

*Музей історичних коштовностей України
висловлює подяку Олексію Євгеновичу Шереметьєву,
відомому колекціонеру, українському меценату,
покровителю
історичної науки і музейної справи*



МУЗЕЙ ШЕРЕМЕТЬСВИХ

Міністерство культури України
Національний музей історії України
Музей історичних коштовностей України



МУЗЕЙНІ ЧИТАННЯ

Матеріали наукової конференції

“Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки”

18 – 20 листопада 2013 р.

Київ 2014

ББК 79. 1я 43 = 85. 12я43

Музейні читання. Матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки”. – Київ, Музей історичних коштовностей України, 18–20 листопада 2013 р. – К., 2014. – 499 с.

*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.

“Золота скарбниця України” – так називають Музей історичних коштовностей України – філію Національного музею історії України. Його створено 50 років тому. За цей час “Золота скарбниця” стала унікальним у нашій державі масштабним систематизованим зібранням історичних і художніх раритетів із дорогоцінних металів та коштовного каміння. Це відмічали науковці із різних закладів – музеїв, університетів, науково-дослідних інститутів та центрів, які поздоровляли нас – співробітників Музею історичних коштовностей – з ювілеєм на конференції “Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки”. Збірник матеріалів конференції містить статті, в яких автори розглядають питання збереження культурної спадщини, вивчення історії художньої обробки металу та коштовного каміння – від давнини і до сьогодення, а також – сучасні тенденції розвитку ювелірного мистецтва, стилістичні прийоми створення образів та орнаментів, їх символіку, технологічні особливості виробів різних епох.

Збірник стане у нагоді фахівцям, які вивчають декоративне мистецтво, студентам, а також усім небайдужим до історії культури.

ББК 79. 1я 43 = 85. 12я43

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

- © Музей історичних коштовностей України, 2014
- © Автори статей, 2014

ВСТУПНЕ СЛОВО

Музей історичних коштовностей України відзначив свій півстолітній ювілей. П'ятдесят років для людини – це час підбиття певних життєвих підсумків. Для музею такий вік – це період юності, вік буйних мрій, сміливих планів, нових традицій і перспектив, час несподіваних і сподіваних наукових відкриттів, нових знахідок, пошуків нових естетичних ідеалів і нових методів роботи. Наш Музей юний не лише своєю історією, а й своїми співробітниками – вічно-молодими, невтомними, натхненними людьми, які не шкодують сил і енергії для примноження слави Золотої скарбниці України.

Ювілей Музею став справжнім святом для всіх українців. Адже зібрані в ньому зразки ювелірного мистецтва різних епох випромінюють Красу, у променях якої ми всі живемо, яка єднає нас на цій чудовій і щедрій землі.

VIVAT MUSEUM!

Музей зустрів славний ювілей урочистими зборами української громадськості, науковою конференцією “Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки”, а також виставкою творів каменерізного і ювелірного мистецтва “Самородок. Каменерізне та ювелірне мистецтво” заслуженого ювеліра України Олександра Васильовича Мірошнікова – повного кавалера Ордену Карла Фаберже, де вперше було представлено нову роботу митця – багатофігурну композицію “Народження таланту”. Головним мотивом твору стала знаменита скіфська пектораль – нагрудна прикраса з поховання скіфського царя, яка зберігається у Музеї (рис. 1).

У дні святкування невеликі зали Музею не могли вмістити всіх наших численних шанувальників. Багато поздоровлень, квітів і подарунків надходять і нині.

Один з подарунків ми одержали від пана Олександра Мірошнікова (рис. 2). Це браслет за мотивами скіфського мистецтва, спеціально виготовлений майстром на честь 50-річчя Музею.



Рис. 1. Композиція “Народження таланту” художника О.В. Мірошнікова.



Рис. 2. О.В. Мірошніков вручає подарунок — браслет, створений за мотивами скіфського мистецтва.



Рис. 3. Сім'я мецената із Дніпропетровська Дмитра Піркла: поздоровлення музею і вручення подарунка.

Чудовий подарунок ми отримали і від нашого давнього друга – мецената з Дніпропетровська Дмитра Піркла, який створює пам'ятні медалі, присвячені видатним українським діячам та історичним подіям. Митець подарував нам срібну ювілейну медаль на честь 140-річчя з дня народження гетьмана Скоропадського (рис. 3).

На відкритті виставки відбулася ще одна знаменна подія: геральдмейстер Меморіального фонду Карла Фаберже Валентин Васильович Скурлов (С.-Петербург) нагородив Музей історичних коштовностей України орденом Франца Бірбаума за значний внесок у розвиток і популяризацію ювелірного мистецтва, зберігання і поповнення колекції ювелірного мистецтва України.



Рис. 4. Уроchисті збори на честь 50-річчя Музею історичних коштовностей України.

У ювілейній конференції взяли участь понад 100 науковців з різних музеїв та установ України, Росії та Великобританії. Теми доповідей були надзвичайно багатогранними: дослідження технології виробництва декоративних витворів, методики аналізу складу металів, які використовували ювеліри у давнину, стилістичні особливості прикрас та їхня семантика, інтерпретація символічного наповнення образів та орнаментів, які є оздобами різноманітних предметів,

“прочитання” змісту сюжетів на експонатах, введення у науковий обіг нових пам’яток. Це далеко не повний перелік проблем, розглянутих фахівцями.

Відбулися і презентації збірника матеріалів конференції 2012 року та “кишенькового” путівника “Музей історичних коштовностей України”, створеного нашими науковцями. Обидва видання побачили світ завдяки О.Є.Шереметьєву – відомому колекціонеру і меценату, якому ми глибоко вдячні за прихильність до Золотої скарбниці. До слова, батьки Олександра Євгеновича – художники Т.І. та Є.О. Шереметьєви – створювали першу експозицію Музею. Чи не від них меценат успадкував глибоку повагу до музею як безцінного джерела духовності українського народу.



Рис. 5. Відомий колекціонер і меценат О.Є. Шереметьєв зі своєю матір’ю — художницею Т.І. Шереметьєвою, яка була серед творців першої експозиції МІКУ.

Окремою подією у програмі святкування 50-річчя Музею стали урочисті збори громадськості у приміщенні Національного музею історії України. Оплесками зустрічали вітання від Президента України, Міністерства культури України, Інституту археології НАНУ, Українського товариства охорони пам’яток історії та культури, Центру пам’яткознавства НАН України, Національної історичної бібліотеки, багатьох українських та зарубіжних музеїв.



Рис. 6. Виступ Генерального директора Національного музею України С.М. Чайковського на конференції “Ювелірне мистецтво — погляд крізь віки”.

Всі, хто прийшов до нас, знайшли красиві й добрі слова, бажаючи музею процвітання та натхненної праці його співробітникам. Квіти, вітання й дарунки – все це назавжди залишиться у наших серцях.

Тепла хвиля почуттів огорнула всіх присутніх від зустрічі зі співробітниками Музею історичних коштовностей минулих років. Яке велике коло друзів! Яка радість від спілкування! Спогади про життя Музею в різні роки “стимулювали” фотовиставка “Миттєвості історії Музею історичних коштовностей України” та слайд-шоу “Музей історичних коштовностей України – 50 років”. Ось 70-ті роки ХХ ст. – “коли були ми молодими...” – перші завідувачі музею, молоді завзяті співробітники... Але, як мовиться, “роки летять”, міняємось ми, збагачується життя музею: ми проводимо міжнародні конференції, театралізовані екскурсії “Скіфія золота” та “Священні скарби” з циклу “Ніч у музеї”, про що колись можна було лише мріяти. А як збагатили наш світогляд мандри рідною країною, а також зарубіжні, пов’язані з виставковою діяльністю! Її географія – країни Європи, Азії,

Америци. Завдяки реставраторам, які відроджують пам'ятки давнього ювелірного мистецтва, ми можемо гідно представляти його у світі. А ось у слайд-шоу – “великі перегони” – ремонт музею 2004 року. Зафільмовані різні моменти нашої роботи. Адже музейники вміють все – не лише сперечатися, готувати “мозкові штурми”, варіанти та версії побудови нової експозиції, а й мити вітрини й підлогу, чистити стіни й стелі. Та хіба мало справ, коли ремонт!

Розчулила присутніх і поема, присвячена Музею історичних коштовностей України, написана Лідією Павлівною Олефіренко, яка стояла біля витоків нашої “Золотої комори”. Вона прочитала її піднесено і щемливо – так, що у нас виступили сльози на очах.

Про наш ювілей вже чимало написано. Цим виданням ми лише стверджуємо те, що маємо стверджувати – VIVAT MUSEUM! Хай живуть Краса, Творчість, Натхнення!



Рис. 7. Лідія Павлівна Олефіренко читає свою поему, присвячену Музею історичних коштовностей України.

Олефіренко Л.П.

Музею мій, ти відзначаєш ювілей.
Скільки зібрав навколо ти гостей,
Твоє обличчя у всім світі як взірець,
Скільки закоханих у тебе сердець.

Одна лиш Скіфія відлунює віки,
Де у степах її протоптані стежки,
Колись їх ніжно огортала ковила,
Курганна сповідь досить жорсткою була.

Так височать вони окутані імлюю,
Ведуть розмову золотаву між собою,
Скільки історія століть вам залишила,
Яка обрядів, пантеону ваша сила.

Скільки сторінок пережитого життя,
Скільки закладено щоденного буття,
Скільки союзів братніх, кровних в них сплелись
Де Дандаміс із Амізоном поклялись

О скіфи, скіфи! – вдалі лучники в бою,
Загнали персів ви у засідку свою
І показали їм характер загадковий
В подарунок їм послали пречудовий.

Богиня Ваша горда Аргімпаса,
Хвилює серце, непідвладна часу,
Богиня Апі трьох синів зростила,
У них влилась Геракла мужня сила.

Відмічений богами Колоксай,
Ти з неба золото дароване приймай.
Відомий світу золотий горит
Вража сюжетом, сивиною літ,
Тут майстер думку творчу розвива,
І чуємо історії слова:

Про славного і мужнього Ахілла,
Про те, як мати рятувала сина,
Як взявши меч герой пішов на Трою,
Як обірвав життя Парис стрілою.
Не обійшла богів пророча сила,
Трима Фетіда урну з прахом сина.

А скільки сяйва нам дарує пектораль:
В творінні майстра подих світу зустрічай,
Політ думок несе нам місяць золотий,
Словами символів звучить тут голос твій.
Тут два світи:

- в однім дароване життя,
 - що вабить росами, сторінками буття,
 - а інший:
 - світ увесь затьмарений, жорстокий,
 - де злі грифони відбирають життя соки.
 - і тут же поряд дерево життя,
- Як вічність світу, підпис майстра в майбуття.

Сторінки Скіфії історія писала,
І Геродота думка в ній літала,
І пантеон богів був величавий,
І цар Атей могутністю прославив.

У таємничість пролягли дніпровські Гери,
Закривши злomu оку щільно двері,
І бог Папай їм долю відзначав,
Як Колаксаєві він золото вручав.

... Спливає час, дихають вічністю кургани,
Як давні свідки, як життя поміж житами,
І їх веселка на півнеба осява.
І час продовжує своє життя-жнива.

...Сармати, гуни, готи, половці, хозари,
Ви у степах причорноморських побували,
Свій залишили історичний слід
У барвах каменю і символів тих літ.

В лісах дніпровських і слов'яни проживали,
Що рідну землю від набігів захищали,А
об'єднавшись у міцний союз
Велінням часу утворили древню Русь.

Її могутність у собі ввібрала
Артерій східно-західний потік,
Із Скандинавії до Візантії шлях проклала,
Зміцнивши древньокиївський поріг.
Князі хоробрі берегли державу,
Росла повага і летіла слава,
Її краса і Франції дістала,
Де наша Анна королевою в ній стала.

Емаль і чернь Русі відома світу,
Про це писав нам Теофіл крізь літа,
Своїми барвами насичена вона,
Майстерність школи в ній відзначена сповна.

Перегородчаста емаль вражає дивом:
На колтах діви-птахи розпростали крила,
Це символ Сходу у мистецтво завігав,
Домашнє вогнище, сім'ю оберігав.

Красива, статна київська княжна
Велична в думках, повна гордоців вона,
Державні справи мужньо визнача,
І рясни з колтами спадають до плеча.

Музею наш, час відраховує роки,
Заповнює прожиті сторінки,
Усіх приваблює колекція твоя,
Тут Україна з нами творчо розмовля.
У тебе подарунки імператорів, царів
Шановних гетьманів і сріблярів,
У творах Равича його душа,
Що слід бароко український залиша.
На ризі Мощенка орнаменти квіткові:
Піони, маки і барвінкові узори.
І тут ще поряд Нарунович і Білецький,
І Тарановський, срібла майстер, і Чижевський.
Багато зібрано прекрасних їх робіт.
Тепер милується творіннями весь світ.
В російській залі тут історія своя,
І кожен майстер залишив своє ім'я.
Впадає в око срібний келих кришталевий.
І Фаберже роботи почерк тут взірцевий.
Своїм обличчям і Європа спогляда:
Це все, Музею наш, твоя хода.
Корона Тори, що лишилась з трьох
Корона Тори, царства та священства
Нагадує про вічний вчення дух,
Про споконвічні істини блаженства.
Вражає срібло це єврейське всіх,
Ніхто не сподівався, що збереглося.
І за красою символів святих
У взаємовплив культур тісно сплелось.
Корона Тори – вічності сувій,
Що диха істиною вчення почерк твій,
Крізь товщу літ при святості вінця,
Наскільки рідкісна колекція є ця.

Музею наш, ти маєш лагідне чоло.
І колектив твій чисте, творче джерело,

Що ловить імпульси вже пройдених століть.
В твоїх екскурсіях Зоріна золотава,
Гостей зустріне, привіта ласкаво,
У свою Скіфію при свічках поведе,
І своє золото магічне розкладе.
Музею наш, тебе відвідує весь світ,
І президентів, і прем'єрів у книзі слід.
Усіх пронизує колекція твоя,
І величає ювілей твоє ім'я.
Ти на сьогодні широко розправив крила,
Твоя присутність на планеті людству мила.
Нехай примножує історія твоя,
Яка до нас через століття промовля.
Щоб був багатим і привітним твій поріг,
Щоб перехрестям став для багатьох доріг,
Щоб світ пишався твоїм златом і красою
Твоею долею яскраво-золотою.
Нехай же славиться твоє ім'я,
Що Україну всьому світу прославля.
Твоя хода така незвично величава:
В промінні золота стоїть віків заграва.

P.S. Я перший раз поріг переступала
Коли ще з юністю у парі йшла.
І ось тепер на зрілий поріг стала.
З тобою разом я в історію ввійшла.



**З ІСТОРИЇ ЗБЕРЕЖЕННЯ
КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ**

З ІСТОРІЇ МУЗЕЇВ КИЄВА В 20-ТІ РОКИ ХХ СТ. (ЗА АРХІВНИМИ МАТЕРІАЛАМИ)¹

З перших днів заснування Академія Наук України приділяла велику увагу збереженню та розвитку музеїв. Музейна секція Археологічної комісії Всеукраїнської Академії Наук 31 серпня 1921 року затвердила Інструкцію, в якій йшлося, зокрема, про таке:

“Секція Музеезнавства Археологічної Комісії має слідуєчи завдання: а) розробляє питання теоретичного музеезнавства; б) виробляє загальний план музейного будівництва всеукраїнського масштабу; в) стежить за роботою всіх культурно-історичних музеїв на Україні, піклується їх збереженням, збагаченням, їх добрим матеріальним станом і т[аке] і[нше]; д) підготовляє музейних робітників; е) розповсюджує між широкою людністю розуміння необхідності музеїв, їх типів, їх збудови, наукової, навчальної й просвітницької роботи, що ведеться в ніх, організованої допомоги музеям з боку заінтересованих кіл населення...”¹.

До складу музейної секції (або, як її ще називали, секції музеезнавства) входили досвідчені музеезнавці: Біляшівський М.Ф., Макаренко М.О., Красицький Г.Ф., Морозов Ф.М., Шміт Ф.І., Щербаківський Д.М., Лозієв П.Н. та Фанер А.В.²

Для секції музеезнавства Археологічної комісії ВУАН на 1921–1922 р. були поставлені такі першочергові завдання:

“1) обслідувати становище всіх кіївських культурно-історичних музеїв;

2) виробити в подробицях план їх реорганізації та перегрупування експонатів;

3) Зробити можливим фактичне переведення в життя реорганізації кіївських музеїв;

4) упорядкувати справи Церковно-Археологічного музею Кіївської Духовної Академії;

5) Обслідувати Український Центральний Історичний музей і передати туди вже існуючі при ВУАН музеї б[увшого] У.Н.Т. [Українського наукового Товариства], тобто: Музей Діячів України та Музей революції на Україні;

¹ орфографія збережена

6) *Прийняти участь в роботах Музейного Комітету ВУАН*".

Цей план було затверджено секцією музеєзнавства 30 серпня 1921 р. та пленумом Археологічної комісії 31 серпня 1921 р.³

А 9 лютого 1922 року відбулось чергове засідання історично-філологічного відділу Всеукраїнської Академії Наук, на якому розглядалось питання збереження предметів мистецтва. У фонді ВУАН зберігається виписка з протоколу цього засідання:

*"...Академік Ф.І. Шміт повідомляє про велику небезпеку для мистецьких скарбів України з тієї причини, що "Внешторг" наміряється вивозити задля товарної виміни за кордон речі з музейного фонду. Вважаючи на те, що "Вукопис" вже скасовано, а через те незабаром і губерніяльні його Відділи ("Губкопис") так само мають свою діяльність припинити і музейні збірки та взагалі мистецькі скарби без жадної лишаться оборони – Академія Наук повинна на себе цю функцію взяти. Ухвалено: обернутися до "Губвиконкома" та "Губполітпросвіти" з енергійним нагадом про те, що 1) річі надзвичайної наукової чи художньої ваги не повинні вивозитися зовсім, 2) призначене до вивозу оглядати через особливу Комісію з участю представників од Академії, які мають в'яснити наукову чи художню вартість річей, 3) вартніші речі од "Губкопису" та Музейного фонду переняти негайно до картинної галереї Академії Наук"*⁴.

Навесні 1922 року, коли більшовицька влада під гаслом допомоги голодуючим вигрібала з церковних та монастирських ризниць все, що було там цінного, науковці доклали максимум зусиль, щоб зберегти історичні реліквії та предмети мистецтва і передати їх в музеї. Домігшись того, щоб входити до складу "Комісій по вилученню цінностей...", що працювали тоді в Києві та Київській губернії, представники наукових установ, (хранитель 1-го Державного Музею Д.М. Щербаківський, хранитель 3-го Державного Музею А.Х. Середа, Завідуючий Музеем культів та побуту Києво-Печерської лаври Ф.М. Морозов, а також М.О. Макаренко, Ф.Л. Ернст, Г.Ф. Красицький та інші спеціалісти) врятували близько 500 предметів музейного значення і передали їх в Перший Державний музей. Пізніше, в серпні 1922 та в травні 1923 року, одержавши право провести експертизу

вилучених та вивезених до Москви церковних цінностей, науковці повернули та передали до музеїв понад 3 тисячі експонатів⁵.

На засіданні Археологічного комітету ВУАН 4 травня 1923 р., на якому були присутні академіки Ф. І. Шміт, О. П. Новицький, М.Ф. Біляшівський та М.П. Василенко, крім інших питань, було порушено питання *“про організацію музейного розпорядку в Києві”*. У протоколі засідання Археологічного комітету ВУАН значиться, що насамперед було виявлено, які музеї були на той час в Києві:

“1) Державний музей, що має на меті культурну історію усіх народів, що жили, чи живуть на території України, починаючи з доісторичної доби, й має відділи: доісторичний, історичний, етнографічний, художній і художньо-промисловий, Старого Києва та інші; 2) Лаврський, де зібрані матеріали до історії Лаври, по історії церкви на Україні, рукописи, старий друк, тканина, гаптування, металові річі, річі дальнього Сходу і т.д.; 3) Софійський, що має річі, які були в Софійській скарбниці; 4) музей б[увшого] Наукового Товариства, де переховуються ікони, українські портрети, скло, деревляна різьба, портрети; 5) Музей діячів України; 6) невеликі збірки старовини у Десятинній церкві, Кирилівській та инш[их]; 7) Археологічний кабінет при ВІНО, з колекціями річей з розкопів великокнязівської доби й ранішої, золотих і емальованих оздоб, фрагменти каменних рельєфів, ікон, величезною збіркою монет і медалей, що пробуває в найхаотичнішому становищі; 8) музей мистецтва ВУАН ім. Б.І. та В.М. Ханенків, де зібрані річі Західно-європейські, руські ікони, візантійські, руські емалі, річі українського народного мистецтва, передньо-азійського сходу; 9) картинна галерея, де зібрано руське малярство та різьбарство, порцеляна руська і закордонна, бронза, меблі та західно-європейське малярство (останнє заховане); 10) музей б[увшої] Духовної Академії, де зібрано доісторична археологія, як українська, так і неукраїнська, рязжі служебні, нумізматична збірка, ікони, починаючи з енкаустичних до новіших, східні річі, гаптування, малярство, портрети та инш[их]; 11) кабінет антропології та етнографії ім. Вовка”.

Перехід музеїв у 1922 році в підпорядкування Головополітосвіти, яке в 1923 році розробило спеціальну програ-

му розвитку та функціонування музеїв, спрямовану на посилення їхньої ролі у боротьбі за нову соціалістичну культуру, створення так званих соціальних музеїв негативно відобразилось на стані музеїв.

Археологічний комітет на засіданні 3 липня 1923 року, де розглядалася *“справа урегулювання музейного діла у Києві”*, ухвалив звернутися до екскурсійно-виставочно-музейної секції Губполітосвіти з таким листом:

*“Современное музееведение проводит резкую границу между музеями-выставками, предназначенными для широких масс, и музеями-архивами, долженствующими в полном порядке и наилучших возможных условиях хранить научно-ценные материалы в целях использования их исследователями-специалистами и отдельными группами заинтересованных лиц. Музеи-выставки строятся по политпросветительному признаку, музеи-архивы – по признаку научному. Идеал политпросветительного музея очерчен в постановлении ВУЦИК’а от 26/VIII – 22 г. по докладу тов. Диманштейна: политпросветительные музеи должны быть социальными. В качестве образца, ВУЦИК приказал учредить в Харькове Центральный Всеукраинский Музей им. тов. Артема и предоставил этому учреждению и помещение, и штаты сотрудников, и кредиты, и права черпать необходимые экспонаты из всех музеев Харькова. ... Рано или поздно, но Социальные музеи у нас будут – и будут обязательно строиться по определенной программе и определенному типу, черпая свои экспонаты из ныне существующих музеев. Задача ЭВМ [Экскурсионно-Выставочно-Музейной Секции] в работе на местах, следовательно, может заключаться только в том, чтобы сохранить до этого момента в максимальном порядке и благосостоянии максимально значительные собрания предметов, которые могут пригодиться как для Социального Музея, так и для специальных музеев-архивов, не стремясь теперь же реорганизовать в корне ныне существующие музеи, хотя бы они с организационной стороны и не отвечали требованиям современной жизни. Всякие переброски музейных материалов губительно отзываются на этих материалах, и от перебросок следует поэтому воздержаться, пока не выяснено окончательное назначение тех или иных собраний”*⁷.

З цього документа видно, що науковці, добре розуміючи, чим така реорганізація загрожує музеям, намагалися її відвести, затягуючи час.

Ще одне засідання Археологічного комітету ВУАН, присвячене музейним справам, відбулось 29 жовтня 1923 р. Реорганізація музеїв у соціальні продовжувала загрожувати їхнім руйнуванням. Незважаючи на те, що Перший відділ ВУАН ще раніше ухвалив провадити цю реорганізацію так, щоб не міняти характеру існуючих музеїв, Губполітосвіти раптом виявило намір виключити з Першого Державного музею кілька відділів та передати їх в інші музеї. На цьому засіданні Археологічний Комітет ухвалив звернутися до Першого відділу ВУАН з проханням негайно вжити всіх можливих заходів для збереження цілісності музею і надіслав туди “Доповідну записку”, датовану 1 листопада 1923 року, такого змісту: *“Ще по весні цього року перший Відділ Української Академії Наук з приводу доклада академіка Хв. І. Шміта про реорганізацію музейної справи у Києві, ухвалив: провадити цю реорганізацію так, щоб не міняти характеру існуючих музеїв, зокрема Першого Державного Музею, що має цілком виразний характер, разом доручив Археологічному Комітетові розробити на підставі зазначених умов плян бажаної реорганізації.*

У виконання постанови Відділу Археологічний Комітет мав двоє своїх засіданнів та два спільні з “Комісією по охороні пам’яток старовини й мистецтва”, на яких усі музеї м. Києва поділені на дві категорії: життєздатні та нежиттєздатні. До першої категорії належать: 1) Перший Державний Музей, що має на меті історію культури й мистецтва усієї України; він має спеціально для того збудоване й пристосоване помешкання, штати, кошти та необхідний для науково-дослідної праці апарат і по своїй структурі ділиться відповідно характеру зберігаємих річей на п’ять головних відділів: а) археологічний, б) історично-побутовий, с) етнографічний, д) художній, е) художньо-промисловий.

2) Музей мистецтв ВУАН імені Ханенків, котрому належить бути музеєм старовинного мистецтва загалу приблизно до середини XVIII століття.

3) Картинна галерея – це музей нового європейського мистецтва, починаючи з середини XVIII ст. Вона так-сама як

і Музей ім. Ханенків, займає гарний будинок, забезпечена необхідними робітниками та коштами, а також і бібліотекою для наукових дослідів.

4) Етнографічний Кабінет ВУАН – це багатий, науково упорядкований музей, біля котрого гуртується певна кількість ідейно злучених між собою робітників; він має де-які кошти, має невеличку гарну бібліотеку.

5) Софійський Музей, що має на меті строге бажання... виявити своїми експонатами історію Софійського собору.

6) Музей Діячів України. Він має помешкання, не має ані штатів, ані коштів, але необхідно, щоб він їх мав, тому що існування такого музею дійсно необхідно.

До нежиттєздатних музеїв треба віднести:

1) Музей б[увшого] Наукового Товариства, що має невеличку кількість старовинної меблі, кераміки, шкла, ікон, і т[аке] і[нше], він не має ані програму, ані коштів, ані штатів і займає помешкання, необхідне для Музею Діячів України.

2) Археологічний Музей б[увшого] Університету, що має в своєму складі багато археологічних та історичних експонатів, але цілком непотрібний для роботи ІНО[інституту народної освіти], не має ані штатів, ані коштів.

3) Нумізматичний Кабінет б[увшого] Університету знаходиться в такому ж стані, як і Археологічний Музей.

Окрім згаданих вже музеїв, у Києві утворюється зараз ще Музей в приміщенні бувш. Києво-Печерської Лаври. Тут мається велике вільне помешкання, де розміщуються речі, що зібрані у самій Лаврі, а також в Музеї б[увшої] Духовної Академії. Єсть штати й кошти, але Лавра лежить далеко від центру міста, що зовсім не вигідно відбивається на можливостях ознайомлення з цим музеєм народних мас. Тому був[шу] Лавру необхідно рахувати за музей-архів, і поставити йому в обов'язок обслуговування інших музеїв своїми колекціями та своїм помешканням, тоб-то щоб він постачав іншим музеям експонати, потрібні їм та забірав від них, що зайве їм. Таким чином усі стародруки треба передати до Лаврської Бібліотеки, гравюри – до Картинної Галереї та інших музеїв, всі грамоти до одного з архівів, деякі мистецькі й мистецько-промислові речі до Музею ім. Ханенків та до Першого Державного Музею. Після цього на території б[увшої] Лаври лишаться: а) Музей б[увшої] Лаври, тоб-то річей, що

характеризують культурне життя самої Лаври та життя б[увшої] Духовної Академії, б) нумізматичний музей, с) археологічні, етнографічні та мистецькі екзотики, наприклад, кіпрська кераміка, африканські та центрально-азійські етнографічні речі, нові китайські та японські речі і т[акє] и[нше], d) історичні реліквії, що не мають відношення до України.

Але всупереч цьому останніми днями ГубПолітОсвіта виявила намір виключити з Першого Державного Музею художній відділ з тим, щоб передати його до Картинної Галереї; з того ж музею вибрати з відділу художньо-промислового порцеляну й металеві вироби (між іншим церковне срібло) і передати все до тої ж Картинної Галереї, і нарешті перенести до Лаври відділ релігійного мистецтва.

Археологічний Комітет на засіданні своїому від 29-го жовтня б[іжучого] р[оку] вирішив, що навіть коли-б це й можна було зробити без псування експонатів, (а це річ неможлива), все-ж таки переведення в життя плану Губполітосвіти зовсім зруйнувало би цільність Першого Державного Музею і відібрало би у нього ту велику вартість, яку він має у своїому сучасному стані. Тому одноголосно ухвалив: звернутися до 1-го відділу ВУАН з проханням негайно вжити всіх відповідних заходів, які він знайде потрібними, аби захистити від руйнації Перший не тільки по часу свого заснування, але й по значенню український музей”⁸.

Про складні часи для 1-го міського музею свідчить і лист Д.М. Щербаківського до його двоюрідної сестри Ніни Микитівни Іваницької, написаний в грудні 1923 року, в якому він ділиться такою новиною: “Не встиг я вернутись до Київa, як довідався про прикру новину. Т. Винницький, завідуючий Е.В.М. секцією **[ескурсійно-виставочно-музейною секцією]** Губоно кївського, той самий, що гроши, які Харків прислав до Першого Державного Музею – забирає до Пролетарського Музею, директором якого був, цей самий Винницький стає замість Біляшевського директором нашого Музею. Мало того, він заявив, що забере з нашого Музею картини українських художників, які остільки нібито слабкі, що скандалізують українське мистецтво і передасть їх до Картинної Галереї (там вони “скандалізувати” нікого очевидячки не будуть), потім забере те срібло, що я привіз з Москви і передасть Шміту в Музей Лаври, забере також історичне шитво,

образи, порцеляну і теж передасть в Лавру, себто виконає той проект розгрому Першого Державного Музею, який силкувався зробити Шміт ще весною, але тоді цього не допустила Академія Наук.

Це єдиний Музей, який давав широку картину культурної історії усіх народів які населяли Україну і був тим для Києва, чим є Історичний Музей для Москви, або Руській музей для Петрограда”⁹.

Реорганізація музеїв в соціальні загрозувала не тільки київським музеям, а й багатьом музеям країни, про що свідчить і лист завідуючого історико-археологічним відділом Чернігівського краєзнавчого музею П.І. Смолічева від 18 січня 1926 р. до П.П. Курінного: *“Боюся, аби умови роботи не змінилися в нашому музеї взагалі. Сьогодні повернувся з Харкова М.Г. Вайнштейн (наш завідуючий) і привіз не дуже гарні, на мій погляд, відомості, а саме – Чернігівський музей є думка повернути в соціальний, на зразок Полтавського. Такою ж жертвою намічається ще й Житомирський музей. Перехід до Головнауки, що до певної міри гарантувало б музей від таких експериментів, чомусь затримується, а на Ванштейна нажимають, хоча к його честі треба сказати, що він особисто не поділяє погляду Головополітосвіти на будівництво соціальних музеїв на зразок Полтавського. Але ж боюся, коли б він не здався, тоді працювати буде важче. Я цілком розумію зараз і його становище, він, безумовно, не хоче псувати музею, але ж від нього будуть вимагати, – становище тяжке. Але ж поживемо – побачимо. Що нового в Києві? Як стоїть справа з пленумом Головнауки, коли він відбудеться? Здається не було б зайвим зняти [тобто підняти] й питання за скорший перехід музеїв до Головнауки”¹⁰.*

На засіданні Президії Укрнауки 6 лютого 1926 року (Протокол № 4) вирішувалось питання про Кабінет ім. Ф.К. Вовка в Києві. Було вирішено: *“Погодитися з думкою УАН про своєчасність розподілення Кабінету Х.К. Вовка на дві окремих установи: 1) Кабінет антропології та 2) Музей української етнографії.*

Звернутися до УАН з пропозицією подати проект штатів та статутів цих установ з тим, аби своєчасно внести їх на затвердження відповідних органів та включити в бюджет 1926–27 р.”¹¹

На цьому ж засіданні було вирішено питання про склад оргкомісії по скликанню музейної наради в Києві 29 березня – 1 квітня 1926 року: *“Погодитися на такий склад Оргкомісії: 1. Директор Україн[ського] Історичного музею А. Винницький. 2. Директор Музею Мистецтв І. Врона. 3. Завід[уючий] картин[ної] Галереї С. Духнович. 4. Завідуючий Лаврського Музею П. Курінний. Представник Археологічного Комітету. Затвердження відложити до погодження з Укрполітосвітою, з якою погодити також спільну участь в названій нараді”*¹².

Запланована в Києві на 29 березня – 1 квітня музейна нарада не відбулась. 31 березня 1926 року пройшло засідання Укрполітосвіти і Укрнауки в справі скликання музейної наради. Були присутні (ініціали не вказано): Озерський, Розенгауз, Яворський, Федоровський, Дубровський, Криворотченко.

“Слухали: Про форму, терміни місце наради. Ухвалили: 1. Скликати вузьку нараду, підготовчу до з'їзду. 2. Термін скликання визначити 25 травня. 3. Місцем наради визначити Харків.

Слухали: Порядок денний і доповідачі. Ухвалили: 1. Місце музеїв у системі освітніх установ. 2. Охорона пам'яток. (Рудинський, Федоровський). 3. Організація Музейної мережі й типи музеїв. (Криворотченко й Дубровський). 4. Зміст і методи роботи музеїв. (Криворотченко й Дубровський). 5. Реставрація й консервація пам'яток матер[іальної] культури. (Курінний й Касперович). 6. Організація питання (система посад, підготовка робітників. (Дубровський). 7. Система соціального музею. (Оландер). 8 Поточні справи. Першу доповідь, яко основу доручити доповідачеві від НКО.

Слухали: Склад наради. Ухвалили: Визначити спис установ. Модус доручити розробити комісії по скликанню наради. Запросити: 1. Київський музей Мистецтв. 2. Київський музей Культу та Побуту. 3. Київський Всеукр[аїнський] істор[ичний] музей. 4. Одеський іст[орико] ареол[огічний] музей. 5. Одеський Держ[авний] Музей мистецтв. 6. Катеринослав[ський] Держ[авний] іст[оричний] музей. 7. Херсон[ський] іст[орико] арх[еологічний] музей. 8. Чернігів[ський] держ[авний] музей. 9. Полтавський держ[авний] музей. 10. Волинський держ[авний] музей. 11. Луганський держ[авний] музей. 12. Миколаївський держ[авний] музей. 13. Коростенський окруж[ний] музей. 14. Ізюмський

окр[ужний]музей. 15. Маріупол[ьський] окр[ужний] музей. 16. Харківський Всеукр[аїнський] соці[альний] музей. 17. Харківський Музей слоб[ідської] України. 18. Харківський Музей укр[аїнського] мистецтва.

*Слухали: Підготовка роботи. Ухвалили: Для переведення підготовчої роботи обрати комісію в складі Криворотченка й Дубровського. Технічну роботу доручити комусь із апарату Укрнауки. Голова (Озерський) Секретар (Криворотченко)*¹³.

Народний Комісаріат освіти (Харків, вул. Артема, Ч. 29) 20 травня 1926 року надіслав запрошення на музейну нараду до ВУАКу (Київ, Українська Академія Наук) такого змісту: *“Наркомос [Народний Комісаріат освіти] сповіщає Вас, що 25–27.V. 1926 р в Харкові відбудеться Музейна Нарада, повістка та склад якої погоджено між Укрнаукою та Укрполітосвітою 30.III.26 р. Бажана присутність Вашого представника на цій Нараді. – Додаток: протокол від 30.III. 26 р. Заст[упник] Наркома Освіти [підпис] (Ряппо), Заст[упник] Зав[ідуючого] Укрнаукою [підпис] (Баланін) Секретар Укрнауки [підпис] (Кобзей-Сияк)*¹⁴.

Народний Комісаріат освіти 21 травня 1926 р. надіслав до всіх музеїв Н.К.О. такий документ: *“Народний Комісаріат Освіти на 25/27 травня с/р [сього року] скликає у Харкові Всеукраїнську Музейну Нараду. Ця перша Нарада має за головне завдання остаточно установити основи музейної політики Н.К.О. УСРР визначити місце музеїв у системі освітніх установ УСРР і зафіксувати систему самих музейних установ.*

Досвід минулих шести років музейної роботи крім зазначених основних висунув на порядок денний цілу низку практичних питань поточної роботи музеїв, що їх музейна Нарада мусить також розв'язати.

Серед цих питань особливого значіння набуває питання нормалізації всієї роботи музеїв як в галузі політосвітньої, так і в галузі дослідчої роботи, от же Нарада ця мусить установити остаточно форми й розмір політосвітньої роботи в музеях, що досі її не провадили і планувати дослідчу роботу всіх музеїв. ...

Нарешті дуже актуально стоїть справа як з охороною поза музейних пам'яток культури так і з охороною музейних матеріалів. І в цій справі музейна Нарада мусить визначити конкретну участь музеїв, як допоміжних установ по охороні і

з'ясувати всі можливі заходи до збереження вже зібраних музейних скарбів....”¹⁵.

Музейна нарада відбулась у Харкові в призначений термін. В особовому фонді Д.М. Щербаківського зберігаються машинописні копії тез доповідачів. Про організацію музейної мережі й типи музеїв В. Дубровський доповідав так: *“1. Не передрішаючи питання, де буде адміністрацій ний центр музейної справи, чи в Укрнауці, чи в Укрполітосвіті, треба зауважити, що основним постулатом нормальної будови музейної мережи повинно бути об'єднання всіх держмузеїв в єдиному віданні. 2. При вирішенні питання про нормальну організацію музейної мережи й усталені типи їх, треба виходити з сучасного становища та орієнтуватися на ідеальну схему їх мережи, згідно їх значінню (всеукраїнське, краєве, місцеве), згідно їх змісту чи складу (природничі, технічні, культурно-історичні, мистецькі)та згідно з їх основною переважною функцією (науково-дослідча робота чи політосвітня праця). 3. Тому розгорнуту схему музейної мережи УСРР можна уявити по такій схемі: I. Центральні музеї Всеукраїнського значіння: (нап[риклад] “Центральний Музей України”, “Всеукраїнський Соціяльний Музей” ім. Артєма, “Лаврський Музейний Городок”). II. Музеї республіканського значіння: а) природничі, б) технічні, в)культурно-історичні. г) мистецькі. III Музеї Краєвого значіння ... IV. Музеї місцевого значіння... 4. Головна хиба існуючої зараз музейної мережи це надзвичайна диспропорція з перевагою у бік історико-культурних збірок. Тому треба в найближчий час звернути особливу увагу на розвиток природничої та технічної вертикалі музеїв, як республіканського значіння по ріжних галузях знання, так і Краєвого та місцевого. ...”¹⁶.*

У Науковому архіві Інституту археології, у фонді Д.М. Щербаківського, зберігається вироблений на нараді проект *“Основних положень Інструкції про розподіл відання та робіт між Інспектурою по охороні пам'яток матеріальної культури та природи Укрнауки НКО та Археологічним Комітетом Української Академії Наук”*. 1. Охорона пам'яток матеріальної культури, що покладена, як державний обов'язок на НКО по Укрнауці, повинна виконуватися відповідною Інспектурою Укрнауки – Українським та Краєвими Комітетами по охороні пам'яток матеріальної культури та краєвою інспектурою. 2.

За нормальне та своєчасне переведення охорони пам'яток матеріальної культури відповідає Інспектура Укрнауки та Краєві Інспектори. Український та Краєві комітети ведуть загальне керування справою охорони та мають дорадче значіння при Інспектурі. 3. Археологічний Комітет УАН, як загальне правило, не провадить безпосередньої адміністраційної роботи по охороні пам'яток матеріальної культури виконуючи в цих справах вищі науково-консультаційні функції. У безпосередньому віданні ВУАК"а залишається керування науково-дослідною роботою в галузі вивчення пам'яток матеріальної культури в межах УСРР. 4. Тому всі розпорядження, зносини та листування по охороні пам'яток матеріальної культури проходять через Інспектуру; всі дозволи та заборони на право археологічних розкопів видає НКО по Укрнауці, але за обов'язковим висновком на кожну заявку ВУАК"а; всі відчити та археологічні розкопи подаються до ВУАК"у та переходять в його розпорядженні, всі прохання про надання дозволу на розкопи, куди б їх не подавалося, повинні надсилатися на висновок ВУАК і з цим висновком, ВУАК надсилає на розпорядження НКО, потім з копією розпорядження НКО повертає для переховання ВУАК"у"¹⁷.

У газеті "Вісті ВУЦВК" під загальним заголовком "Декрети, накази та постанови Уряду УСРР" 2 липня 1926 р. була опублікована постанова Всеукраїнського Центрального Виконавчого комітету й Ради Народних Комісарів УСРР, в якій, зокрема, зазначалося: "На зміну ... постанови РНК УСРР з 24 жовтня 1922 року "Про заходи припинення вивозу закордон речей музейного значіння" (Зб. Уз. УСРР 1922 р., № 45 арт. 657), постанови РНК УСРР з 26 грудня 1922 р. "Про музейні коштовності" (Зб. Уз. УСРР 1922 р. № 56 арт. 795) і арт. 676 Кодексу Законів про Народню Освіту УСРР (Зб. Уз. УСРР 1922 р. № 19 арт 729), – Всеукраїнський Центральний Виконавчий Комітет і Рада Народніх Комісарів УСРР постановили затвердити нижченаведене положення про пам'ятники культури і природи: Положення про пам'ятники культури й природи. I. Про органи, що відають пам'ятниками культури і природи. 1. Пам'ятники культури і природи, що мають наукове, історичне або мистецьке значіння, є в загальному віданні Народнього Комісаріату Освіти УСРР (по Управлінню науковими установами) і його місцевих органів. ..."¹⁸.

Восени 1926 року вся музейна справа була передана до Укрнауки¹⁹.

В травні 1927 року відбулась нарада музеїв або, як її ще називали, – з'їзд музеїв. В особовому фонді П.П. Курінного збереглося кілька документів з цього приводу. 29 березня йому було надіслано таке повідомлення: *“Президія Укрнауки 5. III. 1927 р. постановила в справі скликання наради музеїв УСРР: 1) призначити першу нараду музеїв УСРР у Києві на травень місяць 1927 р. 2) для підготовчої роботи цієї наради організувати в Харкові комісію в складі: проф. Федоровського, Таранущенко, Дубровського, Криворотченка; в Києві – підкомісію в складі Курінного, Врони, Вінницького, Духновича і Ернста, 3) після закінчення підготовчої роботи запросити на конференцію УАК, музеї інших урядництв УСРР, а також представників Головнаук Союзних республік (прот. № 12, параграф 2).*

Сповідуючи Вас про це, Укрнаука призначає Вас головою Київської підкомісії і пропонує розпочати її підготовчу роботу, надсилаючи всі ухвали на затвердження Укрнауки.

При цьому надсилається для погодження з Вами копія протоколу Комісії в цій справі з 17 березня 1927 р. Ваші зауваження подайте як най скоріше”²⁰.

У Протоколі засідання комісії по підготовці першої наради музеїв УСРР 17 березня 1927 року, де були присутні Дубровський, проф. Федоровський, проф. Таранущенко, крім іншого, було вказано також порядок денний наради в Києві 20 травня 1927 р.: *“1. Організація музейної мережі й типи музеїв (Дубровський). 2. Зміст, методи і форми роботи музеїв: а) науково-дослідча, б) політосвітня (Криворотченко). 3. Про утворення єдиного музейного фонду УСРР (Щербаківський). 4. Про упланування дослідної роботи музеїв УСРР (Рудинський, Таранущенко). 5. Реставрація й консервація пам'яток матері[альної] культури в музеях (Курінний, Мощенко). 6. Про видавничу діяльність музеїв (Ернст). 7. Підготовка муз[ейних] робітників і Інститут Історії Матеріальної культури (Федоровський). 8. Система посад й нормування їх (Дубровський). 9. Проект Центрального Музею України”²¹.*

У *“Протоколі засідання Київської Комісії по скликанню Музейного З'їзду у травні 1927 р.”* розглянуто і організаційні питання: *“П.П. Курінний вважає, що помешкання для членів*

зїзду може бути заготовлено в Лаврі. Місце конференції було б найкраще в помешканні ВУАН. Треба продемонструвати шляхом виставки нашу роботу по реставрації, боротьбі зі шкідниками й т.п. Ухвалили: Прийняти до відому. Вважати бажаним місцем зборів канцелярію будинку Музею Революції. Вважати бажаним, аби на цей час було одкрито відчитну виставку ВУАК, затриману до цього часу виставку Нарбуту й тканини влаштувати 23/V – ц/р [цього року] урочисте засідання пам'яті Нарбуту”²².

На початок 1928 р. було визначено завдання, типи, мережа і статут музеїв.

До завдань музеїв належали: 1) політосвітня робота; 2) наукова робота; 3) педагогічна робота. Визначено кілька типів музеїв:

1. Наукові музеї: “Наукові музеї організуються подібно, як науково-дослідні кафедри в справі наукової та педагогічної роботи. ... Наукові музеї мають обов'язок готувати висококваліфікованих музейних робітників з науковою підготовкою. Це готування здійснюється через безпосередню участь аспіранта та наукового робітника в щоденній роботі музею, через його працю під керуванням вчених дослідників музейництва та безпосередню участь в їх роботі”²³.

2. Показово-виробничі музеї: “Завдання виробничого музею – науково-практична широка популяризація стану й розвитку продукційних сил Краю на тлі мирових досягнень. Виробничий музей є наукова Установа, але збудована так, що роботу її пристосовано для відвідувачів різного ... [віку], освіти, шарів суспільства; вона з'єднує в собі і має спільні риси з роботою й спеціальних і шкільних і політосвітніх Музеїв”²⁴.

3. Політосвітні музеї: “Політосвітні музеї мають тільки політосвітні завдання. Наукової роботи їм не доручається. Робота їх йде визначно по політичній лінії.

Політосвітні музеї поділяються на стаціонарні та мандрівні; на музеї двох типів: промислового і сільськогосподарського відповідно до двох основних типів політосвітньої роботи і двох основних ділянок народного господарства”²⁵.

Наприкінці 1928 р. (1 жовтня – 11 грудня) ВУАН доклала зусиль для поновлення роботи Російського Археологічного інституту в Константинополі: “ВУАН рішуче висловлюється за те, щоб Російський Археологічний інститут в Константинополі був поновлений там же в Константинополі, як

Всесоюзний Археологічний інститут і тільки в крайньому разі, коли з будь яких умов не можна було б поновити його діяльність в Константинополі, останній в повному його складі був переведений до України. Місцем перебування його може бути Київ...

Російський Археологічний інститут в Константинополі зібрав цілу спеціальну бібліотеку, влаштував Кабінет Візантійської Старовини, виготовив велику збірку фотознімків з різних візантійських пам'яток і мав своє власне приміщення...

За 20 років свого існування (1895–1914) Російський Археологічний інститут в Константинополі заявив себе невтомною працею на користь науки і випустив у світ у своїх “Записках” багато цінних наукових праць, присвячених вивченню різних пам'яток візантійської культури...”²⁶. Найбільше зацікавлені в збереженні Російського Археологічного інституту в Константинополі були українські науковці, оскільки Візантія мала великий вплив на культуру та побут населення території України.

В 1929 р. Всеукраїнський Археологічний комітет ВУАН займався питанням про майно і музей колишнього Константинопольського Археологічного інституту: “ВУАН за дорученням Укрнауки склав спеціальну доповідну записку з приводу визначення потреби і прав УСРР на зазначене майно, як майно, що належало кол[ишній] царській державі і яке має надзвичайне значення для українських студій, переважно перед такими, що РСФСР має віддалене відношення до безпосередніх зв'язків з Царгородом. НКО УСРР було командировано навіть представника до Царгороду для приймання майна Інституту, але за постановою Центральних Союзних Органів воно передано до Ленінграду”²⁷.

Таким чином, ні музеї України, ні бібліотека, ні архів не одержали нічого з того, що було зібрано в царському Російському Археологічному інституті в Константинополі, незважаючи на те, що зібрані матеріали стосувались безпосередньо території України, особливо зв'язків древнього Києва з Царгородом.

Зусилля науковців Академії Наук України в 20-ті роки ХХ ст. допомогли музеям вижити в тих складних умовах і зберегти більшість своїх експонатів.

Примітки

- ¹ Науковий архів Інституту археології НАН України (НА ІА НАНУ), ф. ВУАК, № 3, арк. 32.
- ² НА ІА НАНУ, ф. ВУАК, № 3, арк. 30.
- ³ Там же, ф. ВУАК, № 3, арк. 34.
- ⁴ Там же, ф. ВУАК, № 4, арк. 2.
- ⁵ Там же, ф. 9, №№ 62, 170.
- ⁶ Там же, ф. ВУАК, № 5, арк. 12, 12 зв., 13.
- ⁷ Там же, ф. ВУАК. № 5, арк. 18 зв.
- ⁸ Там же, ф. ВУАК, № 6, арк. 2, 2 зв., 3.
- ⁹ Там же, ф. 9, № 168/9-1578, арк. 1.
- ¹⁰ Там же, ф. 10, № 43, арк. 2, 2 зв.
- ¹¹ Там же, ф. ВУАК № 79, арк. 3.
- ¹² Там же.
- ¹³ Там же, ф. ВУАК № 79, арк. 12.
- ¹⁴ Там же, ф. ВУАК № 79, арк. 11.
- ¹⁵ Там же, ф. 10, № 11, арк. 3.
- ¹⁶ Там же, ф. 9, № 206, арк. 2.
- ¹⁷ Там же, ф. 9, № 206, арк. 6.
- ¹⁸ Там же, ф. ВУАК, № 83, арк. 10.
- ¹⁹ Там же, ф. 10, № К-11, арк. 1 зв.
- ²⁰ Там же, ф. 10, № 11, арк. 2.
- ²¹ Там же, ф. 10, № 11, арк. 17, 17 зв.
- ²² Там же, ф. 10, № 11, арк. 16.
- ²³ Там же, ф. ВУАК, № 220, арк. 7, 8.
- ²⁴ Там же, ф. ВУАК, № 220, с. 13.
- ²⁵ Там же, ф. ВУАК, № 220, арк. 20, 21.
- ²⁶ Там же, ф. ВУАК № 186, арк. 31.
- ²⁷ Там же, ф. ВУАК, № 309, арк. 4.

ВІДКРИТТЯ МУЗЕЮ ХРЕСТА НА ДНІПРОПЕТРОВЩИНІ

Необхідність створення ставрографічного музею виголошувалася у засобах масової інформації та наукових публікаціях ще з початку 2011 року¹.

Музей (відкрився 13 жовтня 2013 року²) задумано і втілено у вигляді складової етнографічного музею Етноцентру “Козацький хутір Галушківка” (рис. 1), розташованого в с. Гречине Петриківського району Дніпропетровської області в оригінальній будівлі XIX–XX ст. (рис. 2, 3)³. У 26 вітринах експонуються понад 2000 натільних хрестів і виробів культової пластики. Крім того, на стінах розміщено два дерев'яних ручних хрести, два — напрестольних і один настінний хрести, а також ікона XVIII–XIX ст. із хрестом у барочному оздобленні.



Рис. 1. Візитівка козацького хутору.



Рис. 2. Хата-музей.



Рис. 3. Вхід до музею.

Оскільки новостворений музей є продовженням і розвитком концепту “Образ Хреста від давнини до сучасності”⁴, сучасні зразки християнської металопластики представлені зображеннями витворів відомого православного ювеліра Ю.А. Федорова (рис. 4). Експозицію доповнюють розписані у петриківському стилі тарелі, сільські пейзажі власника хутора В.І. Выборного та окремі етнографічні матеріали (рис. 5).

Перша група (з п'яти вітрин) присвячена Дніпропетровщині. У першій вітрині представлено знахідки з Царичанського району та околиць одного із сіл Петриківського району. Серед хрестиків — матеріали переважно XVII–XVIII ст., а також XIX ст. Є в композиції і натільний хрест доби Київської Русі, що свідчить про християнський компонент у цьому регіоні в XII–XIII ст. З інших цікавинок — три “запорозькі” натільні хрести з околиць смт. Царичанка, які підтверджують переміщення запорожців по суміжних територіях.

Наступні дві вітрини ілюструють знахідки з території Самарі-Богородицької фортеці. Викуплені у різних “пошуковців”, які здійснювали “розвідки” на пам'ятці на початку 2000-х рр., рештки понад 140 предметів яскраво ілюструють часи козацької Самарі XVI ст. і Богородицької фортеці (рис. 6). В останніх двох вітринах групи — знахідки з Павлоградського, Синельниковського, Нікопольського й Верхньодніпровського районів області. Серед них слід відзначити комплекс “запорозьких” натільних хрестів з околиць с. Карабінівка Павлоградського району — найбільший з відомих подібних предметів в Україні⁵.

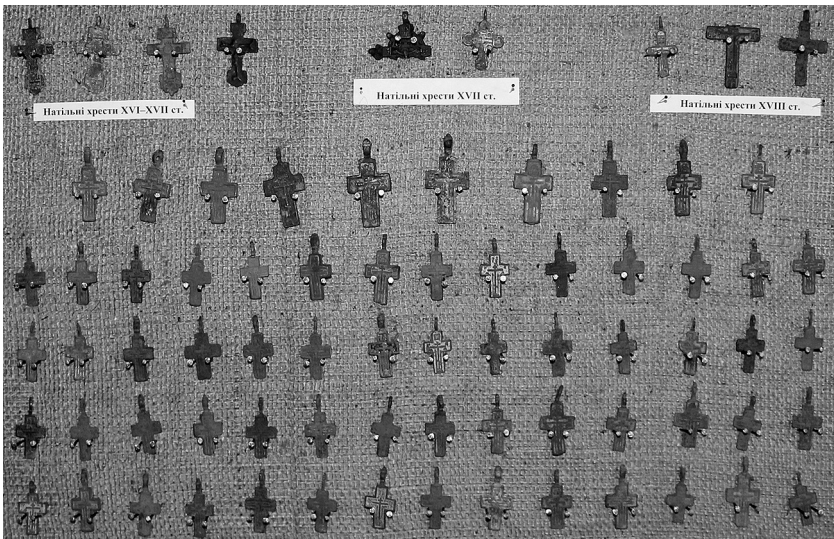


Рис. 6. Натільні хрести Самарі-Богородицької фортеці.

У наступній групі (з двох вітрин) розміщені матеріали з Полтавської області. Комплекси з околиць Хорола і Лубен,

Градiжська й Кременчука, а також Кобеляцького і Полтавського районiв охоплюють перiод з XII до XIX ст. Виготовленi з бронзи i латунi, сiрбла i керамiки хрестики представляють рiзноманiтнi прояви тогочасного духовного життя. Родзинками цiєї групи є десяток “запорозьких” натiльників, фрагмент “українського” хрестика⁶, керамiчний хрест iз зображенням Господа скандинавського типу⁷, а також два хрести iз загадковою анаграмою “2Н” в горiшнiй частинi.

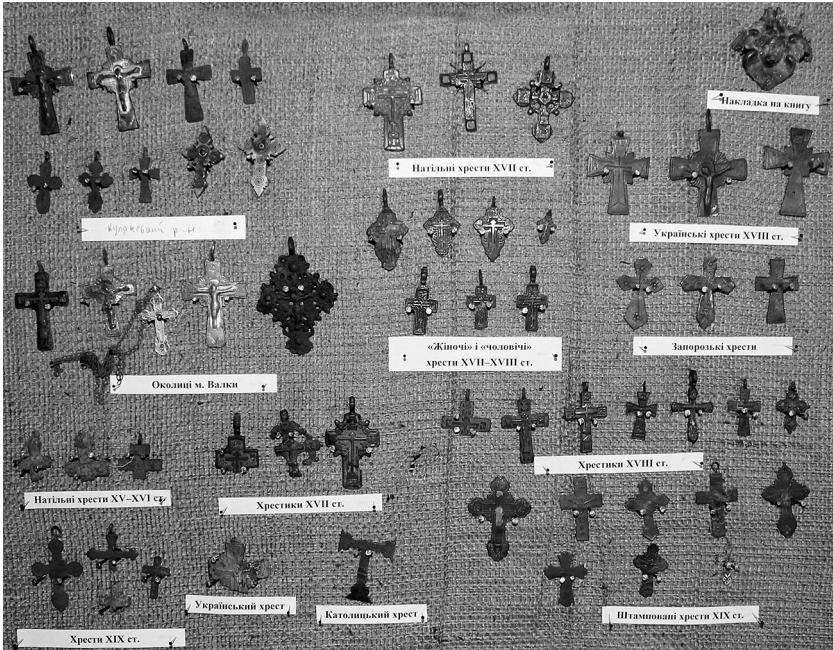


Рис. 7. Ставрографічні матеріали з Харківської області.

Харківщині присвячено п'ять вітрин. В двох знаходяться предмети з Дергачівського, Куп'янського і Харківського районiв, околиць м. Ізюма, Валки, Мерефи та інших місць. Розмаїття предметiв особистого благочестя демонструє i самобутню українську традицію, i класичнi російські впливи. Серед найважливіших експонатiв — зразки т. зв. “українських хрестiв” (рис. 7), визначених фахівцями Російського етнографічного музею, кiстяні паломницькi хрестики другої половини XVIII–XIX ст., якi виготовлялися у Києво-Печерській лаврі, тощо. Ще

три вітрини цього регіону містять найбільший з відомих ставрографічний комплекс з околиць одного населеного пункту — 341 хрестик з с. Липці, заснованого у 1655 р.⁸. Ці знахідки, разом з матеріалами Самарі-Богородицької фортеці і Хмельницької області, черговий раз ставлять під сумнів гіпотезу про старовірське походження “барочних” натільних хрестів⁹.

Західна стіна музейного приміщення містить 12 вітрин, ікону й 4 дерев'яні хрести (рис 8). Через брак репрезентативних виняткових експонатів і виставкових площ три вітрини присвячені шести областям. Перші дві по вертикалі присвячені Донецькій-Луганській і Кіровоградській-Черкаській областям. Експонати першої вітрини сприяють зміні стереотипного сприйняття Східної України виключно як регіону важкої промисловості та видобутку копалин. Культурні вироби XVI–XVIII ст. змушують відвідувача пригадати козацьке минуле цих земель.



Рис. 8. Західна стіна.

Наступні дві вітрини, вгорі по горизонталі, присвячені Чернігівщині. Околиці Прилуки і Новгорода Сіверського, знахідки з території області показують як унікальні матеріали киеворуської доби, так і витончені зразки російського православного ювелірного мистецтва XVII–XIX ст. Під ними розташовані вітрини з християнськими знахідками з Київської та

Сумської областей. Зрозуміло, що Київщина має бути ілюстрована експонатами саме давньоруських часів; саме через це тут розмістили двобічну іконку “Розп’яття Господнє. Святий Микола”, а також два енкалпіони. Крім них, достатньо велика кількість дрібних синхронних культових знахідок і матеріали XIX ст. Сумщина представлена двома вітринами, в яких розміщено масові матеріали XVII–XIX ст. і унікальні срібні вироби запорозької традиції. Вітрина із знахідками з Житомирської і Волинської областей насичена натільниками XII–XIII ст. і XIX ст.

Дещо незвичними, на традиційний погляд, є три вітрини з натільними хрестами з Хмельницької області. У церковно-історичних розвідках XVII–XVIII ст. Поділля описується як територія з переважанням греко-католиків. Проте дві вітрини ставрографічних матеріалів з Старосинявського району свідчать про зовсім інше¹⁰. Православне домінування в регіоні у царині дрібної культової пластики підтверджується і експонатами третьої вітрини Хмельницької області, і вітриною Рівненської області.

Надзвичайно яскравими виявилися дві вітрини, присвячені культовій пластиці Прикарпаття. Загалом, бронзові литі натільні хрести й згарди здаються, на погляд, дуже відмінними від традиційних хрестиків XVII–XVIII ст. Проте при аналізі публікацій виявилося, що саме у зазначений період натільні хрести Західної і Центральної України повністю тотожні, а деякі розбіжності у декорі з’являються наприкінці XVIII ст. Причому ці відмінності відбиваються у певній архаїзації натільників і нагрудних хрестів. Особливо помітною є архаїка у хрестах, вирізаних з металевих платівок (рис. 9). Зовнішні контури значної кількості предметів тяжіють до дохристиянського періоду, в центрі одного з хрестів чітко видно тризуб, в інших — солярна символіка. Подібні вироби не мають аналогій в українській ставрографії.

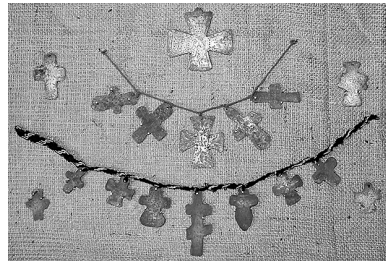


Рис. 9. Різані хрести з Прикарпаття.

Остання вітрина музею присвячена дукачам і підвіскам, оскільки в цих виробах XVIII–XIX ст. трапляється іконографіч-

на символіка. Крім того, у жіночих нагрудних комплексах дукачі часто komponували з натільними хрестами.

Таким чином, експозиція ставрографічного музею достатньо репрезентативно відображає картину поширення різновидів культової пластики у 15 областях України впродовж XI–XIX ст.

Експоновані натільні хрести та їх комплекси дозволяють краще зрозуміти певні регіональні етноісторичні процеси, а також зміни в цих категоріях знахідок упродовж майже тисячолітнього періоду християнства в Україні.

Примітки

- ¹ <http://gorod.dp.ua/news/69947>; Векленко В.О., Несправа М.В. Ставрографічний музей: ідея, проблеми, перспективи // Музейні читання. Мат. Наукової конф. “Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки” – К., 2013. – С. 175–182.
- ² <http://gorod.dp.ua/news/85614>; <http://kp.ua/daily/141013/418309/>; <http://cerkva.dp.ua/u-dnipropetrovs-ku-vidkrito-pershij-muzej-hrestiv/>
- ³ <http://pamjatky.org.ua/?p=9024>
- ⁴ http://guardian-angel.com.ua/show_news_899.html
- ⁵ Векленко В.А. Нательные кресты Самари-Богородицкой крепости: монография. – Д., 2010. – С. 63–67; Векленко В.О. Запорозькі натільні хрести XVIII ст. з території Середнього Присамар’я // Нові дослідження пам’яток козацької доби в Україні: зб. наук. ст. – К., 2009. – Вип. 18. – С. 109–113.
- ⁶ Православные кресты народов Украины и Грузии в собрании Российского этнографического музея: [альбом-каталог / авт.-сост. О.В. Карпова, Л.С. Гуцян, А.Б. Островский; отв. ред.: Э.А. Корсун; предисл.: В.М. Грусман]. – СПб., 2013. – С. 15–17.
- ⁷ Векленко В.О., Несправа М.В. Ставрографічний музей ... – С. 170, рис. 5.
- ⁸ Векленко В. Ставрографічні матеріали з с. Липці Харківської області: презентація комплексу // Нові дослідження пам’яток козацької доби в Україні: зб. наук. статей. – Вип. 21. – Ч. 1. – К., 2012. – С. 184–188.
- ⁹ Векленко В. О. Барочні хрести з матеріалів розвідок території Богородицької фортеці та фондів ДІМ ім. Д.І. Яворницького // Нові дослідження пам’яток козацької доби в Україні: зб. наук. статей. – Вип. 12. – К., 2003. – С. 38–44.
- ¹⁰ Векленко В., Мігульов О. Ставрографічний комплекс з Старосинявського району Хмельницької області // Нові дослідження пам’яток козацької доби в Україні: зб. наук. статей. – Вип. 20. – Ч. 1. – К., 2011. – С. 143–147.

ВІД СКИФСЬКОГО ЗОЛОТА ДО СУЧАСНИХ ПРИКРАС (ОГЛЯД КОЛЕКЦІЇ З ДОРОГОЦІННИХ МЕТАЛІВ МЕЛІТОПОЛЬСЬКОГО МІСЬКОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ)

Мелітопольський міський краєзнавчий музей – один з найстаріших у регіоні. Це культурно-освітній та науково-дослідний заклад, що вивчає пам'ятки природи, матеріальної та духовної культури краю, головний осередок краєзнавства на Мелітопольщині¹. З 1967 року музей розташовується у старовинній триповерховій будівлі в історичному центрі міста, а своїх перших відвідувачів прийняв 1 травня 1921 року (тоді – Мелітопольський краєвий музей). В основу першої колекції музею лягли цікаві, нерідко – унікальні, археологічні матеріали, зібрані на території Мелітопольського та Дніпропетровського повітів археологом Дем'яном Яковичем Сердюковим, який був ініціатором створення музею та його першим директором²⁻³.

На жаль, довоєнну колекцію музею, зокрема давні ювелірні вироби з дорогоцінних металів та каміння, було втрачено під час Великої Вітчизняної війни. Повідомлення про цінні артефакти, що надходили до музею, можна знайти тепер лише на сторінках місцевих періодичних видань 20–30-х років ХХ ст. Наприклад, повідомлення про те, що майже в центрі міста – в Кизиярській балці, де, за легендами, мешкали войовничі амазонки, було знайдено напівзруйноване поховання гунської епохи (серед знахідок – 20 бурштинових намистин та масивний золотий перстень з хрестоподібним щитком, прикрашений агатами та рубіновими вставками)⁴.

Оскільки з діяльністю Мелітопольського міського краєзнавчого музею пов'язували в різні часи свою долю такі відомі вчені, як Отто Миколайович Бадер, Борис Миколайович Граков, Іван Григорович Підоплічко, Валентин Миколайович Даниленко, Олексій Іванович Тереножкін, Борис Дмитрович Михайлов, то основними джерелами поповнення музейного зібрання предметами з дорогоцінних металів стали матеріали археологічних розкопок, рідше – випадкові знахідки та особисті речі мешканців Мелітопольщини⁵.

На сьогоднішній день колекція музейних предметів з дорогоцінних металів нараховує 1766 одиниць зберігання, з яких 278 од. – старовинні вироби із золота, 1261 од. – срібні

монети різних епох, 206 од. – державні та бойові нагороди, нагрудні знаки з вмістом золота, срібла, платини та паладію, 21 од. – срібні прикраси та вироби, датовані ХІХ–ХХ ст. Початок її формуванню поклали працівники артлі “Будівельник”, які навесні 1948 року знайшли на території міста (в одному з кар’єрів Кизиярської балки) золоту діадему. В результаті археологічних розкопок, проведених науковими співробітниками Мелітопольського та Запорізького музеїв Ніною Йосипівною Волчковою та Віктором Федоровичем Пешановим, а також співробітником Інституту історії матеріальної культури СРСР Костянтином Федоровичем Смирновим, на місці знахідки, що ідентифікована як поховання гунської епохи I половини V століття до н. е., було знайдено та передано до фондів Мелітопольського міського краєзнавчого музею такі предмети:

- пластини золоті лускоподібної форми – 5 одиниць (КВ-1783–1787 МКМ-Арх-204–208 СК-203–207);
- оббивка золота передньої луки сідла – 11 фрагментів (КВ-1788 МКМ-Арх-209 СК-208);
- пластина золота з задньої луки сідла, орнаментована (КВ-1789 МКМ-Арх-210 СК-209);
- пластина золота прямокутної форми, орнаментована псевдозерню та інкрустована камінням – 10 одиниць (КВ-1792–1801 МКМ-Арх-213–222 СК-212–221);
- пластина золота круглої форми, орнаментована, з каменем в центрі – 2 одиниці (КВ-1790–1971 МКМ-Арх-211–213 СК-210–211);
- каміння сердоликове в золотій оправі – 3 одиниці (КВ-1804–1806 МКМ-Арх-225–227 СК-224–226);
- пластина золота – 32 фрагм. (КВ-1802 МКМ-Арх-223 СК-22).

Але найбільш цінною та оригінальною знахідкою виявилась золота діадема (рис. 1), інкрустована 41 камінчиком бурштину, сердолику та агату (КВ-1782 МКМ-Арх-203 СК-202), яка стала окрасою фондової колекції⁶.



Рис. 1. Золота діадема з поховання алано-гунського часу. V ст. н. е.

Визначною подією в історії музею у травні 1954 року стала випадкова знахідка в північно-західній частині міста – на вулиці Першотравневій. Директор Мелітопольського краєзнавчого музею Федір Федорович Кулик та науковий співробітник Ніна Йосипівна Волчкова здійснили попередні розкопки скіфського “царського” поховання, що увійшло у скарбницю світової науки як Мелітопольський золотий курган. В результаті дослідження кургану експедицією Інституту археології АН УРСР під керівництвом Олексія Івановича Тереножкіна (рис. 2) у травні-вересні 1954 року було знайдено близько 4 тис. предметів із золота, загальною масою майже 2 кг.



Рис. 2. Завідуючий відділом скіфо-античної археології ІА АН УРСР О.І. Тереножкін та науковий співробітник музею Н.І. Волчкова досліджують гробницю № 1 Мелітопольського кургану. 1954 р.

Під час розкопок унікальної пам'ятки скіфської вищої знаті другої половини IV ст. до н. е. музейне зібрання поповнилось численними артефактами та колекцією ювелірних прикрас, до якої входило 196 золотих виробів⁷⁻⁹. З жіночого поховання надійшли:

- стрічка на чоло, розламана на три частини, з отворами для нашивання, орнаментована двома схематичними горизонтальними поясами (КВ-1581 МКМ-Арх-2 СК-1);

- 10 пронизок у вигляді тонких трубочок, скручених з рубчастих золотих стрічок (КВ-1753 МКМ-Арх-174–183 СК-173–182);
- 13 порожнистих краплеподібних підвісок з гладенькою поверхнею та петелькою для підвішування (КВ-1763–1775 МКМ-Арх-184–196 СК-183–195).

Але найбільшу увагу привертає підбірка із 170 нашивних бляшок, різних за формою та орнаментом (рис. 3), серед яких:

- 1 округла пласка бляшка з зображенням голови Афіни у профіль (вліво) в шоломі з маски лева (КВ-1776 МКМ-Арх-197 СК-196);
- 7 пласких бляшок, круглої форми, з зображенням чоловічої голови у профіль з бородою, прямими вусами та кучерявим волоссям (КВ-1583–1589 МКМ-Арх-4–10 СК-3–9);
- 1 пласка бляшка, круглої форми, з зображенням чоловічої голови у профіль (вліво) з бородою; на голові – пов'язка з зубчатою оббивкою, що надає їй вигляду корони (КВ-1582 МКМ-Арх-3 СК-2);
- 1 пласка бляшка, круглої форми, з зображенням жіночої голови у профіль (вліво), волосся укладено рівними прядками; на шії – два валики, що, найімовірніше, імітують намисто (КВ-1590 МКМ-Арх-11 СК-2);
- 5 пласких бляшок, круглої форми, з зображенням чоловічої голови у профіль (вправо) у шоломі (КВ-1616 МКМ-Арх-33–37 СК-32–36);
- 2 об'ємні, овальної форми, з зображенням маски людини (КВ-1606–1607 МКМ-Арх-27–28 СК-26–27);
- 4 об'ємні бляшки, круглої форми, з зображенням маски людини з розтягнутим ротом (КВ-1608–1611 МКМ-Арх-29–31 СК-28–31);
- 2 об'ємні бляшки, видовженої форми, у вигляді схематизованої голови вепра (КВ-1604–1605 МКМ-Арх-25–26 СК-24–25);
- 5 пласких бляшок, овальної форми, з зображенням лежачого лева, голова якого повернута в фас та лежить на передніх лапах (КВ-1599–1603 МКМ-Арх-20–24 СК-19–23);
- 2 бляшки у вигляді ажурних прямих стрічок з зображенням павука та бджоли (або мухи), що повзуть назустріч одна одній (КВ-1591–1592 МКМ-Арх-12–13 СК-11–12);
- 6 бляшок у вигляді ажурних прямих стрічок з зображенням пантери та лева, що стоять один навпроти одного,



Рис. 3. Золоті нашивні бляшки з Мелітопольського кургану.

припавши на передні лапи (КВ-1593–1598 МКМ-Арх-14–19 СК-13–18);

- 66 напівсферичних бляшок з петелькою на звороті (гудзиків) різних розмірів (4 – менших, 62 – більшого діаметру) (КВ-1617–1682 МКМ-Арх-38–103 СК-37–102);
- 70 бляшок у вигляді трикутників, повністю заповнених рядками псевдозерні, розміри якої пропорційні розмірам бляшки, різного розміру та обрисів (15 – вузких в основі та 55 – широких) (КВ-1683–1752 МКМ-Арх-104–173 СК-103–172)¹⁰.

Всі вироби було пронумеровано, зашифровано, зважено та апробовано. Загальна маса цих знахідок складає 116,095 г.

У травні 2013 року, після 22-річної перерви, в Мелітопольському міському краєзнавчому музеї було відкрито зал “Наш край з найдавніших часів до XV століття”, в якому одне з найвизначніших місць займає розділ, присвячений Мелітопольському кургану. Тут представлені муляжі нашивних бляшок з чоловічого та жіночого поховань, а уявлення про зовнішній вигляд тогочасних мешканців нашого краю дає реконструкція вбрання знатної скіф’янки та її служниці у виконанні Любові Степанівни Ключко, кандидата історичних наук, провідного наукового співробітника науково-дослідного експозиційного відділу історії ювелірного мистецтва Музею історичних коштовностей України, та Зінаїди Олександрівни Васіної, художника-етнографа, члена Національної спілки художників України.

У 1971 році в результаті розкопок визначної пам’ятки гунського періоду – кургану № 8 в с. Новопилипівка Мелітопольського району – археолог та директор Мелітопольського міського краєзнавчого музею Борис Дмитрович Михайлов передав до фондowego зібрання золоті обойми I-II ст. до н. е. (КВ-1777–1778 МКМ-Арх-198–199 СК-197–198)¹¹.

Після археологічних розвідок кургану № 6 в с. Данило-Іванівка колекція предметів з дорогоцінних металів поповнилась трьома золотими персями IV – поч. III ст. до н. е. (КВ-1779–1781 МКМ-Арх-200–202 СК-199–201).

З розкопок курганів, що здійснювались Борисом Дмитровичем Михайловим в с. Новопилипівка в 1972–1974 роках, до фондів Мелітопольського міського краєзнавчого музею надійшли:

- 8 бляшок з фольгового золота у вигляді кружечків, які пробиті по площині з внутрішнього боку крапковою технікою (КВ-7015–7023 МКМ-Арх-787–795 СК-234–242);

- 8 бляшок у вигляді антропоморфної фігури (КВ-7026 МКМ-Арх-798 СК-245; КВ-7008–7014 МКМ-Арх-780–786 СК-297–233);
- золота бляшка, схожа на стилізовану цифру “2” (КВ-7025 МКМ-Арх-797 СК-244);
- нашивна бляшка квадратної форми з отвором посередині, орнаментована по периметру (КВ-7020 МКМ-Арх-792 СК-239);
- золота об’ємна пластина, що зазнала значної деформації (КВ-7024 МКМ-Арх-796 СК-243)¹².

У похованні на північній околиці с. Вознесенка Мелітопольського району, що входило до групи з 6 курганів сарматської епохи, окрім різноманітних побутових предметів, було знайдено та передано до фондової колекції такі вироби:

- 16 золотих бляшок з фольгового золота стилізованої Z – або Ф-подібної форми (КВ-10405–10420 МКМ-Арх-942–957 СК-247–262);
- 10 бляшок стилізованої трикутної форми з отворами для нашивання на кутах (КВ-10421–10430 МКМ-Арх-958–967 СК-263–272);
- фрагменти нашивних бляшок (КВ-10437 МКМ-Арх-970 СК-274/1);
- бляшка золота округлої форми (КВ-10431 МКМ-Арх-968 СК-273);
- трубчаста пронизка у вигляді довгої намистини (КВ-10432 МКМ-Арх-969 СК-274);
- браслет із скрученого товстого золотого дроту (рис. 4), цілісність якого пошкоджена ще в давні часи (КВ-10404 МКМ-Арх-941 СК-246)¹³.

Загальна вага всіх золотих виробів, що надійшли до музейної колекції в результаті археологічних розкопок на території Мелітопольщині, становить 273,922 г.

Окрім того, у фондах Мелітопольського міського краєзнавчого музею зберігаються 2



Рис. 4. Золотий браслет з сарматського поховання. I ст. до н.е. — II ст. н.е.

скарби срібних монет. Перший – випадкова знахідка Віктора Миколайовича Хоменка, водія “Сільгосптехніки” с. Терпіння Мелітопольського району. Глиняний глек, в якому було 1000 срібних монет Російської Імперії, був знайдений у 1963 році. До музею потрапили лише 622 од. (рис. 5). Всі монети викарбувані в доволі вузький проміжок часу – з 1762 по 1830 рік.



Рис. 5. Скарб срібних монет з с. Терпіння. 1762–1830 р.

Відомо, що с. Терпіння – одне з 9 поселень, заснованих у 1801–1805 роках на правому березі р. Молочної сектантами-духоборцями з Єкатеринославської, Харківської, Тамбовської губерній. Можливо, власником скарбу був хтось зі старійшин общини або це були громадські гроші. В 2007 році історик Чухраєнко Олександр Анатолійович надрукував цікаві результати дослідження скарбу з с. Терпіння та висловив припущення про те, що він міг бути скарбницею православної церкви с. Терпіння першої половини XIX ст.¹⁴.

Монети з цього скарбу можна умовно розділити на чотири групи:

- перша група – 200 монет, викарбуваних до початку 90-х рр. XVIII ст., імовірно були накопичені до переїзду на Молочні води;
- друга група – понад 80 монет 1801–1805 р. – були зібрані після переселення духоборців. Перші роки на новому місці були важкими, тому і монет зібрано менше;

- третя група – 300 монет 1807–1820 р. – прибуток від господарства, що досягло розквіту. Науковий співробітник музею Олександр Миколайович Алексеев в своєму аналізі скарбу з с. Терпіння серед них виокремлює ще й групу з 157 монет, викарбуваних в 1817–1818 р., пов'язавши їх з візитом в село Олександра I на шляху з Криму;
- найменша група – майже 50 монет кінця 30-х – початку 40-х рр. XIX ст. – передусе виселенню духоборців з Молочних вод (1841–1845 р.). Цілком логічно припустити, що господар заховав скарб у зв'язку з швидким від'їздом, але сподівався повернутися і скористатися цими статками (КВ-1276 МКМ-Нум-171/1–622).

Монети, що пролежали в землі понад 120 років, добре збереглися, але так і не відкрили таємницю свого власника.

Другий скарб, знайдений також випадково у 1986 році мешканцем м. Мелітополя Іваном Івановичем Цибом, складається з 324 срібних монет карбування 1921–1925 р. та золотої обручки. Всі монети містять зображення п'ятикутної зірки та герба Російської Федеративної Соціалістичної Республіки, а більш пізні (1924 р.) – ще й зображення робітника і селянина (на карбованцях) та коваля (на 50-ти копійках). Імовірно, скарб був захований до кращих часів у період НЕПУ (КВ-29838–30160 МКМ-Нум-1415–1737).

Також у нумізматичній колекції Мелітопольського міського краєзнавчого музею досить повно представлені срібні монети часів Івана Грозного, царської Росії, радянського періоду.

У нумізматичній колекції часів незалежної України особливе місце займають ювілейні срібні монети:

- “Десятинна церква” (КВ-39818 МКМ-Нум-3068 СК-1245);
- “Спаський собор у Чернігові” (КВ-39944 МКМ-Нум-3090 СК-1249);
- “Асканія-Нова” (КВ-41582 МКМ-Нум-3194 СК-1254);
- “Богдан Хмельницький” (КВ-39819 МКМ-Нум-3069 СК-1246);
- “Григорій Сковорода” (КВ-39820 МКМ-Нум-3070 СК-1247);
- “Казак Мамай” (КВ-39943 МКМ-Нум-3089 СК-1248);
- “Северин Наливайко” (КВ-41578 МКМ-Нум-3190 СК-1250);
- “Данило Галицький” (КВ-41579 МКМ-Нум-3191 СК-1251);
- “Кий” (КВ-41580 МКМ-Нум-3192 СК-1252);
- “Петро Дорошенко” (КВ-41583 МКМ-Нум-3195 СК-1255);

- “Ольга” (КВ-41584 МКМ-Нум-3196 СК-1255);
 - “Визвольна війна середини XVII століття” (КВ-41581 МКМ-Нум-3193 СК-1253);
 - “Різдво Христове” (КВ-41585 МКМ-Нум-3197 СК-1257);
 - “Сося садова” (КВ-41586 МКМ-Нум-3196 СК-1258).
- Є в сучасній колекції і золоті монети:
- “Оранта” (КВ-39945 МКМ-Нум-3091 СК-276);
 - “Бабак” – з серії “Найменша золота монета” (КВ-45442 МКМ-Нум-3244 СК-277).

Важливе місце в музейній колекції предметів з дорогоцінних металів займає підбірка державних та бойових нагород, нагрудних знаків, що містять срібло, золото, платину та паладій, різних ступенів:

- орден “Червона Зірка” – 40 екз.;
- орден Великої Вітчизняної війни 1941–1945 р. – 39 екз.;
- орден Леніна – 21 екз.;
- орден Червоного Прапора (Бойового) – 13 екз.;
- орден Трудового Червоного Прапора – 12 екз.;
- орден “Знак Пошани” – 12 екз.;
- орден Слави – 5 екз.;
- орден Жовтневої Революції – 2 екз.;
- орден Кутузова – 1 екз.;
- орден Суворова – 1 екз.;
- орден Богдана Хмельницького – 1 екз.;
- Георгіївський хрест – 2 екз.;
- медаль “За бойові заслуги” – 20 екз.;
- медаль “За відвагу” – 10 екз.;
- медаль “За трудову доблесть СРСР” – 7 екз.;
- медаль “За хоробрість” – 37 екз.;
- медаль “За трудову відзнаку” – 1 екз.;
- медаль золота “Серп і молот” – 1 екз.;
- медаль російська “1877–1878” – 1 екз.;
- медаль “Золота Зірка” Героя Соціалістичної Праці – 1 екз.;
- медаль “XX років РККА” – 1 екз.;
- велика срібна медаль ВДНГ СРСР – 2 екз.;
- мала срібна медаль ВДНГ СРСР – 1 екз.;
- велика золота медаль ВДНГ СРСР – 1 екз.;
- нагрудний знак “Старому бійцю до дня IV-ї річниці III кадив. 1918–1922” – 1 екз.;

- нагрудний знак “Відмінник соціалістичного змагання Наркомхарчпрому СРСР” – 1 екз.;
- значок ЦВК СРСР – 1 екземпляр (№№ 1–29, №№ 32–46, № 50, №№ 52–57, № 60, №№ 62–65, №№ 100–254 СК№ 1).

Всі вказані предмети належали учасникам визволення м. Мелітополь, уродженцям та мешканцям міста і району.

В частині музейної колекції з дорогоцінних металів, що складається з особистих, побутових речей та сувенірів, можна виокремити декілька підгруп.

Перша підгрупа – речі, подаровані випускниками СШ № 4 м. Мелітополь, Йосипові Григоровичу Шестопалову, Заслуженому вчителю УРСР:

- ложка чайна срібна, з позолоченою ємністю (КВ-7932 МКМ-Р-648 СК№ 5–1);
- чашка сувенірна “Крым. Севастополь”, срібна, з позолоченою ємністю (КВ-7933 МКМ-Р-649 СК№ 5–2);
- чашка чайна срібна, ручка та обідок орнаментовані (КВ-7934 МКМ-Р-650 СК№ 5–3);
- блюдце чайне срібне, з орнаментованим обідком, на денці – знак іноземної фірми-виробника (КВ-7935 МКМ-Р-651 СК№ 5–4);
- ложка чайна срібна (КВ-7936 МКМ-Р-652 СК№ 5–5);
- портсигар срібний, орнаментований, з вигравіруваним дарчим підписом (КВ-7937 МКМ-Р-653 СК№ 5–6).

Друга підгрупа – столове приладдя родини Самодурових, що надійшло до фондів музею по акту закупки:

- ложка чайна срібна, з клеймом “Г.Ц.-1908” (КВ-35461–354462 МКМ-Р-1748–1749 СК№ 5–15–16);
- ложка чайна срібна, з клеймом “Е.Я. В.С.-1862” (КВ-35463 МКМ-Р-1750 СК№ 5–17);
- ложка столова срібна, з клеймом “Л.Г.-1909” (КВ-35458 МКМ-Р-1745 СК№ 5–18);
- ложка столова срібна, з клеймом “Р.А. А.А.-1891” (КВ-35459 МКМ-Р-1746 СК№ 5–19);
- ложка столова срібна, з клеймом “Ф.И.-1867” (КВ-35460 МКМ-Р-1747 СК№ 5–20).

Всі предмети мають клеймо “84 проба”.

До третьої підгрупи входять одиничні предмети:

- пояс срібний орнаментований, набраний на шкіряній основі, 1916 р. (КВ-7041 МКМ-Р-548 СК№ 5–7);

- болгарські сережки срібні, ХІХ ст. (КВ-2240 МКМ-Р-83-а-б СК№ 5–8);
- підстаканник срібний з фігурною ручкою, ХІХ ст. (КВ-3163 МКМ-Р-180 СК№ 5–9);
- пояс албанський срібний, орнаментований, набірний (69 ланок), початок ХІХ ст. (КВ-30289 МКМ-Р-1566 СК№ 5–21);
- ложка чайна срібна, кінець ХІХ – початок ХХ ст. (КВ-39816 МКМ-Р-2031 СК№ 5–20);
- портсигар Олександра Ігнатовича Казарцева, Героя Радянського Союзу (КВ-16150 МКМ-Р-1124 СК№ 5–23);
- шапочка татарська, прикрашена 14 срібними монетами, ХVІІІ ст. (КВ-7040 МКМ-Р-567 СК№ 3–30);
- годинник срібний, іменний, що належав Петру Єгоровичу Григор'єву, Герою Праці довоєнних п'ятирічок, 06.07.1921 р. (КВ-3700 МКМ-Р-218 СК№ 3–31).

На сучасному етапі колекція з дорогоцінних металів Мелітопольського міського краєзнавчого музею відкрита для вивчення, активно використовується науковими співробітниками для експонування та виставкової діяльності, підготовки наукових публікацій та презентаційних матеріалів.

Примітки

- ¹ Мелітопольські краєзнавчі читання. Матеріали регіональної науково-практичної конференції. – Мелітополь, 2013. – С. 3.
- ² Мелітопольський краєзнавчий музей. Путівник. – Дніпропетровськ, 1976. – С. 3.
- ³ Листая прошлого страницы... Сборник статей научных сотрудников музея и краеведов. – Мелитополь, 1991. – С. 5.
- ⁴ Михайлов Б.Д. Поховання мідника гунського часу в Північному Приазов'ї // Михайлов Б.Д. Каменная Могила и ее окрестности. – Запорожье: Дике Поле, 2006. – С. 185.
- ⁵ Мелітопольський краєзнавчий музей. Путівник. – Дніпропетровськ, 1976. – С. 4.
- ⁶ Ключко Р.В., Тимофеев В.М. Мелітопольський краєзнавчий музей: Археологічні експедиції, розкопки, дослідники // Мелітопольські краєзнавчі читання. Матеріали регіональної науково-практичної конференції. – Мелітополь, 2013. – С. 52.
- ⁷ Там само. – С. 54.
- ⁸ Мелітопольський краєзнавчий музей. Путівник. – Дніпропетровськ, 1976. – С. 28.

- ⁹ Михайлов Б.Д. Мелитополь: природа, археология, история. – Запорожье: Дикое поле, 2006. – С. 46–47.
- ¹⁰ Тереножкин А.И., Мозолевский Б.Н. Мелитопольский курган. – К, 1988. – С. 87–97.
- ¹¹ Куріло О.Ю. Нариси розвитку археології у музеях України: історія, дослідники, меценати. – Київ: Стилос, 2002. – С. 84.
- ¹² Михайлов Б.Д. Нові сарматські поховання на р. Молочній // Михайлов Б.Д. Каменная Могила и её окрестности. – Запорожье: Дикое Поле, 2006. – С. 177.
- ¹³ Там само. – С. 179.
- ¹⁴ Історія малої батьківщини. Навчальний посібник для 8–9 класів колегіуму та загальноосвітніх шкіл Терпіннівської сільради / Колективний проект. Укладач Чухраєнко О.А. – Мелітополь, 2008. – С. 68.

ИСТОРИЯ КОЛЛЕКЦИИ ДРАГОЦЕННЫХ МЕТАЛЛОВ ВЛАДИМИРО-СУЗДАЛЬСКОГО МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА

Собрание Государственного Владимиро-Суздальского музея-заповедника насчитывает более 400 тыс. памятников. Небольшую, но очень ценную часть этого собрания составляет коллекция драгметаллов, насчитывающая более 3 тыс. единиц хранения. Ее хронологические рамки охватывают почти тысячелетие: от археологических находок XI века до экспонатов советского периода. Коллекция очень разнообразна по видам, материалу и технике музейных предметов, поскольку включает в себя произведения живописи, графики, прикладного искусства, книжного дела, лицевого и орнаментального шитья. Среди памятников преобладают культовые: иконы, предметы личного благочестия, церковные книги и утварь, облачения и покровцы. В числе светских экспонатов — посуда и предметы быта, часы и украшения.

Своеобразие нашей коллекции во многом обусловлено ее историей, которая тесно связана с историей возникновения самого музея.

Дату своего основания Владимирский музей отсчитывает от середины XIX столетия, когда был создан первый музей при губернском статистическом комитете. В этот начальный период собирались, в основном, образцы местного промышленного производства. Следующий этап — конец XIX — начало XX веков — связан с деятельностью Владимирской ученой архивной комиссии. В это время в музейном собрании впервые появляются произведения из драгоценных металлов. Частью коллекции становятся экспонаты церковно-исторического древлехранилища при Братстве святого благоверного князя Александра Невского: панагии и кресты в серебряных окладах, а также произведения лицевого шитья. Из этих предметов до настоящего времени сохранились лишь единичные экспонаты. Наибольшую ценность среди них представляет покров на гробницу преподобного Козьмы Яхромского, шитый в конце XVI века в мастерской Ирины Годуновой¹.

Новый этап в истории музея начинается после 1917 года, когда во Владимирский губернский музей передавались вещи из национализированных дворянских усадеб и “ликвидирован-

ных” храмов и монастырей. В это время, по выражению заведующего Губмузеем А.И. Иванова, велась “лихорадочная работа” по спасению исторических ценностей. Вывоз памятников затруднялся многими обстоятельствами, возможности музея были явно недостаточны для того, чтобы взять на учет и сохранить многочисленные произведения. К тому же, для новой власти материальная ценность предметов зачастую оказывалась важнее их исторического и художественного значения. В результате в фонды музея попала лишь малая часть культурного наследия Владимирской земли, преимущественно культовые предметы.

В 1920-е годы на учет были взяты иконы и утварь из Успенского собора, Рождественского и Успенского монастырей, а также городских церквей Владимира. Несколько произведений поступили из Суздаля и Флорищевой пустыни близ Гороховца. В 1930-х гг. во Владимирский музей были переданы серебряные предметы XVII — XIX веков из собрания Государственной Оружейной палаты и Музея боярского быта. В их числе — жалаванный ковш, кубки и стаканы XVIII века (рис. 1). Отдельные бытовые предметы поступали в музей от частных лиц.



Рис. 1. Серебряная посуда XVIII – XIX вв.

Инвентарные книги Владимирского музея 1920–1940-х годов зафиксировали не только поступление предметов из драгметаллов, но и значительные потери, которые понесла коллекция. В 1920-е годы предметы исключались для передачи в Организацию помощи голодающим. Более 60 изделий из серебра (оклады икон и Евангелий) были сданы в 1929 году в Госфонд. В 1930-х годах золотые и серебряные предметы “немусейного значения” были отобраны на переплавку на Московский аффинажный завод. Несколько произведений были переданы в столичные музеи.

В отличие от Владимира, музей в Суздале был образован лишь в 1923 году. Его собрание практически полностью составляли предметы, поступившие из закрытых городских храмов и монастырей, главным образом из Покровского и Спасо-Евфимиева, которые к XX веку превратились в крупные древлехранилища. Однако на музейный учет были взяты далеко не все ценности: как и во многих других провинциальных городах, здесь активно шел процесс передачи древних произведений в московские музеи, а предметов XVIII-XIX веков — на переплавку. В 1954 году “в связи с отсутствием условий для хранения” в Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева были переданы иконы в серебряных окладах из иконостаса собора суздальского Спасо-Евфимиева монастыря.

В конце 1940-х годов во Владимире и Суздале был организован спецучет экспонатов и заведены Специальные инвентарные книги. Новый этап истории начинается в 1958 году, когда был образован Государственный объединенный Владимиро-Суздальский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. В его состав были включены музеи девяти городов Владимирской области (сейчас в объединение входят Владимир, Суздаль, Гусь-Хрустальный). В это время и был организован общий фонд драгоценных металлов и драгоценных камней, для которого в Суздале оборудовали специальное хранилище.

Объединенную коллекцию в самом начале 1960-х гг. дополнили произведения, поступившие из музейных собраний Александрова и Мстеры, в том числе иконы XVI-XIX веков в серебряных окладах. Из собрания Павловского музея в 1963 году были переданы пять блюдов, поднесенных императору Николаю II в мае 1913 года при посещении им Владимира и Суздаля представителями местного дворянства, земства, промышленников. В 1971 году

в музей передается более 300 произведений из дублетного фонда Государственного исторического музея, главным образом, серебряная посуда и столовые приборы XIX века.

Одним из путей пополнения коллекции становятся археологические раскопки в Суздале. Найденные в курганных могильниках и на территории суздальского кремля драгоценные предметы поступают в течение 1970–1990-х годов.



Рис. 2. Икона “Богоматерь Корсунская”. Первая половина XVI в. Оклад, малый киот и створки большого киота — 1590 г. Большой киот — 1877 г., с деталями 1590 г.

Основным способом поступления экспонатов в коллекцию драгоценных металлов во второй половине XX века становится закупка у частных лиц через фондовую комиссию. В числе произведений — семейные реликвии: иконы в серебряных окладах работы местных и московских мастеров, часы и ювелирные украшения, предметы быта и столовое серебро. В 1971 году были закуплены столовые приборы XIX века у потомков старинного рода владимирских дворян Акинфовых. С именем известного композитора М.И.Глинки связана икона “Богоматерь Знамение”², переданная в музей жительницей города Гусь-Хрустальный. Согласно сопроводительной легенде, в годы войны икона была выменяна на хлеб у эвакуированных ленинградцев. Надпись на обороте иконы сообщает, что с этим образом в руках М.И. Глинка скончался.

Крайне редко музей получает предметы из драгоценных металлов в дар. Такой случай произошел в 2004 году, когда жительница г. Иваново, происходящая из семьи суздальских купцов Назаровых, передала в дар музею несколько предметов, в том числе — золотую брошь с бриллиантами конца XIX века³.

Характеризуя сложившееся к настоящему времени собрание драгоценных металлов Владимиро-Суздальского музея, можно выделить следующие группы.

Наиболее древние экспонаты, количество которых сравнительно невелико, — золотые и серебряные украшения XI-XII веков, найденные при археологических раскопках. В числе самых ценных находок — три золотых браслета XI века⁴, обнаруженные М.В. Седовой в 1979 году на территории суздальского Кремля.

Большую ценность представляет музейная коллекция мелкой пластики. Она включает византийские камеи XI-XIV веков, наперсные иконы и кресты XIII-XVII веков, выполненные резьбой по камню, кости, металлу, дереву и оправленные в золото или серебро. Большая часть произведений происходит из суздальского Покровского монастыря и представляет собой “привесы”, снятые с древних икон в 1722 году и хранившиеся в монастырской ризнице.

Основой музейного собрания можно считать произведения русского прикладного искусства XV-XVII веков, среди которых церковная утварь, иконы и книги в драгоценных окладах.

Среди икон необходимо выделить образ Богоматери Умиление (“Корсунская”)⁵ из Спасо-Евфимиева монастыря в

Суздале, которая практически полностью сохранила свой драгоценный убор, относящийся к 1590 году: золотой чеканный оклад с венцом и двумя цапами и малый киот, украшенный черневыми по золоту изображениями композиций Акафиста Богородицы. Большой серебряный киот с чеканными створками был отреставрирован в 1877 г. суздальским мастером-серебряником А.Жилиным (рис. 2).

Хорошо известны иконы XV-XVI веков из суздальского Покровского монастыря в серебряных басменных окладах. В числе памятников XVII столетия — иконы, вложенные в местные храмы князьями Пожарскими, Мезецкими, Шуйскими.

Представительна коллекция рукописных и старопечатных книг в серебряных окладах. В их числе выделяется уникальное рукописное Евангелие⁶ из Рождественского собора в Суздале в гравированном серебряном окладе конца XVII века работы мастеров Оружейной палаты Афанасия Трухменского и Андрея Бланкостина.

В числе церковной утвари — серебряные кадила, потиры и дискосы, водосвятные чаши и блюда XVI-XVII веков, выполненные московскими и владимирскими серебряниками и поступившие в местные храмы как вклады русских царей, князей, духовных лиц (рис. 3).



Рис. 3. Евангелие и церковная утварь XVI — XVII вв.

Музей располагает также небольшой, но чрезвычайно ценной коллекцией лицевого шитья XVI-XVII веков. Это подвесные пелены к иконам и покрывала на гробницы местных святых. Среди более поздних экспонатов — произведения орнаментального шитья: церковные покрывала и облачения, а также шитые украшения икон: убрusy, ризы, ожерелья и поручи.

“Светскую” часть собрания составляет главным образом серебряная посуда и предметы быта XVII — XIX веков. Здесь можно упомянуть украшения, часы, несколько образцов оружия, альбомы с фотографиями, поздравительные адреса. К редким в коллекции произведениям портретной живописи относится миниатюра в тонкой золотой рамке с изображением итальянского живописца Сальватора Тончи⁷.

Экспонаты XX столетия очень немногочисленны. Это несколько произведений дагестанских мастеров, которые были приобретены у авторов в 1980 годах в связи с созданием в Суздале первого в стране Музея самодельного творчества.

Предметы из драгоценных металлов неизменно вызывают интерес у посетителей музея. Произведения экспонировались уже в самых первых экспозициях, открытых во Владимире и Суздале в 1920-х годах. В настоящее время в десяти исторических и художественных экспозициях музея-заповедника представлена треть предметов коллекции.

Наиболее значимые памятники собраны в “Золотой кладовой”. Эта экспозиция, посвященная русскому прикладному искусству XI — начала XX века, была открыта в 1977 году на территории Спасо-Евфимиева монастыря в здании больничных келий с Никольской больничной церковью. На двух этажах разместилось более 500 экспонатов, в числе которых археологические находки, мелкая пластика, иконы, Евангелия и кресты в драгоценных окладах, произведения прикладного искусства, лицевого и орнаментального шитья. За прошедшие годы экспозиция дважды перестраивалась, меняя облик витрин и расположение экспонатов, хотя их состав оставался прежним.

Последняя реэкспозиция состоялась в 2006 году (рис. 4). Проектируя витрины, авторы постарались обеспечить безопасность сохранности экспонатов, а также удобство осмотра и легкость обслуживания. Для маленьких произведений предусмотрены линзы и увеличенные изображения с аннотацией, двусторонние экспонаты снабжены механизмом поворота.



Рис. 4. Залы экспозиции “Золотая кладовая”.

Книги в окладах и шитые покрывцы смонтированы в наклонном положении. Надгробные покрыва XVI-XVII веков помещены в горизонтальные витрины. Такое положение безопасно для тканей с тяжелым золотным шитьем, но в то же время несколько затрудняет обзор экспонатов. Поэтому рядом с витринами установлены вертикальные световые короба,

которые выделяют лики святых и одновременно выполняют роль этикетажа.

Произведения коллекции драгоценных металлов изучаются и публикуются сотрудниками музея. В 1982 году был издан каталог “Золотой кладовой”⁸. Изменения в художественном решении и расположении экспонатов отразил путеводитель 2008 года⁹. Иконы в серебряных окладах вошли в большой каталог “Иконы Владимира и Суздаля”¹⁰. Статьи об отдельных памятниках публикуются в сборниках “Материалы исследований”, которые ежегодно издаются Владимиро-Суздальским музеем-заповедником.

Примечания

- ¹ Покров. Преподобный Козьма Яхромский. Конец XVI в. Мастерская Ирины Годуновой. Камка, шелк, золотные и серебряные нити, камни, жемчуг, шитье. 233×111 Инв. № В-2157. Из Успенского Козьмина монастыря на р. Яхрени. Опубликовано: Трофимова Н.Н. Лицевой покров Козьмы Яхренского // Памятники культуры. Новые открытия. – Ежегодник. 1978. – М.-Л., 1979. – С. 426-431.
- ² Икона в окладе и киоте. Богоматерь Знамение. Первая половина XIX в. Дерево, темпера; оклад - серебро, чеканка, золочение; киот - дерево, металл, резьба. 11×7,8, киот - 57,5×33×9 Инв. № В-13553 Опубликовано: Осени нас Покровом Твоим: Иконы Богоматери в собрании Владимиро-Суздальского музея-заповедника. – Владимир, 2009. – С. 42-43.
- ³ Брошь. Конец XIX в. Золото, камни, чеканка. штамп, гранение. 3,6×3,8×1,6 Инв. № В-53449
- ⁴ Браслеты. XI в. Золото, литье, ковка. 7,3×6,8×0,65; 7,5×7,15×0,7; 7,45×7,35×0,7 Инв. №№ В-28863/286-288 Опубликовано: Седова М.В. Суздаль в X – XV веках. – М., 1997. – С. 89-90.
- ⁵ Икона. Богоматерь Корсунская. Первая половина XVI в. Оклад, малый киот, створки большого киота – 1590 г. Большой киот – 1877 г. с деталями конца XVI в. Дерево, темпера; оклад и киоты - золото, серебро, камни, стекла, жемчуг, ткань, чеканка, чернь, эмаль по скани, гравировка, золочение, шитье. 25×20×2, большой киот – 126×67,5×35 Инв. № В-6300/1-1-4, В-6300/70-1-2. Из Спасо-Евфимиева монастыря в Суздале. Опубликовано: Быкова М.А. Чудотворная икона Богоматери “Умиление Корсунская” из Спасо-Преображенского собора Спасо-Евфимиева монастыря в Суздале // Искусство христианского мира. Сборник статей. – М. – 2003. – Вып. 7. – С. 136-154.

- ⁶ Книга рукописная в окладе. Евангелие на престольное. Последняя четверть XVII в. Бумага, рукопись; оклад – серебро, ткань, гравировка, золочение. 105×79×7 Инв. № В-6300/1190. Из собора Рождества Богородицы в Суздале. Впервые упоминается: *Анания Федоров. Историческое собрание о богоспасаемом граде Суздале // Временник ОИДР. – Кн. 22. – М., 1885. – С. 156, 170.*
- ⁷ Миниатюра. Портрет Сальваторе Тончи. 1800-е гг. Кость, акварель, гуашь; оправка – золото, стекло. 8×8×0,3 Инв. № В-3330 Пост. в 1906 г. из Переяславского Федоровского монастыря. Опубликована: Меркулова Т.Н. Уточнение атрибуции трех портретов из собрания ВСМЗ // *Материалы исследований. – Вып.14. Владимир, 2008. – С. 149–152.*
- ⁸ Трофимова Н.Н. Русское прикладное искусство XIII - начала XX в. Из собрания Государственного объединенного Владимиро-Суздальского музея-заповедника. (Альбом). – М., 1982.
- ⁹ Золотая кладовая. – Владимир, 2008.
- ¹⁰ Иконы Владимира и Суздаля. – М., 2006.

The image shows a detailed metal relief sculpture, possibly a fibula, with a central figure and decorative borders. The central figure is a seated or kneeling figure, possibly a deity or a person of high status, with a large, rounded head and a body that is somewhat abstract and stylized. The figure is surrounded by intricate patterns and designs, including what appears to be a lattice or woven texture on the left and right sides. The entire relief is set within a rectangular frame, which is itself surrounded by a decorative border consisting of a series of small, rounded, arch-like shapes. The overall style is characteristic of early Iron Age art, with a focus on bold, stylized forms and intricate patterns.

**ХУДОЖНІ ТРАДИЦІЇ
ДОБИ РАНЬОГО ЗАЛІЗА.
ПАМ'ЯТКИ ЮВЕЛІРНОГО
МИСТЕЦТВА**

НАЛОБНАЯ ЗОЛОТАЯ ПЛАСТИНА IV В. ДО Н.Э. ИЗ ПОРОСЬЯ

Пластина обнаружена в тайнике ограбленного погребения 1 кургана 1, исследованного в 2011 г.¹ у села Нетеребка Корсунь-Шевченковского района Черкасской обл. (рис. 1–2). В тайник были положены: гривна в распрямленном виде из золотой проволоки (720-я проба) длиной 55 см и серебряная позолоченная пластина от головного убора, свернутая несколько раз. Длина пластины 30 см, ширина 8 см, серебро 875 пробы². В нескольких местах края слегка надорваны, два небольших фрагмента отсутствуют. На коротких сторонах пластины расположены круглые отверстия для пришивания: слева 12 и справа 10 (край оборван). Композиционный фриз ограничен сверху двумя горизонтальными полосками, а снизу орнаментальной каймой, состоящей из полоски “сухариков” между двумя узкими полосками, ряда мелких овов и широкой гофрированной полосы. Значительная ширина каймы объясняется, видимо, тем обстоятельством, что на широкой пластине оставалось много места после размещения довольно узкого фриза, ширина которого (3,5 см) определялась размерами матрицы. Пластина предназначалась для нашивания на кожаную основу, мелкие фрагменты которой зафиксированы на обратной стороне изделия при реставрации. По форме этот головной убор, вероятно, был низким калафом, наподобие убора женского божества, изображенного на известной Сахновской пластине³.

Композиция, представленная на пластине, симметрична (за исключением мелких деталей) и состоит из двух пар орлиноголовых грифонов с раскрытым клювом, в одинаковых позах, идущих к центру. Все фигуры – строго профильные. Изображения целиком заполняют пространство фриза. Фигуры грифонов моделированы крупными плоскостями, в низком рельефе или контурно. Туловища плавно изогнуты (как бы провисают) книзу, левые передние лапы неестественно короткие. Две центральные фигуры – в геральдическом положении; за каждой из них – еще один грифон; за ним – голова оленя с ветвистыми вертикальными рогами. Центральные фигуры (далее – “внутренние грифоны”) имеют загнутые вперед крылья, у каждого изображено по два крыла, одно полностью, от второго виден лишь верхний край (“раскрытые” крылья).

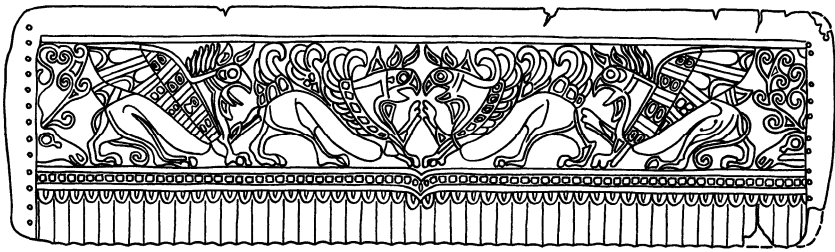


Рис. 1. Пластина из кургана 1 у с. Нетеребка.



1



2

Рис. 2. Пластина из кургана 1 у с. Нетеребка. 1 – центральная часть; 2 – левый край.



3

Рис. 2 (продолжение). Пластина из кургана 1 у с. Нетеребка. 3 – правый край.

На крупе, вместо хвоста – еще одно короткое крыло, изображенное в той же манере, что и два предыдущие (далее – “хвостовое оперение”). Клювы короткие массивные, под клювом – треугольная бородка. У “внешних” грифонов головы такие же, но клювы раскрыты сильнее, у левого грифона изображен язык. У них большие “птичьи” крылья, кончик второго крыла изображен в просвете между первым крылом и спиной животного.

У внутренней пары грифонов крылья, собственно, состоят лишь из одного ряда длинных маховых перьев, имеющих форму изогнутых лепестков с двойным контуром по внешнему краю, что создает впечатление ажурности и напоминает лепестки пальметки. По внутреннему краю крыла и в основании “хвостового оперения” идет полоска с углубленными неправильными кружочками или квадратиками, на голове – два торчащих уха и треугольный выступ, все вместе напоминает стилизованный гребень. У внешней пары грифонов крыло разделено прямой линией на две части, каждая из которых имеет собственную орнаментацию, хотя и состоящую из сходных элементов: прямых параллельных полосок, перемежающихся парами мелких

овалов и кружков, крупных полуовалов с одинарным либо двойным контуром. Орнамент, как и форма крыльев, напоминает крыло бабочки. В верхней, более широкой части крыла использованы поперечные полоски с двумя крупными полуовалами с одинарным или двойным контуром, что также не имеет аналогий, хотя полуовалы широко применялись в искусстве звериного стиля V – начала IV вв. до н.э. для обозначения перьев на туловище и крыльях птиц или грифонов. В целом же орнаментация крыльев внешних грифонов совершенно оригинальна и свидетельствует о художественном вкусе мастера, удачно разместившего – при использовании минимума изобразительных средств – элементы орнамента и соразмерившего их пропорции. Отдаленной аналогией орнамента крыльев внешних грифонов можно считать фигуру крылатого льва на золотых обкладках ритона из 2-го Семибратнего кургана. Крыло, похожее на птичье, здесь также разделено наклонной полосой, но она состоит из кружков (SK, № 106).

Грива внешних грифонов – “перьевая” в виде часто посаженных и слегка изогнутых “язычков”. В такой манере изображены, например, “гребни” грифонов на псалях из 1-го Пазырыкского кургана второй половины V в. до н.э. и других древнеалтайских памятниках, а также грива кабана на золотой бляшке из 2-го Семибратнего кургана середины этого же столетия. В некоторых случаях, как и на нашей пластине, надо лбом грифона – острый изогнутый хохолок, напоминающий ухо⁴. В основании шеи каждого из грифонов – две четкие прямые линии, как бы отделяющие голову и соединенные с линиями, составляющими внутренний контур шеи. На бедре правого внешнего грифона помещен тамгообразный знак в виде скобки с сильно загнутыми краями⁵. Головы оленей с ветвистыми вертикальными рогами целиком заполняют пространство по краям фриза, усиливая его орнаментальность. Отростки рога оленя в левой части композиции образуют свастику с четырьмя завитками, а в рогах другого оленя просматриваются две свастики с тремя завитками.

Этот прием – изображение жертвы (оленя) в виде одной головы – представлен на ножнах меча из бокового погребения кургана Солоха первой четверти IV в. до н. э.⁶ (рис. 3), а также на ножнах из Ушаковского кургана первой пол. IV в. до н.э. на Нижнем Дону⁷. Оленьи рога в обоих случаях направлены вертикально вверх, верхние ветви выполнены в виде каких-то символов (тамг?).



Рис. 3. Фрагмент ножен меча. Курган Солоха.

В Солохе это трезубец и ромбовидная фигура, а в Нетеребке – свастики из четырех и трех эсвидных спиралей. В виде свастикообразных лопастей с четырьмя завитками оформлены рога оленя – бронзовой бляхи из 4-го Семибратнего кургана середины V в. до н.э. (SK, № 98). Другая бронзовая бляха из этого же комплекса выполнена в виде головы оленя с массивным вертикальным рогом, основание которого составляют три орлиные головы, образующие трехлучевую свастику (SK, № 97). Большие ветвистые вертикальные рога, составленные из эсвидных спиралей – отличительная черта оленей на золотых бляшках из ритуального комплекса (курган 1) близ аула Уляп в Прикубанье⁸ (рис. 4). Эти



Рис. 4. Золотая пластина из кургана близ аула Уляп.

аналогии позволяют не только уточнить датировку нашей пластины, но и проследить направления культурных связей.

Следует отметить высокое мастерство как в построении композиции, так и в использовании изобразительных средств. Изображение выполнено рукой опытного мастера. В целом можно сказать, что композиции присущ лаконизм и геометризм графического решения, характерный для скифского звериного стиля эпохи архаики. В то же время, налицо элементы орнаментализма и декоративности, напоминающие ажурную технику второй половины IV в. до н.э. Контур рисунка очень четкий, нередко двойной. Кроме того, имеется ряд заглубленных деталей (орнаментированная полоса на крыльях внутренних грифонов, на сгибе передних лап, за глазом). Вероятно, этот прием восходит к традиции звериного стиля, хорошо представленной, в частности, в изделиях из алтайских курганов, и в конечном счете – к искусству резьбы по дереву или кости (рогу), где широко использовался прием орнаментирования рядами параллельных врезов, заглубленных полуовов, “запаятых” и т.п. (рис. 5).

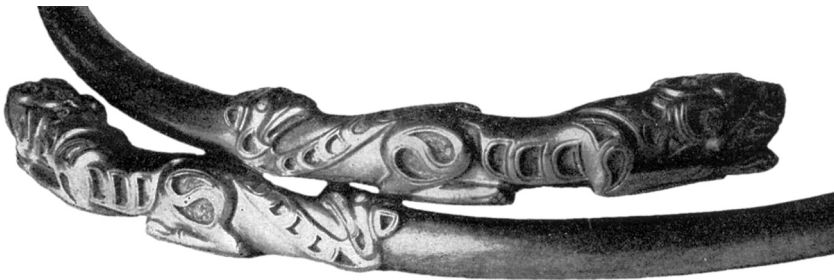


Рис. 5. Сибирская коллекция Петра I. Фрагмент гривны.

В какой-то мере это явление можно рассматривать в рамках ахеменидского искусства, сильное влияние которого в V-IV вв. до н.э. прослеживается прежде всего в восточной части скифского мира и на Кавказе. Углубления служили для закрепления цветных вставок из камня и стекла. Ранние образцы искусства звериного стиля, орнаментированные подобным образом, известны и в погребениях этого периода в Северном Причерноморье⁹. Ажурность также характерна для алтайского искусства VI и особенно V вв. до н. э., в частности, для изделий из войлока¹⁰.

Заслуживает внимания такая особенность, как разнотипность грифонов на пластине из Нетеребки. Как известно, образ

грифона – многогранный, и в изобразительном искусстве воплощены его различные ипостаси¹¹. Внутренняя пара грифонов, с загнутыми вперед крыльями, это, возможно, благие существа – посланцы богов и охранители. Именно такой вид имеют грифоны греко-восточного типа. Их никогда не изображали в сценах терзания¹². Грифоны с птичьими крыльями (внешняя пара) обычны для сцен терзания в памятниках пазырыкской культуры¹³ и греческих. Не случайно, видимо, у этих грифонов широко раскрыта пасть (у одного угрожающе высунут язык), а позади у них – голова оленя как редуцированная сцена терзания.

Ближих аналогий грифонам анализируемой композиции нет, но имеются соответствия отдельным элементам их образов. Мы ориентируемся на такие элементы, как форма клюва, форма и стилистическая манера изображения крыльев и их количество (“трехкрылость” “внутренних” грифонов). Можно отметить сочетание черт раннегреческого грифона (торчащие уши, раскрытая пасть, в одном случае высунутый язык) и позднегреческого – гребень вдоль всей шеи¹⁴. Загнутые вперед маховые перья крыльев более характерны для раннегреческого грифона восточного типа (Перепятиха, Келермесский ритон), птичьи – для позднегреческих. Подобное смешение стилей в одной композиции характерно для искусства конца V и особенно IV вв. до н.э. Строгая профильность и тяжеловесность фигур, как и особенности композиции (“геральдические пары” и “шеренги зверей”) типичны для скифского звериного стиля конца V – начала IV вв. до н. э., когда наблюдается возврат к условиям собственно скифского искусства периода архаики¹⁵. Соответственно, появляются образы зверей, близкие к архаическим – за счет переплетения черт ахеменидского, переднеазиатского, сибирско-алтайского¹⁶.

Некоторые детали анализируемых образов прослеживаются среди изображений второй половины V – первой половины IV вв. до н.э. Архаический, точнее архаизированный, образ лежащего орлиноголового грифона с птичьими (?) лапами и повернутой назад головой представлен на золотых прямоугольных пластинках – обивках деревянной чаши из погребения второй половины V в. до н.э. в кургане 12 у с. Стеблев на Роси¹⁷. Элементы сходства – орнаментальные полосы с кружками внутри, помещенные на голове и шее животного, двухкрылость,

орнаментация загнутых внутрь крыльев короткими параллельными черточками, стилизованные перья вместо хвоста на бедре (рис. 6).

Интересен также образ грифоно-оленя на золотой пластинке второй половины V в. до н. э.¹⁸ из кургана 33 у с. Бобрица в Поросье¹⁹. Его лопатка и шея оранаментированы полосками с круглыми заглабнениями (ср. крыло внутренних грифонов) (рис. 7). Этот элемент орнаментации – полоска по внутреннему краю крыла, заполненная заглабленными кружками или прямоугольниками с закругленными углами – показателен не только как хронологическая деталь, но и, возможно, как локальная стилистическая особенность (см. ниже о пластинках из сел Будки и Аксютинцы).



Рис. 6. Золотая пластинка из кургана 12 у с. Стеблев.

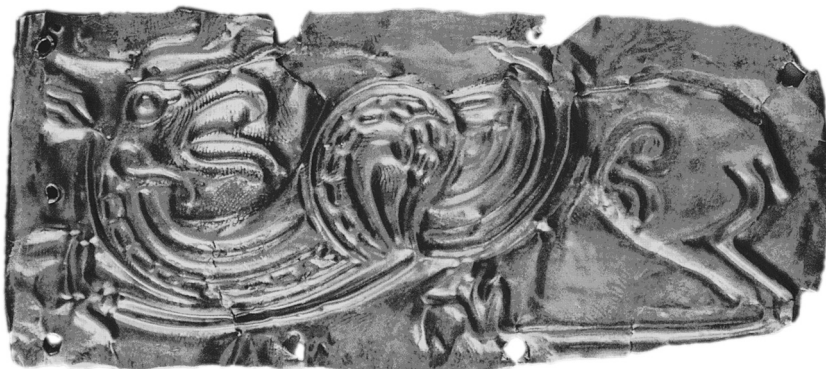


Рис. 7. Золотая пластинка из к.33 у с. Бобрица.

Следует также отметить золотые пластинки из Северной гробницы № 1 Гаймановой Могилы (вторая четверть IV в. до н.э.) с изображением двух грифонов в геральдической позиции²⁰. У них стилизованные короткие крылья из одного

ряда перьев-“лепестков” (как в Нетеребке), в их основании – два ряда полосок, орнаментированных лепестковидными углублениями, одна из которых “окольцовывает” основание лапы. По стилистическим и типологическим особенностям это изображение стоит в одном ряду с уже упомянутыми образами второй половины V – первой половины IV вв. до н.э. – грифонами из Стеблева, Бобрицы, львом из Бердянского кургана.



Рис. 8. Золотые украшения из 8-го Пятибратного кургана.

Наиболее близкие аналогии, как композиционные, так и иконографические, имеются в памятниках середины IV в. до н.э. Это прежде всего золотые украшения из 8-го Пятибратного кургана на Нижнем Дону. На небольших прямоугольных пластинах (23 экз.) изображен шагающий грифон с поднятой передней лапой “перед веткой вьющегося растения”²¹. На самом деле это сильно стилизованная, едва обозначенная оленья голова с вертикальным рогом, что совершенно очевидно при сравнении с нашей пластиной (рис. 8, 1). У грифона та же поза, изгиб удлиненного массивного туловища, загнутое внутрь крыло. Клюв, правда, закрыт, на голове гребень с шестью выступами и торчащее вперед ухо надо лбом. Общей массивностью и строгой профильностью отличаются также фигуры грифонов на длинных пластинах от головного убора из этого же кургана (рис. 8, 2). На каждой пластине – по несколько пар противостоящих орлиноголовых грифонов и сфинксов,²² что можно рассматривать как параллель “внутренним” грифонам из Нетеребки. Пятибратный курган № 8 по наборам бляшек одного штампа (олень, “борцы”) относится, вместе с Верхним Рогачиком-2, Александрополем, Деевым-1 и другими, к одному культурно-хронологическому пласту, датированному в диапазоне около 350/340–320 гг. до н. э.²³ Вместе с тем, упомянутые выше 23 бляшки с грифоном и “оленьей головой” архаического

облика и пластины головного убора с противостоящими сфинксами и грифонами, судя по близким аналогиям с подобными пластинами из Чертомлыка,²⁴ а также упомянутым выше стилистическим особенностям, могли относиться к нижнему пределу культурно-хронологического пласта. Это касается и иных изделий торевтики длительного пользования из 8-го Пятибратнего кургана (ножны меча, обкладка горита), полностью аналогичных чертомлыкским. По крайней мере, это могло быть начало упомянутого пласта, то есть период около середины – начала третьей четверти IV в. до н.э. Мотив оленьей головы с вертикальным ветвистым рогом, трезаемой грифоном, здесь уже узнается с трудом, тогда как на пластине из Нетеребки он гораздо ближе к исходному образцу, если сравнить с ножнами меча из Солохи.

К этим аналогиям можно добавить изображения двух грифонов, терзающих оленя, из первого яруса на так называемом братолюбовском конусе. У них короткое массивное туловище с короткой шеей, но гребень обычный для грифонов греческого типа. Это единственное строго профильное изображение во всей многофигурной композиции²⁵. В целом, эта сцена братолюбовского конуса очень напоминает сцену терзания оленя двумя грифонами на упомянутых выше пластинах из Чертомлыка²⁶. Во всех трех случаях можно предполагать копирование одного исходного образца.

Известны также одиночные фигуры “шагающих” грифонов третьей четверти IV в. до н.э. – стилизованные реплики того образа грифона, что представлен на пластине из Нетеребки и бляшках из 8-го Пятибратнего кургана. На ажурных пластинках из Александропольского кургана²⁷ у грифона раскрытая пасть, два острых уха, гребень на шее, загнутые внутрь крылья. В северо-западной камере Чертомлыка (воин № 1) обнаружены золотые квадратные бляшки от головного убора с изображением – в эллинском стиле – грифона с вертикально поднятыми птичьими крыльями, идущего влево либо вправо²⁸. У грифона раскрытый клюв, шея орнаментирована полоской “сухарики”. Все они явно восходят к одному образцу, из которых к наиболее ранним можно отнести изображение на пластине из Нетеребки, судя по архаизованному облику оленьей головы со стилизованными рогами и самому мотиву терзания хищником головы копытного.

“Трехкрылость” является важным признаком, не позволяющим отодвигать дату нашей пластины далеко вглубь от середины IV в. до н.э. К образцам такого рода относятся вырезанные по контуру золотые фигурки львиноголовых грифонов – украшений горита из погребения 2 Соболевой Могилы (рис. 9), датированного третьей четвертью IV в. до н. э.²⁹.



Рис. 9. Украшения горита из Соболевой Могилы.

В этом же комплексе есть также иные многокрылые образы: ажурные фигурки грифоно-драконов с человеческой (?) бородатой головой и пятью крыльями, а также мужского восьмикрылого божества с птичьими ногами, попирающего двух рогатых грифоно-драконов³⁰. Драконообразные существа всецело принадлежат уже второй половине IV в. до н. э.



Рис. 10. Фрагмент бронзового навершия из Толстой Могилы.

Двукрылый с “хвостовым опереньем” орлиноголовый бородатый грифон представлен также на бронзовых навершиях из бокового погребения Толстой Могилы³¹ (рис. 10). “Ядро” этого комплекса датировано 350–320 гг. до н.э.³². Совершенно аналогичные навершия найдены в Северной гробнице Гаймановой Могилы, а также возле Чмыревой Могилы в 1977 г. Гаймановское навершие датируют первой половиной IV в. до н. э., а более узко – второй четвертью IV в. до н. э.³³. Усредненной датой этих наверший можно считать середину IV в. до н. э.

Интересными аналогиями являются ажурные, точнее вырезанные по контуру в рамке золотые бляшки из погребения середины – третьей четверти IV в. до н.э. в кургане 21 близ с. Каменка у Березанского лимана с изображением идущего

львиноголового (?) бородатого грифона (рис. 11, 1). Можно сравнить позы, форму гребня,³⁴ бороды, загнутых вперед крыльев из трех рядов перьев, их количество. У грифона в профиль видны два крыла, но поскольку передние сложены (два крыла), то вместе с дополнительным “хвостовым оперением” это также “трехкрылое” существо, как и грифон из Нетеребки, у которого крылья раскрыты. “Дополнительное” крыло у грифона из Каменки довольно широкое, пальметкообразное с длинными маховыми перьями, загнутыми вперед³⁵. В этом же комплексе есть иные бляшки – аналогичное существо, но с козлиной бородатой головой в головном уборе (?) (рис. 11, 2), а также ажурные пальметки, очень близко напоминающие ажурные пластинки из Соболевой Могилы³⁶. Разнонаправленные грифоны из Каменки, перемежающиеся пальметками, по существу образуют ту же композицию, что и на пластине из Нетеребки, где вместо пальметки – голова оленя с ветвистыми рогами. Несмотря на выраженную декоративность, в грифонах из Каменки прослеживаются черты архаического восточнореческого грифона. Еще один, крайне стилизованный, образ стоящего на двух лапах грифона с двумя крыльями и широким “хвостовым оперением” представлен на золотых бляшках из кургана у с. Будки³⁷.

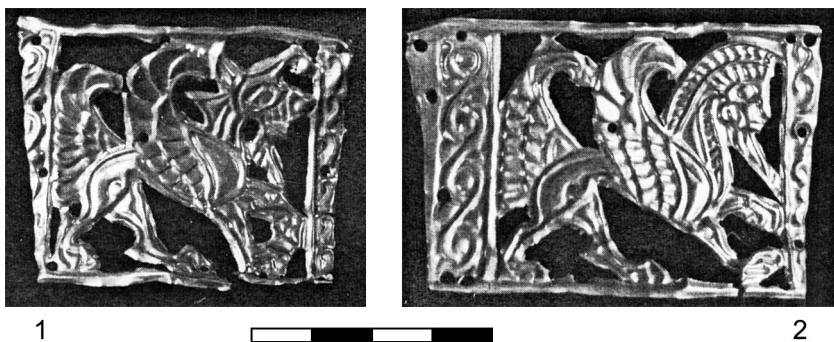


Рис. 11. Золотые украшения головного убора из кургана 21 у с. Каменка.

Итак, несмотря на архаизированный облик звериных образов³⁸ на пластине из Нетеребки, усиленный редуцированной сценой жертвоприношения (голова оленя), ее дата вряд ли далеко отстоит от середины IV в. до н.э. Возможно, это конец второй четверти столетия. Стиль ее звериных образов представляет редкое сочетание геометризма, присущего скифскому

звериному стилю, декоративности и даже ажурности, характерных для ряда изображений эллино-скифского искусства середины – третьей IV в. до н. э. (Каменка, к.21; Пески, к.9; Соболева Могила и др.). Характерным образцом этого декоративного стиля можно считать также фигурки идущих влево грифонов (один из них – львиноголовый с большим острым ухом) с гипертрофированными, загнутыми вперед крыльями, названными в публикации “растительным орнаментом” из камеры № 5 Чертомлыка³⁹. Крылья орнаментированы изогнутыми полосами и косыми насечками, поперек переднего крыла идет полоска сквозных отверстий (“мережка”), которую можно сравнить с орнаментальной полоской на крыльях нетеребковских грифонов. Возможно, перечисленные изделия были продукцией одной мастерской, работавшей на Днепровском Правобережье.

Аналогии композиции. Примерно в первой половине – середине IV в. до н.э. для украшения скифских головных уборов и одежды стали широко применять зооморфные композиции, где главными персонажами были грифоны, сфинксы или крылатые львы. Вначале это были, как и в эпоху архаики, одиночные фигуры, каждая из которых крепилась отдельно, позже появились многофигурные композиции на одной большой пластине. Обычно это чередование нескольких пар противостоящих животных, где в каждой паре фигуры обращены навстречу друг другу. Композиции такого типа преобладали. В начале второй половины IV в. до н.э. под влиянием греко-восточного искусства на золотых пластинах головных уборов появляются также сцены терзания или преследования копытного хищниками, ранее применявшиеся для украшения иных категорий изделий, прежде всего предметов вооружения и сосудов. Иногда многофигурные зооморфные композиции разделены на две половины, в каждой из которых животные направлены с двух сторон к центру, обозначенному пальметкой или иным символом мирового дерева. Эта схема восходит к традициям урартского и ассирийского искусства, где существа по сторонам мирового дерева отождествлялись с гениями-охранителями. Впрочем, там были известны и круговые композиции без центрального элемента, с группами противостоящих животных (по два и более с каждой стороны)⁴⁰. Композиция пластины из Нетеребки с

двумя симметричными группами однотипных персонажей без центрального элемента, обычного для изображений подобного рода в эллинском искусстве IV в. до н. э., выделяется на фоне налобных лент с зооморфными композициями.

Изображение на пластине из Нетеребки не имеет близких аналогий. В наиболее полном виде композиция такого типа представлена на золотых лентах от головного убора из Чертомлыка⁴¹. Она выполнена в традициях эллинского искусства (рис. 12, Э). Здесь имеется центр симметрии – пышная пальметка с шестью завитками, к которой с каждой стороны направляются крылатый грифон и рогатый лев с человеческими головами в тех же позах, что и на пластине из Нетеребки (но львы – с изображенными в фас лицами). За львами с каждой стороны – лежащий олень, за которым следует рогатый лев (сцена преследования/терзания). Формально та же композиция представлена и на пластине из Нетеребки, но здесь “усечена” сцена терзания – от двух последних фигур осталась лишь голова оленя. Вероятно, существовала какая-то общая основа, схема для этих композиций. Если сравнивать эллинизированную композицию на чертомлыцкой пластине с пластиной из Нетеребки, то последняя выполнена в более архаичной манере, в греко-персидском стиле. К тому же, здесь имеются такие удревняющие ее элементы, как отростки рогов оленя в форме свастик с тремя и четырьмя спиралями, полосы с “выемчатым” орнаментом. Это не обязательно свидетельствует о ее большей древности, скорее о разных художественных (локальных) традициях. Пластина из Нетеребки, на наш взгляд, выполнена в традициях первой половины IV в. до н. э., когда композиции в зверином стиле на изделиях торевтики еще сохраняют некую монументальность, присущую архаизованным образцам конца V – начала IV вв. до н.э. Более узкую дату можно обозначить в пределах конца второй четверти IV в. до н.э. В пользу этой даты свидетельствуют аналогии с изделиями из комплексов, нижние датировки которых доводят до середины IV в. до н.э. (8 Пятибратний, Чертомлык, Толстая Могила).

Интересные и оригинальные композиции обнаруживаются на золотых пластинах головных уборов, происходящих с территории лесостепи. Довольно близкой аналогией можно считать налобную пластину из кургана у с. Будки в Посулье⁴²

(рис. 12, 1). Здесь также по две фигуры крылатых грифонов в одинаковых позах направлены к центру, где помещена фигура оленя, лежащего в жертвенной позе (фактически, он представляет мировое дерево). Сцена терзания редко бывает центром композиции на головных уборах⁴³. Фигуры животных размещены на фризе очень плотно, практически без просветов. Снизу – полоса из очень крупных овов и неполных овов, выполненных небрежно. Погребение в Будках⁴⁴ можно датировать по античной керамике и некоторым типам бляшек в пределах середины – третьей четверти IV в. до н.э. Об этом же свидетельствует некоторое сходство между центральной сценой на пластине из Будков и сценами терзания на сосуде и ножнах меча из Куль-Обы⁴⁵. У орлиноголовых грифонов такие же, как на пластине из Нетеребки, головы с раскрытой пастью, гребень на шее. Крылья у всех одинаковые – “птичьи”, орнаментированы полосами и частыми косыми насечками, а также “косичками”. Эти детали явно заимствованы из техники резьбы по кости, как и другая деталь. У всех грифонов бедро орнаментировано полоской из довольно крупных ямок. Этот прием, очень напоминающий орнаментальную полоску на крыльях нетеребковских грифонов, повторен (уже как пережиточное явление, в виде точечных углублений) на налобной пластине из погребения в кургане 1905 г. у с. Аксютинцы на Суле середины – третьей четверти IV в. до н.э.

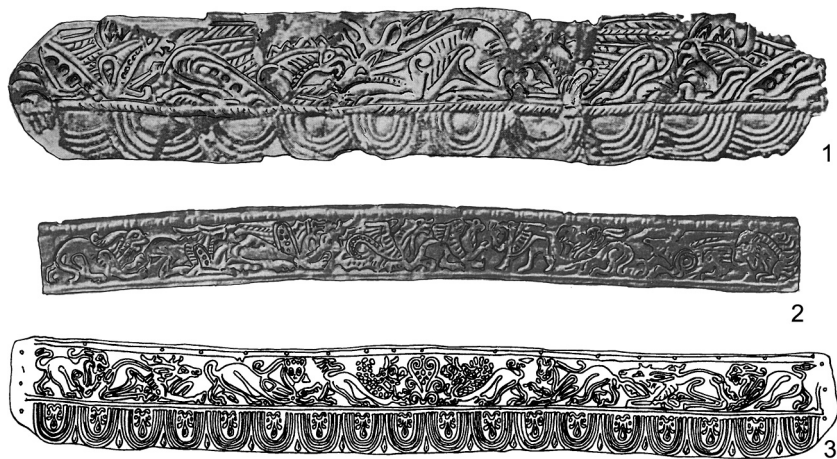


Рис. 12. Золотые пластины от головных уборов. 1 – Будки; 2 – Аксютинцы; 3 – Чертомлык.

Сцена на Аксютинецких пластинах (всего их три) отличается эклектизмом, что вместе с нечеткостью изображения затрудняет ее понимание (рис. 12, 2)⁴⁶. Прежде всего, нарушена симметрия: в правой половине (если считать центром двух крылатых грифонов в геральдическом положении) – четыре фигуры, причем несколько “укороченные” по сравнению с левой половиной, где их пять. В композиции представлены также грифоно-дракон, (гипшокамп?), олень, рогатый лев и три трудноопределимых существа⁴⁷. Налицо эклектизм набора персонажей, непонимание некоторых образов. Вполне вероятно, что образцами для создания композиции послужила сцена, запечатленная на упомянутой выше пластине головного убора из Чертомлыка (ряд персонажей в левой половине пластины совпадает) с добавлением других, сильно эллинизованных (более поздних?) образов драконо-гипшокампов. То есть, в ряде случаев мастера создавали новые композиции, оперируя набором стандартных образов, иногда переставляя фигуры, меняя их количество и пропорции⁴⁸.

Еще один вариант этой композиции представлен на золотой налобной ленте из погребения 1 кургана № 18 у с. Львово Херсонской обл. Работа выполнена не очень умелым мастером (искажены пропорции фигур, нарушена логика построения композиции) и по сработанной матрице, однако и здесь центр композиции обозначен пальметкой, изображения с обеих сторон симметричны. Это орлиноголовые грифоны, лани и драконы (?) с трилистником на конце хвоста. В центре, возле пальметки – по грифону, на концах – по два грифона в разных позах, повернутых задом друг к другу. Комплекс датирован по античной керамике от начала второй четверти до начала третьей четверти IV в. до н. э.⁴⁹. Скорее всего, речь идет о времени, близком к третьей четверти столетия.

Фризы всех трех пластин от головных уборов (Нетеребка, Будки, Аксютинцы) объединяют некоторые особенности, выделяющие их среди аналогичных композиций. В центре не две, а четыре (Нетеребка, Будки) и более (Аксютинцы) противостоящие фигуры. Кроме того, прослеживается один орнаментальный прием – полоса округлых углублений по краю крыла, на бедре или лопатке животного. Стилистически все они разные. Больше сходства между пластинами из Нетеребки и Будков. В обоих случаях композиции строго симметричны, по

4 грифона в одинаковых позах, графическая манера исполнения, геометризм, но в Будках больше элементов условности и декоративности. Ряд бляшек этого последнего комплекса довольно необычны по стилю, в их числе две разновидности грифонов⁵⁰. Что касается Аксютинцевой пластины, то здесь нарушена симметрия и сама логика построения композиции, неумело воспроизведены некоторые образы. Она выполнена в ином стиле и в целом производит впечатление более поздней по сравнению с предыдущими пластинами, о чем свидетельствует также фигура грифано-дракона.

Можно предположить, что некоторые детали скифских головных уборов, встречающиеся в Лесостепи, изготовлены мастерами, не понимавшими сути изображаемого и плохо представлявшими иконографию некоторых образов (Аксютинцы, Рыжановка). Подобное возможно прежде всего в мастерских, удаленных от основного очага производства золотых украшений. К настоящему времени накоплен уже большой археологический материал, позволяющий продолжить тему местного производства изделий торевтики на территории лесостепи. Речь идет не только о копировании одних образцов или создании на их основе новых (искаженных) композиций, но и наличии уже целой серии оригинальных местных украшений (Новоселки, Бобрица, Будки, Аксютинцы, Волковцы, Стеблев и другие).

Многочисленное копирование и комбинирование образов при создании произведений торевтики указывает на то, что в пределах Боспорского царства существовала общая база художественных образов скифо-античного искусства. Сохранение ряда мотивов и даже образов раннескифского времени свидетельствует, что и в период расцвета северопрichernоморской торевтики архаическое наследие служило источником, из которого еще продолжали черпать образы и сюжеты.

На сегодняшнем уровне знаний мы можем лишь ставить вопрос о центрах производства металлических, прежде всего штампованных, золотых украшений с зооморфными изображениями. Общепринято положение о боспорском производстве основной массы золотых и серебряных украшений из северопрichernоморских курганов⁵¹. Некоторые исследователи допускают, что такие центры производства могли быть и в глубинных регионах Скифии. Техника штамповки изделий из

драгоценных металлов достаточно проста,⁵² да и находки штампов далеко за пределами Боспора подтверждают это. В. П. Шилов не исключал возможности изготовления ножен из Ушаковского кургана на соседнем Елизаветовском городище – крупнейшем транзитном центре боспорской торговли, хотя и жившими там боспорскими торевтами. Здесь обнаружены остатки мастерской ювелиров с каменными формами для отливки золотых бус и гвоздей⁵³. Бронзовый штамп для изготовления золотых бляшек с изображением сидящей греческой богини недавно найден на большом поселении у с. Александровка в Крыму, в районе известного курганного массива Ак-кая. То есть, вполне возможно изготовление штампованных золотых украшений для погребальных уборов на месте, в соседних поселениях⁵⁴. Недавно стало известно о находке бронзового штампа на Басовском городище (устное сообщение С.А. Скорого). Отсюда, возможно, своеобразие целого ряда золотых украшений в посульских курганах. Бронзовые штампы и матрицы для бронзовых и золотых изделий найдены на Киевщине (с. Стайки), на поселении Большая Даниловка под Харьковом, на Каменском городище⁵⁵. На Бельском городище, кроме матрицы, были найдены небольшие слитки золота, обрезки тонких золотых пластин со следами штамповки,⁵⁶ на Таращанском городище в Поросье – часть глиняной формы для отливки бляшек в виде трех соединенных кружков⁵⁷. В скифских царских курганах, в том же Чертомлыке, наряду с высокохудожественными изделиями торевтики, множество украшений одежды и головных уборов, выполненных небрежно и неумело, что вполне допустимо для вещей “разового употребления”. Это могла быть работа как греческих неквалифицированными мастерами, так и выходцев из местной среды, возможно, работавших неподалеку, на местных поселениях по привезенным образцам⁵⁸. Много таких “варварских” копий найдено в Чертомлыке, что может свидетельствовать об их местном изготовлении, при царской ставке. Нельзя исключать и то, что на варварских поселениях могли работать и квалифицированные заезжие мастера. Не случайно штампы находят на поселениях близ торговых путей, по которым поступал античный импорт, а также металл.

Большое количество оригинальных изделий торевтики V–IV вв. до н.э. в лесостепи, в том числе наличие примитивно

исполненных известных художественных мотивов на изделиях варварской работы⁵⁹ также может свидетельствовать в пользу их местного производства. Одним из аргументов при этом можно считать и переделку степных образцов – золотых лент для головных уборов, найденных в лесостепных могильниках (Аксютинцы, Рыжановка). Выделить какие-то характерные изделия отдельных центров очень сложно при сложившемся сюжетно-стилистическом единстве искусства, постоянном копировании одних образцов и их комбинировании.

В деятельности лесостепных центров производства золотых украшений, если допустить такое предположение, приняли участие выходцы с Боспора, скорее всего, его азиатской стороны, где находились главные металлообрабатывающие центры Северного Причерноморья скифского времени⁶⁰. Примечательно, что именно на Тамани и Нижнем Дону найдены золотые пластинки с изображениями, послужившими образцами для ряда степных и лесостепных украшений, но имеющие более эллинский облик (Кора из 8-го Пятибратнего кургана, двойные сфинксы с Тамани)⁶¹. Локальные стилистические особенности обнаруживаются, например, и при сравнении однотипных пластин головного убора из 8-го Пятибратнего кургана и Чертомлыка, изготовленных примерно в одно время (см. выше). Именно в Предкавказье, и особенно в Прикубанье, “на перекрестье культур”,⁶² были наилучшие условия для создания оригинальных изделий торевтики наподобие Келермесского и Мельгуновского комплексов эпохи скифской архаики и греко-скифо-персидских V-IV вв. до н. э., испытавших воздействие со стороны как ахеменидского, так и сибиро-алтайского искусства. Здесь был создан ряд образов для изделий торевтики, которые в IV в. до н.э. по боспорским торговым путям проникли на территорию Приднепровской Лесостепи и в ряде случаев могли послужить основой для местного творчества. К середине IV в. до н.э. количество локальных центров по изготовлению изделий торевтики, судя по всему, увеличилось. Ряд оригинальных декоративных изделий на Правобережье (грифоны из курганов у с. Каменка, с. Пески, Соболевой Могилы, Чертомлыка), с которыми пластина из Нетеребки имеет некоторое сходство, можно рассматривать как свидетельство существования локальной традиции с выраженными восточными чертами, возможно, сибирско-алтайского происхождения.

Примечания

- ¹ Информация о комплексе: Бессонова С.С., Сиволап М.П. Розкопки кургану скифського часу в Нижньому Пороссі // АДУ 2011. – К., 2012. – С. 464–465. Погребение датировано сер. IV в. до н. э.
- ² Пластина реставрирована в Черкасском областном краеведческом музее. Реставратор В.Г. Крючков.
- ³ Ключко Л.С., Гребенников Ю.С. Скифский калаф IV в. до н.э. // Материалы по хронологии и археологии памятников Украины. – К., 1982. – Рис. 8; Ключко Л.С., Мурзін В.Ю., Ролле Р. Головной убор з кургану Тетянина Могила // Археологія. – 1991. – № 3. – Рис. 3; Ключко Л.С., Васіна З.О. Реконструкція жіночого вбрання за знахідками у “Великому кургані” М.І. Веселовського // МЧ. – К., 2002. – Табл. I, 1, 2.
- ⁴ Баркова Л.Л. Образ орлиноголового грифона в искусстве древнего Алтая (по материалам Больших Алтайских курганов // АСГЭ. – Вып. 28. – 1987. – Рис. 7,1,2; Черемисин Д.В. Искусство звериного стиля в погребальных комплексах рядового населения пазырыкской культуры. – Новосибирск, 2008. – Табл.; SK, № 84.
- ⁵ Знак слегка деформирован при реставрации. Аналогичный знак, но с более крупными завитками на концах – на бедре оленя-грифона (золотая пластина) из кургана 33 у с. Бобрица (Петренко В.Г. Правобережье Среднего Приднепровья в V-III вв. до н.э. // САИ. – Вып. Д1–4. – М., 1967. – Табл. 16, 2) (рис. 7), а также на бедре лося (два таких знака с точкой между ними) седельной покрышки из I Пазырыкского кургана. Подчеркивание деталей тела “запятыми”, “точками”, “подковками” типично для искусства ахеменидского Ирана, среднеазиатского междуречья и древнего Алтая (Баркова Л.Л. Указ. соч. – Рис. 11. – С. 22).
- ⁶ Манцевич А.П. Курган Солоха. Публикация одной коллекции. – Л., 1987. – Кат.49; SK, № 155–156.
- ⁷ Шилов В.П. Ушаковский курган // СА. – 1966. – № 1. – Рис.8. – С. 186. Более поздняя эллинская реплика этого мотива представлена на лопасти ножен меча из Чертомлыка (SK, № 221) и 8 Пятибратного кургана (Шилов В.П. Золотой клад скифского кургана // Археологические раскопки на Дону. – Ростов-на-Дону, 1962. – Рис. 4).
- ⁸ Шедевры древнего искусства Кубани. – Краснодар, 1987. – Кат. 43. – С. 90, 104.
- ⁹ Ср. с браслетом из Амударьинского клада и гривнами из Сибирской коллекции Петра I, где углубленными полуovalами и “запятыми” орнаментированы туловища и хвосты хищников (рис. 5). Датированы V-IV вв. до н.э. (Руденко С.И. Сибирская коллекция Петра I // САИ. – Вып. Д3–9. – М.-Л., 1962. – С. 34. – Рис. 40. – Табл. XVI,

- XVII). Рядами удлинённых ямок украшена грива льва на костяном гребне из Бердянского кургана начала IV в. до н.э. (Чердниченко М.М., Мурзін В.Ю. Основні результати дослідження Бердяньського кургану // Археологія. – 1996. – № 1. – С. 72. – Рис. 3).
- ¹⁰ Баркова Л.Л. Указ. соч. – Рис. 6, 9, 11, 12.
 - ¹¹ Черемисин Д.В. Указ. соч. – С. 35.
 - ¹² Исключение составляют бляшки из 8-го Пятибратнего кургана (рис. 8, 1), но здесь голова оленя была не понята мастером, превратившим ее в орнаментальный мотив.
 - ¹³ Баркова Л.Л. Указ. соч. – С. 24–25. – Рис. 11–12.
 - ¹⁴ Канторович А.Р. К вопросу об истоках и вариациях образов грифона и грифоноподобных существ в раннескифском зверином стиле VII–VI вв. до н.э. // Евразия в скифо-сарматское время. – М., 2012. – С. 107–108.
 - ¹⁵ Переводчикова Е.В. Язык звериных образов. – М., 1994. – С. 143, 144, 171, 172.
 - ¹⁶ Руденко С.И. Указ. соч. – С. 34.
 - ¹⁷ Скорый С.А. Стеблев: скифский могильник в Поросье. – К., 1997 – Рис. 44, 2–4.
 - ¹⁸ Комплекс датирован по бронзовому сосуду (Петренко В.Г. Указ. соч. – С. 93–94), то есть датировка комплекса ближе к верхнему пределу указанной даты (концу столетия) не исключается.
 - ¹⁹ Петренко В.Г. Указ. соч. – С. 93. – Табл. 16, 2.
 - ²⁰ Бидзиля В.И., Полин С.В. Скифский царский курган Гайманова Могила. – К., 2012. – С. 510. – Рис. 522.
 - ²¹ Шилов В.П. Золотой... – С. 63. – Рис. 9, 3.
 - ²² Там же. – Рис. 8, 8; Онайко Н.А. Античный импорт в Приднепровье и Побужье в IV–II вв. до н.э. // САИ. – Вып. Д1–27. – М., 1970. – С. 42. – Рис. 8.
 - ²³ Алексеев А.Ю. О месте Чертомлыкского кургана в хронологической системе погребений скифской знати IV–III вв. до н.э. (по бляшкам-апликациям и наконечникам стрел) // АСГЭ. – 1984. – Вып.25. – С.72–74.
 - ²⁴ Онайко Н.А. Указ. соч. – Табл. XXXV, 449e; Алексеев А.Ю., Мурзін В.Ю., Ролле Р. Чертомлык. Скифский царский курган IV в. до н.э. – К., 1991 – Кат. 128. На пластине из Чертомлыка у сфинксов (рогатых) лицо изображено в фас, а на пятибратней – в профиль.
 - ²⁵ Кубышев А.И., Бессонова С.С., Ковалев Н.В. Братолобовский курган. – К., 2009. – Рис. 10.
 - ²⁶ Онайко Н.А. Указ. соч. – Табл. XXXV, 491e.
 - ²⁷ Древности Геродотовой Скифии. – Т.1. – СПб, 1866. – Табл. XV, 15.

- ²⁸ Алексеев А.Ю., Мурзин В.Ю., Ролле Р. Указ. соч. – С. 171–172. – Кат. 76; SK, № 264.
- ²⁹ Мозолевский Б.Н., Полин С.В. Курганы скифского Герроса IV в. до н.э. (Бабина, Водяна и Соболева Могилы). – К., 2005. – Табл. 16, 17.
- ³⁰ Там же. – Табл. 16–18.
- ³¹ Мозолевский Б.М. Товста Могила. – К., 1979. – Рис.103.
- ³² Алексеев А.Ю. Хронография Европейской Скифии. – СПб, 2003. – С. 264.
- ³³ Бидзиля В.И., Полин С.В. Указ. соч. – С. 263. – Кат. 88. – Рис. 386–387.
- ³⁴ У грифонов, идущих в противоположном направлении, иная, “подстриженная”, грива, (Клочко Л.С., Гребенников Ю.С. Указ. соч. – Рис. 3, 1), что можно сравнить с разными гривами у нетеребовковских грифонов. По форме морды этих грифонов можно отнести к так называемым тупорылым зверям (Канторович А.Р. Указ. соч. – Рис. 15).
- ³⁵ Клочко Л.С., Гребенников Ю.С. Указ. соч. – Рис. 3, 2.
- ³⁶ Мозолевский Б.Н., Полин С.В. Указ. соч. – Табл. 17, 4.
- ³⁷ Ильинская В.А. Скифы Днепровского Лесостепного Левобережья. – К., 1968. – Табл. XXXIII, 2–3.
- ³⁸ В.П.Шилов отмечал черты архаизации, допущенные при изображении фигур животных на ножнах из Ушаковского кургана на Нижнем Дону (Шилов В.П. Ушаковский... – С. 188).
- ³⁹ Алексеев А.Ю., Мурзин В.Ю., Ролле Р. Указ. соч. – С. 220–221. – Кат. 169.
- ⁴⁰ Пиотровский Б.Б. История и культура Урарту. – СПб, 2011. – Рис. 43–44.
- ⁴¹ Онайко Н.А. Указ. соч. – Табл. XXXIV, 447и.
- ⁴² Там же. – Табл. XXXVII, 791.
- ⁴³ Клочко Л.С. Новые материалы к реконструкции головного убора скифянок // Древности Степной Скифии. – К., 1982. – С. 123, рис. 3.
- ⁴⁴ Ильинская В.А. Указ. соч. – С. 42. – Табл. XXXIII, 1.
- ⁴⁵ Онайко Н.А. Указ. соч. – С. 65; Толстой И.И., Кондаков Н.П. Русские древности в памятниках искусства. – Т. II. – СПб, 1889. – Рис. 117, 125.
- ⁴⁶ В публикации В.А. Ильинской (Ильинская В.А. Указ. соч. – Табл. XXII, 15. – С. 37) дана прорисовка пластины в зеркальном отображении (по сравнению с публикацией в ОРИМ), некоторые фигуры искажены.

- ⁴⁷ Отчет Российского исторического музея за 1906 г. – М., 1907. – Табл. I, 16.
- ⁴⁸ Похожая ситуация переделки сюжета: сильно эллинизованная композиция со львами, драконо-гиппокампами, чередующихся с пальметками, представлена на налобной ленте из Деева кургана (Онайко Н.А. Указ.соч. – Табл. XXXIV, 447а). Эта же, но искаженная композиция, с участием драконо-гиппокампов, разделенных крупными пальметками, происходит из бокового погребения Рыжановского кургана (Там же. – Табл. XXXVII, 787а). Причем драконий хвост чудовища отделен от туловища и превращен в самостоятельный элемент, один раз он даже помещен впереди туловища.
- ⁴⁹ Кубышев А.И., Николова А.В., Полин С.В. Скифские курганы у с. Львово на Херсонщине // Древности Степной Скифии. – К., 1982. – Рис. 7.
- ⁵⁰ Ильинская В.А. Указ. соч. – Табл. XXXIII, 2–3, 8–10.
- ⁵¹ Сводку см.: Онайко Н.А. Антропоморфные изображения в меотско-скифской торевтике // Художественная культура и археология античного мира. – М., 1976. – С. 174–175, сн. 35–39.
- ⁵² Н.А.Онайко, отстаивавшая версию боспорского производства, считала, что, судя по находкам штампов в Приднепровье, скифы также знали технику штамповки золотых изделий и что ряд изделий могли быть работой мастеров-выходцев из местной среды (Онайко Н.А. Антропоморфные... – С. 174–175).
- ⁵³ Шилов В.П. Ушаковский... – С. 188.
- ⁵⁴ Скорый С.А. Бронзовая античная матрица из Предгорного Крыма // STRATUM plus. – 2013. – № 3. – С. 193–201.
- ⁵⁵ Онайко Н.А. Антропоморфные... – С. 174, сн. 38.
- ⁵⁶ Шрамко Б.А. Об изготовлении золотых украшений ремесленниками Скифии // СА. – 1970. – № 2; Шрамко Б.А. Бельское городище скифской эпохи (город Гелон). – К., 1987. – С. 121. – Рис. 57, 1–3.
- ⁵⁷ Бессонова С.С., Романюк В.В. Поселення скіфського часу на території м.Тараща // Археологія. – 2004. – № 2.
- ⁵⁸ Скорый С.А. Бронзовая...
- ⁵⁹ Онайко Н.А. Античный... – С.52.
- ⁶⁰ Онайко Н.А. О центрах производства золотых обкладок ножен и рукояток ранних скифских мечей, найденных в Приднепровье // Культура античного мира. – М., 1966. – С. 169–174; Онайко Н.А. Антропоморфные...; Власова Е.В. Скифский рог // Античное Причерноморье. – СПб, 2000. – С. 57.
- ⁶¹ Онайко Н.А. Античный... – С. 41, 65–67. – Рис. 9, 10, 13.
- ⁶² Переводчикова Е.В. Указ. соч. – С. 157–170.

ТИПОЛОГІЯ БРАСЛЕТІВ З САРМАТСЬКИХ ПАМ'ЯТОК ПІВНІЧНОГО ПРИЧОРНОМОР'Я

Класифікація різних форм прикрас пов'язана з певними труднощами, насамперед з необхідністю визначення чітких принципів розподілу матеріалів на групи та категорії.

Рішення цієї задачі полягає у виокремленні певних груп за сукупністю ознак, які вказують на подібність одного ряду об'єктів та їх відмінність від інших.

Кожний тип прикрас доречно розглядати в розвитку, взаємозв'язку з іншими явищами і, одночасно, виокремити його серед інших явищ через певні індивідуальні риси та їх особливу своєрідну комбінацію. Цей принцип передбачає наявність всередині кожного типу інвентарю, що існував протягом тривалого часу, низки варіантів з різними хронологічними різновидами, які еволюціонували не ізольовано, а в тісному взаємозв'язку з матеріалами різних типів. На розвиток окремих форм прикрас впливали не лише зміни моди, а й загальні особливості розвитку культури та економіки Північного Причорномор'я, поєднання елементів традиційної для сарматів художньої традиції з торговою експансією античних центрів, зміни в етногеографії.

Типологію матеріалів можна складати за такими ознаками:

- 1) індивідуальні, що є характерними для конкретної речі;
- 2) спільні для невеликої кількості подібних речей;
- 3) спільні для великої кількості речей;
- 4) спільні для певної епохи або території.

Слід зазначити, що головним є не апріорне виділення для всього масиву ознак, однакових для різнорідного матеріалу, а спроба розкрити реальний розвиток речей у часі. Формальна, "механічна" класифікація може перевернути реальний зв'язок або його відсутність між різними категоріями речей.

Наявність в деяких варіантах неоднорідних або поодиноких речей зумовлена обмеженою кількістю матеріалів, відомих на сьогодні. Не виключено, що в результаті нових археологічних досліджень вони доповнюватимуться, і в рамках вже виділеної схеми визначатимуться нові підгрупи.

Крім того, варто наголосити, що стародавні майстри-ювеліри не використовували відомі сучасним майстрам засоби

масового виробництва і виготовляли свою продукцію вручну, що робить кожну річ унікальною та особливою. Тому ігнорування об'єктивних принципів класифікації та акцент на механічному виділенні окремих форм може привести до створення такої типологічної схеми, в якій найнижча класифікаційна ланка міститиме тільки один виріб, а кількість таких ланок, зрештою, дорівнюватиме кількості самих виробів. Такі занадто детальні типологічні схеми, переобтяжені варіантами, що не несуть ніякого змістового навантаження, не тільки ускладнюють роботу як таку, а й роблять безглуздою саму класифікацію, мета якої полягає якраз в узагальненні та систематизації масових знахідок.

Типологічний розподіл не передбачає розподілу на групи за матеріалом, з якого було виготовлено браслет, адже однотипні за формою вироби могли бути виготовлені з різного матеріалу, в залежності від рівня заможності власника.

Браслети – один з найбільш численних *класів* сарматських прикрас. В середині цього класу головною морфологічною та технологічною ознакою є розріз корпусу браслета. За цією ознакою всі вироби поділені на три *групи*: *дротяні*, *пластинчасті* та вироби *інших форм*. Останні часто поєднують технологічні принципи попередніх груп. Найчисленнішою є перша група – дротяні браслети. Вироби другої групи (пластинчасті) – поодинокі. Більш численна третя група, куди входять здебільшого коштовні браслети складних форм зі складним та пишним декором з поховань вищої еліти. В середині груп, по можливості, матеріал поділявся на *підгрупи*, далі – на *відділи* за конструкцією корпусу, на *типи* та *підтипи* за способом *оформлення* кінців, в середині останніх – на *варіанти* за *формою оформлення*.

Група I. Дротяні браслети. Головна ознака – корпус виготовлений з дроту різного діаметра в розрізі (найчастіше круглого, поодинокі зразки овальні або грановані в розрізі).

Підгрупа А (багатовиткові). Знайдені в п'яти похованнях. Дротяний корпус закручений в півтора та більше обертів (Орловець – чотири, Ногайчинський курган – три з половиною (рис. 1), Солонці – шість).

Більшість браслетів золоті, два – з бронзи і чотири – з срібла. Середні розміри: діаметр браслетів – 7 см, діаметр оберту – 6,5 см, перетин – 0,3 см.

Браслети цієї підгрупи носили на руках і ногах: у двох похованнях знайдено наручні браслети, в одному – наножні, ще в одному – ті й інші.

Підгрупа Б (одновиткові).

Відділ 1. Суцільні. Відомий один екземпляр (Скадовськ). Корпус кільцевий, виготовлений з залізного круглого в перетині дроту. Діаметр – 7 см.

Відділ 2. З розімкнутими кінцями. Дротяний корпус розімкнутий. За оформленням кінців виробу цього відділу поділяються на два типи.

Тип 1. З неоформленими кінцями. За формою кінців виділені такі варіанти:

а) з *потовщеними кінцями*. Майже всі мають круглий в перетині корпус, два – шестигранний (Михайлівка; рис. 2) і один – восьмигранний (Цвітна; рис. 3).

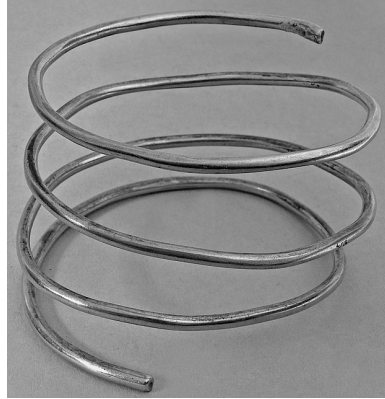


Рис. 1. Багатовитковий браслет з Ногайчинського кургану.



Рис. 2. Браслет з потовщеними кінцями з жіночого поховання біля с. Михайлівка Одеської області.

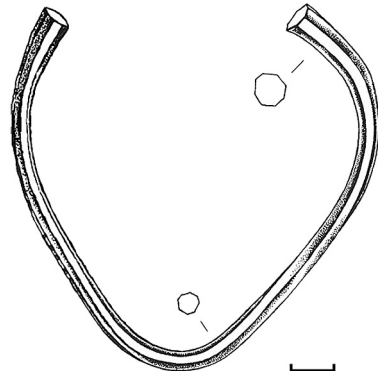


Рис. 3. Браслет з потовщеними кінцями з комплексу біля с. Цвітна Кіровоградської області.

Кінці розімкнені і потовщені, плоскі з торця. Кінці браслетів з Порогів та Весняного зімкнені (рис. 4), на іншому виробі (Акермень II, к. 6) – трохи заходять один за одного (можливо деформація корпусу). Браслети цього варіанта, як правило,

носили на руках. У чоловічих похованнях знайдено по одному браслету цього типу, в жіночому (Михайлівка) – два. Середні розміри: діаметр – $8 \times 7,5$ см, перетин посередині – 0,5 см, на кінцях – 1,5 см.

б) з тупими кінцями (рис. 5). Всі бронзові, з круглого в перетині дроту. Три браслети мали незімкнені кінці, один (Архангельська Слобода) – такі, що заходять один за одного. У похованнях знайдені по одному екземпляру. Носили їх на руках. Середні розміри: діаметр – 6,2 см, перетин – 0,35 см.

в) з зав'язаними кінцями (рис. 5). Бронзові, з круглого в перетині дроту. Кінці далеко заходять один за одного та зав'язані навколо корпусу. У похованнях знайдені по одному. Середні розміри: діаметр – 6 см, діаметр дроту – 0,3 см.



Рис. 4. Браслет з потовщеними кінцями з чоловічого поховання біля с. Пороги, Вінницької області.

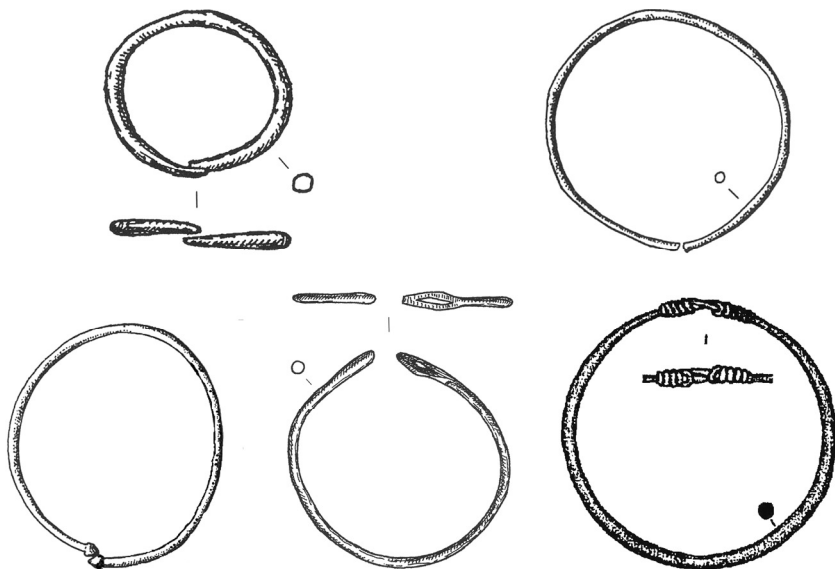


Рис. 5.

г) з загостреними кінцями (рис. 5). Дві одиниці. Обидва бронзові, з круглого в перетині дроту. Кінці не зімкнені. Знайдені в похованнях по одному, носилися на руках. Середні розміри: 7,5×8,8 см (рис. 4; 6–7).

Тип 2. З оформленими кінцями. За принципом декору поділений на два підтипи.

Підтип 2.1. Кінці браслетів цього підтипу оформлені геометрично в таких варіантах:

а) розклепані (рис. 5). У виробів цього варіанта один кінець пригострений, другий розклепаний. На одному браслеті (Акермень II, к.18) він має форму ромба з довгастим отвором посередині, на іншому (Бабине) – плаский кінець прикрашений врізним “ялинкавим” орнаментом. Середні розміри: діаметр – 5,5 см.

б) конусами (рис. 5). Три браслети з круглого в перетині бронзового дроту, один (Акермень II, к.5, п.2) – з чотиригранного. Кінці не зімкнені і мають конусоподібні закінчення. В похованнях знайдені по одному. Середні розміри: діаметр – 5,5 см, діаметр перетину дроту – 0,4 см.

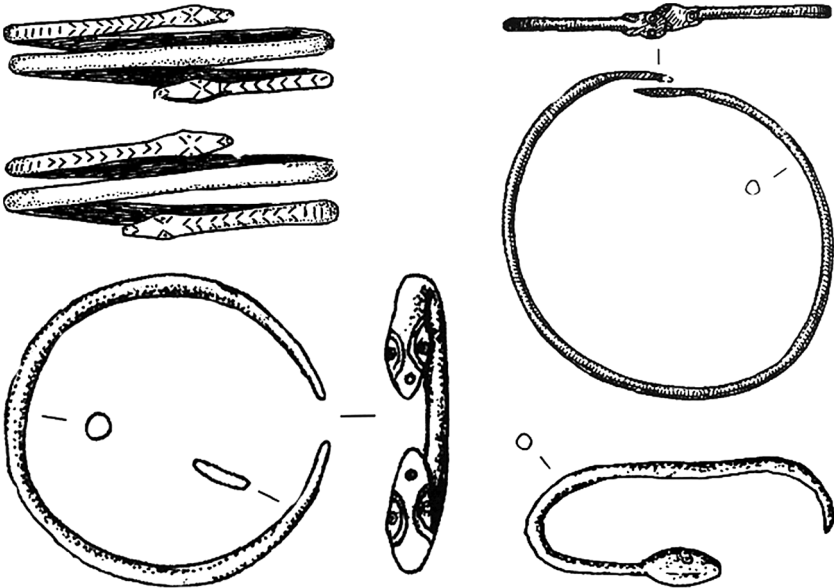


Рис. 6. Браслети із зооморфними кінцями.

Отже, майже кожен браслет цього підтипу мав свої специфічні особливості в оформленні кінців. Носили ці вироби, як правило, на обох руках.

Підтип 2.2. З зооморфними кінцями (рис. 6). Оформлені у вигляді голівок тварин в таких варіантах:

а) *змії*. Майже всі браслети виготовлені з бронзи, лише один з срібла (Чапаївка). Дріт круглий в перетині. У похованнях були знайдені по одному. Кінці не зімкнені, плоскі, з схематичним зображенням зміїної голівки. У браслетів з Калантаїва та Чапаївки голівка відлита разом з корпусом, у решти виробів – виконана шляхом клепаання кінців, а рот і очі нанесені за допомогою різця. Носили на обох руках. Середні розміри: діаметр – 6 см, діаметр перетину дроту – 0,4 см.

б) *коня*. Бронзовий браслет з круглого в перетині дроту походить з Світловодського комплексу. Кінці розімкнені, один обламаний, а другий має закінчення у вигляді голівки коня. Литий бронзовий браслет з круглого в перетині дроту, з розімкненими кінцями. Один відламаний, другий прикрашений голівкою коня. Різцем виконані довгі вуха, очі, ніздрі, хвіст покритий косими насічками. Перехід в корпус оформлений двома кільцевими валиками. Діаметр – 6 см, перетин – 0,2 см.

в) *інших тварин* (Личкове, гр.2, к.2, п.3). Виготовлений з бронзового круглого в перетині дроту. Кінці незімкнені, один трохи розклепаний і прикрашений гравірованим зображенням голови дракона (?) Діаметр браслета – 6 см, діаметр перетину дроту – 0,2–0,4 см.

Група II. Пластинчасті браслети

Відомо 2 екземпляри. Головна ознака – плоский корпус, виготовлений з пластини тонкого металу. Один браслет (Балківський комплекс) кільцеподібний, з незімкненими, трохи розширеними кінцями, орнаментованими двома рядами клиноподібних насічок. Діаметр – 5,5 см, ширина пластини – 0,5–0,6 см, товщина –



Рис. 7. Браслет з Соколової могили.

0,15 см. Від іншого (Маяки) збереглися лише фрагменти корпусу (з незімкненими кінцями?).

Група III. Браслети інших форм

Об'єднує унікальні вироби, які через складність конструкції неможливо включити в якусь з двох попередніх груп.

Виготовлені всі браслети з золота. Корпуси трьох виробів (Соколова Могила, Залевки) виготовлені зі спаяних сплюснених обручів. У браслетів з Соколової Могили (рис. 7) він складається з чотирьох золотих дротів – тоненьких псевдоперевитих в центрі і більш масивних по краях, з Залевок (рис. 8) – з двох гладких,



Рис. 8. Браслети зі скарбу біля с. Залевки Черкаської області.



Рис. 9. Наручний браслет з Ногайчинського кургану.

між якими розміщений третій псевдоперевитий (один браслет) та з трьох гладких сплюснених (другий браслет). Унікальним є корпус браслетів з Ногайчинського кургану (рис. 9). Він порожній, з сплющеною внутрішньою поверхнею, на зовнішніх краях напаяні два рифлені дроти. Між ними закріплені п'ятдесят три косо розміщених золотих дротиків з густо нанизаними на них перлинами. В центрі нижньої сторони і трохи нижче країв розташовані три низки скляних намистин, розділених золотими кілечками. Корпус браслетів з Петриків з круглого в перетині стрижня, обгорнутого опуклою стрічкою, витки якої розділені дротом з насічками. Витки розділені дротом з насічками (рис. 10).

Кінці оформлені по-різному. На браслетах з Петриків вони у вигляді голівок коней з зіщупленими вухами,

виділеними ніздрями та очима. Вуха, ніздрі та очі інкрустовані емаллю. Перехід корпусу до кінців оформлений пласкою стрічкою плетінки, як на гривні з Порогів. Кінці браслетів з Залевок розширені, прямокутні, розміщені ступінчасто. Унікальне оформлення кінців у браслетів з Ногайчинського кургану. В отвори порожнього корпусу вставлені і припаяні парні скульптурні композиції у вигляді Амура і Психеї. Композиція відрізняється тонкою роботою і художньою досконалістю.

Браслети з Петриків та Ногайчинського кургану мають замки, з Соколової Могили – щиток. Замки – на шарнірах, у вигляді овальних та прямокутної коробчастих ланок з вставками циркону та цитрину (Ногайчинський курган) або геммою (Петрики). Замки браслетів з Петриків по верхньому краю оточені пояском зерні. По краях його – дві пари петель для кріплення шарнірами до кілець на носях кінських голівок. Шарніри браслетів з Петриків та Соколової Могили мають роз'ємну застібку – шпеник на ланцюжку.

Хронологічно в сарматських пам'ятках Північного Причорномор'я браслети розподіляються нерівномірно. Найбільший відсоток знахідок таких прикрас припадає на середньосарматські часи. Для ранньо- та пізньосарматських пам'яток вони не є прикрасами, що часто зустрічаються в похованнях.

Ранньосарматський час. В нечисленних ранньосарматських похованнях знайдено лише три браслети. Це пара золотих багатовиткових екземплярів з Солонців та бронзовий браслет з орнаментованим розклепаним кінцем з Бабина. Багатовиткові браслети поширені в цей час головним чином в пам'ятках сіраків Прикубання¹. У Поволжжі та на Нижньому Доні вони нечисленні². Відомі такі вироби в похованнях II – I ст. до н.е. східного некрополю Неаполя Скіфського³. Там таки знайдені браслети, подібні до виробу з Бабина⁴.



Рис. 10. Браслет зі зруйнованого поховання біля с. Петрики Черкаської області.

Середньосарматський час. Браслети цього часу більш численні та різноманітні за типами. Поширеними були здебільшого прості бронзові дротяні вироби, круглі в перетині, рідше чотирьох-, шести- та восьмигранні, з незмікненими кінцями або з кінцями, які заходять один за одного. Найчастіше зустрічаються браслети з потовщеннями на кінцях або кінці яких оформлені у вигляді голівок тварин, зокрема зміїних або кінських. Чимало браслетів з геометрично оформленими у вигляді кульок, ромбів, трикутників кінцями. Дуже багато браслетів цього періоду мають аналогії. Зокрема, подібні середньосарматські вироби знайдено в Поволжжі, в пам'ятках сіраків Прикубання, в Усть-Альмінському могильнику та некрополі Неаполя Скіфського.

Привертають увагу золоті браслети з потовщеними кінцями (Пороги, Весняне, Цвітна, Михайлівка). Вони датуються досить обмеженим часом – кінцем I – початком II ст. н. е.⁵ Такі вироби відомі в синхронних багатих похованнях в Поволжі (Нікольський могильник, к.12⁶) та некрополі Тілля-Тепе. Золотий браслет такого типу з тамгами схеми царя Інісмея⁷ на кінцях зберігається в Британському музеї як такий, що походить з Керчі. За винятком одного бронзового виробу (Акермень II, к.6), браслети цього типу, як і перелічені їхні аналогії, знайдені в похованнях представників вищих верств сарматського суспільства. Цікаво, що в чоловічих похованнях (Пороги, Весняне, Цвітна, Нікольське, Акермень) знайдено один браслет на правиці (як його, очевидно, й носили). В жіночих похованнях в Михайлівці та некрополі Тілля-Тепе такі браслети (як ручні, так і ножні) завжди парні. На думку О.В. Симоненка, ці браслети були ознакою належності до певної соціальної верстви.

Багатовиткові браслети в цей час – рідкісні. Це два бронзових ручних браслети з Красного та ножні золоті з Ногайчинського кургану. Не виключено, що ці вироби збереглися у власників, переходячи з рук у руки, від ранньосарматського часу, коли вони були більш поширені.

В похованнях вищої еліти, які з'являються в Україні в середньосарматський час, знайдені унікальні коштовні браслети III групи. Їхню хронологію звичайно визначають за комплексами, в яких вони знайдені. Браслет з кінськими голівками з Петриків супроводжувався такими точними

хроноіндикаторами другої половини I – першої половини II ст. н.е., як бронзова патера типу Еггерс 155 та фрагмент прямокутного римського дзеркала цього часу⁸. Поховання в Соколовій Могилі датується I ст. н. е.⁹. Комплекс з Залевок (один з браслетів в якому має такий самий, що й у Соколовій Могилі, корпус) датується другою половиною I ст. н. е.¹⁰.

Дискусійним залишається питання про дату браслетів з Ногайчинського кургану. О.В. Симоненко датував комплекс кінцем I ст. н. е.¹¹. М.Ю. Трейстер, спираючись на дату аналогії скульптурним композиціям на цих браслетах з закордонних музейних колекцій (чаша з музею Пола Гетті), запропонував датувати ногайчинські вироби кінцем III – II ст. до н. е.¹². Проте О.В. Симоненко аргументовано довів хибність такого підходу до датування античних коштовностей з сарматських могил.

Пізньосарматський час. Для пізньосарматського періоду характерні круглодротяні браслети з незімкненими, тупими, потовщеними кінцями, або кінцями, що заходять один за одного. В цей час з'являються пластинчасті браслети, не відомі раніше. Хронологію цих виробів визначають пам'ятки, де вони були знайдені. Бронзові браслети з зав'язаними кінцями з могильника Дивізія, з потовщеними кінцями з Василівки, пластинчастий браслет з Маяків датуються кінцем II – першою половиною III ст. н. е. Більш пізні (друга половина III – початок IV ст. н.е.) вироби з Балків та могильника Кубей.

Знахідки браслетів у сарматських пам'ятках Північного Причорномор'я.

Донецька область

1. с. Шевченко Донецької області, курган 5, поховання 1¹³.

Запорізька область

1. Аккермень II, Запорізька область, могильник, курган 5¹⁴.
2. Аккермень II, Запорізька область, могильник, курган 6¹⁵.
3. Аккермень II, Запорізька область, могильник, курган VIII¹⁶.
4. Аккермень II, Запорізька область, могильник, курган 18¹⁷.
5. Аккермень II, Запорізька область, могильник, курган 19¹⁸.
6. с. Балки Запорізької області, курган 12, поховання¹⁹.
7. м. Запоріжжя Запорізької області, курган "Кічкас"²⁰.
8. с. Златопіль Запорізької області, курган 15, поховання²¹.
9. Мамай-гора Запорізької області, могильник, курган 84, поховання 4²².

Дніпропетровська область

10. с. Заплавка Дніпропетровської області, курган 1, поховання 7²³.
11. с. Личкове Дніпропетровської області, курган 2, поховання 3²⁴.
12. с. Личкове Дніпропетровської області, могильник, група 3, курган 10, поховання 10²⁵.
13. с. Усть-Кам'янка Дніпропетровської області, курган 5, поховання 1²⁶.
14. с. Усть-Кам'янка Дніпропетровської області, курган 6, поховання 2²⁷.
15. с. Усть-Кам'янка Дніпропетровської області, курган 31, поховання 1²⁸.
16. с. Усть-Кам'янка Дніпропетровської області, курган 49, поховання 1²⁹.
17. с. Усть-Кам'янка Дніпропетровської області, курган 69, поховання 1³⁰.

Черкаська область

18. с. Калантаєво Черкаської області, могильник, поховання 12³¹.
19. с. Калантаєво Черкаської області, могильник, поховання 18³².
20. с. Калантаєво Черкаської області, могильник, поховання 27³³.
21. с. Орловець Черкаської області, випадкова знахідка³⁴.
22. с. Петрики Черкаської області, випадкова знахідка³⁵.

Кіровоградська область

23. с. Ружичівка Кіровоградської області, випадкова знахідка³⁶.
24. м. Світловодськ Кіровоградської області, могильник, поховання 91³⁷.
25. с. Цветна Кіровоградської області, випадкова знахідка³⁸.

Херсонська область

26. с. Архангельська Слобода Херсонської області, курган 8, поховання 4³⁹.
27. с. Бабино Херсонської області⁴⁰.
28. с. Красне Херсонської області, курган 6, поховання 10⁴¹.
29. м. Скадовськ Херсонської області, курган 1, поховання 11⁴².
30. с. Солонци Херсонської області, випадкова знахідка⁴³.
31. с. Широка Балка Херсонської області, курган 2, поховання 11⁴⁴.
32. с. Широка Балка Херсонської області, курган 3, поховання 11⁴⁵.

АР Крим

33. с. Константинівка, АР Крим, випадкова знахідка⁴⁶.
34. Мамай-Оба, АР Крим, могильник, поховання 2⁴⁷.
35. с. Червоне, Крим, Ногайчинський курган⁴⁸.

Миколаївська область

36. с. Весняне Миколаївської області, курган 1, поховання 1⁴⁹.
37. с. Ковалівка Миколаївської області, курган Соколова могила⁵⁰.
38. с. Чапаївка Миколаївської області, курган 1, поховання 4⁵¹.

Одеська область

39. с. Василівка Одеської області, курган 27⁵².
40. Градешка, Одеська область, могильник, курган 26⁵³.
41. Дивізія, Одеська область, могильник, курган 6, поховання 3⁵⁴.
42. с. Маяки Одеської області, курган 3, поховання 6⁵⁵.
43. с. Михайлівка Одеської області, курган 3, поховання 3⁵⁶.
44. с. Холмське Одеської області, поховання 4⁵⁷.

Вінницька область

45. с. Пороги Вінницької області курган 1, поховання 1⁵⁸.

Республіка Молдова

46. с. Мокра, курган 1, поховання 10⁵⁹.
47. с. Подойма, курган 3, поховання 3⁶⁰.
48. с. Старі Дубосари, курган 1, поховання 9⁶¹.
49. Тараклія II, могильник, поховання 39⁶².
50. с. Щербака, курган 2, поховання 5⁶³.

Примітки

- ¹ Марченко И.И. Сираки Кубани. – Краснодар, 1996. – Рис.57;63;64;73.
- ² Ильюков Л.С., Власкин М.В. Сарматы междуречья Сала и Маныча. – Ростов-на-Дону, 1992. – С.116.
- ³ Сымонович Э.А. Население столицы позднескифского царства. – К.,1983. – С.48–50.
- ⁴ Там же. – С.153. – Табл.34,18,22,27.
- ⁵ Симоненко А.В., Лобай Б.И. Сарматы Северо-Западного Причерноморья в 1 в. н.э. – К.,1991. – С.63.
- ⁶ Засецкая И.П. Савроматские и сарматские погребения Никольского могильника в Нижнем Поволжье // Тр. ГЭ. – Т.XX. – Л.,1979. – С.110, Рис.21.
- ⁷ Симоненко О.В., Лобай Б.И. Вказ. праця. – С.72.
- ⁸ Люценко Д.Е. Замечания о курганах Киевской губернии. // Труды III АС. – К., 1878. – С.202–203.
- ⁹ Ковпаненко Г.Т. Сарматское погребение 1 в.н.э. на Южном Буге. – К., 1986. – С.127.

- ¹⁰ Симоненко А.В. Могильник Днепрозаводстрой и сарматские памятники “восточной волны” в Северном Причерноморье // Нижневолжский археологический вестник. – Волгоград, 2000. – Вып.3. – С.137.
- ¹¹ Симоненко А.В. Сарматы Таврии. – К., 1993. – С.117.
- ¹² Трейстер М.Ю. Ювелирные украшения из Ногайчикского кургана // ВДИ. – 2000. – № 1. – С.201.
- ¹³ Шепко Л.Г. Позднесарматские курганы в степном Приазовье // СА. – 1987. – № 4. – С.163,рис.4,16.
- ¹⁴ Вязмітина М.І., Іллінська В.А., Покровська Є.Ф., Тереножкін О.І., Ковпаненко Г.Т. Кургани біля с.Ново-Пилипівки і радгоспу “Аккермень” // Археологічні пам'ятки УРСР. – Том 8. – 1960. – С. 71.
- ¹⁵ Там само. – С. 72.
- ¹⁶ Там само. – С.87.
- ¹⁷ Там само. – С. 78.
- ¹⁸ Там само. – С. 8
- ¹⁹ Симоненко А.В. Сарматы Таврии. – К., 1993. – С.92; Савовський І.П. Нові сарматські поховання на Запоріжжі // Археологія. – 1977. – № 23. – С. 65–68 .
- ²⁰ Манцевич А.П. Находка в Запорожском кургане (к вопросу о Сибирской коллекции Петра I) // Скифо-сарматский звериный стиль в искусстве народов Евразии. – М., 1976. . – С.164–165, Рис. 1.
- ²¹ Симоненко А.В. Сарматы Таврии. – К., 1993. – С. 93.
- ²² Андрух С.И. Могильник Мамай-гора. – Запорожье, 2001. – кн.2. – С. 114.
- ²³ Костенко В.И. Сарматы Самарско-орельского междуречья III в. до н.э. – 4 в. н.э. – Днепропетровск, 1986. – С. 16, таб. 18. 6.
- ²⁴ Там само. – с. 22–23 .
- ²⁵ Костенко В.И. Сарматское погребение с инталией из могильника у с. Подгородное // Древности Евразии в скифо-сарматское время. – М., 1984. – С. 24.
- ²⁶ Махно Е.В. Розкопки пам'яток епохи бронзи та сарматського часу в с. Усть-Камяніці // Археологічні пам'ятки УРСР 9. – К., 1960. – С. 29.
- ²⁷ Костенко В.И. Сарматы в Нижнем Поднепровье (По материалам Усть-Каменского могильника). – Днепропетровск, 1993. – С. 113.
- ²⁸ Там само. – С. 27.
- ²⁹ Там само. – С. 52, рис. 17.32.
- ³⁰ Там само. – С. 75–79

- ³¹ Покровська Є.Ф., Ковпаненко Г.Т. Могильник біля с. Калантаєво // Археологія. – 1961. – т. XII. – С. 133.
- ³² Там само. – С. 135.
- ³³ Там само. – С. 137.
- ³⁴ ЛОИА — Ф. 77, Д № Р14 — С. 36–37.
- ³⁵ Люценко Д.Е. Замечания о курганах Киевской губернии // Труды археологического съезда 2. Приложение. – М., 1878. – С. 202, табл. XIV,1–2; Бобринский А. Курганы и случайные находки близ местечка Смелы. Дневник раскопок 1887–1889 гг. – СПб., 1894. – С. 134.
- ³⁶ ОАК за 1896 г. – С. 141–142.
- ³⁷ Бокий. Отчёт Кировоградского государственного педагогического института имени А.С. Пушкина о раскопках в г. Светловодске и пгт. Петрово в Кировоградской области в 1983 году. // НА ІА НАНУ 1983/175. – С.9–10, рис. 54,3.
- ³⁸ ОАК за 1896 г. – С.88.
- ³⁹ Симоненко А.В. Сарматы Таврии. – К., 1993. – С. 47.
- ⁴⁰ Смирнов К.Ф. Сарматы и утверждение их политического господства в Скифии. – М., 1984. – С. 100.
- ⁴¹ Симоненко А.В. Сарматы Таврии. – К., 1993. – С. 59.
- ⁴² Там само. – С. 57.
- ⁴³ Былкова В.П. Комплекс сарматского времени из с. Солонцы Херсонской области // СА. – 1993. – № 1. – С. 164–168.
- ⁴⁴ Симоненко А.В. Сарматы Таврии. – К., 1993. – С.64
- ⁴⁵ Там само. – С. 66.
- ⁴⁶ Орлов К.К., Скорый С.А. Комплекс з бронзовим посудом з поховання в Центральному Криму // Археологія. – 1989. – № 2. – С. 63–73.
- ⁴⁷ Зубар В.М., Савеля О.Я. Новий сарматський могильник другої половини I-початку II ст. н.е. в Південно-Західному Криму // Археологія. – 1989. – № 2. – С. 80.
- ⁴⁸ Симоненко А.В. Сарматы Таврии. – К., 1993. – С. 72; Зайцев Ю.П., Мордвинцева В.И., “Ногайчинский” курган в степном Крыму // ВДИ. – 2003. – № 3. – С. 77, рис. 12, 8–9.
- ⁴⁹ Simonenko A.V. Eine sarmatische Bestattung von Südlichen Bug // Eurasia Antiqua. – 1997. – № 3. – S. 390–407.
- ⁵⁰ Ковпаненко Г.Т. Сарматское погребение I в. н.э. на Южном Буге. – К., 1986. – С. 28–30.

- 51 Simonenko A. V. Romische Importe in sarmatischen Denkmaler des nordlichen Schwarzmeergebietes // Romische Importe in sarmatischen und maiotischen Grabern zwischen Unterer Donau und Kuban (Archaeologie in Eurasien. Bd. 25). – Mainz, 2008. – S. 76.
- 52 Субботин Л.В., Дзиговский А.Н. Сарматские древности Днестро-Дунайского междуречья (препринт). – К., 1990. – Т. III Васильевка и Кубей. – С. 14; рис. 13.3.
- 53 Гудкова А.В., Редина Е.Ф. Сарматский могильник Градешка в низовьях Дуная // Старожитності Північного Причорномор'я і Криму. – 1999. – Вип. 7. – С. 180; рис. 3.14.
- 54 Субботин Л.В., Дзиговский А.Н. Сарматские древности Днестро-Дунайского междуречья (препринт). – К., 1990. – Т. II Курганные могильники Дивизийский и Белолесский. – С. 5, рис. 5,4.
- 55 Патокова Э.Ф., Дзиговский А.Н., Зиньковский К.В. Сарматские погребения Маякского могильника // Памятники римского и средневекового времени в Северо-Западном Причерноморье. – К., 1982. – С. 132.
- 56 Субботин Л.В., Дзиговский А.Н. Сарматские древности Днестро-Дунайского междуречья (препринт). – К., 1990. – Т. II Курганные могильники Дивизийский и Белолесский. – С. 21, рис. 16,9.
- 57 Гудкова А.В., Фокеев М.М. Земледельцы и кочевники в низовьях Дуная I – IV вв. н.э. – К., 1984. – С. 8, рис. 2.14,15.
- 58 Симоненко А.В., Лобай Б.И. Сарматы северо-западного Причерноморья в I в. н.э. (погребение знати у с. Пороги.). – К., 1991. – С. 6–7.
- 59 Щербакова Т.А., Кашуба М.Т. Сармато-аланские древности (Курганные захоронения близ с. Мокра). – Тирасполь, 1993. – Кат № 1.
- 60 Хахеу В.П., Бубулич В. Исследование курганов в каменском районе на левобережье Среднего Днестра // Северное Причерноморье: от энеолита к античности. – Тирасполь, 2002. – С. 121.
- 61 Гроссу В.И. Хронология памятников сарматской культуры Днестро-Прутского междуречья. – Кишинев, 1990. – С. 42, рис. 7. Б. 2–3.
- 62 Там само. – С. 52–53, рис. 10, 16.
- 63 Там само. – С. 65, рис. 20, Д.

ОЛЕНЬ РАННЕСКИФСКОГО ВРЕМЕНИ НА ПЛАСТИНАХ- АППЛИКАЦИЯХ ИЗ СКИФСКИХ КУРГАНОВ УКРАИНСКОЙ ЛЕСОСТЕПИ

Большинство предметов скифского искусства в наше время уже всесторонне исследованы и неоднократно опубликованы, но одна группа предметов торевтики пока не изучена полностью. Речь идет о пластинах-аппликациях, к которым многие исследователи относятся несколько пренебрежительно, считая их бесконечным повторением избитых сюжетов, и поэтому не заслуживающих пристального внимания. Тем не менее, эти предметы ювелирного искусства несут в себе уникальную информацию о разнообразных аспектах жизни древнего населения Украины.

Как известно, пластины – самая многочисленная группа украшений, происходящая из курганов скифской знати. Именно золотые пластины использовали для декора ритуально-погребальных одежд скифских жрецов, царей и представителей знати. Их количество и разнообразие варьировалось в разные периоды пребывания скифов на территории Украины. Так, в VII–VI вв. до н.э. скифское искусство еще не было насыщено таким многообразием форм и сюжетов, в нем не наблюдается значительного количества всевозможных растительных орнаментов, геометрических сюжетов, образов животных, антропоморфных изображений как в более позднее время. Но, уже в V–IV вв. до н.э. головной убор, одежда и обувь украшались тысячами пластин-аппликаций, сочетая в себе разнообразные реальные и мифические образы, растительные орнаменты и геометрические мотивы, появившиеся под влиянием греческого искусства. Это известно по находкам в курганах скифской знати, таких как Мелитопольский курган, курганы Толстая Могила, Солоха, Чертомлык и др.

Территория Лесостепного Правобережья, которая в VII–III вв. до н.э. была заселена земледельческо-скотоводческими племенами, является наиболее богатой памятниками скифской эпохи¹. Именно из раннескифских курганов этого региона происходят самые древние на территории Украины пластины-аппликации с изображением оленя VII–VI вв.

до н.э.; подобные пластины больше нигде не встречены. Образ оленя на представленных пластинах поражает своей выразительностью. Эти пластины изготовлены из золота, вырезаны по контуру изображения и подобны размерами между собой.

Самые известные пластины происходят из **кургана № 100 у с. Синявка Черкасской обл.**². Это профильное изображение животного повернутого вправо, с вытянутой шеей и подогнутыми ногами. Морда оленя, с изображением круглого выразительного глаза, вытянута вперед. Массивные рога переданы кольцами и по длине, почти, равны длине туловища. Ухо в форме листочка прилегает к нижней стороне рогов. На теле животного выразительно выделены передняя лопатка и заднее бедро, а также маленький хвостик, вплотную прижатый к туловищу. На подогнутых ногах четко переданы копыта. Изображение выполнено в реалистической манере (рис. 1. 1).

Далее приведены изображения подобных между собой пластин. Это также образ оленя в профиль, повернутого вправо с подогнутыми под туловище ногами. На этих пластинах не показано такого стремления оленя вперед, как на предыдущих. Он как будто с трудом удерживает большие и массивные ветвистые рога, равные длине туловища. Рога оленя переданы в виде S-образных отростков с завитками на концах. Большая голова с маленьким листочковидным ухом и преувеличенно большим круглым глазом с выделенным веком, посажена на довольно короткую и массивную шею. На теле животного также выразительно переданы передняя лопатка и заднее бедро. Но на этих изображениях у оленя отсутствует хвост. На подогнутых ногах четко переданы копыта. Интересно также наличие переданной вертикальными рубчиками шерсти на голове под рогами. Возможно, это своеобразная передача выростов лобных костей – основания рогов у оленей (рис. 1. 2,3,4).

Пластины с представленным выше изображением оленя происходят из курганов Черкасской области и имеют свои отличительные черты.

Пластина из **кургана № 407 возле с. Журовка Черкасской обл.**³ отличается натурализмом и мастерством передачи образа (рис. 1. 2).

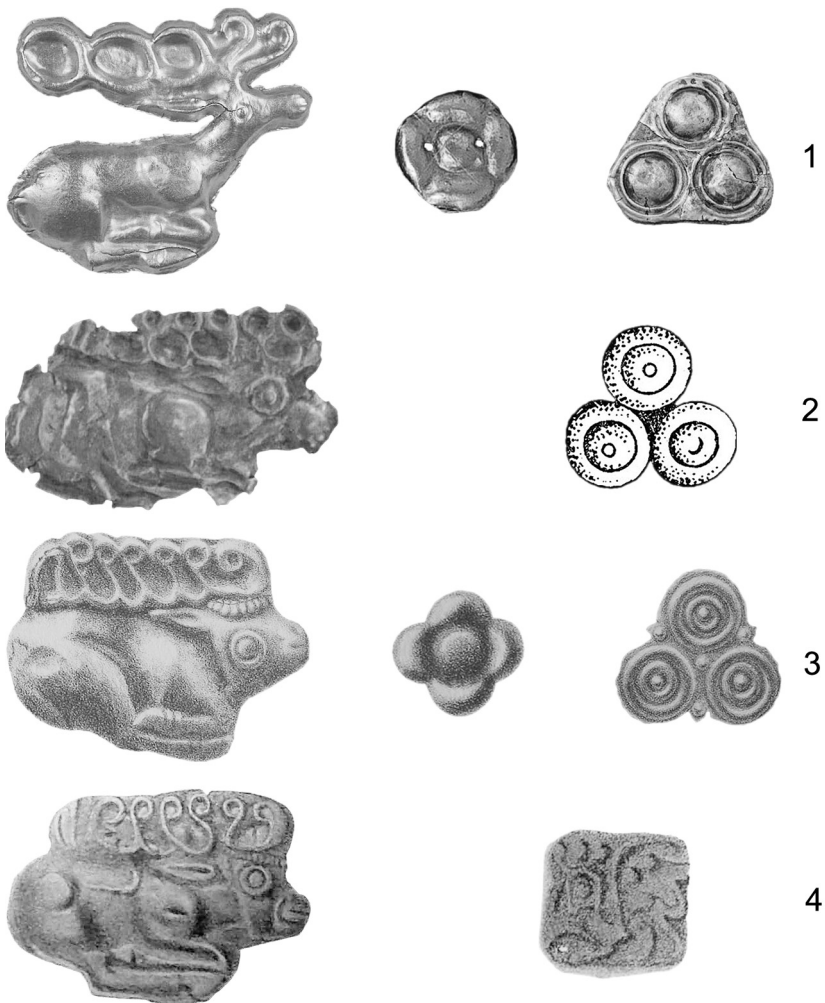


Рис. 1. Пластины-аппликации из скифских курганов:

1 – пластины в виде фигуры оленя; в виде трёх соединённых концентрических кругов; в виде четырёхлепестковой розетки. Курган № 100, возле с. Синявка, Черкасская обл.

2 – пластины в виде фигуры оленя; в виде трёх соединённых концентрических кругов. Курган № 407 возле с. Журовка, Черкасская обл.

3 – пластины в виде фигуры оленя; в виде трёх соединённых концентрических кругов; в виде четырёхлепесткового цветка. Находки из курганов на полях Владимирской экономики, Черкасская обл.

4 – пластины в виде фигуры оленя; с изображением грифонов. Курган № 2 в ур. Дарьевка, Черкасская обл.

Олень на пластине из **курганов на полях Владимирской экономики Черкасской обл.**⁴, несмотря на общую схему изображения, имеет следующие отличительные черты. Выросты лобных костей здесь переданы более выразительно, но практически отсутствует шея. Создается впечатление, что голова растет прямо из туловища. Из-за этого изображение кажется довольно тяжеловесным и несколько неуклюжим. На морде едва заметными черточками намечены ноздри и рот (рис. 1. 3).

Несколько отличий от предыдущих изображений имеются и на пластине в виде оленя из **кургана № 2 в ур. Дарьевка возле г. Шполы Черкасской обл.**⁵. Это более мелкие отростки лобных костей, более выразительные ноздри и губы, а также менее выпуклый глаз с обозначенной зеницей (рис. 1. 4).

В отличие от погребений более позднего времени, в неразграбленных курганах представителей скифской знати раннего периода насчитывалось не более нескольких десятков пластин-апликаций. Возможно, анализ сочетания пластин в виде оленей с другими пластинами в погребениях даст подсказку, как именно использовали эти декоративные элементы, и какой смысл в них вкладывали.

В кургане **№ 100 у с. Синявка** пластины в виде оленей в количестве 31 единицы были найдены на черепе основного погребенного; в сочетании с 11 пластинами в виде трех соединенных concentрических кругов, они служили декором для парадно-ритуального головного убора. Декоративным элементом костюма покойного служили также 14 пластин в виде четырехлепестковой розетки.

В женском, частично разграбленном, погребении **кургана № 407** возле с. **Журовка** была найдена одна пластина в виде оленя и три в виде трех соединенных concentрических кругов.

К сожалению, в качестве случайной находки без соотнесения с конкретным погребением выступает найденная в одном экземпляре пластина из **курганов на полях Владимирской экономики**; вместе с ней числятся также одна пластина в виде трех соединенных concentрических кругов и одна в виде четырехлепесткового цветка.

Из богатого мужского погребения **кургана № 2 в ур. Дарьевка** происходят 3 пластины в виде оленя, которые

сочетались с 13 небольшими пластинками с изображением грифонов и находились вокруг костяка погребенного.

Проанализировав полученные данные, можно утверждать, что пластины в виде фигуры оленя в VII-VI вв. до н.э. использовали как в женском, так и в мужском костюмах. Принадлежность этих украшений к конкретному виду одежды, а именно, к головному убору, установлена только для погребения из кургана № 100 у с. Синявка. Интересным является и то, что на пластинах нет отверстий для крепления. Предполагается, что они крепились с помощью клея растительного происхождения⁶.

Фигуры козлов и оленей с подогнутыми ногами еще с древних времен были распространены на Востоке. В искусстве Урарту в изображениях священного дерева, встречаются стилизованные ветви, похожие на олени рога⁷. Тот же мотив представлен и на многочисленных предметах клада из Зивие VII в. до н.э. Олени изображены с подогнутыми ногами, вытянутой шеей и массивными рогами. В скифском искусстве сохранилась форма стилизованных оленьих рогов, но была утрачена связь с древом жизни: они преобрили форму упрощенных орнаментальных завитков.

Наиболее близкие аналогии для оленей из кургана Синявка происходят из Чиликитинского кургана VII-VI вв. до н.э.; Келермесского кургана VI в. до н.э.; Косторомского кургана VI в. до н.э.; кургана № 1 возле Ульского аула VI в. до н.э. Изображения оленей на пластинах из Журовки, курганов Владимировской экономии, а также Дарьевки, по иконографии подобны между собой, но аналогий у них нет.

Что же касается смысловой нагрузки образа, то, как было отмечено С.С. Бессоновой, “для всех древних обществ характерна такая форма общественного сознания, в которой вся природа, все космические и социальные силы выступают в звериных образах. Скифская религия – это религия скотоводов-кочевников, что сказалось на слабом развитии обрядности и в богатой зооморфной символике искусства”⁸.

Образ оленя – один из наиболее популярных и древних в скифском искусстве. Олень воспринимался как первородное животное, символ мирового дерева⁹. Так, из Пазырыкских курганов происходят украшения коней – кожаные головные уборы, декорированные сценами терзания и позолоченными

оленьими рогами. В более древние времена олень служил объектом поклонения, но ко временам скифов, видимо, утратил большую часть своего древнего религиозного значения. Как заметила Т. Райс: “Очевидно, что вера в то, что олени переносят души мертвых в потусторонний мир, была все еще широко распространена в Евразии в течение I-го тысячелетия до н. э. Она продолжала существовать еще до недавнего времени у бурят. Возможно, это объясняет присутствие изображений оленя на погребальных предметах и может объяснить наличие оленьих рогов на лошадиных масках”¹⁰. Кроме того, известно, что в качестве ездовых животных использовали не только оленей, но и лосей; возможно, именно поэтому многие изображения имеют более округлую морду и массивные рога. Принесенные из далеких сибирских земель образы лося и оленя остались в искусстве кочевников. Но в условиях степного и лесостепного ландшафта и климата возникла потребность в животном, которое может жить в этих условиях. Таким образом, вместо оленей и лосей стали использовать лошадей, но память о поклонении и вере в сверхъестественные способности и качества оленя сохранилась¹¹.

Образ оленя ассоциируется также с одним из древнейших символов солнца. Пластины в виде трех соединенных кружков и четырехлепестковая розетка сами по себе являются воплощением идеи солярного культа. А в архаическом скифском костюме эти три вида пластин, как правило, встречаются в комплекте¹².

Для раннего периода “звериного стиля” характерен самостоятельный образ. Как правило, это фигура животного, вырезанная по контуру изображения. Для таких изделий существует также понятие замкнутости образа, что можно понимать как законченность и самодостаточность изображения. Без сомнения, примером такой передачи образа и являются пластины в виде фигур оленей из раннескифских курганов Правобережной Украинской Лесостепи. Традиционная поза оленей – изображение животного с поджатыми ногами, и такое положение как бы замыкает фигуру¹³. Интересно в этих изображениях сочетание несовместимых ощущений, переданных через фигуру оленя. Ощущение покоя или обреченности, так как ноги оленя подогнуты под туловище, что не характерно для этих животных при

движении (хотя для такой позы и существует определение “летающего галопа”). Кроме того, такую позу называют жертвенной, как будто животное опустили на согнутые ноги, чтобы принести в жертву. В пользу последнего свидетельствуют уши оленя, которые переданы параллельно туловищу и рогам. Так делают олени в живой природе, когда в минуту опасности прижимают уши к голове¹⁴. Ощущение стремления вперед, так как шея и голова оленя тянутся вперед, в порыве движения. И ощущение тяжеловесности фигуры, которое достигается изображением мощных, массивных и ветвистых рогов. Они как бы сдерживают оленя от броска вперед. И именно благодаря сочетанию таких противоречивых ощущений создается впечатление уравновешенности и завершенности образа.

В таких изображениях, передающих не просто картинку, а образы и чувства, и воплощается яркое, и неповторимое проявление искусства скифского звериного стиля.

Изображение оленя на предметах из раннескифских курганов Украинской Лесостепи демонстрирует начальный этап сложного развития этого образа от простого и реалистичного, до более сложного, но более схематичного с множеством дополнительных деталей. Он словно явился из мира мифов и легенд. Именно это изображение может служить прекрасной иллюстрацией и примером развития образов скифского звериного стиля от начальных этапов до обрращения новыми деталями и акцентами, особенно под влиянием греческого искусства.

Примечания

- ¹ Ковпаненко Г.Т., Бессонова С.С., Скорый С.А. Памятники Скифской эпохи Днепровского лесостепного Правобережья: Киево-Черкасский регион. – К., 1989. – С. 3–4; 73–74.
- ² Ковпаненко Г.Т. Курганы раннескифского времени в бассейне р. Рось. – К., 1981. – С. 51–52.
- ³ Артамонов М.И. Сокровища скифских курганов в Собрании Государственного Эрмитажа. Прага, Ленинград, 1966. – С. 32. – Табл. 79; Ильинская В.А. Раннескифские курганы бассейна р. Тясмин (VII–VI вв. до н.э.). К., 1975. – С. 24. – Табл. 10. 6–7; Бобринский А.А. Отчёт о раскопках в Черкасском и Чигиринском уездах Киевской губернии. ИАК № 14, СПб, 1905. – С. 32–35.

- 4 Бобринский А.А. Курганы и случайные находки близ местечка Смелы. Дневники раскопок. – Спб., 1887. – Т. 1. – С. 150. – Табл. VI. 6,7,11; Ковпаненко Г.Т., Бессонова С.С., Скорый С.А. Там же. – С. 72–73. – Рис. 16; Ильинская В.А. Раннескифские курганы бассейна р. Тясмин (VII–VI вв. до н.э.). К., 1975. – С. 24. – Табл. 23.1–3.
- 5 Бобринский А.А. Курганы и случайные находки близ местечка Смелы. – Спб., 1894. – Т. II. – Дневники раскопок 1887–1889 гг. – С. 128–130. – Табл. X,6; XIII, 4.; Ильинская В.А. Раннескифские курганы бассейна р. Тясмин (VII–VI вв. до н.э.). – К., 1975. – С. 53–54. – Табл. 24. 19–22.
- 6 Мирошина Т.В. Об одном типе скифских головных уборов // СА. – М., 1977. – № 3. – С. 88–89.
- 7 М.И. Артамонов. Происхождение скифского искусства // СА. – М., 1968. – № 4. – С. 27–28.
- 8 Бессонова С.С. Религиозные представления скифов. – К., 1983. – С. 77, 78, 120.
- 9 Бессонова С.С. Там же. – С. 120.
- 10 Райс Т. Строители степных пирамид. – М., 2003.
- 11 Жарникова С.В. Возможные истоки образа коня-гуся и коня-олена в индоиранской (арийской) мифологии // ИБМАИКЦА. – М., 1990. – Вып. 16. – С. 89–97.
- 12 Іллінська М.І. Золоті прикраси скіфського архаїчного убору // Археологія. – К. 1971. – № 4. – С. 77–78.
- 13 Фёдоров-Давыдов Г.А. Искусство кочевников и Золотой Орды. Очерки культуры и искусства народов Евразийских степей и золотоордынских городов // Памятники древнего искусства. – М.: “Искусство”, 1976. – 228 с.
- 14 Переводчикова Е.В. Язык звериных образов. Очерки искусства евразийских степей скифской эпохи. – М., 1994. – С. 21–22.

НАШИЙНІ ПРИКРАСИ СКІФ'ЯНОК (ЛАНЦЮЖКИ З ОКРЕМИХ ЕЛЕМЕНТІВ)

У декоративному оформленні костюмів скіф'янок велике значення мали нашійні та нагрудні прикраси: про це свідчать і археологічні знахідки, і образотворчі пам'ятки. У похованнях жінок, які належали до різних соціальних груп, знайдено гривни та намисто з різноманітних деталей (металевих, зі склоподібною та керамічною маси, напівкоштовного каміння). Зображення деяких типів нашійних оздоб бачимо на пам'ятках торевтики, які походять з Північного Причорномор'я. Наприклад, на пластинках-аплікаціях з кургану № 1 поблизу с. Вовківці (Сумської обл.): на шиї жінки – низка круглих намистин з великими краплеподібними підвісками; на фігурних деталях ланцюжків з курганів поблизу с. Лазурці (Черкаської обл.) та Софіївка (Херсонська обл.): кулясті намистинки; на пластинці з кургану Куль-Оба: низка з округлих елементів; медальйон, на якому показано образ Афіни (знахідка з Феодосії): серед прикрас богині – намистини з підвісками¹.

Нашійні та нагрудні ювелірні вироби, насамперед, відповідали уявленням про захист власника від злих сил та красу (апотропеїчна та естетична функція), крім того, кожна категорія оздоб мала цілий ряд специфічних знакових функцій.

Найбільш поширеним в категорії нашійні – нагрудні оздоби було різнокольорове намисто зі склоподібною маси. Його, мабуть, сприймали як амулет. Відповідно до соціального рівня особи низки “скляних” прикрас або й окремі намистини використовували як основний або додатковий засіб декору вбрання. Особливість намиста із напівкоштовного каміння полягала в тому, що воно мало значення етнолокального індикатора.

У костюмах представниць вищих верств населення Скіфії важливу роль відігравали металеві оздоби, виготовлені із золота, срібла, а також бронзи: гривни, разки намиста різних форм, ланцюжки із фігурних елементів. Їх вважали знаками престижу у соціальній групі, до якої належала власниця. До розряду творів, що відігравали роль статусних знаків, належали пишні сітчасті нагрудники, створені з мініатюрних деталей – пронизок-трубочок, з'єднаних по чотири з намистин-

ками між ними. Знизу такі прикраси облямовували підвісками. Нагрудні “сітки” реконструйовано за знахідками у похованнях жінок і чоловіків високого соціального стану, тобто, як і гривни, цей вид оздоб вирізняв костюми і скіфів, і скіф’янок².

Різні види нашійних та нагрудних оздоб не раз привертали увагу дослідників. Огляд знахідок із поховань скіф’янок дає можливість вилучити інформацію про форми, художні та технологічні характеристики металевих деталей намиста та ланцюжків. Елементи, з яких були створені такі шийно-нагрудні прикраси, можна умовно розділити на групи: намистини, пронизки, фігурні ланки, медальйони, підвіски. Металеві намистини вирізняють отвори з двох боків, тобто прикраси мають такі ж морфологічні ознаки, що й вироби цієї категорії, виготовлені з інших матеріалів. Пронизки – умовна назва намистин видовженої форми, мініатюрних трубочок. Хоча слід зауважити, що відомий антикознавець Н.А.Онайко називала “пронизью” ланцюжки із окремих елементів³. Найбільша термінологічна плутанина виникає, коли йдеться про елементи ланцюжків – ланки різного абрису та будови. Загальна схема їх створення така: основна деталь – об’ємний виріб, який складається з двох з’єднаних між собою фігурних, тобто вирізаних за певним контуром, пластин. На верхній (лицьовій) вміщено відтиснуте за матрицею зображення, а нижня – гладенька. Пластина з візерунком має загнуті краї, які утворюють стінки, тому ланка набуває вигляду мініатюрної коробочки. По її боках зроблено по два отвори для нанизування. Часто ланки-коробочки знизу доповнювали підвісками – амфороподібними, у вигляді бутона, груші, краплі, жолудя, зерняти. А.П. Манцевич, аналізуючи елементи низки з Мاستюгінського кургану, деталі, зроблені у вигляді плоских коробочок, назвала “колодочками”⁴. Інколи прикраси зазначеного типу визначають як медальйони. Останній термін підходить не для всіх ланок, а тільки для круглих чи овальних (адже слово медальйон означає – круглий). Дослідники – Н.А. Онайко, В.Г. Петренко – вважають ланцюжки з окремих елементів запозиченнями з еллінського ювелірного мистецтва⁵. Корені таких нашійних прикрас, мабуть, слід шукати серед пам’яток іонійської художньої творчості – аналогічні оздоби знайдені на території Малої Азії, на островах з іонійськими рисами культури⁶. Ланцюжки, що походять із зазначених областей, відрізняються за будовою від тих, що стали модними у

Північному Причорномор'ї у V–IV ст. до н.е. Наприклад, подивимось на прикрасу з Родоса, яка складається з прямокутних пластинок із зображенням крилатої богині “Володарки звірів”. Зверху на пластині напаяно – по три короткі трубочки (для нанизування), а знизу – по п'ять підвісок у вигляді плодів гранату⁷.

Разки намиста із коштовних металів, ланцюжки зі з'єднаних між собою фігурних пластин, медальйонів з підвісками – нагадують так звані істмії: оздоби, які щільно обвивали шию. Саме про істмії як про характерний декоративний елемент у вбранні гречанок йдеться у “Іліаді” Гомера, а зображення прикрас цього типу бачимо на пам'ятках еллінського мистецтва.⁸ Скіф'янки найчастіше носили ланцюжки як нагрудні оздоби, закріплюючи їх закінчення на плечах. Ланки, з яких складаються низки, вирізняються різноманітністю форм, декором, а для виробництва окремих елементів іноді застосовували складні ювелірні прийоми. Ланцюжки можна порівняти за іконографічними ознаками деталей.

Останнє стосується оздоб, які входили в костюми так званого еллінізованого населення Північного Причорномор'я. Особливо привертає увагу ланцюжок з кургану 17, розкопаного в некрополі Німфея (грецького міста на південному сході Криму)⁹. Коротка низка (довжина – 18,5 см) складається з 10 елементів-коробочок. Оформлення виконано в техніці скані. Верхній і нижній краї “коробочки” дугоподібно вигнуті, кути завершуються спіральними завитками. У центрі кожного елемента вміщено багатопелюсткову розетку, заповнену синьою і зеленою емаллю. Знизу до ланки приєднані по три петлі, до яких через мініатюрне кільце прикріплені підвіски у вигляді видовжених зернят. З двох боків низку завершують елементи у вигляді пальметки і лотоса, обернених один до одного основами (рис. 1).

Цей ланцюжок зроблено у 425–400 р. до н.е. Деякі дослідники припускають, що прикраса є імпортом зі східногрецьких областей, але пізніше, у другій чверті IV ст. до н.е., спеціально для скіфського ринку почали виготовляти ювелірні вироби у Північному Причорномор'ї¹⁰. Тут з'явилися типи нашійних оздоб, які відповідають характеристикам греко-скіфського мистецтва. Аналіз оформлення ланцюжків показує, що на ланках вміщували фігоморфні та зооморфні мотиви, антропоморфні та міфічні образи, крім того, серед знахідок є нашійні оздоби, у яких чергуються різні декоративні теми.



Рис. 1. Ланцюжок з кургану № 17 з Німфейського некрополя.

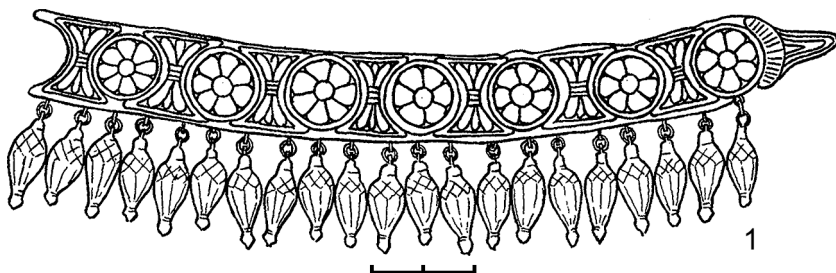


Рис. 2. Ланцюжки з курганів Скіфії:

- 1 – прикраса з костюма скіф'янки, похованої в Рижанівському кургані (Черкаська обл.);
- 2 – ланцюжок з Діївого кургану (с. Нижні Сірогози, Херсонська обл.);

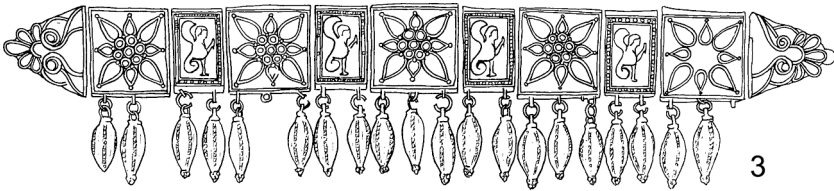


Рис. 2 (прод.). Ланцюжки з курганів Скіфії:

3 – оздоба (істмія) з Ольвії;

4 – ланцюжок з Верхньорогачинського кургану (Херсонська обл.).

Деякі низки прямо наслідували еллінські прикраси, хоча були поширені у вбранні жінок, які мешкали на землях Скіфії. Йдеться, насамперед, про оздобу, які включають елементи різних форм. Наприклад, ланцюжок, створений з коробчастих ланок у вигляді “подвійної сокири” і розеток. Оздоба – компонент костюмного комплексу, знайденого у похованні шляхетної жінки у Великому Рижанівському кургані. Характеристика деталей: знизу до кожної пластинки напаяно кільце (розетка) чи два (подвійна сокирка). Крізь кільця приєднано підвіски у формі бутону з сітчастою поверхнею¹¹ (рис. 2,1). Окремі складові ланцюжка (“подвійна сокирка” і розетки), мабуть, є репліками деталей прикраси з колекції Британського музею¹².

Ще одна низка (можливо, фрагмент) з такими ж ознаками, тобто скомпонована з елементів кількох типів, була знайдена в Дівовому кургані (с. Нижні Сірогози, Херсонська обл.).¹³ У ланцюжку бачимо: ланки (14 екземплярів), верхня частина яких у вигляді двох з’єднаних між собою півкульок, прикрашених поперечними рельєфними борозенками, а нижня – вісімкоподібна пластинка. До цих деталей добре припасовані фігурні пластинки, абрис яких

нагадує дві складені широкими основами трапеції з увігнутими бічними сторонами. Тоненькою дротинкою підкреслено контури пластинок, в центрі яких вміщено зображення водоплавних птахів (6 екземплярів) або розеток на три-чотирипелюстковій чашечці (9 ланок). Квітами оздоблено також зовнішні краї кожної ланки. Знизу до елементів ланцюжка припаяно дротяну петельку, в яку вставлено маленьке кільце з підвіскою у формі жолудя, прикрашеною повздовжніми рельєфними борозенками (рис. 2,2).

Власниця намиста була похована у кургані, спорудженому над могилами представників аристократичних кіл. Набір золотих декоративних елементів, їх символіка відбивають особливості костюма небіжчиці, можливо, її жрецький статус: прикраси головного убору і сукні – пластинки, на яких показано еллінські міфічні образи – менади, грифон, медуза Горгона, а також рослинні та геометричні візерунки, сережки із зображенням сфінксів, до литих фігурок яких прикріплено підвіски – мініатюрні фігурки качок. Цікаво, що зображення водоплавного птаха є основним елементом в оформленні ланки ланцюжка, фрагменти якого знайшли в кургані № 4 (пох. № 1) поблизу с. Архангельська Слобода (Херсонська обл.)¹⁴. Деталь нашійної прикраси складається з трапецієподібної “базис” – своєрідної коробочки з вузькими стінками, на яку вміщено зображення водоплавного птаха (розміри: h виробу – 47 мм, h птаха – 19 мм): фігурка, можливо, качка, зроблена з об’ємних половинок, відтиснутих у матриці. Образ трактовано узагальнено: змальовано силует птаха, корпус якого прикрашено трьома рельєфними смугами. Фігурка розміщена на базі, обернена головою до вужчої сторони трапеції, а у кутах її основи (довшої сторони) або посередині напаяно петельки, до яких приєднано підвіски, схожі за абрисом на бутон. Кожен спаяний з об’ємних половинок, верхня частина виробу прикрашена візерунком, який імітує листочки. Від них вниз спускаються заглиблені смужки. Завершення підвісок – пірамідка із золотих гранул. У бокових стінках бази зроблено по два отвори для нанизування (рис. 3).

Могила, у якій знайшли залишки ланцюжка, була пограбована у давнину. Судячи з обставин поховання (висота кургану, конструкція поховальної споруди), власниця прикраси не належала до вищої аристократії, хоча наявність золотої нашійної прикраси свідчить про особливий статус в її соціальній групі.

Аналогічні ланки від ланцюжка знайдено в кургані № 6 поблизу с. Водославка (Херсонської обл.). Збереглося 7 елементів: 3 екземпляри доповнені однією підвіскою у формі бутона, ще три – двома, а на одній коробчастій ланці прикріплено 3 підвісочки. Вироби відрізняються від описаних вище трактуванням образів водоплавних птахів. Головна особливість – круглі маленькі пластинки, прикріплені до дзьобиків качок¹⁵.

У світогляді індоєвропейських племен різноманітні мистецькі відтворення водоплавного птаха посідають чільне місце: на золотих пластинках-аплікаціях, сережках, нашийних прикрасах, шпильках. Образ відбиває уявлення про різні аспекти культу плодючості, а також уособлює поєднання трьох стихій (земля, вода, небо). Це дозволяє припустити, що його зображення у поєднанні з іншими сюжетами і мотивами, акцентувало специфіку вбрання і ситуації, для якої воно було створене. Аплікації та знімні прикраси, мабуть, позначали характер костюма як шлюбного¹⁶.

З числа знахідок ланцюжків можна виокремити групу прикрас, на ланках яких вміщено міфічні образи. Найбільш поширеними є зображення сфінкса. Наприклад, оздоба, що походить з Ольвії. Ланцюжок складається з прямокутних пластинок, на яких з тоненьких дротинок створені візерунки (техніка скані). На вузеньких ланках (14×24 мм) – сфінкс у профільному ракурсі, а на ширших (24×24 мм) – розетки із загостреними пелюстками. Знизу до цих елементів нашийної оздоби припаяно по 2–3 петлі, до яких за допомогою дротяних кілець прикріплено амфороподібні підвіски. До крайніх ланок ланцюжка приєднано фігурні пластинки, на яких бачимо контури пальметки та спіралеподібні завитки (рис. 2,3). Загальна дов-



Рис. 3. Коробчаста ланка – елемент ланцюжка (к. 4, п. 1 поблизу с. Архангельська Слобода (Херсонська обл.).

жина прикраси – 18 см. На думку Л.Ф. Силантьєвої, цей розмір відповідає ширині лоба дорослої людини, тому дослідниця зауважила, що ланцюжок з Ольвії є налобною прикрасою¹⁷. Але припущення майже ніхто не підтримав, оскільки аналогічних головних уборів немає. За загальними характеристиками цей ланцюжок схожий на вже згадані знахідки з Іонії. Особливості втілення образу сфінкса та рослинного візерунка, застосування техніки скані – все це дозволяє припустити, що прикрасу створили у V ст. до н.е. Пізніше, впродовж IV – III ст. до н.е. найбільш поширеним способом нанесення зображень на ланках нашійних прикрас, які належать до категорії ланцюжки, стало витискування за матрицею.

Саме таким способом виконано образ сфінкса, вміщеного на елементах ланцюжків, які походять з курганів, споруджених над могилами представниць різних соціальних груп у IV ст. до н.е. Наприклад, у пограбованому Верхньорогачинському кургані (Херсонська обл.), який вирізняється висотою і належить до так званих “царських” могил, знайдено фрагмент намиста: 10 прямокутних ланок та одна видовжена пластинка, що є завершенням низки – друга не збереглась¹⁸. Основна деталь ланцюжка – мініатюрні “коробочки”, на верхній пластині яких бачимо рельєфне зображення сфінкса: обличчя міфічної істоти показано у фас, а тулуб – подвійний, змальований як дзеркальне відображення профільного ракурсу. Дугоподібні крила, абрис яких підкреслено рельєфними борозенками, підняті, облямовуючи маленьку голову сфінкса. Таке трактування образу міфічної істоти: голова показана фронтально, а два тулуби – у профіль, симетрично відносно голови – є характерною рисою творчості майстрів Північного Причорномор’я. Знизу на кожній ланці припаяно петлі: по одній (посередині) чи по дві (у кутах). До них на дротяних кільцях приєднано підвіски у вигляді бутона. Вироби з’єднано з об’ємних половинок. Кожна прикрашена візерунком у вигляді сіточки, від якої вниз спускаються вдавнені лінії. На кінчиках бутонів напаяне дротяне кільце, в яке вміщена маленька кулька (рис. 2,4).

Завершеннями низки з Верхньорогачинського кургану, ймовірно, були видовжені прямокутні пластинки (збереглась тільки одна), оздоблені дрібними опуклинами, зробленими пуансоном. Виріб, тобто пластинка, і за формою, і за декором дисонує з ланками ланцюжка, тому він не має композиційно

завершеного вигляду. Отже, перед нами яскравий приклад наслідування взірцям: йдеться про ювелірні витвори, виконані для населення грецьких міст чи так званих еллінізованих скіфів¹⁹.

Окремі ланки із зображеннями так званого “здвоеного сфінкса” – тобто його тулуб подано у дзеркальній симетрії відносно голови, зафіксовано в похованнях жінок, які не належали до представниць вищої аристократії, хоча мали ознаки певного виділення у своєму соціумі. Увагу привертають прикраси з кургану № 3 (пох. 2) поблизу с. Ізобільне (Дніпропетровської обл.). Елементи ланцюжка зроблені за схемою: овальна коробчата ланка (розміри: 45×18 мм; 50×17 мм) з рельєфним візерунком на верхній пластині, оформлена знизу однією або двома підвісками (рис. 4, 1–2). Зображення сфінкса відрізняється від описаного образу, представленого на ланцюжку з Верхньорогачинського кургану.



Рис. 4. Ланки від ланцюжків із зображеннями “здвоеного сфінкса”:

- 1, 2 – знахідки з кургану № 3 (пох. 2) поблизу с. Ізобільне Дніпропетровської обл.;
- 3, 4 – деталі ланцюжка з кургану поблизу радгоспу “Стеловий” (Запорізька обл.).

На пластинці з кургану поблизу с. Ізобільне акцентовано велику голову істоти, округле обличчя з опуклими очима та насупленими бровами. Крила сфінкса ледь намічені, але добре виділено подвійний тулуб, великі лапи, властиві для хижака з породи котячих. Хвости з характерною китичкою на кінці вибагливими завитками піднімаються до крил. Підвіски, які доповнюють цей елемент нашійної прикраси, за формою

подібні до бутонів. Зроблені з об'ємних половинок, зверху прикрашені сітчастим візерунком, від якого вниз спускаються повздовжні борозенки. “Бутони” підвішували за допомогою мініатюрного кільця, прикріпленого до петель – вони напаяні по одній і по дві знизу на коробчастій ланці.

Нашийна прикраса, зібрана зі схожих ланок, була в костюмі жінки, поховання якої дослідили в кургані поблизу радгоспу “Степовий” Запорізької обл. Залишилося після пограбування тільки 4 елементи: маленькі медальйони (16×14,5 мм), прикрашені досить великими підвісками (h – 30 мм) (рис. 4,3 – 4). На верхній пластині ланки бачимо рельєфне зображення “здвоеного” сфінкса. Його образ вміщено на невеличкій площині, але можна “прочитати” основні деталі композиції. Її центром є жіноча голова, виділена дрібними рубчиками. Від скронь обабіч спускаються дві рубчасті смужки – це, мабуть, імітація оформлення покривала. Дугоподібні крила сфінкса і верхня частина тулубів мають вигляд кола, заповненого опуклинами. Давній художник показав міфічну істоту, що сидить, спираючись на задні лапи, тобто у позі, притаманній хижакам з породи котячих. У трактуванні образу слід відмітити архаїчні риси. Можливо, за взірець служили вироби з Великої Греції, точніше – Східного Середземномор'я. Це підтверджують знахідки, наприклад, на Кіпрі: з поселення в Куріоні²⁰.

Зображення сфінкса було популярним впродовж усього часу існування еллінської культури. Саме її вплив викликав поширення образу міфічної істоти на різноманітних декоративних виробках, зокрема, на тих, що є приналежністю скіфського костюма. Як писав відомий дослідник Б.В. Фармаковський, у греків сфінкс викликав різні асоціації, але найчастіше його сприймали як посланця чи передвісника смерті. Він (тобто сфінкс) є водночас прекрасним і страхітливим, притягує і відштовхує²¹. Уявленням скіфів властиві синкретичні образи, які органічно увійшли до кола символів культів божеств життєдайних сил природи.

Ще один міфічний образ бачимо на ланках у ланцюжку, знайденому у похованні скіф'янки у Мордвинівському кургані (поблизу м. Каховка, Херсонська обл.)²². Нашийна оздоба дівчинки 15-ти років була складена з 15 коробчастих елементів. Основні деталі – прямокутні з заокругленими кутами ланки, на лицьовій пластині яких вміщено фронтальне зображення сирени. Воно, тобто зображення, виконано способом витискування

ня за матрицею і через багаторазове повторення мініатюра невиразна, погано видно деталі.

Як бачимо, на ланках ланцюжків представлено сюжети, зміст яких у декорі костюма пов'язують з уявленнями про захист від злих сил, культ плодючості. Наприклад, так звані сцени “шматування”. Привертають увагу знахідки з поховання № 4 Великого кургану Н.Веселовського поблизу с. Велика Лепетиха (Херсонської обл.)²³. У похованні представниці вищої аристократії досліджено залишки багатого вбрання – золоті оздобы головних уборів, сукні, а також знімні прикраси: сережки, сітчастий нагрудник, істмія. Остання створена з прямокутних пластинок (27×22 мм), на звороті яких у куточках припаяно петельки, а на нижньому краї – підвіски у вигляді нерозкритого пуп'янка. Зафіксовано 11 екземплярів, оформлених різною кількістю бутонів-підвісочок: на трьох ланках-пластинках їх було 3, 5 екземплярів мали по 2, а ще 3 – по одній. На поверхні пластинок вміщено сюжет: грифон шматує лань. Ці вироби прикріплювали за певною схемою на текстильній смужці, котру використовували як нашійну прикрасу. Розміри оздобленої ділянки – близько 30 см, мабуть, стрічка, декорована тільки спереду, щільно облягала шию – так звана істмія²⁴.

Однією з основних тем в оформленні різноманітних оздоб у V–IV ст. до н.е. стали антропоморфні образи, як правило, “портретні” зображення. Вони розрізняються між собою художніми особливостями, які, ймовірно, відбивають творчі засади майстрів різних виробничих центрів.

Розглянемо ланцюжки, знайдені в курганах поблизу с. Лазурці (Черкаська обл.), Софіївка (Херсонська обл.), Чкалове (Дніпропетровська обл.) – схожі за абрисом ланок, сюжетів на передній пластинці (відтиснутих за матрицею), а також формою підвісок (рис. 5). Знахідка в кургані поблизу с. Лазурці: збереглася, мабуть, частина низки – 9 ланок-коробочок, доповнених підвісками. Ланки – мініатюрні трапеції з увігнутими бічними сторонами. В нижній частині кожної трапеції припаяно по одній чи по дві петлі, до яких за допомогою дротяних кілець, приєднано амфороподібні підвіски. Оформлення підвісок імітує жолуді: зверху – “шапінка”, прикрашена сітчастим візерунком, утвореним неглибокими борозенками, від нижньої частини відділена хвилястою лінією. Розміри елементів: h – з підвіскою – 56 мм; пластина: h – 13 мм; довжина зверху – 10 мм, знизу – 13 мм. (рис. 5, 1).



Рис. 5. Трапецієподібні коробчасті ланки з антропоморфним образом:
 1 – ланцюжок з кургану поблизу с. Лазурці (Черкаська обл.);
 2 – знахідка в кургані поблизу с. Софієвка (Херсонська обл.).

Абрис лицьової пластинки підкреслено мініатюрними опуклими прямокутниками. У цій же техніці в площину ланки вписано узагальнений антропоморфний образ. Перед нами маска: вузьким пружком окреслено контури обличчя з широкими вилицями, однією рельєфною лінією змальовані брови і ніс, окремо – невеличкий рот. Паралельно нижньому краю трапеції нанесено ряд невеличких опуклин, які, ймовірно, імітують разок намиста на ледь наміченій шиї. Отже, художник передав “портрет” жінки: форма пластини дозволила показати жіночу голівку у калафі – обриси головного убору вимальовує облямівка на верхній стороні трапеції, а квадратики на обабіч нагадують прикраси покривала. Архетипом зображення, ймовірно, є “портрети”, виконані у геометричному стилі, характерному для мистецтва Пелопонесу в VII – VI ст. до н.е. Схоже трактовано обличчя “Володарки звірів” на уже згаданих деталях ланцюжка з Родоса²⁵.

Аналогічні елементи ланцюжка були у вбранні жінки, поховання якої дослідили у к. № 3 поблизу с. Софієвка (Херсонської обл.). Такі ж, як у описаній вище нашійній оздобі, фігурні коробчасті ланки і підвіски, що нагадують жолуді. Але мініа-

тюра на парадній пластинці виразніша. Особливого вигляду “портрети” набули завдяки тоненькому пружку над бровами жінки. Це підсилює подібність верхнього ряду облямювання зображення до головного убору (рис. 5, 2).

Схожі коробчасті ланки ланцюжка знайдено в кургані № 2 (пох. 2) поблизу с. Чкалове (Дніпропетровської обл.). Збереглося два елементи. Мають вигляд трапецій (h – 20) з увігнутими боковими сторонами. Контури пластинки з трьох сторін підкреслені опуклими квадратами, а нижня основа виділена ширшою рельєфною смужкою з зигзагоподібним візерунком, нанесеним тоненькою неглибокою лінією. Вище – разок намиста різної форми. У центрі мініатюри вміщено зображення напівсферичної маски – круглого, злегка витягнутого обличчя з мигдалеподібними очима і великим ротом. Тобто, “портрет” жінки змальований іншими засобами, ніж “маски”, про які йшлося раніше. Можливо, це свідчить про різні майстерні, у яких виготовляли матриці. Мініатюрність останніх говорить про досить високу кваліфікацію художників, які працювали у Північному Причорномор’ї (рис. 6).

Звернемо увагу ще на один тип фігурних елементів. Йдеться про знахідки серед декоративних фрагментів костюма скіф’янки, поховання якої дослідили в кургані № 8 (пох. № 2) поблизу с. Волчанське Акімовського р-ну Запорізької обл.²⁶ Невеличкі коробчасті ланки вирізані за контуром зображення голови людини (15 екземплярів, розміри: 16×14 мм). На передній пластинці показано обличчя з невиразними рисами, облямоване (від скроні до скроні) вузьким рельєфним пружком, який імітує волосся, розділене пасмами. Шия персонажа коротка, ледь намічена. Можливо, давній художник передав образ чоловіка.



Рис. 6. Коробчаста ланка із зображенням жіночої голівки (курган № 2, пох. 2) поблизу с. Чкалове (Дніпропетровська обл.).

Різниця між ланками полягає у їх оформленні: є вироби з двома кільцями, до яких за допомогою мініатюрних колечок приєднано підвісочки у формі бутона. Останні спаяні з об'ємних половинок, прикрашених візерунками з повздовжніх ліній, а завершуються кульками зерні. Другий варіант: знизу посередині виробу припаяне одне кільце для прикріплення підвісочки (15×5 мм). Ланцюжок, створений з таких ланок, є декоративним елементом костюма багатії скіф'янки. Її головний убір прикрашали золоті пластинки–аплікації: сфінкс з подвійним тулубом, хрестоподібні, у вигляді хижака, що згорнувся. В комплекті убрання було намисто зі склоподібної маси, крім того, вирізняються сережки–кораблики з підвісками на ланцюжках (мініатюрні фігурки водоплавних птахів). Неординарний і супровідний інвентар, зокрема, веретено, дзеркало, бронзовий казан²⁷. Отже, все свідчать про високий статус небіжчиці у певній соціальній групі. У декорі убрання скіф'янки поєднані символами культу плодючості: зображення сфінкса з подвійним тулубом, хижака з породи котячих, водоплавного птаха, антропоморфні образи і солярні знаки. Вони, ймовірно, відбивають сакральну роль жінки – виконання жрецьких функцій.

Вироби, аналогічні елементам нашійного ланцюжка, про який йшлося вище — з кургану № 8, пох. 2 поблизу с. Волчанське, знайдено у кургані № 1 (пох. 2) поблизу с. Володимирівка Акимівського р-ну Запорізької обл.(тобто у цьому ж регіоні). Серед декоративних решток костюма скіф'янки зафіксовано фігурні коробчасті ланки у формі людської голови (19 екземплярів)²⁸. Але вони зроблені за іншою матрицею: видовжене обличчя оточене від скроні до скроні опуклим валиком з короткими насічками, досить довга шия.

У цьому ж похованні зафіксовано ще один тип коробчастих ланок з антропоморфним образом на передній частині: вирізані за контуром зображення жіночої голівки у стленгіді. На пластинках показано обличчя, риси якого не дуже добре “читаються” через стертий штамп. Але, ймовірно, додатково була допрацьована стленгίδα. Цей тип діадеми, якщо судити за відображенням убору на пам'ятках образотворчого мистецтва, не набув поширення у Північному Причорномор'ї. Але давній художник, зображуючи стленгиду, виділяв її декором. У даному випадку поверхня діадеми прикрашена тоненькими пружками, паралельними основі, на деяких уборах бачимо горизонтальні

S-подібні мотиви. Частина пластинок вирізняється гладеньким “денцем” на звороті (характерна ознака елемента ланцюжка), а крім того, одним чи двома кільцями, напаяними знизу, до яких, мабуть, прикріплювали підвіски (зафіксовано 19 екземплярів)²⁹. Вони нагадують бутон (24×9 мм), спаяні з об’ємних половинок, зверху кожної – візерунок у вигляді ромбиків, від якого вниз спускаються неглибокі борозенки (канелюри).

Деякі пластинки, на яких показано жіночий “портрет”, використовували як оздоби для одягу, тобто аплікації: для їх пришивання пробито дірочки (3 – 6 отворів).

Можна припустити, що в убранні скіф’янки, похованої поблизу Володимирівки, було два ланцюжки. Один: на передній пластинці ланки – жіночий образ, кожен виріб доповнено підвісками. Другий: фігурні елементи, контури яких повторюють обриси людської голови. Ланки без підвісок. Принагідно слід зауважити, що у костюмі скіф’янки були пронизки – трубочки з рифленою поверхнею (15×3 мм)³⁰. Цю декоративну деталь могли використати і для створення нашійної прикраси, і для оформлення головного убору. Останній реконструйовано у формі так званого “скіфського” калафа за золотими аплікаціями із зображеннями козенят.³¹

Коло мотивів для оздоблення костюма скіф’янки, традиційно поєднує антропоморфні, зооморфні та фітоморфні візерунки, які є символами плодючості. Можливо, вони відбивають сакральну роль власниці вбрання. За антропологічними даними це була молода жінка. В її костюмі, крім головного убору, акцентовані 2 чи 3 шийно-нагрудні прикраси як апотропеї. Можна припустити, що ланцюжки були своєрідним знаком приналежності не тільки до певної соціальної, але й вікової групи.

Ланцюжок, створений з ланок із зображенням жіночої голівки, увінчаної стленгідою, був у костюмі скіф’янки, поховання якої дослідили в кургані № 4 поблизу с. Новосілки (Черкаської обл.)³². Зафіксовано 13 фігурних ланок, доповнених однією (9 екземплярів) чи двома (4 екземпляри) підвісками. Всі деталі (h з підвіскою – 48 мм) схожі на знахідки в кургані № 1 (пох. 2) поблизу с. Володимирівка, але на відміну від них ланки нашійної прикраси з Новоселицького кургану привертають увагу досконалим виконанням. Перед нами горельєфне зображення жіночої голівки у вишуканій стленгіді. Художник

показав гарний овал обличчя з правильними рисами, підкреслив високе чоло жінки, гармонійне поєднання діадеми і зачіски. Ювелірні витвори зроблені за канонами еллінського мистецтва (рис. 7).

Костюм жінки, похованої у Новоселицькому кургані, привертає увагу багатьма ознаками приналежності небіжчиці до соціальної верхівки: прикраси головних уборів та одягу: золота стрічка – метопада для оформлення налобної пов'язки, пластинки-аплікації для оздоблення конічної шапочки та сукні. Основні мотиви, вміщені на аплікаціях: голова лося (на метопаді), сфінкс з подвійним тулубом, рослинні візерунки. Особливе місце належало знімним прикрасам. Комплект містить усі категорії ювелірних виробів, тобто оздоби, призначені для голови, шийно-нагрудні,



Рис. 7. Деталі ланцюжка з кургану № 4 поблизу с. Новосілки (Черкаська обл.).

нагрудні, тобто так званий “повний набір”. Він відбиває не тільки соціальний і суспільний статус власниці, а також, можливо, її особисту роль у певній спільноті. Адже найважливіші знакові функції зосереджено не тільки у формах та декорі головних уборів, але й знімних прикрас. Серезки-кораблики скіф'янки оформлені зображеннями водоплавних птахів. Одним із важливих елементів комплекту оздоб голови, крім серезок, є скроневі підвіски, на яких подана сцена “боротьба героя з грифоном”. Всі образи взаємопов'язані і належать до кола знаків божеств життєдайних сил природи. Такий же зміст мають і елементи нашійної оздоби – фігурні ланки у вигляді жіночих голівок. Отже, різноманітні мотиви на прикрасах убрання є символами культу плодючості. Це, безумовно, свідчить про особливу роль небіжчиці у суспільстві, мабуть, жрецький статус.образи водоплавних птахів у декорі костюма відбивають його специфічний зміст, а саме – вказують на церемоніальний характер, можливо, пов'язаний зі шлюбом³³.

Для створення нашийних прикрас використовували також підвіски: фігурні об'ємні ланки, такі ж, як й описані вище, але з петелькою у верхній частині виробу. Більшість ланцюжків, створених з ланок цього виду, знайдено у жіночих похованнях в Степовій Скіфії. Слід відмітити різноманітність форм, своєрідність декору, варіанти поєднань з намистом. Зупинимось на деяких доволі рідкісних оздобах, які були складовими ланцюжків.



Рис. 8. Підвіски з кургану № 31 поблизу с. Софіївка (Херсонська обл.).

Унікальні підвіски трапились дослідникам кургану № 31 (пох. 1) поблизу с. Софіївка Херсонської обл. На жаль, могила виявилася пограбованою, тому важко висловити припущення про будову та семантику прикраси. Отже, перед нами золота об'ємна підвіска (розміри 20×14 мм) складається з трьох деталей: лицьовий бік – фігурна рельєфна пластина з антропоморфним образом, на звороті – напаяно гладеньку пластинку, зверху на виробі – пластинчаста петелька. На фронтальній пластині зображено жіночу голову, яку облямовує рифлений пружок – так позначено покривало. Двома смугами воно спускається вниз, підкреслюючи довгу шию жінки. Її обличчя вилицевате, знизу звужене, підборіддя заокруглене. Риси обличчя правильні: показано опущені очі, прямий ніс, пухлі вуста. Голову вінчає невисока стефана (рис. 5). Можливо, мініатюра є узагальненим втіленням уявлення про божества життєдайних сил природи. Архетипом зображення є жіночі образи, відтворені в короластиці та торевтиці майстрами Північного Причорномор'я та Середземномор'я.³⁴

Фігурні підвіски, зафіксовано у похованні жінки в кургані № 13 поблизу с. Мар'ївка Запорізької обл.³⁵ Знахідок всього дві, оскільки могила була пограбована ще в давнину. Випадково залишилися тільки деякі предмети, зокрема з костюмного комплексу: сережки, спіралі-пронизки, підвіски. Про повний

склад набору декоративних засобів годі й гадати. А проте вироби цікаві самі собою – як рідкісні пам'ятки ювелірної творчості I тис. до н.е. Отже зосередимо увагу на елементах нашійної прикраси – фігурних підвісках. Кожна з них має таку будову: трубчасті пронизки (завдовжки 10 мм, $d = 3$ мм) з гладенькою поверхнею, до якої прикріплено пластинку складної конфігурації (рис. 6). Зверху на ній напаяно рельєфні деталі: під пронізкою – дві опуклини у формі зрізаного конуса ($h = 3$ мм), під ними – пластинка у формі підкови. На її звислих кінцях – бачимо візерунки з тоненької круглої дротинки, напаяної так, що можна “прочитати” зооморфний образ. Він стилізований, але аналіз показує, що давній митець скористався з усталених елементів, щоб відтворити в мініатюрі мотив хижака породи котячих: волутоподібним візерунком намічено абрис голови, кружальцями – очі, овалом – пащу. Така іконографія притаманна східним ареалам скіфського мистецтва – Алтаю, Сибіру.

Підвіски з Мар'івки вирізняються морфологією, сюжетом і технікою виконання з-поміж усіх, знайдених у Північному Причорномор'ї. Аналогію цим оздобам знаходимо на Алтаї, але з тамтешніми вони подібні тільки схемою будови. Йдеться про дерев'яні прикраси вузди з кургану 1 могильника Ак-Алах. Це можна пояснити спільними джерелами культури племен Євразійських степів. Подеколи у деталях убрання європейських скіфів бачимо східні риси, крім запозичень від їхніх сусідів – еллінів.

Отже, ланцюжки з окремих елементів носили тільки жінки. Власниці таких оздоб мешкали в усіх регіонах Скіфії, але кількість знахідок у степових областях переважає. Конкретний зміст зображень можна “прочитати”, проаналізувавши поховальний обряд, склад декоративних елементів костюма, і загалом –



Рис. 9. Підвіска з кургану № 13 поблизу с. Мар'івка (Запорізька обл.).

поховального інвентарю. Нашийні прикраси, віднесені до зазначеної категорії, виконані з дорогоцінних металів, відігравали роль апотропеїв, знаків належності до аристократичних кіл, замінюючи гривни. Тобто крім естетичної, ювелірним виробам перерахованих видів властиві функції відзнаки: соціальної, сакральної, майнової. Крім того, можна припустити специфічну роль ланцюжків – вони позначали певні соціальні групи: наприклад, молодих жінок, які померли до народження дитини. Але доведення такого припущення потребує додаткових досліджень.

Ювелірні вироби, що складають описаний вид нашійних прикрас несуть сліди впливів різних мистецьких традицій: еллінських, середньоазійських, а також – культури Алтайських скіфів. Це є, мабуть, проявом зв'язків (на різних рівнях) між регіонами поширення культури іраномовних кочовиків та еллінських художніх традицій, а крім того, дає можливість припустити існування місцевого центру виробництва.

Примітки

- ¹ Williams D., Ogden J. Greek gold. – London, 1994. – P.154, fig. 87; 194, fig.127, 128.
- ² Манцевич А.П. Курган Солоха. – Л., 1987. – С. 62.
- ³ Онайко Н.А. Античный импорт в Приднепровье и Побужье в IV – II вв. до н.э. – М., 1970. – С. 65.
- ⁴ Манцевич А.П. Мастюгинские курганы // АСГЭ. – 1973. – № 15.
- ⁵ Петренко В.Г. Правобережье Среднего Поднепровья. – М., 1967. – С. 34, 55; Онайко Н.А. Указ. соч. – С. 65.
- ⁶ Higgins R.A. Greek and roman jewelry. – London, 1961. – Tabl. 20.
- ⁷ Ibid ...
- ⁸ Williams D., Ogden J.... – P.163, fig. 103.
- ⁹ Ibid ... – P. 133, kat. 76. Небіжчик, поховання якого дослідили в кургані 17 у Німфейському некрополі, окрім нашійної прикраси, мав дві пари золотих човникоподібних сережок, пластинки – аплікації, перстень, а також – бронзове дзеркало, веретено, чорнолакова кераміка, бронзові ситечко та черпак із зображенням лебедя. Інвентар, як бачимо – жіночий. Але біля склепу лежали бронзові шолом, панцир, поножі, а також зброя – меч, кинджал, вістря стріл і списа. Через ці знахідки поховання вважають чоловічим. Але набір “жіночих” ознак, на мій погляд, переважає. У склепі, мабуть, захоронили

амазонку. Хоча деякі не характерні для таких осіб предмети поховального інвентарю можуть свідчити про якісь явища індивідуального характеру у поховальному ритуалі.

- ¹⁰ Ibid... – P. 126.
- ¹¹ Петренко В.Г. Указ.соч. – С. 34, табл. 19, 20.
- ¹² Williams D., Ogden J. ... P. 62, kat. № 15.
- ¹³ Лесков О.М. Скарби курганів Херсонщини. – К., 1973. – С. 31–32; рис. 22.
- ¹⁴ Там само ... – С.66; рис. 62.
- ¹⁵ Ori del cavalieri delle steppe. Colezioni dai Musei dell'Ukraina. – Milano, 2007. – Cat. № 176.
- ¹⁶ Клочко Л.С. Образ водоплавного птаха на декоративних елементах скіфського костюма // Музейні читання Матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки”. – Київ, МКУ, 9 – 11 листопада, 2009 р. – К., 2010. – С. 55–73.
- ¹⁷ Силантьева Л.Ф. Филигранные бусы классической эпохи из некрополей Боспора // Из истории Северного Причерноморья в античную эпоху. – Л., 1979. – С. 49–59.
- ¹⁸ Лесков ... Вказан. праця. – С. 44, рис. 42.
- ¹⁹ Там само.
- ²⁰ Williams D., Ogden J. – P. 247, kat.184.
- ²¹ Фармаковский Б.В. Три полихромные вазы в форме статуеток, найденные в Фанагории // Записки Российской Академии истории материальной культуры. – Петербург, 1921. – С. 14.
- ²² Лесков ... Вказан. праця. – С. 47, рис. 40.
- ²³ Вітрик І.С., Данилко Н.М. Поховання знатної скіф'янки у “Великому кургані М.І. Веселовського” // Музейні читання: Матеріали наук. конф. Музею історичних коштовностей України. – Київ, грудень 2001 р. – К., 2002. – С. 138–149, рис. 6, 4.
- ²⁴ Клочко Л.С., Васіна З.О. Реконструкція жіночого вбрання за знахідками у “Великому кургані М.І.Веселовського” // Музейні читання: Матеріали наук. конф. Музею історичних коштовностей України. – Київ, грудень 2001 р. – К., 2002. – С. 159–160, рис. 2.
- ²⁵ Higgins Ibid. – Tabl. 15, a.
- ²⁶ Полин С.В., Кубышев А.И. Скифские курганы Утлюкского междуречья (в Северо-западном Приазовье). – К., 1997. – С. 9–10, рис. 8–9.
- ²⁷ Там само. – С. 9–10, рис. 8–9.

- ²⁸ Там само. – Рис. 19,12.
- ²⁹ Там само. – С. 25, рис. 19, 4–5.
- ³⁰ Там само. – Рис. 19, 7.
- ³¹ Там само. – Рис. 19, 14–15.
- ³² Bydłowski A. Mogiły w Nowosiolce w pow. Lipowieckim gub. Kijowskiej // Swiatowit. – Warszawa, 1904. – N 5.
- ³³ Ключко Л.С. Образ водоплавного птаха... – С. 66.
- ³⁴ Кобылина М.М. Скульптура; живопись; мозаика, вазапись; торевтика; короластика // Античные государства Северного Причерноморья. – М., 1984. – С. 307, табл. СХVII.
- ³⁵ Ключко Л., Шаміна Т. Мар'ївські прикраси // Памятки України: історія та культура – Науковий часопис. – 2006. – Спецвипуск. – С. 19, рис. 4.

ЗОЛОТІ ПРИКРАСИ З МЕЛІТОПОЛЬСЬКОГО КУРГАНУ У ФОНДАХ МЕЛІТОПОЛЬСЬКОГО МІСЬКОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ

У травні 1954 р. до фондів Мелітопольського міського краєзнавчого музею надійшли золоті прикраси зі скіфської поховальної пам'ятки, нині відомої як Мелітопольський курган. Ці археологічні знахідки потрапили до фондів завдяки науковому співробітнику музею Н.Й. Волчкової та директору Ф.Ф. Кулику, які здійснювали на пам'ятці попередні розкопки.

Як відомо, прикраси було введено до наукового обігу ще 1955 р. Саме тоді науковий співробітник Інституту археології АН УРСР, доктор історичних наук О.І. Тереножкін доповів про розкопки кургану на Сесії відділення історичних наук АН СРСР у Москві та опублікував коротке повідомлення про результати дослідження пам'ятки у збірнику коротких повідомлень Інституту археології АН УРСР¹. Однак ще за рік до того про знахідки стало відомо широкому загалу. У мелітопольській газеті “Радянський степ” 2 червня 1954 р. з'явилося повідомлення директора МКМ Ф. Кулика про розкопки². 12 вересня того ж року, за два дні після завершення розкопок, у газеті було опубліковано статтю О.І. Тереножкіна про Мелітопольський курган³. Тоді ж, у вересні, газета повідомила читачів про те, що знахідки з кургану з'явилися і в музейній експозиції: “Яскраво і любовно оформлений стенд, присвячений розкопкам скіфського кургану. Тут представлені золоті і бронзові речі, кістки, стріли, великий глек для вина (амфора), знайдені в кургані”⁴.

Метою даної публікації є огляд золотих прикрас з Мелітопольського кургану в колекції МКМ, а також публікацій, у яких ці знахідки використовують як аналогії.

Загальна кількість прикрас — 196 одиниць (номери 2–197 за групою зберігання “Археологія”). Повний перелік знахідок наведено у відомій монографії О.І. Тереножкіна та Б.М. Мозолевського “Мелітопольський курган”⁵. Наведемо його ще раз за серіями:

1. Начільна стрічка, розламана на три частини. Розміри 35,4×2,1 см, вага 16,32 г. Виготовлена з золота проби 600–

650. З верхнього краю та з торців має парні отвори для нашивання. Орнамент схематичний, розміщений на площині двома горизонтальними поясками. Верхній знаходиться між двома рельєфними лініями і складається з двох вертикальних рисочок та кружечків, що чергуються між собою. Нижній пояс заповнено половинками восьмишестюгкової пальмети, що розташовані у ряд симетрично на лівій і правій половинах, тож у центрі вони утворюють цілу пальмету.

2. Бляшка кругла із зображенням чоловічої голови у короні вліво. Розмір 2,5 см, вага 0,896 г. Виготовлена з золота проби 500–550. На голові чоловіка — пов'язка з зубчатою оббивкою, що має ззаду чотири паралельні кінці. Зубці оббивки спрямовані вгору і надають пов'язці вигляду корони. Край бляшки обведений обідком псевдозерні і має чотири отвори для нашивання.
3. Бляшка кругла з зображенням голови Афіни у шоломі з маскою лева. Розмір 2,4 см, вага 0,906 г. Виготовлена з золота проби 600. Обличчя людини повернуте ліворуч, морда лева — у профіль праворуч. Верхню частину шолома увінчано валиком, що імітує гребінь. Козирок над чолом людини переходить у завитки, один з яких має рогоподібну форму.
4. Бляшки круглі з зображенням бородатої чоловічої голови у профіль вправо (7 шт.). Розміри 2,3–2,4 см, вага від 0,768 до 1,115 г. Виготовлені з золота проби 500–550. Облямовані обідком псевдозерні. По краю — чотири отвори для нашивання.
5. Бляшка кругла з зображенням жіночої голови у профіль вліво. Розмір 1,7 см, вага 0,344 г. Пробу золота не визначено. Профіль суворий, з прямим носом, що продовжує лінію лоба. Волосся укладене правильними пасмами. На шії — два валики, що, вочевидь, імітують намисто. По краю бляшку обведено обідком дрібної псевдозерні та зроблено три отвори для нашивання.
6. Маски овальні дрібні (2 шт.). Розміри 1×0,9 та 1×1 см, вага 0,337 та 0,289 г. Виготовлені з золота проби 750. Являють собою грубе зображення людської маски. По краю — грубий обідок псевдозерні та 2–3 отвори для нашивання.

7. Бляшки круглі з зображенням чоловічої голови у профіль вліво в шоломі (5 шт.). Розміри 0,8–0,9 см, вага від 0,114 до 0,204 г. Виготовлені з золота проби 750.
8. Бляшки опуклі у вигляді голови ведра (2 шт.). Розміри 2,8×1,5 та 3,1×1,1 см, вага 1,007 та 0,947 г. Виготовлені з золота проби 800. Мають три отвори для нашивання.
9. Бляшки овальні з зображенням лева, що лежить (5 шт.). Розміри 3,8–3,9×2–2,1 см, вага від 1,502 до 2,066 г. Виготовлені з золота проби 700–750. Голова лева повернута у фас і знаходиться на передніх лапах. По краях — обідок з псевдозерні та чотири отвори для нашивання.
10. Бляшки ажурні довгі з фігурками лева та пантери (6 шт.). У переліку, наведеному в монографії, вказано, що одна з бляшок розламана, розміри решти коливаються від 3,5×1,1 до 4,2–4,7×1,3 см, вага від 0,620 до 1,066 г. Ознайомлення з обліковою документацією показало, що дана бляшка є неушкодженою. Виготовлені з золота проби 600–650. Виконані у вигляді прямих ажурних стрічок з зображенням лева та пантери, які присіли на передні лапи. Знизу й зверху — кантики з псевдозерні.
11. Бляшки ажурні довгі з фігурками бджоли та павука (2 шт.). Розміри 4,2–4,3×1,3 см, вага 0,736 та 0,769 г. Виготовлені з золота проби 600–650. Виконані у формі ажурних прямих стрічок з зображенням бджоли та павука, які повзуть один одному назустріч. Знизу й зверху — кантики з псевдозерні.
12. Бляшки напівсферичні з петлею (66 шт.). Розміри 0,6–0,7 та 1–1,1 см, вага від 0,148 до 0,791 г. Виготовлені з золота проби 700–720 та 750.
13. Бляшки трикутні з псевдозерню (70 шт.). Розміри від 1,25×1,50×1,50 см до 1,70×1,70×1,60 см, вага від 0,127 до 0,605 г. Виготовлені з золота проби 500–550, 700–720, 650–700, 750. Великі коливання у розмірах свідчать про неохайну техніку виготовлення бляшок та відсутність чітких стандартів виробництва.
14. Рубчасті пронизки (10 шт.). Розміри від 0,7×0,25 до 0,9×0,3 см, вага від 0,070 до 0,132 г. Виготовлені з золота проби 400, 500, 750.

15. Підвіски грушоподібні (13 шт.). Розміри 1,95×0,85, 2,00×0,80, 2,00×0,85 см, вага від 0,718 до 0,946 г. Виготовлені з золота проби 500.

Усі золоті прикраси з Мелітопольського кургану, що зараз знаходяться у колекції МКМ, вже на момент розкопок вважалися масовими виробами. Втім, незважаючи на це, вони і досі привертають увагу фахівців.

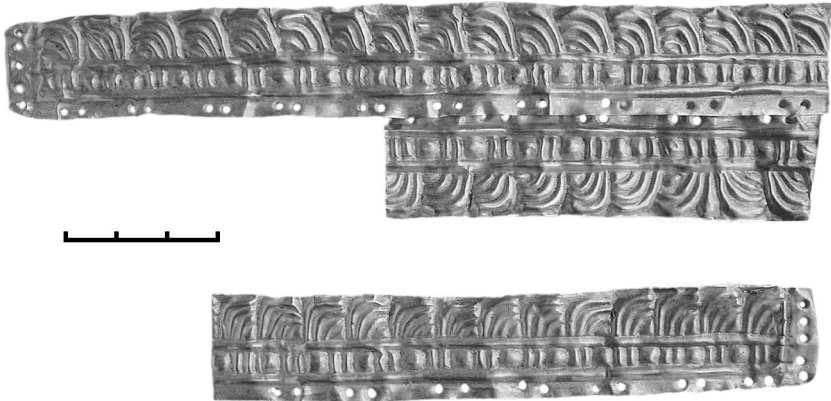


Рис. 1. Начільна стрічка (метопіда).

Начільна стрічка (метопіда) (рис. 1) привернула увагу дослідників ще у 80-ті роки минулого століття. Її наводить у своїй публікації Т.В. Мірошина, згадуючи у переліку курганів, де були знайдені частини жіночих головних уборів⁶. Згадує її і Л.С. Клочко, описуючи метопіди з рослинним орнаментом⁷.

Пластинки, вирізані за контуром зображення голови Афіни у шоломі з маскою лева (рис. 2). були використані Г.О. Грібковою у публікації “Образ Афіни в ювелірному мистецтві Північного Причорномор’я”. Дослідниця порівняла їх із пластинами з кургану № 29 поблизу с. Вільна Україна Херсонської області. На її думку, пластини з Херсонщини подібні до мелітопольських і могли бути викарбувані одним штампом або, принаймні, в одному центрі⁸.



Рис. 2. Бляшка з головою Афіни.

Бляшки із зображеннями бджоли та павука (зображення першої комахи залишається предметом дискусій — деякі дослідники у ній вбачають муху) (рис. 3) зацікавили науковців С.В. Поліна та А.І. Кубишева, які впродовж 1979–1981 р. проводили розкопки курганів між річками Великий та Малий Утлюк (на території Якимівського району Запорізької області). Аналогічні прикраси науковці виявили у парному похованні кургану 4 на території с. Володимирівка⁹.

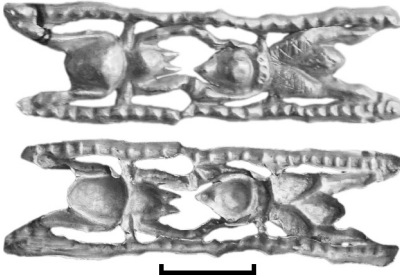


Рис. 3. Бляшка з зображенням павука та бджоли.

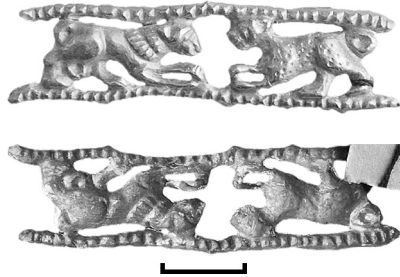


Рис. 4. Бляшка із зображенням лева та пантери.

Об'єктами дослідження О.В. Триколенко та С.Т. Триколенко стали пластинки із зображеннями комах: бджоли та павука, а також — хижаків: лева та пантери (рис. 4). На міжнародній науковій конференції “Музейні читання” 2000 р. О.В. Триколенко виступила з доповіддю, у якій висунула версію, що на платівках з бджолою та павуком відтворена сцена протиборства двох істот, побачена у природі. На думку дослідниці, павуки, ймовірно за все, належать до виду “південноросійський тарантул”, а комахи схожі на бджіл медоносних. На думку О.В. Триколенко, образи на платівках також мають певні риси подібності з іншими павукоподібними та перетинчастокрилими (бджолами та осамаи)¹⁰. У доповіді “Про центр виготовлення пластинок із зображеннями комах та тварин із скіфських курганів Північного Причорномор'я” на міжнародній науковій конференції “Ювелірне мистецтво — погляд крізь віки” (2010 р.) дослідниці О.В. Триколенко та С.Т. Триколенко висловили припущення про те, що образи лева та пантери є похідними від зображення цих тварин на ампіку — золотій діадемі — з поховання жінки у кургані Три Брати поблизу Керчі. Підставою для такого висновку послужила цілковита подібність художнього відбору: на діадемі так само показано протистояння

лева та пантери з тими самими рухами. Саме ж зображення на ампіку, на їхню думку, могло походити або від “Саркофагу Олександра” з Сідону, або з іншого невідомого твору. Що ж стосується платівок із зображенням бджоли та павука, то, на думку дослідниць, “на платівках з маленькими істотами зображена, взята з природи Булганакського степу сценка добування дорожньою осою виду “криптохіл червонуватий” павука для забезпечення їжею своєї личинки”¹¹.

Нашивні пластинки з Мелітопольського кургану як аналогії широко використовувала О.О. Фіалко для введення до наукового обігу золотих бляшок з кургану Огуз. Це, зокрема, пластинки у вигляді голови Афіни, чоловічої голови (профіль вправо), бляшки з зображенням павука та бджоли (мухи), трикутники з псевдозерню (рис. 5,1), напівсферичні бляшки-гудзики (рис. 5,2)¹².

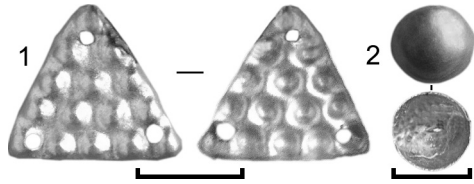


Рис. 5. 1 – трикутна бляшка з псевдозерню; 2 – напівсферичні бляшки-гудзики.

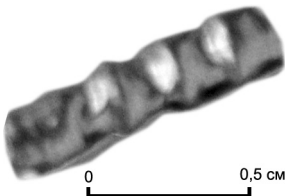


Рис. 6. Рубчаста пронизка.

З останніх автори згадують як аналогії рубчасті пронизки (рис. 6), грушоподібні (амфороподібні) підвіски (рис. 7), бляшки із зображенням хижаків. Також у монографії згадуються пластинки із зображенням мухи та павука. Наголошується на тому, що зображення комах є досить рідкісним сюжетом на бляшках зі скіфських курганів¹³.

Таким чином, прикраси з Мелітопольського кургану, частина з яких зберігається у колекції МКМ, продовжують привертати увагу дослідників, а деякі з серій і досі належать до числа рідкісних знахідок.

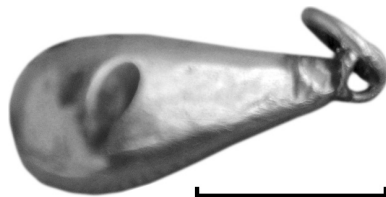


Рис. 7. Грушоподібна підвіска.

Примітки

- ¹ Тереножкин А.И. Мелитопольский курган / А.И. Тереножкин, Б.Н. Мозолевский. – К.: Наукова думка, 1988. – С.5; Тереножкин А.И. Скифский курган в Мелитополе / А.И.Тереножкин // Краткие сообщения Института археологии АН УССР. – 1955. – Вып. 5. – С. 23–34.
- ² Кулик Ф. Знайдені речі скіфських часів / Ф.Кулик // Радянський степ. – 1954. – 2 червня. – С. 4.
- ³ Тереножкін А. Скіфський курган в Мелітополі / А. Тереножкін // Радянський степ. – 1954. – 12 вересня. – С. 4.
- ⁴ Южнов К. В краєзнавчому музеї / К.Южнов // Радянський степ. – 1954. – 22 вересня. – С. 4.
- ⁵ Тереножкин А.И. Мелитопольский курган. – С. 233–237.
- ⁶ Мирошина Т.В. Скифские калафы / Т.В.Мирошина // Советская археология. – 1980. – № 1. – С. 41.
- ⁷ Ключко Л.С. Скифские налобные украшения VI-III вв. до н.э. / Л.С. Ключко // Новые памятники древней и средневековой художественной культуры. – К.: Наукова думка, 1982. – С. 42.
- ⁸ Грібкова Г.О. Образ Афіни в ювелірному мистецтві Північного Причорномор'я / Г.О.Грібкова // Музейні читання. Матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво — погляд крізь віки”. 12–14 листопада 2007 р. – К., 2008. – С. 53.
- ⁹ Полин С.В. Скифские курганы Утлюкского междуречья (в Северо-Западном Приазовье) / С.В.Полин, А.И.Кубышев. – К., 1997. – С. 45.
- ¹⁰ Триколенко О.В. Ажурні золоті платівки із зображенням маленьких степових істот (до вивчення знахідок з Мелітопольського кургану) / О.В.Триколенко // Музейні читання. Матеріали наукової конференції. Грудень 2000 р. – К., 2001. – С. 63–72.
- ¹¹ Триколенко О.В. Про центр виготовлення пластинок із зображеннями комах та тварин із скіфських курганів Північного Причорномор'я / О.В.Триколенко, С.Т.Триколенко // Музейні читання. Матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво — погляд крізь віки”. 15–17 листопада 2010 р. – К.: Фенікс, 2011. – С. 113–121.
- ¹² Фиалко Е.Е. Золотые бляшки из кургана Огуз / Е.Е.Фиалко // Российская археология. – 2003. – № 1. – С. 124–133.
- ¹³ Бидзиля В.И. Скифский царский курган Гайманова Могила / В.И.Бидзиля, С.В.Полин. – К.: Издательский дом “Скиф”, 2012. – С. 295, 302, 395, 477, 579.

ДАТИРОВКА ПОЗДНЕСКИФСКИХ ЗОЛОТЫХ ПОДВЕСОК-ЛУННИЦ ИЗ ПРЕДГОРНОГО КРЫМА

Металлические подвески-лунницы – один из достаточно популярных у поздних скифов Предгорного Крыма видов украшений. Чаще всего они использовались в качестве кулонов в ожерельях из бус и изготавливались из простых гладких бронзовых или, значительно реже, серебряных пластин, лишенных какого-либо орнамента и лишь снабженных сбоку небольшой петлей для подвешивания¹.

На их фоне резко выделяется группа золотых образцов, украшенных стеклянными вставками, зернью и филигранью. Ныне в Предгорном Крыму известно всего шесть таких экземпляров – это украшения из могилы № 87 Чернореченского могильника,² могилы № 25 Краснозоринского некрополя,³ могилы № 286 могильника у с. Заветное,⁴ могилы № 103 некрополя Нейзац,⁵ а также погребений 22/23 склепа № 54 и погребения 5 склепа № 120 Усть-Альминского некрополя⁶. Все они оформлены в одном стиле. На тонкую золотую пластинку по краю наложена кайма из двух перевитых проволочек или имитирующая ее тонкая рубленая полоска. В центре в напаянное гнездо помещена небольшая круглая вставка из синего или голубого стекла различных оттенков. Такие же вставки, но меньших размеров, размещены на углах изделия или по его краям, располагаясь симметрично друг напротив друга. Остальная поверхность пластины покрыта филигранным очковидным узором и/или пирамидками зерни, иногда украшающими и ее края. Сбоку, с внутренней стороны предмета, припаяна петля для подвешивания, свернутая из узкой гофрированной пластинки. Размеры изделий 2–2,8 × 1,5–2,5 см, вес 0,9–2,5 г (рис. 1).

Находки описанных выше украшений за пределами Предгорного Крыма известны пока только в двух экземплярах: один образец происходит с Южного берега Крыма (святилище у пер. Гурзуфское Седло),⁷ другой – из Танаиса⁸. Еще два сходных предмета, происхождение которых достоверно не известно, представлены в коллекции С.Н. Платонова⁹. Другие изделия, хотя иногда и привлекаются в качестве аналогий крымским

украшениям,¹⁰ значительно отличаются от них как по технике изготовления, так и по особенностям декора, а потому их сопоставление с описываемыми оригиналами представляется не совсем корректным.

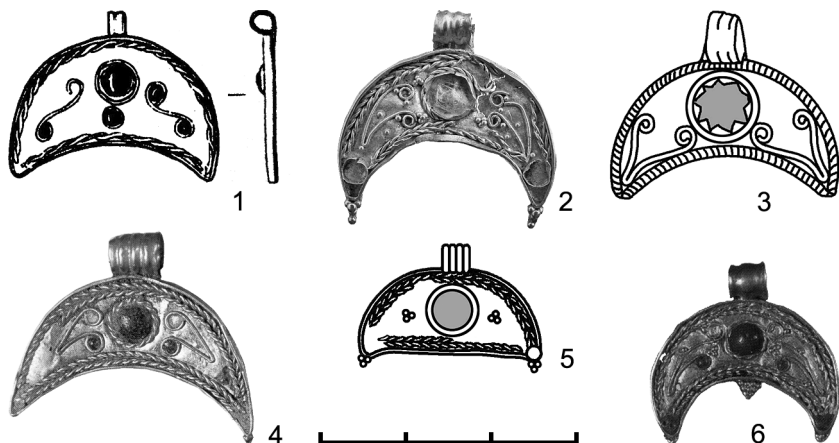


Рис. 1. Золотые подвески-лунницы из Предгорного Крыма: 1 – Нейзац, могила № 103; 2 – Черная речка, могила № 87; 3 – Заветное, могила № 286; 4 – Краснозорье, могила № 25; 5 – Усть-Альма, склеп № 54, погребения 22/23; 6 – Усть-Альма, склеп № 120, погребение 5.

Относительно датировки крымских золотых подвесок-лунниц среди исследователей единого мнения нет. В.И. Мордвинцева и М.Ю. Трейстер датируют их I в. н.э.,¹¹ М.Е. Левада относит ко II в. н.э.,¹² а А.И. Айбабин, А.А. Стоянова и И.Н. Храпунов указывают на бытование таких изделий и в следующем столетии.¹³

Появление в последнее время ряда обобщающих работ, посвященных узким датировкам отдельных категорий погребального инвентаря позднескифских могильников, позволяет существенно откорректировать приведенные выше определения. Все рассматриваемые украшения происходят из неразграбленных в древности погребений, содержавших достаточно выразительные в хронологическом плане находки. В могиле № 87 Чернореченского могильника – это краснолаковая столовая амфора и тарелка,¹⁴ в могиле № 25 Краснозоринского некрополя – краснолаковый кувшин, две лучковые и провинциально-римская сильно профилированная фибулы,¹⁵ в могиле № 286 могильника у с. Заветное – стеклянный бальзамарий, орнаментированное зеркало-подвеска, лучковая и смычковая

фибулы,¹⁶ в могиле № 103 некрополя Нейзац – две краснолаковые чашки, орнаментированное зеркало-подвеска, три пружинные фибулы-броши со свинцовыми щитками и лучковая фибула,¹⁷ в погребениях 22/23 склепа № 54 Усть-Альминского некрополя – орнаментированные зеркала-подвески и фрагменты лучковых фибул,¹⁸ в погребении 5 склепа № 120 того же памятника – провинциально-римские брошь с эмалью и шарнирная дуговидная фибула¹⁹.

Все перечисленные вещи бытовали относительно непродолжительный промежуток времени. Так, столовая амфора из могилы № 87 (Черная речка) относится к типу 1 по классификации А.А. Труфанова или к форме 2.4 по типологии Д.В. Журавлева и датируется упомянутыми авторами соответственно последней четвертью I – первой половиной II вв. н.э. или II в. н.э. в целом²⁰. Тарелку из указанного комплекса оба исследователя единогласно отнесли ко II в. н.э.,²¹ а кувшин из могилы № 25 (Краснозорье) – ко второй половине или последней четверти I – первой половине II вв. н.э.²² Краснолаковые чашки, аналогичные сосудам из могилы № 103 (Нейзац), Д.В. Журавлев включил в формы 16.2 и 5.1 понтийской сигиллаты А и В, датировав, соответственно, концом I – первой половиной II вв. н.э. и серединой II в. н.э.²³ В классификации А.А. Труфанова подобные изделия не учтены.

Зеркала-подвески, идентичные найденным в погребениях 22/23 склепа № 54 (Усть-Альма) и в могилах №№ 103 (Нейзац) и 286 (Заветное), А.А. Труфанов отнес к ранним вариантам таких изделий, суммарно датировав их последней третью или концом I – первой половиной II в. н.э. Только для образцов, сходных с экземпляром из могилы № 286, исследователь допустил более позднюю датировку – II – начало III вв. н.э.²⁴ В близкое время, но в основном в конце I – первой половине II вв. н.э., бытовали стеклянные бальзамарии, идентичные сосуду из могилы № 286 (Заветное),²⁵ несколько позже – в первой половине и середине II в. н.э. – лучковые фибулы из могил №№ 25 (Краснозорье) и 286 (Заветное), а также погребений 22/23 склепа № 54 (Усть-Альма), относящиеся к варианту 3 серий I и II лучковых подвязных фибул²⁶. Более широко (в основном II – первой половиной III вв. н.э.) следует датировать смычковые фибулы и пружинные фибулы-броши со свинцовыми щитками из могил №№ 286 (Заветное) и 103 (Нейзац)²⁷. Более узко –

провинциально-римские застёжки из могилы № 25 (Краснозорье) и погребения 5 склепа № 120 (Усть-Альма). Первая из них – сильно профилированная фибула с расширенной головкой типа Альмгрен 69 – в Дунайских провинциях Римской империи характерна в основном для последней трети I – начала II вв. н.э.,²⁸ однако на Юге Восточной Европы такие изделия не редко встречается и в более поздних захоронениях²⁹. Два других образца – шарнирная дуговидная фибула и фибула-брошь в виде птички с эмалью, бытовали в разные промежутки времени – во второй половине/конце I – первой половине II вв. н.э. и во второй половине II – начале/первой половине III вв. н.э. соответственно,³⁰ но их наличие в одном комплексе позволяет с высокой долей вероятности датировать указанное погребение пограничным временем, т.е. близким к середине II в. н.э.

Таким образом, сопоставление всех приведенных выше определений указывает на общую датировку комплексов с золотыми подвесками-лунницами из Предгорного Крыма в пределах первой половины – середины II в. н.э., допуская для некоторых из них и более узкие датировки (рис. 2).

Это заключение позволяет немного дополнить опубликованный ранее автором доклад о всплеске популярности золотых украшений в Предгорном Крыму во второй половине I в. н.э. и последовавшем вслед за тем (во II – первой половине III вв. н.э.) упадке ювелирного искусства, когда богатство и благосостояние стали измеряться количеством и разнообразием инвентаря в целом, а изделия из золота почти полностью вышли из употребления³¹. Публикуемые материалы демонстрируют некоторую плавность перехода от одного явления к другому. Сперва – в первой половине II в. н.э. – количество золотых украшений в погребениях, хотя и резко сокращается, все же представлено еще значительным числом образцов. Среди них доминируют типы, широко известные в комплексах второй половины I в. н.э. Это гофрированные пронизи-трубочки, нашивные каплевидные бляшки, венки из листиков лавра или сельдерея, наглазники, нагубники и пр., но имеются и свои уникальные вещи, в частности описанные выше подвески-лунницы, демонстрирующие еще некое творчество ювелиров этого времени. На следующем этапе – во второй половине II в. н.э. – изделий из золота становится совсем мало и почти все они представлены миниатюрными по размерам бляшками и пронизями, типичными для

погребений предшествующего времени³². В захоронениях первой половины III в. н.э. золото вообще становится чрезвычайной редкостью. Как правило, это лишь обкладка (т.е. плакировка) стандартных бронзовых или серебряных изделий золотой фольгой и миниатюрные штампованные бляшки³³.

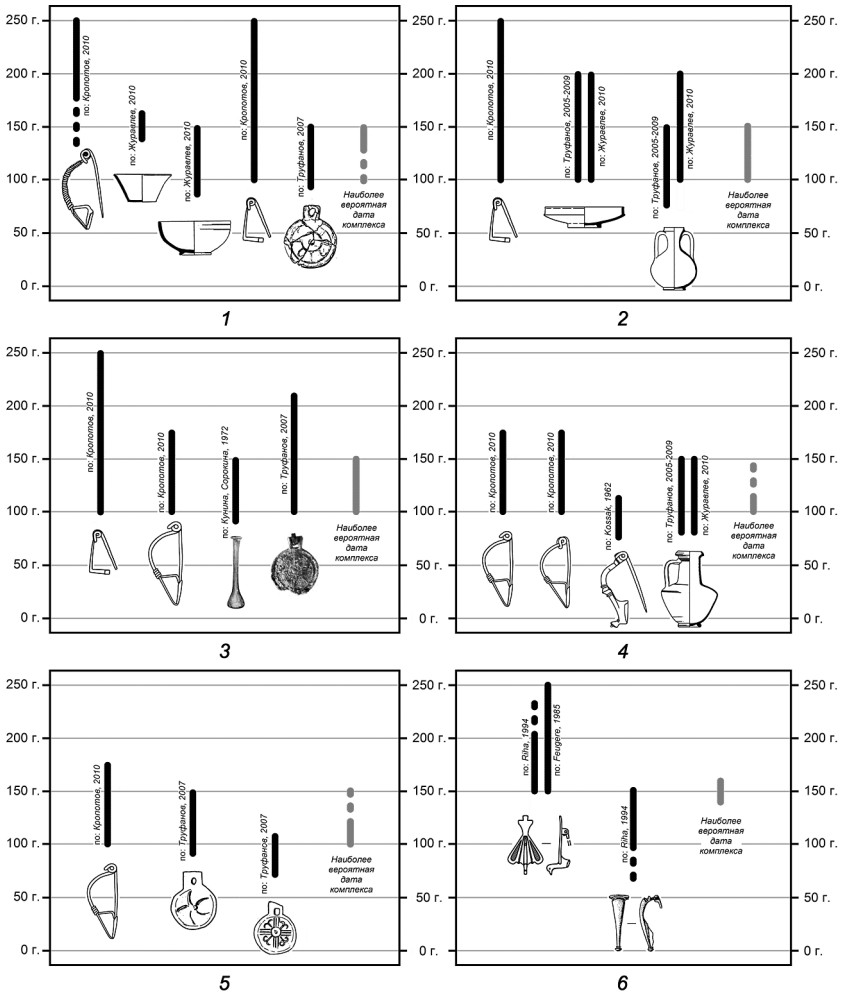


Рис. 2. Таблица соотношения хронологических позиций наиболее выразительных вещей из погребений с золотыми подвесками-лунницами: 1 – Нейзац, могила № 103; 2 – Черная речка, могила № 87; 3 – Заветное, могила № 286; 4 – Краснозорье, могила № 25; 5 – Усть-Альма, склеп № 54, погребения 22/23; 6 – Усть-Альма, склеп № 120, погребение 5.

Новый всплеск популярности золотых украшений возникает только в середине – второй половине III в. н.э. – периоде готских походов, когда складывается новый ювелирный стиль (так называемый “кишпекский”), характеризующий ювелирное искусство уже новой, позднеантичной эпохи.

Примечания

- ¹ Пуздровский А.Е. Крымская Скифия II в. до н.э. – III в. н.э. Погребальные памятники. – Симферополь, 2007. – С.152. – Рис. 126, 1–11; Труфанов А.А. Хронология могильников Предгорного Крыма I в. до н.э. – III в. н.э. // *Stratum plus*. – 2005–2009. – № 4. – С.234–235. – Рис. 65, 12–14, 44–51; Храпунов И.Н. Некоторые итоги исследований могильника Нейзац // *Исследования могильника Нейзац*. – Симферополь, 2011. – С.39. – Рис. 35, 12,15.
- ² Бабенчиков В.П. Чорноріченський могильник // *АП УРСР*. – 1963. – Т. XIII. – Табл. VII, 4.
- ³ Волошинов А.А., Масыкин В.В., Неневоля И.И. Два комплекса с римским импортом из Краснозоринского некрополя // *Древняя Таврика*. – Симферополь, 2007. – Рис. 4, 8.
- ⁴ Гущина И.И., Журавлев Д.В., Фирсов К.Б. Позднескифские коллекции в собрании Государственного Исторического музея // *Поздние скифы Крыма (Тр. ГИМ. – Вып.118)*. – М., 2001. – Рис.6,8; Фирсов К.Б. Ювелирные изделия из некрополя первых веков н.э. у с. Заветное в Юго-Западном Крыму // *Боспорский феномен: искусство на периферии античного мира. Материалы международной научной конференции*. – СПб., 2009. – Рис. 1,24.
- ⁵ Храпунов И.Н. Две могилы с погребениями женщин из некрополя Нейзац // *МАИЭТ*. – 2007. – Вып. XIII. – Рис. 5,21.
- ⁶ Высотская Т.Н. Усть-Альминское городище и некрополь. – К., 1994. – Табл. 15, 37, 38,10.
- ⁷ Новиченкова Н.Г. Устройство и обрядность святилища у перевала Гурзуфское Седло. – Ялта, 2002. – Рис. 31,9.
- ⁸ Книпович Т.Н. Танаис. – М. – Л., 1949. – Рис. 20.
- ⁹ Мордвинцева В.И., Трейстер М.Ю. Произведения торевтики и ювелирного дела в Северном Причерноморье II в. до н.э. – II в. н.э. – Т. III. – Симферополь-Бонн, 2007. – Табл. 75, D7. 5–6.
- ¹⁰ Левада М.Е. “Другие германцы” в Северном Причерноморье позднего римского времени // *Боспорские исследования*. – 2006. – Вып. XI. – С. 205; Мордвинцева В.И., Трейстер М.Ю. Указ. соч. – Т. I. – С. 94; Храпунов И.Н. Две могилы... – С. 40.

- ¹¹ Мордвинцева В.И., Трейстер М.Ю. Указ. соч. – Т. I. – С. 94.
- ¹² Левада М.Е. Указ. соч. – С. 205.
- ¹³ Айбабин А.И. Население Крыма в середине III – IV вв. // МАИЭТ. – 1996. – Вып. V. – С. 292. – Рис. 3,5; Стоянова А.А. Бусы и подвески из могильника Нейзац // Боспорские исследования. – 2004. – Вып. V. – С. 298; Храпунов И.Н. Две могилы... – С. 40.
- ¹⁴ Бабенчиков В.П. Указ. соч. – С. 111–112; БИАЗ, КП-6112/461, КП-6962/694.
- ¹⁵ Волошинов А.А., Масыкин В.В., Неневоля И.И. Указ. соч. – Рис. 3,3, 4,19, 5,1,3.
- ¹⁶ Богданова Н.А. Отчет о раскопках 1979 г. могильника первых веков н.э. у с. Заветное Бахчисарайского района Крымской области // Научный архив ИА НАНУ. – Д.9438–9439 (1979/120). – Табл. XII, 1,5,6, XIII, 1.
- ¹⁷ Храпунов И.Н. Две могилы... – Рис. 4,1–3, 10, 14, 5,22,23.
- ¹⁸ Высотская Т.Н. Отчет о раскопках Усть-Альминского городища и некрополя в 1971 г. // Научный архив ИА НАНУ. – Д.7063–7064 (1971/19а). – С. 6–7. – Рис. 14.
- ¹⁹ Высотская Т.Н. Отчет о работе Альминского отряда в 1975 г. // Научный архив ИА НАНУ. – Д.7548–7550 (1975/22а). – С.7–8. – Рис. 34, 1,11.
- ²⁰ Труфанов А.А. Указ. соч. – С. 167; Журавлев Д.В. Краснолаковая керамика Юго-Западного Крыма I – III вв. н.э. (по материалам позднескифских некрополей Бельбекской долины) // МАИЭТ. – Supplementum. – Вып. 9. – Симферополь, 2010. – С. 71.
- ²¹ Труфанов А.А. Указ. соч. – С.154, вариант III-Д-2; Журавлев Д.В. Указ. соч. – С. 46, форма 4.2.
- ²² Труфанов А.А. Указ. соч. – С. 186, тип 15; Журавлев Д.В. Указ. соч. – С. 74, форма 2.1.
- ²³ Журавлев Д.В. Указ. соч. – С. 55, 67.
- ²⁴ Труфанов А.А. Указ. соч. – С. 255–256; Труфанов А.А. Зеркала-подвески первых веков н.э. из могильников Крымской Скифии // Древняя Таврика. – Симферополь, 2007. – С. 177–178.
- ²⁵ Кунина Н.З., Сорокина Н.П. Стекланные бальзамарии Боспора // Труды ГЭ. – 1972. – Т. XIII. – С. 161, тип I-2-Г.
- ²⁶ Кротов В.В. Фибулы сарматской эпохи. – К., 2010. – С.75, 132.
- ²⁷ Там же. – С. 170, 295.
- ²⁸ Kossack G. Frühe römische Fibeln aus dem Alpenforland und ihre chronologische Bedeutung für die germanischen Kulturverhältnisse //

Aus Bayerns Frühzeit (Festschrift Fr. Wagner). – München, 1962. – S. 125 ff.

- ²⁹ Кропотов В.В. Указ. соч. – С.257–259.
- ³⁰ Riha E. Die römischen Fibeln aus Augst und Kaiseraugst // Forschungen in Augst. – Bd.3. – Augst, 1979. – S.199. – Taf.66,1714; Riha E. Die römischen Fibeln aus Augst und Kaiseraugst. Die Neufunde seit 1975 // Forschungen in Augst. – Bd.18. – Augst, 1994. – S.118–119. – Taf. 27, 2435; Feugère M. Les fibules en Gaule Méridionale de la conquête à la fin du Ve siècle après J. – C. // Revue Archéologique de Narbonnaise. – Supplément 12. – Paris, 1985. – P.393–394. – Fig. 60,29.
- ³¹ Кропотов В.В. К датировке позднескифских золотых украшений из коллекции МИДУ // Музейні читання. Матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки”. – К., 2013. – С.97–103.
- ³² Ахмедов И.Р., Гущина И.И., Журавлев Д.В. Богатое погребение II в. н.э. из могильника Бельбек IV // Поздние скифы Крыма (Тр. ГИМ. – Вып.118). – М., 2001. – С. 175–186; Кропотов В.В. К датировке... – С. 99–100.
- ³³ Мульд С.А. Позднесарматское погребение в Центральном Крыму // МАИЭТ. – 2001. – Вып.VIII. – С.55. – Рис.5,25–30; Храпунов И.Н. Некоторые итоги... – Рис. 5, 13, 23.

**БРОНЗОВА ПРИКРАСА З РОЗКОПОК
В.В. ХВОЙКИ ПОБЛИЗУ С. ПРУСИ НА ЧЕРКАЩИНІ
В ЕКСПОЗИЦІЇ НМІУ**

В експозиції НМІУ представлена унікальна та своєрідна бронзова пластина, призначення якої і досі викликає дискусії серед дослідників. Вона вкрита невисоким штампованим рельєфним малюнком із зображенням сцен міфічних сюжетів. Зовні пластина пошкоджена і корозована (рис. 1).

Її було знайдено у 1899 р. під час розкопок кургану поблизу с. Пруси (суч. с. Михайлівка Смілянського району Черкаської області). Розкопки проводив В.В. Хвойка на запрошення Б.І. Ханенка та за його кошт. Було виявлено 18 курганів, досліджено – 9. Більшість з них була пограбована ще в давнину.

Пластина була знайдена у кургані № 9, який мав діаметр 25 м, висоту насипу 0,75 м. Під ним, на рівні ґрунту був знайдений шар обгорілого дерева. Під цим шаром знаходилась прямокутної форми яма, стіни та підлога якої були вкриті сумішшю чорнозему, жовтої глини та паленого дерева, глибиною 6 м. Померлий був похований за обрядом тілопокладення. На підлозі були знайдені розкидані перебиті чоловічі кістки, кілька кісток коня, барана та свині, фрагменти п'яти битих посудин, залізні та бронзові пластини від набірною панцира. У північно-східному куті склепу, біля стовпа, у канавці, якою була обведена підлога склепу було знайдено 8 ремінних вудил з кістяними псаліями із зображенням на них кінських голів та 18 кістяних пряжок. До цього вуздечного набору відносяться дві круглі нашивні срібні бляхи, з зображенням сфінкса, які мають петлю на звороті¹. На жаль, подальші відомості про розкопки цього кургану обриваються, тому що стаття В.В. Хвойки “Раскопки в окружности м. Райгорода, отчасти Чигиринского и Черкасского уездов”, яку він написав у 1900 році, збереглась у неповному обсязі².

Переважна частина знайдених В.В. Хвойкою речей поповнила колекцію Б.І. Ханенка, який у 1905 – 1906 рр. передав зібраний різноманітний археологічний матеріал до збірки Київського художньо-промислового і наукового музею, від якого бере початок Національний музей історії України³.



Рис. 1. Пластина бронзова з розкопок поблизу с. Пруси (с. Михайлівка) Черкаської обл.

Знайдена бронзова, місцями позолочена пластина (інв. № Б 34 – 14, довжиною 278 мм, шириною 170 мм) трапецієподібної форми, широка у верхній частині, яка поступово звужується до нижнього округлого краю. Краї обрізані досить недбало, пробиті дрібними отворами для кріплення, біля них збереглися рештки шкіри. Поверхня дуже пошкоджена, місцями корозована.

Пластина прикрашена погано збереженими сценами полювання. Під ними зображено орлиноголових грифонів та орнаментовані рослинні мотиви. Сцена полювання відокремлена у вигляді широкого фризу, розташованого по верхньому краю пластини, яка вкрита тонким шаром позолоти. На її лівому боці рельєфом зображено верхню частину тулуба вершника, у плаці, що розвивається, та фігуру коня зі здибленими передніми ногами. На правому боці зображення збереглось краще. Тут показані дві оголені чоловічі постаті: одна вбиває лань, інша наступає на лева, зображення якого представлено задньою половиною тулуба з ногами та хвостом, який за ними звивається. Лев зображений у стрибку назустріч вершнику. Цей мотив нагадує сцену полювання левиці, передану у рельєфах срібної посудини з кургану Солоха Запорізької обл⁴. Всі зображення – вершика, лева, коня, фігури лані та людських постатей – передані схематично та трохи витягнуті. Чоловічі постаті нагадують характерну для грецького скульптора другої половини IV ст. до н.е. Лісіпа трактовку оголених атлетів. Тематика деяких зображень на пластині близька до творів цього скульптура. Так, зображення юнака з ланню, хоча й не є точною копією зображення Геракла з впольованою ним ланню, але, безумовно, аналогічна скульптурній групі, виконаній Лісіпом в бронзі⁵. Це зображення передає один з подвигів його улюбленого героя – Геракла, який був дуже популярним в античному прикладному мистецтві. У Північному Причорномор'ї він користувався особливою шановою у херсонесців, для яких Геракл був ще й божеством місцевого культу⁶.

Треба підкреслити, що ця пластина вперше знайомить нас з зображенням оголеного людського тіла на прикрасах боспорської торевтики, знайденої на території Скіфії. Оголені чоловічі постаті передані з великою майстерністю, що свідчить про гарне знання анатомії людського тіла.

На пластині під фризом зображені орлиноголові грифони, які стоять один проти одного на задніх лапах з піднятими перед собою передніми лапами. У них сильно витягнуті довгі фігури, непропорційно маленька голівка та короткі серпоподібні крила. Зображення грифів схематичне та маловиразне. Воно нагадує зображення грифонів у розписах ваз керченського стилю, які датуються IV–III ст. до н.е.⁷ Між грифонами та нижче, до самого кінця пласти-

тини, у вертикальному положенні зображені рослинні пагонці, дуже схожі на листя аканфа, від яких відходять квіти у вигляді розеток, бутонів лотосу та пальметок, тонкі пелюстки яких закручені в один бік. Форма цих рослинних мотивів, як і вся композиція орнаменту, аналогічна орнаменту на амфорі з електра із кургану Чортомлик біля м. Нікополя IV ст. до н.е. (рис. 2) ⁸.

Завдяки знайденим аналогіям на тематику зображень пластини її можна датувати кінцем IV – початком III ст. до н.е.

Щодо виготовлення пластини, то найімовірніше, вона була зроблена у Боспорі, який славився карбуванням золотих та срібних монет (Пантикапей, Німфей, Феодосія) та виробництвом художніх виробів з коштовних металів з давніх часів. Поки що відкрита єдина торевтична майстерня V ст. до н.е. у Пантикапеї. Це була майстерня зброяра, де можливо, і виконувались на замовлення скіфської знаті прикраси озброєння та кінського спорядження. Тут були знайдені знаряддя праці: кам'яні та глиняні форми, тиглі для відливання ювелірних виробів, а також штампи для відтиску рельєфних прикрас. Численні штамповані вироби, знайдені на Середньому Подніпров'ї, вказують на їх масове виробництво. Основним технічним прийомом боспорських торевтів було тиснення листової бронзи, золота та срібла з подальшою обробкою (чеканкою, позолотою, гравіруванням) та отриманням на них рельєфних зображень. При цьому переважно використовувались дерев'яні штампи ⁹.

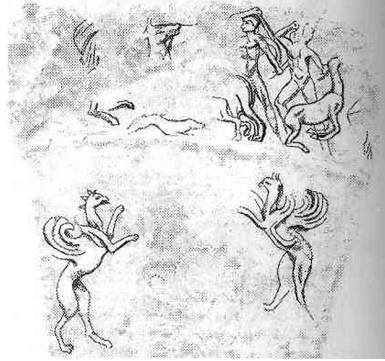


Рис. 2. Промальований рельєф зображення на бронзовій пластині.

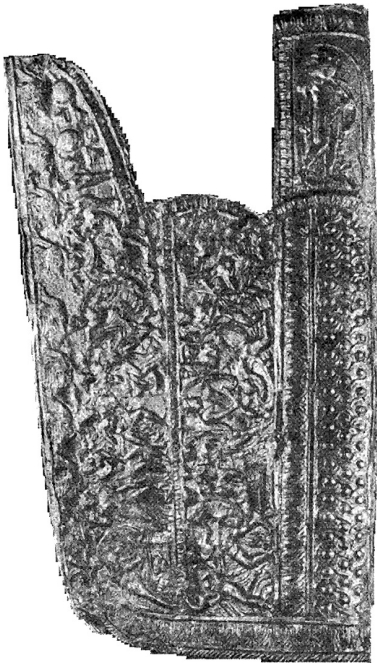


Рис. 3. Обкладинка горит з розкопок поблизу с. Вергіна у Північній Греції (давня Македонія).

ти зазвичай становлять від 40 до 70 см, а наша пластина – 27,8 см, проте досі не зустрічались горити такого розміру¹³. Крім того, немає свідочств про знахідки у курганах біля с. Пруси наконечників стріл¹⁴. Це важливо, тому що у похованнях, зазвичай, поряд з горитами знаходили наконечники стріл. На додачу, зображення на більшості знайдених пластин від горитів горизонтальні, а не вертикальні, як на нашій.

Дослідник В.Г. Петренко вважає пластину кінським центральним налобником – це бронзова пластина, закріплена на морді коня для захисту від поранень. Зазвичай, налобники зустрічаються довжиною до 35 см., шириною до 20 см.¹⁵ Зображення на налобнику наносилось вертикально. Для того, щоб налобник не розламувався та тримався на морді, його закріплювали на м'яку основу – повстяну або шкіряну. Налобник кріпили за допомогою цвяхків або заклепок чи пришивали. Для

Призначення ж пластини залишається і досі нез'ясованим та дискусійним. Першовідкривач пластини В.В. Хвойка вважав її накладкою від горита. Ймовірно, вона слугувала центральною частиною гориту¹⁰. Цю думку підтримувала також і дослідниця А.І. Мелюкова.¹¹ Це твердження пояснюється тематикою та вишуканим рельєфним зображенням на пластині. Аналогічними за технікою виготовлення та якісними ретельними зображеннями сцен міфічних сюжетів можна назвати пластили від гориту з кургану біля с. Ільїнці Вінницької обл., Мелітопольського кургану та кургану Солоха Запорізької обл., кургану Чертомлик біля м. Нікополя та у кургані біля с. Вергіна у Північній Греції (територія давньої Македонії)¹² (рис. 3). Але, за розміром горити

цього робили маленькі отвори по краю. Можливо, це була нерухомо закріплена вузда з широкими ремнями, на яких кріпилися бляхи з налобниками, утворюючи шкіряну маску, аналогічну тій яку було знайдено у Пазирикському кургані № 116¹⁶.

За формою, що нагадує обриси кінської морди в фас, розміром, отворами для нашивання, пластина надзвичайно близька до налобника з кургану № 63 біля с. Бобрися Черкаської обл.¹⁷ (рис. 4).

На думку дослідника Є.В. Черненко, пластина несе сліди вторинного використання – під час її обрізування були пошкоджені деякі зображення.¹⁸

Отже, можна припустити, що від початку ця пластина використовувалась як прикраса від гориту, а пізніше, після пошкоджень з неї ошадливий господар вирішив зробити кінський налобник, який і було знайдено під час розкопок В.В. Хвойкою.

Таким чином, представлена пластина є одним з багатьох свідчень торговельних зв'язків Скіфії з античними містами Північного Причорномор'я, зокрема Боспору. Вона по праву займає належне місце в експозиції Національного музею історії України.

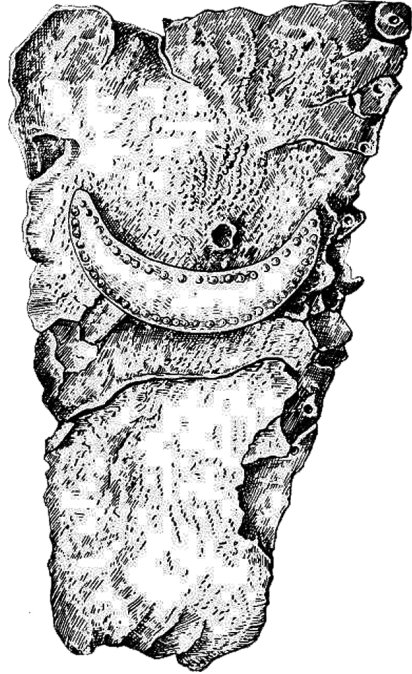


Рис. 4. Налобник кінський бронзовий з кургану 63 біля с. Бобрися Черкаської обл.

Примітки

- ¹ Петренко В.Г. Правобережжя Середнього Придніпров'я в V – III вв. до н.е. – М., 1967. – Табл. 28, 2.
- ² Хвойка В.В. Раскопки в окрестности м. Райгорода, отчасти Чигиринского и Черкасского уездов. Рукопись // Науковий архів Інституту археології НАН України. – Ф. 2, № 53. – С. 2.

- ³ Древности Поднепровья. Б.И. и В.Н. Ханенко. – Вып. II. – К., 1899. – Табл. VII. 217.
- ⁴ Онайко Н.А. Античный импорт в Приднепровье и Побужье в IV – III вв. до н.э. – М., 1970. – Табл. XXIX, 435.
- ⁵ Блаватский В.Д. Акарнанские бронзы Лисиппа // СА. – 1941. – VII. – Рис. 1.
- ⁶ Боги на монетах. Древняя Греция, Рим, Византия. – СПб., 2007. – № 295.
- ⁷ Кобылина М.М. Поздние боспорские пелики. – МИА – 1951. – № 19. – Рис. 6, 3.
- ⁸ Онайко Н.А. – Указ. соч. – Табл. XXVII, 433.
- ⁹ Черненко Е.В. Скифские лучники. – К., 1981. – С. 108.
- ¹⁰ Древности Поднепровья. Б.И. и В.Н. Ханенко. – Вып. II. – К., 1899. – Табл. VII. 217.
- ¹¹ Грицок В.М. Військо скіфів // Озброєння, організація війни та воєнне мистецтво. – К., 2009. – С. 63.
- ¹² Хвойка В.В. Раскопки в окрестности м. Райгорода и с. Пруссы Черкасского уезда и с. Яровое Чигиринского уезда Киевской губернии // Археологическая летопись Южной России. – К., 1900. – Т. 2. – С. 8.
- ¹³ Петренко В.Г. Указ. соч. – Табл. 28, 2.
- ¹⁴ Мелюкова А.И. Вооружение скифов. – М., 1964. – Табл. 11, 8.
- ¹⁵ Петренко В.Г. Указ. соч. – Табл. 28, 4.
- ¹⁶ Грицок В.М. Вказ. праця. – С. 45.
- ¹⁷ Черненко Е.В. Вказ. праця. – С. 80.
- ¹⁸ Петренко В.Г. Указ. соч. – С. 40.

СТРУКТУРА И СИМВОЛИКА ДЕКОРА НОЖЕН СКИФСКИХ МЕЧЕЙ V – IV ВВ. ДО Н.Э.

Ножны, как специальный футляр, защищающий тело от острого клинка ножа или кинжала, появились, как минимум, в эпоху поздней бронзы¹. Элементы ножен кинжалов найдены в предскифских комплексах, где они зафиксированны как по незначительным фрагментам, оставшимся от деревянных ножен, обтянутых кожей, так и по металлическим частям².

Вполне возможно, что в скифское время все кинжалы и мечи носились в ножнах. Ножны были преимущественно деревянными, обтянутыми кожей (редко – материей)³. Иногда такие ножны покрывали красной краской, полностью или полосами, что было характерно прежде всего для восточных регионов скифского мира⁴. И только в относительно немногих случаях известны находки металлических или, реже, костяных обкладок, пластин или наконечников, которые украшали ножны, повышая их функциональную, социальную и культовую значимость. Именно эти находки, в силу их большей сохранности, позволяют говорить о видоизменении формы и декора ножен, делать предположения об их символике и культовой роли.

Самыми ранними из скифских являются золотые двусторонние обкладки ножен из Мельгуновского и Келермесского № 1/Ш курганов⁵. Их форма повторяет и даже подчеркивает форму меча, дополняя его важной деталью – массивным наконечником полуовальной (подтреугольной) формы, что также характерно для иранской традиции ахеменидского времени⁶. По всей видимости, можно говорить об общей изначальной традиции, появившейся в период тесных контактов кочевников юга Восточной Европы с иранцами (мидийцами и персами) Передней Азии⁷.

В скифологии много внимания уделено общей культовой роли меча, кумира скифского Ареса⁸. Было отмечено соотношение меча в ритуале и мифе с образом “мирового дерева”, что, в частности, отчетливо выражено в декоре как мечей, так и их ножен, прежде всего из Келермеса и Мельгуновского кургана.

Символика меча в скифской традиции имела и еще одно значение. Д.А. Мачинский предположил, что меч-акинак “и по

оформлению ножен, и по способу ношения ассоциировался в сознании скифов с мотивом фаллоса”⁹. А.Ю. Алексеев высказал возможность соотнесения с фаллосом определенных типов скифских мечей – прежде всего с почковидным (восьмерко- и сердцевидным) перекрестием, имеющих характерную морфологию. Данное предположение основывается на соответствии контура меча схеме изображения фаллоса на каменных изваяниях. Косвенными свидетельствами могут служить воспроизведение мечей и фаллосов на изваяниях рядом, а также возможная связь с плодородием самого скифского Ареса, кумиром которого и являлся меч¹⁰. Дополнительные аргументы связи фаллоса и меча в символике скифских изваяний привел Д.С. Раевский¹¹.

Данная точка зрения на символику скифского меча была критически проанализирована А.В. Шелеханем. Автор выступил против возможности считать фаллос прототипом формы скифского меча и на основании этого делать какие-либо типологические построения¹². В то же время, А.В. Шелехань признает, что “графическое изображение некоторых кинжалов действительно похоже на фаллос”¹³, т.е. фактически принимает изначальный посыл в семантических построениях А.Ю. Алексева. На наш взгляд, этот момент является определяющим. Действительно, вряд ли возможно говорить, что некий мифологический образ или символ стали отправной точкой в появлении и эволюции скифского клинкового оружия. Скорее всего, военная, технологическая и ритуально-мифологическая составляющие этого процесса развивались параллельно, постоянно дополняя друг друга. И если первые две из них можно изучить относительно детально по имеющимся археологическим данным, то третья составляющая реконструируется лишь гипотетически по совокупности косвенных данных. Существующие типологии скифского клинкового оружия, на наш взгляд, говорят о том, что все многообразие типов перекрестий (по А.И. Мелюковой – 11 типов¹⁴), как главного выразительного элемента этих изделий, развивалось в пределах единой парадигмы. Типологическая схема А.Ю. Алексева¹⁵ – один из вероятных вариантов ее выражения. И то, что некоторые из типов как символы имеют визуальное сходство с изображением-символом фаллоса, позволяет использовать их как ключ для объяснения всей парадигмы. Напомним, что знак лишь в отдельных ситуациях является точным визуальным воспроизведением своего прототипа

(иконический знак). Чаще всего эта связь непрямая и опосредованная, устанавливающаяся, как правило, конвенционально (знаки-индексы и знаки-символы)¹⁶. Тем более, что в данном случае (если мы принимаем гипотезу А.Ю. Алексеева) скифский меч (кинжал) является не воспроизведением фаллоса как анатомического органа, а зримым воплощением некоей идеи (атрибута или образа), имеющей фаллическую природу. И то, что в какой-то ситуации (в случае с изображениями на изваяниях) это зримое воплощение приобретает бесспорное подобие, по нашему мнению, является подтверждением верности исследовательской гипотезы.

Еще одним косвенным аргументом в пользу мнения А.Ю. Алексеева и Д.С. Раевского может служить то, что меч и изваяние были семантически равнозначными кумирами в скифской культовой практике, играя одинаковую роль (увенчивание пирамидального или кургановидного святилища), выполняющая общую функцию (моделирующая, символ “мирового древа” и мировой оси и т.п.) и, вероятно, являясь предметным выражением одного и того же мифологического персонажа¹⁷. В то же время, фаллическая символика скифских изваяний, выраженная как в общей форме, так и в изображенных атрибутах, достаточно очевидна¹⁸. Дополнительным аргументом может служить тот факт, что не только меч, но и другие виды вооружения имели фаллическую и шире – мужскую сексуальную, символику, так же являясь, при этом, атрибутами бога войны и грозы, того же скифского Ареса¹⁹. В первую очередь это касается копий. И в связи с этим показательной является находка наконечника копья в погребении сарматского времени (погр. 8 кург. 1 могильника Незлобненский-5 на Ставрополье), лежавшего на лобковых костях погребенного, тем самым, вероятно, имитируя фаллос²⁰. Не случайно по сегодняшний день именно меч и копье являются эвфемизмами названия мужского полового органа²¹.

Таким образом, принимая и поддерживая мнение по поводу фаллической символики скифского клинкового оружия, отметим, что раннескифские ножны²², подчеркивающие и дополняющие структуру меча, также соответствовали этой символике²³. Ранние ножны с полуовальной (подтреугольной) бутеролью келермесского и ахеменидского (т.е. фактически общеиранского) типа еще более усиливают визуальное соотношение меча и фаллоса. А.И. Мелюкова предполагала, что

расширение на конце ножен служило для привязывания ножен к ноге²⁴. Но если это и справедливо для персов (данный способ ношения зафиксирован в изобразительных материалах), то вряд ли применимо к скифам. Скорее всего, расширенный наконечник имел именно символическое, а не функциональное значение. Характерно, что подобная форма ножен, известная как по археологическим находкам, так и по изображениям на стелах, в той или иной степени бытовала весь скифский период²⁵ и продолжала существовать в сарматское время²⁶.

Оформление и соответствующая ему символика ножен претерпевают существенные изменения в V–IV вв. до н.э.

Фактически “открывают” новую серию скифских ножен золотые обкладки ножен меча из кург. 1 из раскопок 1910 г. А.А. Миллера у ст. Елизаветовской на Нижнем Дону²⁷ (рис. 1, 1). Они имеют уникальную лопастевидную форму, которая не могла отражать форму клинка меча, поскольку наиболее узкое место находится на устье. По своему характеру это наиболее ранние из известных ножен, куда входил только клинок, в отличие от ножен VII–VI вв. до н.э., полностью или частично перекрывавших также и перекрестье меча (кинжала). Главным новшеством в декоре является размещение в верхней части обкладок двух противоположенных голов хищных птиц (грифонов), под клювами которых изображена пальметка. Такая композиция маркирует устье ножен. Данный элемент становится обязательным для всех последующих обкладок ножен. В целом же пластина елизаветовских обкладок разделена на 3 части орнаментальными полосками. Из них в средней части размещена сцена терзания змеи драконовидным существом, сочетающем в себе черты хищной птицы, хищного зверя и рыбы. И это существо, и сцена в целом являются уникальными в искусстве Северного Причерноморья. Появление в декоре ножен сцены терзания является новшеством, неизвестным в предшествующей традиции. В то же время, разбивка ножен на три части (устье, среднюю часть, заполненную изображениями животных, и наконечник) является архаичным элементом, характерным для ножен второй половины VI – первой половины V вв. до н.э. Боковой подпрямоугольный выступ полностью заполняет изображение головы оленя с частью шеи и ветвистыми рогами, выполненными в стиле “зооморфных превращений”.

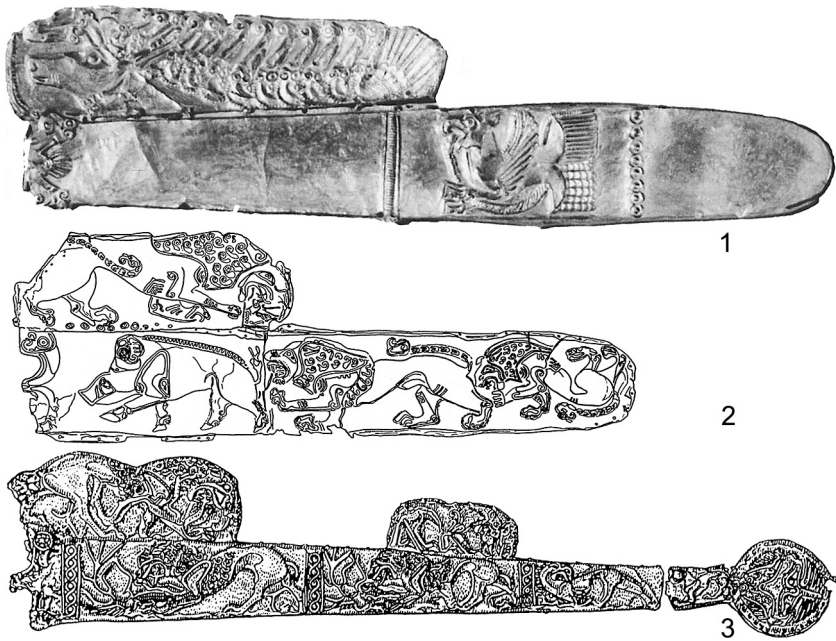


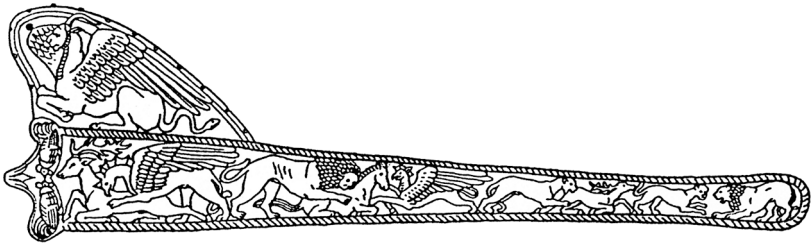
Рис. 1. 1 – кург. 1 (раскопки 1910 г. А.А. Миллера) у ст. Елизаветовской, Нижний Дон; 2 – кург. 16 Ушаковский (раскопки 1901 г. И.И. Ушакова) у ст. Елизетовской, Нижний Дон; 3 – боковая гробница, курган Солоха, степное Приднeпровье.

Развитие главных принципов новой традиции в декоре ножен демонстрирует золотая накладка V в. до н.э. из кургана 16 из раскопок 1901 г. И.И. Ушакова (Ушаковский курган) той же группы у ст. Елизетовской²⁸ (рис. 1, 2). Ножны короткие, имеют параллельные боковые стороны и закругленный низ. Головы птиц на устье (по сравнению с предыдущей пластиной) развернуты наружу, их соединяющиеся друг с другом клювы направлены вовне пластины, образуя небольшой центральный выступ. Не исключено, что такая форма устья, характерная для всех последующих ножен, была обусловлена формой нижнего края перекрестия²⁹. Основное поле пластины полностью заполнено тремя фигурами животных: кабана, нападающего на него сзади льва и второго льва с перекрученным на 180° туловищем. Это отражает закономерный этап в развитии орнаментации ножен, которое в V–IV вв. до н.э. шло в направлении все большего заполнения поверхности изображениями животных³⁰. На подпрямоугольном боковом выступе изображен лев, терзающий добычу.

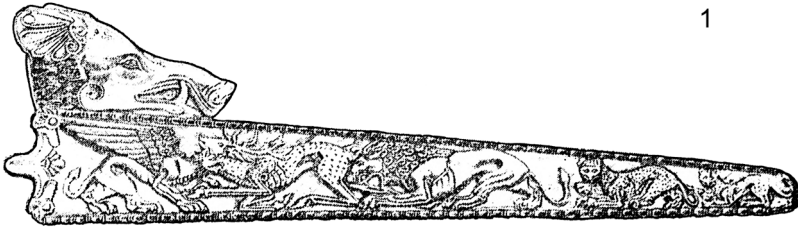
Близкими по композициям и стилистике оформления является обкладка ножен из боковой гробницы (скелет “В”) кургана Солоха в степном Приднепровье³¹ (рис. 1, 3), комплекс которой датируется в пределах первой четверти IV в. до н.э.³², хотя меч и его ножны относятся, вероятно, к более раннему времени³³. Ножны со сходящимися книзу сторонами. Устье декорировано аналогично расположенными, но поданными более стилизовано, головами хищных птиц. Вся пластина также разделена орнаментальными полосками на три части. В первых двух изображен лев, терзающий голову оленя, в третьей, нижней, – полуфантастический хищник с задними лапами в позиции шага и повернутой назад головой и за ним еще один хищник (пантера?). Ножны заканчиваются круглым выступом, на котором в анфас изображена стилизованная морда льва (по А.И. Мелюковой, медуза-горгона³⁴). Ножны имеют два подпрямоугольных боковых выступа, что, возможно, связано с особенностью крепления ножен на поясе³⁵. На верхнем выступе лев терзает какое-то хищное животное, а на среднем – жертвой льва является человек. Последний сюжет является достаточно редким в скифском искусстве. Он представлен еще на бляшках V в. до н.э. из бокового погребения кургана 5 у с. Архангельская Слобода в степном Приднепровье, некоторых фракийских изделиях и, возможно, на конском наноснике из кургана 1 некрополя II Тенгинского городища в Прикубанье³⁶.

Возможно, деревянные ножны солохского типа, т.е. с округлым наконечником, происходят из погребения 1 кургана 1 у пос. Сулицкого и погребения 2 кургана 19/20 группы II на Никопольском курганном поле (Степное Поднепровье), о чем свидетельствуют полуовальная железная пластина, в одном случае, и остатки железных оковок, прикипевшие к острию меча, во втором³⁷.

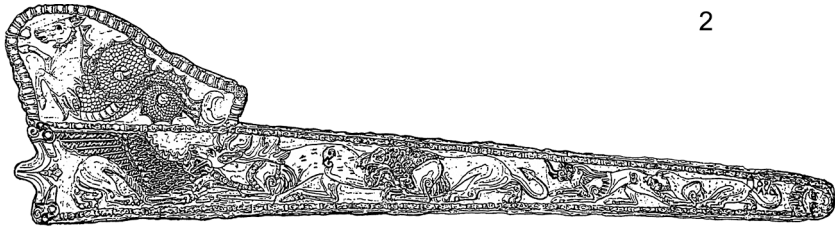
На четырех золотых обкладках ножен IV в. до н.э., со сходящимися книзу сторонами, также представлены сцены терзания. Это изделия из приднепровских курганов Толстая Могила³⁸ (рис. 2, 1), кургана 30 у с. Великая Белозерка³⁹ (рис. 2, 2), крымского кургана Куль-Оба⁴⁰ (рис. 2, 3) и кургана 10 из раскопок 1910 г. А.А. Миллера у ст. Елизаветовской на Нижнем Дону⁴¹ (рис. 2, 4). Обкладки из Толстой Могилы и, возможно, Елизаветовской имеют небольшое округлое расширение на конце.



1



2



3



4

Рис. 2. 1 – курган Толстая Могила, степное Приднепровье; 2 – курган 30 у с. Великая Белозерка, степное Приднепровье; 3 – курган Куль-Оба, Крым; 4 – кург. 10 (раскопки 1910 г. А.А. Миллера) у ст. Елизаветовской, Нижний Дон.

Во всех случаях край пластины декорирован рельефным орнаментом, который на ножнах из Толстой Могилы имеет вид веревочки. Устье имеет центральный выступ; в двух случаях здесь воспроизведены головы хищных птиц (Великая Белозерка, Куль-Оба), в одном – петухи (Толстая Могила), елизаветовс-

кая пластина в этой части разрушена. В центральной части обкладок изображены сцены терзания – одна (лев и грифон напали на оленя: Великая Белозерка, Куль-Оба; два льва напали на оленя: Елизаветовская) или две (грифон напал на оленя, лев и грифон – на коня: Толстая Могила). В нижней части изображены: два хищника, либо следующие друг за другом (Великая Белозерка), либо противостоящие (Толстая Могила); сцена нападения львицы на фантастическое копытное (единорога?) и на конце – морда льва анфас (Куль-Оба). На боковых выступах воспроизведено какое-то одно животное: голова кабана (Великая Белозерка), олень (Елизаветовка), гиппокамп (Куль-Оба), львиноголовый рогатый грифон, хвост которого оканчивается головой змеи (Толстая Могила).

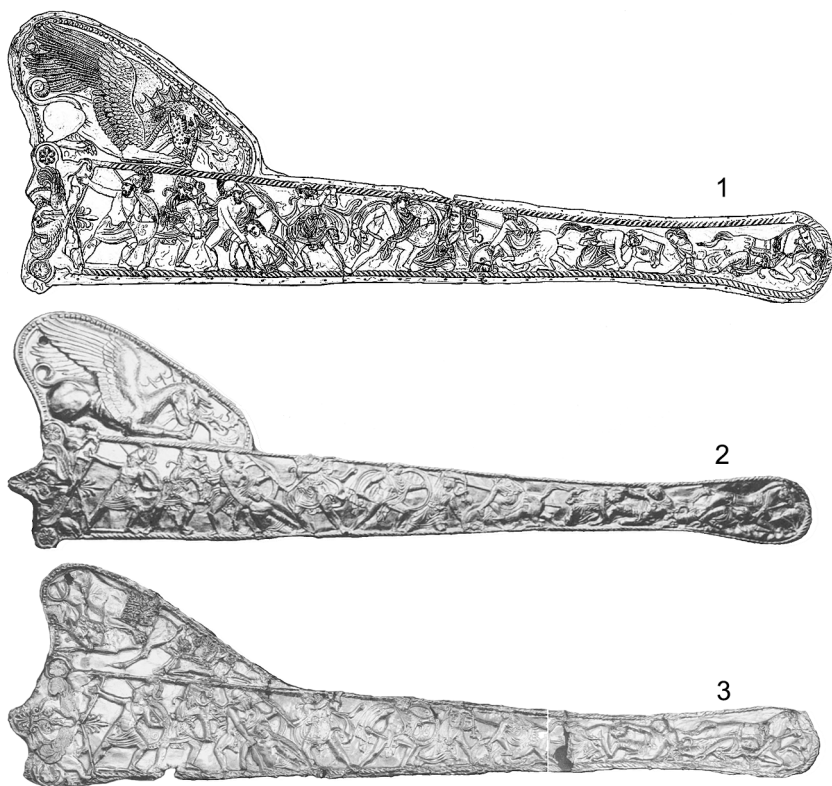


Рис. 3. 1 – центральная гробница, курган Чертомлык, степное Приднепровье; 2 – кург. 8 группы Пять Братьев, Нижний Дон; 3 – Metropolitan Museum of Art ("курган Чайя", Крым).

Еще три обкладки ножен IV в. до н.э. связаны с антропоморфными изображениями. Это находки в камере № 5 центральной гробницы кургана Чертомлык в степном Поднепровье⁴² (рис. 3, 1), курган 8 группы Пять Братьев на Нижнем Дону⁴³ (рис. 3, 2) и обкладка из Музея Метрополитен, возможно происходящая из крымского “кургана Чайя”⁴⁴ (рис. 3, 3). Они имеют сходящиеся книзу стороны и округлое расширение на конце; боковые выступы подтреугольной формы. Устье – с центральным выступом. У устья изображены стоящие напротив друг друга грифоны с поднятой одной передней лапой (левая лапа одного и правая – другого, которыми они соприкасаются); вторые передние лапы пересекаются. Под фигурами грифонов воспроизведен рельефный валик, отграничивающий зону устья. Под валиком, прямо под лапами грифонов изображена пальметка; такая же пальметка – над лапами грифонов (по В.П. Шилову, животные “держат ветвь пальмы, завершающуюся сверху и снизу пальметками”⁴⁵). Внешний контур обкладки от устья обрамлен рельефным орнаментом в виде веревочки. Все поле внутри контура заполнено батальными сценами противостояния греков и варваров⁴⁶. На боковом выступе воспроизведена сцена терзания грифоном головы оленя (Чертомлык, Пятибратний) или сцена терзания львом оленя и львиноголовым рогатым грифоном оленя (лани) (Чаян).

При некоторой разнице в оформлении ножен V–IV вв. до н.э. прослеживаются определенные закономерности. С одной стороны, можно проследить действенность прежних, более архаичных мифологических парадигм, в соответствии с которыми определялся декор, а с другой, отметить появление новых. К первым можно отнести сохранение символов и образов, соотносимых с “мировым деревом” – это противопоставленные существа, между которыми обязательно присутствует пальметка, а также возможное сохранение фаллической символики, выраженной, в частности в расширенной форме нижней части ножен⁴⁷.

Однако новшеств в оформлении ножен на этом этапе гораздо больше, что, на наш взгляд, было связано со значительной сменой мифологических идей, вкладываемых в оформление этих изделий. Ножны начали сопоставляться только с клинком меча, собственно со смертоносной частью этого оружия. Характерно, что в древности рана от меча считалась самой сильной⁴⁸. Возможно, именно с этим связано оформление

окончания ножен в виде оскаленной морды или головы хищника. Это изображения морды льва на золотых обкладках из Солохи и Куль-Обы (рис. 1, 3; 2, 3), а также изображения головы или целой фигуры волка также с оскаленной пастью на серии наконечников ножен из Прикубанья (разрушенное погребение у ст. Старокорсунской⁴⁹), Ставрополя (курган 17 могильника Новозаведенное-II⁵⁰) и Кавказского региона (Белореченский могильник, из находок у с. Советское, с. Шали и с. Сунжа⁵¹). Хищники в представлениях древнего человека уже сами по себе выступали метафорой, символом смерти⁵². Во многих индоевропейских языках слова “леопард”, “волк” и т.п. эвфемистически обозначаются как “убийца”⁵³.

Главной же темой декорирования ножен становится тема борьбы, сражения и смерти, выражаемая в сценах битв и терзания. По мнению Е.Е. Кузьминой, концепция борьбы противоположных сил в природе и обществе лежала в основе космогонии и космологии индоиранцев, в частности скифов⁵⁴. Эта борьба в композициях на ножнах воплощается в противостоянии греков и варваров, хищников и их жертв. Благодаря окантовке воспроизводимые композиции как бы ограждаются от окружающего мира, замыкаются в себе. Это мир Смерти и торжества животных ее представляющих – различных хищников. Вход в этот мир со стороны устья надежно охраняется существами-стражниками: хищными птицами, грифонами, петухами. Но в то же время следует учитывать, что в скифской мифопоэтической традиции сцены терзания имели значение жертвенной смерти, смерти во имя возрождения и жизни⁵⁵. Объекты нападения и терзания – олень, конь, кабан – довольно часто выступают в такой роли как на предметах скифогреческого искусства, так и в ритуальной практике, известной, в частности, по находкам в кургане Толстая Могила⁵⁶. Высшей же жертвой выступает человек, что представлено и в сценах терзания (Солоха), и в сценах битвы (Чертомлык, Пятибратный, Чайн). Жертвенная смерть и хищники, ее представляющие, были связаны с божествами подземного мира, амбивалентными по своей природе, поскольку соединяли в себе идеи как смерти, так и жизни. В первую очередь таковыми были женские божества⁵⁷. Тем самым женское начало, умерщвляющее и порождающее одновременно, в декоре меча и ножен противостоит мужскому. Последнее

выражается в декоре самих мечей (см., например, декор меча из Чертомлыка, навершие которого увенчивают головы быков, а на рукояти изображены сцены охоты⁵⁸), оформлении боковых выступов, где продолжали размещаться животные, связанные с богом войны, концентрировано выражающие мужское начало, – олень и вепрь, а также в тематике сцен терзания, где объектами нападения становятся как те же “мужские” животные – кабан, олень, конь, так и сам человек (мужчина). В отношении последнего момента характерным является декор костяных ножен из комплекса Тахти-Сангин, бактрийского храма Окса: основное поле ножен занято большой фигурой тигра, который как бы держит в передних лапах оленя, изображенного на боковом выступе⁵⁹.

С женской плодородной сферой напрямую связан и растительный орнамент, украшавший некоторые из ножен IV в. до н.э. Так серебряная оковка конца ножен с растительным орнаментом происходит из кургана 11 могильника Частые курганы на Среднем Дону⁶⁰. Ножны воина, воспроизведенного на золотом гребне из Солохи, декорированы волотами, напоминающем побеги растения⁶¹. А на мече или, вероятнее, его ножнах, изображенных на чаше из Гаймановой Могилы⁶² выгравирован орнамент в виде “бегущей волны”, также близкий к растительному. Кожаные ножны с вышитым орнаментом в виде сложных завитков происходят из восточных регионов скифского мира – из могилы 2Б кургана 3 у Сарагашенского оз. в Минусинском крае⁶³.

Прослеживаемая в декоре связь ножен с “женской” мифологической сферой, на наш взгляд, нашла отражение в языковых терминах. Например, в словаре русского языка В.И. Даля слово ножны обозначается как “влагалище для ножа, кинжала, сабли, шпаги”⁶⁴, где “влагалище – вместилище; вещь, служащая для вмещения в нее другой; мешок, кошелка; чахол, ножны, футляр”⁶⁵. Аналогичным образом в значительной части индоевропейских языков ножны и женский половой орган (влагалище) называются одним и тем же словом⁶⁶: иранский⁶⁷: [джәфәйн], [чәх], [гәлаф, гәлаф] – [гәлаф, гәлаф], [mäһbäl]; украинский: *nixvi* – *nixva*; белорусский: *ножны* – *похву*; польский: *pochwa* – *pochwa*; чешский: *pochva* – *pochva*, *vagina*; словацкий: *pošva* – *pochva*, *vagina*; словенский: *požnica* – *vagina*, *požnice*; латынь: *vagina*, *vaginam* – *vagina*; итальянский: *fodero*,

guaina – guaina, vagina; испанский: *vaina, funda – vaina*; французский: *gaine, fourreau – gaine, vagin*; английский: *scabbard, sheath – vagina, sheath*; немецкий: *Scheide – Scheide, Vagina*; шведский: *skidan – slidan*; норвежский: *balg, skjede, slir – skjede*; литовский: *makštis – makštis*; латышский: *maksti – maksts*. Данный семантический образ вошел также в один из тюркских языков – казахский: *қын, қынап – қынап* (ср. турецкий: *kin – dölyolu*). При разнице лексических названий в разных языковых группах (за исключением распространившегося в последнее время латинского *vagina*), отмечается устойчивое семантическое сочетание, что, вероятно, может быть связано с распространением данного образа в исторически обозримом прошлом, по крайней мере со второй половины I тысячелетия до н.э. В казахском же языке этот семантический образ появился, вероятно, как заимствование от ираноязычных предшественников.

Отголосок этих воззрений можно встретить в военных обычаях балканских славян-черногорцев. При вооруженных столкновениях одна из женщин поднималась на возвышение на позиции одной из сторон, задирала платье и, похлопывая по гениталиям, выкрикивала бранные слова, бросая вызов противнику, какому-либо конкретному лицу или всей войску в целом⁶⁸.

В полном же комплекте меч в ножнах представлял собой своеобразный аналог символу инь-янь, прокламирующего единство мужского и женского начал. Характерным в этом отношении является поэтические сравнения автора I в. до н.э. Луция Эмилия Сабина “Я хотел войти, ворваться в нее. Хотел заполнить всю ее собой, как меч ножны”⁶⁹.

Вынутый (*обнаженный*) меч и, соответственно, пустые ножны, напротив, несли угрозу, призыв к поединку, войне, предвестие смерти. Ср. поговорки: “На что и меч, коли некого сечь”, “Остер меч, да некого сечь”⁷⁰. Характерно, что по “Русской Правде” вынутый, но не задействованный меч воспринимался как оскорбление и за это полагался штраф: “Если кто вынет меч, а не ударит, то тот платит гривну”. Еще большим оскорблением был удар мечом в ножнах: “Если ударить мечом, не вынув его из ножен, или рукоятью меча, то 12 гривен за обиду”⁷¹.

Таким образом, в скифской среде в V-IV вв. до н.э., по всей видимости, происходит значительное переосмысление символики и культовой роли меча и его ножен.

Примечания

- ¹ Полидович Ю.Б. Новые погребальные памятники эпохи бронзы с территории Донецкой области // Археологический альманах. № 2. – Донецк, 1993. – С. 53. – Рис. 30, 1.
- ² Тереножкин А.И. Киммерийцы. – К., 1976. – С. 28–30, 35, 123–126. – Рис. 5; 9; 32; 37, 5; 49–50; 71, 4; 74, 3.
- ³ Например: Мелюкова А.И. Вооружение скифов // САИ. – Вып. Д1–4. – М., 1964. – С. 60–61; Техов Б.В. Скифы и Центральный Кавказ в VII–VI вв. до н.э. – М., 1980. – С. 59; Хазанов А.М. Очерки военного дела сарматов. – М., 1971. – С. 12; Литвинский Б.А. Древние кочевники “Крыши мира”. – М., 1972. – С. 119; Кубарев В.Д. Кинжалы Горного Алтая // Военное дело древних племен Сибири и Центральной Азии. – Новосибирск, 1981. – С. 44–52. – Рис. 3–9; Чугунов К.В. Погребальный комплекс с кенотафом из Тувы // Жречество и шаманизм в скифскую эпоху. – СПб, 1996. – Рис. 3, 4; Савченко Е.И. Вооружение и предметы снаряжения населения скифского времени на Среднем Дону // Археология Среднего Дона в скифскую эпоху. Труды Донской (Потунданской) археологической экспедиции ИА РАН, 2001–2003 гг. – М., 2004. – С. 163; Пшеничнюк А.Х. Филипповка. Некрополь кочевой знати IV века до н.э. на Южном Урале. – Уфа, 2012. – С. 69; др.
- ⁴ Хазанов А.М. Указ. соч. – С. 12; Кубарев В.Д. Указ. соч. – С. 44, 50.
- ⁵ Придик Е.М. Мельгуновский клад 1763 г. // Материалы по археологии России. – 1911. – № 31. – С. 7–8. – Табл. I; III, 1; IV, 1; Черненко Е.В. Древнейшие скифские парадные мечи (Мельгунов и Келермес) // Скифия и Кавказ. – К., 1980; Галанина Л.К. Келермесские курганы. “Царские” погребения раннескифской эпохи. – М., 1997. – С. 222–223. – Табл. 7–9; Кисель В.А. Шедевры ювелиров Древнего Востока из скифских курганов. – СПб., 2003. – С. 123, 124; Алексеев А.Ю. Золото скифских царей в собрании Эрмитажа. – СПб., 2012. – С. 80–87, 116–119.
- ⁶ Мелюкова А.И. Вооружение скифов. – С. 61; Шкурко А.И. Об изображении свернувшегося в кольцо хищника в искусстве Лесостепной Скифии // СА. – 1969. – № 1. – С. 35; Черненко Е.В. Указ. соч. – С. 29; Галанина Л.К. Атрибуция двух золотых предметов из Келермеса (детали портупей парадного меча) // СА. – 1989. – № 4. – С. 259. – Рис. 3; Галанина Л.К. Келермесские курганы. – С. 94–96.
- ⁷ См.: Шкурко А.И. Указ. соч. – С. 35; Галанина Л.К. Келермесские курганы. – С. 96, 98.
- ⁸ Артамонов М.И. Антропоморфные божества в религии скифов // АСГЭ. – 1961. – Вып. 2. – С. 77–78; Алексеев А.Ю. О скифском

- Аресе // АСГЭ. – 1980. – Вып. 21; Алексеев А.Ю. Этюд об акинаках // Клейн Л.С. Археологическая типология. – Ленинград, 1991. – С. 276–280; Алексеев А.Ю. Гадания у алтарей скифского Ареса // Европейская Сарматия. – СПб., 2011; Бессонова С.С. Религиозные представления скифов. – К., 1983. – С. 45–50; Бессонова С.С. О культе оружия у скифов // Вооружение скифов и сарматов. – К., 1984; Шауб И.Ю. Миф, культ, ритуал в Северном Причерноморье (VII–IV вв. до н.э.). – СПб., 2007. – С. 133–139.
- ⁹ Мачинский Д.А. Пектораль из Толстой Могилы и великие женские божества Скифии // Культура Востока: Древность и раннее средневековье. – Л., 1978. – С. 148.
- ¹⁰ Алексеев А.Ю., О скифском Аресе. – С. 39–40; Алексеев А.Ю. Этюд об акинаках. – С. 277–278.
- ¹¹ Раевский Д.С. Скифские каменные изваяния в системе религиозно-мифологических представлений ираноязычных народов Евразийских степей // Средняя Азия, Кавказ и зарубежный Восток в Древности. – М., 1983. – С. 55.
- ¹² Шелехань О.В. До питання про форму перехрестя клинкової зброї скіфського часу // Археологія. – 2013. – № 4. – С. 51.
- ¹³ Там же.
- ¹⁴ Мелюкова А.И. Вооружение скифов. – С. 47–60.
- ¹⁵ Алексеев А.Ю. Этюд об акинаках. – С. 271–274. – Рис. 38–40.
- ¹⁶ Степанов Ю.С. Семиотика. – М., 1971. – С. 85 и след.; Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М., 1970. – С. 13 след.; Пирс Ч.С. Что такое знак? // Вестник Томского Государственного Университета. Философия. Социология. Политология. – 2009. – № 3(7).
- ¹⁷ См., например: Мелюкова А.И. Каменная фигура скифа-воина // КСИИМК. – 1952. – Вып. XLVIII. – С. 128.
- ¹⁸ Раевский Д.С. Скифские каменные изваяния... – С. 53–55.
- ¹⁹ Бессонова С.С. О культе оружия у скифов.
- ²⁰ Березин Я.Б. Стечение обстоятельств или трагедия? (об одной любопытной детали погребального обряда) // МИА Северного Кавказа. – Армавир, 2012. – С. 51–52. – Рис. 6; 10.
- ²¹ Ставицька Л. Українська мова без табу. Словник нецензурної лексики та її відповідників. Обсценізми, евфемізми, сексуалізми. – К., 2008.
- ²² Во второй половине VII – первой половине VI вв. до н.э. бытовали ножны с наконечниками полуовальной или подтреугольной формы, на которых изображалась фигура свернувшегося хищника: Іллінська В.А. Курган Старша Могила – пам'ятка архаїчної

- Скифії // Археологія. – 1951. – Том 5. – Табл. III, 7; Мелюкова А.И. Вооружение скифов. – Табл. 19, 2; Виноградов В.Б. Новые находки предметов скифо-сибирского звериного стиля в Чечено-Ингушетии // СА. – 1974. – № 4. – Рис. 2; Техов Б.В. Скифы и Центральный Кавказ в VII-VI вв. до н.э. – М., 1980. – Рис. 23, 1–2, 4–5; Переводчикова Е.В. О сюжетах изображений на бутеролях акинаков ахеменидского времени // ВДИ. – 1983. – № 3; Батчаев В.М. Древности предскифского и скифского периодов // Археологические исследования на новостройках Кабардино-Балкарии в 1972–1979 гг. – Том 2. – Нальчик, 1985. – Табл. 51, 20; Мошинский А.П. Древности Горной Дигории VII – IV вв. до н.э. – М., 2006. – Рис. 8, 2–3; др.
- ²³ См. также: Мачинский Д.А. Пектораль из Толстой Могилы... – С. 148.
- ²⁴ Мелюкова А.И. Вооружение скифов. – С. 61, 63.
- ²⁵ Мелюкова А.И. Вооружение скифов. – С. 63.
- ²⁶ Ginters W. Das Schwert der Scythen und Sarmaten in Südrussland. – Berlin, 1928. – Taf. 23, a-b.
- ²⁷ ОАК за 1909–1910 гг. – С. 145. – Рис. 210; Мелюкова А.И. Вооружение скифов. – С. 59; Артамонов М.И. Сокровища скифских курганов в собрании Государственного Эрмитажа. – Прага-Ленинград, 1966. – С. 78. – Табл. 323–325.
- ²⁸ Артамонов М.И. Сокровища скифских курганов... – Табл. 329; Piotrovsky V., Galanina L., Grach N. Scythian Art. – Leningrad: Aurora, 1986. – Pl. 219.
- ²⁹ Мелюкова А.И. Вооружение скифов. – С. 63.
- ³⁰ Манцевич А.П. Парадный меч из кургана Солоха // Древние фракийцы в Северном Причерноморье (МИА, № 150). – М., 1969. – С. 110.
- ³¹ Артамонов М.И. Сокровища скифских курганов... – Табл. 145; Манцевич А.П. Парадный меч...; Манцевич А.П. Курган Солоха. Публикация одной коллекции. – Л., 1987. – С. 69–71. – Кат. 49; Piotrovsky V., Galanina L., Grach N. Scythian Art. – Pl. 155–156; Алексеев А.Ю. Золото скифских царей... – С. 164–165.
- ³² 400–375 гг. до н.э., по А.Ю. Алексееву (Алексеев А.Ю. Хронография Европейской Скифии VII-IV веков до н.э. – СПб., 2003. – С. 259–261, 296) или же 390–380 гг. до н.э., по С.В. Полину (Бидзиля В.И., Полин С.В. Скифский царский курган Гайманова Могила. – К., 2012. – С. 515).
- ³³ Манцевич А.П. Курган Солоха. – С. 71.
- ³⁴ Мелюкова А.И. Вооружение скифов. – С. 61.

- ³⁵ Мелюкова А.И. Каменная фигура... – С. 127.
- ³⁶ Лесков А.М. Новые сокровища курганов Украины. – Л., 1972. – Илл. 35, 39; Грiбкова Г.О. Ювелiрнi вироби з кургану № 5 бiля с. Архангельська Слобода // Эпоха раннего железа. Сб. научных трудов к 60-летию С.А. Скорого. – Киев-Полтава, 2009. – Рис. 2, 3; Манцевич А.П. Курган Солоха. – С. 71; Эрлих В.Р. Новое святилище в Закубанье // Историко-археологический альманах. – Армавир-Москва, 2002. – Рис. 4, 13; Полидович Ю.Б. Женская и мужская сфера культуры в скифском изобразительном искусстве (сцены с участием хищников и антропоморфных персонажей) // Эпоха раннего железа. Сб. науч. трудов к 60-летию С.А.Скорого. – Киев-Полтава, 2009. – С. 315, 317.
- ³⁷ Граков Б.Н. Скифские погребения на Никопольском курганном поле // МИА. – 1962. – № 115. – С. 91. – Рис. 4, 2–3; Мелюкова А.И. Вооружение скифов. – С. 62.
- ³⁸ Черненко Е.В. Оружие из Толстой могилы // Скифский мир. – К., 1975. – С. 160–165. – Рис.5; 8; Мозолевський Б.М. Товста Могила. – К., 1979. – С. 70–73. – Рис. 52–56; Piotrovsky V., Galanina L., Grach N. Scythian Art. – Pl. 150–154.
- ³⁹ Отрощенко В.В. Парадный меч из кургана у с. Великая Белозерка // Вооружение скифов и сарматов. – К., 1984.
- ⁴⁰ Толстой И., Кондаков Н. Русские древности в памятниках искусства. Вып.2: Древности скифо-сарматские. – СПб., 1889. – Вып.2. – Рис. 125; Артамонов М.И. Сокровища скифских курганов... – Табл. 208–209; Алексеев А.Ю. Золото скифских царей... – С. 178–183.
- ⁴¹ Ginters W. Op. sit. – Taf. 21, f; Манцевич А.П. Парадный меч... – С. 109, рис. 5, 1.
- ⁴² Толстой И., Кондаков Н. Указ соч. – Рис. 123; Артамонов М.И. Сокровища скифских курганов... – Табл.183; Алексеев А.Ю., Мурзин В.Ю., Ролле Р. Чертомлык. Скифский царский курган IV в. до н.э. – К., 1991. – С. 103–105, 230, 234–245; Piotrovsky V., Galanina L., Grach N. Scythian Art. – Pl. 220–222; Алексеев А.Ю. Золото скифских царей... – С. 214–221.
- ⁴³ Шилов В.П. Раскопки Елизаветовского могильника в 1959 г. // СА. – 1961. – № 1. – Рис. 11–12.
- ⁴⁴ Shcheglov A.N., Katz V.I. A Fourth-Century B.C. Royal Kurgan in the Crimea // Metropolitan Museum Journal. – 1991. – Vol. 26.
- ⁴⁵ Шилов В.П. Указ. соч. – С. 159.
- ⁴⁶ Мальмберг В.К. Воин на золотой обшивке ножен из Чертомлыцкого кургана и на вазе из Нолы // Сб. ст. в честь Д.А. Корсакова. – Казань, 1912–1913; Мальмберг В.К. Воин, защищающий павшего

товарища, на чертомлыцких ножнах и других памятниках греческого искусства // Сб. ст. в честь В.П. Бузескула. – Харьков, 1913–1914. – С. 313; Раевский Д. С. Эллиньские боги в Скифии? // ВДИ. – 1980. – № 1. – С. 58–67; Алексеев А.Ю., Мурзин В.Ю., Ролле Р. Чертомлык. – С. 103–105; Нефёдкин А.К. Сцена боя на золотой обкладке ножен акинака из Чертомлыка и военная реформа Дария III: к вопросу об интерпретации изображения // Боспорское царство как историко-культурный феномен. Материалы науч. конф. – СПб., 1998. – С. 71–76; Русяева М.В. До питання про композицію та сюжет на золотих окуттях меча з Чертомлыцького кургану // Музейні читання. Мат-ли наук. конференції Музею історичних коштовностей України. – К., 1998; Власова Е.В. Накладка на ножны меча из Чертомлыцкого кургана // Александр Великий. Жизнь образа в мировой культуре / Труды Гос. Эрмитажа. – 2012. – Вып. LXIII; др.

- ⁴⁷ См.: Мачинский Д.А. Пектораль из Толстой Могилы... – С. 148.
- ⁴⁸ См.: Ксенофонт Киропедия. – Кн. 3, 23.
- ⁴⁹ Аптекарев А.З. Комплекс вещей V в. до н.э. из станицы Старокорсунской // СА. – 1986. – № 4. – С. 245–247. – Рис. 2.
- ⁵⁰ Петренко В.Г., Маслов В.Е., Канторович А.Р. Погребения подростков в могильнике Новозаведенное-II // Древности скифской эпохи. (МИАР. Т. 7). М., 2006. – Рис. 7, 1.
- ⁵¹ Виноградов В.Б. Центральный и Северо-Восточный Кавказ в скифское время (VII-IV века до н.э.). – Грозный, 1972. – Рис. 22, 6; Смирнов К.Ф. Савроматы. Ранняя история и культура сарматов. – М., 1964. – Рис. 81, 10; Вольная Г.Н. Прикладное искусство населения Притеречья середины I тысячелетия до н.э. – Владикавказ, 2002. – С. 28. – Рис. 4, 1–3.
- ⁵² Антонова Е.В. Очерки культуры древних земледельцев Передней и Средней Азии (Опыт реконструкции мировосприятия). – М., 1984. – С. 176.
- ⁵³ Полидович Ю.Б. Хищник и его жертва: Выражение круговорота жизни и смерти средствами скифского зооморфного кода // Структурно-семиотические исследования в археологии. – Донецк, 2006. – Т. 3. – С. 361.
- ⁵⁴ Кузьмина Е.Е. Скифское искусство как отражение мировоззрения одной из групп индоиранцев // Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии. – М., 1976. – С. 61.
- ⁵⁵ Кузьмина Е.Е. Скифское искусство... – С. 61; Кузьмина Е.Е. О семантике изображений на Чертомлыцкой вазе // СА. – 1976. – № 3. – С. 68–70; Раевский Д.С. Модель мира скифской культуры.

- Проблемы мировоззрения ираноязычных народов евразийских степей I тысячелетия до н.э. – М., 1985. – С. 151–154.
- ⁵⁶ Раевский Д.С. Модель мира... – С. 190–191.
- ⁵⁷ См. подробнее: Полидович Ю.Б. Хищник и его жертва... – С. 365–370; Полидович Ю.Б. Женская и мужская сфера... – С. 317–318, 321.
- ⁵⁸ Алексеев А.Ю., Мурзин В.Ю., Ролле Р. Чертомлык. – С. 99–102. – Рис. 67–68.
- ⁵⁹ Литвинский Б.А., Пичикян И.Р. Ножны акинака из Бактрии // ВДИ. – 1981. – № 3. – Рис. 3.
- ⁶⁰ Мелюкова А.И. Вооружение скифов. – С. 62. – Табл. 19, 6.
- ⁶¹ Манцевич А.П. Курган Солоха. – С. 59; Алексеев А.Ю. Золото скифских царей... – С. 138–139.
- ⁶² Бидзиля В.И., Полин С.В. Скифский царский курган... – Рис. 594; Трейстер М.Ю. Серебряные сосуды из тайника Гаймановой Могилы // Бидзиля В.И., Полин С.В. Скифский царский курган Гайманова Могила. – К., 2012. – С. 619.
- ⁶³ Грязнов М.П., Пшеницына М.Н. Курганы IV–III вв. до н.э. на оз. Сарагаш // КСИА. – 1966. – Вып. 107. – Рис. 20, 17.
- ⁶⁴ Даль В.И. Толковый словарь великорусского языка. – М., 1881. – Т. 2. – С. 570.
- ⁶⁵ Даль В.И. Толковый словарь великорусского языка. – М., 1880. – Т. 1. – С. 216.
- ⁶⁶ Данные взяты в основном из различных электронных словарей.
- ⁶⁷ Древнеиранское обозначение ножен неизвестно: Вертієнко Г.В. Скіфська клинкова зброя та авестійське *karəta*- // Музейні читання. Матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки”. – К., 2013. – С. 51.
- ⁶⁸ Толстой Н.И. Гениталии // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. – Т. 1: А–Г. – М., 1995. – С. 494–495.
- ⁶⁹ Луций Эмилий Сабин Письма к Луцию (Об оружии и эросе). – СПб., 2011. – С. 48.
- ⁷⁰ Даль В.И. Толковый словарь великорусского языка. – М., 1881. – Т. 2. – С. 330.
- ⁷¹ Тихомиров М.Н. Пособие по изучению Русской Правды. – М., 1953. – С. 75–76.

СКАРАБЕЙ В КОНТЕКСТЕ ПОГРЕБАЛЬНОГО ОБРЯДА СКИФО-САРМАТСКИХ ПЛЕМЕН (НА МАТЕРИАЛАХ НЕКРОПОЛЯ ИЛУРАТА)

Предметом настоящей статьи являются фаянсовые скарабеи – группа изделий египетского импорта, обнаруженные во время археологических раскопок на некрополе Илуратского плато. Все находки подобных предметов были сделаны экспедицией ГМИР (Санкт-Петербург) под руководством В.А. Хршановского в ходе полевых сезонов 1987–1990 гг.¹.

В целом, за период 1986–1993 гг. на некрополе Илурата было исследовано 62 погребения I–II вв. н.э., в их числе 36 детских захоронений². В восьми из них и были обнаружены изделия из т.н. египетского фаянса³, представляющие наиболее примечательные образцы египетского импорта для данного некрополя.

Из числа пронизей из египетского фаянса⁴ на данном памятнике *скарабеи*⁵ являются наиболее многочисленной группой находок: в сезоны 1987–1990 гг. их было найдено 8 единиц. Следующая группа – различные подвески-амулеты общим числом 13 единиц (фигурки львов, овна, Гарпократа (Хора-младенца), кисти руки, виноградной лозы и розетки). Также было найдено 20 бус из египетского фаянса⁶. В настоящее время все эти артефакты хранятся в Санкт-Петербурге в фондах ГМИРа⁷.

Начало проникновения египетских предметов⁸, изготовленных в Навкратисе, в Северное Причерноморье начинается уже с VI в. до н.э., и известно находками на о. Березань, в Ольвии, Тире и Херсонесе⁹. На Боспоре египетские предметы массово появляются только в эллинистический период¹⁰, что первоначально было связано с прочными экономическими и культурными отношениями между Боспорским царством и государством Птолемеев в III в. до н.э.¹¹. Помимо многочисленных археологических находок, египетское влияние просматривается на Боспоре также по данным ономастики¹². В самом Египте “причерноморский след” прослеживается в предании о происхождении культа Сераписа из Синопы (*Plut.*, *De Iside.*, 27–28; *Tacit.*, *Hist.*, 83–84), хотя на сегодняшний день эта версия считается маловероятной¹³.

В римскую эпоху интенсифицируются связи между Египтом и Боспором и другими северопричерноморскими центрами. Хотя спектр изделий, импортировавшихся из Египта на Боспор в римскую эпоху несколько менее разнообразен по репертуару в сравнении с эпохой раннего эллинизма, количественно импорт значительно возрастает и египетские изделия находят новые рынки сбыта у кочевников как Северного Причерноморья, так и более отдаленных лесостепных территорий¹⁴. При этом, если в доримский период предметы из фаянса имеют египетское происхождение, то для римского времени можно говорить уже о нескольких центрах производства “египетского фаянса”, например, в Египте, Иране и даже Китае¹⁵. Некоторые исследователи полагают, что могли существовать и самостоятельные центры их производства непосредственно в Северном Причерноморье¹⁶, однако производство “египтизирующих” предметов здесь явно не носило массового характера¹⁷. Любопытно, что в двух случаях фаянсовые пронизи-амулеты, обнаруженные в погребениях на Илуратском плато, имеют черты, связывающие их именно с египетским центром производства: во-первых, это не имеющее прямых аналогий¹⁸ изображение лежащей на пьедестале фигурки овна породы *Ovis platyra aegypticus*¹⁹ из погребения № 98 (находка 1989 г.); и, во-вторых, скарабей из погребения № 114 (находка 1990 г.), на оборотной стороне которого вырезана фигура шакала (Анубиса), что также не находит параллелей²⁰.

Значительная часть изделий из египетского фаянса римского времени из различных мест Северного Причерноморья и Предкавказья уже опубликована²¹, но группа находок на некрополе Илурата, несмотря на их отмеченную выше ценность, остается практически не изученной²². В 1994 г. они были темой доклада, прочитанного Т.М. Гельфман на конференции “Вещь в контексте культуры”, проходившей в ГМИРе²³. В сентябре 2013 г. обзорный доклад, обобщающий информацию по этому комплексу артефактов, был представлен одним из авторов данного сообщения на II Бахчисарайских чтениях памяти В.Н. Веймарна²⁴. В настоящем же докладе мы сосредоточим внимание только на одной группе – пронизях в виде скарабеев и рассмотрим их на фоне более широких территориальных, культурных и временных параллелей.

Все рассматриваемые скарабеи из Илурата были обнаружены в составе погребального инвентаря детских погребений

(дети возрастом до 1,5 лет), которые датируются по вещевому комплексу I – началом II вв. н.э. Дать точную половую характеристику умерших не представляется возможным, но по всей вероятности, это были девочки. В пользу этого говорит и сопоставление с другими синхронными детскими погребениями Крыма с похожим составом инвентаря, в частности, могильников Тирамбы, Фанагории, Опушек и др.²⁵.

Находки можно разделить на три группы.

I. *Скарабеи без изображений на оборотной стороне (recto) (4 ед.).*

1). Пронизь в виде скарабея из детской могилы № 58 (находка 1987 г.)²⁶. Цвет: голубой. Тип 45б по Е.М. Алексеевой²⁷.

2). Пронизь в виде скарабея из детской могилы № 98 (находка 1989 г.). Цвет: голубой. Тип 45б по Е.М. Алексеевой²⁸.

3). Пронизь в виде скарабея из детской могилы № 114 (находка 1990 г.) (рис. 1)²⁹. Цвет: бирюзовый. Тип 50в по Е.М. Алексеевой³⁰.

4). Пронизь в виде скарабея из детской могилы № 114 (находка 1990 г.). Цвет: бирюзовый. Тип 50в по Е.М. Алексеевой³¹.



Рис. 1. Пронизь в виде скарабея из детской могилы № 114 некрополя Илурата (находка 1990 г.) (фото по: Коллекция античных древностей Государственного Музея истории религии / сост. В.А. Хршановский, З.В. Ханутина, Я.В. Кругликова. – СПб., 2007. – С. 47).

II. *Скарабеи с абстрактными изображениями на стороне (recto) (2 ед.).*

5). Пронизь в виде скарабея из детской могилы № 76 (находка 1988 г.)³². Recto: врезное изображение в виде змеи с бороздкой. Цвет: фиолетово-голубой. Тип 45б по Е.М. Алексеевой³³.

6). Пронизь в виде скарабея из детской могилы № 98 (находка 1989 г.). Recto: врезное изображение в виде змеи с бороздкой. Цвет: светло-зеленый. Тип 48б по Е.М. Алексеевой³⁴.

III. *Скарабеи с антропо-зооморфными изображениями на оборотной стороне (2 ед.).*

7). Пронизь в виде скарабея из детской могилы № 79 (находка 1988 г.)³⁵. Recto: врезное изображение человеческой фигуры. Цвет – бирюзовый. Тип 50в по Е.М. Алексеевой³⁶.

8). Пронизь в виде скарабея из детской могилы № 114 (находка 1990 г.). Ресто: изображение знака в виде фигуры сидящего шакала (Анубиса?) (не имеет аналогий). Цвет: бирюзовый. Тип 50в по Е.М. Алексеевой³⁷.

Мы не рассматриваем вопрос об этнокультурной принадлежности погребенных с предметами из египетского фаянса. А.В. Симоненко указывает на наличие таких предметов в “сарматских, меотских, поздне скифских и античных некрополях”, но при этом подчеркивает, что “пронизи и подвески из египетского фаянса на территории Украины преобладают в основных погребениях “восточной волны”... эти амулеты входят в культурный комплекс пришельцев, принесенный ими из мест первоначального обитания”³⁸. С.В. Воронятов, опираясь на существующие исследования, отмечает, что “бусы из египетского фаянса являются одним из культуросоставляющих признаков среднесарматской культуры”³⁹. Для нас более важно значение данных вещей в духовной жизни этого населения. Вряд ли подлежит сомнению тот факт, что в новой культурной среде египетские предметы получили иной семантический статус, крайне отличный от первоначального, и связанный с местными магическими и религиозно-мифологическими реалиями⁴⁰. Именно в контексте автохтонных погребальных традиций и следует интерпретировать эти предметы, но пути современных интерпретаций их значения крайне затруднены и неоднозначны. Так, наиболее обобщенно многие исследователи указывают, что египетские фаянсовые предметы выступали амулетами-апотропеями или оберегами⁴¹, что, однако, не объясняет причину их отсутствия в могилах взрослых людей на некрополе Илурата. И.Н. Анфимов полагает, что роль рассматриваемых предметов в религиозно-магических представлениях данного населения была неоднородной: “С культурами плодородия и деторождения были связаны амулеты в виде скарабеев, гениталий, лягушек, гроздей винограда, сдвоенных цилиндров. Фигурки львов, Беса, подвески в виде руки с кукишем служили апотропеями”⁴². Подобное функциональное деление, тем не менее, может быть только условным. А.В. Пьянков высказал мнение, что найденные предметы имеют отношение к лечебной магии⁴³, однако погребенные с этими предметами в лечении, похоже, уже не нуждались. А.К. Коровина выдвинула гипотезу о том, что наличие египетских амулетов в детских

погребениях свидетельствует о приверженности их родителей к египетским культам⁴⁴. Существует достаточно большое количество данных о распространении, начиная с эпохи эллинизма, в городах-государствах Северного Причерноморья культов египетских божеств, в первую очередь, Сераписа и Исиды⁴⁵. Но предположить подобное для сарматского населения римского времени, в частности, оставившего могилы на Илуратском плато, вряд ли возможно. Т.М. Гельфман сосредоточила внимание на образе Хора-младенца/Гарпократа, изображавшегося с пальцем у рта. Известно, что в греко-римском мире он превращается в бога молчания, что кажется вполне естественным для погребального культа⁴⁶. Но с другой стороны, на Илурате пока найдено только два подобных амулета, в то время как скарабеев восемь⁴⁷. К тому же, неизвестно, насколько греко-римское восприятие этого образа вообще имело распространение у т.н. варварских племен.

Вместе с тем, сотериологический аспект семантики египетского скарабея⁴⁸ как образа возрождающей и креативной энергии утреннего солнца, возможно, нашел определенное место в представлениях причерноморских эллинов и номадов⁴⁹. В Древнем Египте первые изделия-скарабеи⁵⁰ появляются в Среднем царстве и используются вплоть до греко-римского периода. Скарабей считался священным животным Солнца, а также воплощал особую ипостась Солнца – бога творения Хепри. При этом скарабеи играли важную роль в заупокойных и осирических представлениях египтян⁵¹ (рис. 2⁵², 3⁵³).

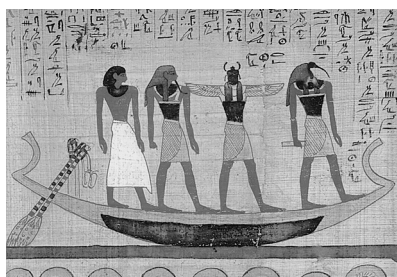


Рис. 2. Виньетка в папирусе Амунемсафа, рParis Louvre N. 3292, XXI династия (фото по: Nagel G. Un Papyrus funéraire de la fin du Nouvel Empire (Louvre 3292) // BIFAO. – 1929. – Т. 29. – Р. 45, Pl. III).

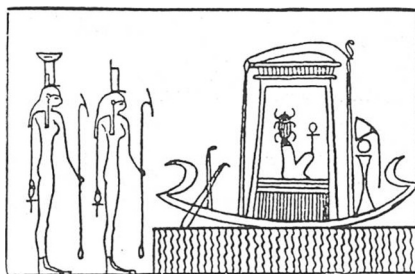


Рис. 3. Виньетка 110-й главы египетской Книги мертвых в папирусе Ауфанха рTurin 1791, Птолемеевский период (фото по: Lepsius R. Das Todtenbuch der Ägypter nach dem hieroglyphischen Papyrus in Turin. – Leipzig, 1842. – Taf. XLIII).

Скарабей-предметы имели несколько функций.

1). Печати (материал – глина, как правило, малая форма)⁵⁴.

2). Амулеты, предмет погребального инвентаря (материал – камень, часто базальт, металлы, средняя и крупная форма). Первые такие скарабей появляются в конце Среднего царства⁵⁵. Начиная с Нового царства, их производство становится массовым⁵⁶, и при обряде мумификации такие амулеты помещали вместо сердца в тело умершего.

3). Царские “юбилейные” скарабей (материал – различные металлы, редкие породы камня, крупная форма). Они изготавливались по особым торжественным случаям (например, в ознаменование победы, удачной охоты или свадьбы (например, фараона Аменхотепа III и Ти).)

В качестве обрамления скарабеев-амулетов и “юбилейных” скарабеев, изготовленных из ценных и драгоценных пород камня нередко использовалось золото. Например, BM EA 29626 (амулет с 30Б главой египетской Книги мертвых; XIX династия; базальт, золото) (рис. 4)⁵⁷, BM EA 7876 (амулет царя Себекемсафа II; XVII династия; яшма, золото) (рис. 5⁵⁸, 6⁵⁹).



Рис. 4. Амулет-скарабей с 30Б главой египетской Книги мертвых; XIX династия; базальт, золото (фото по: *Journey through the Afterlife. Ancient Egyptian Book of the Dead* / Ed. by J. Taylor. – L., 2010. – P. 44–45 (Cat. 13)).



Рис. 5. Амулет-скарабей царя Себекемсафа II; XVII династия; яшма, золото (фото по: Ibid. – P. 226 (Cat. 112)).



Рис. 6. То же (фото по: Faulkner R. O. The Ancient Egyptian Book of the Dead / Ed. by C. Andrews. – Austin, 2001. – P. 15).

Безусловно, какой-либо однозначный ответ о семантике египетских символов в контексте погребального обряда рассмотренных илуратских могил в настоящее время дать невозможно. По всей видимости, ответы следует искать все же не столько в Египте, сколько в том, какое место играл ребенок в картине мира архаических обществ в целом⁶⁰. Как известно, до достижения определенного возраста и проведения обрядов инициации ребенок не считался полноправным членом общины (т.е. полноценным человеком) и обладал своего рода пограничным статусом между Порядком и Хаосом, Жизнью и Смертью. В случае смерти ребенка это неизбежно требовало и отличных действий при совершении погребальных церемоний, и особого погребального инвентаря, одновременно выступавшего жертвой богам хтонического мира. Вполне возможно, что египетские предметы обладали у кочевников Восточного Крыма именно таким семантическим статусом.

При этом исследователи отмечают, что в римский период пронизи из египетского фаянса встречаются только в детских (преимущественно девочек) и женских захоронениях⁶¹. То есть, вполне четко прослеживается гендерный аспект включенности этих предметов в сферу “женской субкультуры”⁶². Предпосылки этого можно увидеть на более ранних стадиях использования египетских образов, в частности, скарабея, в погребальном обряде кочевой аристократии Северного Причерноморья. Изделия из египетского фаянса – уже не редкость в женских и детских скифских курганных погребениях степной части Северного Причерноморья (Носаки, Рогачикский могильник, Гюновка, Ташенак и др.)⁶³. А в богатых женских скифских погребениях IV в. до н.э.

была обнаружена серия из трех золотых перстней-скарабеоидов⁶⁴, аналогии которым известны только по находкам в Южной Италии (т.н. западный тип по Д. Уильямсу)⁶⁵. Все три перстня имеют схожую конструкцию: подвижный полый щиток-скарабеоид крепится на дужках из двух витых проволоочек, на стороне *recto* щитка имеются пластинки-вставки с изобразительными сюжетами:

1). Погребение № 1 Старшего Трехбратнего кургана⁶⁶ (рис. 7, 1–2)⁶⁷. МИДУ инв. № АЗС 2722. *Recto*: фигурка танцующей женщины (менады)⁶⁸.

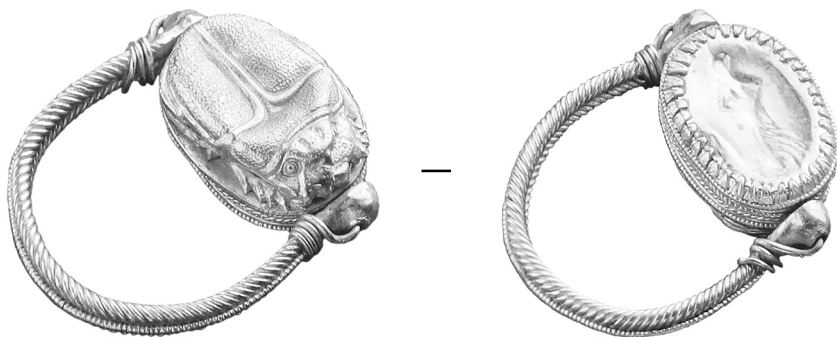


Рис. 7, 1–2. Перстень-скарабеоид из погребения № 1 Старшего Трехбратнего кургана. МИДУ инв. № АЗС 2722 (фото по: L'Or des Rois Scythes / Ed. by E.D. Reeder. – P., 2001. – P. 217 (Cat. № 98)).

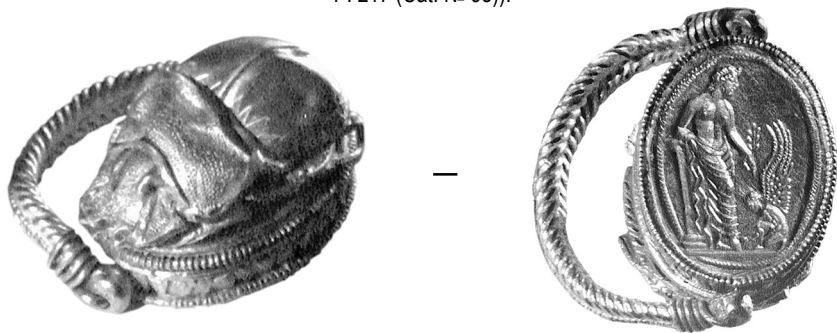


Рис. 8, 1–2. Перстень-скарабеоид из гробницы I Большой Близицы. ГЭ инв. № ББ.40 (фото по: Artamonov M. Goldschatz der Skythen in der Ermitage. – Prag – Leningrad, 1970. – S. 75, Abb. 144; Taf. 280).

2). Курган № 5/1914 Елизаветинского курганного могильника⁶⁹. ГЭ инв. № Ку 1914 1/129. *Recto*: две собаки⁷⁰.

3). Гробница I Большой Близицы (рис. 8, 1–2)⁷¹. ГЭ инв. № ББ.40. *Recto*: Афродита и Эрот⁷².

Отметим, что в коллекции Музея исторических драгоценностей Украины есть еще несколько изделий-скарабеоидов. Это перстень, на яшмовом щитке-скарабеоиде которого помещен картуш с тронным именем фараона Тутмоса III (*Менхеперура*) (случайная находка на восточном некрополе Неаполя Скифского)⁷³ (рис. 9, 1–2)⁷⁴ (МИДУ инв. № АЗС 1545), и золотой кулон V в. до н.э. с халцедоновой вставкой-скарабеоидом с изображением воина (Пантикапей, из коллекции Б.И. Ханенко) (МИДУ инв. № ДМ 6093)⁷⁵. Но установить археологический контекст этих изделий, к сожалению, не представляется возможным.

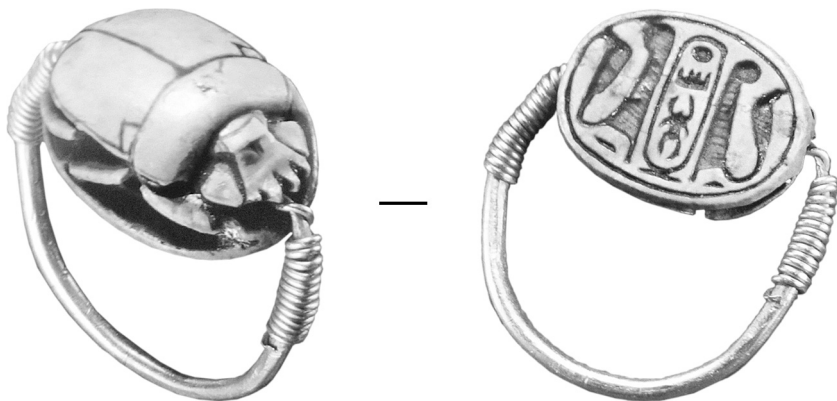


Рис. 9, 1–2. Перстень-скарабеоид из некрополя Неаполя Скифского. МИДУ инв. № АЗС 1545 (фото по: L'Or des Rois. – P. 171, 173 (Cat. № 60)).

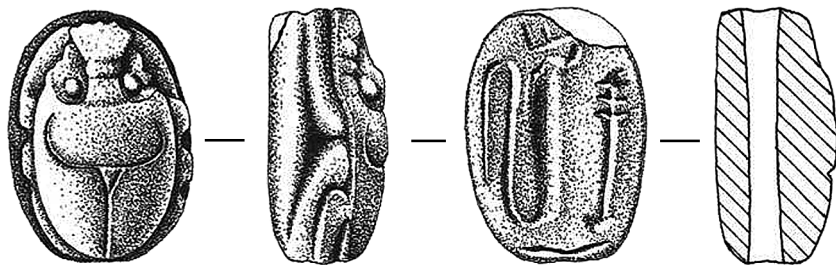


Рис. 10. Скарабей-печать из погребения № 3 кургана № 2 (05) могильника Кырык-Оба–II, V в. до н.э. (фото по: Эдер К. Скарабей Позднего периода из могильника Кырык-Оба–II // Влияния ахеменидской культуры в Южном Приуралье (V–III вв. до н.э.) / Под ред. М.Ю. Трейстера, Л.Т. Яблонского / Древняя торевтика и ювелирное дело в Восточной Европе. – Вып. 5. – М., 2012. – Табл. I, 125, 2).

Следует подчеркнуть, что сопряженность образа скарабея с женскими захоронениями у ираноязычных кочевников находит более ранние, нежели IV в. до н.э., примеры. Так, скарабей-печать с криптографической надписью “Амон” (*Imn*) был обнаружен в савроматском женском погребении № 3 кургана № 2 (05) могильника Кырык-Оба–II в Западном Казахстане⁷⁶, которое датируется V в. до н.э.⁷⁷ (рис. 10)⁷⁸.

Семантика сцен, помещенных на оборотных сторонах рассмотренных перстней-скарабеоидов из трех скифских курганов, связана с женским началом и идеей плодородия, что хорошо соотносится с представлением о хтоничности женщины и ее связью с нижним миром в представлениях ираноязычных номадов Евразии⁷⁹, с одной стороны, и сотериологическим концептом символики скарабея, с другой. Взаимосвязь этих двух концептов в образе жука-скарабея, вероятно, привела к восприятию его в Северном Причерноморье как психопомпа или медиатора между мирами живых и мертвых. Не исключено, что именно образ скарабея повлиял на “странную” иконографию пауков с тремя парами лап на бляшке из Александропольского кургана⁸⁰ и нашивных бляшках из гробницы № 1 Мелитопольского кургана⁸¹. Все это позволяет сделать вывод о синкретическом слиянии египетских и автохтонных представлений, причем последние проявили себя в гендерном аспекте. В этом отношении пронизи-скарабеи из женских и детских сарматских погребений римского времени продолжают непрерывную цепь развития общей идеи, проявившейся уже у скифских племен Евразии к середине I тыс. до н.э.

Примечания

- ¹ Отчеты и сами находки в настоящее время хранятся в Санкт-Петербурге. Мы искренне признательны начальнику экспедиции Владимиру Андреевичу Хршановскому за любезно предоставленную возможность ознакомиться с отчетами и фотографиями и разрешение изучить эти материалы.
- ² См.: Кубланов М.М., Хршановский В.А. Некрополь Илурата: раскопки 1984–1988 годов. К истории вопроса // Проблемы религиоведения и атеизма в Музеях. – Л., 1989. – С. 6–42.
- ³ См. подробнее об этих изделиях и технологии их производства: Лукас А. Материалы и ремесленные производства Древнего Египта / пер. с англ. – М., 1958. – С. 252–288; Wulff H.E., Wulff H.S., Koch L. Egyptian Faience: a possible survival in Iran // *Archaeology*. – 1968. –

Vol. 21. – P. 98–107. Noble J.V. The technique of Egyptian faience // *American Journal of Archaeology*. – 1969. – Vol. 73. – P. 435–439. Ancient Egyptian faience: An analytical survey of Egyptian faience from Predynastic to Roman times / Ed. by A. Kaczmarczyk, R. Hedges. – Warminster, 1983. Левина Э.А., Островерхов А.С. Античные фаянсы в собрании Одесского археологического музея // *Археологические памятники степей Поднепровья и Подунавья*. – К., 1989. – С. 109–118. Gifts of the Nile: Ancient Egyptian Faience / Ed. by F.D. Friedman. – L., 1998. Nicholson P.T., Peltenburg E. Egyptian faience // *Ancient Egyptian materials and technology* / Ed. by P.T. Nicholson, I. Shaw. – Cambridge, 2000. – P. 177–194. Shortland A.J. Tite M.S. Technological Study of Ptolemaic – Early Roman Faience from Memphis, Egypt // *Archaeometry. The bulletin of the Research Laboratory for Archaeology and the History of Art, Oxford University*. – 2004. Vol. 47/1. – P. 31–46. Tite M.S., Manti P., Shortland A.J. A technological study of ancient faience from Egypt // *Journal of archaeological science*. – 2006. – Vol. 34. – P. 1568–1583. Tite M.S., Shortland A.J. Production technology of faience and related vitreous materials. – Oxford, 2008. Nicholson P.T. Faience technology // *UCLA Encyclopedia of Egyptology, Los Angeles, 2009*. (<http://digital2.library.ucla.edu/viewItem.do?ark=21198/zz0017jts>)

- ⁴ Каталог и типологический анализ находок в Северном Причерноморье в целом см.: Алексеева Е.М. Предметы из египетского фаянса VI в. до н.э. – IV в. н.э. // *КСИА*. – 1972. – Вып. 130. – С. 3–11. Она же. Античные бусы Северного Причерноморья // *САИ*. – Вып. Г-1–12. – Ч. 2. – М., 1978. Обобщающее исследование для территории Крыма см.: Стоянова А.А. Бусы и подвески населения Крыма III в. до н.э. – IV в. н.э. Дисс... канд. ист. наук. – Симферополь, 2006.
- ⁵ Термин скарабей (лат. *Scarabeus sacer* или *Scarabeus harabas* (жук-навозник)) происходит от др. – греч. названия насекомого *οκαραβος* или *οκαραβειος* (Keller O. *Die antike Tierwelt*. – Leipzig, 1913. – Bd. II. – S. 409). Египтяне имели соответствующий иероглиф, изображающий этого жука (Gardiner A.H. *Egyptian Grammar. Being an Introduction to the Study of Hieroglyphs*: 3rd Ed. – L. – Oxford, 1958. – P. 477 (L1)), который выражал фонему хепер, в лексике имевшую широкий спектр значений (Erman A., Grapow H. *Wörterbuch der ägyptischen Sprache*. – B., 1955. – Bd. III. – S. 260–265. Koch K. *Geschichte der ägyptischen Religion. Von den Pyramiden bis zu den Mysterien der Isis*. – Stuttgart – Berlin – Köln, 1993. – S. 147).
- ⁶ Египетское происхождение имеют, очевидно, и некоторые изделия из стекла, однако их атрибуция – тема отдельного специального исследования и в наши цели сейчас не входит.

- ⁷ Публикация этого комплекса в составе обобщающей монографии по материалам раскопок некрополя Илурата готовится к печати руководителем экспедиции – В.А. Хршановским.
- ⁸ Обобщающие сведения по египетским предметам, найденным на территории Северного Причерноморья, см.: Touraïreff V. Objets Égyptiens et Égyptisants trouvés dans la Russie Mérodoniale // *Revue Archeologique*. – 1911. – IV. Ser., T. XVIII. – P. 20–35. Пиотровский Б.Б. Древнеегипетские предметы, найденные на территории Советского Союза // *СА*. – 1958. – № 1. – С. 20–27. Коростовцев М.А. Древнеегипетские находки в СССР // *Вестник истории мировой культуры*. – М., 1957. – № 2. – С. 72–85; Hodjash S. Ancient Egyptian objects discovered on the territory of the USSR // *Sesto Congresso internazionale di egittologia, Atti. I*, – Torino, 1992. – P. 265–272.
- ⁹ См.: Тураев В.А. Скараabei с острова Березани // *ИАК*. – 1911. – № 40. – С.118–119. Matthieu M. Some Scarabs from the South of Russia // *Ancient Egypt*. – 1926. – Vol. III. – P. 68–69. Ходжаш С.И. Собрание скарабеев в Музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина // *Памятники культуры. Новые открытия: 1980 г.* – Л., 1981. – С. 417–428. Большаков А.О., Ильина Ю.И. Египетские скараabei с острова Березань // *ВДИ*. – 1988. – № 3. – С. 65–67. Борисковская С.П. Ольвия и Навкратис. К проблеме ранних контактов Северного Причерноморья с Египтом // *Древний Восток и античная цивилизация*. – Л., 1989. – С. 111–119. Hodjasch S. Skarabäen aus dem Territorium der Sowjetunion // *50 years of Polish excavations in Egypt and the Near East; acts of the symposium at the Warsaw University, 1986*. – Warschau, 1992. – P. 122–124. Левина Э.А., Островецких А.С. Указ. соч. – С. 109–118. Охотников С.Б., Островецких А.С. Скарабеоид с Березани // *Краткие сообщения Одесского Археологического общества*. – Одесса, 1993. – С.69–74. Hodjash S. *Ancient Egyptian Jewellery: Catalogue of beads, pectorals, aegises, nets for mummies, finger-rings, earrings, bracelets from Pushkin State Museum of Fine Arts*. – Moscow, 2001. Ходжаш С.И. Древнеегипетские скараabei. Каталог печатей и скарабеев из музеев России, Украины, Кавказа и Прибалтики. – М., 1999. Триколенко О. Скiфськi золотi прикраси зi скарабеями // *Музейнi читання. Матерiали науковоi конференцiї, грудень 2001 р.* – К., 2002. – С. 27–39. Чепкасова М.И. Египетская коллекция в собрании Николаевского областного краеведческого музея. Каталог. – Николаев, 2011.
- ¹⁰ Хотя известны и найденные в Керчи скараabei, датируемые VII–V вв. до н.э. (Пиотровский Б.Б. Древнеегипетские предметы. – С. 23–24).
- ¹¹ См.: Трейстер М.Ю. Боспор и Египет в III в. до н.э. // *ВДИ*. – 1985. – № 1. – С. 126–139. Эдаков А.В. К вопросу о культурных связях

- Египта со Скифией // Международные отношения в бассейне Черного моря в древности и средние века. – Старочеркасская – Ростов-на-Дону, 1990. – С. 7–8. Литвиненко Ю.Н. Птолемеевский Египет и Северное Причерноморье в III в. до н.э. (к вопросу о контактах) // ВДИ. – 1991. – № 1. – С. 12–26. Скржинская М.В. Культурные традиции Эллады в античных государствах Северного Причерноморья. – К., 2010. – С. 88–95.
- ¹² Боспорские надгробия II в. до н.э. – III в. н.э. / сост. Т. Матковская, А. Твардецкий, С. Тохтасьев, А. Бехтер. – Ч. I. – К., 2009. – С. 312–314.
- ¹³ См.: Зелінський А.Л. Александрійські фараони та їх піддані. Зміцнення влади перших Птолемеїв. – К., 2010. – С. 360 (библиографія: С. 451, прим. 39–41).
- ¹⁴ Пиотровский Б.Б. Указ. соч. – С. 24–25.
- ¹⁵ Там же. – С. 25–26.
- ¹⁶ Коровина А.К. Фаянсовые подвески из некрополей Тирамбы и Фанагории // ВДИ. – 1972. – № 1. – С. 111. Высотская Т.Н. Усть-Альминское городище и некрополь. – К., 1994. – С. 127.
- ¹⁷ Пиотровский Б.Б. Указ. соч. – С. 26.
- ¹⁸ Ср.: Алексеева Е.М. Античные бусы. – Табл. 11–13.
- ¹⁹ Животное с рогами, загнутыми книзу, соответствующее иконографии священного барана Амона Фиванского (Kees H. Der Götterglaube im alten Ägypten. – В., 1977. – S. 78–81).
- ²⁰ Ср.: Алексеева Е.М. Античные бусы. – Табл. 9–10, 13. В конце 1980-х гг. скарабей с врезным изображением ибиса (Тота) был найден в сарматском могильнике “Сады” (I–II вв. н.э.) в окрестностях г. Воронежа (Медведев А.П. Сарматы в верховьях Танаиса. – М., 2008. – С. 186, Рис. 35, 10).
- ²¹ Сымонович Э.А. Египетские вещи в могильнике Неаполя Скифского // СА. – 1961. – № 1. – С. 270–273. Виноградов В.Б. Место египетских амулетов в религиозно-магической символике кавказцев // Археолого-этнографический сборник. – Грозный, 1968. – Т. 2. – С. 39–54. Корпусова В.М. Мініатюрна пластика і мозаїка з боспорського некрополю поблизу с. Золоте // Археологія. – 1973. – № 9. – С. 74–83. Коровина А.К. Указ. соч. – С. 104–111; Анфимов И.Н. Амулеты из египетского фаянса первых веков н.э. из Прикубанья // Конференция по археологии Северного Кавказа XII Крупновские чтения. Тезисы докладов. – М., 1982. – С. 53–54. Гущина И.И., Зацеская И.П. “Золотое кладбище” Римской эпохи в Прикубанье. – СПб., 1994. – С. 20–21, Табл. 31, 33, 34, 41, 46. Бурков С.Б., Мирзоянц А.А. О проникновении и распространении амулетов из

- египетского фаянса на территории Предкавказья // Античная цивилизация и варварский мир в Подонье–Приазовье (тезисы докладов к семинару). – Новочеркасск, 1987. – С. 5–7. Высотская Т.Н. Указ. соч. – С. 125–127; 125, Рис. 39; Табл. 6, 9, 14, 15, 19–23, 28, 30, 31, 45, 46. Шедевры древнего искусства Кубани. Каталог выставки. – М., 1987. – С. 53 (XXXVII), 142 (Кат. № 185), 148 (Кат. № 197). Пьянков А.В. Амулеты “египетского фаянса” из Мостового у станицы Отрадной // Историко-археологический альманах. – Вып. 2. – Армавир – М., 1996. – С. 93–99. Медведев А.П. Указ. соч. – С. 45–46; 114, Рис. 23, 11–46; С. 184, Рис. 33, 8; С. 186, Рис. 35, 7, 10; С. 200, Рис. 49, 1–10; Табл. 2, а, б. Храпунов И.Н., Мульд С.А., Стоянова А.А. Позднескифский склеп из некрополя Опушки. – Симферополь, 2009. – С. 16–17, Рис. 25–27, 29–31, 34. Мошерева О.Н. Египетский фаянс в сарматских погребениях Нижнего Поволжья // НАВ. – 2010. – Вып. 11. – С. 147–169. Воронятов С.В. Египетский фаянс на поселенческих памятниках северной периферии античного мира // НАВ. – 2011. – Вып. 12. – С. 95–104. Стоянова А.А. Детские погребения из могильника Опушки (по результатам раскопок 2003–2009 гг.). – Симферополь, 2012. – С. 74–75. Дзгеладзе Е.С. Египетский фаянс из сарматского погребения Молочанского могильника // Варварский мир северопонтийских земель в сарматскую эпоху. Сборник статей к 60-летию А.Н. Дзиговского. – К., 2013. – С. 176–183. Он же. Фаянсовые фигурные изделия из Молочанского могильника // Шестая Международная Кубанская археологическая конференция: Материалы конференции. – Краснодар, 2013 – С. 110–113. Бурков С.Б. Амулеты и талисманы из “египетского” фаянса с территории Кабардино-Балкарии // Археология и этнология Северного Кавказа. Сборник научных трудов к 75-летию И.М. Чеченова. – Нальчик, 2013. – С. 40–50.
- ²² Предварительная публикация: Кубланов М.М., Хршановский В.А. Указ. соч. – С. 25, рис. 9.
- ²³ Гельфман Т.М. Украшения из египетского фаянса в погребальных комплексах некрополя Илурата // Вещь в контексте культуры. Материалы научной конференции. Февраль 1994 г. – СПб., 1994. – С. 86–87.
- ²⁴ Тарасенко Н.А. Предметы египетского импорта в погребениях сарматского времени некрополя Илурата // II Бахчисарайские научные чтения памяти Е.В. Веймарна. КРУ “Бахчисарайский историко-культурный заповедник”. 3–7 сентября 2013 г. Тезисы докладов и сообщений. – Бахчисарай, 2013. – С. 43–44.
- ²⁵ Коровина А.К. Фаянсовые подвески. – С. 105. Стоянова А.А. Детские погребения. – С. 74–75.

- ²⁶ Кубланов М.М., Хршановский В.А. Указ. соч. – С. 26–27.
- ²⁷ Алексеева Е.М. Античные бусы. – С. 41; Табл. 10, 5.
- ²⁸ Там же. – С. 41; Табл. 10, 5.
- ²⁹ Коллекция античных древностей Государственного Музея истории религии / Сост. В.А. Хршановский, Э.В. Ханутина, Я.В. Кругликова. – СПб., 2007. – С. 47.
- ³⁰ Алексеева Е.М. Античные бусы. – С. 42; Табл. 10.
- ³¹ Там же.
- ³² Кубланов М.М., Хршановский В.А. Указ. соч. – С. 24; 25, рис. 9.
- ³³ Алексеева Е.М. Античные бусы. – С. 41; Табл. 10, 7.
- ³⁴ Там же. – С. 41; Табл. 10, 22.
- ³⁵ Кубланов М.М., Хршановский В.А. Указ. соч. – С. 27.
- ³⁶ Алексеева Е.М. Античные бусы. – С. 42; Табл. 10, 9а.
- ³⁷ Там же.
- ³⁸ Симоненко А.В. Римский импорт у сарматов Северного Причерноморья. – СПб., 2011. – С. 116.
- ³⁹ Воронятов С.В. Указ. соч. – С. 96.
- ⁴⁰ Ср.: Батизат Т.В. Магические верования населения Северного Причерноморья во II–IV вв. н.э. // Аккерманский сборник. – Вып. 1. – Белгород-Днестровский, 2007. – С. 92–99. Высотская Т.Н. Указ. соч. – С. 124.
- ⁴¹ Пиотровский Б.Б. Древнеегипетские предметы. – С. 24. Коростовцев М.А. Древнеегипетские находки. – С. 80–81. Высотская Т.Н. Указ. соч. – С. 124. Фалькович Ю.А. Древнеегипетские амулеты: археологический аспект // Вестник МГУ. Серия “История”. – 1992. – № 4. – С. 52–54. Пьянков А.В. Указ. соч. – С. 99. Мошеева О.Н. Указ. соч. – С. 153–161. Медведев А.П. Указ. соч. – С. 46. Стоянова А.А. Указ. соч. – С. 91.
- ⁴² Анфимов И.Н. Указ. соч. – С. 53–54.
- ⁴³ Пьянков А.В. Указ. соч. – С. 99. Ср.: Высотская Т.Н. Указ. соч. – С. 124.
- ⁴⁴ Коровина А.К. Указ. соч. – С. 111.
- ⁴⁵ См. напр.: Сонни А. К вопросу о культе египетских божеств на северном побережье Черного моря // Филологическое обозрение. Журнал классической филологии и педагогики. – Т. V. – М., 1893. – С. 53–55. Латышев В. По поводу заметки проф. А.И. Сонни // Там же. – С. 141–142. Соломоник Э.И. Из истории религиозной жизни в северопонтийских городах позднеантичного времени. (По эпиграфическим памятникам) // ВДИ. – 1973. – № 1. – С. 55–77.

- Сапрыкин С.Ю. Религия и культуры Понта эллинистического и римского времени. – М. – Тула, 2009. – С. 160–178.
- ⁴⁶ Гельфман Т.М. Указ. соч. – С. 87.
- ⁴⁷ В целом, имеющаяся статистика позволяет утверждать, что именно скараabei были наиболее распространенным типом пронизей в рассматриваемых погребальных комплексах (Симоненко А.В. Указ. соч. – С. 115. Высотская Т.Н. Указ. соч. – С. 126).
- ⁴⁸ Keller O. Op. cit. – S. 409–413. Bonnet H. Reallexikon der ägyptischen Religionsgeschichte. – B., 1952. – S. 720–722. Ward J. The sacred beetle. Egyptian scarabs in art and history. – San Diego, 1968. Givon R. Skarabäus // Lexikon der Ägyptologie / Begr. von W. Helck, E. Otto. Hrsg. von W. Helck, W. Westendorf. – Bd. V. – Wiesbaden, 1984. – Kol. 968–981. Бадж Э.У. Амулеты и суеверия / пер. англ. – М., 2001. – С. 119–120.
- ⁴⁹ Ср.: Богданова Н.А. Семантика и значение некоторых амулетов из могильников первых веков н.э. Юго-Западного Крыма // История и культура Евразии / Труды Государственного исторического музея. – Вып. 51. – М., 1980. – С. 86. Но ср.: Виноградов В.Б. Указ. соч. – С. 52.
- ⁵⁰ Изначально они использовались в качестве печатей. Функция скарабеев как печатей сохраняется долго и распространяется далеко за пределы Египта, в т.ч. и в Северное Причерноморье. Б.А. Тураев отметил тот факт, что до XIV в. в русском языке (в особенности в Крыму) перстни со щитками в виде гравированных каменных печатей носили название “жуковина” (Touraïeff В. Op. cit. – P. 35). В написанных на древнерусском языке грамотах термин “жуковина” для обозначения перстней, имевших резную вставку из камня, использовалось до XVI в. (Словарь древнерусского языка (XI–XIV вв.). – Т. III. – М., 1990. – С. 270. Нелобов С. Символика средневековых русских перстней // Цейхгауз. – № 17. – 2002. – С. 4). Согласно этимологическому словарю М. Фасмера, значение “жуковины” как перстня с камнем сохранилось также и в украинском языке (“кольцо с камнем в оправе”) (Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. – Т. II. – М., 1986. – С. 64).
- ⁵¹ См. напр.: Stadler M.A. Der Skarabäus als osirianisches Symbol vornehmlich nach spätzeitlichen Quellen // ZÄS. – 2001. – Bd. 128. – S. 71–83.
- ⁵² Виньетка в папирусе Аменемсафа, рParis Louvre N. 3292, XXI династия (Nagel G. Un Papyrus funéraire de la fin du Nouvel Empire (Louvre 3292) // BIFAO. – 1929. – Т. 29. – P. 45, Pl. III).
- ⁵³ Виньетка 110-й главы египетской Книги мертвых в папирусе Ауфанха рTurin 1791, Птолемеевский период (Lepsius R. Das

Todtenbuch der Ägypter nach dem hieroglyphischen Papyrus in Turin. – Leipzig, 1842. – Taf. XLIII. Stadler M.A. Op. cit. – S. 79, Abb. 1).

- ⁵⁴ Текст на таких предметах содержал имя и титулы человека, название поместья и т.п. См.: Newberry P.E. *Egyptian Antiquities. Scarabs. An Introduction to the Study of Egyptian seals and signet rings.* – L., 1906. Petrie W.M.F. *Scarabs and Cylinders with names.* – L., 1917.
- ⁵⁵ Quirke St. *Two Thirteen Dynasty Heart Scarabs* // JEOL. – 2003. – Vol. 37. – P. 31–40.
- ⁵⁶ Нередко на них писали текст 30Б главы египетской Книги мертвых, предназначавшейся для оправдания души усопшего во время загробного Суда, и заставлявшее сердце (егип. иб, ответчик на Суде, помещавшийся на Весы) не говорить о каких-либо неправедных деяниях человека (библиографию вопроса см.: *Bibliographie zum altägyptischen Totenbuch. 2., erweiterte Auflage / Bearb. von B. Backes, S.A. Gülden, H. Kockelmann, M. Müller-Roth und S. Stöhr / SAT.* – Bd. 13. – Wiesbaden, 2009. – S. 133–136).
- ⁵⁷ *Journey through the Afterlife. Ancient Egyptian Book of the Dead / Ed. by J. Taylor.* – L., 2010. – P. 44–45 (Cat. 13).
- ⁵⁸ *Ibid.* – P. 226 (Cat. 112).
- ⁵⁹ Faulkner R. O. *The Ancient Egyptian Book of the Dead / Ed. by C. Andrews.* – Austin, 2001. – P. 15.
- ⁶⁰ Тульпе И.А. Ребенок в мифоритуальной колыбели мира // *Философский век.* – Альманах 22: Науки о человеке в современном мире. – Ч. 2. – СПб., 2002. – С. 126–135. Она же. *Мифология. Искусство. Религия.* – СПб., 2012. – С. 59–65.
- ⁶¹ Touraëff V. Op. cit. – P. 31–32. Кроме того Б.А. Тураев отметил, что даже в современный ему период, случайно обнаруженные в Крыму пронизи из египетского фаянса непременно становились женскими украшениями.
- ⁶² Воронятов С.В. Указ. соч. – С. 97.
- ⁶³ Мы признательны Е.Е. Фиалко за это уточнение. См. напр.: Курганные могильники Рясные Могилы и Носаки. (Предварительная публикация). – К., 1977. – С. 107–110. Болтрик Ю.В., Фиалко Е.Е. Украшения из скифских погребальных комплексов Рогачикского курганного поля // *Старожитності Степового Причорномор'я і Криму.* – Т. 14. – Запоріжжя, 2007. – С. 51–93. Они же. *Скифские курганы на р. Ташенак в Северо-Западном Приазовье // Рубежи ойкумены / Startum plus.* – № 3. – 2011. – С. 230–232.
- ⁶⁴ Понятие скарабеоид подразумевает под собой стилизацию под форму скарабея.

- ⁶⁵ Williams D. Three Groups of Fourth Century South Italian Jewellery in the British Museum // *Mitteilungen des Deutschen Archäologishhen Instituts. Römische Abteilung.* – 1998. – Bd. 95. – P. 75–95.
- ⁶⁶ Кирилин Д.С. Трехбратние курганы в районе Тобечикского озера // *Античная история и культура Средиземноморья и Причерноморья.* – Л., 1968. – С. 185–187, Рис. 7. Золото степу. *Археологія України.* – К. – Шлезвіг, 1991. – С. 316 (Кат. 111). Трейстер М.Ю. Гарнитур украшений из погребения № 1 Старшего Трехбратнего кургана // *Греки и варвары на Боспоре Киммерийском VII–I вв. до н.э. Материалы международной научной конференции, Тамань (Россия), октябрь 2000.* – СПб., 2006. – С. 181 (№ 7), 190 (Кат. № 16). Лоренц А., Трейстер М.Ю. Трехбратние курганы. Каталог комплексов и находок // *Трехбратние курганы. Курганный группа второй половины IV–III вв. до н.э. в Восточном Крыму.* – Симферополь – Бонн, 2008. – С. 119–120 (Кат. № 23).
- ⁶⁷ *L'Or des Rois Scythes / Ed. by E.D. Reeder.* – P., 2001. – P. 217 (Cat. № 98).
- ⁶⁸ Ближайшая аналогия – изображение на щитке стеклянного перстня из Курджипского кургана (ГЭ инв. № 2495/70) (Галанина Л.К. Курджипский курган. – Л., 1970. – С. 89 (№ 34). Трейстер М.Ю. Указ. соч. – С. 181). Отметим наличие в инвентаре погребения № 1 Старшего Трехбратнего кургана еще одного артефакта, косвенно связанного с Египтом – это золотые серьги с подвесками в виде сфинксов (МИДУ инв. № АЗС–2282) (Трейстер М.Ю. Указ. соч. – С. 167–171 (2), Рис. 6–8; С. 186–187 (Кат. № 4). *L'Or des Rois.* – P. 214–215 (Cat. № 96)). Любопытно, что образы танцовщиц (менад) и сфинксов повторяются на изделиях инвентаря женского погребения № 1 кургана № 8 Песочинского могильника IV в. до н.э. (золотые аппликации женского парадного головного убора) (Бабенко Л.И. Античный импорт в погребениях Песочинского могильника // *РА.* – 2004. – № 3. – С. 149, Рис. 2, 3, 4. Он же. Песочинский курганный могильник скифского времени. – Харьков, 2005. – С. 121–129, 249, Рис. 16, 3–8; С. 250, Рис. 17, 1–4). При этом образ менад может быть истолкован как связанный с погребально-поминальными ритуалами, а сфинксов – как демонов смерти, хранителей покоя умерших (Бабенко Л.И., Чижова Ю.А. К вопросу о семантике сюжета “танцующие менады” // 75 лет Керченскому Музею Древностей (27–29 июля 2001 г.). – Керчь, 2001. – С. 89). Отметим также, что в этом же погребении были найдены серьги с подвеской в виде зооморфной фигуры из египетского фаянса (Бабенко Л.И. Античный импорт. – С. 149, Рис. 2, 7–8; С. 150. Он же. Песочинский курганный могильник. – С. 117–118, 250, Рис. 17, 8–9) – это одна из наиболее северных находок предметов из этого материала для данного периода.

- ⁶⁹ Галанина Л.К. Золотые украшения из Елизаветинских курганов в Прикубанье / АСГЭ. – 2003. – Вып. 36. – С. 93, Табл. II, 28; С. 97 (Кат. № 28).
- ⁷⁰ Данная сцена является уникальной (Там же. – С. 93, 97).
- ⁷¹ Artamonow M. Goldschatz der Skythen in der Ermitage. – Prag – Leningrad, 1970. – S. 75, Abb. 144; Taf. 280. Здесь же был обнаружен перстень схожего типа, с фигурным изображением лежащего льва на щитке (Трейстер М.Ю. Указ. соч. – С. 181). Его прямая аналогия – перстень из Денисовой могилы (IV в. до н.э., МИДУ инв. № АЗС–2956) (Золото степу. – С. 316 (Кат. № 114)). Отметим, что фигурные изображения льва чрезвычайно распространены и на изделиях из египетского фаянса (см.: Алексеева Е.М. Античные бусы. – С. 44–45 (Типы 62–70); Табл. 11–12).
- ⁷² Artamonow M. Op. cit. – S. 77.
- ⁷³ Скарабей датируется VII в. до н.э.
- ⁷⁴ L'Or des Rois. – P. 171, 173 (Cat. № 60).
- ⁷⁵ Ibid. – P. 181 (Cat. № 68).
- ⁷⁶ Эдер К. Скарабей Позднего периода из могильника Кырык-Оба-II // Влияния ахеменидской культуры в Южном Приуралье (V–III вв. до н.э.) / Под ред. М.Ю. Трейстера, Л.Т. Яблонского / Древняя торевтика и ювелирное дело в Восточной Европе. – Вып. 5. – М., 2012. – С. 189–191, Табл. I, 125, 1–2.
- ⁷⁷ При этом сам скарабей датируется VII–VI вв. до н.э. (Там же. – С. 191).
- ⁷⁸ Там же. – Табл. I, 125, 2.
- ⁷⁹ См.: Бессонова С.С. “Мужское” и “женское” в сакральной сфере скифов // Духовная культура древних обществ на территории Украины. – К., 1991. – С. 95.
- ⁸⁰ Бляшка не опубликована и хранится в коллекции Харьковского исторического музея. Мы признательны Л.И. Бабенко (г. Харьков) за любезно предоставленную фотографию.
- ⁸¹ Тереножкин А.И., Мозолевский Б.Н. Мелитопольский курган. – К., 1988. – С. 91, Рис. 98, 7.

ОСОБЕННОСТИ ИЗОБРАЖЕНИЙ СО СЦЕНЫ БОЯ НА СЕРЕБРЯНОЙ НАКЛАДКЕ ГОРИТА ИЗ КУРГАНА СОЛОХА

При исследовании истоков художественных решений памятников эллино-скифской торевтики, опирающихся на предшествующие творческие наработки, выявляются интереснейшие разноплановые пласты.

Рассмотрим сцену боя накладки на горит из кургана Солоха (рис. 1)¹.

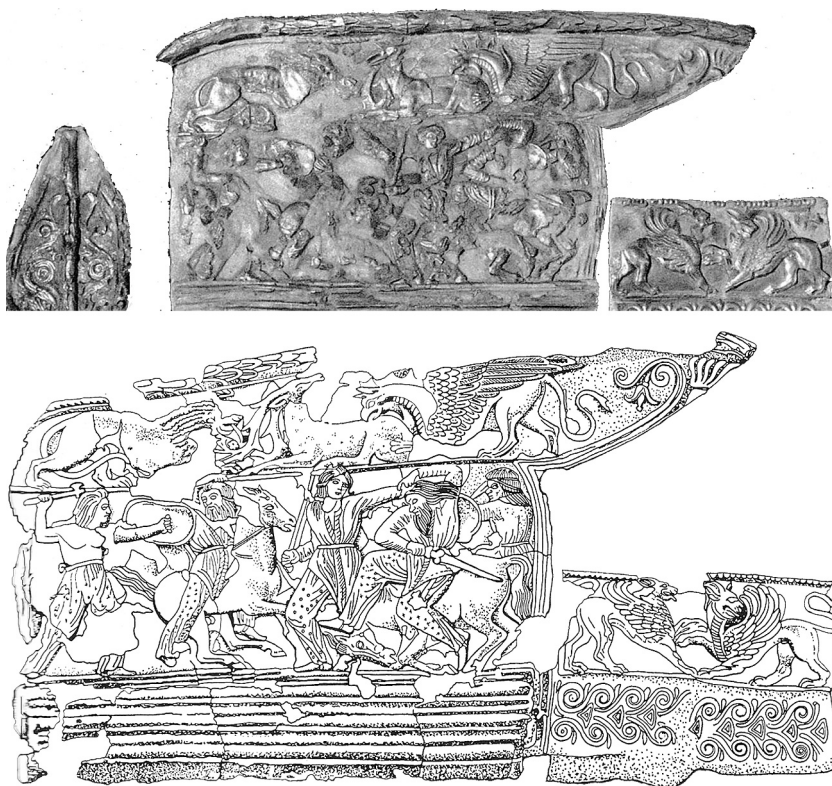


Рис. 1. Накладка на горит из кургана Солоха (прорисовка).

На изобразительной плоскости скомпоновано пять фигур, объединенных (примерно в равнозначных частях) в две пары противников. В каждой – по молодому пешему скифу, реше-

тельно и успешно нападающему на скифа постарше, сидящего верхом на коне; на правой половине к основным противникам примыкает еще один. По композиционному ходу и насыщенности формата изобразительной плоскости этот рельеф из серебра – наряду с древнегреческими скульптурными рельефами. С них прослеживаются и заимствования. Как мы показали, схематично за основу для нескольких фигур были взяты фигуры с “Саркофага Александра” (ок. 330–320 гг. до н.э.)². Но в результате композиционного монтажа и адаптационной доработки образов сцена приобрела совершенно иной смысл. Противоборствующие отличаются типами внешности. Кто же просматривается за этими различающимися враждебными группами? Старшие показаны внешне похожими – чем, очевидно, подчеркнута какая-то породненность. Их черты переданы с оттенком шаржирования; непривлекательность нарочита: персонажи показаны неловкими и слабыми в бою. Как известно, пеший воин против воина конного – почти обречен, а на горите – все наоборот: побеждают пешие.

Чтобы показать такие странные ситуации, искажены пропорциональные соотношения и людей, и коней. Обе пары сражающихся противников составлены довольно искусственно, чтобы головы и всадников, и пеших были на одном уровне. Фигура одного из конников, которого стягивает с коня пеший воин с мечом в руке, зеркально заимствована с “Саркофага Александра” (рис. 2). С той же сцены боя взята за основу и фигура для изображения его противника – они только смонтированы иначе. Фигура другого всадника, атакуемого молодым воином с сагарисом, приделана к коню плоскостно и несуразно. Именно у него какие-то кентаврические пропорции и, отчасти, пластика фигуры: неповоротливые большие массы торса и головы,

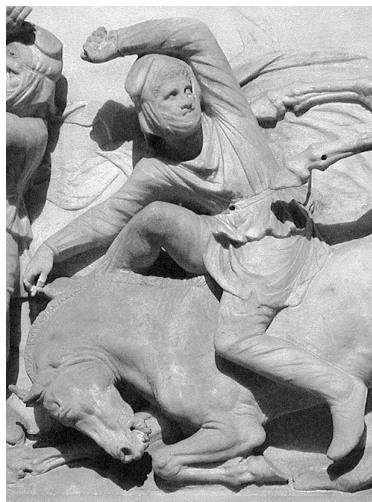


Рис. 2. Фрагмент горельефа Саркофага Александра (в зеркальном положении).

глубоко посаженной в плечи без шеи; торс, параллельный шее коня и выглядящий рядом с ней возможным анатомическим продолжением крупа; короткие плотные ноги, чучелообразно пририсованные искусственно, почти без таза, а, главное, в общем объеме с конем.

Глядя на этих конных, понятно, что это не просто показанные менее боеспособными терпящие поражение скифские всадники. Становится очевидной их связь с изображениями кентавров на рельефах фриза храма Аполлона Эпикурейского в Бассах (ок. 430–420 гг. до н.э.). Очень похож именно с ними и тип внешности: большая голова, длинные волосы и борода, крупный нос почти картошкой, выпученные глаза, глуповатое выражение лица. Поворот мощного торса с головой, в частности, можно сравнить с поверженным кентавром³. Особенно важно учитывать то, что фризы храма Аполлона в Бассах – горельефы, с присущими им многими качествами фронтальной круглой скульптуры. Мастера, использовавшие их в качестве натурального материала, могли рассматривать эти образцы с многих точек, что позволяло видеть различные ракурсы и сильно отличающиеся при проецировании на плоскость движения. Глядя в фас



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

на кентавра, находящегося рядом с поверженным, видно значительное сходство с ним всадника (рис. 3)⁴. Но даже в общем, такой определенный тип узнаваем у всех кентавров рельефов храма. Восходит он к обобщенному типу кентавра древнегреческой классики. Судя по сохранившейся голове, схожая внешность и у кентавра скульптурной группы “типподамия и кентавр” западного фронтона храма Зевса в Олимпии, построенного между 468 и 456 гг. до н.э., и др.

Действительно, если за основу для образов побеждаемых, довольно беспомощных всадников с конями, на накладке на горит брались кентавры, и прежде всего кентавры храма Аполлона в Бассах, – дико крупные, сильные, опасные против-

ники, но побеждаемые уже более цивилизованными ловкими, отважными воинами, на стороне которых справедливость – то тогда понятны такие типажи. Очень похожи показанные боевые приемы хватания противника.

Упрощенно по сюжету, с уравнительностью роста человека и кентавра, композиционные узлы солохского горита можно сравнить со сценой Персей и горгона Медуза на раннеархаической амфоре из Беотии, VII в. до н.э., где она предстает как кентавр⁵. Энергичнее однотипная сцена показана на аттической амфоре так называемого мастера Несса с Дипилонского некрополя в Афинах конца VII – начала VI в. до н.э.⁶.

Миф о кентаврах уходит корнями в историю приручения коня⁷. Именно приручение коня наполнило качественно иным смыслом взаимодействие человек – животное; животное, очень дополнившее возможности человека. В идеологии, вероятно, и начал формироваться такой дополняющий тотем. Выделившиеся из праиндоевропейского этноса грекоарии – гипотетические предки и греков, и скифов, выделяли уже составной образ, который эволюционировал в общекультурном массиве⁸. С очень длительным периодом присутствия лошадей в жизнедеятельности протоскифов и скифов связана, вероятно, предпочитаемая правдивость их показа на этом этапе; при в целом распространенных представлениях о животных-предках и о связанных с их природными качествами сверхвозможностях. Создается впечатление, что на солохском горите показана кентавромахия для скифов. Поколение старших – “кентавров” – для них конкретно. В контактах с эллинским миром, в идеологических пластах, миф, возможно, был частью перенесенного на себя историко-мифического эпоса, примерно как миф о происхождении от Геракла – заимствованного героя – и змееной богини. Богатый и развитый древнегреческий эпос, отразивший, в частности, и переход к антропоморфизации богов, а также получивший весьма значимую художественную составляющую, был, вероятно, популярен у скифской верхушки.

Сходство со скульптурными рельефами храма Аполлона в Бассах и “Саркофага Александра” видно только в типажах побеждаемых, а в других – композиционных, рисуночных, пластических характеристиках, в фигурах противоборства изображений левой половины накладки на горит мы не выявили выраженных сходств.

Но скульптурные прототипы все же есть. Общему художественному духу, показанным действиям и композиционным чертам близок двухфигурный фрагмент Монумента Нереид (400–390 гг. до н.э.)⁹. Стоящий обнаженный воин, схема движения которого в основном соответствует фигуре скифа с обнаженным торсом на горите, вытянутой вперед левой рукой схватил за правую руку противника, еще сидящего на тяжело-



Рис. 4. Фрагмент рельефа Монумента Нереид.

раненом, с подломившимися передними ногами, коне, но уже, вероятно, обессиленного (рис. 4). Хотя заметны внешние отличия, прежде всего общие: рельефы монумента классические, и ситуации и образы более реалистические, в частности, голова всадника заметно выше головы его пешего противника, сама схема, очевидно, была использована для монтажа. На горите именно эта сцена выглядит раздвинутой так, что замахивающаяся фигура – крайняя слева, падающий конь со стаскиваемым всадником – крайний справа, а между ними вклинены еще другие однотипные действующие лица – тоже стаскиваемый с коня и атакующий. Подобные примеры композиционного монтажа нами уже рассматривались¹⁰. Общее движение фигуры и замах согнутой в локте правой рукой совпадает и с фигурой воина в линотораксе и шлеме с гребнем Монумента Нереид¹¹.

Под этим просматривается значительно более скрытый пласт. Важнее всего то, что при рассмотрении противоборства левой части композиции на накладке горита открываются очень отдаленные глубины искусства, и как отображения самосознания в социальных проявлениях, и в виде явлений психологии художественного творчества – влияния на уровне уже отложившихся в подсознании профессиональных впечатлений. Под поверхностными деталями и особенностями художественного отбора, в фигуре победно атакующего просматривается схема, идущая еще от фигуры царя-победителя на плите Нармера (рис. 5), многократно повторявшаяся в схожих модальностях в древнеегипетском искусстве: изображение на пластинке из сло-

новой кости, рельефы храмов и др. Уверенная монументальная фигура победителя – правителя – царя; по сути тот же тактический прием – замах ударным оружием: булавой, боевым топором – сагарисом¹².



Рис. 5. Плита Нармера.

С пониманием определенных перенятых, по сути чехлообразных, черт фигуры заставляют задуматься и элементы сюжета. В древнеегипетском искусстве отмечены различающиеся этнические типы царя Южного Египта и поверженного северянина и их этносов в целом (принц-сандалиеносец, убегающие из крепости и др.) Что же за тип внешности у старших скифов? Крайне интересно, что просматривается даже внешнее сходство между побежденными древнеегипетскими северянами и верховыми старыми скифами: копны волос, бороды, носы. А при сопоставлении всех рассматриваемых памятников очевидно и сходство между отрицательными побеждаемыми персонажами: древнеегипетскими северянами, древнегреческими кентаврами, верховыми старыми скифами. Сходство даже во внутренней слабости. Они очень отдалены по хронологии и географии, но явно созвучны по художественному решению. При этом в отдельности все воспринимаются как реалистические. И реалистичность в них действительно присутствует. Важно видеть соотношение реалистичности и определенного штампа отрицательного типа. Феноменальным видится сходство (при полном отсутствии сюжетных соответствий) схем движений ног старого всадника, стягиваемого с коня, и убегающих египтян-северян.

К заслугам реалистического отображения относится художественная передача возрастных изменений. В древнегреческом искусстве выражен узнаваемый тип мужчины старшего возраста. Есть он и в эллино-скифской ветви; к общим прибавле-

ны индивидуальные черты. Тип внешности кентавров, несомненно, тоже сформировался на основе художественной наблюдательности, впитывавшей и обобщавшей портретные характеристики. В образах некоторых кентавров храма в Бассах просматривается сходство с учебным для всех художников скульптурным портретом Сократа (даты жизни: ок. 469 г. до н.э. – 399 г. до н.э.), созданном на основании работы Лисиппа¹³. Известно, что Сократ был сыном скульптора Софроникса, и если предположить, что они с отцом были похожи (а такое бывает нередко), то вполне возможно, что скульптор работал в коллективах с другими мастерами над важнейшими архитектурно-скульптурными объектами того времени, как человек очень подходящей внешности позировал коллегам, и его черты запечатлены в каких-то образах, видящихся похожими на Сократа. Портрет Сократа схож с некоторыми кентаврами не только особенностями лицевого черепа, лысиной, бородой, но и более глубокими характеристиками: общим телосложением торса, посадкой костей плечевого пояса и головы на позвоночнике.

Явно проработаны по натуре предшествующие им знаменитые скульптуры Афинского Акрополя, определившие художественное мышление эпохи и задавшие уровень. Это известно даже по тяжбе по поводу сходства мифических образов с Периклом и самим Фидием. Но это совершенно ясно и теоретически – развитие реализма возможно только при постоянной продуктивной работе с натурой. Автопортрет Фидия, приблизительно известный по “Щиту Стрэнгфорда”¹⁴, мог быть одним из художественных истоков типа мужчины старшего возраста, воплощенного в образах кентавров. С типажам кентавров также схожи: изображение сидящего старца – статуя в левом углу восточного фронтона храма Зевса в Олимпии, образы скульптурной группы Афина, Марсий Мирона V в. до н.э. и др. Виден и закономерен и противоположный ход – от удачных интересных собирательных образов, ставших образцовыми, к портретным. Например, голова кулачного бойца ок. 330–325 гг. до н.э. из Олимпии, скульптора круга Лисиппа, возможно, Лисистрата¹⁵, трактовкой форм напоминает голову кентавра храма в Бассах¹⁶. Просматриваются такие тенденции и в других скульптурных произведениях придворных мастеров.

Отмечаем также у немолодого всадника, атакуемого пешим воином с сагарисом, черты, узнающиеся в произведениях вос-

точного происхождения. Его совершенно непластичная, с несогнутыми в коленях ногами, и невозможная анатомически, заниженная посадка на коне, а точнее – пририсовка к коню, – находит аналогии с показом посадки всадников на конях, изображенных на ковре из Пятого Пазырыкского кургана¹⁷. Штрихи аржано-казахстанской изобразительной традиции и персидского искусства усматриваются в различных элементах некоторых памятников позднеклассического и эллинистического искусства.

Тип атакующего воина имеет свою глубокую эволюцию в искусстве Эгейского мира и Древней Греции, идущую от стремления наиболее выгодно подать его в плане читабельности действия и художественной выразительности. Он, естественно, сформировался в творческом наполнении, отличающемся от египетского. Кроме того, общая конструкция и детали фигур всегда были связаны, в частности, с особенностями применения оружия и военного снаряжения. Из ранних памятников показательна многофигурная сцена охоты на клинке кинжала из гробницы IV могильного круга А в Микенах XVI в. до н.э.¹⁸.

По фрагменту с фигурой с сагарисом может проследиваться общее влияние победной древнеегипетской сцены в слиянии: и достижений эволюционного художественного процесса, с весьма давними знакомство-ученическими очагами, и художественного материала, проработанного уже на уровне профессиональных впечатлений от увиденного в свое, позднеклассическое, время. Здесь можно усматривать знакомство художников древнегреческого центра с древнеегипетским искусством. Уместно вспомнить: как в империю Александра был включен Древний Египет, после осады Тира и пр.; искусство Финикии и всего Восточного Средиземноморья, в свою очередь отражающее определяющее сильное древнеегипетское влияние; многовековое распространение древнеегипетского искусства в регионе. Египетский поход Александра Македонского видится и как художественная подпитка.

Тип фигуры, как у молодого воина с мечом, очень распространен. Он происходит в основном от изображений токсотов – лучников – и очень органичен для них (рис. 6). С этой фигурой горита весьма сходна динамикой фигура Галикарнасского мавзолея (рис. 7).



Рис. 6. Фрагмент рельефа Монумента Нерейд.



Рис. 7. Фрагмент рельефа Галикарнасского мавзолея.

Сюжетно непонятна крайняя справа фигура, единственная второго плана и показанная фрагментарно, так, что видна только верхняя часть. Это скиф, метящий в кого-то копьём за спиной стаскиваемого с коня. Похоже, он – молодой воин, без бороды. О типе его внешности сложно высказаться определенно, хотя лицо показано в профиль и относительно неплохо сохранилось. Но по тому, что у него копьё, и как он его держит, домысливается, что это может быть всадник. В этом по фигуре заметно еще и заимствование композиционного фрагмента. На длинной стороне “Саркофага Александра” со сценой боя крайней справа изображена фигура всадника, композиционно обращенная внутрь изобразительной плоскости и замыкающая формат. Она заимствована с саркофага сатрапа из Сидона, как мы показали¹⁹. Хотя под фигурой на горите не виден конь, она наследует этот тип: так же развернута спиной и профилем, так же держит копьё, и тоже вверху замыкает формат в дополнение

к фигуре побеждаемого спешиваемого (рис. 8). Композиционно грамотное завершение формата – ее основное назначение, она перенята явно по художественной схеме, но приспособлена по смыслу. Сейчас нам не ясно, к какой группе враждующих этот воин принадлежит. Не исключено, что это было не очень важно и для автора. Здесь превалирует художественная логика – математически точная. Этот же тип был тиражирован в фигурах охотников на золотых нашивных пластинках²⁰. Таким образом, на накладке горита из кургана Солоха все фигуры или фрагменты фигур, как и на накладке ножен меча из кургана Чертомлык²¹, выстраиваются в качестве различных заимствований с известных древнегреческих скульптурных рельефов. Среди очевидных источников: фигуры храма Аполлона в Бассах, Монумента Нерейд, Галикарнассского Мавзолея, Саркофага Александра.

Показанный сценой боя на накладке горита конфликт старшего и младшего поколений скифской знати, вероятно, имеет подосновой общую проблему социализации поколений с их неминуемыми конфликтами. Судьбоносным событием периода было, притянувшее всеобщее политическое внимание, противостояние младшего поколения македонцев во главе с царем Александром – старшему – современникам и ровесникам царя Филиппа. Интересно прослеживается культурная обусловленность и историческая изменчивость самосознания личности. Накопленный материал заинтересовывает взглянуть и на плиту Нармера отчасти как на изображение еще и конфликта представителей разных поколений, в частности, в плане государственного образования. По дошедшим сведениям, царство Нижнего Египта было более древним и развитым.



Рис. 8. Фрагмент рельефа саркофага сатрапа из Сидона.

Но важно отметить, что в художественных произведениях даже события, возможно имевшие реальную (или продуманную как реальную) основу, проработаны творчески. В период наивысшего расцвета – в древнегреческой высокой классике – появились, в частности, приемы развитого “драматургического”, “режиссерского” замысла изображаемого. Это в полной мере относится к возрастной разработке персонажей. Такой же принцип используется в современных пластических и зрелищных видах искусства.

Получилось, что в эллино-скифском искусстве и художественное развитие, как и развитие идеологической основы, прошло очень быстро. Совершенно заслужено древнегреческие наивысшие достижения реалистического направления захватили сферу предпочтения скифских заказчиков. В реалистическом воплощении кентавров отразились сходные понятные идиомы, в которых смыкались тотемизм, персонажи звериного стиля, древнегреческих мифов. В художественных решениях просматриваются наслоения: древнейшее, древнегреческой архаики и классики, оказавшие наиболее глубинное, мощное и многоэтапное воздействие, александровского времени, как последнего, наиболее выраженное, и в свою очередь впитавшее богатство классики.

Художники очень часто обращались к удачно выработанным художественным схемам, приспособляя их, привнося особенности этнических черт, изображая характерную скифскую одежду и оружие со снаряжением. Такой, несколько упрощенный, художественный процесс означает и многократное утверждение творческих находок, повторение многими последователями наработок ведущих мастеров. В целом, это закономерно связано с длительностью исторических периодов развития и, соответствующим им, значительным установившимся спросом на художественные изделия.

Налаженная практика создания художественно ценных предметов царского обихода оказалась очень востребованной. Мощнейшая волна культурной экспансии сопутствовала расцвету великой империи. Большое количество уникальнейших и ценнейших золотых и серебряных изделий было создано, и оказалось в Скифии, на протяжении довольно короткого времени. Очевидно, материальные возможности для этого появились в результате походов Александра Македонского. Как известно, была захвачена богатейшая персидская казна.

Технические исследования скифских драгметаллов, вероятно, смогут дополнительно прояснить их происхождение. В частности, было бы чрезвычайно важно выяснить месторождения серебра и золота.

Примечания

- ¹ Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж. Прорисовка; Історія української культури. – К: “Наукова думка”, 2001. – Т. 1. – С. 345.
- ² Триколенко О.В., Триколенко С.Т. Изображения на драгоценной торовитке из кургана Солоха и пластине из села Михайловка; их связь с композициями на античных саркофагах из Сидона // Музейні читання: матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки” 14–16 листопада 2011 р., Міністерство культури України. Національний музей історії України. Музей історичних коштовностей України. – К: ТОВ “Фенікс”, 2012. – С. 105–107.
- ³ London, British Museum. Department: Greek & Roman Antiquities. [http:// www.britishmuseum.org](http://www.britishmuseum.org) В М, R n: 1815,1020.5, Bibliographic reference Sculpture 526.
- ⁴ В М, R n: 1815,1020.3, Bibliographic reference Sculpture 522.
- ⁵ Париж, Лувр.
- ⁶ Афины, Национальный музей.
- ⁷ Кузьмина Е.Е. Распространение коневодства и культура коня у ираноязычных племён Средней Азии и других народов Старого Света. [http:// kladina.narod.ru/kuzmina/kuzmina.htm](http://kladina.narod.ru/kuzmina/kuzmina.htm) Приручение лошади в Казахстане, на 1000 лет раньше других народов. [http:// sci-lib.com/article162.html](http://sci-lib.com/article162.html)
- ⁸ Клейн Л. Арии и кентавры. // Знание-сила Ежемесячный научно-популярный и научно-художественный журнал. – 2011. – № 89 (1011). – С. 40–44.
- ⁹ В М, R n: Registration number 1848,1020.48 Bibliography Sculpture 861.
- ¹⁰ Триколенко О.В., Триколенко С.Т. Указ. соч. – С. 121–124.
- ¹¹ В М, R n: 1848,1020.45, Bibliography Sculpture 855.
- ¹² Уже когда наша статья была готова, нам попала статья о российской исследовательнице Ольге Михайловне Фрейденберг, которая еще в 20-х годах XX столетия в своей диссертации показала истоки древнегреческих романов в архаичных ближневосточных мифах. Брагинская Н. Мировая безвестность, или Авангард на обочине // Знание-сила. Ежемесячный научно-популярный и научно-художественный журнал. – 2011. – № 85(1007). –

- С. 32–39. В развитии изобразительного искусства мы всегда усматривали некоторые подобные тенденции.
- ¹³ Кавачеппи. Бюст Сократа. Гатчинский дворец. При создании бюста Сократа Кавачеппи использовал античный скульптурный портрет философа, восходящий к произведению греческого скульптора Лисиппа (вторая половина IV в. до н. э.). Бюст Сократа был куплен первым президентом Академии художеств И.И. Шуваловым в Италии и отправлен в Петербург в 1769 г. Известны и другие скульптурные портреты философа.
- ¹⁴ Лондон, Британский музей.
- ¹⁵ Афины, Национальный музей.
- ¹⁶ В М, R n: 1815,1020.5, Bibliographic reference Sculpture 526.
- ¹⁷ Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж, Пятый Пазырыкский курган. Раскопки экспедиции Института Археологии АН СССР под руководством Сергея Руденко, 1949 г.
- ¹⁸ Афины, Национальный музей.
- ¹⁹ Триколенко О.В., Триколенко С.Т. Указанная статья. – С. 105–107.
- ²⁰ Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж, курган Куль-Оба. Инв. К-О 41. ГИМ Москва, курган Куль-Оба.
- ²¹ Триколенко О.В., Триколенко С.Т. Происхождение изображений со сцены боя на золотой накладке ножен меча из кургана Чертомлык (к 150-летию находок в кургане Чертомлык) // Музейні читання: Матеріали наук. конф. “Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки”. – Київ, МКУ, 12–14 листопада, 2012 р. – К, 2013. – С. 124–142.

КОМПОЗИЦИЯ НА КРУГЛОМ ФАЛАРЕ ИЗ КУРГАНА БОЛЬШАЯ БЛИЗНИЦА

Композиции многих памятников эллино-скифской торевтики смоделированы на основе известных древнегреческих скульптурных произведений. Фрагменты выдающихся произведений повторяются (с изменениями) в различных предметах художественного производства¹.

Особенность восприятия фигур в композиционных узлах по схемам движений и массам на рельефах скульптурных фризов храмов состоит в том, что эти монументальные произведения предназначены для визуального восприятия как с близкой, так и далекой перспективы. При восприятии издали охватывается целое, но невозможно рассмотреть детали. Значительная часть композиционных массивов рассчитана на обозрение именно с далекой перспективы. Но в скифской торевтике прослеживаются заимствования, идущие и от целого, и от деталей.

Рассмотрим сцену боя на круглой рельефной тисненой пластине бронзового фалара из кургана Большая Близница (рис. 1)². В формат изобразительной плоскости вписана сцена боя всадницы-амазонки с двумя пешими греческими воинами. Композиция составлена по тому же принципу, что и на солохском гребне: высокая, и более массивная по пятну, фигура на коне размещена в центре, а пешие фигуры фланкируют с боков.

Композиция художественно симметрична, но ритмически уравновешена иначе. Источниками для ее создания послужили рельеф



Рис. 1. Круглый серебряный фалар из кургана Большая Близница.

храма Аполлона Эпикурейского в Бассах (ок. 430-420 гг. до н.э.), а также рельеф на Монументе Нереид (400-390 гг. до н.э.).

В основном сцена заимствована с рельефа храма Аполлона. В центре одной из плит фриза видна амазонка верхом на вздыбленном коне (рис. 2)³. Вероятно, она ранена – ее стаскивает с коня греческий воин. С другой стороны, перед конем, изображена еще одна амазонка. Она показана в энергичном движении, симметричном фигуре грека. Полностью отличаются только движения их рук, но при этом верхние части тоже симметрично уравновешены: у воина за спиной плащ взметнулся вверх, у амазонки – в сторону отведена левая рука со щитом, которым она закрывается от атакующего греческого воина. Здесь виден особенно интересный, встречающийся в многофигурных композициях известный и понятный профессионалам, прием: композиционно фигура амазонки со щитом увязана с группой всадницы-амазонки и воина, а сюжетным действием – с воином, замахнувшимся на нее мечом. Далее за этой парой противников – еще одна амазонка и греческий воин в поединке⁴. Важно отметить, что амазонка и здесь является узловой в композиционно трехфигурной сцене.



Рис. 2. Фрагмент горельефа храма Аполлона Эпикурейского в Бассах.
<http://www.britishmuseum.org>

Для того чтобы сцена хорошо вписалась в круглый формат изобразительной плоскости, фигура скачущей верхом амазонки взята практически без изменений, а боковые фигуры подобраны по тому же принципу художественной симметрии. Вновь смонтированная композиция буквально раскалывается V-образным

клином основной схемы – схематично-симметричными фигурами, центр тяжести у которых смещен на согнутую в колене ногу, а основные рисующие линии образованы напряженно выровненными ногами и вровень с ними экспрессивно откинутыми туловищами с выразительно повернутыми шеями и головами. У фигуры справа эту линию прочерчивает еще и плечо правой руки в замахе. Узел: торс с правой рукой и, возможно, с головой (трудно судить, так как она не сохранилась), у этой фигуры взят с рельефа практически без изменений. V-образные ритмы поддерживаются и повторяются во внутренних ритмах: рисующие линии коня и всадницы-амазонки, внешние линии голени, менее броские – плащей. Новую лучеобразную геометрию с общей, весьма значимой, точкой схода образуют вытянутые ноги воинов и голень амазонки между ними.

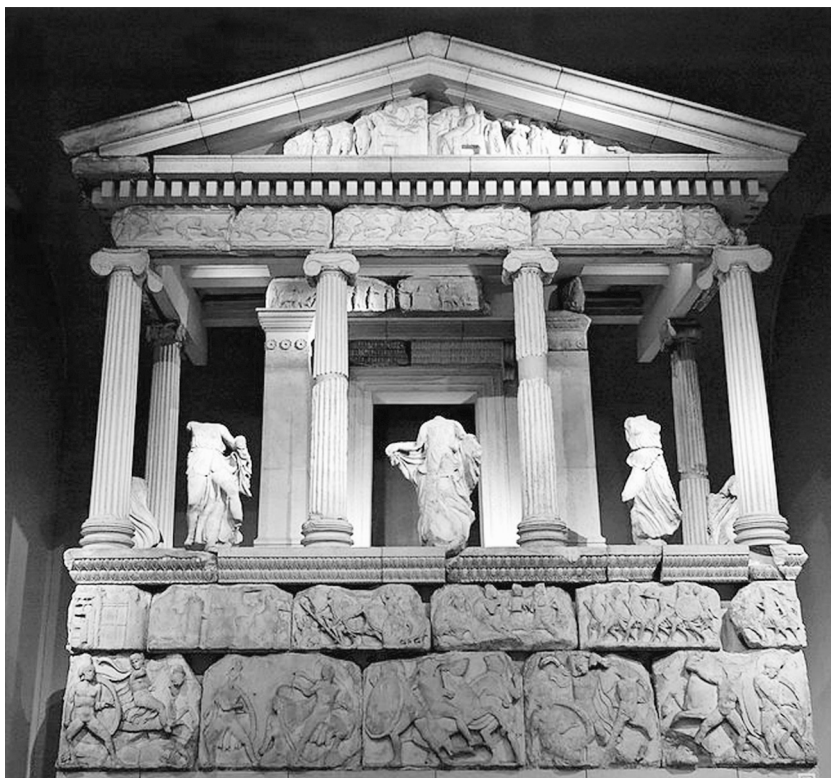


Рис. 3. Фасад Монумента Нерейд. <http://www.britishmuseum.org>

Внизу показана лежащая фигура убитой амазонки, на животе которой сходятся эти ритмические линии. Схематично она замыкает формат снизу, задает плоскость земли. Сюжетно же она предсказывает разворот событий с исходом поединка. Эта фигура указывает на заимствования с рельефа на Монументе Нерейд⁵. Здесь, на крайней левой плите нижнего ряда фасада, в аналогичной композиционной увязке находятся три фигуры: всадница-амазонка, греческий воин и лежащая убитая амазонка под конем (рис. 3). Для схематичного совпадения со сценой на фаларе не хватает только правой фигуры воина. Движения всадницы иные, чем на рельефе. Здесь заимствованы только сюжет и пятно. Фигуры же воина и убитой весьма сходны по схемам. У мертвой амазонки так же повернуто тело и почти так же запрокинута правая рука. Для понимания истоков композиционной схемы очень важна следующая плита⁶. На ней изображены два греческих воина, с разных сторон атакующие амазонку, раненую и уже рухнувшую на колени. Именно эти фланкирующие фигуры упрощенно схематично совпадают с фигурами фалара, хотя они и не так динамичны. Они так же развернуты, у них так же распределены центры тяжести, они тоже обнажены и похоже экипированы. Левые фигуры, за исключением правой руки, почти совпадают на обеих плитах. На крайней из этих фигур и соответствующей левой фигуре фалара похожи шлемы. Привлекает внимание и маленький щит воина на фаларе. Это щит с центральной ручкой, близкий архаическому типу, в целом уже не характерный для мужчин. Его положение на руке в действии весьма сходно с аналогичным у амазонки перед конем на рельефе храма⁷. У правых фигур плиты и фалара почти одинаковы движения левых рук. Поворот плечевого пояса с шеей и головой, замах правой руки с просматривающейся рукояткой оружия этой фигуры соответствуют движениям этих же частей тела фигуры греческого воина со второй из рассмотренных сцен храма Аполлона в Бассах⁸. Заметно и сходство их внешности. Для увеличения по вертикали центра изображаемого, вместо фигуры упавшей амазонки, помещены фигуры всадницы на коне и лежащей убитой.

Источников заимствования боковых фигур фалара, в целом, по композиционным массам с ритмами и конкретным деталям, просматривается несколько: фигуры воина и амазонки

по бокам всадницы скульптурного рельефа храма Аполлона в Бассах, если им мысленно поменять опорные ноги; фигуры, показанные сражающимися по бокам от амазонки на соседней плите (ритмы ног); рассмотренные, тоже расположенные рядом, сцены на Монументе Нерейд.

Таким образом, понятно, что накладная пластина на фалар была сделана позднее Монумента Нерейд. Характер заимствований не позволяет датировать ее точнее.

Примечания

- ¹ Наши статьи, посвященные находкам из курганов Солоха и Чертомлык: Триколенко О.В., Триколенко С.Т. Изображения на драгоценной торевтике из кургана Солоха и пластине из села Михайловка; их связь с композициями на античных саркофагах из Сидона. // Музейні читання: Матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки”. – Київ, МКУ, 14–16 листопада 2011 р. – К., 2012. – С. 105–107. Триколенко О.В., Триколенко С.Т. Происхождение изображений со сцены боя на золотой накладке ножен меча из кургана Чертомлык (к 150-летию находок в кургане Чертомлык) // Музейні читання: Матеріали наук. конф. “Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки”. – Київ, МКУ, 12 – 14 листопада, 2012 р. – К., 2013. – С. 124–142.
- ² Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж.
- ³ London, British Museum. Department: Greek & Roman Antiquities. [http:// www.britishmuseum.org](http://www.britishmuseum.org)
- В М, R n: 1815,1020.17, Bibliographic reference Sculpture 534.
- ⁴ В М, R n: 1815,1020.13, Bibliographic reference Sculpture 533.
- ⁵ В М, R n: 1848,1020.123, Bibliographic reference Sculpture 890.
- ⁶ В М, R n: 1848,1020.44, Bibliographic reference Sculpture 851.
- ⁷ В М, R n: 1815,1020.17, Bibliographic reference Sculpture 534.
- ⁸ В М, R n: 1815,1020.13, Bibliographic reference Sculpture 533.

**ПАМ'ЯТКИ
ЮВЕЛІРНОГО МИСТЕЦТВА
ДОБИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ**



МАЙСТЕРНЯ ЧЕРНЯХІВСЬКОГО ЮВЕЛІРА З С. СОКІЛ НА ПОДНІСТРОВ'І

Як відомо, розвинене різногалузеве ремісничче виробництво є характерною ознакою черняхівської культури. Це не лише гончарство, але і металургія, ковальство, деревообробка, обробка каменю, косторізне, ювелірне ремесла. Цьому є численні археологічні підтвердження. Здебільшого, крім продукції, тобто крім виробів ремісників, археологами також здобуті та досліджені досить численні сліди та залишки самого виробництва. Згадаємо гончарні печі, металургійні горни, косторізні майстерні, колекції ковальських та деревообробних інструментів тощо. Проте коли йдеться про черняхівське ювелірне ремесло, його існування та високий розвиток засвідчують виключно знайдені ювелірні прикраси.

Тому особливу цікавість викликає комплекс черняхівських споруд, об'єднаних низкою спільних ознак, що дозволяють визначити їх приналежність до ювелірного ремісництва. Черняхівські об'єкти були виявлені у 1974–1975 р. при розкопках багаточислового поселення поблизу с. Сокіл на Подністров'ї. У комплекс входять житло, будівля, яка є власне майстернею, та три ями, дві з яких були з'єднані між собою (рис. 1).

Житло № 1, розташоване в центрі комплексу, являло собою заглиблене приміщення прямокутної форми, орієнтоване кутами за сторонами світу (рис. 2). Довжина північно-східної та південно-

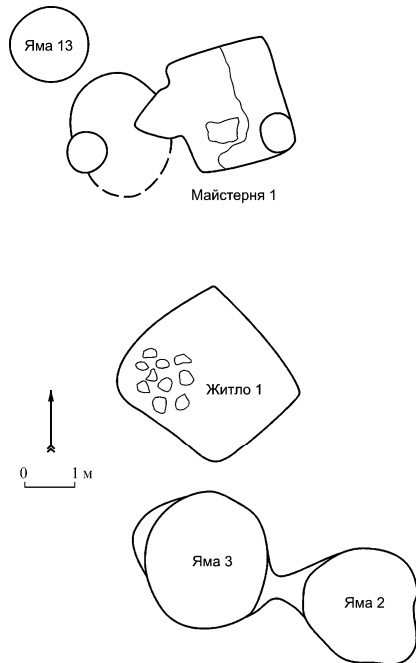


Рис. 1. План-схема розташування споруд ювелірного комплексу в Соколі.

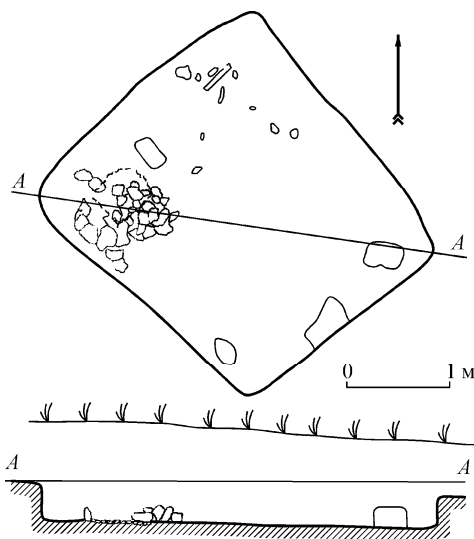


Рис. 2. План житла № 1. Умовні позначення: 1 – контури череня печі; 2 – каміння; 3 – обпалена глина.

Такі ж скупчення, але менші за розміром, простежені поблизу інших стін (рис. 3, I). Поблизу печі була виявлена велика кількість деревного вугілля. У заповненні житла знайдені уламки ліпної кераміки (рис. 3, II, 1–4) та ручка амфори (рис. 3, II, 6), а серед каміння розвалу печі – залізний ніжик (рис. 3, II, 5).

Будівля, виявлена на відстані двох метрів на північ від житла № 1 і визначена як майстерня, складалася з двох заглиблених споруд, прямокутної і овальної в плані форми, які були з'єднані між собою (рис. 4, I). Прямокутне приміщення мало розмір $2,8 \times 2,2$ м і глибину $0,5$ – $0,85$ м від сучасної поверхні (рис. 4, II). Долівка споруди була ретельно підмазана глиною. Східна половина долівки, на якій простежувалося три шари обмазки, товщиною в I см кожен, була на 20 см вище західної. Поблизу південної стіни лежав перепалений великий прямокутний плоский камінь розміром $0,8 \times 0,25$ м. У південно-східному куті споруди виявлене заглиблення овальної в плані форми розміром $0,88 \times 0,7$ м, глибиною $0,25$ м від рівня підлоги. В заглибленні лежало 5 глиняних вальків. Один з них відрізнявся зеленкуватим кольором. На краю ями стояв фрагмен-

західної сторін складала – $2,8$ м, північно-західної – $2,7$ м, південно-східної – $2,25$ м. Глибина споруди $0,8$ – $0,9$ м від сучасної поверхні. У західному куті напівземлянки виявлені залишки печі, влаштованої з каміння. Від неї залишилися невисокий бортик висотою $0,1$ – $0,15$ м, складений з дрібних камінців, розвал каміння та погані збереженості глинобитний черинь овальної форми розмірами $0,4 \times 0,5$ м. Поблизу південно-західної стіни котловану виявлена глина

тований ліпний горщик (рис. 5, 2). Заповнення цієї споруди складав вуглистый ґрунт інтенсивно чорного кольору. Поблизу західної та північної стінок ґрунт був обпалений до коричневого кольору. У заповненні знайдені уламки ліпної (рис. 5, 1–3, 5) та гончарної кераміки (рис. 5, 4), три керамічних прясла (рис. 5, 6–8), ніжка бронзової фібули (5, 9), залізне шильце (рис. 5, 10). Овальна частина будівлі була глибшою, ніж прямокутна. При діаметрі 2,1–2,8 м, вона мала глибину 1,2–1,5 м від сучасної поверхні (рис. 4, I). Стінки овального котловану були прямими, а пласке дно полого піднімалося в східній частині. Його південний край перерізував скіфське житло. У західному боці овальної споруди було простежене додаткове заглиблення круглої в плані форми діаметром 1,1 м, глибиною 0,3 м від дна ями. Обидві споруди, прямокутна і овальна, сполучалися між собою.

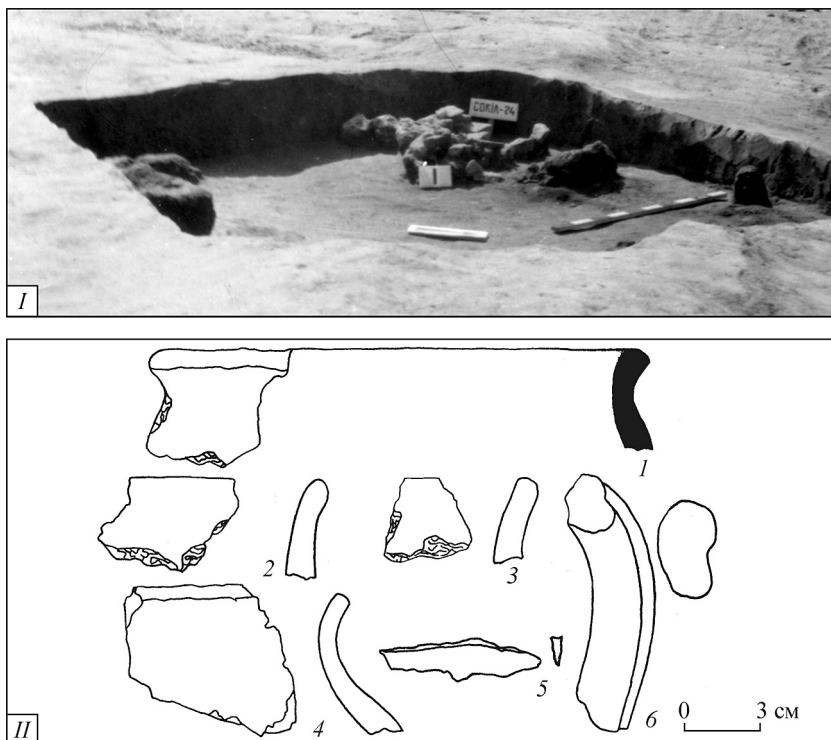


Рис. 3. Житло № 1 (I) та знахідки (II). 1–4 – уламки ліпної кераміки; 5 – залізний ніжик; 6 – ручка амфори.

Так, у західній стіні прямокутної споруди, зверненої до овальної, виявлений отвір завширшки 1,2 м, а в овальній – за шириною цього отвору залишена сходинка висотою 0,25 м від дна ями. Заповнення овальної частини складалося з чорного вуглистого ґрунту, перемішаного з деревним вугіллям. В заповненні траплялися уламки гончарної (рис. 5, 15, 17, 18).

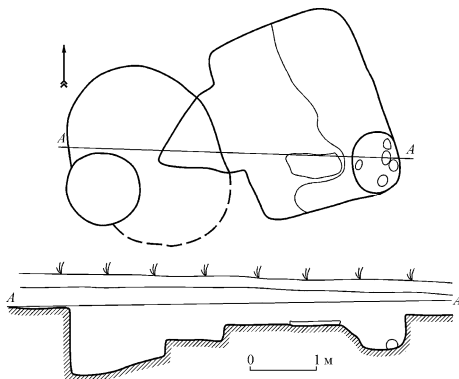


Рис. 4. План майстерні. На рис. 5 (I) – фото її прямокутної частини.

і ліпної (рис. 5, 14, 16, 19, 20) кераміки черняхівського часу. Серед останньої звертає увагу фрагментований ліпний горщик із сильно закопченою поверхнею (рис. 5, 14). Тут же виявлені великі куски залізних шлаків. У верхньому шарі знайдено також шість кістяних ковзанів. У нижньому шарі заповнення, поблизу дна були знайдені два керамічні тиглі (рис. 5, 12, 13) і уламок третього.

Поруч із будівлею, яку ми визначили як майстерню, в 0,25 м на північ від неї виявлена яма № 13. Вона мала круглу в плані форму, діаметр 2,1–2,2 м і глибину 1–1,1 м від сучасної поверхні (рис. 6, I). Стінки ями прямі, дно плоске. Заповнення складав ґрунт інтенсивного чорного кольору з великою кількістю дрібного деревного вугілля і дрібних часток обпаленої глини. У заповненні знайдено уламки ліпної й гончарної кераміки, а також фрагменти амфор і червонолакової античної посудинки (рис. 6, II, 4, 5). Там же виявлений уламок скляної посудини (рис. 6, II, 3) та кам'яний точильний брусок (рис. 6, II, 2). Цікаво, що в ямі знайдено глиняний тигель, аналогічний тиглям, що походять з майстерні. (рис. 6, II, 1).

На південь від житла № 1, знаходилися дві ями (№ 2 та № 3). У верхній частині, на глибині 0,5 м обидві ями були з'єднані, отже являли собою одну споруду (рис. 7).

Яма № 2 мала круглу в плані форму при діаметрі 2,2 м і глибину 2 м від сучасної поверхні. Зі східного боку ями простежено пологий підйом, а у верхній частині – виїмка.

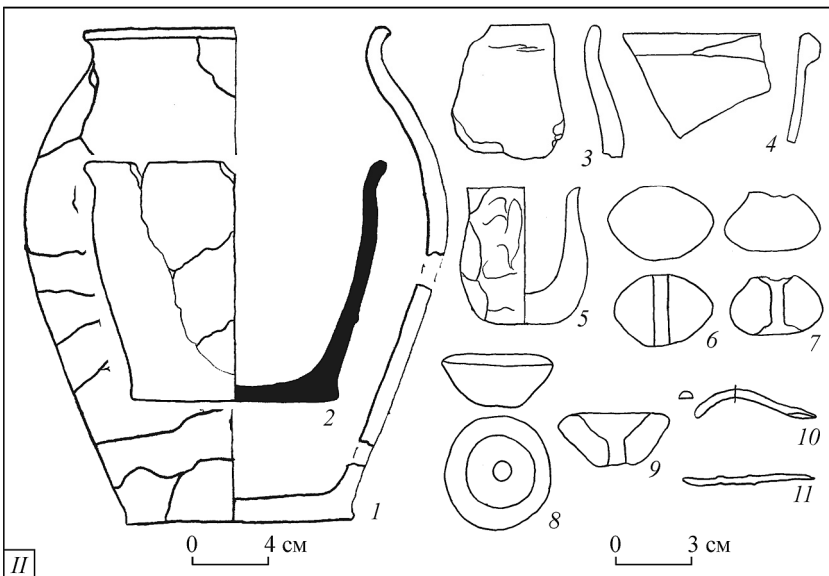


Рис. 5. Знахідки з майстерні. 1–11 – з прямокутної частини; 12–20 – із овальної частини; 1–3, 5, 14, 16, 19, 20 – ліпна кераміка; 4, 15, 17, 18 – гончарна кераміка; 6–9 – керамічні прясла; 10 – ніжка бронзової фібули; 11 – залізне шильце (?); 12, 13 – тиглі.

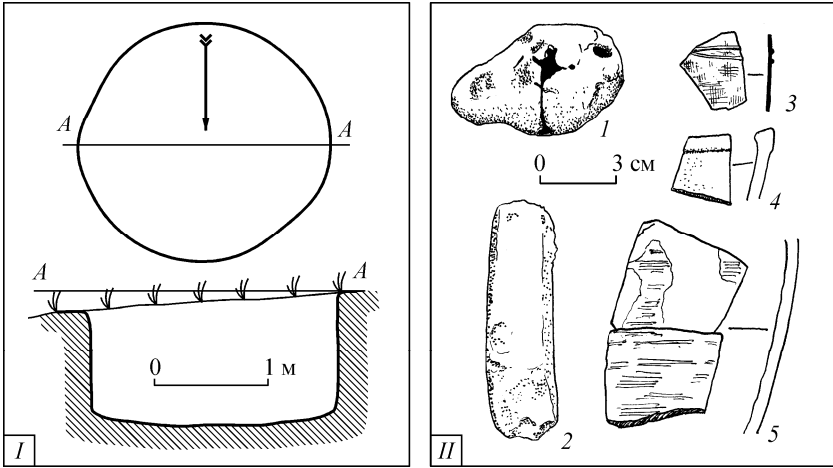


Рис. 6. Яма № 13 (I) та знахідки (II). 1 – тигель; 2 – точильний брусок; 3 – фрагмент римської скляної посудини; 4, 5 – фрагменти червонолакової кераміки.

Із західного боку в нижній частині був влаштований підбій шириною 0,3 м, висотою 0,25–0,4 м. Заповнення ями складалося з ґрунту інтенсивного чорного кольору з дрібними частками обпаленої глини. Часто зустрічається деревне вугілля. У заповненні і на дні ями знайдені кістки тварин, уламки гончарної (рис. 8, 1–5) та ліпної (рис. 8, 6, 7)

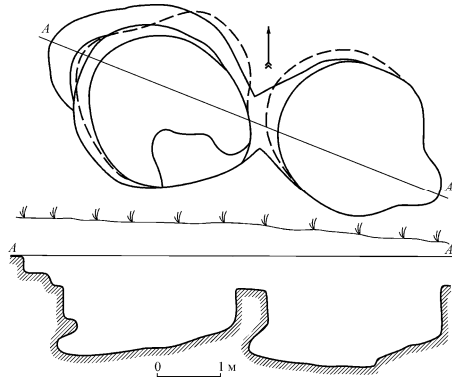


Рис. 7. Плани ям № 2 та № 3.

кераміки черняхівської культури та уламків ручки амфори (рис. 8, 8). Цікавою знахідкою є керамічний тигель (рис. 8, 9).

Яма № 3 мала в плані овальну форму, при діаметрах 2,8 і 2,5 м. Глибина ями 1,9 м від сучасної поверхні. Із західного боку простежуються три сходинки для спуску в яму. Близько плоского дна ями, по її периметру розчищений підбій висотою 0,3 м, що оточував більшу частину споруди. В стінці підбою виявлені сліди зітлілої деревини. У південній частині ями, біля стінки, був залишений материковий останець висотою 0,8 м.

Заповнення ями складалося з інтенсивно чорного ґрунту з вкрапленням дрібних часток обпаленої глини і деревного вугілля. У заповненні знайдені, уламки ліпної (рис. 8, 10, 12–16) та гончарної (17–21) кераміки черняхівської культури, уламки амфор (рис. 8, 11, 24), бронзова булавка (рис. 8, 22), кістяне лощило (рис. 8, 23), кістки тварин. В ямі знайдений керамічний тигель (рис. 8, 25), аналогічний за формою тиглю з ями № 2.

Таким чином, перед нами кілька близько розташованих будівель. У центрі комплексу – житлова споруда. Що стосується інших, то їх конструкція та характер заповнення свідчать про використання у виробничих цілях. Визначальними знахідками, що вказують на їх використання саме для ювелірного ремісництва є керамічні тиглі, виявлені в кожній з цих споруд: в майстерні, в ямах № 2, № 3, № 13. Два цілих і фрагмент третього тигля, що походять з майстерні, мали округлу нижню частину, місце скріплення зверху було оформлено у вигляді високого гребінця. На одному кінці виробу був носик з отвором, на іншому – невелика ручка для тримання кліщами. (рис. 9, I, 3, 4, а,б). Колір тиглів темно-сірий, корпус сильно ошлакований під дією вогню, в нижній частині, до оскляління. В отворі носика одного з тиглів помітний зеленкуватий наліт окисленого металу. Тиглі з майстерні мали довжину 6,5 і 6,7 см, ширину, відповідно, 2,5 і 2,3 см, висоту 3,6 і 4 см, діаметр отворів 0,7 і 0,5 см. Обидва тиглі, знайдені в ямах № 2 і № 3, мали трохи іншу веретеноподібну форму, сірий колір, корпус сильно ошлакований під дією вогню. Вони мали вузький носик з отвором і маленьку ручку-уступ для утримання кліщами. Розміри тиглів: довжина 4,9 і 5 см, ширина, відповідно, 2,9 і 3,2 см, діаметр отвору 0,5 см, довжина ручки 0,8 і 1 см (рис. 9, I, 1, 2, а,б). Тигель, що походить з ями № 13, за формою схожий на описані вище, але відрізняється більшою масивністю (рис. 9, I, 5, а). Його: довжина 6,9 см, ширина 2,7 см, довжина ручки 1,7 см, її ширина 2,6 см. Можна думати, що для плавлення металу використовувалася і виявлена в майстерні маленька посудинка, що мала потовщене дно і покритий кіптявою корпус (рис. 5, 5).

Безперечно, тиглі, виявлені в сокільських виробничих комплексах мали спеціальне призначення. Вони застосовувалися для плавлення кольорових металів або сплавів та заливання їх у форми. Їх малі розміри дозволяють припустити, що йдеться про виготовлення ювелірних виробів.

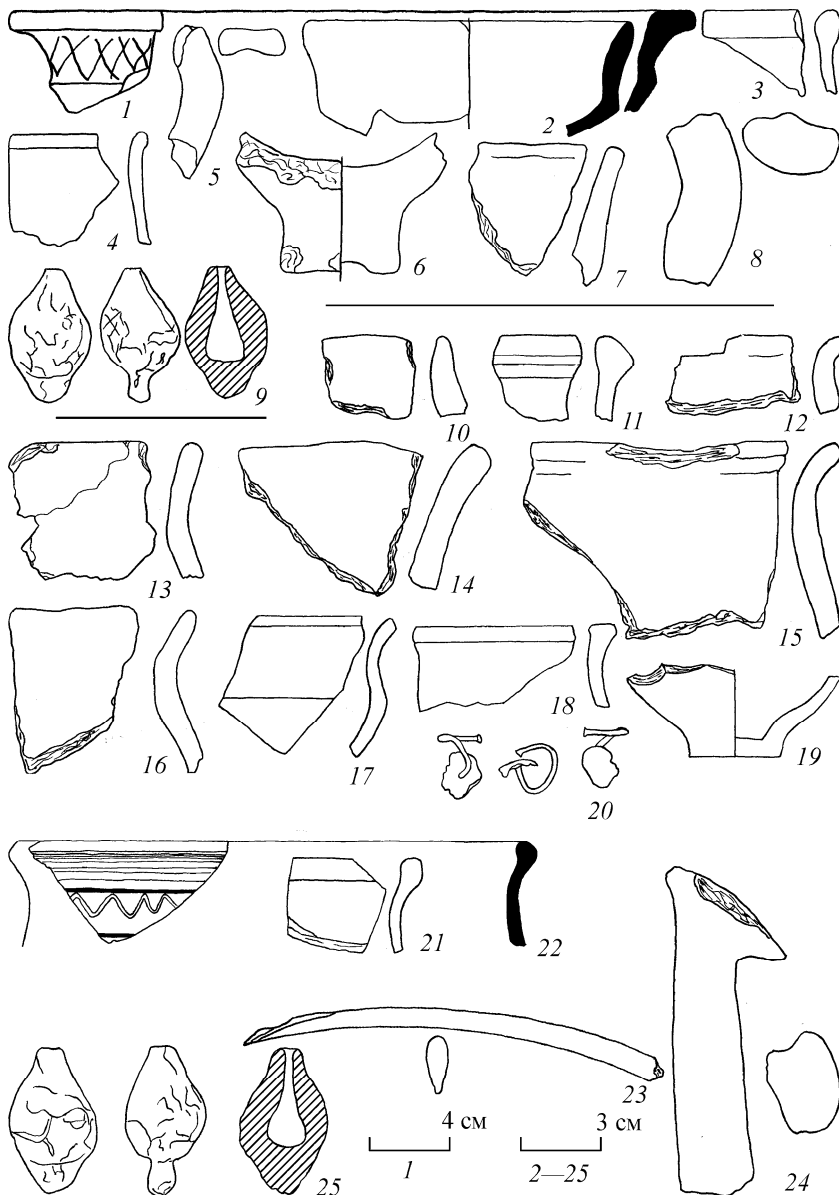


Рис. 8. Знахідки з ями 2–1–9 та ями 3–10–24; 1–4, 17–22 – гончарна кераміка; 10, 12–16 – ліпна кераміка; 8, 24 – ручки античних амфор; 11 – уламок вінця амфори; 9, 25 – тиглі; 20 – булавка бронзова; 23 – кістяне ложило.

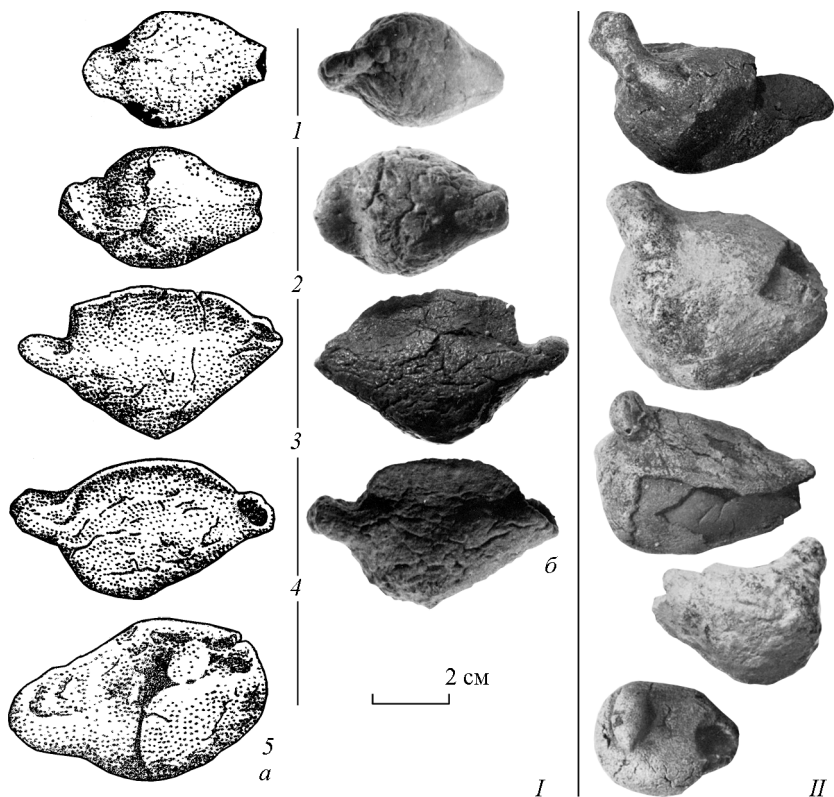


Рис. 9. Тиглі із споруд поселення в Соколі (I). 1 – яма № 2; 2 – яма № 3; 3, 4, – майстерня; 5 – яма № 13; Тиглі з ремісничого осередку в Хельго (Швеція).

Наявність лише одного отвору засвідчує, що метал завантажувався у тиглі маленькими частками. Закрита форма забезпечувала швидке нагрівання і порівняно тривале утримання температури, а також не давала металу окислюватися на повітрі і вигорати. Можливо, вони слугували для плавлення точно виміряної порції металу. Залишки металу, які вдалося виявити в тиглях, і самі тиглі були піддані атомно-абсорбційним і рентгеноспектральним аналізам в лабораторії відділу хіміко-спектральних методів Інституту електрозварювання ім. Є.О. Патона НАН України. Аналіз показав, що кожним із знайдених тиглів користувалися неодноразово, тобто їх застосовували для плавлення і розливу у форми по кілька разів. В середині тиглів були виявлені сліди

срібла і латуні. Мікроскопічне вивчення складу глини вальків, виявлених в ямі в кутку майстерні, і глини, з якої виготовлені тиглі, показало, що глина останніх за складом є сумішшю глин, заготовлених у вальках. За висновком А.А. Бобринського, це глиняна маса підвищеної вогнестійкості і вогнетривкості.

На пам'ятках черняхівської культури, як і інших культур римського часу, аналогії Соکیلським знахідкам невідомі. Проте велика колекція тиглів, схожих за формою і розмірами на знайдені в Соколі, була виявлена при розкопках промислового і торгового центру епохи переселення народів на острові Хельго у Швеції. Тиглі, знайдені в Хельго (рис. 9, II), так само, як і тиглі, що походять з Сокола, були закритими, мали овальний корпус, маленький носик і невелику ручку. Їх виготовляли з місцевої глини з домішками дрібного кварцу. Розкопками, які велися у Хельго протягом 20 років, досліджені, крім інших споруд, ювелірні майстерні, в яких також знайдені ливарні форми та тисячі фрагментів різних виробів: жіночих прикрас, гудзиків, булавок, фібул різної форми тощо. Більшість з них виготовлена з бронзи². Проте в Хельго виготовлялися і золоті прикраси. Залишки і сліди золота були виявлені в більше як 80 тиглях, саме таких, що подібні до Сокольських³. В об'єктах, що складають ювелірний ремісничий комплекс в Соколі, знайдені речі, які дозволяють визначити його хронологію. Зокрема, в ямі № 13 виявлений фрагмент верхньої частини скляної римської посудини (рис. 6, II, 3). Прозоре скло зеленкувато-трав'янистого кольору було прикрашено трьома рядами накладних скляних синіх смужок і двома гравірованими лініями. Товщина стінок 1,5 мм. Колір та орнаментация виробу характерні для античного скла кінця IV-V ст., що походить із східних провінцій Імперії⁴. В цій же ямі № 13 знайдена верхня частина світлоглиняної вузькогорлої амфори. Амфори цього типу, їх називають інкерманськими, були поширені в античних центрах Північного та Західного Причорномор'я, на пам'ятках черняхівської культури України та Молдавії і культури Синтана де Муреш в Румунії⁵, а також на пам'ятках культури карпатських курганів⁶. За типологією Д.Б. Шелова, вони належать до типу "F" і датуються в межах кінця III – початку V ст.⁷ [Шелов, 1978, с. 19]. Однак максимальне поширення таких виробів припадає на другу половину IV ст. н.е.⁸ [Сазанов, 1993, с. 16–19, рис. 9, 1; Айбабин, 1990].

Отже, досліджений у Соколі комплекс споруд кінця IV – початку V ст. мав ремісниче призначення. Знахідки в цих спорудах характерних тиглів, що застосовувалися при ювелірних роботах, дозволяють визначити цей комплекс як залишки ювелірної ремісничої майстерні.

Примітки

- ¹ Вакуленко Л.В. Приходнюк О.М. Славянские поселения I тыс. н.э. у с. Сокол на Среднем Днестре – К.,: Наук. думка, 1984. – 108 с.
- ² Holmqvist W. Die Ergebnisse der Grabungen auf Helgo (1954–1974) // Praehistorische Zeitschrift. – 1976. – В. 51. – Н. 2. – S. 138.
- ³ 3. Holmqvist W. Op. cit. – Tafel 8.
- ⁴ Сорокина Н.П. Стекланные сосуды IV-V вв. и хронология Цебельдинских могильников. – КСИА. – 1979. – № 158. – С. 61–63
- ⁵ Зеест И.Б. Керамическая тара Боспора // МИА. – М. – 1960. – № 83. – С. 178; Шукин М. Б. Вопросы хронологии черняховской культуры и находки амфор // СА. – 1968. – №. 2. – С.41–51 Scorpan C. Contribution a la counaissance de certain types ceramiques Romano-Byzantis (IV-VII siecles) dans l'espase Istro-Pontique // Dacia. – 1977. – Vol. XXI. – P. 269- 286.
- ⁶ Вакуленко Л.В. Экономические связи населения Восточного Прикарпатья в IV в. н. э. // Na granicach antycznego świata. – Rzeszów, 1999. – S. 303–312.
- ⁷ Шелов Д.Б. Узкогорлые светлоглиняные амфоры первых веков нашей эры. Классификация и хронология // КСИА. – 1978. – Вып. 156. – С. 19.
- ⁸ Айбабин А.И. Хронология могильников Крыма позднеимского и раннесредневекового времени // МАИЭТ. – Симферополь, 1990. – Вып. I. – С. 14, рис. 2.6; Сазанов А. В. Поздние типы узкогорлых светлоглиняных амфор / А.В. Сазанов // МАИЭТ. – Симферополь, 1993. – Вып. III. – С. 16–19, рис. 9, 1.

ПРО ЛІМОЗЬКІ ЕМАЛІ У КИЇВСЬКИХ ЗІБРАННЯХ

На конференції 2011 р. ми повідомляли про два західно-європейські церковні предмети (один з яких – лімозької роботи), що зберігаються в Наукових фондах Інституту археології НАН України¹. Продовжуючи тему, зупинимось на історії розвитку лімозьких емалей, відомих ще з раннього середньовіччя.

Слід зазначити, що серед давньоруського імпорту лімозькі речі займали третє місце². Лімож – невелике містечко на південному заході Франції, засноване в 10 р. до н.е. римлянами – прославалося в середньовічній Європі своїми емаллями на міді, що розійшлися по всій Європі і зустрічаються навіть у Палестині.

Це один з найдавніших центрів християнства в Галії (містечко навернув у християнство св. Мартин у 250 р.); з нього вийшли чотири папи римські. Завдяки побудованому в IX ст. абатству св. Мартина та його великій бібліотеці Лімож стає в той час центром мистецтва. В XI-XII ст. Лімож – центр релігійного життя Франції. Через нього проходили маршрути паломників, в місті та його околицях було близько тисячі церков і кожна мала свої дорогоцінні святині. Саме виникнення тут попиту на церковні речі відіграло визначальну роль в розвитку емальєрного виробництва.

Характерна для середньовіччя феодална роздробленість приводить до того, що в межах однієї країни формуються самобутні місцеві школи. Розвитку ремесла у Ліможі сприяла також наявність усіх складових, необхідних для виробництва емалей. Оскільки Лімож знаходився на перехресті торгових шляхів (з Парижа у Південну Францію), туди доставлялися різні компоненти для виготовлення емалей, зокрема з Іспанії – природний барвник сафру. Саме її лімозькі емальєри додавали до синьої емалі, щоб отримати свої незрівнянні глибокі й насичені відтінки.

Спочатку на емаллях зображували релігійні сюжети, адже церква була головним замовником виробів мистецтва, пізніше з'являються зображення з батальними і міфологічними сценами. Емаллями прикрашали кубки, чаші, інші церковні та побутові предмети, за допомогою емалі на міді виконували світські портрети.

Вже в VII ст. по Європі розповсюджується мода на бронзові прикрашені емаллю свічники з Ліможа. Найбільш популярними були свічники двох типів: домашній, на трьох звіриних лапах, і дорожній, з довгим шипом, що виходить з широкої основи.

Невдовзі весь християнський світ знав “лімозьку роботу” (“Opus Lemovicense”), як тоді називали лімозькі емалі, що були виконані на рівні кращих творів ювелірного мистецтва. З другої половини XII ст. до початку XIV ст. лімозькі майстерні стають основним виробником церковних речей в Європі. Друга половина XII ст. та перша половина XIII ст. – це період розквіту міського ремесла, яке стає прибутковим і почесним заняттям, поступово переходить з монастирів до рук світських міських ремісників³. Вони організують масовий випуск художніх виробів з металу для продажу.

Емалі XI-XIV ст. представлені предметами, виконаними в техніці перегородчастої (незначна кількість у XI ст.) та виїмчастої емалей, причому остання техніка поступово стає домінуючою.

Виїмчаста емаль – один з найбільш давніх видів художньої обробки металу, коли виїмки на металевій основі виробу заповнювали кольоровою склоподібною масою з додаванням оксидів металів, яка при обпалі міцно сплавлялася з основою. Так майстер отримував глуху (непрозору) емаль.

Після обпалу поверхню виробу ретельно відшліфовували і відполіровували, а не покриті емаллю частини ремісник вкривав шаром позолоти. Покриття позолотою надавало предметам багатий, розкішний вигляд. Окрім зовнішньої краси, техніка виїмчастої емалі приваблювала відносно дешевиною, бо мала досить простий процес виготовлення.

Заміна золота і срібла на позолочену мідь здавалась на той час цілком рівноцінною, адже завдяки цій техніці оброблена поверхня взаємодіяла зі світлом, а кольорові емалі збагачували поверхню грою фарб. Можна сказати, що лімозькі емалі певною мірою перевершували вироби з дорогоцінних матеріалів: висока естетична якість та невелика вартість перетворювали лімозькі вироби на привабливі й прийнятні для будь-якої церкви та широких верств населення. Крім того, в XII-XIII ст. срібні та золоті речі стають в Європі відносно рідкими через брак благородних металів, а попит на металеві вироби постійно зростає.

Досить часто для більшої краси дану категорію виробів прикрашали “дорогоцінними каменями” з прозорого скла, під

яке підкладали кольорову фольгу. В такий нехитрий спосіб отримували ювелірний виріб, недорогий у виробництві, який завдяки тонкому малюнку та мистецтву майстрів виглядав не гіршим, ніж справжні дорогоцінності. Крім того, такі речі були дуже невибагливими й довговічними у процесі використання, – емаль практично непідвладна пливу часу. Це зумовило широкий попит на такі речі по всій Європі, в тому числі й на Русі.

Особливий вигляд виробам лімозьких емальєрів надавало те, що вони, як правило, покривали емаллю всю площину речі. При переважаючих в емалях холодних тонах, теплі (жовті та червоні) кольори створювали свіжий, святковий колорит. Майстри зуміли створити по особливому чисті і яскраві фарби; це стосується блакитних тонів. В орнаменті використовувалися геометричні, рослинні та зооморфні мотиви, потім в декорі почали з'являтися також геральдичні елементи для заповнення вільного місця на поверхні виробу.

Згодом розповсюджується новий прийом оформлення речей: емаллю покривали тільки фон, а фігури виступали високим металевим рельєфом і були вкриті позолотою. В композицію вводили скульптурні елементи – деякі деталі предметів почали виготовляти окремо, далі їх прикріплювали до мідної пластини за допомогою клепок; такий прийом нерідко спостерігається у виготовленні голів та фігур святих. Майстри розробили також нові стилі роботи: наприклад, декорування пластини-основи закрученими лініями, які створювали гарну в'язь. Водночас деякі художники залишали вирізані малюнки без обробки.

Поступово відбувається перехід від золотих фонів до синіх, а виробу набувають знайомого, “класичний” вигляду. Ця технологічна новація дозволила спростити та прискорити виробництво; невдовзі воно стає масовим, що позначилося на художній цінності речей. Проте і в середині XIII ст. зустрічаються (хоча й рідко) високохудожні твори.

Серед масиву речей, що декорувались емаллю, виокремлюються ларці-релікварії (або ковчежці) для мощів святих. Популярним мотивом на них було зображення сцен з життя католицького святого Томаса Бекета. Навершя єпископських посохів, піксиди-сйборіуми, в яких зберігали гостії (облатки для причастя), свічники, оклади на книжкові палітурки та інші речі церковного начиння.

Наприкінці XIII ст. у зв'язку із Столітньою війною Лімож був розорений, виробництво емалей призупинилось. Відомо, що коли Едуард Чорний Принц захопив Лімож в 1370 р., в ньому вже не було майстерень емальєрів. Новий розквіт виробництва, на цей раз розписних емалей, почався в Ліможі лише в XV ст.

Наприкінці XV ст. лімозькі емальєри винайшли нову техніку виготовлення емалей з елементами живопису. Спочатку майстри використовували для оформлення пластин релігійну тематику. Приблизно в 1530-х рр. художники-емальєри почали оздоблювати і світські предмети (чаші, тарілки, глеки, солонки, блюда). Змінюється тематика зображень, їхні мотиви можна знайти в міфологічних сюжетах. Продовжувалось і виготовлення релігійних предметів.

У XV-XVII ст. лімозькі майстри опановують живописну емаль – техніку, при якій на металеву пластину спочатку наносився шар прозорої глазури, а потім поверхню розписували різнокольоровими емалєвими фарбами, причому кожний шар емалі обпалювався окремо.

В той час мідні заготовки під вироби виготовлялись самими ремісниками-емальєрами, а ті, що вимагали більш високохудожньої обробки, мали право робити тільки майстри золотих та срібних справ. Тому емальєри XV-XVI ст. належали до цеху ювелірів. Тільки в 1566 р. вони об'єдналися в самостійну цехову корпорацію.

Якщо в ранній період імена майстрів, як правило, не відомі, і лише за стилістичними ознаками вироби можна об'єднати навколо певної пам'ятки або майстерні, то починаючи з середини XVI ст. емалі часто підписували; маємо цілий ряд імен майстрів.

У XVII-XVIII ст. використовувалась багатокольорова палітра для створення складних, віртуозно виконаних світських портретів.

В 1769 р. неподалік Ліможа відкрили поклади каоліну – речовини, необхідної для виробництва порцеляни, яка швидко стає кращою у Європі. З часу цього мистецтво емальєрів занепадає.

Емалі XIX ст. – це переважно стилізації та підробки під середньовічні емалі, що відображають відродження інтересу до цієї техніки в епоху “історизму”.

З кінця XIX ст. в Ліможі знову відкриваються численні майстерні. Деякі з художників намагались відродити тради-

ційне виробництво, інші виготовляли оригінальні авторські роботи.

Сьогодні емалі є окрасою експозицій багатьох музеїв Європи та Америки. Найбільшу колекцію лімозьких емалей представлено у французьких музеях. Основна частина експонатів належить до кінця XII – початку XIII ст. – “золотого віку” лімозьких майстерень.

В Києві лімозькі емалі можна побачити в експозиції Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків. Лімозька емаль представлена як ранніми предметами (хрест з розп'яттям XII ст., верхів'я посоха єпископа та ритуальне блюдо XII-XIII ст.), так і пізніми емаллями.

Особливе місце серед категорії речей релігійного призначення займають хрести з розп'яттями.

У 1998 р. при археологічних дослідженнях на території Михайлівського Золотоверхого монастиря було знайдено хрест (20,0×11,2×2,4 см) з рельєфним Розп'яттям лімозької роботи, прикрашений виїмчастою емаллю, від якої віцїліли невеликі фрагменти синього кольору. Попередньо знахідка датується XIII ст. (не пізніше 1240 р.). На наш погляд, цей хрест, що нині зберігається у Інституті археології НАНУ, ще недостатньо досліджений.

Крім того, у Наукових фондах ІА НАНУ, в “колекції Бодянського” знаходиться розп'яття від хреста лімозького походження, знайдене в Дніпропетровській області. Фігура Христа на ньому висотою 165 мм одягнена в довгу туніку, а голову вінчає корона з трьома зубцями. О.В. Бодянський датував це розп'яття XIV ст. На підставі відповідних аналогій ми вважаємо, що воно належить до сер. XIII ст.⁴

Ісус зображений розп'ятим, однак це не є зображенням реального епізоду його страждань на хресті. Ця досить рідка іконографія образу називається “Христос – цар”, “Христос – цар слави”, “Христос – триумфатор”, де Ісуса зображено як переможця смерті. Така трактовка належить до найбільш ранніх зображень розп'яття. Після Константинопольського собору 692 р. сцена Розп'яття, де Христос зображувався одягненим в довгу туніку, з короною на голові, почала поширюватися християнським світом. Борода на обличчі Ісуса та оголеність його тіла з'являються лише в XI ст., в цей же час додаються п'ять ран на тілі та вінець з терену.

Особливе значення подібне зображення набуває в романську епоху: по Європі розходяться скульптурні (різьблені) розп'яття, на них Ісус зображений у довгому одязі, інколи з вінцем на голові та у взутті.

Цей образ був пов'язаний з *Volto Santo* – Святим Ликом (священним зображенням, яке знаходиться в одному з храмів міста Лукка в Італії). За переказами, дане дерев'яне розп'яття було вирізане з ліванського кедра самим святим Никодимом, який був членом Синадріону і таємним учнем Христа. Вважається, що разом з Йосипом Аримафейським Никодим знімав с хреста тіло Ісуса. Зображення *Volto Santo* слугувало зразком для багатьох розп'яття, які виготовлялись в різних частинах Європи.

На закінчення підкреслимо, що лімозькі майстри-емальєри залишили нам у спадок унікальні речі (особливо це стосується XI-XIII ст.), що стали окрасою середньовічного ювелірного мистецтва, а зараз прикрашають експозиції провідних музеїв світу – Лувру у Франції, Британського музею в Англії, Метрополітен-музею в США, Ермітажу й Пушкінського музею в Росії та багатьох інших, хоча найбільша колекція знаходиться, звичайно, у Художньому музеї Ліможа.

Примітки

- ¹ Вітрик І., Павленко Л. Два західноєвропейських розп'яття XIII ст. з Дніпропетровської області (технологічні аспекти) // Музейні читання. Мат. наук. конф. “Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки”. – Київ, МІКУ, 14 – 16 листопада 2011 р. – К., 2012. – С. 220 – 226.
- ² Даркевич В.П. К истории торговых связей Древней Руси (по архелогическим данным) // КСИА – 1973. – Вып. 138. – С. 99.
- ³ Там само.
- ⁴ Zsuzsa Lovag. Mittelalterliche Bronzegegenstände des Ungarischen Nationalmuseums. – Budapest, 1999. – S. 50, 51.

ІКОНА СВ. ГЕОРГІЯ З РОЗКОПОК “ЗАХІДНОГО ПАЛАЦУ”

У 2008–2009 р. у Києві, на території верхнього міста, було досліджено південну частину “Західного палацу” (рис. 1). Крім вже відомих фундаментних ровів, відкрито фундаментні рови західної галереї палацу. Під час проведення розкопок з’ясовано, що палац припинив існування наприкінці XI – на початку XII ст. Його стіни і фундаменти були повністю розібрані, а фундаменти рови – частково засипані будівельним сміттям. На місці палацу в XII–XIII ст. будується нова садиба з великою центральною будівлею і невеликими спорудами житлового і господарського призначення, розташованими поблизу головної будівлі¹.

На відстані 13 м на схід від південно-західного кута палацу досліджено господарську яму, в заповненні якої зафіксовано досить цікаві знахідки (рис. 1).

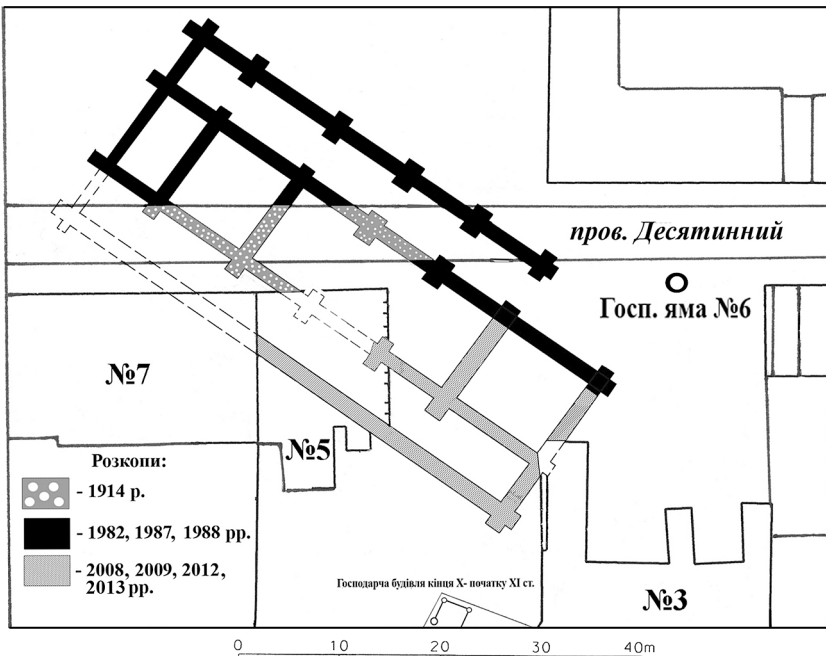


Рис. 1. План “Західного палацу” та місця знаходження іконки.

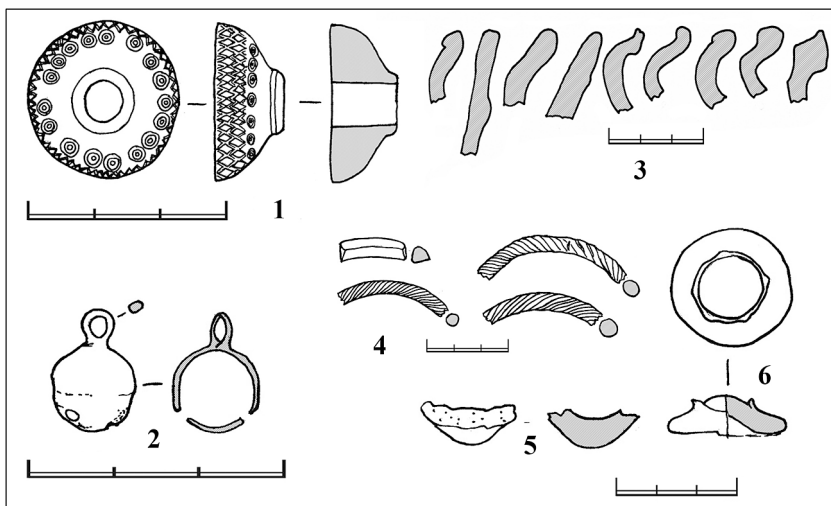


Рис. 2. Речі з господарчої ями № 6.

Яма впушена з поверхні давньоруського шару. Значна частина ями виходила за межі розкопу, тому частину її довелося вибирати підбоєм. В плані яма мала округлу форму, до дна трохи звужувалася. Її діаметр становив 0,9 м, глибина – 1,7 м від сучасної поверхні або 1,0 м від рівня впуску. Заповнення ями – темно-сірий супісок з вкрапленнями вуглинок, печини, камінців. У верхній частині заповнення ями знайдено кам'яну іконку із зображенням св. Георгія (рис. 3,1). Крім того, в ямі зафіксовано невелику кількість кераміки давньоруського часу, фрагменти скляних посудин і браслетів, кістяний та бронзовий гудзика, значну кількість фрагментів бронзових виробів, частина яких спеклась у безформні шматки (рис. 2). Тут знайдено і денце тигля або ллячки, а на дні ями лежав цілий залізний серп. Кераміка, знайдена в заповненні ями, представлена 27 фрагментами, з яких 10 фрагментів стінок від кухонних горщиків, що за профілюванням верхніх частин датуються XI ст., та двох вінець від глечиків. Одне з вінець – від вузькогогорлого глечика, друге – від глечика з лійчастим горлом. Тарна кераміка представлена двома фрагментами стінок і двома фрагментами ручок амфор. Скляні вироби представлені увігнутим досередини денцем бокала (рис. 2,6) та чотирма браслетами – трьома крученими, круглими в перерізі і одним підтрикутної в перерізі форми (рис. 2,4). Досить цікавим

виявився кістяний гудзик напівсферичної в перерізі форми. Діаметр гудзика – 2,3–2,4 см, висота – 1,0 см, діаметр отвору – 0,7 см. Майже вся зовнішня поверхня гудзика прикрашена врізаним орнаментом – циркульним та геометричним у вигляді ромбів, причому заглиблені лінії були, очевидно, заповнені сріблом, від якого залишилися сліди у вигляді сірого порошку (рис. 2,1). Аналогічні гудзики, крім Давньої Русі, були розповсюджені у Візантії та Волзькій Булгарії².

Вироби з кольорових металів представлені цілим бронзовим гудзиком-дзвоником з вушком і двома отворами. Діаметр гудзика – 1,0 см, висота – 1,5 см (рис. 2,2). Крім того, серед фрагментів бронзових виробів зафіксовані уламки дзвонів, фрагмент лампади (?), заклепки, обрізки тонкостінних посудин. На дні ями лежав цілий залізний серп. Його довжина від початку клинка до вістря – 26,0 см, ширина леза – 2,8–3,3 см, товщина обушка – 0,9 см. Черешок, довжиною 7,5 см, у перерізі мав прямокутну форму 1,2 x 0,6 см. Між черешком і лезом – колінчаста частина шириною 2,0 см і товщиною 0,6 см. Серпи подібного типу на даний час нам невідомі.

Найцікавішою знахідкою в ямі № 6 була нагрудна іконка, виготовлена з темно-сірого сланцю, зафіксована у верхній частині ями. Іконка мала круглу форму, діаметр – 6,1–6,2 см, товщину – 0,6–0,7 см. З лицьового боку по краю – опуклий бортик висотою до 0,1 см. З тильного боку по краю іконки – фаска шириною до 0,4 см.

На лицьовому боці іконки – рельєфне зображення св. Георгія (рис. 3,1). Вершник сидить прямо, ноги витягнуті, спираються на вузькі стремена. У правій високо піднятій руці він тримає довгий спис, яким пронизує пашу змія. Вістря списа має підтрикутну форму. На вістрі простежено сліди червоної фарби.

У лівій відведеній назад і зігнутій під гострим кутом руці вершник тримає натягнутий повід, яким зводить коня дибки. Фігура вершника статична. Верхня частина корпусу повернута до глядача в три чверті. Вершник досить молодий, безбородий, з подовженим обличчям. Риси обличчя добре модельовані: прямий ніс, чітко окреслені вузькі губи, мигдалеподібні очі, чітко виражені надбровні дуги. Вершник має кучеряве волосся, яке щільно прилягає до голови і розділене на п'ять рядів. Його голову оточує широкий німб, прикрашений заглибленими крапками (рис. 3,1).



Рис. 3. Іконка св. Георгія та зображення варязького воїна.

Св. Георгій одягнений в довгу сорочку з вузькими маже-тами, які підкреслені трьома поперечними складками. Нижня частина сорочки, яку видно з-під панцира, має розріз, вона трохи відкинута назад і драпірована рельєфними складками. Св. Георгій взутий у чоботи з гострими носками. Верхня частина халяв чобіт прикрашена косими заглибленнями. Виходячи з того, що підніжка стремен вузька, чоботи повинні були мати тверду підшову і каблук.

У чоботи щільно заправлені вузькі штани, прикрашені геометричним візерунком. Плечі вершника прикриває плащ, що застібається на грудях прямокутною фібулою. Плащ майорить за спиною вершника. Вся його поверхня прикрашена драпіруванням. Виходячи з зафіксованих на поверхні плаща слідів золотої і червоної фарби, він був золотисто-червоного кольору. Зверху на сорочку-туніку св. Георгія одягнений панцир з вузьких прямокутних платівок, які діляться на дві зони вузьким опуклим паском і доходять до пояса, а нижче – зона платівок із заокругленими кінцями. До низу панцира з середини прикріплено прямокутний фартух, що прикриває стегна вершника; платівки на ньому квадратні (рис. 3,1). Імовірно, що руки святого були прикриті наплічниками; на це вказує потовщення біля ліктя на лівій руці.

Зображення коня чітко деталізоване. На голові вирізняються деталі – вуха, ніздрі, рот, око. Грива розділена кількома пасмами. Задні ноги пророблені досить детально, виділено щітки, копита. Хвіст коня перев'язаний широкою стрічкою складним вузлом. Передні ноги пророблено менш якісно (якщо на задніх видно усі суглоби, то передні зображено просто дугами і виділено лише копита).

Кінь засідланий, очевидно, м'яким сідлом, під яким знаходиться пітник. Стремено досить низько опущено; виділена вузька підніжка. Рельєфно вирізняються нагрудний і підхвісний реміні. Деталі вуздечки на голові коня також виділені. Конструкцію вудил визначити важко, але, мабуть, це тип жорстких вудил. Вудила з'єднані з поводом зигзагоподібною конструкцією. На зображенні коня зафіксовані сліди позолоти, зокрема на морді, круші та упряжі.

Під конем лежить скручений змії – виділено велику голову з чималим оком і гострими вухами, паща широко розкрита і в неї входить наконечник списа (рис. 3,1). На всьому тулубі змія і на наконечнику списа простежуються сліди червоної фарби. Слід зазначити, що, незважаючи на піднятого дибки коня, вся композиція статична. Радше це парадне зображення переможця. У верхній частині ікони – напис півколом грецькими літерами “святий Георгій”.

Як вважає більшість дослідників, культ св. Георгія-мученика виник у V – VI ст. н. е. в Малій Азії. Спочатку культ мав лише місцеве значення, і св. Георгія вважали рядовим мучеником, роль якого зводилась до посередництва між богом і віруючими. У ранніх редакціях легенди про св. Георгія він виступає як ідеальний образ мученика, готового прийняти будь-які страждання заради віри христової. В той період такий образ мученика цілком відповідав інтересам церкви, що вела боротьбу із залишками пантеону античного світу.

Життя св. Георгія неодноразово редагувалося, і, якщо у ранніх редакціях увага акцентувалася на його мученичестві, то пізніші агеографи доповнили ці життя розгорнутим циклом чудес.

В епізодах з чудесами св. Георгій найчастіше виступає у вигляді кінного воїна. Очевидно, це пояснюється змінами громадських інтересів. З кінця IX–X ст. у візантійській іконографії набувають популярності образи святих воїнів, покли-

каних допомогти візантійському імператору та його оточенню. У зв'язку з цим починається процес заміни образу св. Георгія-мученика образом св. Георгія-воїна. Потреба мати якомога більше небесних покровителів для військових, чії позиції у Візантії особливо посилілися наприкінці IX – X ст., призвела до того, що колишній скромний мученик св. Георгій став св. Георгієм-переможцем.

З X ст. тип воїна стає панівним в іконографії цього святого. Георгій зображується або таким, що стоїть, спираючись на спис і щит, або сидить з мечем у руках, або їде на коні, або вбиває дракона. На всіх зображеннях він одягнутий у військовий обладунок³.

Культ св. Георгія досить рано поширився на Русі, куди він прийшов з Візантії. В.Н. Лазарев вважає, що цей культ почав набирати популярності ще з кінця X ст. На Русі він мав ім'я Юрій, Гюргій або Гюрги. Ряд дослідників вважає, що святого Георгія-Юрія можна співвіднести з давньослов'янськими богами Ярилом, Перуном або з сонячним кінним богом Хоросом. Для розуміння співвідношення поганських персонажів типу Перуна чи Ярила з християнськими святими суттєвим є зв'язок Змієборця з ватажком бойової дружини (зокрема, князівської)⁴.

На першому етапі образ св. Георгія на Русі був монополізований великокнязівськими кругами, які навмисно зберігали його візантійський характер. Кінний святий воїн був покровителем князів та їхніх ратних звитяг.⁵ Першим князем на Русі, що носив християнське ім'я Георгій, був Ярослав Мудрий. Безумовно, культ св. Георгія мав в очах Ярослава глибокий політичний зміст. Переносячи на свої срібники і печатки зображення того самого святого, образ якого так часто зустрічався на візантійських монетах та молівдовулах, Ярослав прокламував свою рівність з візантійськими імператорами. Показово, що на печатці із зображенням св. Георгія, яку пов'язують з Ярославом Мудрим, є напис грецькою мовою: "Господи, допоможи рабу твому Георгію, архонту". Архонт був титулом самостійного володаря. І хоча цей титул не було офіційно пожалувано візантійським імператором київському великому князю, проте Ярослав сам його собі присвоїв. Тим чином він ще раз підкреслював свою незалежність від Візантії.

Ярослав Мудрий, чи не найбільше серед усіх князів, сприяв укріпленню на Русі культу св. Георгія. В подальшому

цей культ широко розповсюдився у феодальних колах, де св. Георгія почали вважати “своїм” святим. Ім’я Георгій дедалі частіше зустрічається серед князівських імен, на честь цього святого зводиться багато церков, його вважають “помічником” у боротьбі з ворогами.

Майже всі найдавніші пам’ятки із зображенням св. Георгія пов’язані з князівськими колами, де цей образ витлумачували саме як образ воїна, а не мученика. Його звичайні атрибути – спис, меч, щит, на ньому воїнські обладунки, його фігура сповнена мужності. Він надихає князів на військові звитяги, сприяє їм у походах, охороняє від смерті і забезпечує перемогу⁶.

Іконка, знайдена на території княжого двору, ймовірно, була схована разом із кістяною з срібною інкрустацією, бронзовим гудзиком та значною кількістю бронзового лому. Всі ці речі знаходились, очевидно, в якійсь торбині, а після того, як вона згнила, легші (іконка та гудзики) залишилися ближче до поверхні, а важкі фрагменти бронзового лому просіли у ґрунті і тому були зафіксовані на різних глибинах від поверхні до дна ями.

Цілком імовірно, що власником скарбу був ювелір. Крім складу скарбу, на це вказує і знахідка фрагмента ллячки-тигля (рис. 2,5).

За знайденою керамікою (рис. 2,3) яма № 6 датується XI ст. Так можна датувати і знайдений скарб.

Кому належала ця іконка? Виходячи з її цінності (іконка була прикрашена позолотою і червоною фарбою, а відсутність вушка для підвішування свідчить про те, що вона мала дорожціну оправу і її носили, очевидно, на золотому ланцюжку), вона належала дуже значній особі – ймовірно, князю.

В XI ст. був лише один князь, що носив у хрещенні ім’я Георгій – Ярослав Мудрий. Маємо достатньо свідчень про вшанування князем свого святого. Зокрема, під час розкопок у Новгороді в 1994 р. в шарі першої третини XI ст. було знайдено масивну свинцеву печатку діаметром 32–36 мм. На одній стороні були – погрудне зображення св. Георгія зі списом біля правого плеча та щитом у лівій руці. Його голову оточує крапковий німб. Зображення молодого кучерявого безбородого святого точно відповідає канону. З боків знаходяться колончасті написи “св. Георгій”. На другій стороні печатки вміщено погрудне зображення людини у корзні, скріпленому біля правого плеча масивною круглою фібулою. Ім’я і титул зображеного позначені

у колончастих написах з боків. З грецької напис перекладається як “Ярослав Князь Руський”. Не викликає сумнівів і атрибуція печатки. У добу, що відповідає стратиграфічним умовам знахідки, лише один князь носив ім’я Ярослав – син Володимира Святославича, якому належало і хрещальне ім’я Георгій⁷. Автор розкопок у Новгороді В. Янін, пише, що титулатура цієї печатки відповідає київському князюванню Ярослава, а в Новгород печатка могла потрапити з однією з грамот князя⁸.

Князь Ярослав використовував зображення св. Георгія і на срібних монетах з написом “Ярославле серебро”⁹. На честь свого святого він збудував монастир у Києві. Георгієвська церква цього монастиря була освячена 26 листопада київським митрополитом Іларіоном. Георгію Ярослав присвятив і спеціальний приділ у побудованому храмі св. Софії. В ім’я свого патрона Ярослав назвав “град Юр’ів”, який він заклав після перемоги над чужддю¹⁰. Таким чином, всі наведені нами дані дозволяють стверджувати, що знайдена іконка із зображенням святого Георгія-Змієборця могла належати великому київському князю Ярославу Володимировичу.

Більшість відомих нам кам’яних іконок виготовлялась із стеатиту, поклади якого були широковідомі на корінних територіях Візантії в Малій Азії і в Греції. Як правило, вони мали сіро-блакитний або зеленуватий колір¹¹. Іконки з такого матеріалу досить часто зустрічаються на території Візантії, а також у сусідніх країнах.

На території Давньої Русі, зокрема в Києві, завдяки розкопкам останніх десятиліть також зафіксовано значну кількість невеликих іконок із стеатиту з різноманітними сюжетами, які датуються переважно XII–XIII ст.¹²

Іконки із зображенням св. Георгія-Змієборця зустрічають рідко як на території Візантії, так і в сусідніх країнах. Частіше зустрічаються іконки із зображенням св. Георгія у вигляді кінного воїна (рис. 4). На даний час вважається, що найбільш раннім зображенням святих вершників у Давній Русі є зображення на шиферних плитах з Михайлівського монастиря¹³.

Знайдена нами іконка за стратиграфією і супутніми матеріалами може датуватися XI ст. Певною мірою цю дату підтверджує форма жорстких вудил, подібна до вудил на відомих іконах св. Димитрія та св. Георгія, датованих також XI ст.¹⁴ (рис. 4, 2,3,4). Ряд особливостей свідчить, що наша іконка виготов-

лена в Києві. Елементи одягу святого (високі чоботи і прикрашені візерунком штани) подібні до тих, що зафіксовані на варязькому караульному, зображення якого датується X ст. (рис. 3,2)¹⁵. Крім того, зображення св. Георгія саме з такими елементами одягу зафіксовані на Березовській чаші, датованій XII ст.¹⁶

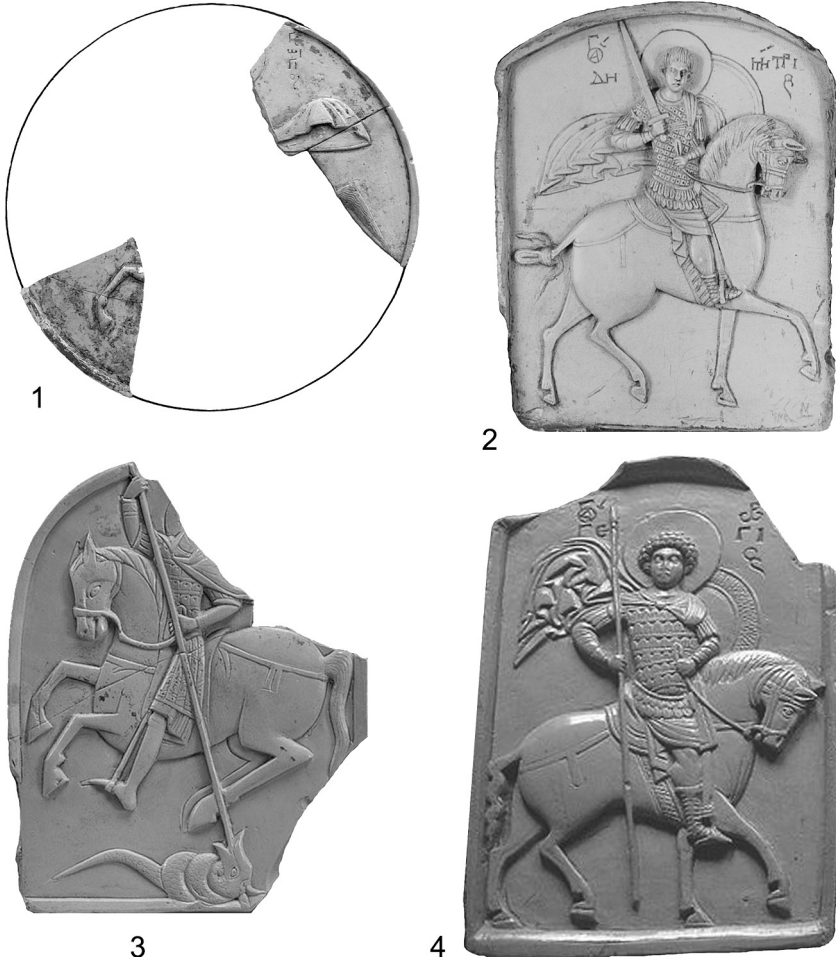


Рис. 4. Іконки з зображенням св. Георгія та св. Димитрія.

Таким чином, за рядом ознак знайдена нами іконка датується XI ст. Зображення на ній поєднує і риси, характерні для візантійської школи (поза вершника, збруя коня, захисний

обладунок), і риси, їй невластиві (наявність високих чобіт і штанів). Іконка виконана на сірому сланці, що також не характерно для візантійського виробництва. Відомо, що якраз у першій половині XI ст. у Києві розгорнулося будівництво ряду храмів і палаців. Така робота вимагала значної кількості іноземних, здебільшого візантійських, майстрів різних спеціальностей, в тому числі і спеціалістів з різьблення по каменю¹⁷. На нашу думку, одному з таких майстрів князь Ярослав і доручив зробити парадну нагрудну іконку свого святого покровителя у вигляді вершника-переможця.

Частини схожої круглої стеатитової ікони св. Георгія X-XII ст. були знайдені на території середньовічного Херсонеса у 1964 р. Від ікони збереглося лише два фрагменти. На них зображено частину плаща вершника, частину хвоста і високо піднятої передньої ноги коня. В горішній частині – напис грецькими літерами – “Георгій”. На рамці іконки збереглися сліди червоної фарби; тло і плащ святого були позолочені (рис. 4, 1)¹⁸.

Київська іконка св. Георгія також була вкрита позолотою, а деякі деталі пофарбовані червоною фарбою. Можливо, вона мала художню оправу із золота та носилася на золотому ланцюжку. Після смерті Ярослава іконка потрапила до ювеліра (очевидно, для ремонту оправы), а з наближенням якоїсь небезпеки була схована разом з іншими речами у складі скарбу.

Примітки

- ¹ Козловський А.О., Ієвлев М.М. Исследования “Западного двора” на Старокиевской горе в 2008–2009 годах // Труды Государственного Эрмитажа. СПб, 2010, – С. 412–418.
- ² Сергеева М.С. Косторізна справа у Стародавньому Києві. – К., 2011. – С. 132–133.
- ³ Лазарев В.Н. Новый памятник станковой живописи XII в. и образ Георгия–воина в Византийском и древнерусском искусстве // ВВ, – т. VI. – М., 1953, – С. 199–200.
- ⁴ Иванов В.В., Топоров В.Н. Исследования в области славянских древностей. – М., 1974. – С. 204.
- ⁵ Лазарев. Указ. соч. – С. 207–208.
- ⁶ Там же. – С. 209–214.
- ⁷ Янін В.Н. Дві давньоруські висячі печатки початку XI ст. // Історія Русі-України (історико-археологічний збірник). – К., 1998. – С. 252–254.

- ⁸ Янин В.Н. Новгород во времена Ярослава Мудрого и его ближайших преемников // ДБНЪ СЛОВ.О К., 2008. – С. 127.
- ⁹ Янин. Указ. соч. – С. 127.
- ¹⁰ Лазарев. Указ. соч. – С. 207–208.
- ¹¹ Банк А.В. Прикладное искусство Византии IX–XII вв. – М., 1978. – С. 89.
- ¹² Боровский Я.Е., Архипова Е.И. Новые произведения мелкой каменной пластики из древнего Киева (по материалам раскопок) // Южная Русь и славяне. – К., 1991. – С.119–131; Пекарская Л.В., Пуцко В.Г. Византийская мелкая пластика из археологических находок на Украине // Южная Русь и славяне. – К., 1991. – 131–138; Архипова Е.И. Нові знахідки візантійських стеатитових іконок в Україні // Студії мистецтвознавчі. – К., 2004. – Число 3 (7). – С. 7–20.
- ¹³ Степаненко В.П. Образ святого Георгия-всадника в византийской и древнерусской сфрагистике домонгольского периода // Проблемы истории России. – Екатеринбург, 2000. – Вып. 3. – С. 108.
- ¹⁴ Армия Византийской империи // Военно-исторический альманах "Новый солдат". – № 35. Под ред. Киселева В.И. – Артемовск, 2002. – С. 7, рис. 7.
- ¹⁵ Банк. Указ. соч. – Рис. 89, 90.
- ¹⁶ Даркевич В.П. Светское искусство Византии. – М., 1973. – С. 80–81.
- ¹⁷ Лазарев В.Н. Распространение византийских образцов и древнерусское искусство // Византийское и древнерусское искусство. – М., 1978. – С. 224; Пуцко В.Г. Перші століття християнського мистецтва Києва // ДБНЪ СЛОВ.О . – К., 2008. – С. 215.
- Пуцко В.Г. Перші століття християнського мистецтва Києва // ДБНЪ СЛОВ.О . – К., 2008. – С. 215; Бочаров Г.Н. Художественный металл Древней Руси (X – начала XII вв.). – М., 1984. – С. 32.
- ¹⁸ Яшаева Т. Каталог виставки “Візантійські стеатитові ікони”.

ЗАБУТІ СКАРБИ ДЕСЯТИННОЇ ЦЕРКВИ (ЗА РОЗКОПКАМИ Д.В. МІЛЕЄВА 1908 ТА 1910 рр.)

Влітку 1908 року Імператорська Археологічна комісія розпочала археологічні дослідження Києва, розраховані на 10 років, з додатковим асигнуванням “по 2000 карбованців річно”¹. Найголовнішим завданням було дослідження залишків першої кам’яної християнської споруди Русі – Десятинної церкви, збудованої наприкінці X ст.².

Роботи, які почалися 4 червня, доручили члену ІАК Б.В. Фармаковському, одному з кращих знавців греко-візантійських старожитностей, та художнику-архітектору Д.В. Мілеєву. Під час стажування за кордоном Б.В. Фармаковський набув великого професійного досвіду методики польових археологічних досліджень. Він з успіхом застосовував його в Ольвії, де керував розкопками з 1902 року. Розпочинаючи дослідження в Києві, Фармаковський надав детальні інструкції своєму помічнику Д.В. Мілеєву щодо методики робіт, графічної та фотографічної фіксації матеріалів і роботи з ними. Професійний рівень цих розкопок був надзвичайно високо оцінений провідними фахівцями слов’яно-руської археології того часу³.

Дослідження дали багатий і цікавий матеріал; крім того, кожного археологічного сезону на території Десятинної церкви траплявся скарб. Матеріали досліджень зберігали в окремому приміщенні на хорах Десятинної церкви та у великій шафі північного вітваря апостолів Петра і Павла⁴.

Через 7 років систематичних досліджень роботи раптово перервалися. Причинами стали трагічна смерть Д.В. Мілеєва в липні 1914 р. та початок Першої світової війни.

Архівні дані Державного Ермітажу свідчать, що знахідки перших трьох сезонів розкопок за розпорядженням ІАК були відправлені з Києва до Петербурга (зокрема, 20 ящиків у 1908 році та 14 ящиків, де було 10 тисяч предметів за описом, – у 1909 році)⁵.

Частина знахідок з розкопок 1911 та 1914 р. з різних причин залишилися в Києві, так само, як і більшість громіздких та незручних для перевезення матеріалів (фрески, будівельний матеріал та ін.). Протягом 1919–1925 р. радянська влада націоналізувала більшість приватних збірок і ліквідувала ряд доре-

волюційних установ; замість ІАК виникла ДАІМК (згодом – ПМК АН СРСР). Сьогодні матеріали з розкопок Д.В. Мілеєва, які тривалий час перебували в депаспортизованому стані, знаходяться в музеях С-Петербурга і Києва. Це стосується і неповної документації розкопок, що раніше вважалась безслідно зниклою, але нині віднайдена в різних архівах, бібліотеках і музеях зазначених міст⁶.

Доля скарбів, виявлених під час розкопок, залишалася невідомою. Перший крок у з'ясуванні цього питання зробила Г.Ф. Корзухіна на початку 1950-х років. Вона подала перелік скарбів з розкопок Д.В. Мілеєва, але жодного з них не було в наявності. За її даними:

- склад та місце збереження скарбу 1908 р. не встановлені;⁷
- доля скарбів 1910, 1912, 1914 р. невідома;⁸
- скарб 1911 р., переданий Ермітажем у січні 1932 р. до Харківського державного історичного музею, загинув під час евакуації матеріалів останнього в 1941 р.⁹

Місце перебування двох скарбів 1909 р. обмежувалось даними 1939 р. (сховище ПМК АН СРСР). Тоді ж була зроблена невдала спроба відтворити склад одного з них, знайденого 22 травня. Подальша доля обох залишалася невідомою¹⁰. У зв'язку із 1000-літтям освячення Десятинної церкви, були опубліковані окремі знахідки, що опинилися в колекції Ермітажу. Серед них речі скарбів 1909 р., але не в повному складі¹¹. Пізніше з'явилася ще одна публікація, присвячена ювелірним виробам двох скарбів, знайдених 1909 року¹².

Незважаючи на те, що минуло століття з моменту розкопок Десятинної церкви Д.В. Мілеєва, знайдені під час них скарби залишаються зовсім не дослідженими. Саме тому ми звертаємося саме до цих матеріалів, щоб представити нові дані, які базуються на виявлених архівних та музейних матеріалах, відтворити історію кількох з них, усунути неточності, охарактеризувати та атрибутувати окремі речі.

Висвітлення всіх питань, пов'язаних зі скарбами – тема великої публікації, тому в даній статті ми зупинимося лише на скарбах, знайдених у 1908 та 1910 р.

Скарб 1908 року

Дані свідчать, що скарб був знайдений Д. Мілеєвим під час розкопок Десятинної церкви, склад його не встановлено (за винятком великого срібного ланцюга), а доля – невідома¹³.

З документальних джерел про перший археологічний сезон ІАК в Києві збереглося два зошити щоденників, які ретельно вів Д.В. Мілеєв. Вони містять 276 сторінок письма олівцем, з кресленнями, замальовками, нотатками, переліком як масових знахідок, так і індивідуальних речей, що супроводжувались малюнками, виконаними ним власноручно¹⁴

На основі цього польового документу Б.В. Фармаковський та Д.В. Мілеєв підготували звіт для ІАК про дослідження Десятинної церкви в 1908 р., де докладно висвітлили результати розкопок: процес відкриття фундаментів церкви, знахідку саркофагу, детальний опис дев'яти виявлених поховань та їхній речовий матеріал¹⁵. У звіті описані навіть окремі речі, знайдені у перекопаних прошарках землі. Однак у ньому немає жодних відомостей про скарб. Д.В. Мілеєв здійснював постійну фіксацію всіх етапів роботи й важливих археологічних предметів. Знахідка скарбу, безперечно, не могла залишитися без відповідної уваги авторів розкопок.

Звідки ж походить скарб з великим срібним ланцюгом, віднесений Г.Ф. Корзухіною до знахідок Д.В. Мілеєва?

На київському дитинці, поблизу розкопів Б.В. Фармаковського і Д.В. Мілеєва, продовжував свої дослідження (розпочаті в 1907 р.) Вікентій Хвойка. Не діставши підтримки і фінансування від влади, він завершував розкопки на кошти Богдана Івановича Ханенка. Дослідження проходили на території садиби М.М. Петровського, що межувала з садибою Десятинної церкви, займаючи північно-східний кут стародавнього київського городища, де збереглися залишки стародавнього валу. Метою досліджень В. Хвойки було встановлення часу їх побудови. Саме під час цих розкопок, у червні 1908 р., як свідчить Археологічна хроніка ІАК та київська преса, В.В. Хвойка знайшов скарб, у складі якого був “великий срібний шийний ланцюг”¹⁶. Цей ланцюг привернув найбільшу увагу, тому інші речі скарбу в археологічній хроніці не згадувалися, хоча, напевно, до нього входили ще якісь речі з дорогоцінних металів.

Інвентарний і науковий опис речей скарбу, як і в цілому знайдених В.В. Хвойкою матеріалів, не був складений вчасно. Пізніше, після раптової смерті В.Хвойки в листопаді 1914 р. та початку Першої світової війни, чимало речей з його розкопок загубилося; багато речей втратили свої “польові” номери, але залишилися в Київському міському музеї, де В. Хвойка працю-

вав і створив з матеріалів своїх розкопок один з найбагатших археологічних відділів. Можливо, окремі речі потрапили до приватного зібрання Б.І. Ханенка.

Нині археологічна колекція з розкопок 1907–1908 р. знаходиться в НМІУ, але в примітках до опису речей скарб не зазначений¹⁷. У травні 1924 р. до старої інвентарної книги Археологічного відділу музею було додатково записано 50 речей з цих розкопок (за актом № 35). Серед них були деякі вироби з дорогоцінних металів, які знаходили переважно у скарбах. Серед них – золоті сережки: київського типу (28555), з гладкого дроту (28566), фрагменти речей з лімозькою емаллю (28566), срібні сережки: київського типу (28569), з зеленою скляною намистиною (28616), бронзові з позолотою бубонці (28637–28639). У даному списку значиться і нашійний ланцюг, але не срібний, а олов'яний (28574).

У зв'язку з пізньою інвентаризацією цих предметів та недостатністю необхідних даних важко впевнено віднести їх до скарбу 1908 р. Без архівних матеріалів – звітів або щоденників розкопок В.В. Хвойки 1908 р. – атрибуція скарбового комплексу неможлива. Щодо авторства знахідки, то можна впевнено сказати, що скарб був зарахований до розкопок Д.В. Мілеєва помилково. Його відкрив Вікентій Хвойка у червні 1908 р. під час розкопок у садибі М.М. Петровського.

Скарб 1910 року

Крім переліку речей з газетної замітки того часу, про цей скарб не збереглося жодних відомостей. Доля скарбу після знахідки та місце його перебування дотепер вважалися невідомими¹⁸.

Відсутність звітів про археологічні дослідження Д.В. Мілеєва в 1909–1910 р. ІАК пояснювала тим, що роботи проводилися у невеликих обсягах і складали проміжний етап досліджень, розпочатих 1908 року¹⁹. Інформація про ці розкопки обмежується короткими відомостями, розкиданими у тогочасній пресі та археологічній хроніці²⁰. Садиба, де був знайдений скарб, знаходилася на місці стародавніх княжих палаців та церков (на розі вулиць Володимирської та Трьохсвятительської); це була ділянка, не розграбована шукачами скарбів. З архівних джерел відомо, що в різні роки на садибі були знайдені дорогоцінні речі. Вони стали основою колекції князя О.П. Трубецького, яку він продав ІАК 18 березня 1896 року²¹.

Отже, розкопки садиби, цінність якої полягала в тому, що її не зачепили скарбошукачі, входили у першочерговий план археологічних досліджень. Коли стало відомо, що на садибі передбачається будівництво, ІАК уклала угоду з княгинею Л.І. Трубецькою і 22 квітня 1910 р. Д.В. Мілеєв розпочав дослідження (рис. 1)²².



Рис. 1. Д.В. Мілеєв з дружиною Є.В. Мілеєвою та С.П. Вельмін. Територія розкопок Десятинної церкви, 1910 -1911 р. Фотоархів, ІІМК РАН С-Петербург, негатив ІІ 32116. Автор приносить глибоку вдячність співробітнику Державного Ермітажу Д.Д. Елшину за надання фотографії.

У ході робіт у східній частині садиби були виявлені залишки дерев'яних будівель XVII ст. Між ними, у стародавньому культурному прошарку, що випадково зберігся, 11 травня був знайдений скарб. Він знаходився в майже зотлілому полотняному мішечку. До його складу входили:

- вісім срібних сережок, кожна з трьома дутими намистинами;
- одна електрова (сплав золота і срібла) сережка з ажурними намистинами;
- два срібних ажурних колти середнього розміру;
- один кручений срібний браслет;
- три кільця мідно-срібного сплаву;
- залишки перетлілих залізних виробів²³.

Всі речі витягли цілими, але стан їх збереженості був не дуже добрим. Пізніше речі опинилися у тій групі матеріалів, яку за розпорядженням ІАК вивезли до С-Петербурга. Складність їх пошуку полягала в тому, що речі ніде не були проілюстровані, а їх опис обмежувався приведеним вище переліком. Працюючи з матеріалами ермітажної колекції Д.В. Мілеєва № 637 – “Киев, разные места”, ми натрапили на речі з зазначенням “усадыба Трубецкого. Клад, раскопки Д.В. Милеева 1910 г.”²⁴. Ця невелика група речей, в числі інших, надійшла до Ермітажу з ДАІМК у 1925 р.²⁵. Тільки через 12 років, тобто в 1937-му, був складений інвентарний музейний опис цього надходження, куди входило 387 предметів. Це були знахідки з різних місць розкопок Д.В.Мілеєва – вул. Володимирської, садиби Софійського собору та Селянського банку, але більшість (305 речей) походила із садиби князя Трубецького. Перший загальний огляд Ермітажної колекції Д.В.Мілеєва був опублікований до століття його археологічних досліджень в Києві²⁶.

Дорогоцінні речі, що входили до складу скарбу, знайденого 1910 року, записані в інвентарному описі колекції один за другим так, наче до цього зберігалися комплексом. Маючи нагоду ознайомитися з ними детальніше, приводимо нижче опис речей скарбу:

Срібний браслет (інв. № 637/2; d – 7,5 см; вага: 52,84 г), виконаний з трьох округлих у розрізі й скручених у спіраль дротів, які початково оздоблював сканний дротик, що обкручував дротяну спіраль (на кінцях збереглися його фрагменти). Кінці браслета розплющені і мають напаяні плоскі лілієподібні накладки. Оздоблення дротів браслету сканним дротиком рідко зустрічається серед цього типу прикрас і відомо на кількох екземплярах з Київщини та Чернігівщини²⁷.

Золота сережка київського типу (d -2,8 см; вага:8,93 г), виконана з круглого дроту, з трьома ажурними намистинами, прикрашеними філігранню та крупними зернинами.

Срібні сережки київського типу (8 од.), різного діаметру і ваги:

Інв. № 637/4 (діаметр – 3,5 см, вага – 10,87);

5 (діаметр – 3,8 см, вага – 10,81 г);

6 (діаметр – 4,0 см, вага – 17,04 г);

7 (діаметр – 6,0 см, вага -10,66 г);

8 (діаметр – 4,8 см, вага – 7,10 г);

9 (діаметр – 4,1 см, вага – 18, 50 г);

10 (діаметр – 5,0 см, вага – 9,98 г);

11 (діаметр – 3,7 см, вага – 7,05 г).

Всі сережки виконані в однаковій техніці: кожна з трьома заглажено-зерненими намистинами округлої форми. Намистини деяких сережок деформовані, а дротяні кільця трьох сережок збереглися фрагментарно (інв. № 637/ 7, 8 і 10). Вони могли являти собою чотири пари сережок.

Срібні перстні (три одиниці) належать до типу щитково-серединних. Вони мають вузьку пластинчасту дужку і розширену середню частину у вигляді плоского щитка круглої форми.

Інв. № 637/16 (діаметр – 2,3 см, вага – 2,27 г) – з позначенням “скарб”.

Інв. № 637/18 (діаметр – 2,3 см, вага – 2,9 г)

Інв. № 637/19 (діаметр – 2,2 см, вага – 1,23 г)

Щиток першого з них (16) прикрашав чернений орнамент, сліди якого збереглися.

Другий (18) має на щитку чіткий гравірований різцем геометричний орнамент. В центрі – прямокутник з окремими вкрапленнями в центрі, вгорі та внизу. Навколо прямокутника, у верхній і нижній частинах – подвійні дугоподібні лінії з розширенням одного кінця. Це зображення може доповнити класифікацію відомих перснів з черню, серед яких немає аналогічного мотиву²⁸.

Форма щитка третього перстня (19) має плавні ознаки пелюсток, три з яких краще проглядаються на його верхній частині. У центрі щитка зображено гравірований “знак Рюриковичів” або князівська геральдична емблема із слідами позолоти. Емблема має вигляд прямої лінії, від якої праворуч перпендикулярно відходять дві лінії (в середині і внизу) і по напрямку вгору завершуються округлим завитком. За композиційними ознаками ця емблема нагадує князівські знаки на щитках золотих перснів з гравіровкою черню XII ст., знайдених у Києві (рис. 2)²⁹.

Загальна кількість перснів, знайдених у київських скарбах (з 1824 по 2002 р.), нараховує понад 75 екземплярів. З них тільки 9 мають на своїх щитках чіткі геральдичні князівські емблеми³⁰. Описаний перстень зі скарбу 1910 року доповнює цю рідкісну групу реліквій древнього Києва. Вхідження його до складу схованого скарбу свідчить, що він належав до кола князівської родини.

За діаметром перстні однакові, що може свідчити про їхню приналежність одній особі. На двох з цих перснів (18 і 19) знаходилися прилиплі шматочки тканини, місцями з іржею, – напевно залишки полотняного мішечка, в якому речі були знайдені.



Рис. 2. а – геральдична емблема, гравірована золотом на щитку срібного персня зі скарбу 1910 року (графічна прорисовка автора); б – золоті персні з близькими за композицією знаками з Києва: 1 – Присутні місця, 1854 (МКУ, інв. ДМ 6478); 2 – садиба Раковського, 1889; 3 – Київ (ГРМ, інв. БК 3677).

Пара срібних колтів в техніці контурної черні по гравіруванню, з ажурним обрамленням, що являє собою мініатюрні арки з філіграні, які оточує круглий в розрізі дріт, із щільно нарізаними жолобками (дужки збереглася окремо).

Колт (інв. № 637/1а; вага: 9,56 г) на центральній вставній платівці зі зворотного боку знаходиться гравіроване зображення кола з хрестом в центрі – символи держави та християнства. По сторонах кола симетрично розташовані дві фігури у вигляді півмісяців. Зображення лицьової сторони колта втрачено, але, за аналогіями, напевно, там був зображений птах.

Від парного колта (інв. № 637/1б; вага: 4,61 г) збереглася центральна платівка з аналогічним зображенням, а також частина ажурного обрамлення, дужка та дрібні фрагменти.

На противагу висновкам окремих дослідників, які вважали, що в Києві було прийняте черніння фону срібних колтів, а зображення залишалось срібним,³¹ дані вироби свідчать і про існування в Києві техніки контурної черні зображень на сріблі.

Орнаментация колтів. Деякі вчені помилково вважали, що в орнаменті срібних колтів не існувало дугоподібних фігур або чотирьохчасної композиції³². Але зазначений мотив прикрашає не тільки описані вище колти, він присутній також на срібних колтах ще трьох київських скарбів (рис. 3)³³.

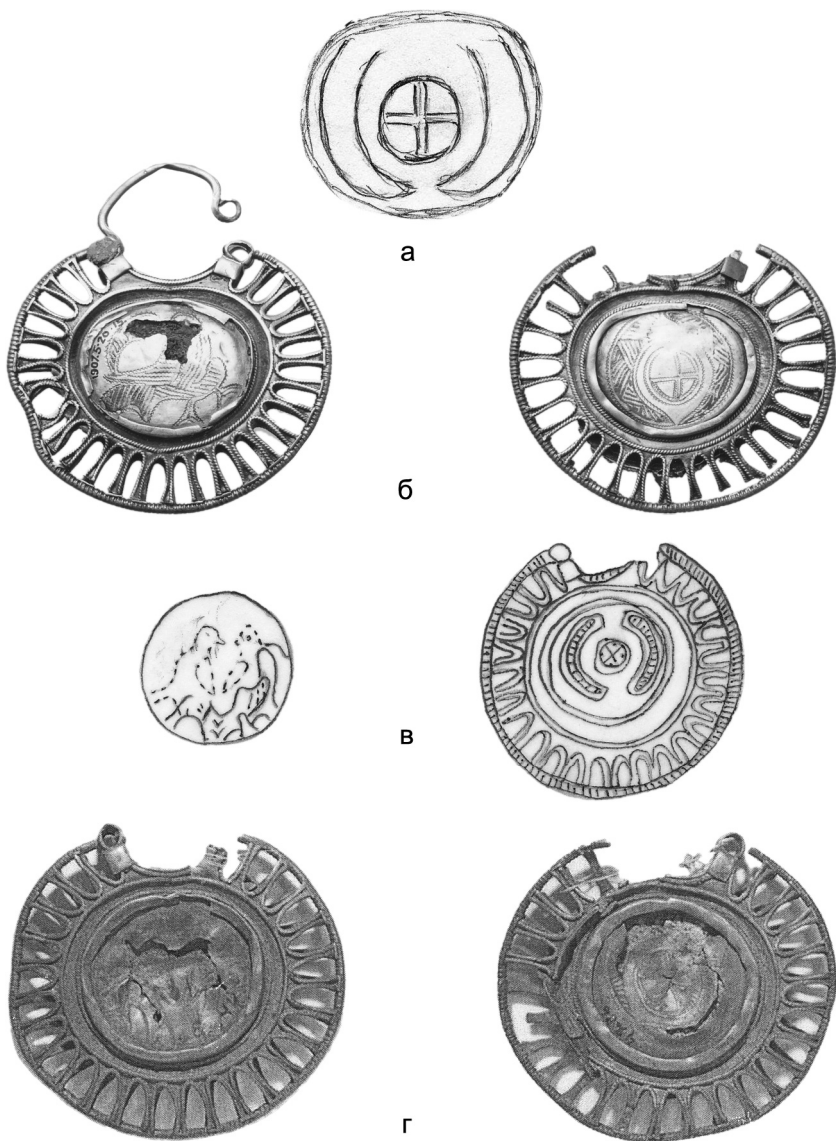


Рис. 3. Колти з орнаментальним мотивом, аналогічним парі зі скарбу 1910 р.: а – контури зображення на зворотній стороні колтів зі скарбу 1910 р. (графічна прорисовка автора); б – колти зі скарбу, знайденого 5 липня 1906 р. поблизу Михайлівського монастиря; в – колти зі скарбу, знайденого 31 жовтня 1906 р. поблизу Михайлівського монастиря; г – колти, знайдені поблизу Андріївської церкви (у минулому – колекція Б.І. Ханенка).

Цей мотив також має безпосередній зв'язок з більш ранніми золотими екземплярами, на одному боці яких зображено коло з хрестом в центрі, а по сторонах симетрично розташовані дві фігури у вигляді півмісяців³⁴. Окрім того, одна з цих пар золотих колтів (в техніці контурної черні по гравіруванню і перлинами навколо вставного щитка) виконана з ажурним обрамленням мініатюрних арок з філіграні, які об'єднує круглий в розрізі дріт³⁵. Ця форма притаманна виключно срібним зразкам, які, напевно, були наступним видом ювелірних прикрас, що вироблялись виключно на замовлення аристократії княжого Києва. Незважаючи на важливість даного мотиву і його зв'язок з більш ранніми золотими екземплярами, він залишився не врахованим у класифікації орнаменту черненого срібла³⁶.

Н.П. Кондаков трактував аналогічний орнамент на золотих колтах як *“емалевий медальйон з двома сегментами”*. Б.О. Рибаків наділив останні значенням *“рогів”*, що символізували достаток й використовувалися у весільній обрядовості багатьох народів, хоча автор й не підкріпив цю тезу жодним джерелом³⁷.

На наш погляд, композиція з двох дугоподібних фігур дещо складніша і походить від древніх, відомих ще до ісламу, символів Сходу. Композиція даного мотиву пройшла довгий шлях розвитку і спочатку являла собою розгорнуто-зігнуті крила. Крилами наділялися священні тварини, головне вбрання – вінці деяких правителів Середньої Азії та Ірану³⁸. Зображення пташиних крил і місяця уособлювало емблему царського дому сасанідів. Після утвердження ісламу цей мотив значно геометризався і з'явилося його нове тлумачення – як елемента рослинного орнаменту³⁹. Київські майстри могли запозичити такі сюжети з арабських тканин та різних виробів, які привозили в столицю купці зі Сходу.

Зрозуміло, що на Русі значення цієї композиції не могло бути відомим у всій повноті східного символізму, але, можливо, існувало загальне уявлення про його священний характер. Після прийняття християнства на Русі стали відомі й нові символи, сприйняті в свою чергу пізньоримською та ранньовізантійською державністю з Ірану. Наприклад, зображення півмісяця і зірки, які знаменували божественне походження царської влади на державній емблемі сасанідського Ірану, використовували і на візантійських монетах. Ця спадкоємність простежується і на родових знаках великих київських князів, де

є зображення місяця, хрестів, кругів⁴⁰. Навіть після захоплення Константинополя латинські імператори продовжували карбувати монету з зазначеними символами⁴¹.

Вихідний мотив цієї композиції, що походив з древніх культур Сходу, був, напевно, засвоєний на Русі завдяки виробам із Сходу, де древні цивілізації жили разом з візантійською. Зберігаючи композиційні правила симетрії, цей мотив трансформувався на Русі у свою форму. Він використовувався у декорі золотих колтів з емалю XI – початку XII ст. та з контурною черню другої чверті XII ст. і лежить в основі орнаменталізації їхнього зворотного боку.

Застосування цього орнаментального мотиву на срібних колтах може свідчити про їх виробництво вже в середині XII ст. Саме в той час золоті прикраси почали поступово замінюватися срібними з гравіровкою черню. Золоті вироби середини або другої половини XII ст. також іноді сполучалися з технікою черні, більш характерною для срібла⁴².

Скарб, знайдений під час розкопок Д.В. Мілеєва в 1910 році, доля якого була наповнена трагічними випадковостями і вважалась невідомою, зберігається в колекції Ермітажу. Всі речі скарбу під час його відкриття були цілими. Після століття перебування у фондах різних установ він, на жаль, не зберігся з належною повнотою. Незважаючи на це, окремі речі зі скарбу становлять цінне історичне джерело для вирішення різних питань історії середньовічного Києва.

Примітки

¹ РА ПМК РАН, СПб. – Ф. 1, № 30/1908, арк. 24. – “Дело ИАК об ассигновании денег на археологические розыскания в Киеве”.

² Там же, – Ф.1, № 18/1888 (IV, арк. 17,18); Ф.1, № 30/1908 арк. 42, 43, 49, 76, 84.

³ Елшин Д.Д. Императорская Археологическая Комиссия и раскопки в Киеве 1908–1914 гг. // Императорская Археологическая Комиссия (1859–1917). К 150-летию со дня основания. – Глава XII. – СПб, 2009. – С. 909 – 937.

⁴ Шероцькій К.В., 1995. – С. 99.

⁵ Елшин Д.Д. Указ.соч. – С. 924, 232

⁶ Грибанова Н. Втрачене джерело про археологічні дослідження 1908–1914 р. // Церква Богородиці Десятинна в Києві: до 1000-ліття освячення. – К., 1996. – С.24–28; Елшин Д.Д. Указ.соч. – С. 909 – 937.

- ⁷ Корзухина Г.Ф. Русские клады IX-XIII вв. – М. – Л., 1954. – С. 109, № 72.
- ⁸ Там же. – С. 112, № 81; с. 110, № 75; с. 111 № 78.
- ⁹ Там же. – С. 109, № 69.
- ¹⁰ Там же. – С. 109–110, № 73–74.
- ¹¹ Рябцева С. Знахідки з розкопок Десятинної церкви у колекції Державного Ермітажу. // Церква Богородиці Десятинна в Києві: до 1000-ліття освячення. – К., 1996. – С. 192–195.
- ¹² Рябцева С.С. О двух кладях ювелирных украшений из раскопок Д.В.Милеева в усадьбе Десятинной церкви в Киеве. // Ювелирное искусство и материальная культура. – СПб, 2001. – С. 103–107.
- ¹³ Корзухина Г.Ф. Указ. соч. – С.109, № 72.
- ¹⁴ ІР ЦНБ, Ф. 152.
- ¹⁵ ОАК за 1908 г. – СПб, 1912. – С.132–158; Милеев Д.В. О раскопках в усадьбе Десятинной церкви в Киеве летом 1908 г. // Записки отдела русской и славянской археологии Русского археологического общества. – 1913 г. – Т. 9. – С. 290 – 294.
- ¹⁶ ИИАК. Прибавление к выпуску 27-му. – СПб, 1908. – С. 54; газета “Киевлянин”, 1908, 20 июня. – № 169.
- ¹⁷ НМІУ, Колекційний опис В-4353.
- ¹⁸ Корзухина Г.Ф. Указ. соч. – С. 112, № 81.
- ¹⁹ ОАК за 1909 и 1910 гг. – СПб, 1913. – С.183.
- ²⁰ Раскопки в Киеве в 1909 г. Прибавление к выпуску № 32 ИАК. – СПб, 1909. – С. 125 –127; Вельмин С., 1910. – № 7–8. – С.1–33.
- ²¹ РА ПМК РАН, С-Петербург. Ф.1, сп. № 59/1885, арк. 323; ОАК за 1896, с. 121–122, 236–237, рис. 434–436.
- ²² ИИАК. Прибавление к выпуску № 37. – СПб, 1910. – С. 206; газета “Киевлянин”, 1910, 28 апреля. – № 116.
- ²³ Газета “Киевлянин”, 1910, 12 мая. – № 130; 25 мая – № 143; Київ. Провідник за редакцією Федора Ернста. – К., 1930. – С. 347–349.
- ²⁴ Пекарська Л. Слідами зниклих скарбів // КС – 1992 – № 2 – С. 83–85.
- ²⁵ РА ПМК РАН – СПб. Ф.2, оп.1, 1925, № 51, арк. 56–57. Акт № 13 від 25.5.1925 р.
- ²⁶ Пескова А.А. Малоизвестная коллекция находок из раскопок Д.В. Милеева в Киеве в 1908–1912 гг. (ОАВЕС ГЭ, коллекция № 637). // ТГЭ –Т. LXV. Первые каменные храмы Древней Руси. Материалы архитектурно-археологического семинара 22–24 ноября 2010 года. – СПб, 2012. – С. 185–210.

- ²⁷ Макарова Т.И. Черневое дело Древней Руси. – М., 1986. – С. 34, рис. 13, 1, 3, 6, 7.
- ²⁸ Там же. – С. 40–41, рис. 15, 16.
- ²⁹ Pekarska L. Jewellery of Princely Kiev. The Kiev Hoards in the British Museum and the Metropolitan Museum of Art and Related Material. – Mainz-London, 2011. – P. 84, Pl. 5.4, a, c.
- ³⁰ Там же. – P. 81– 92.
- ³¹ Василенко В.М. Русское прикладное искусство. – М., 1977. – С. 291.
- ³² Рыбаков Б.А. Указ.соч. – С. 101.
- ³³ Пара колтів із скарбів, знайдених біля Михайлівського монастиря: 5 липня 1906 р. (The British Museum, London, inv. 1907.5–20.14, 1907.5–20.16); 31 жовтня 1906 р. (ДІМ, Москва, інв. № 49877, оп.1092, № 1) та колишньої колекції Б.І.Ханенка (МІКУ, інв. ДРА 1142, 1143).
- ³⁴ Pekarska L., 2011. – P. 120–121.
- ³⁵ МІКУ, Київ, інв. №№ АЗС-1623, 1624 – колти зі скарбу 1955 р., вул. Володимирська, 7–9, розкопки В.К.Гончарова.
- ³⁶ Макарова.Указ. соч. – С. 14–24.
- ³⁷ Рыбаков Б.А.Указ.соч. – С. 10–11.
- ³⁸ Тревер К.В. Новые сасанидские блюда Эрмитажа. – М. – Л., 1937. – Табл. II (корона царя Пероза на сасанідському блюді V ст.)
- ³⁹ Ремпель М.И. Архитектурный орнамент Узбекистана. – Ташкент, 1961. – С. 242, рис. 117, 117–1, 4–6.
- ⁴⁰ Толстой И., Кондаков Н. Русские древности в памятниках искусства // Курганные древности и клады домонгольского периода. – СПб, 1897. – Вып. 5. – С. 172; Болсуновский К. Родовой знак Рюриковичей. – К., 1908. – Табл. рис. №№ 11–15.
- ⁴¹ Уваров А.С. Сборник мелких трудов. – М., 1910. – Т. 1. – С. 267, рис. 53.
- ⁴² Pekarska L., 2011. – P.120–121, 141, Pl. 5.47; 232, Pl. 9.7, a.

ЕНКОЛПІОНИ З КОЛЕКЦІЇ ХРЕСТІВ ДНІПРОПЕТРОВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ІСТОРИЧНОГО МУЗЕЮ ІМЕНІ Д.І. ЯВОРНИЦЬКОГО

Невелика збірка христів-енколпіїнів (23 од. зберігання) сформувалася в музеї ще у дореволюційний період. Окремі хрести були опубліковані у каталозі 1893 року (це каталог колекції О.М. Поля, яка свого часу увійшла до музейного зібрання), у музейних каталогах 1905 та 1910 років¹. Ці публікації містять певну інформацію про місця знахідок або придбання, або інші шляхи надходження окремих пам'яток до музею. Однак про морфологічні, метричні, іконографічні та хронологічні характеристики енколпіїнів у цих виданнях просто не йдеться. Сьогодні ці хрести можливо ідентифікувати не за докладними описами, яких у згаданих каталогах немає, а за старими дореволюційними обліковими номерами, що, на щастя, збереглися. Тому на часі публікація усієї музейної збірки енколпіїнів з урахуванням сучасних вимог до атрибуції христів-релікваріїв.

Беручи до уваги значний науковий інтерес до енколпіїнів, видання численних праць, зведених каталогів та каталогів великих музейних колекцій, дослідники вважають, що період накопичення матеріалу практично завершився². Актуальною залишається проблема дослідження технології виготовлення і визначення хімічного складу христів. Вивчення цієї проблеми, на думку спеціалістів, знаходиться на початковому етапі формування бази даних³. Внеском до її вирішення є інформація про хімічний склад металу енколпіїнів Дніпропетровського музею. Дослідження цього питання були здійснені у Дніпропетровській службі експертного забезпечення митних органів Центрального митного управління лабораторних досліджень та експертної роботи Державної митної служби України. Елементний склад визначався на основі рентгенофлуоресцентного аналізу, дослідження проводилося неруйнівним методом.

До збірки енколпіїнів ДНІМ належать не лише хрести XI – XIII ст., а й пізніші двостулкові релікварії. У ставрографічній літературі загально визнаним є вживання назви “енколпіїон” виключно по відношенню до христів домонгольської доби. Але в останні роки багато дослідників називають енколпіїонами

практично всі литі хрести-складні, включно аж до XIV – XVI ст., а також окремі екземпляри, датовані і XVII, і навіть XVIII ст., якщо вони наслідують ранні зразки. Тому і нам видається доцільним конструктивні ознаки найстаріших двостулкових мощовиків вважати визначальним чинником для об'єднання пам'яток нашої колекції в одну збірку.

Як зазначалося, всі енколпіони Дніпропетровського музею потрапили до зібрання у дореволюційні часи. Значна частина їх перебувала у складі приватної колекції О.М. Поля. Хрести його колекції були знайдені в різних місцях – в урочищі Княжа Гора Київської губернії, при розкопках у Києві в 1870–1880-х роках, окремі екземпляри були придбані збирачем у центральних губерніях Росії, а також знайдені та території Катеринославщини. Окрім пам'яток зібрання О.М. Поля, певна кількість енколпіонів увійшла до складу музейної збірки за часів директорства Д.І. Яворницького. Деякі хрести були придбані дослідником у киянина В. Балашова, деякі були подаровані музею самим Яворницьким, один хрест передали у цей період з Катеринославської класичної гімназії, ще один був знайдений на землях Катеринославської губернії.

Нечисленність музейної збірки енколпіонів не дає змоги об'єднати їх у великі розділи відповідно до прийнятої практично всіма дослідниками класифікації. Але наші хрести різноманітні і можуть репрезентувати більшість типологічних груп, у межах яких є: візантійський енколпіон, давньоруські та пізньосередньовічні зразки, а також енколпіон, виготовлений за пізньосередньовічною іконографією наприкінці XIX ст.

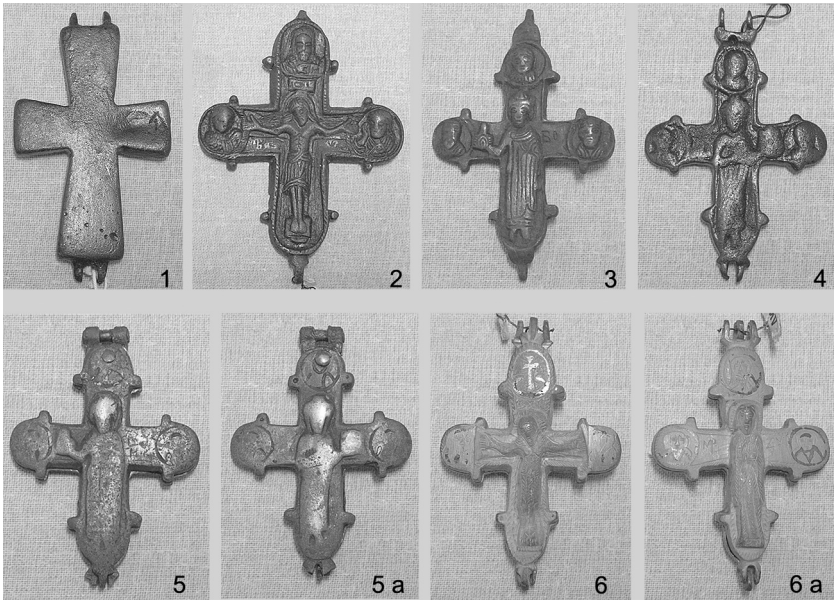
Найдавнішою пам'яткою музейної збірки є стулка прямокінцевого візантійського енколпіона X – XI ст. (інв. номер А-4841) (табл. I, № 1). Хрест має трохи розширені кінці і гострі кути середохрестя. Інвентарний опис у книзі обліку реєструє стулку як таку, що не має зображень і написів. Однак при ретельному огляді у заглибленні правого рамена ясно читається фрагмент втраченого гравірованого зображення – це кисть лівої руки та край рукава з косою штриховкою. Колись тут була розміщена постать у позі оранти. Поруч читається шестипроменева зірка. Можна також розрізнити хрестик над головою фігури, силует якої ледве вгадується через практично повну втрату зображень. Однак навіть за наявності таких мізерних фрагментів малюнку не складно визначити, що на стулці була постать Богородиці.

Хоча жест піднятих у молінні рук характерний для багатьох провінційно-візантійських релікваріїв із постатями святих у позі оранти, однак над ними зазвичай розміщувалися написи з відповідними іменами, а не хрести, як над фігурою Богородиці (над Богородицею, окрім хрестика, також часто зустрічається напис). Окрім того, зображення зірок супроводжують саме іконографію Богородиці. Серед опублікованих візантійських енкалпціонів, відомих на території Давньої Русі, знаходимо такі, що мають аналогічні образотворчі елементи. Так, у зібранні Державного історичного музею (Москва) зберігається неодноразово виданий енкалпціон з Владимирської губернії з зображенням фігури Богородиці Оранти на нижній стулці та з шестипроменевими зірками на бічних кінцях стулки⁴. (Автори каталогу енкалпціонів зібрання Державного історичного музею припускають, що ці зірки є символічним зображенням кипарисів). Подібні зірки обабіч постаті Богородиці і хрести над Її головою присутні також на енкалпціоні з розкопок 1965 року в Херсонесі⁵. Слід зазначити, що релікварії зі святими-орантами були виконані більш глибокими, врізаними, а не тонко гравірованими, як на нашому хресті, лініями. Отже, досить впевнено можна вважати стулку із зібрання ДНІМ частиною енкалпціона, що належав до типу прямокінцевих візантійських релікваріїв з гравірованими зображеннями, композиція яких являла собою стійкий іконографічний тип: Розп'яття – Богородиця Оранта. За даними каталогу колекції О.М. Поля, стулка походить з урочища Княжа Гора⁶. Виготовлена вона з багатокомпонентної бронзи (Cu 89.2%, Sn 5.3%, Zn 4.1%, Pb 1.4%). Виділені дослідниками в особливу групу гравіровані хрести цього типу (на сьогодні їх, за підрахунками, понад 100 екз.) розповсюджені майже по всій Європі, а також у Малій Азії. На сьогодні серед науковців немає єдиної думки щодо центру виготовлення хрестів даного типу*. А проте, подібні

* Укладачі каталогу “сирійської колекції” Б.І. та В.М. Ханенків вважають за можливе визначити походження моделі цього типу енкалпціонів із константинопольських столичних майстерень; при цьому їх могли також виготовляти у місцевих майстернях Балкано-Дунайського регіону і в Малій Азії за столичними зразками. А от автори каталогу енкалпціонів Державного історичного музею у Москві, продовжуючи попередню наукову традицію, місцем виготовлення гравірованого хреста з подібною іконографією називають сирійсько-палестинський регіон.

хрести були добре відомі на землях Давньої Русі. Відомості про місце знахідки екземпляра із зібрання ДНІМ доповнює інформацію про ареал їхнього побутування.

Давньоруські енколпіони з високим рельєфом представлені у збірці Дніпропетровського музею трьома хрестами. Перший – це стулка XII – XIII ст. із зображенням Розп'яття та зі святими в медальйонах на кінцях трьох гілок (інв. номер К-519) табл. I, № 2). Вона належить до першого варіанта типу округлокінцевих енколпіонів, композиційна схема яких передбачає розміщення на верхній стулці Розп'яття, на нижній – постаті Богородиці Одигітрії. Іконографія давнього зразка цього варіанта, який, на думку спеціалістів, виник ще в XI ст.⁷, дуже добре відтворена на срібному енколпіоні з м. Володимира на Клязьмі. Неодноразові перевідливки першозразка призвели до втрати багатьох іконографічних ознак святих в медальйонах. Тому на нашій стулці також бачимо деякі відмінності. Богородиця у лівому медальйоні, що на вихідному зразку мала одну прикриту одягом руку, а другою, розміщеною перед грудьми, вказувала на Христа, зображена з обома прикритими руками, простягнутими до Розп'яття. А ліва рука Івана Богослова перетворилася на трикутний елемент одягу. Оригально вирішив майстер нашої перевідливки і одяг Богородиці: замість складок тканини на рукаві з'явилися лусочки. Центральне ж зображення розп'ятого Христа цілком відповідає канону – Його голова схилена до правого плеча, волосся падає пасмами з двох боків, ноги прямі, стопи трохи розведені, підперезання (спереду вище колін, з боків – нижче) передане трьома поперечними складками тканини на поясі, від яких униз спускаються повздовжні складки. Вузол підперезання у вигляді перекрутки розміщений чітко на лінії талії. Великі кисті рук із стигматами сягають меж бічних медальйонів і трохи їх перекривають (на лівій руці Христа – шість пальців). Зображення святого Миколая у верхньому медальйоні наслідує іконографію давнього зразка. Написи на нашій стулці, схоже, і не намагалися зберегти. На возглаві читається "ЮГ", під руками Христа залишилося кілька заглиблених знаків, що нагадують літери. На стулці чітко видно сліди вибирання фону на формі для першомоделі, від якої походить і наша стулка, яка значно віддалена від давнього зразка. Стулка виготовлена з олов'яної бронзи з домішками марганцю (Cu 94.1%, Sn 4.0%, Mn 1.9%). Місце знахідки не відоме, до музею потрапила до 1910 року.



Таблиця І.

Ще два хрести зібрання ДНІМ належать до групи енколпіонів з високим рельєфом. Це дві стулки так званих борисоглібських енколпіонів XII – XIII ст. Верхня стулка з зображенням святого князя Бориса (інв. номер К-717) (табл. І, № 3) належить до першого варіанта борисоглібських хрестів. Вона має доволі високий рельєф зображень, що піднесений над рівнем стулки. Заглиблені литі лінії, що деталізують лики та одяг святих, допрацьовані різцем, напис, можливо, був нанесений після відливки. Нюансом нашого енколпіона є те, що, на відміну від більшості релікваріїв цього варіанта, князь Борис, який розміщений, як і належить, на лицевій стулці, зображений безбородим та безвусим. Таким мало бути зображення князя Гліба на зворотній стулці, а Борис мав бути, хоч і безбородим, але з вусами. При перевідливках траплялося багато варіантів поєднання іконографії та написів. Наш варіант – один з таких. Хрест походить з колекції О.М. Поля, за даними каталогу 1893 року, був знайдений у Києві у старому місті. Виготовлений з багатокомпонентної латуні (Cu 84.7%, Zn 8.9%, Sn 4.4%, Pb 2.0%).

Більш пізньою є стулка із зображенням святого князя Гліба (інв. номер А-4840) (табл. І, № 4). Зважаючи на вигляд

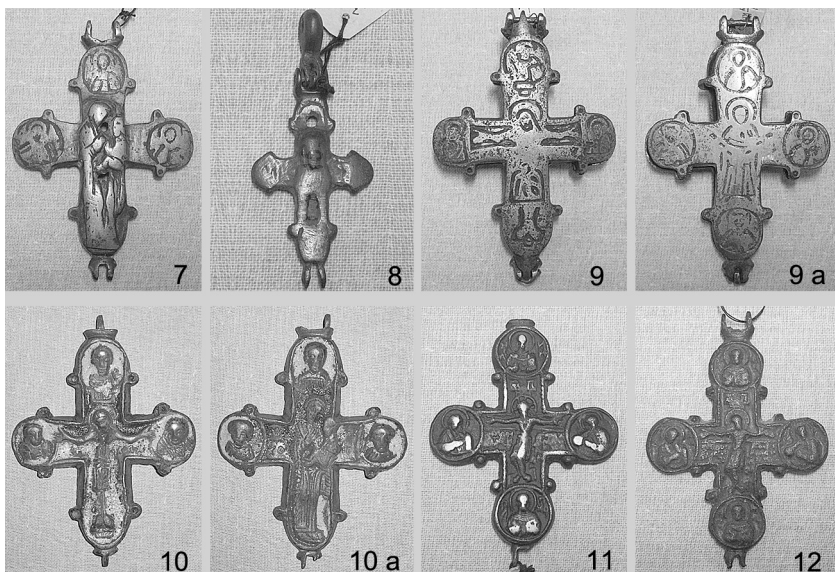
відливки (не надто високий рельєф, опливчастість та схематизм зображень, відсутність написів, незавершеність бічних медальйонів, неглибокий лоток без заглиблень), зрозуміло, що стулка виготовлена по відтиску готового виробу, далекого від першомоделі. Хрест був знайдений в урочищі Княжа Гора⁸ (колекція О.М. Поля). Виготовлений з олов'яної бронзи (Cu 90.4%, Sn 9.6%).

До іншої типологічної групи – рельєфно-черневих енкалпціонів – належить цілий борисоглібський енкалпціон (інв. номер К-716) (табл. I, № 5–5а). Хрест має стандартне композиційне рішення обох стулок. Зображення, як рельєфні, так і черневі, є повністю або наполовину стертими. Подібні хрести були поширені у XII ст. Енкалпціон музейної збірки виготовлений по відтиску готового виробу, при цьому неякісно проліті заглиблені лінії контурів медальйонів та зображень святих в медальйонах майстром не були допрацьовані. У контурах зображень збереглися залишки черні. Хрест ремонтувався, ремонт грубий. Відламані верхні петлі обох стулок були замінені підбіраючою подвійною пеглею з втулкою від більшого енкалпціона, яка була затиснута між стулками заклепкою, що виходить просто на лики святих у верхніх медальйонах обох стулок. Згідно з даними каталогу колекції О.М. Поля, енкалпціон був знайдений у Києві⁹. Метал – олов'яна бронза (Cu 81.5%, Sn 18.5%).

Рельєфно-черневі енкалпціони музейної збірки налічують ще три хрести. Перший – це нижня стулка із зображенням Богородиці Одігітрії (Куп'ятицької) XII ст. (інв. номер А-4845) (табл. II, № 7). Стулка є перевідливкою по відтиску готового виробу, далекого від першомоделі. Рельєфне центральне зображення опливчає, без допрацьовання деталей. Заглиблені контури медальйонів та зображень в них до кінця не проліті, чорніння майже повністю втрачене. Іконографія даного типу енкалпціонів передбачає розміщення у бічних медальйонах нижньої стулки постатей апостолів Петра і Павла. Ці зображення на музейному екземплярі цілком умовні, позбавлені індивідуальних рис, до того ж відсутні відповідні написи. Залишився тільки натяк на належну іконографію: святий у лівому медальйоні зображений з бородою. Це має бути святий Павло, який на вихідній моделі зображувався з довшою, ніж у святого Петра (праворуч) бородою. Хрест походить з Києва, він був придбаний у киянина В. Балашова до 1910 року¹⁰. Виготовлений з багатокомпонентної бронзи з домішками заліза (Cu 83.2%, Sn 9.4%, Pb 4.7%, Zn 1.7%, Fe 1.0%).

Другий рельєфно-черневий хрест – це цілий енкалпціон XII ст. з Розп'яттям і пристоячими на верхній стулці та з зображенням Богородиці з розкритими перед грудьми долонями і з трьома святими в медальйонах на нижній стулці (інв. номер К-696) (табл. I, № 6–6а). Оскільки цей тип енкалпціонів має багато варіантів виконання як центральних рельєфних зображень, так і черневих у медальйонах, особливо у верхньому медальйоні лицевої стулки, доцільно зробити докладний опис музейного екземпляра. Розп'яття має високий рельєф, зображення деталізовані різцем. Хресне дерево позначене горизонтальною балкою, виділеною невисоким рельєфом та різцем, возглав'я та підніжжя не позначені. Голова Христа трохи схилена до правого плеча, волосся довге, падає на плечі з двох боків, підперезання трохи нижче талії, на правій руці Христа – шість пальців. Хрещатий німб розділений трьома групами потрійних рисок, над головою Христа гравірований напис “IC XC”. На верхньому кінці стулки – черневий хрест в овальному медальйоні. Зображення пристоячих на кінцях рамен сплиані. Завдяки глибоко пролитим контурам зображень, приготованих під чорніння, навіть сплиані лики все ж читаються. Високорельєфна фігура Богородиці на зворотному боці також допрацьована різцем. Обабіч постаті розміщено гравірований напис “MP ΘY”. Черневі зображення святих у трьох медальйонах не визначаються. Оглав'я енкалпціона відсутнє, стулки з'єднані дротиною. За даними музейного каталогу 1905 року, енкалпціон знайдений на Княжій Горі¹¹. Метал – багатокомпонентна бронза (Cu 80.9%, Sn 10.9%, Zn 5.5%, Pb 2.7%).

Стулка мініатюрного енкалпціона XII – XIII ст. (інв. номер А-4844) із зображенням Богородиці з руками, розкритими перед грудьми, належить до групи рельєфно-черневих умовно, оскільки чернь як оздоблювальний елемент на них відсутня (табл. II, № 8). Дослідники приєднують подібні мініатюрні хрести до цієї групи на підставі наслідування ними іконографії малих рельєфно-черневих енкалпціонів¹². Стулка дуже стерта. На лівому кінці збереглися залишки заглибленого напису (“MP”?). Оглав'я – у вигляді великої литої петлі. На верхньому кінці хреста пробито отвір. Стулка придбана музеєм до 1910 року у киянина В. Балашова¹³. Вилита з олов'яно-свинцевої бронзи (Cu 74.0%, Sn 19.8%, Pb 6.2%).



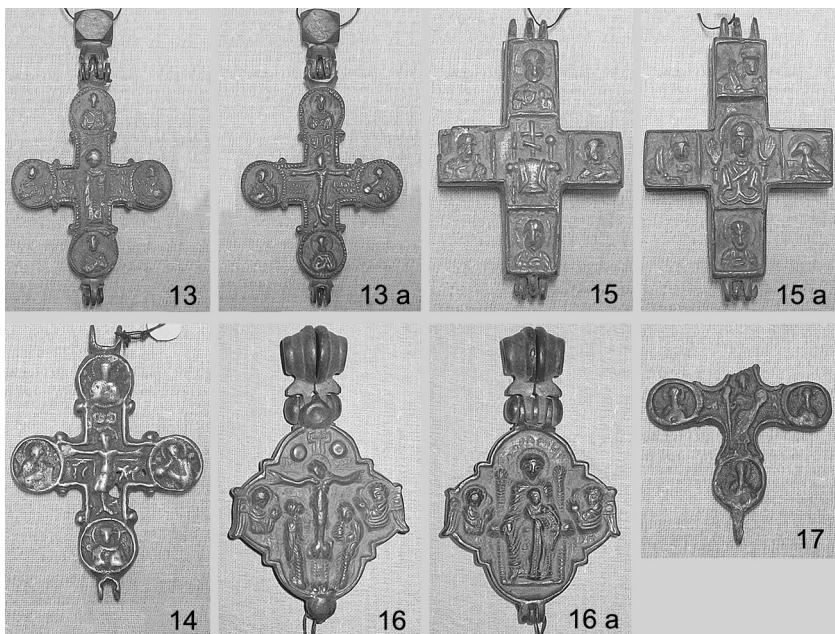
Таблиця II.

Лише один черневий енкалпійон присутній у збірці ДНІМ. Це середній округлокінцевий хрест XII ст. з Розп'яттям і трьома святыми на лицевій стулці та з Богородицею Орантою і чотирма святыми у медальйонах на зворотній стулці (інв. номер К-911) (табл. II, № 9 – 9а). Зображення дуже спрощені через втрату деталей заглиблених контурів у процесі неодноразового відтворення вихідного зразка. Наш енкалпійон був вилитий, найвірогідніше, по відтиску готового виробу, віддаленого від першомоделі настільки, що втратив не лише написи, а й багато фрагментів основних контурів. Однак він зберіг ознаки, за якими можна ідентифікувати композиційну схему: Розп'яття з пристоячими та святий Георгій – Богородиця Оранта, апостоли Петро і Павло, євангелісти Марк і Матвій. Це наочно видно, якщо порівняти зображення на музейному енкалпійоні з релікварієм з вулиці Хорива у Києві (знахідка 1893 р.), що зберігається в Державному Російському музеї у Петербурзі¹⁴. Близьким аналогом може слугувати і зворотна стулка з колекції Леопардова, також знайдена у Києві (зберігається в Національному музеї історії України)¹⁵. Енкалпійон нашої збірки був подарований музею Д.І. Яворницьким. Виготовлений з багатокомпонентної бронзи (Cu 87.0%, Sn 8.9%, Pb 7.5%, Zn 5.6%).

Одним екземпляром представлений у музеї енколпійон XIII – XIV ст., оздоблений емаллю (інв. номер К-860) (табл. II, № 10 – 10а). Подібні йому хрести віднесені до групи різнотипних релікваріїв, яка об'єднує поодинокі пам'ятки, виготовлені за зразками високорельєфних енколпійонів XII – XIII ст. Могли використовуватися під емалювання також готові хрести. Наш енколпійон був випадково обраний серед раніше виготовлених і вживаних хрестів. Його фон був згодом прикрашений емаллю. Про те, що відливка від початку не призначалася для емалювання, свідчать фрагменти написів, які частково відкриваються у місцях пошкодження і втрати емалі. Залиті кольоровим шаром, ці написи зникали, але для майстра-емалювальника, який використав під оздоблення готові заглиблення рельєфу хреста, це вже не важило. Залишки емалі ми бачимо і у заглибленнях літер. Емалевий фон енколпійона складають кольори червоний, ясно-блакитний та зеленкувато-білий. До музею хрест був переданий з Катеринославської чоловічої гімназії¹⁶. Метал – олов'яно-свинцева бронза з домішками стибію (Cu 82.8%, Sn 11.0%, Pb 3.8%, Sb 2.4%).

Групу енколпійонів з дрібними щільно скомпонованими рельєфними зображеннями репрезентують у збірці п'ять хрестів. Два з них (інв. номери К-807 та А-4839) – це зворотні стулки округлокінцевих (Богородичних) енколпійонів XIII ст. із зображенням Розп'яття з пристоячими у бічних медальйонах та з фронтальними постатями святих Миколая і Григорія у верхньому і нижньому медальйонах та з дзеркальними слов'янськими написами (табл. II, № 11, 12). Зрозуміло, що ці дві стулки виготовлені в одній майстерні, вилиті по відбитку готових виробів, які мали одну першомодель. Місце знахідки першої стулки не відоме, друга походить з Княжої Гори (колекція О.М. Поля)¹⁷.

До цього самого типу належить і цілий енколпійон XIII ст. (інв. номер К-879) з гранчастим оглав'ям (табл. III, № 13–13а). Хрест виготовлений по відтиску готового виробу або багаторазової моделі, вихідний зразок для якої був надто далеким від першомоделі. Ми бачимо, як у процесі перевідливок зображення святих, їхній одяг та лики стали схематизованими, а написи перетворилися на стилізовані під літери значки. Енколпійон записаний в обліковій документації як дарунок Д.І. Яворницького¹⁸. Місце знахідки не відоме.



Таблиця III.

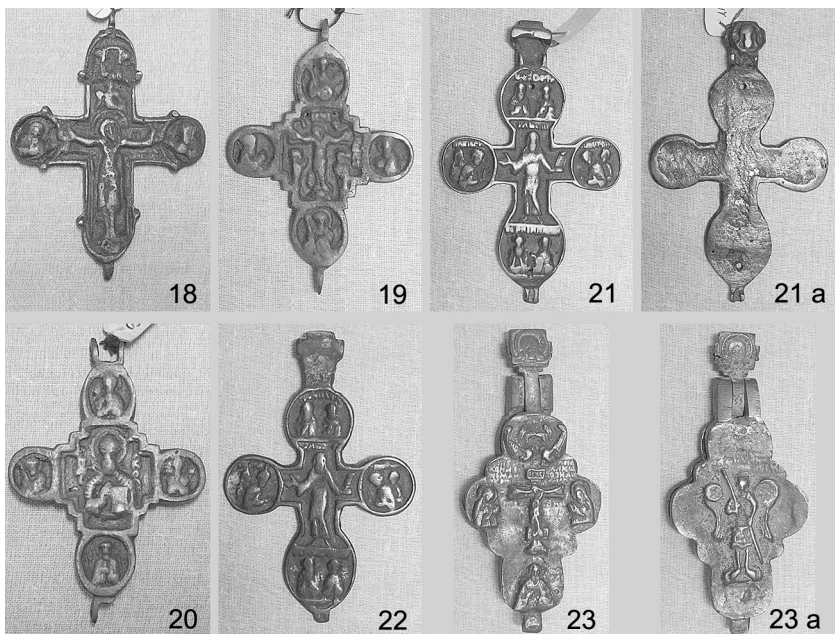
Четвертий хрест належить до іншого різновиду цієї групи енколпіїв. Це зворотна стулка з Розп'яттям (інв. номер К-471) з пристоячими, зі святителями Миколаєм та Григорієм, та з написом "ІС ХС" під руками Христа (датується XIII ст.) (табл. III, № 14). Стулка є результатом лиття повторюваного відтиску готового виробу або багаторазової моделі. Крім того, відливка виявилася неякісною – наявні численні недоливи металу, рельєфи опливчасті, сама стулка трохи деформована (вона увігнута) через дефект форми. Місце знахідки не відоме.

Метал, з якого вилиті чотири перелічені хрести, – олов'яно-свинцева бронза (А-4839 – Cu 96.1%, Sn 2.7%, Pb 1.2%; К-879 – Cu 63.9%, Sn 32.2%, Pb 3.9%; К-471 – Cu 83.9%, Sn 12.2%, Pb 3.9%), у випадку зі стулкою К-807 – із домішками стибію (Cu 65.2%, Sn 28.4%, Sb 5.7%, Pb 0.7%).

Прямокінцевий цілий енколпій початку XIII ст. – без оглав'я, з Етимасією на лицевому боці та Богородицею Орантою і символами євангелістів на зворотному боці – також приєднаний до групи хрестів з дрібними щільно скомпонованими рельєфними зображеннями (інв. номер А-4846) (табл. III,

№ 15 – 15а). Про підстави такого приєднання, стилістику, композицію, форму і склад зображень подібних хрестів науковці вже писали.¹⁹ Щодо іконографії лицевого боку, то автори досліджень та укладачі каталогів по-різному визначають зображуваних святих. Частіше за все на бічних кінцях – це Богородиця та Іван Богослов. В інших випадках бічні постаті називаються як невизначені пристоячі святі. На верхньому і нижньому кінцях зазвичай описуються невизначені святі, або архангели (із знаком питання). Хочеться звернути увагу на зображення на верхньому кінці лицевої стулки. У першому випуску альбому колекції Б.І та В. М. Ханенків це зображення упевнено визначене як “Благословляющий Спаситель”²⁰. Натомість у сучасних публікаціях подібних релікваріїв така ідентифікація не була повторена – можливо, через незадовільний стан збереження або якість лиття досліджуваних хрестів. На енколпіоні збірки ДНІМ верхнє клеймо лицевого боку читається досить чітко. Упевнено можна розрізнити хрещатий німб, жест благословення правої руки, а також сувій у лівій руці. Лик зображаного безбородий і безвусий. Такою є іконографія Спаса Еммануїла. В Європі вона склалася досить рано (VI – VII ст.), у Давній Русі зустрічається з XII ст. (див. так звані ангельські деісуси). Тому можна погодитися з атрибуцією цього зображення в каталозі зібрання Ханенків, тільки з поправкою, що Спаситель зображений отроком (у будь-якому разі, деталі іконографії виглядають переконливо). Зведений каталог енколпіонів 2003 року нараховує 23 подібні пам’ятки. Не увійшов до цього переліку опублікований пізніше хрест, знайдений біля гори Качі-Кальон в Качинській долині в Криму (перебуває у приватній колекції)²¹. Наш енколпіон також раніше не публікувався. Місце знахідки не відоме. Метал – олов’яно-свинцева бронза (Cu 48.8%, Pb 38.5%, Sn 12.7%).

Наступний хрест музейної збірки, датований XIII ст., не віднесений до жодної з прийнятих дослідниками груп домонгольських релікваріїв (табл. III, № 16 – 16а). На його лицевій стулці – Розг’яття з пристоячими та архангели, на зворотній – Богородиця на троні з Немовлям Христом на колінах і також архангели (інв. номер К-2415). У каталозі 2003 року, у розділі, що стосується низькорельєфних енколпіонів, зокрема індивідуального енколпіона з колекції музею-заповідника “Московський Кремль” з тронною Богородицею на одній із стулок, наводяться



Таблиця IV.

посилання на аналог іконографії – Богородицю Печерську – на хрестах XIII ст., які мають квадрифолійну форму. Для наочності в таблицях-ілюстраціях надруковане зображення енколпіона з розкопок Д.В. Мілеєва 1911 року біля Десятинної церкви²². Однак самі наведені хрести-квадрифолії у каталозі відсутні.

Подібні енколпіони, або окремі стулки зустрічаються, хоча і не часто, у різних зібраннях, деякі з них опубліковані²³. Порівняно з опублікованими релікваріями наш енколпіон виглядає таким, що втратив певні деталі рельєфу в процесі перевідливок. Це особливо стосується зображень лицевої стулки. В цілому високий рельєф в деталях переходить у ледве піднесений. Такими є горизонтальна балка хреста (ледве помітний рельєф підкреслений заглибленими лініями), німби, піднята у молінні рука Богородиці, частина одягу Івана Богослова. Зображення сонця і місяця над Розп'яттям спрощені до вигляду пласких намистин. Ледве читається над Розп'яттям напис "ІС ХС", на тлі стулки над головою Богородиці та під фігурою лівого архангела можна розрізнити окремі літери – "М" та "МИ" (?) Деталі рельєфу зворотної стулки вилиті краще, угорі – заглиблений

напис “БГОРОДЦА”. На обох стулках присутні сліди вибирання матеріалу форми гострим різцем. Хрест має роз’ємне біконічне оглав’я. З’єднувальний штифт, що проходить через верхні петлі, закривають круглі опуклі заклепки. Енколпіон, за даними каталогу колекції О.М. Поля, був знайдений у с. Старі Кайдаки Катеринославської губернії у 80-х роках XIX століття²⁴. Виготовлений з олов’яно-свинцевої бронзи (Cu 67.6%, Sn 24.7%, Pb 7.7%).

Пізньосередньовічні енколпіони представлені у музейній збірці шістьма предметами. Перший – це уламок лицевої стулки енколпіона XIII – XIV ст. із зображенням архангела Сихайла (інв. номер К-940), знайдений на Княжій Горі²⁵ (табл. III, № 17). Метал – олов’яно-свинцева бронза (Cu 52.1%, Sn 26.9%, Pb 21.0%). Другий – стулка з Розп’яттям з пристоячими та Святим Духом у вигляді голуба і Уготованим Престолом на верхньому кінці (XIV – XV ст., інв. номер К-942) (табл. IV, № 18). Місце знахідки не відоме. Метал – олов’яно-свинцева бронза (Cu 77.6%, Sn 19.9%, Pb 2.5%). Дві стулки квадрифолійної форми – з Розп’яттям і чотирма постатями в медальйонах на лицевому боці та Святим Миколаєм і також чотирма постатями в медальйонах на зворотному боці – зареєстровані в музейній обліковій документації під окремими номерами (К-620 та К-460) (табл. IV, № 19, 20). Вони добре складаються в один енколпіон. Але, за даними інвентарної книги, стулка з Розп’яттям була знайдена біля с. Ново-Троїцького Комишинської волості Олександрівського повіту Катеринославської губернії, а от місце знахідки стулки зі святим Миколаєм не відоме. Крім того, значно різняться і старі дореволюційні облікові номери, що говорить про неоднчасне надходження предметів до збірки. Обидві стулки вилиті з олов’яно-свинцевої бронзи, хоча вміст олова у сплавах трохи різниться (відповідно: Cu 83.3%, Sn 14.2%, Pb 2.5% та Cu 86.1%, Sn 11.3%, Pb 2.6%). І все ж стулки є частинами хоча і не одного й того самого енколпіона, але одного типу, форма й іконографія якого склалася у XIV – XV ст.

Енколпіони із зображенням пророка Іллі – це також окрема нова форма хрестів пізнього середньовіччя (XV – XVI ст.), які мають округлені у вигляді медальйонів кінці без бічних виступів і прямі лінії середохрестя. У музейній колекції є дві нижні стулки подібних хрестів. Стулка К-849 має суцільнолите нерухоме оглав’я з виділеним каналом і з зображенням Нерукотворного Спаса на боці втраченої лицевої стулки (табл.

IV, № 21). Іконографічна схема – звична для подібних хрестів: п'ятичастинна композиція складається з центральної постаті пророка Іллі та парних фігур святих на кінцях. Написи на стулці не зовсім розбірливі. Автори каталогу енкалпціонів Державного історичного музею (Москва), здійснивши порівнювальний аналіз кількох екземплярів подібних хрестів з окремими чіткими літерами, дійшли висновку щодо ймовірного складу зображень²⁶. Ця іконографічна схема, згідно з розвідками науковців, передбачає зображення на верхньому кінці – святих Івана і Петра, на нижньому – преподобного Сергія та Параскеви П'ятниці, бічні пари не прочитані. На стулці нашої музейної збірки напис на лівому кінці фіксує літери "...ІЕР...", на правому – "...ОН...". Написи на верхньому і нижньому кінцях відповідають схемі. Стулка не має лотка, зворотна поверхня гладка, однак видно залишки бортиків або граничного бордюру, як на лицевому боці. Присутні два отвори для з'єднувальних штифтів. Стулка походить з колекції О.М. Поля, який придбав її в центральних губерніях Росії²⁷. Вилита з олов'яно-свинцевої бронзи (Cu 93.1%, Pb 3.7%, Sn 3.2%).

Друга стулка з пророком Іллею (інв. номер К-473) подібна до попередньої (табл. IV, № 22). На звороті вона має один з'єднувальний штифт на верхньому кінці. На відміну від стулки К-849, написи на бічних медальйонах – інші; крім того, верхній та лівий написи розташовані дугою, а не горизонтально. На верхньому кінці позначені ті ж таки святі Іван та Петро ("ІѠАПЕТРЬ"), написи нижнього кінця практично зникли через напливи металу. У лівому медальйоні над ближньою до центру постаттю читається "...МАР", напис у правому медальйоні втрачений. Зворотний бік без лотка, однак має непевної форми заглиблення, що співвідносяться з деякими зображеннями лицевого боку. Походження стулки не відоме. Метал – олов'яно-свинцева бронза з більшим, ніж у попередній стулці, вмістом олова й свинцю (Cu 87.9%, Sn 7.6%, Pb 4.5%).

Останній хрест із музейної збірки енкалпціонів (інв. номер К-793) репрезентує пізньосередньовічну новгородсько-московську металопластику, не зважаючи на те, що сам він є лише повтором давнього зразка (табл. IV, № 23 – 23а). Хрест був придбаний О.М. Полем, як і декілька інших хрестів, в центральних губерніях Росії²⁸. Він має вигляд видовженого по вертикалі квадрифолію. На лицевому боці в центрі Розп'яття з пристоячи-

ми, угорі два ангели, унизу святий Миколай, присутній також розлогий напис у чотири рядки. На зворотному боці – постать архангела Михаїла. Метал – олов'яно-свинцева бронза (Cu 91.4%, Sn 2.5%, Pb 6.1%). Подібних хрестів опубліковано не багато. По-перше, це втрачений енколпійон XV ст. з Суздаля²⁹. Схожий енколпійон зберігається у Центральному музеї давньоруської культури і мистецтва ім. Андрія Рубльова, він визначений як виріб XVIII ст. за іконографією XV ст.³⁰. Другий подібний енколпійон, датований XVI ст., перебуває у колекції музею міста Муром³¹. Ще один зберігається у Пльоському музеї-заповіднику (датується XV ст.)³². Такий самий хрест опублікований у каталозі зібрання М.М. Постнікова і датований XIV ст.³³. Подібний, але з деякими відмінностями, енколпійон виданий в каталозі зібрання Ханенків (відсутні зображення херувимів, зображення пристоячих Богородиці та Івана Богослова перетворилися з ростових на поясні, з'явилися довгі написи). Про цей енколпійон в каталозі записано: "...современный снимок московской работы с оригинала XVII века"³⁴. Прослідкувавши пам'ятки від найдавнішого до наймолодшого з хрестів у цьому переліку, ми бачимо, як спрощувалася іконографія, зникали постаті святих, апостолів, херувимів. Хрест із збірки ДНІМ аналогічний хресту з колекції Ханенків. Однак у нашого енколпійона грубе, суцільнолите з масивною петлею лицевої стулки, оглав'я. Дві такі ж масивні верхні петлі зворотної стулки з'єднані з конструкцією лицевої стулки крупним штифтом. Саме оглав'я пласке і, порівняно з масивними стулками, досить тонке. Воно двобічне – з обох боків рельєфне зображення Нерукотворного Спаса. Пробитий в оглав'ї канал, дуже вузький для такого важкого хреста, виглядає недоречним. На нижніх петлях отвори не пробиті, хоча і намічені. На внутрішній поверхні енколпійона лише окреслений в центрі невисокими рельєфними лініями прямокутний ковчег, явно не призначений для зберігання святині. Бічні поверхні хреста мають сліди грубого ручного шліфування. Зважаючи на іконографію, якість відливки і подальшої обробки, конструктивні особливості виготовлення оглав'я, недбало виконану геометрію контурів хреста, можемо припустити, що енколпійон був виготовлений кустарями для задоволення попиту колекціонерів у другій половині XIX ст. А наслідувалися, звичайно, більш ранні зразки.

Такими є енкалпіони зібрання Дніпропетровського національного історичного музею. Хрести, місця знахідок яких певним чином визначаються даними каталогів та музейною документацією, і які належать до київського давньоруського кола лиття, були знайдені саме на південних теренах (власне, у самому Києві, на Княжій Горі, у Катеринославській губернії) і є повторними перевідливками оригінальних зразків. Пізньосередньовічні пам'ятки, за окремими винятками (хрест з архангелом Сихаїлом, квадрифолійна стулка з Розп'яттям), потрапили до збірки як колекційні екземпляри, придбані на території Росії.

Дніпропетровська збірка, хоч і не велика за кількістю, проте різноманітна і досить репрезентативна за складом, є цінним історичним джерелом для вивчення христів-релікваріїв.

Примітки

- ¹ Каталог коллекции древностей А.Н. Поль в Екатеринославе. – Вып. I. – К., 1893; Каталог Екатеринославского областного музея имени А.Н. Поля. Археология и этнография. – Екатеринослав, 1905; Каталог Екатеринославского областного музея имени А.Н. Поля. Археология и этнография. – Екатеринослав, 1910. (Далі – Каталог 1893; Каталог 1905; Каталог 1910).
- ² Асташова Н.И., Петрова Л.А., Сарачева Т.Г. Кресты-энколпионы из собрания Государственного исторического музея. – М.: РИП-холдинг, 2013. – С. 10.
- ³ Асташова Н.И., Петрова Л.А., Сарачева Т.Г. Кресты-энколпионы из собрания Государственного исторического музея. – С. 37.
- ⁴ Асташова Н.И., Петрова Л.А., Сарачева Т.Г. Кресты-энколпионы из собрания Государственного исторического музея. – С. 143, кат. № 9; Пескова А.А. Древнерусские энколпионы XI – XIII веков в русле византийской традиции. // Ставрографический сборник. Книга III: Крест как личная святыня. Сб. статей. – М.: Изд-во Московской Патриархии; Изд-во “Древлехранилище”, 2005. – С. 147, рис. 2 (I.2); Корзухина Г.Ф., Пескова А.А. Древнерусские энколпионы. Нагрудные кресты-реликварии XI – XIII вв. – СПб.: Петербургское Востоковедение, 2003. – С. 54, № I.2/6, таб. 13.
- ⁵ Пескова А.А., Строкова Л.В. Христианские древности Византии в “сирийской коллекции” Б.И. и В.Н. Ханенко. – СПб; Киев: Петербургское Востоковедение, 2012. – С. 31–32; Византийский Херсон: Каталог выставки. – М.: Наука, 1991 – С. 164, № 172.
- ⁶ Каталог 1893. – С. 112, № 139.

- ⁷ Корзухина Г.Ф., Пескова А.А. Древнерусские энколпионы. Нагрудные кресты-реликварии XI – XIII вв. – С. 61.
- ⁸ Каталог 1893. – С. 112, № 137.
- ⁹ Каталог 1893. – С. 132, № 190.
- ¹⁰ Каталог 1910. – С. 83, № 189.
- ¹¹ Каталог 1905. – С. 43, № 83–84.
- ¹² Корзухина Г.Ф., Пескова А.А. Древнерусские энколпионы. Нагрудные кресты-реликварии XI – XIII вв. – С. 132–133, тип III.3.1.
- ¹³ Каталог 1910. – С. 83, № 190.
- ¹⁴ Корзухина Г.Ф., Пескова А.А. Древнерусские энколпионы. Нагрудные кресты-реликварии XI – XIII вв. – С. 142, IV.2.1/2.
- ¹⁵ Корзухина Г.Ф., Пескова А.А. Древнерусские энколпионы. Нагрудные кресты-реликварии XI – XIII вв. – С. 142, IV.2.1/1.
- ¹⁶ Каталог 1910. – С. 248, № 475.
- ¹⁷ Каталог 1893. – С.112, № 1.
- ¹⁸ Каталог 1910. – С. 214, № 230.
- ¹⁹ Корзухина Г.Ф., Пескова А.А. Древнерусские энколпионы. Нагрудные кресты-реликварии XI – XIII вв. – С. 195; Пуцко В.Г. Киевское художественное ремесло начала XIII в. Индивидуальные манеры мастеров // *Byzantinoslavica*, 1998, LIX; Гнутова С.В. Кресты-энколпионы домонгольской Руси // *Православие в Древней Руси*. – Л., 1989; Пескова А.А. К вопросу о датировке и атрибуции некоторых памятников прикладного искусства Древней Руси // *Церковная археология. Материалы I Всероссийской конференции. Ч.II. Христианство и древнерусская культура*. – СПб, Псков, 1995.
- ²⁰ Ханенко Б.И. и В.Н. Древности русские. Кресты и образки. – Вып. 1. – Киев, 1899. – С. 13, № 52–53.
- ²¹ Герцен А.Г., Яшаева Т.Ю. Древнерусские энколпионы из Юго-Западного Крыма // *Славяно-русское ювелирное дело и его истоки. Материалы Международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Гали Федоровны Корзухиной (Санкт-Петербург, 10 – 16 апреля 2006 г.)*. – СПб.: Нестор-История, 2010. – С. 355–362.
- ²² Корзухина Г.Ф., Пескова А.А. Древнерусские энколпионы. Нагрудные кресты-реликварии XI – XIII вв. – С. 222, табл. 152.
- ²³ Ханенко Б.И. и В.Н. Древности русские, 1899. – № 98–99; Гнутова С.В., Зотова Е.Я. Кресты, иконы, складни. Медное художественное литье XI – начала XX века. Из собрания Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева: Альбом. – М.:

Интербук-бизнес, 2000. – Кат. № 12, С. 25; Синодалова Н.Н. Коллекция литых энколпыонов и мощевиков в собрании ГМЗ “Ростовский кремль” // История и культура Ростовской земли. Материалы конференции 2009 г. – Ростов, 2010. – С. 9 – 10, ил. 13–14 (инв. № М-954, М-659); Полубояринова М.Д. Русские вещи на территории Золотой Орды. // Советская археология, 1972. – № 3, С. 164–187.

- ²⁴ Каталог 1893. – С. 128, № 131.
- ²⁵ Каталог 1905. – С. 43, № 77; Каталог 1910. – С. 79, № 77.
- ²⁶ Асташова Н.И., Петрова Л.А., Сарачева Т.Г. Кресты-энколпионы из собрания Государственного исторического музея. – С. 33.
- ²⁷ Каталог 1893. – С. 139, № 40.
- ²⁸ Каталог 1893. – С. 139, № 42.
- ²⁹ Пуцко В.Г. Московский мощевик конца 15 в. из Суздаля // Советская археология. – 1989. – № 2. – С. 256–261; Пуцко В.Г. Русское медное литье 11 – 19 вв. в сакральном искусстве. // Древности и старина. – 2006. – № 2(7). – С. 6–11.
- ³⁰ Гнутова С.В., Зотова Е.Я. Кресты, иконы, складни. – Кат. № 16, С. 27.
- ³¹ Сухова О.А. Коллекция медной мелкой пластики музея г. Муром // Русское медное литье. Сборник статей. – Вып. I. – М.: Сол Систем, 1993. – С. 118–119.
- ³² Малая М.К. Коллекция мелкой меднолитой пластики в собрании Плесского музея-заповедника // Материалы IV Плесской научно-практической конференции “Проблемы изучения и возрождения русской провинциальной культуры”. – 1993 // plyos.org/stat/ples-sb-1993-10.html.
- ³³ Каталог христианских древностей, собранных московским купцом Николаем Михайловичем Постниковым. – Москва: Типо-Литография И.Н. Кушнерева и К°, 1888. – № 2790, табл. 33, С. 73.
- ³⁴ Ханенко Б.И. и В.Н. Древности русские. Кресты и образки. – Вып. 2. – Киев, 1900. – № 290–291, табл. XXV.

НАРЕМЕННЫЕ УКРАШЕНИЯ КОНСКОЙ УЗДЫ КОНЦА X-XI ВЕКОВ В КОЛЛЕКЦИИ МУЗЕЯ ИСТОРИЧЕСКИХ ДРАГОЦЕННОСТЕЙ УКРАИНЫ

Наиболее распространёнными памятниками в могилах кочевников X – XIII вв. были детали сбруи – удила, стремяна, подпружные пряжки. Также известны в позднекочевнических древностях и наременные украшения оголовья коня, относящиеся к очень редким находкам.

По мнению А.В. Симоненко и В.М. Зубаря, наряду с предметами вооружения конский убор являлся одной из ведущих категорий материальной культуры кочевников.¹ Е.Е. Кузьмина считает, что “обычай сопровождать умершего лошастью связан с культом коня, который существовал у многих кочевых народов древности”.²

В экспозиции Музея исторических драгоценностей Украины представлены 4 уникальных набора наременных украшений конской узды. Эти изделия по праву можно отнести к первоклассным памятникам средневекового ювелирного искусства. Они отличаются необычайно богатой, сложной и разнообразной орнаментацией.

Самой ранней находкой является неполный серебряный уздечный набор, из кургана 8 погребения 2, исследованного возле с. Першоконстантиновки Чаплинского района Херсонской области, в 1971 г. ХАЭ ИА АН УССР под руководством А.М. Лескова³. Насыпь кургана овальной формы (Н-1,2 м, размер 26×18 м). В кургане, который относился к эпохе поздней бронзы археологи обнаружили 3 погребения: 2 срубных и 1 кочевническое. Впускное кочевническое погребение находилось в 2 метрах к северу от центра на глубине 0,3 м. (рис. 1). Погребальный обряд следующий: покойник, очевидно подросток, лежал вытянуто на спине головой на запад, в прямоугольной в плане яме (L-1,35 м; A-0,8 м; глубина-0,85 м.) с закруглёнными углами. Вдоль краёв ямы прослежены следы дерева – предположительно остатки гробовища. Около висков покойника лежали 2 золотые проволочные серьги с несомкнутыми концами, слева у бедра находился прямой железный меч или сабля в очень плохом состоянии: сохранившаяся длина – 0,7 м.

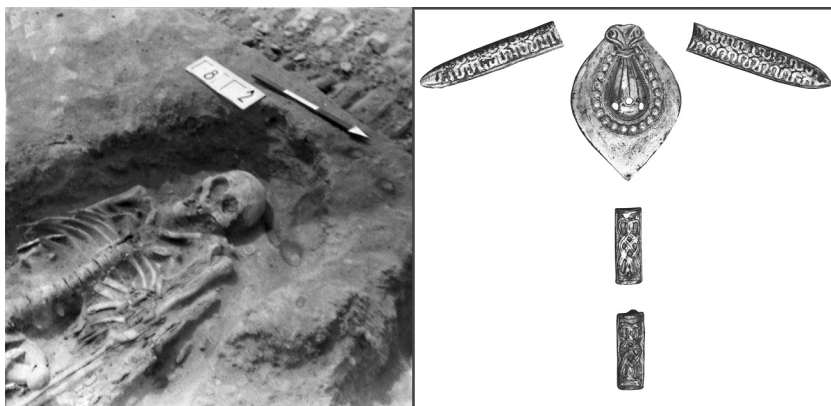


Рис. 1. Погребение и наременные украшения узды X-XI вв. (курган № 8, погребение № 2 у с. Першоконстантиновка Чаплинского р-на Херсонской обл.).

У таза обнаружено деформированное железное кресало, а слева у края ямы лежало железное кольцо. В состав погребального инвентаря входили и наременные украшения конской узды. Они были помещены в специально вырытую в материке нишу, за головой умершего. Части костяка лошади в могильной яме отсутствуют. Уздечный набор состоял из 5 деталей: 1 решмы в виде листовиной бляхи, 2 прямоугольных с одним заострённым концом налобных наконечников и 2 прямоугольных наносных бляшек.

Следующий полный уздечный набор был найден в 1974 г. ХАЭ ИА АН УССР под руководством А.И. Кубышева при исследовании кургана 5 погребения 1 у с. Ново-Каменки Каховского района Херсонской области.⁴ Курган относился к V – IV вв. до н.э. – скифскому времени. Насыпь кургана круглая в плане, сильно распахана (H–1 м; D–30 м.). В кургане археологи обнаружили 2 погребения: 1 кочевническое и второе основное скифское. Кочевническое погребение впущено в центральное скифское, разграбленное в древности, по входной яме в камеру на глубину 6 м. Камера была заполнена обвалившимся сводом и камнями, закрывавшими её вход. Захоронение кочевника совершено следующим образом: в верхней части камеры скифского погребения была вырыта прямоугольная в плане яма с подбоем (1,9×1,4 м.) с закругленными углами и ровным дном, на котором лежал умерший (рис. 2).

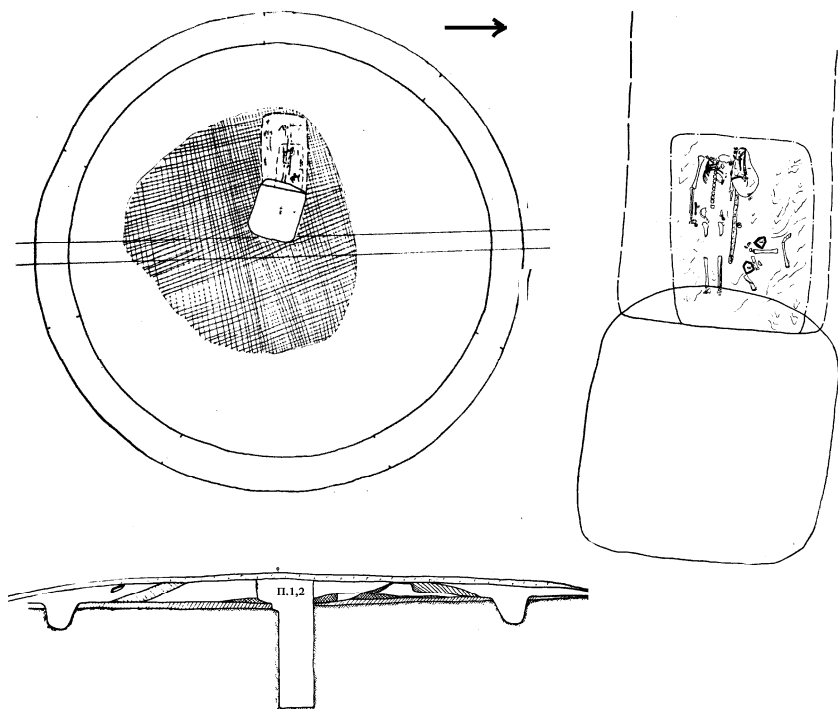


Рис. 2. План и западный профиль кургана № 5 и план впускного печенежского погребения № 1 (с. Ново-Каменка Каховского р-на Херсонской обл.)

Мужчина покоился на деревянном настиле покрытом кожей, вытянуто на спине с руками вдоль туловища, головой на запад. Слева от него находились череп и конечности лошади. Сопутствующий погребальный инвентарь состоял из следующих предметов:

1. Пары золотых проволочных серёг с несомкнутыми концами (D-1,9 см.), у головы человека.
2. Рукояти нагайки в виде железного стержня (L-11 см.), у локтя правой руки.
3. Браслета из железной проволоки (D-10 см.), у запястья правой руки, который сохранился фрагментарно.
4. Остатков железной чуть изогнутой сабли в деревянных ножнах (L-1,05 м.), под левой рукой и железного наконечника ножен.
5. Остатков деревянного лука, украшенного костяными срединными накладками, возле сабли.

6. Парных железных стремян с округлым подножьем и выступом с отверстием в верхней части дуги, инкрустированных золотыми пластинами.
7. Упряжной железной овальной пряжки.
8. Фрагментов железных удил типа цельного трензеля.
9. Парных трензельных железных колец.
10. Плохо сохранившейся узды из кожаных ремней (А–1,6 см.), на черепе коня с серебряными наременными украшениями, которые представлены 21 бляшкой.

Каждая бляшка при помощи штырей крепилась к ремням – суголовному, подбородному, храпа, налобному, щёчному, переносью и повода (рис. 3).

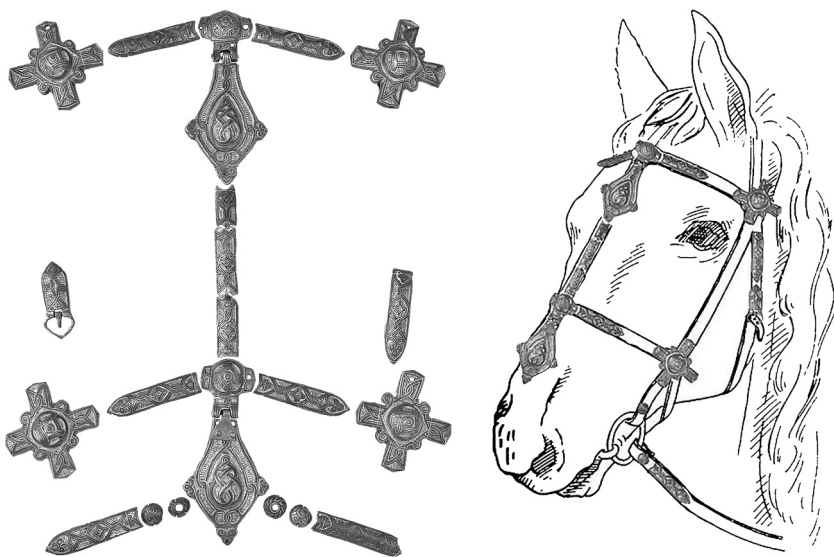


Рис. 3. Наременные украшения узды X-XI вв. (курган № 5, погребение № 1 у с. Ново-Каменка Каховского р-на Херсонской обл.)

В уздечный набор вошли:

- а. Решмы – 2 ед. Каждая состоит из листовидной бляхи, соединённой сверху шарнирами с разделителем ремней. Решмы размещались на стыке ремней храпа с ремнём налобным и ремнём переносья.
- б. Крестообразные разделители – 4 ед., располагавшиеся на пересечении суголовного, подбородного, налобного, щёчных ремней и ремнях переносья.

- в. Наконечники – 7 ед.: 4 крепились на налобном ремне и ремне переносья, непосредственно у решм; 2 крепились на ремнях повода; 1 – на подбородном ремне.
- г. Накладки наносные – 3 ед., размещались на ремне храпа, между решмами.
- д. Круглые полусферические бляшки – 2 ед., и 2 круглые выпуклые шайбы с отверстием в центре, соединяли петли ремней повода с трензельными кольцами.
- е. Пряжка – 1 ед., соединяла подбородный ремень с суголовным.

Серебряные уздечные наборы из Першкоконстантиновки и Ново-Каменки изготовлены в технике литья с последующей доработкой деталей орнамента острым стальным резцом – штихелем. Гравированное рельефное жгутовое, а также сложное растительно-ленточное плетения и другие декоративные композиции оформлены чернью и позолотой. Черневой рисунок выполнен на светлом фоне.

Наиболее близки этим двум наборам наременных накладок конструктивно, по иконографическим признакам и технологии изготовления серебряные уздечные украшения, найденные в скифском кургане 1 погребении 1 возле с. Максима Горького Акимовского района Запорожской области в 1983 г., а также в скифском кургане 6 погребении 1 у с. Ново-Михайловка Новотроицкого района Херсонской области в 1985 г. Исследования этих двух курганов проводились Херсонской археологической экспедицией Института Археологии Академии Наук УССР под руководством А.И. Кубышева.

Во впускном погребении 1 кургана 1 с круглой насыпью (Н-1,6 м, D-26 м) возле с. М. Горького на глубине 2 м, в прямоугольной в плане яме (2,2×1,3 м.) с подбоем с закруглёнными углами, на глубине 1,35 м. был найден скелет человека, лежащего в деревянном гробовище (L – 1,9 м, А – 0,55 м), вытянуто на спине, головой на запад, руки вдоль туловища. Рядом, слева от погребённого были разбросаны кости и череп конского костяка.

В погребальный инвентарь входили: 2 золотые проволочные круглые серьги, возле черепа; остатки железной слабо изогнутой сабли, у левой руки; рядом – костяные накладки лука и кусочки бересты от колчана; железный нож, у ног справа. Среди конских останков лежали: пара железных стремян с овальной дужкой с выделенной для путлица петлей и

полукруглой подножкой; трензельные удила, состоящие из железного стержня–грызла и двух небольших колец, а также железная подпружная овальная пряжка с вогнутыми длинными сторонами. На черепе лошади были разбросаны обрывки кожаных ремешков и достаточно полный набор роскошных украшений конской узды, состоящий из 28 серебряных бляшек (рис. 4): 2 решм; 4 крестообразных разделителей, концы которых были самостоятельными деталями не соединенными с центральной сферической частью – у одного разделителя отсутствуют центральная часть и один наконечник; 1 крупной и 6-и меньших размером фигурных наносных блях; 1 налобной прямоугольной подвески и фрагмента подбородной пряжки.

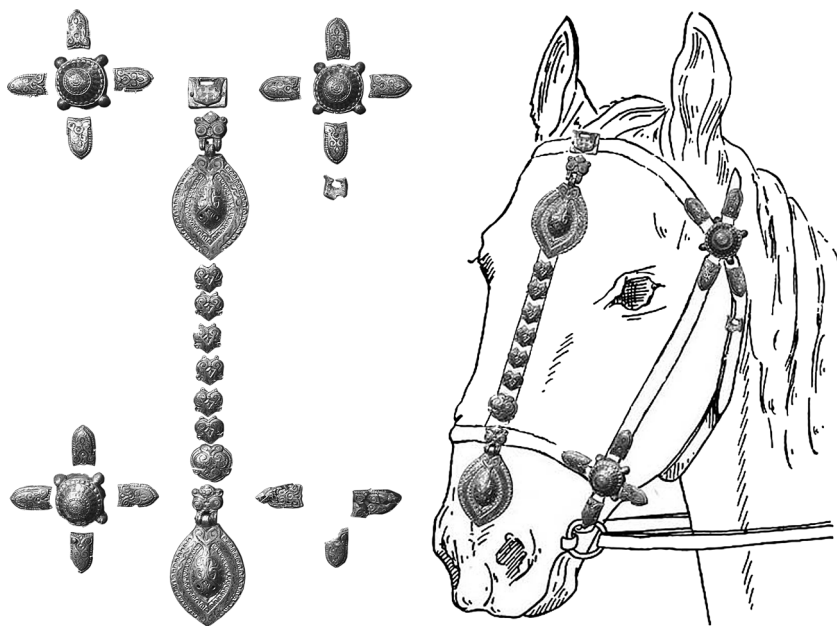


Рис. 4. Наремненные украшения узды X-XI вв. (курган № 1, погребение № 1 у с. Максима Горького Акимовского р-на Запорожской обл.).

Во впускном погребении 1 кургана 6 с круглой насыпью (Н-1,2 м; D-30 м.) у с. Ново–Михайловки в овальной в плане яме (2,2×1,3 м.) с подбоем, на глубине 1,85 м, у восточной стенки был помещён скелет коня, а справа от него костяк человека. Покойник лежал вытянуто на спине головой на запад, руки вдоль туловища, в долблённом деревянном гробовище (Н-1,8 м,

А-0,45 м). На тазовых костях найдена железная пряжка, слева железный нож, справа, на уровне бедра прослежены остатки берестяного колчана. Под черепом археологи обнаружили золотую проволочную серьгу с несомкнутыми концами. На черепе коня и рядом лежали остатки кожаного оголовья с набором серебряных украшений. Во рту – железные односоставные удила типа трензеля, по бокам туловища – пара железных стремян с полукруглой подножкой и выступом-петлей в верхней части дуги.

Набор уздечных украшений состоял из 14 накладок (рис. 5): 1 решмы; 4 крестовидных разделителей ремней; 2 налобных наконечников; 2 шайб повода; 2 наконечников повода; 1 подбородного наконечника; 1 бронзовой рамки подбородной пряжки без язычка.

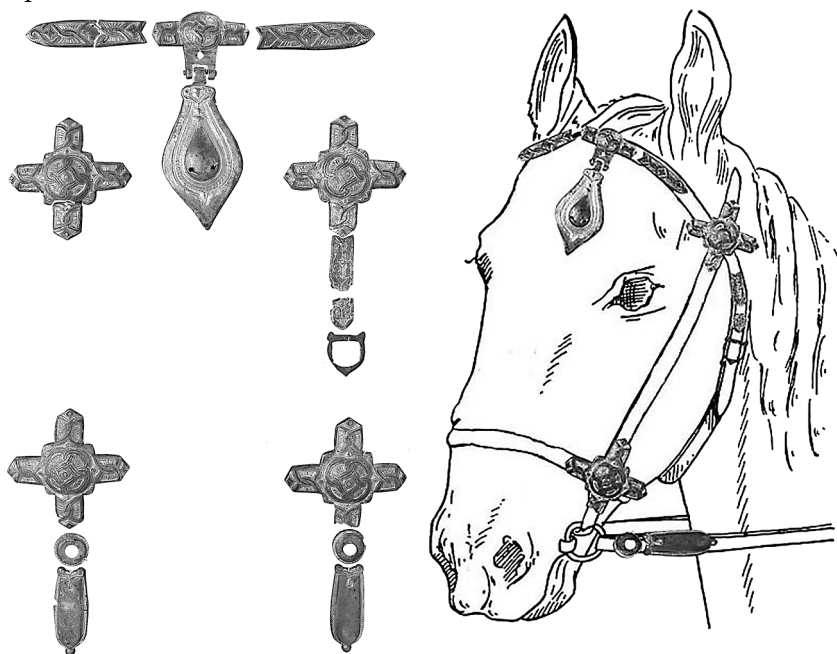


Рис. 5. Наремненные украшения узды X-XI вв. (курган № 6, погребение № 1 у с. Ново-Михайловка Новотроицкого р-на Херсонской обл.).

Результаты исследований курганных могильников и отдельных курганов с захоронениями поздних кочевников, их погребальные обряды, сопровождающий инвентарь и другие характерные признаки, дают возможность выявить группы

погребений, отличающиеся оригинальными чертами и относящиеся к разным этносам и хронологическим периодам.

Сопоставление описанных выше особенностей погребальных обрядов вместе с сопутствующим инвентарём при исследовании кочевнических могил, раскопанных возле сс. Першоконстантиновки, Ново–Каменки, Максима Горького и Ново-Михайловки позволяют отнести их к самой ранней хронологической группе, датирующейся концом X – началом XI в., т.е. печенежской.

К характерным погребальным особенностям этой группы С.А. Плетнёва относит:⁵

1. Впускные захоронения в небольшие земляные насыпи предыдущих эпох .
2. Одиночные погребения в неглубоких прямоугольных в плане ямах с подбоем с закруглёнными углами.
3. Погребённый помещался в выдолбленном в колоде гробовище или вместо гроба под умершего подкладывали деревянный настил в виде поперечных дощечек, покрытых кожей.
4. Погребённый лежал в вытянутом положении на спине с руками вдоль туловища, ориентированный в основном головой на запад.
5. Слева от умершего, как правило, клали голову с конечностями коня или полный его остов.

Кроме того, Плетнёвой как особенные выделены следующие черты: полное отсутствие женских погребений; захоронения останков коня без человека (кенотаф) и помещение в могилы в виде исключения костей коровы или быка.⁶

В состав сопутствующего погребального инвентаря печенежских могил входят⁷ (рис. 6):

1. Стремена с выделенной для путлища петлёй и полукруглой подножкой, т.е. стремяна с выступом в верхней части овальной дуги с узким прямоугольным отверстием для подвешивания к подпружному ремню. Аналогии этим стремянам известны в предшествующее время в салтовских древностях.
2. Трензельные удила, состоящие из односоставного без перегиба грызла и двух небольших колец (D – до 3 см.), за которые трензель крепился к ремням уздечки, щёчным и поводя.
3. Подпружные пряжки овальной формы с вогнутыми длинными сторонами.

4. Остатки берестяных колчанов.
5. Костяные остатки срединных (срединных) накладок лука.
6. Сабли с короткими и почти или полностью прямыми клинками.
7. Железные ножи.

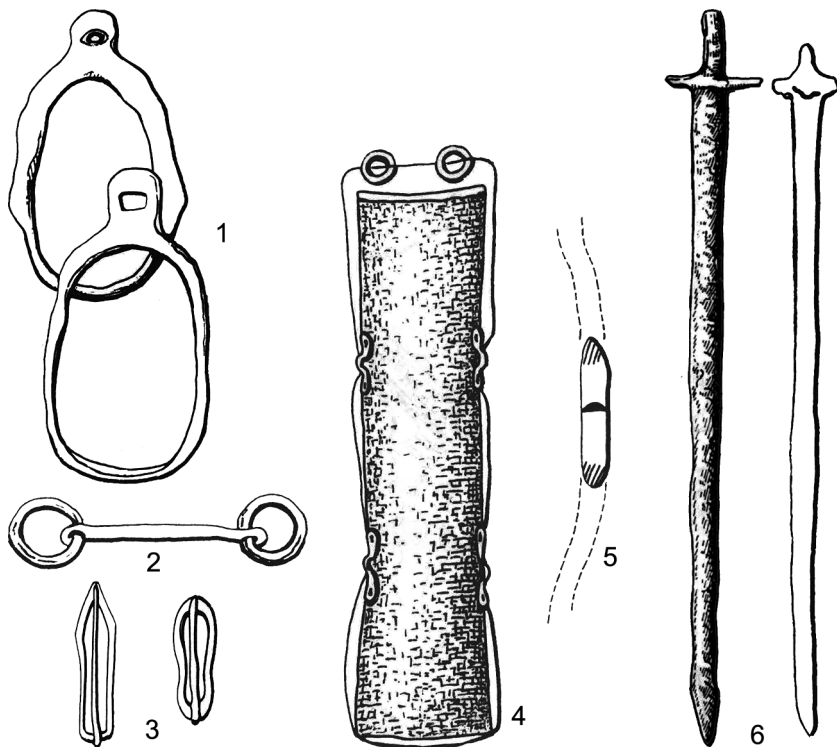


Рис. 6. Инвентарь из погребений печенегов X-XI вв. 1. Стремена. 2. Удила. 3. Пряжки. 4. Колчан. 5. Лук. 6. Сабли.

Анализируя художественные и технические особенности серебряных конских украшений, из Першokonстантиновки, Ново-Каменки, Максима Горького и Ново-Михайловки, следует сказать, что отмеченная близость между четырьмя уздечными наборами, прослеживаемая в типах, отдельных частях, технологии изготовления и иконографии, подтверждает высказанное А.Н. Кирпичниковым предположение о существовании в X-XI вв. юго-восточноевропейского сбруйного центра, обслуживающего Русь, Крым и причерноморские степи⁸.

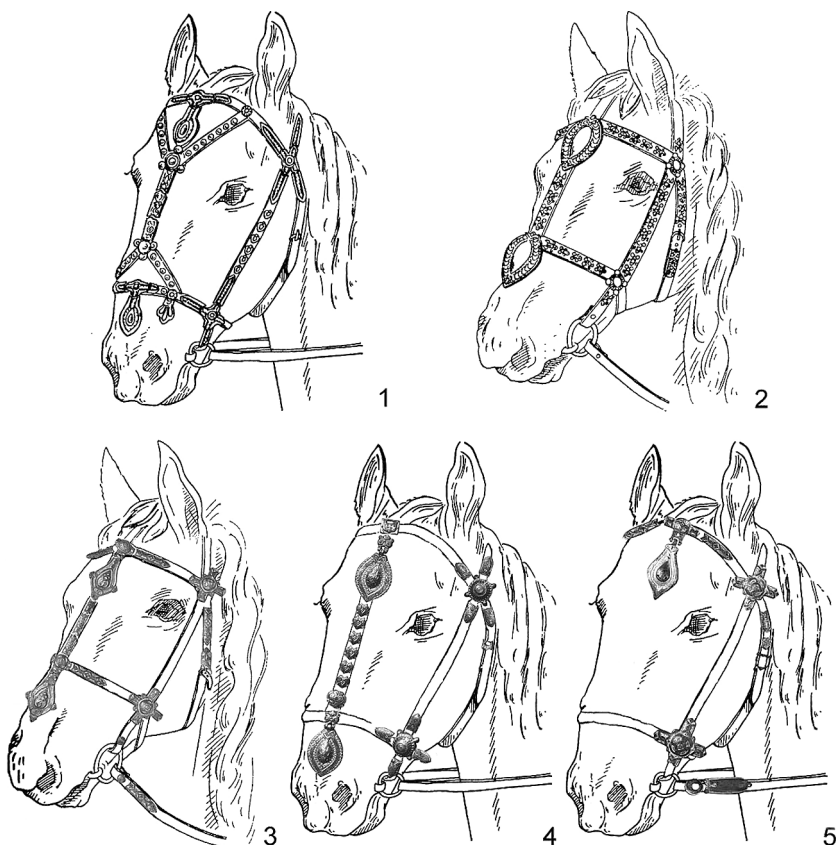


Рис. 7. Реконструкции уздечных наборов X-XI вв.:

1. с. Гаевка Раздельнянского р-на Одесской обл. (реконструкция А.М. Кирпичникова).
2. с. Булгаково Баштанского р-на Николаевской обл. (реконструкция А.М. Кирпичникова).
3. с. Ново-Каменка Каховского р-на Херсонской обл. (реконструкция Ю.А. Белана).
4. с. Максима Горького Акимовского р-на Запорожской обл. (реконструкция Ю.А. Белана).
5. с. Ново-Михайловка Новотроицкого р-на Херсонской обл. (реконструкция Ю.А. Белана).

Типологически металлические наборы оголовий восходят к степной евразийской традиции. На это указывают редкие находки сложных уздечных наборов подобной конструкции в погребениях Нижнего Поволжья, Южной Сибири, Западного Казахстана⁹. Истоки орнаментального декора украшений оголовья коня из погребений Причерноморья – с. Сарайлы-Кият (совр. с. Мирное) Симферопольского р-на АРК.; с. Гаевки Раздельнянского р-на, с. Тузлы Татарбунарского р-на и с. Мир-

ного Беляевского р-на Одесской обл.; с. Булгаково Баштанского р-на Николаевской обл., наряду с музейными наборами восходят к восточносредиземноморской традиции, а точнее, к византийскому орнаменту VIII–XI вв. (Предлагаются возможные реконструкции размещения металлических деталей уздечных наборов (рис. 7)). К примеру, жгутовое и сложное ленточное плетения в сочетании с повторяющимися своеобразными растительно-геометрическими композициями, которые заключают в себе ритмичный ряд чередующихся выпуклых кружков и овалов большего и меньшего диаметров, дополненный графическими мотивами пальметок, розеток, волют, трилистников, ромбов, а также криновидных, арочных, спиралевидных, волнообразных, кольцевидных и других элементов дэкора получили широкое распространение в византийском орнаменте IX–XI вв. Многие популярные византийские декоративные мотивы, синхронные отмеченным выше отображены в мозаичных узорах полов и стен церкви Сан-Катальдо и подкупольного пространства церкви Санта Мария дельи Амарильи в г.Палермо – Сицилия;¹⁰ в росписях церкви Осиеос Лукас в г.Дистомо Биотия и кафоликона и храма Богоматери монастыря Осиеос Лукас в Фокиде – Греция;¹¹ в росписи церкви Святого Николая в г.Мире и в мозаике храма Святой Софии в Константинополе – Турция;¹² на рельефах парапетов и столбов церкви Святой Софии в г.Охриде – Македония, а также на коптских рельефах.¹³

В иконографии византийских уздечных украшений проявляются вместе с тем яркие черты художественных традиций средневекового ювелирного искусства Средней Азии о чём свидетельствуют элитные находки из погребений Великотарханского, Танкеевского могильников VIII–X вв. и Болгарки X–XI вв., на левом берегу Нижней Волги;¹⁴ из погребений курганных могильников X–XI вв. Карасу I и Шалкар III в Западном Казахстане;¹⁵ из Самаркандского погребения VII–VIII вв. в Узбекистане, а также в могильниках IX–X вв.: Кетпо, Комаросентпетер и Каранчлапуйте в Венгрии.¹⁶

О стилистической близости причерноморских наборов византийскому искусству говорят рифлёный бордюр, выпуклая полированная позолоченная поверхность, а также графический характер передачи основных элементов орнамента, усиленного черневой линией.¹⁷

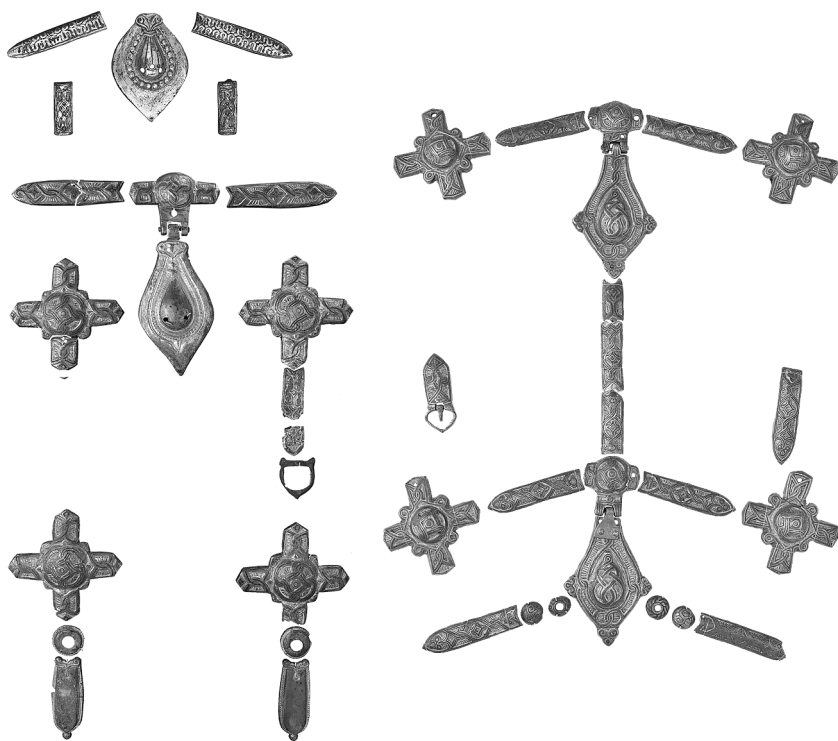


Рис. 8. Наремные украшения узды X-XI вв. (с. Першоконстантиновка Чаплинского р-на Херсонской обл., с. Ново-Каменка Каховского р-на Херсонской обл., с. Ново-Михайловка Новотроицкого р-на Херсонской обл.).

Орнаментальная система построения композиций, основу которых составляет сложная плетёнка – уздечные наборы из сс. Першоконстантиновки, Ново-Каменки, Ново-Михайловки (рис. 8), а также крин или его растительные варианты и модификации – уздечный набор из с. Максима Горького (рис. 9), лежит в основе византийского стиля декорирования рукописных манускриптов, созданных в Константинополе в XI–XII вв.;¹⁸ парадной керамической посуды X–XII вв. из Константинополя, Магнезии, Пеллы, Киликии, Кипра, Коринфа;¹⁹ узорных шёлковых тканей XI–XII вв. из Восточного Средиземноморья;²⁰ художественных изделий, вышедших из императорских ювелирных мастерских Константинополя: поясные наконечники из келегейского хазарского захоронения VIII в.; Черниговская чаша и пуговицы XI–XII вв. из коллекции Ханенко,

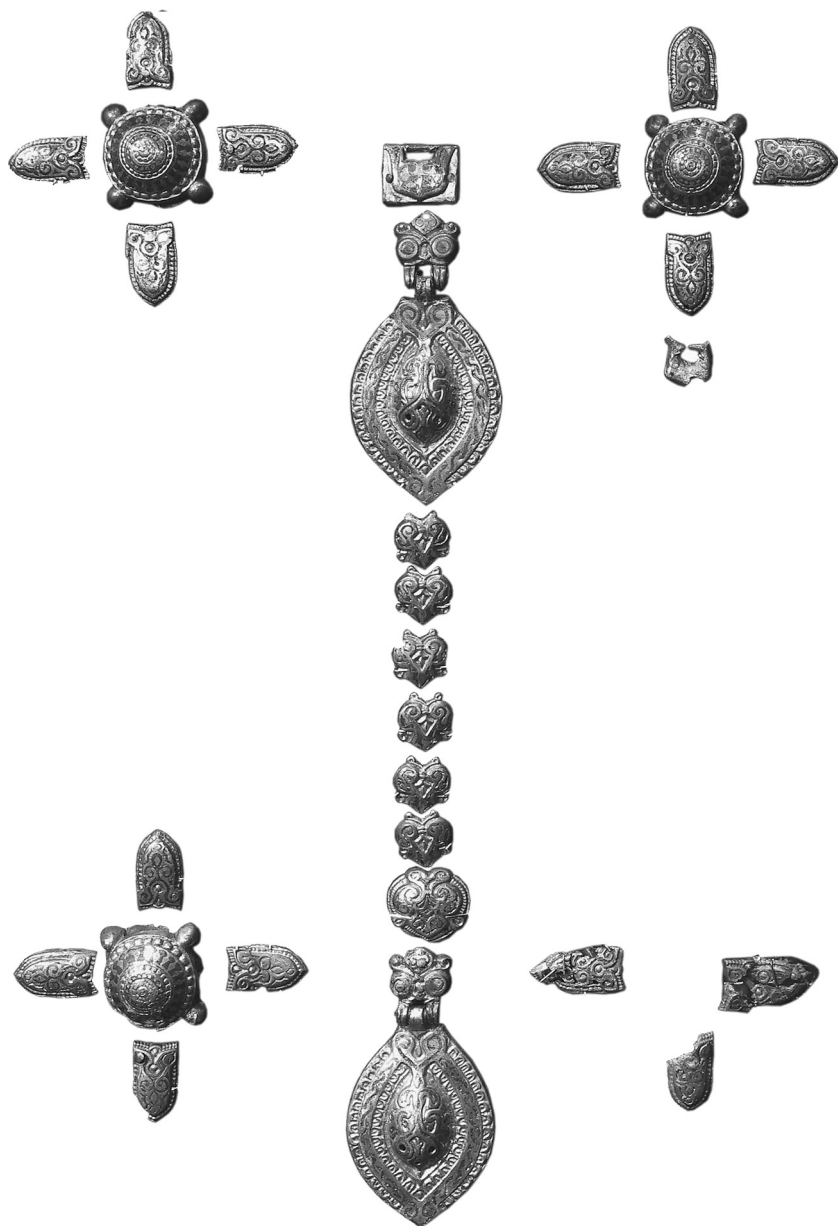


Рис. 9. Нареченные украшения узды X-XI вв. (с. Максима Горького Акимовского р-на Запорожской обл.).

экспонируемые в МИДУ, а также отдельные произведения ювелирного и декоративно-прикладного искусства Византии, хранящиеся в собраниях ведущих музеев Европы и США и в частных коллекциях.

Дополнительным датирующим материалом, уточняющим хронологические пределы печенежских металлических наборов служили монетные находки византийских императоров Василия II и Константина VIII (976–1025 гг.), найденные в гаевском и сарайлыкитском погребальных комплексах.²¹ Распространению у печенежских племён Северного Причерноморья наременных украшений с византийским в основе орнаментом, способствовали прямые контакты их с населением византийских провинций в Крыму, в частности с Херсонесом. О взаимных торговых связях херсонеситов с печенегами с середины X в. сообщает в своём труде “Об управлении империей” Константин VII Багрянородный.²²


В погребальном обряде и инвентаре кочевнических захоронений XI–XII вв. заметны определённые изменения, связанные с приходом торков и половцев.

По мнению С.А. Плетнёвой и Г.А. Фёдорова-Давыдова печенежский погребальный обряд, остался наиболее устойчивым и неизменным – особенно в тех районах, которые под давлением обстоятельств были заселены печенегами – Поросье, низовья Днепра, окрестности Саркела, в отличие от торческого и половецкого, которые с середины XI–XII вв. имели в основном смешанный характер, в результате постоянных передвижений населения и смешения различных орд в северопричерноморских степях.²³


Примечания

- ¹ Симоненко А.В., Зубарь В.М. О снаряжении боевых коней в первые века н.э. на территории Северного Причерноморья // Золото, конь и человек. – К., 2012. – С. 89.
- ² Кузьмина Е.Е. Конь в религии и искусстве саков и скифов // Скифы и сарматы. – К., 1977. – С. 96–119.
- ³ Кубышев А.И., Орлов Р.С. Уздечный набор XI ст. из Ново-Каменки // С А. – 1982. – № 1 – С. 238–240.
- ⁴ Там же. – С. 243–245.
- ⁵ Плетнёва С.А. Печенеги, торки, половцы // Степи Евразии в эпоху средневековья. – М., 1981. – С. 217–218.

- ⁶ Там же. – С. 218.
- ⁷ Там же. – С. 218.
- ⁸ Кирпичников А.Н. Древнерусское оружие // САИ, Е1–36, вып. 1. – М., 1966. – С. 129. – табл. XI.
- ⁹ Бисембаев А.А. Памятники огузо-печенежского времени Западного Казахстана // Вестник КарГУ. – № 2. – Караганда, 2009. – С. 116–145.
- ¹⁰ Колпакова Г.С. Искусство Византии. – СПб., 2005. – С. 288, 417; *The Glory of Byzantium // Katalog.* – New York, 1977. – P. 32.
- ¹¹ Колпакова Г.С. Указ. соч. – С. 280, 285, 287, 294, 302; Полевой В. М. Искусство Греции. Средний века. – М., 1973. – С. 212.
- ¹² Колпакова Г.С. Указ. соч. – С. 177–185.
- ¹³ Коран В. Белешка о начину рада византијских клесара у XI веку. – Зограф, 1977. – № 7.
- ¹⁴ Бисембаев А.А. Указ. соч. – С. 120–124.
- ¹⁵ Там же. – С. 138.
- ¹⁶ Фёдоров-Давыдов Г.А. Кочевники Восточной Европы под властью золотоордынских ханов. – М., 1966. – С. 141; Мажитов Н.А. Курганы Южного Урала VIII – XII вв. – М., 1981. – С. 102.
- ¹⁷ Орлов Р.С. Північнопричорноморський центр художньої металообробки у X – XI ст. // Археологія № 47. – К., 1984. – С. 31.
- ¹⁸ Колпакова Г.С. Указ. соч. – С. 343–378.
- ¹⁹ *Everyday life in Bizantium // Katalog.* – Athens, 2002. – Kat. № 352–379. – P. 320–337.
- ²⁰ *The Glory of Byzantium.* Указ. соч. – Kat. № 269–271. – P. 412–415.
- ²¹ Кубышев А.И., Орлов Р.С. Указ. соч. – С. 36.
- ²² Константин Багрянородный. Об управлении империей. Пер. Г.Г. Литаврина. – В. кн.: Развитие этнического самосознания славянских народов в эпоху раннего средневековья. – М., 1982. – С. 271.
- ²³ Плетнёва С.А. Указ. соч. – С. 219.



**ПАМ'ЯТКИ
ЮВЕЛІРНОГО МИСТЕЦТВА
XVI – XX СТОЛІТЬ**



КЛАССИФИКАЦИЯ ТРАДИЦИОННЫХ УКРАШЕНИЙ КРЫМСКИХ ТАТАР, А ТАКЖЕ ГЛОССАРИЙ НАЦИОНАЛЬНЫХ ЮВЕЛИРНЫХ ИЗДЕЛИЙ

Глубоко самобытным и традиционным видом искусства крымскотатарского народа является производство ювелирных украшений¹. В традиционном женском костюме ювелирные изделия были обязательны и довольно многочисленны. Однако с приходом в Крым (20-е гг. XX в.) большевистской власти всякие украшения перешли в разряд нелегальных. Многие из видов были утеряны еще раньше, а из мужских ювелирных аксессуаров известны только единичные экземпляры.

Целью данной статьи является попытка классификации традиционных ювелирных изделий – создание базы для дальнейшего изучения богатого пласта национальной материальной культуры. Традиционные украшения классифицируются по назначению и делятся на следующие виды: I – украшения для головы; II – шейно–нагрудные украшения; III – поясные украшения; IV – украшения для рук. Некоторые из названных видов подразделяется на подвиды и группы.

Вопросы генезиса, сравнительного анализа и семантики ювелирного искусства крымских татар, хронологии бытования, технологий изготовления, а также особенности декора украшений остаются вне рамок данной публикации, т.к. являются материалом отдельных исследований.

Среди традиционных ювелирных изделий большую часть занимали украшения для женщин, поэтому классификация априори основана на них. Ювелирные изделия, предназначенные для мужчин, рассматриваются в конце первой части статьи. Национальные термины выделены в тексте курсивом, комментарии к ним приведены в глоссарии.

I – украшения для головы. Самыми значимыми среди головных украшений являются аксессуары к женскому головному убору *фес*, а первым среди них было навершие *тепелик*. Декор этого роскошного филигранного изделия мог состоять из многослойных розеток с острыми и/или закругленными листочками, изящных цветов типа лилий, крупной и мелкой зерни. Более ранние образцы наверший представляют собой пластины, выполнен-

ные в технике литья с чеканным или штампованным рельефом, часто в виде шестилучевой звезды с отделочным камнем в центре.

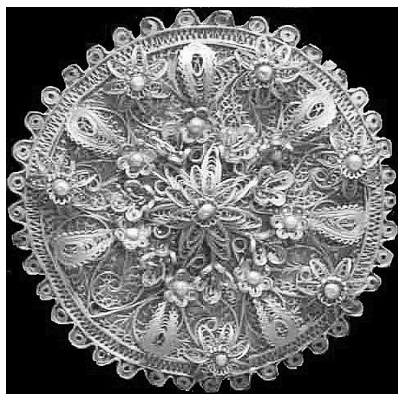


Рис. 1. *Тепелик* – навершие на женскую шапочку фес. Золото. Фоновая и ажурная филигрань, зернь. БИКЗ, Бахчисарай.

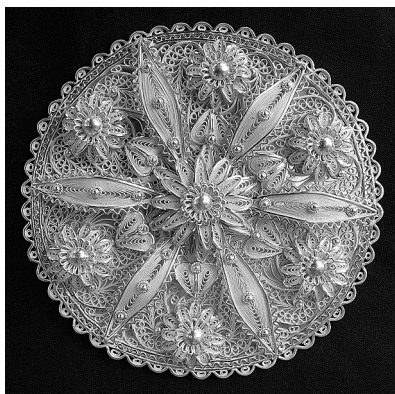


Рис. 2. *Тепелик*. Авторская копия с аутентичного образца. Серебро. Фоновая и ажурная филигрань, зернь. 2013 год. Автор – С. Факидов.

Кроме верха шапочки, украшалась также окружность тульи феса: вся поверхность или только передняя часть. Обычным украшением служили мелкие золотые (реже серебряные) монеты, которые нашивались разнообразными способами: параллельными рядами впритык по всей окружности, в виде спирально закрученных цветов и др. Однако традиционно монеты нашивались в виде треугольника в 3–4 плотных ряда вершиной вверх. Такой декор был самым популярным видом оформления и назывался *харчгалап*.

Более редким специальным украшением для фески была декоративная деталь *соргзуч*, крепившаяся посередине тульи (если не была сплошь расшита или декорирована монетами).

Серьги *сыргъа /купе* были единственными из множества украшений (кроме колец), которые, по утверждению наших информантов, никогда не снимались. Аутентичных сережек практически не сохранилось, кроме двух-трех экземпляров. Один из сохранившихся видов, в прошлом очень популярный, назывался “*беш таякъ*”.

Известно о первоначальной функции украшений как апотропейной и именно с этой функцией связано украшение-амулет для волос *сач-дувалыкъ*.

Широко известные в тюркском мире височные подвески у крымских татар назывались *зилиф аскъы*. Это были массивные подвески часто в форме “лунницы” с подвижными деталями, закрепленными на цепочках, которые крепились к головному убору. Термин и описание изделия были известны по нарративным источникам и полевым исследованиям, но увидеть воочию посчастливилось только при знакомстве с частной коллекцией.

К группе вышедших из активного употребления украшений (к сер. XIX в.) принадлежит налобное ювелирное изделие *баш алтын*, о котором автору известно от пожилых информантов, которые слышали от своих матерей о повязке из золоченого галуна с нашитыми по краю золотыми монетами.

Исчезнувшими видами головных украшений являются *стефан* и *незкеб*. Можно только предполагать, как выглядели эти драгоценности, принадлежавшие покойной молодой женщине из Бахчисарая, названия которых приводятся в судебных описях 1608 г. Из пояснений переводчика Таврического губернского правления Мурат бея Биарсланова известно, что *стефан* – это головной убор типа короны с драгоценными камнями, но как выглядел “*незкеб*” он не знал².

II – шейно-нагрудные украшения. К шейным украшениям относятся различные кольца *герданлыкъ*, *мунджакъ* или *боюнджакъ*, которые с разной степенью плотности прилегали к шее или свисали на грудь. Это могла быть одна нить из самоцветов или до ста нитей мелкого жемчуга/бисера (в этом случае украшение называлось *инджи*). Были и кулоны *докъат* в виде крупной золотой монеты на цепочке. В конце XIX – начале XX вв. очень популярными были золотые часы с крышкой, которые носили подвешенными на цепочке *косътек*.

Броши *ине* в женском костюме выполняли не только эстетическую, но и утилитарную роль, например, скрепляли ворот нижнего платья-рубахи.

Интересно ювелирное изделие *джирги*, состоящее из множества цепочек разной длины, прикрепленных к фигурной пластине с острыми крючками на изнаночной стороне, которыми украшение крепилось к платью или жакету на уровне ключиц.

Особый вид украшений составляли разнообразные амулеты *амайыл*, которыми старались оградиться от злых сил все жительницы крымского полуострова. Среди них нагрудное

сложносоставное сакральное украшение *къасиде* или *боюн-къасиде*, состоявшее из нескольких пустотелых плоских футлярчиков на цепочках – *дувалыкъ*.

В эти футляры помещались коранические тексты или молитвы *дуа*. По форме *дувалыкъ* были прямо- или треугольными. Амулет в виде пустотелой трубочки носил название *масыр*, он мог быть в составе *къасиде* или носиться самостоятельно.

Отдельным видом нагрудных украшений можно считать нарядную деталь типа манишки – *кокуслюк*, закрывавшей глубокий вырез платья традиционного кроя. На *кокуслюк* нашивались мелкие или крупные золотые монеты.

III – поясные украшения. Обязательным ювелирным аксессуаром женского костюма был жестко фиксированный пояс *къушакъ*. Ювелирные пояса были двух основных подвидов: 1- на мягкой основе, 2 – цельнометаллические наборные³. Первый подвид состоит из золоченого галуна *шерт* и аксессуаров из драгметаллов: поясной пряжки-застежки *къушакъ баши* и подвижных S-образных элементов *сулюк*. Данный подвид подразделяется в свою очередь на четыре группы (А, В, С, D) каждая из которых отличается техническими приемами исполнения: пояса группы А (наиболее многочисленной) – называются *йипишли къушакъ*, здесь аксессуары выполнены в технике ажурной филигрании; у группы В аксессуары выполнены в технике фоновой филигрании; группа С – с чеканным или штампованным рельефом; у группы D – гравированные, часто с черневыми узорами поясные аксессуары.

Цельнометаллические пояса назывались *тиркемели къушакъ*, они также делятся на три отдельные группы (А, С, D).



Рис. 3. *Боюн къасиде* – нагрудное женское украшение-амулет. Золото (?), бирюза. Фоновая филигрань, зернь. РЭМ, СПб.

К группе А относятся пояса из ажурных филигранных элементов и филигранной пряжки-застежки с разнообразной системой креплений; к группе С относятся чеканно-литые ювелирные пояса; у группы D поясные элементы выполнены в технике гравировки с чернением.



Рис. 4. Поясные украшения: 1 – *нар кышакъ башы* – пряжка женского пояса в виде цветка граната. Серебро. Фоновая филигрань, зернь; 2 – *сулюк* – аксессуар женского пояса. Серебро, позолота. Ажурная филигрань, зернь. (Из частной коллекции); 3 – *тиркемели кышакъ* – цельнометаллический женский пояс. Серебро. Ажурная филигрань, зернь. (Из частной коллекции Низами Ибраимова).

Наиболее излюбленной формой были пояса с филигранными объемно-рельефными ажурными пряжками из золота, серебра, золоченого серебра. Поясная пряжка-застежка у этого вида поясов чаще всего имела форму симметричных тонко



Рис. 5. Саватлы къамалы къушакъ – женский пояс с кинжальчиком. Серебро. Гравировка, чернение. Этнографический музей, Симферополь.

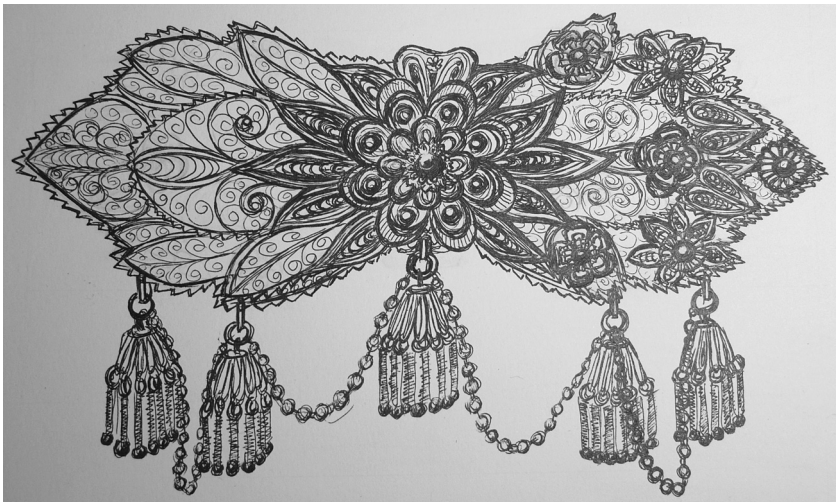


Рис. 6. Юзюм япракъ – прорись пряжки женского пояса. Рисунок автора.

вырезанных виноградных листьев *юзюм япракъ* с пышной розеткой *гуль* в центре.

Дополнительным элементом поясов, выполненных в технике ажурной и фоновой филиграни, были шумовые подвески на многочисленных витых цепочках, которые прикреплялись к пряжкам-застежкам.

IV – украшения для рук. Кольца *юзюк*, также как и серьги, принадлежат к украшениям, которые практически никогда не снимались. Многочисленные авторы, писавшие о

Крыме, упоминают о большей любви татарок к кольцам, которыми были унизаны почти все их пальцы⁴. Это связано с тюркскими представлениями о том, что пища приготовленная женщиной без колец на руках считается нечистой. По рассказам наших респондентов, бытовали особые сакральные кольца, под названиями “Хан-таш”, “Мор-Сулейман”, которым приписывались чудодейственные свойства, например, останавливать носовое кровотечение или снимать головную боль.

Браслеты *билезлик* были столь же популярным, однако менее доступным украшением. На фотографиях конца XIX – начала XX вв. у многих портретируемых женщин видны браслеты одинаковой формы в виде крупной (дутой?) цепи, свисающие концы которых заканчиваются желуде- или перцеподобными элементами.

В упоминавшихся описях, переданных М.б.Биарслановым, перечисляются драгоценности, среди которых: три перстня с яхонтами, жемчужные браслеты, браслеты с драгоценными камнями и золотые браслеты *джебе*, которые носились парой⁵.

Итак, обязательными ювелирными аксессуарами женского костюма были пояс, декорированная феска и серьги с кольцами. Далее: браслеты, нагрудные украшения и украшения для волос, наличие которых зависело от материальных возможностей будущего супруга; он должен был обеспечить избранницу минимумом украшений. Этот минимум состоял из 25 мелких золотых монет, дарившихся на сватовство. Все последующие свадебные ритуалы сопровождалась также мелкими или крупными “золотыми” подарками. Например, жених, прежде чем снять покрывало-фату с невесты, должен был подарить ей золотой, а на утро свекровь, если невестка была девственницей, дарила ей золотое украшение.

Ювелирными изделиями, предназначенными для мужчин, были дорогие пояса *забит кюшакъ*⁶ и перстни *ташлы юзюк*, излюбленной вставкой в которых был сердолик. К аксессуарам мужского костюма относятся также декорированные серебряные портсигары *табажник* и нарядные сумки чабанов *джюздан*.

Традиционных ювелирных изделий сохранилось ничтожное количество, т.к. в годы гражданской и второй мировой войны ювелирные коллекции из музеев Крыма исчезли в первую очередь. Немногие образцы сохранились в частных собраниях и присутствуют в музеях Украины, России, Румынии. Отдельные предметы можно видеть на интернет-аукционах⁷ или у частных коллекционеров.

Глоссарий национальных ювелирных терминов

Алтын – золото, а также имитация монеты из золота, служащая украшением. Изделия из золота могли также называться *алтын*.
Шишик а. – дутое золото; *мамедие а.* – монеты среднего размера, из которых собирались ожерелья; *фындыкъ / нусфие а.* – мелкие монеты, которыми обшивались женские шапочки *фес* и *кокусюк*.

Алтын фес – декорированная золотыми аксессуарами женская шапочка.

Алтын ялдыз – золочение.

Акик/къырмызы акик – сердолик.

Алкъа – колечко в ювелирном производстве.

Бадем – миндаль. *Бадем къушакъ баши* – поясная пряжка миндалевидной формы.

Бакъырташ – малахит.

Баи алтын – налобное женское украшение двух видов: в виде повязки с нашитыми к нижнему краю монетами или с чеканным / штампованным рельефом и драгоценными камнями или их имитацией.

Беш таякъ – традиционная модель серёг в виде пластины с крупным самоцветом в центре и мелкими в обрамлении и пятью свисающими стерженьками с жемчугом (описание со слов потомственного ювелира А. Асанова, 1928 г. родж., Бахчисарай).

Билезлик – браслет.

Боюнджакъ – (от *боюн* – шея) шейное украшение типа бус.

Бурчукъ – зернь на ювелирных изделиях.

Герданлыкъ – (от *гердан* – шея) любое ожерелье, которое свисало ниже шеи. Могло быть из 1 и более рядов с дукатами или средними монетами *мамедие*.

Гуль – цветок, роза, розетка.

Дильдан – подвесные украшения.

Джирги – у этого украшения интерес представляют искусно выполненные фигурные пластины с чеканным узором. Цепочки, которые собирались из довольно крупных плоских колечек, крепились к нижней ровной части пластины.

Джюздан – небольшая сумка чабанов, шитая из крепкой кожи и обильно украшенная декоративными накладками из черного серебра по широкому ремню и откидному клапану. Носили *джюздан* перекинув с правого плеча на левый бок.

Докъат (от *дукат*) – нагрудное украшение, а также крупная монета большего номинала, к которой припаивалось колечко для крепления на цепочку.

Дюгме – пуговица. В прошлом пуговицы играли важную декоративную роль в традиционном костюме. Пуговицы имели сферическую, полусферическую, желудеобразную, остролистную и иные формы, выполнялись в различных техниках из золота, серебра или сплавов; могли украшаться драгоценными камнями, самоцветами.

Забит кзушаггы – мужской пояс (?) конца XIX в. Был двух основных типов: 1. Состоящий из двух дугообразных пластин-пряжек, выполненных в технике фоновой филигрании, которые целиком охватывали талию спереди; задняя часть пояса выполнялась из кожи или галуна. 2. Цельнометаллический, из декорированных разными способами пластин, соединенных между собой колечками.

Зарф – изящная подставка, выполненная в технике ажурной филигрании, под кофейную полукруглую чашечку, из-за чего самостоятельно стоять на ровной поверхности она не могла. *Зарф* имел полусферическую форму и маленькую ножку.

Зилиф аскзы (от *зилиф* – локон и *аскзы* – ч.-л. свисающее) – височное украшение для подстриженных локонов замужних женщин. Крепилось при помощи крючка к головному убору *фес*. Другое название этого украшения **алтын-тас**.

Зумрут – изумруд.

Инджи – жемчуг, а также изделия из него. Впоследствии ожерелье из мелкого бисера также носило название *инджи*.

Ине/брыш – брошь из драгметалла, которая в традиционном костюме выполняла не только эстетическую, но и утилитарную роль.

Йипиш – “серебряная ниточка”, поэтическое название проволоки из серебра или золота, использовавшейся при изготовлении ажурной филигрании.

Йипиш иши/чильтер – техника филигрании, известная в Крыму с XV века⁸.

Йипишли кзушакъ – женский пояс, металлические аксессуары которого выполнены в технике ажурной филигрании; крепился к текстильной основе *шерт*.

Кокуслюк – (от *кокус* – грудь) элемент женского костюма в виде небольшого, до 30 см в длину, куса черного бархата, сукна, атласа с завязками на шею и под грудь, которым прикрывали вырез платья. На *кокуслюк* рядами нашивались крупные или мелкие золотые монеты.

Косьтек – цепочка, ювелирное украшение.

Кумуш – серебро.

Кумуш ялдыз – серебрение в ювелирном производстве.

Къама – кинжал. В традиционных поясах искусно выполненный маленький кинжальчик служил застежкой двусоставной поясной пряжки.

Къасиде – ювелирное сложносоставное украшение, выполнялось в технике фоновой филигрании.

Къолан къушакъ – пояс с тканевой основой и массивными круглыми пряжками-застежками. Пряжки выполнялись чеканно-литыми или в технике гравировки с чернением.

Къушакъ – любой пояс.

Къушакъ баши/такъа – пряжки у традиционных поясов. Могли иметь форму стилизованного миндаля, цветка граната, виноградных листьев, банта, овала или крупных дисков. Застежка поясной пряжки зависела от ее формы: из двух симметричных половинок были пряжки, имевшие круглую, овальную или миндалевидную форму. Пряжка в форме виноградных листьев была цельной, пояс застегивался на крупный крючок, припаянный с внутренней стороны пластины. Пряжка в форме цветка граната состояла из трех частей и застегивалась при помощи небольшого стерженька. Многие пряжки женских поясов имели цепочки с шумящими подвесками различной формы. Размеры пряжки: от 7–11 см в ширину до 14 – 23 см в длину, вес отдельных пряжек доходил до 400 граммов драгоценного металла.

Мамедие – имитация монеток из золота среднего размера.

Манълайкъапакъ – вышитое золотыми нитями налобное украшение.

Масыр – ювелирное изделие в виде полой трубочки с завинчивающейся крышкой, выполненное в технике ажурной филигрании. В *масыр* вкладывалось *дуа* – священный коранический текст.

Мерджан – коралл.

Мунджакъ/боунджакъ – короткое ожерелье под горло.

Нар – гранат. *Нар къушакъ баши* – поясная пряжка в форме цветка граната.

Пападие – ромашка, один из наиболее используемых элементов на поясных пряжках в технике ажурной филигрании.

Пан – одно из названий золотой монеты.

Пул – блески. Мелкие золотые или золоченые кружочки, использовавшиеся для декорирования вышивок и деталей одежды.

Пускуль – кисть. На феску привешивали от одной до трех кистей из золоченых нитей.

Сач-дувалыкъ – амулет на волосы, вплетался в косы или закреплялся сзади фески.

Седеш – перламутр. Его активно использовали в различных ювелирных изделиях. Например, ранние миндалевидные пряжки женских поясов были вырезаны из цельных кусков перламутра.

Саватлы кзушакъ – цельнометаллический пояс или поясные аксессуары, выполненные в технике гравировки с чернением.

Сельбы – все детали, которыми набивается каркас будущего изделия. Проволока на каркас называется **чаты**, а на набивку – **эшме**.

Соргъуч – драгоценное украшение с самоцветами в виде исламской символики, букетика или пера павлина.

Сыргъа/купе – серьги всевозможной формы с драгоценными камнями или простые. Девочкам в самом нежном возрасте прокалывали уши. Серьги женщина не снимала до самой смерти.

Сулюк/эгридал – подвижный съемный аксессуар на поясах с мягкой основой. Традиционно имел S-образную форму. Крепился при помощи скобы, припаянной с обратной стороны на ленту *шерт*. На поясе их могло быть от 7 до 15 шт.

Табажник / тютюн хутусу – декорированный портсигар, обычно из серебра.

Тель – проволока.

Тепелик (означает “сверху”) – украшение из золота, серебра, позолоченного серебра на донце женской шапочки *фес*. Имело форму круга или лучевой звезды, диаметр которого совпадал или был чуть меньше диаметра донца фески (около 12 см). Вес украшения – до 150 гр. Украшение выполнялось в двух основных техниках: ажурной рельефной филигрании, с чеканным или штампованным рельефом. При одинаковом наборе элементов для поясной пряжки *кзушакъ баши* и *тепелик*, существовало одно существенное отличие: на *тепелик* не использовался орнамент S-образной формы.

Тиркемели кзушакъ – цельнометаллический пояс, состоящий из отдельных звеньев, которые соединялись между собой различными способами; изготовлялся во всех традиционных техниках.

Фес – конусообразная бархатная шапочка (предпочтительно бордового цвета) в 6–9 см высотой. До начала XX вв. *феску* носили все возрастные и социальные группы: девочки, девушки, женщины, бабушки, и только у последних она была без украшений.

Чапраз – декоративная застежка на одежду типа аграфа.

Шерт – золотая, реже серебряная, плотная и гладкая лента /позумент /галун, использовавшаяся как основа для поясов с металлическими аксессуарами. Ширина поясного шерта – до 5,5 см.

Элмаз – алмаз.

Юзюк – кольцо. **Ташлы юзюк** – перстень (от *таш* – камень).
Къыйметли таш – драгоценный камень. **Ренкли таш** – самоцвет.

Юзом япракъ – виноградный лист. Название пряжки в форме виноградных листьев филигранного пояса *йипишли къушакъ*.

Примечания

- ¹ Акчурина-Муфтиева Н.М. Декоративно-прикладное искусство крымских татар XV – пер. пол. XX вв. – Симферополь, 2008. – С. 155.
- ² Крымские татары: хрестоматия по этнической истории и традиционной культуре. Авт. – сост. М. Араджиони, А. Герцен. – Симферополь, 2005. – С. 45.
- ³ Аблаева У.О. Женские пояса в крымскотатарском costume // Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии. Материалы международной научной конференции. – СПб., 2012. – С. 352.
- ⁴ Монастырлы Х.А. Одежда крымских татар // Третья учебная экскурсия Симферопольской мужской гимназии. – Симферополь, 1890. – С. 213.
- ⁵ Крымские татары: хрестоматия по этнической истории и традиционной культуре. Авт.-сост. М. Араджиони, А. Герцен. – Симферополь, 2005. – С. 45.
- ⁶ Акчурина-Муфтиева Н.М. Терминологический словарь крымско-татарского декоративно-прикладного искусства. – Симферополь, 2007. – С. 53.
- ⁷ Аукцион антиквариата “VIOLITY”. – Режим доступа: <http://www.auction.violity.com>
- ⁸ Акчурина-Муфтиева Н.М. Декоративно-прикладное искусство крымских татар XV – пер. пол. XX вв. – Симферополь, 2008. – С. 158.

ФРАНЦУЗЬКЕ СРІБЛО В КОЛЕКЦІЇ МІКУ

У Музеї історичних коштовностей України зберігається 18 виробів французьких майстрів XVIII – 30-х рр. ХХ ст. Це різноманітні предмети побуту: типові зразки серійного виробництва і майстерні твори високого ґатунку. На більшості предметів є клейма, проте не всі вони ідентифіковані.

Франція має одну з найстаріших в Європі пробірну систему, що склалася ще в середньовіччі (перший указ короля Філіпа Сміливого про вимогу ставити на виробах зі срібла міське клеймо та клеймо майстра з'явився у 1275 р.¹). Система була складною: на предметах ставилося по кілька груп клейм, кожна з яких складалася з чотирьох, п'яти і більше відбитків. Форми клейм різні: річні клейма у вигляді літери з незвичайним оздобленням, з розміщеною вгорі короною; серед них чимало зображень, яких немає в інших пробірних системах: наприклад, вуха, штопор, крісло, люлька, гребінь, груша, предмети повсякденного вжитку, а також тварини, як реальні, так і фантастичні. Поширеним було зображення геральдичної лілії – символу французьких королів. У 1672 р. запровадили нове правило: вводилося мито, стягування якого віддавалося на відкуп в оренду приватній особі, а оплата відмічалася особливим клеймом². Таким чином, на предметах ставили такі клейма: майстра (на кожній самостійній деталі), клеймо відкупщика-орендатора, яке означало, що виріб підлягає обкладенню митом, цехового контролера (міське клеймо, як правило, річне у формі літери з короною,) а після сплати мита за оренду ставили ще одне особливе клеймо, яке надавало майстрові право продавати виріб.

Така система клеймування розвалилася після падіння монархії, її замінили іншою, не менш складною і важкою для вивчення. Після Великої французької революції було проведено реформу, що стосувалася і таврування предметів з коштовних металів.

Перша велика реформа, яка встановила нову систему таврування срібла, була запроваджена 19 червня 1798 р.³. Згідно з нею, допускався випуск предметів зі срібла 950 проби, позначеної цифрою 1, та 800-ї проби, позначеної цифрою 2.

Примітно, що, незважаючи на пізніші зміни в системі клеймування, ці проби існують і в наш час. Саме таку систему позначення проб цифровими символами почали застосовувати набагато пізніше в інших країнах: наприклад, в Австрії (1866 р.) та Польщі (1920 р.). Емблемою (символом) французьких пробірних клейм став галльський півень (національна емблема Франції), а проби срібла відрізнялися малюнком цього птаха і формою щитка. Згідно з французькою традицією, клейма, що ставилися в Парижі, відрізнялися від клейм провінційних пробірних установ. Так паризькі клейма мали цифри 1 та 2, розташовані праворуч, а провінційні – ліворуч. Важливо й те, що клейма майстрів мали бути в однаковому щитку – в ромбі, при цьому символи, розміщені в ньому, були довільними, за бажанням майстра. Найчастіше то були ініціали або повне прізвище майстра (або замовника), які супроводжувалися різноманітними символами. Наступну зміну пробірних клейм запровадили 1 листопада 1809 р.⁴ Символом і надалі залишався півень (змінилося лише його зображення і вигляд щитка), збереглися й особливості паризьких і провінційних клейм (такі самі літери, з тих же боків). Після занепаду імперії і реставрації королівства пробірні клейма змінилися (постанова від 16 серпня 1819 р.). Цифрові позначення проб лишилися, але на зміну галльському півню прийшло зображення голови грецького цілителя (для золотих виробів)⁵. Починаючи з 1819 р., пробірні палати, розташовані за межами Парижа в областях (департаментях), були наділені окремими символами для визначення місця їх розташування. Наступна зміна клейм настала досить швидко – 18 травня 1838 р.⁶ Цифрове позначення проб лишилося без змін, однак з'явилося нове зображення – голови Мінерви, римської покровительки ремесел і мистецтва. Залишилася й різниця між паризькими та провінційними клеймами: на провінційних голова Мінерви була без пасма волосся, що звисало на шиї, а цифри, що означали пробу, знаходилися під підборіддям богині (цифра 1) та під її чолом (цифра 2). До 1993 р. відсутність ідентифікаційних символів регіональних пробірних палат означала, що виріб було випробувано у Парижі. Були також запроваджені малі клейма для дрібних виробів, однак лише проби 2 (800). Суттєво відрізняються малі клейма Парижа і міст провінційних: у першому випадку – це голова вепра, у другому – краб. Ця

система збереглася майже до сьогодні, що ускладнює точне датування предметів. Допомогти у вирішенні цього питання можуть лише експортні клейма: у 1839 р. це клеймо мало за символ голову Меркурія у профіль ліворуч без позначення проби, а в 1878 р. запроваджено клеймо з тим самим символом, але з додавання цифри проби, а від 1887 р. додатково почали ставити клеймо з зображенням голови зайця.

Таким чином, протягом ХІХ ст. Франція розробила систему таких пробірних клейм⁷:

- клейма, які вказують на те, що виріб було випробувано за допомогою купелювання;
- клейма, які вказують на те, що виріб випробувано за допомогою пробірного каменя і внаслідок цього мають обмежений рівень гарантування;
- клейма для імпортованих виробів, що визначають кожен дорогоцінний метал та кожен стандарт проби;
- клейма, які за допомогою основного зображення визначають, з якої країни було імпортовано виріб (тобто чи є дана країна торговельним партнером за договором);
- клейма для кожного дорогоцінного металу та кожного стандарту проби, які визначають, що виріб призначено для експорту і внаслідок цього він звільняється від податків;
- клейма, які показують, що експортований виріб повернувся до Франції, що було сплачено відповідний податок, а тому виріб є законним для внутрішньої торгівлі;
- клейма, що визначають розмір або вагу (наприклад, великий або малий +/-10 г).

Беручи до уваги клейма на предметах, можна визначити, що більшість речей з колекції французького срібла МІКУ виготовлені саме в Парижі. Серед них є вироби, виготовлені у період, коли панував класичний стиль. Це срібний, позолочений всередині, стакан (ДМ-1158). Його корпус циліндричний, плавно розширений догори, з профільованими вінцями. Піддон округлий, східчастий, декорований рифленим обідком. На дні стакана поставлені такі клейма: клеймо державного відкупника Жан-Жака Прево (Jean-Jacques Prevost), яке ставили у 1762–1768 р., та цехове клеймо, поставлене у 1763–1764 р.⁸. Таким чином, предмет можна датувати 1763–1764 р. Дві неглибокі тарілки (ДМ-4606, 4620). Край неширокого борту обох хвилястий, профільований. На тарілках (зворотний бік)

поставлено три клейма: цехове клеймо, що дає змогу датувати предмети 1772–1773 р.⁹, клеймо майстра JLM у ромбоподібному щитку (не ідентифіковане) і третє клеймо (збите, не читається). Нічим особливим не вирізняється стакан майстра Франсуа Жубера (Francois Joubert) (ДМ-1156) висотою 83 мм, що датується 1763–1764 р. за клеймом митного відкупщика Жюльєна Алатера (Julienne Alaterre)¹⁰. Описаним вище тарілкам та стакану притаманна одна особливість, яка поєднує їх з іншими предметами з цієї колекції МІКУ. Це вигравіруваний на них герб, т. зв. “Корчак”: на гербовому щиті три паралельні різної довжини смужки та пєс, що з’являється з чаші, представлений у профіль праворуч. Обабіч гербового щита – знамена, внизу – два ордени (Білого орла та св. Станіслава?). Ідентичний герб є на кількох інших предметах: тарілці (ДМ-4622), стакані (ДМ-1160), виконаних варшавським майстром Яном Єжи Бандау, посудині для бульйону (ДМ-4824), (див. нижче), а також на супниці (без клейм) під інв. № ДМ-4840, що експонується у 7-й залі МІКУ серед робіт російських майстрів. Цілковито можливо, що всі вони належали шляхетській родині Браницьких¹¹.

Найбільш вишуканим витвором цього періоду серед предметів колекції є срібний чайник (ДМ-1724) (рис. 1), що датується другою половиною XVIII ст. Його форма нагадує пагоду – східну культову споруду у вигляді звуженої вежі з кількома загнутими догори дахами. Корпус чайника складається з трьох восьмигранних різних за розміром частин, з’єднаних між собою. Всі грані корпусу увігнуті, декоровані “ложками”-кanelюрами. Горло чайника восьмигранне, гладеньке, з відігнутими, декорованими перлинником, вінцями. Найменша, нижня, частина корпусу також восьмигранна, плавно переходить в фігурний піддон. Піддон (двоярусний в основі) має вісім граней. Кришка посудини у формі конуса з вісьмома прикрашеними ложками-кanelюрами гранями, приєднана до корпусу за допомогою шарніру. Ручка є литою фігуркою пугто, який сидить на півсферичному підвищенні, в руках тримає музичний інструмент (схожий на ріжок), а ліктем правої руки спирається на круглий предмет (щит?). На оголеній фігурці – вузький шматочок тканини, перекинутий через праве плече, який прикриває стегна. Носик чайника – S-подібної форми. Верхня частина з лускатою поверхнею завершена головою фантастичною тварини з гривою (дракон). Паща відкрита, в ній видно язик і зуби.



Рис. 1. Чайник. Друга половина XVIII ст.

Нижня частина носика – восьмигранна. До неї приєднані окремо виготовлені крила дракона. Ручка чайника – також S-подібна у вигляді тіла змії, покритого лускою. Вгорі завершується головою фантастичною тварини (дракона) з гривою та крилами (окремо виготовлені і припаяні), знизу – риб'ячим хвостом. Клейма (три) поставлені по краю піддону: клеймо – латинська літера L з короною над нею у прямокутному щитку, клеймо майстра ромбоподібної форми (збите), в якому читаються літери I C (G?), клеймо у вигляді довгоносика у прямокутнику. Останнє поставлене ще й на шийці чайника та на загнутому краї кришки. Клеймо у вигляді довгоносика у прямокутнику використовували на срібних виробках, ввезених до Франції, з 1893 до 1984 р.¹². У даному випадку це клеймо, вірогідно, свідчить про те, що чайник знову з'явився на внутрішньому ринку більш ніж через 100 років після дати виготовлення; до колекції Б.І. Ханенка він потрапляє не пізніше 1913 р.

Чайник виконано у стилі шинуазрі (від фр. *chinois* – китайський) або китайщини, поширеного як відгалуження стилю рококо у XVIII ст. Його вирізняло використання стилістичних мотивів китайського середньовічного мистецтва. Примітно, що цей стиль яскраво проявився не лише в декоративно-ужитковому мистецтві, до якого належить і ювелірне, а й у живопису, костюмі, оформленні палацово-паркових ансамблів, а також в літературі, драматургії, балеті. Його прояви були помітні навіть у XX ст. в епоху арт-деко¹³.

У колекції є кілька предметів, виконаних у період 1809–1819 р. у Парижі. Два з них – це невеличкі ложки для солі. В однійі ложки чашечка у формі совочка (ДМ-4697), у другій – округла, глибока (ДМ-4699). Ручки обох ложок однакові – прямі з розширенням на кінці, що нагадує скрипку. Тобто ложки належать до типу “скрипкових”, поширених у Європі у XIX – на початку XX ст. Для свого часу вони були звичайними столовими предметами. На обох ложках поставлені однакові клейма: державне пробірне клеймо для 950 срібла (півень, що йде праворуч з цифрою 1, попереду у фігурному щитку), мале гарантійне клеймо (голова Мінерви) у круглому щитку¹⁴, клеймо майстра – у ромбоподібному щитку латинські літери A P G G навколо стилізованої комахи, яке ідентифікувати не вдалось.

На жаль, не ідентифіковане і клеймо майстра на двох інших предметах, що також виготовлені у Парижі у 1809–1819 р.¹⁵ Щиток цього клейма ромбоподібний, в ньому вежа з прапорцем та латинські літери N A F. Воно поставлене на срібному кавнику (ДМ-4808) з дерев'яною ручкою (рис. 2).



Рис. 2. Кавник. 1809-1819 рр. Париж.

Корпус його яйцеподібний, горло – циліндричне, розширене вгорі та внизу, з профільованими вінцями, з обідком псевдозерні під ними. Місце з'єднання горла з корпусом декороване паском з густих ов. Кришка округла, приєднана до горла за допомогою шарніру, по краю прикрашена декоративним геометричним обідком. Посередні кришки – розетка, в центрі якої – фініал – ручка у формі шишки пінії. S-подібний носик складається з двох частин: нижня декорована рельєфним листям різної величини, видовженою пальметкою; нижня – гладенька, відділена від верхньої рельєфним обідком-перехватом. Виливом є стилізована голова барана з отвором посередині та віночком з квітів на лобі. Дерев'яна S-подібна гранчаста ручка приєднана до корпусу у двох місцях. Вгорі вона вправлена в простір між двома срібними, приєднаними до корпусу, розетками; внизу вставлена в конусоподібну втулку, припаяну до корпусу, під якою – маскарон. Ніжка невисока у формі балясини з нависаючим краєм вгорі, що нагадує шляпку гриба, та рифленим обідком в нижній частині (у місці переходу у піддон). Піддон округлий з загнутим донизу краєм, ближче до якого декорований обідком з густо поставлених ов (ідентичний прикрашає корпус вгорі). Предмет виконано у стилі ампір. Кавник має численні аналогії серед витворів французьких (і не тільки) майстрів.



Рис. 3. Клейма на чаші для бульйону.

Таке саме клеймо (рис. 3) є і на чаші для бульйону з кришкою (ДМ-4824) (рис. 4). Посудина округла з прямими стінками, з двома ручками і кришкою. Вінця профільовані. Ручки складаються з горизонтальної балясини, до якої з боків приєднана S-подібна рифлена пустотіла деталь, один бік (той, що приєднаний до балясини) якої є розеткою, інший (той, що кріпиться до чаші) завершується пальметкою. Кришка округла, з виступом посередині, декорована по краю перлинником.

В центрі кришки – фініал – ручка у формі шишечки пінії, поставленої посередині розетки, пелюстки якої утворені пишними листочками. На кришці вигравірувано



Рис. 4. Чаша для бульйону. 1809-1819 рр. Париж.

герб “Корчак”, такий самий, що й на предметах, згадуваних вище. В середині чаші – ще одна округла посудина з прямими стінками та пластинчастими ручками у формі півкіл.

Відомо, що з середини XVIII – початку XIX ст. для того, щоб укомплектувати більш-менш повний обідній сервіз, крім тарілок і супниць, потрібні були різноманітні вази, чаші, глибокі блюда. Одним з нововведень було блюдо (чи чаша) з кришкою – т. зв. *entrée*, яке використовували для бульйону або гарячої закуски¹⁶. В нашому випадку воно обладнане додатковою емністю, під яку наливали окріп, щоб страва не так швидко вистигала.

На тарілці (ДМ-4604), виготовленій в Парижі, прикрашеною паском пальметок по краю борту та вигравіруваними ініціалами ХВ під графською короною, є такі клейма: державне для 950 проби срібла та мале гарантійне, які датують тарілку 1809–1819 р.¹⁷.

Витвором другої половини XIX ст. є срібна позолочена сільничка (ДМ-4758), виготовлена також у Парижі (рис. 5). Обидві її емності – фігурні, восьмигранні, де чотири широкі грані чергуються з такою ж кількістю вузьких граней. На кожній широкій грані у фігурному картуші, утвореному карбованою у невисокому рельєфі стрічкою, на канфареному тлі – гравірований букетик квітів з листям (різний за композицією). Емності встановлені на подвійну восьмигранну підставку, що спирається на чотири ніжки у формі сплюснутих кульок. Вгорі між емностями – овальна східчаста профільована деталь,



Рис. 5. Сільничка. Друга половина XIX ст. Париж.



Рис. 6. Клеймо на сільничці.

до якої як до основи за допомогою двох гвинтів приєднана фігурна ручка. Ручка є складною, досить оригінальною конструкцією, в основі якої широкі стрічки із завитками (своєрідні штанги), листочки на вигнутих коротких стеблах, рифлені фігурні пластини, фігурки фантастичних тварин зі зміїним тілом, прикрашеним перлинником та звіриними головами з відкритою пащею. На предметі є два клейма: державне пробірне клеймо для 950 проби срібла (поставлене на кожній ємності): голова Мінерви праворуч з цифрою 1 (рис. 6)¹⁸; клеймо майстра у ромбоподібному щитку зі зворотного боку на деталі між ємностями, в якому читається лише одна латинська літера G.

Скромна виделка на три зубці (ДМ-8717), зроблена у скрипковому стилі з мідно-нікелієвого сплаву наприкінці XIX ст., як виявилось, є зразком столових приборів відомої французької фірми "ERCUIS". У 1867 р. в невеличкому селі Ercuis на півночі Франції молодий вікарій Селест Піллон відкриває майстерню з виробництва церковних предметів з золота та срібла. Крім того, в майстерні виготовляли столовий посуд, який набув широкої популярності; невдовзі магазини з його продажу були відкриті в Парижі та в інших французьких містах, а також за межами Франції. Наприкінці XIX ст. підприємство перейшло у власність

сім'ї Маес, яка і відкрила “ERCUIS” світові, продемонструвавши вироби на всесвітніх виставках у Парижі у 1889 та 1900 р. Фірма і нині є відомим виробником столових приборів і посуду як класичного стилю, так і стилю модерн¹⁹.

Другою половиною XIX ст. датується виготовлена в Парижі лопатка для торта (ДМ-8653) довжиною 290 мм, на якій є такі клейма: пробірне клеймо паризької пробірної установи (для 925 проби срібла) – голова Мінерви у восьмикутному щитку з цифрою 1²⁰; клеймо виробника – літери J B з боків від геометричної фігури у прямокутному щитку. Пустотіла ручка предмета, овальна в плані, з рельєфним рокайльним орнаментом, переходить у чотиригранну балясину, що тримає лопатку подовженої трапецієподібної форми, заокруглену на кінці. Позолочена її поверхня вкрита гравірованим рослинним візерунком.

Ікорниця (ДМ-1723) (рис. 7) висотою 220 мм датується поч. XX ст. за такими клеймами (рис. 8): державне експортне клеймо для виробів 950 проби срібла (голова Меркурія у профіль вліво з цифрою 1)²¹, запроваджене у 1878 р.; австрійське клеймо для імпортного срібла з шифром Відня, що ставилось, починаючи з 1901 р.²²; клеймо майстра з Парижа Тетара Фрере (Tetard Freres), відоме з 1903 р.²³.

Оправа ємності посудини (скляної або кришталеві) з профільованими вінцями декорована по краю перлинником. Східчаста досить висока кришка оздоблена обідком з пальметок, ручка її має вигляд бутона квітки, “вправленого” в багатопелюсткову розетку. До основи прикріплені три вигнуті профільовані ніжки-штанги, що завершуються лев'ячими лапами.



Рис. 7. Ікорниця. Початок XX ст. Париж. Тетар Фрере.

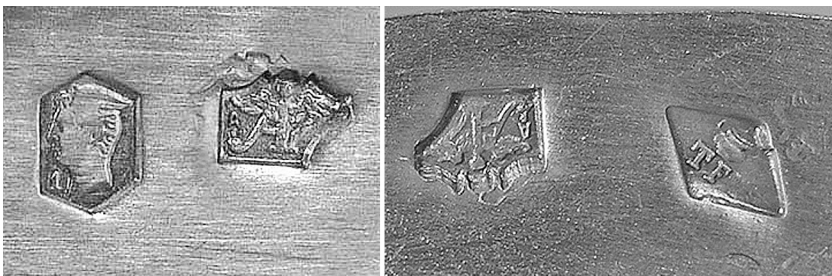


Рис. 8. Клейма на ікорниці.

У верхній частині вони плавно переходять в пальметку, над якою стоять на постаментах орли з розпростертими крилами. Над головами орлів – корони (виготовлені окремо). Ніжки спираються на трикутну з вигнутими стінками основу, встановлену на три ніжки-кульки. Стінки основи ажурні, декоровані двома паралельними рядами дрібних листочків. Ікорницю виконано в стилі французького ампіру.

Майстерня Тетара Фрере була заснована у XIX ст. Її вироби отримували медалі, але найбільшої популярності досягли витвори, виконані у стилі арт-деко у 20–30-х рр. XX ст. Клейма: експортне французьке та імпортне клеймо з шифром Відня свідчать про те, що ікорниця була виготовлена на експорт і, ймовірно, саме для Відня. Але, на жаль, подальші шляхи її невідомі. У МІКУ вона надійшла у 1964 році з Київського державного історичного музею (тепер НМІУ).

У нашому зібранні представлена і славнозвісна паризька фірма “Крістофль” (“CHRISTOFLE”). Засновником її був Шарль Крістофль (1805–1863), який спочатку працював на фабриці простим робітником, а з 1831 р. став її управляючим²⁴. Його основною заслугою була купівля у 1842 р. патенту на гальванічний засіб посріблення металу (сплаву міді, нікелю та цинку). Цікаво, що зверху на виробих цієї фірми срібло тільки 925 проби завтовшки 80 мікрон, а щоб запобігти недоброякісним підробкам Крістофль почав гарантувати вагу нанесеного на кожний виріб срібла за допомогою проби. З часом Крістофль завойовував титули Королівського майстра та Поставщика Імператора, і, звісно, ринки та популярність у всій Європі. Фірма працює і сьогодні, пропонуючи споживачеві, окрім знаменитих посріблених столових приборів “CHRISTOFLE”, позолочені та сталеві столові аксесуари, текстильний декор, фарфо-

рові й кришталеві предмети, посуд, засоби догляду за сріблом. Відомі і ексклюзивні срібні столові прибори цієї фірми, прикрашені діамантами.

Чотири виделки на чотири зубці (ДМ-8522–8525) з прямою ручкою, що має скрипкоподібне розширення на кінці. На звороті робочої частини виделки – опуклий виступ в оправі. З лицьового боку – вигравірувана латинська літера S. Виконані вони у “скрипковому” стилі. Клейма поставлені на звороті ручок у наступному порядку: клеймо фірми “Крістофль”, що ставилося з 1935 р.; клеймо з числом “93” у прямокутному щитку (висота покриття); клеймо з назвою фірми “CHRISTOFLE” у прямокутному щитку²⁵.

Стосовно походження предметів, то більшість з них передані в МІКУ з Київського історичного музею у 1964 р. Відомо, що чайник (ДМ-1724) до 1934 р. знаходився в Музеї мистецтв (тепер Національний музей мистецтв ім. Богдана і Варвари Ханенків), про що є запис в інвентарній книзі за № 3537. За актом № 2 (з грифом “секретно”), він разом з іншими речами був переданий на зберігання до Київської обласної контори Держбанку 27 березня 1934 р., а звідти (очевидно, наприкінці червня 1941 р., з початком Вітчизняної війни) був вивезений до Держсховища СРСР у Москві. Відтак разом з іншими численними матеріальними цінностями його евакуювали до Уфи. У 1946 р. експонат повернуто в Україну – в Державний республіканський історичний музей, звідки у 1964 р. (тоді музей називався Київський державний історичний музей) передано в МІКУ.

Частина витворів: виделки фірми “Крістофль” та фірми “ERCUIS”, лопатка для торта надійшли до МІКУ з митниць як конфісковані речі.

Невелика, але різноманітна за стильовими особливостями та часом виготовлення колекція французького срібла в МІКУ дає змогу простежити зміну художніх уподобань та розвиток пробірної системи у Франції протягом XVIII-XX ст.

Примітки

¹ Diviš Jan. Guide to Silver marks of the World. – Prague, 1994. – S. 19.

² Там само.

³ Загаевский К. О клеймахъ и о наложеніи клеймъ на золотыя и серебряныя изделия. – Вильна, 1895. – С. 4–7.

- ⁴ Gradowski Michal. Francuskie znaki probiercze // Art&Business. № 4. – 1997. – S. 10.
- ⁵ Загаевский К. Вказ. праця. – С. 5.
- ⁶ Gradowski Michal. Вказ. праця. – S. 11.
- ⁷ Назимок М.М., Шликов О.К., Супрінович О.С. Довідник експерта з дорогоцінних металів. – К., 2012. – С. 319–320.
- ⁸ Marc Rosenberg. Der Goldschmiede merkzeichen. – Berlin, 1928. – №№ 6514; 6422.
- ⁹ Там само. № 6403.
- ¹⁰ Там само. № № 6403; 6521.
- ¹¹ Березова С.А. Твори варшавського майстра Яна Єжи Бандау в колекції МІКУ // Музейні читання. Матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво: погляд крізь віки” 11–13 грудня 2006 р – К., 2007. – С.150.
- ¹² Назимок М.М., Шликов О.К., Супрінович О.С. Вказ. праця. – С. 329–330.
- ¹³ Персал Рональд. Краткий экскурс в историю антиквариата. Серебро. – Минск, 1998. – С.65.
- ¹⁴ Marc Rosenberg. Вказ. праця. – №№ 6573; 6588.
- ¹⁵ Там само. №№ 6573; 6578.
- ¹⁶ Форрест Тим. Антиквариат. Серебро и фарфор. – М., 1997. – С.78.
- ¹⁷ Marc Rosenberg. Вказ. праця. – №№ 6573; 6588.
- ¹⁸ Gradowski Michal. Вказ. праця. – S.11.
- ¹⁹ <http://www.vazaro.com/forcustomers/news/704>.
- ²⁰ Gradowski Michal. Вказ. праця. – S.11.
- ²¹ Marc Rosenberg. Вказ. праця. – № 5920.
- ²² Gradowski M. Znaki na srebrze. Znaki miejskie i państwowe używane na terenie Polski w obecnych jej granicach. – Warszawa, 2010. – S. 280, nr. 36.
- ²³ <http://www.silvercollection.it/ORFEVRESTETARD.html>.
- ²⁴ http://ru.wikipedia.org/wiki/Кристофль,_Шарль
- ²⁵ http://www.925-1000.com/a_christofle.html.

ЗОЛОТАРСЬКІ ВИРОБИ БОГОСЛУЖБОВОГО ПРИЗНАЧЕННЯ ЯК ОБ'ЄКТ НАУКОВОГО ПІЗНАННЯ (ТЕРМІНОЛОГІЯ, СПРОБА ТИПОЛОГІЗАЦІЇ, ОСНОВНІ МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ)

Упродовж двох тисячоліть Христова Вселенська Церква створила цілісну систему духовно-естетичних цінностей, формотворчим ядром яких є Божественна Літургія. Пресвята Євхаристія – святе Безкровне жертвоприношення і євхаристійне жертвоспоживання (св. Причастя), встановлені Спасителем на Тайній Вечері з апостолами, зумовили послідовну еволюцію богослужбових обрядів та їхнє художнє осмислення у вигляді хореографії дій і жестів священнослужителів, мелодійності гімноспівів, поезики псалмів і молитов, благозапашного кадильно-тиміамного супроводу церковної відправи і символічно-образного вираження Богоспасенного чину¹.

Це привело до необхідності організації спеціально обладнаних богослужбових приміщень, а згодом будівництва храмів, які стають осередком розвитку всієї системи церковного мистецтва. Саме у християнській святині знайшли органічне поєднання архітектура, організація внутрішнього предметного середовища, вербального супроводу церковних обрядів, монументального та станкового оздоблення і літургійно-обрядового освоєння богослужбового храмового простору². Церковне мистецтво є синтезом різнобічної художньої (вербальної: декламації, речитативу і співу; візуальної: хореографічно-обрядової, знаково-жестової та ін.) діяльності, декоративно-іконографічного (символічно-образного, образотворчого) й церковно-обрядового, мистецтва та архітектури, які сформувались переважно у візантійську епоху історичної еволюції Служби Божої. Проте незважаючи на багатовікову історію дослідження християнської художньої культури, досі не відтворено стрункої системи її домінантних духовно-естетичних цінностей. Окреме місце у ній займають художні вироби церковного призначення, які застосовують для здійснення як храмових богослужбових церемоній, так і обрядів, які відправляють поза межами християнської святині.

Зауважимо, що в українському мистецтвознавстві різно-типні чаші і диски із зівицями, рипіди, хрести, панікадила,

лампади і свічники, кадильниці і човники, литійники і дзвони тощо, виготовлені з різноманітних металів і сплавів, дорогоцінних і напівкоштовних мінералів, дерева, скла та інших матеріалів, оздоблені знаковими, предметними, орнаментальними та подібними символічними мотивами з переважно розвинутою системою розміщення священних образів (ікон – ликів, постатей, релігійних сюжетів) на них, прийнято називати творами *декоративно-прикладного* мистецтва. Однак переважна більшість виробів цього виду мистецької діяльності, поряд з необхідним розміщенням у церковному ансамблі (як от дарохранильниці на св. Престолі у вівтарі, сигнальні атрибути (*дзвони*) у дзвіниці, *нацерковні хрести* над храмом тощо) та безпосереднім призначенням у літургійно-храмовому просторі (під час богослужіння чи треби), є проявом художнього, тобто естетично-осмисленого оформлення богослужбових і требних *обрядів*. Тому вважаємо доцільнішим означати їх не як твори декоративного прикладного, а церковного *декоративно-обрядового* або *церковно-обрядового* мистецтва. Серед цих творів розрізняємо *богослужбові* або *літургійно-обрядові* (від Служба Божа, Божественна Літургія), а також призначені для відправи інших св. Тайн: Хрещення (хрестильні релікварії), Миропомазання (мирниці), Причастя (причащальні чаші), Подружжя (шлюбні вінці), Єлепомазання (елейниці), Священства (потири, митри, панагії, жезли) і *требні* церковно-обрядові, як правило, художні вироби. Основою такого поділу служить догматично-містичний смисл *богослужбових* і *требних* відправ та їх здійснення за допомогою необхідних церковно-обрядових виробів з певним іконографічним репертуаром (системою розміщення священних образів відповідно до безпосереднього призначення у літургійно-храмовому просторі), його тлумачення в контексті літургійної, розвинутої християнським богослов'ям (передусім – христології (вчення про непорочне народження, двояку природу, чудесні діяння, жертвну смерть, воскресіння і вознесіння Ісуса Христа Спасителя); сакраментології (вчення про св. Тайни (Тайнства) і пневматології (вчення про Святого Духа); іконології (вчення про іконообраз) і сотеріології (вчення про спасіння душі) чинопослідовності.

В арсеналі мистецтвознавства є достатньо напрацювань, присвячених дослідженню таких виробів. Серед них – праці таких українських та зарубіжних вчених, як М. Петров, Б.І. та

В.Н. Ханенко, Е. Сецінський, В. Дроздов, М. Макаренко, В. Гончаров, М. Петренко, В. Александрович, С. Березова, О. Волковинська, Г. Полюшко, Й. Браун, В. Лозинський, Й. Самек, Й. Більчевський, Н. Кондаков, Г. Філімонов, І. Бердніков, Д. Айналлов, О. Уваров, М. Покровський, А. Некрасов, Б. Рибаків, Г. Корзухіна, Г. Бочаров, І. Стерлігова, В. Пуцко та інших³.

Однак у багатьох дослідженнях не завжди подано повний аналіз окремих творів, типів і певних типологічних груп богослужбових предметів у контексті їх функціонування у літургійно-храмовому просторі. Майже не розробленою залишається ідея синтезу, а саме – закономірності поєднання художньої форми (архітектоніки, пластики структурних елементів, технік і способів оздоблення тощо) з розвитком символічно-образної системи (репертуару і програми) священних образів невід’ємно від призначення та еволюції догматично-містичного тлумачення окремих богослужінь і треб у рамках певних типів, типологічних груп, як і родових та видових структур. Основною причиною цього є не врахування або ж не завжди глибоке розуміння феномену формування та розвитку всіх видів храмового мистецтва як єдиного органічного, відтак нероздільного, процесу.

До одного з видів храмового мистецтва належить декоративне мистецтво, в якому виділяють, як уже вказувалося, художньо створені предмети церковного *обрядового* призначення, означені нами як вироби декоративно-обрядового мистецтва. До таких слід віднести широке коло церковно-обрядових предметів, конструктивно-зміцнювальних та огорожувальних структур, виготовлених здебільшого з дорогоцінних, напівкоштовних, кольорових і чорних металів та сплавів. Залежно від розміщення у церковному ансамблі та предметному середовищі храму, а також безпосереднього призначення у християнських релігійних обрядах, серед художніх металевих виробів розрізняють декоративно розвинуті *архітектурні* (захисні і конструктивно-зміцнюючі) *елементи* – віконні ґрати, завіси, замки та їх деталі, огороження кафедри, солеї, сходів, хорів та ін.; *монументальні і малі архітектурні форми* – жертovníки, навколопрестольні киворії, дарохранильні кивоти, тетраподи, амвони, церковні двері, гробниці святих Христової Церкви, меморіальні пам’ятники тощо і власне *декоративно-обрядові вироби* – різнотипні емності (чаші, дискоси, дароносиці, ставротєки, кадильніці та ін.), хрести, литійники, хоругви, дзвони тощо.

За технологією і технічними засобами виготовлення цей підвид декоративного релігійного мистецтва об'єднує такі основні виробничі галузі, як литво, ковальство, слюсарство, дифування, кам'яну і дерев'яну пластику (круглу, рельєфну і контррельєфну різьбу) тощо. Отже за технологічно-технічними характеристиками більшість богослужбових предметів є витворами пластичного мистецтва. А тому їх слід вважати виробами *художньої* (металевої, кам'яної, дерев'яної та ін.) *пластики* (металопластики).

Серед художніх виробів церковної металопластики виділяють *декоративно-монументальні*, переважно *площинні*, *об'ємні і планово-просторові*: Царські Врата, ковані брами й двері, віконні ґрати, Святі Престоли і навколопрестольні киворії, дзвони-благівісти тощо. Виготовлені з коштовних, кольорових металів та сплавів, гравіровані по металу, карбовані, литі та емалеві ікони святих Небесної і земної Церкви, наприклад, Христа Спасителя і Богоматері поклонного іконостасного чину, храмові ікони, лики, постаті і багатофігурні сюжети, зображені на священних евхаристійних емностях: потирах, дискосах і дарохранильних релікваріях, а також на кадильницях, різномісних хрестах, дзвонах та інших літургійно-обрядових предметах належать до *іконографічного* – символічно-образного (образотворчого) мистецтва. Принагідно зауважимо, що за твердженням учених, зокрема В. Лепакіна, саме розбудова символічно-образної системи духовних цінностей, оперта на богослов'ї Христової Церкви, належить до найважливіших надбань християнської художньої культури⁴.

У декорі художніх виробів богослужбового призначення, зокрема при виготовленні творів металевої пластики, застосовують найрізноманітніші техніки і способи оздоблення – лиття, кування, кручення, зварювання, золочення і сріблення, гравірування і карбування, зернь і скань, прикрашення дорогітними і напівкоштовними каменями, перлами, кольоровим склом, різнобарвними емалями і пастами, інкрустацію металами аж до живописного (фініфтового, темперного, олійного) трактування біблійних сюжетів, окремих постатей і ликів святих Христової Церкви тощо. Тобто за технологією, художньо-збагачувальними техніками і способами оздоблення більшість металевих виробів церковно-обрядового призначення належать до особливо складного і кропіткого *ювелірного* мистецтва, яке в українському мистецтвознавстві ще прийнято називати *золотарством*.

При цьому виготовлення ювелірних, як металевих, так і виконаних з інших матеріалів (дорогоцінних і напівкоштовних мінералів, скла, дерева, кераміки, кістки тощо) виробів церковно-обрядового призначення, – це складний формотворчий процес. Він об'єднує технологічно-технічні і художні виражальні засоби виключно всіх видів християнського декоративного, а саме *візуального*: *об'ємно-просторового* – об'ємної, рельєфної (горельєфної, барельєфної і контр-рельєфної) литої, кованої, дифованої, карбованої тощо пластики, *образотворчого* (символічно-образного, іконографічного): скульптурного, живописного і графічного (гравірування, чорніння, інкрустації тощо) мистецтва та архітектури: у вигляді архітектонічно-розвинутих та об'ємно-планувальних структур. Тобто – від форми і пластики окремих структурних елементів, наприклад, священних потирів і дискосів, напрестольних і процесійних хрестів, лампадофорів і кадилниць; архітектоніки об'ємно-просторових розвинутих структур, передусім різнотипних дарохранильних релікваріїв, аж до іконографічного репертуару – розвиненого богослов'ям символічно-образного відображення Богоспасенного чину графічними, пластичними, живописними та іншими засобами вираження. Проте їх справжнє місце у цілісній системі і роль у формуванні всіх видів храмового церковного мистецтва, як і християнської культури в цілому, досі не одержали вичерпної оцінки в українському мистецтвознавстві.

До основних несприятливих чинників поглибленого дослідження проблеми є брак чіткої не тільки видової, родової, галузевої й типологічної (жанрової) систематизації (типологізації) творів залежно від технологічно-технічних характеристик, а й систематизації за їх розміщенням у церковному комплексі та функціонуванням у богослужбових церемоніях і требних обрядах. Зокрема, за розташуванням у церковному ансамблі та безпосереднім обрядовим призначенням у літургійно-храмовому просторі, до творів металевої пластики, крім предметів облаштування, зокрема архітектурних (монументальних і малих форм, огорожувальних та конструктивно-зміцнювальних структурних) елементів тощо, зараховують і різноманітні ритуальні художні вироби. Їх сукупність найбільше відповідає загальноновживаній, однак не конкретизованій, назві “церковне начиння”. Серед церковного начиння розрізняють *предмети обстави* інтер'єру храму (вівтаря, наосу, бабинця) та

церемоніальні або *обрядові* (*церемоніально-обрядові*), здебільшого твори металевої пластики, які використовують для здійснення літургійних церемоній і требних обрядів. Отже до головних критеріїв систематизації художніх творів церковного призначення, в тому числі металевих ювелірних виробів, належить також їхнє розташування у літургійно-храмовому просторі і безпосереднє призначення, тобто функціонування у релігійних відправах. При цьому базовою категорією для визначення родових відмін, типологічних груп, типів та окремих творів церковного декоративно-обрядового мистецтва ми вважаємо *функцію*.

Вже наголошувалося, що в цілісній системі декоративно-обрядового мистецтва виділяють художні вироби, які використовують під час відправи Божественної Літургії (Служби Божої) та інших урочисто-храмових богослужінь. Ми означили їх як *літургійні* (*літургійно-обрядові*) або ж *богослужбові*. Церковно-обрядові атрибути, якими послуговуються в обрядах, зумовлених релігійно-суспільними потребами вірян, наприклад, під час молебнів, водосвяття, хресних ходів та інших обрядів, ми називаємо *требними*.

Серед сукупності творів богослужбового призначення центральне місце належить предметам, які застосовують при звершенні св. Безкровної Жертви і тайни св. Причастя – визначального тайнодійства у Христовій Церкві. Саме Пресвята Євхаристія, встановлена Ісусом Христом на Тайній Вечері з апостолами, супроводжена словами Господньої установи: “*Беріть, їжте: це моє тіло*” та “*Пийте з неї (чаші) всі, бо це кров моя (Нового) Заповіту, яка за багатьох проливається на відпущення гріхів*” (Матвій, 26: 26–28), зумовила застосування священного потира. Таким чином, по-мистецьки виготовлена (за старозавітною традицією) Господня чаша, яку Христос Небесний Літург застосував для чудесного перетворення *субстанції вина у євхаристійну субстанцію* – істинну Кров Господню, – для св. Причастя своїх учнів, стала *першозразком*, тобто *прототипом* художнього освоєння (оформлення) богослужбових обрядів, а отже, *першотвором* християнського декоративно-обрядового мистецтва. Це дає підстави стверджувати, що *першоджерелом* формування християнських духовно-естетичних, в тому числі художніх цінностей є Пресвята Євхаристія. Це повністю узгоджується з фундамен-

тальним та всебічно обґрунтованим твердженням теоретика християнської культури В. Бичкова. Зокрема, на основі глибокого осмислення духовно-естетичних основ іконографічного мистецтва, дослідник встановив: “Євхаристія як кульмінація богослужіння стала головним *системотворчим (системоутворюючим)* центром, а молитва – основним функціонально-змістовним принципом об’єднання храмових мистецтв у православному культі”⁵. У цьому контексті *Господня чаша*, як *канонічний* першовір (архетип), є першозразком, а, отже, *парадигмою* концепції розвитку всього комплексу (а згідно з теорією М. Станкевича⁶, роду) по-мистецьки виготовлених богослужбових, передусім *літургійно-обрядових*, місткостей (священних потирів, дискосів, дарохранильних чаш, причащальних лжиць та подібних емностей). У цьому контексті Господня чаша, як і пізніше запроваджені священний дискос та інші богослужбові посудини, належить до основної *підродової* відміни *ритуально-обрядових емностей* – одного з родів (поряд з рипідами, хрестами, різнотипними свічниками тощо) церковно-го декоративно-обрядового мистецтва.

У цьому зв’язку слід зазначити, що з історичним розвитком урочистих євхаристійно-обрядових церемоній первісний потир, запроваджений у богослужінні Архіреєм Господа Христом Літургом, доповнюють дискосом – мисою (мисоподібною емністю), в яку Небесний Учитель разом з учнями, споживаючи пасхальну трапезу, вмочали хліб, а згодом звідциєю для оберігання порядку викладеного на ньому Небесного Брашна, копієм (проскомидійним ножем) для вирізування св. Агнця та частинок артоса на честь Богородиці, апостолів, інших святих, мертвих і живих, посудиною для теплоти (теплої води), яку ще називають укропницею, та ложечкою (лжицею) або фістулою (трубочкою) для жертвоспоживання. Для переховування запасних і причастя вірних Передосвяченими Дарами під час богослужіння у визначені дні Великого посту або за їх особливою потребою запроваджують дарохранильниці та похідні від них дароносні релікварії. Дароносиці слугують для перенесення запасних Найсвятіших Сакраментів, якими причащають важкохворих та немічних, засуджених перед стратою або вмираючих поза межами храму – у домівках, шпиталях, на полі битви тощо. Від найдавніших часів в особливо жарких кліматичних умовах Малої Азії і Близького Сходу для оберігання

проскомидійних і Святих Дарів від комах, потрапляння пилинок тощо застосовують спеціальні опахала, відомі під назвою рипіди. Водночас при відправі Всевишньої Літургії ще з раннього періоду поширення християнства використовували різнотипні освітлювальні прилади – факели, каганці, лампадофори тощо. Їх запровадження у християнські богослужбові обряди було продиктоване необхідністю освітлення темних приміщень підземних храмів у катакомбах Єгипту, Далмації, Італії та в інших країнах та місцях, де гнані за Христову віру знаходили притулок. Однак з офіційним визнанням релігії започатковане ранньою традицією освітлення християнських святинь поступово канонізується і під час відправи богослужбових церемоній набуває символічно-образного – світлоносного, значення всепроникаючого Світла Слави та науки Небесного Учителя Христа Слова.

Разом з тим відомо, що Христова Церква не відкинула, а, навпаки, досить успішно засвоїла, досвід язичницької культової обрядовості як віковичного надбання старозаповітних духовних традицій. Внаслідок цього серед супровідних атрибутів Служби Божої з'являються тиміамно-курильні кацеї і кадильніці, сигнальні (дерев'яні била та металеві дзвони), золотошите облачення священників тощо. До порівняно пізніх богослужбових “клеїнодів” належать різнотипні (процесійні, предносні, запрестольні, благословляючі нап্রেстьольні та нагрудні) хрести. Однак з визнанням християнства рівноправною, а згодом державною, релігією знаряддя принизливого покарання, нелюдських тортур і ганебної смерті Христа Спасителя стає символом Премудрості Господньої, Слова Божого і благодаті Духа Святого.

При цьому слід зазначити, що декоративно-обрядове, зокрема ювелірне, мистецтво є синтезом технологічно-технічних, тектонічних (об'ємно-пластичних), іконографічних (живописних, графічних і пластичних) та архітектонічних (планово-просторових) засобів, а відтак художньо-стильових і стилістичних закономірностей їх вираження. У цьому сенсі, церковне золотарство є органічним поєднанням стильових і стилістичних особливостей декоративного, передусім прикладного (яке стосовно церковного ми називаємо *декоративно-обрядовим*), як також іконографічного (символічно-образного, образотворчого) мистецтва, які на кожному з історичних періодів зазнавали відпо-

відних впливів великих художніх стилів. Таким чином, упродовж віків церковне золотарство акумулювало величезний досвід формотворчих ідей кожного з історичних художніх стилів.

Отже, творення богослужбових ювелірних виробів – це складний формотворчий процес. Він об'єднує віковий художній досвід стильових і стилістичних виражальних засобів майже всіх видів церковного декоративного, передусім декоративно-обрядового, і символічно-образного (образотворчого) мистецтва й архітектури. Проте в українській мистецтвознавчій науці ще бракує належного висвітлення його місця і ролі у формуванні цілісної системи церковного мистецтва, відтак християнського культури в цілому. При цьому однією з головних причин є не завжди глибоке розуміння концепції їх еволюції – від встановленої нами першопричини (ядра, стрижня) до створення всього порядку (вибудованої системи) християнських духовних (богословських і вироблених на їхній основі літургійно-обрядових, морально-етичних і духовно-естетичних) цінностей як єдиного органічного процесу. Саме тому Н. Кондаков, один з основоположників іконографічного методу дослідження візантійського та візантійсько-руського мистецтва, ще наприкінці ХІХ ст. застерігав вчених від поділу єдиного (в історично-культурному контексті) художнього процесу творення на сфери “великого” (іконографічного – С.Б.) та “прикладного (обрядового – С.Б.) мистецтва”⁷, яке ми означили як декоративно-обрядове.

Для ґрунтовнішого пізнання феномену декоративно-обрядового мистецтва, передусім його ролі і місця у формуванні християнських духовно-естетичних цінностей, слід конкретизувати всі художньо-виражальні засоби і способи його творення. Зокрема, за способом виготовлення виділяють церковно-обрядові ємності (посудини, місткості), які ми називаємо *ангіопластиком*. Саме цей термін (похідний від лат. *angio* – судина, посудина і *graphy* – писати), введений в науковий обіг російським дослідником І. Снегирьовим⁸, ми вважаємо найдоцільнішим для відокремлення технологічно-технічного процесу створення об'ємно-пластичних ємностей та архітектонічних місткостей від, наприклад, рельєфної пластики ікон, хрестів та інших творів храмового декоративно-обрядового та іконографічного мистецтва.

Зауважимо, що до творів церковної ангіопластики належать як богослужбові (літургійно-обрядові), так і требні ємності:

литійно-всенічні кубки і миси, антидорні миси, сигнально-звукові (дзвони і сигнатурки), кадильно-тиміамні (кадильниці, кацеї і човники), світлоносні лампади, лампадофори, хрещальні купелі, водосвятні чаші і кропильниці, офірні скарбонки (різноманітні блюда і скриньки), рукомийники тощо. Центральне місце серед них займають, як зазначалося, богослужбові предмети, призначені для евхаристійного тайнодійства. Це передусім: потири, дискоси із зівицями, причащальні лжиці, а також дарохранильні релікварії (кивоти, дарохранильниці і дароносиці). Отже, до визначальної *підродової* структури належать евхаристійно-обрядові ємності (посудини), які ми означаємо як твори *сакральної* ангіопластики⁹. Оскільки ними можуть слугувати як традиційної форми посудини: чаші, кубки, миси, так і ємності іншого типу, наприклад, такі об'ємно-пластичні вироби та архітектонічні (об'ємно-планувальні) структури, як фігурки голубів, саркофагоподібні скриньки, різноманітні пустотілі хрести, гробнички, маленькі моделі храмів і дзвіниць, монстранції тощо, то найдоцільнішим для їх узагальненого визначення ми вважаємо термін *евлогії*.

При цьому слід зазначити, що греко-візантійська лексема *евлогія* (гр. *εὐλογία*) у християнській церковно-обрядовій традиції тотожна поняттю евхаристія (гр. *εὐχαριστία*) – хвала, подяка, благословення. Похідне *εὐλόγίας* означає благословенний, а вираз *εὐλόγησις ἄριστος* – благословенний (освячений) пшеничний хліб. Апостоли у своїх свідченнях про звершення Христом Спасителем Найсвятішої Тайни – перевтілення хліба і вина на Його Пресвяте Тіло і Пречисту Кров – обидва поняття вживали як синоніми. Зокрема, євангелісти Матвій і Марко – *εὐλόγησας*, а Лука та Іван – *εὐχαριστήσας*. Рівноапостольний св. Павло священний потир називав *τὸ ποτήριον τῆς εὐλόγίας, ποτήριον τοῦ Κυρίου* – чашею благословенства або чашею Господньою. Тому вже з ранньохристиянських часів рівнозначним (*εὐχαριστιοζ*) словом *εὐλόγιοζ(ών)* – дослівно ємності для благословенного хліба – у значенні сакральної посудини, називали евхаристійні потири, а згодом дискоси, дарохранильниці і дароносиці, тобто священні місткості, у яких звершують св. Безкровне жертвоприношення, здійснюють тайну св. Причастя і зберігають перевтілені з вина і хліба істинні Ранішеосвячені (Передосвячені) Чесні Дари – Пресвяте Тіло і Пречисту Кров Христа Спасителя. Відтак за світоглядною семантикою поняття *εὐλογία* і похідних від нього –

евлогій та *евлогії* – для виділення творів церковної *сакральної ангіопластики*, стінки яких торкаються істинного Вічно Живого Христа Спасителя у Пресвятій Євхаристії, серед інших означень, таких як посуд, посудина, емність чи місткість, найбільше відповідає християнській ідеології, зокрема поняттю *святість*. Тож у контексті історичного розвитку літургійно-обрядової практики та семантичної еволюції богослужбової лексики введення цього терміна – *евлогій*, для означення жертвоприносних, причащальних і дарохранильних емностей в українському мистецтвознавстві ми вважаємо слушним і доцільним. Також вважаємо, що це греко-візантійське поняття (*εὐλόγιος*) є найвідповіднішим не тільки у сенсі термінологічного визначення, а й жанрово-типологічного узагальнення та виділення священних емностей серед церковно-обрядових посудин (сосудів) іншого призначення, як також всієї системи церковного декоративно-обрядового мистецтва. Отже, термін *евлогії* є найпридатнішим для означення, відтак виокремлення євхаристійно-обрядових емностей як окремої підродової групи (у рамках всієї системи родових структур) церковно-обрядового ангіопластичного мистецтва.

Зважаючи на їх безпосереднє призначення і функціонування у літургійно-храмовому просторі, а саме: звершення євхаристійного тайнодіяства під час канону Служби Божої – визначального богослужіння, яке іменують Пресвятою, Божественною, Небесною або Всевишньою Літургією, їх часто називають священними, всечесними, літургійними, а також богослужбовими. Ці золотарські вироби, які ще називають творами ювелірної пластики, є, як зазначалося, невід’ємними під час відправи Служби Божої богослужбовими або ж літургійно-обрядовими *атрибутами*.

Зауважимо, що греко-латинський термін атрибут (лат. *attributum* – додане або *attribuo* – надаю, наділяю) у філософському трактуванні означає істотну, невід’ємну властивість предмета або явища. Уже дохристиянські філософи виділяли *постійний атрибут* від випадкового, тимчасового або перехідного стану, який називали *акцидентцією*. Так, за Арістотелем, вчення якого було розвинуте західноєвропейськими, зокрема католицькими, схоластами, як також українськими богословами барокової доби, атрибут означає постійний, незмінний, відтак невід’ємний стан об’єкта, предмета, явища. У

цьому сенсі потир і дискос із звіздицею, які ми називаємо священними евлогіями, є постійними, незмінними і невід'ємними ємностями (предметами), а отже – атрибутами евхаристійного тайнодіяства, під час якого силою освячувальних слів Господньої установи, епиклези (прикликання Святого Духа), благословляючих жестів, дій та супровідних молитов священнослужитель звершує св. Безкровне жертвоприношення. За їх допомогою літургісант здійснює тайну св. Причастя. Тож незмінні священні евлогії, необхідні при відправі канону Божественної Літургії, будучи істотними, перманентними та невіддільними предметами визначального у Христовій Церкві тайнодіяства, є богослужбовими атрибутами Пресвятої Євхаристії.

З розвитком та поступовим поглибленням символічно-містичного осмислення літургійних церемоній у контексті еволюції християнського богослов'я система атрибутів евхаристійного тайнодіяства збагачується, як уже вказувалося, дарохранильними і дароносними евлогіями, звіздицею, копієм (проскомидійним ножем) і лжицею (причащальною ложечкою). У священних дарохранильних евлогіях (дарохранильницях і дароносицях) зберігають Передосвячені Дари для великопісних св. Літургій і переносять запасні Чесні Дари для причастя немічних, важко хворих та вмираючих поза святинею. У сенсі постійного, незмінного і невід'ємного застосування під час Служби Божої, до сакральних ми зараховуємо лжицю, яка торкається Чесних Дарів і дарохранильний кивот. Неодмінними у евхаристійному богослужінні є проскомидійний ніж (спис, копіє), рипіди і кадильниця. Богослужбовими атрибутами є Святий Престол (Великий Жертовник), на якому звершують св. Безкровне жертвоприношення, коштовно оздоблене св. Євангеліє, що символізує Христа Слово, на престольний поставний ставрій, за престольний семисвічник, Вічна лампада, як також благословляючі хрест, дикирій і трикирій.

Отже, центральне місце у цілісній системі духовно-естетичного освоєння літургійно-храмового простору належить богослужбовим атрибутам, які застосовують для св. Безкровного жертвоприношення і жертвоспоживання. Адже відомо, що саме Пресвята Євхаристія – встановлені Христом Небесним Літургом св. Безкровна Жертва і тайна св. Причастя, є першоджерелом, а отже – центром розвитку храмового літургійно-обрядового мистецтва. Тобто Божественна Літургія, під час якої

звершується визначальне тайнодійство Христової Церкви (євхаристійне жертвоприношення і жертвоспоживання), є *формотворчим центром* християнських духовно-естетичних основ. Відтак богослужбові євлогії, стінки яких торкаються перевтілених з вина і хліба Найсвятіших *Сакраментів* (лат. *sacrum* – належний Богові, а отже священний) – істинних Тіла і Крові Господньої – є творами *сакрального* мистецтва. Тому їх ще називають Господніми, благословенними або ж сакральними. Їхнє оздоблення у вигляді знакових, предметних, рослинних, астральних, зоо- та антропоморфних зображень належить до найдавніших прообразів Святих Небесних Дарів та ікон євхаристійного освячення і тайнодійства св. Причастя. Неврахування догматично-містичного смислу ювелірних творів сакральної, здебільшого металевої, ангіопластики у храмовому богослужінні, особливо, символічно-алегоричного трактування зображених на них орнаментальних декоративних мотивів, багатофігурних біблійних сюжетів, постатей і ликів святих у контексті пояснення розбудованих християнським богослов'ям літургійних чинів, не сприяє їхньому синтетичному дослідженню, відтак встановленню справжнього місця і ролі в еволюції цілісної системи творів декоративно-обрядового мистецтва та його органічного взаємозв'язку з іншими родами і видами церковного мистецтва.

Несприятливими для поглибленого вивчення проблеми є також не до кінця розроблена (поряд з термінологією і типологією) методологія вивчення мистецьких творів богослужбового призначення. За нашим попереднім дослідженням, основою об'єктивного визначення реального місця художніх виробів, призначених для євхаристійного тайнодійства (як і інших богослужбових обрядів) у літургійно-храмовому просторі, а відтак встановлення істинної ролі у формуванні цілісної системи церковного декоративного мистецтва, є принципи *історизму*, *ансамблю*, *системності* і *компаративізму*. Найважливішими для їх вирішення є *генетичний*, *історичний*, *типологічний*, *іконографічний*, *порівняльний*, *художній* та методи *ретроспекції* і *реконструкції*. Дуже важливим є також *формально-стильовий* та *стилістичний* аналіз художньої форми.

Для введення в науковий обіг новітніх понять, що стосуються, наприклад, богослужбових церемоній, маловідомих об'єктів дослідження, декоративних особливостей творів сакральної

ангіопластики необхідним залишається *ексфразис* (опис), відоміший у мистецтвознавстві як *дескриптивний* (описовий) спосіб пояснення і пізнання. Доцільним для припущення ймовірного походження, відтак коригування шляхів еволюції підвиду, родових і підродових структур, основних типологічних груп і типів та художніх якостей богослужбових предметів ми вважаємо *гіпотетично-дедуктивний* метод. Він об'єднує такі складові, як висунення *гіпотези* (припущення) і *дедукції* – виведення висновків з припущень, значення яких носить вірогідний характер.

З метою ґрунтовнішого висвітлення еволюції русько-української ангіопластики у загальному руслі духовно-естетичного досвіду Вселенської Церкви доцільним є застосування принципу *семіології* (семіотики) – науки про значення та властивості системи знаків і знакових систем у церковній богослужбовій культурі. Це спонукає до необхідності застосування методу *герменевтики* (грец. *ἑρμηνευτική* – мистецтво тлумачення, від *ἑρμηνεύω* – тлумачу) і його складової *екзегетики* – пояснення (екзегези) біблійних текстів) – теорії і методології роз'яснення релігійних джерел, а саме – догматично-містичного смислу богослужбових обрядів і символічно-образного трактування іконографічного репертуару окремих творів, типів і типологічних груп як також цілісної програми всієї сукупності священних евлгіїв у контексті богословського тлумачення антитипу (прообразу) Святих Дарів у вигляді знаків, предметів, речовин, графем, рослинних мотивів, іхтіологічних і зооморфних фігур тощо, та священних ікон (ликів, постатей, сюжетів) евхаристійного тайнодійства¹⁰.

Зауважимо, що поняття *антитип* для символічно-алегоричного означення істинних Тіла і Крові Христа Спасителя – освячених Господньою установою хліба і вина, введене у богослужбову термінологію Вселенським учителем Василієм Великим.

Іконографічний метод Н. Кондакова, а також комплексний підхід Ф. Буслаєва до пояснення богословського підґрунтя символічно-містичного смислу священних історичних образів, символів та алегорій, поглиблені М. Покровським та значно розвинуті у дослідженнях духовно-естетичних надбань Вселенської Церкви сучасними, зокрема такими українськими і зарубіжними вченими, як Л. Міляєва, В. Овсійчук, С. Аверінцев, В. Лепакін, В. Бичков, Л. Успенський, Я. Собечко, В. Стружевський, У. Мазурчак, Ж. Штітт, Г. Почепцов¹¹ суттєво

розширюють проблематику, долучивши до їх вивчення ікони – священні образи, зображені у виробах богослужбового призначення. Це дозволяє значно поглибити дослідження, визнавши іконологію однією з фундаментальних наук (поряд з історією Христової Церкви, богослов'ям, зокрема літургікою – теорією і практикою богослужіння, доконечних для встановлення генезису і шляхів розвитку церковних обрядів), необхідних для всебічного вивчення декоративно-обрядового мистецтва. Отже застосування герменевтики викликане специфікою предмету опрацювання, а саме – іконографічної програми священних потирів, дискосів із зівицями, дарохранильних релікваріїв (дарохранильниць, дароносиць і кивотів) та інших, необхідних для відправи Служби Божої рипід, літургійних хрестів, кадильно-тиміамних, світлоносних та інших літургійно-обрядових атрибутів, які ми називаємо *супровідними*, у контексті розвиненого християнських богослов'ям символічно-містичного тлумачення прообразу Небесного Хліба і священних ікон евхаристійного тайнодійства. А поскільки головним чинником формування художньої форми (архітектоніки, пластики, орнаментального оздоблення та іконографічного репертуару) є її безпосереднє призначення у богослужбових обрядах, то основою їх дослідження ми вважаємо систематизацію ювелірних (золотарських) виробів за їх богослужбово-обрядовою функцією у літургійно-храмовому просторі. При цьому мистецтво ювелірної, особливо сакральної, пластики найдоцільніше вивчати за допомогою методу *ретроспекції*, який на основі історично-генетичного дослідження дає можливість виявити закономірності хронологічно-поступального розвитку художньої форми та іконографічної програми декоративно-обрядових виробів: догматично-містичного смислу та символічно-образного трактування священних образів евхаристійного тайнодійства, на кожному з етапів (періодів) еволюції Божественної Літургії.

Отже, в еволюції цілісної системи художнього, зокрема предметного, освоєння літургійно-храмового простору особлива роль належить декоративно-обрядовим виробам богослужбового призначення. Переважна більшість з них, передусім творів ювелірної пластики, поряд з безпосереднім богослужбовим призначенням, є проявом естетично-осмисленого оформлення церковних обрядів. Центральне (визначальне) місце серед них належить золотарським виробам, які застосовують при

звершенні визначального тайнодійства у Христовій Церкві – св. Безкровної Жертви і тайни св. Причастя. *Тобто парадигмою творів ювелірної пластики, які застосовують при звершенні евхаристійного тайнодійства є християнське церковно-обрядове мистецтво.* Канонічним першотвором (першозразком, проточи архетипом) є Господній потир, встановлений Христом Небесним Літургом “нареченим від Бога Першосвященником за чином Мельхіседека” (Євр. 5, 10; 3, 1; 4, 14; 6, 20). Таким чином, *Господня чаша* стала першозразком, а, отже, парадигмою розвитку всієї системи по-мистецьки виготовлених, тобто художніх богослужбових виробів, які є родовою структурою церковного декоративно-обрядового мистецтва. Отже, вивчаючи їх, дослідникам належить враховувати літургійно-обрядову функцію – чинник, який безпосередньо і досить суттєво впливає на розвиток художньої форми, еволюцію та особливості трактування символічно-образного (невід’ємного від ідеологічних засад Христової Церкви) репертуару, залежно від застосування у церковних обрядах, передусім Божественної Літургії, як і інших богослужінь, зокрема шести св. Тайн і требних відправ. Адже саме недослідженість системи розміщення іконних образів в контексті еволюції церковних обрядів, передусім літургійної чинопослідовності, ігнорування їхнього догматично-містичного тлумачення та символічно-образного трактування в органічному взаємозв’язку з послідовним розвитком монументального і станкового оздоблення літургійно-храмового простору приводить до не завжди вірної ідентифікації творів богослужбової металевої пластики.

Таким чином, одним з найважливіших завдань сучасного мистецтвознавства є встановлення генезису та шляхів розвитку художніх особливостей, головним чином ювелірних, виробів літургійно-обрядового призначення, та їх ролі у формуванні всіх видів храмового мистецтва. Це дасть можливість висвітлити цілісну картину еволюції всієї системи золотарських церковних виробів як органічної складової церковного декоративного мистецтва, а відтак визначити домінантні духовно-естетичні цінності християнської культури загалом.

Поставлені нами питання та пропоновані можливі шляхи їх пояснення є тільки спробою вирішення проблеми. Для її повного розв’язання необхідно об’єднати зусилля як мистецтвознавців, зокрема дослідників християнського іконографічного мистецтва і музейних науковців, так і напрацювання спеціаліс-

тів суміжних дисциплін: мовознавців (стосовно термінології, точного прочитання давніх текстів тощо), істориків Христової Церкви, особливо літургістів, богословів (христологів, сотеріологів, іконологів, сакраментологів) та інших вчених.

Примітки

- 1 Боньковська С. Тиміамно-кадильні атрибути (До питання походження та розвитку у християнських обрядах) // Історія релігій в Україні. Праці XIII-ї міжнародної конференції. – Львів, 20–22 травня 2003 р. – Львів, 2003. – Книга I. – С. 86–92; Боньковська С. Іконографія “Євхаристійної молитви” у сакральній металопластиці. До питання генезису // Народнознавчі Зошити. 2003. – З. 1–2 (49–50). – С. 195–198; Боньковська С. Символ нетлінності в образній системі сакральної металопластики // Матеріали V конгресу Міжнародної асоціації українців (26–29 серпня 2002). Історія: Збірник наукових статей. – Частина 2. – Чернівці, 2004. – С. 510–513; Боньковська С. Господній потир як парадигма християнського декоративного мистецтва // Могилянські читання: Зб. наук. пр.: Пам’ятки Давньої Русі в студіях сучасних вчених: історія, дослідження, збереження / Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник. – К., 2006. – С. 66–69.
- 2 Боньковська С. Сакральна металопластика в системі храмового комплексу // Міжнародна конференція “Народне мистецтво як цілісна система світобачення етносу”. Київ: Інститут МФЕ ім. М. Рильського НАНУ. 18–19 жовтня 2007 року. /Українське мистецтвознавство: зб. наук. пр.: матеріали, доповіді, рецензії. / НАНУ Ін-т мистецтвознава, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, Вип. 8 – К., 2008. – С. 26–27.
- 3 Петров Н.И. Указатель церковно-археологического музея при Киевской духовной Академии. – К., 1880. – С. 25–33; Ханенко Б.И, Ханенко В.Н. Русские древности. Кресты и образки. – К., 1899; Сецинский Е. Опись предметов старины. Церковно-богослужебные сосуды и другие принадлежности христианского богослужения. – Каменец-Подольский, 1909. – С. 18–27, 43–50; Дроздов В. Датоване культове срібло XVII ст. у Чернігівському Державному історичному музеї // Чернігів і Північне Лівобережжя. – К., 1928. – С. 325–346; Макаренко Н. Виставка церковної старины в музеє барона Штиглица // Старые годы. – СПб, 1915. – Июль–август. – С. 14–81; Ернст Ф. Церковная старина в Петрограде // Старые годы. – СПб, 1915. – Июль–август. – С. 3–13; Гончаров В.К. Художні ремесла. – Т. 1. – К.
- 4 Лепяхін В. Ікона та іконічність. – Львів, 2001. – С. 93.

- ⁵ Бычков В.В. Духовно-эстетические основы русской иконы. Москва, 1995. – С. 227.
- ⁶ Станкевич М. Українське художнє дерево. – Львів, 2002. – С. 195.
- ⁷ Кызласова И.Л. История изучения византийского и древнерусского искусства в России (Ф.И. Буслаев, Н.П. Кондаков: методы, идеи, теории). – М., 1985. – С. 91.
- ⁸ Древности Российского государства. – Отд. 1. – М., 1849.
- ⁹ Боньковська С. Сакральна металопластика в системі храмового комплексу // Міжнародна конференція “Народне мистецтво як цілісна система світобачення етносу”. Київ: Інститут МФЕ ім. М. Рильського НАНУ. 18–19 жовтня 2007 року. /Українське мистецтвознавство: зб. наук. пр.: матеріали, доповіді, рецензії: / НАНУ Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. – Вип. 8. – К., 2008. – С. 26–28.
- ¹⁰ Боньковська С. Герменевтика іконографічної програми ранньобарокових священних євлогіїв у контексті євхаристійної еклезиології (на прикладі могилянської євхаристійної чаші) // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: зб. наук. пр. / НАНУ Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2007. – Вип. 7. – К. 2007. – С. 36–45.
- ¹¹ *Бычков В.В.* Формирование основных принципов византийской эстетики // Культура Византии. IV – первая половина VII в. – М., 1984; *Бычков В.* Aesthetica Patrum. Эстетика Отцов Церкви. – М., 1995; *Лепяхін В.* Ікона та іконічність. – Львів, 2001; *Штимиц Ж. – К.* Сенс жесту на середньовічному Заході. – Харків, 2002; *Почепцов Г. Г.* Семиотика. – М. – К., – 2002; *Miliajewa L.* Freski Kaplicy Tryjcy Świętej na Zamku Lubelskim a sztuka ukraińska // Kaplica Tryjcy Świętej na Zamku Lubelskim. Historia, teologia, sztuka, konserwacja / Materiały sesji zorganizowanej w Muzeum Lubelskim 24–26 kwietnia 1997 roku. – Lublin, 1999. – S. 105–1144; *Міляєва Л.* Українське бароко (Візантія і Захід) // Мистецтвознавство України. Збірник наукових праць. – Вип. 2. – К., 2001. – С. 7–12; *Овсійчук В.* Майстри українського бароко. – К., 1991; *Овсійчук В.А.* Українське малярство Х–XVIII століть. Проблеми кольору. – Львів, 1996. – С. 337–471; *Sobeczko H.J.* Wpływ teologicznego pojmowania Ewcharystii na jej artystyczne formy przekazu ikonograficznego // Kultura i sztuka w służbie Ewcharystii. – Opole, 1997. – S. 25–34; *Florenski P.* Ikonostas i inne szkice. – Białystok, 1997; *Mazurczak U.* Tajemnica Ewcharystii w sztuce zagadnienia wybrane // Kultura i sztuka w służbie Ewcharystii. – S. 79–92.

КОМПЛЕКС ПРИКРАС НАРОДНОГО ЖІНОЧОГО ВБРАННЯ ЧИГИРИНЩИНИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Складові частини народного костюму – натільний, поясний, нагрудний та верхній одяг разом із поясами, головними уборами, взуттям і прикрасами – у певних поєднаннях утворювали традиційні комплекси народного вбрання, які, залежно від місцевості, відрізнялися багатьма локальними особливостями.

Як відомо, саме Середня Наддніпрянщина була тереном формування української народності, що відбилося і на розвитку народного костюму цього регіону. Разом з тим, у межах регіону можна виділити самостійні комплекси, притаманні конкретним районам Середньої Наддніпрянщини¹.

Важливе місце в композиційному вирішенні українського народного жіночого костюму кін. ХІХ – поч. ХХ ст. належить ювелірним прикрасам. Вони виступають у синтезі з різними видами народного мистецтва, посилюючи художній образ традиційного вбрання. Завдяки своїм самобутнім рисам прикраси українок були певною ознакою належності людини до тієї чи іншої верстви суспільства, визначали її вік, сімейний стан, етнічну та регіональну приналежність (рис. 1).



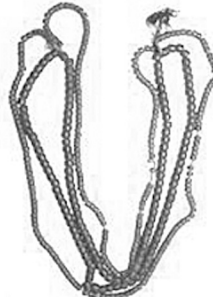
Рис. 1.

Розглянемо прикраси до народного жіночого вбрання на прикладі речей із фондової збірки НКЗ “Чигирин” та прикрас з приватної колекції С.Ф. Потапенка, мешканця м. Чигирин.

Комплекси народного одягу Чигиринщини сформувалися переважно до кінця ХІХ ст. і проіснували до початку ХХ ст. Прикраси доповнювали і завершували жіночий костюм. Намисто, дукачі, персні, сережки, підвіски складають велику групу предметів, що розрізняються між собою за матеріалом і способом виготовлення, формою, кольором та декором. Серед них – вироби місцевих майстрів і привізні. Сільські майстри-золотарі, зберігаючи традиційні форми, досягають високої досконалості у виготовленні сережок, хрестів, дукачів, а також різних видів намиста².



III-38



III-274



III-37



III-2341



III-3277

Рис. 2.

Найбільш архаїчний вид жіночих нагрудних прикрас – намисто (рис. 2.1). Воно було головним елементом в комплексі прикрас, об'єднувало всі інші і, одночасно, слугувало для них тлом. Намисто різнилося як за матеріалом, кольором, формою,

так і способами носіння. Його виготовляли з природних і з штучних матеріалів. Особливо цінувалось коралове намисто, яке ще називали “добре”, “справжнє”, “дороге”, “щире”. Воно мало різні кольори і відтінки – від блідо-рожевого до бордового. На Правобережжі побутувало масивніше, “різане” намисто. Найбільша, центральна намистина (на кожній низці) обковувалася сріблом. Кількість низок намиста могло досягати десяти, а іноді і більше. Гарне намисто було варте волів³. Але не всі мали змогу носити “добре” намисто, оскільки прикраса могла коштувати скільки ж, як добротна хата або цілий хутір.

Для тих, у кого були невеликі статки, ринок пропонував штучні коралі і “червоне камінне намисто”, або намисто з кольорового скла. Дехто носив один-два разки бурштину. В більшості випадків він був місцевого видобутку. У будень під час роботи дівчата надівали небагато намиста: боялися, що нитка розірветься, бо за народними віруваннями розсипане намисто накликає біду. Зовсім без намиста бути дівчатам не можна і в будень, бо існувало повір'я, що намисто оберігає дівчину від застуди, а тому завжди треба мати хоча б один разок намиста на шії. В неділю або в свято, йдучи до церкви, в сусіднє село чи до міста, дівчата рясно оздоблювали себе намистом. Ця оздоба служила прикрасою не лише дівчатам, а й молодим заміжнім жінкам; жінки похилого віку, якщо й носили намисто, то небагато – один-два разочки, та й то лише темних кольорів. Дівчата й молодиці, навпаки, надягали зелене, блакитне, а найчастіше – червоне намисто. Якщо молодиця мала багато “гарного” намиста, то це була одна із прикмет, що вона шанована своїм чоловіком. На Чигиринщині жінки носили також коралове намисто. На особливу увагу заслуговує намисто із фондової збірки НКЗ “Чигирин” (рис. 2.1, III-38), яке походить із м.Чигирин і датується початком ХХ ст. Складається із 5 разків. Намистинки різані, шліфовані у формі “барилець”.

Центральне місце у комплексі нагрудних прикрас займали дукачі (рис. 2.2). Якщо намисто становило основу комплексу прикрас, то дукачі якісно його доповнювали. Дукачами у ХІХ та ХХ ст. називали дуже різні за матеріальною і художньою цінністю художні прикраси – від грубого, але старанно виготовленого, ювелірного виробу до копійчаної, дуже примітивної, фабричної штампованої пластинки⁴. Відповідно, в

одних місцевостях дукач на поч. ХХ ст. лишався ще парадною, святковою прикрасою, тоді як в інших – дукачі носили щодня не лише дорослі, а й діти.

Дукач завжди розташовували на найвиднішому місці – на грудях, на тлі білосніжної сорочки. Це була найдорожча прикраса, яка підкреслювала соціальний та майновий статус господині. Дукач був гордістю господині, найдорожчим та найбажанішим подарунком. Разом з іншими прикрасами дукачі передавали із покоління в покоління та складали на придане для нареченої. Інколи дукачі заношували так, що зображення на них неможливо було розібрати.

Дукачі, як пам'ятки народного мистецтва, донесли до нас десятки найрізноманітніших композицій та сюжетів: зображення портретів, гербів. Також були поширені дукачі-образки із зображенням Богородиці та святих. Часто такі образки із зображенням святих або чудотворної ікони виготовляли у майстернях при монастирях. Зустрічаються дукачі-образки як двостороннього, так і одностороннього штампу. Прикладом таких дукачів можуть бути прикраси із фондової збірки (ІІІ-4028, ІІІ-2339, ІІІ-2337).

Дукач-образок (ІІІ-4028): двосторонній, зображення вертикальні, рельєфні, штамповані; краї оздоблені опуклим рельєфним кантом.

Аверс: зображення ікони “Богородиця Печерська” – Божа Матір, що сидить на троні, на колінах – немовля (Ісус); до її колін прихилилися святі Феодосій і Антоній Печерські, яких Богородиця пригортає до себе, ніби прикриваючи омофором. У верхній частині – зображення двох архангелів із зерцалами в руках та напис: “КІЕВО-ПЕЧЕРСК...”.

Реверс: зображення святих Феодосія та Антонія на тлі Києво-Печерської лаври, вгорі – напис: “КІЕВО-ПЕЧЕРСКІЯ ЧУД.СВ.ПРЕП. ФЕОДОСИЙ И АНТОНІЙ”.

Чигиринщина кін. ХІХ – поч. ХХ ст.

Дукач-образок (ІІІ-2339): двосторонній, зображення вертикальні, рельєфні, штамповані.

Аверс: зображення Божої Матері з немовлям та напис: “ПОЧАЕВСКАЯ БОЖ. МАТ”.

Реверс: зображення святих апостолів Петра та Павла на тлі храму, написи нечіткі, затерті.

Чигиринщина кін. ХІХ – поч. ХХ ст.

Дукач-образок (Ш-2337): двосторонній, зображення вертикальні, рельєфні, штамповані.

Аверс: зображення Андрія Первозванного та напис: “СВЯТЫЙ АПОСТОЛ АНДРЕЙ ПЕРВОЗВАННЫЙ”.

Реверс: зображення Божої Матері з немовлям та напис: “ОБРАЗ АФОНСКОЙ БОЖЬЕЙ МАТЕРИ В СКОРБЯХ И ПЕЧАЛЯХ УТЕШЕНИЕ”.

Чигиринщина кін. ХІХ – поч. ХХ ст.

На Чигиринщині носили також срібні або золоті монети царського карбування, які за спеціально прироблене вушко нанизували на кольоровий вовняний шнурок. Іноді дукачі прикріплювали до коралового намиста або поєднували їх із срібними хрестиками⁵. Таку прикрасу можна побачити у фондівій збірці (Ш-1109), знайдену у с. Суботові Чигиринського району та у приватному зібранні місцевого колекціонера С. Потапенка.

До комплексу жіночих прикрас кін. ХІХ – поч. ХХ ст. входили сережки. Це один з найдавніших видів жіночих вушних прикрас. Майже з дворічного віку українським дівчаткам проколювали вуха. Діти носили мідні сережки, а дівчата й жінки – срібні, позолочені, зрідка золоті. Форма сережок була дуже різноманітною. Найбільше поширення мали великі “дуті” або площинні у формі півмісяця, “калачики” з нескладною різьбленою орнаментациєю. На Чигиринщині мали попит сережки: “місяці” та “півмісяці”. Вони були пласкі і “дуті”. Пласкі сережки оздоблені легким гравіруванням, часто у вигляді гілочки з квіткою, обрамленою рядами дрібних крапок. “Дуті” сережки і сережки “півмісяці” носили молодиці і літні жінки. Так, у фондах НКЗ “Чигирин” зберігаються сережки, знайдені в с. Суботові, с. Красносіллі. Цікавою є срібна сережка (Ш-3595), яка походить з м. Чигирин. Прикраса овальної форми, каст – у вигляді квітки, в центрі прикріплено червоний камінець – імітація зі скла, закріплений за допомогою зубчиків. Посередині та по краях виріб декоровано тисненими хвилястими лініями. Типові сережки, зібрані на території Чигиринщини, можна побачити і в приватній колекції С. Потапенка.

До комплексу українських шийних та нагрудних прикрас входили також культові елементи – один або кілька хрестиків. Найчастіше хрестики були срібні, інколи прикрашені емаллю, у заможнішого населення – золоті⁶. На Чигиринщині хрестики одягали на шнурок з намистом або без нього. Ці прикраси

виконували берегову функцію. У фондах НІКЗ “Чигирин” є невелика колекція цих прикрас, знайдених у м. Чигирині, с. Суботові, с. Медведівці. Цікаві культові прикраси є і в приватній колекції С. Потапенка.

Комплекси прикрас, що складалися зі згаданих речей, мали велику вартість. В більшості селянських родин вони формувалися за життя двох-трьох поколінь. Сім'ї мали багато дітей, і коли старша дочка починала дівувати, то мати передавала їй більшу частину оздоб. Для себе залишала 1–2 разки недорогого намиста, хрестик, сережки та обручку. Взявши шлюб, дочка разом з чоловіком дбали про те, щоб передати своїм дочці повний набір прикрас. Якщо в родині не було дівчат, то мати могла носити всі прикраси доти, поки перебувала в молодому віці⁷.

На початку ХХ ст. комплекс знімних прикрас поступово спрощується. Дорогі натуральні матеріали замінюють підробними, а майстерно виготовлені прикраси витісняють дешеві фабричні. Проте народні майстри намагалися знаходити прийоми гармонійного поєднання покупних елементів одягу та прикрас. Так, яскраве різнокольорове дуте скляне фабричне намисто набуває композиційної єдності із загальним декоративним оформленням народного костюму цього періоду.

Таким чином, розглянуті прикраси є невід'ємною складовою традиційного українського народного вбрання, джерелом пізнання особливостей матеріальної та духовної культури Чигиринщини кін. ХІХ – поч. ХХ століть.

Примітки

- ¹ Борисенко В. Українська етнологія. Навчальний посібник. – К., 2007. – С. 181.
- ² Нестеренко В. І. Дукачі Лівобережної Черкащини // Музейні читання. – К., 2007. – С. 197.
- ³ Корнієнко Г.І. Традиційний одяг Черкащини кінця ХІХ поч. ХХ ст.: Каталог виставки. – Черкаси, 1993. – С. 15.
- ⁴ Спаський І.Г. Дукачі і дукачі України. – К., 1970. – С. 15.
- ⁵ Корнієнко Г.І... Вказ. твір. – С. 15.
- ⁶ Українська минувшина. Навчальний посібник. – К., 1994. – С. 30.
- ⁷ Самков О.М. Нариси з історії золотарства на Черкащині. – Черкаси, 2010. – С. 31.

ДЕТАЛЬ ДЕКОРУ ЗОЛОТОЇ МИТРИ З КОЛЕКЦІЇ МІКУ

В експозиції МІКУ представлена золота митра (ДМ-5967), оздоблена коштовними каменями, перлами, емалевими медальйонами. Її фото неодноразово публікувались, однак пам'ятка залишається малодослідженою. Важливий внесок у її вивчення зробив головний хранитель Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника Г.В. Полюшко, який, на підставі описів ризниць Успенського собору, зазначив, що для оздоблення золотої митри використані коштовні прикраси старовинної митри на оксамиті, а також привіски до ікон. На його думку, “митра як цілісна пам'ятка має бути датована 1767–1782 роками, а одним з її авторів необхідно вважати кіївського майстра золотих і срібних справ Григорія Чижевського”¹. Слід зазначити, що про цього майстра відомо дуже мало. Він числився відставним підпоручником, був ктитором церкви Миколи Доброго в Києві, отримав від духовного собору Лаври атестат, у якому перелічені виконані ним роботи. Але, як зазначив М.З. Петренко, “жодна річ Григорія Чижевського нами не виявлена”².

Оздоба митри – живописні емалі, коштовні камені – вражають різноманіттям, але особливу увагу своїм незвичним виглядом привертають декоративні елементи, що увінчують фініфтевий медальйон із зображенням преподобних Антонія та Феодосія Печерських (рис. 1). За описом 1778 р., “над фініфтью “Осенение св. Духа Богоматери с преподобними



Рис. 1. Митра ДМ-5967. Деталь.

Антонием и Феодосием Печерскими” – маленькая штучка одна с финифтевыми ручками, на коей розан один, рубинцов 3, а другая с финифтевыми же сердечками, на ней искор алмазных 5”³.

Ймовірно, що ці елементи були частинами ювелірних виробів, пожертвованих монастирю в різний час. В описі 1758 р.

згадуються, зокрема, привіски до намісної Богородичної ікони – різноманітні ланцюжки та персні з коштовним камінням. Інколи подібні дари – сережки, персні, надходили від осіб, які побажали залишитись анонімними⁴. Можливо, серед таких внесків міг бути і так званий перстень-феде. Ці персні походять від римських шлюбних перснів із зображенням рукостискання (рис. 2). У середньовічній Європі як запорука кохання поширеними були кільця, шинка яких замикалась зображенням рукостискання (інколи кисті рук утворювали каст, в який вставляли камінь у формі серця), або кільця, що складалися з кількох поєднаних шинок, на двох з яких були зображення руки, на центральній – зображення серця. Поєднуючись, ці частини утворювали перстень із зображенням рук, що тримають серце, як, наприклад, німецький перстень 1575 р. з колекції Музею Вікторії та Альберта (М.224–1975) (рис. 3)⁵.



Рис. 2. Римський шлюбний перстень.V ст.

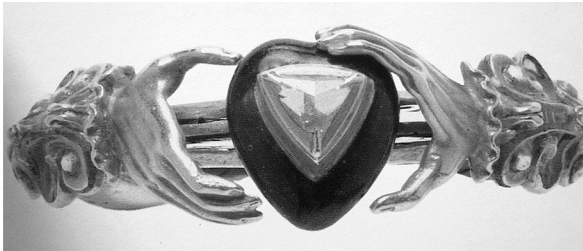


Рис. 3. Перстень. Німеччина.1575 р.

В добу бароко різноманітні прикраси, поруч із коштовними каменями, майстри оздоблювали емаллями. Зокрема, покривали емаллю кисті рук, зображених на перснях. У каталозі перснів Британського музею представлено кілька екземплярів, частина шинки яких виконана у вигляді двох покритих білою емаллю рук, що є своєрідною рамкою для каменя у вигляді серця (№ 1100), інколи увінчаного короною (№ 1102). Датуються вони XVIII ст.⁶. Очевидно, деталлю саме такого персня була “штучка с финифтевыми ручками”, використана в декорі митри. Прикраси, виконані європейськими майстрами, потрапляли на територію України різними шляхами. Наприклад, срібні персні-феде із зображенням рук, що утримують серце, знайдені в скарбі під час розкопок Михайлівського Золотоверхого Собору 1996–1997 р. Скарб датується XVII- XVIII ст.⁷.



Рис. 4. Персні-федє з колекції Британського музею

Можна припустити, що емалеві серця на митрі – теж деталь персня, подібного до перснів з колекції Британського музею (№ 1099, 1420 в каталозі, рис. 4)⁸, однак дужка, що їх поєднує, хоч і схожа на елемент корони, проте могла використовуватись і як вушко підвіски. Зокрема, така деталь, як два серця, поєднані лавровим вінком, символом торжества

кохання, є в брошці у вигляді поєднаних факела Гіменея, Еротового лука, сагайдака зі стрілами та пари голубів (1800 р., можливо, Париж)⁹ (рис. 5). Невеличкі коштовні серця упродовж ХІХ ст. використовували як застіжки нагрудних прикрас та підвіски¹⁰. Не виключено, що такі деталі побутували й раніше.

Виникає питання, чи випадковим було використання таких елементів в оздобленні митри?

Очевидно, ні. Те, що на перший погляд здається дивним і незрозумілим, створює цілком звичну систему образів для католика, знайомого з культом Серця Ісуса та Непорочного Серця Богородиці. Якщо, так би мовити, джерелом сировини для оздоблення митри послужили прикраси з любовною символікою, то ідейним джерелом композиції були, скоріш за все, різноманітні релігійні медальйони.



Рис. 5. Брошка "Трофеї кохання". 1800 р.



Рис. 6. Релігійний медальйон "П'ять Ран Христових". ХVІІІ ст.

У католицьких країнах середньовічної Європи набув поширення культ П'яти Христових Ран і увінчаної терням Глави Христової. В рамках цього культу виникали Братства Поклоніння Святим Дарам, а на їхній основі – Братства П'яти Ран Ісуса, що об'єднували чоловіків і жінок – шанувальників Милості Божої. Найвідоміше таке братство на теренах Речі Посполитої існувало при монастирі Корпус Крісті в Кракові. До нього вступив і король Ян ІІІ Собеський з дружиною та синами. Внаслідок популярності культу поширились медальйони із символікою П'яти Ран – серце, оточене зображенням кистей рук і стоп (рис. 6)¹¹.

Вочевидь, завдяки асоціації з подібними зображеннями з'явилися на митрі зображення рук і каменя у формі серця.

У середньовіччі виник і культ Серця Ісуса як продовження і розвиток культу головної з П'яти Ран Христових – в боці. Його поширенню з XIII ст. активно сприяли святі Матильда, Гертруда та Маргарита. У 1648 році св. Іоанн Ед випустив спеціальну книгу, присвячену поклонінню Святому Серцю. Культ набув завершеного вигляду у XVII ст. завдяки одкровенням святої Марії Маргарити Алакок. Під час молитви перед Святими Дарами 27 грудня 1673 р. вона пережила зустріч з Христом вічна-віч, чула Його голос, що закликав ділитися Його любов'ю з людьми. Ісус сказав Марії, що Його серце слід не просто шанувати, а й зображати, і шанування цього зображення слід всіляко поширювати. Півтора роки по тому Алакок почула повеління встановити особливий день молитов Серцю Ісуса для спокутування холодності, якою людство відповідає на Його любов. Слід зазначити, що в Польщі існувала і власна традиція поклоніння Святому Серцю, активним поборником якої був єзуїт Каспер Дружбіцкі. Цей культ був у Речі Посполитій надзвичайно популярним. Не випадково Священна конгрегація обрядів рішенням, виданим 25 січня 1765 р. за згодою Климента XIII 6 лютого того ж року, дала дозвіл польському єпископатові і римському Архібратству Пресвятого Серця святкувати літургійний празник Пресвятого Христового Серця¹².

Саме єзуїти з XVII ст. популяризують зображення Святого Серця. Особливо поширеними були зображення алегорії Святого Серця в оточенні ченців-подвижників (рис. 7). У всьому католицькому світі масово розповсюджуються медальйони із зображеннями Святого Серця.



Рис. 7. Алегорія Святого Серця. XVIII ст .



Рис. 8. Релігійний медальйон “Святе Серце”.
XVIII ст.

ангелів, які тримають щит із зображенням Хреста святого Бенедикта та над ним двох сердець і слів С. С. CORDA IESV ET MAR (Священні Серця Ісуса і Марії) (рис. 8). На іншому медальйоні бачимо зображення двох сердець поряд. Серце Ісуса оповите терновим вінцем, Серце Богородиці – трояндовим вінком¹³.

Ці медальйони поширені були в Польщі, до складу якої входила навернена до унії Правобережна Україна. Після Замойського собору 1730 р. культ Святих Сердець активно впроваджується і в греко-католицькій церкві.

Медальйони та підвіски із зображеннями Святих Сердець часто відігравали роль вотумів (рис. 9). Релігійні медальйони інколи використовували як дукачі¹⁴.

Отже, використання зображень сердець і рук, що тримають камінь у формі серця не пов'язане, звісно, з любовною і шлюбною символікою. Їх можна розглядати як символіку Святого Серця та Непорочного Серця Богородиці. Викликає подив поява її на православній митрі, адже культ Святих

Культ Святого Серця поєднаний також з пошануванням Непорочного Серця Марії. Образ Святого Серця Ісуса часто супроводжується зображеннями Серця Марії. Інколи зображення двох сердець – Ісуса та Марії поєднуються. Цікавий медальйон XVIII ст. із зображенням на аверсі Богородиці Ченстоховської, а на зворотному боці – двох



Рис. 9. Підвіска-вотум. Музей історичних коштовностей України, ДМ-821.

Сердець – суто католицький. Можна зробити сміливе припущення, що замовник митри був крипто-католиком. Зважаючи на надзвичайно тісні контакти Києво-Печерської лаври з уніатською (на той час) Почаєвською лаврою, великі надходження друкованої продукції з Почаєва, таке припущення не здається надто неймовірним¹⁵.

Однак більш вірогідним, на наш погляд, є припущення про те, що в оздобленні митри брав участь майстер-католик. Для нього цілком логічним було розташування поряд із зображенням Богородиці та монахів-подвижників зображення Святих Сердець. І вибір цих деталей був, здається, цілком свідомим. В декорі митри використано величезну кількість коштовних каменів високого ґатунку, отже не було нестачі матеріалів для оздоблення виробу. Тобто невеличкі фрагменти якихось прикрас не могли відіграти суттєвої декоративної ролі, отже важливим було насамперед їх змістовне наповнення.

Примітки

- ¹ Полюшко Г.В. До питання атрибуції золотої митри з колекції Музею історичних коштовностей України // Музейні читання. Матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки”. 11–13 грудня 2006 р. – К., 2007. – С. 168–171.
- ² Петренко М.З. Українське золотарство XVI-XVIII ст. – К., 1970. – С. 139, 193.
- ³ Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник. Архівний фонд. № КПЛ-А-945. С. 125.
- ⁴ Кагамлик С. Києво-Печерська лавра: світ православної духовності і культури (XVII-XVIII ст.). – К., 2005. – С. 87.
- ⁵ Clare Phillips. *Jewels and jewellery*. – V&A Publications, 2000. – С. 45.
- ⁶ Dalton O.M. *Catalogue of the finger rings early Christian, byzantine, teutonic, mediaeval and later*. – London, 1912. – С. XLVII. – С. 173.
- ⁷ Карсакова Т.Н. Любовная символика в русских ювелирных украшениях // Музейні читання. Матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки”. 11–13 грудня 2006 р. – К., 2007. – С. 257–258.
- ⁸ Dalton O.M. *Catalogue of the finger rings early Christian, byzantine, teutonic, mediaeval and later*. – London, 1912. – Plate XVII.
- ⁹ Clare Phillips. *Jewels and jewellery*. V&A Publications. – 2000. – С. 56.

- ¹⁰ Дэвид Беннет и Даниэла Маскетти. Ювелирное искусство. Иллюстрированный справочник по ювелирным украшениям. – М., 2005. – С. 133.
- ¹¹ <http://www.bozeczalo.net/index.php/parafia/arcybractwo-najswietszego-sakramentu>
- ¹² Енцикліка Вселенського Архієрея Пія XII до Пребодобних Братів Патріархів, Примасів, Архієпископів і всіх помічних Ординаріїв, що в мирі в об'єднанні з Апостольським Престолом про почитання Пресвятого Серця Христового. – Львів, 1994. – С. 49–52.
- ¹³ Rewoliński T. Katalog medali religijnych. – Kraków. – 1887. – 188 с.
- ¹⁴ Самков О.М. Українські дукачі. – Черкаси, 2013. – С. 11, 75–76, 109–110.
- ¹⁵ Кагамлик С. Києво-Печерська лавра: світ православної духовності і культури (XVII-XVIII ст.). – К., 2005. – С. 234–235.

О ЮВЕЛИРНОМ ОФОРМЛЕНИИ ФИНИФТИ В РОСТОВЕ ВЕЛИКОМ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XVIII – XIX ВВ. (К ОБЗОРУ ИСТОЧНИКОВ¹)

Профессиональный интерес историков и искусствоведов к ростовской финифти неизменно оставался за живописью по эмали. Тем не менее, вопрос ювелирного обрамления финифти также нуждается в исследовании, начать которое необходимо с систематизации имеющихся сведений. Несмотря на то, что данной темы касались различные авторы², она остается слабо изученной.

С точки зрения технологии изготовления, на всем протяжении развития финифтяного промысла в Ростове ювелирное обрамление эмали можно охарактеризовать как производство гладких (или относительно гладких) и сканых кастов. Эти две техники имеют свои хронологические рамки бытования:

- 1) вторая половина XVIII – первая треть XX вв.;
- 2) вторая треть XX в. – по настоящее время.

Целесообразно рассматривать каждые из обозначенных хронологических периодов отдельно. Исходя из приведенной выше классификации, к первой группе формально относится финифть 1900–1930-х гг., однако она имеет совершенно особую предметно-образную специфику, выходящую за рамки финифти XIX века, и в данном случае мы касаться ее не будем³.

Задача настоящей публикации состоит в обзоре источников по ювелирному обрамлению финифти местными мастерами в XVIII – XIX вв. Первым на эту тему в конце XIX в. писал А.А. Титов⁴, а в начале XX в. – А.К. Фуртов⁵. Небезуспешную попытку выявить динамику изменения стиля ювелирного обрамления в соответствии с живописной миниатюрой предпринял в 1988 г. В.В. Зякин⁶, но диапазон рассматриваемого им материала преимущественно охватывал произведения XX века. Остальные авторы⁷ большей частью вскользь упоминали о ювелирном оформлении ростовских эмалей. Исключением является публикация петербургской исследовательницы Е.В. Денисовой⁸, о которой речь пойдет ниже.

В производстве финифти с момента появления этого вида искусства в городе, вопрос оправы, ввиду хрупкости эмалевой пластины, всегда был актуален. Известно, что ювелирная

мастерская имела в Ростовском архиерейском доме⁹. Там же в начале 1760-х годов во время управления Ростовской кафедрой митрополитом Арсением Мацеевичем (1742–1763 гг.) возникла первая финифтяная мастерская¹⁰. С конца 1780-х гг. ростовские финифтяники писали отдельные пластины (дробницы), которые затем (по мнению М.М. Федоровой) использовали ювелиры Москвы и Ярославля для украшения литургической утвари. Источником к вопросу о ювелирном деле в ранний период существования финифти в Ростове служат расходные книги Архиерейского дома 1762–1763 гг., введенные в научный оборот А.Е. Виденеевой¹¹. Автор исследовала историю Архиерейского дома, выявила, что пожары 1730 и 1758 гг. уничтожили большой пласт документов и лишь некоторые расходные книги, привезенные в Москву для отчета, позволили найти сведения о ростовских серебряниках этого периода. А.Е. Виденеева указала, что до реформы 1764 г. в Архиерейском дворе был штатный серебряник¹² и финифтяный мастер¹³. В мастерских производились работы “по серебру, меди и олову ...”¹⁴. За штатом также работали и другие мастера¹⁵. Сведения о месте расположения мастерской серебряника представила М.М. Федорова. Ссылаясь на другой архивный источник, она писала, что в кладовой палате архиерейского дома под церковью Одигитрии находилась мастерская ювелира-серебряника¹⁶.

Дошедшая до нас ранняя ростовская финифть, как правило, оформлялась гладкими серебряными кастами¹⁷. На местное происхождение ряда образцов, помимо характерных приемов миниатюрного письма по эмали, указывает именно гладкий серебряный каст без клейм. Знаток живописных эмалей Л.А. Шитова, изучая мастерство серебряников Троице-Сергиевой лавры, сделала вывод относительно Сергиевой обители: миниатюры, произведенные для своих потребностей, троицкие серебряники не клеймили¹⁸. Можно также предположить, что по аналогии и в Ростове, пластины не клеймили (хотя вопрос клеймения оправ ростовских эмалей требует специального изучения). По предварительным наблюдениям (на основе собрания ростовского музея), на ранних эмалях в серебре отсутствуют клейма, а на финифтяных оправках XIX в., напротив, клейма имеются. Обрамленные гладкими кастами финифтяные пластины без клейм, снятые с церковных предметов в 1920–1930-е годы¹⁹, составляют основную часть коллекции фи-

нифты XVIII и XIX вв. многих музейных собраний, в том числе ГМЗ “Ростовский кремль”²⁰ и Музея исторических драгоценностей Украины²¹. Стилистически им близки пластины на чудом уцелевших потирах, звездах и прочей литургической утвари и Евангелиях, находящихся в собраниях ряда музеев России и Украины. Они и дадут впоследствии возможность атрибутировать вырванные из первоначальной художественной среды отдельные финифтяные дробницы. Совершенно справедливым будет предположение о том, что и в музеях Киева среди прочих сохранились вкладные в Киево-Печерскую лавру предметы литургической утвари московской ювелирной работы с ростовскими финифтяными дробницами.

Таким образом, финифтяные пластины 1760–1780-х гг. в большинстве своем, были первоначально обрамлены гладкими серебряными кастами, затем с этими же кастами они получали более сложное ювелирное обрамление и монтировались на драгоценную церковную утварь. Данное наблюдение сделано на основе имеющихся произведений, среди которых иногда встречаются подписные и датированные²². В последующий период финифтяные пластины (дробницы) в целях предотвращения сколов хрупкой эмали первоначально обрамлялись не только серебряными, но медными и латунными кастами.

В Ростове существовало две ремесленные управы²³: первая – в 1788–1793 гг.²⁴, вторая – в 1848–1882 гг. В них записывались не только живописцы по эмали, но и мастера серебряных дел. Документы по деятельности ремесленных управ хранятся в фондах Ростовского филиала Государственного архива Ярославской области (РФ ГАЯО), существует специальный фонд № 4, Оп. 1 “Ростовская ремесленная управа”. Документы о деятельности ремесленников Ростова можно найти также в фонде городской управы – Ф-2, Оп. 1. и фонде № 1. Оп. 1.

Уже в первой трети XIX в. в Ростове в больших количествах изготавливались для продажи в церковных лавках образки в гладких серебряных с позолотой оправках, декорированные простеньким зигзагообразным орнаментом. Примером могут служить некоторые образки из собрания ГМЗ “Ростовский кремль”²⁵ и миниатюра “Воскресение Христово”, выполненная И.И. Шапошниковым, из частной московской коллекции²⁶.

Первый исследователь ростовской финифти Андрей Александрович Титов писал о ювелирном обрамлении современной

ему финифти²⁷: производством оправ в последней четверти XIX в. занимались “оправляльщики”, в прежние времена называвшиеся “машинистами”. Нетрудно догадаться, что они пользовались механическими приспособлениями. Инструменты последних, отмечал автор, были крайне несложны²⁸. А.А. Титов называл два типа оправ мелких образков: “ободком” и “ленточкой”. Для более крупных (размером “вершка в полтора и более” – *6,6 см. и более – В.П.*) – широкой ленточкой. Некоторые образки бывали слегка позолочены, с накладными простой формы украшениями “в виде угольничков, репейков, зазагообразных линий”²⁹. В этих случаях, писал А.А. Титов, образок в оправу вставлялся как в раму для картины. Обратная сторона была закрыта либо финифтяной пластиной с надписью, либо тонкой пластиной из меди с нанесенным на ней посредством штампа изображением святого. Пустота между ними заполнялась “воскоподобным горячим полужидким составом, состоящим из двух третей канифоли и одной трети мела”³⁰. В 1880 г. А.А. Титов издал ценный труд “Подробный отчет о ростовской выставке 1880 года”, где указал, что на выставке были представлены кроме финифтяных образов также и отдельные оправы (серебряно вызолоченные и ашлековые³¹ вызолоченные) мещанина Капитона Никаноровича Шапошникова. В мастерской потомственного мастера К.Н. Шапошникова кроме четырех живописцев по эмали работали также три ювелира³².

В 1909 г. вышла книга местного мастера и организатора сбыта финифти К.А. Фуртова “Пособие для мастеров”³³, в которой он подробно описал не только труд финифтяника, но и ювелира. Автор также указывал, что один из известных мастеров-оправляльщиков Иван Матвеевич Завьялов (пуговичник) в нач. XIX в. пришел из Москвы³⁴, наслышав о славе финифтяного производства в Ростове, “остался навсегда здесь жить, завел мастерскую, выписал других мастеров из Москвы, довел это дело до больших размеров, стал сам производителем сего дела, нажил капитал и оставил о себе большую славу, а род его и до сих пор этим занимается”³⁵. К.А. Фуртов так характеризует его деятельность: “Оправа финифти при нем приняла более рациональный порядок, явились машины и ими делались мелкие сорта оправ, а крупные оправы делались от руки, но более правильно, красиво и лучше”. Далее он называл как “более замечательного и деятельного” Алексея Семеновича Фуртова.

Мастер упомянул о новой форме оправы – “восьмиугольная в бляхе”, сделанной в 1850–1860-х гг. по рисунку Воейкова (жителя Яковлевского монастыря), изготовление которой он усовершенствовал. Оправа имела большой спрос, и если до него ее делали вручную, то он применил машинное приспособление. А.Фуртов также писал и о других сортах оправ: “бирюзовые; образцы взяты из Киева и Воронежа”, которые делал только Фуртов³⁶. В настоящее время еще не ясно, какие это были оправы. Сведения о династии Завьяловых и Фуртовых удалось расширить М.М. Федоровой и В.Ф. Пак³⁷.

Константин Алексеевич описал, как нужно золотить серебряные и серебрить медные оправы сухим и мокрым способами³⁸, а также опубликовал состав серебряного и медного припоя и сам способ паяния с применением соляной кислоты и цинка³⁹. А.К. Фуртов писал, что оправы в Ростове делаются “из меди, серебра и даже золота”, “...есть два заведения, снабженные всевозможными приспособлениями и машинами, но не паровыми, – одна Фуртова, а другая Завялова, в которых круглый год работает человек по десяти, а то кроме их есть единичные мастерки, которые работают в семьях своих. Количество всех мастеров оправляльщиков финифти будет до сорока человек. Мастерниц по оправе нет вовсе”⁴⁰.

Далее следует назвать труд И.М. Суслова “Ростовская эмаль”, в котором ученый дал разностороннюю характеристику промысла и впервые опубликовал список мастеров, но, к сожалению, в нём отсутствуют сведения о ювелирах. В предисловии автор писал, что целью очерка было “освещение общей картины развития искусства ростовской художественной эмали”⁴¹, поэтому указаний на развитие ювелирного дела, как таковых нет, есть лишь упоминание о том, что на ранней стадии развития финифти мастер сам изготовлял пластинку, расписывал и нередко оправлял ее⁴².

В 1993 г. Е.И. Сазонова опубликовала статью “Организация финифтяного промысла в Ростове в конце XVIII – XIX вв.”⁴³ с приложением списка мастеров, и в том числе ювелиров. Автор дала интересные данные, основанные на архивных источниках. Она указала, что в 1848 г. появились мастерские, специализирующиеся на оправе финифтяных образов, что оформление финифти стало профессиональным занятием и отдельным видом ремесла. Дату эту следует считать скорее

условной, так как мы знаем, что и ранее существовали ювелиры, но они были, видимо, в составе финифтяных мастерских⁴⁴. Так или иначе, к середине XIX в. промысел уже сформировался, а ювелиры открывали свои собственные мастерские (ранее А.А. Титов указывал на это⁴⁵). Такими были упомянутый выше И.М. Завьялов, и мастера-серебряники А.А. Усачов и И.Н. Рыкунин⁴⁶. Для ростовского финифтяного промысла была характерна династическая преемственность – в систему производства были включены, как правило, все члены семейств, даже женщины и дети. В подтверждение этого мы находим массу примеров, назовем лишь некоторые из них: Шапошниковы⁴⁷, Завьяловы, Рыкунины, Фуртовы⁴⁸.

Среди ювелиров существовала специализация по изготовлению металлических оправ. Так, на основании данных РФГАЯО, Е.И. Сазонова сделала вывод, что в 1840-е гг. ювелиры Ростова делились на изготовителей медных (например, купец 3 гильдии Николай Серебренников и мещанин Александр Русаков) и серебряных оправ (купцы И. Завьялов и Я. Рыкунин). Она отметила, что самой распространенной оправой была оправка “в гладь” и стоила она от 10 до 25 коп., более сложной – оправка “лучезарная” стоимостью от 2 рублей и более. С конца 1840-х гг. оправляльщики, как и художники, брали свидетельства на право иметь собственное “заведение”, содержать учеников и подмастерьев. Она же выявила картину численного увеличения заведений оправляльщиков в 1861–1879 гг. от 4 до 7⁴⁹ и сделала существенный вывод: “во второй половине XIX в. производство финифтяных пластин, их роспись и оправка происходила, в основном, в небольших домашних мастерских (“заведениях”). В некоторых мастерских имелись машины, например у Завьяловых было семь машин “5 ручных и 2 ножных”, что совпадает с данными К.А. Фуртова.

О типах ростовских оправ, хранящихся в Музее истории религии С-Петербурга, писала Е.В. Денисова в статье “Оправы ростовской эмали”⁵⁰. Исследователь выявила их характерную типологию, рассматривая период второй половины XIX в., времени наибольшего распространения ростовской финифти, опираясь главным образом на достаточно известную литературу (до 1911 г. включительно), но в поле ее зрения не вошло ни одно исследование местных историков и искусствоведов 1990–2000-х гг. Хотя они и не были специально посвящены ювелирному делу,

но содержат интересные сведения, почерпнутые из неизвестных ранее архивных источников.

Итак, о ювелирном оформлении ранней финифти (вторая половина XVIII – начало XIX вв.) местными мастерами мы располагаем (из трудов А.Е. Виденеевой, М.М. Федоровой, Е.И. Сазоновой), хотя и немногочисленными, но вполне достоверными сведениями. Вещественные памятники (клейма на драгметаллах) говорят о том, что эмалевые дробницы (пластины), изготовленные ростовскими мастерами для литургической утвари и церковного интерьера, монтировали на богослужебную утварь ювелиры Москвы и Ярославля. С переездом архиерейской кафедры в Ярославль (1788 г.) ювелиры, как и мастера финифтяных дел, остаются в городе и продолжают заниматься изготовлением финифти. С развитием промысла к середине XIX в. в Ростове появились официально зарегистрированные мастера-серебряники, называемые впоследствии “оправляльщиками”. Они изготавливали для живописных эмалевых миниатюр преимущественно гладкие серебряные, позолоченные или медные касты. Производство финифтяных иконок и образков в Ростове расширялось, распространение получили оправы из тонкой штампованной меди с накладными фигурками, которые составили типичную, хорошо известную во всем православном мире XIX – нач. XX вв. продукцию ростовского финифтяного промысла.

Примечания

- ¹ Исследование выполнено при поддержке Российского Гуманитарного научного фонда, проект № 13–04–00262а.
- ² Василенко В.М. Ростовская финифть // Народное искусство СССР в художественных промыслах. – Т. I. – М., 1940. – С. 47–49, табл. 41, 42; Разина Т.М. Русская эмаль и скань. – М., 1961; Василенко В.М. Народное искусство. – М., 1974. – С. 263, 272; Масленицын С.И. Проблемы ростовской финифти // Искусство – 1976. – № 11. – С. 15–16; Гончарова Л.Н. Искусство мастеров ростовской финифти на современном этапе // Искусство художественных промыслов на современном этапе. Труды НИИХП. – М., 1982. – С. 106–118; Масленицын С.И. Искусство русских народных ювелирных промыслов середины 70-х годов и некоторые проблемы его дальнейшего развития // Труды Академии художеств. – Выпуск 2. – М., 1984. – С. 77–78; Пак В.Ф. Ростовский художник Александр Алексеев (послесловие к выставке) // Ярославский педагогический вестник. Научно-методический журнал. – 2002–1. – Ярославль,

2002. – С. 151; Сивцов. В.И. Русская эмаль конца XX столетия. Ростовская финифть из частных собраний. Науч. ред. Л.Н. Пешехонова. Альбом. – М., 2003. – С.19; Пак В.Ф. Производство ювелирных украшений в ростовской финифти XX в. // Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии. Материалы международной научной конференции. – СПб, 2004. – С. 63–69.
- ³ Пак В.Ф. К атрибуции коллекций Ростовской Учебно-Показательной финифтяной школы из ЯИАМЗ и ГМЗРК. 1910–1931 гг. // История и культура ростовской земли 2001. – Ростов, 2002. – С. 351–357.
- ⁴ Титов А.А. Живопись по финифти в городе Ростове (посвящается Е.А. Алексееву). // Вестник Ярославского земства. – № 42, декабрь 1875 г. III отдел. – Ярославль, 1876. – С. 70–74.
- Титов А.А. Подробный отчет о Ростовской выставке 1880 года. – Ярославль, 1880. – С. 104.
- ⁵ Фуртов К.А. Финифтяное производство. Пособие для мастеров. – М., 1911.
- ⁶ Зякин В.В. Ювелирные изделия в ростовской финифти. К вопросу о ювелирном оформлении эмалевой росписи // 70 лет ростовской финифти. Ростов, 1988. Машинопись. Доклад был сделан на конференции в ГМЗ “Ростовский кремль”, посвященный семидесятилетию советской ростовской финифти. Р. 1988. ГМЗРК. А-1303. Лл. 60–68.
- ⁷ См. сн. № 2.
- ⁸ Денисова Е.В. Оправы ростовской эмали // Музейні читання. Матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки”. – К., 2007. – С. 265–268.
- ⁹ Федорова М.М. Ростовский архиерейский дом и развитие иконописи по эмали в Ростове XVIII в. // XIII Научные чтения памяти Ирина Петровна Болотцевой (1944–1995). Сборник статей. – Ярославль, 2009. – С. 110.
- ¹⁰ Виденева А.Е. О деятельности Ростовской консистории по определению иконописцев духовного звания к поновлению росписей соборов Московского Кремля // Плесский сборник. Материалы IV научно-практической конференции. – Плес, 1993. – С. 116–120; она же. О ранней ростовской финифти // Русская провинция и мировая культура. II межвузовская научная конференция. – Ярославль, 1998. – С. 81–83. См. также: Федорова М.М. К вопросу о ранней ростовской финифти // Сообщения Ростовского музея. – Вып. V. – Ростов, 1993. – С. 128; Федорова М.М. Ростовская финифть конца XVIII в. в собрании Ростовского музея-заповедника // История и культура Ростовской земли 1993. –

- Ростов, 1994. – С. 159–164; Борисова В.И. Из истории ростовской финифти второй половины XVIII – начала XIX века. О круге мастеров Спасо-Яковлевского монастыря // Народное искусство. Исследования и материалы. Сборник статей. К 100-летию Государственного Русского музея. – СПб, 1995. – С. 104.
- ¹¹ Виденева А.Е. Бюджет Ростовского архиерейского дома перед реформой 1764 года // Сообщения Ростовского музея. – Вып. XIII. Россия и проблемы европейской истории: средневековье, новое и новейшее время. – Ростов, 2003. – С. 165–174.
- ¹² Виденева А.Е. Бюджет...С. 168.
- ¹³ Виденева А.Е. Бюджет... С. 167.
- ¹⁴ Виденева А.Е. Бюджет...С. 171.
- ¹⁵ Виденева А.Е. О ростовских художниках второй половины XVIII – начала XIX веков // Сообщения Ростовского музея. – Вып. IX. – Ростов, 1998. – С. 118–146.
- ¹⁶ Федорова М.М. Ростовская иконопись на эмали XVIII-XIX вв. Диссертация на соискания ученой степени кандидата культурологии. – Ярославль, 2009. – Рукопись. Л. 48.
- ¹⁷ Но существует, например, запрестольный крест с миниатюрами А.И. Всесвятского в высоких чеканенных оправках из желтого металла в собрании ГМЗ “Ростовский кремль”.
- ¹⁸ Л.А. Шитова – автор многих публикаций [Троицкое серебряное дело в XVIII веке // Троице-Сергиева лавра в истории, культуре и духовной жизни России: Материалы Международной конференции. – М., 2000. – С. 394–411.; она же. Серебряная мастерская Троице-Сергиевой лавры в первой половине XIX в. // Троице-Сергиева лавра в истории, культуре и духовной жизни России: Материалы II Международной конференции. – Сергиев Посад, 2002. – С.392–410] в беседе с автором данной публикации высказала эту мысль. Июль 2013 г. Архив автора.
- ¹⁹ Речь идет о массовом изъятии церковных древностей и сдаче на переплавку драгоценных металлов, на многих из которых были финифтяные дробницы. Последние поступали в музеи, а металл шел на переплавку.
- ²⁰ Рассматривая коллекцию серебра XVIII в. ГМЗРК, В.М. Уткина вынуждена была отметить, что, к сожалению, в коллекции имеется только два предмета, украшенных финифтью, и те с московскими клеймами. См.: Уткина В.М.Русское серебро XVIII века в собрании Государственного музея-заповедника “Ростовский кремль”. – М., 2009. – С. 9.

- ²¹ Романовская Т.Е. “Совершенно секретно...” История коллекции иудаики Музея исторических драгоценностей Украины // ЕгупецХудожньо-публіцистичний альманах інституту юдаїки 8. – К., 2001. – С. 399.
- ²² Например, наперсный крест 1784 г., который оправлен изначально гладким кастом. Крест принадлежал архимандриту Ростовского Спасо-Яковлевского монастыря Амфилохию, оправка которого, согласно надписи на обороте, была выполнена в 1784 г. московскими мастерами. Крест находится в частном владении.
- ²³ Федорова М.М. Ростовская иконопись на эмали... Лл. 30, 90.
- ²⁴ Е.И. Сазонова дает другую датировку существования первой управы – 1785–1812 гг. См.: Сазонова Е.И. Организация финифтяного промысла в Ростове в конце XVIII – XIX вв. // Сообщения ростовского музея. – Вып. III. – Ростов, 1993. – С. 11.
- ²⁵ ГМЗРК. Инв. № Ф-2589, Ф-1731.
- ²⁶ Какадий М. Неизвестная икона известного мастера // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. – 2006. – № 6 (38). – С. 14–16.
- ²⁷ Титов А.А. Живопись по финифти в городе Ростове (посвящается Е.А. Алексееву). // Вестник Ярославского земства. – № 42, декабрь 1875 г. III отдел. Ярославль. 1876. с. 70–74.
- Титов А.А. Подробный отчет о Ростовской выставке 1880 года. – Ярославль, 1880. – С. 104.
- ²⁸ Титов А.А. Подробный отчет... – С. 100.
- ²⁹ Там же. – С. 9.
- ³⁰ Титов А.А. Подробный отчет... – С. 101.
- ³¹ Аплековыми (в некоторых случаях писали через “о”) называли оправы, оформленные в тисненую тонкую медную посеребренную оправу. Позже, видимо, в конце XIX в. к этому же виду оправ стали относить оправы, выполненные из еще более тонкого металла не только в технике тиснения, но и прорезные. См. Словарь Д.Н. Ушакова: Аплике – , в знач. неизмен. прил. (фр. appliqué – приложенный). Накладного серебра. <http://www.vseslova.ru/>. Примером “аплековой” оправы, на наш взгляд, может служить икона из экспозиции Музея финифти ГМЗ “Ростовский кремль” “Святитель Николай Чудотворец с избранными святыми”. ГМЗРК Инв. № Ф-2010–2018. Ее оправка выполнена из тонкого прорезного серебра с позолотой.
- ³² Титов А.А. Подробный отчет ... – С. 86.

- ³³ Фуртов К.А. Финифтяное производство. Пособие для мастеров. – М., 1911; Поскольку в предисловии указано, что труд был написан в 1877 г., а первоначально он был издан только в 1909, то, видимо, конкретные сведения по числу и составу мастеров в Ростове надо применять к концу XIX в.?
- ³⁴ Евгения Ивановна Сазонова, опираясь на архивные материалы, опровергает дату приезда в Ростов И.М. Завьялова, она считает, что не ранее 1842 г. См.: Сазонова Е.И. Организация ...С. 23.
- ³⁵ Фуртов К.А. С. 17.
- ³⁶ Фуртов К.А. С. 18.
- ³⁷ Федорова М.М. Архив Ивана Алексеевича Фуртова // История и культура Ростовской земли 2001. – Ростов, 2002. – СЧ. 320–331; она же: Ростовская иконопись на эмали... Л. См. также: Пак В.Ф. Дом-мастерская купцов Завьяловых в Ростове. III Оловянишниковские чтения (Тезисные материалы). – Ярославль. 1998. Б/п.
- ³⁸ Фуртов К.А. С. 23–30.
- ³⁹ Там же. – С. 31–32.
- ⁴⁰ Там же. – С. 32.
- ⁴¹ Суслов И.М. Ростовская эмаль. – Ярославль, 1959. – С. 3.
- ⁴² Суслов И.М...– С. 20.
- ⁴³ Сазонова Е.И. – С. 9–35.
- ⁴⁴ Сазонова Е.И. – С. 15.
- ⁴⁵ Титов А.А. Подробный отчет...1880. – С. 86.
- ⁴⁶ Сазонова Е.И. С. 16–17.
- ⁴⁷ Сазонова Е.И. Указ. соч. С. 16, 20. См. также: Федорова М.М. Династия ростовских мастеров-эмальеров Шапошниковых в XIX в. // История и культура Ростовской земли 2005. Ростов, 2006.С. 512–525.
- ⁴⁸ Борисова В.И. Из истории ростовской финифти второй половины XVIII- начала XIX век. О круте мастеров Спасо-Яковлевского монастыря. с.104–113. Автор публикует изображение многочастной иконы “Воскресение Христово со сценами жития”. 1854, выполненное Я.И. Рыкуниным, ил. на с. 1.
- ⁴⁹ Сазонова Е.И. С. 18.
- ⁵⁰ Денисова Е.В. Указ.соч.

ИСТОРИЯ ПАМЯТНОГО СЕРЕБРЯНОГО ВЕНКА (ИЗ ФОНДОВ МУЗЕЯ ИСТОРИЧЕСКИХ ДРАГОЦЕННОСТЕЙ УКРАИНЫ)

В коллекции Музея исторических драгоценностей Украины хранится серебряный венок (инв. № ДМ-6683), возложенный в 1911 году на могилу П.А. Столыпина. Это не только уникальный исторический экспонат, но и один из интереснейших ювелирных атрибутов погребального обряда начала XX века (рис. 1).



Рис. 1. Серебряный столыпинский венок из коллекции МИДУ.

Серебряный столыпинский венок, размером 860×780 мм, весом – 1800 г, имеет традиционную форму. Основу венка составляют две скрещенные внизу пальмовые веточки, образующие овал. С правой стороны они дополнены букетом дубовых листьев, а слева – веточками лавра. В нижней части венка размещена широкая серебряная лента с сердцеобразной петлей, а на ее изгибе находится С-образная застежка. Изящная серебряная лента венка волнообразно ниспадает, а ее концы срезаны. На ленте находится гравированная надпись: “Великому Столыпину отъ Подольскихъ Предводителей и Дворян”.

Серебряный памятный венок имеет свою историю, но прежде всего он связан с именем выдающегося государственного деятеля последнего десятилетия существования Российской империи – премьер-министра Петра Аркадьевича Столыпина.

1 сентября 1911 года в Киевском оперном театре произошло покушение на П.А.Столыпина, 5 сентября 1911 года Петр Аркадьевич умер от смертельной раны, а 7 сентября траурная процессия перенесла гроб с телом П.А.Столыпина с клиники Маковского в Киево-Печерскую лавру.

С 7 по 9 сентября 1911 года в Трапезной церкви Киево-Печерской лавры проходило отпевание П.А.Столыпина. В Трапезном храме, у амвона и вдоль стен полукругом были размещены около трехсот венков из живых и искусственных цветов, а также 82 серебряных и два золотых венка. Один из золотых венков был возложен от чинов ведомства Министерства Внутренних дел Бессарабской губернии¹.

В день похорон 9 сентября 1911 года Трапезная церковь была полна народа. Известный русский мыслитель В.В.Розанов пишет: “Когда стали подымать гроб, то все двинулось к нему, естественно смотря на гроб, а не под ноги. Под ногами очутилось все то “венечное убранство”, которое было Столыпину принесено и привезено. Пальмы и цветы обратились в труху от венков, так как топтались даже по серебряным венкам. Я поднял дубовый серебряный листик, чтобы показать в Петербурге след этого вандализма”.

В.В.Розанов вспоминал, что все находившееся возле катафалка венки и ленты с памятными надписями были варварски измяты под ногами людей. Уцелело лишь то, что было предварительно вынесено из Трапезной церкви и размещено на трех вешалках для венков у стены Трапезной палаты (рис. 2).



Рис. 2. Серебряные венки у стены Трапезной палаты во время похорон П.А. Столыпина. Киев, 9 сентября 1911 г.

Из рапорта в Духовный Собор Киево-Печерской лавры эконома Лавры архимандрита Феодосия известно, что за устройство трех штук вешалок для венков было уплачено 10 рублей², которые были получены от адъютанта покойного П.А. Столыпина – штабс-ротмистра В.А. Есаулова.

После похорон П.А. Столыпина два золотых, 86 серебряных и 65 металлических (алюминиевых) венка хранились в ризнице Киево-Печерской лавры.

На основании документов Центрального государственного исторического архива Украины в городе Киеве, мы смогли восстановить дальнейшую историю серебряного столыпинского венка, который ныне хранится в фондах Золотой кладовой Украины.

Из архивного документа известно, что в годовщину смерти П.А. Столыпина, 5 сентября 1912 года, на его могилу был возложен еще один серебряный венок. В письме вдовы П.А. Столыпина – Ольги Борисовны (рис. 3) к наместнику Киево-Печерской лавры отмечается: “Прошу Вас распорядиться, чтобы



Рис. 3. П.А. Столыпин с супругой Ольгой Борисовной.

серебряный венок от националистов был поставлен с другими венками, а новые ленты присоединены к прошлогодним”³.

Отсюда следует, что между Ольгой Борисовной Столыпиной и наместником Киево-Печерской лавры существовала договоренность о том, чтобы в Лавре сохраняли серебряные венки, возложенные на могилу П.А.Столыпина во время похорон, а также памятные ленты с венков из живых и искусственных цветов. Известно, что эти памятные ленты сохранились до наших дней и ныне находятся в Саратовском областном музее краеведения.

5 октября 1912 года чиновник особых поручений при Министре внутренних дел Александр Григорьевич Барков отослал наместнику Киево-Печерской лавры отцу Амвросию письмо. В нем отмечалось, что по поручению вдовы П.А.Столыпина – Ольги Борисовны он благодарит наместника и всех монашествующих, которые принимали участие в сохранении венков, возложенных на могилу Петра Аркадьевича.

Далее он писал: “И вместе с сим покорнейше просим Вас, Высокопочтимый Отец Амвросий, не отказать в распоряжении к допущению в церковную Ризницу представителей Киевской биржевой Артели Графа Бобринского. Разрешить взять под расписку представителя означенной артели все венки, с лентами и без них, как малоценные, так и серебряные, и упаковать их в Киево-Печерской лавре в ящики. Отправить венки О.Б.Столыпиной в вагоне малой скорости в Петербург, Фонтанка, 16 Шеерский Дом.”⁴.

В конце письма А.Г.Баркова имеется особая приписка, в которой сообщается: “P.S. Находящийся же на сохранении в особой Ризнице золотой венок, возложенный на гроб П.А.Столыпина благоволите же доставить лично под расписку для непосредственной передачи его в руки Ольги Борисовны Столыпиной в Петербург”⁵.

Из рапорта от 12 октября 1912 года в Духовный Собор Киево-Печерской лавры епископа Лавры игумена Анатолия известно, что 9 октября 1912 года им были выданы под расписку представителю Киевской биржевой имени графа Бобринского артели Петру Головки все венки, хранившиеся до 9 октября 1912 года в Лаврской ризнице. В рапорте отмечалось, что всего было выдано 82 серебряных и 65 металлических венка, а также два тюка (связки) памятных лент с венков из живых и

искусственных цветов. Из него же становится известно, что ранее по личному требованию вдовы П.А.Столыпина – Ольги Борисовны уже было выдано четыре серебряных венка⁶.

Следовательно, в ризнице Киево-Печерской лавры после 9 сентября 1911 года находилось на сохранении 86 серебряных венков, возложенных на могилу П.А.Столыпина.

В фондах ЦГИА Украины сохранился “Список венков, возложенных на гроб Председателя Совета Министров Статс-Секретаря Его Величества Петра Аркадьевича Столыпина”, в котором записан под номером 39 “Подольских Предводителей Дворянства серебряный венок”⁷, то есть венок, ныне хранящийся в фондах Золотой кладовой Украины (рис. 4).

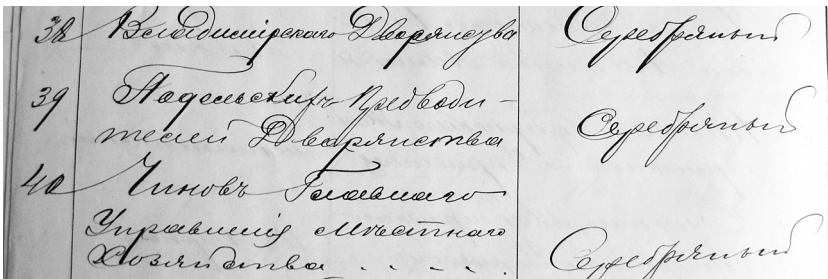


Рис. 4. Выдержка из списка венков, возложенных на гроб П.А.Столыпина. 1911 г. Под № 39 записан венок, хранящийся ныне в фондах МИДУ.

Итак, 9 октября 1912 года были выданы из Лаврской ризницы все серебряные венки и вместе с металлическими (алюминиевыми) венками их упаковали и отправили в Петербург. Не прошло и месяца, как 7 ноября 1912 года ящики с венками были возвращены из Петербурга в Киево-Печерскую лавру.

7 ноября 1912 года Ольга Борисовна Столыпина выслала из Петербурга письмо, которое ныне хранится в ЦГИА Украины. Письмо оформлено черной рамочкой и написано изящным, но твердым почерком. В нем говорится: “Многоуважаемый Отец Архимандрит! Препровождая Вам прилагаемую накладную на часть венков, недавно отправленную мне г. Барковым из Киева, прошу Вас означенные венки распорядиться разложить в Лаврской Трапезной или если сочтете это неудобным, в другом месте по Вашему усмотрению. Поручаю себя и сирот своих святым молитвам Вашим. О. Столыпина”⁸.

На это письмо Ольги Борисовны ответа со стороны наместника Киево-Печерской лавры архимандрита Амвросия не последовало. При изучении резолюций наместника и Духовного Собора Киево-Печерской лавры мы пришли к выводу, что представители Киево-Печерского монастыря были обижены такими необъясненными им действиями со стороны А.Г.Баркова и Ольги Борисовны Стольпиной, поэтому проигнорировали ее письмо и возврат в Киево-Печерскую лавру столыпинских венков.

4 декабря 1912 года было зарегистрировано письмо от дочери П.А.Стольпина – Елены Петровны, отправленное наместнику Киево-Печерской лавры из Петербурга.

Судя по тому, что 1 декабря 1912 года был сделан запрос на имя отца Вениамина по поводу возвращенных О.Б. Стольпиной венков, можно заключить, что письмо Елены Стольпиной пришло в Лавру до 1 декабря, но не было зарегистрировано изначально, т.к. не мог случайно возникнуть запрос игумена Анатолия.

В этом запросе говорится: “Высокопреподобный о.Вениамин. Покорно прошу, не откажите выдать мне на время Список Стольпинских венков, сегодня будем вскрывать ящики и проверять содержимое в них, а у меня черновика не сохранилось. Совершенно преданный Вам Игумен Анатолий. 1 Декабря 1912 г.”⁹.

Тон письма Елены Стольпиной совершенно иной, чем у Ольги Борисовны, пожалуй, извинительный. Елена Петровна пишет: “Многоуважаемый отец Архимандрит, Мама очень беспокоится о венках, дошли ли они в порядке в Лавру. Будьте, пожалуйста, так добры, написать мне несколько слов про них. В порядке ли они, не сломались в дороге? Извините, пожалуйста, что беспокоим Вас. Елена Стольпина”¹⁰.

Экклесиарх Киево-Печерской лавры Игумен Анатолий подготовил рапорт на имя наместника Лавры, в котором последовал ответ на вопрос, прозвучавший в письмах вдовы и дочери П.А.Стольпина. Он писал: “...Венки получены в тех ящиках, в каких были отосланы в Петербург. Всего возвращено 19 ящиков, но сколько всяческих венков в этих ящиках заключается не могу точно указать сейчас ибо не считал. Ящики были вскрыты, и оказалось, что во всех их только венки металлические, доставлены ящики, а ровно и венки в них находящиеся в сравнительно хорошем состоянии, есть, разумеется, незначительные поломки, например, у одного

венка цветочек испорчен, у другого листочок отпал, но это не очень заметно и не портит целостности венка”¹¹.

Из рапорта епископа игумена Анатолия следует, что все венки были им оставлены в тех же 19 ящиках и сложены на чердаке, где хранилась всякая старая церковная рухлядь. Он отмечал, что по мере надобности они будут вскрывать по одному или по два ящика с венками и ставить венки на могилу П.А.Столыпина.

Далее игумен Анатолий писал: “Развешивать же эти венки в Трапезной церкви, как этого требует вдова Столыпина, мы ни в коем случае не можем. Во-первых, потому, что придется испортить дорогую роспись церкви, а во-вторых потому, что наша Трапезная церковь не кладбищенская и развешенные венки могут испортить весь вид и впечатление посетителей. Игумен Анатолий”¹².

Не понятно, почему просьба, причем не категоричная, так как Ольга Борисовна писала: “...прошу Вас означенные венки распорядиться разложить в Лаврской Трапезной или, если сочтете это неудобным, в другом месте по Вашему усмотрению” была воспринята игуменом Анатолием как он пишет в рапорте: “требует вдова Столыпина”.

Из вышеизложенного делаем вывод, что содержимое 19 ящичков с венками, возвращенных из Петербурга не было тщательно проверено игуменом Анатолием, так как он даже не знал количества возвращенных венков, а значит и не выяснил, есть ли среди венков серебряные. Следует заметить, что с первого взгляда он мог и не отличить серебряный венок от алюминиевого. Алюминиевые венки были так же изящны и красивы, как и серебряные. Это подтверждают прекрасные образцы алюминиевых венков, представленных в рекламном проспекте начала XX века Санкт-Петербургского Торгового дома Беккер и Михелес. Рекламный проспект ныне хранится в Новосибирском музее мировой погребальной культуры.

Следовательно, серебряный венок был обнаружен среди металлических (алюминиевых) венков только после 9 декабря 1912 года, так как до этого времени ящики осматривали лишь поверхностно.

На письмо Елены Петровны последовал ответ заместителя Киево-Печерской лавры на имя ее матери О.Б.Столыпина от 9 декабря 1912 года за № 350. В нем сообщалось: “Ваше Высоко-

превосходительство Милостивая Государыня Ольга Борисовна! Получив Ваше письмо от 7-го минувшего ноября, считаю для себя приятным долгом уведомить Ваше Высокопревосходительство, что отправленные Вами в Лавру в 19 ящиках металлические венки получены в довольно исправном виде, хотя некоторые из них незначительно повреждены. Венки будут размещены, где окажется возможным, причем часть их будет помещена на самой могиле присно памятного супруга Вашего Петра Аркадьевича Столыпина”¹³.

Итак, серебряный столыпинский венок, который ныне хранится в фондах Музея исторических драгоценностей Украины, 9 октября 1912 года был выдан из ризницы Киево-Печерской лавры и отправлен в Петербург. О этом свидетельствует запись в “Списке венков, возложенных на гроб Председателя Совета Министров Статс-Секретаря Его Величества Петра Аркадьевича Столыпина” под номером “39”. Серебряный столыпинский венок 7 ноября 1912 года был возвращен в одном из 19 ящиков с венками из Петербурга в Киево-Печерскую лавру.

Архивные документы не проливают свет на причину перемещений столыпинских венков из Киево-Печерской лавры в Петербург и оттуда обратно в Киев. Сопоставив исторические факты, мы пришли к выводу, что все это было связано с идеей создания в Саратове Музея памяти П.А.Столыпина. Известно, что Ольга Борисовна Столыпина отдала в Саратов множество личных вещей Петра Аркадьевича, а также собирала и передавала туда все, что было связано с его именем. Так, в 1912 году Ольга Борисовна Столыпина передала 72 серебряных венка в Музей памяти П.А.Столыпина, который был открыт в 1913 году при Ученой архивной комиссии в Саратове. Серебряные венки находились в экспозиции музея, что подтверждают фотодокументы, зафиксировавшие интерьер Музея памяти П.А.Столыпина и витрину с серебряными венками (рис. 5). В 1918 году музей был закрыт, а все серебряные венки переплавлены.

Дальнейшую историю столыпинского венка из музейных фондов удалось выяснить, благодаря номеру “i.12682”, расположенному справа на краю серебряной ленты.

В Национальном художественном музее Украины сохранилась старая инвентарная книга музея, в которой в 1926 году под номером “i.12682” был зарегистрирован серебряный венок с надписью: “Великому Столыпину отъ Подольскихъ Предводителей и Дворянь”¹⁴.



Рис. 5. Витрина с серебряными венками в Музее памяти П.А.Столыпина. Саратов, 1913 г.

В 1934 году, согласно акту от 7–8 марта 1934 года, ценности музея, в том числе и исследуемый серебряный венок, были переданы на хранение в Киевскую контору Госбанка.

С началом Великой Отечественной войны все музейные ценности, находившиеся в Киевской конторе Госбанка, были

отправлены в Госхранилище Москвы, откуда эвакуированы в город Уфу, где и находились до окончания войны.

В октябре 1946 года уникальные экспонаты музея были возвращены в Киев. Серебряный стольпинский венок после войны передали в отдел фондов Киевского исторического Музея, а в 1964 году – в фонды Музея исторических драгоценностей Украины.



Рис. 6. Памятная надпись на ленте серебряного венка.

Благодаря памятной надписи (рис. 6) на серебряной ленте венка мы смогли определить заказчика данного атрибута – представителей дворян Подольской губернии. Подольская губерния была образована в 1795 году, после присоединения в 1793 году Правобережной Украины к Российской империи. Центром губернии был Каменец-Подольский, а с 1914 года – Винница. Предводителем дворянства Подольской губернии с 1910 года по 1917 год являлся действительный статский советник (рис. 7), член Государственного Совета Иван Егорович Ракович¹⁵.

Он происходил из малороссийского старинного рода, родился в 1863 году в родовом имении Раковичей – селе Рудовке Прилуцкого уезда Полтавской губернии. После окончания Киевской Владимирской военной гимназии Иван Его-

рович окончил Санкт-Петербургское Николаевское кавалерийское училище. В 1893 году после полного срока военной службы он ушел в отставку, а в 1897 году был назначен уездным предводителем дворянства в Каменец-Подольском. Роль данных должностных лиц возрастала с конца XVIII века и к концу XIX века губернские предводители дворянства стали вторыми лицами в государстве.

Так сложилось, что Иван Егорович как предводитель и представитель дворянства Подольской губернии находился в Киеве во время “Киевских торжеств” и 1 сентября 1911 года стал свидетелем трагического покушения на П.А. Столыпина.

В газете “Киевлянин” 9 сентября 1911 года было напечатано интервью И.Е. Раковича¹⁶. Иван Егорович передает слова Ольги Борисовны Столыпиной, сказанные Николаем II в клинике Маковского при посещении смертельно раненного Петра Аркадьевича: “Сусанины не перевелись на Руси”. Эта заметка в газете позволяет предположить, что Ракович находился во время визита царя в клиники и слышал высказывание Ольги Борисовны.

Итак, на И.Е.Раковича была возложена миссия приобрести и возложить серебряный венок на гроб Петра Аркадьевича от дворянства Подольской губернии.

При исследовании музейного экспоната – серебряного венка, были обнаружены клейма на его лицевой стороне, а именно в верхней части ленты. На оборотной стороне венка также имеются клейма на переплетении пальмовых веток и по краю серебряной ленты. На большей части лавровых и дубовых листьев венка также обнаружены клейма. По-видимому, ленты к серебряным венкам, да и сами венки в ювелирной мастерской изготавливались заранее, а текст надписи на памятной ленте



Рис. 7. Портрет Ивана Егоровича Раковича.

выполняли по заказу покупателя при реализации погребального предмета.



Рис. 8. Клеймо 1-ой Киевской ювелирной артели.

Клеймо такого типа принадлежало киевскому окружному управлению.

Эти клейма подтверждают, что хранящийся в фондах МИДУ серебряный венок изготовлен Первой Киевской ювелирной художественно-граверной артели, которая в начале XX века считалась одной из лучших ювелирных мастерских России. Она располагалась в Киеве на улице Крещатик, № 22.

Решение о создании артели было принято в конце 1900 года, когда некоторые мастера фирмы Иосифа Маршака на паях объединились в артельное производство. Первая Киевская ювелирная художественно-граверная артель была открыта 8 мая 1901 года. Основание артели – это попытка создать производство демократического образца. По решению руководства объединения, рабочий день артельщиков продолжался 8 часов, а сверхурочные оплачивались дополнительно.

В первые годы своего существования артель переживала не лучшие времена. Иногда приходилось приостанавливать работу, так как многие работники увольнялись из-за еврейских погромов, а другие принимали участие в политических забастовках.

Несмотря на многочисленные проблемы, Первая Киевская ювелирная художественно-граверная артель за представленные работы получила в 1902 году Золотую медаль на Всероссийской выставке в Санкт-Петербурге, а в 1905 году в Льеже она была награждена Высшей наградой “Гран-При”.

Денежные обороты Первой артели возрастали, спрос на продукцию увеличивался, а в скором времени предприятие открыло магазин (рис. 9) по адресу Крещатик, № 25¹⁸ (перенумерован позже на № 15).

На серебряном стольпинском венке из фондов МИДУ есть клейма двух типов. Одни клейма представляют собой надпись в прямоугольном щитке: “И.К.Артель”¹⁷ (рис. 8). Другие клейма имеют щиток круглой формы, где в середине изображена женская головка в кокошнике, обращенная в пра-

1-Я ЮВЕЛИРНАЯ АРТЕЛЬ

Крещатикъ, № 25.

ПРОТИВЪ ПОЧТЫ.

Телефонъ № 1424.

**ПРИЕМЪ ЗАКАЗОВЪ и ПРОДАЖА
ГОТОВЫХЪ ИЗДѢЛІЙ.**

Золоченіе, серебряніе и обновленіе
столоваго серебра.

№ 229.

Рис. 9. Реклама 1-ой Киевской ювелирной артели в адресной книге на 1911 г.

В этом магазине стали реализовывать изготовленные мастерами артели предметы: ювелирные украшения, серебряные сервизы, чеканные изделия, литые статуэтки и многое другое. Мастера-ювелиры специализировались не только на изделиях массового спроса, но также принимали индивидуальные заказы от состоятельных киевлян.

Первая Киевская ювелирная художественно-граверная артель находилась во дворе дома — будущего Киевского Пассажа (рис. 10). Застройщики и владельцы этого здания были известны еще с начала XIX века. В 1900 году он превратился в роскошную трехэтажную усадьбу, которую приобрело страховое общество «Россия». Именно в этом доме на первом этаже с 1906 по 1911 год находился киевский филиал фирмы Фаберже. Возможно, некоторые сотрудники филиала Фаберже работали киевскими артельщиками.

Хотелось бы еще раз вернуться к личности великого ювелира Иосифа Маршака. Обычно, во время визита монарха в города Российской империи жители подавали различного рода

прошения о награждениях. Так, среди прошений 1911 года сохранилось письмо знаменитого киевского мастера-ювелира к Николаю II. В нем Иосиф Маршак обращается с просьбой о присвоении ему звания придворного поставщика и о разрешении маркировать продукцию его фирмы государственным гербом.



Рис. 10. Фото Киевского пассажа: Крещатик, 25.

И. Маршак писал, что руководит уже 33 года лидирующей фирмой и за годы ее деятельности получил множество значимых наград на международных и российских выставках. В прошении он отмечал, что увеличил в несколько раз рабочие площади и планирует открыть при фабрике ремесленную школу. Иосиф Маршак также писал, что к приезду в Киев царской делегации он получил много заказов на изготовление подарочных предметов. Заказы поступали от киевской знати, от Киевского, Подольского и Волынского дворянства, а так же от Киевского отделения Союза русского народа и Еврейского общества. Ответ на прошение Иосиф Маршак не получил¹⁹.

Итак, серебряный столыпинский веночек из фондов музея исторических драгоценностей Украины – интереснейший экспонат, так как он создан одной из лучших ювелирных мастерских России – Первой Киевской ювелирной художественно-граверной артелью. На сегодняшний день он является единственным уцелевшим из 86 возложенных серебряных веночков на могилу П.А.Столыпина.

Примечания

¹ ЦГИАК Украины, ф. 442, оп. 641, д. 512, лист. 34.

² ЦГИАК Украины, ф.128, оп. 2 общ., д. 452, лист. 23.

- ³ ЦГИАК Украины, ф.128, оп. 2 общ., д. 452, лист. 29.
- ⁴ ЦГИАК Украины, ф.128, оп. 2 общ., д. 452, лист. 34.
- ⁵ ЦГИАК Украины, ф.128, оп. 2 общ., д. 452, лист. 35.
- ⁶ ЦГИАК Украины, ф.128, оп. 2 общ., д. 452, лист. 32.
- ⁷ ЦГИАК Украины, ф.128, оп. 2 общ., д. 452, лист. 40 об.
- ⁸ ЦГИАК Украины, ф.128, оп. 2 общ., д. 452, лист. 43.
- ⁹ ЦГИАК Украины, ф.128, оп. 2 общ., д. 452, лист. 43.
- ¹⁰ ЦГИАК Украины, ф.128, оп. 2 общ., д. 452, лист. 44.
- ¹¹ ЦГИАК Украины, ф.128, оп. 2 общ., д. 452, лист. 45.
- ¹² ЦГИАК Украины, ф.128, оп. 2 общ., д. 452, лист. 45 об.
- ¹³ ЦГИАК Украины, ф.128, оп. 2 общ., д. 452, лист. 46.
- ¹⁴ НХМУ (отд. фондов) КВ 1–84, 1924–1934 г.г. инв. № 12682.
- ¹⁵ Памятная книжка Подольской губернии на 1911 год / сост. В.В. Филимонова: Губ. Статс. Ком. – Каменец-Подольск., 1911. – С. 17 (Адрес. календарь. Управление Подол. губернии Дворян. Ракович И.Е.).
- ¹⁶ ЦГИА Украины, Ф. 442, Оп. 641, Д. 512, лист. 6.
- ¹⁷ Езиоранский Л.К. Фабрично-заводские предприятия Российской империи: Обработка металлов: киевская губ. / Л.К. Езиоранский; Совет съездов представителей промышленности и торговли. – СПб., 1909. – № 1433 (Б). – [Киевская первая ювелирная и художественная артель].
- ¹⁸ Календарь справочная и адресная книга г. Киева на 1911 год / Изд. правления Общ-ва скорой медицинской помощи в Киеве. – К., 1910. – Раздел рекламы. – С. 29. – [Реклама 1-ой ювелир. артели]; Адресный указатель: С. 54. – [Гильскер У.М., управ. 1-ой ювелирной артели; ул. Прозная, 16].
- ¹⁹ А. Перевышко, В. Скурлов, Т. Фаберже. Петербург Карла Фаберже. Альбом / Ювелир Иосиф Маршак. – СПб, 2005. – С.119.

ШПАГА ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХІХ СТ. РОСІЙСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО ДІЯЧА ОЛЕКСАНДРА ДМИТРОВИЧА БАЛАШОВА В КОЛЕКЦІЇ НМІУ

У НМІУ, у фондovій групі “Зброя”, зберігається шпага (З – 1366), передана 21 грудня 1962 р. в Державний історичний музей гвардії генерал-майором Іваном Антоновичем Вовченком¹. Під час Великої Вітчизняної війни І.А. Вовченко (1905–1976) командував гвардійським танковим корпусом на Ленінградському, Волгоградському, Брянському, Західному, 1-му Українському та 2-му Білоруському фронтах². Влітку 1944 р. цей корпус брав участь у розгромі німецької групи армій “Центр” у Білорусі³, де серед майна німецького штабу радянські розвідники і виявили зазначену шпагу. Сам І.А. Вовченко вважав, що ця зброя належала О.В. Суворову. Проте завідуючий відділом феодалізму Державного історичного музею УРСР В.О. Сидоренко (який виконав атрибуцію цієї шпаги) з’ясував, що її власником був російський державний діяч Олександр Дмитрович Балашов (1770–1837)⁴, що народився у Москві у родині сенатора. Освіту він здобув у Пажеському корпусі, військову службу почав у 1791 р. поручником лейб-гвардії Ізмайлівського полку, з 1795 р. служив у Астраханському гренадерського полку, з 1797 р. керував формуванням Казанського гарнізонного полку, який очолив наступного року. У 1799 р. О.Д. Балашов у чині генерал-майора став комендантом Омської фортеці, однак через кілька місяців був відправлений у відставку через конфлікт з генерал-губернатором (рис. 1).

У 1800 р. О.Д. Балашов повернувся на службу як військовий губернатор Реве-



Рис. 1. О.Д. Балашов.

ля (суч. Таллінн) і шеф гарнізонного Ревельського полку, з 1804 р. був обер-поліцмейстером Москви, а з 1808 р. – обер-поліцмейстером Санкт-Петербурга. Тоді О.Д. Балашов став довіреною особою імператора Олександра І. У 1809 р. О.Д. Балашова призначено санкт-петербурзьким військовим губернатором у чині генерал-ад'ютанта. Після запровадження у 1810 р. Державної ради О.Д. Балашов ввійшов до її складу і того ж року став першим в історії Російської імперії міністром поліції. У 1812 р., напередодні війни з наполеонівською Францією, О.Д. Балашов склав з себе усі повноваження і разом з Олександром І виїхав до російських кордонів, де очікувалось вороже вторгнення.

Коли у липні 1812 р. армія Наполеона І перейшла Німан, Олександр І відправив О.Д. Балашова до французької військової ставки у Вільні з мирними пропозиціями. Подробиці зустрічі з французьким імператором О.Д. Балашов виклав у мемуарах, використаних Львом Толстим при написанні сцени російсько-французьких перемовин влітку 1812 р. у романі “Війна і мир”.

Прибувши у січні 1813 р. до російської армії, О.Д. Балашов взяв участь у переправі через Німан, супроводжував Олександра І у битвах при Лютцені, Бауцені, під Дрезденом і Кульмом. У вересні 1813 р. О.Д. Балашов відбув до Лондона для вручення принцу-регенту російських орденів, а у грудні того ж року приєднався до діючої армії у Фрейбурзі, у січні 1814 р. взявши участь у битві при Бріені.

У лютому 1814 р. О.Д. Балашов відбув до неаполітанського короля Йоакіма Мюрата для підписання з ним мирної угоди.

Після поразки наполеонівської Франції Росія була зацікавлена у залученні на свій бік більшої кількості союзників з числа європейських монархів. У 1816 р. О.Д. Балашов виїхав з дипломатичною місією спочатку до Вюртемберга, потім – до столиці Великого герцогства Баденського, міста Карлсруе.

Повернувшись у 1818 р. в Росію, О.Д. Балашов наприкінці 1819 р. вдруге очолив Міністерство поліції, а через кілька місяців став генерал-губернатором об'єднаних Воронежської, Рязанської, Орловської, Тамбовської і Тульської губерній.

У грудні 1823 р. О.Д. Балашов одержав військове звання генерала від інфантерії (піхоти), лишився членом Державної ради. З 1830 р. був сенатором, з 1832 р. – членом Військової ради імператора Миколи І⁵.

У 1833 р. О.Д. Балашов придбав великий будинок у Санкт-Петербурзі на набережній Василівського острова⁶. Проте вже у 1834 р., через погіршення стану здоров'я, він, вийшовши у відставку, переїхав до свого маєтку – села Покровське Шліссельбурзького повіту (зараз – с. Шапки Тосненського р-ну Ленінградської обл.), де у 1837 р. помер і був похований біля місцевої сільської церкви⁷.

На початку ХХ ст. нащадки О.Д. Балашова – онук Микола Петрович (1840–1931) та правнук Петро Миколайович (1871 – після 1939), були одними з найбагатших людей Російської імперії. Їм належали кілька уральських металургійних заводів та рудників, золоті копальні, солевидобувні підприємства на озері Сиваш у Таврійській губернії та майже 360 тис. десятин землі у різних регіонах Російської імперії, зокрема, 55 тис. у Київській та Подільській губерніях. Продавши у 1884 р. родинну садибу у с. Покровське, батько та син Балашови зосередились на впорядкуванні трьох маєтків, придбаних у другій половині 1860-х рр. Їх центрами були селища Шпиків, Комаргород та Рахни Лісові, що за сучасним територіально-адміністративним поділом перебувають на території Тульчинського, Томашпільського та Шаргородського районів Вінницької обл.⁸.

Микола Балашов перебудував два палаци, споруджені наприкінці ХVІІІ ст. польськими поміщиками Свейковськими та Домбровськими у Шпикові та Рахнах Лісових. Він також відновив діяльність Шпиківського цукрового заводу, заснованого у 1844 р. Особливу увагу М. Балашов приділив садибі у Рахнах Лісових, де було створене штучне озеро, насипані “альпійські” гірки, споруджено оранжерею, розбито парк⁹.

Рахнівський маєток спеціалізувався на вирощуванні садових та ягідних культур, які зі станції Рахни швидко доставлялись залізницею до Києва, Одеси та Варшави. Для зберігання цієї делікатної сільськогосподарської продукції за проектом архітектора Владислава Городецького у маєтку було споруджено “зразковий холодильник” (льодовню)¹⁰.

Петро Балашов після виходу у 1903 р. у відставку переїхав до Комаргорода, де взяв активну участь у громадській діяльності. Він був обраний предводителем дворянства Брацлавського повіту, у 1907 р. та 1913 р. – депутатом від Подільської губернії до Державної Думи третього та четвертого скликань. З 1910 р. Петро Балашов очолив одну з думських фракцій, провід-

ну роль у якій грали представники Південно-Західного краю – Всеросійський національний союз, що з часом перетворився на партію¹¹. Не виключено, що саме Петро Балашов, цей переконаний російський патріот і націоналіст, міг привезти в Україну найдорожчі родинні реліквії, зокрема, шпагу прадіда О.Д. Балашова.

Вціліла забудова колишніх маєтків Балашових включена до реєстру об'єктів української культурної спадщини¹². Зокрема – будинок Петра Балашова у Комаргороді, споруджений у модних формах швейцарського “шале”, можливо, за проектом одного з петербурзьких архітекторів¹³. Кілька будівель зведені за проектами архітектора Владислава Городецького: будинок управляючого Шпиківським маєтком та приміщення місцевого цукрового заводу, палацова каплиця у селі Рахни-Лісові¹⁴.

Після еміграції з Росії батька і сина Балашових у жовтні 1917 р. їхні маєтки були націоналізовані радянською владою. У 1918–1919 р. у них побували російські і австро-угорські солдати, що поверталися з фронтів, петлюрівські та денікінські війська¹⁵.

Ми припускаємо, що шпага Балашова дивом уціліла під час буремних революційних подій та громадянської війни і, разом з іншими “реквізованими” з маєтків речами, потрапила до місцевого музею, гадано, Тульчинського краєзнавчого, з якого шпага зникла у 1941–1944 р., коли Вінниччина була окупована німецькими військовими частинами. Останній власник цієї шпаги, І.А. Вовченко, пов'язував її з іменем О.В. Суворова. Адже саме у Тульчині у 1796–1797 р. жив О.В. Суворов, наглядаючи за спорудженнями там військових укріплень. Можливо, “легенда про шпагу Суворова” народилась ще в 1920–1930-х рр. у музеї, де вона зберігалась з неправильною атрибуцією. Крім того, саме Тульчинський краєзнавчий музей є найближчим до колишніх маєтків Балашових.

Шпага Балашова виготовлена як російська піхотна шпага (шпаш) уніфікованого взірця 1798 р., запровадженого на початку XIX ст. для офіцерів та генералів; у 1826 р. замінена шаблею і з того часу носилась “поза строем” за винятком генерал-ад'ютантів¹⁶.

Такий тип шпаги з подвійною овальною гардою з бічною дужкою не був суто російським: з середини XVII ст. він побутував у Англії, Франції, Німеччині, скандинавських країнах і використовувався як піхотою, так і кавалерією (рис. 2).

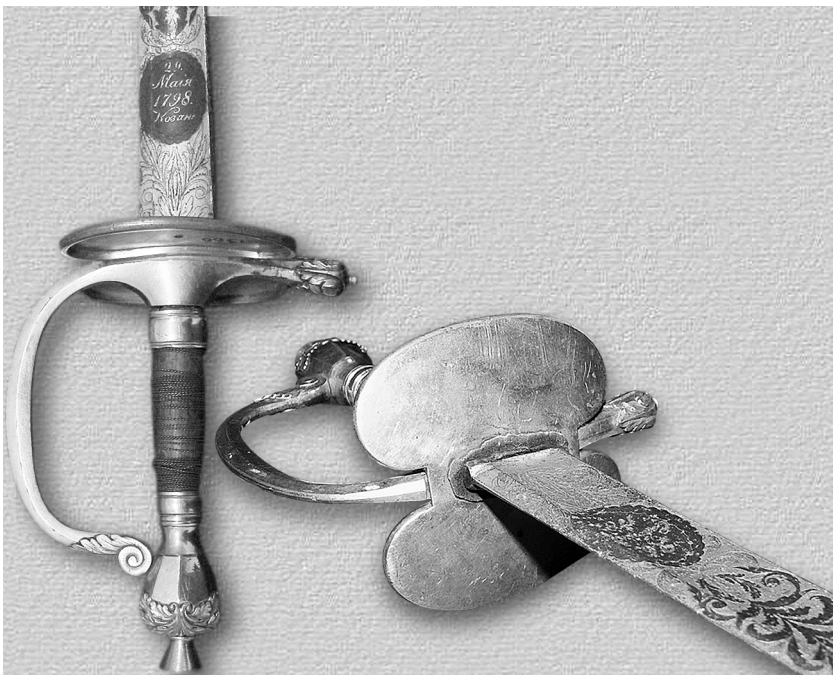


Рис. 2. Гарда.

У Російській імперії з 1798 р. подібна гарда була залишена лише для піхотних шпаг, а кавалерійські шпаги мали гарду серцеподібною форми¹⁷.

Для О.Д. Балашова, який пішов у відставку у 1834 р. у чині генерал-ад'ютанта з правом подальшого носіння мундиру, т. зв. “камзольна” або “придворна” шпага з пам'ятними написами могла служити як нагадуванням про службу, так і доповненням до військового костюму. Проте вірогідніше, що така декорована зброя служила деталлю інтер'єру. Якби “шпага Балашова” носилась у піхвах, то зображення і написи на її поверхні не були б видимі. Більш доречним було б розміщення такої зброї на настінному килимі або спеціальній підставці.

Шпага О.Д. Балашова є взірцем іменної меморіальної зброї. На її декорованому травленим орнаментом клинку зображено родинний герб та монограму власника, зазначено назви понад 30-ти європейських міст, з якими були пов'язані найбільш видатні події життя О.Д. Балашова.

Загальна довжина – 95 см, довжина клинка – 81 см. Піхви не збереглися; можливо, вони взагалі не передбачались, якщо припустити, що ця шпага виконувала суто декоративну функцію. Клинок сталевий, кутий, прямий, однолезовий (на кінці дволезовий), середньої ширини (бл. 5–3 см), з широким долом на кожній стороні.

Декор шпаги виконано в “ампірному” стилі чорнінням, гравіруванням та позолотою. Крім російськомовних написів, зображення герба та вензеля, на клинку розміщено лаврові та пальмові гілки, дубове віття, стилізовані рослинні орнаменти та композиції з предметів озброєння: перехрещені гарматні лафети, списи з вимпелами, барабан, шабля, шпага (рис. 3).



Рис. 3. Фрагменти декору.

Угорі правої сторони клинка у круглому медальйоні, обрамленому вінком, позолотою виконано напис у три рядки: “26 / сентибря / 1787”. Це – дата закінчення О.Д. Балашовим навчання у Пажеському корпусі.

Ближче до середини клинка зображені два схрещені знамена, оточені списом, рушницею з багнетом, сокирою. На тлі знамен розміщено назви дев’яти російських міст: “Омскъ / Ревель /

Москва / С.Петербургъ // Рязань / Тула / Орель / Воронежъ / Тамбовъ” (рис. 4).

Посередині клинкової смуги під геральдичною князівською короною з п'ятьма зубцями зображено вензель – переплетені латинські літери “А. В.” (“Александр Балашов”).

Поблизу вістря поперек клинка один над одним розміщено назви семи європейських міст: “Леіпцигъ / Франкфорт / Гаага / Бриссель / Штутгард / Карлсруе / Веймар”.

Ліва сторона клинка за схемою розташування малюнків та написів ідентична правій. Угорі у медальйоні виконано напис у три рядки: “29 маія / 1798. / Казань” (дата і місце одержання О.Д. Балашовим чину полковника).

Ближче до середини клинка зображені схрещені знамена, обрамлені мілітарними символами. На їхньому тлі зазначені назви восьми західноєвропейських міст: “Люцен, Бауцен, Дрезден, Кульм // Брієнь / Фієрезолі / Борго / С^т Донино / Пиаченза”.

Посередині смуги клинка зображено герб О.Д. Балашова.

Біля леза поперек клинка зазначені назви семи міст: “Вильна / Лондонъ / Вієна / Парижъ / Неапль / Берлинъ / Прага”.

На обуху клинка, біля п'яти, гравіровано напис “Svalling”, зображено позолочену лаврову гілку і хвилястий рослинний орнамент.

Позолочений латунний ефес складається з руків'я і гарди. Дерев'яне руків'я обплетене латунним дротом. Кінець хвостовика клинка завершується деталлю, що скріплює конструкцію ефеса – великою металевою голівкою у формі вази, прикрашеної рельєфним листям аканта. Такі ж орнаментальні листочки прикрашають і ефесну дужку.

Гарда складається з дводольної овальної чашки і поперечної хрестовини, що плавно переходить у бічну дужку, з'єднану з голівкою.



Рис. 4. Один з написів.

У центрі правої площини клинка зображено герб, опис якого вміщено у другому томі гербовника російських дворянських родів, укладеному у 1798 р. Герб має вигляд геральдичного щита, поділеного на два вертикальних поля. Праворуч, на чорному тлі, зображені три срібні п'ятикутні зірки та золоте стропило з трьома палаючими гранатами. Ліву частину щита складають два герби, розміщені один над одним. Угорі, у срібному полі, – рука у зеленому рукаві з червоним обшлагом тримає фузейний штик. Унизу, у червоному полі, між трьома срібними кулями зображена людська нога у срібному взутті.

Щит завершується дворянським шоломом з гренадерською шапкою, увінчаними срібними і червоними страусовими перами та двома орлиними крилами, кожне – з трьома срібними зірками. Девіз герба зазначений унизу на стрічці: “За верность и ревность”¹⁸.

Права частина цього герба є уніфікованим гербом, розробленим російською Геральдичною конторою для понад трьох сотень гренадерів лейб-гвардійської роти Преображенського полку, що 25 листопада 1741 р. взяли участь у палацовому перевороті, який привів на російський престол імператрицю Єлизавету Петрівну. За її наказом від 26 листопада 1741 р. зазначену гренадерську роту було виділено в окреме військове формування – “лейб-компанію”, а 31 грудня 1741 р. “лейб-компанійці” отримали герби, спадкове дворянство, земельні маєтності та підвищення по службі. Наприклад, рядові були прирівняні до поручників¹⁹.

Серед нагороджених був і рядовий Кузьма Балашов, що перебував на військовій службі з 1709 р., а у гвардії – з 1727 р. Він одержав у власність 29 кріпосних селян²⁰. Як зазначає російський дослідник Є. Анісімов, Преображенський полк комплектувався переважно вихідцями з селян, посадських людей, різночинців і навіть холопів; дворянами були лише офіцери²¹.

Про Кузьму Балашова відомо, що він походив з “монастирських слуг” Вологодського повіту, був неграмотним, помер у 1752 р., залишивши єдиного сина Михайла²².

Оскільки Д.О. Балашов не був прямим нащадком Кузьми Балашова, не зовсім зрозуміло, чому він користувався його “лейб-компанійським” гербом²³. Можна лише припустити, що або Кузьма Балашов мав інших синів (крім вищевказаного Михайла), або О.Д. Балашов просто “привласнив” герб “тезки”,

що для нього, як впливового сановника, було б не важко. Крім того, наприкінці XVIII ст., коли вже нікого з “лейб-компанійців” не лишилось серед живих, навряд чи хто пам’ятав справжнє тлумачення гербу Балашових.

Родовід О.Д. Балашова є досить туманним і навіть у XIX ст. не було точно відомо, хто були його предки. Енциклопедичний словник Ф.-А. Брокгауза та І.А. Ефрона повідомляє, що “Балашовы – род русских дворян, не встречаемый ни в боярских, ни в Бархатной книгах, но проложивший себе путь к известности службой его представителей уже в XVII в. Известен воевода конца XVII – начала XVIII в. Иван Иванович Балашов. Сын его, Дмитрий Иванович ... с 1736 г. воспитывался в Шляхетном кадетском корпусе. Сын его, Александр Дмитриевич ... Род Балашовых существует и ныне. Козьма Балашов, лейб-кампанец, получивший дворянство при воцарении Елисаветы Петровны, если одного рода с министром полиции, то другой ветви”²⁴.

Отже, якщо відкинути легенди про напівміфічних воевод XVII ст., достовірними виглядають лише відомості про батька О.Д. Балашова, Дмитра Івановича (1726–1790) – російського сенатора (з 1786 р.) і таємного радника (цивільний чин, згідно “Табелі про ранги” відповідає званню генерал-лейтенанта). Проте невідомо, чи походив він зі шляхетної родини, оскільки до Шляхетного кадетського корпусу зараховували не лише юнаків зі збіднілих дворянських родин, а й синів солдатів, які загинули чи були поранені на війні. Посада члена Сенату (роль якого за часів правління Катерини II як законодавчого органу практично була зведена нанівець), певно, означала, що Дмитро Балашов був дворянином.

На шпазі О.Д. Балашова, над його особистим вензелем, зображена князівська корона. Російський титул “князь” відповідає західноєвропейському титулу “герцог” або “граф”. З XVIII ст. князівський титул перестав бути спадковим: російські монархи надавали його на свій розсуд, часто фаворитам, як Петро I – О. Меншикову. І хоча О.Д. Балашов стверджував, що є князем з прадіда, проте не міг цього підтвердити за браком відповідних документів, що начебто згоріли у пожежі. Цей факт викликав зрозумілий скепсис у його сучасників, що знали О.Д. Балашова як “вихідця з небагатих саратовських дворян, що возвеличився при Олександрі I”²⁵.

Гравірований на шпазі герб дещо відрізняється від гербу Кузьми Балашова: відсутня гренадерська шапка з орлиними

крилами, а щит по боках і внизу прикрашений зображеннями восьми хрестів на стрічках – нагород О.Д. Балашова: російських орденів свв. Володимира, Олександра Невського, Анни та Георгія, прусського ордена Червоного Орла, баварського військового ордена Максиміліана Йосипа, баденських орденів Вірності та Церінгського лева (рис. 5).

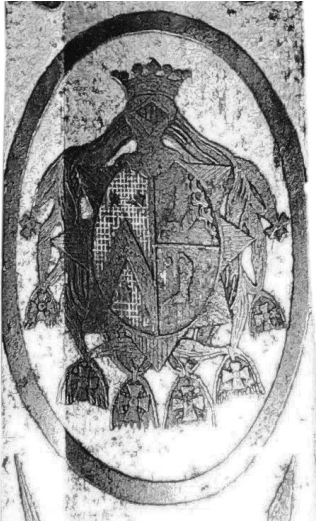


Рис. 5. Зображення герба.

Саме з цими нагородами генерал-ад'ютанта О.Д. Балашова представлено на портреті роботи англійського живописця Дж. Доу з Військової галереї Зимового палацу Державного Ермітажу у Санкт-Петербурзі²⁶.

Схоже на те, що завдяки своїм зв'язкам при імператорському дворі і вигідному шлюбу з однією з найбагатших наречених Росії – О.П. Бекетовою – О.Д. Балашов забезпечив заможне життя собі та своїм нащадкам.

Шпага, яка, гадаю, належала російському державному діячу князю (графу) Олександровичу Дмитровичу Балашову, становить інтерес не лише як витвір мистецтва майстрів-

зброярів і художників-граверів, а й як історична реліквія. У ній через призму долі однієї людини відобразилась епоха Олександра I, передусім участь Російської імперії у війні з наполеонівською Францією, у якій О.Д. Балашов брав участь як офіцер і дипломат.

Назви російських та західноєвропейських міст, зазначені на обох сторонах клинка, складають чотири групи. Ми вважаємо, що вони відображають найбільш важливі віхи біографії О.Д. Балашова і пов'язані переважно з подіями Вітчизняної війни 1812 р. і Закордонних походів російської армії 1813–1815 р.

Ліва сторона. Перша групу топонімів (“Участь у Закордонних походах російської армії 1813–1814 р.”) розміщено на тлі схрещених прапорів двома вертикальними колонками: “Люцен / Бауцен / Дрезден / Кульм // Брієнь / Фієрезолі / Борго / Ст Донино / Пиаченза”. Ми вважаємо, що ці назви населених

пунктів пов'язані з битвами, у яких О.Д. Балашов брав участь, супроводжуючи імператора Олександра І. До цієї групи належать і назви кількох італійських міст, що мають відношення до дипломатичної місії О.Д. Балашова до неаполітанського короля Йоахима Мюрата.

Другу групу топонімів (“Дипломатичні місії 1812 – 1814 р., зокрема зустрічі з монархами європейських держав”) розміщено на лівій стороні біля лева клинка “стовпчиком”: “Вільна / Лондонъ / Вієна / Парижъ / Неаплъ / Берлинъ / Прага”.

Третя група топонімів (“Посади, які займав О.Д. Балашов у 1799–1819 р.”) зазначена на правій стороні на тлі схрещених прапорів двома вертикальними колонками: “Омскъ / Ревель / Москва / С.Петербургъ // Рязань / Тула / Орель / Воронежъ / Тамбовъ”.

Четверту групу топонімів (“Дипломатичні місії 1813–1817 р.”) художник, що виконував ескіз декору “шаблі Балашова”, розмістив на правій стороні біля вістря клинка “стовпчиком”: “Леіпцигъ / Франкфорт / Гаага / Бриссель / Штутгард / Карлсруе / Веймар”.

Розглянемо кожну з цих груп топонімів.

Участь у Закордонних походах російської армії 1813–1814 р. Напис “Люцен / Бауцен / Дрезден / Кульм // Брієнь / Фієрезолі / Борго / С²Донино / Пиаченза”.

Поблизу міста *Люцен*, розташованого неподалік Лейпціга, 19–20 квітня (1–2 травня за ст. ст.) 1813 р. відбулась битва між армією Наполеона та російсько-пруськими військами²⁷. Під *Бауценом* неподалік Дрездена 8–9 (20–21) травня 1813 р. армія Наполеона завдала поразки російсько-пруським військам²⁸. Під *Дрезденом* 14–15 (26–27) серпня 1813 г. відбулась битва між Наполеоном та російсько-прусько-австрійською союзною армією²⁹. Поблизу *Кульма* (зараз – м. Хлумец у Чехії) 17–18 (29–30) серпня 1813 р. відбулась битва між російсько-прусько-австрійською союзною армією та французьким корпусом генерала Д. Вандамма³⁰. Під *Брієнном-ле-Шато* неподалік Труа у Франції 17 (29) січня 1814 р. відбулась битва між військами Наполеона і російською піхотою³¹.

Наступні топоніми пов'язані з дипломатичною місією О.Д. Балашова у лютому – березні 1814 р. у Неаполітанському королівстві, з яким Росія прагнула підписати мирну угоду. У січні 1814 р. неаполітанський король Йоахим Мюрат вступив у

союз з Австрією, спрямований проти італійського короля Євгенія Богарне. Після цього австрійські та неаполітанські війська зайняли Рим, область Тоскану та Флоренцію.

Фієзолі – місто поблизу Флоренції. Під *Пьяченцею* – містом у регіоні Емілія-Романья, 19 лютого (3 березня) 1814 р. відбулась битва між австрійсько-неаполітанською армією і французами³². Біля міста *Борго-Сан-Доніно* (з 1927 р. – Фіденца), розташованого неподалік Парми, 29 березня (10 квітня) 1814 р відбулась битва між військами Й. Мюрата та французами³³.

Дипломатичні місії 1812–1814 р., зокрема зустрічі з монархами європейських держав. Напис “Вільна / Лондонъ / Вієна / Парижъ / Неапль / Берлинъ / Прага”.

У *Вільно* 13 (25) червня 1812 р. О.Д. Балашов вів мирні переговори з Наполеоном, що не мали успіху. За спогадами О.Д. Балашова, на запитання Наполеона про найкоротший шлях на Москву, він відповів, що один з них веде через Полтаву, нагадуючи про поразку шведського короля Карла XII у 1709 р. У *Берліні* в лютому 1813 р. перебувала ставка Олександра I. До *Праги* 12 липня 1813 р. на переговори з французькими дипломатами прибули російський, прусський та австрійський посланці. Через зволікання з підписанням миру з боку Франції, Австрія 10 серпня оголосила їй війну. На початку вересня 1813 р. О.Д. Балашов відбув до *Лондона* для вручення принцу-регенту російських орденів у відповідь на нагородження Олександра I британським орденом Підв'язки.

28 лютого 1814 р. О.Д. Балашов прибув до *Неаполя* як російський посол до неаполітанського короля Йоакима Мюрата для підписання з ним союзної угоди. 18 березня 1814 р. *Париж* капітулював і 18 травня 1814 р. було укладено 1-й Паризький мир між Францією та країнами-переможницями У вересні 1813 – червні 1814 р. у *Відні* відбувся конгрес, який підсумував повоєнний європейський політичний устрій.

Посади, які займав О.Д. Балашов у 1799–1819 р. у Російській імперії. Напис “Омскъ / Ревель / Москва / С. Петербургъ // Рязань / Тула / Орель / Воронежъ / Тамбовъ”.

Омськ – комендант Омської фортеці (1799); *Ревель* – Ревельський військовий губернатор (1800); *Москва* – московський обер-поліцмейстер (1804); *Санкт-Петербург* – петербурзький обер-поліцмейстер (1808); *Воронеж, Орел, Рязань, Тамбов,*

Тула – генерал-губернатор округу у складі Воронежської, Орловської, Рязанської, Тамбовської і Тульської губерній (1819).

Дипломатичні місії (1813–1817 р.) Напис “*Лейпцигъ / Франкфорт / Гаага / Бриссель / Штутгард / Карлсруе / Веймар*”.

Поблизу *Лейпцига* 4–7 (16–19) жовтня 1813 р. відбулася “Битва народів”, у якій Наполеон зазнав поразки від російсько-австрійсько-пруської армії³⁴. У *Франкфурті-на-Майні* у листопаді 1813 р. знаходилась Головна армійська квартира Олександра I, ставки пруського короля і австрійського імператора. Назви двох наступних міст – *Гаага* та *Брюссель* (голландських королівських резиденцій), пов’язані з російсько-нідерландськими дипломатичними стосунками. У листопаді 1813 – січні 1814 р. Голландія була звільнена російською армією (Брюссель – 18 червня 1815 р.) і за рішенням Віденського конгресу 1815 р. проголошена самостійною державою на чолі з королем Вільгельмом (Віллемом) I. У 1816 р. сестра Олександра I, Анна Павлівна, стала дружиною нідерландського принца³⁵ – майбутнього короля Віллема (Вільгельма) II, у 1815 р. нагородженого російським орденом св. Георгія за участь у битві під Ватерлоо³⁶. Не виключено, що цю нагороду принцу вручив від імені імператора дипломат О.Д. Балашов, якій також міг вести перемовини про його одруження з російською принцесою. Місто *Веймар* з 1809 р. було столицею Герцогства Саксен-Веймар-Ейзенахського, очільник якого, герцог Карл-Август, у березні 1813 р. приєднався до російсько-пруського військового союзу. О.Д. Балашову (який, імовірно, вів перемовини з герцогом) не довелося довго вмовляти герцога, адже Карл-Август не лише скорився перед зовнішніми обставинами (наближенням російської армії до кордонів його володінь), а й перебував у родинних стосунках з російським імператором. Син Карла-Августа був одружений з сестрою Олександра I, Марією Павлівною. З березня 1813 р. герцог Саксен-Веймарський у чині генерала від кавалерії перебував у російській армії, взяв участь у битвах під Лютценом, Бауценом, Дрезденом, Кульмом, Лейпцигом, Бріенном та військовій кампанії 1815 р., був відзначений російськими нагородами³⁷. У столиці королівства Вюртенберг, *Штудгарті*, під час Віденського конгресу перебував російський імператор Олександр I. На початку 1817 р. туди з дипломатичним дорученням відбув О.Д. Балашов, звідки поїхав до столиці Великого герцогства Баден – міста *Карлсруе*.

На обусі, під руків'ям – гравіроване слово “Svalling”, яке, хоч і не є зброярським клеймом у його “класичному розумінні”, проте на нашу думку, означає прізвище майстра – виробника клинка або й шпаги в цілому (рис. 6). Нам пощас-



Рис. 6. Клеймо.

тило виявити інформацію про кілька взірців російської холодної зброї першої третини XIX ст. з клеймом “Svalling” (зокрема, шаблі з Державного історичного музею в Москві³⁸). Дослідник Олександр Кулинський вважає це клеймо приналежним “предположительно ... петербургскому мастеру металлических изделий ..., работавшему в 1820–1830-х гг.”³⁹. Окремі російські зброєзнавці припускають, що це клеймо належало майстру на прізвище “Свалигін”⁴⁰.

Ми пропонуємо дещо іншу ідентифікацію клейма “Svalling”, виходячи з наступних міркувань. Прізвище “Сваллінг” походить від фінського чоловічого імені і в наш час є досить поширеним у скандинавських країнах, зокрема у Швеції⁴¹. І хоча у Санкт-Петербурзі у XIX ст. працювало чимало металообробників – етнічних шведів та фінів, дослідникам досі не пощастило виявити жодної інформації про “петербурзького майстра” Сваллінга. Це наводить на думку про те, що місцем виготовлення шпаги О.Д. Балашова (принаймні її клинка) був не Санкт-Петербург і не Росія.

Можна припустити, що клинок шпаги О.Д. Балашова є предметом імпорту. Про широке використання російськими зброярами XIX ст. привізних клинків (переважно німецьких) пише О. Кулинський, пояснюючи це їх дешевизною у порівнянні з російськими⁴².

Нам пощастило знайти інформацію про династію майстрів Сваллінгів, які з початку XIX ст. працювали у шведському місті Ексільстуні. Один з них, Еммануель Сваллінг (1813–1881), заснував підприємство “E. Svalling Eskilstuna Sword & Scabbard” (“Е. Сваллінг, Ексільстуна, мечі та піхви”), що у другій половині XIX ст. виробляло як побутові ножі, так і армійські та чиновницькі шпаги, шаблі й палаші⁴³. Не виключено, що Сваллінги виготовляли подібну зброю і в першій половині XIX ст. Зокрема, автором клинка шпаги О.Д. Балашова міг бути батько Е. Сваллінга – Катлер Йонас Фредрик (Cutler Jonas

Fredrik Svalling, 1790–1836), батько якого, Олаф (Olof Svalling, 1756–1829), також був відомим ковалем, що переїхавши до Ексільстуні, започаткував там династію зброярів. Відомі імена і інших представників цієї ремісничої родини: Олаф Фредерік (Olof Fredrik, 1810–1876), Карл Фредерік (Karl Fredrik, 1832–1879), Франц Оскар (Frans Oskar, 1841–1890)⁴⁴.

Отже, можна припустити, що клинок шпаги О.Д. Балашова виготовлений у відомому шведському центрі металообробки – Ексільстуні, розташованому неподалік Стокгольма. Наявність там чималої кількості металургійних і сталеливарних підприємств (заснованих переважно на початку XVII ст.) відбилася на його міському гербі. Шведській сталі за її високу якість надавали перевагу майстри таких центрів виробництва холодної зброї, як Шеффілд та Золінген. Можна припустити існування поставок шведських клинків і до Росії. Певно, це були невеликі партії або окремі екземпляри.

Проте, навіть якщо припустити іноземне походження клинка “шпаги Балашова”, його декор є радше роботою російського гравера або виконаний за графаретом російського художника. На користь такого припущення свідчать російські написи, виконані без грубих помилок. Дещо незвичне написання назв окремих міст можна пояснити особливостями російської орфографії першої чверті XIX ст.

Примітки

- ¹ Запис № 15035 від 21 грудня 1962 р. (акт вступу № 1863) // Книга вступу НМІУ. – Т. 12 (25 березня 1959 – 5 серпня 1965 р.). – №№ 13840 – 15161. – Арк. 70.
- ² Вовченко Іван Антонович // uk.wikipedia.org/wiki/Вовченко_Іван_Антонович.
- ³ Група_армий_“Центр”// ru.wikipedia.org/wiki/Группа_армий_“Центр”
- ⁴ Сидоренко В. Військові реліквії // Архіви України. – К., 1967. – № 3. – С. 41–43.
- ⁵ Балашов Александр Дмитриевич // ru.wikipedia.org/wiki/Балашов,_Александр_Дмитриевич.
- ⁶ Дом А.Д. Балашова. 1834–1835 гг. // Василеостровский район. – Издательский дом “Коло”, 2005. – С. 275–277.
- ⁷ Яковлев В. Шапки. Краеведческий очерк. – Тосно, 1999 // www.sablino.ru/tosn/shap_10.htm

- ⁸ Балашов Николай Петрович // [ru.wikipedia.org/wiki/ Балашов_Николай_Петрович](http://ru.wikipedia.org/wiki/Балашов_Николай_Петрович); Балашов Петр Николаевич // ru.wikipedia.org/wiki/Балашов,_Петр; Рудь О. Панські садиби Поділля на прикладі Шпиківського маєтку М.П. Балашова (кінець XIX – початок XX ст.) // Краєзнавство. Науковий журнал. – К.: Інститут історії України НАН України, 2013. – Ч. 2 (83). – С. 166 – 173.
- ⁹ Описание Шпиковского имения Н.П. Балашева в Подольской губернии: сост. И.В. Лещенко по документам Конторы имения. – Немиров: Тип. Р.Б. Шерра, 1896. – 294 с.; Обзор хозяйства Шпиковского имения за двадцатипятилетие: С 1865 по 1890 г. – К.: Тип. С.В. Кульженко, 1890. – 58 с.; Обзор лесного хозяйства в Рахно-Шпиковском имении Н.П. Балашева: Сост. за 30-летие в 1896 г. – К., 1896. – 62 с.; Описание Шпиковского имения Балашова Киевской губернии. – К., 1913. – 78 с.
- ¹⁰ Малаков Д. Роботи для Балашових // Архітектор Городецький. – К.: Київ, 1999. – 238 с.
- ¹¹ Балашов Петр Николаевич // ru.wikipedia.org/wiki/Балашов,_Петр
- ¹² Перелік пам'яток культурної спадщини, що не підлягають приватизації // [uk.wikipedia.org/wiki/Перелік_пам'яток_культурної_спадщини,_ що_не_підлягають_приватизації_\(Вінницька_область\)](http://uk.wikipedia.org/wiki/Перелік_пам'яток_культурної_спадщини,_що_не_підлягають_приватизації_(Вінницька_область))
- ¹³ Комаргород. Парад-шале // sergekot.com/komargorod-2/
- ¹⁴ Малаков Д. Роботи для Балашових ... – С. 151–160.
- ¹⁵ Шпиків // Історія міст і сіл Української РСР: Вінницька область. – К.: Головна редакція УРЕ АН УРСР, 1972. – 630 с.
- ¹⁶ Кулинский А. Русское холодное оружие XVIII – XX вв. – Т. I. – СПб.: Атлант, 2001. – 293 с.
- ¹⁷ Кулинский А. Европейское холодное оружие. – СПб.: Атлант, 2003. – С. 61–65.
- ¹⁸ Общий гербовник дворянских родов Всероссийской империи. – Т. 2 (утвержден в 1798 г.). – СПб, 1803–1809. – С. 136.
- ¹⁹ Лейб-компания // Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. В 86 т. – Т. XVII-а. – СПб., 1890–1907. – С. 496.
- ²⁰ Именной список Ее Императорского величества лейб-компаний чинам 1741–1759 годов // Восточная литература. Средневековые исторические источники Востока и Запада. www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/Russ/XVIII/1740-1760/Imenn_spisok_lejb_kamp/text.xls
- ²¹ Анисимов Е. Елизавета Петровна. – М., 2001. – 426 с.
- ²² Именной список Ее Императорского величества лейб-компаний чинам 1741–1759 годов ...

- ²³ Общий гербовник дворянских родов Всероссийской империи. – Т. 2 ... – С. 136.
- ²⁴ Балашовы // Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. В 86-ти т. – Т. II-а. – СПб., 1890–1907. – С. 794.
- ²⁵ Корсаков Д. Праздник в честь А.Д. Балашева, бывший в Рязани 13-го июля 1823 года // Исторический вестник, 1888. – Т. 33. – № 8. – С. 364–373.
- ²⁶ Подмазо А. Генерал-лейтенант Балашов Александр Дмитриевич // Аннотации к портретам из Военной галереи Зимнего дворца: Интернет-проект “1812” // www.museum.ru/museum/1812/Persons/vgzd/vg_b08.html
- ²⁷ Подмазо А. Краткая хронология войны 1812–1814 гг. и кампании 1815 г. // Интернет-проект “1812 год” www.1812.ru
- ²⁸ Там же.
- ²⁹ Сражение при Дрездене // ru.wikipedia.org/wiki/Сражение_при_Дрездене
- ³⁰ Сражение под Кульмом // ru.wikipedia.org/wiki/Сражение_под_Кульмом
- ³¹ Подмазо А. Краткая хронология войны 1812 – 1814 гг. и кампании 1815 г. ...
- ³² Там же.
- ³³ Там же; Фиденца // ru.wikipedia.org/wiki/Фиденца
- ³⁴ Битва народов // ru.wikipedia.org/wiki/Битва_народов
- ³⁵ Анна Павловна // ru.wikipedia.org/wiki/Анна_Павловна
- ³⁶ Виллем II // ru.wikipedia.org/wiki/Виллем_II
- ³⁷ Саксен-Веймар // ru.wikipedia.org/wiki/Саксен-Веймар; Саксен-Веймар-Эйзенах // ru.wikipedia.org/wiki/Саксен-Веймар-Эйзенах; Саксен-Веймарский Карл Август, герцог, генерал от кавалерии // Словарь русских генералов, участников боевых действий против армии Наполеона Бонапарта в 1812–1815 гг. // Российский архив. – Т. VII – М.: Студия “ТРИТЭ” Н. Михалкова, 1996. – С. 546–547.
- ³⁸ Про клеймо Swalling див.: *Шпага офицерская образца 1798 г. ... Петербург, мастер Swalling, 1820–1830-е гг., ГИМ, зал 36 “Эпоха Николая I”* // Единая коллекция цифровых образовательных ресурсов: коллекция цифровых копий предметов, представленных в залах экспозиции Государственного исторического музея // school-collection.edu.ru; № 249. *Палаш офицерский кирасирский. Швеция. Начало XX в. Аукционный дом “Клейнод”* // kleynod.at.ua/index/0–101; № 129. *Палаш шведский... образца 1893 г. Аукционный дом “Гелос”* // www.gelos.ru/month/jul2010month/peter.html

- ³⁹ Кулинский А. Русское холодное оружие военных, морских и гражданских чинов 1800–1917 годов. Определитель. – СПб.: ТОО “Магик-Пресс”, 1994. – С. 163, рис. 155.
- ⁴⁰ Свалыгин // Большая энциклопедия оружия: клейма, марки, монограммы, подписи www.0ve.ru/index2.html
- ⁴¹ Финские мужские имена // imena-list.ru/M/S/S_m_fins.html
- ⁴² Кулинский А. Русское холодное оружие военных, морских и гражданских чинов 1800–1917 годов. Определитель... – С. 162–163.
- ⁴³ Кулинский А. Европейское холодное оружие. – СПб.: Атлант, 2003. – С. 471–472; Marmér Arne. Knivar från Eskilstuna. – Eskilstuna: Samtek, 1999. – 256 s.
- ⁴⁴ Marmér Arne. Knivar från Eskilstuna...; Register över knivsmeder // eskilstunaknivar.se/forskning/register/bernard-beskows-manufakturkalender

КИЇВСЬКИЙ СРІБНИЙ ХРЕСТ-МОЦОВИК 1671 р. МАЙСТРА ФЕДОРА ЗОЛОТАРЯ

Серед мистецьких скарбів Києво-Печерської лаври почесне місце належить срібному хресту з ризниці Успенського собору, датованому 1671 р.¹ У 1968 році його було передано з Києво-Печерського історико-культурного заповідника до створеного тоді Музею історичних коштовностей України – філії Національного музею історії України. У 1997 р. з цього хреста було демонтовано срібні пластини, які вкривали чільну, спідню й бічні сторони семикінцевого дерев'яного хреста з маленькими “кіотцями” з реліквіями, вкритими тонкими срібними з позолотою пластинками з відповідними гравірованими написами. У 1999 р. цей визначний твір опубліковано з докладним описом й наведеним авторським написом з ім'ям ювеліра². За опублікованим описом, в центрі дерев'яного хреста вміщено маленький дерев'яний хрестик з Розп'яттям, а на руків'ї хреста вирізано напис, що за змістом майже цілком відтворює напис, розташований на зворотній стороні срібного хреста³ (рис. 2, 5). Так само докладно позначені всі вміщені до хреста реліквії, починаючи з верхньої частини тієї ж самої сторони витвору (рис. 2, 4, 5).

Наше дослідження твору, розпочате влітку 1992 р., було спрямоване на вивчення іконографії й стилю хреста, а також характер складу реліквій, що й досі залишається актуальним.

Семикінцевий хрест (МІКУ, ДМ-7909), розміром 43,0×27,5×2,7 см (рис. 1), за типологією є традиційним для поширених в Україні від ранішніх часів. Про це свідчить, зокрема, датований 1546 р. срібний хрест з с. Михайлівки на Сумщині (МІКУ, ДМ-6863), хоч він і має дещо інші пропорції⁴ (рис. 6). Еволюція форми простежується і на срібних напрестольних хрестах, виготовлених у 1598 та 1640 р. за наказом печерського архімандрита Никифора Тура та митрополита Петра Могили⁵. На відміну від цих хрестів, хрест, датований 1671 р., має більш видовжену велику перекладку, що майже втричі перевищує верхню.

Чільну пластину описуваного хреста прикрашено карбованим зображенням Розп'яття, з погруддями пристоячих – Богоматері та Іоана Богослова. За іконографією Розп'яття, це

дещо спрощений варіант гравюри зі “Службника” киево-печерського друку 1629 р., відтвореної в пізніших українських виданнях⁶. Пластика зображення свідчить про ренесансні впливи. Певною мірою вона подібна до зображення на срібному хресті на седесі, виконаному львівським майстром Андрієм Касіяновичем у 1638 р.⁷. Високий рельєф м’яко модельований, без зайвої деталізації, котра була б доречною при надмірно тонких і довгих руках (особливо у порівнянні з зігнутими в колінах ногами). Мабуть не слід дорікати золотарю з приводу такого порушення анатомічних форм; ймовірно, це спосіб відтворення стану розп’ятого Христа. Тонким штрихом нанесено супровідні написи та монограми. Навколо розташовано десять великих вставок з напівкоштовного каміння й скла у високих кастах з пелюстками. Не зовсім звичайним виявляється розташування нижче, на рукояті, гравірованої фігури св. чудотворця Спиридона Тримифунтського, виконаної на повний зріст у лінійній манері.

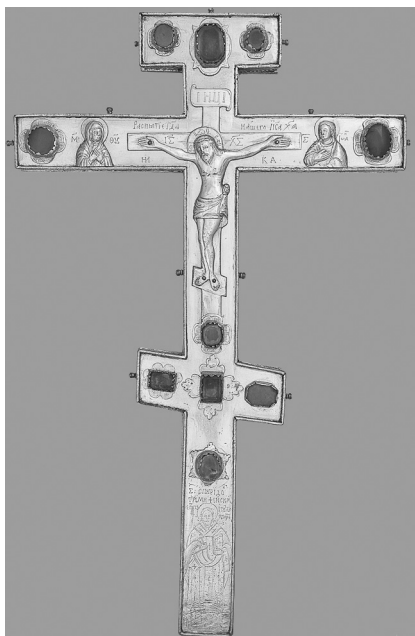


Рис. 1. Срібний хрест-мощовик. 1671.
Чільна сторона.

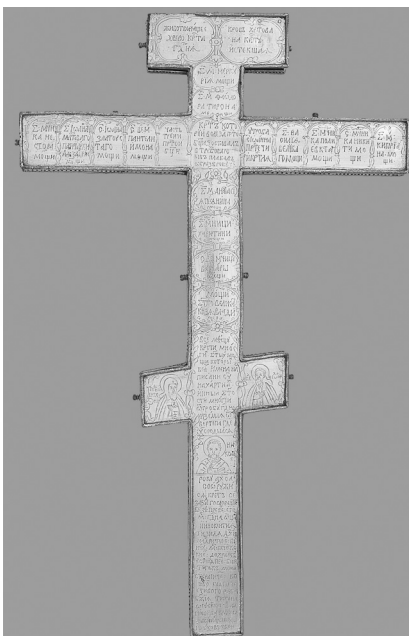


Рис. 2. Срібний хрест-мощовик. 1671.
Зворотня сторона.



Рис. 3. Срібний хрест-мощовик. 1671. Фрагмент бічної сторони.



Рис. 4. Срібний хрест-мощовик. 1671. Написи з переліком реліквій.



Рис. 5. Срібний хрест-мощовик. 1671. Історичні написи та пам'ятка „строителю церковному”.

Площина спідньої пластини хреста поспіль вкрита різними написами з невеликими ділянками для гравірованих погрудних зображень преподобних Антонія і Феодосія Печерських (на кінцях нижньої перекладини), а також св. Миколи (на рукояті) (рис. 2). У написах – перелік 19 реліквій, вміщених до хреста-мощовика (рис. 4:1–19), а також їх загальна характеристика з додатковими відомостями (рис. 5:20) та пам'ятний напис або “літопис” з переліком осіб, причетних до виготовлення виробу (рис. 5:21). Дрібний напис на вузьких бічних гранях хреста (рис. 3) може бути визначений як інструкція по його триманню. “Строителю церковному” наказується після освячення води зняти чільну пластину й оглянути, чи не затекла туди вода, а, за потреби, просушити, не торкаючись моцїв, котрі в кіотцях” (рис. 5; 22).

Не порушуючи питання про автентичність означених реліквій, потрібно визначити їх склад. Першим згадано “Животворящее Древо Креста Господня”. Йдеться про маленьку частинку справжнього Хреста, котру слід долучити до числа відомих⁸. “Кров Христова на Кресті истекшая” не належить до числа поширених реліквій. Однак вона наявна у візантійських релікваріях XII ст.⁹, а також у відомому ковчезі суздальського архієпископа Діонісія, 1383 р.¹⁰. Додатково згадані “святости”, в даному разі “от Гробу Господня и земля от вертепа, где Христос родился”, – це звичайні свлогії з Святої Землі, з якими поверталися богомольці. Більш цікава згадка про “крест, котрій в слезах Пречистой Богородици zostавалсь в Трёмбовато, як плакаль образ року 67”. Тобто



Рис. 6. Срібний хрест з с. Михайлівки на Сумщині (МКУ, ДМ-6863).

йдеться про локальну реліквію, яка привернула до себе увагу у 1667 р. незадовго до виготовлення хреста-мощовика. Можливо, що не зовсім точно прочитано топонім, і мова йде про чудо в Терембовлі (Теребовлі) в межах Галицької землі.

Щодо мощів (у порядку їх перелічення в написах, розташованих на зворотній стороні виробу (рис. 4)), то це мощі великомученика Меркурія Каппадокійського, скіфа, воєначальника, двічі мученого у Римі й страченого у Кесарії Каппадокійській в середині III ст. (пам'ять 24 листопада). Згідно з церковною традицією, у 363 р. великомученик чудесно уразив імператора Юліана Відступника; у візантійському мистецтві є такі зображення¹¹. Шанування святого було пов'язане головним чином з Кесарією Каппадокійською, де існував його мартирій: голова і більша частина мощів – у соборі Майнца¹². Мощі Феодора Тирона, великомученика, військового з Амасії у Понті, страченого за відмову принести жертву поганським богам та спалення головного капища близько 306 р. (пам'ять 17 лютого), перебували у Константинополі в присвяченому йому храмі, а голова зберігалася у Гаєті¹³. Не зовсім зрозуміло, мощі якого саме Нестора-мученика, адже відомі єпископ Магидійський у Памфілії, розіп'ятий в 250 р. у Пергамі (пам'ять 28 лютого), і Солунський, сучасник св. Дмитрія, страчений в 306 р. (пам'ять 27 жовтня). Перший мав бути означений радше як священномученик. Місцезнаходження мощів обох невідомо. Мощі св. Іоана Милостивого, патріарха Олександрійського, який упокоївся на острові Кіпрі в 612 р. (пам'ять 12 листопада), були в Константинополі, а нині знаходяться у монастирі Іллі пророка на острові Санторині. Мощі Іоана Златоуста, померлого в 407 р. (пам'ять 14 вересня), в 438 р. перенесені до візантійської столиці: голова з Ватопедського монастиря на Афоні потрапила до Москви, а мощі опинилися в Римі. Деяко загадковим є означення “утроби” Іоана Предтечі, оскільки може йтися про черево або серце, тобто реліквії, досить незвичні для цього святого. Мощі Василя Великого, що упокоївся в 379 р. (пам'ять 1 січня), розпорошені: частина в 1099 р. перенесена хрестоносцями до Фландрії, а голова була в Константинополі. Мощі мученика Полієвкта, страченого у Мелитині Вірменській в 259 р. (пам'ять 9 січня), перенесено до спорудженого на його честь за часів імператора Юстиніана величного храму у Константинополі, а пізніше були у храмі Апостолів. Мощі мученика Никити, спаленого близько

372 р. (пам'ять 15 вересня), були у візантійській столиці. Мощі мученика Кипріяна важко ототожнити з певною особою, бо відомо їх кілька. Анастасій Пересянин, що помер в 627 р. (пам'ять 22 січня), преподобний, мощі якого були в Константинополі. Мощі мучениці Харитини могли належати Коринфській або ж Римській: перша з них постраждала в 258 р. (пам'ять 10 березня), інша – в 166 р. (пам'ять 1 червня). Її мощі – у монастирі Капуцинів у Римі.

Окремо зазначимо мощі великомучениці Варвари, страченої близько 306 р. (пам'ять 4 грудня), у київському Михайлівському Золотоверхому монастирі, оточені чудесами¹⁴. Мощі київського князя Володимира, що упокоївся в 1015 р. (пам'ять 15 липня), знайдені в руїнах Десятинної церкви в 1635 р. і з того часу відомі в Києві, а також у Москві.

У згаданому переліку значиться також “часть труни Пресвятої Богородици” – очевидно невеликий кам'яний уламок, принесений кимось із прочан з Палестини.

Отже, за складом реліквій можна визначити, що основним джерелом їх походження була таки візантійська столиця. Привертає увагу кількість реліквій. Якщо порівняти її з тим, що виявлено в хресті-мощовику, виготовленому близько 1595–1600 р. для полоцького уніатського архієпископа¹⁵, або ж у різних мощовиках зі скарбниці Троїцько-Сергієвої лаври¹⁶, стає цілком зрозуміло, що все це міг надати лише Києво-Печерський архімандрит Інокентій Гізель (1656–1683), видатний історик і письменник, за благословенням якого створювався цей срібний з позолотою хрест-мощовик¹⁷.

До фінансування роботи долучився багатий київський міщанин Тихон Огієнко зі своєю дружиною Євфимією, про яких, на жаль, інформації немає. Натомість відома постать майстра, раніше знаного завдяки виконаному ним в 1655 р. панагіару¹⁸. Ім'я Федора Золотаря зустрічається також у книзі київської ратуші від 1693 р., в докладному описі землі на Подолі, що належала Києво-Братському училищному монастирю¹⁹. Проте не виключено, що йдеться про різних майстрів з однаковим іменем, оскільки важко уявити, що один і той самий майстер працював упродовж такого тривалого періоду (1655–1693 р.).

Цей хрест-мощовик свідчить про те, що золотар не лише був вправним гравером, а й добре виконував карбування, з розумінням європейського художнього стилю.

До сказаного додамо, що ікона, назва якої викликала запитання, є образом Теробовлянської Богородиці, що походить з м. Теробовлі – давньої столиці Подільського князівства. Запис про неї значиться в Теробовлянській судовій книзі під 1663 р. Львівський єпископ Йосип Шумлянський переніс образ у Львівський кафедральний собор св. Юри, де він зберігається досі²⁰.

Як приналежність лаврського церковного начиння хрестомощовик 1671 р. цікавий тим, що в ньому традиція цілком природно сполучається з новим напрямком у золотарстві. Це особливо помітно в контексті балканських виробів і творів московського кола, досить численних та різноманітних, виконаних із залученням західних ювелірів, котрі часто отримували незвичні для них замовлення. Київським золотарям в цій справі було простіше, адже вони міцно стояли на місцевому ґрунті.

Примітки

- ¹ Альбом видов Успенской Киево-Печерской лавры и снимков Древностей и Достопримечательностей, хранящихся в ее ризнице. - К., б.г. – С. 2; Денисов Л.И. Православные монастыри Российской империи. – М., 1908. – С. 291.
- ² Арустамян Ж.Г., Баглій В.О. Невідомий твір київського майстра Федора Золотаря у зібранні Музею історичних коштовностей України // Державний музей історії України. К., 1999. – С.45–52.
- ³ Там само. – С.49.
- ⁴ Історія українського мистецтва. – Т.ІІ. – К., 1967. 1 л. 271, 272; Петренко М.З. Українське золотарство XVI-XVIII ст. – К., 1970. С. 44, 52.
- ⁵ Церковні старожитності XVI-XVII століть у зібранні Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника. Каталог виставки. – К., 1999. – № 16, 20.
- ⁶ Пуцко В.Г. Розп'яття в киево-печерській гравюрі першої половини XVII ст.: питання іконографії і стилю. // Могилянські читання. Збірник наукових праць. 2001. – К., 2002. – С. 162–172.
- ⁷ Łoziński W. Złotnictwo lwowskie w dawnych wiekach. 1384–1640. Lwów, 1889. – S. 86–91. Fig. 18,19; Петренко М.З. Українське золотарство XVI-XVIII ст. – К., 1970. – С. 63–64. Іл. на с. 60–62.
- ⁸ Frolov A. La relique de laVraie Croix. Paris, 1961.
- ⁹ Византийские древности. Произведения искусства IV-XV веков в собрании музеев Московского Кремля. Каталог. – М., 2013. – С. 185–189. – № 25.

- ¹⁰ Рыбаков Б.А. Русское датирование надписи XI-XIV веков // САИ. Вып. Е 1–44. – М., 1964. – С. 46–47. Табл. XXXVII. – № 54.
- ¹¹ Смирнов А.П. Греческий амулет из собрания академика Н.П. Лихачева с изображением чудесного убийства святым Меркурием Юлиана Отступника // Византия и византийские традиции. Сборник научных трудов. – СПб., 1996. – С. 184–188; Залеская В.Н. Послесловие к статье А.П. Смирнова // Там само. – С. 188–192.
- ¹² Архим. Сергей (Спасский). Полный Месяцеслов Востока. – Т. II: Святой Восток. – М., 1876. – Ч. II. – С. 371. Відомості про святих та їхні моці переважно наведено за цим джерелом.
- ¹³ Моці, що зафіксовані у Константинополі, перелічені у вид.: Majeska G.P. Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries. Washington, 1984.
- ¹⁴ Див.: Повість о преславных чудах святой великомученицы Варвары // Софонович Феодосій. Хроніка з літописців стародавніх. – К., 1992. – С. 260–264.
- ¹⁵ Пуцко В. Словянская надпись на кресте-реликварии из Полоцка. // Slovo. Sv. 30. Zagreb, 1980. – С.101–118.
- ¹⁶ Пуцко В.Г. Кресты-мошевики и ковчеги-мошевики XIV-XVI вв. в Троице-Сергиевой Лавре // Древняя Русь: Вопросы медиевистики. – 2006. – N 2 (24). – С. 82–91.
- ¹⁷ Про нього див.: Українська література у портретах і довідках. Давня література. Література XIX ст. – К., 2000. – С. 58–59.
- ¹⁸ Петренко М.З. Українське золотарство XVI-XVIII ст. – К., 1970. – С. 190; Мішнева О.І. Панагіар 1655 року київського майстра Федора // Мистецька спадщина. Матеріали та дослідження. – К., 1993. – С. 69.
- ¹⁹ Мухин Н. Киево-Братский училищный монастырь. – К., 1893. – С. 115.
- ²⁰ Wařacz S. Cudowne obrazy Matki Najświętszej w Polsce. Buczacz, 1891. S. 158–160. Щиро дякую Н.О. Сінкевич, котра звернула мою увагу на це рідкісне видання.

СРІБНИЙ ВІНОК ІЗ МУЗЕЮ ІСТОРИЧНИХ КОШТОВНОСТЕЙ УКРАЇНИ – УНІКАЛЬНА ІСТОРИЧНА ПАМ'ЯТКА

У Музеї історичних коштовностей України (МІКУ), який функціонує з 1968 р. як філія Державного історичного музею УРСР (нині Національний музей історії України), зберігається унікальний експонат. Разом з іншими предметами із дорогоцінних металів він був переданий в МІКУ з фондів історичного музею. Основою новоствореного музею стала колекція, сформована ще в першій чверті ХХ ст. відомими вченими М. Біляшівським, В. Хвойкою, Д. Щербаківським, які стояли біля витоків музейної справи в Україні. Ймовірно, саме до неї належав і досліджуваний предмет – срібний вінок вагою близько шести з половиною кілограмів.



Рис. 1. Меморіальний вінок з Музею історичних коштовностей України. Інв. № ДМ – 6679.

В інвентарній книзі Музею історичних коштовностей України під відповідним фондовим шифром зроблений запис: “Вінок надгробний срібний”¹ та зазначений його довоєнний шифр – “Т-159”. Відомості щодо надходження, легенди та датування предмета відсутні. Пояснюється це тим, що під час Другої світової війни частину старих інвентарних книг було втрачено. Відновити дані, зафіксовані під час надходження експоната, вдається не завжди. Встановити це складно ще й тому, бо за зрозумілих причин, найбільш цінні експонати національної ваги співробітники музеїв намагались у 1920–1930-х рр. сховати, а разом з ними й відповідну документацію стосовно легенди предмета, джерела його надходження тощо.

Металеві вінки, зокрема, срібні й золоті, в усі часи слугували символом нагороди, почестей, емблемою величі і безсмертя. Вони були обов’язковим атрибутом при похованні видатних осіб, відкритті пам’ятників на їх честь, відзначенні знакових історичних подій. Подібні вінки складались із перехрещених гілок лавра, гілок лавра і дуба або з лаврових, дубових і пальмових гілок². Лавр ще з античної традиції вважався емблемою слави, дуб здавна був символом мужності і доблесті. Пам’ятні вінки поділялися на похоронні та ювілейні. В залежності від призначення вони мали й відповідне оформлення. Дослідниця цієї теми О. Перелигіна згадує про “срібний вінок у дубовій рамі”, “лаврові срібні листки в рамі за склом”, “срібну галузку у футлярі”³. Вказані речі є прикладом оформлення пам’ятних ювілейних вінків. Однак і похоронні, і ювілейні вінки зазвичай кріпилися до овальних або прямокутних диктових щитів, обтягнутих тканиною (сукно, оксамит тощо) й не мали допоміжного оформлення⁴.

Вінок, про який йдеться, складається з декількох стилізованих дубових і лаврових гілок. Дубові гілки прикріплені до стовбура справа і розташовані у вигляді півкола. Лаврові гілки, які згідно з інвентарним записом, також належать даному експонату, відокремлені від вінка. Ймовірно, вони були прикріплені до стовбура у вигляді півкола зліва й являли собою другу половину вінка. І на дубових, і на лаврових листочках у круглому щитку є клеймо у вигляді жіночої голівки в кокошнику, повернутої вправо, з крапкою зліва біля коси й справа під підборіддям⁵. Такі клейма були характерні для губернського пробірного управління у м. Бердичеві й Харкові, де їх використовували впродовж 1908–1926 р.⁶ До стовбура в центрі прикріплено факел із стилізованим вічним вогнем. У нижньому кінці стовбур

і факел перевиває широка срібна позолочена стрічка (бинда), на якій міститься клеймо Київської ювелірної фабрики Йосипа Маршака у вигляді чотирикутника з написом усередині “І. Маршак”. На стрічці – гравірований напис: “Лицарям Української Народної Республіки, що виконали свою Громадську повинність на вічну пам’ять від Українського Національного Союзу”⁷.

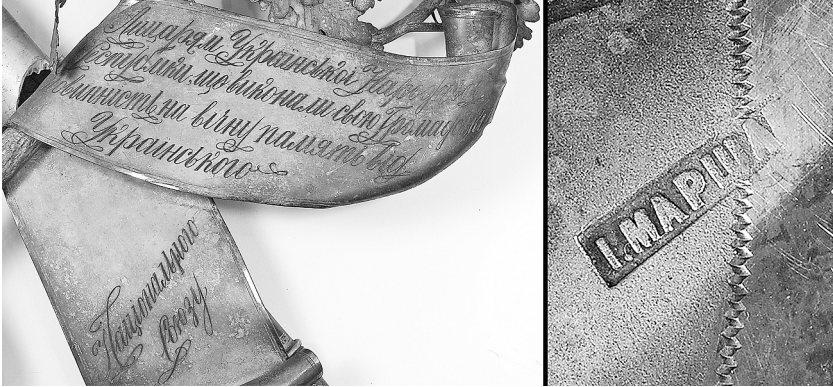


Рис. 2. Напис на вінку; клеймо майстра.

За відсутності інформації про пам’ятку спробуємо з’ясувати, кому призначалась посвята, коли і у зв’язку з якою подією був виготовлений вінок? Відповідь на одне з цих питань дає напис на вінку, за яким одразу можна визначити датування пам’ятки в певних хронологічних межах. З тексту посвяти відомо, що вінок на честь невідомих “лицарів” був замовлений від імені Українського національного союзу (УНС). УНС, в якому об’єдналися всі опозиційні до влади Павла Скоропадського українські партії й організації, був утворений наприкінці липня 1918 року. Його очолив один з провідних діячів партії соціалістів-федералістів Андрій Ніковський, якого невдовзі змінив лідер УСДРП й екс-голова уряду Української Центральної Ради Володимир Винниченко. В середині листопада 1918 р. на чолі УНС став член УПСР Микита Шаповал. Після перемоги протигетьманського повстання УНС наприкінці січня 1919 р. ухвалив рішення про саморозпуск й зник з політичної арени. Таким чином, вінок могли замовити на ювелірній фабриці чи впродовж серпня-грудня 1918 або в січні 1919 р.

Проаналізувавши події, які відбувалися в Україні впродовж зазначеного періоду, напрашувався висновок, що посвята

на вінку призначалась крутянським “лицарям”. Адже крутянська трагедія мала на той час найбільший резонанс у суспільстві і вже тоді набула символічного змісту, стала “однією з найвеличніших легенд нації”⁸. Саме українських юнаків, полеглих у бою з більшовиками 29 січня 1918 р., сучасники називали “лицарями, згинувшими за волю Матері-України під Крутами”⁹.

Широкого розголосу крутянський бій набув насамперед через трагічну загибель 27 студентів і гімназистів, які, відступаючи у сутінках, заблукали, потрапили в полон до більшовиків і були по-звірячому вбиті. Перед смертю вони співали “Ще не вмерла Україна”. Учасник бою під Крутами Левко Лукасевич згадував, що під час розшуку місць поховань загиблих знаходили “трупні з розбитими головами, повибиваними зубами і повиколованими очима”¹⁰.

Після звільнення Києва від більшовиків активну участь у вшануванні полеглих юнаків взяла влада. На пропозицію М. Грушевського, Мала Рада на своєму засіданні 9 березня 1918 р. прийняла рішення “перевезти їх тіла до Києва, поховати на Аскольдовій могилі і прийняти похорон на кошт держави”¹¹.

19 березня 1918 р. розстріляних у Крутах студентів було урочисто поховано на Аскольдовій могилі, старовинному цвинтарі на схилах Дніпра. Траурна хода пройшла центром міста й зупинилася біля будинку Педагогічного музею, де до неї приєдналися члени Центральної Ради. З жалобною промовою виступив голова УЦР Михайло Грушевський, розпочавши її словами: “*Dolce et decorum pro patria mori!*” (“Солодко й гарно вмерти за отчизну!”)¹².

Безпосередньо подіям 19 березня була присвячена стаття “Похорон студентів-січовиків” у “Новій Раді”¹³. Це був реквієм, де йшлося про студентів, яких називали вірними синами вільної України, які “лицарськи склали свої буйні голови, боронячи Україну від нападу північних варварів”.

Розбіжності у датах утворення УНС (кінець липня 1918 р.) і перепоховання загиблих юнаків (березень 1918 р.) можна пояснити тим, що вінок від Українського національного союзу, вірогідно, призначався для іншої акції, пов’язаної із вшануванням героїв Крут. Його могли замовити, наприклад, або до річниці Крутянського бою (29 січня 1919 р.), або до річниці проголошення незалежності УНР (22 січня 1919 р.). Цей час збігається з відновленням влади Директорії УНР, її найвищим тріумфом. Кінець грудня 1918 р. і січень 1919 р.

були насичені святковими заходами у столиці. Слід згадати помпезний в'їзд Директорії до Києва і парад військ на Софійській площі 19 грудня; масові святкування, які тривали більше тижня; спеціально підготовлену для членів Директорії виставу у міському театрі 21 грудня, під час якої В.Винниченку й С.Петлюрі влаштували 10-хвилинну овацію;¹⁴. Далі – свято з нагоди Акту Злуки УНР і ЗУНР (22 січня); відкриття і початок роботи Трудового конгресу (23 січня) тощо. У цей перелік логічно вписувався й сценарій вшанування пам'яті героїв Крут.

Однак “крутянська” версія суперечить двом важливим фактам. По-перше, якщо вшанування пам'яті полеглих під Крутами юнаків відбулося в січні 1919 р. як окрема акція, чому про неї не згадували газети? Адже усі урочистості, що проходили в столиці впродовж січня 1919 р., широко висвітлювалися у пресі. По-друге, в інвентарній книзі МКУ вінок значиться як “надгробний”, що асоціюється зі словом “похоронний”. Кому ж насправді призначався вінок від Українського національного союзу і кого, окрім крутянців, також називали тоді “лицарями”, що виконали “свою громадську повинність” перед Батьківщиною?

У процесі подальшого дослідження виявилось, що в період Української революції 1917–1921 р. не менш резонансною й аналогічною похованню крутянців була подія, яка відбулася у Києві в січні 1919 р. На жаль, в сучасній історіографії вона майже не знайшла відображення і для нинішнього покоління є невідомою сторінкою з історії національно-визвольних змагань. У деяких працях сучасних дослідників ця подія згадується побіжно, обмаль інформації про неї містять і діаспорні видання¹⁵.

16 листопада 1918 р. наступом на Київ з Білої Церкви Окремого загону січових стрільців під командою Є. Коновальця розпочалось збройне повстання проти режиму Павла Скоропадського, організоване радикальною частиною УНС. Просуваючись по залізниці, січові стрільці оволоділи Фастовом і 18 листопада зустрілися з гетьманськими частинами в районі ст. Мотовилівка неподалік Василькова. Незважаючи на перевагу в силі, гетьманські війська зазнали поразки, офіцерська дружина була повністю знищена. Втрати січових стрільців склали 17 вбитих та 22 поранених¹⁶. Серед загиблих були Федір Черник і Микола Загаєвич – організатори київського формування січових стрільців й учасники ліквідації більшовицького Січневого повстання проти Центральної Ради у Києві 1918 р.

Після перемоги повстання Директорія УНР ухвалила поховати тіла загиблих під Мотовилівкою січових стрільців у братській могилі в Києві. Організацією траурної церемонії займався комітет, створений при Українському клубі. Провести її планували 12 січня¹⁷, проте відбулася вона тижнем пізніше – 19 січня 1919 р. Можливо, це було пов'язано з очікуванням делегації Західноукраїнської Народної Республіки (ЗУНР), яка мала прибути до Києва для остаточного затвердження Акту злуки. Передбачалося, що представники Галичини та Холмщини також візьмуть участь у жалобній ході.

Напередодні акції у газетах було опубліковано звернення УНС із закликом до українців присвятити пам'яті загиблих “лицарів Української Народної Республіки”, усі “своє почуття, душі й час”¹⁸. Похорон проходив на державному рівні за відповідним регламентом і протоколом, його докладний опис подали тогочасні газети. Вранці 19 січня потяг з останками 16 січових стрільців, прибув на вокзал, де на привокзальній площі зібралось багато людей. Цинкові труни з іменами загиблих встановили на гарматні лафети, запряжені шісткою коней. Були присутні члени Директорії В. Виниченко, Ф. Швець, А. Макаренко, О. Андрієвський, голова уряду В. Чехівський, військовий міністр О. Греків, начальник Осадного корпусу військ Директорії Є. Коновалець. У супроводі двох ад'ютантів прибув Головний отаман військ УНР С. Петлюра. У траурному мітингу взяли участь численні делегації від різних організацій, міністерств і відомств. Священики Ю. Жевченко та О. Матеюк відслужили панахиду. Від вокзалу похоронна процесія рушила Безаківською вулицею, далі – Бібіківським бульваром до Володимирського собору, де відбулося відспівування. Під спів “вічна пам'ять” всі стали на коліна. Потім жалобний кортеж, до якого приєдналися проф. М. Грушевський і колишній міністр земельних справ М. Ковалевський, попрямував Володимирською вулицею, спустився Фундуклеївською на Хрещатик і рушив Олександрівською вулицею до Царського саду. Трамвайний і кінний рух по Хрещатику, від Фундуклеївської до Царського саду, був закритий. Попереду процесії у два ряди рухалась кіннота, за нею – представники різних відомств і організацій з вінками. Всі будинки по ходу слідування жалобної процесії були прибрані національними прапорами.

Хроніка тих часів зафіксувала, що під час жалобної ходи її учасники несли близько 30 вінків (у тому числі срібних), зокрема, від Директорії – “Вірним синам України, які не пожаліли життя за її волю”; Союзу земств – “Лицарям і борцям за українську державність”; галицько-буковинських і угорських українців – “Сконавшим лицарям за вільну Україну”; 1-ої сотні першого полку січових стрільців – “Героям”; міністерства земельних справ – “Борцям за землю трудящому народу” та ін. Після опрацювання тогочасної преси виявилось, що представники Українського національного союзу також несли “величезний срібний вінок” з написом “Лицарям Української Народної Республіки, виконавшим свій громадський обов’язок – на вічну пам’ять”. Січових стрільців поховали у Царському саду. З прощальними промовами виступили С. Петлюра, Є. Коновалець, голова уряду В. Чехівський. Останній зазначив, що загиблі залишили живим дві заповіді: єднання всіх проти народних ворогів і любов до волі. Таку ж думку висловив над могилою січовиків і делегат Трудового конгресу від селянства Казов, який сказав: “Хай ваша свята кров перетвориться на цемент і міцно спає всіх нас”¹⁹.

На сьогодні точно місце поховання стрільців залишається невідомим. Газети згадували братську могилу “у Царському саду на березі Дніпра над самим краєм обриву”²⁰. Ймовірно, це було ліворуч вглиб Олександро-Невської церкви (зруйнована в 1934 р., на її місці встановлено пам’ятник М.Ватутіну), де вже знаходились братські могили загиблих під час жовтневих подій у Києві 1917 р. та більшовицького повстання проти Центральної Ради в січні 1918 р.

Порівнюючи дві резонансні події – загибель студентів під Крутами і січових стрільців під Мотовилівкою – можна знайти в них багато спільного. І студенти, й січові стрільці, віддали своє життя за Україну. В обох випадках похорон проходив на державному рівні з великими урочистостями, за схожим сценарієм і навіть маршрутом, яким рухалась жалобна процесія. Однак є між ними і суттєва відмінність. Українські юнкери і студенти захищали незалежність батьківщини від агресії та імперських посягань більшовицької Росії. Листопадове повстання проти режиму П.Скоропадського, організоване лівими українськими соціалістичними силами, мало внутрішній характер. Воно готувалося заздалегідь, до появи федераційної грамоти гетьмана, й було спрямоване передусім проти П.Скоро-

падського, погляди якого не вписувалися в соціалістичні догми його опонентів та їхню схему перебудови суспільства. Відновлена після падіння гетьманату Українська Народна Республіка впродовж двох років змушена була відстоювати свою незалежність у збройній боротьбі з численними ворогами. Роз'єднана внутрішньо, ізольована і беззахисна ззовні, вона не мала шансів на перемогу. У зв'язку з цим виникає питання щодо доцільності проведення протигетьманського повстання й руйнації попередніх державницьких здобутків гетьманату. Доля січових стрільців, загиблих під Мотовилівкою, постає у даному контексті ще в більш трагічному світлі.

Отже, в процесі дослідження було остаточно встановлено: пам'ятка, що зберігається в Музеї історичних коштовностей України, не пов'язана з Крутами, а має іншу легенду. Срібний вінок з посвятою “лицарям Української Народної Республіки” від Українського національного союзу призначався галицьким героям, які загинули під час протигетьманського повстання в бою під Мотовилівкою в листопаді 1918 р. Він був виготовлений до дня поховання січових стрільців у Києві 19 січня 1919 р.

Дослідження музейних пам'яток передбачає вивчення не лише легенди предмета на тлі відповідної історичної епохи, а й історії надходження експоната до фондowego зібрання. У зв'язку з цим спробуємо з'ясувати, де мав зберігатися вінок після 19 січня, коли і за яких обставин потрапив він до музею?

Пам'ятні срібні вінки меморіального характеру, як похоронні, так і ювілейні, призначалися для збереження в помешканні²¹. Можливо, досліджувана пам'ятка одразу після похорону була передана до Київського художньо-промислового і наукового музею (з 1919 р. – Перший Державний музей, з 1924 р. – Всеукраїнський історичний музей ім. Т.Г. Шевченка), директором якого був М. Біляшівський. Відомий вчений, знавець музейної справи, збирач й охоронець національних реліквій, він як ніхто розумів цінність експоната. Можна також припустити, що вінок певний час перебував у приватних руках і його переховували, а згодом, враховуючи нестабільні часи, передали до музею на тимчасове зберігання. Інший відомий оборонець національної культурної спадщини, історик мистецтва Ф. Ернст (з 1923 р. – зав. художнім відділом Першого державного музею) зазначав, що 1919–1920 р. були найбільш напруженими щодо збирання пам'яток культури, яким загрожувала

небезпека знищення. При музеї утворився тоді цілий фонд із врятованих від загибелі речей. Відведені для зберігання підвальні приміщення були заповнені картинами, скульптурами, порцеляною, меблями тощо²². Не виключно, що серед цих предметів міг опинитися і вінок як реліквія, пов'язана з Українською революцією.

Ця версія найбільше заслуговує на увагу. Для її підтвердження автором були опрацьовані довоєнні інвентарні книги Всеукраїнського історичного музею ім. Т.Г. Шевченка, який об'єднував на той час колекції трьох сучасних музеїв – Національного музею історії України, Національного художнього музею України і Національного музею українського народного декоративного мистецтва. Необхідно було з'ясувати, чи значиться в них під старим шифром “Т-159” срібний вінок і чому він позначений літерою “Т”? Адже, згідно з правилами фондування музейних зібрань, літерою “Т” позначаються експонати, вироблені із тканин.

Після того, як із Всеукраїнського історичного музею ім. Т.Г. Шевченка виокремились за характером матеріалів три окремі музеї, його інвентарні книги опинились у відповідних музейних закладах. Одна з них, яка нас і цікавить – “Інвентарна книга Всеукраїнського Історичного Музею ім. Шевченка *бувшого* Історично-побутового відділу. Тимчасовий зшиток та дуплетний зшиток”²³ – зберігається нині в бібліотеці Національного музею українського народного декоративного мистецтва. В ній пронумеровано 96 аркушів, завірених печаткою. Дата заповнення відсутня, однак відомо, що *на початку 1930-х рр.* у зв'язку з новою концепцією і структурою музею, побудованою за класовим принципом, *історично-побутовий відділ був ліквідований*²⁴. В “Інвентарній книзі” він вже значиться як “бувший”. Вірогідно, книга також була заведена на поч. 1930-х рр.

Починаючи з першої сторінки під заголовком “Опис нез'ясованих речей з тимчасовою номерацією “Т” йде перелік 843 предметів, різним за характером і тематикою: вироби сакрального призначення, зброя, етнографічні матеріали, твори мистецтва. В списку значаться й меморіальні речі, зокрема, полотняна сорочка Тараса Шевченка. В графі “Примітки” деякі з предметів позначені як дарунки барона Ф. Штейнгеля, Д. Щербаківського, проф. П. Клименка. “Тимчасовий зшиток” на 42 сторінках (1–42), написаний від руки синіми чорнилами, е

дуплетним, тобто скопійованим з “Тимчасового зшитку”, позначеного як “чернетка”, що міститься на сторінках 49–96. Дуплетний зшиток не є повним, “чернетка” включає 1096 предметів. Сторінки 42–49 є чистими, не заповненими. Ймовірно, вони були залишені, щоб дописати з “чернетки”, тобто з “оригіналу”, ще 253 предмети. І в “дуплетному зшитку”, і в “чернетці” під шифром “Т-159” знаходимо запис: *“Вінок срібний з дубової і лаврової гілки і маленької пальмової гілки та факела посередині – , перев’язані вузькою, срібною биндою. На широкій бинді напис: “Лицарям Української Народньої Республіки, що виконали свою громадську повинність на вічну пам’ять від Українського Національного Союзу”.* Вінок на диктовому щиті обтягнутому чорним сукном. Роз. 155 x 128 см вінок, 200×139 – щит”²⁵. Таким чином, маємо уяву про первісний вигляд вінка, який майже повністю збігається з досліджуваною пам’яткою. Втрачені лише деякі фрагменти: невеличка пальмова гілка і щит із фанери, обтягнений чорним сукном. Запис в інвентарній книзі пояснює і зміст довоєнного шифру “Т” – ним позначали “нез’ясовані” речі з *тимчасовою* нумерацією. В книзі, в рядку з шифром “Т-159”, в окремій графі, є підпис (перші літери – “С” і “М”) і чорним олівцем зазначена дата – “7–8/ІІІ – 34”. В іншій графі – чорним і зеленим олівцем позначки “Н/66”, “Акт № 34”, “ГК-32” (про ці примітки йдеться нижче) і вказана вага предмета – “6405 гр.”, тобто 6 кг 405 г²⁶.

Отже, вінок до поч. 1930-х рр. перебував у Всеукраїнському історичному музею ім. Т.Г.Шевченка і значився за історично-побутовим відділом, який з 1910 р. аж до своєї трагічної загибелі 1927 р. очолював видатний вчений, музеєзнавець і пам’яткоохоронець Д. Щербаківський²⁷. Фанатично відданий музею, він багато зробив не лише для формування його колекції (його особистий внесок у скарбницю української культури становить понад 30 тис. предметів)²⁸, а й для врятування багатьох національних реліквій від більшовицького вандалізму та вивезення їх за кордон. Коли саме і за яких обставин вінок потрапив до музею, хто передав його на зберігання – невідомо. Можливо, що це був саме той період 1919–1920-х рр., про який згадував Ф.Ернст. Працівники музею провели тоді титанічну роботу по збиранню і збереженню історичних пам’яток, які могли бути втрачені назавжди.

Не менш напруженим у цьому відношенні виявився й 1922 рік, коли більшовики розпочали кампанію по вилученню церковних цінностей. Офіційними документами такої політики стали декрет ЦВК РСФСР від 23 лютого 1922 р. “Про вилучення церковних цінностей в фонд допомоги голодуючим” та прийнята невдовзі постанова ВУЦВК від 8 березня 1922 р. “Про передачу церковних цінностей у фонд допомоги голодуючим” за підписом Г.І. Петровського²⁹. Головну роль у роботі спеціально створених для цього комісій відігравали не фахівці у справі охорони пам’яток культури, а представники партійних і державних органів, НКВС. Під загрозою вилучення опинилися також музейні предмети з дорогоцінних металів, які мали не лише культурове значення. Спротив вивезенню експонатів чинили М. Біляшівський, Ф. Ернст, Д. Щербаківський та інші співробітники музею³⁰. Проте значна частина культових речей та інших цінностей була вилучена із фондової збірки і влітку 1922 р. відправлена до Москви. Завдяки домаганням та неодноразовим візитам до столиці Д. Щербаківського, А. Середи та інших відомих діячів, вивезені раніше пам’ятки культури були шість років потому частково повернуті до Києва й передані Всеукраїнському музею ім. Т.Г.Шевченка³¹. Чи був серед вивезених, а потім повернутих 1928 р. експонатів, досліджуваний предмет – невідомо. Однак маємо документальні дані щодо його подальшої долі.

Наприкінці 1920-х – поч.1930-х рр. в Україні розпочалася нова хвиля вилучення музейних цінностей з метою продажу їх за кордон. Провідну роль відігравали у цьому “Торгсин” (Всесоюзна контора для торгівлі з іноземцями) та Державна імпоротно-експортна торговельна контора (Держторг, Зовнішторг). Про їхню “діяльність” детально можна дізнатись із щоденника Ф. Ернста. В ньому за 29 травня 1928 р. знаходимо запис: “З 10 год. комісія Держторгу в Історичному музеї. Оглянули помешкання усіх 4-х поверхів. Взяли на облік бюро Розумовського, годинник над ним, бобик Браницької, 6 слуцьких поясів тощо”³². Значна кількість документів, що відтворюють етапи вилучення музейних цінностей, зберігаються нині в архіві Національного художнього музею. Серед них – акт за 27–28 червня 1930 р., в якому зазначено: “Урядова комісія, у складі – голови Комісії, заступника зав. Упрнауки УСРР т. Коники К.Й., членів – представника Укрнаркомторгу, заступника голови Правління Укрдержторгу т. Макаренка І.Г., представника Акц.

Т-ва „Антикваріят” т. Епштейна Л.З., при експертах-фахівцях т.т. Глазунові М.К., Гозенпуді Ю.М., у присутності директора Всеукраїнського історичного музею ім. Т.Шевченка у Києві Настевич М.В., завідуючого Художньо-промисловим відділом т. Струхманчука Я.М., співробітника музею т. Терещенка А.А., проф. зав. художнім відділом Історичного музею т. Ернста Ф.Л., директора Музейного городка т. Курінного П.П., лаборанта відділу народного мистецтва т. Колцуняка Г.М., переводячи вилучення з майна Музею експортного значення речей, в приміщенні Історичного музею в склепі з килимами знайшла 11 (одинадцять) корзинок, опечатаних печатками НарКомЗакСправ (не гербовими), майно яких не значилося в інвентарних книгах Історичного музею. На запитання Комісії, що це за корзини й чому вони не значаться в інвентарних книгах Музею, співробітники Музею пояснили, що ці корзинки одержано 1919 року й з того часу вони знаходяться в Музеї без інвентаризації”³³. В корзинах знаходились срібні предмети в кількості 56 од. (в основному речі із сервізу Браницьких). Але чому речі не були задокументовані одразу, як того вимагали відповідні інструкції та норми фондових процедур? Ситуація пояснюється, ймовірно, тим, що зовсім невеликий штат музейних співробітників просто не встигав опрацьовувати матеріали, які в значній кількості надходили тоді до музею. У зв’язку з цим доречно знову звернутися до спогадів Ф. Ернста, де він згадував про підвальні музейні помешкання, переповнені в 1919–1920-х рр. речами, які необхідно було рятувати. Можна припустити, що в 1930-х рр. найбільш свідомі працівники музею могли спеціально використовувати таку ситуацію, намагаючись під її прикриттям перешкоджати різного роду “вилученням” та продажу цінностей за кордон.

27 лютого 1933 р. директор Всеукраїнського історичного музею ім. Т.Г.Шевченка А. Костюченко віддав розпорядження про перевірку золотих і срібних речей, що знаходились в фондах, експозиції та спецкоморі музею³⁴. Наприкінці того ж року (27 листопада) Народний комісаріат освіти УСРР, в підпорядкуванні якого з 1919 р. знаходився музей, прийняв циркуляр № 873, за яким речі із дорогоцінних металів, що належали Всеукраїнському музею ім. Т.Г.Шевченка, мали бути передані до Київської обласної контори Держбанку³⁵. Практика

передачі із музею до банків історичних цінностей існувала і раніше. Подібні заклади належали до т. зв. закритих сховищ (на відміну від музейних), де зберігалися найбільш цінні пам'ятки культурної спадщини народу. Свідченням тому є, зокрема, лист від 24 лютого 1918 р. директора Київського художньо-промислового і наукового музею М. Біляшівського до Київської контори Держбанку. В ньому йшлося про те, що музей у 1917 р. передав банку на збереження скарби золотих прикрас XII ст. Звертаючись до керівників банку, вчений у зв'язку з цим писав: “Ввиду переживаемого Киевом смутного времени, считая, что сданные на хранение в Банк исторические ценности составляют достояние всего народа, тревожась за судьбу памятников старины, обращаюсь к Совету служащих Банка с покорной просьбой – взять на себя заботу о сохранности их и не допустить их к вывозу из Киева”³⁶. Подібна ситуація певним чином спостерігалась і в 1930-х рр. Не виключно, що згаданий вище циркуляр Народного комісаріату освіти УСРР від 27 листопада 1933 р. був виданий не без участі заступника наркома освіти Андрія Хвилі, який в екстремальних умовах багато зробив для наведення ладу в музеях й оберігання його цінностей від пограбувань³⁷.

На початку 1934 р. у Всеукраїнському музеї ім. Т.Г. Шевченка було продовжено інвентаризацію предметів із дорогоцінних металів з метою передачі їх у Держбанк. Про це свідчать, зокрема, музейні акти від 2 лютого 1934 р.³⁸ та від 1 березня 1934 р.³⁹, які зберігаються в Національному художньому музеї України. Звірки проходили за участі співробітників музею В.А. Шугаєвського, І.В. Бондаря, М.Ю. Кропивницького та ін.⁴⁰ Повертаючись до предмету дослідження, зазначимо: в згаданій вище Інвентарній книзі поряд з шифром “Т-159” стоїть підпис, який починається з двох окремих літер – “С” і “М”. Ідентичні підписи знаходимо на документах Всеукраїнського Історичного Музею ім. Т.Г. Шевченка⁴¹. З'ясовано, що вони належали співробітнику відділу феодалізму Савелію Магурі. Відомо, що в 1933–1934 р. він також входив до складу музейних комісій, які займались інвентаризацією експонатів із дорогоцінних металів і підготовкою списків для передачі речей в Київську контору Держбанку. Отже, одним із тих, хто в 1930-х рр. мав відношення до пам'ятки, був С. Магура. Саме його підпис

стоїть поряд з шифром “Т-159”. Дата “7–8/ІІІ – 34” й супроводжуючі примітки, означають: музейна комісія, у складі якої був С. Магура, провела 7–8 березня 1934 р. інвентаризацію срібних речей, зокрема тих, що заходились в підвальному помешканні біля полиць з кахлем (позначка – “Н/66”) в шафі “ГК-32”⁴². Відібрані експонати, серед яких значився і вінок, згідно з актом № 34, були передані в Київську контору Держбанку⁴³.

У роки Другої світової війни найбільш унікальні експонати Центрального історичного музею ім. Т.Г. Шевченка (таку назву Всеукраїнський історичний музей ім. Т.Г.Шевченка дістав 1935 р.) і цінності, що знаходились в Київській конторі Держбанку, були перевезені до Москви, звідти – евакуйовані до Уфи. В серпні 1941 р. їх прийняв там Башкирський художній музей. Після закінчення війни експонати в 1946 р. повернулися до Москви в Державне сховище Держбанку СРСР. У жовтні того ж року евакуйовані з Києва пам’ятки національної культури, серед яких був і “вінок срібний надгробний”, у супроводі головного хранителя Державного республіканського історичного музею УРСР (нову назву музей отримав в листопаді 1943 р.) І.В. Бондаря були перевезені з Москви до Києва й за відповідними актами повернуті музею⁴⁴.

Понад півстоліття унікальна пам’ятка зберігалася в фондах музею. Правда про події доби національно-визвольних змагань 1917–1921 рр. тривалі роки тоталітарного режиму свідомо замовчувалася. У 1930-х рр. були зруйновані й зрівняні з землею Аскольдова могила й Олександро-Невська церква, неподалік якої знаходилась братська могила січових стрільців. Радянська система з її комуністичною ідеологією знищувала все, що нагадувало про боротьбу українського народу за незалежність. Легендарний експонат, який дивом уцілів і зберігся для нащадків, невдовзі займе почесне місце в експозиції Національного музею історії України.

Примітки

¹ Музей історичних коштовностей України (далі – МІКУ). – ДМ - 6679.

² Національний музей українського декоративного мистецтва. Інвентарна книга Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка бувшого Історично-побутового відділу. Тимчасовий зшиток та дублетний зшиток. – Київ/б.д. – 192 с.

- ³ Перелигіна О. Срібні пам'ятні вінки та їх місце в історії культури // Наукові записки. Випуск VIII. – Львів, 1999. – С. 85.
- ⁴ Національний музей українського декоративного мистецтва. Вказ. праця. – С. 14.
- ⁵ МКУ. – ДМ - 6679.
- ⁶ Постникова-Лосева М.М., Платонова Н.Г., Ульянов Б.П. Золотое и серебряное дело XV-XX вв. – Москва, 1983. – С. 259.
- ⁷ МКУ. – ДМ – 6679.
- ⁸ Цит. за: Бойко О. Бій під Крутами: історія вивчення // УІЖ. – 2008. – № 2. – С. 43.
- ⁹ Нова Рада. – 1918. – 16 (3) березня (№ 25).
- ¹⁰ Лукасевич Л. Роздуми на схилку життя. – Нью-Йорк, 1982. – С. 68.
- ¹¹ Нова Рада. – 1918. – 10 березня.
- ¹² Грушевський М. Промова під Центральною Радою на похороні січовиків Студентського куреня // Грушевський М. Хто такі українці і чого вони хочуть. – К., 1991. – С. 202.
- ¹³ Нова Рада. – 1918. – 20 березня.
- ¹⁴ Бойко О.Д. Директорія у боротьбі за владу: хід протигетьманського повстання, фактори перемоги // Проблеми вивчення історії Української революції 1917–1921 р. – К., 2009. – С. 230–231.
- ¹⁵ Ковальчук М. На чолі січових стрільців. Військово-політична діяльність Євгена Коновальця в 1917–1921 р. – Київ, 2010. – С. 85; Євген Коновалець та його доба. – Мюнхен, 1974. – С. 173; М.Ч. Десять днів у Києві в січні 1919 р. Спомин з Трудового Конгресу // Літопис Червоної Калини. – 1931. – Ч. 5. – С. 6.
- ¹⁶ Євген Коновалець та його доба. – Мюнхен, 1974. – С. 171.
- ¹⁷ Українська ставка. – 1919. – 10 січня (ч. 10).
- ¹⁸ Нова Рада. – 1919. – 18 (5) січня (№ 12).
- ¹⁹ “Кіевское эхо”. – 1919. – 20 січня (№ 3); “Нова Рада”. – 1919. – 19 (6) січня (№ 13); “Наш путь”. – 1919. – 20 (7) січня (№ 12); “Робітничая газета”. – 1919. – 21 січня (№ 438); “Столичный голос”. – 1919. – 20 (7) січня.
- ²⁰ “Столичный голос”. – 1919. – 20 (7) січня.
- ²¹ Перелигіна О. Вказ. праця. – С.85.
- ²² Ернст Ф. Українське малярство XVII – XX сторіч // Всеукраїнський історичний музей ім. Т.Шевченка. Провідник по виставці. – Київ, 1929. – С.11.
- ²³ Національний музей українського декоративного мистецтва. Вказ. праця. – 192 с.

- ²⁴ Центральний державний архів вищих органів влади і управління України. – Ф. 166. – Оп. 10. – Спр 1393. – Арк. 20–24.
- ²⁵ Національний музей українського декоративного мистецтва. Вказ. праця. – С. 14 зв.
- ²⁶ Там само.
- ²⁷ Ернст Ф. Вказ. праця. – С. 8.
- ²⁸ Ковтанюк Н. Сторінки історії // Національний музей історії України. Скарбниця історичної пам'яті. – Київ, 2009. – С. 11.
- ²⁹ Національний музей історії України. – Л-2039.
- ³⁰ Романовська Т. Совершенно секретно. История коллекции иудаики Музея исторических драгоценностей Украины // Єгубець 8. Художньо-публіцистичний альманах. – Київ, 2001. – С. 402–403.
- ³¹ Там само. – С. 405–406.
- ³² Цит. за: Білоконь С. Щоденник Федора Ернста. Про боротьбу довкола української культурної спадщини у 1920 – 1930-х роках // Пам'ять століть, № 3–4. – Київ, 2005. – С. 91.
- ³³ Архів Національного художнього музею України. – Ф. 90. – Арк. 18.
- ³⁴ Там само.
- ³⁵ ДАКО. – Ф.Р. – Оп.1. – Спр. 138. – Арк.3–5.
- ³⁶ Цит. за: Білоконь С. Паралельна історія УРСР. Большевики і українська культурна спадщина // Перші читання пам'яті М.Ф. Біляшівського. Матеріали наукової конференції 22 червня 2005 року. – Київ, 2006. – С. 133.
- ³⁷ Білоконь С. Вказ. праця. – С. 152–153.
- ³⁸ Архів Національного художнього музею України. – Ф.90. – Арк. 87 зв.
- ³⁹ Там само. – Арк.118.
- ⁴⁰ Там само.
- ⁴¹ Архів Національного музею історії України. – Ф. 1260 р. – Оп. 1-доп. – Спр. 14. – Арк. 232, 235.
- ⁴² Національний музей українського декоративного мистецтва. Вказ. праця. – С. 14 зв.
- ⁴³ Там само.
- ⁴⁴ МПКУ. Акти на експонати з дорогоцінного металу, перевезених з Москви 1946 року. – С. 46.

ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ АФОНСКИХ И УКРАИНСКИХ ДЕРЕВЯННЫХ РЕЗНЫХ КРЕСТОВ XVII – XVIII ВВ.: К ВОПРОСУ АТРИБУЦИИ ПАМЯТНИКОВ (НА МАТЕРИАЛАХ КОЛЛЕКЦИИ НКПИКЗ)

Атрибуция произведений искусства миниатюрной деревянной резьбы Афона и Украины XVII – XVIII вв., в частности деревянных резных крестов, имеет свои сложности, вызванные, например, отсутствием (за редким исключением) на них надписей – имен мастеров или дат изготовления. Немаловажным является и то, что по сегодняшний день произведения как афонской, так и украинской миниатюрной деревянной резьбы не получили глубокого, всестороннего искусствоведческого анализа¹.

В рамках данной статьи, на примере деревянных резных крестов в серебряных оправах из коллекции Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника, предпримем попытку выявить некоторые основные иконографические и стилистические особенности резных изображений на деревянных крестах, выполненных мастерами Афона и Украины в XVII – XVIII вв.

На Афоне, как известно, производством деревянных крестов занимались иноки греческих и сербских монастырей, устав которых предписывал монахам заниматься разными рукоделиями, среди которых резьбе по дереву отдавалось особое предпочтение. Этот род занятий считался “одним из истинно монашеских занятий”, так как создание деревянной миниатюры требовало “исключительной сосредоточенности, большого духовного и физического напряжения, почти подвижничества”². К XVI в. искусство деревянной миниатюрной резьбы на Афоне достигает своего наивысшего расцвета.

Памятников афонской миниатюрной резьбы по дереву, которые входят в собрание Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника, насчитывается немного – около 20 резных деревянных крестов в серебряных оправах XV–XVIII ст.³.

Относительно деревянных резных крестов работы украинских резчиков, – естественно, что их в коллекции запо-

ведника значительно больше и, что весьма ценно, некоторые из них имеют вырезанные на деревянных поверхностях надписи (дата либо имя или инициалы мастера). Атрибуция этой части коллекции произведений деревянной миниатюрной резьбы проведена в основном на основе информации из вкладных надписей на их оправах. О том, что подобная атрибуция деревянных резных крестов имеет достаточно высокий коэффициент относительности, отмечала О. Степанова в своей работе “Матеріали до вивчення української дерев’яної різьби” (Харьков, 1928); на это неоднократно указывал и автор данной статьи⁴.

Основой для реализации поставленной задачи является метод визуального изучения и сопоставление иконографических схем, стиля, художественной манеры резных композиций на деревянных крестах с произведениями иконописи XVII–XVIII вв. как афонской, так и украинской школ. При этом необходимо отметить, что для создания категорически обобщающих выводов относительно произведений афонских мастеров миниатюрной резьбы материала недостаточно, но и имеющиеся в доступе для изучения памятники значительно помогают определиться в вопросе географического и хронологического разделения коллекции Заповедника.

Прежде чем приступить к рассмотрению и анализу характера резьбы мастеров деревянной миниатюры Афона, уделим некоторое внимание декоративному оформлению их изделий, а именно оправам. Оправы афонских памятников, с их утонченным изяществом орнаментального рисунка, полихромией эмалей и вставок полудрагоценных и драгоценных камней – первое, что привлекало внимание и отмечалось исследователями пластического искусства Афона в разные времена. Яркая декоративность металлических оправ доминирует и несколько отвлекает внимание от хрупкой дробности деревянной резьбы. Тонкое кружево деревянной резьбы требует более тщательного рассмотрения, зачастую с использованием увеличительной техники, позволяющей понять и проникнуться непостижимостью мистерии техники древних мастеров Афона.

В декоре оправ афонских крестов, помимо техники литья, использовались в основном две техники: эмали по скани (реже выемчатая эмаль) и филиграни. Предпочтение той или иной технике зависело от принадлежности мастера к обители

(сербская, греческая, грузинская). В колористической гамме эмалевого рисунка преобладают синий (от голубого до кобальтового), зеленый (до изумрудного) и белый цвета⁵. Рапорт орнамента достаточно прост и состоит из не особо широкого разнообразия растительных и геометрических элементов. Орнаментальные мотивы расположены в определенной последовательности, задавая всему декору определенный ритм. В растительных мотивах наиболее распространенным является изображение тонкого побега, ответвления которого завершаются трехлепестковой головкой стилизованного цветка тюльпана. В оправках афонских крестов присутствует некоторое разнообразие форм данного растения. Собственно к растительным можно отнести и изображения “огурца” (турецкий огурец). Геометрические линии орнаментального оформления афонских оправ состоят в основном из арочных соединений (напоминающие т.н. “чешуйчатый” орнамент) в сочетании с точками, небольшого диаметра кругами и “звездочками”. Эти орнаментальные мотивы использовались преимущественно в декоре рукоятей благословенных или стоянов стациональных крестов.

Второй тип декора оправ афонских крестов – использование техники филигрании. Филигранные оправы больше характерны для работ мастеров греческих ювелирных мастерских. Набор орнаментальных мотивов сканного рисунка достаточно скромн: в основном – это круги, спирали, “огурцы”. Элементы орнаментальных узоров расположены на металлических поверхностях в определенной последовательности, задавая четкий ритм всему декору оправы. Места соединения элементов сканного узора скреплены зернью, которую мастера иногда заменяли небольшими ромбовидными пластинками с четко очерченными гранями.

В художественном оформлении афонских оправ нередко использовались накладные элементы декора – литые или сканные бусины, которые крепились на торцевых сторонах балок крестов, небольшие розетки или глухие касты с вставками из полудрагоценных, реже – драгоценных камней, располагающиеся на плоскостях планок оправ. На верхнем конце вертикальной балки иногда крепились небольшие литые изображения голубя – символа Святого Духа или небольшие крестики греческого типа⁶ (рис. 1, 2).



Рис. 1. Декоративный элемент оправы афонского креста. Работа греческих мастеров. Начало XVIII в. Литье, скань, зернь.



Рис. 2. Декоративный элемент оправы афонского креста с литым изображением птицы. Первая половина XVIII в. Литье, эмаль по скани.

Накладные детали декора использовались и в художественном оформлении оправ украинских резных крестов. В их декоре также использовались вставки из полудрагоценных или драгоценных камней, нередко в сочетании с вставками из цветного ограненного стекла. Однако оправы украинских деревянных крестов по своему характеру значительно отличаются от афонских. Их декоративность больше тяготеет к западноевропейской художественной культуре с достаточно широким использованием литых растительных ажуров⁷, вазонных композиций (рис. 3). Основными орнаментальными мотивами являются вариации листа аканта, виноградный побег, пятилепестковые розетки, треугольники, ромбы, волнистые линии, изображения которых исполнялась в основном техникой гравировки или оброна. Еще одним характерным элементом украинских оправ являются штралы – лучевые, иногда в виде сквозных кастов каплевидной формы с вставками из ограненного стекла (реже – камней).

По видам афонские кресты коллекции можно разделить на стациональные и благословенные. К первым относятся воздвизальные кресты, которые, в отличие от напрестольных стациональных, имеют небольшие размеры⁸. При этом высота стояна с поддоном в большинстве случаев либо равна длине

вертикальной балки креста, либо составляет три четверти ее высоты. В православных храмах воздвизальные кресты использовались преимущественно во время торжественных богослужений на Крестовоздвижение⁹.

Ведущей техникой исполнения лицевых изображений на деревянных крестах Афона была техника сквозной (ажурной) резьбы, которую, в свое время, заимствовали у афонских мастеров резчики-миниатюристы Украины. В произведениях этих двух географических регионов присутствуют стилистические и художественные особенности, сохранявшиеся на протяжении веков и позволяющие отличить работы афонских мастеров от работ украинских. Изображения на афонских деревянных крестах XV–XVI вв. отличаются особой пластикой и дробностью линий, сложностью резного рисунка многоплановых композиций, многообразием сюжетов.

По количеству сюжетов афонские кресты Заповедника условно можно разделить на две основные группы. Первая, наиболее многочисленная – произведения, на поверхностях которых выполнено от 6 до 10 изображений (из них два сюжетных).

Вторая группа – с большим количеством изображений – малочисленна. Только на двух памятниках этой группы – благословенном кресте XV в., принадлежащем по преданию священномученику митрополиту Макарию¹⁰ и благословенном (напрестольном) кресте XVI в. Иерусалимского патриарха Феофана¹¹, библейские сюжеты расположены на всех четырех



Рис. 3. Крест благословенный. 1698 г. Украина, Киев. Серебро, янтарь, литье, гравировка.

сторонах креста – лицевой, оборотной и обеих торцевых. На кресте Макария насчитывается 15 композиций, на кресте Феофана – 28.

Резные композиции деревянных крестов как Афона, так и Украины выполнены в отдельных рамках, напоминающих клейма. Сюжеты, расположенные на горизонтальных балках, разделены между собой балясинами или витыми столбиками. В произведениях резной деревянной миниатюры ранних периодов (XV–XVI вв.) композиции на раменах оформлены арочными проемами ланцевидной, а в средокрестьи – проемами трехлопастной формы.



Рис. 4. Крест благословенный. Конец XVII в. Афон. Кипарис, ажурная резьба, подклейка.

Стаффажи композиций афонских резных деревянных крестов отличаются от украинских. Как демонстрируют памятники коллекции Заповедника,¹² в композициях памятников афонской резьбы он состоит в основном из архитектурных элементов: башенок, теремов, палат, городских стен, выполненных с особой тщательностью (рис. 4). Архитектурный фон на ранних этапах имел более сложное строение (минимум в два слоя в глубину), чем в последующие столетия, когда архитектурный фон постепенно становится проще, что особенно заметно в произведениях середины XVIII в.

В работах украинских мастеров детали архитектурных фонов встречаются в более упрощенном варианте. Изображения палат и сеней присутствуют, главным образом, в иконографии евангелистов. Одной из отличительных черт украинских резных крестов являются широкое использование мотива виноградной лозы, что особенно четко прослеживается на памятниках первой половины XVIII в., когда ее переплетения образуют своеобразные медальоны для размещения в них образов

святых или сюжетов. Фон природы в афонских памятниках присутствует только в двух сюжетах – “Въезд в Иерусалим” и “Крещение”. В первом изображается пальма (или несколько пальм), во втором – пальмы, скалистые берега реки.



Рис. 5. “Крещение”. Фрагмент оборотной стороны креста конца XVII в. Афон.



Рис. 6. “Крещение”. Фрагмент оборотной стороны креста. 1706 г. Афон.

Стилистические различия иконографии резных произведений Афона и Украины более явственны в композиции “Крещение” (средокрестье оборотных сторон крестов). В этом сюжете в афонских памятниках существует несколько незначительных, на первый взгляд, особенностей, которые прослеживаются в памятниках афонской резьбы как раннего, так и более позднего времени. Одна из них – положение ног Иисуса, стоящего в водах реки Иордан. В памятниках коллекции Заповедника (также как и на крестах из собраний других

музеев, известных по публикациям) существует два варианта. В первом – ноги Христа плотно соединены в коленных суставах и широко разведены в голеностопе (X-подобно).

Во втором, реже встречаемом, варианте ноги Христа изображены в движении шага, с последовательным положением стоп на одной линии, в одном направлении (рис. 5, 6). И в первом и во втором вариантах ноги всегда изображены полностью (изображение стоп отсутствует редко). В работах украинских резчиков (особенно XVIII в.) достаточно часто встречается изображение Христа, стоящего в воде почти по колени (рис. 7).



Рис. 7. "Крещение". Фрагмент оборотной стороны креста середины XVIII в. Украина.

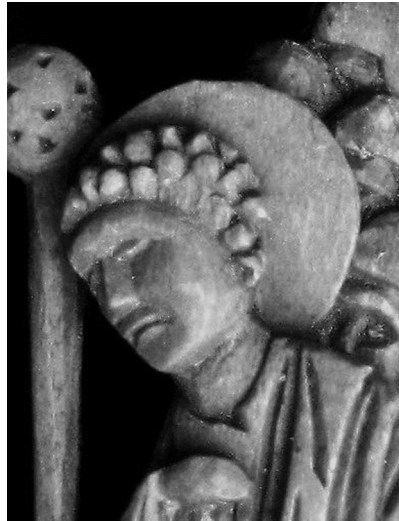


Рис. 8. Лик ангела. Фрагмент композиции "Распятие с предстоящими". Лицевая сторона благословенного креста иерусалимского патриарха Феофана. 1600 г. Афон.

Некоторые различия есть и в положении рук Христа. В афонском варианте правая рука Христа чаще всего приподнята в благословляющем двуперстием жесте, левая – опущена вдоль тела.

В отличие от персонажей резных композиций афонских крестов, святые, изображаемые на украинских крестах, более выразительны. Ракурсы их тел разнообразны, лики не лишены эмоциональности и даже некоторой портретности. Персонажи

сюжетов афонских крестов эмоционально уравновешены, их образы исполнены некоторой созерцательной отстраненности. Подобный эмоциональный тон в резных деревянных миниатюрах формируется мягкими рельефами фигур святых, выполненных в получетвертных поворотах с четко соблюдаемыми углами наклонов. Еще одной особенностью иконографии персонажей композиций афонских крестов являются прически святых. Все они имеют короткий, густой, плотно выющийся, волос, зачесанный назад (рис. 8). Бороды (евангелисты, ветхозаветные пророки и цари) – клиновидные.

Перечисленные признаки иконографических особенностей образов святых в афонских памятниках сохраняются и в последующие века, только технически они выполнены более скупой и лаконично (рис. 9). Персонажи резных сюжетов украинских памятников имеют различную длину, густоту и форму, как волос, так и бород.

Явственные различия имеются и в передаче драпировок одежд святых. В работах афонских резчиков (особенно раннего периода) линии драпировок плотно прилегают друг к другу; они плавные, с дробным преломлением под острыми углами (рис. 10). Складки одежд святых в исполнении украинских резчиков более разнообразны – от редких, широких линий, несколько схематично их передающих, до пластичных, свободных, передающих динамику движения развивающейся под порывами ветра ткани.

Конечно же, существует значительно больше различий в иконографии резных изображений на деревянных крестах Афона и Украины XVII–XVIII вв., однако, в рамках данной статьи не представляется возможным рассмотреть их более полно и детально.



Рис. 9. “Крещение”. Композиция оборотной стороны благословенного креста середины XVIII в. Афон.



Рис. 10. Крест патриарха Феофана, композиция “Распятие с предстоящими”. Лицевая сторона, второе средокрестие. 1600 г. Афон. Размер композиции: 5,0×6,0 см.

Можно сказать, что в современном отечественном искусствоведении сделаны только первые шаги по выявлению художественных, стилистических и технических особенностей лицевых изображений в искусстве резной деревянной миниатюры афонских и украинских мастеров. Этот изысканный вид пластического искусства еще ждет своих исследователей.

Примечания

- ¹ Что касается, например, изделий мастеров Афона, исследователи, обращая внимание на их изящество и утонченность, уделяли внимание отдельным аспектам этого вида искусства. (Филимонов Г.Д. Значение луны под крестом, по афонским памятникам севастьяновского собрания. – М., 1866; Муравьев А.Н. Описание предметов древности и святынь, собранные по святым местам. – К., 1872; Успенский П. История Афона. – Ч. II. Афон христианский. – К., 1877; Кондаков Н. Памятники христианского искусства на Афоне. – СПб, 1902; Рудаков А.П. Очерки византийской культуры по данным греческой агиографии. – М., 1914; Троицкий Н.И. Крест Христа – “Древо Жизни”. – М., 1914; Залеская В.Н. Резьба по дереву. – СПб, 1992; Залеская В.Н. Афонские резные кресты и образки. – М., 1993; Давыдова Е. Центры монашеской резьбы XIX

столетия. – М., 2004. Моршакова Е.А. Коллекция афонской резьбы по дереву в Московском Кремле. – М., 2004.)

- ² Залесская В.Н. Резьба по дереву // Афонские древности. Каталог выставки из фондов Государственного Эрмитажа. – СПб, 1992. – С. 38.
- ³ Цифра приблизительная, поскольку часть крестов, по стилистике изображений и характеру резьбы соответствующая работам афонских мастеров, вызывает некоторые сомнения относительно их действительного происхождения с Афона.
- ⁴ Сергій О.С. Підписні дерев'яні різьблені хрести печерської тематики XVII – XVIII ст. // Могілянські читання. – К., 2005. – С. 529 – 533.; Дерев'яні різьблені хрести в срібних оправах з колекції XVII – XVIII ст. НКПІКЗ // Могілянські читання. – К., 2006.
- ⁵ Кпл-м-890, 10175.
- ⁶ Равноконечный крест, иногда с расширяющимися концами.
- ⁷ В украинских оправах литые ажурные композиции крепились не только на торцевых сторонах балок, но достаточно часто по боковым сторонам внизу вертикальной баки, иногда с переходом на бусину рукояти.
- ⁸ Высота большинства воздвизальних крестов не превышает 25 см.
- ⁹ В коллекции Заповедника таких крестов насчитывается немного – всего 5 ед.
- ¹⁰ Священномученик митрополит Макарий убит в 1497 г. татарами по пути в Киев на р. Припять.
- ¹¹ Крест был подарен Феофану царицей Волошской земли Негой в 1600 г. В 1629 г. Феофан пребывал в Киеве, и этим крестом благословил новопостроенную церковь Богоявления Братского монастыря.
- ¹² Как и произведения деревянной миниатюрной резьбы Афона, опубликованные в разных изданиях.

ВИРОБИ КИЇВСЬКОГО ЗОЛОТАРЯ ІВАНА РАВИЧА (1677–1762) В КОЛЕКЦІЇ НМІУ

Вироби із золота та срібла з найдавніших часів були окрасою побуту людини. Твори ювелірного мистецтва, яке на Україні називалося золотарством, викликають великий інтерес у наших сучасників. Вироби українських золотарів відзначаються високими мистецькими якостями – вишуканістю форм, чудовим декоративним оздобленням. Вони свідчать про велику обдарованість і талановитість наших прашурів. До великих майстрів золотарського мистецтва належить Іван Равич, творчість якого засяла в період кінця XVII – першої половини XVIII ст., коли риси барокового стилю особливо яскраво виступають в архітектурі, живописі, скульптурному різьбленні та художньому сріблі.

Народився він у 1677 р. в сім'ї київського міщанина Андрія Равича, жив на Подолі в приході церкви Миколи Притиски¹. Коли Равич ставав на шлях свідомого життя, Київ був найвизначнішим центром культури в Україні з високорозвиненим ремеслом і торгівлею. Місто посідало чільне місце по виробництву предметів з дорогоцінних металів. Все це сприяло розквіту великої обдарованості молодого митця. Равич був досить освіченою людиною для свого часу, добре знав кілька іноземних мов, писав латиною. Про широкий загальноосвітній і культурний рівень ювеліра свідчить той факт, що Києво-Печерська лавра доручила йому закупити за кордоном книги для монастирської бібліотеки (на жаль, бібліотека загинула під час пожежі 1718 р.)².

Невтомна творча праця, тісний зв'язок з ремісничим людом створили йому широку популярність. Равич кілька разів обирався членом київського магістрату. Будучи протягом тридцяти років лавником і райцею, він активно обстоював права рідного міста та інтереси його мешканців. Іван Равич неодноразово їздив у складі депутацій до Москви й Петербурга для вирішення різних питань, пов'язаних з порушеннями прав Києва³. Проте життєвий шлях золотаря визначила не громадська робота. Головним в його діяльності стало золотарське ремесло, якому він присвятив близько шістдесяти років життя.

На жаль, невідомо, в кого навчався золотарської справи великий майстер. Завдяки неабияким якостям і сумлінній праці він за короткий час блискуче опанував складну професію золотаря. Вже на 23 році життя Равич став одним з найпопулярніших майстрів в Україні⁴. Він був допитливим і вдумливим, знайомився з ювелірною справою в російських столицях та Німеччині (у 1740 р.)⁵. Все це позитивно позначилося на зростанні майстерності ювеліра. Але основою його творчого натхнення були художні традиції народу й золотарська спадщина вітчизняних майстрів. Саме це і був той ґрунт, на якому зросла й пишню розквітла оригінальна й самобутня творчість видатного митця.

Равич залишив по собі велику спадщину: у музеях України й Росії виявлено понад 60 пам'яток з його тавром або підписом⁶. Колекція ювелірної спадщини великого майстра у зібранні НМІУ складається з виробів, що належать до різних періодів життя ювеліра. Це дає змогу простежити весь творчий шлях Равича – від часу його становлення й розквіту. Київський золотар виготовляв найрізноманітніші вироби – срібний столовий посуд світського призначення, а також золоті і срібні предмети церковного вжитку.



Рис. 1. Блюдо. 1719 р. Київ. Майстер І. Равич.



Рис. 2. Зворотна сторона блюда із підписом власника.

Серед відомих виробів майстра найбільш раннім є блюдо (рис. 1, 2). Його виготовлено у формі шестипелюсткової розетки; воно мілке з гладким дном⁷. Поле бортів і дно блюда оздоблені рослинним орнаментом. Кругла форма предмета підказала майстрові замкнуту композицію. На дзеркалі дна вигравірувані дві розетки. У центрі поля розміщена маленька чотирьохпелюсткова з акантового листя, що за формою схожа на пишно оздоблений чотирикінцевий рівнораменний хрест. Навколо неї – більша розетка, декор якої складає вінок з акантового листя та тиснених мотивів “кнорпельверку”, тобто хрящоподібного орнаменту, характерного для стилю раннього європейського бароко⁸. Весь простір навколо них – гладкий. Борти над дзеркалом підняті гладкою горизонтально відігнутою смугою. Їхні поля оздоблені широкою смугою карбованого “ложкового” орнаменту, який симетрично розходить у протилежні боки від центру кожної пелюстки (сегменту), а поміж них розміщене стилізоване акантове листя. Декор бортів підкреслений хвилястою лінією від дзеркала дна та відігнутим зовнішнім

рантом. Для виконання рельєфних узорів майстер застосував техніку карбування та тиснення, яке передає пластичні форми, але відрізняється від карбування м'якістю рельєфу. Добре продумана композиція надає творові особливої виразності. В роботі відчувається неабиякий смак і вправна рука майстра, ім'я якого – Іван Равич. На ранті одного із сегментів позначене тавро золотаря у вигляді двох латинських літер “JR”, яким він позначав свої вироби, виготовлені на початку XVIII ст.⁹ На зворотній стороні блюда припаяні три ніжки, зроблені у вигляді морських коників з притиснутими до голів хвостами (рис. 3).

По колу дна – напис: *“РОКУ Б[О]ЖОГО 1719 МАРТА 10 ДНА СІМЕВНЬ ШИРИПА ПРОТОПОПЬ КІЄВСКІЙ ВЛАСНОЄ МОС...”*. У кінці напису вигравіруваний знак у вигляді символу безконечності (рис. 2). Манера письма та подачі літер набула характеру скоропису кінця XVII – початку XVIII ст. Для передачі напису використані літери кирилиці, латини, грецькі. Вкладні написи нерідко містять відомості

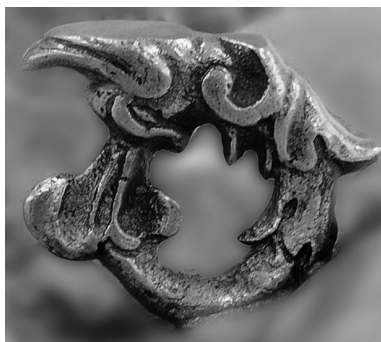


Рис. 3. Ніжка блюда, зроблена у вигляді морського коника.

про предмет та його власника, не менш важливі і цікаві, ніж архівні документи. Тоді експонат набуває значення історичного джерела. В даному випадку мова йде про священика Семена Ширипу – колишнього канцеляриста київського магістрату, який прийняв духовний сан і став намісником храму Миколи Доброго на Подолі. У XVIII ст. при церкві містився “шпиталь” – богадільня, звідки й назва церкви. Після пожежі 1718 р. він очолив відбудову храму й спорудження дзвіниці, яку 1781 р. перебудував (другий ярус) архітектор І.Г. Григорович-Барський¹⁰. Споруда збереглася до наших часів і розташована по вул. Покровській № 6. Ймовірно, що це блюдо було виготовлене талановитим золотарем на замовлення С. Ширипи і подароване останнім на момент відбудови храму у 1719 році. На сьогоднішній день виріб ювеліра є надбанням музею. Надійшов до колекції у занедбаному стані, ймовірно, із тієї ж церкви Миколи Доброго. Для надання експонату експозиційного вигляду багато

зусиль доклав умілий реставратор Національного науково-дослідного реставраційного центру України В.М. Голуб, який впродовж 1997–1999 років чистив поверхню, виправляв деформації предмета та поновив методом гальванопластики втрачені сегменти¹¹. Як результат – блюдо роботи золотаря І. Равича знаходиться на самому почесному місці музейної колекції, цей експонат є окрасою виставки – “Скарби музею”.



Рис. 4. Потир. Кінець XVII – поч. XVIII ст.
Київ. Майстер І. Равич.

Серед виробів Равича окрему групу становлять келихи (потир), призначені для червоного вина, яким причащаються духівництво та миряни під час таїнства євхаристії (причастя). Келихи дають чималий простір для творчої уяви майстра, великі можливості для створення форм, а разом з тим і орнаментальних прикрас. До ранніх виробів золотаря слід віднести потир, поверхня якого оброблена так, щоб з максимальною силою завучала краса відполірованого до блиску металу¹². Виріб оздоблений скромно і вишукано, метал використаний дуже економно. Потир має чітку й логічно завершену композицію (рис. 4). Його стрункий силует

підкреслюється правильно дібраними пропорціями. В ньому вирізняються своїми формами три головні частини – чаша, стержень із яблуком і седес. Чаша мінка, круглої форми з гладкою поверхнею. В її оздобленні майстер досяг художньої виразності – світлотіньові ефекти карбованого металу уміло доповнив позолотою. Золочений медальйон круглої форми із глибоким внутрішнім змістом прикрашає її зовнішню гладку поверхню. У центрі поля розміщене традиційне для православних зображення – чотирикінцевий хрест із списом і тростиною, який супроводжують літери-ідіоми. У верхній частині, по обидві сторони довгої перекладани, ініціали імені Ісуса Христа,

позначені грецькими літерами: “IE XE” – слов’янський варіант короткого напису імені Христа “IC XC”. Напис “НИКА” – “ПЕРЕМОЖЕЦЬ”, розміщений між середньою перекладиною і Голгофою, символізує перемогу Ісуса Христа над пеклом і смертю. Ліворуч і праворуч хреста зображені знаряддя катувань Христа – тростина і копіє з губкою, відповідно позначені літерами “T” і “K”. Під хрестом у вигляді невеликого пагорба зображена гора Голгофа. Ця техніка вимагала від майстра великого хисту, твердої руки і пильного ока. Тоненький пояс позолоти під вінчиком чаші підсилює кольоровий контраст. Яблуко, насаджене на високий і фігурний стержень, має форму сплющеної кулі, поверхня якої залишається гладкою. Верхній і нижній перехвати над яблуком виготовлені у формі “баласини”, поверхня яких карбована розташованими вповдовж так званими “ложками”. У місці з’єднання стержня і седеса, золотарем прокладені допоміжні декоративні прикраси – уміло виготовлені чотири акантові листки, розташовані у вигляді рівностороннього чотирикінцевого хреста. Седес високий, конусоподібної форми, яка надає йому стійкості. Має карбовану поверхню, розділену на три хвилеподібні яруси та дванадцять сегментів, що плавно розширюються до низу основи. Рант основи гладенький і випуклий. На ньому з зовнішньої сторони стоять два тавра. Одне – тавро майстра Івана Равича, позначене латинськими літерами “IR”. Інше – тавро, що вказує на пробу металу, має вигляд двозначної арабської цифри “12”. Ця проба означає, що в одиниці лігатурного металу міститься 50% срібла¹³. Витриманість пропорцій, стриманість орнаментальних прикрас надає потиру чітких і струнких форм. За композиційним і художнім вирішенням потир дуже близький до виробів XVII ст., позначений рисами готики та ренесансу, що дає підстави датувати виріб кінцем XVII – поч. XVIII ст.

За своїми формами й характером орнаментальних мотивів дещо відрізняється від попереднього наступний потир, який має більше спільних рис із виробами першої половини XVIII ст.¹⁴. Майстер знайшов гармонійні пропорції келиха. Виріб складається з таких головних частин, як чаша, яблуко і седес (рис. 5). Чаша має дещо видовжені пропорції: вінця ледь розширені, денце заокруглене. Дві третини її зовнішньої поверхні заповнені суцільним карбованим декором, який складають три виразні овальні медальйони із зображеннями знаряддя

катувань Христа, взяті з євангельського канонічного сюжету *“Катування Господні”*¹⁵. Для посилення виразності сцен ювелір вдався до їх позолоти. Таким технічним прийомом українські золотарі користувалися ще з XVII ст.¹⁶. Простір між медальйонами заповнений рослинним орнаментом у вигляді акантових пагінцив з ніжним листям та квітами, а поміж них вплетені горельєфні голівки ангелів. Вінчик карбованого кожуха прикрашений накладним орнаментальним ланцюжком із трилисника.

Седес конічний, шестигранний, на заокруглених сегментах розміщені круглі карбовані медальйони із зображенням цехів та їх виробів. Нижня опукла частина, що відділяється від сегментів східчастим золотим поясом, орнаментована рослинними пагонами, квітами, гронами плодів і голівками ангелів з розгорнутими крильцями. Чаша з седесом з'єднані стержнем, на який насаджене яблуко грушоподібної форми, подібної до церковних бань Києва та міст і сіл Придніпров'я. Його поверхня вкрита карбованим рослинним орнаментом у вигляді розлогого акантового листа. Краї седеса мають вигляд хвилястої золотої стрічки, на якій вигравірувано тавро майстра: *“JR”*, а також вкладний напис: *“СЕЙ КЕЛЕХЪ НАДАНИЙ ДО ХРАМУ*



Рис. 5. Потир-вклад до храму Благовіщення Пресвятої Богородиці села Остапівки (нині Менського р-ну, Чернігівської обл.). 1722 р. Майстер І. Равич.

БЛАГОВЕЩЕНИЯ ПРЕСВЯТОЙ БОГОРОДИЦЫ В СЕЛО ОСТАПОВКУ В РОК 1722”. Як правило, вкладні речі дарувалися у ті храми, які славились в Україні або мали б її прославити. Позначені на предметі написи й дати відображали важливі події: з історії вказаного храму або життя вкладника. В даному випадку келих можна розглядати і як ексклюзивний художній виріб церковного призначення майстра І. Равича, і як

цікаве історичне джерело, що розповідає про одну з православних святинь України-Гетьманщини у XVIII ст.

З давніх часів, ще до татаро-монгольського нашествия, існувала невеличка дерев'яна церква Благовіщення Пресвятої Богородиці у с. Остапівка Чернігівського князівства (тепер село Менського району Чернігівської області). За давніми переказами, вороги спалили у ній багато місцевих жителів, які шукали тут порятунку. Невідомо, коли церква відродилася. Подальша згадка про неї належить до 1654 р.¹⁷. Можливо, саме в цій церкві святили козацькі шаблі повстанці цього села, яке на той час входило до Березнянської сотні Чернігівського полку Війська Запорозького, коли виступали проти польських поневолювачів. За гетьмана І. Самойловича (1672–1687) священником храму був Лаврентій Пекилевський. Йому було видано гетьманський універсал, що закріплював за *“отцом Лаврентієм млин на р. Березной под Гусавкой”*¹⁸. Імовірно, отець Лаврентій ходив разом з козаками в походи, підтримуючи Словом Божим, а при потребі й шаблею дух козацький, коли користувався підтримкою самого гетьмана. У церкві Благовіщення зберігались євангелія київського друку 1712 і 1735 р. і більш ранні, московського друку Четї Мінеї 1704 та 1705 р. Престольним святом для храму визначили 25 березня. Сюди в цей весняний день приходило багато населення, люди заповнювали весь пагорб, берег річки, значну частину базарного майдану, що прилягав до церкви.

Храм Благовіщення відомий ще й тим, що тут, починаючи з 1722 р. (ця дата вказана у вкладному написі експонату), зберігалися метрики прочан: дати їхнього народження і смерті, хрестин і шлюбу. Очевидно, до цієї дати і був виготовлений келих з відповідними сюжетами про життя і смерть Ісуса Христа, викарбуваними на чаші. Цей церковний загс залишався в храмі десь до 30-х рр. XX ст.¹⁹. Подальша його доля невідома. Церкву зруйнували перед війною, цеглу використовували для будівництва колгоспних корівників і свинарників.

Сюжети нижньої частини потиру – седеса – із зображенням цехового спорядження реально відображають економічний розвиток села у XVIII ст.

Впродовж XVII – XVIII ст. на території Березнянської сотні бурхливо розвивалися ремесла. Були створені цехи шевців, кравців, кушнірів, ткачів, ковалів, столярів, теслярів, срібляників, малярів, гончарів, римарів, шапкарів, котлярів,

олійників, пивоварів, солодовників, бондарів, колісників, склярів, винокурів, коновалів. Імовірно, найбільш популярні та прибуткові цехи села і їхня продукція зображені у картушах шести сегментів седеса. Це цехи шевців, кравців, кушнірів, золотарів, столярів. Найбільшим цехом був шевський. Багато десятиліть сотенне містечко Березна тримало марку лівобережної столиці хромових чобіт. Вироби березнянських шевців були відомі на ярмарках багатьох міст не тільки України, а й Росії. Коли під час Кримської війни виникла потреба якнайшвидше взяти дружину Сосницького ополчення, березнянські шевці виготовили 4 тис. пар юхтових чобіт. Кравці пошили 1120 чемерок і стільки ж шароварів, а кушніри підготували для російського війська 12 тис. кожухів²⁰.

Неабиякий інтерес викликає так званий “старечий цех”, не схожий на інші. З ним пов’язана окрема історія церкви Благовіщення як храму милосердя і благодійництва.

З давніх-давен церква була не тільки місцем, де відправляли службу божу. Вона давала притулок людям знедоленим, покаліченим. Храми вважали своєю справою милосердя і благодійництва, утримували шпиталі та богадільні. За козацьких часів у семи полках Лівобережної України при церквах було 589 шпиталів. Більше половини з них (306) розташовувалися на території Чернігівського та Ніжинського полків. П’ять таких установ було в сотенному містечку Березні. Утримувалися вони коштом парафіян. Коли в Березні виникли ремісничі цехи, було одержано дозвіл і на “старечий цех”. Він об’єднував жебраків, калік, людей похилого віку, немічних. Шпиталь відкрив навіть шинок, прибутки з якого йшли на утримання знедолених. Шинок був заснований у 1682 р. коштом ктитора Благовіщенської церкви, існував багато років. Про нього, як про дивину, писали відомі історики. У 1882 р. в Харкові з нагоди 200-ліття благодійності в Україні історик П. Єфименко прочитав лекцію “Госпіталі в Малоросії”. У лекції згадувались і березинські шпиталі та “старечий цех” з шинком²¹.

Отже, цей невеликий за розмірами і скромний в художньому оформленні виріб золотаря І. Равича за своїм внутрішнім змістом є великим і величним. З одного боку, це поважний свідок історичного й духовного минулого України-Гетьманщини, з другого – орієнтир, взірць для історії майбутніх поколінь.



Рис. 6. Потир. Сер. XVIII ст.
Майстер І. Равич.

ного малюнка. В обробці металу майстер поєднав світлу поверхню карбованого срібла з позолотою. На ранти основі позначено латинськими літерами "IR" – авторське тавро. За стилем і технікою виконання потир належить до 30–50-х рр. XVIII ст. – періоду творчого розквіту золотаря і розквіту стилю бароко в Україні. Равич кохався на рослинному орнаменті, любив оздоблювати речі буйними акантовими розводами з великими квітковими бутонами в завитках, гірляндами соковитих плодів тощо. Такі мотиви можна було взяти із заставок і кінцівок книг, що видавалися в багатьох друкарнях України. Ці мотиви зустрічаються і в оздобленні архітектурних пам'яток, зокрема на фасадах Успенського собору, Троїцької надбрамної та Хрестовоздвиженської церков, а також інших церков Києво-Печерської лаври. Таким чином, золотарство протягом усієї історії свого розвитку перебувало в тісному взаємозв'язку з іншими видами мистецтва, зазнавало постійного впливу з боку живопису, графіки, скульптури, архітектури.

Гарні форми й соковитий рослинний орнамент має ще один келих роботи великого майстра²². Оглядаючи виріб, можна сказати, що І. Равич був надзвичайно вправним карбувальником (рис. 6). Буйні форми рослинного орнаменту у вигляді акантових розводів, соковиті бутони квітів, гірлянди плодів – яблук, груш, винограду, й химерна плетінка з стрічок та листя прикрашають головні складові частини келиха. Усе доведено до віртуозності. На чаші та сидісі орнаментальні прикраси доповнюють три голівки херувимів з чотирма крилами кожний. Виріб опрацьований чітко, виразно, невисоким рельєфом карбова-

Потир зберігся до нашого часу, але перебував у музейній колекції не в найкращому стані, а тому потребував реставрації. Завдяки умілим рукам О.О. Орищака – талановитого студента НАОМА (Національної Академії образотворчого мистецтва і архітектури). виріб засяяв знову²³. Відтепер, окрім дбайливо збережених позначень майстра-ювеліра XVIII ст., на виробі з'явилося ще одне – *“відновлення сегменту у 2005 році”* від майстра-реставратора.

Окрім виробів культового характеру, І. Равич виготовляв на замовлення столовий посуд, освітлювальні прилади та побутові прикраси. У 40-х рр. XVIII ст. майстер виготовив на замовлення два парні срібні стакани з гербом невідомого власника. Один з них зберігається в Палаті зброї Московського Кремля, другий є у зібранні нашого музею²⁴. Виріб невеликий, всередині гладенький, має циліндричну форму – звужену до низу та розширену до вінець (рис. 7). Вінчик ледь відігнутий, тоненький, профільований. Майстер знайшов оригінальне художнє вирішення оформлення виробу. Тулуб прикрашений трьома виразними овальними картушами, утвореними пишними завитками акантового листя. У центрі їх поля викарбувані: птах (орел), лев, а в третьому – гостроверха брама та дерево, ймовірно – герб власника або замовника виробу. Карбований малюнок пророблений чітко в усіх деталях. У цьому експонаті видно творчу фантазію автора у втіленні задуму. На дні позначені три клейма: перше – міське тавро “КЮВ”, друге – тавро майстра – “ІР”, окреслене латинськими літерами і третє – тавро, позначене двозначною арабською цифрою “84”, за якою лігатурний метал містить 87,5% срібла²⁵ (рис. 8). Цей виріб за своєю сутністю належить до вкладних цінностей. Між картушами в трьох місцях пунктиром зроблено напис: *“Пожертвовал*



Рис. 7. Стакан. 40-і рр. XVIII ст. Майстер І. Равич.

Рис. 8. Стакан. 40-і рр. XVIII ст. Майстер І. Равич.

церкви...[не читається]...22 феврала 1854...”, який майже зітертий і читається складно. З напису дізнаємося, що невідомий благодійник із шляхетними намірами намагався зробити церкві коштовний дарунок – вклад, підтримавши таким чином один з православних храмів.



Рис. 8. Клейма, позначені на дні виробу.

На жаль, світського срібла від того часу збереглося дуже мало, проте навіть окремі зразки дають уявлення про їхній характер. Золотих і срібних речей культового призначення до нашого часу уціліло значно більше, ніж світських, оскільки вони були власністю церков і монастирських храмів. У церковних ризницях переховувались цілі колекції вкладних цінностей. Можливо, що золотарська спадщина І. Равича, яка, безперечно, мала історичну та художню цінність, була також вилучена з церковних святинь впродовж 20–30-х рр. ХХ ст. за відповідними директивами тодішнього уряду і з часом стала надбанням музею.

Равич був не просто ремісником, а великим майстром своєї справи, мав тонкий художній смак і творчу фантазію. Був надзвичайно працьовитим і не полишав свого ремесла до останніх днів життя. Кожен виріб його колекції – своєрідна пам’ятка часу, зразок найвищого втілення творчого задуму славного київського золотаря. Робота, однак, не забезпечувала його матеріально. Він терпів нужду й помер у злиднях 1762 р.²⁶ Магістрат описав його рухоме й нерухоме майно й продав з прилюдних торгів. Проте виявилось, що вторгованих грошей не вистачило для покриття всіх боргів. Так сумно закінчилося життя одного з найвидатніших українських майстрів-золотарів, який вніс значний вклад в культурну спадщину свого народу.

Примітки

¹ ЦДІАУ. – Ф. – 127. – Оп. 1015. – Спр. 2, 1737 р. – Арк. 43.

² Петренко М. З. Українське золотарство. – К., 1970. – С. 104.

³ Андриевский А. Войтовство Ивана Сичевского в Киеве (1754 – 1766) // “Киевская старина”. – 1891. – Апрель. – С. 3.

- ⁴ Петренко М. З. Вказ. праця. – С. 105.
- ⁵ ЦДІАУ. – Ф. – 128. – Оп. 1. – Спр. 10, 1740 р. – Арк. 43.
- ⁶ Петренко М. З. Вказ. праця. – С. 105.
- ⁷ НМІУ. – МТ – 2327. – КВ – 18655.
- ⁸ Волковинська О. А. Художнє срібло Західної Європи XV – початку XX ст. // Музей історичних коштовностей України. – К., 2004. – С. 269.
- ⁹ Петренко М. З. Вказ. праця. – С. 44.
- ¹⁰ Попельницька О. О. Історична топографія київського Подолу XVII – I пол. XIX ст. – К., 2003. – С. 285.
- ¹¹ НМІУ. – Акт № 412 від 17. 11. 1997 р. передачі експоната МТ – 2327 на реставрацію.
- ¹² НМІУ. – МТ – 2252. – КВ – 18483.
- ¹³ Петренко М. З. Вказ. праця. – С. 45.
- ¹⁴ НМІУ. – РДМ – 928. – КВ – 18483.
- ¹⁵ Закон Божий. – М., 1989. – С. 206–210.
- ¹⁶ Полюшко Г. Розквіт українського золотарства в козацьку добу // Україна – козацька держава. – Фотоальбом. – К., 2007. – С. 889.
- ¹⁷ Корбач І. М. Де твої храми, Березна? // www.gorod.cn.ua/print/city_878.html; www.gorod.cn.ua/print/city_883.html.
- ¹⁸ Там само.
- ¹⁹ Корбач І.М. Вказ. праця.
- ²⁰ Beresna. ucoz. ua. // Index 0–2.
- ²¹ Корбач І.М. Вказ. праця.
- ²² НМІУ. – МТ – 2286. – КВ – 18543.
- ²³ НМІУ. Акт № 4461 від 24.11. 2003 року передачі експоната МТ – 2286 на реставрацію.
- ²⁴ НМІУ. – РДМ – 1402. – КВ – 16512.
- ²⁵ Петренко М. З. Вказ. праця. – С. 46.
- ²⁶ ЦДІАУ. – Ф. – 128. – Оп. 1. – Спр. 233, 1762 р., – Арк. 2.

МІДНА МАТРИЦЯ ДЛЯ ДРУКУ ОБРАЗУ БОГОРОДИЦІ РИМСЬКОЇ: СПРОБА АТРИБУЦІЇ

Серед предметів культової групи Дніпропетровського національного історичного музею ім. Д. Яворницького зберігається мідна гравірована дошка за інвентарним номером К-1168. В інвентарній книзі музею за 1948 рік вона описана так (орфографія і пунктуація збережені): “Матрица с изображением богородицы с предстоящими юного Христа с крестом. Внизу св. Доминик, держащий сердце. Надписи по латыни свидетельствуют о том, что это из Доминиканского католического монастыря”. Матеріал – “медь”, розмір – 38×25 см, стан речі – “посредственное”. У жовтні 1958 р. за актом 61/д-3¹ матриця була списана, але не знищена, що і дало змогу відновити її для подальшого життя. У 2009 році було проведено чищення і консервація мідної дошки реставратором музею Володимиром Десятериком, і того ж року вона була представлена на виставці “Приладдя християнського культу з колекції ДІМ² XII – XX століття”.

Ця матриця-мідерит має зображення з обох боків: на лицевому боці – образ Богородиці з Дитиною і пристоячими святими Домініком і Катериною (рис. 1), всі написи старопольською мовою; на зворотному – в центральній рамці образ Дитини Ісуса з хрестом і тими самими пристоячими, тло навколо рамки гравійовано рослинним орнаментом, текст псалма – латиною (рис. 2). Зображення і написи зроблені у дзеркальному відображенні. Біля верхнього краю по центру зроблений маленький отвір; дошку, певне, підвіщували і використовували як ікону з образом Богородиці.

Розглянемо детальніше образи на матриці. Опис наданий для дзеркального відображення, як це могло бути чи було на готовому відбитку. Богородиця (рис. 3) зображена на $\frac{3}{4}$ росту у легкому повороті вліво зі схрещеними руками (права кисть лежить зверху), на яких Вона тримає Дитину з лівого боку, охопивши Його за коліна. Пальці правої руки складені у благословляючому жесті, на вказівному пальці – обручка; у лівій кисті Вона тримає хустинку. Ісус Христос дивиться на Матір, піднявши голову, правицею Він благословляє, у лівій руці – книга.



Рис. 1. Матриця. Лицевий бік.



Рис. 2. Матриця. Зворотний бік.



Рис. 3. Відбиток з зображенням Богородиці.



Рис. 4. Відбиток з зображенням Немовля Ісуса Христа.

Обличчя Богородиці видовжене з правильними рисами і великими очима з виразним поглядом. У Ісуса Христа обличчя округле, дитяче, волосся кучеряве. На головах Матері і Дитини – корони. Німби – з хвилястими променями. Ісус Христос зображений у сорочці з рослинним візерунком, прикрашеному мереживом на горловині, манжетах рукавів і по лиштві; на ніжках – сандалії. Мафорій Богородиці прикрашений в'юнками пагонами з великими квітами, підбитий муаром, а біля обличчя підкладка ніби вишита квітами, хітон також оздоблений дрібним примхливим рослинним візерунком. На правому плечі Богородиці є чотирикінцевий хрест з півбалками, що трохи розширюються від перехрестя. Зображення облачення має одну особливість: тканина не лягає м'якими складками, вона ніби жорсткий панцир. Складається враження, що майстер імітував металевий оклад ікони.

Біля Богородиці зображені святий Домінік і свята Катерина, які стоять на колінах. Святий Домінік – праворуч від Богородиці у $\frac{3}{4}$ повороті вліво у облаченні монаха з непокритою головою, схрестивши руки на грудях; на правій руці у нього висять чотки. Ліворуч, у $\frac{3}{4}$ повороті вправо, молитовно склавши руки, стоїть свята Катерина у домініканському вбранні терціаріїв з терновим вінцем і чотками у руках. На відміну від облачення Богородиці і Дитини, їх одяг має складне драпірування. Під постатями святих написи: “S Ociec Dominik” (Святий отець Домінік), “S Katharzyna” (Свята Катерина). По центру, над короною Богородиці написано: ТАІЕМНІСІЕ / РОЗАНСА / РА’РЗЕНА (Таїнства Розарію...). Все тло обабіч Богородиці заповнено двома пагонами зі стилізованим зображенням троянди, всередині кожної квітки напис з назвою таїнства Розарію. Ліворуч від Богородиці, зверху униз:

I / ZWIAST / OVANIE / N.P.MARY / EY (Благовіщення)

II / NAWIED / ZIENIE / N.P.M. (Зустріч Марії і Єлизавети)

III / NAROD / ZIENIE / P.IEZVSA (Різдво Ісуса)

IV / OFIARO / WANIE / P.IEZVSA (Введення Ісуса у храм)

V / ZNALE / ZIENIE / P.IEZVS / A (Віднайдення Ісуса у храмі)

VI / MODLI / TWAW O / GROYCV / P.I. (Моління про чашу)

VII / VBICHO / VANIE / P.I. (Бичування Ісуса)

Праворуч від Неї, знизу уверх:

VIII / KORONO / VANIE CIE / RNIEM / P.I. (Увінчання терновим вінцем)

IX / NIESIE / NIE † NA / GORE / P.I. (Несення хреста на гору)
 X / VKRZY / ZOWANIE / P.IEZV / SA (Розп'яття)
 XI / ZMAR / TWYCH / WSTANIE / P.I. (Воскресіння)
 XII / WNIEBO / WSTOPIENIE / P.I. (Вознесіння)
 XIII / DV CHA / SZESLA / NIE (Зішестя Святого Духа)
 XIII / WNIEBO / WZIECIE / N.P.MAR (Вознесіння Діви Марії)
 XV / KORONO / WANIE / N.P.M. (Коронування Діви Марії).

Унизу, під зображенням, знаходиться такий текст: "Wizerunk Obrazu Przena[więtszey P. Maryey, ω Ko[sciele Oucsoω Dominicanoω ωŁucku Miescie / stołecznym Woiewodstoa Wołyn[kiego, Cudami słynacego. Naktorym mieyscu Ktosię Kolowiek / Jczerym Sercem udaie ωroznych utrapiemach zgubach, chorobach, me[zczy[sciach z / Łaski milosierdzia Pan[kie przez przuczyne Panny Przena[więtszey pociefzenia doznaia" ("Зображення Образу Пресвятої Діви Марії у костьолі Отців Домініканців, у Луцьку – столиці воеводства Волинського, дивами відомого. На цьому місці, хто помолиться щирим серцем про допомогу у втратах, хворобах, нещастях, з ласки милосердного Господа молитвами Пресвятої Богородиці пізнає втіху").

Зображення на зворотному боці створене іншим гравером, бо значно відрізняється від першого манерою виконання. Як і в попередньому випадку, опис зроблений для дзеркального відображення (рис. 4). Центральна частина композиції виділена подвійною прямокутною рамкою, вузька частина якої заповнена орнаментом з мотивом стилізованого напіврозкритого пуп'янка, широка – в'юнком з акантового листя, між завиваннями якого розташовані яблука та груші, а кути і центри сторін означені голівками херувимів. Побудова композиції в рамці двоюрисна: вгорі – Немовля Ісус Христос, який стоїть на горизонтальній перекладині латинської літери "H", навколо Нього у сяючих хмарах – голівки херувимів; внизу – святі Домінік та Катерина тримають між собою серце, із якого росте трояндовий кущ; біля ніг св. Домініка лежить собака зі смолоскипом у пащі.

Дитина Ісус Христос зображений на повний зріст, в лівій руці тримає великий 4-кінцевий хрест з табличкою "Пілатового письма" (INRI), права рука піднята ніби для благословення, але долонь розкрита. Стоїть Він босоніж, одягнений у хітон. Обличчя округле з дитячими рисами, волосся кучеряве. Навколо голови – променистий німб. Напис "IHS" утворений

чотирма серафимами, які так склали свої крила, що вийшли латинські літери. Святи Домінік і Катерина, як і на лицевому боці, стоять на колінах, тримаючи серце, тепер замість чоток у кожного з них – гілка лілії. В середині серця написаний текст 113 псалма: “Asolis ortu usq ad occaiu laudabile sit Nomen Domini Benedictus” (“Від сходу сонця до заходу славиться благословенне ім’я Господа”).

Поле навколо центральної композиції заповнено центральносиметричним вишуканими орнаментом у стилі бароко з примхливо вигнутими пагонами з листям і великими, дещо стилізованими квітами троянди, тюльпану і соняшника.

Щодо атрибуції матриці, то тут виникла ціла низка питань. По-перше, який це образ Богородиці (адже для східних теренів України така Богородична іконографія була незвичною)? По-друге, яка свята Катерина зображена разом зі святим Домініком? По-третє, де, коли і, можливо, ким могла бути створена матриця? Останнє питання – як вона потрапила до музею?

Відповідь на перше питання ми отримали досить швидко. І допоміг в цьому, як завжди, випадок. Восени 2010 року до ДНІМ привезли виставку з Музею волинської ікони, де, серед іншого, експонувалася ікона з образом Римської Богородиці з села Сокіл, яка, в свою чергу, була доволі точною копією з чудотворної ікони з Луцького домініканського монастиря. Причому на іконі з виставки одяг Богородиці і Немовля теж більше нагадував жорстку ризу, прикрашену дорогоцінним камінням, ніж тканину, і це давало змогу припустити, що ікона з виставки і матриця були зроблені з одного взірця. Тим більше, що і в написі на матриці було сказано про чудотворний образ Богородиці з домініканського монастиря у місті Луцьку. Порівнявши зображення Богородиці на нашій матриці з образом Богородиці Римської, ми переконалися в їх повній тотожності (рис. 5). Навіть візерунок мафорія Богородиці і тюльпани на одязі Ісуса Христа були однакові. Різниця простежувалася в тому, що обручка у Богородиці на матриці була на вказівному пальці, а не на середньому і в зображенні Розарію: на матриці в серединках троянд написані назви таїнств, а на іконі ці таїнства намальовані. Таким чином, ми атрибутували нашу мідну дошку як матрицю з зображенням чудотворного образу Богородиці Римської з Луцького домініканського монастиря.



Рис. 5. А - відбиток матриці з зображенням Богородиці; Б - ікона з образом Богородиці Римської з Музею волинської ікони.

Проте на лицевому боці матриці обабіч Богородиці з'явилися ще й пристоячі святі: Домінік і Катерина. Щодо святого Домініка, то його зображення цілком виправдане – чудотворний образ походив з домініканського монастиря. Крім того, саме Орден домініканців, починаючи з XVI ст., активно поширював культ Богородиці Римської, а з другої половини століття Розарій³ стає головним чинником у поширенні цим орденом культу Богоматері⁴. Стосовно святої Катерини, то ми з'ясували, що серед найбільш вшанованих святих у католицизмі є свята Катерина Сієнська (25.03.1347, Сієна – 29.04.1380, Рим), признана як одна з трьох жінок – Навчителів Церкви. Вона була терциаркою⁵ домініканського ордену, відомою релігійною діячкою і письменницею пізнього Середньовіччя, яка залишила багато листів і містичний твір “Діалоги про Провидіння Боже”. Катерина Сієнська вела надзвичайно аскетичний образ життя, мала видіння, серед яких відомі містичні заручини і стигматизація. Канонізована Католицькою церквою у 1461 році. Її атрибутами є домініканське облачення терциаріїв, лілія, книга, терновий вінець, стигмати тощо. Серед відомих типів

зображення святої, як у живописі, так і у скульптурі поширена іконографія Мадонни з пристоячою Катериною Сієнською в парі зі святим Домініком⁶, як і на нашій матриці. Отже, і на друге питання ми знайшли відповідь.

Питання, де і коли могла бути створена наша матриця виявились доволі складними, а тому відповіді на них є радше припущеннями. У роботі допомогли статті, присвячені безпосередньо образу Богородиці Римської з домініканського монастиря у Луцьку⁷, а також історії та поширенню його культу⁸. Сам Луцький образ Богородиці Римської є копією з чудотворної ікони *Salus Populi Romani* (Заступниця римлян) або Марії Сніжної з римського храму Санта Марія Маджоре. Оригінал ікони був визнаний чудотворним після перемоги християнського іспано-італійського флоту над турецьким у битві при м. Лепанто 7 жовтня 1571 року, коли під час битви ікону, уквітчану трояндами носили по римських храмах з молитвою святому Розарію. З цього ж моменту ікона Богородиці Римської стає втіленням символу Розарію⁹, а 7 жовтня стає святом Пресвятої Діви Марії – цариці Святого Розарію.

До Луцька копію образу Богородиці Римської, як подарунок Папи Климента VIII, привіз у 1598 р. луцький єпископ Бернард Маційовський і передав домініканському монастирю. Але, поширюючи культ ікони, домініканці навіть не згадували, що це копія римського оригіналу, вони, за традицією, приписували образ пензлю євангеліста Луки, що було визнано офіційною теологічною цензурою¹⁰. Особлива пошана до ікони Римської Богородиці з Луцького домініканського монастиря поширюється після коронації образу, яка відбулася з великими урочистостями 8 вересня 1749 р., що, в свою чергу, призвело до посилення прочанського руху. Ці обставини вплинули на зростання значення і розповсюдження гравюр з чудотворною іконою Богородиці. Образ, який передавав певну інформацію у тиражованій формі, доходив до вірян кожного стану. Така його риза, як всюдисущність, знаходилась в парі з приватністю, що виявилось дуже важливим для віруючих. Їх потреби задовольняли численні монастирські та приватні друкарні, з якими співпрацювали різні гравери¹¹.

Відомо, що найдавніша гравюра Луцького чудотворного образу, яка чітко відобразила усі іконографічні та декоративні деталі оригіналу, була створена Адамом Недбаловичем у

XVII ст. Наступну гравюру, пов'язану з коронацією 1749 р., виконав відомий львівський гравер і друкар Іван Йосип (Ян Юзеф) Филипович¹². Але матриця з колекції ДНІМ не може належати жодному з майстрів, бо А. Недбалович робив гравюру до коронації ікони, а на матриці Богородиця та Ісус Христос у коронах, роботи ж Филиповича (він виконав декілька гравюр з різними чудотворними образами Богородиці) характеризуються дворівневістю композиції та її значною розбудовою поза основним образом¹³ (рис. 6).

Цілком можливо, що матриця була виготовлена у домініканському монастирі у Луцьку, оскільки у 1787 – 1831 рр. там існувала власна друкарня¹⁴, де випускали книги польською, латинською, французькою та російською мовами. Тому можна припустити, що і гравюри з чудотворним образом Римської Богородиці також тут друкували з матриці невідомого майстра, який скопіював ікону, що знаходилась у домініканців. Виходячи з цього припущення, зображення Богородиці на матриці можна датувати кінцем XVIII – початком XIX ст.

З іншого боку, орнаментальна рамка на звороті мідної дошки подібна до оздоблення форти у виданнях друкарні Почаївського монастиря. Така орнаментована рамка вперше з'являється у книзі “Возслідвання праздником” 1757 р. і далі використовується у пізніших виданнях¹⁵. Відповідно, датування зображення змінюється на другу половину XVIII – початок XIX ст. Але можливо, що луцький майстер просто запозичив орнаментальні мотиви з Почаївського видання і використав їх у своїй роботі. Треба ще раз наголосити, що зображення Богородиці на одному боці дошки та Ісуса Христа – на другому виконані різними майстрами; це особливо помітно при порівнянні постатей пристоячих святих Домініка і



Рис. 6. І. Филипович. Гравюра чудотворного Кам'янець-Подільського образу Богородиці

Катерини (рис. 7). У святих, пристоячих Ісусу Христу, обличчя зображені більш спрощено, постаті не зовсім пропорційні, особливо руки св. Катерини, хоча примхливий орнамент виконаний досконало. Крім того, зображення могли бути зроблені в різні часи і невідомо, яке раніше.



Рис. 7. Пристоячі святі Домінік і Катерина: А – лицевий бік; Б – зворотний бік.

Не вдалось також встановити і шляхи надходження матриці до фондів; в музейному архіві такі свідчення відсутні. Швидше за все, в останні роки до того, як потрапити до музею, матрицю використовували як ікону із зображенням Богородиці Римської.

Отже, в результаті проведеного дослідження, єдине, що можна стверджувати – зображення Богородиці Римської на матриці з колекції ДНІМ повністю відповідає однойменній іконі з с. Сокіл, яка зараз зберігається у Музеї волинської ікони і, в свою чергу, є копією чудотворного образу з Луцького домініканського монастиря. І можна припустити, що зображення на матриці були зроблені у другій половині XVIII – початку XIX ст. різними граверами, найімовірніше у Луцьку.

Ця тема виявилась цікавою і потребує подальшого дослідження, тим більш, що гравюру з Немовлям Ісусом Христом і пристоячими на іншому боці дошки ми майже не розглянули, а в ній може бути розгадка таємниці матриці.

Примітки

- 1 Інвентарна книга Дніпропетровського історичного музею: Група культова, книга 2. – 1948. – Арк.48.
- 2 ДІМ – до 2010 р. Дніпропетровський історичний музей ім. Д. Яворницького.
- 3 Святий Розарій – молитовна практика, своїм виникненням пов’язана зі святим Домініком. Основана на молитві “Аве Марія”, що читається 150 разів, розділених на 15 десятків, перед кожним з них промовляється молитва “Отче наш”. Кожному десятку молитов присвячена своя тайна з життя Ісуса Христа і Діви Марії, над якою слід міркувати під час моління. Рахунок ведеться за допомогою чоток (вервиць).

- ⁴ Сінкевич Н. Ікона Богородиці Луцького домініканського монастиря: історія та особливості поширення культу // Дрогобицький краєзнавчий збірник. – Вип. IX. – Дрогобич, 2005. – С. 225.
- ⁵ Терціарії – члени існуючих при деяких католицьких чернечих орденах Третіх орденів (перший орден – чоловічий, другий – жіночий), призначених для людей, які бажають прийняти на себе обітницю і жити відповідно до духовності даного ордену, але не залишати світ.
- ⁶ http://ru.wikipedia.org/wiki/Екатерина_Сиенская.
- ⁷ Звездина Ю. Розарий в церковном искусстве XVI – XVIII веков и образ “Богоматерь Барская” из собрания Музея волинской иконы // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Вип. 17. Матеріали XVII Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 21–22 жовтня 2010 року. – Луцьк, 2010. – С. 40–44; Карпюк Л. Ікона Римської Богоматері з Луцького домініканського костелу. – http://istvolyn.info/index.php?option=com_content&task=view&id=897.
- ⁸ Карпюк Л. До питання історії культу ікони Богоматері Римської у Луцьку // Волинська ікона: дослідження та реставрація. ... – С. 112–116; Сінкевич Н. Вказ. праця. – С. 225–233.
- ⁹ Карпюк Л. До питання історії... – С. 115.
- ¹⁰ Сінкевич Н. Вказ. праця. – С. 226.
- ¹¹ Нікляс Т. “Потрібні мідерити” – аналіз вибраних прикладів львівської графіки XVIII ст. у контексті концепції довгого тривання // Вісник Львівського ун-ту. Серія книгозн., бібліот. та інф. технол. – 2011. – Вип.6. – С.52, 54.
- ¹² Карпюк Л. Ікона Римської Богоматері з Луцького домініканського костелу. – http://istvolyn.info/index.php?option=com_content&task=view&id=897. – 2009
- ¹³ Нікляс Т. Вказана праця. – С. 51.
- ¹⁴ Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам’ятки книжкового мистецтва: Каталог стародруків, виданих на Україні. – Кн. 2. – Ч. 1. (1701 – 1764). – Львів, 1984. – С. 12.
- ¹⁵ Бочковська В.Г. Каталог видань Почаївського та Унівського монастирів XVIII–XX ст. з колекції Музею книги і друкарства України / В.Г. Бочковська, Л.В. Хауха, В.А. Адамович. – К.: Вид. дім “Киево-Могилянська академія”, 2008. – С. 78, 87, 106, 108.

ИСТОРИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ НА ПРЕДМЕТАХ НЕМЕЦКОЙ ТОРЕВТИКИ (НА ПРИМЕРЕ СТОПЫ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ МИДУ)

Музей исторических драгоценностей располагает богатой коллекцией западноевропейского серебра. Один из интереснейших экспонатов – серебряная стопа ДМ-1728 из фондов музея (рис. 1). Это изделие – высокохудожественный образец немецкой торевтики с изображением сцены крещения. Экспонат яркий и загадочный.

Посуда из драгоценных металлов с древности была не только емкостью для напитков и еды, но и показателем статуса или даже сакральным предметом. Когда в Германии начинает крепнуть бюргерство, богатееющие горожане стремятся заявить о своем новом социальном статусе. мода на серебряную посуду приобретает невиданный размах. Возникают традиции в сервировке, а на праздники серебро выставляется в центре комнаты в симметричном порядке. Этот ажиотаж не мог не повлиять на форму посуды – от простых по форме стоп (а известны они уже в XV в.) переходят к причудливым кубкам-наутилусам, юнг-фрау и кубкам-кораблям. На смену сдержанной орнаментике приходят сложные сюжетные композиции, в которых преобладают библейские сюжеты или сюжеты, связанные с античными мифами.

Появляются и изображения конкретных исторических событий. Похоже, что именно для немцев характерно



Рис. 1. Стопа ДМ – 1728.

подчеркнутое воспевание героизма, ведь, как писал Гете: “Лучшее, что нам дает история – это возбуждаемый ею энтузиазм”. Мы находим изображения и конкретных батальных сцен (например, битва Александра Македонского с Дарием¹) и обобщенных сцен сражений, портреты римских императоров² – ведь земли немцев – это Священная римская империя. На больших серебряных блюдах мы можем видеть, как Сцевола мужественно опускает руку в огонь, показывая насколько он не боится угроз применить к нему пытки³, или как Вайнсбергские жены выносят по разрешению напавшего Конрада III самое ценное из осады – своих мужей⁴.

Не только события давней истории воодушевляли мастеров на создание своих произведений. Так, на аугсбургском блюде XVII в. из собрания Государственной Оружейной палаты “Плененные турки перед императором” изображено свежее для того времени событие – победа над турками под Веной в 1683 г. По нашим наблюдениям, особенно часто исторические сцены встречаются на аугсбургском серебре.

Но вернемся к нашему экспонату (рис. 1). Высота стопы 245 мм, диаметр в верхней части – 122 мм, диаметр поддона – 99 мм. Украшена изысканным чеканным орнаментом в виде вязок фруктов и плодов, в центре сложная сюжетная композиция.

До 1934 г. стопа находилась в Музее искусств (теперь Национальный музей искусств им. Богдана и Варвары Ханенко), о чем существует запись в инвентарной книге за № 3183 (кстати, в этом музее стопа также атрибутировалась как изделие Аугсбурга). 27 марта 1934 года согласно акту № 2 стопа вместе с другими предметами была передана в Киевскую областную контору Госбанка, а оттуда с началом войны 1941–1945 г. вывезена в Госхранилище СССР в Москву, а уже оттуда – в Уфу. В 1946 году стопа с другими ценностями вернулась в Украину в Государственный республиканский исторический музей, откуда (в то время музей назывался Киевский государственный исторический музей) в 1964 году была передана Музею исторических драгоценностей Украины.

Беглый осмотр клейм (рис. 2) наталкивает нас на мысль о том, что стопа была сделана в Аугсбурге. Поскольку клеймо в виде шишки использовалось в Аугсбурге, и с 1734 года под ней начали ставить букву даты, можно предположить изготовление до 1734 года. Одно из клейм “Сот” напоминает клеймо мастера

из Аугсбурга Йоганна Конрада Трефлера, работавшему в конце XVII века. Непонятным казалось третье клеймо в виде полумесяца с тремя черточками внутри.



Рис. 2. Клейма

Но это клеймо стало не единственной загадкой. Однажды, просматривая немецкий каталог Europas Mitte UM 1000 (Band 1) (Европа в 1000 году), сотрудники музея обратили внимание на картину венгерского художника Дьюлы Бенцура “Крещение Вайка” (рис. 3). Картина практически во всех деталях совпадала с изображением на серебряной стопе XVII века (до этого в описании стопы использовалась фраза – крещение неизвестного лица). Это казалось невозможным, поскольку картина появилась на свет в 1875 году. Была выдвинута версия об изготовлении стопы в немецком городе Ханау.



Рис. 3. Картина Дьюлы Бенцура “Крещение Вайка”.

Город Ханау известен не только фантазией сказочников (братья Гримм уроженцы этого города), но и фантазийными клеймами. Во второй половине XIX века развивается стиль историзм – мастера используют элементы стилей барокко, рококо, классицизма. В Ханау мастера пошли дальше. Они не только использовали элементы стилей, но и клейма удивитель-

ным образом похожие на клейма старых мастеров. Эти псевдо-клейма не подвергались регистрации⁵, и нет более сложного вопроса в атрибуции, чем идентификация изделий из Ханау. Основанием может быть аналогия, и нам посчастливилось найти точно такие клейма на одном из англоязычных сайтов⁶.

Мастера из Ханау не только подражали клеймам определенным центрам серебряного дела, но и выполняли изделия в соответствии со стилистикой данного центра. Так, посуда во французском стиле мастерами Ханау клеймилась клеймами, похожими на французские, а в немецком стиле – похожими на клейма крупных центров Германии. Можно было бы говорить о бессовестном плагиате, если бы не художественный уровень некоторых образцов драгоценной посуды. Взять хотя бы нашу стопу (рис. 1).

Стройный цилиндрический корпус слегка расширяется кверху. Ножка такой же формы с расширением книзу уравнивает корпус и придает сосуду монументальное величие. Чеканная центральная композиция, а также венчик, нижняя часть ножки и выпуклое соединение корпуса с ножкой подчеркнуты позолотой. С обратной стороны стопы (рис. 4) в рамке из рокайльных завитков стилизованный бутон, цветок и плод – символы прошлого, настоящего и будущего. Они как бы вырастают из одного корня – массивный корнеплод утяжеляет изображение, но вместе с тем, добавляет ему основательности. Эта композиция визуально держится на драпированной ленте, границы которой выходят за рамку, как бы хватаясь за завитки рокайлей. Под



Рис. 4. Обратная сторона стопы.

троичной композицией бутона-цветка-плода, расположен букет из трех стилизованных цветков. Троичность особенно актуальна, если учесть, что большие стопы (свыше 23 см, к этой категории подходит и наша стопа) использовались в протестантских храмах для раздачи вина прихожанам во время Евхаристии⁷.

Наибольшее внимание привлекает сложная сюжетная композиция в центре стопы – изображение процесса крещения. Мы уже упоминали, это изображение практически точная копия картины Дьюлы Бенцура “Крещение Вайка” (рис. 3, 5).

Сюжет отсылает нас более чем на тысячу лет назад – тогда, на рубеже тысячелетий основатель венгерского королевства Вайк (ок.969–1038), в крещении Стефан (или по-венгерски Иштван) решил обратить Венгрию в христианство. По легенде крестил Вайка Адальберт Пражский. Во время крещения Вайк (имя тюркского происхождения, в переводе означает “герой”) получил имя первого мученика святого Стефана.

Как представил это событие Дьюла Бенцур? В центре в высоком епископском головном уборе и богатом убранстве седобородый Адальберт (955–997 гг.) Вся жизнь Адальберта была борьбой с язычниками – во многом благодаря нему христианство распространялось по Европе. И пал он от руки язычников, а буквально через пару лет после смерти канонизирован папой Сильвестром II. В католической энциклопедии указана кратковременная миссия Адальберта в Венгрию между 994 и 997 годами. Можно предположить, что именно в это время происходило крещение Вайка.

Перед ним на коленях язычник Вайк. Он еще не король, а только князь. Мы не видим его лица, только покорно склоненную голову, спущенное одеяние и руки в молитвенном жесте. Через несколько лет легат папы римского Сильвестр II коронует Стефана (это случилось в 1000 или 1001 году), который



Рис. 5. Сцена крещения на стопе.

станет не просто королем, а апостолическим королем – такой титул впервые появился в имени Стефана.

Позади Адальберта надменный человек. Корона Карла Великого дает право думать, что это император Священной Римской империи. По годам правления это время Оттона III (980–1002). Он с раннего детства был обременен королевской властью и мечтал создать христианскую империю. Наставником его был Сильвестр II, которого до принятия папского сана звали Герберт Аврилакский. Сильвестр II более чем неординарная личность для своего времени. Михаил Булгаков в романе “Мастер и Маргарита” упоминает чернокнижника Герберта Аврилакского, рукописи которого якобы приехал в Москву разбирать Воланд. Этот Герберт Аврилакский и есть папа Сильвестр II. Таким образом, папа римский как бы незримо присутствует в этой композиции, поскольку связан с тремя главными персонажами.

Возле Вайка его оруженосец – тоже на коленях, ведь он язычник. Мы видим его только со спины, но даже со спины чувствуется напряжение, добавляющее динамику в происходящее.

С этим большим полотном (размеры 358 на 247 см) Дьюла Бенцур выиграл первый приз в конкурсе⁸, который проводился министром культуры Йожефом Этвешем с целью развития исторической живописи в Венгрии. Вероятно, полотно приобрело достаточную известность. Дело в том, что у Дьюлы Бенцура были старые и прочные связи с Германией. Он учился в Мюнхенской академии художеств, а потом преподавал в ней с 1874 по 1883 год, а как раз в этот период была написана картина. Справедливо предположить, что именно в Мюнхене Бенцур работал над этим полотном. Расстояние между Ханау и Мюнхеном 383 км, т.е. наш неизвестный мастер из Ханау вполне мог вдохновиться этим сюжетом.

Мы видим, что центральная композиция на стопе практически во всех деталях совпадает с картиной Бенцура. За счет того, что в распоряжении ювелира было не вертикальное, а горизонтальное пространство, он расширяет композицию, добавив изображение епископа за спиной Оттона III и увеличив пространство для флагов с левой стороны стопы (рис. 6, 7) Композиция уменьшается в высоту – в руках персонажа позади Адальберта факел. Вероятно, горизонтальное ориентирование композиции вынудило мастера заменить высокий крест на

факел. Тем более, что свет есть проявление божественного на земле – “Я свет пришел в мир, чтобы всякий верующий в Меня не оставался во тьме” (Иоан.12:46). Таким образом, замена креста факелом может быть оправдана с учетом пространства, которое было в распоряжении у мастера.



Рис. 6. Изображение Оттона III.



Рис. 7. Детали стопы.

Под этой композицией – плод граната. В словаре символов Джеймса Холла так описывается гранат: “Христианский символ воскресения... Множество зерен ... сделали его также символом единения многих под одним началом – либо церкви, либо светского монарха”⁹. В случае Вайка подходят обе трактовки – ведь он апостолический король, объединивший земли Венгрии и административно, и религиозно.

Прекрасный мастер, и работа достойна восхищения. В интернете удалось найти еще два изделия мастера с теми же клеймами. Это кубок высотой 15 см с навершьем в виде головы лошади и соусник высотой 17 см (рис. 8). Кубок удалось найти благодаря открытому форуму, где англоговорящие



Рис. 8. Кубок работы того же мастера из Ханану.

посетители за определенную плату задают вопросы экспертам). Клейма совпадают абсолютно (рис. 9). Изыщная работа, вязки плодов, подвешенные на ленты, перекликаются с изображениями на нашей стопе.

Соусник выставлялся на одном из интернет-аукционов 2011 году (рис. 10). В описании мы находим клейма аналогичные нашим: “the Hanau marks show CoT an unidentified Hanau maker, a Pseudo Augsburg mark, and one more I cannot identify”¹⁰.



Рис. 10. Соусник работы того же мастера из Ханау.

красные образцы работ неизвестного мастера конца XIX века из немецкого города Ханау.

Стопа, о которой мы сегодня говорили, не только восхищает мастерством, но и напоминает о событиях, которые не стоит забывать. Ведь история – это не просто последовательность событий, но и развитие во всех его проявлениях – от предметов торевтики, до развития духовности.



Рис. 9. Клейма на кубке.

Третье клеймо – так и не идентифицированное ни одним экспертом, предположительно полумесяц с тремя черточками. На соуснике есть еще и клеймо импорта 1896 года, т.е. изготовление до этой даты. Внутри позолота (как и на нашем экспонате), изящный чеканный орнамент с раковинами, рокайльными завитками, фигурками путти. Все три предмета – пре-

Примечания

- ¹ Лопато М.Н. Немецкое художественное серебро в Эрмитаже. – СПб., 2002. – С. 84.
- ² Там же. – С. 56.
- ³ Там же. – С. 225.
- ⁴ Там же. – С. 215.

- ⁵ Goldschmiede Hessens: Daten, Werke, Zeichen – Wolfgang Scheffler; De Gruyter, Berlin & New York, 1976.
- ⁶ Интернет ресурс: <http://www.silvercollection.it/germansilverhallmarks4.html>
- ⁷ Логинов О. Серебро Ханау. Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. – М., декабрь 2005. – С.105.
- ⁸ Интернет ресурс: <http://www.hung-art.hu/frames-e.html?/english/b/benczur/muvek/index.html>
- ⁹ Дж.Холл. Словарь сюжетов и символов в искусстве. – М.: Крон-пресс, 1996. – С. 171.
- ¹⁰ Интернет ресурс: <http://www.worthpoint.com/worthopedia/hanau-silver-sauce-boat-1896-167549853>

СЕРЕБРЯНЫЙ ДУКАЧ ИЗ РАСКОПОК В БЕЛГОРОДЕ-ДНЕСТРОВСКОМ

Археологические раскопки, проводившиеся Южной Средневековой экспедицией Института археологии НАНУ в течение полевых сезонов 1999-2010 гг. на территории Нижнего двора Аккерманской крепости (в г. Белгород-Днестровский Одесской обл.), позволили получить чрезвычайно важные новые материалы для дальнейшего изучения этого памятника. В ходе исследований были открыты не только архитектурно-строительные остатки неизвестных ранее или “утерянных” построек ансамбля Нижнего двора крепости, но и собрана большая коллекция артефактов периода средневековья и нового времени, в том числе представляющих древнерусскую и украинскую культуру. Славянский след представлен различными предметами широкого хронологического диапазона. По наиболее стойким датирующим признакам находки древнерусского времени (булава, кистени, стеклянный браслет, кресты – энколпионы и др.) относятся к XII – первой половине XIII вв. Эти находки позволяют говорить о торговых связях Белгорода с другими древнерусскими центрами¹. К более позднему времени (очевидно, к XIV-XV вв.) относится обломок креста из бронзы с образом, по всей вероятности, Николая Чудотворца.

Наиболее репрезентативна и разнообразна коллекция артефактов украинской материальной культуры. Прежде всего это многочисленные изделия из глины XVII-XX вв., анализ которых позволяет говорить об особенностях развития гончарства Южной Украины. Керамические изделия, пожалуй лучше иных артефактов, отражают как общие тенденции, так и специфику развития украинской культуры на данной территории². Не менее интересна и коллекция гутного стекла, в составе которой – не только столовая посуда различных форм и размеров, но и сосуды специального назначения.

Дополняет коллекцию аккерманских находок и серия изделий из черного и цветного металлов, характеризующих различные сферы жизнедеятельности местного населения, в том числе и военную сферу (детали вооружения), освещая, таким образом, историю взаимоотношений османов и украинского казачества, в том числе и русско-турецких войн.

Среди находок, относящихся к периоду пребывания Бессарабии под властью Российской империи, особый интерес представляют предметы, характеризующие украинскую культуру в разнотничной среде этого региона. К числу наиболее ярких находок с территории Нижнего двора Аккерманской крепости относится **серебряный дукач** (иначе их называют личман или ягус). Именно на этой находке нам и хотелось остановиться более подробно.



Рис. 1. Серебряный дукач. Нижний двор Аккерманской крепости.

Экземпляр дукача, найденный нами на территории Нижнего двора Аккерманской крепости в 2006 г., имеет классическую структуру изделия и состоит из двух частей – большой монеты и напаянного ажурного металлического треугольника (банта) (рис. 1). В центре треугольника, между тремя кольцами из украшенной штампом металлической ленты, находится вставка из красного обработанного стекла, укрепленная в оправе, оформленной в виде кольца с зубчатыми лапками вокруг вставки. Концы треугольника, отогнутые наружу, оформлены в виде колец. Вся лента треугольника украшена сканным орнаментом, аналогичным штампу из мелких точек, расположенных по краю аверса монеты. *На аверсе* (рис. 1, 1) – традиционное профильное изображение льва влево с повернутой в фас гривастой головой; в поднятой правой

лапе шагающая фигура “удерживает” саблю. За спиной фигуры восходит солнце с многочисленными лучами. Композицию обрамляют виньетка из двух связанных лентой ветвей (дуба и лавра) и кольцо псевдозерни. *На реверсе* (рис. 1, 2) монеты – в виньетке из двух связанных бантом ветвей (дуба и лавра) расположена надпись, указывающая на год выпуска монеты, увенчанная изображением короны. По определению сотрудника Национального музея истории Молдовы, доктора филологии А. Болдуриану, за что приносим ей искреннюю благодарность, для изготовления дукача использовали серебряную иранскую монету диаметром 52 мм. Вес этой монеты на сегодняшний день (с учетом потертостей и, таким образом, частичной потерей веса) составляет 29,09 г. Монета номиналом 5000 динар или 5 кран – денежной единицы Ирана, находившейся в обращении с начала XX века и вплоть до 1930 г., когда она была заменена риалом. Из-за потертости надписи, содержащей дату выпуска монеты, ее точная хронологическая атрибуция затруднена. По мнению А. Болдуриану, надпись может читаться как 1325 г. либо 1335 г. по Хиджре, что конвертируется, соответственно, как 1907 или 1916 гг. Р.Х.

Дукачи – один из видов праздничного народного женского нагрудного украшения, бытовавших на территории Украины в XVII – начале XX вв. (рис. 2). Подобные украшения занимали важное место в традициях украинского народа. Как известно, дукачи передавались от матери к дочери, выполняя не только функцию наследования, но и роль оберега, что имело особое значение для этнического самосохранения в условиях пребывания украинских земель под властью Российской империи, влияния различных культур.

Фундаментальное историко-нумизматическое исследование дукачей, их каталогизация и историческая систематизация



Рис. 2. Женский парадный костюм с дукачами. Черниговщина, 1924 г.

представлены в монографии известного специалиста по нумизматике И.Г. Спасского, коллекция которого включала более 1000 экземпляров³. В этой работе определены типологические и хронологические реперы для классификации дукачей; а также представлена история развития этого вида народной металлопластики в Украине. Дальнейшее пополнение коллекций музеев Украины и их изучение позволяют существенно дополнить и конкретизировать наблюдения И.Г. Спасского. Это в полной мере относится и к замечательному собранию артефактов Музея исторических драгоценностей Украины, коллекциям ряда музеев Черкащины, Полтавщины и других районов Украины⁴. Разнообразие типологических особенностей дукачей как в региональном, так и в хронологическом отношении позволяет установить особенности этнических традиций каждого отдельного региона. Вместе с тем, украинская культура, в том числе и состав украшений населения южных районов Причерноморья, все еще остается малоизученной страницей отечественной истории.

Исследования истории развития народного ювелирного ремесла свидетельствуют, что, несмотря на трансформацию формальных признаков, на протяжении более трех столетий дукач сохраняет двухчастную форму, сложившуюся еще в XVII в. В этот период, и далее в XVIII в., для таких украшений использовали преимущественно западноевропейские и русские медали и их украинские реплики, а также крупные монеты⁵. В то же время большинство дукачей XIX – начала XX века имели в своей основе монеты и фабричные бляшки⁶.

Типологически дукач из Белгорода не соответствует в полной мере классификации Н.К. Смирновой, в основу которой положена сложность формы изделия⁷. Полных аналогов ему там нет. Однако по ряду признаков – деталям формы, широкому использованию сканного декора, наличию вставки – этот экземпляр может быть отнесен к промежуточной группе дукачей. К сожалению, прямых соответствий аккерманскому дукачу среди изделий народного искусства Украины начала XX в. пока что не выявлено.

Неизвестно при каких обстоятельствах и когда точно эта монета попала в Белгород-Днестровский, но в исторической ретроспективе (в соответствии с определяемой А. Болдуриану датой 1907 или 1916 гг. Р.Х.) это могло быть в предвоенный

период и в годы Первой мировой войны. Хронологические же рамки создания украшения (в силу некоего временного запаздывания в связи с “переделкой” монеты) раздвигаются, при этом условно определяются лишь нижние пределы – не ранее приведенной выше даты (т.е. 1907 или 1916 гг.).



Рис. 3. Современное нагрудное украшение с дукачами. Автор Л. Лещинский.

Примечательно, что аналогичную или близкую Белгородскому дукачу иранскую монету использовал для изготовления дукача современный мастер Л. Лещинский (рис. 3). В трехрядном наборном украшении ей отведено место в нижнем ряду. Однако верхняя часть этого изделия – так называемый бант (здесь это название, как и в нашем случае, более чем условно), повторяя в общем абрис элемента, не соответствует в деталях оформления нашему экземпляру. Верхняя часть (бант), хотя и большего размера, и более вытянутых пропорций, и с большим количеством внешних деталей, выполнена в более

упрощенной технике, чем у белгородского экземпляра, и не содержит ряда элементов внутреннего оформления, отмеченных на нашей находке. Вместе с тем, в изделии Л. Лещинского, как и в Белгородском дукаче, есть вставка, но ее материал и декор иные. Для цветной вставки современного дукача, как и для двух низок мониста и вставок в другие детали, автор использовал бирюзу.

Возрождение производства дукачей ювелирами Украины является, на наш взгляд, чрезвычайно важным для воссоздания этнических особенностей и использования их в современном костюме, развитии украинского самобытного дизайна. Белгородская находка дополняет наши представления об истории народной металлопластики Южной Украины и может быть использована в качестве одного из образцов типологии дукачей в поздний период их изготовления.

Примечания

- ¹ Куницкий В.А. Предметы художественной пластики из Белгорода-Днестровского // Земли Южной Руси в IX – XIV вв. – К., 1985. – С. 124–126.
- Біляева С.О. Урбаністичні тенденції давньоруського часу у Північному Причорномор'ї // Слов'яни і Русь: археологія та історія. – К., 2013. – С. 37.
- ² Біляева С.О., Фіалко О.Є. Українська кераміка з розкопок Аккерманської фортеці (до питання про етнокультурний розвиток Півдня України) // Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні. – Вип. 22. – Ч. I. – Київ – Нікополь, 2013. – С. 329–335.
- ³ Спаський І.Г. Дукачи і дукачі України. Історико-нумізматичне дослідження. – К., 1970. – 170 с.
- ⁴ Смирнова Н.К. Дукачи в колекції Музея історических драгоценностей України // Музейні читання: Матеріали наук. конф. “Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки”. – Київ, Музей історичних коштовностей України, 11–13 грудня 2006 р. – К., 2007. – С. 187–196; Нестеренко В.І. Дукачі Лівобережної Черкащини // Музейні читання: Матеріали наук. конф. “Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки”. – Київ, Музей історичних коштовностей України, 11–13 грудня 2006 р. – К., 2007. – С. 197–207.
- ⁵ Смирнова Н.К. Дукачи в колекції..., с. 187.
- ⁶ Спаський І.Г. Дукачи і дукачі України..., с. 63.
- ⁷ Смирнова Н.К. Дукачи в колекції..., с. 188–189.

**ПОЛКОВОЙ СУВЕНИР 1911 Г. “БРЯНЦЫ – ОРЛОВЦАМЪ”
“1711 – 1911”: К 200-ЛЕТИЮ ОРЛОВСКОГО ПОЛКА**

Черкасский областной краеведческий музей имеет в своей коллекции материалы 35-го Брянского и 36-го Орловского полков. Среди них – серебряный полковой сувенир в виде скалистого и обрывистого уступа Орлиное гнездо, примыкающего к горе Святого Николая (с 1954 г. – гора Столетова, в честь генерала Столетова – руководителя обороны Шипки; с 1977 г. – гора Шипка)¹, где в 1877 году произошли самые важные сражения в русско–турецкой войне 1877–1878 гг. (рис. 1).

По центру склона горы прикреплена гладкая серебряная пластина с гравировкой по металлу батальной картины художника Алексея Николаевича Попова (1858–1917), участника русско–турецкой войны, “Защита Орлиного Гнезда орловцами и брянцами 12 августа 1877 г.” (1893 г.), на которой изображен один из боевых эпизодов героической обороны Шипкинского перевала (рис. 2). Снизу вверх по двум сторонам скалу украшают дубовая и лавровая ветки. Выше



Рис. 1.

на плоском выступе – надпись: “Брянцы – Орловцамъ” (рис. 3). Внутри предмета – серебряный с позолотой грушевидный сосуд с круглым отверстием в верхней части. Возможно, внутри находилась земля с места сражения. Навершие отсутствует.

Полковой сувенир “Орлиное гнездо”. ЧКМ, КВ – 48032, ПП – 4117. Серебро 875 пробы, чистым весом 5369,6 кг (Центральная инспекция пробирного надзора г. Киева, 1990 г.). Литье, пайка, гравировка по металлу. Размер: h – 30 см, 32 x 26,5 см.

36-й Орловский пехотный генерал-фельдмаршала князя Варшавского графа Паскевича-Эриванского полк – один из старейших полков русской армии – был основан еще при Петре

Великом в 1711 году. После многочисленных переименований и переформирований он был воссоздан в 1811 году и вновь получил название “Орловский”.



Рис. 2.



Рис. 3.

Традиция называть полки русской армии в честь российских городов была введена Петром I. Первоначально в полк набирали только орловцев. Со временем этого правила уже не придерживались строго, но и тогда в полку служило много уроженцев орловской губернии. Формированием полка занимался генерал-майор И.Ф. Паскевич, ставший впоследствии известным военачальником, генерал-фельдмаршалом и шефом полка. После смерти полководца в 1856 г. полку было навсегда присвоено его имя.

Наступил памятный 1877 год, когда Россия оказалась вынужденной поднять оружие для освобождения болгар, находившихся под игом Османской империи. Русская армия форсировала Дунай и в начале июля вышла к перевалам через Балканы. Орловский полк был направлен командованием на защиту перевала у Шипки, на который пришелся главный удар турецкой армии. Утром 9 августа неприятель начал штурм. Численность войск противника в четыре раза превосходила силы орловцев и болгарских ополченцев². Так началось знаменитое шестидневное шипкинское сражение. Уже во время боя следующего дня прибыл Брянский 35-й пехотный полк генерала-адъютанта князя Горчакова. Атаки следовали за атаками. Расстрелявшие свои патроны, томимые жестокой жаждой, защитники “Орлиного гнезда” – орловцы и брянцы – отбивались камнями и прикладами³ (рис. 4). Но в этот момент подошли подкрепления. Враг был отбит на всех пунктах. Защита Шипки стала переломным моментом в ходе военных действий. В марте 1878 года Турция признала свое поражение⁴. За проявленное мужество полки получили благодарность императора Александра II.



Рис. 4.

В хаосе начавшейся в России жестокой гражданской войны полки прекратили свое существование. “В момент формирования новых частей Армии Украинской Державы реликвии 35-го Брянского и 36-го Орловского полков были перевезены из Кременчуга Полтавской губ. (место дислокации полков) в Черкассы. В этом небольшом по тем временам, но богатом своей историей уездном городе Киевской губ., в мае 1918 г. был создан краеведческий музей. В том же 1918 г. все полковые регалии оказались в стенах музея. Подробности передачи неизвестны. В старых музейных инвентарных карточках содержится два варианта ответа: “Конфисковано из военных штабов, 1918”, “Передано из военных штабов, 1918”⁵. Полковой сувенир “Орлиное гнездо” был одним из первых экспонатов, который поступил в новосозданный Черкасский музей. К сожалению, в годы Великой Отечественной войны верхняя часть экспоната и подставка (плинт) были утеряны. Сама скала была вымазана гипсом так, чтобы не было видно, из какого металла она сделана. В таком виде сувенир и находится на учете в основном фонде музея.



Рис. 5.

На фотографии, сделанной в Полтаве в фотоателье Хмелевского (Нд – 9309), – ценные подарки и сувениры, в основном из драгметаллов, которые были презентованы Орловскому пехотному полку в 1911 г. в честь 200-летия его создания (рис. 5). Среди них, в центре, сувенир “Орлиное гнездо” с навершием в виде орла, надписями “200”, “февраль 1711 – 1911”.

На обратной стороне фотографии сотрудником отдела истории нашего музея Туречеком Виктором Яновичем в 1950–60-е годы сделаны следующие записи: “В музей поступило 1918 року ліквідаційною комісією 1-го червоного пішого черкаського полку (быв. 23-го пішого Брянського полку)”. И ниже: “36 брянский расформирован в Черкассах в начале февраля 18 г.”.

Судя по этой информации, большинство предметов, запечатленных на фото, находились в фондах нашего музея. Вероятнее всего, все они вместе с документацией были утеряны во время немецко-фашистской оккупации. До наших дней сохранился лишь полковой сувенир “Орлиное гнездо”, к тому же не в полном объеме.

Экспонат состоит из 3-х спаянных частей. Полый внутри. На предмете нет клейма мастера. Возможно, оно было на утерянной подставке. Пластина с гравировкой изнутри прикручена болтами, погнута по правому краю. Внизу на экспонате – четыре точки резьбового крепления для прикручивания подставки. На впаивном сосуде металл деформирован и пробит в двух местах (рис. 6). Серебро потемнело, со следами патины.



Рис. 6.

Оригинал картины Алексея Николаевича Попова находится в Военно-историческом музее артиллерии, инженерных войск и войск связи в Санкт-Петербурге (рис. 4). Такая же картина демонстрируется в экспозиции музея Национального парка-музея в Болгарии.



Рис. 7.

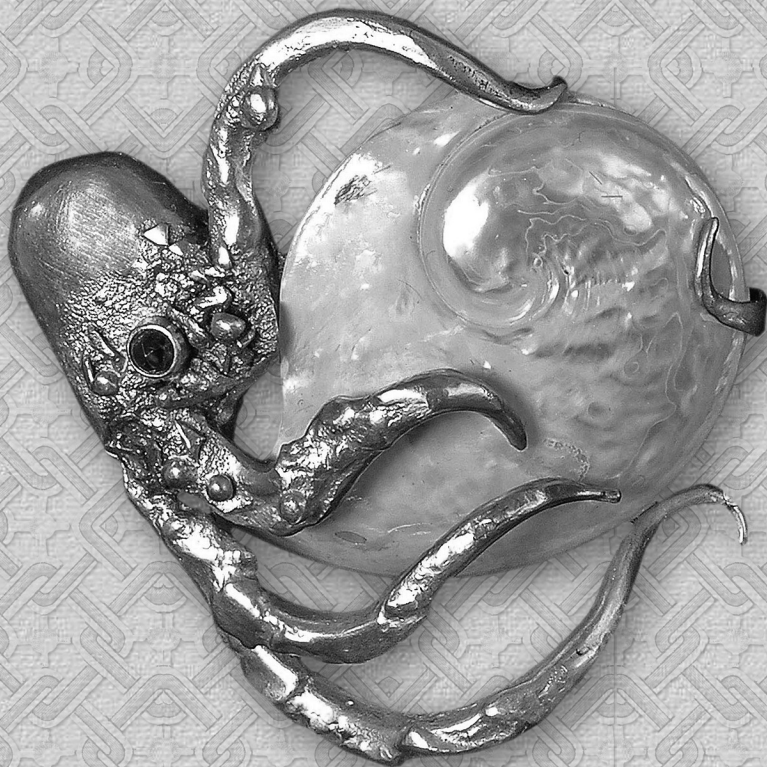
Сохранилась фотография 1925 года, на которой представлен комплекс материалов Черкасского музея, посвященный Орловскому и Брянскому полкам (рис. 7). На стене висит картина А.Н. Попова с уже известной батальной сценой.

На данный момент сувенир готовится к реставрации. Возможно, со временем он займет достойное место в экспозиции музея, посвященной Орловскому и Брянскому полкам.

Примечания

- ¹ Ачкасов В.И., Барбасов А.П. Русско-турецкая война 1877–1878. – М., 1977. – С. 126.
- ² Зверев А.Л., Панов В.В. Справка сотрудников Военно-исторического музея г. Орла. – Орел, 2007.
- ³ Керсновский А.А. История Русской армии. В 4 томах. Т. 2. – Белград, 1933–38. – С. 206.
- ⁴ Зверев А.Л., Панов В.В. Справка...
- ⁵ Тинченко Я. Знамена и юбилейные ленты Брянского и Орловского пехотных полков // Цейхгауз. – М., 2011. – № 2–3. – С. 55.

**ЮВЕЛІРНЕ МИСТЕЦТВО
СЬОГОДЕННЯ**



УКРАИНСКОЕ КАМНЕРЕЗНОЕ ИСКУССТВО КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

Предыстория

Художественная резьба по камню как вид декоративно-прикладного искусства появился в Украине относительно недавно. Период его зарождения и развития – приблизительно четверть столетия. Очевидно, это объясняется отсутствием на территории Украины устоявшихся традиций, необходимым условием формирования которых является прежде всего наличие сырья – ювелирных (драгоценных), ювелирно-поделочных и поделочных камней¹. Исторически камень применялся в быту, а также при изготовлении украшений, предполагающих небольшие вставки и бусины в основном изначально природной огранки. По мере развития ремесла техника обработки совершенствовалась. Камни использовались как местные, так и привозные, попадавшие на территорию благодаря торговым, дипломатическим отношениям и в результате военных действий. Больших трудовых затрат на добычу не требовалось, так как вследствие природных явлений выветривания, вымывания и обвалов верхних слоев земной коры материал был доступен на поверхности земли. На территории Крыма имелись в большом количестве сердолик, агаты галечной формы, горный хрусталь. Еще недавно можно было встретить друзы горного хрусталя на крымском побережье, также известна Сердоликовая бухта, берег которой был усыпан сердоликовой галькой. Археологические находки свидетельствуют и о наличии янтаря².

Во второй половине XIX века на Волыни находили кварц, топазы, кремень. Однако промышленная разработка Волынского месторождения с целью добычи топазов началась лишь в 1931 году. Помимо великолепных образцов этого камня были обнаружены большие запасы разновидностей кварца и берилла³. Впоследствии были открыты и другие месторождения на территории Украины. Но XX век отводил для сырья роль стратегических запасов, что являлось важнейшей составляющей экономического развития страны.

Активное применение камня в монументальном искусстве XX века и, соответственно, отведенная ему роль в масштабных

произведениях, ограничения по работе с драгоценными камнями и металлом, а также ограниченный доступ к информации (литературе) по истории искусства резьбы по камню – все это в комплексе не способствовало развитию камнерезного искусства.

Современность: технические и художественные возможности камнерезного дела

Истоки современного камнерезного дела следует искать в том промежутке времени, который дал возможность многим мастерам, пережившим период распада СССР в 90-е годы XX века, реализовать свой потенциал в области искусств. Помимо поиска новых форм и материалов в украинском классическом ювелирном искусстве, этот период способствовал активному освоению направлений декоративно-прикладного искусства и техник, которые некоторое время пребывали в забвении и представляли интерес только для узкого круга специалистов-реставраторов ювелирного наследия Украины.

Для конца XX – начала XXI веков характерна обработка камня для предметов интерьерной группы и утилитарного назначения – подарочных письменных приборов, подсвечников, пепельниц, шкатулок и т. п. В это же время появляются небольшие камнерезные фигурки и композиции по примеру фирмы Карла Фаберже⁴. Аналогичный алгоритм можно наблюдать в этот же период и в России.

Темой и материалом для доклада послужил анализ творческих биографий украинских камнерезов в рамках издательского проекта “Украина и Фаберже”, работа над которым началась в 2008 году под руководством кандидата искусствоведения В.В.Скурлова (Санкт-Петербург).

На сегодня камнерезное искусство Украины представлено небольшой группой талантливых мастеров, являющихся активом камнерезной группы. Есть предположение, что их может быть несколько больше, и в будущем мы о них узнаем. Для определения художественной ценности работ и, соответственно, уровня мастерства, необходимы критерии. В последнее время технологии шагнули вперед. В частности, сейчас при изготовлении гемм на производственных предприятиях используется ультразвуковое и лазерное оборудование. Но по-прежнему, уровень определяется по художественному замыслу, владению технологиями изготовления, а также применению ручного труда при создании произведения.

Анализ биографий мастеров-камнерезов позволил выявить некоторые закономерности развития их творческого пути, что представляется интересным, поскольку автор видит в этом определенный алгоритм возможного процесса обучения.

Несколько мастеров-камнерезов начинали свое знакомство с камнем на российских месторождениях. Со временем зарождалось и формировалось желание создать что-нибудь из камня, а для этого необходимо обладать художественным дарованием от рождения. Зачастую у камнерезов был опыт резьбы по дереву, кости, позже они переходили к полупрозрачным и непрозрачным минералам и породам, затем – как высшая степень мастерства – переходили на резьбу по прозрачным минералам, в том числе и корундам. При резьбе на прозрачных камнях видна малейшая погрешность. Например, в Китае, где камнерезное искусство имеет древние корни, мастерство оценивается по уровню работы с горным хрусталем.

Работа с камнем – дело непростое. Во-первых, из-за трудности обработки и других свойств, описанных ранее. Во-вторых, мастер никогда не знает, какой сюрприз преподнесет ему минерал или порода. Иногда на срезе может открыться красивейший узор, который продиктует дальнейшие действия в отношении камня и определит его судьбу. А бывает и так, что на окончательном этапе работы, при наведении последних штрихов, камень рассыпается. Причиной может стать микротрещина, образовавшаяся, например, вследствие взрывных работ, проводимых при добыче камня.

Помимо художественного дарования, мастер должен чувствовать материал, предугадывать его поведение, потому что если испортишь камень при работе – его уже не восстановишь (в отличие от металла, который можно подвергнуть переплавке). Это довольно трудоемкий и психологически непростой процесс, для которого необходимы такие качества, как выдержка и терпение. Да и здоровье необходимо, – работа в прямом смысле довольно пыльная. Люди, длительное время работающие с камнем, часто рискуют получить профессиональное заболевание из-за вдыхания мелкодисперсных частиц пыли, а также болезни суставов рук. И способы защиты на сегодняшний день не позволяют полностью нейтрализовать последствия профессиональной работы с камнем.

В современных работах уже четко определены направления, в которых работают украинские мастера:

- Изготовление гемм – камей и инталей.
- Камнерезная пластика – фигурки, вырезанные из цельного камня.
- Блокированная скульптура (объемная мозаика) – техника, при которой отдельно выточенные из камня детали соединяются в единую композицию.
- Совмещение камнерезных и ювелирных работ.

В виду малой численности мастеров и следованию каждого из них выбранным направлениям, украинские камнерезы не испытывают сильного давления конкуренции.

Персоналии: кавалеры наград Международного мемориального фонда Карла Фаберже

Мастера-камнерезы, успешно сочетающие камнерезные и ювелирные работы:

Чебурахин Михаил Васильевич (Киев). Выдающийся мастер. Владеет всеми приемами обработки металла, камней, других природных материалов, применяемых в ювелирном и камнерезном искусстве. Автор и создатель Президентской печати, а также множества выдающихся работ для первых лиц государства. Обладает профессиональными знаниями в области архитектуры, живописи и других видов искусств, истории, делового этикета. Владение ювелирными

техниками и опыт реставрационных работ позволяют мастеру создавать уникальные работы как по техническому, так и по художественному исполнению. Несколько последних лет автор отдает предпочтение цветочным композициям из камня в



Рис. 1. М.В. Чебурахин. “Цветочная композиция”. Итальянский мрамор, янтарь, шунгит, цветной жемчуг, бивень мамонта, сусальное золото, гальваническое золото, бронза. Резьба, художественное литье, прочеканка, золочение. 2010 г.

сочетании с металлом и деревом. Для камнерезных работ Михаила Чебурахина характерны мягкие плавные линии, тематика работ носит созидательный характер и направлена на торжество жизни и роста, о чем свидетельствуют как сами композиции, так и их названия. Например, “Жажда жизни”, “Лилия”, “Цветочная фантазия”, “Радость жизни”.



Рис. 2. А.В. Мирошников. “Рябчики” (дикие тюльпаны). Нефрит, яшмо-агат, горячая эмаль, золото, серебро, золочение. 2006 г.

Мирошников Александр Васильевич (г. Николаев Львовской области). Член Национального союза художников, художник-ювелир, скульптор, камнерез и гравер. В молодости в Иркутской области впервые увидел работы из нефрита, чароита, малахита, яшмы и других камней и был очарован их красотой. А затем был период художественного самообразования, сбора информации, самостоятельного изучения литературы по камнерезному искусству, творческие эксперименты. Многократное посещение Урала, Сибири, Забайкалья, Крыма, Карпат давало богатейший опыт в

познании мира камня. Его работы объединяют в себе мир Земли и мир Космоса. Основные темы: история, археология, философия, природа, скрытая от человеческих глаз. Тематику своих произведений А. Мирошников воплощает с помощью благородных металлов, эмали, драгоценных и полудрагоценных камней, используя современные технологии.

Крюков Юрий Михайлович (Донецк). Имеет два высших образования – техническое и юридическое. Занимался альпинизмом, покорил высочайшие вершины Советского Союза. В прошлом – инструктор, тренер-консультант и тренер-спасатель в международных альпинистских лагерях. Участник и лауреат конкурсов международных ювелирных выставок. Технологию

обработки ювелирных камней осваивал самостоятельно, не связывая это с профессиональной деятельностью. Однако со временем профессия повлияла на композиционную основу изделий: свойства исходного материала, а именно – твердость и неоднородность, во многом определяют исходный замысел, композиционное построение, технологию обработки и конечный результат. Металл подчеркивает геометрию, пластику обработанного камня, располагает к созерцанию⁵. Автор работает в трех направлениях: украшения, в основном с цветочной тематикой, интерьерные композиции из камня и металла и камеи. Использует цитрин, агат, дымчатый кварц, нефрит, аметисты.



Рис. 3. Ю.М. Крюков. Серьги “Летний дождь”. Золото, нефрит, аметисты, рубины, сапфиры, топазы.



Рис. 4. В.Г. Чубюк. “Тарас Бульба”. Нефрит, кварцит, кахолонг, яшма, мокайт, тигровый глаз, сердолик, пегматит графический, серебро, золото.

Чубюк Виктор Григорьевич (Киев). Мастер-камнерез высшей квалификации. Является лидером камнерезной пластики в Украине. Прожив более десяти лет в России, будучи педагогом по образованию, В.Чубюк увлекся резьбой по дереву, а затем и по камню. Осваивал все самостоятельно и, вернувшись в Украину, полностью посвятил себя камнерезному искусству. На данный момент автором выполнено более двухсот фигурок из камня. Анималистика представлена фигурками птиц, животных, моллюсков, насекомых. Блокированная скульптура достойно представлена фигурками характерных персонажей и героями кинофильмов. Мастер обладает удивительным чутьем в подборе камня. Для работ характерна широчайшая палитра оттенков. В композициях часто встречается джеспилит. Тем самым автор пропагандирует материал из местных месторождений, с которым любит работать, подчеркивая, что этот камень достоин внимания. В работах очень точно передана натуралистичность образа, характер героя. Виктор Чубюк создает из камня замечательные композиции, исходя из собственного взгляда на мир, что часто отражается в тонких юмористических (а иногда и слегка ироничных) названиях работ.



Рис. 5. С.А. Никитенко "Архангел Гавриил".
Топаз. 5,50х3,20 см.

Никитенко Святослав Алексеевич (Днепропетровск). Художник-камнерез, член Национального союза художников Украины. Увлечение резьбой по дереву, позже – по кости, переросло со временем в глиптику. Автор создал 480 камней (по состоянию на ноябрь 2013 г.) на религиозную, декоративную тематику, портреты. Произведения выполнены на цитрине, морионе, дымчатом кварце, сердолике, агате, нефрите, яшме, топазе, корунде. Помимо создания камней, вставок в ювелирные украшения, резных композиций из камня, целью автора является воз-

рождение древней и красивой традиции воротных икон (ладанок) – вида старинных украшений, сформировавшегося на Руси в XIII-XV вв., которые, по мнению художника, способствуют возрождению духовности и любви к прекрасному.

Гусак Григорий Николаевич (Харьков). Член Национального союза мастеров народного искусства Украины. Еще в юности увлекся резьбой по дереву и мелу, чеканкой по металлу, позже – живописью и мозаикой. Начиная с 90-х годов, Григорий Николаевич изменил направление своего творчества и перешел с больших скульптур на мелкую пластику. Основная тематика работ – религиозная (православная), представленная многосюжетными композициями в иконах, отдельными резными миниатюрами, а также историческая, воплощенная в настольных украшениях. Из камней для работы предпочитает халцедоновую группу камней – агат, сердолик, халцедон, сапфирин. Также использует цитрин, морион, аметист, горный хрусталь, нефрит, лазурит, кремний, окаменелое дерево, кость, янтарь, топаз, гранат, берилл. Григорий Гусак изучил резьбу по камню Средневековья и Античности. Главная идея его работ – возрождение и развитие православного искусства в мелкой пластике и камнерезных произведениях.

Итоги и перспективы

Камнерезные работы мастеров позволяют нам не только получать эстетическое удовольствие. Благодаря кропотливому труду их создателей, они являются носителями красоты и гармонии.

Искусство резьбы по камню представляется автору статьи очень важным направлением вида искусства, которое нуждается в пропаганде. В этом случае есть вероятность того, что эта тема окажется интересной не только специалистам, экспертам,



Рис. 6. Г.Н. Гусак. “Георгий Победоносец”. Дымчатый кварц, нефрит, золото, бриллианты, глиптика. 10,5х9,5х4,5 см. 2000 г.

мастерам и покупателям. Благодаря знакомству с миром камня и распространению информации об этом новом направлении для Украины, у камнерезов могут появиться последователи и ученики. Хотелось бы увидеть дальнейшее развитие этого красивого вида искусства, появление новых работ, достойных восхищения.

Хотелось бы отметить также ряд мероприятий, проводимых Международным мемориальным фондом Карла Фаберже, направленных на пропаганду камнерезного искусства украинских мастеров. В частности, это сотрудничество с печатным изданием “Магия успеха” (по состоянию на ноябрь 2013 г. издательство приостановило свою деятельность). Плодотворное сотрудничество с научным изданием “Геолог Украины”, которое предоставляет возможность осветить события, связанные с камнерезным искусством. Следует вспомнить круглый стол, посвященный данной теме, прошедший 18 мая 2013 года при поддержке Ассоциации ювелиров Украины и Контрактной ярмарки, а также выступление на научных геологических конференциях.

Примечания

- ¹ Первая общая классификация, которую можно назвать научно обоснованной, была составлена в 1860 году немецким ученым минералогом и вулканологом Карлом Клюге (Carl Emil Kluge). Принципы разделения на группы легли в дальнейшем в основу всех последующих классификаций – В.И. Соболевского, академика А.Е. Ферсмана и других. В 1973 году профессор Е.Я. Киевленко предложил классификацию, обобщающую камни по принципу рыночной стоимости, сформировавшейся в те годы, а также учитывающая варианты возможного применения камней в ювелирном и художественно-камнерезном деле. Согласно классификации, камни, используемые в ювелирной промышленности, были разделены на три группы: ювелирные (драгоценные), ювелирно-поделочные и поделочные. Внутри каждой группы для камней был определен порядок. Классификация Е.Я. Киевленко принята за основу и используется многими современными ювелирами и мастерами. Однако 18 ноября 1997 года в Украине был принят Закон № 637/97-ВР “О государственном регулировании добычи, производства и использования драгоценных металлов и драгоценных камней и контроль за операциями с ними”, согласно которому действует классификация: драгоценный

камень (1–4 порядка), драгоценный камень органогенного происхождения, полудрагоценный камень (1–2 порядка). В данном докладе не представлена история ряда других классификаций, принятых за рубежом, классификации упомянуты по объединенному территориальному признаку, т.е. указанная терминология соответствует общепризнанной классификации Е.Я. Киевленко.

² Ключко Л. Бурштинові шляхи за скіфських часів // Геолог України. – 2011. – № 3–4 (35–36). – С. 173–180.

³ Супрычев В.А. Самоцветы. Геммологические этюды об ограниченных камнях Украины. – К., 1981. – 216 с. , 12 с. ил.

⁴ Геолог України. – 2006 – № 2. – С. 3.

⁵ Крюков Ю.М. Автобиография. Личный архив.

**НУМІЗМАТИКА –
НАУКА І МИСТЕЦТВО**



ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТЕХНОЛОГИЙ ЮВЕЛИРНОГО ДЕЛА В ФАЛЬШИВОМОНЕТНИЧЕСТВЕ В ЭПОХУ ПОЗДНЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Фальшивомонетничество зародилось, очевидно, с изобретением самой монеты. Целью подделки монет всегда являлась незаконная нажива. Технологии производства и защиты монет от подделок прошли сложный путь эволюции: от примитивной ручной чеканки до сложных механизмов. И чем сложнее становилось производство монеты, тем меньше подделок на сегодняшний день известно исследователям. Власти старались всеми доступными средствами защитить свою монетную регалию от подделки. Согласно классификации фальшивомонетничества, существует множество типов фальшивых монет, из которых в данном сообщении мы рассмотрим частные кустарные подделки, изготовленные в подпольных мастерских с целью сбыта на денежном рынке.

Применимые в ювелирном искусстве технологии были частично заимствованы в производстве монет, да и сами монеты являются частью искусства обработки металлов. Подделкой денег в эпоху позднего Средневековья занимались, как правило, те, кто обладал навыками обработки металла, а именно: ювелиры, кузнецы и лица, уже имеющие опыт работы на монетном дворе.

Производство подделок осуществлялось в несколько этапов:

- Изготовление орудий чеканки (штемпелей, пуансонов, пр.).
- Получение заготовок под фальсификаты.
- Нанесение на заготовки рельефа, имитирующего изображения подлинных монет.
- Нанесения на заготовки с рельефом драгоценного слоя.

Теперь рассмотрим, какие ювелирные навыки обработки металла были необходимы фальшивомонетчику на каждом этапе. Для изготовления орудий нанесения рельефа необходимо было вырезать штихелями на рабочем поле штемпеля зеркальные изображения художественных элементов будущих фальшивок или перенести изображение на матрицу фальшивыми пуансонами. Аналогичные приемы: гравировка, резьба и использование пуансонов применялись в ювелирном деле.

Следующим этапом было производство заготовок под фальшивые деньги. В Центральной и Восточной Европе в период позднего Средневековья массово применялись две основные технологии производства монет: чеканка штампами и молотом по заготовкам из металлической проволоки или раскатанного листа. Проволочная чеканка монет применялась в Золотой Орде, позднее была заимствована в российских уделах, Крымском ханстве, Киевском, Молдавском и Великом Литовском княжествах. Для получения заготовок из листа необходимо было применение навыковковки металла до тонкого листа, из которого цилиндрическим орудием вырубывали заготовки. Для получения металлической проволоки использовался волочильный станок. Реже встречаются литые заготовки. Литье заготовок осуществлялось в глиняные либо каменные формы. Таким образом, фальшивомонетчикам необходимо было также осваивать технологииковки, волочения и литья.

Нанесение рельефа на поверхность металла с использованием матрицы (штампа) является непосредственно процессом чеканки, распространенной в ювелирном искусстве. В процессе подделки монет мы встречали экземпляры, изготовленные как горячей, так и холодной чеканкой. Перед нанесением изображений заготовки подвергались температурной обработке для отпуска металла и лучшей передачи рельефа.

Главной сложностью для изготовителей фальшивок было придание поддельной монете драгоценного вида. Осуществлялось это либо путем нанесения слоя драгоценного металла на заготовки из недрагоценного, или комплексного изготовления фальсификата из сплава, похожего по оттенку на серебро. Такой бледно-серый оттенок давало олово или его сплав с серебром. В случае изготовления фальшивой монеты в виде монолита ее отливали в форму либо подвергали заготовку серебристого цвета чеканке. Для придания более схожего на оригинальные монеты вида применяли отбеливание. Чаще среди фальшивомонетчиков был распространен метод нанесения покрытия на недрагоценные заготовки. Это осуществлялось двумя способами: амальгамой или лужением. Метод амальгамы заключается в погружении заготовки поддельной монеты в сплав плавленного серебра и ртути, после испарения которой на заготовке оставался тонкий слой драгоценного металла. Аналогичные процессы используются при нанесении слоя золота. Для

придания монете серебряного цвета применялось покрытие поверхности заготовки оловом, а также лужение. Как известно, технологии золочения и серебрения при помощи амальгамы используются в ювелирном искусстве с глубокой древности.

Использование при подделке монет технологий лужения и серебрения можно определить при помощи рентгено-флуорисцентного анализа состава сплава поверхности металла. Существенные пики ртути или олова с высокой долей вероятности указывают на применение той или иной технологии.

Участие ювелиров в подделке монет отмечено также зачастую в параллельной деятельности по серебрению и лужению украшений и утвари из недрагоценного металла с целью продажи их в качестве драгоценных изделий.

Методами, применимыми в ювелирной практике, руководствовались и при проверке качества монет, совершая денежные операции. Нередко археологи при обнаружении хорошо сохранившихся емкостей для хранения и переноски крупных сумм денег (мошна, калита, черес) находят в отдельных емкостях и карманах и пробирные камни.

Таким образом, при изготовлении поддельных монет, фальсификаторы широко использовали технологические приемы ювелирного дела, в особенности: гравировку, резьбу, ковку, волочение, литье, чеканку, отбеливание, серебрение, лужение и золочение, использование пробирного камня.

Можно сказать, что фальшивомонетчики воплощали в жизнь мечту алхимиков – превращение недрагоценного металла в золото и серебро.

ШЕДЕВРИ ЮВЕЛІРНОГО МИСТЕЦТВА В ПАМ'ЯТНИХ МОНЕТАХ НАЦІОНАЛЬНОГО БАНКУ УКРАЇНИ

Традиції увічнення видатних подій минулого в нумізма-тичних пам'ятках шляхом випуску комеморативних (пам'ятних) монет сягають глибини століть. Національний банк України почав виготовляти такі монети з 1995 року. Світ побачили серії, присвячені перемозі у Великій Вітчизняній війні, видатним українським постатям, олімпійським іграм, духовним скарбам України, скіфському золоту та багатьом іншим тематикам.

У фокусі нашого повідомлення – монети, присвячені археологічним пам'яткам доби скіфів, а саме шедеврам скіфського ювелірного мистецтва.

У серії “Памятки давніх культур України” у 2001 році вийшла монета номіналом 20 гривень, на якій представлено образи скіфського мистецтва. Автор – Роман Чайковський. На аверсі монети у внутрішньому колі вміщено: у центрі на тлі житнього колосся символічне колесо історії, на якому сидить сокіл, а внизу – змія, угорі ліворуч – малий Державний Герб України; у зовнішньому колі ліворуч зображено скіфського воїна з ритонем у руці, а праворуч – скіфську царицю з дзеркалом; логотип Монетного двору і написи: УКРАЇНА, 2001, 20 ГРИВЕНЬ.

На реверсі монети зображено: у внутрішньому колі – пластина (VII – поч. VI ст. до н.е.) – прикраса жіночого головного убору; у зовнішньому колі – стилізовані образи, виконані в так званому скіфському звіриному стилі, та напис: СКІФІЯ (рис. 1).

Особливо вирізняється монета номіналом у 100 гривень – “Пектораль”. Художником і скульптором монети є Святослав Іваненко. Вона увійшла в серію духовних скарбів України і присвячена неперевершеному шедевру еллінсько-скіфського мистецтва – золотій пекторалі (IV ст. до н.е.) з кургану Товста Могила на Дніпропетровщині (1971 р.). На аверсі монети зображено витий джгут з фрагментом рослинного орнаменту, що відокремлює яруси пекторалі, усередині якого – малий Державний Герб України та рік карбування монети 2003; розміщено кругові написи: УКРАЇНА, 100 ГРИВЕНЬ, а також позначення металу, його проби – Au 900, маса металу в чистоті – 31,1 г та логотип Монетного двору Національного банку України.



Рис. 1. Монета номіналом 20 гривень, 2001 р. На реверсі в центрі вміщено зображення золотої пластинки, знайденої у кургані поблизу с. Бобриця (Черкаська обл.). Художник і скульптор Роман Чайковський.



Рис. 2. Монета номіналом 100 гривень, 2003 р. Присвячена шедевр ювелірного мистецтва IV ст. до н.е. – золотій пекторалі (знахідка з кургану Товста Могила, Дніпропетровська обл.). Художник і скульптор Святослав Іваненко.



Рис. 3. Монета номіналом 2 гривні. На реверсі – пластинка із зображенням скіфського вершника (знайдена в кургані Куль-Оба, Крим). Художники: Володимир Дем'яненко, Борис Груденко; скульптори: Володимир Дем'яненко, Роман Чайковський.



Рис. 4. Найменша золота монета. Номінал – 2 гривні. На реверсі – зображення Богині Апі – прародительки скіфів. Художники: Володимир Дем'яненко, Борис Груденко; скульптори: Володимир Дем'яненко, Святослав Іваненко.



Рис. 5. Монета із зображенням вепра – мініатюрної скульптурки, знайденої в кургані Хомина Могила (с.Нагірне, Дніпропетровська обл., IV ст. до н.е.). Художник і скульптор Володимир Дем'яненко.



Рис. 6. Монета, на реверсі якої вміщено образ оленя – золота пластинка з кургану поблизу с. Синявка (Черкаська обл.). Художники: Володимир Дем'яненко, Борис Груденко; скульптори: Володимир Дем'яненко, Святослав Іваненко.

На реверсі монети на тлі скіфського кургану зображено пектораль зі збільшеними фрагментами верхнього ярусу: угорі – кобила з лошам на вершині кургану, унизу – двоє чоловіків вручну розтягують шкіру тварини (рис. 2).

Вартість цієї монети за даними Національного банку України становить 18555 грн. Проте на нумізматичному ринку вона коштує в межах 28 000–23 000 грн., а на інтернет-аукціоні “Аукро” її придбали за 43 000 грн.

У подальшому було випущено підсерію золотих пам’ятних монет, присвячених скіфському золоту. Розробкою дизайну займались: Володимир Дем’яненко (аверс монет), Борис Груденко (реверс монет). Ці монети присвячені надзвичайно важливому етапу в історії розвитку ювелірного мистецтва на території України – скіфському періоду (VII – III століття до н.е.). Це самобутнє ювелірне мистецтво знайшло відображення в образах тварин, які прикрашали військове спорядження, предмети культу, одяг тощо. Вони увійшли до серії “Найменша золота монета”. Першою в цій серії стала монета з назвою: “Скіфське золото” номіналом в 2 гривні. На аверсі монети в намистовому колі розміщено малий Державний Герб України, над яким – рік карбування монети 2005; між намистовим колом і кантом монети – написи: УКРАЇНА (угорі), 2 ГРИВНІ (унизу), а також позначення металу, його проби – Au 999,9 (ліворуч), маса – 1,24 г та логотип Монетного двору Національного банку України (праворуч). На реверсі монети зображено золоту пластинку у вигляді рельєфної профільної фігури скіфського вершника, знайдену у 1830 році під час археологічних розкопок кургану Куль-Оба поблизу міста Керч (рис. 3).

У 2008 році світ побачила монета, присвячена зразку скіфської культури – пластині-аплікації IV ст. до н.е. із зображенням богині Апі – праматері скіфів. На аверсі монети в намистовому колі розміщено малий Державний Герб України, над яким – рік карбування монети – 2008; між намистовим колом і кантом монети – написи: НАЦІОНАЛЬНИЙ БАНК УКРАЇНИ (угорі), 2 ГРИВНІ (унизу), а також позначення металу, його проби – Au 999,9 (ліворуч), маса – 1,24 г та логотип Монетного двору Національного банку України (праворуч). На реверсі монети зображено золоту пластину-аплікацію у вигляді змієної богині Апі та розміщено напис СКІФСЬКЕ ЗОЛОТО (унизу) (рис. 4).

У 2009 році було випущену монету з зображенням відомої золотой фігурки дикого кабана, що є пам'яткою кінця IV ст. до н.е. з кургану Хомина Могила поблизу с. Нагірне Дніпропетровської області. На аверсі монети в намистовому колі розміщено малий Державний Герб України, над яким – рік карбування монети – 2009; між намистовим колом і кантом монети кругові написи: НАЦІОНАЛЬНИЙ БАНК УКРАЇНИ (угорі), 2 ГРИВНІ (унизу), а також позначення металу, його проби – Au 999,9 (ліворуч), маса – 1,24 г та логотип Монетного двору Національного банку України (праворуч). На реверсі монети зображено фігурку вепра та внизу півколом розміщено напис СКИФСЬКЕ ЗОЛОТО (рис. 5).

Завершує список монет цієї теми монета “Скіфське золото. Олень”. Ця монета присвячена зразку ювелірного мистецтва Скіфії – золотій пластині із зображенням оленя (VII – VI ст. до н.е.) з кургану поблизу с. Синявки Черкаської області. На аверсі монети в намистовому колі розміщено малий Державний Герб України, над яким – рік карбування монети – 2011; між намистовим колом і кантом монети – кругові написи: НАЦІОНАЛЬНИЙ БАНК УКРАЇНИ (угорі), 2 ГРИВНІ (унизу), а також позначення металу, його проби – Au 999,9 (ліворуч), маса – 1,24 г та логотип Монетного двору Національного банку України (праворуч). На реверсі монети зображено фігурку оленя та внизу півколом розміщено напис СКИФСЬКЕ ЗОЛОТО (рис. 6).

Кожна монета з серії “Скіфське золото” за даними Національного банку України *оцінюється в 920 грн.*, проте її ринкова вартість становить близько 1000 грн.

Як бачимо, у випусках комеморативних (пам'ятних) монет Національний банк України відвів належне місце пам'яткам ювелірного мистецтва, зокрема шедеврам скіфського ювелірного мистецтва.





BITAEMO!

Щиро вітаємо головного зберігача Музею історичних коштовностей України Олену Петрівну Підвисоцьку з ювілеєм!

У музейних колах наша Олена Петрівна – людина знана. Адже вже понад 30 років вона працює у “Золотій скарбниці”, віддаючи їй частинку своєї душі.

А почала свій “трудо-вий шлях” в Музеї історичних коштовностей, як пишуть у офіційних характеристиках, Леночка Підвисоцька, у 1983 р. Тоді ще зовсім юна, тендітна дівчинка працювала екскурсоводом у науково – освітньому відділі. Швидко опанувала “премудрості” створення цікавих, змістовних екскурсій та лекцій, навчилася володіти увагою різних аудиторій. Неголосно, м’яко, щиро, наче звер-



таючись безпосередньо до кожної людини – таку манеру ведення екскурсій О.П.Підвисоцької, запам’ятали відвідувачі музею далеких 80-х років. А як запаливалися її прекрасні очі, наче закликаючи усіх, хто її слухав, долучитися до таємниць давнього мистецтва...

Наступна сходинка у творчій біографії Олени Петрівни: науковий співробітник, а далі – завідувач скіфо-античного сектору відділу історії ювелірного мистецтва. Збільшилися навантаження, тому що треба було засвоювати нові види музейної справи – експозиційну, фондову, виставкову роботу. Крім того, зросла і відповідальність, адже виникла необхідність об’єднати колег у єдину команду – сектор, перед яким стояли завдання з вивчення колекцій нашого музею за темою “Стародавнє ювелірне мистецтво України”. Але Олені Петрівні

вистачало енергії, завзяття, принциповості. Щодо останнього, то дехто дивувався: “тиха” Леночка в певних ситуаціях виявляла твердість і непохитність у відстоюванні своїх переконань. Згодом результати і роботи О. Підвисоцької, і сектору знайшли відображення в створенні тематичних виставок у експозиції, наукових та науково – популярних публікаціях (статтях, каталогах), доповідях на наукових конференціях і семінарах. А як багато знань та наполегливості потребує підготовка закордонних виставок! І знову наша Олена Петрівна – на висоті! Її запам’ятали у музеях багатьох країн світу: вимоглива до себе і до інших, Олена Петрівна завжди надає матеріали (документацію, каталоги, фото) у повному обсязі, ретельно перевіряючи всі дані. А як пестливо, вона ставиться до кожного експонату...

Коли постало питання про головного зберігача нашого музею, то все вказувало на те, що кращої кандидатури не знайти. Тому що Олена Петрівна має не тільки глибокі знання з історії античного мистецтва, технології виробництва прикрас давнини, але й загалом – з проблематики музеєзнавства. Але головне: якою б справою не займалася О.П. Підвисоцька на музейній ниві – проводить екскурсії, читає лекції, створює експозиційні плани, здійснює відбір експонатів для міжнародних виставок, пише наукові праці – все робить з душею. Саме так, не просто професійно відповідально, старанно, але й натхненно, творчо, з любов’ю!

Ні роки, ні відповідальні посади не змінили її: молода, струнка жінка, з м’якою усмішкою, тримається завжди скромно. А очі, як і колись, запалюються і відбивають її внутрішній вогонь – безцінний дар долі! Адже її ім’я означає – “Світла”, “Та, що сяє”. Наша Прекрасна Єлена! Щастя, здоров’я, любові, натхнення!

*Колектив
Музею історичних
коштовностей України*

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ

АСГЭ	Археологический сборник государственного Эрмитажа (Санкт-Петербург, Россия)
ВДИ	Вестник древней истории
ГМИР	Государственный музей истории религии (Москва, Россия)
ДІМ	Дніпропетровський історичний музей ім. Д.І. Яворницького
ИАК	Известия Императорской археологической комиссии
ИРАИМК	Известия Российской Академии истории материальной культуры (Санкт-Петербург, Россия)
ІА НАНУ	Інститут археології Національної Академії наук України
КарГУ	Карагандинский государственный университет
КСИА	Краткие сообщения Института археологии АН СССР
КСИИМК	Краткие сообщения Института материальной культуры АН СССР
МИА	Материалы и исследования по археологии СССР
МИДУ	Музей исторических драгоценностей Украины
МІКУ	Музей історичних коштовностей України
НА ІА НАНУ	Науковий архів Інституту археології Національної Академії наук України
НАВ	Нижеволжский археологический вестник (Волгоград, Россия)
НАП	Нумизматика античного Причерноморья
НМІУ	Національний музей історії України
НХМУ	Национальный художественный музей Украины
ОАК	Отчеты Императорской археологической комиссии
РА	Российская археология
СА	Советская археология
САИ	Сборник археологических источников СССР
BIFAQ	Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale. Le Caire
BM	British Museum. London
JEOL	Jaarbericht van het Vooraziatisch-Egyptisch Genootschap Ex Oriente Lux. Leiden.
Rn	Registration number (регистрационный номер).
SAT	Studien zum altägyptischen Totenbuch. Wies
ZÄS	Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde

НАШІ АВТОРИ

Аблаєва Ульвіє Османівна

АР Крим, м. Сімферополь, Історичний музей “Ларишес”, заступник директора музею.

Боньковська Софія Миколаївна

Україна, м. Київ, дослідник історії ювелірного мистецтва XVIII – XX ст.

Бартош Алла Єгорівна

Україна, м. Київ, Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, науково-дослідний відділ історії Києво-Печерської лаври, зав. сектору.

Березова Світлана Анатоліївна

Україна, м. Київ, Музей історичних коштовностей України, науково-дослідний відділ історії ювелірного мистецтва; зав. сектору.

Бессонова Світлана Сергіївна

Україна, м. Київ, Інститут археології НАН України; провідний науковий співробітник, кандидат історичних наук.

Біляєва Світлана Олександрівна

Україна, м. Київ, Інститут археології НАН України; провідний науковий співробітник, доктор історичних наук.

Бикова Марія Олександрівна

Росія, Державний Володимиро-Суздальський музей-заповідник, відділ давньоруського мистецтва, зав. відділу.

Бойко-Гагарін Андрій Сергійович

Україна, Кіровоград, Кіровоградський технічний університет; аспірант.

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.

Величко Євгенія Олександрівна

Україна, м. Київ, Музей історичних коштовностей України, науково-дослідний відділ історії ювелірного мистецтва; старший науковий співробітник.

Вертієнко Ганна Володимирівна

Україна, м. Київ, Інститут сходознавства ім. А.Ю. Кримського НАН України; старший науковий співробітник, кандидат історичних наук.

Вітрик Ірина Сергіївна

Україна, м. Київ, Національний музей історії України; науково-освітній відділ; 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.

Ібрагімова Лейла Різаєвна

Україна, м. Мелітополь, Мелітопольський міський краєзнавчий музей; директор музею.

Ієвлев Михайло Михайлович

Україна, м. Київ, Інститут археології НАН України; старший науковий співробітник, кандидат історичних наук.

Клочко Любов Степанівна

Україна, м. Київ, Музей історичних коштовностей України, науково-дослідний відділ історії ювелірного мистецтва; провідний науковий співробітник, кандидат історичних наук.

Клочко Роман Вікторович

Україна, м. Мелітополь, Мелітопольський міський краєзнавчий музей; молодший науковий співробітник.

Кропотов Віктор Валерійович

Україна, м. Київ, Інститут археології НАН України, відділ археології раннього залізного віку; старший науковий співробітник, кандидат історичних наук.

Малюк Наталія Іванівна

Україна, м. Київ, Музей історичних коштовностей України, науково-дослідний відділ фондів; старший науковий співробітник.

Мезенцева Ірина Вікторівна

Україна, м. Київ, Національний музей історії України, відділ найдавнішої історії України; старший науковий співробітник.

Мироненко Тамара Іванівна

Україна, м. Київ, Національний музей історії України, відділ декоративно-ужиткового мистецтва; старший науковий співробітник.

Орлик Михайло Васильович

Україна, м. Кіровоград, Кіровоградський національний технічний університет, факультет обліку і фінансів; студент.

Павленко Людмила Віталіївна

Україна, м. Київ, Національний музей історії України; науково-освітній відділ; старший науковий співробітник.

Пак Віра Пилипівна

Росія, м. Ростов, Державний музей-заповідник “Ростовський кремль”; зав. сектору “Музей фініфті”, кандидат мистецтвознавства.

Палатна Світлана Григорівна

Україна, м. Київ, Музей історичних коштовностей України, науково-дослідний відділ історії ювелірного мистецтва, старший науковий співробітник.

Пекарська Людмила

Велика Британія, м. Лондон, бібліотека та архів Союзу українців у Великій Британії; зав. бібліотеки.

Полідович Юрій Богданович

Україна, м. Донецьк, Донецький обласний краєзнавчий музей; провідний науковий співробітник, кандидат історичних наук.

Попельницька Олена Олексіївна

Україна, м. Київ, Національний музей історії України; провідний науковий співробітник, кандидат історичних наук.

Пуцко Василь Григорович

Росія, м. Калуга, Обласний художній музей; заступник директора з наукової роботи.

Ралдугіна Тетяна Павлівна

Україна, м. Київ, Національний музей історії України; відділ “Україна 1917–1922 рр.”; завідувач відділу.

Сапфірова Наталія Миколаївна

Україна, м. Київ, дослідник, фахівець з історії ювелірного мистецтва; член Співки геологів України.

Сергій Олена Сергіївна

Україна, м. Київ, Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, зав. сектору.

Станіцина Галина Олександрівна

Україна, м. Київ, Інститут археології НАН України, науковий архів; старший науковий співробітник.

Степаненко Наталія Олександрівна

Україна, м. Дніпропетровськ, Дніпропетровський історичний музей ім. Д.Яворницького, відділ фондів; старший науковий співробітник.

Тарасенко Микола Олександрович

Україна, м. Київ, Інститут сходознавства ім. А.Ю. Кримського НАН України; старший науковий співробітник, доктор історичних наук.

Терещук Оксана Михайлівна

Україна, м. Київ, Національний музей історії України; відділ “Україна XIV – початку XX ст.”; старший науковий співробітник.

Тихонова Маргарита Миколаївна

Україна, м. Дніпропетровськ, Державний історичний музей ім. Д. Яворницького, відділ фондів; старший науковий співробітник.

Триколенко Ольга Вікторівна

Україна, Київ, Національний авіаційний університет, доцент кафедри рисунка, живопису та скульптури.

Триколенко Софія Тарасівна

Україна, м. Київ, Національний авіаційний університет, асистент кафедри рисунка, живопису та скульптури.

Удовиченко Ірина Володимирівна

Україна, м. Київ, Музей історичних коштовностей України, науково-освітній відділ; науковий співробітник.

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, відділ документальних фондів; старший науковий співробітник.

Шевчук Олена Євгеніївна

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> З історії музеїв Києва в 20-ті роки ХХ ст. (за архівними матеріалами).....	15
<i>Векленко В.О., Несправа М.В.</i> Відкриття Музею хреста на Дніпропетровщині.....	31
<i>Ібрагімова Л.Р.</i> Від скіфського золота до сучасних прикрас (огляд колекції з дорогоцінних металів Мелітопольського міського краєзнавчого музею).....	38
<i>Быкова М.А.</i> История коллекции драгоценных металлов Владимиро-Суздальского музея-заповедника	51

ХУДОЖНІ ТРАДИЦІЇ ДОБИ РАНЬОГО ЗАЛІЗА. ПАМ'ЯТКИ ЮВЕЛІРНОГО МИСТЕЦТВА

<i>Бессонова С.С., Сиволап М.П., Сиволап Л.Г.</i> Налобная золотая пластина IV в. до н.э. из Поросья	63
<i>Величко Є.О.</i> Типологія браслетів з сарматських пам'яток Північного Причорномор'я.....	86
<i>Грибкова А.А.</i> Олень раннескифского времени на пластинах-аппликациях из скифских курганов Украинской лесостепи	101
<i>Клочко Л.С.</i> Нашиїні прикраси скіф'янок (ланцюжки з окремих елементів).....	109
<i>Клочко Р.В.</i> Золоті прикраси з Мелітопольського кургану у фондах Мелітопольського міського краєзнавчого музею	130
<i>Кропотов В.В.</i> Датировка позднескифских золотых подвесок-лунниц из Предгорного Крыма.....	137
<i>Мезенцева І.В.</i> Бронзова прикраса з розкопок В.В.Хвойки біля села Пруси (с. Михайлівка) Черкаської області в експозиції НМІУ ...	145
<i>Полидович Ю.Б.</i> Структура и символика декора ножен скифских мечей V – IV вв. до н.э.....	152
<i>Тарасенко Н.А., Вертиенко А.В.</i> Скарабей в контексте погребального обряда скифо-сарматских племен (на материалах некрополя Илурата).....	170
<i>Триколенко О.В., Триколенко С.Т.</i> Особенности изображений со сцены боя на серебряной накладке горита из кургана Солоха.....	189
<i>Триколенко О.В., Триколенко С.Т.</i> Композиция на круглом фаларе из кургана Большая Близница	202

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

<i>Вакуленко Л.В.</i> Майстерня черняхівського ювеліра з с.Сокіл на Подністров'ї.....	209
<i>Вітрик І.С., Павленко Л.В.</i> Про лімозькі емалі у київських зібраннях	220
<i>Ієвлев М.М., Козловський А.О.</i> Ікона св. Георгія з розкопок “Західного палацу”	226
<i>Пекарська Л.В.</i> Забуті скарби Десятинної церкви (за розкопками Д.В. Мілеєва 1908 та 1910 рр.).....	237
<i>Степаненко Н.О.</i> Енколпіони з колекції хрестів Дніпропетровського національного історичного музею імені Д.І. Яворницького	250
<i>Хардаєв В.М.</i> Наремненні украшения конской узды конца X – XI веков в коллекции Музея исторических драгоценностей Украины	268

ПАМ'ЯТКИ ЮВЕЛІРНОГО МИСТЕЦТВА XV — XX ст.

<i>Аблаєва У.О.</i> Классификация традиционных украшений крымских татар, а также глоссарий национальных ювелирных изделий	285
<i>Березова С.А., Старченко О.В.</i> Французьке срібло в колекції МІКУ	297
<i>Боньковська С.М.</i> Золотарські вироби богослужбового призначення як об'єкт наукового пізнання (термінологія, спроба типологізації, основні методи дослідження)	310
<i>Дерев'яноко Н.В.</i> Комплекс прикрас народного жіночого вбрання Чигиринщини кінця XIX – початку XX століття	328
<i>Малюк Н.І.</i> Деталь декору золотої митри з колекції МІКУ	334
<i>Пак В.Ф.</i> О ювелирном оформлении финифти в Ростове Великом во второй половине XVIII – XIX вв. (к обзору источников)	342
<i>Бартош А.Е., Палатная С.Г.</i> История памятного серебряного венка (из фондов Музея исторических драгоценностей Украины)	353
<i>Попельницька О.О., Шевченко О.В.</i> Шпага першої третини XIX ст. російського державного діяча Олександра Дмитровича Балашова в колекції НМІУ	368
<i>Пуцко В.Г.</i> Київський срібний хрест-мощовик 1671 р. майстра Федора Золотаря	386
<i>Ралдугіна Т.П.</i> Срібний вінок із Музею історичних коштовностей України – унікальна історична пам'ятка	394
<i>Сергий Е.С.</i> Иконографические особенности афонских и украинских деревянных резных крестов XVII – XVIII вв.: к вопросу атрибуции памятников (на материалах коллекции НКПИКЗ).....	410

<i>Терещук О.М., Мироненко Т.І., Шевченко О.В.</i> Вироби київського золотаря Івана Равича (1677 – 1762) в колекції НМІУ	421
<i>Тихонова М.М.</i> Мідна матриця для друку образу Богородиці Римської: спроба атрибуції	434
<i>Удовиченко І.В.</i> Исторические сюжеты на предметах немецкой торевтики (на примере стопы из коллекции МИДУ)	444
<i>Беляева С.А., Фиалко Е.Е.</i> Серебряный дукач из раскопок в Белгороде-Днестровском	453
<i>Шевчук Е.Е.</i> Полковой сувенир 1911 г. “Брянцы – Орловцамъ” “1711 – 1911”: к 200-летию Орловского полка	459

ЮВЕЛІРНЕ МИСТЕЦТВО СЬОГОДЕННЯ

<i>Сатфирова Н.Н.</i> Украинское камнерезное искусство конца XX – начала XXI века	467
---	-----

НУМІЗМАТИКА – НАУКА І МИСТЕЦТВО

<i>Бойко-Гагарин А.С.</i> Использование технологий ювелирного дела в фальшивомонетничестве в эпоху позднего Средневековья	479
<i>Орлик М.В.</i> Шедевры ювелирного мистецтва в пам'ятних монетах Національного банку України	482
ВІТАЄМО ЮВІЛЯРІВ!	489
СПИСОК СКОРОЧЕНЬ	490
НАШІ АВТОРИ	491

Наукове видання

МУЗЕЙНІ ЧИТАННЯ.

Матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво – погляд
крізь віки”. – Київ, Музей історичних коштовностей України,
18–20 листопада 2013 р. – К., 2014. – 499 с.

Літературне та технічне редагування – Ю.М. Олійник
Верстка, макет – М.В. Панченко