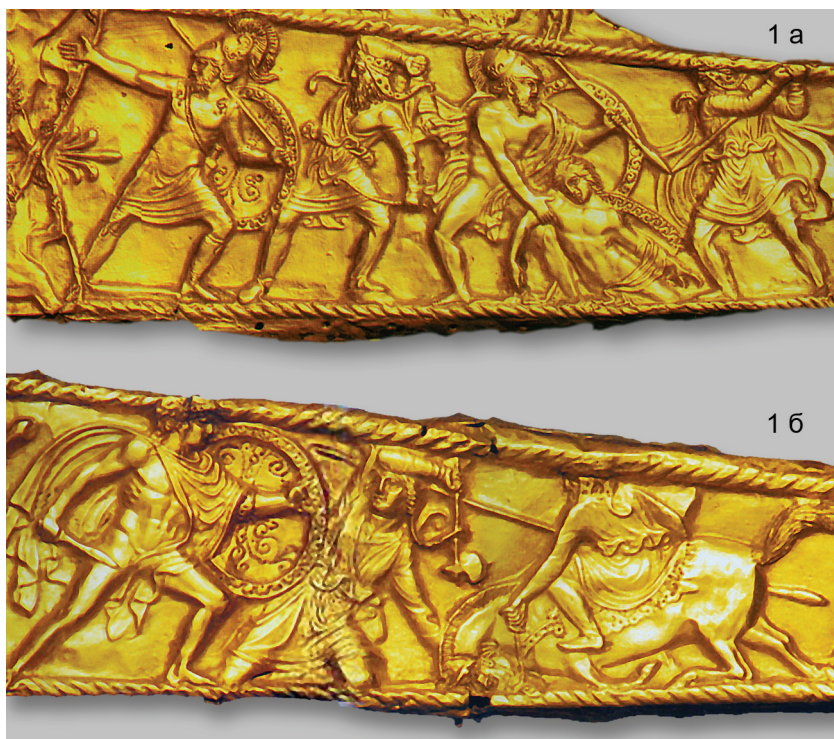


Рис. 1 а, б. Накладка на ножны меча из кургана Чертомлык.

Пристальное рассмотрение и сравнения изображений указывают на их связь с изображениями Галикарнасского мавзолея (350-е гг. до н.э.), отсюда просматриваются ответвления к надгробию Дексилея из некрополя Керамика в Афинах (394 г. до н.э.) и “Памятнику nereид” в Ксанфе (ок. 400–390 гг. до н.э.), а далее следы уводят к храму Аполлона Эпикурейского в Бассах (ок. 430–420 гг. до н.э.) и Парфенону (438–431 гг. до н.э.). Теснейшая связь скульптуры и торевтики со сложными фигуративными композициями, при ведущей роли скульптуры, закономерна.

Какова же связь этих памятников конкретнее? Перейдем к рассмотрению отдельных композиционных узлов накладки ножен. В центре расположена двухфигурная сцена, символизирующая близящуюся трудную победу греков. Греческий воин, прикрываясь щитом, в энергичном выпаде бросается с мечом к противнику, который уже хоть и упал на колени — старается отбиваться боевым топором на длинной рукоятке — сагарисом, — замахнувшись им из-за головы. Примерно такие же топоры видны в руках персов-охотников на “Саркофаге Александра”. Они размахиваются ими двумя руками.



Рис. 2. Фрагмент рельефа Галикарнасского мавзолея.

Эта сцена целиком узнается на рельефе Галикарнасского мавзолея. В схематично подобных движениях видим двух сражающихся: энергично нападающую женщину-амазонку в хитоне с развевающимся за спиной плащом и воина-гоплита в хитоне — эскомиде, — старающегося защититься из очень трудного положения — упавшим на левое колено (рис. 2)³. Их оружие не сохранилось. Далее распознается монтаж: вместо женской атакующей одетой

фигуры поставлена мужская. Мужская фигура, почти обнаженная, примерно в таком же движении — чуть отличается разворот правого плеча и, судя по нему и месту прикрепления на щите, несохранившейся руки, — есть на другом рельефе⁴. У греческого воина щит больше и придвинут ближе — так же, как на

ножнах. Этот воин на рельефе в коринфском шлеме, а на воине ножен шлема нет. Греческого воина почти в таком же движении, без шлема, видим на рельефе с амазонками, через фигуру, за поверженным⁵. К тому же его фигура схематично точнее совпадает с фигурой на ножнах. Правая рука до локтя не сохранилась, но судя по месту крепления и ножнам на левом боку, в ней он сжимал рукоять меча, так же, как воин на рельефе ножен. Левая рука вытянута вперед — именно так на ножнах выдвинута вперед рука со щитом. Интересно, что и типажи лиц и курчавые волосы этих фигур на рельефе и ножнах очень похожи. Похоже и то, что за правым плечом у него показана часть развевающегося плаща.

Но особенно важно несомненное сходство фигуры на ножнах с фигурой Ахилла из фрагмента Ахилл и Пентесилея скульптурного фриза храма Аполлона в Басах (рис. 3)⁶. С ней совпадает общая художественная трактовка образа вместе с индивидуальным сходством, и даже очень устойчивая постанова — положение ног и центра тяжести, — при том, что на других рассмотренных прототипах он смещен вперед для придания большей динамики. Его фигура так же почти обнажена и без кнемид. Есть только несущественные, не влияющие на общее впечатление отличия. У Ахилла не сохранилась

правая рука с оружием, но по локтевому суставу видно, что предплечье почти настолько же в супинации, а в левой руке чуть иначе наклонен щит — верхней частью ближе к лицу, так, что он смотрит сбоку и над ним. На предыдущем фрагменте фриза есть и другой греческий воин в таком же атакующем выпаде⁷. Сюжетное отличие в том, что он правой рукой схватил поверженную амазонку, а внизу его правая голень перекрыта ее бедрами и левая стопа ее левой шиколоткой. Важно, что он



Рис. 3. Фрагмент скульптурного фриза храма Аполлона Эпикурейского в Бассах.

держит щит почти так же, как воин на ножнах. Привлекает внимание и его плащ — хламида: за спиной он только похожий по пятну, а под левым бедром почти совпадает по характеру складок. Однотипная по поставе, но отличающаяся движением плечевого пояса с руками, фигура находится и на следующем фрагменте⁸. Его плащ весьма похож ритмами. Выглядит, будто на ножнах такой был укрупнен и смещен ниже. А еще он очень похож с плащом всадника с надгробия Дексилея.

Таким образом, при “сколачивании” этого узла, художник, скорее всего, отталкивался и от фигуры Ахилла, подбирая как ее вмонтировать, и от двухфигурного фрагмента сражающихся амазонки и воина, на котором припавший на колено предстает все еще очень опасным противником. Наклон щита и эффектное драпирование плаща были подобраны по другим однотипным фигурам и доработаны. (Просмотр (“просчитывание”) таких комбинаций вариантов не является чем-то громоздким, а зачастую составляет один из быстрых этапов предварительной работы, часто делающейся в уме “по базе данных”, которая может вестись, как в данном случае, параллельно с проработкой темы и сюжета. Написать о том, как это делается, возможно только очень приблизительно).

Фигура же обороняющегося ясно вторит фигуре в эскомиде с рельефа мавзолея и фигуре поверженного воина, которого атакует кентавр, тоже с рельефа фриза храма⁹. (В сцене кентавромахии видим еще одного грека, атакуемого кентавром со щитом, и обороняющегося из такого же положения¹⁰. У этого воина отличаются руки). Разительное сходство обнаруживается также между этой фигурой и фигурой побежденного с надгробия Дексилея. Он так же, упав на правое колено, держится из последних сил. Его тело только расположено горизонтальнее — более обреченно. Почти совпадают все эти фигуры поверженных. Они обороняются рухнув на левое колено, и опираясь на закрепленный на левой руке у локтя с помощью скобы — порпакса — большой мужской круглый аргивский щит (аспис) — гоппон, упирающийся нижним краем в землю и прикрывающий в таком положении спину. Сравнение подобных фрагментов на многих памятниках позволяет говорить об определенном оборонительном тактическом приеме.

Воин персидского типа на ножнах удерживается ровнее, так как упал уже на оба колена. У него не показана правая голень,

которая у фигур, послуживших образцами, отставлена в сторону, потому что нога не согнута в колене. Воины, упавшие на одно колено, больше наклонены, повержены под натиском противника, но у них, за исключением воина с надгробия, и больше шансов подняться. Возможно, мастер остановился на такой позе не только сообразно сюжету, но и для того, чтобы избежать не всегда выигрышной рисуночно увязки перекрещивающихся ног; заметно, что он старался не делать такие узлы — их нет на ножнах.

Особо интересен жест, как они, обороняясь, замахиваются поднятой рукой из-за головы, а побежденный с надгробия — закрывается. Воин на ножнах не закрывается, а замахивается топором, хотя движения почти одинаковы и такой замах, при котором предплечье так же прикрыло лоб, тоже выглядит отчасти защитным. Такой же замах оружием и, вероятно, тоже топором, который не сохранился, видим у одной из амазонок храма¹¹. При том, что она показана стоящей, у нее также почти такой же общий наклон фигуры с положением бедер и торса; отличается только предплечье левой руки от локтя с маленьким щитом. Ее правая голень перекрыта сидящей фигурой раненого. Если мысленно закрыть и левую — амазонка почти превращается в фигуру, изображенную на ножнах. Возможно именно отсюда сходство обороняющейся фигуры на ножнах с амазонкой. Некоторые исследователи видят на этом персонаже женскую шапку, что тоже допускает мысль — не амазонка ли это?

На рельефе храма обнаруживается и фигура похожая зеркально — поверженный грек, закрывающийся щитом от амазонки, тоже замахнувшейся на него из-за головы¹². Именно с этим греком похожа опущенная к земле прямая рука. Не случайно эта рука ритмически созвучна еще левой ноге предстоящей Ахиллу амазонки. Есть и грек, стоящий на двух коленях с правой рукой направленной к низу, а левой держащий щит над головой — он тоже зеркально похож¹³.

Вообще фигура на ножнах выглядит усредненной со сравнимаемыми. На ножнах она увеличена сообразно формату, да и сюжету, и даже заметно крупна по отношению к остальным — выглядит как гиганты в сценах гигантомахий. Двухфигурная сцена ножен сопоставима по массе с трехфигурной с Ахиллом и Пентесилеей.

На войне с сагарисом на ножнах видим почти такое же одеяние, как на обороняющемся из изображения на мавзолее.

Совпадают общие очертания, длина, ритмические группы складок, хотя у одежды воина персидского типа на ножнах полностью закрыта верхняя часть торса и дорашены рукава — длиннорукавный хитон. Очень похожи и группы складок, особенно на правом бедре, этих фигур изображений храма и на ножнах.

За спиной “Ахилла” развернута сцена из трех действующих лиц. Иранотипный воин в решительном выпаде, держа двумя руками копьё, старается нанести удар от левого плеча тяжелораненому молодому безбородому греку, который сидит на земле, потому что уже не может держаться на ногах. Его оттаскивает в сторону и старается защитить бородатый воин.



Рис. 4. Фрагмент скульптурного фриза храма Аполлона Эпикурейского в Бассах.

Фигуру амазонки в таком же движении как у атакующего, за исключением рук (хотя движение левого плеча тоже почти совпадает, а кисть с предплечьем сгибом локтя только подтянута ближе к голове) и небольшого наклона головы с шеей и плечевым поясом, видим на одном из рельефов храма (рис. 4)¹⁴. У амазонки такие же: длина одеяния, ритмы складок на бедрах, талии, частях ткани, развевающейся за фигурой. Особо примечательно, что очертания нижнего края щита, который амазонка храма держит в поднятой и отведенной в сторону левой руке, почти совпадают с очертаниями взметнувшейся вверх ткани одеяния фигуры на ножнах. У

одежды на фигуре, изображенной на ножнах, дорашены рукава и штаны; на голове показана традиционная шапка с завязками, возможно из пятнистой шкуры. Плащ, раздувшийся за спиной, выглядит, как часть облачения за бедрами амазонки, поднятая выше и увеличенная. Вообще персонажи изображения на ножнах больше одеты. Фигуру в схематично таком же, за исключением правой руки, движении, как на рельефе храма, и тоже в одежде с узкими рукавами и штанами, видим на рельефе мавзолея¹⁵. Возможно, чтобы фигура на ножнах однозначно вы-

глядела мужской, у нее показана борода, хоть и прикрытая плечом, но заметная. В целом, одеяния воинов персидского типа на ножнах наиболее похожи на одеяния некоторых амазонок Галикарнасского мавзолея и персов “Саркофага Александра”.

На накладке ножен изображены несколько не нарочитых, но явных повторов, которые показывают, что автор не решился, или не счел нужным, отойти от известных, эффектно выражающих действие и нравящихся ему схем, восходящих к наработкам предшествующих поколений мастеров. Схематично фигура старшего воина почти такая же, как и нападающего. Совпадает постановка ног; почти такой же и разворот торса. При этом полностью отличающиеся движения плечевых поясов и рук значительно разнят их по восприятию. Ровно вытянутой правой рукой, линейно наискось перечеркивающей торс, старший воин держит под правое плечо и старается тащить молодого. В жизни это было бы очень сложно. Однако удачное в художественном плане движение, когда можно хорошо показать обе фигуры, оправдано передачей вынужденности и опасности ситуации. На локте левой руки порпаксом зафиксирован щит, которым он может прикрывать и себя и соратника, в кисти же, вместе с рукоятью — антилабе, — сжимает копьё, которым встык — наконечники острие к острию, — отбивает удар противника. Почти такой же удар копья и трезубца у Афины с Посейдоном в сцене их спора за власть над Аттикой — центральной (в реконструкции) западного фронтона Парфенона¹⁶. Еще важнее, что за исключением движений рук, похоже, именно к фигуре Афины может восходить по общехудожественному влиянию схема фигур обоих сражающихся противников. Эту же схему видим и у мужских фигур на метопах¹⁷. Известен килик художника Айсона “Тесей, Минотавр и Афина” (ок. 420 г. до н.э.), на росписи которого герой показан в таком движении¹⁸. Руки молодого воина ослаблено поникли. За ним виден щит, который он уже не в силах держать. Через руку переброшен плащ. На старшем воине тоже плащ, сдвинутый назад коринфский шлем с гребнем и кнemiды.

Двухфигурную группу в почти таких же движениях находим на рельефе храма Аполлона в Басах (рис. 5)¹⁹. Сразу обращает на себя внимание общее сходство ситуации: сидящего на земле раненого оттаскивает находящийся за ним, прикрывая щитом и копьем. Фрагменты почти совпадают по общему движе-

нию и накалу, массам, ритмам, пластике, хотя состыкованы они иначе: защищающий размещен прямо за раненым — а на ножнах он стоит, опираясь на обе ноги, сзади и сбоку за ним, существенно сместившись в сторону движения, так что между торсом и рукой раненого стала видна его выпрямленная левая нога; на рельефе храма здесь видно голень правой, согнутой в колене, ноги. Схемы стоящих фигур, за исключением правой руки, почти совпадают. В общем, у них только различно смещен центр тяжести: у воина на рельефе — ближе к правой ноге, и в связи с этим по-разному напряжен позвоночник. Совпадают узлы: торс с правой рукой раненого; и очень несущественно отличается движение кисти, которой старший воин взял младшего под плечо. Особенно интересен фрагмент: левая рука со щитом — она так же согнута в локте, под таким же углом висит, и так же виден с внутренней стороны щит. Движением кисти воин на рельефе храма точно так же держит его за крупную прямую ручку, как и воин на ножнах держит древко копья. На рельефе оба воина без бород и обнажены. На обороняющем виден шлем. Вообще на воинах из рельефов храма шлемы показаны реже, чем на воинах из рельефов мавзолея.

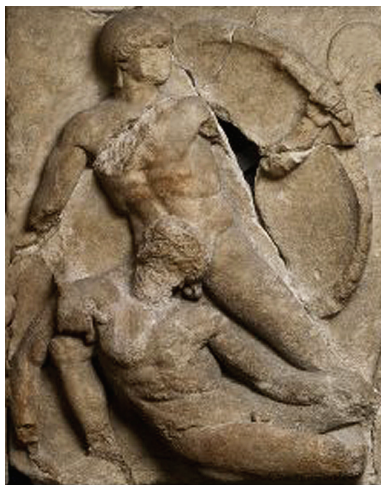


Рис. 5. Фрагмент скульптурного фриза храма Аполлона Эпикурейского в Бассах.

На одном из рельефов мавзолея видим очень похожего обнаженного бородатого воина почти так же держащего, и такого же размера, щит, в таком же, с учетом художественных особенностей, и так же сдвинутом коринфском шлеме, с плащом, тоже переброшенным через левую руку над локтем²⁰. Выделяется и общее, идущее наискось торса, движение правой руки. Локоть с предплечьем и кистью не сохранились, но в ней воин, вероятно, держал оружие. Эта фигура, на первый взгляд, заметно отличается экспрессией: она откинута плечами назад, выражено диагональна — торс с левой ногой вытянуты в

линию, им ритмически вторят правая рука, левая рука до локтя и плащ, шлем и край щита. Особенно важно, что очень сходны даже типаж и выражения лиц. Прототип этой фигуры видим на рельефе фриза “Памятника нерейд” (400–390 гг. до н.э.)²¹. Хотя там на воине — шлем, приближенный к аттическому (или про-тоэллинистическому) типу. Еще среди портретных прообразов выделяется один из воинов на фризе “Памятника нерейд”²². То, как выглядит его голова с курчавыми волосами, бородой и в коринфском шлеме весьма схоже еще и с этой же частью всадника солохского гребня. В многочисленных художественных воплощениях был выработан этнически характерный, возведенный до собирательного героизированный образ.

Есть на рельефах храма и сцена, наиболее похожая действом с расположением фигур в пространстве: раненую сидящую амазонку с почти таким же положением торса и рук оттягивает назад и вбок другая, стоящая за ней. Отличия в том, что эта группа зеркальна по отношению к группе на ножнах, у стоящей фигуры другое положение ног, она взяла раненую под руки обеими руками²³. Есть и мужская фигура, особенно похожая положением торса по отношению к ногам²⁴. Однотипны с этой фигурой несколько фигур лучников — токсотов — “Памятника нерейд”²⁵. Именно в таком действии это движение наиболее оправдано.

На анализируемых памятниках есть две пары фигур, у которых общие силуэты и ритмы почти совпадают, притом, что части тела не те (правая, левая, бок, спина). Очевидно, мастер мог пользоваться еще какими-то зарисовками, на которых было хорошо передано общее, но прежде всего это говорит о том, что он композиционно отталкивался от этого общего. Интересно сравнивать фигуры раненых воинов. Фигура на рельефе пластично посажена так, что правое бедро дугообразно продолжает торс, а левое уходит на второй план. У фигуры на ножнах в почти такую же дугу вписано левое бедро, а правое подогнуто под него.

Перед этой группой, под лопастью, расположены две вводные фигуры — суггестные и эмоционально вовлекающие в формат. По схемам постановки ног, поворотов торсов, посадок голов они однотипны и почти зеркально симметричны фигурам стареющего защитника раненого и нападающего на него. По восприятию художественного воплощения сначала кажется, что они и действуют заодно — так проявляется ритмический резонанс. Первая от края фигура — грек в длинном металлическом,

закрывающем живот, анатомическом (мускульном) панцире — тораксе, — поверх хитона, в кнемидах, вероятно, из кожи, и тоже в сдвинутом назад коринфском шлеме с гребнем. Он устремлен к центру, но торсом развернут на зрителя, а лицом — в противоположную сторону. Это, вероятно, военачальник с призывно поднятой рукой и смотрящий на кого-то за форматом, — будто сам спешит на помощь соратнику, спасающему раненого, и зовет других. Туда же обращена и стоящая за ним вторая фигура, но это — его противник, с длинной бородой, в таком же, как и другие, закрытом одеянии со штанами, и в пятнистой шапке, который нападает на него из-за спины. Именно этот персонаж разительно отличает сюжет от амазономхий. У него видим такой же замах сверху, от противоположного плеча, как и у поверженного на колени. Здесь это движение выглядит странноватым по смыслу, поскольку в руке у него меч — а для меча такой замах не характерен из-за иного распределения веса. Но оно становится понятнее при сравнении.

На одном из рельефов храма показан сражающийся Геракл — обнаженный, со шкурой Немейского льва²⁶. У него такие же постова ног и положение торса с плечевым поясом и головой; он тоже занес руку вверх и немного за голову. Оружие не полностью сохранилось, но видно, что это его огромная палица. У фигуры на ножнах рука дальше заведена над головой, есть одеяние, левая рука, в которой он держит лук, дугообразно опущена. Левая рука Геракла до локтя тоже в какой-то мере похожа: она направлена вниз, через нее переброшена шкура льва — плащ. Схеме фигуры Геракла точно соответствует первая от края фигура греческого воина, отличающаяся только зазывающим жестом с раскрытой ладонью. Здесь совпадает и движение левой руки: так же, как Геракл шкуру льва — воин на ножнах удерживает щит с копьем. Узел: щит, удерживаемый за антилабе рукой с копьем, почти не отличается от такого же у воина, защищающего раненого. Это движение фигуры значительно наработано в каменном рельефе и вазописи. Несколько однотипных фигур есть и на фризе “Памятника нерейд”. В частности, весьма сходен воин на рельефе: у него такое же движение и даже почти так же выглядит щит²⁷. Отличается только поворот головы и правая рука. Много схематичных соответствий и с другими фигурами храма, в частности и с фигурой Ахилла. Также схема этих двух фигур соответствует схеме фигуры

Посейдона (на реконструкции) фронтона Парфенона к которой, может и восходить в столь выразительном художественном воплощении. У него так же повернута голова. Интересно, как похожи руки: у первой фигуры левая почти совпадает, а правая выравнена в локте, у второй правая в том же изгибе поднята в плече и заведена за голову, а левая выровнена и опущена. Интересно, что у Афины вытянута правая рука с копьем²⁸.



Рис. 6. Фрагмент скульптурного фриза храма Аполлона Эпикурейского в Бассах.

Но важнее всего то, что этому двухфигурному фрагменту находится по сути точное соответствие — тоже двухфигурный фрагмент фриза храма (рис. 6)²⁹. Это так же расположенные одна за другой фигуры греческого воина и женщины. Общее движение в увязке и ритме, со щитом и складками одеяний, выявляют наибольшее художественное сходство —

точно указывает на заимствование. Понятно, что они и были взяты за основу при первоначальной разработке композиции и дорабатывались в деталях. Фигура греческого воина почти такая же: особенно это видно по силуэту. Он так же держит щит, хоть и без копья; а еще на нем был шлем. У него так же вытянута правая рука, хотя кисть в ином действии — он схватил кентавра за ухо. Далее видно, что для накладки ножен эта фигура тоже дорабатывалась с привлечением образца с рельефа мавзолея. Несомненно соответствие с фигурой военачальника³⁰. Плита сохранилась хуже других, но видно, что он не только в таком же движении, а и именно с него заимствован показ набора боевого снаряжения: панцирь поверх хитона, щит, шлем с такой же линией гребня. Отличия в поверхностных деталях: иной и более длинный панцирь, вероятно линоторакс, с пластинчатым набором, ритмы складок хитона — не меняют общего впечатления от образа. Особо интересна правая рука, хоть она и проходит чуть ниже, горизонтальнее: точно повторено действие фигуры храма — схватил, здесь, наверное, за волосы, про-

тивника, и тянет. На ножнах этот художественно дробный панцирь уже заменен анатомически выгодно подчеркивающим фигуру красивым цельным тораксом, которые, как правило, выковывались из листа бронзы или позднее железа. Образец такого же виден на воине “Памятника нерейд”³¹.

Материал источника совсем незначительно в стержне, но заметно внешне, адаптирован — у фигуры его противника по сравнению с женской укорочено одеяние, сделаны обтягивающие штаны и рукава, правая рука с тем же локтевым сгибом сильно поднята в плече, левая опущена. При значительном схематичном соответствии его действие переориентировано — на рельефе храма женщина не враждебна. За ней с другой стороны сражается с кентавром еще один воин почти в зеркальном расположении, за исключением руки, держащей щит³². Есть и другой двухфигурный фрагмент, изображающий грека и амазонку, тоже в общем очень похожий, в котором мужская фигура достаточно сходна общим силуэтом со щитом, хотя и развернута плечами и обращена головой в сторону движения, а женская практически совпадает, за исключением левой руки от локтевого сгиба. Он особо интересен тем, что делает оправданным ее замах в понятном взаимодействии: она, отшатнувшись, отбивает его нападение³³. Действительно, на ножнах видится неувязка и во взаимодействии фигур и в показе снаряжения и действия второй фигуры: лук в левой руке и меч в правой в замахе из-за спины!.. Откуда эта шаткость, ведь он нападает?.. Для понимания важно отметить еще фигуру амазонки с почти таким же движением верхней части тела с головой и руками: замах сверху из-за головы, опущенная в напряжении рука, резкий поворот головы³⁴. Оружие не сохранилось, но обе кисти повернуты и что-то сжимают так же, как на ножнах. Она атакует. И хотя у этой фигуры центр тяжести, сообразно выпаду, на другой — правой — ноге, очевидно, именно с нее взяты действие и движение верхней части тела.

Продолжая рассмотрение композиции в другую сторону от центра, за фигурой обороняющегося топором, видим взятую почти точно с рельефа храма фигуру упавшего на передние ноги и упершегося головой в землю тяжелораненого коня (рис. 7)³⁵. На рельефе он рядом с Гераклом. По схеме отличается только рисунок левой ноги, но по общему художественному уровню конь заметно уступает — не то анималистическое

мастерство. И там, и там на коне тяжелораненый или умирающая всадница-амазонка. Это второй пример, когда похожи общие силуэты и настроения. На рельефе ее стаскивает с коня греческий воин, развернув грудью: ее правая рука повисла вниз вдоль шеи коня, согнутая в колене нога — на крупе.

На ножнах этот персонаж — тоже противник греков, — продолжая сидеть на коне, кренится вперед и вниз, так, что мы видим его в профиль с левого бока. За ним с конем длинное копье, которым они, или только конь, и ранены, судя по тому, где внизу находится острие. Так же, как на рельефе правая — вниз, повисла его левая рука, при этом



Рис. 7. Фрагмент скульптурного фриз храма Аполлона Эпикурейского в Бассах.

даже такие же движение и лепка кисти, — такая же общая горизонталь торса с головой. Заметно отличается только положение ноги, хотя она тоже похоже согнута в колене. Эта фигура значительно проще, чем на рельефе. На ножнах вообще нет фигур в особо сложных движениях и ракурсах, нет и наслонений, когда фигуры замысловато перекрываются, частично заслоняют друг друга. Так же валяющийся конь есть и на рельефе “Памятника нереид”³⁶. Именно с ним даже больше сходен рисунок подломившейся передней ноги.

За конем помещены две сидящие фигуры греческих воинов: один опасно ранен, а другой оказывает ему помощь — вынимает зубами стрелу из колена. Их совместному действию не нашлось точного соответствия, но при этом с фигурой раненого весьма сходна обнаженная фигура тоже сидящего на земле раненого грека на рельефе храма³⁷. На воине из изображения на ножнах показан наброшенный на плечи плащ — хламида. У него выведена вперед правая, раненая, нога и правая рука, которой он взялся за шлем соратника. Этой руке усматривается сходство с тоже правой рукой, обессилено повисшей к земле, фигуры раненой амазонки, сидящей почти за спиной у его

прототипа на рельефе³⁸. Не совсем понятны истоки фигуры другого грека в эскомиде, оказывающего помощь — но и с ним есть не только фрагментальная схожесть. При значительном общем наклоне к горизонтали, с ней (положением торса и бедер) почти совпадает фигура, стоящая за спиной Ахилла³⁹. Со стоящей нападающей фигурой похожи поворот торса с бедром и положение правой руки относительно груди⁴⁰. Следует также обратить внимание на правую руку женщины, стоящей за сидящим раненым. Несмотря на то, что на рельефе она вытянута вперед, если ее повернуть к низу, так же, как у оказывающего помощь, станет видно, что они практически совпадают: такое же положение плечевого, локтевого и запястного суставов, так же подогнуты пальцы.

Завершает композицию скачущий конь, за которым тащится свалившийся с него тяжелораненый с открытым глазом. Фигура влекомого конем, в целом, имеет сходство с фигурой убитого на рельефе мавзолея⁴¹. А также сюжетно эпизод — упавший всадник увлекаемый конем, — есть на саркофаге сатрапа из Сидона ок. 440–430 гг. до н.э.⁴². Самый край изобразительной плоскости — между мордой и левой передней ногой коня — заполнен упавшим на землю греческим коринфским шлемом.

Таким образом, всем фигурам и фрагментам, изображенным на накладке ножен меча из кургана Чертомлык, мы нашли соответствия в виде композиционно так же увязанных двухфигурных фрагментов — что исключительно важно, — фигур и частей на рельефах храма Аполлона в Бассах и Галикарнасского мавзолея, в рельефах которого, в свою очередь, видится наследование рельефам храма. Для составного произведения они все заимствованы как художественный материал и сведены воедино с переосмыслением темы в цельной композиции сцены боя. При этом оказалось перенято и духовное содержание — героизм как общественный идеал, — что совпадало со скифским менталитетом. Показательны сцены взаимовыручки, взаимопомощи в соответствии с их описанием в литературе. Сложными фигуративными композициями эллино-скифской торевтики происходило идеологическое вхождение в великогреческий круг.

О сюжете изображенного мы не можем высказаться определенно, но полагаем, что хотя это, вероятно, может быть

композиция на тему греко-персидских войн — она имеет два смысловых пласта: первый — показ боя (не исключено, что близкого к реальному) как интересного для художественного воплощения зрелищного сюжета; второй — на который он опирается, — куда более глубокий, отражающий первоисточки мифологизации военной истории, запечатленные в “Илиаде”. Как значительно предшествующий, и почти утративший зримую конкретику — он, возможно, проступает в виде доступной пониманию интерпретации. Для хозяина меча и его соплеменников, как и для мастера, времена и греко-персидских войн и Троянской войны уже стали спрессовываться в общее понятие героического мифического прошлого. Поэтому в композиции можно усматривать “видеоклиповый” показ нескольких ключевых и близких по времени действия сюжетов Троянской войны: гибель Патрокла, вступление в бой Ахиллеса, возможно, гибель Гектора, общий натиск ахейцев и перелом в ходе войны. Со смертельно раненым Патроком может ассоциироваться фигура сидящего на земле раненого, уже упустившего щит, как и описано в “Илиаде”; на нем нет шлема, который, возможно, упал (изображен же упавший шлем) в пыль, как и шлем Патрокла. Образ Ахилла полностью заимствован; к тому же, так значаще герой, переломивший ход войны, показан в центре; подчеркнуто украшен его щит, при том, что виден с внутренней стороны. Крайняя слева, призывающая в атаку, фигура может быть знатным и богатым ахейским предводителем — таким как Агамемнон или Менелай. Он явно только вступает в бой надежно и роскошно снаряженным, во всеоружии: шлем и панцирь с наплечниками, поножи, щит наизготовку с копьём в левой руке, меч на перевязи через грудь — еще в ножнах.

Для Галикарнасского мавзолея и накладки ножен важно отметить сходство композиционных принципов: неглубокая плановость, близкий характер однородной насыщенности форматов, хотя на ножнах все фигуры составлены ближе — без промежутков. Очевидны доработки с учетом особенностей низкого рельефа, воплощенного в ювелирном изделии средствами металлопластики в монохромном материале — золоте, и приспособление к скифским вкусовым предпочтениям. Есть особенности рисунка, а также внешних деталей — экипировка греков: коринфские шлемы с гребнями и чуть меньшие, чем на рельефах храма, щиты, — общий тип и длина

одежды варваров в некоторых сценах. Рисунок жестковат, фигуры несколько упрощены.

Поскольку на скульптурных рельефах раскраска не сохранилась, декоративность можно отметить на ножнах. Особое внимание уделено эффектно декорированному военному снаряжению: узорчатые с внутренней стороны щиты-гоплонны, что может отражать и практику расписывания их кожаных подкладок и кромок; коринфские шлемы с отделкой и пышными гребнями; узорчатое конское убранство. Пропорционально фигурам, щиты греческих воинов на ножнах соответствуют размерам щитов греческих воинов на рельефах мавзолея. Различно убранство коней: на спине падающего коня показана пятнистая попона с кистями, возможно, коврового типа; на спине скачущего коня, за поводья которого держится упавший всадник, тоже прямоугольная с кистями попона (как на нескольких конях “Саркофага Александра”).

Таким образом, в некоторых выдающихся памятниках эллино-скифской торевтики отчетливо прослеживаются наработки скульпторов, трудившихся в течение многих лет в художественном центре, где создавался Галикарнасский мавзолей. Неудивительно, что в этот круг входили и авторы известных надгробий, в частности, “Памятника nereид” и надгробия Дексилея. Ясно видно основополагающее влияние художественного круга храма Аполлона Эпикурейского в Бассах с длительным использованием удачных художественных набросков. Влияние Парфенона (в широком понимании) обще и развернуто.

В творческой части накладки ножен мало доработок самого автора, к тому же они касаются схем движений в связи с сюжетом и выдают руку художника хоть и довольно мастеровитого, но недостаточно владеющего высоким академическим мастерством. Такие изделия скорее относятся к художественной практике как следующие за монументальной скульптурой⁴³. Матрица накладок на ножны меча Чертомлыкского типа была сделана в греческой метрополии приблизительно в одно время с работами над рельефами Галикарнасского мавзолея или вскоре после их завершения.

Примечания:

¹ Тема рассмотрена в статье: Изображения на драгоценной торевтике из кургана Солоха и пластине из села Михайловка; их связь с

- композиціями на античних саркофагах із Сидона.// Музейні читання: Мат. наук. конф. Музею історичних коштовностей України “Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки”. Київ, 14-16 листопада 2011 р. – К, 2012. – С. 105-136.
- ² Санкт-Петербург, Гос. Эрмитаж. Инв. Дн 1863 1/447. Раскопки И. Е. Забелина, 1863 г.
 - ³ London, British Museum. <http://www.britishmuseum.org> Department: Greek & Roman Antiquities, Registration number: 1865,0723.1, Bibliography Sculpture 1022 Cook 2005 15.
 - ⁴ B M, R n: 1865,1211.5, Sculpture 1015 (Joins fragment 1857.12-20.268).
 - ⁵ B M, R n: 1865,0723.1, Bibliography Sculpture 1022 Cook 2005 15.
 - ⁶ B M, R n: 1815,1020.21, Bibliographic reference Sculpture 537.
 - ⁷ B M, R n: 1815,1020.12, Bibliographic reference Sculpture 532.
 - ⁸ B M, R n: 1815,1020.17, Bibliographic reference Sculpture 534.
 - ⁹ B M, R n: 1815,1020.6, Bibliographic reference Sculpture 521.
 - ¹⁰ B M, R n: 1815,1020.3, Bibliographic reference Sculpture 522.
 - ¹¹ B M, R n: 1815,1020.23, Bibliographic reference Sculpture 542.
 - ¹² B M, R n: 1815,1020.19, Bibliographic reference Sculpture 538.
 - ¹³ B M, R n: 1815,1020.15, Bibliographic reference Sculpture 536.
 - ¹⁴ B M, R n: 1815,1020.17, Bibliographic reference Sculpture 534.
 - ¹⁵ B M, R n: 1847,0424.12, Bibliography Sculpture 1007 Cook 2005 3. GR 1847.4-24.13 (Sculpture 1008).
 - ¹⁶ B M, uk.wikipedia.org/wiki/Парфенон
 - ¹⁷ B M, R n: 1816,0610.11 Greek and Roman Antiquities, Sculpture 316, Additional IDs South Metope XXVII.
 - ¹⁸ Мадрид, Национальный археологический музей.
 - ¹⁹ B M, R n: 1815,1020.16, Bibliographic reference Sculpture 540.
 - ²⁰ B M, R n: 1847,0424.12, Bibliography Sculpture 1007 Cook 2005 3.
 - ²¹ B M, R n: 1848,1020.42, Bibliography Sculpture 854.
 - ²² B M, R n: 1848,1020.35, Bibliography Sculpture 859.
 - ²³ B M, R n: 1815,1020.23, Bibliographic reference Sculpture 542.
 - ²⁴ B M, R n: 1815,1020.2, Bibliographic reference Sculpture 527.
 - ²⁵ B M, R n: 1848,1020.35, Bibliography Sculpture 859. B M, R n: 1848,1020.65, Bibliography Sculpture 869.
 - B M, R n: 1848,1020.55, Bibliography Sculpture 866.
 - ²⁶ B M, R n: 1815,1020.18, Bibliographic reference Sculpture 541.

- ²⁷ В М, R n: 1848,1020.35, Bibliography Sculpture 859.
- ²⁸ В М, uk.wikipedia.org/wiki/Парфенон
- ²⁹ В М, R n: 1815,1020.4, Bibliographic reference Sculpture 530.
- ³⁰ В М, R n: 1847,0424.1, Bibliography Sculpture 1011 Cook 2005 5.
- ³¹ В М, R n: 1848,1020.37, Bibliography Sculpture 860.
- ³² В М, R n: 1815,1020.8, Bibliographic reference Sculpture 525.
- ³³ В М, R n: 1815,1020.16, Bibliographic reference Sculpture 540.
- ³⁴ В М, R n: 1815,1020.20, Bibliographic reference Sculpture 531.
- ³⁵ В М, R n: 1815,1020.18, Bibliographic reference Sculpture 541.
- ³⁶ В М, R n: 1848,1020.48, Bibliography Sculpture 861.
- ³⁷ В М, R n: 1815,1020.23, Bibliographic reference Sculpture 542.
- ³⁸ В М, R n: 1815,1020.23, Bibliographic reference Sculpture 542.
- ³⁹ В М, R n: 1815,1020.21, Bibliographic reference Sculpture 537.
- ⁴⁰ В М, R n: 1815,1020.16, Bibliographic reference Sculpture 540.
- ⁴¹ В М, R n: 1847,0424.12, Bibliography Sculpture 1007 Cook 2005 3.
- ⁴² Стамбул, Археологический музей.
- ⁴³ Тасалов В. Художественная практика общества как категория эстетики и искусствознания // Искусство. — 1989. — № 12. — С. 36-39.

**МОТИВЫ ДРЕВНЕГРЕЧЕСКИХ СКУЛЬПТУРНЫХ РЕЛЬЕФОВ
В ЖИВОПИСИ К.С. ПЕТРОВА-ВОДКИНА
(к 100-летию написания картины “Купание красного коня”)**

Вопросы праксеологии для древних эпох остаются почти полностью утраченными. И даже для не столь отдаленных времен они очень часто не известны и не ясны в виду своей специфики — главное, как и множество деталей, ведомо только самим творцам. Однако именно они чрезвычайно важны в искусствоведении.

Искусство Древней Греции, прежде всего высокой классики, имело определяющее значение для всего европейского и примыкающего к его кругу искусства. Это стало ясно проявляться еще в Древнем мире. Влияние чрезвычайно мощное и разноплановое: шедевры быстро стали образцами, удачные находки — базой для развития. С тех пор этот процесс продолжается непрерывно в развитии всего реалистического искусства непосредственно и косвенно в различных формах.

Среди течений в нем мы различаем общие, часто отдаленные веяния, как правило, выдающихся произведений выверенных художественных форм, влияние ознакомительного обучения, и практику довольно близких или почти прямых цитирований, повторов, реплик, использования одних произведений в качестве образцов и материала для создания других. Вопросы общего наследования в искусстве эпохи и выраженного заимствования конкретных схем, фрагментов и деталей могут тесно смыкаться. Например, если взять хронологически последовательный ряд: Парфенон, саркофаг сатрапа с царского некрополя в Сидоне, храм Аполлона Эпикурейского в Бассах, надгробие Дексилея с некрополя Керамика в Афинах, Галикарнассский мавзолей, “Саркофаг Александра”, гребень из кургана Солоха, — влияние Парфенона в основном общехудожественное, а далее очевидны прямые заимствования. В дальнейшие периоды нового времени видится сильное общегуманитарное и общехудожественное влияние.

Чтобы проследить это на конкретных примерах в творчестве одного мастера, рассмотрим картины выдающегося русского художника Кузьмы Сергеевича Петрова-Водкина: “Купание

красного коня” 1912 года, “Мальчики” (“Играющие мальчики”) 1911 года, “Жаждающий воин” 1915 года и “Смерть комиссара” 1927–1928 годов. Вкратце известна история их написания, в основном понятны сюжеты. Сохранились предварительные рисунки и воспоминания. “В деревне была гнедая лошаденка, старая, разбитая на все ноги, но с хорошей мордой. Я начал писать купание вообще”, — записал сам автор о начале работы над картиной “Купание красного коня” (рис. 1)¹. Коня художник писал с жеребца, которого звали Мальчик. Для создания образа подростка использовал черты своего племянника Шуры².



Рис. 1. “Купание красного коня”

Но что еще видится в этом произведении? Для нас, художников и исследователей Древнего мира, в самой композиции сразу улавливается что-то хорошо знакомое — конь со всадником, изображенные в профиль, — и, явно, в образе юноши: посадка фигуры, к тому же тоже обнаженной, разворот плеч, особенности

изображения в профиль, очень эстетичное и тонкое чувство объема с вниманием к мускулатуре. При всей уникальности и неповторяемости творческой манеры Петрова-Водкина, в памяти всплывают давно уже ставшие знаковыми всадники Парфенона.

При сравнении с ними особое внимание привлекают три фрагмента. Все они с рельефов северного и западного фризов в процессии скачущих всадников, движущихся на изобразительной плоскости, как и красный конь, справа — налево; на всех изображены обнаженные юноши, сидящие на конях почти так же, как и юноша-подросток на красном коне в картине. Самое выраженное сходство видно с фигурой всадника, левая рука которого отведена к крупу коня (рис. 2)³.



Рис. 2. "Всадники" — фрагмент фриза храма Парфенон.

С ней почти полностью похожи: посадка в трехчетвертном развороте с очень пластичным наклоном назад и вырисовывающейся линией спины с бедром снизу, текущий силуэт. Хотя голова этой скульптуры не сохранилась, вероятно, что изначально она и шея тоже были изображены примерно в таких же положениях. Очень похожа лепка плеча до локтя — характер напряжения мышц почти не меняется, когда рука отведена чуть сильнее назад. Другая фигура с фрагмента верховой про-

цессии, такого же типа и отличается только в деталях: поворот головы, индивидуальные черты⁴. С ней у юноши на красном коне почти совпадает движение всей левой руки с чуть согнутым локтем, предплечьем в пронации и опущенной кистью. Отличает обе эти фигуры от юноши-подростка на красном коне общий наклон плечевого пояса (профессионалам известно, что его лепка при таком изменении останется почти такой же) и, заметнее,

положение правой руки, держащей поводья — на рельефах она согнута и частично перекрывается. К этим всадникам посадкой близок еще один, но у него торс больше развернут на зрителя и чуть наклонен вперед при эффектном движении левой руки⁵.

Действительно ли к созданию этой знаковой картины русской живописи могли приложиться впечатления от античных шедевров? Да, Петров-Водкин ездил в молодые годы в Лондон! Для перевода своей работы, заказного панно, в майолику на заводе Дултон. Майолика “Богоматерь с младенцем” 1904 года находится на стене нынешнего Института травматологии в Санкт-Петербурге. Рельефы Парфенона, и в частности “Всадники”, метопы, рельефы храма Аполлона в Бассах, рельефы и скульптуры Галикарнасского мавзолея экспонируются в Британском музее — а художник не мог туда не пойти! Наверняка, делал и зарисовки. Октябрь 1905 — февраль 1906 гг. — состоялась поездка в Италию, носившая познавательный характер. Май 1906 — ноябрь 1908 гг. — длительное пребывание во Франции, проведенное в интенсивной работе. Для этого периода особенно отмечают его успехи в рисунке и вхождение в орбиту европейского символизма, еще достаточно влиятельного⁶. По части поисков тем и композиционных сюжетов, ясно определены идеи, заимствованные у мастеров итальянского Возрождения: “Сон” имеет своим прообразом “Сон рыцаря” Рафаэля, “Изгнание из рая” — парафраз одноименной росписи Мазаччо⁷. Такое впечатление, что в творческих исканиях художник проходит определенный цикл, углубляется, и в хронологии в том числе, возвращаясь к истокам — древнегреческой высокой классике. Совершенно очевидно, что именно те, лондонские, впечатления могли и дать дополнительный толчок путешествиям с ознакомительными, учебными, творческими целями, и проявились позднее в картинах. Обращение к наследию высокой классики, именно как к опоре для собственной художественной системы выразительно проступает под наслоениями доминирующих художественных течений.

Рассмотрим картину “Мальчики” (“Играющие мальчики”) (рис. 3). Исследователь творчества художника Ю. Русаков отмечает, что у него довольно поздно стал проявляться индивидуальный творческий почерк, называя “Играющие мальчики” первой работой, резко отличной от предшествующей живописи. Вспоминаются известные панно Матисса “Танец” и “Музыка”⁸.

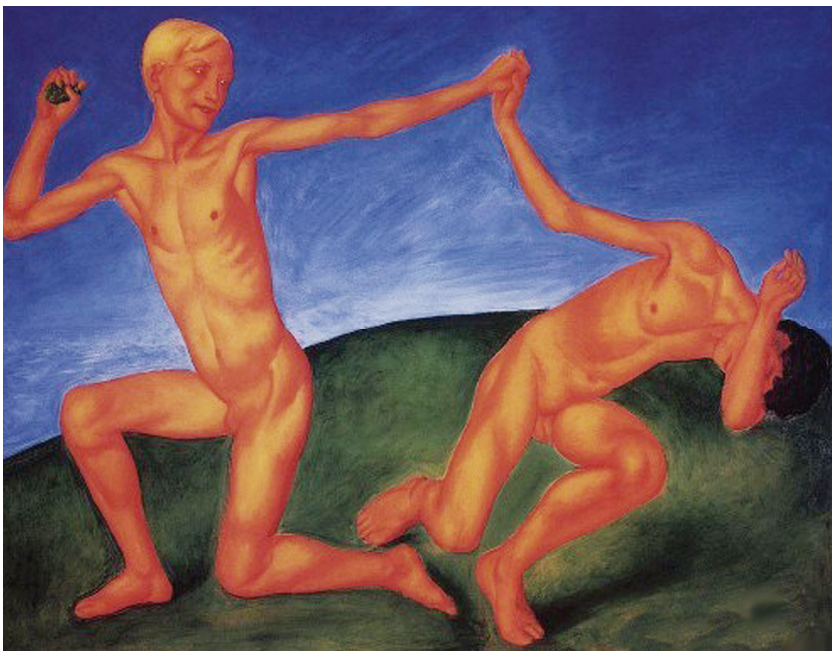


Рис. 3. "Мальчики" ("Играющие мальчики").

Интересно, что они были выполнены для русского заказчика — Сергея Щукина — и в 1910 году выставлены⁹. Художественные параллели видны и в выборе динамичного сюжета, и в изысканной эстетике угловатых движений обнаженных фигур с плакатными силуэтами, и, особенно, в пронзительных цветах. Ко возвращенной из символизма можно отнести так аллегорически представленную тему дня и ночи, темного и светлого; а также примыкающим к ним сопоставлениям: земли и неба, разнонаклоненных плоскостей. Показательно, что в этой картине уже хорошо видны



Рис. 4. Метопы храма Парфенон.

проявления любования пластикой и моделировкой формы древнегреческой высокой классики. Композиция в целом художественно-постановочная, поэтично-задуманная, хотя движения вполне реалистичны. В фигурах обоих мальчиков видится значительное сходство с горельефными фигурами метоп храма Парфенон. В фигуре блондина узнаются пластические находки фигуры с метопы¹⁰. Но особенно выражено просматривается движение и пластика одной из фигур Галикарнасского мавзолея¹¹. Привлекает внимание одинаковое движение вытянутой левой руки с плечевым поясом и поворотом головы, а при общем сравнении становится понятно, что сходна принципиальная схема всей фигуры, а отличия касаются только углов изгибов: талии, коленей, правого локтя. Фигура bruneta весьма сходна с фигурой метопы, если ее представить себе наклоненной под таким же углом (рис. 4)¹².



Рис. 5. “Жаждающий воин”.

В картине “Жаждающий воин” (рис. 5) тема античности определена даже в сюжете и подборе деталей: у воина, ведущего под уздцы коня, в руке копье, локальные цвета мужской и женских фигур можно считать каноничными, у них древнегреческие типы внешности, прически; южный знойный пейзаж с песчаными барханами берега и скалистыми камнями, окаймляющими водную лагуну. При полном изменении сюжета, все же домысливается влияние и тематики и эстетики рельефов Галикарнасского

мавзолея: битва греков с амазонками в художественном плане дала возможность показать в динамике мужскую и женскую красоту и совершенство. Именно с фигурами рельефов мавзолея прослеживается пластическое сходство (рис. 6)¹³.

В рассмотренных картинах персонажи по восприятию близки к античным не только внешне, но прежде всего прострацией — мыслью, общезначимостью вне времени и пространственной конкретики.

Аналогична ситуация и с картиной “Смерть комиссара” (рис. 7), хотя написана она значительно позже и выделяется по философско-художественной проработке. В картине определенно заданы общественно-временные и пространственные привязки. И хотя художник фантаσμαгорично (только так, как мог он один), сверхприземленно и сверхобостренно выстроил трехмерность с глубокой плановостью и включил в нее своих современников, видится параллель с подобными сценами на рельефах храма Аполлона Эпикурейского в Бассах. Одинаково в обоих вариантах, даже столь отличных импульсом мысли с трактовкой образов и расстановкой акцентов.

На переднем плане в центре картины закомпонованы две основные фигуры: опустившийся на землю смертельно раненый комиссар и поддерживающий его красноармеец за ним. Этот двухфигурный фрагмент весьма близок фрагменту рельефа храма на котором показаны греческие воины — тяжелораненый, сидящий на земле, и стоящий за ним, прикрывающий себя и его щитом (рис. 8)¹⁴. Нет прямого заимствования, но совершенно очевидно общехудожественное наследуемого порядка: так же взята двухфигурная сцена, почти такая же “режиссура” взаимоотношений и композиционного расположения фигур в ситуации боя, общие силуэты, ритмические наклоны. Хотя они полностью отличаются наличием военного обмундирования и стрелкового оружия у воинов нового времени, типажам, так же дугообразно с почти так же подогнутыми ногами обмякла фигура умирающего комиссара, так же обвисли вниз его руки. Отличаются движения голени

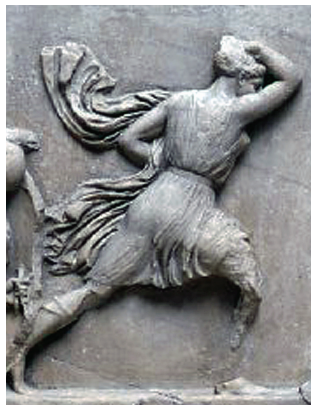


Рис. 6. Фрагмент рельефа Галикарнасского мавзолея.



Рис. 7. «Смерть комиссара».

при похожем силуэте. Сцена очень известная еще в древности и многократно в различных интерпретациях показывавшаяся, в частности, в вазописи. Но очень интересно и другое — напоминания о рельефах в Эрмитаже, вероятно доступные для обозрения или специалистов. В раскопках храма в 1836 году принимал участие Карл Брюллов и сделал великолепные зарисовки. Рельефы на золотой обкладке ножен для меча из кургана Чертомлык, которые, как мы показали, восходят к рельефам храма в Бассах¹⁵. Это раскопки И.Е. Забелина,



Рис. 8. Фрагмент фриз храма Аполлона в Бассах.

1863 года. Находки поступили в Государственный Эрмитаж. Не исключено, что именно взгляд на этот памятник тоже отложился в сознании художника. На рельефе храма такой детали нет: на накладке ножен защищающий в левой руке держит копье; во фрагменте на картине из руки выпадает винтовка со штыком...

В картине “Смерть комиссара” отмечается уже углубленное понимание греческой классики. В сложных фигуративных композициях некоторых предметов эллино-скифской торевтики, вслед за древнегреческим искусством, звучат трагедийные ноты... Античность, а точнее “век Перикла”, отмеченный гениями Эсхила, Софокла, Еврипида и других драматургов-трагиков, посеяла восприятие античной — греческой философии, понятия трагического; цельность главных моделей творческого мышления. По словам Е. Громова, эстетические критерии трагедии очертить не так просто. Во всяком случае, их следует искать не столько в материале или в сюжетной конструкции художественного произведения, сколько в его философско-этической направленности, в общей ориентации авторского мышления¹⁶. Картина “Смерть комиссара” — трагическое произведение.

Кузьма Сергеевич Петров-Водкин — один из сильнейших художников по работе с трехмерностью, автор сферической перспективы. Живопись он вообще называл “наука видеть”¹⁷. Основополагающим источником общехудожественного влияния были античные шедевры. Обостренное чувство объема может идти от глубокого восприятия древнегреческих скульптурных произведений, в частности при их созерцании с разных точек, особенно круглой скульптуры и горельефа.

Именно об органичном вырастании русского искусства из общего великого средиземноморского цивилизационного культурного генома, самом широком художественном влиянии, может идти речь при рассмотрении многочисленных художественных произведений XIX–XX веков, даже казалось бы стилистически отдаленных. Прослеживаются наслоения: древнегреческая высокая классика, европейский и русский классицизм и реализм, прерафаэлизм, символизм и др.; влияние археологических открытий, в том числе эллино-скифской торевтики, русской иконописи с византийским искусством.

В живописи Кузьмы Сергеевича Петрова-Водкина крепость рисунка и лепки формы на стыке народного, классического и профессионально-новаторского. Его новаторство, базирующееся на

жестком и очень грамотном конструировании, вплотную подходит к известной парадоксальной дальневосточной художественно-эстетической мысли: “чем традиционнее, древнее — тем новее”.

Примечания:

- ¹ К.С. Петров-Водкин: Письма. Статьи. Выступления. Документы. – М., 1991. – С. 304. <http://artcaffe.co.il>
- ² Существует также свидетельство ученика К. С. Петрова-Водкина, художника Сергея Калмыкова (1891–1967), что именно его художник использовал в качестве модели.
- ³ London, British Museum, Department: Greek & Roman Antiquities Registration number: 1816,0610.40 Additional IDs North Frieze, Block XLI Bibliographic reference Sculpture 325 (Block XXXVI) Jenkins 1994. – P. 51, 99–100. <http://www.britishmuseum.org>
- ⁴ BM, Rn: 1816,0610.37 North Frieze, Block XXXVIII Bibliographic reference Sculpture 325 (Block XXXIII) Jenkins 1994 p. 51, 98–99.
- ⁵ BM, Rn: 1816,0610.47 West Frieze, Block II Bibliographic reference Sculpture 326 Jenkins 1994. – P. 104.
- ⁶ Русаков Ю. К.С. Петров-Водкин как мастер тематической картины // Искусство. – 1978. – № 11. – С. 31.
- ⁷ Там же. – С. 32.
- ⁸ Там же. – С. 33.
- ⁹ Ковальська Л.С., Присталенко Н.М. Михайло Бойчук та його школа монументального мистецтва. НХМУ-ПФ “Галерея” — Хмельницький. – 2010. – 282 с. – С. 31.
- ¹⁰ BM, Rn: 1816,0610.14 Additional IDs South Metope XXX, Bibliographic reference Sculpture 319.
- ¹¹ BM, Rn: 1857,1220.270 Additional IDs 1857.12–20.269/1857.12–20.268 Bibliography Sculpture 1013 Cook 2005 7.
- ¹² BM, Rn: 1816,0610.7 Additional IDs South Metope VIII, Bibliographic reference Sculpture 311.
- ¹³ BM, Rn: 1865,0723.1 Bibliography Sculpture 1022 Cook 2005 15.
- ¹⁴ BM, Rn: 1815,1020.16, Bibliographic reference Sculpture 540.
- ¹⁵ См. статью “Происхождение изображений со сцены боя на золотой накладке ножен меча из кургана Чертомлык” в этом сборнике.
- ¹⁶ Громов Е. Трагическое и героическое в жизни и искусстве // Искусство. – 1981. – № 9. – С. 37–40.
- ¹⁷ Русаков Ю. Указ. соч. – С. 35.

ПАМ'ЯТКИ
ЮВЕЛІРНОГО МИСТЕЦТВА
ЗА ДОБИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ
(IV–XIV ст.)



ПРИКРАСИ З РОЗКОПОК В АККЕРМАНІ ТА ОЧАКОВІ: КАБЛУЧКИ

За час археологічних досліджень історичного центру Очакова протягом 1990–2010 р. та території Нижнього двору і рову Аккерманської фортеці у 1999–2010 р. знайдені різноманітні прикраси широкого хронологічного діапазону — XIV–XVIII ст. Раніше нами були представлені лише загальні свідчення про цю категорію археологічних знахідок¹. Зараз хотілося б детальніше розглянути одну з груп прикрас, знайдених на досліджуваних пам'ятках — персні та каблучки. Зібрання цих виробів (археологічно цілі форми та фрагменти — оправы та вставки) вирізняється відносно великою кількістю та розмаїттям форм. Його складають понад 30 екземплярів різних типів. Переважна більшість каблучок знайдена в Нижньому дворі Аккерманської фортеці під час розкопок османської лазні та у безпосередній близькості від неї.

Ці прикраси поділяються на *дві хронологічні групи*: **1** — золотоординську (кінець XIII–XIV ст.) та **2** — османську (кінець XV–XVIII ст.). Основні типологічні ознаки каблучок відповідають традиціям ювелірного мистецтва різних хронологічних періодів, в тому числі і характерних для синкретичного мистецтва золотоординського періоду та наступного часу. Близька ситуація характерна і для інших регіонів золотоординської культури та наступного часу. Наприклад, у кримськотатарському ювелірному мистецтві та мистецтві казанських татар відмічаються певні паралелі золотоординського та наступного часу у типології і оформленні каблучок, а у Поволжі — навіть з булгарським мистецтвом. Відомі дослідники татарського мистецтва І.К. Валеев та Г.Ф. Валеева-Сулейманова констатують, що каблучки кількох типів, характерних для мистецтва Волзької Булгарії, вироблялися у золотоординський період². Внаслідок певної фетишизації національних традицій, мистецтво казанських татар XV — першої половини XVI ст. зберігається майже у незмінному вигляді до другої половини XVIII ст. Дослідження декоративно-прикладного мистецтва кримських татар довели, що у прикрасах кримських майстрів повністю зберігаються риси глибокої національної самобутності народного мистецтва аж до XIX ст.³

Переважна більшість археологічної колекції з Аккермана і Очакова — це масові вироби. Проте відмічаються рідкісні екземпляри каблучок, які можна датувати як за відносною, так і за абсолютною хронологією. Каблучки виготовлені з бронзи, срібла, свинцю та одна каблучка зі скла. Вставки виконані зі скла та напівкоштовного каміння (обсидіану, різновидів кварцу, сердоліку, бірюзи, гірського кришталю).

Серед колекції визначається група каблучок, яка відповідає типологічним ознакам золотоординських зразків за класифікацією Г.О. Федорова-Давидова⁴. Аналогічні прикраси відомі серед матеріалів колекцій, введених до наукового обігу. Насамперед це матеріали найбільш представницького могильника Мамай-Сурка, опубліковані автором розкопок М.В. Єльніковим у двох томах⁵. Цікаві паралелі є серед матеріалів розкопок золотоординського Новохарківського могильника на правобережжі Дону⁶ та в інших пам'ятках золотоординського часу⁷.

За такою схемою можна визначити такі дві хронологічні групи та підгрупи каблучок з розкопок Аккерману:

Група I. Каблучки із зімкнутими кінцями кількох типів.

Тип 1. Каблучки зі щитком.

До *першого підтипу* належать каблучки зі щитком-печаткою. В Аккермані знайдено дві каблучки такого типу.

1-а. Срібна лита каблучка з овальним щитком. На щитку гравіювання — монограма, яка представляє рідкісний зразок мусульманського мистецтва. До складу композиції входять зображення птаха у профіль, розгорнутого праворуч, та півмісяця з зіркою, ліворуч від птаха. Діаметр каблучки 2,2 см, розміри щитка — 1,1×1,3 см. Каблучку знайдено поблизу османської лазні, на глибині 2,3 м. Повної аналогії їй поки що не знайдено. Що стосується зображень птаха на щитках каблучок, то вони були широко відомі ще в мистецтві Волзької Булгарії X — XIII ст.⁸. Зображення птаха трапляється на прикрасах зі скарбів давнього Києва кінця XI — першої половини 1240-х рр. та розкопок давнього Галича. Тут доречно згадати й ливарну формочку з Тербовля, на якій зображення птаха подається з обернутою назад головою⁹. На городищі-святилищі Постолівка I Густинського р-ну Тернопільської обл. разом з керамікою XII — XIII ст. знайдено каблучку з білого металу з зображенням птаха, що повернутий праворуч¹⁰. Незважаючи на спільний мотив зображень, іконографія каблучки з Аккерману ближча до зображень

птахів на керамічних виробах егейсько-візантійського кола середини XII–XIII ст. з колекцій археологічних музеїв Анталії, Аланії, Ізміра та інших музеїв Туреччини¹¹. Водночас сполучення зображення птаха та мусульманської символіки робить цей мистецький зразок унікальним. Датування каблучки не зовсім ясне. Іконографія досить архаїчна, близька до зображень птахів XII–XIII ст., зображення півмісяця із зіркою свідчить про приналежність до мистецтва ісламу. Унікальність полягає у поєднанні образу птаха, забороненого в ісламі, з мусульманською символікою.

1-б. Свинцева каблучка з овальним щитком-печаткою. Щиток прикрашає зображення зірки Давида, на плічках каблучки — виноградна лоза. Діаметр — 2,1 см, розміри щитка — 2,5×1,3 см. Швидше за все ця прикраса належить до золотоординського часу. Стилізований орнамент виноградної лози на плічках відомий на срібній щитковій каблучці з могильника Мамай-Сурка¹². Каблучка належить до золотоординського періоду існування Аккерману.



Рис. 1. Бронзова каблучка з овальним зубчастим пласким щитком.

належать каблучки з овальним щитком-печаткою. Одна з них — бронзова каблучка з овальним зубчастим пласким щитком, на якому є сліди припою кріплення вставки. Діаметр каблучки — 2,0 см, розміри щитка — 1,7×1,3 см (рис. 1). Найбільш близькі за формою каблучки з пласкими щитками є серед серії болгарських та золотоординських каблучок Татарстану¹³. Каблучка з пласким щитком знайдена у Новохарківському могильнику.¹⁴

До **другого підтипу** належать каблучки з щитком різної конфігурації без печатки. Одна з них — бронзова каблучка з овальним зубчастим пласким щитком, на якому є сліди припою кріплення вставки. Діаметр каблучки — 2,0 см, розміри щитка — 1,7×1,3 см (рис. 1). Найбільш близькі за формою каблучки з пласкими щитками є серед серії болгарських та золотоординських каблучок Татарстану¹³. Каблучка з пласким щитком знайдена у Новохарківському могильнику.¹⁴

Третій підтип репре-

зентують каблучки з орнамен-

тованим щитком (рис. 2). Такі екземпляри також мають певні

аналогії серед болгарських та каблучок золотоординського періоду на терені Татарстану.¹⁵

До **четвертого підтипу** належать

каблучки з щитком, на якому укріплене гніздо для вставки.

До цього типу віднесено єдиний екземпляр. Це срібна лита каблучка з прямокутним пласким щитком, на протилежному боці від нього — округлий виступ. Вставка у щиток із прозорого світлого скла у вигляді прямокутної платівки. Діаметр каблучки 2,1 см, розмір щитка 1,0×1,1 см, вставки — 0,8×0,85 см. Зовнішню поверхню кільця прикрашає вишукане різблення у вигляді гілок з листям. Повних аналогій цій прикрасі поки що не знайдено.

До *п'ятого підтипу* віднесено скляну каблучку зі щитком з розкопок в Аккермані. Її зроблено з прозорого скла з зеленкуватим відтінком. Щиток імітує трохи видовжене приплюснуте кільце діаметром 2,0 см. Цей екземпляр належить до невеличкої серії рідкісних знахідок, що були зафіксовані на золотоординських пам'ятках¹⁶ (рис. 3).



Рис. 3. Скляна каблучка зі щитком із розкопок в Аккермані.



Рис. 2. Каблучки з орнаментованим щитком.

Тип 2. Каблучки з гніздом для вставки, яке припаяне до платівки каблучки. Гніздо овальної, округлої або прямокутної форми. За кріпленням вставки зустрічаються такі підтипи.

Підтип 1. Каблучки з глибокими гніздами з зубчастим краєм. Вставка тримається завдяки заглибленню у гніздо та зубцям. Репрезентують цей підтип прикрас каблучки зі вставкою, зокрема з рожевого скла, та каблучки, вставка яких не збереглася (рис. 2).

Підтип 2. Каблучки з гніздами та лапками для утримання вставки. Така каблучка представлена екземпляром з округлим гніздом з трьома лапками, що фіксують вставку з бірюзи (рис. 4). Такі каблучки близькі до типу II за типологічною класифікацією золотоординських каблучок Г.О. Федорова-Давидова¹⁷. Каблучка зі щитком та вставкою з бірюзи, закріпленою лапками, відома у матеріалах могильника Мамай-Сурка¹⁸. За датуванням вона належить до золотоординського етапу існування Аккерману — кінець XIII — середина XIV ст.



Рис. 4. Каблучка з гніздами та лапками для утримання вставки.

Ще одна знахідка — каблучка з майже прямокутним гніздом та невеличкими лапками, що утримують скляну вставку синього кольору з огранкою.

Група II. Представлена екземплярами з незімкненими кінцями шинки або кінцями, що заходять один за другий (відповідають типу IV за класифікацією Федорова-Давидова)¹⁹ (рис. 5). До них належить також каблучка з імітацією щитка, виготовлена з плоскої пластинки (рис. 6).



Рис. 5. Каблучка з кінцями шинки, що заходять один за другий.



Рис. 6. Каблучка з імітацією щитка, виготовлена з плоскої пластинки.

До османського часу можна віднести частину каблучок з широкими хронологічними межами побутування, які за типологічними ознаками є продовженням традицій золотоординського

часу. Такі знахідки відмічаються і на пам'ятках тюркського мистецтва Татарії.²⁰ До них, можливо, належать деякі каблучки з відмінною обробкою вставки, зокрема типу кабошон. Саме такою є каблучка з Очакова (рис. 7). Від неї збереглася вставка з сердоліку в оправі овальної форми а також декілька вставок з аналогічною обробкою з Аккерману (рис. 8). Аналогічна обробка вставки була характерною і для пізнього татарського мистецтва²¹.

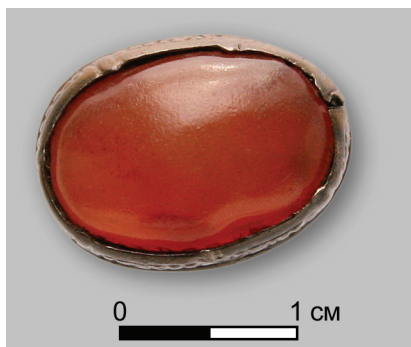


Рис. 7. Каблучка зі вставкою типу кабошон (Очаків).



Рис. 8. Вставки типу кабошон (Аккерман).

Особливе місце в колекції посідає унікальна вставка в каблучку з розкопок посаду фортеці Озі (Очаків). Її зроблено з яскравого сердоліку у вигляді восьмикутної пластинки. Вставку щільно вкриває різьблений декор, розташований трьома горизонтальними рядами. За периметром вставку облямовує кант. Зверху під кантом — три квітки хризантем з листочками, посередині — напис арабською “Ісмаїл”. У нижньому рядку зображені дві квітки хризантем та ножиці наприкінці текстограми. Під хризантемами викарбувано дату 1163 за Хіджрою (1749 р. від Різдва Христового) (рис. 9). Розміри — 1,75×1,4 см.



Рис. 9. Восьмикутна сердолікова пластинка — вставка в каблучку (з розкопок посаду фортеці Озі (Очаків).

Щільно вкриває різьблений декор, розташований трьома горизонтальними рядами. За периметром вставку облямовує кант. Зверху під кантом — три квітки хризантем з листочками, посередині — напис арабською “Ісмаїл”. У нижньому рядку зображені дві квітки хризантем та ножиці наприкінці текстограми. Під хризантемами викарбувано дату 1163 за Хіджрою (1749 р. від Різдва Христового) (рис. 9). Розміри — 1,75×1,4 см.

Знайдені каблучки мають аналогії в межах як золотоор-

динського, так і османського часу. Аналогічні прикраси є на пам'ятках з різним етнічним складом населення, що особливо помітно на матеріалах могильника золотоординського часу Мамай-Сурка, де ті самі типи каблучок зустрічаються як у християнських, так і нехристиянських похованнях.

Представлена серія прикрас демонструє не лише ординарні речі, добре відомі за знахідками в інших хронологічно близьких пам'ятках, але й унікальні зразки прикладного мистецтва. Вона є основою для подальшого вивчення тюркського мистецтва на теренах Північного Причорномор'я.

Примітки:

- ¹ Біляева С.О., Болтрик Ю.В., Фіалко О.Є. Ювелірні вироби з розкопок Портового двору Аккерманської фортеці // Нові дослідження пам'яток археології козацької доби в Україні. – Вип. 16. – К., 2007. – С. 432–437.
- ² Валеев Ф.Г., Валеева-Сулейманова Г.Ф. Древнее искусство Татарстана. – Казань, 2002. – С.61.
- ³ Акчурина Н.М. Декоративно-прикладное искусство Крымских татар XV — первой половины XX вв. – Симферополь, 2008. – С. 157.
- ⁴ Федоров-Давыдов Г.А. Кочевники Восточной Европы под властью золотоордынских ханов. – М., 1966. – 274 с.
- ⁵ Ельников М.В. Средневековый могильник Мамай-Сурка. – Т. 1. – Запорожье, 2001. – 274 с.; Ельников М. В. Средневековый могильник Мамай-Сурка. – Т. 2. – Запорожье, 2006. – 356 с.
- ⁶ Новохарьковский могильник эпохи Золотой Орды. – Воронеж, 2002. – 200 с.
- ⁷ Історія татар. – Казань, 2009. – 1047 с.
- ⁸ Валеев, Валеева-Сулейманова. Указ.соч. – С.61, рис. 51, 4–6.
- ⁹ Корзухина Г.Ф. Русские клады IX — XIII вв. – М.–Л., 1954. – Табл. XXXV, 4; XL; XLIV, 1; LX, 3; Ратич О.А. Древньоруські археологічні пам'ятки на територіях західних областей УРСР. – К., 1957. – С. 95, табл. XIII, 26; Ягодинська М.О. Ювелірні вироби з давньоруських пам'яток Західного Поділля (за матеріалами Тернопільської області) // Археологія і давня історія України. – Вип. 2 : Археологія Правобережної України. – К., 2010. – С.240, 246, рис. 6, 1]
- ¹⁰ Ягодинська. Вказ.праця. – С. 246, рис. 11, 14.
- ¹¹ Doger L. Kazima dekorlu Ege-Bizans seramikleri. – Izmir, 2000. – P. 36–46, 83–85, fig. 27–32.

- ¹² Ельников, 2006, с. 130, рис. 78,2.
- ¹³ Валеев, Валеева-Сулейманова. Указ.соч. – С. 61, рис. 52, 5.
- ¹⁴ Новохарьковский могильник, 2002.
- ¹⁵ Валеев, Валеева-Сулейманова. Указ.соч. – С. 61, рис. 52, 5.
- ¹⁶ Федоров-Давыдов. Указ. соч. – С. 41.
- ¹⁷ Там же. – С. 41, рис. 6, П.
- ¹⁸ Ельников. Указ.соч. – С. 103, рис.60, 3.
- ¹⁹ Федоров-Давыдов. Указ. соч. – С.41.
- ²⁰ Валеев, Валеева-Сулейманова. Указ. соч. – С. 61.
- ²¹ Там же. – Рис. 52.

СЛАНЦЕВІ НАТІЛЬНІ ХРЕСТИ Й ХРЕСТОВМІЩЕНІ ПІДВІСКИ НОВГОРОДСЬКОЇ РУСІ

Знахідки коштовностей доби Київської й Новгородської Русі на території сучасних Білорусі, Росії й України впродовж останніх десятиліть — досить рідкісне явище. Особливо це стосується предметів, виготовлених з каменю, оскільки вони не фіксуються металодетекторами. Крім того, через значне поширення приватного колекціонування, подібні знахідки швидко потрапляють до особистих зібрань і в більшості випадків залишаються поза межами наукового обігу. Втім, останнім часом на пострадянському просторі з'явилися розгорнуті публікації християнських старожитностей з металу й каменю, котрі вводять до наукового обігу і археологічні знахідки¹, і матеріали з приватних колекцій². При цьому публіковані кам'яні іконки здебільшого мають повну або близьку аналогію в зібраних і описаних у фундаментальній роботі Т. В. Ніколаєвої “Древнерусская мелкая пластика из камня XI–XV вв.”, до якої увійшло 382 предмети³.

Але у 2005 р. надійшла інформація про комплекс з 15 предметів, які походили з Кінгісепського району Ленінградської області: 10 знахідок були “вживу” і 5 — на світлинці. Незабаром з'ясувалося, що перша частина опинилася в дніпропетровському приватному зібранні, а друга — в санкт-петербурзькому. Дніпропетровська група складалася з 8 християнських іконок і 2 язичницьких ідолів⁴, петербурзька — з двох іконок, двох хрестиків і лунниці, причому християнські предмети (йдеться про речі, котрі досліджувалися “вживу”) виготовлені з світло-сірого сланцю, язичницькі — з сланцю темно-сірого кольору. Нетиповість предметів змусила піддати сумніву їх справжність, проте Г. І. Шаповалов атрибутував їх періодом Київської Русі.

Вироби дрібної кам'яної пластики зібрані, за легендою, в 1990-х рр. неподалік від літописного міста Ям біля незначного підвищення берегу р. Луга, яке підмивалося впродовж багатьох років. За іншими свідченнями, комплекс зібраний по берегам нижньої течії згаданої річки. Загальна стилістика християнських іконок тяжіє до зразків, що походять із середньовічних центрів північно-західної Русі, і має іконографічні паралелі у

виробах з каменю і металу⁵. При цьому, в контексті даного дослідження, неабияку увагу привертають саме тількики (рис. 1): знахідки з прямими простими кінцями (за класифікацією С.М. Кутасова й О.Б. Селезньова) мають певні іконографічні паралелі в матеріалах XI–XIII ст.⁶

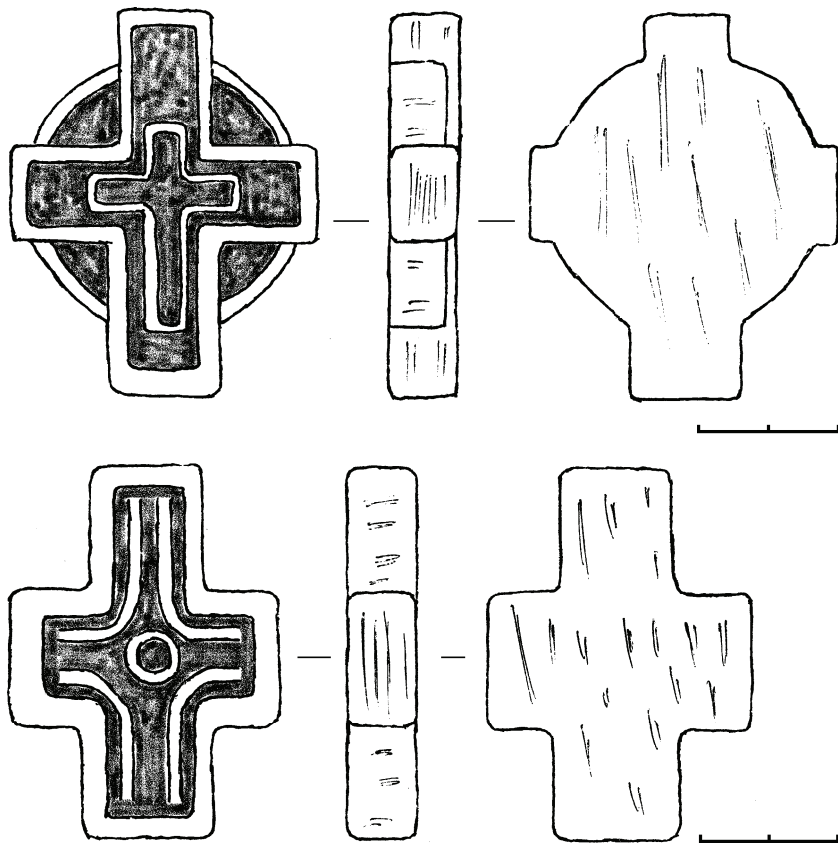


Рис. 1. Натільні хрести з Санкт-Петербурзької частини Кінгісепського комплексу (малюнок по фото).

В 2010 р. надійшла інформація про невелику групу культових кам'яних виробів з приватного зібрання м. Нарва (Естонія)⁷. За повідомленням власника, предмети були знайдені ним в 1990-х рр. у Сланцевському районі Ленінградської області на березі р. Руя, але через великий часовий відтинок точне місце знахідки вказати він не може. До цієї інформації додав лише те,

що приблизно стільки ж подібних речей його тодішній компаньйон вивіз до Естонії, а через якийсь час трагічно загинув. Серед супутніх знахідок було скляне намисто, в тому числі — намистинки з мутного білого скла.

Комплекс (робоча назва — “Руйський”) складається з 8 знахідок, виготовлених із сланцю: 5 іконок, 2 хрестів та 1 хрестовміщеної підвіски (рис. 2). Предмети виконані в техніці, подібній до виробів з колишньої дніпропетровської частини Кінгісепського комплексу. Даний комплекс на сьогодні — єдиний, що знаходиться у власності людини, котра знайшла ці речі. Для натільних хрестів аналогії поки не виявлені, хоч їх зворотні боки певною мірою іконографічно наближені до прорізних підвісок XII–XIII ст.⁸, а хрестовміщена підвіска має близьку іконографічну паралель серед хрестосолярних монетоподібних прикрас XIII ст.⁹.



Рис. 2. “Руйський” комплекс.

Навесні 2011 р. надійшла інформація про велике зібрання виготовлених з сланцю предметів, яке знаходиться у м. Смоленськ. Внаслідок пошуків, тривалого листування і декількох особистих зустрічей з власником, комплекс був оглянутий, описаний і сфотографований. Всього в ньому нараховується 42 артефакти: 28 іконок, 9 хрестів, 4 підвіски і 1 ідол. За повідомленням теперішнього власника, вироби були знайдені в 1990-х рр. в різних місцях околиць м. Сланці (Ленінградська область), при цьому точні місця знахідок невідомі. Всі вироби виготовлені з сланцю, причому матеріал виготовлення християнських речей за кольором відрізняється від ідола (як і в дніпропетровській частині Кінгісепського комплексу). Техніка виготовлення й іконографія християнських матеріалів також тотожна предметам з колишнього дніпропетровського зібрання.

Ставрографічна частина смоленської колекції складається з 12 одиниць (рис. 3: 1–10, 12, 13). Хрестовміщені підвіски за формою тяжіють до овальних або арочних (рис. 3: 3), а за іконографією — до предметів як XII–XIII, так і XIV–XV ст.¹⁰ Натільні хрести — з прямими або розширеними кінцями, іконографічні паралелі яким знаходимо в хронологічному діапазоні з кінця X по кінець XIII ст.¹¹.

Таким чином, на сьогодні відомі 64 предмети, котрі походять з двох суміжних районів Ленінградської області, чотири з яких можна впевнено віднести до язичницького культу, а одна підвіска (рис. 3: 11) знаходиться під питанням. У зв'язку з цим виникло питання, що стосується і ставрографічної частини, і власне іконок, і яке в подальшому переросло у дискусію про датування вищезазначених знахідок. Незважаючи на те, що низка іконок має численні іконографічні паралелі з опублікованими Т.В. Ніколаєвою кам'яними виробами, їх походження з приватних колекцій, а також — відсутність достовірної інформації про супутні матеріали і опублікованих дійсних аналогій з археологічних джерел або музейних зібрань викликали сумніви частини російських дослідників у вірогідності виготовлення запропонованих до розгляду іконок у давньоруський час. У приватному спілкуванні С.В. Гнутова припускає їх тотожність “курячим богам”, А.К. Станюкович також вважає більш вірогідним часом виготовлення цих іконок саме XIX століття. І.К. Лабутіна категоричніша у цьому відношенні через “отсутствие достаточных данных о происхождении предметов комплекса и неубедительность доводов в пользу их древнерусской принадлежности”¹²

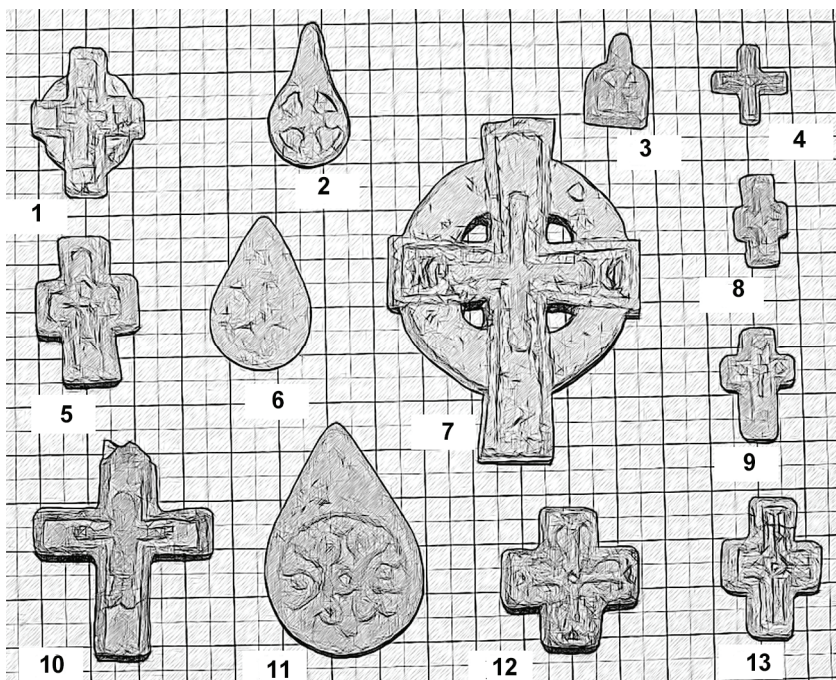


Рис. 3. Натільні хрести й хрестовміщені підвіски з Смоленської колекції.

Дійсно, ситуація з публікованими предметами ускладнена тим, що вони отримані не внаслідок офіційних археологічних досліджень, а завдяки пошуковим розвідкам регіональних краєзнавців 1990-х рр., яких пізніше назвуть “чорними археологами”. А також, як про це зазначалося вище, — відсутні опубліковані повні аналогії у класичних для будь-якого дослідника працях Т.В. Ніколаєвої й А.В. Риндіної. Тобто нібито немає жодної прив’язки до давньоруського хронологічного періоду. Разом з тим, відсутні й докази належності цих іконок до народної творчості XIX ст.

У цьому зв’язку також слід відзначити, що не всі типовизначальні аутентичні предмети X–XV ст., які знаходяться у приватних зібраннях і розмаїття котрих вражає, відомі науковій спільноті. До таких належать передусім кримські матеріали: стеатитова візантійська іконка “Господь Вседержитель” (рис. 4: 1), різьблене з кістки зображення апостола-євангеліста (рис. 4: 2), дві бронзові візантійські іконки із зображеннями святого Миколи

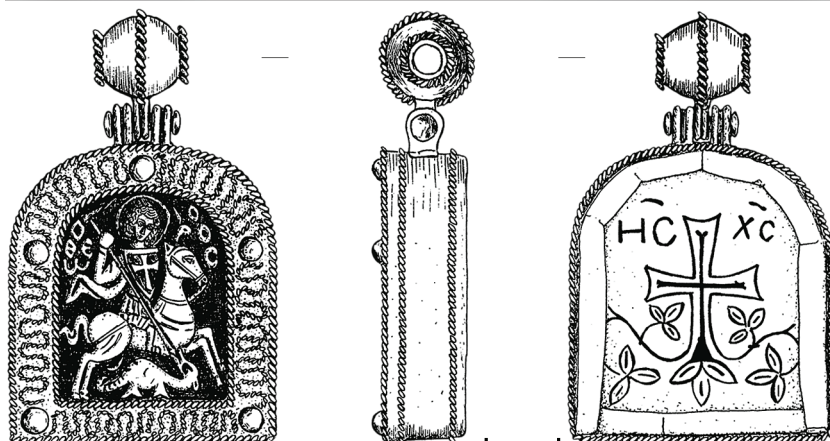


Рис. 4. Культова пластика з приватних колекцій

й святого Георгія (рис. 4: 3). До цієї ж категорії слід віднести й сланцеву іконку із зображенням св. Миколи, котра походить з території домонгольського городища в Київській області (рис. 4: 4), чи шиферну у сріблі ікону Федора Стратилата з Канівщини

(рис. 4: 5). За таких обставин ігнорувати усталені приватні зібрання, власники яких готові надавати свої придбання для наукового дослідження, щонайменше антинауково. Тим не менш, робота з подібними комплексами й предметами ускладнюється їхньою депаспортизацією і відсутністю можливості подальшого дослідження “розвіданих” пам’яток.

Повертаючись до питання хронологічної належності знахідок з території Ленінградської області, слід відзначити, що на території сучасної України наприкінці XVIII–XIX ст. вже існувала можливість виготовлення копій або, в деякій мірі, аналогій предметів часів Візантії, Київської або Литовської Русі. Пов’язане це з розвитком приватного колекціонування в Російській імперії й облаштуванням заможних маєтків на півдні країни. Прикладом таких копій можуть слугувати сріблена бронзова репліка змійовика, відлита в двох односторонніх формах, і керамічний натільний хрест у “скандинавському” стилі (рис. 5). Обидва предмети походять з території Полтавської області, тому не виключений їх зв’язок з зібраннями відомого колекціонера й географа кінця XIX ст. професора В. Докучаєва, краєзнавця-археолога І. А. Зарецького, збирачки О.М. Скаржинської й багатьох інших.

Також слід враховувати давню українську традицію (XVII – XIX ст.) жіночих прикрас, котрі містили 1–2 дукачі на коралах і 2–4 натільних хрести. При цьому в каталозі О. С. Уварова змійовики й дукачі входять до однієї групи “Наузи”¹³, а територія сучасної Полтавщини надзвичайно насичена знахідками (в тому числі й культової пластики) часів Київської Русі.

Тому постає питання про наявність подібних колекцій і традицій в південно-західній частині земель колишнього Великого Новгороду, а також, відповідно, опублікованих етнографічних досліджень з аналогічними знахідками, виготовленими у XIX ст. в цьому регіоні.

У світлі вищевикладеного вважаємо доцільним більш ґрунтовно розглянути версію про домонгольське походження знайдених в Ленінградській області предметів.

Хрещення Русі 988 р. не означало моментального або достатньо швидкого розповсюдження християнства в північно-західних землях. Незважаючи на те, що в XI ст. нова віра перемогла язичництво лише у великих містах, Псков (найближче велике місто до досліджуваної території) в цей час ще

язичницьке місто — будівництво кам'яних храмів у ньому почалось лише у другій чверті XII ст.¹⁴, а поховальний інвентар й трупопокладення XII–XIV ст. на північній Псковщині часто мали язичницький характер¹⁵. На новгородських землях цей процес, в цілому, синхронний — виключенням є, природно, сам Великий Новгород¹⁶



Рис. 5. Українські репліки кінця XVII–XIX ст. з давніх виробів.

В цьому контексті і в світлі досліджуваної проблеми найбільш важливим питанням є тема дрібної кам'яної пластики. В 1978 р. А. В. Риндіна датувала найдавнішу з відомих на той час новгородських іконок, — “Жінки-мироносиці біля Гроба Господня” межею XIII – XIV ст. або початком XIV ст.¹⁷. В 1983 р. Т.В. Ніколаєва виділила групу іконок, які мали припущення щодо їх відношення до Новгороду, датуючи найбільш ранні з них XI–XII ст. При цьому, найдавніші новгородські іконки, по Т.В. Ніколаєвій, відносяться власне до новгородських виробників в XII ст.¹⁸. В. Г. Пуцко вважає, що “начало выполнения каменных иконок на Руси можно зафиксировать лишь около 1200 г., поскольку ни одно из произведений ранее датированных XI – XII вв. не принадлежит к этому периоду”¹⁹, при цьому дослідник співвідносить з цією датою і міста, розташовані на території сучасної України. Таким чином, на сьогодні відсутня єдина точка зору на датування початкового періоду зародження дрібної кам'яної пластики у Північно-західній Русі.

Крім того, незважаючи на відсутність прямих повних аналогій досліджуваного комплексу, існує значна кількість іконографічних паралелей і стилістичних аналогій у кам'яних виробах. До їх числа можемо віднести опубліковані Т. В. Ніколаєвою іконки південноруської групи з Княжої гори (таб. 4) і північноруської (табл. 19, 20 и др.)²⁰. Неможливо не враховувати й іконографічні паралелі в металевих знахідках. “Христос з вусами”, який викликав значне пожвавлення на Седовських читаннях у Пскові в 2011 р., не є чимось винятковим для скандинавської (хрест з Квіле)²¹ або візантійської практики (рис. 4: 1), коли в іконографії Господа або святих вуса могли чітко виокремлюватись на фоні бороди. У зв'язку з цим слід відзначити, що торговельні й паломницькі маршрути з Північно-західної Русі в XII ст. проходили як по Дніпру через Київ і Константинополь, так і через Скандинавію²², а в археологічних матеріалах неодноразово відзначалися різного роду імпорти.

Подібна ситуація складається і з хрестами, і з християнськими підвісками. Існуючі численні європейські і скандинавські²³, а також домонгольські руські²⁴ іконографічні паралелі X–XII ст., знахідка металевого тільника в кургані Бігуніці 1 на Іжорському плато (датований по денарію 1036–1059 р.)²⁵, дозволяють припустити можливість існування подібних предметів, виготовлених з місцевого матеріалу — сланцю у вказаний час на даній території. Тим більше, що сланцеві іконки складають не менше 50% від загальної кількості досліджених предметів у зібранні Російського Музею²⁶, а тогочасна їх вартість набагато нижча вартості виробів з металу.

Разом з тим, слід відзначити, що дискусія про датування і атрибуцію виробів давньоруської кам'яної пластики є постійним явищем. Зокрема, А. В. Риндіна відзначала окремі, найяскравіші сторінки, які мали відношення до кінці 1970-х рр. Дослідниця проаналізувала точки зору Т. В. Ніколаєвої, М. Г. Порфірідова, В. Л. Яніна, В. Г. Пуцко й інших²⁷. При цьому одні концепції сприймалися, інші — ставилися під сумнів. Тому представлені знахідки жодним чином не випадають з контексту “низового” мистецтва Новгород, а їх стилістика конкретизує місцеві риси в запропонованих до розгляду предметах.

Таким чином, виходячи з викладеного вище, розглянуті матеріали можуть датуватися в широкому діапазоні X–XIV ст. і походять з території, населеної тоді племенами воді (прибал-

тійсько-фінська гілка фіно-угорської мовної групи). З початку XII ст. водські землі потрапляють до сфери інтересів Великого Новгороду, при цьому в другій половині століття посилюється і скандинавський (шведський) вплив. У другій половині XIII ст. вони остаточно входять до складу Новгородської республіки²⁸.

Незвичність публікованих сланцевих іконок південного заходу Ленінградської області обумовлюється і етнічним компонентом, а також — новгородським, скандинавським і візантійським впливом на розвиток регіональної іконографії, а язичницькі знахідки — відгук місцевої культової традиції. Все це в комплексі виступає яскравим проявом давньоруського “побутового православ’я”, яке отримало в церковній літературі назву двовір’я²⁹.

Предмети християнської тематики, вірогідно, виготовлені в одному регіоні з усталеними місцевими традиціями іконографії і техніки різьблення по каменю й належать до невідомої раніше школи. Наявність в комплексах предметів язичницького культу також свідчить про існування двовір’я в регіоні, що не суперечить, а підтверджує дані археологічних досліджень новгородських і псковських земель³⁰. Ставрографічні матеріали, з одного боку, виготовлені відповідно до загальнохристиянських традицій і мають певні іконографічні паралелі, але з іншого — демонструють яскраві регіональні особливості.

Представлена колекція — оригінальна внаслідок наявності в ній рідкісних, невідомих раніше, варіантів зразків християнського мистецтва і язичницьких зображень. Предмети колекції — цікавий комплекс давньоруського мистецтва, унікальний за підборкою сюжетів і композицій. Безумовно, що зібрання потребує подальшого наукового дослідження, як з точки зору іконографії, так і стилю, а визначена територія — ґрунтового розширеного археологічного вивчення.

Примітки:

¹ Башков А.А. Христианские древности Беларуси конца X — XIV вв. (предметы христианского культа индивидуального использования). — Минск, 2011; Ягодінська М. Нові культові речі з давньоруських пам’яток Західного Поділля. // Старожитності Верхнього Придністров’я. Ювілейний збірник на честь 60-річчя Ю.М. Малеева. — К., 2008. — С. 175–185.

- ² Кутасов С.Н., Селезнев А.Б. Нательные кресты, крестовключенные и крестовидные подвески X — XIV вв. — М., 2010; Нечитайло В.В. Каталог христианских нагрудных изделий искусства периода Киевской Руси (X — первая половина XIII ст.). — К., 1999.
- ³ Николаева Т.В. Древнерусская мелкая пластика из камня XI — XV вв. — М., 1983.
- ⁴ Векленко В.О., Несправа М.В. Колекція дрібної кам'яної пластики північноруського походження у приватному зібранні м. Дніпропетровська // Софійські читання. Матеріали V міжнародної науково-практичної конференції “Духовний потенціал та історичний контекст християнського мистецтва”. — К., 2010. — С. 421–426.
- ⁵ Гнутова С.В., Зотова Е.Я. Кресты, иконы, складни. Медное художественное литье XI — начала XX века. — М., 2000; Николаева Т.В. Древнерусская мелкая пластика из камня XI–XV вв. — М., 1983; Николаева Т.В. Произведения мелкой пластики XIII–XVII вв. в собрании Загорского музея. Каталог. — Загорск, 1960; Николаева Т.В. Собрание древнерусского искусства в Загорском музее. — Л., 1968; Покровский Н.В. Церковно-археологический музей С.-Петербургской Духовной Академии. 1879–1909. — СПб., 1909; Станюкович А.К. Неизвестные памятники русской металлопластики. Миниатюрные иконки-привески XI — XVI вв. — М., 2011; Суров М.В. Вологодчина. Неизведанная давность. Вологда, 2002; Ханенко Б.И., Ханенко В.И. Древности Русские. Кресты и образки. — Вып. I. — К., 1899.
- ⁶ Кутасов С.Н., Селезнев А.Б. Нательные кресты ... — С. 304–306.
- ⁷ <http://domongol.su/viewtopic.php?f=50&t=2710&p=23076#p23076>
- ⁸ Кутасов С.Н., Селезнев А.Б. Нательные кресты ... — С. 39.
- ⁹ Кутасов С.Н., Селезнев А.Б. Нательные кресты ... — С. 30.
- ¹⁰ Кутасов С.Н., Селезнев А.Б. Нательные кресты ... — С. 30, 35.
- ¹¹ Кутасов С.Н., Селезнев А.Б. Нательные кресты ... — С. 299–306.
- ¹² Лист І.К. Лабутиної до В.О. Векленка. — <http://e.mail.ru/cgi-bin/msglist#readmsg?id=13306806240000000746&folder=4>
- ¹³ Каталог собрания древностей графа Алексея Сергеевича Уварова. Отд. VIII — XI. — М., 1908.
- ¹⁴ Кильдюшевский В.И. Язычество и христианство в Пскове (по материалам погребальных памятников) // Церковная археология. Материалы I Всероссийской конференции. — СПб-Псков, 1995. — Ч. 1. — С. 101.
- ¹⁵ Попов С.Г. Переходные моменты от языческого погребального обряда к христианскому (по материалам могильников северной

- Псковщины) // Церковная археология. Материалы I Всероссийской конференции. – СПб-Псков, 1995. – Ч. 1. – С. 100
- ¹⁶ Кузьмин С.Л. Крещение и христианизация новгородской земли: акт и процесс по данным археологии // Церковная археология. Материалы I Всероссийской конференции. – СПб-Псков, 1995. – Ч. 1. – С. 88.
 - ¹⁷ Рындина А.В. Древнерусская мелкая пластика. – М., 1978. – С. 14.
 - ¹⁸ Николаева Т.В. Древнерусская ...
 - ¹⁹ Пуцко В.Г. Новгородские каменные иконки XIV в. “романского” стиля // Староладожский сборник. – Вып. 5. – 2002. – <http://www.ladogamuseum.ru/litera/putsko/pub135/>
 - ²⁰ Николаева Т.В. Древнерусская ...
 - ²¹ Молодин В.И. Европейские кресты-тельники // Ставрографический сборник. Книга III: Крест как личная святыня. – М., 2005. – С. 114.
 - ²² Колпакова Ю.В. Христианские древности Пскова и Псковской земли X – XVIII вв. (предметы личного благочестия): Диссертация на соискание ученой степени кандидата наук. – Псков, 2006. – Т.2., прил. 1, карта 6.
 - ²³ Молодин В.И. ... – С. 83–133.
 - ²⁴ Кайль В.А., Нечитайло В.В. Каталог нательных христианских крестов, подвесок и накладок с изображением креста периода Киевской Руси X – XIII вв. – К., 2006; Кутасов С.Н., Селезнев А.Б. Нательные кресты ...; Нечитайло В.В. Каталог ... та ін.
 - ²⁵ Равдина Т.В. Погребения X – XI вв. с монетами на территории древней Руси: Каталог. М., 1988. – С. 23.
 - ²⁶ Порфиридов Н.Г. О мастерах, материалах и технике древнерусской мелкой каменной пластики // Советская археология. № 3. М., 1975. – С. 79.
 - ²⁷ Рындина А.В. Древнерусская ... – С. 7–13.
 - ²⁸ Водь. Водский язык и культура: информационный портал. – <http://vod.org.ua/index.php?t=84>
 - ²⁹ Николаева Т.В., Чернецов А.В. Древнерусские амулеты-змеевики. М., 1991. – С. 3.
 - ³⁰ Попов С.Г. Переходные моменты ... – С. 100 .

СТАВРОГРАФІЧНИЙ МУЗЕЙ: ІДЕЯ, ПРОБЛЕМИ, ПЕРСПЕКТИВИ

Музейний простір сучасної України надзвичайно насичений різноплановими за змістом музеями й відіграє важливу роль у розвитку та збереженні етнокультурної спадщини людства. Завдяки подвижницькій праці співробітників триває постійне поповнення і підготовка до експонування фондів, популяризація виставок і експозицій, що дозволяє побачити звичну регіональну чи загальну історію у зовсім іншому світлі.

Дана стаття присвячена проблемам створення вузькоспеціалізованих тематичних закладів, оскільки саме в цій галузі музейної справи маємо величезні перспективи для подальшого розвитку. Зразками подібних установ можуть слугувати як столичні (Музей історичних коштовностей України чи Музей стародруків НЗКПЛ), так і регіональні (Музей писанки в Коломиї, музеї Переяслав-Хмельницького, Чигирини тощо) музеї, причому, із зрозумілих причин, саме київські структури є взірцем для створення подібних тематичних музеїв.

Ідея створення чогось подібного в галузі ставрографії зародилася під час опрацювання, дослідження та вивчення знахідок культової металевих пластики з культурного шару Самари-Богородицької фортеці і значною мірою викристалізувалась у процесі узагальнення отриманих результатів, коли до друку готувалася книга з цими матеріалами¹. Власні помилки, досвід спілкування з російськими і українськими науковцями показали або мінімальність публікацій (введення до наукового обігу), що звужувало можливість пошуку аналогій, або ж небезпеку накопичення стереотипів, що призводило до хибних висновків в інтерпретації опрацьовуваних виробів.

У чому полягає ідея створення і існування Ставрографічного музею? Передусім заклад створюється з метою збереження, вивчення пам'яток історичної, матеріальної та духовної культури, народного мистецтва і залучення громадян до національної й світової історичної та культурної спадщини. Музей має планомірно комплектувати (збирати), обліковувати, зберігати й вивчати предмети матеріальної і духовної культури, що являють історичну, наукову, художню та іншу цінність; на

основі своїх фондів та інших матеріалів разом із закладами культури проводити науково-освітню і культурно-виховну роботу серед різних груп населення на території України та країн СНД, а також сприяти підприємствам, установам і організаціям, навчальним закладам у проведенні виставок, екскурсій, лекцій, семінарів та інших заходів на території України та країн СНД.

Проте будь-яка ідея має пройти певну апробацію для розуміння необхідності її втілення, способів реалізації та отримання досвіду. Такою апробацією стали виставки “Образ Хреста: від давнини до сучасності” у Дніпропетровську та Києві. Авторами ідеї були: відомий православний ювелір і дослідник Юрій Федоров, директор мережі православних крамниць Олексій Шашура, а також автори даної публікації.

Перша виставка відкрилася 18 грудня 2010 р. в Дніпропетровському національному історичному музеї ім. Д.І. Яворницького. В експозиціях були представлені старовинні предмети із зібрання В.О. Векленка та кількох дніпропетровських колекціонерів (близько 150 предметів), сучасні культові коштовності з різниці храму на честь ікони Божої Матері “Іверська” і максимальний, на той час, комплекс виробів Ю. А. Федорова². Отриманий досвід дозволив у травні 2011 р. провести подібну виставку в межах міжнародного ювелірного форуму “Ювелір-Експо” у Києві³. Крім колекцій В. Векленка і робіт Ю. Федорова, свої надбання для експонування надали і кілька дніпропетровських колекціонерів на умовах анонімності. “Старожитню” частину експозиції розмістили в шести вітринах, приблизно половину з яких заповнили виключно ставрографією XII–XIX ст., а решту віддали під міднолітні іконки, складні і мощевики від візантійського періоду до XX ст. Разом на виставці були представлені близько 300 експонатів. Саме тоді вперше пролунала пропозиція про створення ставрографічного музею⁴, підтримана в засобах масової інформації⁵.

У листопаді того ж року, йдучи назустріч побажанням відвідувачів, виставку на “Ювелір-Експо” вирішили повторити, надавши більше уваги власне ставрографії. Були представлені унікальні комплекси XVII–XIX ст. з с. Липці (Харківщина), Старосинявського району (Хмельницька обл.) і багато іншого. Обсяг продемонстрованих виробів склав понад 500 примірників, частиною яких дніпропетровські колекціонери подовжили

традицію показувати свої надбання. Як зазначила директор Музею історичних коштовностей України Л.В. Строкова, “виставка вдалася”. Проте цей захід став, за великим рахунком, репетицією великої виставки у Дніпропетровську. Дніпропетровський національний історичний музей ім. Д.І. Яворницького надав для цього свою Білу залу. Знаний краєзнавець В.В. Бінкевич надав для експонування знайдені ним разом з братом у 1960–1970-х рр. на Ігреньському півострові хрестики XII–XIX ст., дніпропетровські збирачі також не лишилися осторонь. “Ангел-хранитель” виділив для виставки близько 50 предметів сучасного християнського мистецтва, в тому числі — значну кількість творів Ю. А. Федорова, а “старовинна” частина склала 1244 експонати⁶.

Паралельно з підготовкою до виставки тривали переговори з владними структурами, колекціонерами і потенційними меценатами щодо створення в місті ставрографічного музею. Виставка відкрилася 23 грудня. На відкриття прийшло чимало співробітників ДНІМ і обласного Центру охорони історико-культурних цінностей, науковців вишів і вчителів шкіл, представників культурної громадськості⁷. Тоді ж у черговий раз було виголошено про необхідність створення окремого ставрографічного музею. Виставка мала успіх, але, головне, вона дала досвід розміщення експонатів у вітринах великої зали, досвід komponування старовинного і сучасного.

Зрозуміло, що було багато преси — і при відкритті, і впродовж самої виставки⁸, і після її закриття⁹. Проте особливо цікавим був момент, коли і органи, котрі опікуються міською культурою, і керівництво ДНІМ висловили свою останню точку зору на ідею ставрографічного музею. Якщо владна позиція була зрозумілою — “грошей немає, приміщень немає, шукайте меценатів, або робіть усе самі”, то точка зору Н. І. Капустіної викликала неабияке здивування. За її словами: “Такі речі, як хрести — це справа честі передати їх безкоштовно музею, тому що є певні моменти законодавчого характеру, які пропонують саме такий шлях”¹⁰. Подібна реакція виявилася незрозумілою, оскільки пропонувалася передача колекцій саме до ДНІМ, незважаючи на відсутність у ньому достатньої кількості кваліфікованих фахівців для належного опрацювання і введення матеріалів до наукового обігу, а також достатньої кількості приміщень для експонування власних численних фондів. Тим

більше, що ДНІМ отримав від В. О. Векленка 60 тількиків з Ігреньського півострову¹¹, придбаних ним за власні кошти, описаних, намальованих і введених до наукового обігу. І цей процес планувалося продовжити...

Слід зазначити, що переважна більшість знаних музеїв утворилася на базі саме приватних колекцій¹². А в нашому випадку найголовнішою проблемою стала реакція людей, які надали частини своїх колекцій для цієї виставки і які були готові передати їх для постійного чи тимчасового експонування або навіть просто подарувати. Колекціонери принципово почали продавати свої речі, оскільки не побачили зацікавлення і підтримки гарної справи. Безперечно, вони мали на це право, але внаслідок цього втрачалася можливість демонструвати громадськості і суспільству справжні шедеври християнського мистецтва. З подібних витворів можемо назвати візантійські хрестики VI–VIII ст. (рис. 1), змійовики доби Київської Русі (рис. 2), комплекс кам'яної пластики Новгородської Русі (фото 3), унікальну трикутну двобічну кам'яну іконку (рис. 4), міднолиту пластику XVI–XVIII ст. (рис. 5) і багато чого іншого.



Рис. 1. Візантійські хрестики VI–VIII ст.



Рис. 2. Змійовики доби Київської Русі.



Рис. 3. Комплекс кам'яної пластики Новгородської Русі.



Рис. 4. Трикутна двобічна кам'яна іконка



Рис. 5. Комплекс міднолітої пластики XVI–XVIII ст.

Ситуація, що склалася, продемонструвала головну регіональну проблему — інертність владних структур будь-якого рівня, що суперечить настановам Президента України В.Ф. Януковича щодо необхідності підвищення рівня туристичної привабливості регіонів.

Європейський досвід свідчить, що будь-яка царина матеріальної культури потребує постійного дослідження. І ставрографія не є виключенням. Відсутність координуючого закладу в цій галузі, певного банку даних призводить до інтерпретаційних казусів, коли, наприклад, дослідник, базуючись на московських публікаціях, визначає тількини з поховань російської залоги укріплення часів російсько-турецької війни 1735–1739 р. як старовірські, хоча наявність старовірів в тогочасних армійських лавах носить фантастичний характер...

Численність помилок, викликаних розпорошеністю публікацій археологічних матеріалів, складнощами в придбанні останніх російських, українських чи європейських видань, вимагає створення і певної науково-дослідної інституції, котра б займалася дослідженням не тільки натільних хрестів, а й іншої міднолітої чи кам'яної пластики, різьблення по дереву, накупольних хрестів тощо.

Незважаючи на складнощі, перспективи для втілення в життя ідеї ставрографічного музею є. Завдяки вчасній доцільній пораді фахівців Дніпропетровського національного історичного музею ім. Д.І. Яворницького у Дніпропетровську розпочато роботи по створенню церковно-археологічного історико-етнографічного громадського Музею на базі благодійного фонду “Острів Надії”. Паралельно ведуться консультації щодо створення на базі цього ж фонду НДІ ставрографії та етнографії.

Примітки:

¹ Векленко В.А. Нателные кресты Самари–Богородицкой крепости: монография. – Днепропетровск, 2010. – 214 с.

² http://eparhia.dp.ua/news.php?id_news=1022

³ <http://www.jewellerexpo.kiev.ua/ru/novosti/obraz-kresta-populyarno-osakralnom.html>

⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=IbicX5xDnj4>

⁵ Векленко В. Нателные кресты Самари–Богородицкой крепости // Срібло — № 1'2011. – С. 74–79.

- ⁶ <http://dniprograd.org/ua/articles/society/2413>
- ⁷ http://guardian-angel.com.ua/show_news_382.html
- ⁸ <http://exp21.com.ua/rus/event/115-3.htm>; <http://dp.kp.ua/daily/231211/317192/print/>; <http://dv-gazeta.info/kultura/vot-tebe-krest.html>
- ⁹ <http://gorod.dp.ua/news/69947>
- ¹⁰ <http://5.ua/newsline/182/0/86478>
- ¹¹ Акт прийому № 323 від 2 червня 2010 р.
- ¹² Станіцина Г.О. Забуті сторінки з історії першого міського музею в Києві (за архівними матеріалами НА ІА НАНУ) // Музейні читання. Матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво — погляд крізь віки”. Київ, Музей історичних коштовностей України, 9–11 листопада 2009 р. – К., 2010. – С. 14–30.

ПРЕДМЕТЫ ВАСИЛИЦКОГО КЛАДА. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

В 1921 году при земляных работах в 6 км от Черкасс был найден уникальный клад, состоящий из 60 золотоордынских монет и 51 одного серебряного украшения. О нем в 1925 году вышла публикация¹, сведения о кладе хранятся в архиве Института археологии НАНУ². Большую работу по описанию и интерпретации предметов Василицкого клада провела заведующая Музея исторических драгоценностей Украины Л.В. Строкова³.

Сюльгамы, синхронные по времени сюльгамам из Василицкого клада известны в Кельгининском могильнике (захоронение мордвы-мокши X–XII и первой четверти XIII века XVI–XVII веков в Zubovo-Polyanskом районе на берегу р. Чиуш в Мордовии)⁴ (рис. 1: 1).

Сюльгамы, подобные Василицким, по-видимому, находят на разграбляемом археологическом памятнике в селе Черняхов Черкасской области⁵. Отметим, что там встречена сюльгама подобная сюльгаме из Василицкого клада, только с раздвоенными лопатками (рис. 1: 2, 3). Оформление этой сюльгамы традиционно для более ранних финно-угорских височных подвесок со Средней Оки.

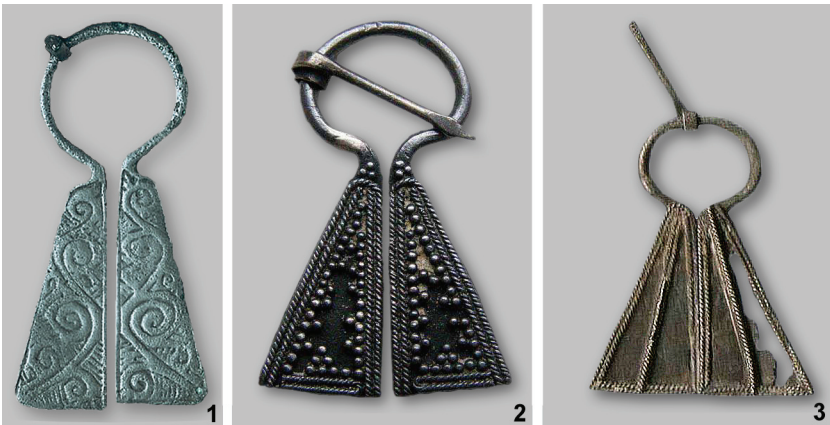


Рис. 1. 1 — сюльгама из Кугельдинского могильника (начало XIII в.); 2, 3 — сюльгамы из Черняховского городища Черкасской области (начало XIII в.).

Известна сьюльгама с раздвоенными лопатками болгарского исполнения с Тигашевского городища⁶. Кстати, эта находка позволяет датировать Тигашевское городище домонгольским временем (начало XIII в.). Подобные сьюльгамы не редкость в Поволжье (рис. 2). Проблема в том, что во всех Средневожко-Ожских районах ни разу не удалось зафиксировать сьюльгамы начала XIII века со сросшимися лопатками.

Найденные на Украине сьюльгамы относятся к XIII–XIV вв., и их происхождение связано с серебряными булгарами (рис. 3) и финно-угорским народом мокшей (рис. 4). Районы проживания этноса мокши в дозолотоордынскую эпоху находились под протекторатом Серебряной (Волжской) Булгарии⁷.



Рис. 2. Булгарская серебряная сьюльгама (Поволжье, начало XIII в.).



Рис. 3. Серебряные сьюльгамы Василицкого клада, выполненные булгарами (начало XIII в.).



Рис. 4. Мокшанские серебряные сюльгамы Василицкого клада, (начало XIII в.).

Технологические приемы исполнения части украшений (пайка серебра, зернь) наводят на мысли о работе болгарских мастеров, исполняющие украшения в местных традициях для ближайших народов, такая же ситуация прослеживается и в приуральских районах. Более того, в это время происходит трансформация форм мокшанских сюльгам и, по-видимому, новое их идейное наполнение.

Существует три направления развития сюльгам, подобным сюльгамам из Василицкого клада. Первое, это финно-угорские

височные подвески⁸. Этот комплекс хорошо представлен в экспозиции Государственного исторического музея в витрине “Население средней Оки III–VII вв.” (рис. 5). В дальнейшем эта традиция не имеет своего продолжения.



Рис. 5. Височные подвески финно-угорского населения Средней Оки (III–VII вв.) (ГИМ).

Второе направление, это развитие двулопастных сьюльгам (сьюльгамы второго типа 1 подтипа), носимых обычно на одежде, вначале как фибулы, затем как украшение. В.Н. Белицер считал сьюльгаму типично финской, распространенной среди “народов Поволжья мари, удмуртов, отчасти чувашей, а также у народов Прибалтики — эстонцев, латышей, литовцев”⁹. Отметим, что вопреки мнению В.Н. Белицера, у чувашей, так же как и у мариЙцев, в обозримом прошлом никогда не бытовали двулопастные сьюльгамы.

Третье направление развития, это сьюльгамы со сросшимися нижними лопатками (сьюльгамы второго типа 2 подтипа)¹⁰. Подобные, в позднем средневековье, бытовали только среди мариЙцев и чувашей. Н. Гаген-Торн считал мариЙские сьюльгамы рудиментом мокшанской сьюльгамы¹¹. Если бы было так, то мы имели бы у мариЙцев и двулопастные вариации этих украшений. МариЙские сьюльгамы — плод распространения и заимствования сьюльгамы чувашского типа. В таком случае нам необходимо проследить, когда же исторически появляется сьюльгама чувашского типа (рис. 6).



Рис. 6. 1, 2 — Чувашские сьюльгамы (Мартыновский могильник, XVII в.); 3 — чувашская сьюльгама (XVIII–XIX в.).

На сьюльгаме (рис. 6: 2) в верхней части изображен родовой знак (ана паллы), производный от знака “булгар” и пока корректно не дешифрованная руническая надпись.

Наиболее древним их аналогом можно считать сьюльгаму из раскопок на городище Саркел (X–XI вв.)¹², а также в аланском могильнике VI–IX веков, погребение № 7, Мокрая Балка близ Кисловодска, в катакомбе 50 (118)¹³. Но эти публикации нельзя пока признать достаточными для прямой генеалогии чувашских сьюльгам, а более убедительных материалов выявить не удалось.

Так как мы не имеем на сегодняшний день более надежных доказательств существования более древних, раннесредневековых кавказских прототипов сьюльгам, подобных чувашским, а именно с этим регионом связана история предков чувашей (сувар, савир, сапир), мы вынуждены констатировать, что массовое производство сьюльгам со сросшимися лопатками началось

булгарами в начале XIII в. в районах проживания мокши. В мокшанской традиции они продолжали существовать и дальше. Так, с XVI по XVIII вв. стали распространяться сьюлгамы со сросшимися лопатками и небольшим рудиментальным вырезом посередине¹⁴ (рис. 7: 1). Этот знак, ставший символом, прочно закрепился и в резьбе по дереву эрзи и мокши, при этом изображался без выреза¹⁵.



Рис. 7. Мокшанские сьюлгамы (XVIII — XIX в.) (ЧНМ).

Наряду с ними продолжали существовать и сьюлгамы с полностью сросшимися лопатками (рис. 7: 2). Видимо этот факт следует рассматривать как продолжающееся влияние чувашской (булгаро-суварской) традиции. Мы уже рассматривали происхождение и смысловую нагрузку чувашских сьюлгам¹⁶. Из всего сказанного в эти работы сегодня хотелось бы исключить костяную подвеску из Дамасского музея истории, выделить в ней ранее существовавшее якобы верхнее кольцо проблематично¹⁷. Сомнение в семантической связи вызывает костяная подвеска из Джегирбента¹⁸ и целый ряд подобных средневековых металлических Ближневосточных подвесок. Вряд ли символом бога могли быть гигантские геоглифы аравийского полуострова. Но мы не отказываемся от идеи древней смысловой нагрузки самого знака, например, в используемом хананеями (финикийцами) символе Танит, хеттами “вселенского столпа”¹⁹ или подобной древнеегипетской иероглифической символики.

К упомянутым в других своих статьях артефактам, свидетельствующим о древности сакрального смысла этого вида скульгамы, хотелось бы добавить еще одно — изображения ритуальных штандартов из шведского местечка Felsbilder, около XVII в. до н.э., которые удивительно похожи на скульгамы этого типа (рис. 8; 9)²⁰.

Чувашская скульгама носит ярко выраженный культовый характер и является одним из видов изображения символа веры в единое божественное начало “Тура”. В чувашском языке эту скульгаму называют турпаллы (знак бога (Тура)). Второе название, вероятно связано с попыткой скрыть истинное значение знака от наделенных политической властью миссионеров. В период насильственного крещения и запрета на металлообработку чуваша продолжали под угрозой казни с удивительным упорством носить этот знак.



Рис. 8. Ритуальный жезл из Felsbilder (Швеция), около XVII вв. до н.э.



Рис. 9. Изображения ритуальных жезлов в Felsbilder (Швеция), около XVII вв. до н.э.

Ама (самка, женское начало) это название женского нагрудного украшения, частью которого была эта сьюльгама. Кстати, это название может сближать данный знак с символом праматери всех божественных сущностей Танит (рис. 10)²¹. Отметим даже сходные приемы орнаментирования, состоящие из трех окружностей на щитке²². Другое название — *џестенкё*, по мнению Н.И. Ашмарина, происходит от русского слова “жесть”²³. Правда в этом случае не учитывается тот факт, что русское слово “жесть” само происходит от тюркского “жез”, “жиз” означającego “белая медь”, “латунь”. В таком случае “*џе(тенке)*” (латунная, мельхиоровая денгга (тенкё)) это собственное, чувашское название предмета, утаивающее его сакральный смысл.



Рис. 10. Знак Танит
(II в. до н.э. —
II в. н.э.).

Турпаллы (в переводе — “знак бога” (Тура)) чувашаи украшали мебель²⁴, его можно увидеть на надгробиях²⁵, пряжках²⁶. Имелось несколько видов его изображения, один из которых представлен на деревянном двуручном ковше из Тетюшского краеведческого музея, на чувашских (суварских) средневековых надгробиях²⁷. Подобный же символ представлен на болгарской бронзовой накладке, найденной на Болваньем мысу о. Вайгач²⁸. Знак такого типа известен на шлеме поверженного Артабана в рельефе из Накш-и-Рустама изображающего триумф падишаха Ардашира (239–241 гг.).

Все представленные в этом кладе сьюльгамы являются женскими. Все изготовлены в домонгольский период. Часть перстней также являются болгарскими конца XII — начала XIII века²⁹, часть — золотоордынские. Стилиевые аналогии болгарских перстней золотоордынской эпохи из Крыма связаны, по-видимому, с вывозом болгарских мастеров и дальнейшим развитием ими перстней этого типа³⁰. Найденный на Украине Василицкий клад мог принадлежать купцу, скупавшему награбленное монголо-татарским войском и пополнявшим состав клада изделиями и монетами золотоордынского периода. Вполне вероятно, что эти богатства связаны с уничтожением монголо-татарами населения болгарского “Великого города” русских летописей (город Мокша, ныне Наровчатское городище в Пензенской области³¹)³².

Все сьюльгамы Василицкого клада являются как бы переходным этапом от мокшанских сьюльгам с раздвоенными лопатками к сьюльгам со сросшимися лопатками. Это видно по декору самих сьюльгам. Видимо, начало XIII века явилось периодом сложения религиозной символики в виде нагрудного украшения. Происходило это в болгарской контактной зоне среди мокши и сувар (предки чувашей). За основу украшения была взята мокшанская двулопастная сьюльгама, которая в руках суварских мастеров превратилась в религиозный знак в виде сьюльгамы со сросшимися лопатками.

Подобные процессы проникновения религиозных мировоззрений сувар в финно-угорскую среду на территории Серебряной Булгарии происходили повсеместно. В результате мы видим употребление символа веры в пряжках и гребешках того времени³³. В перспективе можно было бы даже использовать карту распространения символа веры в Тура в IX–XIII вв. для уточнения границ самого государства.

Примечания:

- ¹ Василицкий скарб. Короткі звітлення ВУАК 1925 р. – Киев, 1926.
- ² Науковий архів Інституту археології НАНУ. Архів ВУАК, 1921, спр. 3; 1925, спр. 46/23; 1928, спр. 202/24.
- ³ Строкова Л.В. Василицкий скарб з Черкащини із зібрання Національного музею історії України // Музей історичних коштовностей України // Музей на рубежі епох: минуле, сьогодення, перспективи. – Київ, 1999. См. также: Строкова Л.В. Василицкий клад XIV в. // Ювелирное искусство и материальная культура. – СПб., 2001.
- ⁴ <http://www.zubova-poliana.ru/archeology-kelgininsky.htm>
- ⁵ <http://domongol.org/viewtopic.php?f=44&t=390>
- ⁶ Николаев В.В., Иванов-Орков Г., Иванов В. Чувашский костюм от древности до современности. – Москва – Чебоксары — Оренбург, 2002. – С. 32, рис.18.
- ⁷ Мадуров Д.Ф. Локализация “Великого города” в свете реконструкций событий 1184 года. с. 190–215 // Государственность восточных болгар IX–XIII вв. Чебоксары, 2–3 декабря 2011 г. – Чебоксары: “Таус”, 2012.
- ⁸ Захаров С.Д. Древнерусский город Белозеро. – М.: “Индрик”, 2004. – Рис. 69.

- ⁹ Белицер В.Н. Мордовские сюльгамы // Советская археология. – М.: Наука, 1977, № 2. – С. 193. См. также: Белицер В.Н. Народная одежда мордвы // Труды мордовской этнографической экспедиции. – М.: Наука, 1973. – Вып. III.
- ¹⁰ Заднепровская А.Ю. Марийские украшения. Каталог. – Л.: Государственный этнографический музей народов СССР, 1985. – С. 56.
- ¹¹ Гаген-Торн Н. Женская одежда народов Поволжья. – Чебоксары, ЧКИ, 1960. – С. 83.
- ¹² Плетнева С.А. Степи Евразии в эпоху средневековья // Археология СССР. – М.: Наука, 1981. – С. 259, рис. 82/23.
- ¹³ Рунич А.П. Отчет о полевых исследованиях в районе Кавминвод за 1971 год. Архив Института Археологии. – Р-1, № 4633. См также: Мадуров Д.Ф. Традиционное декоративное искусство и праздники чувашей // Гипотезы. Исследования. Теории. – Чебоксары: ЧКИ, 2004. – С. 250, таб.36/7.
- ¹⁴ Юшкин Ю.Ф. Мордовское народное искусство. – Саранск: Мордовское книжное издательство, 1985. – Фото 108.
- ¹⁵ Мартыанов В.Н. Некоторые особенности резьбы по дереву мордвы // Материалы по археологии и этнографии мордвы / Труды. – Вып. 48. – Саранск, 1975. – Рис. 3.
- ¹⁶ Мадуров Д.Ф. Проблемы генезиса средневековых металлических украшений марийско-чувашского Поволжья. – С. 28–29 / Зеленева Ю.А. Этнокультурные факторы в становлении и развитии металлургии и обработки цветного металла у народов Поволжья в Средние века // Тезисы Российской научной конференции. Йошкар-Ола: Мар. гос. ун-т, 2000. См. также: Мадуров Д.Ф. Генезис и семантика средневековых сюльгам чувашей с. 332–347 // Исследования по древней и средневековой археологии Поволжья. – Чебоксары: Чувашский государственный институт гуманитарных наук, 2006; Мадуров Д.Ф. К вопросу о средневековых металлических украшениях марийско-чувашского Поволжья с. 129–134 / Взаимодействие культур в Среднем Поволжье в древности и средневековье // Археология и этнография Марийского края Вып. 27: Материалы конференции. – Йошкар-Ола: МарНИИЯЛИ. – 2004.
- ¹⁷ Мадуров Д.Ф. Традиционное декоративное искусство и праздники чувашей // Гипотезы. Исследования. Теории. – Чебоксары: ЧКИ, 2004. – С. 250, таб. 36/1.
- ¹⁸ Там же. – С. 250, таб. 36/9.
- ¹⁹ Маккуи Дж. Г. Хетты и их современники в Малой Азии. – М.: Наука, 1983.

- ²⁰ Harald Meller. Der geschmiedete Himmel. Die weite Welt im Herzen Europas vor 3600 Jahren. – Ausstellungskatalog. Stuttgart: “Theiss-Verlag”, 2004. – P. 68–69.
- ²¹ Мадуров Д.Ф. Традиционное декоративное искусство и праздники чувашей // Гипотезы. Исследования. Теории. – Чебоксары: ЧКИ, 2004. – С. 250, таб. 36/2.
- ²² Там же. – С. 251, таб. 37/5–7.
- ²³ Ашмарин Н.И. Словарь чувашского языка. – Чебоксары: “Чувашское государственное издательство”, 2000. – Т. 1–17. – С. 91.
- ²⁴ Мадуров Д.Ф. Традиционное декоративное искусство и праздники чувашей // Гипотезы. Исследования. Теории. – Чебоксары: ЧКИ, 2004. – С. 188, таб.24/2.
- ²⁵ Там же. – С. 189, таб. 25/2;10.
- ²⁶ Там же. – С. 185, таб. 22/12.
- ²⁷ Там же. – С. 189, таб. 25/6;9.
- ²⁸ Там же. – С. 186, таб. 23/22.
- ²⁹ Мадуров Д.Ф. Типология и генезис средневековых перстней чувашей // Древность и средневековья Волго-Камья. Материалы Третьих Халиковских чтений. – Казань, 2004. – С. 111–113.
- ³⁰ Строкова Л.В. Золотоордынский клад из с. Василицы Черкасской обл. // Город и степь в контактной Евро-Азической зоне. – Материалы III Международной конференции посвященной 75-летию со дня рождения Г.А. Федорова-Давыдова. – М., 2006. – С. 186–188.
- ³¹ Мадуров Д.Ф. Локализация “Великого города” в свете реконструкций событий 1184 года // Государственность восточных булгар IX – XIII вв. Чебоксары, 2–3 декабря 2011 г. – Чебоксары: “Таус”, 2012. – С. 190–215.
- ³² Арсланова А.А. Сведения Ала ад-Дина Джувейни о завоевании монголами Волжской Булгарии. – С. 33–43 // Волжская Булгария и монгольское нашествие. – Казань: ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова КФАН СССР, 1988. – С. 42.
- ³³ Мадуров Д.Ф. Традиционное декоративное искусство и праздники чувашей // Гипотезы. Исследования. Теории. – Чебоксары: ЧКИ, 2004. – С. 250, таб. 36/5–6.

ЩЕ РАЗ ПРО БОРИСОГЛІБСЬКІ СКАРБИ

Біля собору в ім'я святих Бориса і Гліба в Чернігові в різний час, фактично в одному і тому ж місці, було знайдено два скарби давньоруських прикрас. За Г.Ф. Корзухіною, вони належать до IV групи скарбів, захованих між 1170-ми і 1240 р. (але не раніше 30-х років XII ст. — дати завершення спорудження храму)¹.

Ми вже розповідали про Борисоглібський скарб, що зберігається у Чернігівському історичному музеї ім. В.В. Тарновського². Нагадаємо обставини знахідки та склад цього скарбу. Його знайдено 1957 року в Чернігові біля Борисоглібського собору під час реставраційних робіт під керівництвом М.В. Холостенка. В ході розкопок було відкрито 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 на краю цього поховання і був знайдений скарб. “Он лежал в виде компактной кучки [...] среди завала кирпича и раствора кладки, в черной земле и трухе перегнившего дерева”³. Скарб являв собою спеціально складені прикраси із дорогоцінних металів: два срібні виті браслети, два золоті персні, зірчастий колт, десять трибусинних скроневих кілець та чотири фрагменти ланцюжків.

М.В. Холостенко порівнював знайдені прикраси зі скарбом 1883 року⁴. З огляду на це детальніше зупинимося на обставинах знахідки 1883 року. Як зазначено в “Прибавлениях к Черниговским Епархиальным известиям № 5 за 1883 год”, 24 січня о 4-й годині дня почали копати могилу для померлого кафедрального протоієрея Є. Пучковського. Місце обрали біля південно-східного кута олтарної стіни Борисоглібського собору. На незначній глибині натрапили на кам'яну кладку; відступивши від неї на 2 аршини (приблизно 1,5 м), продовжили роботу. На глибині приблизно 2¼ аршини (1,70 см) “...открыли человеческий скелет без всяких признаков гроба. Около головы этого скелета, как рабочие выражались: кучею найдены старья ценные золотья и серебрянные вещи”⁵. Така ж інформація надана в статті священика Т. Стефановського, очевидця знахідки скарбу⁶.

Того ж року, під час перебування у Чернігові Д.Я. Самоквасова, місцева духовна та світська влада запропонувала вченому

провести дослідження на місці могили протоієрея. 12–13 серпня він здійснив розкопки у трьох напрямках від могили: з південно-західної сторони (3,3×2 арш.); із західної сторони (3×1,5 арш.); з північно-східної, уздовж кладки (3×2,5 арш.) — був розкритий склеп, збудований із древньої цегли, в якому виявлено 8 людських черепів та багато кісток. Всього було знайдено 20 черепів, пряслице, фрагмент скляного браслета, уламки кераміки тощо⁷.

Деяко інша інформація подана О. Ханенком у “Київській старовині”. Він пише, що при викопуванні могили було знайдено два людських скелети, один нижче іншого. Нижній скелет лежав у дубовій труні. Далі — цитуємо: “Время было к вечеру; рытье могилы происходило без всякой предосторожности, никто не ждал найти в разрытой могиле что-нибудь особенное... Очень может быть, что рабочие, вынув первый череп, ногами и заступами смешали верхнюю землю с истлевшею крышкою гроба и даже вовсе не заметили первого гроба, более разрушившегося; могли они также растоптать и находившиеся в гробах вещи и смешать их с землею; тем не менее нашлись уцелевшие и вынутые из земли вещи”⁸. Мабуть використавши саме ці дані, Г.Ф. Корзухіна зробила висновок, що біля Борисоглібського собору у 1883 році було виявлено не скарб, а поховання, яке цікаве саме тим, що дає уявлення про кількість речей, які могли бути одягнуті одночасно на людину⁹. Такої думки дотримувалися і Б.О. Рибаків, Т.І. Макарова, В.Г. Пуцко¹⁰. Д.Я. Самоквасов, Н.П. Кондаков, М.В. Холостенко вважали, що це був скарб¹¹.

Він складався з 17 предметів: два золоті колти, одинадцять тринамістових скроневих кілець, срібний ланцюжок із закінченнями у вигляді голівок драконів, фрагменти від ще одного подібного ланцюжка, великий гачок із срібного дроту та пірофілітове пряслице.

За даними Д.Я. Самоквасова, скарб 1883 р. надійшов до Імператорської археологічної комісії і переданий нею на зберігання в Імператорський Ермітаж (“Дело № 11 за 1883 г.”)¹². Матеріали цієї справи зберігаються в науковому архіві Інституту історії матеріальної культури Російської академії наук (ІМК РАН)¹³. З них ми дізналися, що вже 31 січня (через тиждень після знахідки) чернігівський віце-губернатор сповістив ІАК, що знайдені речі зберігаються в ризниці Чернігівського кафедрального собору. Із листування члена Імператорської археологічної комісії О.О. Васильчикова з єпископом Чернігівським та Ніжинським Веніаміном стало відомо, що вже в березні 1883 року ІАК висловила пропозицію:

“принимая во внимание археологическое значение упомянутых древностей, может предложить за него не свыше 600 руб. что составляет втрое более металлической их ценности”; у випадку коли б Єпархіальне начальство не погодилося продати знайдені прикраси, ІАК зобов'язувалась повернути їх після малювання.

У грудні того ж року ІАК таки придбала “за 600 руб. — клад золотих и серебряных византийско-русских древностей”¹⁴. Скарб надійшов 15 квітня 1884 року до Ермітажу і досі там зберігається (колекція № 1020/1–16). Завдяки детальному опису, якісному фото та малюнку, які збереглися у справі, а також інформації, люб'язно наданій співробітником Ермітажу Р.С. Мінасяном, можна детальніше розглянути знахідки 1883 року і порівняти речі з двох скарбів.



Рис. 1. Скроневі кільця, декоровані зерню.



Рис. 2. Скроневі кільця, декоровані сканню та зерню.



Рис. 3. Прикраси з перлинами.

Найбільшу увагу привертає пара золотих колтів з емаллю. Вони круглої форми без характерної виїмки під дужкою. Розміри 5,1×4,4 см. На емалевих вставках зображений крин у колі. Кольори емалі — зелений, синій, червоний. Вставку обрамляла обниз із перлин і кайма із 18 напівсфер. 20-променева кайма закінчується ковпачками¹⁵. На одному колті обниз повністю втрачена, а на іншому на момент знахідки налічувалось 19 перлин; ще три було знайдено окремо¹⁶.

Одинадцять золотих тринамистових скроневих кілець різних розмірів складають найбільш численну частину скарбу. Три з них мають ажурні намистини, виготовлені зі сканого дроту з напаяними в місцях з'єднання кульками зерні; додатково обвиті тоненьким дротом з нанизаними на нього перлинками (на момент знахідки збереглися на двох із них)¹⁷. П'ять скроневих кілець декоровані лише зерню. Намистини на ще трьох кільцях прикрашені трьома сканими колами, в середині яких: на

одному — п'ятипелюсткова розетка, на другому — чотирипелюсткова, на третьому — три перехрещені лінії.

У складі скарбу були також два різні срібні ланцюги із закінченнями у вигляді голівок драконів. У справі ІАК є їх детальні описи: "...четырёхгранная, из толстой проволоки сплетенная цепь. На концах цепи головы змеи, с одной стороны голова змеи обломана, а с другой прикреплена кольцом [...] Длина цепи с головками змеиными 1 аршин и 6 вершков [98 см] толщина $\frac{1}{4}$ вершка [1,1 см]. Другая цепь из [...] тонкой густой проволоки, цепь эта поломана, в ней с кусками длины $\frac{1}{2}$ аршина, толщины $\frac{1}{4}$ вершка [1,3 см]"¹⁸.

Н.П. Кондаков зазначав, що "Клад, явно, сборный, и хотя доставлен в Арх. Комиссию прямо соборною ризницею, однако, очевидно, не полон [...]"¹⁹. Пізніше М.В. Холостенко вказував на близьку схожість прикрас з двох скарбів, а також і на те, що до шести непарних скроневих кілець 1883 р. можна підібрати пари зі скарбу 1957 р.²⁰.

Ми теж спробували порівняти обидва скарби. Усі підвіски 1957 р. непарні. Особливо відзначимо скроневі кільця, додатково прикрашені перлинками, нанизаними на тоненькі золоті дротинки. Крім Чернігова, вони відомі у Києві (зокрема, скарби: 1906 р. — в огорожі Михайлівського монастиря та на Трьохсвятительській вулиці; 1909 р. — біля Десятинної церкви; 1986 р. — по вул. Кудрявській, 10)²¹. Саме цим трьома кільцями підбираються пари у скарбі, який зберігається в Ермітажі. Стосовно інших кілець, то можна припустити що парними могли бути декоровані зерню (загальна кількість 9 одиниць) або ж сканню (шість одиниць). Спільним для кілець зі сканню є те, що намистини прикрашені трьома колами, але декор всередині — різний (4, 5 пелюсток і т. ін.). За С.С. Рябцевою, в одному головному уборі могли використовувати різні тринамистові кільця. Їх носили і як сережки, і як скроневі кільця на стрічках та ремінцях, а також в складі комбінованих уборів. Один з варіантів убору, в якому поєднані колти та різні типи тринамистових кілець, зафіксований у Києві (розкопки Т.В. Кибальчича, 1878 р.)²².

Таким чином, місце, обставини знахідки та наявність парних прикрас дають підстави вважати обидва скарби одним комплексом, у якому можна виділити як мінімум два комплекти прикрас головного убору. До одного могли входити два золотих колти з емаллями та обнизью з перлин та шість

тринаmistових ажурних кілець, декорованих перлінками, до другого — прикраси, декоровані зерню. Золоті ланцюжки із скарбу 1957 року використовувалися, мабуть, для підвішування колтів. У свою чергу, той факт, що не всі прикраси мають пари (зірчастий колт, скроневі кільця декоровані зерню), і що вони були знайдені компактною групкою, може бути додатковим свідченням на користь того, що це був саме скарб, а не поховання.

Примітки:

- ¹ Холостенко Н.В. Клад у Борисоглебського собора в Чернигові // СА. — № 3. — 1962. — С. 238; Корзухина Г.Ф. Русские клады IX–XIII вв. — М. — Л., 1954. — С. 27–32.
- ² В. Мудрицька, Л. Сита. Борисоглібський скарб 1957 року в зібранні Чернігівського історичного музею імені В.В. Тарновського. Каталог. // Скарбниця української культури. — Вип. 10. — Чернігів, 2007–2008. — С. 15–21; Сита Л.Ф., Мудрицька В.Г. Борисоглібський скарб з колекції Чернігівського історичного музею імені В.В. Тарновського // Музейні читання. — К., 2008. — С. 184–189.
- ³ Холостенко Н.В. Вказ. праця. — С. 235.
- ⁴ Там само. — С. 237.
- ⁵ Черниговские епархиальные известия. — Прибавление. — 1883. — № 5. — С. 241.
- ⁶ Черниговские епархиальные известия. — 1883. — № 22. — С. 1162.
- ⁷ Самоквасов Д.Я. Могилы Русской земли. — М., 1908. — С. 267–268.
- ⁸ Ханенко А. Археологическая находка в Чернигові // Киевская старина. — 1883. — Т. VI. — С. 174–175.
- ⁹ Корзухина Г.Ф. Указ. соч. — С. 52, 58, 59.
- ¹⁰ Рыбаков Б.А. Древности Чернигова // МИА. — № 11. — М. — Л., 1949. — С. 58; Макарова Т.И. Перегородчатые эмали Древней Руси. — М., 1975. — С. 106; Пуцко В.Г. Ювелирные изделия в средневековом Чернигові (состав, происхождение, вопросы хронологии) // Археология Юго-Востока Руси: Материалы IV научной конференции. — Елец, 2006. — С. 191.
- ¹¹ 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. — Вип. V. — С. 117; Самоквасов Д.Я. Указ. соч. — С. 267; Холостенко Н.В. Указ. соч. — С. 237–238.

- ¹² Самоквасов Д.Я. Указ. соч. – С. 267.
- ¹³ Архив ИИМК РАН. – Ф. 1–1883. – Д. 11. – Л.1– 11.
- ¹⁴ Архив ИИМК РАН. – Л.2, 8, 11.
- ¹⁵ Макарова Т.И. Указ. Соч. – С. 106.
- ¹⁶ Архив ИИМК РАН. – Л.6.
- ¹⁷ Там само.
- ¹⁸ Там само. – Л. 6 зв.
- ¹⁹ Кондаков Н.П. Указ. соч. – С. 121, Табл. XIII.
- ²⁰ Холостенко Н.В. Указ.соч. – С. 237.
- ²¹ Корзухина Г.Ф. Указ. Соч. – С. 109,122,124. Табл. XLIV, XLV;
Павлова В.В. Скарб давньоруських жіночих прикрас, виявлених
1986 року у Києві на Копирівому кінці // Деякі основні напрями
вдосконалення діяльності музеїв на сучасному етапі. – К.,1990. –
С. 103–104.
- ²² Рябцева С.С. Древнерусский ювелирный узор. Основные тенденции
формирования. – СПб, 2005. – С. 214–215.

ЗОЛОТИЙ ЕМАЛЬОВАНИЙ КОЛТ З КОЛЕКЦІЇ ЛЬВІВСЬКОГО ІСТОРИЧНОГО МУЗЕЮ: ІСТОРІЯ ПОБУТУВАННЯ ТА АТРИБУЦІЇ

Серед раритетів, що зберігаються в колекціях Львівського історичного музею небагато знайдеться таких, котрі привертають до себе увагу не лише як унікати світового значення, але й як артефакти з надзвичайною біографією, або ж, як прийнято говорити в колі професіоналів, історією побутування. Надто коли це пов'язано з особистими пережиттями тих, хто у той чи інший спосіб був дотичний до перипетій такої історії. Золотий емальований колт з музейної колекції дорогоцінних металів* безперечно належить до їх числа.

У роки, коли я була студенткою історичного факультету Львівського держуніверситету, і пізніше, коли розпочалася моя праця у Львівському історичному музеї, я мала щастя спілкуватися з професором університету, доктором історичних наук Григорієм Юлійовичем Гербільським (1904–1991). Він і його майбутня дружина Зінаїда Андріївна Володченко (1915–1995) почали працювати у Львівському історичному музеї відразу після музейної реформи 1940 року. Саме від них я вперше почула історію про те, як незадовго до окупації Львова німецькими військами, відомий український археолог Ярослав Іванович Пастернак проводив розкопки в с. Крилос, що на Івано-Франківщині, і знайшов винятково цінну пам'ятку старовини. Це була золота, вкрита емаллю прикраса, яка стала відома згодом серед науковців як “галицький” колт. Вчений встиг опублікувати свою знахідку в монографії, виданій під час німецької окупації в 1944 році. Того ж року він назавжди залишив Батьківщину, забравши із собою знайдений скарб. Радянська влада наклала табу на ім'я Я. Пастернака, а примірники книги, де був опублікований колт, потрапили до спецфондів. Про те, що Я. Пастернак вивіз колт, мало хто знав. У науковій літературі при згадуванні “галицького” колта вказувалося, що він був втрачений під час Великої Вітчизняної війни. Вдруге про історію цієї пам'ятки я довідалася зі спогадів іншого музейного

* Облікові позначення золотого емальованого колта із зібрання Львівського історичного музею: ЛІМ-31436, КР-42792, СК-10.

працівника, відомого археолога, доктора історичних наук Ігоря Кириловича Свешникова (1915–1995). Спогади, написані ним у 1992 році, зберігалися в музейній бібліотеці на правах рукопису і були опубліковані лише 2008 року¹. І. Свешников указував, що разом з колтом Я. Пастернак зберігав у себе ще одну цінну пам'ятку, виявлену ним також у 1940 році під час розкопок літописного городища Пліснеськ (нині с. Підгірці на Львівщині) — кістяну пластину з рельєфним зображенням давньоруського воїна (XI–XII ст.)².

Із здобуттям Україною статусу незалежної держави імена багатьох українських вчених і діячів культури, про життя і творчість яких раніше з ідеологічних міркувань не прийнято було згадувати, зайняли свої почесні місця в історії культурної спадщини. І серед них — ім'я видатного українського вченого-історика, археолога і музеєзнавця Ярослава Івановича Пастернака (1898–1969). До його особи, наукових праць і мемуарів, його відкриттів і знахідок інтерес був особливий. Стали доступними його публікації, а серед них і ті, що були надруковані за кордоном. Цікаво, що у своїй фундаментальній монографії “Археологія України”, виданій у Торонто 1961 року, він згадував про колт та кістяну пластину, але жодним словом не обмовився про місце перебування цих предметів³.

Тим часом у 1997 році в історії світового музейництва відбулася важлива подія — у Метрополітен-Музеї відкрилася унікальна виставка “Слава Візантії”, у якій брали участь музеї з 24 країн світу, і серед них — Львівський історичний музей. На виставку Музей направив рідкісні пам'ятки давньоруської культури з розкопок Я. Пастернака. Організування і відкриття виставки стали значним внеском у розвиток світової візантиністики, про що згодом буде сказано детальніше саме у зв'язку з піднятим тут питанням.



Видатний український вчений-археолог і музеєзнавець Я.І. Пастернак (1898–1969).

Того ж 1997 року у Львівському історичному музеї за цілком буденних обставин відбулася подія, яка без перебільшення стала сенсацією. До Музею завітала незнайома жінка. Увійшовши в кабінет директора, вона пояснила, що є уродженою львів'янкою, а нині мешканкою канадського міста Торонто. Ім'я її, одначе, виявилось відомим. Це була Лідія Палій (1926 р. н.), українська художниця і поетеса з діаспори. Канадська гостя повідомила, що прибула до Музею з важливою місією. Вона повинна виконати заповіт добре знайомого їй з років юності археолога Ярослава Пастернака, а саме — передати до Музею дві цінні пам'ятки, що зберігалися у нього.

Вона додала, що вчений поставив при цьому єдину умову — передача має відбутися лише тоді, коли Україна стане незалежною державою. Таким чином, виконуючи волю покійного професора, Л. Палій передала на постійне збереження до Львівського історичного музею реліквії, так добре знайомі з розповідей і книг — золоту з емальми прикрасу та кістяну пластину із зображенням воїна. Передача відбулася тут же в кабінеті директора Музею Богдана Чайковського в присутності головного зберігача Музею Ольги Перелигіної. Старший науковий співробітник Львівського історичного музею археолог Святослав Терський повідомив у місцевій газеті про повернення раритетів⁴.

Із наступної бесіди і листування з пані Лідією стало відомо, що вона здавна була знайома із Я. Пастернаком та його дружиною. Її батько Андрій Палій — відомий український промисловець — знав родину Пастернаків ще зі Львова. У Торонто Я. Пастернак деякий час вів курс археології України в українській суботній школі, а потім передав викладання Лідії Палій. З дозволу пані Лідії процитуємо фрагмент з її листа:

“Професор Пастернак переховував обидва експонати у великій тайні. Щойно зразу після його смерті дружина передала мені ці скарби, твердила, що це зарядив сам професор, який мене любив і мав до мене довір'я. Я мала також це держати в таємниці... З одним свідком в присутності адвоката я перебрала ці експонати і держала у вогнетривалому [вогнетривкому — О. П.] ящику в банку... За життя професор нічого не говорив мені про ці знахідки. Вся моя інформація походить тільки з книжки”. [Правопис збережено. Лист, датований 14 січня 2004 року, знаходиться в архіві автора статті. — О. П.].

Ярослав Пастернак виїхав зі Львова весною 1944 року напередодні наступу військ Червоної Армії і наближення лінії фронту. Перед невідомістю та загрозою військових дій він взяв на себе відповідальність за долю знайдених ним раритетів і прийняв рішення, яке вважав найбільш оптимальним в умовах, що склалися. Авторка цих рядків схильна думати, що власне таємниця, в якій він зберігав свої знахідки, стала гарантією їх безпеки.

Лише в 1997 році пані Лідії вдалося приїхати до Львова. Так історія “блукання” наших раритетів підійшла до логічного завершення.

За 57 років до описаної вище події влітку 1940 року Ярослав Пастернак, який тоді був завідувачем відділу докласового суспільства Львівського історичного музею, проводив розкопки в с. Крилос, що на Івано-Франківщині. У XII ст. на цьому місці знаходилося давнє місто Галич — столиця Галицького, а з 1199 р. Галицько-Волинського князівства (Галицько-Волинської держави). Розкопки князівського двору в урочищі “Золотий Тік” принесли чимало цікавих знахідок, серед яких, на думку дослідника, унікальною і найбільш цінною знахідкою був вже згаданий золотий емальований колт. Детальну інформацію про це Я. Пастернак умістив у монографії “Старий Галич”⁵. Прикрасу знайшли в десятому штиху* культурного шару, тобто доволі глибоко. Вона була виготовлена з двох, вирізаних у вигляді півмісяця, випуклих пластин, з’єднаних (спаяних) між собою. Всередині пустотіла, з дугоподібною каблучкою (петлею) на штифтах (один штифт не зберігся), ця прикраса зовні нагадувала торбинку. Я. Пастернак назвав її колтом “торбинкового типу”. Поверхню колта з двох сторін прикрашав стилізований геометричний орнамент, виконаний у техніці перегородчастої емалі. Вздовж ребра знаходились три отвори, в які, на думку вченого, первісно були вставлені на коротких штифтах маленькі золоті кульки [у монографії Я. Пастернака “Старий Галич” помилково вказано, що отворів було п’ять. — О. І.]. Не виключено, що в отвори були вставлені не золоті кульки, а коштовні камені, які не збереглися. Висота колта з петлею складала 37 мм, ширина — 25 мм, товщина 13 мм, вага — 11,7 г. Після повернення реліквії до Музею була проведена експертиза

* Штих — шар землі в глибину, що його можна захопити лопатою.

металу, яка встановила пробу золота — 850⁰. У своїй книзі Я. Пастернак помістив графічний і кольоровий малюнок прикраси. Значення знахідки археолог оцінив дуже високо:

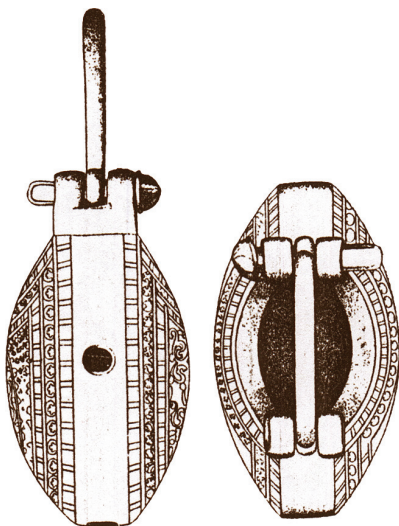
“Цей прегарний витвір візантійської ювелірської штуки є сьогодні щодо матеріалу — емальоване золото — першим цього роду знаходом на західно-українських землях, коли не враховувати двох дрібних фрагментів, знайдених раніше, а щодо орнаментики — не має досі аналогії на всіх українських землях”⁶.

Маючи у своєму розпорядженні вищезазначені відомості з монографії Я. Пастернака, дослідники культури Київської Русі у повоєнні роки прагнули визначити місце цієї унікальної ювелірної прикраси у культурно-історичному спадку. Хоча окремої публікації цій знахідці не присвячували, проте принагідно згадували про неї в контексті питання про художні ремесла княжої доби.

Академік Борис Рибakov відзначав:

“У стилі орнаmentaції колтів ми можемо зауважити деякі регіональні розбіжності. Так, наприклад, галицькі колти дуже відрізняються від описаних вище київських; малюнок там дрібніший, мілкіший, він заповнює всю поверхню прикраси суцільно, тоді як на київських даний лише окремими плямами на золотому сяючому тлі”⁷. Як бачимо, Б. Рибakov вважав колт “галицьким” не лише за місцем знаходження, але й за місцем виготовлення. При цьому вчений вказував на малюнок знайденого в Галичі колта з книги Я. Пастернака “Старий Галич” і помилково сприйняв зображення одного колта (аверс і реверс) за два різні вироби.

Мистецтвознавець Тамара Макарова, яка присвятила давньоруським емалям окреме дослідження, визнала: “Галицький”



Малюнок “галицького” колта з книги:
Пастернак Я. Старий Галич. – Краків;
Львів: Укр. вид-во, 1944.

колт — єдиний у своєму роді, він випадає із серії давньоруських виробів”⁸. При цьому вона висловила припущення, що “оригінальний колт із Галича” може бути віднесений до кола, близького до майстерні Лазаря Богші, київського майстра XII ст.⁹.

Львівський археолог Вітольд Ауліх, який продовжив розкопки у Крилосі, аналізуючи накопичений матеріал, вважав, що золотий емальований колт, знайдений 1940 року в Галичі, був, найбільш імовірно, ввізним виробом київських майстрів¹⁰.

Історик мистецтва з Івано-Франківська Михайло Фіголь висловив думку, що колт міг бути виготовлений у Галичі, про що свідчать знахідки, які підтверджують місцеве виготовлення прикрас, декорованих перегородчастими емаллями: “Припускаємо, що в Галичині існувала емальерна майстерня; саме в ній було виготовлено золотий колт з перегородчастою емаллю, знайдений 1940 р. на Княжій горі”¹¹.

Таку точку зору поділяв також дослідник Богдан Тимків. У статті “Художні ремесла давнього Галича” він писав: “Своєрідне місце серед цих прикрас посідає золотий колт-кульчик з Галича, оздоблений стилізованим геометричним орнаментом та дрібними хрестиками зі своєрідною кольоровою гамою емалі. Я. Пастернак висловив думку про візантійське походження цього виробу. Але знахідки, виявлені останнім часом у Галичі, підтверджують існування місцевого виробництва жіночих прикрас, декорованих емаллями”¹².

Автор наукової розвідки про Ярослава Пастернака, дослідник з Івано-Франківщини, Ігор Коваль виніс на обкладинку своєї книги текст про походження колта та його значення, акцентуючи таким чином зміст сказаного: “Знайдений в час археологічних розкопок Крилоса-Галича золотий колт, прикрашений різнокольоровою емаллю, Ярослав Пастернак вважав однією з найцінніших і найунікальніших пам’яток у к р а ї н с ь к о г о м и с т е ц т в а [розрядка моя — О. П.] княжої доби”¹³. Як бачимо, І. Коваль не лише поділяв думку про українське походження цього виробу, але й помилково приписував її Я. Пастернакові.

Дослідники вважали, що місце знаходження колта та факт розвитку ювелірного виробництва на давньоукраїнських землях є достатньою підставою для висновку про місцеве походження цієї прикраси. Питання про те, що виріб міг належати до імпорту, не ставилось ними взагалі. Проблемою

відсутності серед збережених і відомих давньоруських ювелірних пам'яток виробів з аналогічним стилем декору переймалася тільки Т. Макарова. Твердження Я. Пастернака про візантійське походження “галицького” колта залишалося поза увагою. Лише в короткому повідомленні на конференції 1998 року, Роксоляна Прийма-Таміола, яка ще не знала про повернення раритету, висловила припущення про те, що колт міг бути виконаний візантійським ювеліром для руської княжни. Вона ж зауважила, що першим натрапив на колт археолог Іван Старчук, який разом із Я. Пастернаком брав участь у цій експедиції¹⁴.



Колт. Константинополь. Візантія. XI — перш. пол. XII ст. Золото; лиття, перегородчаста емаль. Вис. заг. 37 мм, шир. 25 мм. Із збірки Львівського історичного музею.

На нашу думку, остаточний висновок про місце виготовлення раритету з львівської колекції можна зробити на підставі матеріалів згаданої виставки “Слава Візантії”, що була відкрита 1997 року в Метрополітен-Музеї (Нью-Йорк). На час організації виставки доля “галицького” колта ще не була відомою. На виставку із зібрання Львівського історичного музею були передані керамічні плитки XII ст., декоровані рельєфним зображенням грифона, із розкопок Я. Патернака в Галичі. Музей, як один із учасників виставки, отримав каталог — чудово ілюстро-

ване фундаментальне видання наукового характеру¹⁵. У каталозі привертала особливу увагу декілька ювелірних прикрас із золота, декорованих різнокольоровою перегородчастою емаллю в тому ж стилі, в якому був виконаний декор колта з колекції ЛІМ: грушоподібна підвіска (у каталозі № 146 на с. 212–213), шестигранний наконечник скіпетра (у каталозі № 175 на с. 249) та енкалпійон (у каталозі № 333 на с. 497). На думку авторів каталога, вказані вироби вийшли з однієї спеціалізованої ювелірної майстерні в Константинополі, яка працювала в XI — першій половині XII ст. Головним сюрпризом виставки для авторки цих рядків став... колт із зібрання Метрополітен-Музею¹⁶. [У каталозі він названий скроневою підвіскою — О. П.]



Колт (зі стрижнем). Константинополь. Візантія. XI — I пол. XII ст. Золото; лиття, перегородчаста емаль. Вис. заг. 49 мм, шир. 24 мм. Зі збірки Метрополітен-музею (Нью-Йорк).

Цей виріб надзвичайно схожий на нашу пам'ятку: форма, конструкція і технологія виготовлення ідентичні, кольорова гама, композиція і мотиви орнаменту перегородчастої емалі дуже подібні. Звичайно, були й розбіжності. Висота колта з дужкою із львівського зібрання складає, як ми вже згадували, 37 мм. Експонат із Метрополітен-музею має висоту 49 мм. Ширина практично однакова: у першого 25 мм, у другого — 24 мм. У золотистому колі на аверсі “галицького” колта — рослинно-геометричний орнамент. Українські вчені вважають, що це стилізоване зображення крина — дерева життя. Чільну сторону колта із Метрополітен-Музею прикрашає в золотистому колі зображення чоловічої голови (Ангела або Іоанна Богослова). Ця прикраса збереглася із золотою паличкою, декорованою кольоровою емаллю. Вірогідно, її використовували для вкладання всередину колта змочений в ароматичній речовині клаптик тканини.

У каталозі зазначалося, що Метрополітен-музей придбав цю пам'ятку у приватної особи 1990 року. Відомостей про те, де і коли був знайдений раритет, автори каталогу не надавали. Як відомо, наявність інформації про історію побутування та джерело походження збільшує цінність музейної пам'ятки, і саме тому колт із львівського зібрання має певну перевагу.

Науковий співробітник Львівського історичного музею С. Терський у статті “Галицько-Волинська держава та Схід” (2000), згадуючи колт із зібрання ЛІМ, звернув увагу на те, що “подібний за формою та оздобленням золотий емальований колт, виготовлений наприкінці XI — у першій половині XII ст. у майстернях Константинополя, виставлявся на всесвітній виставці у Метрополітен-Музеї Нью-Йорка. Можна припустити, що наш екземпляр походить із тих же майстерень”¹⁷. Тут варто уточнити, що у каталозі йшлося не про майстерні, а про одну майстерню, яка спеціалізувалася на виготовленні подібних виробів¹⁸. Зауважмо також, що С. Терський висловив лише припущення і, можливо тому, в анотації до цієї пам'ятки, вміщеній у музейному альбомі “110 раритетів Львівського історичного музею” (2003), датував її XII–XIII ст., не вказуючи місця виготовлення¹⁹.

На нашу думку, навіть, якби каталог виставки не включав колта із збірки Метрополітен-Музею, характер декору вищезазначених предметів (підвіска, наконечник скіпетра та енколпійон) і “галицького” колта вказує на їхнє спільне походження. На

особливу увагу заслуговує енколпійон, що належав угорському королю Белі IV, і був знайдений у 1848 році при розкопках на місці поховання. Майбутній король (роки правління 1172–1196) був вихований при дворі в Константинополі, а угорську корону прийняв за допомогою військової підтримки візантійського імператора Мануїла I Комнина. Автор каталожного опису Вільям Віксом, підкреслюючи значення впливу візантійського мистецтва в Європі писав, що “поза своєю художньою цінністю він [енколпійон] символізує візантійську гегемонію над художньою продукцією деяких земель Центральної Європи”²⁰.

Таким чином, матеріали виставки підтвердили початкову атрибуцію Я. Пастернака щодо візантійського походження прикраси. Тепер ми можемо доповнити і уточнити інформацію про предмет, вказавши, що “галицький” колт був виготовлений у Константинополі не пізніше першої половини XII ст.

Археолог мав цілковиту рацію, назвавши свою знахідку “прекрасним витвором візантійської ювелірської штуки”. Історики мистецтва відзначають виключно високий рівень майстерності емальєрів Візантії. Фахівець з Ермітажу Аліса Банк писала: “Одним з найбільш високих досягнень візантійського мистецтва є перегородчасті емалі [...] Як відомо, техніка перегородчастої емалі відрізнялась великою складністю і потребувала від майстрів доброї навички та великого досвіду. На металеву, найчастіше золоту, злегка заглиблену пластинку, напаявались ребром тонесенькі металеві стрічки; утворені між ними вічка заповнювали особливою порошкоподібною сумішшю із пофарбованого окисами різних металів скла. Після цього виріб піддавався нагріванню і емалеві суміші плавилися, але перегородки перешкоджали їх змішуванню. При цьому деякі емалі змінювали свій тон або навіть колір, і майстри повинні були дуже уважно стежити за ступенем нагрівання, аби отримати потрібний відтінок. Потім поверхня виробу шліфувалась”²¹.

Щодо характеру використання колтів дослідники зазначають, що найчастіше їх носили як підвіски на ланцюжках, котрі прикріплювалися з обох сторін до головного убору. В усякому разі “галицький” колт не міг використовуватись як сережка, хоча саме таку думку обстоювала Р. Прийма-Таміола, коли називала його кульчиком: “Конструкція заціпки, товщина та висота самої каблучки схиляють припускати, що носили його на мочці вуха пронизуючи каблучку в спеціально для цього про-

колену дірку. Такий звичай носити подібні прикраси зберігся до сьогодні”²². Погодитись із цим аж ніяк не можна, оскільки каблучка (петля) на кінцях загнута і запаяна. Значне потовщення на кінцях каблучки не дає фізичної можливості пронизати її крізь отвір у мочці вуха. Помилку дослідниці можна зрозуміти, адже вона не бачила самого виробу.

Варто відзначити ще одну важливу характеристику нашого колта. В. Віксом схильний вважати, що подібного роду скроневі підвіски [термін “колт” він вважає помилковим — О. П.] були частиною придворної моди (елементом костюма), а можливо, належали до числа імператорських регалій²³. Не викликає сумнівів, що така витончена і дорога прикраса, як “галицький” колт, належала представнику або представниці верхівки візантійського суспільства.

Скоріш за все ми ніколи не довідаємося, для кого була виготовлена ця прикраса, а тим більше, як вона потрапила до Галича. Однак, якщо заглянути вглиб історії, то найбільш реальною кандидатурою на роль головного героя може стати Андроник I Комнин (1123–1185), двоюрідний брат імператора Мануїла I Комнина. Андроник став імператором Візантії в 1183 році. Це була знакова особистість своєї епохи. Його життєвий шлях міг би скласти сюжет захоплюючого авантюрного роману: жага влади, придворні інтриги, амурні походеньки, далекі подорожі і ... трагічний, страшний фінал. Утім, залишмо це романістам. У контексті піднятої тут проблеми в біографії Андроника Комнина на особливу увагу заслуговує такий факт: у 1165 році він приїздив до Галича і був прийнятий з великою шаную галицьким князем Ярославом Осмомислом (1130–1187), який доводився Андронику Комнину двоюрідним братом²⁴. Можливо, саме йому належав знайдений на княжому дворі золотий колт. Не виключено, що Андроник подарував його князю чи юній княжні або загубив, коли поспіхом повертався додому в Константинополь. У будь-якому випадку значення знахідки важко переоцінити. Вона однозначно вказує на культурно-історичні зв'язки галицько-волинських земель з Візантією.

Звичайно, участь майбутнього імператора Візантії в організуванні “подорожі” колта із Константинополя до Галича — лише суб'єктивне припущення авторки цих рядків, але припущення не позбавлене сенсу. І ще. Якщо знайдений у Галичі колт не використовувався як медальйон, а був парною

прикрасою, то другий колт, можливо, рано чи пізно також стане надбанням науки. Тоді нова знахідка зможе заповнити деякі прогалини у науковій атрибуції нашого музейного раритету.

Авторка висловлює щиру подяку науковцям Музею історичних коштовностей України (МІКУ) за надану можливість ознайомлення з пам'ятками візантійського ювелірного мистецтва, які зберігаються у фондах Музею. Ідентичність техніки виконання та подібність стилю орнаментації дають підстави твердити, що колт із львівської збірки та вироби з МІКУ, зокрема гудзики ДМ-1802–1803, мають спільне походження. Київським колегам авторка також завдячує знайомством з книгою Людмили Пекарської про давньоруські прикраси у Британському музеї та Метрополітен-музеї, де був також згаданий колт з колекції Львівського історичного музею²⁵.

Примітки:

- ¹ Свешніков І. Спогади музейного працівника // Пам'ятки України. – 2008. – № 2. – С. II – XXXVIII.
- ² Там само. – С. X.
- ³ Пастернак Я. Археологія України. – Торонто, 1961. – С. 589, 658–659.
- ⁴ Терський Я. Унікальні реліквії з розкопок Ярослава Пастернака повернулися в Україну // За вільну Україну. – 1997. – 27 верес.
- ⁵ Пастернак Я. Старий Галич: Археологічно-історичні дослідження у 1850–1943 рр. – Краків; Львів: Укр. вид-во, 1944. – С. 179–180.
- ⁶ Там само.
- ⁷ Рыбаков Б. Прикладное искусство и скульптура // История культуры Древней Руси / Под ред. Н. Воронина, М. Каргера. – М.; Л., 1951. – С. 422.
- ⁸ Макарова Т. Перегородчатые эмали Древней Руси. – М.: Наука, 1975. – С. 22.
- ⁹ Там само. – С. 73.
- ¹⁰ Ауліх В. Ковалі золота, срібла і міді давнього Галича // Жовтень. – 1987. – № 10. – С. 100.
- ¹¹ Фіголь М. Мистецтво стародавнього Галича. – К.: Мистецтво, 1997. – С. 142.
- ¹² Тимків Б. Художні ремесла давнього Галича // Галич і Галицька земля в державотворчих процесах України: Матеріали Міжнародної ювілейної наукової конференції. – Івано-Франківськ; Галич: Плай, 1998. – С. 152.

- ¹³ Коваль І. Дослідник підземного архіву України / Ред. О. Хвальбота; Нац. заповідник “Давній Галич”. Ін-т українозн. при Прикарпат. ун-ті ім. В. Стефаника. Івано-Франків. теолог. – кахетичний духовний ін-т. – Львів: Місіонер, 1999. – 176 с. , 46 с. іл.
- ¹⁴ . Прийма-Таміола Р. Галицька ювелірна реліквія // Галич і Галицька земля в державотворчих процесах України: Матеріали Міжнародної ювілейної наукової конференції. – Івано-Франківськ; Галич: Плай, 1998. – С. 172–173.
- ¹⁵ The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Bizantine Era A. D. 843–1261 / Edited by H. C. Evans and W. D. Wixom; The Metropolitan Museum of Art. – New York, 1997. – 574 p.
- ¹⁶ Wixom W. D. Temple Pendant and Stick // Там само. – Р. 246–247.
- ¹⁷ Терський С. Галицько-волинська держава та Схід. (За матеріалами археологічної збірки Львівського історичного музею) // Наукові записки / Львівський історичний музей. – Львів, 2000. – Вип. 9. – С. 189.
- ¹⁸ Wixom W. D. Temple Pendant and Stick // The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Bizantine Era A. D. 843–1261. – Р. 246.
- ¹⁹ Терський С. Колт // 110 раритетів Львівського історичного музею. – Львів: Афіша, 2003. – С. 19, № 6.
- ²⁰ Wixom W. D. Enkolpion // The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Bizantine Era A.D. 843–1261. – Р. 497.
- ²¹ Банк А. В. Византийское искусство в собраниях Советского Союза. – М.; Л.: Советский художник, 1966. – С. 19.
- ²² Прийма-Таміола Р. Галицька ювелірна реліквія. – С. 172.
- ²³ Wixom. W. D. Temple Pendant and Stick // The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Bizantine Era A. D. 843–1261. – Р. 247.
- ²⁴ Київський літопис // Літопис руський / Пер. з давньорус. Л. Є. Махновця; Відп. ред. О. В. Мишанич. – К.: Дніпро, 1989. – С. 286.
- ²⁵ Pekarska L. Jewellery of Princely Kiev. The Kiev Hoards in the British Museum and The Metropolitan Museum of Art and Related Material. – Mainz; London: Verlag des Römisch-Germanischen Zenralmuseums. – Р. 242–242.

ДО УТОЧНЕННЯ АТРИБУЦІЇ ПЕРСНЯ ЗІ СТАРИХ КОЛЕКЦІЙ МІКУ

Одним з найяскравіших проявів декоративно-прикладного мистецтва Київської Русі було ювелірне мистецтво. Аналіз виробів, знайдених на території України, свідчить про те, що найбільш високохудожні твори виготовлялися у майстернях стародавнього Києва, який в той час був центром ювелірного виробництва на Русі. Для художньої обробки коштовних та кольорових металів київські майстри застосовували всі види ювелірних технік, відомі на той час у розвинених країнах світу¹.

Значний інтерес для науковців становлять прикраси періоду Київської Русі, більшість з яких була виявлена у ХІХ ст. у складі скарбів. Частина речей потрапила до рук приватних колекціонерів і на сьогодні мало вивчена (проблеми з датуванням, ідентифікацією, зв'язок з пам'яткою). Частина скарбів, що потрапила до музеїв, більш доступна для вивчення. Києворуські ювелірні вироби зберігаються в таких музеях: Національний музей історії України, Музей історичних коштовностей України, Державний історичний музей та Оружейна палата в Москві, Метрополітен музей та ін.².

Досить часто у складі скарбів і в похованнях періоду Київської Русі знаходять персні. Разом із браслетами вони є однією з найбільш поширених категорій прикрас. За матеріалами з розкопок курганів на території Північно-Західної і Північно-Східної Русі персні були переважно жіночими прикрасами, хоча носили їх і чоловіки, і діти. Одягали їх як на праву, так і на ліву руки. Кількість коливається від одного-двох до чотирьох-пяти, часом доходить до 10 на обох руках. Інколи персні в похованнях зустрічаються і на пальцях ніг³.

Цікавий перстень зберігається в колекції Музею історичних коштовностей України (АЗС-665) (рис. 1). В Інвентарній книзі Музею записано, що він походить із слов'янського могильника на території садиби Зарембських (Кирилівська вул., буд. 71). У 90-х роках ХІХ ст. дослідженням і розкопками курганів вздовж Кирилівської вулиці займався В.В. Хвойка. Він провів розкопки на вже вказаній садибі та в садибах Зівала і Багрієва (Кирилівська вул., буд. 59–61), художника С.І. Святославського

(Кирилівська вул., буд. 81) та в деяких інших місцях. В результаті розкопок було виявлено різні типи поховань, серед яких і малочисельні порівняно з іншими типами поховання з тілоспаленням⁴. На жаль, ні звітів, ні польової документації розкопок всіх цих поховань не збереглося, а в книзі В. В. Хвойки, присвяченій результатам розкопок в Києві, поховання згадуються сумарно. Інвентар, що зберігається в Національному музеї історії України та Музеї історичних коштовностей України, розрізнений, не розділений за комплексами, тому на сьогодні складно встановити, з якого саме поховання ті чи інші речі, знайдені В. В. Хвойкою. Серед таких знахідок і згаданий вище срібний перстень з колекції МІК України.



Рис. 1. Перстень з колекції Музею історичних коштовностей України. Інв. № АЗС-665.

Перстень складається з шинки та щитка з античної монети. Шинка — пласка, декорована двома паралельними рядами заглибленого крапкового орнаменту вздовж країв із зовнішнього боку, краї не з'єднані. Шинка вказаного персня подібна до перснів, що складаються лише з обруча (тип — пластинчасті прямі незамкнуті персні). Саме обруч є єдиним конструктивним еле-

ментом такого класу перснів. У пластинчастих прямих незамкнутих перснів ширина однакова по всій протяжності, обруч розімкнутий (кінці вільні або заходять один за другий). Більшість перснів такого типу декоровані, можна виділити рослинні та геометричні елементи декору, вертикальні, горизонтальні та косі рельєфні лінії. Здебільшого екземпляри даного типу литі⁵. Можливо, киеворуський ювелір з'єднав пластинчастий перстень з монетою на замовлення якогось знатного вельможі, таким чином поєднавши перстень Київської Русі з римською монетою. Подібні шинки також були характерними для перснів з круглими та овальним вставками, що зустрічаються в археологічних шарах від середини XII і до кінця XIV ст. (за М. В. Седовою).

Циток — кругла монета римського часу; номінал — денарій, рік — 175-й. Аверс — бюст Фаустини Молодшої вправо і стертий, ледь видимий, надпис по колу, реверс — зображення стерте. Посмертний випуск, чекан — Рим. Варто також зазначити, що серед знахідок, датованих першими століттями нової ери, які траплялися на Старокиївській горі, зустрічаються римські монети, що свідчить про заселення даного району Києва на початку н. е.⁶.

Фаустина Молодша — дочка Антоніна Пія (імператора у 138–161 р.) і Аннії Галерії Фаустини (Фаустини Старшої), дружини Марка Аврелія. У 145 році було укладено цей шлюб. 1 грудня того ж року Антонін Пій надав доньці титул Августини. При цьому її чоловік залишився Цезарем. Після того, як її чоловік Марк став імператором у 161 році Фаустина постійно втручалася у державні справи, намагалася впливати на імператора. Так, за деякими відомостями, саме Фаустина наказала у 168 році отруїти Луція Вера, співправителя Марка Аврелія.

Фаустина брала участь у військових походах чоловіка, в тому числі і в Панонію (170 р.), Сирію та Єгипет (175 р.) і мала авторитет як серед військ, так і серед місцевого населення. Після перемоги над квадрами в панонійському поході вона одержала титул “Матері таборів” (Mater costorum), який вперше з’явився на монетах після її смерті. В провінціях культ Фаустини існував ще за її життя: в Пергамі було споруджено присвячений їй храм. З 161 року карбували монети із зображенням імператриці вправо на аверсі та надписом FAVSTINA AVGVSTA по колу вгорі; на реверсі — Хіларітас, богині веселого настрою, та надписом HILARITAS по колу вгорі.

У 175 р. Фаустина померла в малоазійському містечку Халала (Мала Азія). Сенат зарахував її до пантеону богів, а місто Халалу було перейменовано на Фаустинопіль зі статусом колонії. В цьому ж місті згодом було побудовано храм Фаустини. В цей час була випущена серія монет з надписом DIVVS AVGVSTA FAVSTINA по колу вгорі з портретом імператриці на аверсі вправо та зображенням присвяченого їй храму в Халалі або павича з надписом CONSECRATIO по колу вгорі. Під час правління Фаустини монети з її зображенням карбувалися лише в Римі⁷.

Судячи із зображень імператриці на аверсі, на щитку персня використана монета, випущена в рік смерті Фаустини (175 р.). Аналогій персня не виявлено.

Примітки:

- ¹ Строкова Л.В. Ювелірні вироби з колекції “Десятинна церква” у НМІУ та МІКУ // Церква Богородиці Десятинна в Києві. – К., 1996. – С. 79–81.
- ² L.V. Pekars’ka. Treasures from Kiev in The Metropolitan Museum of Art and Dumbarton Oaks // Metropolitan Museum journal, 1997. – P. 65–75.
- ³ Седова М.В. Ювелирные изделия Древнего Новгорода (X — XV вв.). – М., 1981. – С. 121.
- ⁴ В.В. Хвойка. Древние обитатели Среднего Приднепровья и их культура в доисторическое время. – К., 1913. – С. 53–57.
- ⁵ Сумина И.А. Металлические перстни средневекового Белозерья // Археологический сборник. – М., 1999. – Вып. 111. – С. 167–189.
- ⁶ Брайчевский М.Ю. Когда и как возник Киев. – К., 1964. – С. 31–40.
- ⁷ Roman Coins. And their values. II. Davvio R. Sear. – London, 2002. – P. 281–286.

ВИЗАНТИЙСКИЕ МОНЕТЫ X–XII ВВ. ИЗ КОЛЛЕКЦИИ МУЗЕЯ ИСТОРИЧЕСКИХ ДРАГОЦЕННОСТЕЙ УКРАИНЫ

“Среди того немногого, что сохранилось от погибших государств и цивилизаций, одно из первых мест занимают монеты — воплощенные в металле воспоминания о древних народах странах и событиях”.

В. Зварич¹

Первые попытки научной регистрации монетных находок, в частности и находок византийских монет, относятся к началу XIX в. В 1819 г. академик Ф. Круг впервые в русской литературе определил и издал византийскую монету Юстиниана I (527–565 гг.), найденную у с. Мельники Черкасской области².

До середины XIX в. регистрация монетных находок (за исключением куфических монет) производилась без определенной системы. Монетные находки, поступавшие на хранение в Эрмитаж, не интересовали нумизматов как ценный источник по истории экономических связей и товарно-денежного обращения.

Во второй половине XIX в. все монеты, найденные в составе кладов или среди погребального инвентаря на территории Российской империи, по инструкции, разосланной местным властям, должны были поступать для просмотра и определения в Петербург, в Археологическую комиссию, созданную в 1859 г. Поступавшие в комиссию клады, как правило, направлялись для изучения в Эрмитаж.

Первые публикации кладов византийских монет относятся к последней четверти XIX в.

На территории Восточной Европы и Закавказья византийские монеты появились по тем же традиционным путям, по которым проникали к нам позднеримские золотые, серебряные и медные монеты³.

В коллекции Музея исторических драгоценностей Украины (МИДУ), в разделе экспозиции “Памятники ювелирного искусства средневековья IV–XIV вв.”, представлены три монеты Византии X–XII вв.

Наиболее ранней является субератная монета — подражание византийскому солиду Василия II и Константина VIII (976–1025 гг.) (рис. 1). Субератная монета — (от лат. *Subaeratus* — имеющий внутри металл: железо, медь, бронзу) — понятие, возникшее еще в античности как обозначение монет, главным образом, римских серебряных динариев, чеканенных из недрагоценного металла и покрытых с обеих сторон тонким слоем серебра. Субератные имитации изготавливались иногда официально, но главным образом в незаконных мастерских фальшивомонетчиков. Субератные монеты, имеющие дырочки, использовались вместе с подлинными, как в денежном обращении, так и в виде драгоценных нашивок на одежду или подвесок к конской упряжи. Известны хазарские подражания византийским монетам VII — VIII вв., а также найденная на Северном Кавказе имитация золотого гистамеона Михаила VII Дуки (1071–1078 гг.).



Рис. 1. Субератная монета Василия II и Константина VIII из курганного могильника у с. Степовое Николаевской обл. (курган 1, погр. № 15).



Рис. 2. Серебряные милиарисии Василия II и Константина VIII.

Милиарисия — парное погрудное рельефное изображение византийских императоров: слева — Василий с короткой бородой, в лоре, справа — его брат-соправитель Константин, безбородый, одетый в хламиду и плащ, закрепленный на правом

В конце X — первой половине XI в. в империи и за ее пределами, в частности в Северном Причерноморье и Киевской Руси, имели хождение серебряные милиарисии Василия II и Константина VIII (976–1025 гг.). Монетный двор — Константинополь, эмиссия 977–989 гг. (рис. 2). Вкладах и погребениях XI — начала XII в. серебряные монеты Василия II и Константина VIII по числу найденных экземпляров занимают первое место. На аверсе

плече круглой фибулой. Головы императоров украшают коронообразные венцы с крестами на шапочках с двумя свисающими по бокам подвесками на жемчужных нитях. Между Василием и Константином помещен высокий крест, стоящий на “земном шаре на Голгофе”. Круговая легенда гласит: **Єn Toveo nicAt — bAsiLei e cooNST** — “Вот грозные победители — Василий и Константин”. На реверсе — рельефная надпись в пять строк: **+bAsiLi-e cooNSTAn — ΠοРv-Ros-nistvLis-RomΛiω** — “Василий и Константин порфирородные истинные римляне”.

В этот период среди археологических находок появляются “варварские” подражания византийским милиарисиям Василия II и Константина VIII. Вопросы, связанные с “варварскими” подражаниями византийским монетам, были поставлены в литературе недавно, хотя находки их в кладах и захоронениях были отмечены исследователями еще с середины XIX в.⁴. Большая группа “варварских” подражаний милиарисию Василия II и Константина VIII была найдена на Таманском полуострове в начале 50-х годов XX в. По этим монетам нумизмат-исследователь Голенко К.В. определил, что самая ранняя группа подражаний изготовлена из серебра (рис. 3: 2) и по своему виду была еще близка византийским оригиналам (рис. 3: 1). В дальнейшем появляются биллоновые имитации монеты, значительно худшей чеканки, где погрудные изображения императоров Василия II и Константина VIII превратились в схематичные фигуры, а надписи выродились в ряды прямоугольников и квадратов, расположенных в том же порядке, что и буквы (рис. 3: 3). Последняя стадия деградации представлена уже чисто медной монетой, сохранившей только некоторое сходство со своим прототипом (рис. 3: 4). Находки медной монеты, являющейся подражанием византийскому милиарисию Василия II и Константина VIII, крайне редки. Известна находка медной монеты в составе монетного клада 1912 года у с. Денисы Переяслав-Хмельницкого района Киевской области (хранится в Государственном Эрмитаже в Санкт-Петербурге)⁵.

Появление медных византийских монет в X–XI вв. было связано с сокращением ареала обращения куфических монет в Восточной Европе и выпадением южнорусских земель из области распространения арабских дирхемов, которое произошло еще в X в., о чем свидетельствуют находки из кладов на территории Украины. По мнению В.В. Крopotкина: “Появление подражаний

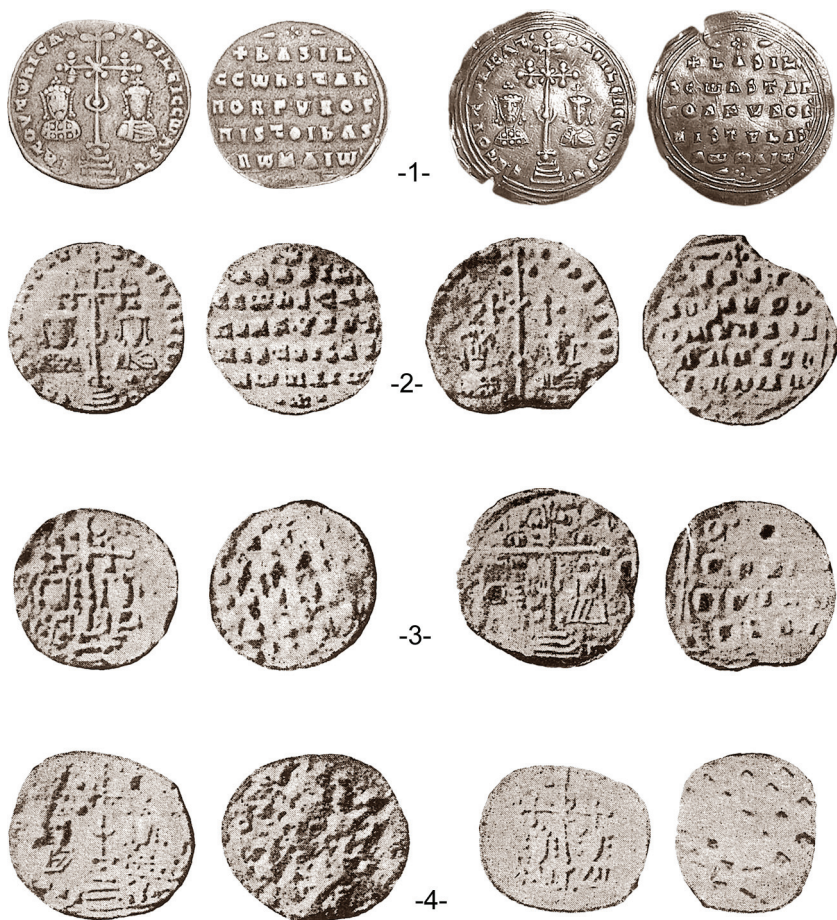


Рис. 3. 1 — серебряные милиарисии (оригиналы); 2 — серебряные милиарисии (подражания); 3 — биллоновые милиарисии (подражания); 4 — медные милиарисии (подражания).

византийским милиарисиям X–XI вв. в Тьмутараканской Руси демонстрирует одну из неудачных попыток пополнить количество металлических денег в обращении в эпоху начавшегося “кризиса серебра” на Востоке”⁶.

Однако византийское серебро, как и медь, не имело существенного значения в международной торговле X–XI вв. Медные монеты были во внутреннем денежном обращении Тьмутараканского княжества и в Саркеле⁷. роль признанной между-

народной валюты в крупных торговых сделках выполнял золотой безант. Об этом свидетельствуют нумизматические находки, сосредоточенные по основному торговому пути, связывавшему Византийскую империю с кочевниками Северного Причерноморья и Киевской Русью — по Южному Бугу, Нижнему и Среднему Днепру и его основным притокам.



Рис. 4. Субератная монета Василия II и Константина VIII, обнаруженная при раскопках Десятинной церкви в Киеве (погр. № 122).

“Варварские” подражания золотым византийским солидам, распространенные в конце X — первой половине XI в. в Западной Европе, на территории Восточной Европы почти не встречаются. Отмечена единичная находка субератной монеты, являющейся подражанием номисме Василия II и Константина VIII. Монета была выбита

из серебра и позолочена с припаянным серебряным ушком для подвешивания (рис. 4). Найдена в составе погребального инвентаря в 1908 г. в Киеве при раскопках Д.В. Милеевым фундаментов Десятинной церкви, в погребении № 122 (хранится в Харьковском историческом музее)⁸.



Рис. 5. Серебряные серьги-подвески из курганного могильника у с. Степовое Николаевской области (курган 1, погр. № 15).

В 1981 г. у с. Степовое Николаевского района Николаевской области проводились археологические раскопки курганного могильника эпохи бронзы под руководством И.Н. Шарафут-

диновой. В кургане 1, диаметром 52 м высотой 2,4 м, во впускном погребении кочевника-печенега № 15 были обнаружены кости юноши лет 12 вместе с конским скелетом. По бокам черепа лежали две парные серебряные серьги в виде кольца из тонкой круглой в сечении проволоки с пустотелой бусиной, состоящей из двух спаянных половинок полусферической формы. Данные серьги представлены в соответствующем разделе экспозиции МИДУ (рис. 5). Ниже черепа, на уровне шейных позвонков, находилось ожерелье из трех стеклянных биконических бусин зеленого цвета и медная круглая подвеска — бубенчик с ушком. Костяной двухсторонний гребень с железным кинжалом и шилом лежали возле костей левого бедра. Под черепом, среди кусочков ткани, была найдена субератная монета с двумя грубо пробитыми отверстиями. Она чеканена в виде медной монеты, 25 мм в диаметре, с обеих сторон покрытой позолотой способом амальгамы.



Рис. 6. 1 — субератная монета Василия II и Константина VIII; 2–4 — оригиналы солидов Василия II и Константина VIII.

На аверсе монеты (рис. 6: 1), как и на оригиналах трех солидов (рис. 6: 2, 3, 4), — рельефное погрудное изображение Христа Спасителя с Библией в левой, прижатой к груди, руке. Вокруг Христа на оригиналах легенда: **+ Jns Xis Rex ReGnAntihm** — “Иисус Христос царь повелевающий”. На реверсе, соответственно — рельефное изображение Василия II и Константина VIII в императорских роскошных уборах,

подобным уборам на серебряных милиарисиях, но в гораздо лучшем исполнении. Императоры удерживают в руках крест. Круговая легенда гласит: **+bΛσιL e constAntin R** — “Василий и Константин — императоры”. На нашей монете изображения Христа и императоров нечеткие, смазанные. Латинские надписи с обеих сторон превратились в мелкие квадратики и прямоугольники. Имеются также два сквозных отверстия для крепления или подвешивания, что было характерно, как отмечено выше, для “варварских” подражаний византийским монетам.

Следует заметить, что личность императора Василия II сама по себе интересна, так как с ней связано несколько знаменательных исторических событий. Известным историческим фактом является то, что в 989 г., под давлением неблагоприятной для Византии военно-политической обстановки, порфирородная византийская царица, сестра Василия II, Анна была выдана замуж за великого киевского князя Владимира Святославовича. В связи с тем, что соправитель Василия — Константин (брат по отцу) был очень слабохарактерным человеком, Василий единовластно правил империей около 40 лет, огнем и мечем, утверждая византийское владычество, как на Востоке, так и на Западе. После разгрома болгар в 1014 г. Василий II приказал ослепить 15 тысяч пленных, оставив на одну сотню слепцов по одному поводырю, ослепленному на один глаз и отправил их к царю Самуилу⁹. Ослепляя пленных и некоторых жителей при покорении Болгарии император Византии получил известное в истории прозвище Василий Болгаробойца¹⁰.

Что касается субератной монеты, относящейся к “варварским” подражаниям золотому византийскому солиду Василия II и Константина VIII из коллекции МИДУ, то можно с большой долей уверенности сказать, что она представляет собой уникальный нумизматический экземпляр, является уникальной монетной находкой.

В XII в. сокращается приток золотой монеты в Восточную Европу. Статистика находок золотых византийских монет этого времени свидетельствует о том, что задолго до разгрома Константинополя крестоносцами (1204 г.), крупная торговля Византии в Восточной Европе резко сократилась. На весь XII в. приходится не более двух десятков номисм, найденных в монетных и монетно-вещевыхкладах, а также в погребениях.

Второй византийской монетой из коллекции Музея является золотой солид Иоанна II Комнина (1118–1143 гг.).

Номисма или нумисма — древнеримское название монеты, безант — западноевропейское название золотой византийской монеты, золотой гистаменон — двойной номинал номисмы (около 5 г золота) и, наконец, солид — от лат. *Solidus* — крепкий, твердый, прочный, надежный — названия золотых византийских монет¹¹.

В 1984 г. Херсонской археологической экспедицией проводились раскопки курганного могильника эпохи бронзы у с. Сивашское Новотроицкого района Херсонской области. Интересующий нас курган 5, высотой 1,2 м, диаметром 30 м, был исследован отрядом под руководством А. В. Симоненко. При раскопках, в яме с подбоем, археологи обнаружили впускное погребение № 3 воина-кочевника, по всей вероятности половца, вместе с конем. Сопровождающий погребальный инвентарь состоял из обломков железного шлема, фрагментов кольчуги, сабли и кинжала. Вдоль сохранившихся *in situ* костей левого бедра воина лежали костяные обкладки колчана с железными наконечниками стрел и деревянными черенками. Рядом находились кожаные остатки конской сбруи. В заполнении подбоя был найден наш золотой солид (рис. 7).



Рис. 7. Солид Иоанна II Комнина из курганного могильника у с. Сивашское Херсонской обл. (курган 5, погр. № 3).

Монета вогнута, так называемая тарелочка, выпуск золотой монеты подобной формы был характерен для имперского монетного двора XII в. Размер солида Иоанна II Комнина — 28×26 мм; вес — 4,07 г. Золото 900⁰. На аверсе вогнутой поверхности — парное рельефное изображение Богоматери в полный рост, поднятой правой рукой возлагающей на императора

венец. Император, стоящий в рост, справа от нее, в полном императорском облачении — длинной орнаментированной тунике — далматике с лором на плечах и груди, держит в правой руке посох — лабарум. Голову Иоанна украшает жемчужный коронообразный венец с жемчужными височными подвесками-перпендулиями. На реверсе выпуклой поверхности — рельефное изображение Христа Пантократора, сидящего на престоле. Правая рука поднята в жесте благословения, в левой руке — держава. По сторонам нимба — надпись **IC-XC**. Надписи и изображения при чеканке были сильно сбиты и искажены, местами вдавлены и смазаны, особенно на аверсе, в связи с чем плохо читаются.

При императоре Иоанне II Комнине, изображенном на солиде, продолжалось возрождение империи, озаменованное ростом военной и экономической мощи государства.

Третья византийская монета из коллекции Музея представлена в виде 9-ти золотых фрагментов разных размеров и формы, сдублированных, подогнанных друг к другу, по возможности соответственно целому экземпляру, и закрепленных на овальной полимерной пластинчатой основе размером 31x28 мм. Золотые обрезки 900⁰.

В 1981 г. Херсонской археологической экспедицией под руководством А.И. Кубышева проводились раскопки скифского курганного могильника у с. Малая Терновка Акимовского района Запорожской области. В кургане 11 высотой 1,2 м и диаметром 25 м во впускном погребении № 1, почти полностью разграбленном, которое находилось в центре кургана, были обнаружены разбросанные кости чело- века — половецкого



Рис. 8. 1 — фрагментированный солид Мануила I Комнина из курганного могильника у с. Малая Терновка Запорожской обл. (курган 11, погр. № 1);
2 — солид Мануила I Комнина.

воина и его коня. В разных местах были раскиданы кусочки золотой византийской монеты, а также несколько сердоликовых бусин от ожерелья.

С большой долей уверенности можно сказать, что монета является золотым солидом Мануила I Комнина (1143–1180 гг.), преемника Иоанна II Комнина (рис. 8, 1). В соответствии с иконографией целого экземпляра монеты Мануила I Комнина, но иного чекана (рис. 8: 2) при сопоставлении, можно определить, что на аверсе вогнутой поверхности “тарелочки” выбито рельефное изображение в полный рост в фас византийского императора Мануила I Комнина с греческой надписью по бокам, вертикально: **μανουιλ δεσποτιν-т πορφυρογεν** — “Мануил — властитель порфирородный”. Император облачен в роскошную тунику и плащ — палиум. В левой, согнутой в локте и отведенной в сторону, руке он держит на ладони сферу с крестом — державу. Эта деталь хорошо просматривается на нашей монете на правом центральном фрагменте. На левом крупном центральном фрагменте можно рассмотреть сильно смазанное изображение посоха — лабарума с фигурным навершием, расположенном за правым плечом Мануила. Правая рука — на бедре, что также можно рассмотреть на центральном фрагменте. На голове — драгоценный полукруглый венец со свисающими по бокам жемчужными подвесками. Левая часть венца с одной подвеской легко заметна на правом центральном фрагменте. Очевидно, что между двумя центральными фрагментами отсутствует фрагмент, дополняющий иконографию облика фигуры императора. На двух нижних кусочках монеты, под левой рукой, хорошо видна богато орнаментированная часть плаща, переброшенная через левую руку. На реверсе целой монеты — рельефное погрудное изображение Иисуса Христа в фас с Библией в левой, прижатой к груди, руке. По бокам, вертикально — расположенные греческие надписи: **ΚΕΡΟ — ΗΘΕΙ. ΙC-XC** /слева и справа под нимбом/ — “Господи, помоги. Иисус Христос”.

К сожалению, мы имеем монету Мануила I Комнина, собранную из фрагментов, однако о целом безанте хотелось бы сказать, что среди византийских нумизматических материалов, выявленных на территории Восточной Европы, солиды этого императора были последними золотыми монетами, которые проникали в Северное Причерноморье и Киевскую Русь, к тому

же находки их очень редки¹². Известно только два монетных клада и одно погребение кочевника-половца, в составе которых были найдены солиды Мануила I Комнина: клад из Сумской и Черкасской областей и погребение у с. Балки Запорожской области¹³.

В итоге отметим, что нумизматические данные имеют большое значение для исследования как частных, так и общих исторических проблем в изучении экономических связей Византийской империи с племенами Северного Причерноморья и Древней Русью в период средневековья.

Примечания:

- ¹ Зварич В.В. Нумизматический словарь. – Львов, 1978. – С. 5.
- ² Круг Ф. “Вестник Европы”. № 3. – СПб, 1819 г. – С. 195–198.
- ³ Романов Б.А. Деньги и денежное обращение. История культуры древней Руси. Т. 1. – М. – Л., 1948. – С. 74–81.
- ⁴ Голенко К.В. Подражания византийским монетам X–XI вв., найденным на Таманском полуострове. // Византийский временник, XI. – М., 1951. – С. 269–275, рис. 1.
- ⁵ Голенко К.В. Подражания... – С. 273.
- ⁶ Крopotкин В.В. Клады византийских монет на территории СССР / САИ (Е4–4). – М., 1962. – С. 15–17.
- ⁷ Янин В.Л. Денежно-весовые системы русского средневековья. Домонгольский период. – М., 1956. – С. 104–105, табл. II.
- ⁸ Каргер М.К. Древний Киев. Т. 1. – М.-Л., 1958. – С. 206, 225, табл. XXVI, 2.
- ⁹ Дашков С.Б. Императоры Византии. – М., 1996. – С. 94.
- ¹⁰ История Византии. Т. II. – М., 1967. – С. 295–300.
- ¹¹ Фенглер Х., Гироу Г., Унгер В. Словарь нумизмата. – М., 1993. – С. 271.
- ¹² Крopotкин В.В. Клады византийских ... – С. 15.
- ¹³ Савовський І.П. Поховання кочівника XII ст. поблизу с. Балки Запорізької області // Археологія № 30. – К., 1979. – С. 102–104, рис. 3.

ПАМ'ЯТКИ ЮВЕЛІРНОГО МИСТЕЦТВА XV–XX ст.



ДОЛЯ ЮВЕЛІРНИХ ВИРОБІВ ІЗ СВЯТО-ПОКРОВСЬКОЇ ЦЕРКВИ НОВОЇ СІЧІ

Протягом століть створювалися скарби українського ювелірного мистецтва, які накопичувалися в духовних і державних центрах України. Одним із таких історичних центрів була січова церква Пресвятої Покрови Богородиці, яка будувалася на кожній із 7 Запорозьких Січей, відомих з історії українського козацтва. У даній науковій розвідці мова піде про останню січову церкву з Нової або Покровської, або ж Підпільнинської Січі та її витвори ювелірного мистецтва, що були у ній зібрані.

На відміну від багатьох інших храмів, дату заснування цієї січової церкви можна назвати відносно точно — 1734 р. Цього року козаки повернувшись під владу Російської імперії заснували Нову Січ. Одним з перших кроків запорожців стало будівництво січового храму. Разом з козаками, маючи благословення константинопольського патріарха, на Січ прибули архімандрит Гавриїл, священник Дідушинський, багато грецьких ченців та ієреїв¹. Вони й ужили перших заходів щодо фундації церкви, спочатку, мабуть, похідної. Та вже у квітні 1734 р. київський митрополит Рафаїл Заборовський дав своє благословення “на заснування коша і церкви святої Покрови”. А незабаром на Січ було прислано ієромонаха Павла Мапркевича, якого запорожці призначили начальником церков Коша². Саме він і став фундатором кам'яної січової церкви.

За недовгий час січова церква стала однією з найгарніших та найбагатших церков не лише України, але й Російської імперії. На церкву запорожці, окрім звичайних пожертв, при поділі платні, провіанту, прибутків від шинків, крамниць, рибної та звіриної ловля, навіть військової здобичі одну частину, звичаєм узаконену, віддавали на церкву, а другу — на школу, що була при церкві³. Старий козак Микита Корж так описує ставлення козаків до церкви: “Ибо из козаков было очень много набожных, страннолюбивых и любящих благолепие церковное, а особливо из престарелых, кои ходили почти на всякое славословие, ежедневно, украшали церковные иконы, исправляли богатые хоругвы и кресты, обогащали ризничные утвари и церковные ее сосуды драгоценными камнями и великолепными изделиями,

так, что во всей России едва ли где была ризница превосходнее”⁴. Царські врата в січовому храмі були вилиті з чистого срібла, ікони написані кращими візантійськими та українськими малярами, вражали золотою оздобою, ризи були ковані щирим золотом, книги оправлені масивним сріблом із коштовним камінням; розкішне церковне начиння: великі срібні напрестольні ліхтарі-свічники, кипарисові з різьбою, а також срібні позолочені хрести, срібні лампади, 50 срібних позолочених корон; прикрашали інтер’єр церкви багато низок перлин, коралів, вироби з бурштину, сотні золотих червонців і полотняних, гаптованих золотом і сріблом напрестольних уборів, “воздухи”, аналойні покрови, священницькі шати з парчі, штофу та інших цінних тканин, 120 стародруків і старовинних рукописних книг, багато мідного і олов’яного посуду.⁵

До останнього дня існування Січі запорожці прикрашали свій храм. У 1775 р., за декілька місяців до зруйнування Січі, посланому за платнею полковнику було доручено замовити в Москві срібне панікадило на п’ять пудів і два аршини заввишки. Не встигнувши влаштувати цього замовлення в Росії, козаки доручили його в Глухові майстру Карлу Густаву Кешпену за 3000 рублів. Того ж року 1 травня кошовий Калнишевський писав до архімандрита Києво-Печерської лаври Зосима, що “військо бажає, аби в Січовій, Покрови Богоматері церкві був золотий священницький посуд, такий, як наймайстернішої і найчудовішої роботи є в Києво-Печерській лаврі, і для того його на сей манір зробити намірилися вельми. Для цього через панів старшин, котрі нині за платнею до столиці вирушають, у Київ і золото наді шлеться”⁶. Козаки й не думали, що через місяць Січ буде зруйновано, а церковні багатства пустять по вітру загарбники. Під час плундрування Січі церква була частково пограбована. А. Кащенко прямо вказує на винуватців грабунку — “донські козаки зрозуміли те так, що їм можна погріти біля церкви руки...”⁷. Цей акт святотатства пояснюється тим, що більшість донців тоді перебувала в розколі, а запорозький Кіш неодноразово висловлював протест проти поселення розкольників біля фортеці св. Єлизавети⁸. Тож варварські дії донців були цілком вмотивовані — вони грабували еретиків-ніконіан.

Але значно більше було забрано цінних предметів новим російським начальством, зокрема Потьомкіним. У 1777 р. з Покровської церкви було взято грошей різною золотою і срібною

монетою більше 9-ти тисяч рублів. А 18 (29) травня 1784 р. кур'єр надісланий Потьомкіним, секунд-майор Борзенков забрав церковні речі “яко-то сосуды, чаши все, царские врата серебряныя, евангелия, потиры, диски, звезды, копия, кресты, наместныя иконы с окладами и со всех других образов оклады серебряные, блюда для благословения хлебов, подсвешники, кадильницы, лампы и все серебряное до остатка; почему церковь без Божьяго служения остается” — писали у своєму рапорті покровські священники⁹.

У 1884 р. Яворницький описував залишки ювелірних виробів культового призначення, що збереглися у новозбудованій церкві у с. Покровському. Ось вони: “Дві чаши, одна олов'яна, друга срібна з написом: “Сия чаша здолана коштом за упокой андрея белоуса а за здравие жены его старанием же священника дроботова июня 5 дня 1758 года”. Хрест напрестольный, різьблений у срібній оправі. Ікона Покрова Богоматері у срібній позлащеній шаті з двома ліпними херувимчиками угорі”¹⁰. Всі ці речі найвірогідніше були конфісковані у 1933 р., коли церкву закрили і перетворили на овочесховище.

Значно більше виробів ювелірного мистецтва опинилося у нікопольській Свято-Покровській соборній церкві. З дозволу губернатора Новоросійської губернії Д. Язикова протоієрей Крем'янський у 1783 р. перевіз до Нікополя велику кількість культових речей. Серед них були: “... на белом полотне гаптованных золотом, серебром и шелком 11 напрестольных облачений. Серебряные вещи: лихтарей напрестольных больших — 2. Крест с мощами — 1. Куман большой сутовызолоченный же — 1. меньшей крест с животворящим древом — 1. Икона Спасителя с окладом в притвор — 1. Икона Богоматери в притвор с окладом — 1. Лампад серебряных, которые были на хоре, с серебряными блятиками — 4. Икон разных в медных блятиках, обделанных серебром — 20. Серебряных разного сорта позолоченных — 50. медалей разных старшин, золотых больших — 4. крестов серебряных вызолоченных — 4, между коими три — с серебряными ланцюжками. Крестов кипарисовых, серебром обделанных — 2. дукат серебряной вызолоченной — 2. Червонец (лому) — 2 куса. Золота один кусок. Серебра (слитков) — 24 фунта. Драгоценные камни: жемчуг к наместной Богоматерной иконе ниток мелкого — 13 и крупного — 3, с красными коралками. К другой Богоматерной иконе меньшей —

меншого жумчугу 15 ниток, на коих червонцев больших 2 и менших польских — 2, да крупнаго с намыстами красными — 6 ниток же. Жемчуга с шестью пуговицами — 10 ниток. Краснаго намыста коралыков, крупнаго и мелкаго — 50 ниток, на которых червонцев 2 и янтарю кусок. Червонцев разнаго калибру на четырех ланцюжках — 153, в числе коих десять больших, не одного калибру”¹¹.

Як бачимо цінності були досить великі. Цей перелік наводить у своїй науковій розвідці нікопольський краєзнавець о. Іоан Карелін, який був настоятелем Свято-Покровської церкви у середині XIX ст. І він же, коментуючи перелік, пише: “Но к сожалению, кроме серебряных вещей, по поступлению моему священником в Никополь в 1838 году, драгоценных камней, золотых вещей и червонцев я уже не застал. Где все это дедалось — ведомо одному Богу”¹². І, мабуть, церковному причту, який був зобов’язаний охороняти цінності.

У 1884 р. нікопольську Свято-Покровську церкву відвідав Д.І. Яворницький і зробив опис та фотографії культових речей із січової церкви, що збереглися на той час. Серед них ікону-ставротеку, аналой і плащаницю, про які вже робилися доповіді на конференціях “Ювелірне мистецтво: погляд крізь віки”. Тому зосередимося на тих коштовних речах, які не дійшли до нашого часу.

Це передусім ікони, що висіли одна проти іншої. На одній був образ Спасителя, на другій — Богоматір з малям Ісусом на руках. (рис. 1). Обидві були в кіотах за склом, мали висоту 7,5 четвертій, а у ширину — 5, але одна з них важила 13 фунтів і 15 золотників, а друга 8 фун. і 48 зол. Обидві ікони мали срібні шати. На престолі стояв невеликий кипарисовий хрест (рис. 2), вставлений у срібло з написом: “Сей крестъ зъ мощами святыхъ, отецъ печерскихъ Лаврентія и Силуана Кушовского куреня войска запорожского козака Лаврена Горба”. До січових культових речей належали й дві ризи. Одна була зроблена з суцільної золотої парчі, окрім напліччя, кованого зі срібла, а друга з червоної парчі, окрім напліччя, зробленого із зеленого осамиту, шитого золотом і сріблом. На одній були вишиті Покрова Богородиці, на іншій — Благовіщення. Перша цінувалася у 1000 руб. і була зроблена на кошти Коша Чортотмилицького, а друга цінувалася у 700 руб. і була придбана Підпільнинським Кошом¹³



Рис. 1. Ікона “Богоматір з Ісусом”.

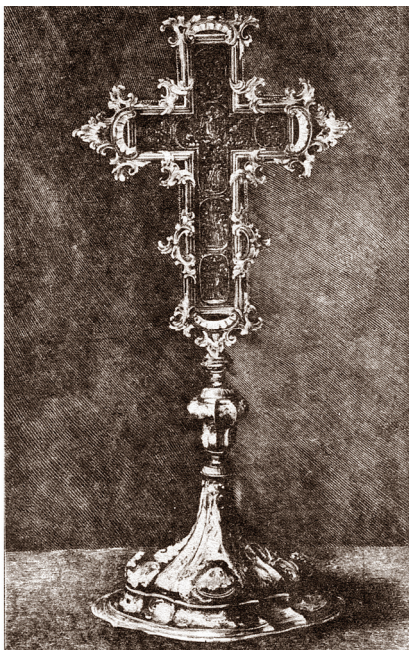


Рис. 2. Кипарисовий хрест.



Рис.3. Кухлі (кумани).

Особливої уваги заслуговують кухлі (кумани) (рис. 3). Обидва срібні з позолотою, мають кришки нагорі і рукояті збоку. Один з кухлів, з хрестиком на кришці, мав висоту три фути і важив 1 фунт 42 зол., як про це було написано на його дні. Із зовнішнього боку на цьому кухлі були вирізані зображення птахів, метеликів, жуків; місткість її дорівнювала чотирьом склянкам. За словами старожилів, переданих Яворницьким, ця кружка належала кошовому Сірку, який здобув її під час походу на Крим, а потім передав до церкви. Другий кухоль менший, його висота 2 фути, вага 1 фунт 24 зол., мав із зовнішнього боку і на кришці згори шість медальйонів у вигляді саксонських монет 1592–1600 р. Усередині було викарбувано чотири імені: “CYRISNIAN, IOHAN, GEORG ET AUGUSTUS”. За переказами, цей кухоль запорожці захопили у якогось німця, який мешкав під Каневом¹⁴.

Яка ж подальша доля цих предметів? Вони частково пережили громадянську війну. А у 20-х роках ХХ ст. клір нікопольської Свято-Покровської церкви перейшов до УАПЦ і тоді священники вирішили віддати козацькі культові речі до музею. Навесні 1925 р. відбулася ця передача. Вона зафіксована в інвентарній книзі, що велася в музеї з 1919 р. Усього було передано 51 експонат. З них до предметів ювелірного мистецтва відносились такі — Плащаниця 1756 р., шита сріблом.; Євангеліє зі срібним окладом 1759 р.; образи Спасителя і Богоматері у срібних шатах; ікона-ставротека; ікона Преображення у срібному окладі; 2 срібних хрести; срібні блюда, 2 дарохранительниці, дароносиця, дискос 2 кухлі срібні та аналой¹⁵.

Передані предмети були виставлені у відділі антирелігійної пропаганди і пробули там до серпня 1941 р. У цей час, перед приходом німців, експозиція була частково згорнута і підготована до евакуації. Вагон з музейними речами причепили до останнього потягу, що 16 серпня вийшов з міста, а 17-го числа місто було окуповано. До евакуйованих речей потрапили хрести на престольні, євангелія XVIII ст., кухлі срібні, епітрахілі та ікони у срібних шатах. Разом з ними були вивезені античні скульптури, козацька зброя, саксонська порцеляна, картини та інші колекції. Перелік не зберігся, залишився лише опис ящиків із посудом. Всі ці речі були доставлені до м. Моздок на Північному Кавказі, де їх вивантажили і подальша їх доля невідома.

У Нікополі, за наказом міської управи музей розпочав свою роботу. Він отримав ім'я Івана Сірка. Основою експозиції стали

залишки козацьких речей з церкви Св. Покрови. За описом відомого українського письменника Яра Славутича, який відвідав місто під час окупації, серед них були: плащаниця, придбана на кошти козака Івана Гаркуші 1756 р., коштовна риза, яку придбав Підпільнинський Кош, не менш цінна спітрахіль, куплена козаками Чортомлицького Коша, ікона архангела Михаїла, запорозька корогва, кована з чистого срібла, аналой і хрест з Січової церкви¹⁶.

Але нова влада, яку більше цікавила підтримка церкви, ніж захист культури українського народу, виконувала всі вимоги настоятеля Спасо-Преображенського собору протоієрея Маняки І.В. із вилучення експонатів з музею. У грудні 1941 р. відбулася перша, поки що незначна, передача. Було вилучено декілька фелонсй, підризник та 5 кг воску, яким музей користувався для збереження експонатів з дерева. У лютому 1942 р. вилучено декілька підсвічників. У січні 1942 р. — ще 5 експонатів пішли до церкви. На лютий 1943 р. з музею усього було вилучено 153 експонати для Спасо-Преображенського собору¹⁷.

Крім цих предметів, за окремим списком було вилучено предмети з дорогоцінних металів. Вилученням займалася комісія у складі заст. голови управи Вольнянського П.В., протоієрея Явтушенко С.Т., зав. міськфінвідділу Тесленко І.Ф., головбуха Держбанку Поночовного І.Ф. та включеного до комісії директора музею Цегера М.К. 10 жовтня 1941 р. комісія прийняла рішення про передачу 105 експонатів з дорогометалу до Спасо-Преображенського собору, що й було зроблено у лютому 1942 р.¹⁸.

Після визволення Нікополя ці речі частково повернулися до колекції музею, але ось, наприклад, євангеліє 1759 р., що було передано до цвинтарної церкви Івана Дамаскіна, згоріло разом із храмом, після обстрілу радянської артилерії.

На сьогодні Нікопольський краєзнавчий музей має невелику колекцію культових речей з січової церкви, але головним є те, що серед них музейникам вдалося зберегти такі перлини - української культури, як аналой Івана Златоуста, ікону-ставролеку з кипарисовим хрестом 1747 р., плащаницю з кованого срібла 1756 р. та інше церковне начиння з дорогоцінних металів. На жаль, більшість предметів ювелірного мистецтва із січової церкви втрачені для України.

Примітки:

- ¹ Яворницький Д. Історія запорозьких козаків. – Київ: Наукова думка, 1990–1991. – Т. I. – С. 268.
- ² Там само. – С.269.
- ³ Скальковський А. Історія Нової січі. – Дніпропетровськ, 1994. – С. 118.
- ⁴ Корж Н. От Сечи Запорожской. – Днепропетровск: Собор, 1991. – С. 26.
- ⁵ Апанович О. Розповіді про запорозьких козаків. – Київ: Дніпро, 1991. – С. 213.
- ⁶ Скальковський А. Історія Нової січі...– С. 119.
- ⁷Сапожников І. Запорозька військова церква Покрови Пресвятої Богородиці // Записки науково-дослідницької лабораторії Історії Південної України Запорозького державного університету. Південна Україна 18–19 ст. – Вип. 7. – Запоріжжя, 2003. – С. 183.
- ⁸ Скальковський А. Історія Нової січі...– С. 109.
- ⁹ Макаревский Ф. Материалы для историко-статистического описания Екатеринославской епархии. – Екатеринославль: Типография Л. Чаусского, 1880. – Вып. I. – С. 60–61.
- ¹⁰ Яворницький Д. Запорожье в остатках старины и преданиях народа. – Киев, 1995. – С. 397.
- ¹¹ Карелин И. Никополь. // Записки Одесского общества истории и древностей. – 1867. – Т. 6. – С. 527–528
- ¹² Там само. – С. 529.
- ¹³ Яворницький Д. Запорожье в остатках старины и преданиях народа.... – С. 284
- ¹⁴ Там само. .. – 286–287.
- ¹⁵ Акт комісії від 10.10.1942. – Фонди НКМ,б/н. – С. 17–18.
- ¹⁶ Яр Славутич. Місцями Запорозькими / Львів. Меморіал 1991. – С. 20–21.
- ¹⁷ Перелік речей, які забрано у Спасо-Преображенську церкву...
- ¹⁸ Акт комісії від 10.10.1942. Фонди НКМ, б/н.

РЕЗНОЙ КИПАРИСНЫЙ КРЕСТ 1681 г. ИЗ МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ

“Опись церкви Воскресения Христова, что во дворце, вверху, по осмотрам — князя Урусова 1744 года, Полозова и Шереметева 1748 года и Салтыкова 1749 года” содержит следующую запись, проливающую свет на происхождение рассматриваемого здесь произведения: “Крест большой, кипарисный резной, который выносят из алтаря в день Воздвижения честнаго креста; на нем резаны страсти Христовы; оправлен золотом сканным с разными финифты; а по осмотру 1720 году, оправка серебряная. Во главе креста образ Живоначальные Троицы, выкован на золоте, с разными финифты; в венцах по 6 алмазцев граненых. По-сторонь того креста образ святого великомученика Феодора Стратилата, по другую сторону образ великомученицы Агафьи, выкованы на золоте, с разными финифты; в венцах по 7 алмазцев граненых. В подножии положена часть ризы Господни да часть животворящего древа Христова за стеклом; круг стекла оправлено золотом с разными финифты; оная финифть выкрошилась едва не вся; на оправе 12 алмазцев да 4 изумруда. Рукоять обложена серебром гладким, позолочена. Позади креста на кипарисе вырезана надпись: “Великий государь царь и великий князь Феодор Алексеевич всеа Великия и Малыя и Белыя России самодержец в сей крест положил часть честныя ризы Спасителевы и часть честнаго и животворящего древа, на нем же распяты плотию Христос Бог наш, и дан сей крест честный во украшение церкви преподобномученицы Евдокеи, что у него великаго государя на сених, 7189 году”. — Под сею статью в переписной книге 199-го году подписано: из того креста часть ризы Господни в 208 году вынята¹”.

То есть, крест выполнен около 1681 г., когда он вложен царем Федором Алексеевичем в Евдокиинскую церковь, тогда же переосвященную в честь Воскресения Словущего — праздника Обновления храма Воскресения Христова в Иерусалиме. Как можно видеть, этот резной крест остается на своем месте в течение первой половины XVIII в., но уже без части ризы Господней, изъятой из него в 1700 г. Показательно, что именно в 1681 г. Священный собор принял решение о хранении частей животворящего креста древа и ризы Спасителя².

С учреждением в 1775 г. Екатеринославской епархии, простиравшейся далеко на юг, возник вопрос о сооружении большого числа храмов и о снабжении их церковной утварью. Практичная Екатерина II рассудила использовать для этой цели также драгоценные изделия из богатых монастырских и кремлевских ризниц. Так описываемый здесь крест неожиданно оказался в Екатеринославе. К счастью, его по достоинству оценили как священную древность и позже поместили в специально предназначенное для креста углубление в доске иконы, разм. 79,5×60,0 см, с крупными изображениями в технике масляной живописи Богоматери и юного Иоанна Богослова. Они представлены в рост, в трехчетвертном повороте, со слегка склоненными головами и молитвенно приподнятыми руками. Живопись академическая, характерная для последней трети XIX в. Поверхность иконы покрывает сплошной серебряный оклад с прорезями для креста, а также ликов, кистей рук и ступней ног изображенных. В технике плоской чеканки с большим мастерством исполнен растительный узор на одеждах, мягко ниспадающие складки которых переданы прямыми параллельными линиями. Контрастность сочетания гладкой полированной плоскости с деталями чеканного декора на канфаренном фоне придает окладу определенную выразительность. Из двух накладных золоченых венцов с прорезными краями сохранился только один, у фигуры Иоанна Богослова. Усложненный геометрический мотив отмеченного кружевного узора свойственный ювелирным изделиям рубежа XIX–XX вв. Однако чеканный узор каймы с мотивом ленточных плетений, и особенно наугольные букеты роз, не исключают возможность отнесения данного серебряного оклада к 1870–1880-м гг.: клейм нет. Можно также допустить, что венцы представляют более позднюю доделку.

Крест, оказавшийся в ризнице Екатеринославского архиерейского дома благодаря Г.А. Потемкину, скончавшемуся в октябре 1791 г., привлек внимание исследователей лишь в связи с подготовкой XIII Археологического съезда. В. Машуков опубликовал довольно обстоятельное описание произведения, с перечислением сюжетов резных рельефных композиций и с репродукциями обеих сторон³. В послереволюционные годы изделие оказалось в местном Историческом музее⁴. В 1967 г. из коллекции Днепропетровского Исторического музея им. Д. Яворниц-

кого оно передано на постоянное хранение в Музей исторических драгоценностей Украины — филиал Государственного Исторического музея УССР⁵. В это время многие музеи республики принимали участие в создании “Золотой кладовой”, передавая по приказу Министерства культуры УССР свои ценнейшие по исторической и художественной значимости памятники ювелирного искусства. Крест был помещен в экспозиции среди многочисленных произведений декоративно-прикладного искусства XVI–XIX вв., и уже давно обращает на себя внимание красотой эмали и миниатюрной резьбой по дереву, требующей анализа и объективной оценки. В контексте московского придворного искусства появление такого креста в конце XVII в. по крайней мере требует определенных объяснений, поскольку речь идет о весьма оригинальном произведении.

Крест, высотой 67,6 см, семиконечный, с покрытыми серебряной золоченой оправой краями лицевой стороны, с плоскостями боковых и оборотной, заполненными по сканному рисунку многоцветной эмалью (рис. 1–2). Форма семиконечного креста не характерна для Москвы последней четверти XVII в., поскольку уже в середине XVI в. она здесь вытеснена восьмиконечной. Семиконечная же вплоть до 1900-х гг. удержалась преимущественно на западных землях Украины, главным образом в Галиции⁶. На Волыни уже во второй половине XVI в. старательно видоизменяли первоначальную форму более ранних изделий на восьмиконечную⁷. Греческие афонские резные кресты обычно с XVI в. четырехконечные⁸.

Отмеченное обстоятельство явно требует объяснения, поскольку речь идет об одном из уникальных случаев в московской придворной практике.

В. Машуков, который застал описываемый крест в лучшем состоянии сохранности, так мог определить порядок изображений: 1) в среднике главного перекрестья — Распятие Господне; над ним 2) Вход Господень в Иерусалим; выше — 3) Тайная вечеря, с двумя фигурами по сторонам, в рост. По главному перекрестью, слева направо: 4) Рождество Христово; 5) Сретение Господне (или Введение во храм Пресвятой Богородицы); 6) поясное изображение апостола Петра (вторичное, вместо утраченной композиции); 7) Христос перед Каиафой; далее, за Распятием — 8) Суд Пилата; 9) Биение воинами Христа по голове; 10) Сошествие во ад; 11) Уверение апостола Фомы.



Рис. 1. Резной крест 1681 г. Лицевая сторона.



Рис. 2. Резной крест. Обратная сторона.

Под Распятием: 12) Бичевание Христа; 13) Несение креста; 14) Снятие со креста; 15) Рождество Пресвятой Богородицы; 16) Благовещение; 17) Крещение Господне; 18) Вознесение Господне; 19) Сошествие Святого Духа на апостолов; 20) Преображение Господне, с двумя фигурами по сторонам⁹.

Сегодня можно констатировать утрату композиции Входа Господня в Иерусалим, от которой остался лишь незначительный фрагмент в правом верхнем углу. В клейме, где ныне помещена полуфигура апостола Петра, — судя по уцелевшим деталям, могло быть Предательство Иуды или Молитва Христа в Гефсиманском саду. На это указывает крона дерева слева. Композиция была расположена симметрично с Биением воинами Христа по главе.

Иконографический цикл, представленные в резьбе его композиции, безусловно, генетически связаны с византийским искусством, конкретно — с книжной миниатюрой¹⁰. При этом они настолько упрощены, что выявление их непосредственных источников не имеет смысла. Фольклоризация все же не затронула основную схему. Колебания относительно определения сюжета изображения рядом с Рождеством Христовым, похоже, могут быть решены в пользу Введения во храм, на что указывают малая фигура Богородицы и отсутствие деталей, обычных для Сретения. Краткие славянские сопроводительные надписи, выполненные в технике оброчной резьбы, также как и сами композиции, кроме отдельных случаев мало дают для определения сюжетов (напр., “Святая Богоявления”). Разномасштабность композиций трудно понять, если не предположить, что упомянутые изображения в существующем виде первоначально составляли два цикла, соответственно расположенные на лицевой и оборотной сторонах более раннего креста. Трудность подобной реконструкции в том, что циклы сохранились не полностью, и это может служить ответом на возникающий вопрос о причинах выборочности праздничных и страстных композиций. Если дело обстоит именно так, то есть основания говорить о сборном характере описываемого креста, из разновременных элементов, с использованием отчасти разрозненных циклов. Не служит ли это объяснением нарушения хронологической последовательности рельефов при их сопоставлении с евангельским текстом, особенно сюжетов в нижней части креста? Иначе понять уже отмеченные особенности в сущности невозможно, исходя из непосредственных наблюдений.

Продолжая обозрение своеобразия ряда композиций, трудно не заметить, что некоторые из них вписаны в киотцы крестовидной формы. Явно не требует специальных пояснений крестчатая по абрису рамка помещенного в средокрестье Распятия, имевшего арочное завершение, идентичное отличающему большинство иных сцен. Резьба сохранилась примерно наполовину, но, тем не менее, общая схема понятна: в ее основе ренессансная иконография, предопределившая гравюрный вариант, прослеживаемый по киево-печерским изданиям с 1627 г. (рис. 3).



Рис. 3. Резной крест 1681 г.: резное “Распятие” в средокрестьи.

В афонской резьбе данный тип Распятия появляется не позднее середины XVI в., и на протяжении последующих полутора столетий обнаруживает несколько вариантов, отчасти обязанных индивидуальным манерам мастеров. Маленькие, тщательно моделированные фигурки и характерные архитектурные обрамления с разнотипными арками, с одной стороны, не позволяют усомниться в греческом характере резьбы, и, с другой, — производят впечатление тематического соединения нескольких серий рельефов, выполненных различными мастерами. Разумеется, если только это разнообразие возникло почти случайно, а

не входило в первоначальный замысел. Крестовидной формы киотец отличает Преображение, с двумя дополнительными фигурами, отделенными от самой композиции и заполняющими рукава, в нижней части креста. Нечто подобное имеет и размещенная сверху Тайная вечеря, с тем лишь различием, что для получения аналогичной крестовидной формы надо было бы иметь продолжение схемы снизу: сейчас не совсем понятно, не опилена ли она позже, при монтажке. Еще труднее объяснить форму клейма с Рождеством Пресвятой Богородицы, с едва намеченными боковыми выступами, отмеченными и сканной окантовкой оправы (рис. 4). Наличие точно такого же выступа, но лишь с одной стороны (слева), у расположенного выше Снятия со креста, не позволяет предложить определенное логическое объяснение. Но вместе с тем возникает вопрос о возможности разновременных переделок рассматриваемого произведения. При этом можно не оспаривать изначальное существование вариативной типологии обрамлений, чередование формы которых как будто подчинено некоторому ритму. Различия касаются типа и пропорций арки, причем последние зависят от размеров определенного клейма.



Рис. 4. Резной крест 1681 г.: резное “Рождество Богородицы”.

Поиски художественного круга, к которому принадлежат резчики данного пространного цикла, преимущественно христологического, на первый взгляд представляются несложными. Как будто все указывает на греческие, афонские истоки пост-

византийского периода. Это положение, однако, если и остается почти неоспоримым, то весьма трудно его конкретизировать применительно к целой иконографической программе рассматриваемого произведения, включающей в свой состав сравнительно редко встречающиеся страстные сюжеты. Например, в резьбе эрмитажного креста 1549 г. (из собрания М.П. Боткина) они размещены на подставке, в два ряда¹¹. На кресте, вероятно находившемся прежде в Софрониевой пустыни, представлены лишь отдельные композиции¹². Этому нет полного соответствия в иконографии деревянных резных крестов XVI–XVII вв., известных на Балканах¹³.

Иконография в целом свободно варьировалась, как в сюжетном, так и в композиционном плане. Это, в частности, подтверждает резьба кипарисного напрестольного креста, в ювелирной оправе 1678 г., выполненной по заказу двоюродного брата царя Алексея Михайловича, князя Ивана Алексеевича Воротынского; этот крест затем был вложен в Кирилло-Болозерский монастырь, где существует родовая усыпальница Воротынских¹⁴. Не исключено, что незадолго до указанной даты выполнена также ажурная многоплановая резьба, подложенная слюдой, стилистически заметно сближающаяся с рельефами рассматриваемого креста 1681 г. В число сюжетов здесь включено Положение ризы Господней в Москве.

Еще большое сходство в манере резьбы обнаруживает аналогичного типа напрестольный крест, хранящийся в Ярославском историко-архитектурном музее-заповеднике (инв. № 7689), с иными по тематике рельефами, исключительно страстного цикла. Нет никаких сомнений в том, что все эти произведения художественной резьбы выполнены практически одновременно в придворных мастерских Московского Кремля, скорее всего в 1670-е гг. Обозначенная группа изделий может быть несколько расширена за счет образцов, остающихся не введенными в научный оборот. Речь идет о результатах работы нескольких мастеров.

Московский резной крест 1681 г. является уникальным во всех отношениях, и явно принадлежит к числу тех произведений пластического искусства, для которых скорее можно указать исторический фон, чем непосредственно художественный контекст. Резьба прежде всего стилистически отличается от традиционной московской, ориентированной на воспроизведе-

ние в рельефе иконописных образцов. Упомянутый крест князя И.А. Воротынского в ювелирной оправе 1678 г. — не исключение. Значительно ближе по манере киевские произведения деревянной пластики, такие как икона Распятия со страстным циклом, оказавшаяся в Троице-Сергиевой лавре¹⁵, а также датированный 1657 г. напрестольный стационарный крест, вклад старца Илариона Котанского в Успенский собор Киево-Печерской лавры¹⁶. Произведения этой стилистической группы резьбы, возникшей под воздействием собственно афонской традиции, скорее всего, служат связующим звеном между рассматриваемыми рельефными композициями креста 1681 г. и образцами афонской резьбы по дереву XVI–XVII вв., проникавшими в Россию¹⁷. Ближе обозначить историко-художественный контекст публикуемого памятника пока не представляется возможным, до обнаружения резьбы, которая дает ближайшую иконографическую и стилистическую аналогию, свойственную продукции той же мастерской. В данном случае это должны быть работы придворных резчиков либо оказавшиеся в их распоряжении при изготовлении креста, возможно перенесенные с изделий, по типу аналогичных двусторонним крестам в собрании Ярославского историко-архитектурного музея-заповедника (инв. № 7673, 35982). По крайней мере, изготовление резьбы раньше на несколько десятилетий не исключено, равно как и ее иное назначение. Сильно адаптированные и даже отчасти фольклоризованные европейские модели составляют одну из отличительных черт данного креста, украшенного в Москве драгоценной оправой.

С обратной стороны рассматриваемого произведения, в перекрестии нижней перекладины в технике оброна, в обрамлении барочного картуша помещена выполненная в технике оброчной резьбы по кипарису следующая двадцатитрехстрочная вкладная надпись: ВЕЛИКИИ ГДРЬ ЦРЬ И ВЕЛИКИИ КНЗЬ ОЕОДОР АЛК/КСЬЕВИЧЬ ВСЕА ВЕЛИКИЯ И МАЛЫЯ И БЪЛЫЯ РОСИИ САМОДЕ/РЬЖЕЦЪ В СЕЙ КРЕСТ / ПОЛОЖИЛЪ ЧАСТЬ / ЧЕСТНЫЯ РИЗЫ СПАСОВЫ И ЧАСТЬ ЧЕС/ТНАГО И ЖИВОТВОРЯЩАГО ДРЪВА НА НЕМ / ЖЕ РАСПЯТЬ ПЛОТИЮ ХРИСТОСЪ БОГЪ / НАШЪ И ДАНЪ СЕЙ / ЧЕСТНЫ КРЕСТЪ ВО УК/РАШЕНИЕ ЦЕРЬКОВИ / ОЕ / ПРЕПОДОМУЧЕНИ/ЦЕ ЕВЪДОКИИ / ЧТО У НЕГО ВЕЛИКАГО ГОСУДАРЯ НА СЪ/НЕХЪ./...7109

(рис. 5). Приведенная надпись имеет строки 17-ю и последнюю 23-ю в значительной мере счищенные, и реконструкция пропусков возможна скорее на смысловом уровне. Отмеченный дефект уже замечен к 1744 г. — времени составления цитированной описи, оформленной в 1749 г., но существовали и данные осмотра 1720 г. Цитированная надпись в упомянутой описи XVIII в. приведена с некоторыми разночтениями, скорее текстологическими. Если следовать указанной в надписи дате, речь должна идти о 1601 г., но в приведенной документации речь идет о 7189 г. Следовательно пропущенную цифру десятков (II) надо видеть в не совсем четкой титле — надстрочном знаке. Таким образом, дата — 1681 г. — не подлежит сомнению, и соответственно соотносится со временем царствования Феодора Алексеевича (1676–1682).



Рис. 5. Резной крест. 1681 г.: резная вкладная надпись.



Рис. 6. Резной крест 1681 г.: фрагмент ювелирной оправы (боковая сторона креста).

Сюжетные композиции креста эффектно обрамлены позолоченным сканым жгутом. Края креста украшены узкой полосой серебряной оправы, заполненной эмалью по сканному орнаменту с растительным мотивом. Многоцветный узор, с характерными причудливо изогнутыми пучками трав и вкраплениями экзотических плодов и цветов, является показательным для московского ювелирного искусства последних десятилетий XVII в. (рис. 6). Об этом, в частности, свидетельствуют золотые литургические сосуды с расписной эмалью, изготовленные в 1677 и 1679 гг. по заказу царя Феодора Алексеевича для дворцовых церквей Московского Кремля¹⁸. Для одной из них был предназначен и описываемый крест, ныне хранящийся в Киеве. Оправу этого произведения тоже отличает интенсивный цвет блестящих эмалей, дополняемый накладными чеканными пластинами, расписанными также эмалевыми красками. Накладные золотые пластины расположены на концах креста.



Рис. 7. Резной крест 1681: серебряная пластина XVIII в. с перечислением реликвий.

Вверху помещено изображение Ветхозаветной Троицы (рис. 7). За длинным столом представлены сидящими три ангела с посохами в руках. Сидящий слева ангел в трехчетвертном повороте, с головой слегка склоненной к центру композиции; облачен в темно-вишневый гиматий. Правый ангел в такой же позе, но в гиматии синего цвета. Средний ангел, в

золотистом хитоне и ярко-зеленом гиматии, слегка склоняет голову в сторону левого ангела. Правой рукой он благословляет стоящую перед ним чашу — один из золотых сосудов, поставленных на столе. Крылья среднего ангела немного приподняты. Светлые лики Святой Троицы переданы в рельефе. Над золотистыми волосами укреплены накладные венцы, украшенные мелкими вставками из белых и розовых стекол. За фигурами находятся здание с четко выраженной кирпичной кладкой и дерево, пышная крона которого выделена эмалью ярко-зеленого цвета. Композиция обрамлена сканным жгутом, отделяющим ее от растительного эмалевого узора, заполняющего плоскость малой верхней перекладины креста.

На концах большой поперечной перекладины помещены золотые пластины овальной формы, с изображениями великомученика Феодора Стратилата — небесного покровителя царя Феодора Алексеевича, и мученицы Агафии, тезоименитой царице Агафье Семеновне Грушецкой, на которой царь Феодор женился в июле 1680 г. Как известно, у царской четы 11 июля 1681 г. родился сын, царевич Илья, но уже 14 июля царица Агафья умерла родами; через шесть дней не стало и младенца. В следующем 1682 г., 14 февраля, царь женился на Марфе Матвеевне Апраксиной, а уже 27 апреля того же года скончался¹⁹. Упомянутая в надписи церковь преподобномученицы Евдокии была надстроена над Екатерининской, в 1681 г. переосвященной в честь Воскресения Словущего — Обновления храма Воскресения Христова в Иерусалиме, собственно освящения сооружения, воздвигнутого императором Константином Великим, отцами Тирского собора 13 сентября 335 г. Между этими событиями, переосвящением дворцовой церкви и вкладом только что изготовленного креста с великими христианскими реликвиями, устанавливался глубокий смысл. Молодой русский царь это хорошо понимал.

Св. Феодор Стратилат представлен в поясном варианте, в трехчетвертном повороте влево, на фоне пейзажа. Светлый лик святого дан в несколько условной манере, в рельефе: черной эмалью обозначены миндалевидные глаза под изогнутыми бровями, длинный нос, клиновидная борода. По сторонам от накладного венца, украшенного вставками из разноцветных стекол, выполнена черней эмалью надпись: СТЫИ ФЕДОРЪ. В правой его слегка согнутой перед грудью руке крест. Синий

плащ наброшен на правое плечо поверх панциря, покрытого ромбовидным узором из черной эмали; подкладка плаща зеленого цвета; край правого рукава одежды выделен розовой эмалью. Накладная пластина обрамлена сканным плетением и растительным орнаментом, заполненным многоцветной эмалью. На правой пластине поясное изображение мученицы Агафии на фоне церковного сооружения и растительности. Святая показана в трехчетвертном повороте, обращенной вправо. Лик выполнен в рельефе и украшен венцом со вставками из бесцветных стекол. Черной эмалевой линией переданы четко очерченные большие глаза под прямыми бровями, длинный нос с горбинкой. По обе стороны от венца черной эмалью исполнена надпись: СТАЯ М. АГАФИИ. В приподнятой над грудью правой руке мученица держит черный эмалевый крест. Примечательно, что кресты в руках святых Агафии и Феодора такой же семи-конечной формы, как и сам описываемый кипарисный крест. Мученица в зеленом хитоне и темно-вишневом мафории. Накладная пластина с изображением св. Агафии, как и предыдущая, окаймлена золоченым жгутом из скани и украшена по сторонам заполненным эмалью сканным растительным узором.

На поверхности нижней перекладины только слева сохранился сканный растительный орнамент, заполненный многоцветной эмалью. В перекрестии закреплена золоченая накладка сердцевидной формы. Ее поверхность покрыта косо нанесенными штрихами и украшена крупной вставкой из бесцветного стекла; сверху и внизу закреплены зеленые стекла в кастах, а по сторонам — мелкие вставки из светлых стекол, соединенные по три, создавая треугольники. Вряд ли эта деталь в убранстве креста является изначальной: она скорее всего укреплена не ранее 1700 г., когда была изъята “часть ризы Господни”, помещенная за стеклом в подножии креста.

Оборотная сторона креста сплошь закрыта серебряной золоченной оправой, украшенной сканным узором с мотивом двух симметрично изогнутых стеблей, поднимающихся вверх из небольшого стилизованного цветка. Ритмично чередуясь, стебли то обращены навстречу друг другу, создавая сердцевидный узор, то расходятся в разных направлениях. На концах изогнутых стеблей изображены опущенные вниз трилистники. Четкий орнаментальный рисунок, набранный сканным жгутом, наполнен бирюзовой, синей, темно-зеленой и белой эмалью. Цветовая

Остается еще добавить, что перекрестье нижней перекладины с резной оброчной, уже цитированной вкладной надписью закрывает прикрепленная золоченая накладка. На ее гладкой поверхности шестнадцатистрочная гравированная надпись следующего содержания: “Животворящ/аго. древа. Ева/нгелиста. Матфея /Апостола. Андрея / Первозванного / Архидіакона. Сте/фана. Великомученика / Оеодора Стратилата / Великомученика Мерк/ урія Спиридона чудотворца / Григорія Богослова / великомученика Ев/стратія. великомучениць / Варвары. Великом./Татіаны” (рис. 8). По эпиграфическим признакам выполнение этой пластины относится к XVIII в. Содержание надписи не дублирует предыдущую, 1681 г., и упомянутые здесь мощи явно невозможно рассматривать как изначальную принад-

ЖИЕОТЕОРАШ
 АГО. ДРЕВА. ЕВА
 НГЕЛИСТА. МАТѢ
 АПОСТОЛА. АНДРЕЯ
 ПЕРЕЗВАННАГО
 ПАВЛА. ЕВЛИКАГО
 АРХИДИАКОНА. СТЕ
 ФАНА. ЕВЛИКОУЧЕНИК
 АВОДОРА. СТРАТИЛАТА
 ЕВЛИКОУЧЕНИКА. МЕРК
 СПИРИДОНА. ЧУДОТЕОРИ
 ГРИГОРИ. ЕВЕСЛОЕ
 ЕВЛИКОУЧЕНИКА. Е
 ТРАТА. ЕВЛИКОУЧ
 ЕВРЕЯ. ЕВЛИКО
 ТИТАНА

Подводя итоги описанию резного семиконечного креста, размером 67,6×45,0 см, украшенного драгоценной ювелирной оправой с эмальями, надо подчеркнуть, что произведение сложное по своему составу, и происхождение сюжетных рельефов определяется скорее гипотетически. Тем более, что повторное использование не исключено. Крест, сохраняющий более раннюю семиконечную форму, явно должен был напоми-

нать свой древний образец, типологически идентичный напрестольному XV в. из Троице-Сергиева монастыря, также имеющему врезанные прямоугольные ковчежцы с вставленными в них ажурными изображениями праздников (с лицевой и оборотной сторон)²⁰. Крест 1681 г. мог являться воздвизальным. Его изготовление, явно в спешном порядке, не оставляло времени для выполнения двух десятков многофигурных резных композиций. Что же касается серебряной оправы, то ее изготовление в мастерских Московского Кремля является несомненным. Это замечательное произведение, оказавшееся в Киеве, давно должно было войти в историю русского искусства.

Примечания:

- ¹ Записные книги и бумаги старинных дворцовых приказов. Документы XVIII — XIX вв. бывшего Архива Оружейной Палаты. Сост. Александр Успенский. — М., 1906. — С. 79–80.
- ² См.: Акты исторические. — СПб., 1843. — Т. 5. — № 75. — С. 115; Качалова И.Я. Риза Господня в киоте из Успенского собора Московского Кремля // Христианские реликвии в Московском Кремле. — М., 2000. — № 17. — С. 72–75. Известно, что части Ризы Христовой были в Киеве, в Санкт-Петербурге и Ярославле, Костроме; в 1716 г. С.Д. Истомин “привесил к чудотворному образу Казанский Пресвятыя Богородицы в ковчеге часть ризы Спасовой” в Казанской церкви в Калуге. — Малинин Д. Калуга: Опыт исторического путеводителя по Калуге и главнейшим центрам губернии. — Калуга, 1912. — С. 87.
- ³ Машуков В. Материалы к изучению церковной старины Украины // Сборник Харьковского Историко-филологического общества. Т. 16: труды Харьковской комиссии по устройству XIII Археологического съезда в г. Екатеринославе. Изд. под ред. проф. Е.К. Редина. — Харьков, 1905. — С. 631–632. — Рис. 7, 8.
- ⁴ Согласно записи, сделанной в инвентарной книге Музея исторических драгоценностей Украины в 1967 г. его тогдашним главным хранителем И.В. Бондарем, “крест приобретен академиком Д. Яворским в одной из церквей Днепропетровщины” (МИДУ, Инв. № ДМ-7848–7852).
- ⁵ Акт приема № 38 от 11 сентября 1967 г.
- ⁶ Подробнее см.: Свенціцка В. Різьблені ручні хрести XVII-XX вв. — Львів, 1939. — Ч. 1–2.
- ⁷ Білоус Л., Пуцко В. Різьблений хрест Ларіона Іваницького // Сакральне мистецтво Волині: Науковий збірник. Матеріали IX

міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 31 жовтня — 1 листопада 2002 року. — Луцьк, 2002. — Вип. 9. — С. 101–107.

- ⁸ См.: Залеская В.Н. Резьба по дереву // *Афонские древности: Каталог выставки из фондов Эрмитажа*. СПб., 1992; Моршакова Е.А. Афонская резьба по дереву // *Древности монастырей Афона X-XVII веков в России: Из музеев, библиотек, архивов Москвы и Подмосковья*. Каталог выставки. — М., 2004; Radojković B. *Sitna plastika u staroj srpskoj umetnosti*. — Beograd, 1977.
- ⁹ Машуков В. Материалы к изучению церковной старины Украины. — С. 631–632.
- ¹⁰ См.: Покровский Н. Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. СПб., 1892; *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIVe, XVe et XVIe siècle d'après les monuments, de la Macédoine et du Mont Athos*. — Paris, 1916.
- ¹¹ Залеская В.Н. Афонские резные кресты и образки (по материалам собрания Эрмитажа) // *Византийский временник*. — М., 1993. — Т. 54. — С. 143. — Рис. 2; она же. Поствизантийские образцы художественной резьбы по дереву в собрании Государственного Эрмитажа. (Новые открытия) // *Древнерусское искусство: Византия, Русь, Западная Европа: Искусство и культура*. — СПб., 2002. — С. 435–436.
- ¹² Пуцко В. Деревянный крест с рельефными изображениями праздников и святых // *Zeitschrift für Balkanologie*. — 1989. — Bd. 25. — С. 76–91.
- ¹³ См.: Радойковић Б. Једна непозната група дрвених крстова са релефима празника // *Музеј примењене уметности*. Зборник. — Београд, 1959. — Бр. 5. — С. 79–97; она же. Крстови у емаљу XVI и XVII века // *Музеј примењене уметности*. Зборник. — Београд, 1955. — Бр. 1. — С. 53–84; Пандурски В. Паметници на изкуството в Църковния историко-археологически музей. София. — София, 1977.
- ¹⁴ Архим. Варлаам. Описание историко-археологических древностей и редких вещей, находящихся в Кирилло-Белозерском монастыре // *Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском Университете*. 1859. М., 1859. — Кн. 3. — С. 30, 92–93; Золото Кремля. Выставка Государственных музеев Московского Кремля: Русское ювелирное искусство XII–XX веков. Каталог выставки. — Мюнхен, 1989. — № 57.
- ¹⁵ Николаева Т.В. Произведения мелкой пластики XIII–XVII веков в собрании Загорского музея. Каталог. — Загорск, 1960. — С. 334–337. — № 160.
- ¹⁶ Церковні старожитності XVI — XVII століть у зібранні Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника. Каталог виставки. — Київ, 1999. — С. 32. — № 23.

- ¹⁷ См.: Моршакова Е.А. Афонская резьба по дереву. С. 280–301; Графина Т., Пуцко В. Резной греческий крест Высоцкого монастыря // *Zeitschrift für Balkanologie*. 2000. – Bd. 36. – С. 46–56.
- ¹⁸ Русская эмаль XII — начала XX века из собрания Государственного Эрмитажа. Альбом. – Л., 1987. – Табл. 7, 8, 10.
- ¹⁹ Соловьев С.М. История России с древнейших времен. Кн. VII (Т. 13–14). – М., 1962. – С. 197, 257–258.
- ²⁰ Олсуфьев Ю. Опись крестов Троице-Сергиевой лавры до XIX века и наиболее типичных XIX века. – Сергиев, 1921. – С. 5–7; Флоренский П.А. Олсуфьев Ю.А. Амвросий — троцкий резчик XV века. – Сергиев, 1927. – С. 39–41. – Табл. 12–26; Николаева Т.В. Произведения мелкой пластики XIII — XVII веков в собрании Загорского музея. – № 155. – С. 311–314.

ЗОЛОТА ТАБАКЕРКА З КОЛЕКЦІЇ МІКУ

В експозиції МІКУ з дня його заснування зберігається золота табакерка (ДМ-1633) (рис. 1). Відомо, що вона до 1934 р. знаходилася в Музеї мистецтв (тепер Національний музей мистецтв ім. Богдана і Варвари Ханенків), про що є запис в інвентарній книзі за № 3244. 27 березня 1934 р. за актом № 2 (з грифом “секретно”) табакерка разом з іншими речами була передана на зберігання до Київської обласної контори Держбанку, а звідти, вірогідно, десь наприкінці червня 1941 р (з початком Вітчизняної війни) була вивезена до Держсховища СРСР в Москві. Вже звідти (звісно, разом з іншими численними матеріальними цінностями) була евакуйована в Уфу. У 1946 р. табакерка повернулася в Україну, але вже в Державний республіканський історичний музей, звідки у 1964 р. (тоді музей уже називався Київський державний історичний музей) була передана МІКУ.



Рис. 1. Золота табакерка Загальний вигляд.

У табакерку вкладено невеличкий папірець з написом “Милому Бодечке от папы и мамы золотая табакерка съ жемчугом и эмальями жалованная во времена Суворова твоему прадеду д.т.с. (действительному статскому советнику) Ивану Онуфриевичу Курису” (рис. 2).

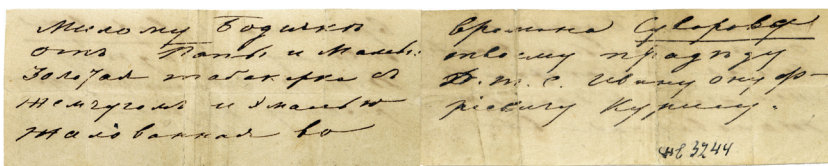


Рис. 2. Записка, вложена в табакерку.

Виявилося, Іван Онуфрійович — відома історична особа. Звісно, довелося перевірити й записку, а саме чорнила, папір, характер письма. Для цього ми звернулися до фахівця — зав. сектором реставрації Музею книги та друкарства — Марини Вікторівни Добрецової. Вона згодилась не тільки провести аналіз, але й відреставрувати записку. Її відповідь була однозначна: записка оригінальна, написана у XIX ст.

Табакерка виконана з золота і прикрашена емаллю. Вона восьмигранна, з кришкою на шарнірі. Розміри: 90×36×25 мм. Всі її грані декоровані емалевими смужками (синіми та жовтими), що представлені по черзі та розділені золотими стрічками (рис. 3).



Рис. 3. Золота табакерка у відкритому вигляді.

Стрічки утворені такими деталями: між трьома кульками (обабіч більшої, менші за розміром) невеличка стрічка з заокругленими кінцями. Смужки синього кольору (емаль на гільошированій у формі “ялинки” поверхні) декоровані рослинним узором, в якому поєднується золото з емаллю. В основі візерунку — хвилястий золотий пагін з дрібними листочками у формі трьох кульок) та овальними емалевими плодами, облямованими тоненькими золотими дротинками. Смужки оточені подвійною рамкою: золотою і емалевою кольору слонової кістки. Такий же візерунок прикрашає і кришку предмета, приєднану до корпусу з допомогою шарніру. Але насамперед окрасою кришки є розташований по периметру бордюр з густо розміщених дрібних перлинок у глухих кастах (рис. 4). Є на предметі і клеймо майстра. Воно поставлене двічі (на кришці і на дні). Це латинські літери “I G R”, розташовані у два ряди під стилізованою тризубцевою короною (рис. 5).



Рис. 4. Кришка табакерки, прикрашена перлинами.



Рис. 5. Клеймо.

Клеймо, на жаль, не ідентифіковане, але за стилістичними особливостями, ймовірно, є французьким. Жодних інших клейм на табакерці немає. Це трохи дивно, адже Франція має найстарішу в Європі пробірну систему, що сягає ще глибини середньовіччя. Система клеймування в королівській Франції була дуже складною, що призводило до того, що на предметах знаходилося кілька клейм (наприклад, на старих витворах їх може бути п'ять), а інколи і більше. Форми цих клейм бували дуже різними, але дуже часто вони мали вигляд літер з незвичайним оздобленням з розміщеною вгорі короною. Таке саме клеймо є на табакерці.

Стан збереженості предмета (втрати емалі і золотих деталей) свідчить про те, що ним довго користувалися. Основна

техніка виконання табакерки — емаль по гільошированій поверхні, яка зародилася саме у Франції у XVIII ст. В цій техніці використовують тільки прозорі емалі різної кольорової гами, в результаті чого металевий фон і нанесений на нього механічним засобом візерунок просвічуються під емаллю. Це помітно і в нашому випадку. Дуже оригінальним є і наступне: на поверхні емалі є ще й малюнок із золотих деталей, знову таки поєднаних з емаллю.

Табакерки з'явилися практично одночасно з модою нюхати тютюн, яка поширилась насамперед в Західній Європі, у XVII ст. В Росії вони набули популярності у XVIII ст. при Петрі I, коли в країну почали завозити екзотичні продукти, а також тютюн. Вже в першій чверті XVIII ст. табакерки стали використовувати в якості подарунка не тільки приватного, але й дипломатичного. І вже тоді цей виріб стає предметом колекціонування. Табакерки робили з різних матеріалів: срібло та золото, кольорове каміння, дерево, натуральна черепашка, кістка. При цьому майстри користувалися різноманітними ювелірними техніками: карбування, гравірування, чернь, інкрустація золотом по перламутру (інколи і навпаки), емаль по гільошированій поверхні. Дуже дорогі і вишукані табакерки прикрашали дорогоцінним камінням та перлами, емалевими мініатюрами¹. При цьому майстри ніколи не забували про призначення речі: табакерки тих часів дуже зручно розміщували у руці і так щільно закривали, що жодна крупинка тютюну не могла випасти. Водночас їх можна було відкрити без особливого зусилля. А коли мода нюхати тютюн пройшла, вони стали просто коробочками для зберігання дрібних речей. Та до кінця XIX ст. табакерки зберігали статус предметів, які могли бути пристойним подарунком поважній особі. Звісно, що мова йде про предмети з коштовних металів, які підкреслювали соціальний статус власника.

Табакерки восьмигранної форми були (саме таку форму має і представлений експонат) популярні з 1770-х рр.

Цінність експонату полягає, насамперед, в пов'язаній з ним історії, особливо коли є відомості про приналежність його до конкретної особи. В даному випадку цією особою є Іван Онуфрійович Куріс (близько 1760–1836) — сподвижник Суворова.

Його предки, греки за походженням, поселилися ще за царя Олексія Михайловича в Ніжині². Батько його служив в полтавському Малоросійському полку сотенним городовим

отаманом, а в 1772 р. отримав звання прапорщика. Відомо, що Іван Онуфрійович навчався за звичаєм того часу вдома. У 1773 р. він вступив до Дніпровського полку рядовим. Потім, поступово підіймаючись по службових сходинках, Куріс стає капралом, квартирмейстером, а в 1777 р. отримує звання вахмістра³. У 1780 р. він воступив до малоросійського Полтавського полку, а уже з нього був переведений гренадерським капітаном до Таврійського. З цього часу і починається розквіт його військової кар'єри під командуванням Суворова. Вперше Куріс прославився під час захисту форту Кінбурської коси при нападі на нього турецького десанту. За це отримав звання секунд-майора і особисто наблизився до Суворова, з яким підтримував тісні дружні стосунки аж до самої смерті останнього. У 1788 р. він брав участь у взятті Очакова, тоді ж був переведений в Санкт-Петербурзький драгунський полк. За участь у битві на річці Путні (Молдавія) Куріс був нагороджений орденом Св. Володимира IV-го ступеня з бантом. Відомо, що при головнокомандуючому (Суворові) він служив начальником канцелярії, обіймав посаду завідувача секретною частиною і його як довірену особу посилали з секретними наказами, які він доставляв вчасно. За участь у битві при Ізмаїлі Іван Онуфрійович отримав звання полковника, став кавалером Георгіївського хреста (1789–1790 р.). А статус кавалера Георгіївського хреста дозволяв стати дворянином⁴. Під час свята у Ясах з нагоди підписання з Туреччиною миру, Суворову надіслали з Петербурга орден Георгія III-го ступеня з височайшим повелінням “чтобы этот крест был возложен на того отличившегося в военном знании и храбрости в ту войну, которого почтит достойным главнокомандующий”. І цей хрест отримав Куріс. В подальшому військова доля Куріса склалася наступним чином: в 1794 р. разом з Суворовим він брав штурмом Варшаву. У 1795 р. отримав від прусського короля Вільгельма орден “Pour le merites” (За заслуги). У 1797 р. у званні полковника його перевели в Херсонський кірасирський полк. У 1799 р. за станом здоров'я (у Куріса була розбита права рука) він переходить на цивільну службу з чином дійсного статського радника і отримує посаду віце-губернатора у Новгороді, потім цивільного губернатора в Оренбурзі. У 1800 р. його переводять губернатором на Волинь, але тільки на півроку. Такі постійні переїзди набридли Івану Онуфрійовичу. Він звільнився з посади і переїхав назавжди в

свій маєток під Одесою. До речі, існує цікава легенда стосовного того, як Куріс отримав тут землі. Ще під час Російсько-турецької війни ніби трапився такий випадок: поблизу Тилигуло-Березанського лиману у сутичці з турками Суворов необережно вирвався вперед, кінь під ним був убитий, і якби не Куріс, який знаходиться при ньому і негайно віддав йому свого коня, Суворов міг би опинитись в полоні. Коли бій закінчився, Суворов нібито сказав Курісу: “Возьми эту лошадь и объезжай на ней всю эту округу. Я буду ходатайствовать об отводе тебе в собственной этой земли”. Так це було чи ні, але існує відповідний документ, в якому наступне: “Господину полковнику и кавалеру Ивану Онофрійовичу Курису по прошенію его назначена земля въ новоприобретенной отъ Порты Оттоманской области по правую сторону речки Тилигула, при устьѣ речки Балая и по обеим сторонамъ оврага Балайчука шесть тысячъ десятинъ; да для устроения на реке Тилигуль водяной мельницы позволяется ему, господину Курису, на основаніи межевой инструкціи имѣть к левому берегу одно прикосновеніе плотиною.

Я, прилагая при семъ обѣ оной скопировку изъ генеральнаго плана, всем, до кого сіе принадлежать будетъ, предписываю: въ поселеніи на той земле выводимыхъ изъ заграничныхъ местъ людей и въ заведенія домостроительства и економіи, равно и въ построеніи прлотины и мельницы, не чинить ему, г. полковнику и кавалеру или кто отъ него будете къ тому определенъ, никакого препятствія; для сего до формального той земли отмежеванія и сей отъ меня данъ за подписаніемъ и приложеніемъ герба моего печати въ Екатеринославе февраля 24 дня 1793 года.

Его Императорского Величества Всемиловейшей Государыни моей отъ армія генераль майоръ правитель Екатеринославского Наместничества и орденові Св. Равноапостольного князя Владиміра Б. К. 2-й степени и Св. Анны Кавалеръ Василій Коховскій.”⁵.

На отриманих землях він заснував містечко Курисово-Покровське. Окрім нього ще й два сусідні села — Каїри й Олександрівку (Нетребівку).

До цього часу в Петрівці (так тепер називаються) Курисово-Покровське є залишки палацу, збудованого в два етапи: східна частина — в 1810–1820-х роках невідомим архітектором (за часів життя Куріса); західна — у 1891–1892 р. одеським архітек-

тором Миколою Константиновичем Толвинським, молодим академіком Санкт-Петербурзької академії наук, нащадками Івана Онуфрійовича. Ця частина палацу збудована в мавританському стилі (рис. 6). На головному фасаді палацу можна бачити й герб Курисів, увінчаний рицарським шоломом зі страусовим пір'ям. На гербовому щитку зображено лева, квітку лілії, внизу на стрічці — гасло “ДА БУДЕТ ПРАВДА” (рис. 7). За життя Івана Онуфрійовича була побудована у 1824 р і церква покрови Пресвятої Богородиці, в огороженні якої він і був похований у 1836 р.



Рис. 6. Палац Курисів. Фото 50-х рр. XX ст.



Рис. 7. Герб роду Курисів.

Стосовно особистого життя Куріса, то відомо, що у 1794 р. взяв шлюб з Ульяною Іванівною Ханенко⁶, яка померла, вірогідно, в 1810-х рр. Вона походила з роду Уманського полковника і гетьмана правобережної України Михайла Ханенка. Не менш знаменитим був її батько — Іван Миколайович, ад'ютант графа Румянцева-Задунайського під час російсько-турецької війни. Мати її — Софія Іванівна Горленко — була правнучкою українського гетьмана Данила Апостола. В 20-х рр. Куріс одружився з Катериною Іванівною Дуніною, дочкою генерал-аншефа Івана Петровича Дуніна⁷. Але відомо, що всі діти Івана Онуфрійовича були від першого шлюбу. Син Єгор помер у дитинстві. Старший серед живих — Платон, військовий, пішов у відставку через хворобу у 1824 р. у званні штабс-капітана, отримав призначення в Феодосію, де був спочатку чиновником з особливих доручень, а з 1829 р. став першим міським поліцмейстером, тобто фактично градоначальником. За службу імпера-

тор Микола I двічі дарував йому діамантовий перстень, а у 1836 р. він став камер-юнкером Височайшого Двору. Потім Платона Івановича перевели в канцелярію Новоросійського генерал-губернатора князя Воронцова, де він служив до 1841 р. Після відставки він мешкав у своєму Харківському маєтку Луциковка. Відомо, що від батька він отримав у спадщину село Каїри. Платон Куріс і його дружина Єлизавета Львівна Альбрант були бездітні. Обидва були поховані в Луциковці. Їхній маєток перейшов у спадщину брату Єлизваті Львівни — Івану Львовичу Альбранту. Олександр Іванович Куріс (молодший син), корнет лейб-гвардії гусарського полку, загинув у 1831 р. від рук польських повстанців. Але саме середній син Іраклій (1802–1849) отримав у спадок Курисово-Покровське, в якому поселився після виходу у відставку у 1837 р. у званні майора. Він привів до ладу маєток, поновив палац, побудував новий вітряк, завів кінний завод, будинок якого залишився до нашого часу. Він помер несподівано у 1849 р. у віці 47 років, а в 1862 р. поряд з чоловіком у родинному склепі в огорожі Покровської церкви була похована і його дружина — Любов Станіславівна, представниця старовинного литовського роду Голинських. Їй було всього 40 років. Маєток Курисово-Покровське перейшов до сина Іраклія — Івана, який ще більше прославив свій рід. Людина енергійна, обізнана у різних сферах науки. Колекціонер, нумізмат, почесний наглядач різних училищ, дійсний член Одеського товариства любителів історії і старожитностей, дійсний член, а потім і президент Імператорського товариства сільського господарства Південної Росії. Шталмейстер Височайшого Двору, запрошений на коронацію Олександра III, багаторічний предводитель дворянства Херсонської губернії, кавалер багатьох орденів, попечитель численних товариств, член Англійського і самого престижного в Одесі — Клубу Російського товариства пароплавства та торгівлі РОПіТ. Іван Іраклійович Куріс — один із засновників Чорноморського яхт-клубу і Кримсько-Кавказького гірського клубу. Він також був членом Спостережного комітету Земського банку Херсонської губернії, головою Торгово-Промислового банку. Саме він добудував західну частину родового палацу. При ньому існувала школа на 116 дітей, метеорологічна станція, поштове відділення. Була також своя телефонна лінія, кінно-поштова і земська поштові станції, лікарня, чотири постійних двори, дві корчми. Садово-парковий

ансамбль був окрасою маєтку, а в оранжереї росло понад 2000 видів тропічних рослин. Цікаво, що посаджений Іваном Іраклійовичем ліс, який пізніше розрісся до 340 гектарів, у ХХ ст. був оголошений Регіональним ландшафтним Тигульським парком.

Іван Іраклійович Куріс помер у маєтку, 2-го березня 1898 р. Він був останнім Курісом, кого поховали в родовому склепі. У нього лишилися сини — Іван, Олександр та дочка Олена, княгиня Гугушева⁸.

Зараз нащадки цієї знаменитої родини мешкають у Франції.

Стосовно єдиної дочки Івана Онуфрійовича Софії, то відомо, що вона вийшла заміж за генерал-майора Богдана Богдановича Нілуса⁹. Саме в цій родині слід шукати слід Богдана, якому й була подарована табакерка, що належала раніше Курісу Івану Онуфрійовичу і була пожалувана йому, якщо поставитися до фрази “во времена Суворова” буквально, то не пізніше 1800 р. (дата смерті Суворова). В “Одеському віснику” за 1833 р. про Софію є наступна замітка: “Одескiй Городовий Магистратъ по прошенiю Генералъ-Маiорши Софiи Ивановой дoчери Нилусовой, урожденной Курисовой, 17-го Апреля сего года, под. № 20, вiдать ей оценочное свидeтельство сроком на три года, на домъ ей, состоящiй в Одессе, в i части, на военном форш LXXI кварталъ, под № 755 и 757, оцeненный в несгораемых матерiалах в двадцать тысяч рублей, в сгораемыхъ в пять тысяч рублей ассигнацiями.”¹⁰.

Стосовно дітей цієї сімейної пари (Богдана Нілуса і Софії Куріс), то тільки з біографії Богдана Івановича Ханенка (1849–1917) — відомого колекціонера і мецената, впливає інформація про те, що його мати — Катерина Богданівна Нілус (1822–1891) була дочкою Богдана Богдановича Нілуса, а значить і Софії Іванівни Куріс. Так складається, що Богданом, якому батьки передали як згадку про прадіда золоту табакерку є саме Богдан Іванович Ханенко.

Примітно, в книзі В. Ковалинського “Меценаты Киева” (К., 1988) багато уваги приділяється родоводу Богдана Івановича з боку батька Івана Івановича (1817–1891) — представника старовинного українського роду Ханенків. А про матір немає жодного слова. Але згадаймо, що по материнській лінії Софія Іванівна Куріс, мати Катерини Богданівни Нілус, також походить з роду Ханенків (рис. 8).

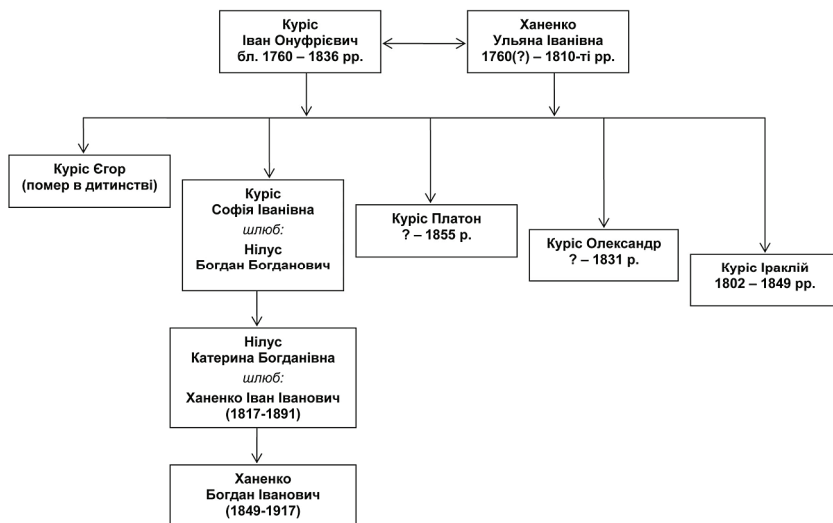


Рис. 8. Схема родоводу Б.В. Ханенка.

Ми всі добре знаємо, що один з музеїв Києва — Національний музей мистецтв носить ім'я Богдана і Варвари Ханенків. Ханенко отримав юридичну освіту, навчаючись у Московському університеті. Його фахова діяльність розпочалась в Петербурзі у 1873 р., де він розпочав службу в департаменті юстиції на посаді мирового судді. У 1874 р. він одружився з Варварою Ніколівною Терещенко. Саме в Петербурзі у нього з'явився інтерес до колекціонування старожитностей. У 1876 р. він опиняється в Варшаві, де обіймає посаду члена Варшавського окружного суду. Звідти разом з дружиною Ханенко виїздить на аукціони у Відень, Мадрид, Рим, Берлін, де купує різноманітні мистецькі витвори, надаючи перевагу живопису Нідерландів, Фландрії, Італії. У 1881 р. Богдан Іванович йде у відставку і оселяється в Києві. Тут він стає знаменитою фігурою у фінансових і торгівельних колах. Звісно, Ханенко продовжує колекціонувати твори мистецтва. Зібрання його значно зросло. Через те до будинку по вул. Олексіївській, 15, який дістався у спадок Варварі Ханенко від батька, у 1891 р. навіть була зроблена двоповерхова прибудова. У 1894 р. у Києві вирішили створити міський музей. Меценатську підтримку надали Тарновський, Терещенки, Бродські, Василь Симиренко. Саме Богдана Івановича наділили повноваженнями у справі створення цього

музею. Він склав статут музею, опікувався його будівництвом, навіть проводив розкопки за свій кошт у Київській губернії з метою поповнення майбутнього музею експонатами. У 1906–1912 рр. Б.І. Ханенко — виборний член Державної Ради від промисловців. Член партії октябристів.

Діяльність Б.І. Ханенко як колекціонера отримала високу оцінку: у 1910 р. його обрали почесним членом Петербурзької Академії мистецтв.

Перша світова війна примусила Богдана Івановича евакуювати частину своєї колекції в Москву, в історичний музей. Частина предметів з його зібрання знаходилась ще й в Петербурзі, в квартирі на Дворцовій набережній, 24. У квітні 1917 р. Ханенко помирає, а у вересні цього ж року Варвара Ніколівна офіційно вступає в права власності колекцією. Тоді ж вона повертає до Києва петербурзьку частину зібрання. 15 грудня 1918 р. В.І. Ханенко звертається до Української Академії наук з проханням прийняти від неї в дар всі художні цінності. Вже 11 лютого 1919 р., на шостий день встановлення (вдруге) в Києві радянської влади, колекція була взята під охорону і контроль, націоналізована і перетворена в 2-й Державний музей з підпорядкуванням Всеукраїнському комітету охорони пам'яток мистецтва і старовини. Потім колекція у зв'язку з різними обставинами увійшла до складу Художньо-археологічного музею ім. Ханенко. В 1921 р. Варварі Ніколівні вдалося повернути у Київ (правда, з великими втратами) і колекцію витворів мистецтва, що знаходилась у Москві.

Померла Варвара Ніколівна у 1922 р. і була похована поряд з Богданом Івановичем у Видубицькому монастирі. На щастя, їй вже не судилося бути свідком того, що ім'я її чоловіка зникло з назви музею, який з 1923 р. став називатися просто “Музей мистецтв при Академії наук”. І лише в наш час музею було по праву повернута історична назва — “Музей мистецтв ім. Богдана і Варвари Ханенків”, якому у 2011 р. був присвоєний статус Національного.

Примітки:

¹ Коварская С.Я., Горбатова И.В. Ювелирные украшения и табакерки. Конец XVIII – первая половина XIX века. – М., 2008. – С. 6.

² Курис И.О. // Записки Императорского Одесского общества истории и древностей (далее ЗООИД). – Одесса, 1872. – Т.8. – С. 278.

³ Там само...– С. 279.

⁴ Михальченко В.А., Сивирин О.Г. Да будет права. – Одесса, 2005. – С. 25.

⁵ Местечко Курисово-Покровское (Балай тож): стат. описание поселения, сост. на осн. данных, полученных при помощи подворной переписи произведенной 28 го сент. – 4 окт. 1882 г. // Стат. Отд. при Херсонской Губ. Земской Управе. – Одесса. Тип. Зеленого. – С.93.

⁶ ЗООИД...– С.279–280.

⁷ Там само.... – С. 280.

⁸ Красюков Р.Г. Дворянский род Курсов // Из глубины времен. – СПб, 1996. – Вып. 7. – С. 141–159.

⁹ Михальченко В.А., Сивирин О.Г. Вказ. праця. – С. 84.

¹⁰ Путешествия историей. Блог Сергея Котелко. – <http://sergekot.com>. – С. 14.

**ГАПТОВАНІ ІКОНИ XVIII–XIX ст. З КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ
Б. ХМЕЛЬНИЦЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ІСТОРИКО-
КУЛЬТУРНОГО ЗАПОВІДНИКА “ЧИГИРИН”**

Гаптування — це шитво золотою та срібною ниткою — сухо-зліткою або сухозлотицею, що являє собою блискучий “дротик”, яким обвито білу нитку під сріблом, жовту під золотом, тож створюється враження суцільної рівної блискучої металевій нитки¹.

Протягом століть у цьому виді мистецтва було створено видатні твори, що демонструють високу художню майстерність і виявляють безперервний шлях розвитку від зародження до його високих здобутків, пов'язаних з формуванням національної свідомості. Мистецтво виступало великою силою консолідації народу, втілюючи актуальні суспільно-політичні ідеї та естетичні настанови свого часу².

Гаптовані вироби цінувались надзвичайно високо. Їх старанно зберігали, передавали у спадок нарівні з коштовностями. Кожну річ детально описували, вказували якість вишивки, техніку виконання, колір і коштовність матеріалу, її походження, авторство тощо³.

Гаптарство розвивалось на тлі важливих соціально-економічних, політичних процесів в історії України. З другої половини XVII ст. починається піднесення культури, освіти, мистецтва. Як привілейована частина українського суспільства козацька старшина дбала про утвердження своєї шляхетності, прагнула пишно й багато прикрасити свій побут, оздобити одяг золотним гаптуванням та яскравим кольоровим шитвом. З метою зміцнення своєї влади козацька старшина здійснювала світське та церковне будівництво, засновувала монастирі, які опікувала й щедро обдаровувала. Активно розвивається монастирське життя, засновуються і процвітають центри шитва та гаптарства⁴.

Поширенню гаптованих речей сприяли цехи, які дбали про високий рівень, досконалість виробів, про їх вчасне виконання⁵. Гаптарство було окремим видом ремесла, яким займались в цехових майстернях тільки чоловіки. До їхньої праці ставилися з великою повагою і шаную⁶.

Але основна кількість гаптованих речей виготовлялась у монастирях черницями. Вони також виконували замовлення і світських людей, гаптували предмети одягу, інтер'єру⁷. Мистецтво монастирського шитва — одне з визначних явищ національної культури, притаманне колу православного світу. Гаптування широко використовувалося в храмах поруч з такими видами мистецтва, як іконопис та стінопис⁸.

Літургійне шитво завжди мало символічний смисл, де через предмет реального світу особистість пов'язувалася з вищим, божественним началом. Середньовічні богослови надавали великого значення декоративному оздобленню храмів, передусім розписам, вважаючи, що вони зримо розкривають основні постулати християнського вчення. Афанасій Кальнофойський у книзі “Тератургіма” (1638 р.) писав: “Живописне зображення Христа переважно для тих, хто не вміє читати, тому й називають живописне мистецтво книгою неписьменних”. Кожен предмет у храмі наділявся певною, лише йому притаманною сутністю, яка була невід'ємною частиною загального змісту релігійного обряду. Ікона, гаптована плащаниця, воздх, напрестольний одяг, катапетасми тощо мали у храмі чітко визначене місце, певну змістовну роль і значення у сюжетно-символічній структурі літургії⁹.

Пам'ятки українського гаптування — це синтез творчості іконописців, що створювали мистецький образ, робили попередні прориси, та черниць, які безпосередньо втілювали малюнок у матеріалі¹⁰.

Велика кількість речей, різний рівень майстерності їх виконавців свідчить про те, що існували провідні центри, де виконувались складні, почесні замовлення, яким було під силу розв'язання складних високохудожніх завдань. Водночас були й монастирі, що продукували нескладні сюжетні та орнаментальні роботи для місцевих церков¹¹.

В Україні існував цілий ряд жіночих монастирів, які були не тільки центрами гаптування та іконопису, а й насамперед осередками культури й освіти¹². Так, про Вознесенський (Києво-Печерський) жіночий монастир, один з найдавніших осередків гаптування, є згадка у Г. Л. де Боплана, що проживав у Києві в 1632-1648 р.: “Навпроти Печерського монастиря знаходиться жіночий, черниці числом до ста займаються вишиванням і тим, хто одвідує обитель, продають майстерні роботи”¹³. Павло

Алепський підкреслює важливу деталь відносно освіченості черниць Вознесенського монастиря: “Вони вміють читати, знайомі з філософією, логікою і займаються творами”¹⁴.

Якщо в XVII ст. гаптарства навчалися у цехових та поза-цехових майстернях, а в монастирях вишивали лише в келіях, то в кінці XVII — на початку XVIII ст. при монастирях створюються майстерні та училища золотного шитва. У них здійснювалося навчання за певною програмою і водночас виконувалися різні замовлення. Організація праці й навчання в майстернях відзначалися чітким розподілом і певною системністю¹⁵.

Найважливішими центрами гаптарства у Києві були Вознесенський, Печерський, Києво-Йорданський та Флорівський монастирі¹⁶. Але збереглися відомості й про гаптування у Чигиринському Свято-Троїцькому дівочому монастирі¹⁷.

У експозиції музею Б. Хмельницького Національного історико-культурного заповідника “Чигирин” представлено кілька речей гаптованих золотною та срібною нитками, серед них дві ікони XVIII–XIX ст., закуплені експертною комісією у 1995 році.

Одна з них, фондový номер ДПМ-318 KB-8909, із зображенням Богородиці з немовлям Ісусом на руках (рис. 1). Розмір ікони 14×17,5 см. Зображення вишите золотними нитками “у прикріп”. Обличчя та руки постатей мальовані олійною фарбою. Німби прикрашені бісером та кольоровими каменями фіолетового, синьо-зеленого та червоного кольорів (ймовірно, камені коштовні). З правої сторони від голови Ісуса вишитий напис “ІС Х”. На голові Ісуса вишита золотними нитками, бісером та золотистими бляшками корона. Фігура Богородиці виконана на півзросту. Полотнище ікони натягнуто на дерево. Задня та бічні площини вкриті оксамитом. Бічна поверхня покрита мідним кантом із орнаментом у вигляді виноградного листя та грон. Золотні нитки на іконі потьмяніли і набули майже сірого кольору.

Друга ікона, фондový номер ДПМ-319 KB-8910, із зображенням святого Петра (рис. 2). Розмір 21,5×26 см. Зображення вишите золотними нитками “у прикріп”. Обличчя та руки постаті мальовані олійною фарбою. Зображення прикрашене блакитним та синім бісером. Зліва від голови Петра вишитий синім бісером напис “СТІТЕЛЬ”, а з правої сторони — “ХС ПЕТРЪ”. В лівій руці Петро тримає Євангеліє, права піднята для благословення.



Рис. 1.

Одягнений святий у напрестольний одяг, до пояса прикріплена палиця. Над постаттю вишита у світлих — білих, бежевих і блакитних тонах хмарка. За нею вишите металевими бляшками та золотними нитками сонце. Подібним же чином вишитий і німб у вигляді променів. З праві сторони від святого — зображення



Рис. 2.

престолу із хрестом і книгами, оздоблене світло-синім бісером, зліва — колона. Фігура вишита на повний зріст. Полотнище ікони натягнене на дерево. Із зворотної сторони ікони на дереві стоїть кругле темне клеймо — двоголовий орел з короною.

Як зазначалося, обидві ікони виконані технікою гаптування “у прикріп”. Оскільки металева нитка була нееластичною, негнучкою, нею не проколювали тканину, як у техніці “у

прокол”, а накладали поверх, і закріплювали шовковою ниткою¹⁸. Деякі елементи на іконах більш випуклі, оскільки шиті технікою “по карті”. Опуклість орнаменту чи окремої деталі досягалась за рахунок підкладання під вишивку м’якої тканини, паперу чи картону. Прикріпивши трафарет до тканини, на ньому відмічали крапками місця, де треба прикріплювати металеву нитку. Перекидаючи металеву нитку від краю до краю “карти”, її закріплювали у визначених місцях¹⁹.

На іконі із зображенням Богородиці німби Марії та Ісуса і деякі елементи одягу обшиті шнуром, що підкреслює контур, надає чіткості й графічної виразності постатям²⁰.

На обох іконах бачимо лінійно-площинне відтворення зображень — постаті, різноманітні предмети, деталі архітектури, орнаментальні мотиви гаптувались силуетно, з розподілом частин тіла чи вбрання різними площинами узорів²¹.

Примітним є й те, що обличчя та руки постатей на іконах мальовані. Вперше олійний живопис для малювання облич та рук було застосовано у П’ятницькому монастирі в Чернігові у XVIII ст.²².

У середині XVIII ст. відбувається перехід гаптарства як суто декоративного мистецтва на рівень нової для нього образотворчості, проглядається його глибока спорідненість з тогочасною гравюрою, іконописом. Визначальним стає задум художника, що попередньо розробляв прорис, розмальовував олійними фарбами обличчя, руки, тіло персонажів, а творчість гаптарки зводиться до відтворення у матеріалі задуму художника²³.

Наприкінці XVIII ст. відбулися великі зміни й реорганізація всіх монастирів у зв’язку з виданням у 1786 р. Катериною II указом “Духовні штати”. Самостійне життя українських монастирів і всієї церкви в цілому було скасовано. Воно перейшло у повну залежність від Російської церкви і казни. У монастирів відібрали землі й перевели їх на державне утримання, частину монастирів закрили, частину об’єднали. Це завдало значної шкоди монастирському життю, культурно-просвітницькій роботі, освіті, мистецтву, і, зокрема, гаптарству²⁴. Тому можливою кінцевою датою виготовлення згаданих ікон ми припускаємо XIX ст. Але дане твердження потребує додаткових досліджень.

В подальшому планується і вивчення аналогів вказаних ікон, що допоможе встановити місце їх виготовлення.

Примітки:

- ¹ Кара-Васильєва Т. Золоте шитво України / Т.Кара-Васильєва // Народне мистецтво. – 1999. – № 1–2. – С. 54.
- ² Там само.
- ³ Кара-Васильєва Т. Історія української вишивки / Т. Кара-Васильєва. – К.: Мистецтво, 2008. – 464 с. – С. 34.
- ⁴ Там само... – С.37.
- ⁵ Там само... – С.34.
- ⁶ Там само... – С.50.
- ⁷ Там само... – С.50
- ⁸ Там само... – С.37.
- ⁹ Там само... – С.49.
- ¹⁰ Кара-Васильєва Т. Історія української вишивки... – С. 62.
- ¹¹ Кара-Васильєва Т. Історія української вишивки... – С. 62.
- ¹² Там само... – С. 50.
- ¹³ Боплан Г. Левассер де. Описание Украины от пределов Московии до границ Трансильвании / Г.Левассер де Боплан // Страна казаков. Сборник. – К.: “Радуга”, 2004. – 216 с. – С. 18.
- ¹⁴ Алеппский П. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским / П.Алеппский. [Электронный ресурс]. – Режим доступа к статье:
http://www.vostlit.info/Texts/rus6/Makarij_2/text42.phtml?id=8158
- ¹⁵ Кара-Васильєва Т. Історія української вишивки... – С.97.
- ¹⁶ Кара-Васильєва Т. Золоте шитво... – С. 55.
- ¹⁷ Кара-Васильєва Т. Історія української вишивки... – С. 102.
- ¹⁸ Там само... – С. 54.
- ¹⁹ Зайченко В. Вишивка Чернігівщини / В.Зайченко. – К.: Родовід, 2010. – 208 с. – С.109.
- ²⁰ Кара-Васильєва Т. Історія української вишивки... — С. 54.
- ²¹ Там само.
- ²² Там само... – С. 80.
- ²³ Там само... – С.119.
- ²⁴ Там само.

ПРИКРАСИ XVI–XVII ст. З АРХЕОЛОГІЧНОЇ КОЛЕКЦІЇ НІКЗ “ЧИГИРИН”

Основою фондового зібрання НІКЗ “Чигирин” групи збереження “Археологія” є археологічні колекції, які налічують до 6 тисяч одиниць зберігання. Однією з найцікавіших є колекція археологічних знахідок періоду середньовіччя, виявлена на території Нижнього міста у Чигирині в 1993–1994 р. під час охоронних археологічних досліджень. Було вивчено залишки козацького цвинтаря XVI–XVII ст. Роботи проводила експедиція Інституту археології НАН України під керівництвом П.А.Горішнього — старшого наукового співробітника інституту, кандидата історичних наук.

Цвинтар був розташований біля древньої церкви в ім'я Преображення Господнього. Впродовж трьох польових сезонів на цвинтарі було відкрито й досліджено понад 260 поховань. Супровідний археологічний матеріал дає підстави датувати ці поховання кінцем XVI — серединою XVII ст.¹ Це різноманітні керамічні вироби: фрагментовані горщики, миски, глечики, сковорідки, підсвічники, а також підківки до чобіт, кулі, ножі, прикраси та інші побутові речі. В кількох похованнях біля небіжчиків були знайдені срібні польські та шведські монети, що чітко датують поховання XVII століттям. Під час розкопок 1994 р. виявлено унікальні речі — фрагменти жіночого костюму XVII ст.: головний убір (розкоп № 3) та передня частина нагрудного одягу (розкоп № 3, поховання № 160)². Найцікавіші знахідки після реставрації були розміщені в експозиції музею Б. Хмельницького.

На особливу увагу заслуговують срібні сережки, знайдені під час археологічних досліджень (рис. 1). Вони були виявлені в розкопі 1 поховання № 127, квадрат 72, на глибині 90 см. Поховання зруйноване будівельними роботами. Скелет розкиданий, від нього лишився череп, осторонь якого лежала нижня щелепа та декілька кісток³. Сережки (А-5159, А-5160) мають форму пташок з трьома краплеподібними пласкими підвісками, які з'єднані з пташкою за допомогою кілець. Прикраса декорована трьома отворами у хвостовій частині пташки та чотирма у нижній частині. Зверху фігури пташки —

дугоподібний виступ для з'єднання з вушком⁴. На жаль, сережка А-5160 пошкоджена: відсутні отвори у хвостіку пташки, немає двох підвісок, одна підвіска збереглась частково, вушко розігнуте та зламане⁵. Сережки виготовлені із срібла 925 проби⁶ способом лиття та кування.

Як зазначено, сережка за формою та зовнішніми силуетними лініями нагадує птаха, а саме — півня. Прикраса подібна до зооморфних шумових підвісок-амулетів, поширених на території Давньої Русі в Х–XIV ст. Підвіски являли собою зображення птахів або тварин з однією або двома головами, до яких були прикріплені плоскі пластини для створення шумового ефекту. Подібність сережки та підвісок можна побачити за абрисами пташиних голів та хвостів, а також наявністю внизу плоских підвісок. Образ півня знайшов своє відображення у підвісках I та IV групи, IV та XVIII типу (рис. 2), за класифікацією Е.А. Рябініна⁷. Розповсюдження прикрас у вигляді тварин, птахів та риб безпосередньо пов'язане з цілою системою ідеологічних уявлень, які своїм корінням сягають у глибоку давнину. Збереглося багато обрядів, міфів, легенд, які свідчать про культове значення тварин і, зокрема, птахів для українців ще з часів Київської Русі. Вважалося, що птах може сприяти в битвах, мисливстві, родинному житті. З усіх птахів найбільше поклонялися півню. За висновками російського вченого-дослідника А.І. Савельєва, півень в давнину уособлював в собі зооморфний образ Перуна-громовика, який своїм гучним співом (громом) сповіщав про перемогу над демонічними силами⁸. Півень був символом воскресіння й пильності в ранньохристиянському мистецтві. В народних уявленнях він сприймався як вісник ранньої зорі, отже, світла, а також як символ вогню⁹.

Таким чином, образ птаха (півня) протягом віків не зникав, а перетворювався на декоративний елемент, що виконував функцію оберегу.



Рис. 1. Сережки, срібло. XVII ст. Р. І, кв. 72, похов. 127. 1 – ЧНІКЗ. А-5159, КВ-10730/1; 2 – ЧНІКЗ. А-5160, КВ-10730/2.

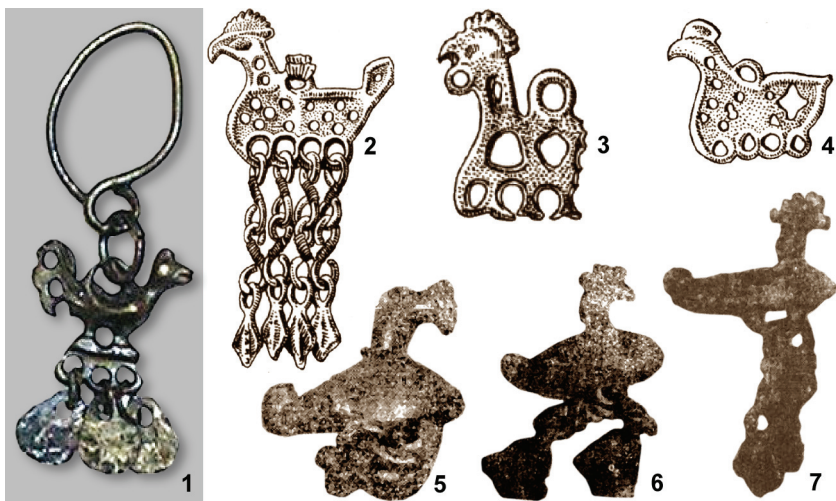


Рис. 2. 1 – сережка ЧНІКЗ, А-5159, КВ-10730/1. Підвіски-аналогії: 2-4 – тип IV, група I; 5-7 – тип XVIII., група VI (за: Рябинин Е.А. Зооморфные украшения Древней Руси X – XIV вв., Табл IV; XVIII.

Можна сказати, що знайдені сережки, окрім функції прикрас, виконували і захисну функцію — оберігали свою господарню від нечистої сили. На жаль, аналогу сережкам з фондової збірки виявити не вдалося. Можливо, вони були виготовлені майстром на замовлення.

Та все ж основне призначення традиційних ювелірних виробів у XVII столітті зводиться, головним чином, до прикрашання костюма. У цей час заможні жінки мали різноманітні та розкішні прикраси. Крім одягових прикрас — гудзиків, мережок, шнурів, вишивок — у жінок були поширені намисто, сережки, персні, браслети, коралі¹⁰. Ось як описує прикраси українок мандрівник У. Вердум, який відвідав Україну у 1670–1672 роках: “...Уживають також перстнів на пальцях і дуже великих кульчиків у вухах і намиста з кришталю, шкла, міді, мосяжу, згідно з фантазією та засобами...”¹¹. Конрад Гільдебандт, секретар посольства короля Швеції Карла Густава X до Богдана Хмельницького, який прибув до Чигирин 17 січня 1657 року, описує церемонію прийому посла Г.Велінга, де звертає увагу на прикрасу доньок гетьмана: “В кімнаті ходили дві доні, які мали ковтки (сережки), бо в цих краях жінки загальноно носять ковтки. Деякі з них мають у вухах маленькі дзвіночки, інші — гарне пір’я”¹².

Під час археологічних розкопок Нижнього міста у розкопі 1 квадраті 137 було знайдено срібний гудзик (рис. 3: 1). Виріб круглої форми d-1,4см з петельчастим вушком. Складається з двох півсферичних половинок, внизу прикрашений гравірованим орнаментом у вигляді крапок і невеликих округлих отворів. Біля вушка — отвір діаметром 2 мм¹³. Гудзик виготовлений із срібла 800 проби¹⁴ способом лиття, гравірування та куття. У XVII столітті приділяли особливу увагу оздобленню одягу, а тому одяг козацької старшини виглядав дуже розкішно. Жупани прикрашали золотим галуном, срібними або золотими гудзиками¹⁵.



Рис. 3. 1 – гудзик, срібло, XVII ст. Р. І, кв. 137 (ЧНІКЗ. А-5161, KB-10731); 2 – намисто, скло, XVII ст. Р. І, кв. 47, похов. 112 (ЧНІКЗ. А-4882, KB-10486); 3 – шпильки, залізо, XVII ст. Р.1, похов. №30 (ЧНІКЗ. А-4155, KB-9999/8); 4 – каблучка, бронза XVII ст. Р. 1, похов. № 30 (ЧНІКЗ. А-5152, KB-10723).

У розкопі 1, квадрат 47, поховання 112 виявлено намисто (рис. 3: 2). Воно складається із вісімдесяти циліндричних непрозорих скляних намистин блакитного кольору діаметром 4 мм. У центрі — намистина фіолетового кольору діаметром 8 мм¹⁶. Намисто було досить типовою та поширеною прикрасою дівчат і жінок. Носили його в будень і свята. За народними віруваннями намисто лікувало зір, знімало головні болі (“добре” коралове намисто), лікувало зоб (бурштинове), оберігало дівчину від нечистої сили.

У похованні № 30 (розкоп 1) біля черепа знайдені 3 металеві шпильки для волосся. На пальці лівої руки — дуже окислений бронзовий перстень. Череп правильної форми, симетричний, добре зберігся. При подальших антропологічних дослідженнях з’ясувалося, що поховання належало молодій жінці віком до 28 років¹⁷.

Шпильки А-4156 (рис. 3: 3), довжиною 4,2 см, 3,4 см, 1,1 см, виготовлені з бронзових стержнів, зверху яких — невеликі напівсферичні голівки. Предмети застосовували для закріплення волосся¹⁸.

Каблучка А-5152 (рис. 3: 4), діаметром 19 мм, виготовлена способом лиття, прикрашена двома заглибленими лініями¹⁹. Використовували як жіночу прикрасу.

Отже, виявлені під час археологічних досліджень, прикраси належать до оригінальних предметів декоративно-ужиткового мистецтва раннього та нового часу. Вони характеризують рівень розвитку ювелірного виробництва, розкривають художні та естетичні уявлення давнього населення України.

Примітки:

- ¹ Горішній П.А. Нерода В.В. Звіт про роботу Чигиринської археологічної експедиції // Наук. архів Інституту археології НАН України. – К., 1993. – С. 3.
- ² Горішній П.А. Нерода В.В. Звіт про роботу Чигиринської археологічної експедиції // Наук. архів Інституту археології НАН України. – К., 1994. – С. 3.
- ³ Горішній П.А. Нерода В.В. Звіт про роботу Чигиринської археологічної експедиції // Наук. архів Інституту археології НАН України. – К., 1993. – С. 45.
- ⁴ Фонди НКЗ “Чигирин”. – Уніфікований паспорт. А-5159.
- ⁵ Фонди НКЗ “Чигирин”. – Уніфікований паспорт. А-5160.

- ⁶ НА НІКЗ “Чигирин”. – Акт експертних випробувань музейних предметів із дорогоцінних металів і дорогоцінного каміння № 1 від 14.06.2006 року. – С. 1.
- ⁷ Рябинин Е.А. Зооморфные украшения Древней Руси // Рыбаков Б.А. Археология СССР. – Л., Наука, 1981. – Табл. VI, XVIII.
- ⁸ Там само. – С. 56.
- ⁹ Зайченко В. Вишивка Чернігівщини. – К.: Родовід., 2010. – С. 146.
- ¹⁰ Стельмашук Г. Одяг козацького народу // Україна — козацька держава. – К.: Емма, 2004. – С. 707.
- ¹¹ Січинський В. Чужинці про Україну. – К.: Довіра., 1992. – С. 34.
- ¹² Ленченко В. Богдан Хмельницький і Чигирин // Пам’ятки України. – 2011. № 5, 6. – С. 32.
- ¹³ Фонди НІКЗ “Чигирин”. – Уніфікований паспорт. А-5161.
- ¹⁴ НА НІКЗ “Чигирин”. – Акт експертних випробувань музейних предметів із дорогоцінних металів і дорогоцінного каміння № 1 від 14.06.2006 року. – С. 1.
- ¹⁵ Стельмашук Г. Вказана праця. – С. 708.
- ¹⁶ Фонди НІКЗ “Чигирин”:. – Уніфікований паспорт. А-4882.
- ¹⁷ Горішній П.А. Нерода В.В. Звіт... — К.,1993. – С. 28.
- ¹⁸ Фонди ЧНІКЗ. – Колекційний опис № 93. А-4155. – С. 2.
- ¹⁹ Фонди ЧНІКЗ. – Уніфікований паспорт. А-5152.

ПАРОВАЯ ФАБРИКА РАЗНЫХ СЕРЕБРЯНЫХ ИЗДЕЛИЙ И.Е. ЗАХОДЕРА В г. БЕРДИЧЕВЕ

Более 200 лет в Российской империи просуществовала форма губернского правления. Согласно указу Петра I от 18 декабря 1708 года, в России были созданы 8 губерний: “I. Московская. Москва, а къ ней города [...] II. Ингерманландская. Санктпетербургъ, а къ нему города [...] III. Кіевская. Кіевъ, а къ нему города [...]” и другие¹. Со временем изменялось количество губерний, их состав и границы. Неизменным оставалось, что “всякое правленіе положено на Губернаторахъ, и принадлежащія къ Губерніямъ Провинціи и города подчинены имъ Губернаторамъ [...]”², что губернатор “[...] о всехъ делахъ всей своей Губерніи быть сведомъ [...]”³. Уточнялась и дополнялась лишь “[...] инструкція, по которой въ Губерніяхъ и Провинціяхъ и въ городахъ Губернаторы и Воеводы поступать имеютъ [...]”⁴. Естественно, обязанностью губернатора было не только управлять и следить за порядком в губернии, но и рапортовать о происходящем на вверенной ему территории. В 1783 году вышел указ “О доставленіи Ея Императорскому Величеству дважды въ месяцъ краткихъ донесеній о благополучномъ состояніи Губерній”⁵. В 1829 году — указ “О донесеніи Начальниками Губерній Его Величеству одинъ разъ о сделанныхъ ими обозрѣніяхъ вверенныхъ имъ Губерній”⁶. В 1831 году был издан указ “О формахъ всеподданейшихъ рапортовъ Гражданскихъ Губернаторовъ по годичному обозрѣнію Губерній”⁷.

В конце XIX века ежегодный губернаторский рапорт представлял собой своеобразный сводный отчет о жизни губернии (культурной, промышленной, общественной и т.д.), в котором, как правило, были отображены наиболее яркие события, происходившие в течение года. Например: “1888 годъ ознаменовался для Кіева событіемъ высокой важности, а именно торжественнымъ чествованіемъ девятисотлетія крещенія Кіевлянъ, происходившемъ 15 Юля. Достопамятный день этотъ, привлекшій въ Кіевъ массу иногороднихъ и заграничныхъ гостей, возбудилъ в нихъ чувство неподдельнаго восторга при виде благолепія священнаго торжества и сопрвождавшихъ его церемоній и празднествъ, и видимо пріобщилъ славянскихъ гостей къ ближайшему духовному единенію съ славянами російскими”⁸.

В отдельных главах всеподданнейшего отчета, таких как: “Естественныя и производительныя силы губерніи и экономическая деятельность его населенія” или “Общественное благоустройство и благочиніе”, можно было прочесть: “Постройка церквей заключалась: по св. Владимірскому собору въ г. Кіеве — въ производствѣ художниками Васнецовымъ и Сведомскимъ живописи въ среднемъ корабле и главномъ куполе собора, а также въ написаніи четырехъ картинъ около южной и северной дверей храма, въ вызолотке части стѣнъ между живописью въ главномъ алтаре и въ установленіи мраморныхъ наличниковъ у северныхъ и южныхъ дверей храма, на что израсходовано [...]”⁹.

Приложение к всеподданнейшему отчету обязательно включало в себя статистическія ведомости с данными из разных областей жизнедеятельности губернии. В 1775 году граф Воронцов, будучи президентом Комерц-коллегіи, сказал о необходимость получения статистическихъ свѣдѣній о каждомъ городе. Он “между прочимъ примѣтилъ, что Коллегія не имѣетъ еще по нынѣ у себя нѣкоторыхъ для нея потребныхъ свѣдѣній [...], что безъ оныхъ первоначально не можетъ она никогда познать прямого существа городовъ Россійскихъ, чѣмъ который меньше, или болѣе другаго есть по своему расположенію выгодамъ отъ торговъ и промысловъ происходящихъ [...]”¹⁰. Первымъ пунктомъ в списке обязательныхъ свѣдѣній значилось: “Сколько въ которомъ городѣ здѣшняго Государства вообще числомъ состоитъ купечества, цеховыхъ, ремесленниковъ, мастеровыхъ и работныхъ людей внутри и внѣ города торгующихъ и промышленяющихъ всякаго возраста?”¹¹. Так, указ от 2 марта 1775 года обязал губернаторовъ предоставлять статистическія данныя в комерц-коллегію, которые со временемъ стали неотъемлемой частью и губернаторскихъ ежегодныхъ отчетовъ.

В концѣ XIX — началѣ XX вв. в главу “Фабрично-заводская промышленность” входили данныя про все фабрики и заводы, производительность которыхъ была не ниже, чѣмъ 1000 рублей. Для насъ наиболее интереснымъ является обзоръ производства золотыхъ и серебряныхъ изделий в Кіевской губерніи в отчетѣ за 1902 годъ.

“Производство золотыхъ и серебряныхъ издѣлій въ отчетномъ году сравнительно съ предшествовавшимъ 1901 г. представлялось в слѣдующемъ видѣ.

ТАБЛИЦА

Мѣстонахожденія заведеній	Число заведеній	
	1902 г.	1901 г.
Гор. Кіевъ съ уѣздомъ	92	82
Васильковъ съ уѣздомъ и м. Бѣлая-Церковь...	19	15
г. Умань ...	1	1
Черкаскы съ уѣздомъ...	3	5
м. Лысянка Звенигородскаго уѣзда...	2	2
г. Каневъ съ уѣздомъ...	2	2
Липовець...	2	1
м. Коростышевъ Радомысльскаго уѣзда	1	-
Итого	122	108
Бердичевскій уѣздъ	110	63
Всего	232	171

”12.

Данные отчета красноречиво говорят о том, что в начале XX века в Киевской губернии лидирующие позиции в производстве изделий из драгоценных металлов, занимали 2 уезда — Киевский и Бердичевский. Следует отметить, что г. Бердичев с уездом почти не уступал Киевскому уезду, а в 1902 году насчитывал даже большее количество ювелирных заведений.

В своей книге “Сказание о населенных местностях Киевской губернии или Статистические, исторические и церковные заметки о всех деревнях, селах, местечках и городах, в пределах губернии находящихся”, изданной в 1864 году, Лаврентий Иванович Похилевич так описывал этот город Бердичев: “Бердичев, уездный город [...] в расстоянии от Киева 160 верст [...] Великолепный римско-католический монастырь с своими готическими храмами, башнями воротами и крепкой оградой, четыре православные и одна латинская приходская церкви, обширный каменный гостиный двор, дом управляющего городом, полицмейстера, бывшая таможня, до 40 каменных обывательских домов и 2200 домов деревянных, издали представляют Бердичев

обширным и цветущим городом. Но этот наружный вид не обманчив только в отношении к римско-католическому монастырю. Немошные, грязные и худо или совсем неосвещаемые улицы обстроены домами и хижинами, в зодчестве которых красота и соразмерность вовсе не входили [...]. Но все это не мешает Бердичеву в торговом отношении стоять на высокой степени достопримечательности между всеми городами юго-западной России. В нем ежегодно бывает 5-ть главных ярмарок, на которые съезжаются купцы из Москвы, Варшавы и других отдаленных городов и краев России, Пруссии и Австрии, также помещики и разного рода промышленники: польские, литовские, белорусские, новороссийские и украинские [...]. Продажа и купля, производимые обыкновенно при посредстве евреев, выражаются здесь в бесконечном развитии оборотов [...]. На Бердичевские ярмарки привозятся из заграницы, но большей частью из Москвы, шелковые бумажные и шерстяные ткани, галантерейные вещи и другие товары, на сумму 7 ½ миллионов рублей [...]. Мануфактурная промышленность Бердичева ограничивается несколькими небольшими фабриками для тканья шерстяных материй, называемых талысами, и употребляемых евреями на молитвенные одежды, а также небольшим числом свечесальных и одним мыловаренным заводом [...]. Кроме того в Бердичеве существуют разные ремесла и рукоделия, входящие в круг цеховой промышленности, обыкновенной во всяком многолюдном городе”¹³.

Архивные данные также свидетельствуют о развитии ювелирного ремесла в этом городе. Из журнала Волынского губернского правления от 7 мая 1857 года: “[...] Житомирская [палатка — *О.М.*] при значительномъ числѣ ювилировъ и золотыхъ дѣлъ мастеровъ въ г.Бердичевѣ, по обширной торговле сего города, безъ сомнѣнія имѣетъ болѣе занятій по г. Бердичеву, нежели по Узднымъ городамъ Волынской Губерніи [...]”¹⁴.

Именно в этом городе в 1851 году была открыта фабрика серебряных изделий, впоследствии ставшая одной из ведущих фабрик Киевской губернии. В отчете чинов фабричной инспекции за 1903 год, мы впервые встречаем, вместо близких цифр, название 2 заведений (всего!) в группе ювелирной промышленности Киевской губернии (что уже свидетельствует о масштабах их производства в рамках всей губернии). Это ювелирная мастерская Маршака и фабрика серебряных изделий Заходера. Согласно данным этого отчета, в то время на фабрике Маршака 80 рабочих

(53 взрослых мужчин, 8 женщин, 19 подростков), на фабрике Заходера — 30 рабочих (26 взрослых мужчин и 4 подростка)¹⁵.

Заслуженный деятель культуры Украины, искусствовед Ж.Г. Арустамян, в статье, посвященной фабрике серебряных изделий Израиля Заходера, писала: “В иерархии знаменитых ювелиров Российской империи Израилю Заходеру отведена скромная роль. В настоящее время [статья была опубликована в 2002 году — *О.М.*] имя его практически забыто, а богатое наследие до сих пор относится к разряду неизвестных”¹⁶. Ж. Арустамян отмечала: “[...] во второй половине XIX века изделия фабрики Заходера пользовались спросом не только в России, но и за рубежом [...], что на территории Киевской губернии это предприятие занимало лидирующие позиции в производстве и реализации изделий из серебра”¹⁷.

В Центральном государственном историческом архиве, в деле “Утвержденные фабричной инспекцией правила внутреннего распорядка для рабочих и расценки сдельных работ на фабрике серебряных изделий Заходера в г. Бердичеве”¹⁸, хранятся сведения о фабрике, сыгравшей не менее значительную роль для развития ювелирной промышленности в Киевской губернии рубежа XIX — XX столетий, чем знаменитая фабрика Иосифа Маршака.

Паровая фабрика разных серебряных изделий И.Е. Заходера была основана в г. Бердичеве в 1851 г. (рис. 1). Находилась она на ул. Белопольской в собственном доме Заходера (рис. 2). Анализ фабричных бланков позволяет датировать открытие отделения в Варшаве 1900–1905 гг. (рис. 1–2). В 1901 г. на выставке Нежинского сельскохозяйственного общества, фабрика была награждена золотой медалью (рис. 1). В том же году на выставке Киевского сельскохозяйственного общества фабрика получила большую серебряную медаль (рис. 1), в 1903–1904 гг. на 1-й Международной Художественной выставке металла и камней в С.-Петербурге была отмечена похвальным отзывом (рис. 1).

Слово “ПАРОВАЯ, гордо подчеркнутое в названии фабрики” (рис. 1–2), появившееся на фабричных бланках в начале XX века, свидетельствует о переходе на более высокий технический уровень производства (согласно данным статьи Ж.Г. Арустамян, в конце XIX века на фабрике использовался керосинный двигатель мощностью в 6 л.с.¹⁹). В статье “Экономическое и социальное значение фабричной формы производства”, в основу которой легли данные из энциклопедического словаря Брокгауза и



Рис. 1. Архивный документ (фрагмент). Центральный государственный исторический архив Украины, г. Киев. Фонд 574. Опись 1. Дело 332. 1900–1907 гг. — С. 3.



Рис. 2. Архивный документ (фрагмент). Центральный государственный исторический архив Украины, г. Киев. Фонд 574. Опись 1. Дело 332. 1900–1907 гг. — С. 1.

Эфрона, отмечается: “Благодаря разделению труда и применению машин, приводимых в действие силой воды, пара или

электричества, Ф. приобретает возможность при прочих равных условиях производить несравненно больше и притом дешевле, чем ремесло и мануфактура [... где — *О.М.*] производительность труда среднего рабочего увеличилась в 12,5 раз”²⁰.



Рис. 3. Субботний бокал. Последняя треть XIX в., Украина, Бердичев. Фабрика серебряных изделий И.Е. Заходера. Серебро, гравировка. Частное собрание.

По данным 1899 г., количество рабочих составляло от 30 до 35 человек. В 1902 г было 27 работников (в отчете фабричному инспектору Заходер писал, что количество работников изменяется несущественно, держится на одном уровне). Рабочий день продолжался 11 часов, сверхурочных работ не было. В основном, на фабрике изготавливали серебряную столовую посуду: ложки, вилки, чарки, подносы, подстаканники, бокалы, вазы и т. д. (рис. 3). Чаще всего изделия украшали гравировкой. Самым распространенным мотивом был архитектурный пейзаж — условное изображение двух зданий в медальонах разнообразных форм, украшенных растительным узором.

Сегодня из произведений фабрики И.Е. Заходера чаще всего можно встретить киддушные изделия — традиционные еврейские субботние рюмки и стаканы (рис. 4). “Перед каждым приемом пищи в субботу, праздники и для торжественных церемоний, таких, как свадьба, обручение, благословение, использовались серебряные

обрядовые рюмки, над которыми совершалась молитва главой семьи или рабби. Стакан, из которого выпивалось вино,

считался очень важным ритуальным предметом в семье (реликвией). Обладание стаканом считалось огромным богатством и хранили его как большое сокровище [...]”²¹, где архитектурный пейзаж олицетворял синагогу²² — “Символ еврейского духа, центр национальной жизни [...]”²³, “[...] стремлением напомнить о Древе Жизни продиктованы мотивы листья, цветов и растений [...]”²⁴ (рис. 4).

На наш взгляд, прекрасной характеристикой изделий этой фабрики могут быть слова А. Канцедикаса в книге “Серебо” из серии “Шедевры еврейского искусства”: “[...] в еврейском орнаменте России и Восточной Европы встречаются сюжеты и образы, несвойственные для других территорий. Сам характер образности здесь несколько иной: как правило, культуре формы предмета уделяется меньше внимания, зато орнамент — обильнее, динамичнее; чувство, вложенное мастером, проявляется непосредственное, свежее, сильна народная струя, преодолевающая холодную чопорность соответствующих вещей западноевропейского происхождения²⁵ [...] работы [...] имеют одну и ту же форму, повторяющиеся основные мотивы орнамента. При пристальном рассмотрении это единообразие оказывается иллюзорным: в них нет ни одного точного повторенного штриха, ни одной одинаковой детали [...] гравировка и чеканка постепенно вытесняются выколоткой и даже штампом. Однако, справедливости ради, надо сказать, что ремесленное начало, рука мастера никогда не уходят из этих вещей окончательно [...]”²⁶.

Заработная плата рассчитывалась на фабрике исходя из веса произведенных изделий. Гравер получал за каждый фунт от 55 до 96 копеек, ложечникам платили 80-85 копеек, посудникам от 1 руб.32 коп. до 2 руб. 16 коп. за фунт (расценки 1902 г.).



Рис. 4. Субботний стакан. 1908–1927 гг., Украина, Бердичев. Фабрика серебряных изделий Г.А. Равкина, бывшая И.Е.Заходера. Серебро, гравировка. Частное собрание.

На фабрике действовали правила внутреннего распорядка, утверждённые фабричным инспектором. В соответствии с этими правилами:

- 1) работник обязан был предоставить свой вид на жительство;
- 2) расчет производился еженедельно или раз в две недели;
- 3) работники получали расчетные книжки установленного образца, где указывались сроки работы и договорная плата;
- 4) существовал список праздничных дней, в которые христиану работать не полагалось;
- 5) работники должны были приходить на службу вовремя и в трезвом виде, не ссориться, не шуметь, не браниться, слушаться хозяина и фабричную администрацию, поддерживать чистоту, осторожно обращаться с огнем. Запрещалось приносить на работу легковоспламеняющиеся материалы, спиртные напитки и т. д.;
- 6) малолетних (до 15 лет) для обучения на фабрике не принимали;
- 7) прогулы высчитывались из зарплаты;
- 8) строго запрещалось выносить изделия с фабрики;
- 9) и т. д.

2 июля 1907 г. на имя фабричного инспектора Киевской губернии поступило заявление Г.А. Равкина, который сообщал, что в связи со смертью тестя — И.Е. Заходера — заведовать фабрикой будет он. Свое заявление Равкин подписал уже как собственник фабрики. На бланках предприятия имя Равкина заняло место над именем Заходера, а между ними разместилась буква “Б”, что означает “бывшая” (рис. 5).



Рис. 5. Архивный документ (фрагмент).
Центральный государственный исторический архив
Украины, г. Киев. Фонд 574. Опись 1. Дело 332.
1900–1907 гг. – С. 25.

Более поздних сведений о фабрике пока найти не удалось, за исключением даты — 1909 г. на бланке (рис. 5). В статье Ж.Г. Арустамян фигурирует также 1914 г., что позволяет (на сегод-

нышний день) обозначить период работы фабрики в рамках 1851-1914 гг.

К сожалению, мы пока не располагаем сведениями и о раннем периоде деятельности фабрики. В фондах Киевского исторического архива сохранилось дело, из материалов которого следует, что информацию о первых десятилетиях существования фабрики необходимо искать в архивах г. Житомира.

Из архивных материалов следует: несмотря на то, что “[...] городъ Бердичевъ еще съ 1845 года причисленъ къ Кіевской Губерніи [упомянутый указ был издан в 1844 г. — *О.М.*] и съ тогоже самого времени не обязанъ участвовать въ содержаніи состоящей въ Волынской Губерніи Житомирской Пробирной Палатки [...]”²⁷, однако “Изъ препровожденной же копіи отношенія состоящаго въ должности Контролера Пробъ Окружной Кіевской Пробирной Палатки отъ 29 Ноября 1844 года за № 129 въ Житомирскую мѣстную Пробирную Палатку послѣдовавшей видно, что Департаментъ Горныхъ и Соляныхъ Дѣлъ въ слѣдствіе прошенія Бердичевскихъ золотыхъ и Серебрянныхъ дѣлъ и Ювилеровъ, разрѣшилъ ихъ оставить въ вѣдѣніи Житомирской Палатки въ которую они обязаны представлять золото и серебро къ сплавкѣ и клѣйменію и записываться въ книгу съ уплатою положенной пошрины [...]”²⁸, и, “[...] что всѣ они до настоящаго времени подчинены Житомирской Палаткѣ.”²⁹ — 1859 год.

В процессе исследовательской работы, помимо изучения архивных материалов и литературных источников, было собрано более 40 фотообразцов клейм, предположительно принадлежащих изделиям фабрики И.Е.Заходера.

Ж.Г. Арустамян в статье “К вопросу об атрибуции серебряных изделий с клеймом “И.Е.З.”³⁰ приводила ряд доводов возможной принадлежности изделий с клеймом неизвестного мастера — “И.Е.З.” к изделиям фабрики купца 2-й гильдии Израиля Еселевича Заходера: совпадение инициалов; один временной период; длительность деятельности заведения “И.Е.З.” и серийность его изделий; изображение Архистратига Михаила на государственном клейме на изделиях “И.Е.З.” (Киевский пробирный округ); клеймо с буквой “н” — наследники, появившееся на изделиях этого мастера в период, когда Г. Равкин стал новым владельцем фабрики; наличие австро-венгерских клейм для привозных изделий на некоторых изделиях “И.Е.З.” (как известно из статей Ж.Г. Арустамян, Заходер экспортировал

продукцию своей фабрики, расширяя рынок сбыта); отсутствие в архивных материалах каких-либо сведений о существовании другого мастера с такими инициалами, работавшего в Киевской губернии в рассматриваемый период. Жанна Гайковна говорит, что это дает основание полагать и убеждает в правильности прочтения именника “И.Е.З.” как клейма фабриканта Израиля Еселевича Заходера.

М.Н. Постникова-Лосева приводит 3 варианта клейм фабрики Заходера: “Неизвестный мастер, 1892 г. — после 1908 г. До 1892 г. клеймо ИЕЗ встречается с московским городским клеймом; клеймо “Наследники ИЕЗ” — после 1908 г. (стаканчики, подносик, кубок, солонка и рюмка, ГИМ)”³¹.

Действительно, пока не будут найдены письменные подтверждения, что Заходер использовал именно этот именник, или обнаружены образцы оттиска клейма этой фабрики, которые должны были регистрироваться и храниться в пробирном учреждении, клеймо “И.Е.З.” должно принадлежать неизвестному мастеру.



Рис. 6. Именное клеймо неизвестного мастера-монограммиста “ИЗ” с государственным пробирным клеймом Российской империи 1898–1907 гг. с инициалами управляющего Киевским пробирным округом Льва Фридриховича Олекса (1905–1907 гг.).



Рис. 7. Клеймо фабрики И.Е. Заходера с государственным пробирным клеймом Российской империи последней трети XIX века, с изображением Архистратига Михаила (клеймо Киевского пробирного округа).

Допустим, что Заходер мог использовать только два своих инициала для именника, что было более распространено в то время. В качестве примера, хотим обратить ваше внимание на именник неизвестного мастера с инициалами “И.З.” и клеймом Киевского окружного пробирного управления 1899–1908 гг. (рис. 6). Совпадают и инициалы, и период времени, и пробир-

ный округ. Однако систематизация и анализ собранных фотообразцов клейм “И.Е.З”, работа с архивными материалами и обращение к пробирным законам Российской империи XIX — начала XX века позволяет автору привести еще ряд аргументов в пользу версии Ж.Г. Арустамян: 1) согласно правилам пробирного надзора, действующим в Российской империи в период деятельности фабрики Заходера, “избираемое клеймо по величине, виду и форме не должно было быть похоже на клейма других мастеров того же города и пробирных учреждений [...]”³². Это говорит о том, что клейма “И.Е.З.”, встречающиеся с государственными пробирными клеймами разных периодов (последняя треть XIX века, 1898 год, 1899–1908 гг., 1908–1926 гг.) принадлежали только одному ювелирному заведению или мастеру; 2) пока не удалось обнаружить ни одного клейма периода 1851–1859 гг. с клеймами Киевской пробирной палатки (из архивных источников известно, что на изделиях этого времени должно было стоять клеймо Житомирской пробирной палатки); 3) на изделиях последней трети XIX века попадаются клейма только “И.Е.З.” (рис. 7).



Рис. 8. Клеймо фабрики И.Е. Заходера с государственным пробирным клеймом Российской империи 1898–1907 гг. с инициалами управляющего Киевским пробирным округом Александра Казимировича Выржиковского (1898–1904 гг.).



Рис. 9. Клеймо фабрики И.Е. Заходера с государственным пробирным клеймом Российской империи 1898–1907 гг. с инициалами управляющего Киевским пробирным округом Льва Фридриховича Олекса (1905–1907 гг.).

Обращает внимание и то, что и с клеймами образца 1898–1907 гг. с инициалами Александра Казимировича Выржиковского, работавшего в Киевской пробирном округе в 1898–1904 гг., встречаются тоже только “И.Е.З” (рис. 8). Это время, когда Заходер был еще жив, и клейма “наследников” не могли появиться;



Рис. 10. Клеймо “Наследников ИЕЗ” — фабрики И.Е. Заходера с государственным пробирным клеймом Российской империи 1898–1907 гг. с инициалами управляющего Киевским пробирным округом Льва Фридриховича Олекса (1905–1907 гг.).



Рис. 11. Клеймо “Наследников ИЕЗ” — фабрики И.Е. Заходера с государственным пробирным клеймом Российской империи 1908–1927 гг. с шифром Киевского окружного пробирного управления.



Рис. 12. Клеймо фабрики И.Е. Заходера с государственным пробирным клеймом Российской империи образца конца XIX века, с изображением Георгия Победоносца (клеймо Московского пробирного округа).



Рис. 13. Клеймо “Наследников ИЕЗ” — фабрики И.Е. Заходера с государственным пробирным клеймом Российской империи 1908–1927 гг. с шифром Московского окружного пробирного управления.

4) в период, когда на клеймах появляются инициалы пробирного инспектора — Льва Фридриховича Олекса, работавшего в Киеве в 1905–1907 гг., видно как клеймо самого Заходера, так и клеймо его наследников (напомним, что Заходер умер в 1907 году) (рис. 9–10); 5) немаловажен тот факт, что ни одного “И.Е.З.” без буквы “н” уже нет на изделиях 1908–1927 гг. (рис. 11); 6) и, возможно, самый весомый аргумент — это изображение на клеймах двух медалей, появившееся рядом с “И.Е.З.” после участия на выставках в Киеве и Нежине в 1901 году (рис. 1; 10).

В статьях Ж.Г. Арустамян, в книге “Золотое и серебряное дело XV–XX вв. Территория СССР” М.М. Постниковой-Лосевой, Н.Г. Платоновой, Б.Л. Ульяновой, изданной в 1995 г., содержится информация об изделиях с именником “И.Е.З.” и клеймами Московского пробирного учреждения. Автору удалось найти четыре образца подобных изделий. Два относятся к периоду Заходера (1881 г., 1888 г.) (рис. 12), два — к периоду Равкина (1908–1926 гг.) (рис. 13).

Согласно правилам пробирных уставов (1879 г., 1882 г., 1896 г.):

- “любое пробирное клеймение производилось только в том месте, где была зарегистрирована изготовившая изделие фабрика или мастерская [...]”³³;
- “мастерам категорически запрещалось производить драгоценные изделия не в том месте, где они были зарегистрированы [...]”³⁴.

Таким образом, мы можем говорить и о московском отделении бердичевской фабрики И.Е. Заходера, что, по всей видимости, было характерно и для других крупных предприятий Киевской губернии (рис. 14).



Рис. 14. Клеймо киевского мастера золотого и серебряного дела Н. Ионаса с государственным пробирным клеймом Российской империи 1898–1907 гг. с инициалами управляющего Московским окружным пробирным управлением Ивана Сергеевича Лебедкина.



Рис. 15. Клеймо “Наследников ИЕЗ” — фабрики И.Е. Заходера с государственным пробирным клеймом Российской империи 1908–1927 гг. с шифром Киевского окружного пробирного управления.

Исследование деятельности фабрики И.Е.Заходера продолжается, остается еще много вопросов, на которые ответы пока не найдены. Как, например, новые медали (рис. 15) на клеймах изделий, производимых уже при наследниках Израиля Еселевича Заходера.

Примечания:

- ¹ http://www.nlr.ru/e-res/law_r/content.html. Полное собрание законов Российской империи. УКАЗ № 2218 от 18 декабря 1708 года.
- ² http://www.nlr.ru/e-res/law_r/content.html. Полное собрание законов Российской империи. УКАЗ № 5333 от 12 сентября 1728 года.
- ³ Там же.
- ⁴ Там же.
- ⁵ http://www.nlr.ru/e-res/law_r/content.html. Полное собрание законов Российской империи. УКАЗ № 15.821 от 24 августа 1783 года.
- ⁶ http://www.nlr.ru/e-res/law_r/content.html. Полное собрание законов Российской империи. УКАЗ № 3035 от 24 июля 1829 года.
- ⁷ http://www.nlr.ru/e-res/law_r/content.html. Полное собрание законов Российской империи. УКАЗ № 4689 от 8 июля 1831 года.
- ⁸ ЦДИА, ф. 442, оп. 542, спр. 18, 1888 р., арк. 20. – С. 2.
- ⁹ ЦДИА, ф. 442, оп. 542, спр. 18, 1888 р., арк. 20. – С. 20.
- ¹⁰ http://www.nlr.ru/e-res/law_r/content.html. Полное собрание законов Российской империи. УКАЗ № 14.261 от 2 марта 1775 года.
- ¹¹ Там же.
- ¹² ЦДИА, ф. 442, оп. 633, спр.496, 1902 р., арк. 1–90. – С. 36.
- ¹³ Сказания о населенных местностях Киевской губернии или Статистические, исторические и церковные заметки о всех деревнях, селах, местечках и городах, в пределах губернии находящихся / Собрал Л. Похилевич. – м. Біла Церква: Видавець О.В. Пшонківський, 2005. – XXII+642 с. : 8 іл. – С. 205–206.
- ¹⁴ ЦДИА, ф. 442, оп. 88, спр. 229, 1857–1860 р. – С. 4.
- ¹⁵ ЦДИА, ф. 574, оп. 1, спр.564, 1900–1907 р. арк. 209. – С. 208.
- ¹⁶ Арустамян Ж.Г. К вопросу об атрибуции серебряных изделий с клеймом “И.Е.З” // Музейні читання. Матеріали наукової конференції. Грудень 2001 р. – К., 2002 р. – с. 105–114. – С. 107.
- ¹⁷ Там же. – С. 107.
- ¹⁸ ЦДИА, ф. 574, оп. 1, спр.332, 1900–1907 р., арк. 1–9.

- ¹⁹ Арустамян Ж.Г. К вопросу об атрибуции серебряных изделий с клеймом “И.Е.З” // Музейні читання. Матеріали наукової конференції. Грудень 2001 р. – К., 2002 р. – с. 105–114. – С. 108.
- ²⁰ <http://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=Фабрика&oldid=48895257>.
- ²¹ Шедевры еврейского искусства. Серебро. Авторы — составители: А. Канцедигас, Е. Волковинская, Т. Романовская. – М.: ИМИДЖ, 1990 г. – 383с. – С. 374.
- ²² http://www.antikvariat74.ru/articles/articles_55.html.
- ²³ Шедевры еврейского искусства. Серебро. Авторы — составители: А. Канцедигас, Е. Волковинская, Т. Романовская. – М.: ИМИДЖ, 1990 г. – 383с. – С. 348.
- ²⁴ Там же. – С. 368.
- ²⁵ Там же. – С. 355.
- ²⁶ Там же. – С. 358.
- ²⁷ ЦДІА, ф. 442, оп. 88, спр. 229, 1857–1860 р. – С. 8.
- ²⁸ Там же. – С. 13.
- ²⁹ Там же. – С. 12.
- ³⁰ Арустамян Ж.Г. К вопросу об атрибуции серебряных изделий с клеймом “И.Е.З” // Музейні читання. Матеріали наукової конференції. Грудень 2001 р. – К., 2002 р. – С. 105–114.
- ³¹ Постникова-Лосева М.М., Платонова Н.Г., Ульянова Б.Л. Золотое и серебряное дело XV — XX вв. Территория СССР. – М.: ЮНВЕСТ, ТРИО, 1995 г. – 374 с. – С. 166.
- ³² Иванов А.Н. Пробирное дело в России (1700–1946). Руководство для экспертов-искусствоведов. – М.: Издательство Русский национальный музей, 2002. – 752 с. – С. 150.
- ³³ Там же. – С. 157.
- ³⁴ Там же. – С. 150.

**ДАРУНОК МЕШКАНЦІВ НОВОЧЕРКАСЬКА ОТАМАНУ
МАТВІЮ ПЛАТОВУ У ЗІБРАННІ НАЦІОНАЛЬНОГО
МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ**

У Національному музеї історії України зберігається підносне блюдо¹ з написом, датованим 1816 роком, який повідомляє, що ця річ — дарунок купців столиці донського козацтва, міста Новочеркаська, певній особі, що має графський титул, ім'я якої, проте, не згадується².

Блюдо має круглу форму, діаметром 51 см; плоске, з бортиком, виготовлене з позолоченого срібла (рис. 1).



Рис. 1. Підносне блюдо з написом.

Краї бортика декоровані двома паралельними рельєфними смугами “колоскового” орнаменту, між яким симетрично розміщені чотири ажурні накладні пластини, прикрашені рослинними мотивами. Нижня з пластин прикриває ювелірне клеймо у вигляді прямокутного щитка з зображенням герба Москви — вершник, обернений праворуч (св. Георгій Побідоносець). Тут же зазначені дата виготовлення блюда (“1814”), золотникова проба металу (“84”) та клеймо ювеліра (“А Г”), що належало Андрію Григор’єву — московському майстру, роботи якого були виготовлені між 1808-м та 1826-м роками.

Інтервали між ажурними накладками з рослинним декором заповнені чотирма прикріпленими до бортика видовженими пластинами, на яких розміщено напис, виконаний чорнінням: верхня ліва пластина — *“Тебе почтенной граф отец усердіе наших сердец”*, верхня права пластина — *“Ты подъяв труды собой доставил нам славу покой”*, нижня ліва пластина — *“1816 года при времени возвращения из французского”*, нижня права пластина — *“похода от общества ново черкасских торговцев”* (рис. 2).



Рис. 2. Написи, вміщені на пластинах — декоративних елементах блюда.

Дзеркало блюда декоровано у техніці високого рельєфу карбуванням та гравіруванням. У його верхній частині розміщено вензель “ГМИП” (переплетені перші літери титулу і імені графа Матвія Івановича Платова⁴), обрамлений двома лавровими гілками. Над вензелем зображено сонячний диск з променями. Під вензелем розміщена композиція, до якої входять емблема М. Платова⁵ та зображення його військових нагород, оточених мілітарними символами.



Рис. 3. Зображення вензеля, обрамленого лавровими гілками (дзеркало блюда).

Емблема у геральдичному щиті⁶ має вигляд серця у супроводі схрещених шаблі і стріли. На серці стоїть птах, схожий на чаплю чи журавля, обернений праворуч. Під емблемою зображена нагородна шабля М. Платова — Золота зброя “За хоробрість”⁷, на якій на стрічках підвішені нагороди: російські ордени свв. Андрія Первозваного⁸, Володимира⁹, Олександра Невського¹⁰, Анни, Іоанна Єрусалимського (хрест Мальтійського ордену)¹¹, Георгія Побідоносця¹²; пруські ордени Чорного і Червоного Орла¹³, австрійські ордени Марії Терезії та Леопольда¹⁴. Під шаблею і орденами зображена ще одна нагорода

М. Платова — портрет англійського принца-регента на стрічці ордену Підв'язки. Цю мініатюру, оправлену діамантами, майбутній король Георг IV подарував М. Платову під час візиту козачого отамана у 1814 г. до Великої Британії¹⁵. Тоді же був створений і портрет М. Платова¹⁶.

Зліва від герба і нагородної шаблі представлено формений головний убір — козацький генеральський ківер з нагородним султаном-челенгом з вензелем імператора Олександра I¹⁷. Зображення ківера карбовано на окремій пластині, прикріпленій до поверхні блюда зі зворотної сторони заклепкою.

Нагороди М. Платова представлені у оточенні військових атрибутів (гармат, ядер, прапорів з вензелем імператора Олександра I та гербом Російської імперії) і символів влади козацької старшини — булави та пік.

З тексту напису на блюді стає відомо, що його виготовили на замовлення мешканців міста Новочеркаська¹⁸ для вручення М. Платову під час урочистої зустрічі¹⁹. Причому напис було виконано через два роки (у 1816 р.) після дати виготовлення самого блюда (1814 р.), зазначеної на клеймі.

Цікаво, що у “блюда М. Платова” з НМІУ є “двійник” у Збройовій палаті Московського Кремля²⁰ — підносне блюдо, також виготовлене у 1814 р. московським майстром Андрієм Григор'євим для вручення М. Платову. Замовниками цієї речі були земляки М. Платова — мешканці донської станиці Михайлівської, з козаками якої отаман дійшов до Парижа²¹.

Обидва блюда (“київське” і “московське”) виготовлені за однією схемою (на них вензель, емблема, шабля з нагородами, вінок переможця, військові символи), проте різними штемпелями. До того ж, вони розрізняються розмірами: “московське” має діаметр 47 см, “київське” — 51 см. Напис на бортику “московського” блюда складається з трьох частин; інший вигляд мають і накладні орнаментальні пластини, що розмежовують частини напису. Напис на “московському” блюді має наступний вигляд: *“Тебе, почетный граф отец, усердие наших сердец. Ты нам доставил славу и покой. Возвращение из французского похода 1814 года. От общества Михайловской станицы”*.

Обидва блюда розрізняються і деталями зображень: на “московському” відсутній “британський” нагородний портрет (який М. Платов, певно, ще не встиг отримати від принца-регента), а одна з гілок вінка — дубова. По-різному трактовані і

полотнища прапорів та зображення булав. У “київському” варіанті нема бунчуків, присутніх у композиції зображень на “московському” блюді.

Ким же був отаман Матвій Платов, народний улюбленець, довірена особа імператора Олександра I і російського головнокомандуючого Михайла Кутузова?

Адже саме йому поет Василь Жуковський присвятив рядки у своїй оді “Співець у таборі російських воїнів” (створений у 1812 р. для возвеличення героїв російської армії): *“Хвала, наш Вихорь-атаман, / Вождь невредимых, Платов! / Твой очарованный аркан / Гроза для супостатов. / Орлом шумишь по облакам, / По полю волком рыщешь, / Летает страхом в тыл врагам, / Бедой им в уши свищешь; / Они лишь к лесу — ожил лес, / Деревья сыплют стрелы; / Они лишь к мосту — мост исчез; / Лишь к селам — пышут селы”*.

А російський письменник Микола Лесков зробив М. Платова одним з персонажів своєї повісті “Левша” (опублікованої у 1881 р.), надавши йому одночасно сатиричних та патріотичних рис.

Прославлений російський генерал, отаман Донського козачого війська, учасник Бородінської битви, М. Платов у Вітчизняній війні 1812 р. очолив ополчення донських козаків, що зіграло важливу роль у розгромі наполеонівських військ.

Понад сорок років життя М. Платова припали на війни і військові походи: він брав участь у всіх кампаніях Російської імперії з останньої чверті XVIII і до перших десятиліть XIX ст. включно.

На гранітному постаменті пам’ятника М. Платову²², встановленого у 1853 р. у Новочеркаську, були викарбувані слова: *“Атаману графу Платову за военные подвиги с 1770 по 1816 гг. Признательные донцы”*. Бронзова скульптура М. Платова представляла його вбраним у коротку козачу бурку. Генерал стоїть з шаблею у правій руці і отаманським перначем — у лівій.

Майбутній отаман народився у 1753 р. у сім’ї козацького старшини у станиці Прибилянській під містом Черкаськом (Старочеркаськом)²³, а у 1769 р. одержав своє перше війське звання осавула. У 1771 р., під час чергової російсько-турецької війни, молодий М. Платов пройшов “бойове хрещення” у Криму, відзначившись під час штурму Перекопа и Кінбурна. Тоді ж відбулось його знайомство з Михайлом Кутузовим, який у 1812 г. очолив російську армію у війні з Наполеоном.

З 1778 по 1784 р. М. Платов брав участь у боях на Кавказі, де зустрівся з Олександром Суворовим, що очолював Кубанський корпус. За проявлену хоробрість М. Платова було підвищено по службі — він одержав чин полковника.

У наступну російсько-турецьку війну 1787 – 1791 р. М. Платов очолював козачий полк, що перебував у складі армії Григорія Потьомкіна, яка діяла на півдні сучасної України і у Молдові. За мужність, виявлену при взятті Очакова, Бендер, Акермана, Ізмаїла та у битві під Каушанами М. Платов одержав чин генерал-майора.

У 1796 р. М. Платов з козаками брав участь у т. зв. “Перському поході” на Кавказ і відзначився під час штурму Дербента.

Після смерті імператриці Катерини II козачого генерала обмовили вороги і його відправили у заслання, а у 1800 р. — ув’язнили у Петропавлівській фортеці у Санкт-Петербурзі. Однак невдовзі М. Платова виправдали і новий імператор Павло I призначив його командиром козачого загону, відправленого у похід до Індії. Проте наступник царя, імператор Олександр I, повернув козаків із цієї авантюрної експедиції, нагородив М. Платова званням генерал-лейтенанта і призначив отаманом Війська Донського.

Під час воєн Четвертої коаліції 1806–1807 р. М. Платов командував козачим корпусом, що бився проти французів у Пруссії.

У 1807 р., під час підписання миру між Францією і Росією у Тільзіті, М. Платов зустрівся з Наполеоном і, на прохання Олександра I, продемонстрував йому свою майстерність у стрільбі з лука. Вражений Наполеон подарував отаману дорогоцінну табакерку зі своїм портретом та хотів нагородити М. Платова орденом Почесного легіону, проте той від нагороди відмовився.

У 1808 р. М. Платов направився на Дунай на чергову російсько-турецьку війну 1806–1812 р., де відзначився при осаді фортеці Сілістрія.

Наприкінці 1809 р. М. Платов захворів — лікарі підозрювали чахотку — і виїхав з діючої армії на лікування до Санкт-Петербурга.

Коли влітку 1812 р. почалась війна з Францією, козачі полки під командуванням М. Платова приєдналися до російської армії як нерегулярні військові формування.

На початку війни козакам, що прикривали відступ російської армії, доводилось стримувати наполеонівську кавалерію і

польських уланів, майже не виходячи з боїв. Розгром дев'яти ворожих полків, вчинений “летючим” корпусом М. Платова поблизу містечка Мир, став першою перемогою росіян у війні. Козаки успішно діяли проти французів і під Смоленськом.

За ініціативи і під керівництвом М. Платова була проведена додаткова мобілізація на Дону, і вже наприкінці серпня 1812 р. до складу російської армії приєдналося 22 тисячі козаків. В один з критичних моментів Бородинської битви 7 вересня 1812 р. десять козачих полків М. Платова здійснили кавалерійський рейд по тилах противника, дезорганізувавши його лави.

Після того, як французька армія залишила Москву і почала відступати до західних російських кордонів, козацька кавалерія М. Платова переслідувала противника вдовж Смоленського шляху, вступаючи в успішні бої під Вязьмою, Смоленськом, Красним. На прохання головнокомандуючого М. Кутузова наказом імператора від 29 жовтня 1812 р. керманич козаків одержав графський титул.

Полишаючи Росію, Наполеон визнавав, що саме козаки відіграли вирішальну роль у знищенні його кінноти і артилерії. Козаки М. Платова проявили себе і в закордонних походах російської армії: Битві народів під Лейпцигом у 1813 р., боях у Франції. У 1814 р. вони вступили до Парижа, розбивши табір на Єлисейських полях.

Після укладання миру з Францією у 1814 р. М. Платов разом з імператором Олександром I прибув до Лондона, де переможців Наполеона зустрічали як героїв. Донський отаман був дуже популярним: на його честь було названо корабель, Оксфордський університет присвоїв йому звання почесного доктора права, а живописці писали його портрети (рис. 4).



Рис. 4. Живописний портрет Матвія Платова.

Після завершення війни отаман повернувся на Дон і оселився у передмісті Новочеркаська. Він помер 3 січня 1818 р. у віці шестидесяти семи років у своєму маєтку — слободі Єланчинській під Таганрогом. Поховання відбулося 10 січня 1818 р. у Новочеркаську. У 1875 р. нащадки отамана перенесли його прах до родової садиби разом з мармуровим надгробком роботи відомого скульптора Івана Мартоса. Після завершення будівництва у Новочеркаську у 1905 р. Вознесенського кафедрального собору і на честь століття Вітчизняної війни 1812 р. останки героїв-дончан, зокрема М. Платова, у 1912 р. були перенесені до цього храму²⁴.

Примітки:

- ¹ Підносні блюда у Росії використовувались у церемонії частування гостей хлібом і сіллю, а також у якості пам'ятного дарунка при відзначенні важливих подій. Подібні блюда с дарчими написами були атрибутом державних урочистостей і офіційних візитів.
- ² Нам не вдалось з'ясувати, коли цей предмет надійшов до НМІУ. У музейних облікових документах виявлено запис, що “блюдо Платова” у 1933 р. перебувало у Всеукраїнському історичному музеї імені Тараса Шевченка, колекції якого увійшли до зібрання НМІУ. Можливо, “блюдо Платова” походить з одного з приватних зібрань, які час від часу передавались, продавались и дарувались Київському художньо-промислового и наукового музею (сучасному НМІУ). Наприклад, у 1909 р., за заповітом одного з меценатів, до музею надійшло зібрання виробів з коштовних металів, серед яких були і кілька нагородних ковчів — дарунків російських імператорів представникам донської козацької старшини.
- ³ Після заснування у 1805 р. міста Новочеркаська, при сприянні отамана М. Платова у ньому було створене Товариство донських торгових козаків.
- ⁴ Наукову атрибуцію и опис блюда та визначення його приналежності М. Платову у 1986 г. виконали співробітники відділу “Україна доби феодалізму” Державного історичного музею УРСР на чолі з завідуючим відділу Вадимом Олександровичем Сидоренком.
- ⁵ Герб графа М. Платова, затверджений у 1816 р., мав інший вигляд.
- ⁶ Складові частини цієї емблеми досить поширені у емблематиці, вони символізують відданість і військову доблесть. Водоплавний птах може символізувати батьківщину отамана М. Платова — Подоння.
- ⁷ “Золота зброя” у Російській імперії прирівнювалась до державних орденів. Цією шаблею М. Платова у 1796 р. нагородила

імператриця Катерина II за взяття фортеці Дербент. У 1814 р. міська рада Лондона вручила М. Платову іншу коштовну шаблю, прикрашену зображеннями гербів Великої Британії та Ірландії. Обидві шаблі зараз зберігаються у Новочеркаському музеї історії донського козацтва.

- ⁸ Нагорода за битву під Лейпцигом 1813 г.
- ⁹ Нагорода за участь у російсько-турецькій війні 1806–1812 рр.
- ¹⁰ Нагорода за успішне прикриття у 1807 р. російської армії, що відходила до Тильзиту.
- ¹¹ Вручений імператором Павлом I після звільнення з ув'язнення у Петропавлівській фортеці.
- ¹² М. Платов був кавалером ордена св. Георгія Побідоносця 4-ї – 2-ї ступенів, одержаних ним за штурм Очакова та Ізмаїла у 1788 та 1791 рр. і за війну у Пруссії 1807 р.
- ¹³ Нагороди прусського короля за участь у військовій компанії у Пруссії.
- ¹⁴ Крім орденів, М. Платова було нагороджено золотою іменною медаллю з портретом імператриці Катерини II за перемогу, одержану у 1774 р. на ріці Калалах на Кубані під час російсько-турецької війни, і срібною медаллю за участь у війні 1812 р.
- ¹⁵ У 1814 р., під час Закордонних походів російської армії, імператор Олександр I нагородив М. Платова власним портретом, прикрашеним діамантами.
- ¹⁶ На портреті, створеному у червні 1814 р. у Лондоні художником Томасом Філіпсом М. Платов зображений голеним, на відміну від більш відомого портрета роботи кисті Джорджа Доу з Військової галереї Зимового палацу, де його представлено з пишними вусами. Отаман позує живописцю у козакому генеральському мундирі взірця 1814 р. зі срібними еполетами та шиттям на комірі у вигляді дубового листа, підперезаний офіцерським шарфом. У руці він тримає козакий ківер з червоним шликом і діамантовим султаном “челенг”. Груди генерала прикрашають зірки орденів Марії Терезії, Чорного і Червоного Орла, свв. Андрія Первозваного, Володимира та Іоанна Єрусалимського, золота медаль з портретом Катерини II і срібна медаль в пам'ять Вітчизняної війни 1812 р.; через плече пов'язана Андріївська стрічка, на шії на орденській стрічці – хрест св. Георгія; з двох медальйонів у діамантових оправках більш великий є дарунком англійського принца-регента.
- ¹⁷ Дарунок М. Платову від імператора у 1813 р. після бою під Ганау у Пруссії; виготовлений з золота та прикрашений діамантами.

Традиція нагородження “челенгами” виникла у Османській імперії і була запозичена Росією.

- ¹⁸ Місто Новочеркаськ засноване за ініціативою М. Платова у 1805 р. Туди з Черкаська, що страждав від паводків, було перенесено столицю донського козацтва. Місце, обране М. Платовим для закладання нового міста, і його план (сотворений Ф.П. Деволаном) у 1804 р. затвердив імператор Олександр І. При сприянні М. Платова у місті була відкрита перша на Дону чоловіча гімназія, почалось будівництво кам'яного собору.
- ¹⁹ Ця подія була зображена на картині художника Івана Попова “Зустріч поблизу Новочеркаська отамана Платова після повернення його з Парижа”, на початку ХХ ст. створений для Вознесенського собору Новочеркаська.
- ²⁰ Його зображення представлене на сайті Музеїв Московського Кремля: *www.moscowmuseums.ru*
- ²¹ Станція Михайлівська, заснована на початку ХVІІ ст., вважається однією з найдавніших на Дону.
- ²² Автор П. Клодт. У 1923 р. пам'ятник зняли з постаменту и передали до місцевого музею, а у 1933 р. переплавили. У 1993 р. монумент на честь М. Платова було відновлено.
- ²³ Зараз – станція Старочеркаська Аксайського району Ростовської області.
- ²⁴ У 1920-х рр. ці могили були пограбовані і відновлені у 1993 р.

АРОН ХА-КОДЕШ В ДЕКОРАТИВНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ПАМЯТНИКОВ ЕВРЕЙСКОГО ИСКУССТВА ИЗ КОЛЛЕКЦИИ МИДУ

В МИДУ хранятся, экспонируются, исследуются, реставрируются памятки духовной культуры многих народов.

В уникальной коллекции произведений еврейского церемониального искусства МИДУ значительное количество экспонатов имеет в декоративном пространстве символическое изображение арон ха-кодеш, т.е. Священный ковчег. Согласно книге Исход, (как и скиния, ее утварь и священнические одеяния) был изготовлен по точным указаниям Всевышнего, данным Моисею (25:9–28:43), из дерева шитим (акация?), “обит внутри и снаружи чистым золотом”, и по верхнему его краю “золотой венец”. Из этого же дерева были сделаны обитые золотом шесты для переноски Ковчега Завета. На золотой крышке (каппорет) Ковчега Завета помещались золотые чеканные херувимы с обращенными друг к другу лицами и с “простертыми вверх крыльями, покрывающими каппорет”, как бы охраняя Ковчег Завета и находящиеся в нем скрижали. Наиболее ярким выражением святости Ковчега Завета служило обещание Бога Моисею являться “в облаке над каппорет” (Лев.16:2) и “открываться там и говорить поверх каппорет между двумя херувимами, которые над ковчегом свидетельства” (25:22). Смотреть на Ковчег Завета или прикасаться к нему считалось опасным для жизни (Чис. 4:15; II Сам. 6:6–7 и др.). Из Града Давида он был перенесен в Храм, построенный Соломоном, который велел вырезать из масличного дерева и покрыть золотом херувимов высотой в десять локтей (ок. 5 м). Пятиметровые крылья херувимов “простирались над местом Ковчега” (I Ц.6:23–28;8:6–7). Легенды о судьбе Ковчега Завета начали, видимо, слагаться уже во II в. до н.э. Согласно одной из них, Ковчег Завета был спрятан в пещере на горе Нево (II Макк. 2:5); аггадические источники утверждают, что он сокрыт “на месте” под эвен штия (так называемый камень мироздания) в Святая святых или под полом Дровяной палаты Храма. Во Втором храме Ковчега Завета не было, хотя связанный с ним ритуал воскурения фимиама в Святая святых в Йом-Киппур продолжали соблюдать.¹

В интерьере синагог, появление которых исследователи относят к последним десятилетиям до разрушения Первого храма (586 до н.э.), самым важным элементом, символизирующим Ковчег Завета, является вместилище для свитков Торы. Это вместилище имело в древности либо форму ниши (например, изображение на монетах, которые чеканились в годы восстания Бар-Кохбы, ниша первоначальной синагоги в Дура-Европос, самой ранней из донныне известных: конца II — начала III веков нашей эры), либо выносного ларя, который помещали в такую нишу или ставили в интерьере. На ранних изображениях хорошо видны ячейки, в каждой из которых хранится в горизонтальном положении свиток. В Талмуде ларь для свитков Торы обычно называется тева, а ниша, в которую помещается такой ларь или непосредственно свитки — хехал (буквально — чертог; Тосеф., Мег. 3–5). В XII столетии уже существовали синагогальные ковчеги, имевшие форму шкафа, порой не примыкающего к стене; в верхнем ярусе хранили свитки, в нижнем — ритуальную утварь.

Художественное оформление синагогальных ковчегов обычно соответствовало стилю эпохи, было подвластно влиянию культур окружающих народов, а также включало элементы, характерные только для памятников еврейского искусства: тетраграмматон (имя Бога), библейские стихи, высказывания законоучителей Талмуда, изображения фасада Иерусалимского храма, скрижалей завета, меноры, короны, символических животных и птиц, воздетых в жесте благословения рук коханим и др. Особой роскошью декора отличаются ковчеги синагог в Праге XIV столетия, в Модене 1505 г. (Музей Ключни), Исфахане (три рядом прорезанные ниши в облицованной узорными изразцами стене, около 1550 г. Еврейский музей в Нью-Йорке), а также деревянных синагог Польши, Литвы, Германии XVI–XVIII столетий. Образцом оформления в стиле эпохи Ренессанса является двухъярусный ковчег с росписью из Урбино 1550 г. (Еврейский музей, Нью-Йорк). Ковчег в стиле барокко сефардской синагоги Амстердама 1675 года занимает почти всю ширину нефа. Идентичные ковчеги делали в синагогах Германии начала XVIII столетия, а затем и в синагогах Восточной Европы.

Синагогальный ковчег обычно размещается у стены, обращенной к Эрец-Исраэль, в Израиле — в сторону Иерусалима, в

Иерусалиме — к Храмовой горе. В большинстве современных синагог Ковчег находится на возвышении, с площадки перед ним коханим благословляют молящихся, а раввин или маггид произносит проповедь. Из всех, находящихся во время службы в синагоге, только им (а также несущему свиток Торы к биме для чтения) позволено при выполнении их обязанностей стоять спиной к Ковчегу.

В большинстве синагог Ковчег находился за завесой (парохет) в память о той, которая отделяла Святая святых от других частей скинии и Храма. Завесы из шелка и бархата, расшитые золотыми, серебряными и шелковыми нитями, одна из ярчайших страниц еврейского искусства. (Парохеты в собраниях Львовских музеев²).



Рис. 1. Торашилд (ДМ-7430)
с изображением арон ха-кодеш.

Интереснейший образец представляет Торашилд коллекции МИДУ (ДМ-7430), с неординарным изображением арон ха-кодеш: золоченные скрижали завета с 10-ю заповедями на фоне парохета, стилизованного в виде ламбрекена, поле которого проработано в виде меха горностая, подобно царской мантии, занавес увит лавровыми ветками. Венчает ламбрекен корона (рис. 1³). Возможно, происходит из Одессы — фланкирующие скрижали львы идентичны изображению львов на короне свитка Торы с одесскими клеймами.⁴

Во многих синагогах принято зажигать перед священным Ковчегом вечную лампаду (неер-тамид), символизирующую как библейскую менору и духовное сияние, исходившее из Иерусалимского храма, так и свет, излучаемый Торой.

Среди традиционных украшений свитка Торы, безусловно, наиболее интенсивным напоминанием об арон ха-кодеш является форма и декор Торашилдов. (ДМ-7419) щит Торы из коллекции бывшего Всеукраинского музея еврейской культуры имени Менделя Мойхер Сфорима, декоративное пространство

содержит хранилище свитков, скрижали Завета, корону. Символический ряд, отражающий святая святых, ярчайшим образом представлен в форме и декоре Торашилда ДМ-7428 (экспозиция МИКУ, зал № 8), кувшин с плодами и цветами в центре в нише — стилизация тевы — хранилище свитков Торы, поскольку Тора — есть древо жизни, т.е. мудрость.

Варшавский Торашилд 1877 года (работа известного мастера Фридерика Ройвера), известный по многим каталогам, представленный в экспозиции музея, имеет интереснейший элемент в декоре: над символической тевой изображены херувимы в виде львов-праведников (ДМ-2073)⁵ (рис. 2).



Рис. 2. Варшавский Торашилд работы Фридерика Ройвера (ДМ- 2073).



Рис. 3. Торашилд с клеймами Германии (ДМ- 2085).

Впервые представляем Торашилд с клеймами Германии 1804–1815 годов (ДМ-2085) — на скрижали, изображенные в центре, сверху опускается лавровая гирлянда, окаймляющая скрижали с двух сторон, и символизирующая воздаяние им славы (рис. 3).

По выразительности, мастерству построения композиции среди памятников еврейского искусства не только в Украине, безусловно, выделяется щит Торы святого общества Лохвицы

(ДМ-2124). Работа одаренного мастера проанализирована в отдельной публикации⁶. В связи с представляемой темой следует обратить внимание на изображение Ковчега Завета и сюжет библейский, который отражен в декоре. Это редчайший случай, когда на церемониальном предмете воссоздана история из Первой Книги Самуила 6:12, свидетельствующая о перемещении Ковчега Завета “до пределов Вефсамиса” (рис. 4).

Своеобразием отличается изображение Ковчега Завета на одесском Торашилде (ДМ-2086) (рис. 5). Он обозначен скрижальями, над которыми вверх складки поднятого парохета (завеса арон ха-кодеш). Венчает композицию большая корона (императорская по типу) с возникающим орлом. В данном случае изображение орла ассоциируется с Всевышним, который и есть главным хранителем святыни.



Рис. 4. Щит Торы святого общества Лохвицы (ДМ 2124).



Рис. 5. Изображение Ковчега Завета на одесском Торашилде (ДМ 2086).

Особым образец — Торашилд, в декоративном пространстве которого Ковчег Завета представлен стилизованным киотом (шкафом) с подвижными дверцами, а внутри в рельефе изображен свиток Торы в Торамантеле (платье Торы) (ДМ-2110) (рис. 6)⁷. Свиток Торы в платье (Торамантел) изображен и на знаменитом (известном по многим публикациям) Торашилде из Золотоноши (ДМ-2120) (рис. 7)⁸.



Рис. 6. Торашилд, со стилизованным изображением Ковчега Завета в виде киота (ДМ 2110).



Рис. 7. Торашилд из Золотоноши (ДМ 2120), на котором изображен Свиток Торы в платье (Торамантел).

Интерес вызывает структура построения композиции щита Торы ДМ-2101 и места в нем Ковчега Завета. В центре декоративного поля представлены скрижали, над ними руки коэна в молитвенном и благословляющем жесте биркат-коханам (благословляющие руки священника), а сверху — изображение льва. Эту композицию можно расшифровать следующим образом: молитва священника о соблюдении заповедей к царю Вселенной, представленному на щите образом льва (рис. 8).

Двойная симметрия отличает Торашилд ДМ-2273, форма которого и изображение в центре идентичны, двойное отражение стилизации Ковчега Завета (рис. 9).

Язык религиозной культуры, главным образом, язык символов. Согласно Талмуду место Ковчега не имеет измерений. Другими словами, Ковчег не занимал физического места в Святой святых, что следует из описания херувимов в 6-й главе Третьей книге царств: каждое крыло их было — 10 локтей, а ширина всего вместилища Святая святых — 20 локтей, то есть, для самого Ковчега места не оставалось. Чудесное свойство Ковчега согласно легенде, состояло в том, что он “сам нес тех, кто нес его”.



Рис. 8. Щит Торы (ДМ 2101), на котором представлены скрижали, над ними – благословляющие руки священника.



Рис. 9. Торашилд (ДМ 2273), форма которого и изображение в центре идентичны.

Стилизация Ковчега Завета нашла воплощение и в декоре корон для свитков Торы, декоративное пространство которых насыщено изображениями, являющимися напоминанием об арон ха-кодеш. Безусловно, некоторые изображения этого плана просто уникальны. Корона Торы, принадлежавшая главной синагоге Каменца, в декоре которой великолепные семисвечники, мощные скрижали с написанными 10-ю заповедями, фланкированные львами, увенчанные короной (ДМ-7267)⁹, корона Торы с одесскими клеймами (ДМ-2292) и др.

На коронах и щитах свитков Торы, подаренных синагогам больших и малых городов, молитвенным домам еврейских местечек, всегда центральное место в декоре принадлежало предметному воплощению важнейших положений вероучения, изображению Храма и его святынь.

И в заключении хотелось бы напомнить, что каждый из нас является Храмом, внутри которого хранятся скрижали, и насколько хорошо мы их храним и выполняем то, что на них написано, отражается в нашей биологической эволюции, соответствующей эволюции духовной. Нет ничего прекраснее,

великолепнее и чудеснее непостижимой способности человека к непрестанному возобновлению.

Примечания:

- ¹Краткая еврейская энциклопедия. – Т. 4. Общество по исследованию еврейских общин. Еврейский университет в Иерусалиме. – Иерусалим, 1988. – Кол. 403–407.
- ² Bracha Yaniv. Ceremonial Textiles for the Synagogue. Treasures of Jewish Galicia. – Tel-Aviv, 1994. – P. 100–113.
- ³ Thora und Krone. – Wien. 1993. – P. 144–145, Kat. № 41.
- ⁴ Романовская Т.Е. Серебряная иудаика Одессы второй половины XIX — начала XX столетия // Ювелирное искусство и материальная культура: Тез. докладов. – СПб., 2004. – С. 73–78.
- ⁵ Романовская Т. Серебряная иудаика Варшавы в собрании Музея исторических драгоценностей Украины // . Ювелирное искусство и материальная культура: Тез. докладов. // СПб., 2005. – С. 67.
- ⁶ Романовська Т.Ю. Символіка зображень щита Тори святого товариства Лохвиці // Музейні читання: Мат. наукової конференції “Ювелірне мистецтво — погляд крізь віки”, 11–13 грудня 2006 р. – К., 2007. – С. 178–186.
- ⁷ Thora und Krone. – Wien. 1993. – Kat. № 33, P. 130–131.
- ⁸ Романовская Т.Е., Савченко Т.Н. особенности декора Торашилда из Золотоноши из коллекции музея исторических драгоценностей Украины // Музейні читання. Мат. наук. конф. “Ювелірне мистецтво — погляд крізь віки”, 10–12 листопада 2008 р. – К., 2009. – С. 214–222.
- ⁹ Романовская Т. Корона Торы из главной синагоги Подолы // Тематичний збірник наукових праць. Національний музей історії України: поступ у третє тисячоліття. – К, 2004. – С. 257–262.

ЮВЕЛИРНОЕ ИЗДЕЛИЕ КИЕВСКОГО МАСТЕРА М. ЮРЕВИЧА ИЗ СОБРАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО КИЕВО-ПЕЧЕРСКОГО ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО ЗАПОВЕДНИКА

За девять веков своей истории Успенский собор Киево-Печерской лавры пережил немало разрушений, перестроек и обновлений. Насыщенная событиями история этого уникального памятника архитектуры привлекала и продолжает привлекать внимание исследователей¹. Однако, не смотря на то, что изучение собора началось в конце XVIII века, история храма так до конца и не осмыслена, целый ряд аспектов остается малоизученным. Например, история создания ювелирных украшений интерьера Успенского собора.

В фондах Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника хранится уникальное произведение украинского ювелирного искусства эпохи барокко — серебряная оправа престола главного алтаря Успенского собора Киево-Печерской лавры середины XVIII в. работы известного киевского мастера Михаила Юревича. К сожалению, настоящее состояние памятника не позволяет составить полное представление о его первоначальном виде: он непоправимо пострадал во время взрыва Успенского собора. До нашего времени дошли лишь фрагменты (более 24) различных размеров и разной степени сохранности. Из руин храма они извлекались в два этапа: во время археологических раскопок 1953 и 1963 гг. Некоторое представление о том, как выглядел престол, дают фотографии 1920–1930-х гг. (рис. 1).

В литературных источниках, посвященных истории Успенского собора, сведения и описания ювелирных произведений, составлявших важную часть его убранства, к сожалению, малочисленны и скудны. Например, описывая драгоценные предметы и украшения Великой Лаврской церкви, митрополит Евгений Болховитинов ограничивается пересказом вкладной надписи, размещенной на окладе престола главного алтаря: *“Престол и жертвенник в алтаре обложены все серебряными позолоченными деками чеканной работы с разными святыми изображениями. Первый устроен в 1755 г. на пожалованные 10 000 рублей императрицею Елизаветою Петровною в бытность ее в Лавре 1744 года; а второй ижедением разных*



Рис. 1. Главный престол Успенского собора. Восточная сторона. Фото первой четверти XX в.

*подаателей. В окладе престола весу серебра 8 пудов 28 фунтов и 73 золотника, и на позолоту его употреблено 486 червонных; а в окладе жертвенника 4 пуда 7 фунтов серебра и 170 червонных в позолоте*². В большинстве последующих изданий упоминания о главном престоле Успенского собора также сводились к цитированию вкладной надписи с упоминанием года его создания и размера денежной суммы, пожертвованной императрицей Елизаветой Петровной³.

История создания драгоценной оправы главного престола Успенского собора началась, по сути, в 1743 году, когда Киев готовился к важнейшему событию: предстоящему визиту ее императорского величества Елизаветы Петровны и внука Петра I — великого князя Петра Федоровича с супругой — великой княгиней Екатериной Алексеевной. В ходе подготовительных работ генерал-губернатор Киева М.И. Леонтьев неоднократно обращался к архимандриту Киево-Печерской лавры Тимофею Щербацкому и Духовному Собору с разными поручениями и просьбами, касающимися высочайшего визита (предоставления и доставки дерева для ремонта дорог и мостов, заготовки свечей и факелов, столового провианта и т.д.)⁴. Помимо этого, архимандрит был извещен о том, что по прибытии своем в Киев, императрица высказала пожелание посетить святую Печерскую обитель.

Не желая упустить возможность размещения государыни в монастырских стенах, Тимофей Щербацкий в частном порядке обратился к капитан-инженеру Федору Михайловичу Молчанову (специально присланному из Петербурга в Киев для осмотра помещений, предназначенных для размещения императорского кортежа) с просьбой осмотреть *“и в Киево-Печерской лавре ... келии архимандричии и другия, в которых соборные старцы жительствуют”*⁵. Судя по архивным документам, Молчановым был произведен осмотр монастырских помещений и составлено их описание, после чего Щербацкий представил на рассмотрение графу Алексею Григорьевичу Разумовскому предложение о возможности размещения императрицы в архимандричьих кельях. Для большей убедительности Тимофей Щербацкий сослался на мнение инженера Молчанова, который не рекомендовал предложенный ранее для этой цели губернаторский двор, и к тому же в нем, по мнению лаврского архимандрита, *“выгоды надлежащей и прожекту веселого никакого не имеется”*. В то время как *“внутри Киевопечерской*

обители келия архимандричия с лучшим могут быть выгодным прожеком [...] т.к. при оных [...] прохлаждения садовыми деревьями и виноградом насаженным имеются и просвет на горы и на воду имеется веселый". Также, архимандрит напоминал, что в этих кельях гостил и Петр I — *"всегодрожайший блаженный и высокочестивой памяти Ея императорского величества родитель"*⁶. Предложение Щербацкого было благосклонно рассмотрено, в подтверждение чему в августе 1743 г. сенатским курьером в монастырь было прислано в шести бочках пятьсот закупоренных бутылок английского пива с инструкцией по хранению.

Для организации торжественной встречи ее императорского величества в Печерской крепости генерал-губернатором Леонтьевым (при участии инженер-подполковника Даниила Дебаскета) был разработан специальный "концепт", подразумевающий праздничную иллюминацию у Троицких ворот, при архимандричьих кельях и на новопостроенной колокольне. Префектом Киево-братского училища Михаилом Козачинским были написаны канты, тексты которых тиражом в 150 экземпляров должна была напечатать типография Киево-Печерской лавры. Помимо этого, в рамках реализации "концепта" Леонтьев поручил Тимофею Щербацкому написать для специально устроенных *"при предшествующих в Печерскую крепость Киевских воротах"* триумфальных ворот портреты Елизаветы и Петра, исполненные *"самым искуснейшим мастерством ... и чтоб оне к высочайшему Ея императорскому величеству в Киев пришествию, а именно к маю месяце или июню к окончанию приведены быть могли"*⁷.

Торжественное "пришествие" Елизаветы Петровны в Печерскую крепость, сопровождаемое грандиозным действием и праздничной иллюминацией, состоялось 29 июля 1744 г. При посещении Киево-Печерской лавры императрица пожаловала лично архимандриту Тимофею Щербацкому 3000 руб., для монастырской братии (232 монахов) — 5000 руб., 600 руб. для шести человек Голосеевской пустыни и на строительство в лавре — 10000 руб.

Только по истечении семи лет Духовным Собором Киево-Печерской лавры было принято решение об изготовлении на пожертвованные императрицей деньги серебряной оправы для престола главного алтаря Успенского собора. Причиной, обу-

словившей его принятие, мог быть запланированный на 1754 г. очередной визит Елизаветы Петровны в Киев.

Для выполнения столь ответственной работы монастырь избрал известного серебряных дел мастера “киевоподольского мещанина” Михаила Юревича, который в 1746 г. уже переделывал серебряные Царские врата для нового иконостаса главного алтаря Успенского собора. Исходя из подсчетов Юревича, был составлена смета, по которому для изготовления оклада планировалось использовать серебра *“на доски боковые чотыре, и на пятую большую и тяжелешую серебра десять пудов”*⁸. Оплата работы мастера должна была составить 120 рубл. с каждого пуда. Всего же планировалось истратить 7 200 рубл. По условиям заключенного с монастырем контракта, Юревич обязывался изготовить оправу престола из монастырского серебра *“самым добрым мастерством”* в кратчайшие сроки и до окончания работы над оправой никаких других работ не брать. Кроме означенной зарплаты, монастырь должен был предоставить мастеру *“две куфры простой горилки для прочих работников”*⁹.

Существенным моментом в истории создания оправы престола, на наш взгляд, является тот факт, что, согласно заключенному с монастырем контракту, Юревич обязывался исполнить *“облачение”* для *“Великого святого престола”* по *“тем абрисам, каковы мне от отца архимандрита и соборных отцов даны будут”*¹⁰. Это обещание мастера зафиксировано в нескольких расписках и контракте, что говорит о важности данного пункта для заказчика — Киево-Печерского монастыря. Нужно отметить, что художественно-стилистическое решение целого ряда ювелирных изделий в лаврских храмах имеет свою специфику, выделяющую их среди других произведений украинского ювелирного искусства эпохи барокко. По мнению исследователей, это было следствием участия в создании их сюжетных и орнаментальных композиций художников лаврской иконописной мастерской, что еще раз подтверждается приведенным выше документом.

Представляет интерес и еще один документ — черновик вкладной надписи оправы, в котором прослеживаются намерения, как Духовного Собора лавры, так и самого мастера, завершить работы по изготовлению оправы к апрелю 1755 г. (предположительно, к годовщине коронации Елизаветы Петровны — 25 апреля)¹¹.

Подробное описание устройства главного престола Успенского собора содержится в “Книге описей внешнего и внутреннего вида Успенского собора (алтарь, иконостас, приделы) 1877 г.”, согласно которому он состоял из четырех каменных *“оштукатуренных стенок”*, сверху которых находилась плита из красного мрамора¹². Особую торжественность главному престолу Успенского собора придавали его внушительные размеры и необычайное богатство убранства. Его длина составляла почти 2 м, ширина — 1 м 74 см, высота — более 1 м. В то время как украшения престолов этого времени состояли, в основном, из расположенных по центру сторон пластин с чеканными сюжетными композициями в обрамлении пышного декора и узких металлических окантовок, драгоценная оправа нашего памятника покрывала его полностью.

Верхняя пластина оправы состояла из нескольких серебряных позолоченных листов¹³, соединенных между собой методом пайки. Полированную поверхность украшали многочисленные гравированные изображения головок херувимов, стилизованных цветов и плодов (слив, вишен, персиков и гроздьев винограда), выделяющиеся на ярком золоченом фоне мягкими, серебряными островками. Легкость рисунка гравированных изображений подчеркивалась выразительностью чеканных рельефов других элементов декора пластины. По ее четырем углам были закреплены накладные чеканные медальоны с изображениями евангелистов, по периметру центрального листа с изображением сияющего Голгофского креста в картуше, проходила узкая полоса растительного орнамента. Эти контрастные сочетания создавали изысканную декоративность верхней пластины.

На сегодняшний момент сложно указать точное количество листов, из которых состояла верхняя пластина. Вероятнее всего, их было семь: шесть меньших (49×60 см) и один больший — центральный (80×97 см). По линиям соединения листов между собой располагались болты с литыми шляпками в виде стилизованных головок цветов (в описании главного престола Успенского собора 1877 г. эти крепежные элементы были описаны как накладные детали декора), дополнительно укрепляя соединения листов и, одновременно, фиксируя пластину к мраморной поверхности престола. По углам пластина крепилась к поверхности престола накладными медальонами с образами евангелистов, имеющие с оборотной стороны четыре длинных нарезных штыря.



Рис. 2. Южная сторона престола. Омовение ног. Фрагмент.

Серебряные ризы боковых стен престола также состояли из нескольких частей — большой центральной пластины с чеканным многофигурным сюжетом и двух узких боковых пластин с изображениями ангелов и сложных орнаментальных композиций. На западной стенке престола находилась пластина с композицией “Тайная вечеря”, на северной — “Моление о Чаше”, на южной — “Омовение ног” (рис. 2). Украшение восточной стены престола, в которой имелось четырехугольное углубление, закрывающееся двухстворчатыми



Рис. 3. Восточная сторона престола. Жертвоприношение Авраама. Фрагмент.

дверцами, состояло из четырех частей. Две пластины с композициями “Жертвоприношения Ноя” и “Жертвоприношение Авраама” (рис. 3) были закреплены на створках дверей. На двух боковых изображены ангелы (рис. 4), придерживающие щиты итальянского типа, на поле которых выгравирована надпись¹⁴. В большинстве литературных источников именно эта надпись является основной информацией о нашем памятнике.

Места соединения всех частей оправы искусно маскировали накладные детали: сверху и внизу — узкие полосы металла с чеканными орнаментами, и изящные колонки с чеканными изображениями виноградного побега и головок херувимов, закрепленных на углах престола. Данные детали создавали логическую завершенность всего произведения.

Пластическая моделировка чеканного узора столь сложного рисунка осуществлена Юревичем в соответствии с западноевропейской ювелирной практикой XVII — первой половины XVIII веков. Умелое сочетание рельефов разной высоты, создающее дополнительные световые эффекты; контрастное сопоставление блестящих полированных поверхностей позолоты с матовыми серебряными — позволяет легко воспринимать сложный рисунок орнаментальных композиций произведения.

В художественной трактовке сюжетных композиций северной, южной и западной стен оправы престола явственно читается манера, свойственная художникам лаврской иконописной мастерской, умело воплощенная в металле. Аналоги композиционного построения некоторых чеканных сюжетов находим в произведениях западноевропейской живописи эпохи барокко.



Рис. 4. Восточная сторона престола.
Пластина с надписью. Фрагмент.

Как, например, сюжет восточной стены престола — “Жертвоприношение Авраама” и гравюра Библии Пискатора, (Амстердам, 1650) (рис. 5).



Рис. 5. Жертвоприношение Авраама. Ил. к Библии Пискатора. Амстердам. 1650 г.

Манера и высочайший уровень исполнения чеканных изображений на оправе позволяют говорить о том, что они были

выполнены самим Юревичем. Некоторое сомнение вызывают гравированные изображения херувимских головок, плодов и цветов верхней пластины оправы, линии которых несколько схематичны, лишены легкости и изящества, свойственных руке знаменитого мастера. Не исключено, что эти второстепенные детали декора выполнили упомянутые в договоре “прочие работники”.

В заключение хочется отметить, что драгоценная оправка главного престола Успенского собора Киево-Печерской лавры представляет исключительный интерес как для составления общей характеристики церковных изделий того времени, так и для понимания наиболее существенных особенностей украинского ювелирного искусства середины XVIII в. в контексте мирового художественного наследия.

Примечания:

¹ Исследованием архитектурно-строительной историей собора, его художественным оформлением, занимались, в частности: митрополиты Самуил Миславский (1731–1796) и Евгений Болховитинов (1767–1837), Новгородцев В.И. (1775–1786), иеромонах Никандр (“Создание Великой Успенской церкви Киево-Печерской лавры по сказанию древнего предания” К., 1908), Максимович М.А., Захарченко М.М. Солнцев Ф.И., Меленский А.И., Ефимов М., Лошкарев П., Николаев В., Моргилевский И., Богусевич В., Холостенко М., Асеев Ю., Логвин Н., Безсонов С., Говденко Г., Харламов В., Граужис О., Ситкарева О.В. и др. По архивным и письменным источникам внешний вид собора в разные периоды его истории реконструировали Лебединцев П.Г., Петров Н.И., Щероцкий К.В., Щербина В.И. Значительный вклад в изучение монументальной живописи храма внесли Истомин М.П., Кузьмин Е.М., Савенко О.И., Жолтовський П.М.

² Є. Болховітинов. Вибрані праці з історії Києва. К., 1995. – С. 324.

³ Болховитинов Е.А. Описание Киево-Печерской лавры с присовокуплением разных грамот и выписок, объясняющее оное. – К., 1831.; Титов Ф.И. Краткое историческое описание Киево-Печерской Лавры и других святынь и достопримечательностей Киева. – К., 1911.; Лебединцев П. Киево-Печерская лавра в ее нынешнем и прошлом с фасадом великой Лаврской церкви, планом ея и планом пещер. – К., 1894; Сіткарьова О.В. Успенський собор Києво-Печерської лаври. – К., 2000; Полюшко Г. Втрачені скарби лаврського музею. – К., 2001.

⁴ ЦДІАК України. – Ф. 128. – Оп. 1 общ. – Д. 120. – Л. 42.

- ⁵ ЦДІАК України. — Ф. 128. — Оп. 2 общ. — Д. 2. — Л. 12.
- ⁶ ЦДІАК України. — Ф. 128. — Оп. 2 общ. — Д. 2. — Л. 135.
- ⁷ ЦДІАК України. — Ф. 128. — Оп. 1 общ. — Д. 120. — Л. 76.
- ⁸ ЦДІАК України. — Ф. 128. — Оп. 1 общ. — Д. 104. — Л. 2.
- ⁹ ЦДІАК України. — Ф. 128. — Оп. 1 общ. — Д. 104. — Л. 3.
- ¹⁰ ЦДІАК України. — Ф. 128. — Оп. 1 общ. — Д. 129. — Л. 4.
- ¹¹ ЦДІАК України. — Ф. 128. — Оп. 1 общ. — Д. 104. — Л. 6.
- ¹² Фонды НКПІКЗ, инв. № КПЛ — А-369.
- ¹³ Фонды НКПІКЗ, инв. №№ КПЛ — М-10534, 10535, 10536, 10537, 10538, 10539.
- ¹⁴ *Во славу Пресвятия Единосущия Животворяща и Нераздельния Троицы Отца и Сина и Святого Духа, во едином существе исповедуемого Бога и в честь Пресвятия Богородицы и Пречистой деви Марии, Ея же благоволением сия Святия Чудотворная Киево-Печерския устроися Лавр.: В бессмертную же пам'ять благочестивейших и Всемилоstitивших Великой Государини нашей императрицы Елисавети Петровни, Самодержицы Всероссийской, украсися сей Святий Божий Престол среброкованными и позлащенными облачением с Всемилоstitивейшего Ея Императорского Величества в 1744 годе десяти тысячного числа рублевой монетой жалования Приблагополучнейшем и Височайшем Ея Императорского Величества внуке Петре I; Благоверном Государе, Великом Князе Петре Федоровиче и супруге его Благоверной Государине, Великой Княгине Екатерине Алексеевне и при придражайшем внуке Ея Императорского Величества — Благоверного Государя, Великого Князя Павле Петровиче; тицанием сия Святия Чудотворния Великия Лаври Високопреподобнейшего Господина отца Архимандрита Луки с пречестною соборною братиею в лето от Рождество Христа Спасителя Нашего Бога 1755.*

ТАБАКЕРКА 1883 г. ИЗ НОВИХ ПОСТУПЛЕНИЙ В ФОНДЫ МУЗЕЯ ИСТОРИЧЕСКИХ ДРАГОЦЕННОСТЕЙ УКРАИНЫ

В 2012 г. основной фонд Музея исторических драгоценностей Украины пополнился 135 ед. хранения, среди которых и серебряная табакерка работы московских мастеров 1883 г. Она была передана музеем следственным отделом Управления СБУ в Одесской области на основании решения Межведомственного совета по вопросам вывоза, ввоза и возврата культурных ценностей.

Серебряная табакерка (ДМ-8710), позолоченная внутри, с несъемной откидной крышкой на шарнирном креплении, выполнена в технике глубокой вытяжки в виде прямоугольной коробочки со скругленными углами и боковым шнаперным замком размерами 98×58×25 мм. Вес (согласно акту апробации № 40 от 27.03.2012 г.) составляет 102,65 г.

На лицевой стороне крышки в овальной рамке — миниатюра в известной со времен Киевской Руси технике черни. На миниатюре изображена одноэтажная городская усадьба в окружении деревьев, обнесенная высокой оградой. На переднем плане выделяется гравированный сетчатый орнамент, который стилизовано передает вымощенную мостовую. На внешней стороне дна табакерки — орнаментация в виде ромба в обрамлении растительного орнамента, вписанного в овал, вокруг которого черневой геометрический орнамент, выполненный по гравированному рисунку.

На внутренней стороне крышки представлены следующие клейма: клеймо изготовителя — в прямоугольном щитке буквы “ИА” — инициалы владельца московской фабрики серебряных изделий, известной с 1876 по 1912 г., Ивана Алексеевича Алексева; пробирное клеймо соответствия пробы — цифры “84” (что соответствует метрической 875 пробе серебра); клеймо с изображением Георгия Победоносца — городское клеймо Москвы. Клейма расположены и на внутренней поверхности дна табакерки: в прямоугольном щитке инициалы Алексева “ИА”; двухчастное пробирное клеймо в прямоугольном щитке со срезанными углами, разделенном по горизонтали: в верхней части буквы “ВС” — инициалы пробирного мастера В.С. Савинкова (с 1855 по 1888 гг), в нижней — год “1883”; в фигурном щитке клеймо соответствия пробы — “84”; в прямоугольном щитке со срезанными углами

изображение Георгия Победоносца — городское клеймо Москвы¹. Все клейма аутентичны (рис. 1–4).

Обтекаемая форма со сглаженными углами предназначалась для удобного ношения табакерки в кармане одежды. Ею, очевидно, владело и пользовалось не одно поколение: от постоянного трения поверхность металла значительно истончилась, что повлекло за собой заметные утраты черневого рисунка и даже появление в углу крышки сквозной трещины. От позолоты внутри остались следы вдоль верхнего края стенок.

На западе табакерки вошли в моду в XVII в., а в России появились в XVIII в. при Петре I, когда в страну начали завозить новые экзотические продукты — чай, кофе, шоколад и табак. Нюхать табак стало признаком хорошего тона. Самые разнообразные коробочки изготавливались из золота, серебра, меди, железа, кости, панциря черепахи, камня, фарфора, рога и ценных пород дерева. Спрос на них оставался большим и в XIX в.².

Табакерки с черневыми миниатюрами являются украшением самых известных музеев России и Украины, в том числе и экспозиции Музея исторических драгоценностей Украины, где представлены работы русских ювелиров, выполненные в XVIII и первой половине XIX в. (ДМ-8043, ДМ-2379). Как и они, табакерка 1883 г. фабрики Алексеева относится к изделиям ювелирного декоративно-прикладного искусства, исполненным в так называемом “русском стиле”, который считается завершающим этапом историзма — художественного направления в искусстве XVIII–XIX в.³.

Становление национального стиля в русском художественном серебре во втор. пол. XIX в. было долгим и сложным процессом. Окончательное формирование “русского стиля”, как самостоятельного течения среди многочисленных направлений историзма, происходит в семидесятые-восемьдесятые годы XIX в. под влиянием новых демократических тенденций, связанных с развитием русского общества в пореформенный период.



Рис. 1. Общий вид табакерки с закрытой крышкой.
Москва. Фабрика И.А. Алексеева. 1883 г.



Рис. 2. Крышка табакерки. Лицевая сторона.



Рис. 3. Дно табакерки. Лицевая сторона.



Рис. 4. Клейма на крышке и дне табакерки. Внутренняя сторона.

Проявления этих тенденций необыкновенно разнообразны. Например, имитация дерева, бересты или ткани с вышивкой в серебряных изделиях стала одной из составляющих понятия “русский стиль”.⁴

Появление в 80-х годах XIX в. еще большего количества серебряных изделий, выполненных в “русском стиле” объясняется русофильскими тенденциями политики Александра III, вступившего на престол в 1881 г. и провозгласившего “первенство русских элементов”.

Наибольшее количество предметов в духе национального романтизма выпускали многочисленные московские фабрики и мастерские. Древняя столица с ее неповторимым силуэтом, старинными храмами, палатами и просто живописными уголками стала символом всего русского, самобытного. Не случайно московские виды так часто встречаются на изделиях декоративно-прикладного искусства второй половины XIX века. Черневыми гравюрами с изображениями достопримечательностей первопрестольного града славилась фабрика Василия Семенова. Она специализировалась на выпуске небольших серебряных изделий с чернью, отличающихся высоким уровнем исполнения. Например, сервиз из собрания Оружейной палаты украшен тонкими узорами сплетающихся черневых трав на опущенном канфаренном золоченом фоне и гравюрами с архитектурными памятниками Москвы.

Изделия в технике черни с такой же тематикой производила знаменитая фирма Павла Овчинникова, имя которого было “известно чуть ли не всей России”⁵.

Постоянная конкуренция, стремление привлечь различные слои общества к приобретению своих изделий стимулировали поиск новых технологических и технических приемов работы с серебром, требовали активного расширения и обновления ассортимента. При этом оставалась необходимость сохранения высокого художественного уровня и техники исполнения работ. Этому способствовало привлечение к сотрудничеству с ювелирными фирмами известных русских художников, скульпторов, архитекторов. Например, на фирму Сазикова работали Быковский, Витали, Клодт; на Губкина — академик Бортников; на Овчинникова — Лансаре, Обер, Микешин и Чичагов⁶.

Глядя на миниатюру, помещенную на крышке табакерки Алексеева, которая реалистично воссоздает уголок старой Москвы с типичным образцом городской усадьбы, замкнутой деревьями сада, разросшегося за дощатым забором, нельзя не вспомнить о написанных, в эти же годы В.Д. Поленовым (1844–1927) картинах, в которых пейзажная тема сочетается с жанровой. Вершиной среди этих работ художника является его “Московский дворик” (1878–1879). Картина эта стала наиболее популярным произведением Polenova. Вся картина, полная тишины и уюта, не просто изображает определенный уголок старой Москвы, но дает незабываемый типический образ, заключающий в себе характерные черты эпохи и ее бытового уклада.

Материалом для картины послужил натурный этюд, написанный из окна квартиры Polenova в Малом Толстовском переулке еще в 1877 году (Третьяковская галерея). Его же полотно “Бабушкин сад” (1879) было первой русской картиной, элегически показавшей отживающее дворянское прошлое. В картине изображен тот же дом в одном из арбатских переулков, что и в картине “Московский дворик”. При жизни Polenova эти патриархальные уголки старого дворянского быта были еще очень характерны для некоторых районов Москвы⁷. К ним примыкает и работа В.Е. Маковского (1846–1920) “На бульваре” (1886–1887) — превосходная по мастерской передаче городского пейзажа с узнаваемой московской застройкой.

Конечно же, небольшие ювелирные фирмы, подобные фабрике Алексеева, не могли пользоваться услугами художников, кото-

рые разрабатывали бы специально для них эскизы для будущих изделий. Решением было использование доступной печатной продукции. Так, например, в 1870 году издательством А.Ф. Маркса был основан иллюстрированный еженедельный журнал “Нива”. Он пользовался широкой популярностью в кругах мелкобуржуазной интеллигенции. Имел много подписчиков, особенно на периферии. Положительную роль сыграли литературные и художественные приложения к журналу, знакомившие читателей с произведениями не только писателей, но и многочисленных художников.

Трудоемкая резцовая гравюра по металлу почти полностью сходит со сцены, тогда как торцовая гравюра на дереве получает большое распространение. В меньшей степени используется в качестве репродукционной техники литография⁸.

Постепенно вводятся в ювелирную практику фотомеханические способы репродуцирования.

Но если резцовая гравюра исчезает из художественной практики второй половины XIX в., то офорт (на короткий период) привлекает живописностью, тональным богатством и широко применяется для репродуцирования живописных произведений. Особенно много внимания уделяли этой технике художники-передвижники.

В литографии 70-х – 80-х годов, помимо пейзажа, представленного прекрасными работами лучших пейзажистов, находят воплощение и бытовые, и исторические сюжеты.

Тот же В.Е. Маковский в начале 70-х годов организовал в Москве литографскую мастерскую. Им самим в 70-е – 80-е годы были выполнены лучшие работы в технике литографии. Художник создал немало листов, запечатлевших разнообразные по содержанию сцены. Он всегда умело использует особенности литографской техники, позволяющие усилить тональное богатство, меняет силу и насыщенность штриха, прибегает к темным тонам, которые чередует с легкой, еле заметно положенной тенью. Как правило, художник сочно и сильно прорисовывает крупные фигуры переднего плана, едва намечая как бы тающие в воздухе фигуры и предметы вдаль (“Шарманщик”, 1880 г.).

Удачнее всего те литографии Маковского, в которых он сохраняет свободу, почти этюдный характер листа. Непосредственность здесь сочетается с верностью и остротой свободного рисунка. Прерывающиеся, то перекрещивающиеся, то зигзагообразные штрихи, положенные по форме, смело очерчены одной непрерывной линией контура⁹. Эти литографии, целиком или

фрагментарно, могли служить основой для гравированного или черногого декора серебряных изделий. О возможности использования литографических репродукций для черновых изображений исторических памятников и видов Москвы пишут, и исследователи русской черни М.М. Постникова-Лосева и ее соавторы¹⁰.

Вторая половина XIX века в России была временем становления ювелирной промышленности, когда начали изготавливать драгоценную утварь не только на заказ, а и как товар, постоянно имевшийся в продаже и доступный разным слоям общества. К сожалению, подобных изделий невысоких ценовых категорий, которые не являлись объектами собирательства или накопительства, до наших дней дошли единицы. И среди них — табакерка 1883 г. фабрики И.А. Алексеева. А между тем, в этом миниатюрном предмете нашли свое отражение все те значительные изменения в художественных, технических и социальных процессах, происходившие в последней четверти XIX в.

Примечания:

- ¹ Иванов И.А. Мастера золотого и серебряного дела в России 1600–1926 гг. – Т. 1. – М., 2002. – С. 64;
- Постникова-Лосева М.М., Платонова Н.Г., Ульянова Б.Л. Золотое и серебряное дело XV–XX вв. – М., 1983. – С. 203, 205, 215.
- ² Коварская С.Я., Горбатова И.В. Ювелирные украшения и табакерки. – М., 2008. – С. 6.
- ³ Зуйкова Т. Историзм в ювелирном искусстве России и Западной Европы // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. – Спб., 2004. – № 4. – С. 44–54.
- ⁴ Гилодо А.А. Русское серебро второй половины 19-начала 20 века. – М., 1994. – С. 26.
- ⁵ Журавлева В.Л., Костина И.Д., Мунтян Т.Н. Искусство русских ювелиров. Девять веков истории. – М., 2004. – С. 134–137.
- ⁶ Гилодо А.А. Указ.соч. – С. 24.
- ⁷ Лясковская О.А., В.Д. Поляков // История русского искусства. – Т. IX, книга вторая. – М., 1965. – С. 132–133.
- ⁸ История русского искусства/ред Машковцев Н.Г. – Т. II. – М., 1960. – С. 186–187.
- ⁹ Там же. – С. 188.
- ¹⁰ Постникова-Лосева М.М., Платонова Н.Г., Ульянова Б.Л. Русское черное искусство. – М., 1972. – С. 24.

ВЫШИТАЯ ИКОНА КАК ОБРАЗЕЦ ЮВЕЛИРНОГО ИСКУССТВА ИЗ ФОНДОВ ЧЕРКАССКОГО КРАЕВЕДЧЕСКОГО МУЗЕЯ

В коллекции Черкасского областного краеведческого музея хранится икона прямоугольной формы (19,3×17×2,3 см) на бархате бордового цвета, натянутом на деревянную основу, с изображением Святых Дмитрия Мироточца (Солунского) и Мученицы Феодосии девы. Икона вышита золоченой серебряной нитью, украшена жемчугом, бисером, перламутром. Она была закуплена в 1978 г. у краеведа, археолога из Умани Ольги Петровны Диденко. Из описи предмета в инвентарной карточке указано, что это работа мастеров Киево-Печерской лавры, датируемая XVIII веком.

Однако после изучения произведений церковного шитья, находящихся в экспозиции Музея истории Киево-Печерской лавры и Музея исторического культурного достояния “Платар”, консультации Шульц Ирины Васильевны, искусствоведа, зам. нач. отдела истории Киево-Печерской лавры и заповедника, был сделан вывод, что наша икона была вышита в I-й четв. XIX века.

Слева от образов вышита надпись на старославянском языке:

“СІ ВЕЛИКОМУ ДИМТРІЙ МИРОТ.” “С МУЧ. ΘΕΟΔΟΣΙИ ДΕΒΥ”.

Дмитрий Солунский¹, известный также как Св. Дмитрий Мироточец — христианский святой, почитаемый в лике великомучеников. Родился в III в. в Фессалониках. Пострадал во время правления императора Диоклетиана, защищая христианство. Греки именуют Дмитрия Солунского Мироточцем, т.к.



Рис. 1. Икона ЧКМ ІП 595. Первая треть XIX в.

его мощи источали миро. В византийских текстах великомученик часто называется Победоносцем, поскольку большинство чудес Дмитрия Солунского связано с оказанием военной помощи. Святой особенно почитается у славянских народов. Память о нем издревле на Руси связывалась с воинским подвигом, патриотизмом и защитой Отечества. Он изображается на иконах в виде воина в пернатых доспехах, с копьём и мечом в руках. Дмитрий Мироточец считался покровителем воинов, и накануне Куликовской битвы чудотворная икона была перенесена из Владимира в Москву кн. Дмитрием Донским. Победу в Куликовской битве связывали с покровительством Дмитрия Солунского. Память совершается в православной церкви 26 октября (8 ноября).

Святая мученица Феодосия Тирская дева² пострадала в 307 году. Во время гонения на христиан семнадцатилетняя Феодосия подошла к осужденным узникам-христианам, находившимся в претории. Был день Святой Пасхи, и мученики говорили о Царствии Божием. Св. Феодосия просила их помянуть ее пред Господом, когда они предстанут Ему. Воины увидели, что девушка поклонилась узникам, взяли ее и отвели к правителю Урвану. Тот заставлял девушку принести жертву идолам, но она отказалась, исповедуя свою веру во Христа. Тогда святую подвергли жестоким истязаниям. Мученица молча и с радостным лицом переносила страдания и на вторичное предложение правителя принести жертву идолам ответила: “Безумный, ведь я сподобилась присоединиться к мученикам!”. Феодосию с камнем на шее бросили в море, но ангелы вывели ее из пучины. Тогда мученицу отдали на съедение зверям. Видя, что звери ее не трогают, мучители отсекали ей голову. Ночью святая Феодосия явилась родителям, которые пытались уговорить свою дочь не идти на страдания, в светлой одежде, с венцом на голове, сияющим золотым крестом в руке и сказала: “Смотрите, вот какой великой славы вы хотели меня лишить!”. Память совершается в православной церкви 29 мая (11 июня).

Иных изображений этих святых в паре на одной иконе найти не удалось. Поэтому можно предположить, что наша икона сделана под заказ, возможно, именная. “Украшения небольших личных моленных образов отразили на исходе средневековья не только “индивидуализацию” веры, но и новую страстную тягу к семантике блеска — стяжанию божественной милости”³.

На иконе — совместная работа иконописцев Киево-Печерской лавры, которые высокохудожественно изобразили лики и руки святых маслом на картоне, покрытом левкасом, сделали предварительный рисунок для шитья, и мастерства монахинь, непосредственно воплотивших рисунок на ткани. Большая вероятность того, что икона была выполнена вышивальщицами Киево-Флоровского женского монастыря, который на протяжении всего XVIII века поддерживал тесную связь с иконописной мастерской Киево-Печерской лавры⁴.



Рис. 2. Св. Дмитрий Мироточец.



Рис. 3. Св. Феодосия дева.

Фигуры вышиты в полный рост, стоящими на рельефной поверхности, головы на $\frac{1}{3}$ повернуты друг к другу, взгляд устремлен вверх. Слева — Дмитрий Солунский с крестом в правой руке, которую он держит на поясе, и копьем в левой. Справа — Феодосия дева с крестом в правой руке, которую она

прижала к груди, и пальмовой ветвью в левой, то есть изображены крест и пальмовая ветвь как символы мученичества и копье как символ воина, защитника.

Икона выполнена в стиле украинского барокко, который отразился в многослойной, объемной одежде святых, складки на которой согласованы с их позами. Вышивальщица старается передать живое движение, перспективу. Лица и руки фигур нарисованные, что придает изображению жизненности. Жемчугом украшены нимбы. На шее у Феодосии девы — нить мелкого жемчуга и нить розового бисера. На шее у Дмитрия Солунского — нить полукруглых медальонов из посеребренного металла.

Верхняя одежда святых, предположительно, гиматий⁵ (длинный прямоугольный кусок ткани — плащ, свободный конец которого перебрасывали через левое плечо на спину, реже — со спины на правое плечо). На Дмитрие Солунском — рубаха воина. Вышитая и обведенная по контуру утолщенной металлической нитью сверху гиматия правая нога, — это, возможно, изображение вотива, который “не несет никакой художественной нагрузки, а лишь имеет исключительно практическое предназначение — быть материализацией молитвы об исцелении”⁶. Св. Феодосия дева — “в двух туниках: длинной и поверх ее короткой — подпоясанной [...]”⁷.

В верхней части иконы, между облаками, посередине, изображен знак Бога Отца в виде треугольника с вышитыми на нем тремя буквами: “СІС”.

Фигуры святых и все крупные детали вышивки рельефно выступают над фоном. Это говорит о том, что шитье сделано по “карте” (картону) разной толщины, выполняющей роль подкладки, “настила”⁸.

В XVIII веке “широкое распространение получает высоко-рельефное шитье “по карте”, где объемные детали выполнялись отдельно, а затем нашивались на фон”⁹.

Работа была выполнена в следующем порядке:

- рисунок вышивки переносится на картонные детали;
- выполняется вышивка по картону;
- картонные детали пришиваются к ткани.

Шитье по картону относится к техникам шитья “в прикреп”: золотной нитью покрывается только лицевая поверхность вышивки, на изнанку золотная нить не выходит, приши-

ваясь к ткани одинарной прикрепной нитью (шелковой, лл, х/б) в тон золота или серебра¹⁰.

В шитье по картону нужно было обязательно пользоваться шилом: оно обеспечивало точность и аккуратность шитья. После предварительного прокалывания картона шилом или прорезания металлические нитки шитья закрепляются на ткани прикрепными шелковыми нитками.



Рис. 4. Верхняя часть иконы.

Значительная часть вышивки на иконе сделана в технике “полоска” (прямой стежок). В такой же технике выполнена и рамка на иконе: картон обработан техникой “в прикреп” и пришит (приклеен) к ткани. При помощи чередования разного направления стежков, линий прикрепов, видов нитей созданы красивые светотеневые эффекты.

Нити, которыми вышита икона, представляют собой (1) шелковую нить, плотно обвитую узкой золоченой серебряной нитью; (2) крученую металлическую нить с добавлением цветного шелка; (3) слегка гофрированную металлическую нить; (4) шелковую нить.

Первым видом нити вышита большая часть иконы, в частности нимбы, плащи, пояса на фигурах, пальмовая ветвь, половина рельефной поверхности, рамка. Вторым — рукава, нижняя

часть рубахи Дмитрия Солунского, короткая туника Феодосии девы. Третьим — другая половина рельефной поверхности. Четвертым видом — стопы святых черного и красного цветов, кучевые облака в двух верхних углах иконы светло-серого и темно-серого цветов, причем темно-серый цвет разбавлен серебристым.

В нижней части иконы — чередование двух золотных видов нитей, вышитых вертикальными стежками, которые пересекает по горизонтали утолщенная металлическая нить, прошитая короткими, чуть волнистыми отрезками, что создает впечатление холмистой местности.

Лелитками декорированы некоторые детали одежды фигур: пояс, низ рубахи Дмитрия Солунского, низ короткой туники Феодосии девы, стилизованные лучи в верхней части иконы, с 3-х сторон — рельефная поверхность. Лики святых и другие детали одежды обведены по контуру мелкими ажурными петлями. Украшает костюмы петлеобразная бахрома из тонких золотных нитей, подчеркивая парность святых на иконе. Кресты и копье сделаны в технике “навивных узелков”¹¹.

В четыре угла иконы вставлены ромбы из шлифованного стекла в металлической оправе. Только в левом верхнем углу сохранилось перламутровое ожерелье из мелких бусин, опоясывающее ромб.

На иконе во многих местах стерлась позолота с вышивальными нитей, частично утрачен жемчуг, украшающий нимбы святых, значительно на краях потерся бархат. Но, несмотря на такое состояние предмета, — это очень значимый экспонат в коллекции Черкасского краеведческого музея.

Вышитые иконы были не очень популярными и заказывались редко¹². Поэтому не встречаются одинаковые сюжеты. Значительное внимание уделяли созданию рамки, все больше приближая вышитое произведение к живописным образцам.

Искусство вышивки икон в XIX веке, “как дорогой и кропотливый вид творчества, приходит в упадок, дорогие иностранные ткани заменяются отечественными, шитье заменяется живописным изображением”¹³, но его яркость и своеобразие оказали большое влияние на дальнейшее развитие культуры.

Примечания:

¹ Энциклопедический словарь / Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А.: В 86 томах. — Т. Ха. — СПб., 1893. — С. 608.

- ² Жития Святых Святителя Дмитрия Ростовского. В 12 томах. – Т. Май // Свято-Успенская Почаевская лавра. – К., 2006. – Житие 466.
- ³ Тарасов О.Ю. Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. – М., 1995. – С. 77.
- ⁴ Кара-Васильева Т. Шедевры церковного шитва України (XII-XX століття). – К., 2000. – С. 43, 89.
- ⁵ Филатов В.В. Словарь изографа // Православный Свято-Тихоновский Богословский институт. – М., 1997. – С. 287.
- ⁶ Степаненко Н.О. Пам'ятки з фонду Дніпропетровського музею ім. Д. Яворницького // Музейні читання. Музей історичних коштовностей України. – К., 2008. – С. 150.
- ⁷ Фартусов В.Д. Руководство к написанию Святых угодников Божиих в порядке дней года. Опыт пособия для иконописцев. – М., 1910. – С. 296.
- ⁸ Кара-Васильева Т. Українське літургійне шитво // Людина і світ. – 1996. – № 11–12. – С. 9–12.
- ⁹ Ефимова Л.В., Белогорская Р.М. Русская вышивка и кружево // Собрание Государственного Исторического музея. – М., 1982. – С. 17.
- ¹⁰ Техника церковной вышивки. Шитье по картону // Убрус. – СПб, 2005. – № 4. – С. 49–50.
- ¹¹ Выгонов В.В., Галямова Э.М. Вышивка. – М., 2006.
- ¹² Зайченко В.В. Гаптовані ікони XVIII–XIX ст. // Родовід. – 1999. – № 17. – С. 47.
- ¹³ Кара-Васильева Т. Шедевры церковного шитва України (XII-XX століття). – К., 2000. – С. 89.

ЮВЕЛІРНЕ МИСТЕЦТВО СЬОГОДЕННЯ



Сердюк А.С., Олексюк О.В., Лабунская Э.Ю.,
Устинова И.О., Филиндаш А.А., Кондрашов А.А.,
Кочегарова Н.Н.⁴

О ТИТУЛЬНО-ЗАЯВЛЕННЫХ ЮВЕЛИРНЫХ ИЗДЕЛИЯХ В 30-50 ГОДАХ XX СТОЛЕТИЯ

*Безымянным и нетитулованным,
скромным, экономно-запасливым, тер-
пеливым и талантливым, передавшим
эстафеты древнерусского ювелирного
искусства мастерам дореволюционной
России, ювелирам-ремеслникам от
Фаберже, а также ювелирам,
камнерезам-ограничикам и пробирерам
СССР*

посвящается

В порядке технической взаимопомощи лаборатория идентификации и оценочной стоимости культурных ценностей Академии таможенной службы Украины (далее АТСУ) оказала бесплатные услуги жителям города Днепропетровска, которые обратились с просьбой отреставрировать портрет женщины 40–50-х годов (рис. 1, 2). Реставрацией занялся сотрудник таможенной лаборатории АТСУ А.С. Сердюк. Он произвел двухстороннее укрепление, расчистки, свел порывы встык и передал портрет в Национальную академию изобразительного искусства и архитектуры (укр НАОМА).

Портрет изучала группа студентов-реставраторов под руководством заведующего кафедрой профессора Титова Н.Ф. — заслуженного деятеля культуры Украины. Исследования показали, что портрет был неоднократно переписан (локоны волос, платье, грим лица). Реставраторы пришли также к выводу, что как бы ни интерпретировался портрет, брошь на женщине оставалась без изменений. Эта брошь, как утверждают старожилы города Днепропетровска и ювелиры со стажем, была изготовлена в 40-х годах прошлого столетия.

⁴ Руководитель темы Калашникова О.Л. — доктор филологических наук; консультант — Сапфирова Н.Н. — независимый исследователь ювелирных, антикварных ценностей.



Рис. 1. Портрет неизвестной 30-50 годов до реставрации.



Рис. 2. Портрет неизвестной 30-50 годов после реставрации.

И в то напряженное, военное время женщины не переставали следить за модой, которая диктовала новое направление в аксессуарах — броши. По моде 30-х годов XX века серебряные и вообще металлические броши носили на воротнике или закалывали ими ниже пояса свободные блузы. XX век принес удешевление процесса производства с помощью механизации и химических средств, благодаря чему начался массовый выпуск украшений. Это позволило каждой женщине украшать понравившимся украшением воротничок блузки или лацкан жакета. Очень популярными стали броши в виде подков, сердец, лир, скрипок, саксофонов, бантов, пчел, мух, жуков (жук-олень, жук-скарабей) и т.п., с ограненными цветными камушками и без них. Это могли быть броши как из драгоценных материалов (более дорогие), так и бижутерия (по цене, доступной для населения). Во времена НЭПа, например, была выпущена известная большая брошь под названием “Вера, Надежда, Любовь”. При необходимости брошь легко можно было разломить на три части. На броши была изображена Библия (книга), потир с крестом и якорем и сердце. Из украшений особенно популярны

были бусы и крупные брошки. В украшениях появились растительные и абстрактные мотивы, выраженные в изящных и плавных линиях (рис. 3, 4). Со временем броши становятся не только ювелирным украшением, но и средством самовыражения создателя и демонстрирующего — зеркалом общественной и политической жизни. Например, во время второй мировой войны, в 1942 году, в “Картье” создали брошь “Птица в клетке”, символизирующую оккупированную фашистами Францию. Вторая брошь — “Освобожденная птица” — появилась в ознаменование освобождения страны)⁵.

До Великой Отечественной войны в Днепропетровске, в ювелирной артели, наспех сколоченной Яковом Слюсаренко, отцом Александра Яковлевича Слюсаренко, преподавателя одного из ГПУ г. Днепропетровска, были поставлены на поток броши с изображением титульных ви-



Рис. 3., 4. Примеры брошек 40-х гг XX века.

ноградных гроздей как символов виноградных вин марочных и коллекционных, к которым был неравнодушен И.В. Сталин. А.Я. Слюсаренко был ювелиром от бога. В конце 80-х годов XX столетия ему удалось наладить и выпускать ониксовые, флюаритовые и топазовые броши, изображавших насекомых, бабочек, паучков, кузнечиков и других изображений в оригинальных экзотически-авторских огранках и без них.

⁵ Райкомы, исполкомы и другие исполнительные органы вручали телефонисткам и разрешали, не снимая, носить броши с виноградной гроздью, по-видимому, те самые, которые назывались в народе “улыбка Сталина”. При этом их просили улыбаться всем без разбора, ничего никому не объяснять и не рассказывать, демонстрировать радость и не сдерживать восторг. Лидия Зиновьевна Буртакова-Глейзер, работавшая в годы Отечественной войны телефонисткой на телеграфе, вспоминала: “А после того, как розданные или подаренные броши были одеты нами, телефонистками, в своих телефонных звенья и станциях начальство позволяло тихо троекратно произнести “Ура! Ура! Ура!”, и соединяя Москву с областным начальством, добавлять телефонный зуммер ---, ---, ---”.

Отменно получались у ювелира огранки обычных и экзотических форм. Он гордился своим отцом, который и передал ему опыт огранщика драгоценных и полудрагоценных камней, страж для ювелирных изделий и бижутерии из стекла, кости, рога, янтаря, гагата, твердых сортов гагалита, “морской пенки”, черепашье панциря и их имитаций. В довоенные годы ювелирная семья Слюсаренко включилась в частные межобластные артельные соревнования по изготовлению брошей с изображением виноградных гроздей, с учетом географических положений этих областей и их материальных ресурсов.

В 40-е годы поражает желание женщины выглядеть эффектно. Существуют два взгляда на женскую моду послевоенных годов. Некоторые считают, что наиболее достойным украшением служил орден “За отвагу”. В подписях к фотографиям женщин-фронтовиков пояснения о том, что “волосы завиты на бигуди” соседствуют с указаниями “на кителе — медаль “За отвагу””. Как бы кощунственно это ни звучало, но героини фронта гордятся тем, что у них такие красивые “брошки”. Следует заметить, что с бижутерией советская власть боролась как с буржуазным пережитком вплоть до 60-х годов, так что ордена и планки были порой единственными украшениями, которые могли позволить себе советские женщины. С другой стороны, есть доказательства того, что, несмотря на тяжелые послевоенные годы, женщины всё равно пытались украсить свой наряд. Например, в вечерней моде предпочтение отдавалось романтическому направлению. Для вечерних и нарядных платьев 40-х годов характерны слегка расклешенные юбки, декольте, плотно прилегающий лиф или лиф с драпировкой, небольшие рукава-фонарики. Чаще всего вечерние туалеты отделывались кружевом, аппликациями из цветов и бисером. Очень распространены белые кружевные воротнички. Главным дополнением выходного туалета считалась горжетка из чернубурой лисы. Также были популярны шляпки с сеточкой на лицо.

“В 1944 году в Москве стал издаваться “Журнал мод” под эгидой Министерства легкой промышленности СССР, в нем публиковались рисунки и фотографии моделей Московского дома, а также перерисовки “заграничных моделей”. Естественно, не все имели доступ к трофейным товарам, особенно смогли удовлетворить свои нужды и желания жены и боевые подруги маршалов, генералов, полковников. После долгих лет голода и

лишений заметно ощущалось стремление к роскоши. Особенно модными стали пушистые трофейные меха с бляшками, цепочками, большими брошами, чернобурки и крашенные лисы, песец, соболь, а впоследствии и норка. Фасон меховых шуб, модный в период 1944–1947 годов, был короткого, свободного покроя, расклешенный книзу с подкладными плечами. Знаменитым скорняком-надомником в Москве этих лет был Минкин. Одной из самых элегантных владелиц трофейных мехов была звезда Большого театра, Народная артистка СССР, сопрано Наталья Шпиллер. Другими — балерина Суламифь Мессерер и киноактриса Татьяна Окуневская. Зная ее, киноактриса Инна Макарова вспоминает: “В 1948 году я видела в “Метрополе” Татьяну Окуневскую в длинном розовом шелковом платье, отделанном мехом, с голой спиной. Это выглядело сверхмодно!”. В театрах и на офицерских приемах появились “ротонды” из чернобурок, трофейные ювелирные изделия. Особенно популярными стали украшения из мелких темно-красных гранатов, которыми славилась в предвоенное время Чехословакия, такими как браслеты, кольца, брошки, серьги.”¹³. В пятидесятых годах XX века вошли в моду крупные броши из бирюзы, аметистов, топазов и других камней в золотых оправках, либо прихотливо перевитых лентами и завитками из мелких бриллиантов. Очень модны были броши в виде веточек с бриллиантами и горным хрусталем.



Рис. 5. Увеличенное изображение брошки с портрета неизвестной.

Осматривая брошь в виде виноградной грозди, изображенную художником на платье девушки, отреставрированной картины, невозможно не обратить внимания на структуру ее стилистического построения. Художник, с одной стороны, демонстрирует объемность шарообразных цилиндрически-обтекаемых поверхностей брошки, а с другой стороны, виноградная лоза слева от грозди (которая у ботаников называется штаб) изображена в форме подковки или хомутка (?), нарисованного под металл желтого цвета (название цвета лимонный крон, возможно, соответствует муссивному французскому золоту. Такое золото всегда имело лимонные оттенки, но редко использовалось ювелирами в сплавах и с

различными оттенками). Брошь изображена с бело-серебристым налетом, с различными бликами и оттенками — очевидно, чтобы передать оттенок сплавов античных металлов, т.е. серебра и золота или золота и платины (рис. 5).

В целом, в изображении броши участвуют 3–4 вида цветов красок и их смесей. Объемы шарообразных и цилиндрических форм подтверждают предположение о том, что перед нами — виноградная гроздь. Это визуально различимо в ростовой морфологии контура правой части изображенной броши. Массивы и массы красок на данном участке трех-четырёх цветовые с рельефно-пастозными мазковыми наслоениями сглаживались художником по объемам изображения⁴. В дополнении с изображенной тенью и посаженной цветовой глубиной в центре грозди ощутимы преимущественно шарообразные ягоды. Каждая ягода изображена как бы средней, яйцевидной или почти овальной формы, сама гроздь изображена “сердечком”, напоминающим листик винограда. Условный размер свидетельствует, очевидно, о сорте винограда, а древко лозы — о годичной зрелости и в своей торцевой морфологии напоминает сорт кроны винограда Александрюли и Муджуретули³ (в свое время на этикетках вина (рис. 6), в том числе и вин с названием Хванчкара грузинского производства, был изображен лист винограда с виноградной гроздью, а то даже и с двумя виноградными гроздьями, медалями, фирменными знаками. Ведь из этих сортов и делали вино Хванчкара. Разбирая сорт винограда изображенного на брошки, группа соавторов обратила внимание и на то, что изображенная гроздь винограда похожа и на промежуточную гроздь обрезного винограда Лидия.

Какая же брошь нарисована на платье изобра-

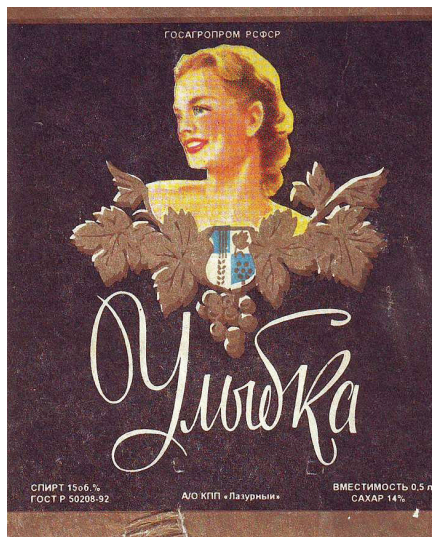


Рис. 6. Винная этикетка с изображением виноградных листьев и грозди.

женной девушки без граненных, округлых камней, огранок и оправок — литая или чеканная? Ясно одно, что изображено ювелирное изделие или бижутерия с неоднозначными разновидностями блеска ювелирных амальгам. И понятно то, что перед нами изображено редкое заказное изделие эпохи сталинизма, возможно скомбинированное с двух ювелирных изделий. Подарков от бабушки и дедушки, папы или мамы и т.д. Вполне возможно, что ювелирное изделие запечатлено без второй половины виноградной грозди.

Коллектив исследователей предполагает, что данное ювелирное изделие в виде броши вовсе не единое целое, а лишь часть единого изделия. Можно предположить, что в данной ситуации (шла Великая Отечественная война) брошь девушки могла быть разделена на несколько частей, одну из которых девушка, в знак преданной любви, отдала своему избраннику, когда тот отправлялся на фронт. А то, что брошь изначально была изготовлена из семейного (возможно, трофейного) ювелирного лома, не вызывает сомнения.

Примечания:

¹ http://nnm.ru/blogs/Kalter4/spirtnye-napitki-kollekciya-etiketok/#comment_16900125

² http://www.sovietwine.com/labels_collection/gssr/index.html

³ <http://eurowine.com.ua/node/6980>

⁴ <http://vinograd.info/sorta/arhiv/aleksandroyoli.html>

⁵ [http://ru.wikipedia.org/wiki/%D5%E2%E0%ED%F7%EA%E0%F0%E0_\(%E2%E8%ED%EE\)](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D5%E2%E0%ED%F7%EA%E0%F0%E0_(%E2%E8%ED%EE))

⁶ <http://stilss.livejournal.com/1379.html>

⁷ <http://fantiquery.livejournal.com/42955.html?thread=173003>

⁸ <http://fotki.yandex.ru/users/luda-elizarowa/view/577702/?page=1>

⁹ <http://katloma.livejournal.com/89057.html>

¹⁰ <http://www.teddyshop-ekb.ru/catalog/1262.html>

¹¹ <http://www.lilyth.ru/product/brosh-landysh-serebristyj/>

¹² <http://www.silvero.ru/internet-magazin/details/237/13.html>

¹³ http://modniy.tv/advice_view_id10687b51-e9fc-43e5-9126-851afc6a06e4

УКРАИНСКОЕ ЮВЕЛИРНОЕ ИСКУССТВО 60-х гг. XX — 10-х гг. XXI в. СИТУАЦИЯ И ПРОБЛЕМЫ

Введение

В данном докладе представлен анализ ювелирного искусства Украины обозначенного временного периода. На основании авторской методики кандидата искусствоведения, историка ювелирного искусства В.В. Скурлова (Санкт-Петербург) проведен анализ влияния территориального расположения Украины на региональные предпочтения жителей страны, а также выделены характерные черты трех групп ювелиров. Цель работы — выявить творческий потенциал структур и мастеров, задействованных в ювелирной сфере, а также обозначить проблемы, существующие в ювелирном искусстве. Определить несколько первостепенных задач для решения выявленных проблем.

Объектами данного исследования были выбраны:

1. Структурные единицы ювелирной отрасли — ювелирные предприятия, творческие мастерские, ювелирные ателье и отдельно взятые мастера.
2. Ювелирная продукция, которая в той или иной степени распространена на территории Украины.
3. Произведения ювелирного искусства музейных собраний, частных коллекций.

Данное исследование проводилось с помощью общенаучных методов наблюдения, анализа, классификации и обобщения. Были изучены монографические публикации, статьи, электронные издания.

Ювелирное искусство 60–90-х гг. XX века. Авторская школа. Классификация по авторской методике кандидата искусствоведения В.В. Скурлова (Санкт-Петербург)

По мере изучения ювелирного искусства Украины периода с 60-х гг. XX в. по настоящее время возникла необходимость в классификации материала по определенным признакам. Это позволяет понять первопричины, повлиявшие на состояние ювелирного искусства современности, выявить некоторые закономерности его развития, а также дать прогноз возможных вариантов событий на ближайшее время и дальнейшую перспективу.

Для аналитического обзора темы автор предлагает обратиться к методике, предложенной кандидатом искусствоведения, историком ювелирного искусства В.В. Скурловым (Санкт-Петербург)¹. Ее суть заключается в делении на группы, в которые вошли объединенные по территориальному признаку, возрастному критерию и ряду других данных представители ювелирного сообщества.

Были выделены характерные черты и психологические особенности каждой из групп, объединенных по возрастному критерию. С помощью методов наблюдения, анализа и изучения литературы выявлены причины устоявшихся предпочтений и традиций выбора ювелирных изделий жителями Украины.

Помимо деятельности таких отраслевых предприятий союзного значения, как Киевский, Харьковский, Одесский и Львовский ювелирные заводы, период, охватывающий 60-е 70-е и 80-е гг. XX в., характеризуется появлением и развитием “авторского ювелирного искусства”. Это отдельное направление, которое возникло в 60-х гг. XX в. на территории СССР². Художники-ювелиры, представляющие авторскую ювелирную школу, зачастую имеют образование с художественным уклоном, широкий спектр и возможность творческого самовыражения. В основе этого лежит талант, углубленные знания видов искусства и различных технических приемов, используемых в ювелирной практике. В отличие от своих западных коллег ювелиры бывшего СССР, в том числе и УССР, были поставлены в определенные рамки — нельзя было использовать в работе золото и драгоценные камни (разрешение работать с серебром имели единицы). Изделия делали из никелевых сплавов — мельхиора и нейзильбера — довольно сложного в обработке металла, имея довольно ограниченный выбор инструментов. Это отразилось на произведениях мастеров, заставляя их воплощать свои идеи, используя подчас нестандартные решения для поставленных задач. Отличие данного направления состоит в том, что в основе большинства произведений лежит определенная идея и способность художественного выражения этих идей. Художественное образование ювелиров авторской школы закладывало основы для философского и эстетически приемлемого восприятия любого окружающего предмета, события. Поэтому осмысление и восприятие этих произведений скорее представляет интерес для людей, которые обладают профессиональными

знаниями в области искусства — искусствоведами, художниками, нежели для массового потребителя рынка ювелирных украшений. В.Ф. Хоменко, А.А. Михальянц, Л.И. Косыгин, Г.В. Цыкура, С.В. Мацюк, В.И. Балыбердин, К.Г. Кравчук, Ш.И. Пержан, С.Г. Алленгоз, С.Н. Серов³... Конечно, это далеко не полный перечень художников-ювелиров авторского направления ювелирного искусства, которые представляли Украину еще в советскую эпоху. Работают они и сейчас. Это явление претерпело существенные изменения в связи с возможностью использовать ранее недоступные материалы, инструменты и технологии. Некоторые работы авторов находятся в коллекциях музеев, в частности в Музее исторических драгоценностей Украины (Киев) и у частных владельцев.

Работы Е.Д. Чернова⁴ представляют его собственный взгляд на природу и ее стихии в сочетании с украинским барокко. Авторский почерк делает работы художника-ювелира узнаваемыми. Из молодых талантливых мастеров, закладывающих в работы свое философское мировоззрение, стоит отметить Александру Барбалат (Киев), у которой хорошая профессиональная художественная подготовка. Украшения Ильи Максимова (Севастополь) настраивают на спокойное восприятие окружающего мира, передают величие и красоту Крымских гор и непредсказуемость морской стихии. Вадим Лесогор (Киев) отображает в своих работах собственное восприятие мира. Существенное влияние на автора оказали работы наилучших мастеров стиля модерн.

Можно выделить несколько групп ныне действующих мастеров ювелирного дела и объединить их по возрастному критерию. Эта градация позволяет проследить определенные закономерности и взаимосвязи явлений в ювелирном искусстве. У



Рис. 1. Е.Д. Чернов. Серьги "Роса".
Бриллианты, акваарины, полихромное
золото.

разных поколений были свои условия для развития таланта и, соответственно, есть некоторые общие характерные черты и особенности, более ярко выраженные в творчестве и характере представителей каждой из групп.

Первая группа — до 1950 года рождения — это ювелиры, художники, деятельность которых можно отнести к авторскому направлению ювелирного искусства. Наиболее яркие представители данной группы: В.Ф. Хоменко, А.А. Михальянц, Г.В. Цыкура, А.Я. Письменный и Т.В. Письменная, Ш.И. Пержан, С.Н. Серов, А.А. Косенко, В.А. Дудников, Н.Г. Тимофеев, С.В. Мацюк, Т.Н. Волошенюк, С.Ф. Вольский, А.А. Бородай, Л.И. Косыгин, Е.Н. Жданов, А.И. Жарков, А.Л. Погорецкая, Ю.Е. Федоров, Ю.Г. Несин, С.Я. Маро и другие⁵. Одна из значимых персон в данной группе — В.П. Друзенко (1932–2006). Победители многих ювелирных конкурсов, в том числе и международных; мастера, отдавшие многие годы ювелирному делу — все они являются носителями знаний и секретов ювелирного мастерства.

Некоторые мастера преподают в учебных заведениях Украины. Тут можно говорить о преемственности поколений и передаче знаний будущим мастерам, имена которых со временем войдут в историческую летопись ювелирного искусства. Но также стоит отметить, что представители этой группы прошли свой особенный путь в предыдущую эпоху, и иногда следствием этого является неприятие сегодняшних реалий, некая обособленность и отстраненность от многих событий, происходящих в современном ювелирном мире.

Вторая группа — с 1951 по 1970 года рождения — наиболее активная в профессиональном плане группа ювелиров и мастеров других направлений, которая работает не менее 20 лет. Данную группу представляют М.В. Чебурахин, А.В. Мирошников, Е.Д. Чернов, И.У. Эпштейн⁶, В.Г. Чубюк, Т.А. Шалашный, С.А. Никитенко, А.А. Лежепеков, А.А. Сорокин, А.В. Емельянов, Р.Х. Усманов, С.Л. Дидковский, Ю.В. Сурган, К.Г. Кравчук, С.Г. Аленгоз, С.Б. Капитонов, И.О. Попюк, В.И. Балыбердин, С.Л. Коштелянчук, А.Е. Жданов, А.Д. Гончаренко и другие. Некоторые мастера также являются яркими представителями авторского направления. Это связано с тем, что родившиеся в 50-х гг. проходили обучение в 70-х гг., благоприятных для становления авторской школы.



Рис. 2. А.В. Мирошников. “Гурман”.
Турмалин черный опал, агат, друза
кристаллов, эпидота с горным хрусталем,
платина, золото желтое, красное, розовое,
белое.



Рис. 3. М.В. Чебурахин. Авторская
композиция “Цветочная фантазия”.
Реликтовый черный коралл, шунгит,
дендриты электролитической меди,
лабрадор, бивень мамонта, зуб кашалота,
черное дерево, цветной жемчуг,
искусственный опал, банковское золото.

Эта группа более других представлена в количественном выражении не только ювелирами, но и мастерами других направлений — мелкой пластики, камнерезного, эмальерного искусства, резьбы по кости, чеканки и проч. Они используют многочисленные знания в области архитектуры, живописи, истории ювелирного искусства, применяя, в том числе и современные технологии. У мастеров этой возрастной группы уже давно пройден этап проб и ошибок, наработан опыт и достигнут высокий уровень мастерства. Отдают предпочтение классическим канонам в выполнении работ. Многие произведения отличает стремление к гармонии и завершенности, соблюдению пропорций. Применяют широкий спектр технических приемов в работе. Следят за новинками в мире ювелирных технологий.

Третья группа — с 1971 года рождения — это ювелиры и мастера, которые занимаются профессиональной деятельностью

не менее 10 лет и достигли хороших результатов, в том числе стали победителями различных тематических конкурсов. К этой группе можно отнести художника-ювелира А.В. Барбалат, художника-ювелира И.А. Максимова, мастера мелкой пластики Е.Э. Кадырову. Художники-ювелиры и мастера этого поколения открыты миру, что проявляется в положительном восприятии и усвоении мирового опыта, как ювелирного, так и других видов искусств. Они хорошо понимают потребности рынка и в связи с возможностью получать информацию из различных источников находятся в состоянии познания и совершенствования своего мастерства. В свои работы, как правило, закладывают определенную философскую идею и придерживаются выбранной концепции творчества.

Художники ювелирных изделий

Представленные группы включают в себя мастеров, которые могут воплотить в материале идеи художников. Некоторые являются и художниками и ювелирами в одном лице.

На сегодняшний день для выявления потенциала художников ювелирного искусства периодически проводятся конкурсы эскизов. Это позволяет открыть новые имена и привнести свежие идеи во всю отрасль в целом. Но история начиналась намного раньше, и сейчас мы можем отметить ряд художников, стоявших у истоков создания выдающихся примеров ювелирного мастерства.

Н.И. Макаренко, И.В. Андрусив, Е.В. Богачева, А.В. Полькова, А.В. Дмитриева, Т.С. Пуртовая, С.А. Вержуцкая, Т.В. Кропина, С.В. Лесовой... Признание к некоторым художникам пришло



Рис. 4. И.А. Максимов. Брошь из серии "Три возраста". Опал, сапфиры, бриллианты, золото.

в результате плодотворной работы на Киевском⁷, Львовском, Харьковском и Одесском ювелирных ювелирном заводах. С.А. Вержуцкая, которая в свое время была главным художником ювелирной студии “Золото 77”, сейчас является членом конкурсной комиссии Международной выставки Ювелир Экспо Украина. И.В. Андрусив — двадцать пять лет работала художником-дизайнером на “Львовском государственном ювелирном заводе”. Ювелирные украшения, выполненные по эскизам этих художников, по достоинству были неоднократно отмечены наградами и дипломами различных ювелирных конкурсов.



Рис. 5. И.О. Попюк. Броши “Морозный день”.
1997 г. Серебро, агат, цирконий, фианит,
металлопластика. Гравировка, пайка.



Рис. 6. Р.Х. Усманов. Серьги
“Флорентийская нега”. Бирюза,
бриллианты, золото.

Существует некое противостояние между группой ювелиров и художников. Ювелиры могут воплотить идеи художников в материале. Художники могут изобразить собственные зародившиеся идеи и образы. Поэтому необходимо признать важность и взаимозависимость всех участников процесса создания ювелирных изделий.

Ювелирное искусство 90-х гг. XX — 10-х гг. XXI в. Тенденции будущего

Хотелось бы указать на тот факт, что группа ювелиров 1950–1970 гг. рождения стояла у истоков формирования основ-

ных видов и направлений ювелирного искусства Украины в период 90-х гг. XX века. После провозглашения независимости Украины началась неизбежная трансформация многих государственных структур. Сложившаяся экономическая ситуация, возможность получать информацию из ранее закрытых источников и легализация работы с драгоценными металлами, драгоценными и полудрагоценными камнями привела к смелым экспериментам в области ювелирного искусства. Накопленный опыт, новые знания и тяга к экспериментам привели к успешному воссозданию эмалевой группы украшений, способствовали зарождению нового для Украины камнерезного и косторезного искусства, созданию кабинетной скульптуры, серебряной посуды и других направлений⁸.

В результате ассортимента, существовавший в стране до начала 90-х гг. XX в., претерпел существенные изменения, а в некоторых случаях поменялся и обновился кардинально. Весь талант, творческий потенциал и энтузиазм наших мастеров наиболее полно проявился именно в период 1993–2004 гг.⁹ У населения Украины появились свободные средства, которые многие предпочитали вкладывать, в том числе и в ювелирные украшения. Покупатель стал более требовательный в плане индивидуальных заказов, что положительно сказалось на работах ювелиров. Наступила относительная стабильность. Но стабильность зачастую способствует застою и тормозит дальнейшее развитие. Кризис 2008 года, дальнейший рост цен на золото и серебро, низкая покупательная способность населения, а также развитие новых технологий в области ювелирного производства



Рис. 7. Ш.И. Пержан. Кольцо “Жаждa жизни”. Серебро, кожа ската, косточка персика, янтарь.

вновь в корне изменили ситуацию на ювелирном рынке и в ювелирном искусстве.

Серьезные изменения произошли в подходе к изготовлению ювелирных украшений. Речь идет об использовании ручного труда. Несмотря на современные технологии, позволяющие сократить сроки изготовления предметов, воплотить многие идеи заказчика и свои собственные, для некоторых современных мастеров имеет принципиальное значение изготовление украшений вручную. Есть и сторонники использования всех технологических новинок, например, 3D моделирования.

Существуют разные мнения по вопросу правомерности применения новых технологий в ювелирном искусстве. И где та грань, за которой ювелирное украшение начинает восприниматься как технологически совершенная вещь, но начисто лишенная искры творческого вдохновения и теплоты рук мастера?

Этот вопрос вполне логично оставить пока открытым. Во-первых: это уже вопрос не только к ювелирам и продавцам ювелирных изделий, но и к заказчикам, клиентам ювелирного рынка — насколько они могут быть восприимчивы к тонким материям творчества и насколько глубоко они способны воспринять авторскую идею. Создание украшений — зачастую процесс двусторонний. С одной стороны заказчик — будущий владелец украшения, с другой — ювелир. У каждого свой личный взгляд на создание изделия и свои требования. Для создания хорошей работы желателен высокий уровень культуры обоих. Или хотя бы ювелира, чтобы он мог помочь клиенту сориентироваться в непростом выборе ювелирных украшений сегодняшнего дня.

Во-вторых: вполне оправданное применение новых технологий в условиях массового производства пока еще уравновешивается работой небольших творческих коллективов и отдельных мастеров, которые делают акцент на индивидуальности своей продукции.

В-третьих: изменения, идущие быстрыми темпами и связанные с технологическими новшествами, состоянием мирового рынка и взаимоотношений между его участниками. Они занимают пока не такой уж и большой временной отрезок на территории постсоветского пространства, чтобы можно было оценить и увидеть масштабы и последствия происходящих событий, как положительные, так и отрицательные. На данный

момент можно говорить только о тенденциях. А они таковы, что через некоторое время мы рискуем получить поколение ювелиров, способных только к выполнению запрограммированных задач и к копированию, если не будет пересмотрена система образования и не будут введены дополнительные дисциплины, о которых пойдет речь в заключительной части статьи.

Говоря о неотъемлемой творческой составляющей ювелирного искусства, необходимо обратить внимание на то, что любое проявление творчества подвержено влиянию внутреннего мира служителей мира искусства. Особенно это чувствуется сегодня, когда доступ к огромному количеству не всегда качественной информации и неспособность ее отфильтровывать дает печальные результаты.

Не стоит принимать большое воображение и нездоровые фантазии за гениальность. Некоторые творческие выставки, акции, отдельные инсталляции, преподносимые как обязательная программа для современного культурного человека, преследуют вполне определенную коммерческую цель. И только. К сожалению, особую опасность они представляют для неокрепшей психики молодежи, которая наиболее подвержена влиянию извне и зачастую не имеет четких устоявшихся понятий и, что еще важнее — собственных убеждений о том, что такое хорошо, а что такое плохо.

Казалось бы, какое отношение имеет описанное выше к ювелирному искусству? Напрямую — никакого, но косвенно имеет. Все, что несформировавшийся мастер впитывает в себя, может найти в последующем отражение в его работах. И главная задача — не оградить человека, находящегося в начале пути своей профессиональной карьеры, от негативных влияний, а научить разбираться в сложившейся ситуации и не допустить подмены понятий.

Классификация по территориальному признаку

Говоря о территориальных предпочтениях, Украину можно условно поделить на центральную часть (основными городами которой являются Киев, Днепропетровск, Запорожье, Харьков, Донецк), южную часть (включающую в себя Одессу и Крым — Симферополь, Ялта, Севастополь, Феодосия) и западную часть (Львов, Черновцы, Ивано-Франковск).

Главным городом центрального региона является Киев — центр сосредоточения многих производственных предприятий,

творческих мастерских, объединивших ювелиров, самостоятельно работающих мастеров, а также салонов и магазинов по продаже ювелирных изделий. Несмотря на это киевляне носят довольно небольшое количество украшений. Если еще лет 15 назад признавали только золото, то сейчас стали покупать серебро и бижутерию. Это говорит не только о наличии финансов, но и том, что люди учатся выбирать, следуют не только тенденциям моды, а формируют свой вкус. Появилась определенная категория людей, стремящихся сделать акцент на ярко выраженной индивидуальности. Но также есть и другая сторона медали. В связи с растущей ценой на золото доля серебряных изделий в ювелирном производстве составляет 68%¹⁰. У ювелиров, создающих авторские работы, есть свои любимые металлы. Поэтому те, кто работал с золотом, продолжают с ним работать, а те, кто работал с серебром — продолжают изготавливать вещи из серебра.

Центральную часть представляют также ювелиры из Днепропетровска, Запорожья, Харькова, Донецка и других городов данного региона. Что касается Днепропетровска и Запорожья — крупных промышленных городов, то там наблюдается стремление подчеркнуть свою привлекательность несколько большим количеством украшений из золота, в том числе и со вставками из драгоценных и полудрагоценных камней. И эта тенденция усиливается по направлению к югу страны.

В этой категории близость к центральным крупным городам страны имеет большое значение в получении заказов, а значит и обеспечении работой. Тут существует возможность реализации изделий эксклюзивной группы — дорогих украшений, представительских подарков, предметов интерьера, индивидуальные заказы, а также продукции массового производства. Поэтому центральный регион наиболее интересен для производителей ювелирных изделий.

Жители южных городов предпочитают украшения, дизайн которых ассоциируется с роскошью в Украине — большое количество золотых изделий с крупными камнями ярких цветов, любят бриллианты. По мнению одесситов “Раньше женщины в Одессе не снимали с себя золотые украшения 24 часа в сутки, в отличие от женщин прибалтийских стран, одевающих дорогие украшения только на вечерние светские мероприятия”. Сейчас изменился дизайн, мода, но желание украсить себя ярким,

интересным украшением осталось прежним. Южный регион представлен ювелирами из АР Крым и Одессы, Николаева.

Западная Украина славится своими мастерами по художественной обработке металла. Так сложилось исторически и этим традициям верны на Западной Украине до сих пор. К западному региону Украины относятся ювелиры из Львова, Черновцов и близлежащих городов.

Если говорить о мастерах западного и южного регионов Украины, то их работы сохраняют индивидуальность. Для представителей Крымской группы в некоторых работах характерно отражение местной природы и древней истории Крыма. Но массовый сектор существенно не отличается от средних городов центрального региона Украины.

Проблемы и пути их решения

В рамках статьи хотелось бы выделить основные факторы, повлиявшие на становление и состояние современного ювелирного искусства Украины:

1. Географическое расположение Украины;
2. Наличие исторических ценностей, являющие собой образцы ювелирного искусства, изготовленные на территории Украины, завезенные в страну и найденные в процессе археологических раскопок;
3. Влияние авторского ювелирного искусства на современное и его трансформация в связи с возникновением новых технологий;
4. Влияние процесса глобализации на возможности производства, поиск новых художественных и технических решений.

Результаты исследования помогли определить не только ряд проблем, которые препятствуют развитию ювелирного искусства, но и дать перечень рекомендаций по их устранению.

1. Художники не всегда владеют знаниями технологического процесса, что создает сложности в реализации задуманного проекта;
2. Малое наличие на рынке труда квалифицированных кадров, имеющих техническое образование;
3. Не должна прерываться нить знаний, идущая от учителя к ученику. Следовательно возникает необходимость сохранения традиций — знаний, переданных вживую от учителя к ученику;

4. Разобщенность мастеров по причине интеллектуального воровства и как следствие — малый обмен опытом;
5. Необходимость поощрения мастеров, так как зачастую именно отсутствие финансирования влияет на невозможность реализации интересных проектов;
6. Моральное, затрагивающее авторский аспект имени, а также материальное вознаграждение автора произведения ювелирного искусства;
7. Необходима популяризация покупки современных работ, как отражение данной эпохи;
8. Покупка произведений ювелирного искусства должна являться не только признаком достатка, но и быть способом развития вкуса;
9. Малая информированность населения о ювелирном искусстве.

Предложения по решению проблем, указанных в статье:

Для того, чтобы мастер сформировался как профессионал необходимы хорошие учителя, длительный период обучения, постоянная практика, талант, а также постоянный процесс самообразования. Самообразование представляется необходимым не только по причине постоянно меняющегося мира технологий. Изучение истории, культуры, искусства в целом, архитектуры способствует созданию работ высокого уровня. Особенно это касается создания произведений в орнаментальном стиле и воссоздания исторических деталей.

Большое внимание стоит уделять формированию вкуса, чувству меры, пропорции, гармонии. Это необходимо для создания изделий, которые можно назвать произведениями ювелирного искусства. На этапе обучения еще можно повлиять на мировоззрение будущих мастеров, привить им необходимые навыки художественного и эстетического восприятия для того, чтобы в дальнейшем их личное творческое самовыражение представляло интерес и получало высокую оценку специалистов ювелирного искусства, а также способствовало повышению общего культурного уровня граждан страны. По мнению автора, воспитание младших поколений на лучших примерах предшественников сможет существенно повлиять на эстетическую составляющую ювелирной продукции. На художниках, дизайнерах и ювелирах лежит ответственность за создание и внедрение в жизнь художественно качественных изделий.

Для устранения некоторых вышеперечисленных проблем можно предложить путь более глубокого изучения:

- мировой истории ювелирного искусства и искусства в целом;
- сопутствующих дисциплин с художественно-архитектурным уклоном, этики, эстетики.

Духовное воспитание, развитие чувства гармонии, ритма, логическое и образное мышление также необходимы для формирования художников и мастеров как специалистов. Нужно объяснять взаимосвязь и значение каждой отдельно взятой дисциплины в ювелирном искусстве.

В сфере технического образования необходима подготовка квалифицированных кадров и введение дисциплин, которые, помимо основ ремесла, давали бы теоретические знания живописи, композиции, колористики и цветоведения, основы рисунка с декоративно-прикладным уклоном.

Все вышеперечисленное позволит расширить кругозор и даст хороший посыл для экспериментов в ювелирном искусстве.

Стоит также отметить то, что в среде ювелиров довольно высокий уровень профзаболеваний. Это связано с нагрузкой на опорно-двигательный аппарат и мышцы. Несомненно, важна и острота зрения. Поэтому неплохо было бы специалистам по физическому развитию разработать ряд физических упражнений, гимнастику для глаз и рекомендовать их как дисциплину, необходимую в системе образования ювелиров.

Говоря о реальной перспективе реализации нововведений, автор отмечает, что большинство из предложенных рекомендаций по устранению существующих проблем осуществимо при поддержке на государственном уровне. Автором планируются дальнейшие исследования в данной области. Основными объектами для дальнейших изысканий выбраны существующие проблемы образования и возможность их корректировки. Также представляет интерес изучение зарубежного опыта в сфере обучения специалистов ювелирного искусства, производства и его возможная трансформация в два сектора системы образования — государственный и частный.

Но все-таки в заключении хочется сделать акцент не только на проблемах, но и положительных моментах. Да, ювелирная отрасль в целом переживает не самые лучшие времена. Но стоит признать, что и не худшие. Неоднократно, по

крупницам собранные, бережно хранимые и переданные от учителя к ученику секреты мастерства возрождали ювелирное дело, и способствовали его развитию. Глядя же на сегодняшний потенциал нашей страны, можно прогнозировать появление новых ярких представителей красивой профессии ювелира.

Примечания:

- ¹ Скурлов В.В. Петербургское камнерезное искусство XX – начала XXI века, его мастера и фирмы. // <http://skurlov.blogspot.com/2011/06/i.html>
- ² Габриэль Г.Н. Авторское ювелирное искусство Ленинграда-Санкт-Петербурга второй половины XX века: Истоки и эволюция. Автореферат. – 2002. <http://www.dissercat.com/content/avtorskoe-yuvelirnoe-iskusstvo-leningrada-sankt-peterburga-vtoroi-poloviny-xx-veka-istoki-i-#ixzz2RHblF7bk>
- ³ Сучасне ювелірне мистецтво України. - К., Електронне видання, Національний музей історії України, Музей історических цінностей України, 2006.
- ⁴ Рукотворний мир. – 2011. – № 4. – Видавництво “Ковальська Майстерня”.
- ⁵ Сучасне ювелірне мистецтво України ...
- ⁶ Епштейн І. Музика і поезія бивня. – К, 2010.
- ⁷ Що дорожче срібла-золота. – К, 2006. – 312 с.
- ⁸ Ювелірне мистецтво України: Альбом. – К., 2001. – 188 с., ілл.
- ⁹ “24 карата” / Учредитель и издатель “ВХ-студіо”. – 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004.
- ¹⁰ Магія успіху./ ЧП “Виробничо-комерційна фірма “Золоте яблуко”.– № 2012. – 4/08.



BITAEMO!

ЩИРО ВІТАЄМО СВІТЛАНУ АНАТОЛІЇВНУ БЕРЕЗОВУ З ЮВІЛЕЄМ!

Хай дає їй Бог здоров'я, натхнення, радості, любові!

Наша Світлана ...Світла і прекрасна, з добрим серцем і ясними очима!

Як добре, коли у колективі є така людина — до неї можна звернутися зі своєю радістю: Світлана порадіє разом з вами і навіть додасть яскравих барв до ваших почуттів. А якщо трапиться у когось біда, то Світлана і плече підставить, і розрадить... Щирість — це одна з її вроджених чеснот. Є багато інших — доброта життєлюбство, щедрість, працьовитість, цілеспрямованість ...Але щирість переважає. Вона щира у всьому, можливо, тому, що народилася на Півдні України і яскраве сонечко цілувало її змалечку...

Світлана Анатоліївна — музейник з великим стажем. Сухо і “протокольно”, як пишуть в характеристиках: С.А. Березова опанувала всі важливі ділянки музейної справи: екскурсійну, лекційну, фондову, експозиційну та виставкову. Після закінчення історичного факультету Київського державного університету ім. Т.Г. Шевченка працювала у фондах Державного історичного музею (зараз це Національний музей України). Багато чому там навчилася, та й по собі залишила добру пам'ять. Але коли випала нагода перейти

до ще зовсім молодого на той час філіалу — Музею історичних коштовностей, то з радістю почала засвоювати нові теми уже в фондах МІКУ, а з 1984 р. і до теперішнього часу віддає свої сили, енергію і знання, працюючи у науково-дослідному експозиційному відділі історії ювелірного мистецтва. Спочатку



її зацікавили “ювелірні вироби скіфського часу”. Світлана Анатоліївна опрацювала значні колекції прикрас різних категорій. Результатами такої роботи стали статті, каталоги, наукові паспорти. В усіх роботах Світлани виявилися її вміння ретельно вивчати джерела, прискількивість до ведення документації, а головне — любов до експонатів, дбайливе ставлення до кожного предмета.

Ставши кваліфікованим фахівцем в галузі античного мистецтва, Світлані Анатоліївні довелося (“через виробничу необхідність”) зануритися в інший світ — декоративне мистецтво України (від доби середньовіччя і до нашого часу), а також вивчати творчість західноєвропейських майстрів. І Світлана Анатоліївна використала набутий досвід, щоб досить швидко, але ґрунтовно “увійти в тему”. Якщо раніше близькими для неї були художні традиції еллінів та скіфів, їхні ювелірні прийоми, міфічні образи, особливості орнаментики, антична гліптика тощо... То тепер — клейма на виробах, герби їхніх власників, сюжети, відтворені на різноманітних предметах, особливості творчості майстрів із різних центрів... Та хіба можна перерахувати всі питання, що постають перед дослідником. С.Березова довела, що навіть незначні деталі можуть відкрити цікаві долі — і мистецького витвору, і власника, і ювеліра. Саме про це зараз пише Світлана Анатоліївна: її статті — значний внесок у загальну історію ювелірного мистецтва. А ще С. Березова має безліч справ. Це і участь у підготовці виставок, що проводить наш музей: написання каталогів, наукових концепцій, тематико-експозиційних планів, фотозйомки, підготування відповідної документації, монтаж та демонтаж цих виставок. Крім того, Світлана Анатоліївна любить ділитися своїми знаннями — і лекції читає, і консультує фахівців, студентів. І все це без зверхності “метра”, а зі щирим серцем. Бо щирість — це її натура.

А ще наша Світлана — гарна романтична жінка. Вона має дар поетично сприймати навколишній світ і любити квіти і дерева, птахів і звірів, дощ і сонце, а головне — людей.

Наша Світлана! Ми любимо тебе! Бажаємо тобі щастя!

ВІТАЄМО З ЮВІЛЕЄМ ОЛЕНУ ДЖЕНКОВУ!

У 2013 році відзначила свій ювілей наша чарівна колега Олена Дженкова.

Її ім'я пов'язане з сонцем і сама вона як альфа сяє в музейному сузір'ї — яскрава, прекрасна та непереборно приваблива. Та не лише краса привертає до себе серця — ми не можемо обійтись без її чуйності, уваги та доброзичливості, почуття відповідальності та справедливості. Все в ній викликає повагу — й особисті якості, й професійні.

Від копії, хоча й рутинної роботи по веденню статистичного обліку до творчого злету натхнення і створення унікальної культурної програми “Скіфія золота” — такий широкий діапазон професійної діяльності Олени Вадимівни. А які цікаві реферати та наукові статті написано за роки роботи у музеї! Він, тобто музей, завдячує нашій ювілярці добре організованною роботою екскурсоводів, які прагнуть досконалості, маючи за взірць Олену Вадимівну.



Згадуючи високі чесноти нашої іменинниці, можемо сказати, що не випадково її ювілей припадає на ювілейний рік музею, адже вона сама є справжнім дорогоцінним скарбом для колективу Музею історичних коштовностей.

Ми любимо та шануємо нашу Олену Прекрасну, й вітаючи з Днем народження з усією щирістю бажаємо їй і надалі промінитись красою, щастям і любов'ю!

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ

ВД	Вестник древней истории
ГМИР	Государственный музей истории религии (Москва, Россия)
ДІМ	Дніпропетровський історичний музей ім. Д.І. Яворницького
ИАИ	Известия на археологический институт при Болгарской Академии наук
ИАК	Известия Императорской археологической комиссии
ИРАИМК	Известия Российской Академии истории материальной культуры (Санкт-Петербург, Россия)
ІА НАНУ	Інститут археології Національної Академії наук України
КСИА	Краткие сообщения Института археологии АН СССР
КСИИМК	Краткие сообщения Института материальной культуры АН СССР
МИА	Материалы и исследования по археологии
МИДУ	Музей исторических драгоценностей Украины
МКУ	Музей історичних коштовностей України
НА ІА НАНУ	Науковий архів Інституту археології Національної Академії наук України
НАП	Нумизматика античного Причерноморья
НКПІКЗ	Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник
НМІУ	Національний музей історії України
НХМУ	Национальный художественный музей Украины
ОАК	Отчеты Императорской археологической комиссии
РА	Российская археология
СА	Советская археология
AJA	American Journal of Archaeology
BM	British Museum. London
JDI	Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts
JHS	Journal of Hellenic Studies
Rn	Registration number (регистрационный номер).

НАШІ АВТОРИ

Анцишкін Ігор Валерійович

Україна, м. Нікополь, Нікопольський державний краєзнавчий музей, головний хранитель.

Арустамян Жана Гайківна

Україна, м. Київ, дослідник історії ювелірного мистецтва XVIII–XX ст.

Березова Світлана Анатоліївна

Україна, м. Київ, Музей історичних коштовностей України, науково-дослідний відділ історії ювелірного мистецтва, зав. сектору.

Біляєва Світлана Олександрівна

Україна, м. Київ, Інститут археології НАН України, провідний науковий співробітник, доктор історичних наук.

Брель Ольга Володимирівна

Україна, м. Чигирин, Національний історико-культурний заповідник “Чигирин”; відділ фондів, молодший науковий співробітник.

Булах Юрій Данилович

Україна, м. Київ, Київський національний торговельно-економічний університет, асистент кафедри товарознавства та експертизи непродовольчих товарів.

Вакуленко Ліна Василівна

Україна, м. Київ, Інститут археології НАН України, провідний науковий співробітник, доктор історичних наук.

Векленко Віктор Олексійович

Україна, м. Дніпропетровськ, Інститут суспільних досліджень, науковий співробітник.

Векленко Андрій Вікторович

Україна, м. Дніпропетровськ, учень КЗО СШ № 97.

Вертієнко Ганна Володимирівна

Україна, м. Київ, Інститут сходознавства ім. А.Ю. Кримського НАН України, старший науковий співробітник, кандидат історичних наук.

Величко Євгенія Олександрівна

Україна, м. Київ, Музей історичних коштовностей України, науково-дослідний відділ історії ювелірного мистецтва, старший науковий співробітник.

Грібкова Анна Олександрівна

Україна, м. Київ, Музей історичних коштовностей України, науково-дослідний відділ історії ювелірного мистецтва, зав. сектору.

Дерев'янка Наталія Василівна

Україна, м. Чигирин, Національний історико-культурний заповідник “Чигирин”; відділ фондів, молодший науковий співробітник.

Клочко Любов Степанівна

Україна, м. Київ, Музей історичних коштовностей України, науково-дослідний відділ історії ювелірного мистецтва, провідний науковий співробітник, кандидат історичних наук.

Кропотов Віктор Валерійович

Україна, м. Київ, Інститут археології НАН України, відділ археології раннього залізного віку, старший науковий співробітник, кандидат історичних наук.

Мадуров Дмитрій Федорович

Чуваська республіка, м. Чебоксари, Місцева релігійна організація традиційної віри чувашів “Тура”, виконавчий директор; кандидат мистецтвознавства.

Мальцева Ольга Миколаївна

Україна, м. Київ, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, студентка 5-го курсу.

Мудрицька Вікторія Георгіївна

Україна, м. Чернігів, Чернігівського історичного музею ім. Тарновського, зав. відділу.

Несправа Микола Вікторович

Україна, м. Дніпропетровськ, доктор богослов'я і філософії, доцент кафедри філософії Придніпровської Академії будівництва та архітектури, протоіерей, настоятель храму ікони Божої Матері “Іверська”.

Палатна Світлана Григорівна

Україна, м. Київ, Музей історичних коштовностей України, науково-дослідний відділ історії ювелірного мистецтва, старший науковий співробітник.

Перелигіна Ольга Іванівна

Україна, м. Львів, Національний історичний музей, провідний науковий співробітник.

Попельницька Олена Олексіївна

Україна, м. Київ, Національний музей історії України, провідний наук. співробітник, кандидат історичних наук.

Пуцко Василь Григорович

Росія, м. Калуга, Обласний художній музей, заступник директора з наукової роботи.

Романков Василь Віталійович

Росія, м. Смоленськ, краєзнавець, колекціонер.

Романовська Тетяна Юхимівна

Україна, м. Київ, Музей історичних коштовностей України, науково-дослідний відділ фондів, провідний науковий співробітник.

Рудика Наталія Миколаївна

Україна, м. Київ, Музей історичних коштовностей України, науково-дослідний відділ історії ювелірного мистецтва, старший науковий співробітник, кандидат історичних наук.

Русяєва Марина Вікторівна

Україна, м. Київ, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, декан факультету історії та теорії мистецтва; кандидат мистецтвознавства.

Сапфірова Наталія Миколаївна

Україна, м. Київ, дослідник, фахівець з історії ювелірного мистецтва, член Спілки геологів України.

Сергій Олена Сергіївна

Україна, м. Київ, Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, зав. сектору.

Сердюк Олександр Семенович

Україна, м. Дніпропетровськ, Академія митної служби України, головний спеціаліст лабораторії оціночної вартості та ідентифікації культурних цінностей.

Сита Людмила Федорівна

Україна, м. Чернігів, Чернігівський історичний музей ім. Тарновського, старший науковий співробітник.

Станіцина Галина Олександрівна

Україна, м. Київ, Інститут археології НАН України, зав. наукового архіву.

Триколенко Ольга Вікторівна

Україна, Київ, Національний авіаційний університет, доцент кафедри рисунку, живопису та скульптури.

Триколенко Софія Тарасівна

Україна, м. Київ, Національний авіаційний університет, асистент кафедри рисунку, живопису та скульптури.

Фіалко Олена Євгенівна

Україна, м. Київ, Інститут археології НАН України, відділ археології раннього залізного віку, старший науковий співробітник, кандидат історичних наук.

Хардаєв Володимир Михайлович

Україна, м. Київ, Музей історичних коштовностей України, науково-дослідний відділ історії ювелірного мистецтва, зав. відділу.

Шевченко Олена Василівна

Україна, м. Київ, Національний музей історії України, старший науковий співробітник.

Шевчук Олена Євгенівна

Україна, м. Черкаси, Черкаський краєзнавчий музей, старший науковий співробітник.

ЗМІСТ

<i>Вступне слово</i>	3
----------------------------	---

З ІСТОРІЇ ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

<i>Станиціна Г.О.</i> Листування Д.М. Щербаківського з П.П. Курінним ...	7
--	---

ХУДОЖНІ ТРАДИЦІЇ ДОБИ РАННЬОГО ЗАЛІЗА. ПАМ'ЯТКИ ЮВЕЛІРНОГО МИСТЕЦТВА

<i>Вакуленко Л.В.</i> Античні геми з урочища Макартет	33
<i>Величко Е.А.</i> К вопросу об атрибуции шейной гривны из старых музейных фондов	42
<i>Вертієнко Г.В.</i> Скіфська клинкова зброя та авестійське karəta-	47
<i>Грібкова Г.О., Булах Ю.Д.</i> Рентгенофлуоресцентні дослідження скіфського золота на основі колекції МІКУ	69
<i>Ключко Л.С.</i> Гривни із зооморфними закінченнями зі скіфських поховань.....	76
<i>Кропотов В.В.</i> К датировке позднескифских золотых украшений из коллекции МИДУ	97
<i>Русяева М.В.</i> “Век Перикла” и школа Фидия в произведениях искусства из античных государств Северного Причерноморья	104
<i>Триколенко О.В., Триколенко С.Т.</i> Происхождение изображений со сцены боя на золотой накладке ножен меча из кургана Чертомлык (к 150-летию находок в кургане Чертомлык)	124
<i>Триколенко О.В., Триколенко С.Т.</i> Мотивы древнегреческих скульптурных рельефов в живописи К.С. Петрова-Водкина (к 100-летию написания картины “Купание красного коня”)	143

ПАМ'ЯТКИ ЮВЕЛІРНОГО МИСТЕЦТВА ЗА ДОБИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ (IV–XIV ст.).

<i>Біляєва С.О., Фіалко О.Є.</i> Прикраси з розкопок в Аккермані та Очакові: каблучки	155
<i>Векленко В.О., Векленко А.В., Романков В.В.</i> Сланцеві натільні хрести й хрестовміщені підвіски Новгородської Русі	163
<i>Векленко В.О., Несправа М.В.</i> Ставрографічний музей: ідея, проблеми, перспективи.....	175
<i>Мадуров Д.Ф.</i> Предметы Василицкого клада. Интерпретация	183
<i>Мудрицька В.Г., Сита Л.Ф.</i> Ще раз про борисоглібські скарби	194
<i>Перелигіна О.І.</i> Золотий емальований колт з колекції Львівського історичного музею: історія побутування та атрибуції	201
<i>Рудика Н.М.</i> До уточнення атрибуції персня зі старих колекцій МІКУ.....	214

<i>Хардаев В.М.</i> Византийские монеты X–XII вв. из коллекции Музея исторических драгоценностей Украины	218
--	-----

ПАМ'ЯТКИ ЮВЕЛІРНОГО МИСТЕЦТВА XV–XX ст.

<i>Анцишкін І.В.</i> Доля ювелірних виробів із Свято-Покровської церкви Нової Січі	231
<i>Арустамян Ж.Г., Пуцко В.Г.</i> Резной кипарисный крест 1681 г. из Московского Кремля.....	239
<i>Березова С.А., Палатна С.Г.</i> Золота табакерка з колекції МІКУ	257
<i>Брель О.В.</i> Гаптовані ікони XVIII–XIX ст. з колекції музею Б. Хмельницького Національного історико-культурного заповідника “Чигирин”	269
<i>Дерев'яноко Н.В.</i> Прикраси XVI–XVII ст. з археологічної колекції НКЗ “Чигирин”	276
<i>Мальцева О.М.</i> Паровая фабрика разных серебряных изделий И.Е. Заходера в г. Бердичеве	282
<i>Попельницька О.О., Шевченко О.В.</i> Дарунок мешканців Новочеркаська отаману Матвію Платову у зібранні Національного музею історії України	298
<i>Романовская Т.Ю.</i> Арон ха-кодеш в декоративном пространстве памятников еврейского искусства из коллекции МИДУ	308
<i>Сергий Е.С.</i> Ювелирное изделие киевского мастера М. Юревича из собрания Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника	316
<i>Старченко Е.В.</i> Табакерка 1883 г. из новых поступлений в фонды Музея исторических драгоценностей Украины	327
<i>Шевчук О.Е.</i> Вышитая икона как образец ювелирного искусства из фондов Черкасского краеведческого музея	334

ЮВЕЛІРНЕ МИСТЕЦТВО СЬОГОДЕННЯ

<i>Сердюк А.С., Олексюк О.В., Лабунская Э.Ю., Устинова И.О., Филindaш А.А., Кондрашов А.А., Кочегарова Н.Н.</i> О титульно-заявленных ювелирных изделиях в 30-50 годах XX столетия	343
<i>Сапфировая Н.Н.</i> Украинское ювелирное искусство 60-х гг. XX — 10-х гг. XXI в. Ситуация и проблемы.....	350
<i>Вітаємо ювілярів!</i>	367
<i>Список скорочень</i>	370
<i>Наші автори</i>	371

Наукове видання

МУЗЕЙНІ ЧИТАННЯ.

Матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки”. – Київ, Музей історичних коштовностей України, 12–14 листопада 2012 р. – К., 2013. – 376 с.

Літературне та технічне редагування – Ю.М. Олійник
Верстка, макет – М.В. Панченко
