

*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”
10 – 12 листопада 2014 р.

Київ 2015

ББК 79. 1я 43 = 85. 12я43

Музейні читання. Матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки”. – Київ, Музей історичних коштовностей України – філіал Національного музею історії України, 10–12 листопада 2014 р. – К., 2015. – 368 с.

Редакційна колегія:

відповідальна за випуск	Л.В. Строкова
відповідальний секретар	Л.С. Клочко
дизайн, верстка, макет	М.В. Панченко

Збірник «Музейні читання» містить матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки», яку щорічно (з 1993 р.) проводить Музей історичних коштовностей України – філіал Національного музею історії України. Автори статей: співробітники музеїв, науково-дослідних інститутів, університетів розглядають широке коло проблем: збереження культурної спадщини, вивчення музейних колекцій та окремих пам’яток ювелірного мистецтва, його сучасних тенденцій розвитку, технологія художньої обробки металу та коштовного каміння, особливості творчості митців-ювелірів на різних хронологічних етапах історії України.

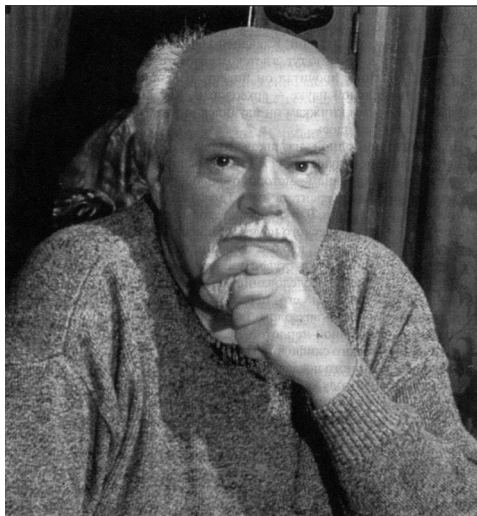
ББК 79. 1я 43 = 85. 12я43

Видано за сприяння Олексія Євгеновича Шереметьєва – відомого колекціонера, українського мецената, покровителя музейної науки і музейної справи.

ВСТУПНЕ СЛОВО

Непомітно промайнув рік... І знову співробітників різних закладів – музеїв, заповідників, науково-дослідних інститутів зібрали наші «Музейні читання». Ця конференція стала традиційною за час свого існування (від 1993 р.). І ми – колектив Музею історичних коштовностей України – організатори конференції на тему «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки» надзвичайно щасливі, що маємо нагоду зустрітися з колегами, обмінятися думками з приводу нових досліджень в царині історії художньої обробки металів, технологічних особливостей у ювелірному виробництві (від давнини і до сьогодення), обговорити результати вивчення музейних колекцій, окремих експонатів, проблеми творчості ювелірів сьогодення тощо.

На початку роботи конференції ми завжди згадуємо видатних учених, які вже відійшли... Вони зробили значний внесок у розвиток української культури, а деякі з науковців були великими друзями нашого музею. Цього року ми вшанували пам'ять Євгена Васильовича Черненка. Він – знаний фахівець, найвідоміший спеціаліст з історії військової справи скіфів, доктор історичних наук, професор, чл.-кор. Німецького Археологічного інституту. А ми, співробітники Музею історичних коштовностей України, запам'ятали його лекції, адже він був для нас великим авторитетом у



Євген Васильович Черненко.

скіфології. Євген Васильович один з перших підтримав наші «Музейні читання» і учасники з нетерпінням завжди чекали на його доповіді на конференціях, на виступи у обговореннях і дискусіях. А ще – на спілкування у кулуарах: наукові проблеми, цікаві коментарі, веселі бувальщини, експедиційні «байки».

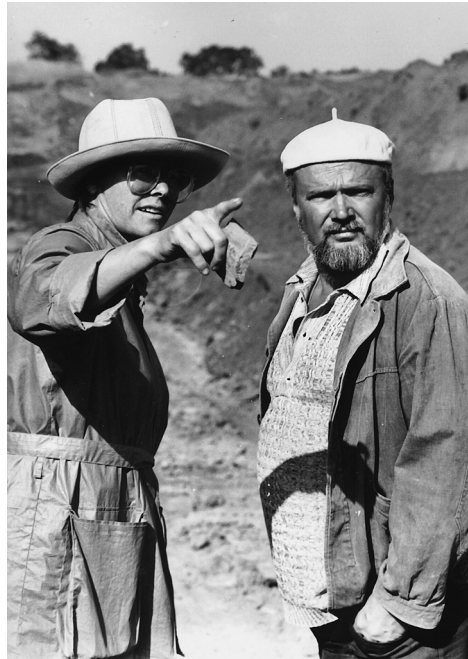
Про Є.В. Черненка вже написано кілька розвідок, зокрема, з великою теплою розповідає про нього С.А. Скорий – завідувач відділу археології раннього залізного віку Інституту археології НАН України.

Факти біографії Євгена Васильовича: народився 5 листопада 1934 р. в с. Буда Житомирської обл., але згодом сім'я переїхала до Києва. Його Євген Васильович вважав своїм рідним містом, бо тут він навчався в школі, а згодом на історичному факультеті Київського державного університету. По його закінченню одержав направлення на роботу до Інституту археології АН УРСР, до відділу скіфо-сарматської археології. А

далі – цілеспрямований молодий науковець, завдяки копіткій праці, дослідив тему «Скіфський доспіх» і згодом захистив кандидатську дисертацію. Євген Васильович брав участь у роботі багатьох археологічних експедицій – в Криму, Дніпропетровській, Запорізькій, Херсонській областях, багато уваги приділяв вихованню молодих археологів: був для своїх учнів добрим порадиником, вчив працювати наполегливо, самостійно робити висновки. Є.В. Черненко деякий час очолював відділ археології раннього залізного віку, в 1989 р. захистив докторську дисертацію. У творчому доробку Євген Васильовича велике число наукових праць, зокрема, 8 монографій.

Один з яскравих епізодів у житті Є.В. Черненка – участь у розкопках кургану Товста Могила (у Дніпропетровській обл.). За спогадами Б.М. Мозолевського – керівника археологічної експедиції, вони з Євгеном Васильовичем вдвох були в камері славнозвісного кургану Товста Могила, коли перед їхніми очима постала знаменита «знахідка століття» – золота нагрудна прикраса скіфського вождя. Євген Васильович, побачивши цей шедевр, першим знайшов визначення знахідки – пектораль.

На конференції про Євгена Васильовича з великою любов'ю говорили його «офіційні» учні – тобто ті, у кого він був науковим керівником, а також всі, кому Євген Васильович надавав консультації, поради, чи просто розраджував у важкі хвилини. Євген Васильович був людиною, як кажуть, легкою – любив жарти, анекдоти, веселі бувальщини. Ми будемо пам'ятати його завжди: і гортаючи його праці, і згадуючи «афоризми і розповіді» від Черненка.



Євген Черненко та Рената Ролле.

З ІСТОРИЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ



І СТВОРЕННЯ МУЗЕЙНИХ КОЛЕКЦІЙ

АРХІВНІ ДОКУМЕНТИ ПРО ПОВЕРНЕННЯ ЦЕРКОВНИХ ЦІННОСТЕЙ В УКРАЇНУ

У Науковому архіві Інституту археології НАН України в особовому фонді археолога, етнографа та мистецтвознавця Данила Щербаківського серед великої кількості різноманітних документів зберігаються і матеріали, що стосуються золотарства. Зокрема, це світлини речей¹, нотатки із замальовками², списки речей³, повернених в Україну. Д. Щербаківський разом з А. Середою брав безпосередню участь у порятунку церковних цінностей, що були конфісковані і передані до фонду Наркомфіну, згідно з декретом від 23 лютого 1922 р. «Про вилучення церковних цінностей у фонд допомоги голодуючим».* Адже відомо, що у 1921–1922 р. низку регіонів України, Росії та Казахстану охопив небувалий голод.

Цей урядовий декрет викликав неабияке занепокоєння у наукових та музейних колах, адже постала загроза втратити унікальні золотарські вироби, чия історико-художня вартість значно перевищувала будь-які фінансові надходження. Пам'яткоохоронні організації звернулись до Наркомату освіти, в результаті чого було розроблено інструкції з вилучення цінностей: зокрема, заборонялося відбирати вироби історико-мистецького значення, а також передбачалось залучати до роботи комісії науковців та музейників. Однак під час роботи комісії думку фахівців часто ігнорували. Так, в одному з листів ВУАН до Центральної Комісії у Харкові (тодішній столиці) йдеться** : *«Провінційні Комісії для вилучення церковних цінностей проводили мало не скрізь свою роботу без будь яких представників компетентних наукових установ. Через те, як про це в Академії Наук є повідомлення з ріжних кінців У.С.Р.Р., цими комісіями забрано не раз чимало таких речей, що являють собою величезну наукову цінність, не представляючи в той же час жадної, або майже жадної матеріальної вартості.*

*Зважаючи на це, Всеукраїнська Академія Наук звертається до Вас з проханням допустити проф. С.А. Таранушенка, як представника од ВУАН, розглянути на місці всі зведені до Харкова з провінції церковні цінності і одібрати з них для повернення в музеї ті, з них, що не представляють жадної матеріальної вартості, являють собою надзвичайну і рідку наукову цінність».*⁴

* Масив архівних документів, присвячених збереженню та поверненню церковних цінностей, було опубліковано: Станиціна Г.О. Архівні документи щодо зусиль Всеукраїнської академії наук (ВУАН) з рятування музейних цінностей, що вилучались для допомоги голодуючим у 1922 р. // Археологія. 2006. № 2. С. 63–76; Станиціна Г.О. Архівні документи про повернення церковних цінностей музейного значення в 1923 р. // Археологія. 2008. № 1. С. 60–70; Станиціна Г.О. Хроніка повернення в Україну церковних цінностей, вилучених в 1922 році // Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки 11-13 грудня 2006 р. К., 2007. С. 18–26.

** Тут і далі збережено мову, стиль і правопис архівних документів.

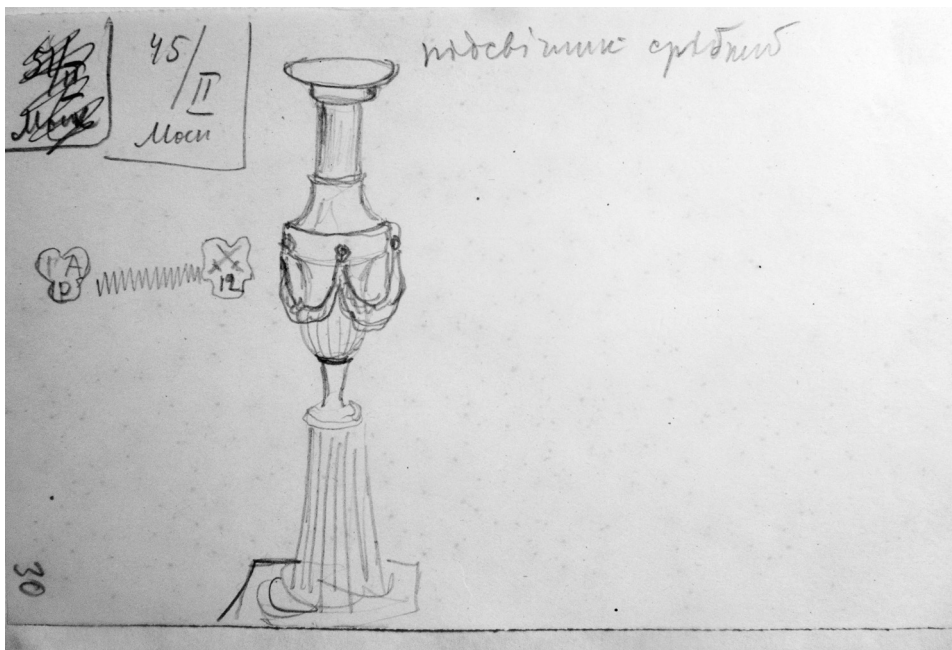


Рис. 1.

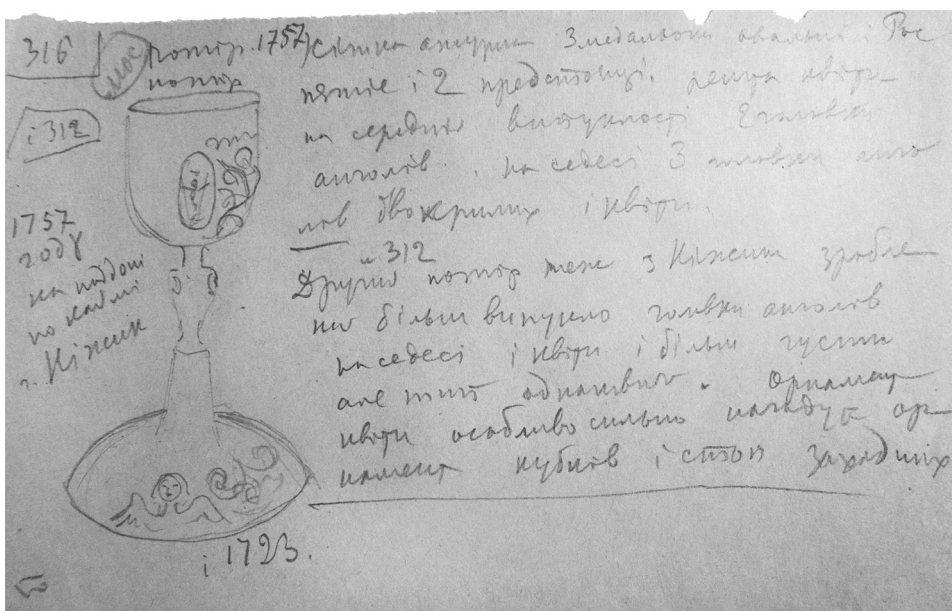


Рис. 2.

Д. Щербаківський як представник Губернського комітету охорони пам'яток історії й мистецтва намагався перешкоджати вилученню історичних раритетів, фіксував кожен випадок порушення порядку діяльності комісії, надси-

лав акти із зазначенням неправомірних дій до вищих інстанцій. Завдяки його праці до Першого державного музею надійшло близько 500 унікальних творів золотарства, але більшість пам'яток все ж було вивезено до Москви у Державне сховище. Однак Данило Щербаківський домогся відповідних повноважень від ВУАН, Головополітосвіти та її київського губернського управління і впродовж 1922–1923 р. повернув з московського Госхрану більше п'яти тисяч золотарських виробів. Серед них: потири, дарохранильніці, хрести, оправи Євангелій, підсвічники, чарки, кадила, панікадила тощо.

У Науковому архіві Інституту археології НАНУ зберігаються документи, які проливають світло на процес повернення мистецьких цінностей. Так, зокрема, про те, в яких умовах працювала Музейна комісія, можна прочитати у чернетці листа Д.М. Щербаківського:

«До Главполітосвіти. Маю за честь дати короткі відомости про хід праці Комісії по отбору (в Московськiм Гохрані) музейних річей з церковних цінностей України.

Згідно требованію Українського представництва розбор цінностей, вилучених з церков України було припинено до приїзду представників з Главмузею України. До припинення Гохран встиг передивитись 1880 пудів речей. При цьому розборі був присутній представник Московського Главмузею, який і одібрав біля 20 пудів старинних річей. Такий малий відсоток одібраних річей (1%) пояснюється, окрім інших причин також тим, що один чоловік фізично не міг перебрати в день пересічно сто пудів річей, (пильно їх переглянути, одібрати з них старовинні, переписати і запакувати їх).

Комісія працює в складі Хранителя П[ершого] Д[ержавного] М[узею] у Києві Д[анила] Щ[ербаківського], Хр[анителя] З Д[ержавного] М[узею] у Києві А. Середи; Представ[ника] Главполітосвіти із Харкова Ольги Феод. Степанової і проводить свою роботу в Москві.

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

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

З другого боку розборка річей проводиться в такім швидкім темпі (100–120 пудів в день) і в такіх негігієнічних умовах: вісім годин напруженої праці в куряві і серед стуку молотків й тріску розбиваемих і закупуруваних ящиків, які виснажуючи до краю сили членів комісії, не тільки не сприяють, але навіть перешкоджають науковій стороні праці.

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



Рис. 3.



Рис. 4.



Рис. 5.

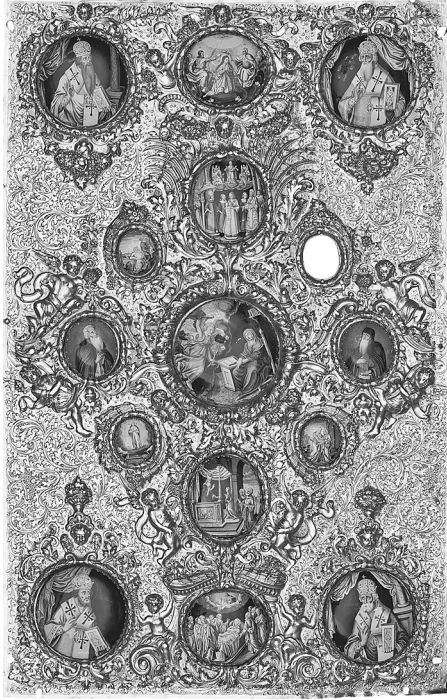


Рис. 6.

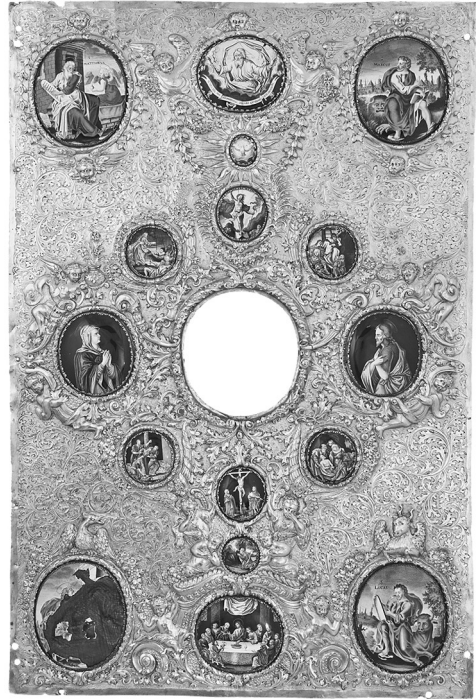


Рис. 7.

	228
2 Возника у Київї на воззас (Узгі, Сур)	30. —
2 Дилета (Шерг., Сур) Київ-Москва	687. 25.
Возник у Москві з Казими. Воззас & Потпроджа на Попроджу	100. —
Травадаї у Москві з 11 на 26 протс	243. —
Возник у Москві	130. —
Нолер & Потпроджа	1245. —
Сутотні Д. Мердан-Виконю ^{за 114 р. 83 ст.} в Сур	1.952. 11.
Суротні Д. Середи ^{за 17 сур} на 114 р. 83 ст. в Сур	1.952. 11.
Малинаїчзі за перетиску в Москві Москві	600. —
2 Филетти Москва-Київ	692. —
Трама у Москві	711. 90.
Доуваї на воззас і погрзза прад	130. —
Воззззза прад у Київї на воззасі	20.
Перезззза прад у Київї з воззззз у Москві	25.
Воззззза прад у Москві	10.
Воззззз у Київї Д. Середи	10.
	8.528 р. 37-к
	Залтшаззі 1.471 р. 63 к.

Рис. 8.

Варто зазначити, що згодом Д. Щербаківський опублікував три наукові розвідки з історії українського золотарства – «Готичні мотиви в українському золотарстві»⁶, «Оправа книжок у київських золотарів XVII–XVIII ст.»⁷, «Золотарська оправа книжки в XVI–XIX століттях на Україні»⁸. Ці розвідки мають неабияке значення для книгознавства та історії українського мистецтва, оскільки містять опис конкретних речей (частина з яких, на жаль, так і не збереглася), їх світлини, інформацію про еволюцію іконографії, стилістики і технології виготовлення оправ.

Отже, з цінним вантажем Д. Щербаківський виїхав з Москви 5 вересня 1922 р., а 6 вересня, мабуть, незаплановано, прибув у Харків. Там його поїзд зупинився, і він мусив потурбуватись про подальше безпечне перевезення цінностей. Про це можна прочитати у заяві з підписом Д. Щербаківського (у верхній частині аркуша рукописна пометка: «Сов. секретно»):

«В Главполитпросвет УССР. В виду той исключительной ответственности, которая лежит на мне как основном сопровождающем груза особой ценности, о которой я уже докладывал Главполитпросвету, прошу в предупреждение несчастных случаев, могущих причинить непоправимый ущерб художественным сокровищам Республики, оказать мне содействие в следующем:

1. Получить через ОПС или Наркомздрав санитарный вагон для доставки этих ценностей в Киев, т.к. вагон, которым я располагаю, не может идти дальше и неполучение указанного вагона сегодня грозит насильственной выгрузкой этих ценностей на платформу. Мною указан вагон санитарного типа, т.к. он наиболее подходит для указанных целей, имея 2 необходимых свойства – впустит ящики большой емкости и поместит внутри охрану.

2. Затребовать от Команд[ования] войск Украины или ГПУ надежный караул, который мог бы принять дежурство с полудня настоящего дня и держать его до сдачи ценностей в Киеве.

Сношение по этим вопросам я прошу произвести в самом срочном порядке и выделить специальных сотрудников, которые путем личного посещения указанных мною ведомств могли бы быстро добиться удовлетворения моего ходатайства.

Еще раз считаю своим служебным долгом заявить, что замедление в удовлетворении настоящего ходатайства лишает меня возможности нести ответственность за сохранение вверенных мне ценностей.

Хранитель 1-го Госуд. Музея Профес. Киевской Академ. Искусств Д. Щербаковский.

Сентября 1922 г.»⁹.

В результаті цінності були доставлені за місцем призначення. Про це йдеться у повідомленні Д. Щербаківського до Повноважного Представництва УССР у РСФСР: «Маю честь повідомити Представництво, що музейні речі, одібрані мною згідно Вашого наказу в Гохрані з цінностей, вилучених з церков і молитовних домів України, привезені до Києва в

цілості і здані в Перший Державний Музей для наукового обслідування їх Комісією Академії Наук.

З виданного Представництвом авансу в розмірі 10.000 карб витрачено 8. 528 к. 37 коп. згідно прилагаємого відчиту. Аванс, виданий Київським Наробразом в розмірі 2000 карб. повернено. Лишок в кількості 1. 471 р. 63 к. получився тому, що не було витрат на охорону річей.

Цей лишок дуже бажано було повернути на фотографування, монтировку і інші видатки Комісії Академії Наук, яка вже приступила до обслідування привезеної колекції.

Прошу ласкаво Представництво підтримати перед Наркомпросом України це прохання Комісії.

При цьому прикладено

копія одчета

заява Комісії ВУАН по обслідуванні¹⁰.

Наступного, 1923 року, Д. Щербаківський з А. Середою знову здійснили подорож до Москви і привезли чергову партію цінностей. Привезеним матеріалам потрібно було дати лад, а для цього, знову-таки, необхідні були кошти. У фонді ВУАН Наукового архіву ІА НАН України є машинописна копія листа Д. Щербаківського:

«Наркому по просвещению тов. Затонскому, копии тов. Полозу.

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

Академия Наук, согласно предложению Главполитпросвета, еще 24 октября минувшего года организовала специальную комиссию для научного обследования этих предметов, которая и приступила уже к работе, как уже сообщалось раньше, в заявлении Археологического Комитета Академии Наук, поданному в апреле месяце к т. Ряппо; для выполнения этой работы необходимы средства как на фотографирование наиболее выдающихся предметов этой коллекции и ремонтное попорченных из них, так и на оплату труда членов Комиссии и на канцелярские и другие расходы.

В виду этого, Комиссия просит: 1) разрешения употребить на закупку фотографических материалов для производства вышеуказанных снимков остаток, в размере 1471 р. 63 к., от аванса, выданного Д.М. Щербаковскому и А.Ф. Середе, и 2) ассигновать хотя-бы по частям, специальные суммы, на производство работ Комиссии, согласно упомянутому заявлению Археологического комитета. Голова Комиссии, Секретарь».¹¹

Підсумовуючи, можемо припустити, що гроші таки були виділені, і збережені у фонді Д. Щербаківського (і частково представлені вище) світлина було зроблено саме на ці кошти. Окрім світлин, у фонді

містяться довгі списки повернених речей, зроблені на сірому грубому папері, матеріали до статей Д. Щербаківського: нотатки, бібліографічні картки, виписки з літератури тощо. Всі ці матеріали є цінними свідченнями історії.

Примітки:

- ¹ Науковий архів Інституту археології НАНУ. Ф. 9 (Щербаківський Д.М.). № 112, 112 а.
- ² Там само – Ф. 9. № 107, 107 а, 108, 108 а, 109, 110 а-г, 111.
- ³ Там само – Ф. 9. № 170.
- ⁴ Там само – Ф. 9. № 170, арк. 310.
- ⁵ Там само – Ф. 9. № 170, арк. 357-357 зворот.
- ⁶ Щербаківський Д. Готичні мотиви в українському золотарстві / Данило Щербаківський // Україна. К., 1924. Кн. 4. С. 3–11.
- ⁷ Оправа книжок у київських золотарів XVII–XVIII ст. / Данило Щербаківський // Труды українського наукового інституту книгознавства. К.: ДВУ, 1926. Т.1: Українська книга XVI–XVII–XVIII ст. С. 353–400.
- ⁸ Золотарська оправа книжки в XVI–XIX століттях на Україні / Д. Щербаківський // Бібліологічні вісті. 1924. № 1–3. С. 101–113.
- ⁹ Там само – Ф. 9. № 171, арк. 375.
- ¹⁰ Там само – Ф. 9. № 170, арк. 227.
- ¹¹ Там само – Ф. ВУАК. № 14, арк. 16.

160-ЛЕТИЕ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ИОСИФА АБРАМОВИЧА МАРШАКА

В этом году исполняется 160 лет со дня рождения великого киевского ювелира Иосифа Абрамовича Маршака (рис. 1). Любая историческая юбилейная дата, связанная с творчеством, а также иной деятельностью выдающихся персоналий, имеет важное значение. Это своеобразная веха, подходя к которой, потомки получают возможность вспомнить свое наследие, а проживая и вспоминая – глубже переосмыслить события прошлого. Таким образом, нам могут открыться новые, доселе неизведанные грани не только творческой деятельности, но и личностных качеств. Память необходимо чтить, тем самым не прерывается связующая нить между прошлым и будущим...

Изучая творческое наследие выдающихся людей своего времени, рано или поздно исследователь задает себе вопрос о личности, характере и тех условиях, в которых возможна была реализация великого потенциала.

Среди немногих произведений производства фабрики И. Маршака в киевских музейных собраниях сохранилось не более 10 предметов¹. В частности, большая их часть хранится в Музее исторических драгоценностей Украины (филиал Национального музея истории Украины), г. Киев.

Это 7 предметов, изготовленных мастерами киевской фабрики И. Маршака, четыре из которых находятся в экспозиции.

Еще два серебряных предмета хранятся в коллекции Национального музея истории Украины. Это – модель Педагогического музея² и серебряное декоративное блюдо³. Серебряная модель Педагогического музея была заказана известным киевским меценатом С.С. Могилевцевым на фабрике И.А. Маршака к визиту Николая II и членов царской семьи, который состоялся в честь 50-летия отмены крепостного права в России⁴.

Кроме художественной и исторической ценности, очерченный круг музейных экспонатов имеет большое значение, как первоисточник эталонных клейм.

Юбилей – это еще и повод отметить работу научных деятелей – исследователей, историков, которые неоднократно публиковали результаты своих научных изысканий.

Большой вклад в изучение истории фирмы Маршака внесли сотрудники Музея исторических драгоценностей, г. Киев: заслуженный работник культуры Украины Жанна Гайковна Арустамян, Светлана Григорьевна Палатная, Березовая Светлана Анатольевна.



Рис. 1. Иосиф Абрамович Маршак.

Деятельность фабрики И. Маршака была освещена в статьях, в том числе посвященных юбилейным датам и прижизненным событиям Иосифа Абрамовича, исследователей – кандидата искусствоведения В.В. Скурлова (Санкт-Петербург)^{5,6}, писателя и историка города Киева В.В. Ковалинского (Киев)^{7,8}. Исследованием деятельности И. Маршака занимался и А.Л. Ласкавый^{9,10}.

Значительный вклад был внесен фирмой «Фиал», при поддержке которой в начале 2000-х вышел репринт Иллюстрированного прейскуранта фабрики художественно-ювелирных изделий Иосифа Маршака¹¹. Благодаря чему стало возможным получить представление об ассортименте, моде, вкусах, господствовавших в конце XIX – начале XX вв. в Киеве, который к тому времени насчитывал около 550 тысяч населения, из них 38 тысяч дворянского сословия¹². В то время Киев был «сахарной столицей» – три четверти сахара проходило через киевскую биржу, в городе находились конторы 41 сахарного завода всей Российской империи и представительства почти всех менее крупных заводов¹³. Плюс рынки хлеба, леса и промышленные предприятия, многие из которых занимались ремонтом оборудования для сахарных заводов. Таким образом, будучи промышленно-финансовым центром и средоточием культуры, Киев предоставлял большие возможности мастерам ювелирного дела и владельцам фабрик и мастерских.

Однако, при многих исходных равных возможностях, именно фабрика Маршака смогла стать наиболее влиятельной и популярной в Южно-Западной части державы. С начала работы Фабрики И. Маршак много и настойчиво трудился, что при благоприятных условиях рынка привело к хорошим результатам. Одним из факторов успешной деятельности Фабрики можно отметить очень выгодные условия работы с клиентами. Это широчайший список услуг, предугадывающий требования клиентуры – получение своевременной достоверной информации о товаре, обмен украшений, предоплата, доставка, возможность изготовления изделий по эскизам заказчика и ряд других.

Относительно наследия Киевской фабрики художественно-ювелирных изделий Иосифа Маршака стоит отметить, что сохранившиеся в музеях Украины и ближнего зарубежья аутентичные изделия Фабрики, несмотря на небольшое число, позволяют оценить уровень мастерства работников, платежеспособности клиентов и сделать сравнительный анализ значимых ювелирных фирм Российской империи конца XIX – начала XX вв. Изучение движения предметов Фабрики И. Маршака на современном антикварном рынке делает возможным этот анализ более детальным.

Как известно, Иосиф Маршак получил звание потомственного гражданина города и занимался благотворительной деятельностью. Киев конца XIX – начала XX вв. был славен своими меценатами. Благодаря их поддержке решались важнейшие вопросы жизни, здоровья и обучения горожан. Благотворительная деятельность Иосифа Маршака характеризует его как добропорядочного гражданина и чуткого к чужим проблемам человека.

Немного красок к портрету и личностным характеристикам добавляет и возможный факт встречи Иосифа Маршака и Карла Фаберже в Киеве. Будучи соперниками в профессиональной деятельности, они хорошо относились друг к другу. Интересно представлена эта встреча художником Анатолием Ивановичем Перевышко.

Мы видим картину, на которой изображены два великих ювелира – Иосиф Маршак и Карл Фаберже. Встреча происходит в Киеве. Это видно по изображенным на картине каштанам¹⁴. Существует несколько версий о появлении в Киеве каштанов, однако все они едины в том, что каштаны появились в 19 веке (рис. 2).

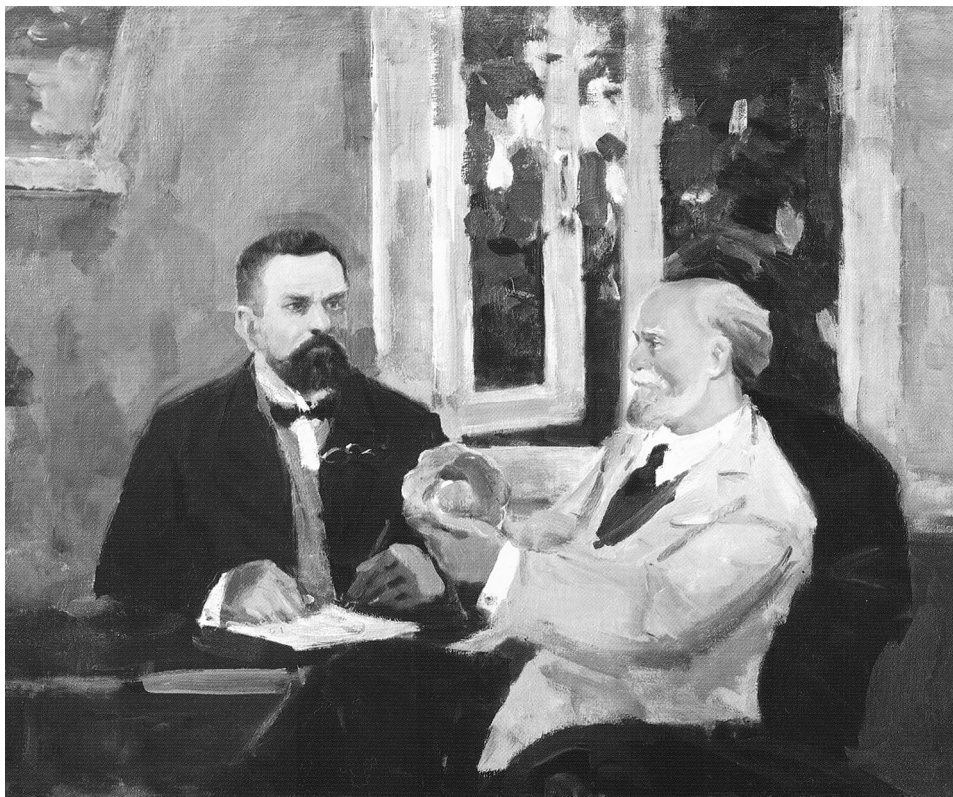


Рис. 2. А. Перевышко. Два великих ювелира. Карл Фаберже и Иосиф Маршак в Киеве. 2002 г. 80×100 см. Холст, масло.

Еще одна картина – это портрет Иосифа Абрамовича. Художник выразительно передал личностные качества, такие как решительность, воля, настойчивость и внутренняя сила, которые так необходимы профессионалу и деловому человеку¹⁵. Обе картины написаны маслом в 2002 году.

Упомянутые качества делового человека нашли свое отражение и в архитектурных сооружениях Киева. В 1909 году Иосиф Абрамович приобрел усадьбу, которая из немногих киевских зданий, принадлежащих ему, уцелела. Ее теперешний адрес – Музейный переулок, 8 и 8Б.

В 1911 г. на месте деревянного флигеля по заказу И. Маршака был возведен шестиэтажный дом — образец стиля модерн [Киев, пер. Музейный, 8Б]. Кроме этого здания, к усадьбе относится двухэтажное сооружение в стиле классицизм [Киев, пер. Музейный, 8].

Интересны исторические взаимосвязи. Земельный участок, на котором со временем был построен доходный дом И. Маршака, в 1819 году получил Самсон Иванович Стрельбицкий (1766–1831). Как и Маршак, он был выдающейся личностью своего времени — киевским ювелиром, купцом и общественным деятелем. Доход ему обеспечивали заказы Киево-Печерской лавры, Михайловского Златоверхого монастыря, других церквей и частных лиц. На территории усадьбы была размещена ювелирная мастерская. Один из сыновей С. Стрельбицкого, Александр, тоже стал ювелиром¹⁶.

Но выше упомянутые факты не поднимают завесу над тем, каким Иосиф Абрамович Маршак был для своих близких людей. Особенно мало известно о его последних годах жизни.



Рис. 3. Портрет Нелли Пташкиной из Дневника, издание 1922 года, Париж.

Уникальным свидетельством является Дневник Нелли Пташкиной, изданный в 1922 году в Париже¹⁷. Нелли Пташкина (рис. 3) была внучкой Иосифа Маршака, дочерью Фаины Иосифовны Пташкиной (урожд. Маршак) — дочери Иосифа Маршака. Как известно, у Иосифа было пять сыновей и три дочери. Одна из них Фаина^{18,19,20}.

Нелли Пташкиной было отпущено всего 17 лет жизни. Она родилась в 1903 году и трагически погибла в Париже в 1920, когда, казалось, перед ней открывались перспективы новой жизни во Франции после перенесенных революционных потрясений. После смерти Нелли, ее мать — Фаина Иосифовна Пташкина, немного отредактировав, издала Дневник 1918–1920 года (были записи и предыдущих лет).

Дневник — довольно объемное издание в 322 страницы. Соответственно возрасту автора, он изобилует романтическими мечтами о будущем, о любви, ожиданием жизни — новой и счастливой. Однако события, последующие за 1917 годом, вносят изменения в привычный уклад жизни. Приходится преодолевать трудности, осваивать домашнюю работу и принимать участие в организации быта семьи. Нелли, ответственно подходя к произошедшим переменам,

довольно быстро взрослеет, что проявляется в самостоятельности суждений и поступков. Проявляются задатки, которые в будущем могли бы привести к формированию цельной натуры и зрелой личности...

На фоне описания ежедневных обычных дел, переживаний личных и связанных с изменениями уклада жизни, дедушка, Иосиф Абрамович Маршак, упоминается в дневнике в связи с его тяжелым состоянием последних лет по причине болезни. После – переживание утраты дедушки и дань его выдающейся личности. Нельзя не отметить теплоту и прочность семейных уз, которые сложились в большой семье Марашка.

Полная фамилия Маршак ни разу не упоминается в Дневнике, только в сокращенном варианте – М[арша]к, М[арша]ки и т.п. Поэтому для установления подлинности, необходимо было сопоставить имена, даты событий. Все указывает на то, что дневник подлинный и описываемые в нем события происходят в семье Маршаков. Также по тексту часто встречается упоминание других родственников, которые, как известно, также являлись членами большой семьи Маршака.

Итак, дневник отображает 1918–1920 годы. Он состоит из трех глав. Первая глава посвящена жизни в Москве, вторая – описывает события, происходившие в Киеве с апреля 1918 по январь 1919 год. Третья – жизнь в Киеве и дорогу из Киева в Париж.

Находясь в Москве, Нелли искренне переживает за состояние здоровья своего родного дедушки – Иосифа Маршака, о чем упоминает и размышляет так: «...А дедушка так болен...»²¹. Нелли упоминает о том, что лучшие магазины Киева разграблены. «Но меня больше волнует мысль о беспокойстве, которое причинили дедушке. Ведь он – болен... Бог даст , скоро устроимся и будем все вместе. Если бы было все хорошо, спокойно!»²².

Эта мысль сопряжена с тревожным ожиданием известий: «...жду телеграмму из Киева. Если сообщение верно, нашим опять там придется пережить кровавые дни. Переживут ли? Что теперь с ними?...»²³.

1 марта 1918 г. отмечено: «Дедушка чувствует себя неважно; он сильно ослабел из-за событий. Очень жаль дедушки: ему предстоит адские страдания...»²⁴.

16 мая 1918 г. Нелли сделала запись, которая позволяет предположительно установить, где Иосиф Абрамович провел последние месяцы жизни: «Посетивший на днях дедушку профессор сказал, что процесс замедляется, и эта история, идя таким темпом, может растянуться на месяца три-четыре. Правда, что через неделю же положение может измениться, но, как-бы то ни было, на лето мы – т.е. наша семья и дедушка, – едем на дачу. Она уже снята в Святошине»²⁵.

Территорий, объединявших дачные участки в киевском предместье, было несколько. Святошино славилось хорошей инфраструктурой, транспортным сообщением и насыщенной культурной жизнью в дачный сезон.

Как видно из малочисленных выдержек Дневника, состояние И.А. Маршака было очень тяжелым. Записки Нелли являются отражением внутрисемейных, личных переживаний, скрытых от посторонних глаз.

В «киевском» период с апреля 1918 по январь 1919 г. после некоторого перерыва в ведении дневника 16 сентября 1918 г. записано: «Дедушки больше нет. Он скончался в августе месяце (1918)»²⁶. Это соответствует данным об установленных месяце и годе смерти И. Маршака. Тут же находим описание похорон и последних минут жизни Иосифа Абрамовича: «Похороны дедушки были грандиозны. Он больше, чем заслужил их своим отношением к близким. Смерть его также была необыкновенна: он умер, исполняя, как будто, долг, строго и спокойно. Он не умер, а постепенно заснул»²⁷.

Далее: Эту зиму, понятно, проживем в Киеве... Устроились в квартире у дедушки»²⁸.

Как известно Иосиф Маршак умер в августе 1918 года, но 8 марта 1919 года, большевики пришли с приказом ареста дедушки. Этот эпизод подробно отражен в Дневнике Нелли (пунктуация не изменена):

- «Он умер, – было отвечено им.
- Вы – дочь? – Дочь, – ответила мама, хотя одним из наиболее веских аргументов в пользу нашей безопасности в Киеве и было, именно, то, что мама могла скрыть свою связь с М[аршака]ми. И они стали тщательно обыскивать квартиру.
- Поговорим как частные люди, – предложила мама, – вот объясните мне. Зачем вы обыскиваете, арестовываете еще до контрибуции?
- Держим, как заложников, мадам, – объяснил он, – а по уплате выпускаем.
- Или нет! – вставил следователь.
- Так что, нам придется платить двойную контрибуцию, и за дома, и за дело?
- Да, но экономически вы же пользовались с двойными доходами...»²⁹.

Неоднократно члены семьи подвергались допросам и обыскам. Новая власть обязала неоднократно платить контрибуцию. Главная цель была – получить от членов семьи материальные ценности фирмы И.А. Маршка: «Что вы мне рассказываете: Вы – дочь М[арша]ка и без денег? Полноте, знайте только, что рано или поздно ваши бриллианты попадут к нам в руки»³⁰.

3 августа 1919 г. «У нас имеются сведения, что «М[арша]ки обложены новой контрибуцией. Посему, мама уезжает в Святошино. Лучше скрыться...»³¹.

Оказавшись в гуще тревожных событий постреволюционного времени, семья рассматривала вариант эмиграции. Однако, были колебания. На окончательное решение повлиял усугубляющийся негативный фон в отношении членов семьи Маршака со стороны новой власти. Александр, сын И.А. Марашка и дядя Нелли, уехал во Францию и со своей стороны постоянно напоминал о необходимости как можно скорейшего прибытия во Францию всех оставшихся в Киеве членов большой семьи. И семья принимает окончательное решение о переезде в Париж.

6 июля 1919 г. была сделана любопытная запись о планах на будущее, которым, увы, не суждено было сбыться: «Было бы интересно, по моему, написать хронику рода М[арша]ков – мне часто, – вследствие близости между собою некоторых членов (мне самых родных), – чудится, что это род, теперь могу сказать, вроде Горбатовскаго, где сохраняется сознание единой семьи. Я ужасно люблю слушать старые семейные рассказы, воспоминания о детстве мамы, ея братьев и сестер, о женитьбах и замужествах. И, по мне, это очень интересно. У всякого по-своему. Может быть, когда-нибудь и напишу я... А дедушкина жизнь, когда он сам начал с ничего!»³².

В чем-то пророческой оказались слова, записанные в Дневник в начале августа 1919 года: «Я буду продолжать. Эти «странички жизни» будут интересны впоследствии»³³.

Записи Дневника открывают перед нами новые страницы жизни И.А. Маршка и членов его большой семьи. Это и его последние годы, полные физических страданий, и то, что в возможном несостоявшемся будущем ему грозили обыски, аресты и экспроприация имущества. А также то, что в роду Маршаков существовали семейные ценности и где, по словам автора дневника Нелли Пташкиной, – сохраняется сознание единой семьи.

И.А. Маршак оставил по себе добрую память. Его личностные и профессиональные качества служат достойным примером для последующих поколений.

Примечания:

- ¹ Скурлов В.В. «Иосифъ Маршакъ». 125 лет. Юбилей великой украинской ювелирной фирмы Иосифа Маршака / В. В. Скурлов // Антикварное обозрение. 2003. № 2 (8). С. 44.
- ² Художественно-иллюстративный альбом Всероссийской выставки в г. Киеве. 1913 г. Репринтное издание. К.: Киевское акционерное общество «Книга», 2003. С. 177.
- ³ Арустамян Ж.Г. Ювелірна фабрика Йосипа Маршака [Текст] / Жанна Гайківна Арустамян // Мін. культури Укр. Нац. музей історії. Укр. пам'ятки декоративно-ужиткового мистецтва із колекції музею історичних коштовностей України – філіалу Нац. музею історії Укр.: темат. зб. наук. пр. К.: 1993. С.70.
- ⁴ Ковалинский В.В. Меценаты Киева / В. В. Ковалинский. К.: Кий, 1998. С. 426.
- ⁵ Скурлов В.В. Ювелир Иосиф Маршак / В. В. Скурлов // Антикварное обозрение. 2002. № 4. С. 33.
- ⁶ Скурлов В.В. «Иосифъ Маршакъ». 125 лет. Юбилей великой украинской ювелирной фирмы Иосифа Маршака / В.В. Скурлов // Антикварное обозрение. 2003. № 2 (8). С. 44.
- ⁷ Ковалиньський В.В. Київські мініатюри. Книга перша. / В. В. Ковалінський. К.: Товариство «Купола», 2006. 384 с. (Видання друге, доповнене).
- ⁸ Ковалинский В.В. Меценаты Киева / В. В. Ковалинский. К.: Кий, 1998. С. 426.
- ⁹ Ласкавий А., Давидюк В. Дело мастера или продолжение истории одного имени. Ч. 1 / Андрей Ласкавий, Виктория Давидюк // Ювелирный бизнес. 2004. Июнь. С. 46–53.

- ¹⁰ Ласкавий А., Давидюк В. Ч. 2. Дело мастера или продолжение истории одного имени. Ч. 2. / Андрей Леонидович Ласкавий // Ювелирный бизнес. 2004. Июль. С. 40–44.
- ¹¹ Фабрика ювелира Иосифа Маршака в Киеве, Крещатик, дом № 4-й. Факсимильное издание с оригинала 1905 г. К.: ВХ [студіо]. 62 с.: ил.
- ¹² Марченко И.М. Киев – столица Украинской ССР / И. М. Марченко. М.: Гос. изд-во географической литературы, 1950. 72 с.
- ¹³ Там же.
- ¹⁴ Перевышко А. Петербург Карла Фаберже: Альбом / А. Перевышко, В. Скурлов, Т. Фаберже. СПб.: Экстрапринт, 2004. С. 101, ил.
- ¹⁵ Там же. С. 118.
- ¹⁶ Звід пам'яток історії та культури України: енцикл. вид.: у 28 т. / голов. редкол.: В.Смолій та ін. К.: Голов. ред. Зводу пам'яток історії та культури при вид-ві «Українська енциклопедія» ім. М.П. Бажана, 1999. Рез. англ. Київ: Кн. 1, ч. 2.: М-С / редкол. тому: відп. ред. П. Тронько та ін. 2003. упоряд.: В. Горбик, М. Кіпоренко, Н. Коноваленко, Л. Федорова. С. 585–1216: іл. Бібліогр.: С. 1093–1094. Показч.: с. 1183–1213.
- ¹⁷ Пташкина Н.Л. Дневник 1918–1920. Париж: Ю.Поволоцкий и Ко. 1922. 322 с., портрет.
- ¹⁸ Арустамян Ж.Г. Ювелірна фабрика Йосипа Маршака [Текст] / Жанна Гайківна Арустамян // Мін. культури Укр. Нац. музей історії. Укр. пам'ятки декоративно-ужиткового мистецтва із колекції музею історичних коштовностей України – філіалу Нац. музею історії Укр.: темат. зб. наук. пр. К.: 1993. С. 63–74. Бібліогр.: 14 назв.
- ¹⁹ Ковалінський В.В. Київські мініатюри. Кіга перша / В.В. Ковалінський. К.: Товариство «Купола», 2006. 384 с. (Видання друге, доповнене).
- ²⁰ URL:<http://www.dommuseum.ru/index.php?m=dist&pid=10332&PHPSESSID=da6e293f80df7744931d451004f6ae4b>. Дата обращения: 21. 09.2014 г.
- ²¹ Пташкина Н.Л. Дневник 1918–1920. Париж: Ю.Поволоцкий и Ко. 1922. С. 41.
- ²² Там же. С. 58.
- ²³ Там же. С. 66.
- ²⁴ Там же. С.74.
- ²⁵ Там же. С. 122.
- ²⁶ Там же. С. 125.
- ²⁷ Там же. С. 126.
- ²⁸ Там же. С. 126.
- ²⁹ Там же. С. 230–231.
- ³⁰ Там же. С. 285.
- ³¹ Там же. С. 287.
- ³² Там же. С. 274.
- ³³ Там же. С. 284.

**ПЕТРО КУРІННИЙ – СТОРІНКИ БІОГРАФІЇ.
(ЗА АРХІВНИМИ МАТЕРІАЛАМИ)***

Цього року виповнилось 120 років з дня народження Петра Петровича Курінного, колишнього директора Лаврського «Музейного містечка». Народився Петро Курінний 4 травня 1894 року в місті Умані в сім'ї адвоката. Помер в листопаді 1972 року в Мюнхені (Німеччина). Велику статтю про життя П.П. Курінного, включаючи період еміграції, опублікувала Людмила Пекарська**.

У Науковому архіві Інституту археології НАН України серед різних архівних матеріалів зберігаються документи, які відображають певні періоди життя та праці вченого. Наприклад, в фонді ВУАК зберігається автобіографія П.П. Курінного, яку він дав для ВУАКу, як «*хранитель Уманського Історичного Музею, Дійсний член Уманської філії Київського Наукового Товариства, Дійсний член Саратовської Вченої Архівної Комісії*» в документі під назвою «Пояснення». Це «Пояснення» було написано в зв'язку з розкопками могил, які він проводив на Уманщині, в ньому молодий вчений старався показати свою кваліфікацію, яка давала йому право на розкопки. Документ датований 11 вересня 1921 року, там сказано:

«Скінчив я Середню школу в м. Умані в 1913 р. Ще в 3 класі гімназії я під впливом Д.М. Щербаківського почав працювати над зібранням археологічних і етнографічних матеріалів і знайомитися з літературою. В роках 1911–1913 був командирований Київським міським Музеєм для історико-археологічного досліджу в повіти Уманський, Липовецький, Звенигородський, Черкаський, Бердичівський. Про це див. Відчит Київського музею за р.р. 1910–1912. По скінченні школи в 1913 році з травня по вересень я був практикантом на розкопках міста й некрополя в с. Парутині (бувши Ольвія) під безпосереднім керуванням проф. Б.В. Фармаковського, де послідовно ознайомився з каталогізацією річей, штильовкою, розкопкою могил та шарів міста. З 1913 р. по 1916 послідовно працював під керуванням та в семінаріях В.В. Хвойка, Д.М. Щербаківського, М.Ф. Біляшівського (в Київському музеї), В.Є. Данилевича (Київський Університет) та В.А. Городцова (під час командіровки з метою наукових студій по археології). В час перебування Університету в Саратові мною підготовлялися й провадилися разом з членами Саратовської Архівної Комісії, Т[овариств]а Нестора Літописця, Іст[орико] Етнограф[ічного] Гуртка розкопки могил коло м. Аткарська (скорчені, татари), робив розвідки на гор. Увек (Унек) коло Саратова, розвідки з розкопкою городища Наровчат (Мухта?)

* Орфографія збережена.

** Дивитись: Л.В. Пекарська «Петро Курінний: повернення із забуття» // Національному музею історії України – 110. Тематичний збірник наукових праць. 2009. Ч. 2. С. 94–105.

Пензенської губ. Всі знайдені речі втрапили до відповідних музеїв. За час від 1916–1918 [р.р.] мною оглянуто Музеї Катеринослава, Ростова, Одеси, Херсона, Севастополя, Сімферополя, Ялти, Ростова, Царицина, Полтави, Пензи, Саратова, Егор'євська, Рязані, Москви, Орла, де працював різнний час. Після повернення Археологічного Музею при Університеті св. Володимира на протязі 6 місяців розвертав музей реставруючи речі і даючи їм певну класифікацію. В 1916 році служив бібліотекарем в Київському Міському Музеї і приймав участь в організації ріжноманітних етнографічних виставок і археологічних подорожів розвідок (Княжа Гора, Канів, літон[исний] Юр'їв і т.п.) Речі див[итись] в Київському Музеї. Одночасно провадив літературно наукове розроблення наукових матер'ялів. З 1918 року вчителюю в Умані де приймав участь в працях місцевого історичного Т-ва, Київського Центрального К[оміте]ту по Ох[ороні] Пам[яток] Ст[аровини] і Мистецтва. В Умані я заснував і продовжую дбати про розвиток Історичного Музею Уманщини, як його завідующий.»¹.



Рис. 1. Фото: Умань, 13 квітня 1911 р. Стоять зліва на право: Віталій Леонович, Петро Курінний, Володимир Левицький.



Рис. 2. Під час навчання в гімназії: Віталій Леонович, Володимир Левицький, Петро Курінний, невідомий.

Далі біографія вченого просліджується в його листах до Данили Михайловича Щербаківського. Першу частину листів П.П. Курінного вже було опубліковано в «Музейних читаннях» за 2012 рік як листування

Д.М. Щербаківського зі своїм учнем*** і присвячувалось 135-річчю з дня народження Данила Михайловича. Залишилися неопублікованими шість останніх листів Петра Петровича, на які не було відповіді Данили Михайловича, і була надія знайти їх в інших архівах. На жаль останніх відповідей Д.М. Щербаківського ніде віднайти не вдалось, а останні листи П.П. Курінного цікаві тим, що вони не стільки особисті, скільки відображають життя музеїв та повсякдення науковців того часу взагалі. Так в листі від 26 липня 1921 р. Петро Петрович пише:

«Дорогий Данило Михайлович!

З щирою вдячністю вітаємо (говорю від всіх уманських працівників на користь науки) пропозицію Л.О. Карпова що до посередництва в справі регулярних зносин наших з Київом. Тяжкі умови існування, розхапане життя цілковито не давали змоги слідкувати за тими випадковими зв'язками, які відкривалися з Київом. Засилаю Вам дорогий Інформацію про нашу працю в Умані та про зміст археологічно-історичних збірок нашого музею. Хотілось би розказати Вам все, згадати до дрібниць, та часу нема, нема рівноваги духу до спокійного ґрунтовно уміркованого викладу. Про зміст нашого музею з боку збірок: етнографічної, церковно-археологічної, нумізматичної, сфрагістичної та бібліотечної поінформую удруге. З надісланого Вам списку Ви побачите скільки ще залишилося організаційної праці по музею, праці по повненню його збірок, зовсім не побачите яких колосальних зусиль коштує налагодження музейного господарства, забезпечення його вітринами, улаштування лабораторії, здобуття грошей справжнім жебрацьким шляхом. Не побачите і того, що на працю по влаштуванню музею віддається час зайнятий неймовірною борнею за кусок хліба. Візьміть все це на увагу й не дивуйтесь, що я не міг бути на етнографічному з'їзді, хоч це був мій обов'язок і перед Уманью і перед Київом. Будьте певні, Д.М. що і я, і всі кого я встиг так чи інакше притягнути до праці всіма нашими думками і пориваннями об'єднані з ідейним осередком української культури – Київом, Академією Наук і Науковим Т-вом і від нього чекаємо і контролю і керовництва нашою працею. Одначе поки що персонально прошу: надсилайте Ви до нас для контролю й керовництва робітників поважних, а не вертунів з «новими ідеями». Було у нас кілька вже відвідувачів з центру і серед них т. Бойчук (не відомий маляр, а його брат). Наговорив, нарадив – аж запам'ятати тяжко: і археологічний відділ – дурниця; і те не так і се не в лад; і Жолкевського портрета не художнього, а історичного, автентичного, викиньте і Б. Хмельницького романтичний портрет к. XIX віку – восхваляйте як артистріг. А у нас ... а у нас ... і те, і друге ... без краю хороше. Радію я завше про гарне у Вас в дорогом для мене Києві, слухав терпляче всі дурниці, які він ніс, але почуття образи

*** Дивитись: Станиціна Г.О. «Листування Д.М. Щербаківського з П.П. Курінним» // Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки» 12 – 14 листопада 2012 р. К. 2013. С. 7–30.

залишилося... Зараз клопочуся виготовляючи для Музею вітрини: без них велика кількість річей не може бути класифікована й лежить грудюю... а шкла в Умані немає. Чи не знаєте Ви його де небудь у Києві? По чому і як достати. Розмір 1 метр х 1 метр аркуш.

Щиро вітаю Миколу Федотовича, Валерію Євгенівну та всю братію київську.

З пошаною до Вас (підпис П.П. Курінного)

*м. Умань. Року Божого 1921. Липня 26 дня*².

Наступний лист від 21 серпня 1921 року. В ньому є згадка про велику засуху, яка потім стала приводом для держави навесні 1922 року, під гаслом боротьби з голодом на Поволжі, вилучати з церковних та монастирських ризниць всі цінності, не дивлячись ні на їх історичну, ні мистецьку значимість. Петро Петрович пише:

«21/VIII 1921 р.

Дорогий Данило Михайлович!

Щиро вітаю Вас з Умані. Живу так, аби дотягти до вечора, та вже часом почуваю на собі передумови недалекої «голодухи». Городи, хліба – вигоріли, а решта йде на голодаючих Сходу. От же справді виходить мовляв по Євангельському – «сами себе й один одного Христу-Богу віддамо». Уявляю як Ви всі живете! Певне якась містерія шкелетів не більше, але й не менше. Поздоровляю також дорогих співробітників Київського Міського Музею з прибуттям збірок з Москви. Чи ціле все? Чи все повернуто? і т.п.

Нарешті звертаюся до Вас з прохання: Як я вже Вам писав, до нас в Музей передана збірка паперів маляра Сошенка і серед них є правдоподібно 16 (а сумнівно 20) малюнків Т.Г. Шевченка. Малюнки олівцем, розм[ір] 240 мм х 320. Творять один альбом. Краєвиди киргизського степу, окремі групи експедиції, киргизів та чини[є]. Теми, техніка, деталі малюнків (юрти, упряжки коней, вбрання москалів, киргизів) цілком відповіда творам Тарасовим часу бутаківської експедиції, а знахідка серед паперів Сошенка – робить їх майже безперечними. Надсилаю Вам при цьому шматочок паперу на якому роблено малюнки і прошу порівняти з оригіналами Вашими цього ж часу. Чи часом не той же сорт паперу. Це треба тому що підписів під малюнками жадних немає (також як і під иншими малюнками цього часу!). Пишіть же до мене Д.М. Я й надалі чекаю Ваших слів, як ранище ловив їх в час довгого вчення у Вас.

З глибокою пошаною до Вас (підпис П.П. Курінного)

Щирий привіт Валерії Євгенівні. Повідомте і її про знахідку малюнків Шевченка. А чим вона похвалиться за останній час? Чи не могли б допомогти Ви нам, щоб здобути до Музею: Праці Т-ва Нестора літописця (комплект), Археологичного Музею при Духовній Академії, та Труды археологичних з'їздів»

*(підпис П. Курінного)*³.

Далі йде перерва в листуванні більш, ніж на рік, і наступний лист датований 8 лютого 1923 року:

«м. Умань, 8/II 1923 року.

Дорогий Даниле Михайловичу.

З okazjiю надсилаю Вам цього листа. Його передасть Вам мій найближчий приятель і постійний співробітник по праці в Умані. Хочеться багато сказати, ще більше запитати, але відхиляю ці хвили, аби поділитися з Вами своєю давньою мрією, яка нині хоче здійснитися, але боїться. Я хочу повернутися знову на працю до Києва, аби прикласти і своїх рук до Вашої науково-будівельної роботи, і знову повчитися, і зберегти ще не розгублену наукову свою спадщину, що надбав за час свого вчення. Особливо хотів би зробити це не відкладаючи, бо умови життя підказують мені, що без огляду на надзвичайну практику наукового збирання і студювання матер'ялів, для мене, відірваного від усіх, наукового осередка, може насунутися хвилинка, коли я не встигну за науковим бігом життя і зо всіма своїми бажаннями стану звичайним «обивателем» з приемними спогадами. Та й безконечна праця в різноманітних галузях, де доводиться працювати здобуваючи шматок хліба вже нервує, обурює і все сильніш і сильніш вимагає змінити її. На протязі від 1917 по 1923 рік я в різні часи працював в таких галузях:

1) Учителював і вчителюю (Українська м[ова], Історія, Історія укр[аїнського] мистецтва.

2) Редагував Кооперативно Громад[ський] часопис «Громадське життя» (тижневик 32 ст.) та Бюлетені Коопсоюзу.

3) Завідував Кооперат[ивним] видавництвом.

4) Лектурував на різних курсах і Народньому Університеті в м. Умані.

5) Брав участь в безконечних педагогічних комісіях В.Н.О.

6) Організував і завідую Музейом Уманьщини.

7) Замітав на залізниці, був грузчиком каміння.

По за чим, кожену хвилину вчився і розробляв різні матер'яли. Було всяко, і добре й погано. В сучасному мій матер'яльний стан краще, як коли будь, а душа рветься до Києва. Що порадите? Чи знайдеться праця для мене в Києві? На яку платню можна сподіватися? Як живуть взагалі наукові робітники в Києві і Ви персонально. В середині травня думаю навідатися до Києва з метою зробити реальні кроки до переходу, а поки буду чекати Вашої поради.

З глибокою пошаною до Вас Петро Курінний.

Щире вітання Вам від Б. Безвенгліньського. Він нині в Умані Помішником Фінансового Інспектора.» (підпис) ⁴.

В Протоколі засідання Археологічного Комітету при ВУАН від 19 березня 1923 року, який зберігається в фондї ВУАК Наукового архіву ІА НАНУ, в пункті 2 сказано:

«Заслухано: заява А.В. Вінницького, що для «Музейного Городка» пропонувано чотирьох завідуючих відділами, з окладом по 500 карб. крім помешкання, і одного сторожа. Тому, крім Хв. М. Морозова, треба ще трьох завідуючих.

Ухвалено: закликати на посади завідуючих відділами Музею В.М. Зумера, Хв. Л. Ернста та П.П. Курінного. До останнього, що проживає в Умані, доручено негайно звернутись листом О.П. Новицькому.» Підписано: «Голова: Федір Шміт. Члени: М. Біляшівський, Ол. Новицький»⁵.

В фондї ВУАК зберігається також і чернетка листа до П.П. Курінного, з поміткою: «До протоколу 19/III 23 р.» Текст чернетки такий: *«Петру Петровичу Курінному. Умань. Трудова школа імені Грищенка. Шановний добродію Петре Петровичу! Звертаюсь до Вас по дорученню Археологічного Комітету при ВУАН. У к.[олишній] Печерській Лаврі має заснуватися «Музейний Городок», і нашому Комітету належить зазначити завідуючих відділами Музею, яких мусить бути чотири. По рекомендації Д.М. Щербаківського й А.Ф. Середи, я виставив і Вашу кандидатуру, що піддержав і другий член комітету, академік М.Ф. Біляшівський. Будь ласка, повідомить мене, чи згодні Ви взяти таку посаду. Кажуть, що крім помешкання у Лаврі, будете отримувати по 500 карбованців на місяць. Коли Вас це задовольняє, то дуже бажано було б одержати від Вас як можна скоріше відповідь»⁶.*

Наступний лист П.П. Курінного до Д.М. Щербаківського датований 6 травня 1923 року:

«Дорогий Данило Михайлович!

Щиро вітаю Вас з Умані. Першим і найголовнішим почуттям, яке охоплює мене в цю хвилю є почуття найглибшої подяки за Ваші турботи з метою допомогти мені перейти до Київa. Як би ці турботи не скінчилися, чи перейду я до Київa, чи ні; чи досягну своєї мрії, чи знову залишиться чекати «коло моря погоди» почуття глибокої вдячності до Вас і Миколи Федотовича залишиться непорушним, міцним і завше. Нині напружую всі сили, аби приїхати місяців на 2 до Київa, попрацювати, поновити свої знання, побачити всіх тих, світлими спогадами про яких живу. Як не тяжко признаватись, базуючися на всіх течіях економічної політики нашої сучасності, не бачу я ознак, матер'яльної бази, з якої могло б вирости піклування, чи щире, чи декоративне, з боку держави над науковим (не технічного змісту) рухом взагалі і мистецтвом в частині. Ми, робітники Освіти – послідні, наші школи в складі 10-ох робітників одержують разом те, що одержує середній по стажу, освіті і посаді працюючий «производительних» союзів. Далі витримати такої образи неможливо, та і не варто. Коли не вдасться перейти до Київa, то вирішив перейти в один із «производственных» союзів, а педагогіку залишу собі на вільні години, яко мистецтво і то лише для української школи.

При цьому прикладаю копію листа, надісланого мною місяць тому академікові Ол[ексію] Петр[овичу] Новицькому. З нього ви довідаєтеся про мої наміри і фактичний стан. Це може дати Вам матер'ял в випадковій обговорення моєї кандидатури на якусь роботу в Київі.

Моя адреса: м. Умань. Історичний музей Уманьщини.

З незмінною до Вас пошаною і любов'ю (підпис П. Курінного)

м. Умань, 6/V 1923 р.⁷



Рис. 3. П.П. Курінний серед учнів уманської школи.

Збереглася і згадана копія листа до Олексія Петровича Новицького, датованого 12 квітня 1923 року:

Копія

м. Умань, Київщина

12 квітня 1923 року

Вельмишановний Олексію Петровичу.

З великою радістю читав я Ваші листи і перший, і другий. Передо мною несподівано відкрилася можливість здійснення моїх мрій, стати ближче до джерела науки й знання та прикласти руки до чергової праці. Чи випаде мені жеребок працювати в Києві, чи ні, Ваш лист впав на мою душу живою росою і відживив в ній запал до нової праці.

Поскільки Вас цікавить реальна відповідь моя на Вашу принципову пропозицію то я можу відповісти так:

Фактичні передумови:

В Умані я маю повний комплект постійної праці, розуміючи під «повний комплект» таке:

1) Завідування 1-ю Трудиколюю та Учителювання __ 350 р. в 1923 р.

2) Лекції по Історії культури і Історичн. матеріалізму в Кооп Курсах ___ 150 р.

3) Лекції по Історії українського мистецтва в художнє керамічній школі_ 100 р.

4) Завідування Історичним музеєм Уманьщини (мною утвореним) _ 250 р.

5) Праця в Педкомісії при Спілці Робос _ _ _ _ _ 250 р.

Разом 1.100 р.

Маю також квартиру і низку чергових праць по збиранню до Музею пам'яток мистецтва з повіту. При всьому цьому треба пам'ятати що цей комплект праці є постійний в тому розумінні, що ніякі скорочення мене не можуть торкнутися, а коли б десь і торкнулися то стан мій не похитнеться, бо є кілька джерел існування.

Отже змінити один бюджет, сталий до певної міри (сталість бюджету НарОсвіти!) на другий, одну роботу важливу (музей) на другу, далеко серйознішу я можу лише переконавшись в надійності київського бюджету, перспектив додаткової праці та зовнішніх гарантій успішності Нового діла.

Умови переходу.

Перехід мій до Києва може відбутися так:

1. По першому Вашому офіційному повідомленні – вивозу на працю я прибуваю до Києва на два місяці і реально приступаю до організації тієї ділянки Музею Культів, яка мені буде поручена Археологічним Комітетом В.А.Н. Виклик бажано було б мати між 15 травня та 1 червня н/ч [нинішнього часу]. Утримання і квартира за час праці моєї в Києві йде по київській посаді.

Це принесе користь:

1) Археологічний Комітет зможе побачити мою працю, реальну, з її хитами і позитивними рисами, в її темпі.

2) Я переконаюся в якості квартири, зважу ріжні дрібноти життєвого значення, установити регулярність виплати утримання, перспективи цих виплат, життєвий тіпіт, можливість додаткових праць, побачити саму роботу, реальні обставини в яких буде провадитись організація такого солідного осередка яким може і повинен бути Музей культів і релігійних взірців мистецтва.

3) Це дасть змогу Археологічному Комітетові, коли б моя праця була невідповідною, за час моєї присутності і праці знайти відповідного кандидата.

4) Я, в випадкові неможливості залишитися в Києві, зможу відступити на старі позиції не втративши їх, але віддавши частину своїх сил до організаційної серйозної справи та на поновлення своїх знань в умовах наукової праці.

Коли умови праці в новому Музеї будуть сприятливими, гарантуючими з матер'яльного боку його розвиток і відповідне для Києва наукове обладнання, коли моє буденне існування в Києві буде хоча «трівким», я по двох місяцях ліквідую свої справи в Умані і з сім'єю перейду до Києва остаточно.

Отже, коли мої заходи обережності будуть визнані заслуговуючими уваги, то радий буду побачити план мій здійсненим. Якщо ж Ви і Археологічний комітет В.У.А.Н. по якихось міркуваннях не зможуть при таких умовах підтримувати моєї кандидатури – я скоряюся своєму жеребу і залишуся в м. Умані ще на рік, в певності, що своєю працею по остаточному сформуванню Історичного Музею Уманьщини я, поза моєю персональною втратою, дам Українській Науці нову оздобу.

Наприкінці дозволю собі висловити свою найщирішу подяку Вам, шановним Данилу Михайловичу та Миколі Федотовичу за те тепле почуття турботи й довіри, яким Ви вшанували мене в Ваших турботах про майбутнє моє і музейної справи.

С глибокою пошаною Петро Курінний.

Моя адреса: м. Умань. Історичний Музей Уманьщини при І-й Трудшколі. Петру Петровичу Курінному⁸.

Наступний лист до Данили Михайловича датований 12 вересня 1923 року. Судячи з тексту, П.П. Курінний перебував таки біля двох місяців в Києві, придивляючись до умов праці та проживання на новому місці, тоді й домовився про передачу малюнків Т.Г. Шевченка.

м. Умань 12/IX 23 р.

Дорогий Данило Михайловичу!

Прошу вибачити, що не передаю малюнків Сошенка і Шевченка. Умови, в яких проходить моє життя в цю хвилину, проковтнули мене цілком не залишивши ні хвилини часу, аби вирядити наші цінності в дорогу так, як того вимагає серйозна справа: з паспортом, в добрій одежі. На мене навалився нині цілий ураган справ, боротьба така, як мені не снилося. Одні приятелі зхитують з головування в школі, розганяють учителів і намагаються знівелювати нашу школу, українську селянську під ранжир. Мій своєчасний приїзд і праця ліквідували справу: я голову, склад співробітників мій, учнів – мій і стан недоторканости школи здається гарантований на довгий час. Другі – військові лікарі кинулися і вже були відібрали помешкання Музею. Прийшлося сильно битися. Був один день, коли я подав заяву про виїзд до Києва назавше, негайно і вивоз з собою всього Музею. Наслідок – мій верх. Помешкання закріплено за Музеєм, а у лікарів, що хотіли забрати його помешкання, відібрали помешкання що вони поседали під квартири, викинули їх на вулицю, а помешкання оддали під санаторію, яку вони збиралися росташувати в Музеї. Останнє підняло авторитет Музею серед завше нахабних лікарів.

Нині спішно ремонтую Музей і вже половину його переніс. Аби одержати як можна більше грошей, відкриття Музею зв'язав з Днем Жовтневої революції і тому справа набула надзвичайного темпу. Передача малюнків Вам річ рішена і Рудик їх привезе скоро, коли я оформлю їх документи.

З сучасних потреб музею особливо відчувається нехватка килимів, декоровочних тканив...

Надсилаю Вам при цьому уповноваження. На випадок нещастя з Музеєм – я телеграфно буду просити Вашого захисту. Одночасно уповноваження видани на ім'я Валерії Євгенівни та Миколи Михайловича Ткаченка (в архівній справі).

Спасибі, дорогий Данило Михайлович за все, що Ви зробили для мене в Києві.

Ваш (підпис П.П. Курінного)⁹.

Останній з Умані, коротенький, лист від П.П. Курінного датований 23 жовтня 1923 року:

Дорогий Данило Михайловичу!

Надсилаю обіцяне. Прошу прислати офіційну росписку. Решту вишло при змозі. Євген Олександрович свідок того, як мене шарпають. Швидче б кинути це прокляте вчителювання!

Прошу повідомити Вашу думку, про малюнки. Шліть статті для хроніки. Чи виконується наша умова? Данило Михайлович, виділіть килимів. Необхідно до зарізу.

Ваш душею П. Курінний.

23/X 23

Був в Умані Агатагел Кримський. Балачку переказав Є[вген] Олександрович.

Підпис П. Курінного¹⁰.

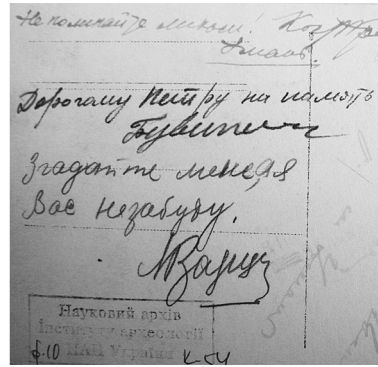


Рис. 4. Фото: Умань, 30 травня 1924 року. Сидять зліва направо: Курінний Петро Петрович, невідомий, Кость Кржемінський, Стефанович Василь Автономович, Борис Безвенглінський. На звороті – підпис до фото 30 травня 1924.

В середині 1924 року П.П. Курінний був уже в Києві. Його прийняли на роботу ще з 15 квітня, але відразу приїхати він не зміг, потрібно було закінчити всі справи в Умані. Ось що пише йому Є.О. Дзбановський в листі від 25 травня 1924 року, сповіщаючи про незадоволення А.В. Винницького затримкою Петра Петровича з приїздом :

«... (чого Ви прийдете так пізно, мої відповіді що Ви здаєте всі свої не лише музейні справи і що це в мент не можна зробити, а ще турбує матер[іальний] бік переводу, його відповіді – що Ви зараховані на посаду і платня Вам іде з 15/IV, беріть відпуск – нового до цього немає [що] додати¹¹.

До речі, П.П. Курінний і Є.О. Дзбановський були знайомі ще з юних років, вони одночасно навчалися в одній і тій же гімназії, їх обох навчав Д.М. Щербаківський. В особовому фонді Данила Михайловича зберігаються кілька стандартних блокнотів для викладачів гімназії зі списками учнів, що дає можливість дізнатись, що в 1906/1907 навчальному році Петро Курінний навчався в 3-му класі, а Євген Дзбановський – в 6-му класі¹².

А 1 липня 1924 року Петро Петрович вже був директором Лаврського музею і приймав від Федора Морозова відділ (це, очевидно, відомий Музей культур і побуту, яким завідував Ф. Морозов). В коротенькій записці до Данила Михайловича він просить:

«Прошу прибути в помешкання Музею Політосвіти в Лаврі у вівторок 1 липня 1924 року о 8-й годині ранку для участі в якості експерта при прийомці мною речей цінного відділу від Ф. М. Морозова. Директор Музею» (Підпис П.П. Курінного)¹³.



Рис. 5. В Лаврі, у Відділі письма та друку.



Рис. 6. В Лаврі, в приміщенні Благовіщенської церкви.

Після від'їзду Петра Курінного до Києва, Історичним музеєм в Умані почав завідувати його однокласник¹⁴ Борис Безвенглінський. В фонді ВУАК зберігається лист від 20 липня 1924 року зі штампом Історичного музею Уманщини, підписаний Завідуючим Музеєм Б. Безвенглінським.¹⁵

1924 р. П.П. Курінного прийняли в дійсні члени ВУАКу. В документі під назвою «Археологічний Комітет» (без дати і без підпису), який зберігається в фонді ВУАК, про це записано так:

*«До цього літа Комітет складався тільки з 4-х академіків (М.Ф. Біляшевського, М.П. Василенка, О.П. Новицького і Ф.І. Шміта), з котрих один вже вибув зі складу Комітету, другий часто слабує, третій часто не буває у Києві, залишився я сам-один. Я звернув на це увагу Першого Відділу, й він затвердив одного за другим нових членів, а саме: проф. В.Ю. Данилевича, М.О. Макаренка, Д.М. Щербаківського, П.П. Курінного, А.З. Носова, Ф.Л. Ернста й проф. архит[ектури] В.О. Осьмака. Таким чином, з наукового боку, Археологічний Комітет зібрав тепер у свій склад фахівців по всім галузям, на які розпадається його праця. Незабаром же було складено проекта нового статуту, що вже ухвалений Першим Відділом і Спільним Зібранням Академії й разом з кошторисом своєчасно послано до Харкова»*¹⁶.

Вже 4 липня 1924 р. на засіданні Археологічного Комітету ВУАН серед присутніх значиться також і прізвище П.П. Курінного¹⁷. Він став членом Археологічного Комітету і, виконуючи покладене на нього завдання, розробив проект Статуту Археологічного Комітету. В Протоколі засідання Археологічного Комітету від 10 липня 1924 р. записано так: *«П.П. Курінний зачитав складений їм, згідно з постановою попереднього*

засідання, проект статуту Археологічного Комітету. Ухвалено: затвердити з деякими дрібними відмінами і дякувати за таку велику працю, так докладно оброблену»¹⁸.

П.П. Курінний був не тільки директором Лаврського Музейного містечка, він був також Секретарем Трипільської комісії¹⁹ та вченим секретарем ВУАКу. Спочатку йому доручили замінити на цій посаді М.Я. Рудинського, про що в Протоколі Президії ВУАК за 17 травня 1927 р. записано: «*Просити П.П. Курінного взяти на себе обов'язки Вченого Секретаря на час відпустки М.Я. Рудинського з 1/VI – 1/VIII ц.р. [цього року]*»²⁰, а пізніше обрали Вченим Секретарем. Так в Журналі зборів Пленуму ВУАКу за 12 лютого 1929 р., з порядком денним – переобрання Президії ВУАКу, спочатку йдуть записи про обрання голови ВУАКу та його замісника, а далі – Вченого секретаря:

«Голова зборів просить намітити кандидатів на Вченого Секретаря ВУАКу. Намічено єдину кандидатуру П.П. Курінного. При балатировці П.П. Курінний одностайно був обраний на Вченого Секретаря ВУАКу. Проти та утримавшихся не було нікого. Голова зборів А.З. Носов оголошує обраним на Вченого Секретаря ВУАКу П.П. Курінного.

*Після переведення зазначених виборів голова зборів А.З. Носов оголошує склад Президії ВУАКу на нове трьохліття. Голова ВУАКу – акад. О.П. Новицький; Товариш Голови – С.С. Гамченко; Вчений Секретар – П.П. Курінний»*²¹.

Цю посаду Петро Петрович обіймав, очевидно, до кінця січня 1933 р., (можливо, на місяць чи два довше, бо не всі Протоколи засідання збереглися), так останній документ, в якому Вченим секретарем зазначено П.П. Курінного, датований 29 січня 1933 року²², потім (в документах з квітня 1933 р.) Вченим секретарем СІМК стає Т. Мовчанівський²³. Одночасно П.П. Курінний втратив і свою посаду у Всеукраїнському Музейному Городку, про що говорить наступний документ, машинописна копія якого, без підпису й печатки, але з вихідним № 236 і датою 26 квітня 1933 р., зберігається в фонді ВУАК. Очевидно, в цей час Петро Петрович знаходився під арештом, тому що, адресували лист його дружині Зінаїді, а копію – новому директору Всеукраїнського Музейного Городка: «*До З.Н. Курінної. Копія Директору ВМГ т. Касієві. П.П. Курінний під час свого перебування на відповідальній посаді Вчен[ого]Секретаря Археологічного Комітету ВУАН, для праці забирав різноманітний матеріал Археологічного Комітету – рукописи, книжки, фотонегативи, фотовідбитки та речовий археологічний матеріал.*

Секція Історії Матеріальної культури ВУАН просить Вас передати повністю увесь той матеріал до ВУАН через Секретаря Секції Т.М. Мовчанівського за відповідним актом.

*Заст. Голови С.І.М.К. (Козубовський)»*²⁴.

В цей час це вже був не ВУАК, а новоутворена структура, куди ввійшли кілька подібних установ. Ще в жовтні 1932 р. ВУАК розпочав

повну реорганізацію своєї роботи і своєї структури²⁵, ця реорганізація закінчилася на початку квітня 1933 р. В Протоколі засідання Секції історії матеріальної культури від 13 квітня 1933 р. в першому пункті «Організаційні питання», записано: *«тов. Ф. Козубовський інформує збори про те, що в складі ВУАН утворено Секцію Історії Матеріальної Культури, куди входять: Археологічний Комітет, Археологічний Музей, Антропологічний Кабінет, Етнографічна Комісія та Етнологічний Музей»*²⁶.

За деякими даними, П.П. Курінний кілька місяців знаходився під арештом, потім його було звільнено. Всі матеріали ВУАКу, якими він користувався для написання звіту про роботу установи, він передавав особисто в липні 1933 року. В Науковому архіві ІА НАНУ зберігаються два Акти передачі П.П. Курінним архівних справ ВУАКу К.Ю. Коршаку. Перший, датований 6 липня 1933 р.:

«Ми, нижчепідписані склали цього акта в тому, що П.П. Курінний здав, а К.Ю. Коршак прийняв такі справи ВУАКу <...>», список справ короткий, їх всього 26, біля трьох з них стоїть примітка: «Архів П. Курінного». Одна з цих трьох справ називається: «Справа Щербаківського»²⁷. Другий Акт, датований 13 липня 1933 р., розпочинається так: *«Ми, нижчепідписані склали цього акта в тому, що П. Курінний здав, а К.Ю. Коршак прийняв такі рукописні матеріали з архіва ВУАК, що були у П. Курінного для написання звіту ВУАКу за 15 років, згідно розпорядження Президії II Відділу ВУАК. Передано справ: <...>»*. Далі йде список, в якому 114 пунктів²⁸. Обидва Акти підписані вказаними особами.

П.П. Курінний проводив також і активні археологічні дослідження. Наприклад, у звіті за роботу ВУАК в 1931 р. є такі свідчення: *«Праця щодо т. зв. трипільськ. культури на території України виявилася в доповідях П.П. Курінного, Б.П. Безвенгліньського. Зачитано також про наслідки дослідів на Запоріжжю – П.П. Курінного та С.С. Магури (т. зв. поховання корчених кістяків). З феодалізму зачитано доповіді П.П. Курінного (раецьке [райковецьке] городище) <...>»*²⁹.

На початку 1930-х років державна ідеологія позначається і на археології та музейній справі:

*«При плянуванні в установах ВУАН роботи на 1932 р. треба тематику роботи максимально пов'язати з потребами соцбудівництва, народнього господарства і культурної революції. Кожна тема має в тій чи іншій мірі бути зброєю в боротьбі за соціалізм, цей принцип повинен відбитись не тільки в виборі теми, а й в тому, який ухил дається вибраній темі»*³⁰.

Далі 30-ті роки ознаменувались сталінськими репресіями, які нанесли тяжкий удар по українській інтелігенції і науковцях зокрема. Потім була війна, П.П. Курінний серед багатьох інших мешканців Києва опинився на окупованій території, ніяких злочинів він не чинив, з 1942 року працював директором Центрального Історичного Музею в Києві, дбав про музей та його співробітників³¹. Потім змушений був емігрувати, пам'ятаючи про своїх репресованих в 30-ті роки колег і не бажаючи повторити їх долю.

Примітки:

- ¹ Науковий архів Інституту археології Національної Академії Наук країни (НА ІА НАНУ), фонд ВУАК, № 4, арк. 70 зв. – 72.
- ² НА ІА НАНУ, ф. 9, № 168/К 469.
- ³ Там же, ф. 9, № 168/К 468.
- ⁴ Там же, ф. 9, № 168/К 473.
- ⁵ Там же, ф. ВУАК, № 5, арк. 8 зворот.
- ⁶ Там же, ф. ВУАК, № 9, арк. 2.
- ⁷ Там же, ф. 9, № 168/К 472.
- ⁸ Там же, ф. 9, № 168/К 476.
- ⁹ Там же, ф. 9, № 168/К 470.
- ¹⁰ Там же, ф. 9, № 168/К 471.
- ¹¹ Там же, ф. 10, № К-54, арк. 134.
- ¹² Там же, ф. 9, № 231/І «Список Учеников Уманьской Мужской Гимназии» за 1906/7 рік,
С. 8 — список учнів 3 класу; С. 15 — список учнів 6 класу.
- ¹³ Там же, ф. 9, № 212, арк. 22.
- ¹⁴ Там же, ф. 9, № 231/ІІ «Список Учеников Уманьской Мужской Гимназии» за 1907/8 рік, С. 11 — список учнів 4-го класу.
- ¹⁵ Там же, ф. ВУАК № 18, арк. 10, 10 зв.
- ¹⁶ Там же, ф. ВУАК, № 20, арк. 6, 6 зв.
- ¹⁷ Там же, ф. ВУАК, № 21, арк. 8
- ¹⁸ Там же, ф. ВУАК, № 21, арк. 9.
- ¹⁹ Там же, ф. ВУАК, № 118, арк. 23.
- ²⁰ Там же, ф. ВУАК, № 118, арк. 28,
- ²¹ Там же, ф. ВУАК, № 271, арк. 4, 5.
- ²² Там же, ф. ВУАК, № 452, арк. 1.
- ²³ Там же, наступні Протоколи засідання ВУАК за 1933 р.
- ²⁴ Там же, ф. ВУАК-СІМК, № 461, арк. 21.
- ²⁵ Там же, ф. ВУАК, № 447, арк. 30.
- ²⁶ Там же, ф. ВУАК-СІМК, № 451, арк. 5.
- ²⁷ Там же, ф. ВУАК-СІМК, № 461, арк. 34
- ²⁸ Там же, ф. ВУАК-СІМК, № 461, арк. 27.
- ²⁹ Там же, ф. ВУАК, № 380, арк. 24 зв., 25.
- ³⁰ Там же, ф. ВУАК, № 372, арк. 2.
- ³¹ Там же, ф. 10, № К-18, арк. 1–5.

СТРОКИ БИОГРАФИИ И.Е. ДУДНИКА: К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

2 июня 2014 года исполнилось 100 лет со дня рождения Ивана Емельяновича Дудника (1914–1999) – прекрасного, светлого человека, который более 30 лет жизни посвятил музею и оставил по себе благодарную память тех, кто его знал¹.

Обратимся к живым словам его автобиографии: *«Я, Дудник Иван Емельянович, родился 2-го июня 1914 г. в семье крестьянина-бедняка с. Млиев, Городищенского р-на, Черкасской области, УССР [по старому стилю – 20 мая 1914 г. в с. Млиев Черкасского уезда Киевской губернии: помню, что на день рождения мы часто дарили Ивану Емельяновичу охапки сирени из нашей музейной сиреневой аллеи – Е.Я.]. В 1931 году закончил Фабрично-заводскую семилетку, после чего райкомом комсомола был направлен на 3-х месячные курсы учителей младших классов, после окончания которых работал учителем начальной школы с. Млиев»*². С 17 лет!



Рис. 1. И.Е. Дудник. Фото из личного дела. 1962 г.

*«После окончания учебного года в августе 1932 года я перешел на работу в Млиевскую опытную станцию на должность освобожденного секретаря рабочего комитета. В 1934 году в связи с сокращением платной должности секретаря МК был переведен на должность квалифицированного рабочего отдела агрометеорологии. В 1935 году по путевке Млиевской опытной станции был направлен на учебу в Уманский рабфак при сельскохозяйственном институте. После его окончания в 1936 году был призван на действительную службу в Советскую [Красную – Е.Я.] Армию»*³.

С октября 1936 г. по июль 1937 г. И.Е. Дудник – красноармеец 131 Таращанского полка, г. Новоград-Волинский. По возвращении из армии летом этого же года он экстерном сдал экзамены за полный курс программы Корсунь-Шевченковского педагогического техникума и получил диплом учителя I–IV классов. С августа 1937 г. по август 1939 г. работал заведующим Начальной школы с. Валява, Городищенского района⁴.

«В апреле 1939 г. я был принят в члены КПСС, в августе РВНО [Районный відділ народної освіти – Е.Я.] перевело меня в Млиевскую нси (начально-среднюю школу – Е.Я.) № 2 преподавателем истории и географии. В начале 1941 г. я был назначен директором нси № 2»⁵. Эту должность И.Е. Дудник занимал до лета 1941 г., когда началась ВОЙНА!

«С августа 1941 г. по апрель 1944 г. находился в действующей армии, принимал участие в боях, ранен, контужен. В апреле 1944 года комиссией эвакогоспиталя 1687 комиссован: негоден к воинской службе с исключением с воинского учета»⁶. За этими скупыми строками – 4 года участия в боях на тяжелейших участках Великой Отечественной войны: Сталинградском и Юго-Западном фронтах.

Рассмотрим подробнее боевую биографию И.Е. Дудника, по Личному листку по учету кадров:

- «VIII-1941 – VI-1942. Красноармеец склада НКО № 104 г. Рыбищево, Саратовской обл.
- VII-1942 – XI-1942. Командир взвода 74 отдельного авиа батальона ст. Эльтон, Сталинградской обл.
- I-1942 – IX-1943. Парторг 2-го батальона 176 гвардейской с/п, 59 гвардейской стрелковой дивизии.
- IX-1943 – XII-1943. На излечении в госпитале ПП 6617.
- I-1944 – III-1944. Курсант курсов средних командиров В/ч ППС 40370.
- III-1944 – V-1944. На излечении в госпитале В/ч 1687»⁷.

По воспоминаниям Генерального директора музея С.М. Чайковского, который был дружен с Иваном Емельяновичем, под Сталинградом тот был ранен разорвавшейся рядом миной.

В 1970-е годы, мы, тогда еще комсомольцы, решили устроить ко Дню Победы встречу с ветеранами войны, но не с приглашенными со стороны, а со своими, в том числе с И.Е. Дудником. На этой беседе Иван Емельянович рассказал, что был контужен во время штурма Букринского плацдарма: надо было под огнем противника переправиться на правый берег Днепра и закрепиться на нем. Теперь известно, что это был «отвлекающий маневр», а настоящее наступление на Киев готовилось севернее, на Лютежском плацдарме. Но здесь наши войска несли огромные потери. Из подразделения И.Е. Дудника удалось переправиться через Днепр нескольким бойцам, но когда они достигли правого берега реки, от сильного обстрела часть берега обвалилась, и их засыпало. Следующая волна наступающих бойцов их откопала, большинство уже неживых. С тех пор воевать Ивану Емельяновичу больше не довелось.

«По возвращении из армии в мае 1944 года Городищенским райкомом партии был взят в его аппарат на должность штатпропа [штатного пропагандиста – Е.Я.] (V-1944 – VI-1944), а спустя некоторое время райкомом партии был направлен на 6-месячные облпарткурсы в г. Киев (VI-1944 – VIII-1944); а затем с облпарткурсов в порядке партийной мобилизации был направлен на партработу а Ровенскую область, в Здолбуновский райком партии на должность зав. Отделом пропаганды и агитации, где и работал до августа 1947 года»⁸.

Как написано в одной из характеристик, за 1984 год: «...с 1944 г. по 1947 г. выполнял задание Партии в Ровенской области по ликвидации банд. За активное участие в боях с немецко-фашистскими захватчиками и работу в тылу награжден медалями «За отвагу» (1943 г.), «За победу над Германией в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.» (1945 г.), «За доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.» (1946 г.), «За трудовую доблесть» (1955 г.)»⁹.

В 1947 г. И.Е. Дудник поступил «в Высшую партийную школу при ЦК Компартии Украины. После окончания ВППШ в июле 1950 г. меня зачислили в аппарат ЦК КПУ на должность члена пропгруппы [пропагандистской группы – Е.Я.] по обслуживанию западных областей Украины. С упразднением этой группы в 1957 году был зачислен на должность инструктора отдела пропаганды и агитации ЦК КПУ, где и работал до 1962 года. В этом году по состоянию здоровья переведен в исторический музей, сначала на должность зам. Директора по научной работе, а в 1965 году Министерством культуры УССР был назначен директором музея...»¹⁰.

В Государственном историческом музее Украинской ССР (теперь Национальный музей истории Украины) И.Е. Дудник проработал 25 лет: по февраль 1987 г. Он проявил себя знающим, принципиальным руководителем, обладающим большими организаторскими способностями. Вместе с тем он был простым и доступным в общении: любой сотрудник мог зайти в его кабинет в течение дня и обсудить или решить какие-то вопросы. Музей стал для Ивана Емельяновича не только местом работы, а детищем, которому он отдавал свои знания, силы, душевное тепло. Это помогло ему создать прекрасный коллектив единомышленников, в котором он пользовался заслуженным авторитетом, большой любовью и уважением.

Как отмечается в характеристиках личного дела, за эти годы «под его непосредственным руководством <...> построены два филиала музея: «Музей исторических драгоценностей Украинской ССР» и Историко-революционный памятник-музей «Косой капонир», полностью перестроена экспозиция отделов советского периода и Памятника-музея освобождения г. Киева от немецко-фашистских захватчиков в с. Ново-Петровцы. Коллектив музея и его филиалов проводит большую научно-просветительную и исследовательскую работу. В результате Всесоюзного смотра, посвященного 100-летию со дня рождения В.И. Ленина, музей награжден дипломом первой степени Министерства культуры СССР»¹¹.

«За многолетний самоотверженный труд и большой личный вклад в дело коммунистического воспитания трудящихся И.Е. Дудник награжден орденом Трудового Красного Знамени (1971 г.); в 1974 г. ему присвоено звание Заслуженного работника культуры Украинской ССР»¹².

В августе 1970 г. я пришла работать в исторический музей и решила посетить «наш филиал» в свой выходной. Но, хотя Музей исторических драгоценностей Украины открылся в январе 1969 года, туда было не попасть: билеты распродавались загодя, на много дней вперед. Удостоверения у меня с собой не было, билеты в кассе были уже распроданы.

Когда я громко посетовала, что, мол, не могу попасть в «свой» музей, меня услышал сотрудник (Юрий Мурашов) и спросил: как зовут директора музея? Так имя Ивана Емельяновича Дудника стало для меня пропуском в «Золотую кладовую».

В марте 1973 г. начался капитальный ремонт музея, продолжавшийся 5 лет, по 1977 г. включительно: меняли перекрытия этажей с деревянных на железобетонные, ставили новые окна и двери, монтировали отопительную систему, настилали паркетные полы, и при всем том в здании продолжали находиться сотрудники и экспонаты, которые «переселяли» с одного крыла в другое, в зависимости от того, где производились работы. Сложность также состояла в том, что закупка материалов для ремонта была возложена на музей. Поскольку в советские времена все нужно было «доставать» за взятки, что для И.Е. Дудника было неприемлемо, то хозяйственники не справлялись, ремонт затягивался. Тогда Иван Емельянович сам, благодаря старым связям, «доставал» или «выбивал» нужное через ЦК.



Рис. 2. Открытие новой экспозиции ГИМ УССР. 30 декабря 1977 г.

К декабрю 1977 года ремонт, наконец, был завершен, готовились к открытию вновь построенные экспозиции верхних этажей (от раздела «Украина периода феодализма» – до современности). С археологией решили повременить, т.к. все сотрудники археологических отделов были заняты переносом коллекций и размещением их в новом фондовом оборудовании. Однако пришел министр культуры и приказал немедленно построить всю археологическую экспозицию (залы 1 – 9 на первом этаже), причем в противном случае пригрозил «всех уволить». До

даты открытия музея – 30 декабря оставалось чуть более двух недель. Пришлось нам всем включиться в авральный режим, работать с 6 утра и до 12 ночи, ночуя в музее в буквальном смысле. Вот эпизод, характеризующий И.Е. Дудника: в половине 12 ночи мы с ним разминулись на лестнице черного хода музея, это было «в порядке вещей». Он оставался с нами до поздней ночи, вникал во все, обеспечивал помощь людьми и материалами, поддерживал морально. Именно поэтому Иван Емельянович пользовался глубоким уважением сотрудников: он был с нами в самые тяжелые для музея времена. В обновленном музее под его непосредственным руководством были созданы десятки передвижных и стационарных выставок, в том числе «В семье единой», «Киеву – 15 веков», «История развития керамики», «Выставка голограмм исторических музейных реликвий».

В 1983 г. И.Е. Дудник был награжден медалью «Ветеран труда». Когда в музее случилась неприятность: была похищена из экспозиции чья-то медаль «Ветеран труда», Иван Емельянович без колебаний предложил свою медаль в возмещение утраты.

В 1985 г. И.Е. Дуднику был вручен Орден Отечественной войны первой степени «За храбрость, стойкость и мужество, проявленные в борьбе с немецко-фашистскими захватчиками и в ознаменование 40-летия Победы советского народа в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг. Вы награждены Орденом Отечественной войны I степени». Подпись: Киевский городской военный комиссар, полковник Селезнев Л.Ф.»¹³.

И.Е. Дудник вел также большую общественно-политическую работу: был председателем Правления Киевского областного общества охраны памятников истории и культуры и председателем Общества любителей истории г. Киева (заседания последнего проходили в помещении нашего музея, это было задолго до создания Музея истории г. Киева); депутатом Шевченковского районного совета депутатов трудящихся г. Киева (созыв 1967–1969 гг.); оказывал постоянную методическую и практическую помощь государственным и народным музеям Киевской области и другим областям республики.

Его близким другом был директор Переяслав-Хмельницкого историко-культурного заповедника М.И. Сикорский, которому во время строительства заповедника передавали оборудование, витрины, экспонаты.



Рис. 4. М.И. Сикорский и И.Е. Дудник за посадкой деревьев в памятном парке г. Переяслава-Хмельницкого. 1993 г.

И.Е. Дудник был из того поколения, которое лозунг «коммунисты – вперед!» понимало **буквально**. Он считал, что личным примером должен увлекать коллектив, выходил с нами на все «субботники» и «воскресники» по уборке территории: весной и осенью – обычно с граблями, зимой – с самой большой лопатой для расчистки завалов снега. Иван Емельянович любил общаться с молодежью, обладал хорошим чувством юмора. До сих пор старшее поколение вспоминает его крылатые фразы: «фонды – это целина, которую треба разорить, засукав рукава»; «желаю вам счастья в личной и семейной жизни».

С большим сожалением 20 февраля 1987 г. мы проводили на пенсию нашего любимого директора. Но, как оказалось, Иван Емельянович в свои 73 года не собирався отдыхать. Его пригласили на работу в Музей истории города Киева, где пригодился его большой музейный опыт. А с 16 января 1992 г. и до конца своих дней (умер 6 мая 1999 г.)¹⁴ «Иван Емельянович трудился в созданной им «Золотой сокровищнице», так как принадлежал к поколению людей, которые не могут жить без дела. Используя огромный опыт, он смог обеспечить работу важных участков музея. <...> Мы привыкли обращаться к нему в поисках совета и помощи с разнообразными вопросами. Всегда терпеливый, выдержанный, вежливый Иван Емельянович передавал нам знания, умение работать, стал для многих мудрым наставником»¹⁵. По воспоминаниям С.М. Чайковского, в бытность его заведующим филиалом, Музей исторических драгоценностей Украины посетил Президент США Билл Клинтон. Естественно, был высокий уровень охраны: пока Сергей Михайлович водил Б. Клинтона по экспозиции, из помещения удалили всех сотрудников. Выйдя из музея, Б. Клинтон увидел толпу людей, подошел к пожилому человеку с орденскими планками и пожал ему руку. Это был Иван Емельянович. Позже он пригласил С.М. Чайковского к себе домой «отметить это событие». Жена Мария Ивановна звала мыть руки перед обедом, а он отшучивался: «Билл Клинтон пожал руку, теперь неделю не буду мыть».

«Любимый вид отдыха – рыбалка», как указано в одной из характеристик¹⁶. Сотрудник Музея исторических драгоценностей Украины В.М. Хардаев вспоминает, как с Иваном Емельяновичем и двумя его сыновьями ловил рыбу на озерах под Киевом. А автор этого сообщения помнит, с каким интересом расспрашивал И.Е. Дудник о рыбалке под Чернобылем (в 1982 г. мы ездили туда с лекциями, вечером с шофером наловили рыбы, которую тот по возвращении преподнес директору). Человечность Ивана Емельяновича проявлялась во внимании к каждому сотруднику, даже в мелочах.

По мнению сотрудников музея старшего поколения, к которому отношу и себя, не будет преувеличением утверждение: благодаря Ивану Емельяновичу Дуднику Государственный исторический музей УССР (ныне Национальный музей истории Украины), вместе с филиалом – Музеем исторических драгоценностей Украины, созданным по его инициативе, стал одним из известнейших в мире¹⁷.



Рис. 5. С коллективом Музея исторических драгоценностей Украины. И.Е. Дудник – стоит второй справа. 1990-е годы.

**СПИСОК государственных наград директора Государственного исторического музея УССР
Дудника Ивана Емельяновича¹⁸**

Орден Трудового Красного знамени	1971
Орден Отечественной войны первой степени	1985
Медали:	
«За отвагу»	1943
«За Победу над Германией в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.»	1945
«За доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.»	1946
«За трудовую доблесть»	1955
«XX лет победы над Германией в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.»	1965
«50 лет Вооруженных сил СССР»	1969
«За доблестный труд в ознаменование 100-летия В.И.Ленина»	1970
«XXX лет победы над Германией в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.»	1975
«60 лет Вооруженных сил СССР»	1978
«В память 1500-летия Киева»	1982

«Ветеран труда» 1983
«40 лет Победы в Великой Отечественной войне» 1985

Указом Президії Верховної Ради УРСР від 08.08.1974 р. Дуднику І.О. присвоєно почесне звання – Заслужений працівник культури УРСР.

Указом Президії Верховної Ради УРСР від 1 червня 1984 р. Дудника І.О. нагороджено Почесною Грамотою Президії Верховної Ради УРСР «За успіхи в розвитку музейної справи та комуністичному вихованні трудящих». Голова Президії Верховної Ради УРСР – О. Ватченко.

Примечания:

- ¹ Іван Омелянович Дудник // Музейні читання. Київ, 1999. С. 114–115.
- ² Научный архив НМИУ. Фонд Р-1260. ЛД (Личное дело), ед. хр. 15. Автобиография И.Е. Дудника от 20.X.1980 г.
- ³ Там же. Автобиография.
- ⁴ Там же. Личный листок по учету кадров.
- ⁵ Там же. Автобиография.
- ⁶ Там же. Автобиография.
- ⁷ Там же. Личный листок по учету кадров.
- ⁸ Там же. Автобиография.
- ⁹ Там же. Характеристика 1984 г.
- ¹⁰ Там же. Автобиография.
- ¹¹ Там же. Характеристика от 22 января 1974 г.
- ¹² Там же. Характеристика 1984 г.
- ¹³ Там же. Копия наградного листа.
- ¹⁴ Там само. Особові картки. опис 1–0, справа № 203.
- ¹⁵ Іван Омелянович Дудник... – С. 114, 115.
- ¹⁶ Научный архив НМИУ. Фонд Р-1260. ЛД (Личное дело). Ед. хр. 15. Характеристика 1984 г.
- ¹⁷ Іван Омелянович Дудник. С. 114.
- ¹⁸ Научный архив НМИУ. Фонд Р-1260. ЛД. Ед. хр. 15. Список государственных наград директора Государственного исторического музея УССР тов. Дудника Ивана Емельяновича от 10 октября 1986 г.

ХУДОЖНІ ТРАДИЦІЇ



ДОБИ РАННЬОГО ЗАЛІЗА

ЗОЛОТІ ПІДВІСКИ ІЗ ОЛЕКСАНДРОПІЛЬСЬКОГО КУРГАНУ У КОЛЕКЦІЇ ХАРКІВСЬКОГО ІСТОРИЧНОГО МУЗЕЮ

У 1932 році за рішенням Паритетною комісії з Державного Ермітажу в Україну були передані матеріали шести скіфських курганів – Мельгунівського (Лита Могила), Шульгівки, Чмиревої Могили, Іллінецького, Першого Мордвинівського та Олександропільського (Лугова Могила). На деякий час Український державний історичний музей (тогочасна назва Харківського історичного музею) став власником найбільшої в Україні збірки скіфського золота. Кожна із згаданих пам'яток має унікальну долю – за складом колекції, історією розкопок або за своїм місцем у колі старожитностей скіфської доби. Але і у цьому сузір'ї найяскравіших комплексів своїм масштабом вирізняється Олександропільський курган – один із представників «великої четвірки» курганів IV ст. до н.е., що традиційно пов'язуються безпосередньо з персонами скіфських царів¹. За кількістю переданих з Державного Ермітажу в Україну артефактів колекція Олександропільського кургану була найбільш представницькою – загалом із цього комплексу надійшло щонайменше 4339 предметів (534 інвентарних номери), в Державному Ермітажі для зняття гальванокопій залишено всього 79 предметів. Під час війни ця колекція зазнала дуже вагомих втрат, проте за кількістю речей, що пережили перипетії окупації та евакуації, вона залишається найбільш репрезентативною серед інших скіфських комплексів з Ермітажу, представлених лише поодинокими збереженими речами (Мельгунівський та Перший Мордвинівський кургани, Чмирева Могила) або ж втрачених повністю (Шульгівка, Іллінецький курган).

У даний час передані в Україну матеріали з Олександропільського кургану знаходяться у фондах двох харківських музеїв – історичного (ХІМ) та Музею археології та етнографії Слобідської України при Харківському національному університеті ім. В.Н. Каразіна (МАЕСУ). Збереглися: у ХІМі – наверх із зображенням жіночого божества², золоті краплеподібні підвіски, золоті бляшки трьох видів штампу – з оленем, 8-пелюстковою квіткою та аканфом (ще 24 олександропільські золоті бляшки разом з двома срібними наконечниками ніжок із Мельгунівського кургану були викрадені з експозиції відділу історії феодального суспільства ХІМу 1 травня 1957 р.³); в МАЕСУ – місяцеподібні підвіски, 9 великих фрагментів та 12 уламків одного «рогу», 64 бронзові пронизки, фрагмент набірною срібного поясу, 7 срібних бляшок з грифоном в уламках. Найбільш репрезентативна колекція круглих вирізних блях – гладких та у вигляді багатопелюсткових розеток, що були прикрасою похоронного кортежу. У ХІМі знаходиться більше 100 подібних блях, у МАЕСУ – понад 300.

Дана публікація присвячена рідкісним, по суті, унікальним краплеподібним підвіскам. Ці прикраси належать до знахідок, виявлен-

них під час розкопок 1855 р., проведених під керівництвом О.Ю. Люценка, при дослідженні камери центральної катакомби. Камера містила колективне поховання (трое небіжчиків), яке зазнало нищівного пограбування. Різноманітні золоті прикраси в кількості більше 700 екземплярів були «розкидані у великому безладді», переважно у північно-східному куті камери⁴. Були виявлені також предмети озброєння (бронзові та кістяні наконечники стріл, фрагменти залізного пластинчастого панцира, плаковані золотом), уламки столового давньогрецької посуду тощо.

Підвіски практично ідентичні, мають краплеподібну форму і складаються із двох плоских, з'єднаних між собою пластин (рис. 1: 1, 2). У верхній частині, у місці найбільшого звуження, по обидві сторони симетрично відходять дві маленькі пелюстки. Увінчує підвіску коротка поперечина, до якої припаяне маленьке дротяне вушко. Внутрішнє поле обох боків підвіски окантоване по периметру обідком, що переходить у верхній частині в пелюстки. З обох сторін поле заповнене орнаментом у вигляді п'яти «крапель» – продовгуватої центральної та двома парами бокових, розташованих одна над одною. Підвіски зім'яті і малюнок орнаменту простежити дуже важко. Певну допомогу у цьому надають дореволюційні публікації прикрас (рис. 1: 3, 4)⁵. Розміри підвісок 3,4x1,9 та 3,2x2,0 см (рис. 1: 3).

Подібний орнамент за загальною схемою дещо нагадує добре відому за численними виробами давньогрецьких торевтів стилізовану пальмету, утворену центральною та декількома парами бічних пелюсток. Відома серія зображень пальмет саме з краплеподібними закінченнями пелюсток, які можна побачити на нижньому фризі золотих обкладок горитів чортотлицької серії⁶, гирлі піхов золотих обкладок мечів із Чортотлика⁷, кургану № 8 групи П'ять братів⁸, а також із кургану Чаян у північно-західному Криму⁹, золотій бляшці з кургану № 29 Пісочинського могильника¹⁰, на пальметах штампованого орнаменту чорнолакового столового посуду тощо.

Таким чином, можливо, майстер намагався в окресленому орнаментальному полі підвіски зобразити саме пальмету, втім це було втілено вкрай схематично. Однак показово, що в ермітажній інвентарній книзі ці прикраси описані як підвіски «у формі крапель з деревовидним орнаментом». Додаткове декорування зображенням рослини можна спостерігати на краплеподібній підвісці більш витягнутих пропорцій з того ж Олександропільського кургану, внутрішнє поле якої орнаментоване п'ятьма парами загнутих назовні стеблин, що стоять одна на одній, та увінчаних гостролистою верхівкою¹¹.

Близьких за формою підвісок серед численних прикрас скіфської доби невідомо. Серед аналогій за формою можна назвати краплеподібної форми «фестони», якими оформлений нижній край декількох ажурних пластин з Олександрополя¹² та поховання 2 кургану № 11 Рогачицького курганного поля, а також обривок подібної пластини з цього ж комплексу¹³.

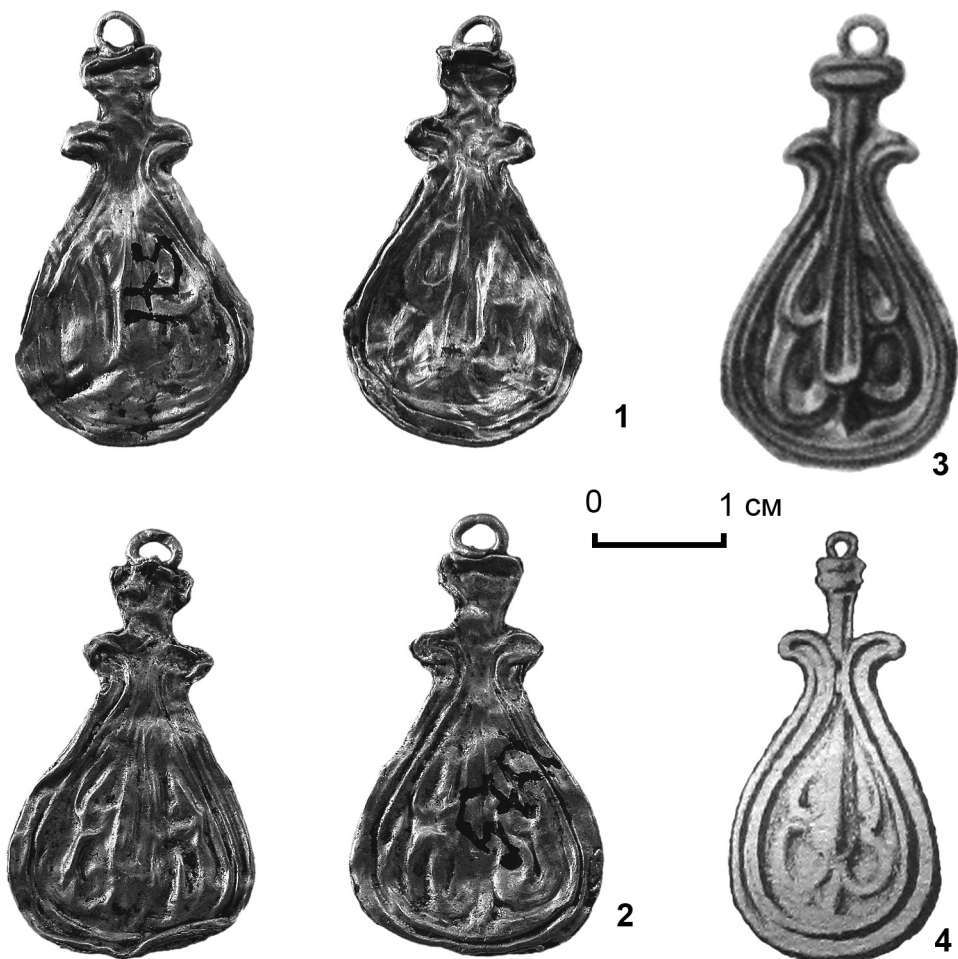


Рис. 1. Золоті краплеподібні підвіски із Олександропільського кургану: 1, 2 – Харківський історичний музей, ЛБЗ — 570, 571 (фото автора); 3 – по: Древности Геродотовой Скифии: Сборник описаний археологических раскопок и находок в Черноморских степях. Вып. I. СПб, 1866. Табл. X, 31; 4 – по: Лазаревский Я. Александропольский курган. Могила скифского царя // ЗРАО. 1894. Т. 7. Вып. 1–2. Табл. V, 30.

Значно краще у цей час були поширені у декорі одягу, головних уборів, сережок тощо об'ємні підвіски різноманітної форми. Номінативний ряд, який використовується дослідниками для іменування таких підвісок, виходячи з їх морфологічних особливостей, дуже широкий. Це амфоровидні, жолудеподібні, краплеподібні, зерновидні, кубковидні тощо. При більшій чи меншій зовнішній схожості підвісок тієї чи іншої форми з «епонімним» прототипом, слід, мабуть, визнати умовність багатьох назв із цього переліку. Схожу ситуацію демонструє, зокрема, приклад з вудилами чорногорівського типу, кінці яких отримали найменування «стременоподібних», хоча власне стремена як предмет кінського спорядження з'являються майже на півтора тисячо-

ліття пізніше. Не менш яскраву ілюстрацію номінативних курйозів репрезентують різноманітні найменування тих чи інших типів перехресть скіфських мечів – ниркоподібних, серцеподібних, метеликоподібних тощо. Незважаючи на начебто доведену фалічну символіку подібних форм¹⁴, а також аргументовану критику про недоцільність використання «ентомолого-анатомічних назв»¹⁵, вони продовжують вживатися практично повсюдно в силу своєї максимальної зручності (порівняй термін «антенне наверх»).

Не доводиться сумніватися у тому, що і самі скіфи, і інші племена, широко використовуючи подібні підвіски в оздобі головних уборів, намиста, декору одягу тощо, сприймали їх у якості не абстрактного декоративного символу, а цілком визначеного образу, органічно вписаного у загальну композицію орнаменту костюма. Навряд чи його семантика передбачала присутність фігурок амфор, кубків або крапель. У деяких випадках, іноді з напрохуд точною морфологією, підвіски дійсно імітують жолудь, що був, передусім, рослинним символом. Та все ж найчастіше вони відтворюють бутон квітки, як символ зародження нового життя і готовності до її продовження. Відомо багато підвісок «амфоровидної» форми, що знизу закінчуються багатопелюстковою розеткою. Рівень технічної майстерності виготовлених підвісок коливався від найпримітивнішого – з гладкою поверхнею, що унеможливило ототожнення з тим чи іншим прототипом із рослинного світу до справжніх шедеврів ювелірного мистецтва, що вирізняються своєю філігранністю та витонченістю (Куль-Оба, Велика Близниця). Відомі також випадки, коли майстер намагався якомога правдивіше відтворити природну форму бутона тієї чи іншої рослини. Так, у підвісках з курганів Павлівського, Першого Туектинського, № 1 могильника Єлунінський-II дослідниками були легко упізнані горішки бука¹⁶.

Цілком очевидно, що в переважній частці підвісок слід бачити, перш за все, віддзеркалення символіки рослинного світу. У середині IV ст. до н.е. завдяки художнику Пазвію із Сікіона у античному мистецтві виник і отримав розвиток напрямок нового орнаментального стилю у вигляді великомасштабних рослинних композицій¹⁷. У цей час в античному світі з'являється велика кількість ювелірних виробів з пишним рослинним орнаментом. Саме в IV ст. до н.е. різноманітні рослинні композиції набувають велику популярність і у скіфському середовищі, насамперед серед орнаментів численної золотої пластинчастої аплікації, а також на різних прикрасах, посуді і, навіть, предметах озброєння і кінського спорядження. Збільшення частки рослинних сюжетів серед образів, що використовувалися при її виготовленні, А.Ю. Алексєєв розглядає як важливий хронологічний індикатор для визначення більш пізніх комплексів¹⁸, причому подібну тенденцію наочно демонструє склад бляшок безпосередньо Олександрополя, що відрізняється великою різноманітністю рослинних аплікацій. Отже, широке розповсюдження у цей час різноманітних

прикрас з «рослинними» підвісками повністю відповідало загальним тенденціям розвитку естетичних уподобань.

Ймовірно, і у нашому випадку, незважаючи на «краплеподібний» абрис, у підвісці слід бачити бутон з пелюстками, що ледь пробилися на верхівці. На відміну від більшості порожнистих підвісок, що кріпилися з боку основи бутона, дротяне кілечко було припаяне з боку квітки.

Скоріше за все, ці підвіски були не самостійною прикрасою, а традиційним доповненням до однієї з комбінованих оздоб, у конструкції якої широко використовувався подібний елемент, а саме – головних уборів, скроневи прикрас, намиста, сережок, бляшок тощо. Проте через нищівне пограбування могили навіть гіпотетично складно передбачити, додатком якої з прикрас вони могли бути.

Примітки:

- ¹ Останнім часом відсутня однастайність з цього приводу – традиційній точці зору, що відносить Олександропіль до найвищих скифських курганів (висота 21 м) (Полин С.В., Дараган М.Н. Проблемы датировки скифского царского кургана Александрополь (сезон 2006 г.) // РА. 2008. Vol. IV. № 2. P. 146), опонує Ю.В. Болтрик, який вважає ці параметри завищеними (висота 17 м) і зараховує похованих у Олександрополі до більш низького рангу членів царської сім'ї (*Болтрик Ю.В. Социальная структура Скифии IV в. до Р.Х., отраженная в погребальных памятниках // Cimmericians. Scythians. Sarmatians. Krakow, 2004. С. 86, 88*).
- ² *Бабенко Л.І.* Наверх з Олександропільського кургану у збірці Харківського історичного музею // Дев'ятнадцяті Сумцовські читання. Харків, 2013. С. 219–225.
- ³ *Бабенко Л.І.* К истории коллекции предметов из Литого (Мельгуновского) кургана // РА. 2012. № 3. С. 24.
- ⁴ Древности Геродотовой Скифии: Сборник описаний археологических раскопок и находок в Черноморских степях. Вып. I. СПб, 1866. С.11, 12.
- ⁵ Там же. Табл. X, 31; Лазаревский Я. Александропольский курган. Могила скифского царя // ЗРАО. 1894. Т. 7. Вып. 1–2. Табл. V, 30.
- ⁶ *Черненко Е.В.* Скифские лучники. К., 1981. Рис. 54; Тереножкин А.И., Мозолевский Б.Н. Мелитопольский курган. К., 1988. Рис. 141; *Алексеев А.Ю., Мурзин В.Ю., Ролле Р.* Чертомлык. Скифский царский курган IV в. до н.э. К., 1991. С. 224–234, кат. 189; L'Or des Amazones. Peuples nomades entre Asie et Europe VIe siècle av. J. C. IV siècle apr. J. C. Musée Cernuschi musée des Arts de l'Asie de la Ville de Paris. 16 mars – 15 juillet 2001. Paris, 2001. P. 123, cat. 89.
- ⁷ *Алексеев А.Ю., Мурзин В.Ю., Ролле Р.* Указ. соч. С. 105, 236, 244, кат. 191.
- ⁸ *Шилов В.П.* Золотой клад скифского кургана // Археологические раскопки на Дону. Ростов-на-Дону, 1962. Рис. 4.
- ⁹ *Уильямс Д., Огден Д.* Греческое золото. Ювелирное искусство классической эпохи V-IV века до н.э. СПб., 1995. С. 175.
- ¹⁰ *Бабенко Л.І.* Песочинский курганный могильник скифского времени. Харьков, 2005. С. 136, рис. 37, 6.
- ¹¹ Древности Геродотовой Скифии ... – Табл. X, 29.
- ¹² Там же – Табл. X, 4; XII, 8; XV, 6, 7.

- ¹³ Болтрик Ю.В., Филалко Е.Е. Украшения из скифских погребальных комплексов Рогачикского курганного поля // Старожитності степового Причорномор'я і Криму. Запоріжжя, 2007. Т.ХІV. С.54, рис.1, 13, 15.
- ¹⁴ Алексеев А.Ю. О скифском Аресе // АСГЭ. 1980. Вып.21. С.39–40; Он же. Этюд об акинаках // Клейн Л.С. Археологическая типология. Л., 1991. С.276–278]; інша точка зору на дану проблему – Шелехань А.В. До питання про форму перехрестя клинкової зброї скіфського часу // Археологія. 2013. № 4. С.41–54.
- ¹⁵ Черненко Е.В. Древнейшие скифские парадные мечи: (Мельгунов и Келермес) // Скифия и Кавказ. К., 1980. С.11.
- ¹⁶ Полосьмак Н.В. Всадники Укока. Новосибирск, 2001. Рис.160.
- ¹⁷ Robertson M. A History of Greek Art. Cambridge, 1975 P.486.
- ¹⁸ Алексеев А.Ю. Заметки по хронологии скифских степных древностей IV в. до н.э. // СА. 1987. № 3. С.38.

СКИФСКИЙ ДЕЛЬФИН

Одним из образов скифо-античного звериного стиля является образ фантастической рыбы. Древнейшим образцом можно считать фантастическую рыбу, в виде которой выполнено крыло синкретических чудовищ на ножнах мечей из Келермесского и Мельгуновского курганов¹ (далее – Келермесс). Несколько иные образы представлены на однотипных золотых конских нащечниках из курганов Большая Цымбалка и Толстая Могила² (далее – Цымбалка). Поздним вариантом этой «рыбы» можно считать нащечники из Гаймановой Могилы.³ Иногда к ним присоединяют нащечники из Хоминой Могилы⁴, но иконография этого трехголового существа несколько отличается от упомянутых выше. Три перечисленные выше образа (Келермесс, Цымбалка, Гайманова Могила) объединяет такая деталь, как массивная голова с раскрытой зубастой пастью, что делает ее похожей на дельфина. Довершает сходство вытянутая заостренная морда существ из Келермесса и Цымбалки, что характерно для дельфинов⁵. Во втором случае рыба голова соединена с телом, оформленным в виде птичьего крыла. На это обстоятельство, а также на сходство с рыбой (дельфином) нащечников из Цымбалки обратили в свое время внимание И.И. Толстой и Н.П. Кондаков⁶ а также. Л.А. Мацулевич⁷. Образ, представленный на нащечниках из Гаймановой Могилы, имеет ряд общих деталей с «рыбами» из Келермесса и Цымбалки, поэтому его также можно включить в число существ, условно называемых нами «скифскими дельфинами».

Само наличие этих общих деталей свидетельствует о бытовании в скифо-античном искусстве в течение долгого времени, по крайней мере с конца VII (Келермесс, Мельгуновский) по 1 пол. IV вв. до н.э. (Большая Цымбалка, Толстая Могила, Гайманова Могила), образа фантастической рыбы-чудовища, иконография которого существовала параллельно с реалистическими (иногда сильно стилизованными в результате копирования) образами рыб, в основном осетровых, а также дельфинов, заимствованных из античного искусства⁸. Образ фантастической рыбы, но без дельфиньих черт, присутствует на налобниках из Волковецкого кургана № 1 (1897 г.), а также Ильинецкого⁹. В мифологии дельфины (семейство млекопитающих, подотряд зубастых китов, очень проворный и прожорливый хищник), составляют, наряду с иными обитателями водного мира, класс хтонических существ. В греческой мифологии дельфин – дружелюбное человеку существо, ездовое животное Эрота,¹⁰ nereид, Посейдона¹¹ (рис. 1, 2), божества – воплощения порождающей и губительной водной стихией. Поэтому дельфин воспринимался также как носитель душ умерших на острова блаженных и царственная рыба¹². Дельфин был одной из полисных эмблем Ольвии, особенно со 2-ой половины V в. до н.э. – через связь с культом Аполлона Дельфиния.¹³ Дельфиний – имя одного из чудовищ греческой мифологии, тесно связанного со знаменитым оракулом Аполлона в Дельфах.¹⁴



Рис. 1. Эрот на дельфине. Римская работа по греческим образцам. III в. до н.э.



Рис. 2. Посейдон, плывущий на дельфине. Северное Причерноморье. III в. до н.э.

Нас будут интересовать, прежде всего, особенности иконографии упомянутых выше трех образов фантастической рыбы и в особенности недавно опубликованных нащечников из Гаймановой Могилы, прежде всего их «дельфиньи» черты.

1. *Ножны келермесского и мельгуновского мечей.* Здесь изображена процессия из восьми фантастических существ-лучников, в облике которых причудливо переплетены черты кошачьих хищников, копытных, птиц, рыб, насекомых (скорпионов). Все они имеют крыло, образованное фигурой крупной рыбы с раскрытой зубастой пастью, которая как бы вгрызается в плечо животного (рис. 3, 4, 5). Собственно, зубы можно явственно различить только у некоторых животных, но это зависит лишь от четкости отделки (зубы явно наносились уже при доводке рельефного изображения), так как все рыбы однотипны. Все зубы в челюстях одинаковой величины – крупные треугольные, как у дельфинов. Собственно, с дельфином это существо сближает и большая крутолобая голова с вытянутой мордой. Крутолобость, а также четкий длинный ряд зубов можно считать основными чертами в иконографии дельфина¹⁵.

Кончики морды загнуты наружу, в особенности верхний, образующий завиток. Подобный завиток (язык?) есть также на нижней челюсти одной из фантастических фигур с львиной головой в этой же композиции (рис. 5), а также на обеих челюстях кошачьих (?) хищников, изображенных на рукояти келермесской секиры¹⁶. Вообще эта деталь – завиток на кончике носа или также и на нижней челюсти – в скифско-

сибирском искусстве звериного стиля обычна в изображениях кошачьих, а также волчьих хищников. Один из ярких образцов – резной клык V в. до н.э. из Медеровского кургана (рис. 6) с изображением головы волка (?) с оскаленной зубастой пастью¹⁷. Закручивающиеся наружу кончики пасти характерны для изображений собак в кобанском искусстве Кавказа¹⁸. Примечательно, что в пазырыкском искусстве Алтая засвидетельствовано существование изобразительного ряда «волк-гриф-рыба», что связано с представлениями о роли их в посмертном уничтожении тела умершего¹⁹. Вероятно, подобные представления были присущи мифологии народов скифского мира в целом.

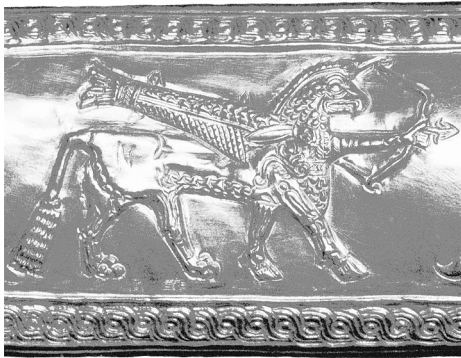


Рис. 3.



Рис. 4

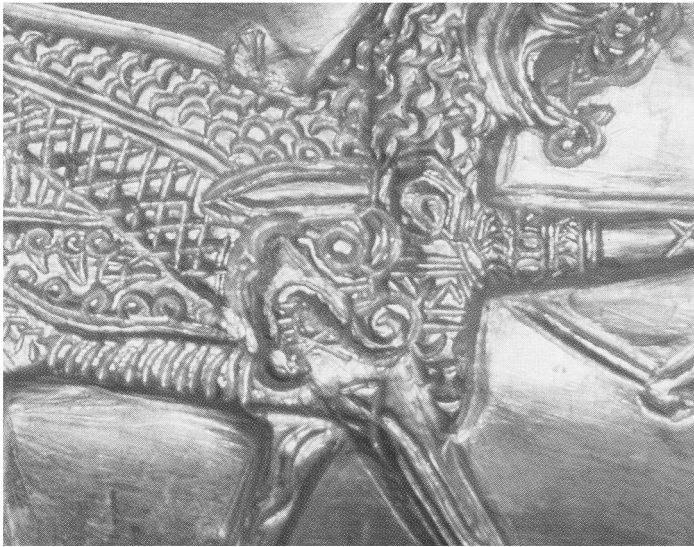


Рис. 5.

Рис. 3. Обкладка ножен меча из Келермесского кургана № 1 (раскопки Д.Г. Шульца 1903 г.), деталь. Конец VII в. до н.э. Рис. 4. Обкладка ножен меча из Келермесского кургана № 1, деталь. Конец VII в. до н.э. Рис. 5. Обкладка ножен меча из Келермесского кургана № 1, деталь.

Туловище келермесских «рыб» разделено четкой продольной полосой на две зоны. Из них нижняя покрыта частой косой сеткой, имитирующей кожу некоторых пород рыб (например, сельдевых), а верхняя орнамен-

тирована в той же манере что и гривы львов туловища «баранов» (шерсть?), что подчеркивает синкретическую природу этих «рыб» и их органическое единство с туловом животных.

Интересна такая деталь. Все четыре фигуры хищников (львы и грифоны) имеют на плече ухо (?) кинжаловидной формы, перекрывающее основание рыбьей головы в месте расположения жаберной щели.²⁰ Тогда как у четырех существ с головами копытных (быков или баранов) вместо «уха» в основании рыбьих голов изображены изогнутые валики вдоль жаберной щели. Аналогичные рубчики на головах хищных птиц считаются (по А. Роуз) имитацией складки шерсти вокруг головы животных и являются чертой ахеменидского искусства²¹. Примечательно, что каждое ухо соединено с кружком на плече животного – прием, который позже широко использовался в искусстве звериного стиля для изображения одним элементом – глаза и соединенного с ним уха хищника (рис. 5 и 6).

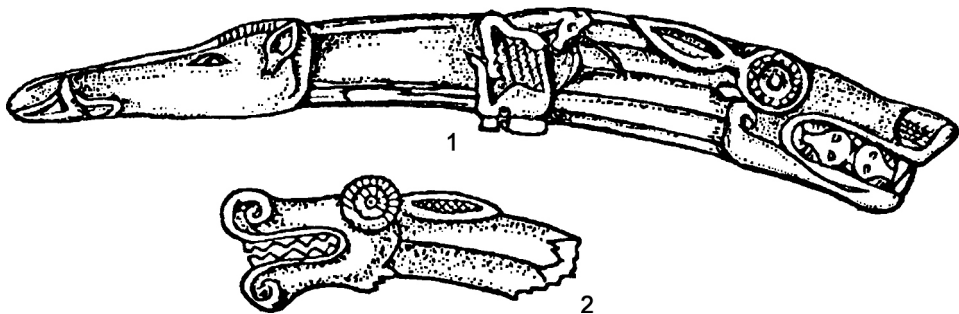


Рис. 6. Резные клыки V в. до н.э. 1 – Блюменфельд; 2 – Медерово.

Выразительной аналогией является образ фантастической крылатой собаки на обкладках крылатого ритона из 4-го Семибратнего кургана²². На плече этого существа также расположено ухо, принадлежащее голове хищной птицы («крыла»), вырастающей из его тулова (рис. 7). Как и на келермесских ножнах, ухо здесь расположено на валике, ограничивающем основание птичьей головы.

Рыба-крыло у всех келермесских и мельгуновских монстров – единственная неизменная деталь, и это постоянство требует объяснения. Можно предположить, что «рыба» – прародительница всех этих существ, а ее раскрытая пасть обозначает сам процесс порождения (или поедания, проглатывания как предпосылки возрож-



Рис. 7. Обкладка ритона из 4-го Семибратнего кургана. V в. до н.э.

дения). Представление о первозданной рыбе – вместилище душ-зародышей всех людей и животных, существовало в мифологии алтайских тюрков (Кер-Балык), индейцев и иранцев (рыба Кара), иных народов²³. Примечательно, что следы «рыбной» мифологии и культа рыбы хорошо представлены в Малой Азии, Иране и Закавказье²⁴, где формировались основы скифского искусства звериного стиля, в том числе образы, представленные в Келермесских курганах. Изображение рыбы, иконографически схожей с келермесскими монстрами, есть на бронзовой оковке ворот середины IX в. до н.э. со сценой жертвоприношения урартского царя Салманасара III обитателям водного мира, в том числе божеству-рыбе (?)²⁵. Возможно, трактовка крыльев келермесских монстров в виде рыб восходит к урартской традиции²⁶.

2. *Большая Цымбалка и Толстая Могила*. Однотипные конские наборы, каждый из которых состоял из позолоченных налобника с изображением змееногой богини и двух нащечников (рис. 8 и 9).

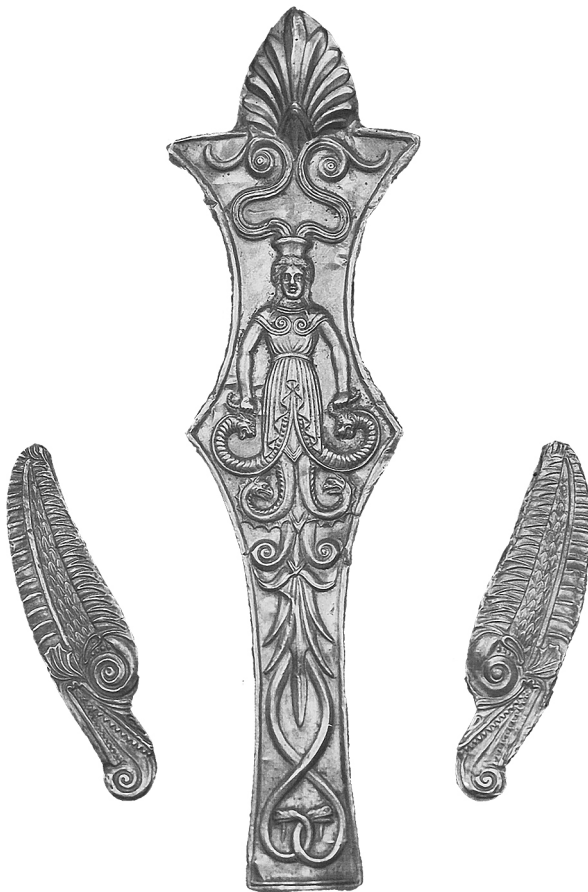


Рис. 8. Конский убор из Большой Цымбалки.
IV в. до н.э.



Рис. 9. Конский нащечник из
Большой Цымбалки. IV в. до н.э.

Этот образ хорошо проанализирован специалистами. Его отличительной чертой можно считать сочетание рыбьих (дельфиньих) и птичьих черт²⁷. К первым относятся плавник, а также декорирование тулова. Форма головы указывает равно как на дельфина, так и грифа, зубастая пасть – дельфинья черта, а массивный клюв – птичья (известны случаи, когда внутри орлиного клюва помещена зубчатая кайма – рис. 7). Собственно, зубастая дельфинья пасть выражена четче, с птичьим клювом ее сближает завиток, свисающий из пасти. Обе пары нащечников имеют форму крыла²⁸, что усиливает их «птичьи» черты, (хотя некоторые исследователи видят здесь изображение уха²⁹, с дельфиньей раскрытой пастью на широком его конце. Скифской здесь является лишь композиция, а в остальном это произведение греческого искусства³⁰. В греческой мифологии находит объяснение и сочетание в конских наборах Цымбаловой Могилы и Толстой Могилы образов змедевы (налобники) и «дельфинов» (нащечники).



Рис. 10. Дракон, охраняющий золотое руно.
Краснофигурный килик V в. до н.э.

Имя Дельфиний носил дракон – полуженщина-полузмея, принимавшая участие в борьбе титанов с Зевсом, в частности, караулившая Зевса, заключенного в пещере.³¹ Драконьи черты, как уже отмечалось, имеют и «дельфинь» из Большой Цымбалки и Толстой Могилы. Прежде всего, это рельефное изображение каплевидной ушной раковины за глазом³². Эта черта не присуща изображениям дельфинов, но встречается у драконов, в частности в греческой вазописи V в. до н.э. (рис. 10)³³, а также грифов скифо-

сибирского искусства³⁴. Представляют интерес приемы стилизации туловища «дельфинов». Средняя полоса заполнена чешуйками, скорее напоминающим птичье оперение на надкрыльях, а верхняя и нижняя орнаментированы соответственно узкими треугольниками и короткими прямыми насечками, что напоминает изображение – также в виде узких полос – шерсти на туловищах келермесских львов, быков и баранов.

3. *Гайманова Могила* – золотые обивки нащечников, украшения коня № 2 из конской могилы центральной гробницы № 2 (рис. 11 и 12). Авторы публикации справедливо заключают, что эти уникальные изображения отличаются особой выразительностью и определенными архаическими чертами и что это работа скифского мастера³⁵. Тем не менее, образ фантастического «дельфина» вполне узнаваем, благодаря сравнению с рассмотренными выше пресонажами. Как и там, тулово также разделено на три горизонтальные зоны, из которых средняя представляет туловище рыбы, покрытое косыми насечками и заканчивающееся хвостом в форме трехлепестковой розетки. «Спина и брюхо по

всей длине покрыты наклонными 8-образными или S-видными элементами неясного смысла»³⁶. Окончание верхней челюсти венчает загнутый назад завиток (рог?) (там же). Последнее замечание вполне можно принять. Но рогом является не только завиток над челюстью, этот завиток — лишь часть большого развесистого рога, лежащего на спине «рыбы».



Рис. 11. Конский убор из Гаймановой Могилы. IV в. до н.э.

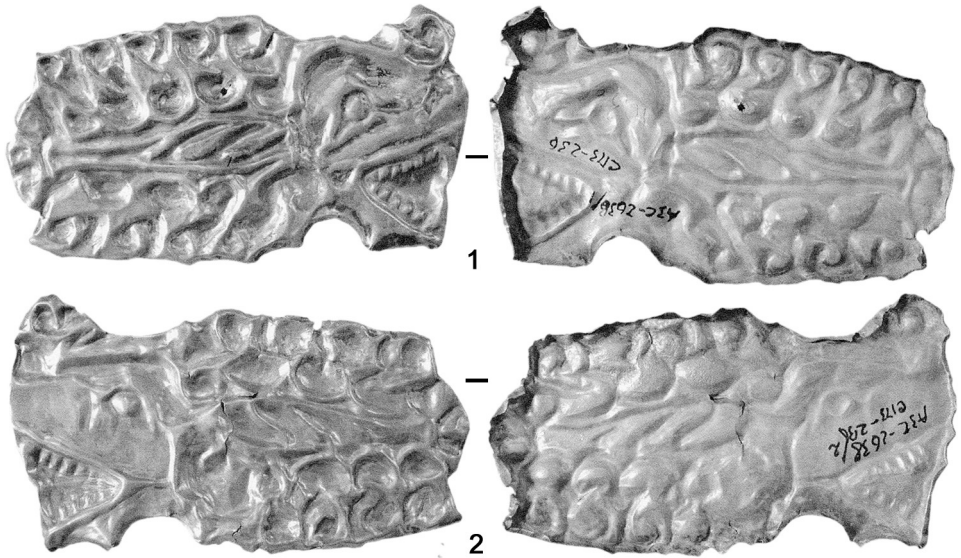


Рис. 12. Нащечники из Гаймановой Могилы. IV в. до н.э.

Мастер, имевший за образец искаженное изображение типа келермесской рыбы, стилизовал непонятные ему узоры в верхней части тулова под более привычный олений рог. Аналогичным образом, изображен лежащий на спине олений рог на золотых пластинках из погребения 2-ой половины V в. до н.э. кургана 17 (1876 г.) некрополя Нимфея

(рис. 13)³⁷. Что касается завитков на брюхе, то они даже типологически близки изображению шерсти на туловищах некоторых келермесских монстров. Большая голова с разинутой зубастой пастью гаймановских «рыб» также напоминает головы келермесских рыб, включая завиток над верхней челюстью.

Похоже, мастер, изготавливавший матрицу для оттиска нащечников (они не полностью дублируют друг друга), даже не стремился придать изображаемому существу дельфины черты. Для него это хищное фантастическое существо с чертами рыбы, иконография которого ему не была понятна, поскольку он работал со сработанным штампом. Поэтому он во-первых, при помощи ямки под нижней челюстью зрительно отделил голову от туловища, что совершенно не характерно для изображений рыб и дельфинов. Во-вторых, непонятные ему орнаментальные элементы верхней части тулова рыб он заменил развесистым оленьим рогом. Заодно завиток над краем верхней челюсти (см. келермесский образец) он превратил в передний отросток рога оленя, завитки которого заполнили спинную часть тулова «рыбы».



Рис. 13. Золотая бляшка из некрополя Нимфея, курган 17 (1876 г.). V в. до н.э.

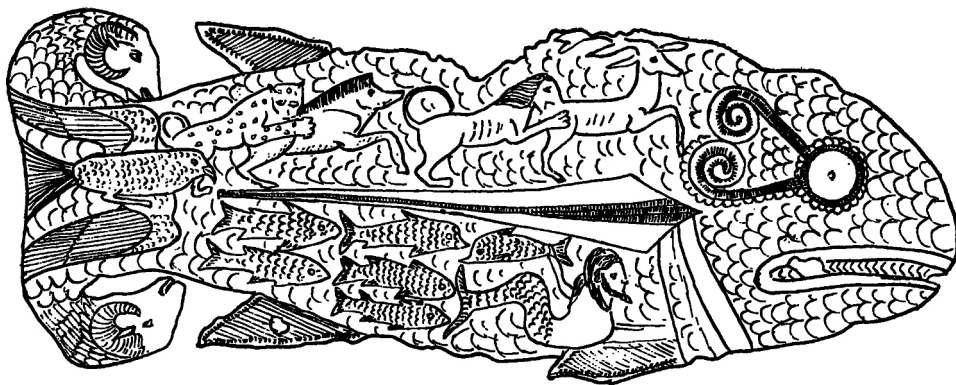


Рис. 14. Золотое украшение щита из Виташково (Феттерсфельде). VI – V вв. до н.э.

Таким образом, нащечники из Гаймановой Могилы – это пример не только неумелого копирования, но и существования в Северном Причерноморье еще в 1 пол. IV в. до н.э. образцов, восходящих к келермесскому искусству. Сами образцы и их стилистические элементы оставались канонами для скифо-античного (точнее, для греко-скифо-персидского) искусства. Исследователи уже обращали внимание на наличие в скифском искусстве V-IV вв. до н.э. переднеазиатских импульсов, которые

продолжали во многом определять своеобразие различных вариантов скифского звериного стиля, в том числе степной Скифии³⁸.

Кратко отметим положения, которые можно считать установленными.

1). Тесная взаимосвязь образа фантастической рыбы с украшениями конского оголовья (Мацулевич, 1933, с. 587; Колтухов, 1997; Черемисин, 2008) и оружием (мечами).

2). Иконография собственно фантастической хищной рыбы скифского искусства с чертами дельфина сложилась, видимо, под влиянием урартского искусства. Эти рыбы выполняют роль крыльев синкретических существ (Келермес), что позволяет в какой-то мере соотносить их с птицами. В некоторых образах «дельфинов» I пол. IV в. до н. уже устойчиво сочетаются рыбы и птичьи черты, что характерно для скифо-сибирского искусства звериного стиля этого периода (Мацулевич, 1933, с. 587; Канторович, 1997; 2002).

3). Именно дельфиньи черты сближают фантастическую рыбу скифского искусства с образом фантастической рыбы, наподобие рыбы из Виташково (Феттерсфельде) (рис. 14)³⁹, восходящего к древнему пласти евразийских возрений.

4). В IV в. до н.э. не только сохранялись сильно стилизованные вариации архаического образа – келермесской «рыбы»- (нащечники из Б. Цымбалки и Толстой Могилы, Волковецкий и Ильинецкий налобники), но и прямые, хотя и довольно неумелые подражания ему (нащечники из Гаймановой Могилы).

Примечания:

¹ *Ростовцев М.И.* Эллинизм и иранство на юге России. СПб, 1918. С. 47, табл. V, 3; *Галанина Л.К.* Келермесские курганы. «Царские» погребения раннескифской эпохи. М., 1997. Табл. 7–9. *Придик Е.М.* Мельгуновский клад 1763 года. МАР 31. М., 1911. Табл. I-IV Изображения животных на ножнах Мельгуновского кургана отличаются меньшей выразительностью, некоторой сухостью и схематизмом по сравнению с келермесскими, это явно работа иного мастера, выполненная по несколько измененным матрицам. Так, у двух хищников львиные головы заменены на человеческие, исчезли некоторые мелкие декоративные элементы и т.д.

² ОАК 1867. С. XII-XVI; *Толстой И.И., Кондаков Н.П.* Русские древности в памятниках искусства. Т. 2. СПб., 1889. С. 116, рис. 99–100; *Skythische Kunst.* Leningrad, 1986. № 144; *Мозолевский Б.М.* Товста Могила. К., 1979, С. 38, рис. 17; 20, 1.).

³ *Бидзиля В.И., Полин С.В.* Скифский царский курган Гайманова Могила. К., 2012. Рис. 209, 2, 3; 676; с. 454–455, кат. 266.

⁴ *Колтухов С.Г.* Образ рыбы в греко-варварском искусстве Северного Причерноморья // *Археология Крыма.* Т. 1. Симферополь, 1997. С. 64.

⁵ Энциклопедический словарь Брокгауза – Эфрона. Т. X. СПб, 1893. С. 351

⁶ *Толстой И.И., Кондаков Н.П.* Русские древности.... С.116.

⁷ *Мацулевич Л.А.* К вопросу о стадильности в готских надстроечных явлениях (Обряд погребения Алариха. Готский звериный орнамент) // *Из истории докапиталистических формаций (ИГАИМК. Вып. 100).* СПб., 1933. С. 587.

- ⁸ Манцевич А.П. Деревянные сосуды скифской эпохи // АСГЭ. Вып. 8. 1966. С. 23–38; Колтухов С.Г. Образ рыбы...
- ⁹ Ильинская В.А. Скифы Днепровского Лесостепного Левобережья. К., 1968. С. 123–125, рис. 34); Фармаковский Б.В. Золотые обивки налучий (горитов) из Чертомлыкского кургана
- ¹⁰ Паруса Эллады. Мореходство в античном мире. Каталог выставки. СПб, 2010. Кат.3.
- ¹¹ Паруса Эллады. Кат. 63. С. 152. Золотая бляшка, поступившая в Эрмитаж из коллекции Ж. Лемме, датирована III в. до н.э. Аналогичная бляшка происходит также из Куль-Обы (Журавлев Д.В., Новикова Е.Ю., Шемаханская М.С. Ювелирные изделия из кургана Куль-Оба в собрании Исторического музея. Историко-технологическое исследование. Тр. ГИМ. Вып. 200. М., 2014. Кат. № 104). На голове дельфина рог такого же типа, как на голове келермесского грифона (рис. 3).
- ¹² Соколов М.Н. Рыба // МНМ. Т. 2. М., 1982. С. 393.
- ¹³ Русяева А.С. Религия понтийских эллинов в скифскую эпоху. К., 2005. С. 245.
- ¹⁴ Тахо-Годи А.А. Дельфиний // МНМ. Т. 1. М., 1980. С. 364.
- ¹⁵ Канторович А.Р. Классификация и типология элементов «зооморфных превращений» в зверином стиле Степной Скифии // Структурно-семиотические исследования в археологии. Т. 1. М., 2002. С. 106.
- ¹⁶ Галанина Л.К. Келермесские курганы. Табл. 11, 6(а), 6(б).
- ¹⁷ Бокий Н.М. Скифский курган у с. Медероно // СА. 1974. № 4. 5, 1.
- ¹⁸ Степи европейской части СССР в скифо-сарматское время (Археология СССР). М., 1989. Табл. 100, А17.
- ¹⁹ Черемисин Д.В. Искусство звериного стиля в погребальных комплексах рядового населения пазырыкской культуры. Новосибирск, 2008. С. 47.
- ²⁰ Согласно представлениям ираноязычных кафиров, жабры – это раны рыбы, закрывшей своим телом бога от стрелы (Соколов М.Н. Рыба // МНМ. Т. 2. М., 1982. С. 393).
- ²¹ Канторович А.Р. К вопросу о переднеазиатском влиянии на звериный стиль степной Скифии // ВДИ. 1998. № 3. С. 166.
- ²² Skythische Kunst. № 107 .
- ²³ Соколов М.Н. Рыба // МНМ. Т. 2. М., 1982. С. 392–393; Черемисин Д.В., 2008. С. 46–47.
- ²⁴ Соколов М.Н. Рыба. С. 392–393.
- ²⁵ Пиотровский Б.Б. Ванское царство (Урарту). М., 1959, табл. II.
- ²⁶ Галанина Л.К. Келермесские курганы. С.94. Пиотровский Б.Б. 1954, Скифы и древний Восток // СА. Т. XIX. 1954. С. 151–158. Представляет интерес изображение рыб в руках людей, борющихся со львами, на поясе из саккызского клада. Исследователь видит здесь сцену из эпоса о Гильгамеше в сочетании с местными культами рыбы (там же, с. 156). Это замечание особенно интересно, если видеть в монстрах на келермесских и мельгуновских мечах «воинство бога Халди», его победное шествие.
- ²⁷ Канторович А.Р. К вопросу о скифо-греческом синтезе в рамках звериного стиля Степной Скифии // Памятники предскифского и скифского времени на

- юге Восточной Европы (МИАР. № 1). М., 1997. С. 97–113; Канторович А.Р. Классификация...
- ²⁸ Толстой И.И., Кондаков Н.П. Русские древности...С. 116.
- ²⁹ Алексеев А.Ю. Хронология и хронография Причерноморской Скифии V в. до н.э. // АСГЭ. Вып. 31. 1991. С. 53; Канторович А.Р., К вопросу о С. 105–106.
- ³⁰ Канторович А.Р. К вопросу о... С.107.
- ³¹ Тахо-Годи А.А. Дельфиний // МНМ. Т. 1. М., 1980. С. 364.
- ³² Канторович А.Р. К вопросу о... С. 107.
- ³³ Зайцев А.И. Аргонавты // МНМ. Т. 1. С. 98–100, рис. на с. 99. В греческой мифологии Пифон (Дельфиний) – чудовищный змей, рожденный землей Геей, сторожил древнее святилище Геи и Фемиды в Дельфах. Тахо-Годи А.А. Пифон // МНМ. Т. 1. 1980. С. 316.
- ³⁴ Артамонов М.И. Сокровища саков. Л., 1973,. С. 150, рис. 197.
- ³⁵ Бидзиля В.И., Полин С.В. Скифский царский курган...С. 455.
- ³⁶ Там же... С. 454.
- ³⁷ Силантьева Л.Ф. Некрополь Нимфея // МИА. № 69. М., 1959. Рис. 38, 7. С. 75,78. Эта схема изображения рога восходит к келермесскому оленю.
- ³⁸ Канторович А.Р. Классификация...С. 166–167.
- ³⁹ Furtwängler A. Der Goldfund von Vetersfelde. Berlin, 1883. Abb.1,1. Скорый С.А. Доспех скифского типа в Средней Европе // Вооружение скифов и сарматов. К., 1984. С. 90–91, рис. 8, 1. Фантастическая первозданная рыба (Левиафан, чудовище, проглотившее Иону) имела черты рыбы, дельфина, гиппопотама или фантастических водных чудовищ (Соколов, 1982, с. 393).

БЛЯШКИ – ПРИКРАСИ ОДЯГУ У САРМАТІВ ПІВНІЧНОГО ПРИЧОРНОМОР'Я: ТИПОЛОГІЯ, ПОХОДЖЕННЯ, ДАТУВАННЯ

Напевно, традиція прикрашати одяг гаптуванням чи нашивками – аплікаціями зі шкіри, тканини, хутра, тощо з'явилась майже одночасно з тим, як до людства прийшло розуміння, що одяг може не лише захищати тіло від холоду та опадів, але й демонструвати певний соціальний та майновий статус. Звичайно, що з початком доби металів, з цією метою почали використовувати і виготовлені з них (тобто, металеві) нашивні оздоблення. Ідеальним для цього було золото – завдяки високопластичним властивостям йому можна надавати будь-яку форму. Одні з найдавніших у Східній Європі пластинки, що використовували для декору одягу, походять з комплексу поблизу Варни у Болгарії, і датуються ще V тисячоліттям до нової ери¹.

Моду на використання металевих бляшок для декорування одягу пов'язують, насамперед, з культурами Переднього Сходу². Для античної традиції так такий спосіб оздоблення одягу не був типовим, проте в костюмах варварів Євразії (особливо тих, що відносяться до іранського світу), металеві аплікації були поширені, можливо, з VII ст. до н.е.

Свого часу М.І. Ростовцев висунув припущення, що нашивні бляшки були атрибутом парадного, ритуального та поховального одягу. Головним аргументом на користь цього він приводив непрактичність використання подібного елемента декору в повсякденному житті³. Проте, незважаючи на відносну численність нашивних пластинок різного роду, все ж таки нема впевненості, чи були вони прикрасами за життя власника парадного одягу, чи нашивки використовували виключно як специфічний декор поховального вбрання. Однак, в обох випадках очевидним є взаємозв'язок цього специфічного елемента із сакральною сферою.

У сарматів традиція декорування одягу нашивними бляшками не була так масово поширена, як у скіфів. Пластинки знайдені менш ніж у 10% сарматських пам'яток Північного Причорномор'я. Також показовим є й те, що за рідкісним винятком – це, насамперед, елемент декорування жіночого вбрання. Найчастіше як нашивні прикраси сармати використовували намистини та дрібний бісер, при цьому їх використання, скоріш за все, було зумовлене певною культурною традицією, а не свідчило про соціальний статус та заможність (ознакою цього вже був матеріал). Відомі дуже багаті сарматські комплекси, де єдиним нашивним декором одягу, що зберігся, були саме намистини та бісер. На думку М.Г. Мошкової, в прохорівські часи намистинами прикрашали здебільшого рукави та шаровари⁴. Також, свого часу було висловлено припущення, що оздоблення костюму сарматів бісером могли підкреслювати особливий статус похованого⁵). Однак ніякого підтвердження цьому знайти не вдалося: однакові елементи обшивок було зафіксовано як в дуже багатих, так і в рядових похованнях⁶ Має певний резон припущення С.А. Яценка,

що рідкість оздоблення одягу металевими пластинами була зумовлена в першу чергу тим, що в більшості жінок прикраси одягу робилися з органічних матеріалів (гаптування, аплікація, тиснення по шкірі), що не збереглися⁷. По всій території Сарматії не вдалося знайти двох костюмів, декорованих абсолютно однаково. Це пояснюється як індивідуальними смаками їх власниць, випадковим набором прикрас, що був в наявності на момент оздоблення одягу, так, і певною мірою, випадковістю знахідок.

Пропонується дослідження нашивних бляшок, що використовувалися для декору одягу чи поховального покриву (провести чітку межу між ними майже неможливо). Як правило, такі бляшки виготовлялися з золота, яке завдяки високій пластичності, легко розкатувалося в тонкий лист. Завдяки м'якості металу (за шкалою Мооса ~2.5 – можна порівняти з нігтем) процес тиснення не вимагав ані великих фізичних зусиль, ані наявності будь – якого складного обладнання. На відміну від бляшок скіфського часу, основна маса яких була зроблена з металу середньої та низької якості, для виробів сарматського часу є характерним використання високопробного (900° та більше) золота.

В сарматські часи відоме і використання бронзових пластинок, які на відміну від золотих, скоріш за все не були оздобленням одягу. Виходячи з їх розташування в непограбованих похованнях, вони були прикрасами сагайдаків, портупейних ременів та кінської зброї.

Бляшки нашивали на тканину за допомогою невеличких отворів або напаяних зі звороту петельок. Отвори, вочевидь, пробивалися безпосередньо під час пришивання – на користь цього свідчить те, що майже всі вони йдуть зсередини – назовні, їх краї рвані та нерівні.

Головна стилістична особливість більшості сарматських бляшок – геометризація форми, яка більш-менш умовно передає той чи інший мотив. Це значною мірою ускладнює розуміння та інтерпретування їх символіки. Бляшки нашивалися на тканину у певному порядку, утворюючи різноманітні орнаментальні композиції, з дотриманням ритму та принципу симетрії. Тому не випадковим є те, що в одному комплексі зустрічаються бляшки кількох різновидів, кожний з яких представлений певною кількістю екземплярів. На жаль, орнаментальні ряди, які свого часу формували нашивні бляшки, дуже рідко можна відновити, особливо якщо їх не було зафіксовано у польових умовах. Показовою в цьому плані є реконструкція вбрання з Соколової могили⁸.

Завдяки зафіксованим матеріалам можна стверджувати, що найчастіше бляшки використовували для декору коміру. Значно рідше оздоблювалися рукави, і в поодиноких випадках – поділ одягу або черевики. Орнаменти з пластин завжди доповнювалися намистинно-бісерними елементами, особливо на рукавах та шароварах. Крім того, в найбагатших комплексах в якості елемента декору одягу використовувалося золотне шиття (знахідки в Соколовій могилі, Чугуно-Крепінці, Сватовій Лучці, Селімовці тощо⁹).

Середньосарматським часом датується більшість досліджуваного матеріалу та найбагатші за їх кількістю та варіативністю комплекси: Соколова могила, Пороги, Михайлівка, Селімовка, Цвітне тощо¹⁰.

Аналогічна картина спостерігається на території Кубані¹¹. У Поволжжі більшість пам'яток з таким типом декору одягу також відноситься до I ст. н.е., хоча існує припущення, що вони датуються більш раннім часом¹². Але на сьогодні обґрунтованих доказів цієї гіпотези немає. Щоправда, для цих регіонів є характерною більша різноманітність форм пластинок та значно численніші набори у поховальних комплексах.

Єдиного реєстру золотих бляшок, що походять з сарматських пам'яток Північного Причорномор'я, досі не існує. Класифікацію бляшок з кубанських комплексів було зроблено І.І. Марченком¹³. Певний вклад в розроблення типології цієї категорії інвентарю внесла І.П. Засецька (Засецкая, 1986. С. 128–134). Каталог бляшок з Поволжжя було зроблено В.І. Мордвинцевою та Н.В. Хабаровою¹⁴. Дослідженню окремих типів бляшок присвячено роботи О.Ф. Королькової¹⁵, Л.Г. Шепко¹⁶. В контексті дискусії про датування Ногайчинського кургану Ю.П. Зайцевим та В.І. Мордвинцевою було зроблено ґрунтовний аналіз пластин з цього комплексу¹⁷.

В основу типології, що пропонується, було покладено принципи, використані І.І. Марченком для аналізу виробів з Кубані¹⁸. За сюжетом бляшки було поділено на групи. Типи виділялися за формою, підтипи за розміром, рівнем стилізації або технікою виконання. Варіанти – за орнаментациєю або способом кріплення.

Найчисленнішими за частотою використання та кількістю одиниць в похованнях є геометричні бляшки (група I). В рамках цієї групи виділяються круглі, трикутні та ромбоподібні.

Тип I.1. Круглі бляшки (табл. 1) є найчисельнішим та, можливо, найдавнішим типом, один з варіантів якого – напівсферичні з петелькою на звороті. Аналогічні пластини відомі ще за ранньоскіфських часів¹⁹. Пластини підтипу I.1.1 – напівсферичної форми зустрічаються у двох варіантах (з двома отворами для пришивання (тип I.1.1.а) або петелькою на звороті (тип I.1.1.б) та відомі за комплексами з Порогів, Довгої могили, Ногайчинського кургану, Мокри, Чугуно-Крепінки. Тип I.1.2. – кругла бляшка з вертикально загнутими бортиками – відомий лише в одному варіанті (з двома отворами для пришивання) за знахідками в Соколовій могилі, Цвітному та Олександрівці. В тип I.1.3. виділяються плоскі круглі бляшки з петелькою на звороті, якими було оздоблено комір халату з Соколової могили.

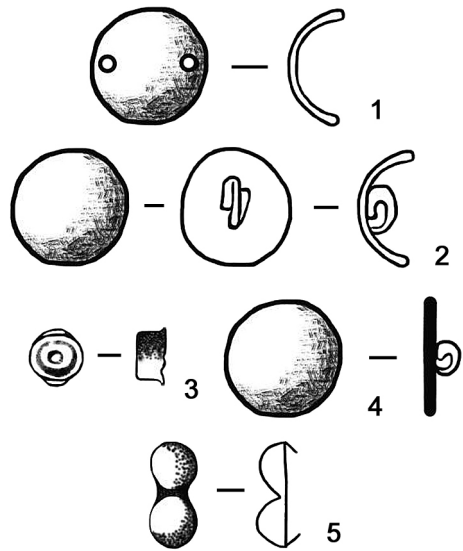


Табл. 1. Круглі бляшки.

Тип І.2. Бляшки трикутної форми (табл. 2) є менш різноманітними. До підтипу І.2.1 входять вироби з гладенькою полірованою поверхнею та загнутим краєм, що зустрічаються в комплексах с. Орловець та Ногайчинському кургані. Бляшки підтипу І.2.2, який повторює мотив популярного за скіфські часи трикутника з орнаментом з псевдозерні, відомі за матеріалами з Михайлівки та Турлаків.

Тип І.3. Ромбоподібні вироби (табл. 2) в різних варіаціях походять з Соколової могили, Цвітного, Селимівки, Грушки.

Група пластин із сильно стилізованими зооморфними зображеннями (група II) була виділена І.П. Засецькою²⁰. Щоправда, деякі дослідники сумніваються у тому, що подібні пластини слід трактувати саме як зооморфні²¹, однак аргументи на користь такого бачення виглядають досить обґрунтованими²².

Серед простих форм (табл. 3) найпоширенішим сюжетом є «баранячі ріжки» (тип II.1). Основною ознакою його є наявність закручених всередину завитків, які в деяких випадках трансформуються в округлі опуклини. В межах цього типу можна виділити два підтипи: II.1.1 – з гострими кінчиками (с. Ярошівка, Соколова Могила), а другий II.1.2 – із заокругленими, що представлені в кількох варіантах (екземпляри з Турлаків, Орловця, Ногайчинського кургану).

Інший тип (II.2) – у вигляді коров'ячих рогів, також відомий як «місяцеподібні бляшки». В Північному Причорномор'ї вони походять лише з комплексу біля с. Олександрівка Дніпропетровської обл. Також лише за однією пам'яткою (к. 20, с. Виноградне Запорізької області) відомі так звані Т-подібні пластини, які можна трактувати як морду тварини (II.3).

Зооморфні пластини складної форми значно різноманітніші (табл. 4). Найчастіше це стилізовані зображення трьох традиційних для кочівницького світу тварин – барана, бика та цапа.

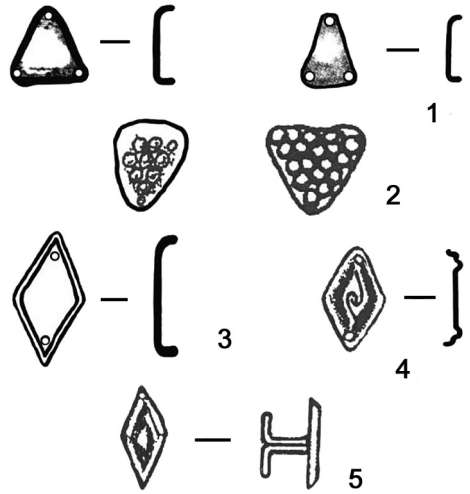


Табл. 2. Трикутні та ромбоподібні бляшки.

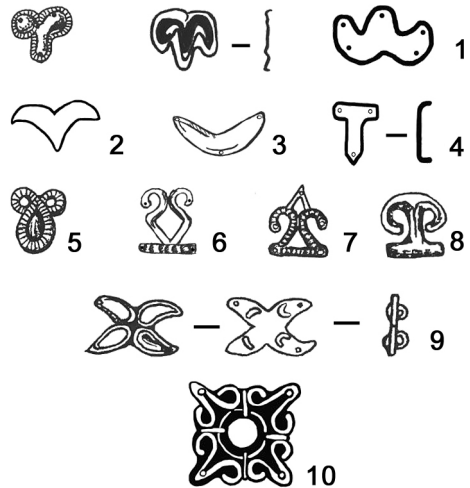


Табл. 3. Зооморфні бляшки.

В окремий тип (III. 1) виділяється зображення голови барана, в рамках якого чітко вимальовуються два підтипи з варіантами: підтипи III.1.1 – зображення з заокругленими формами з високим ступенем стилізації (Нагірне, Білолісся), підтип III.1.2 – стилізоване ромбоподібне зображення з перекладиною (Олександрівка, Грушка).

Зображення морди цапа в Північному Причорномор'ї відоме лише в інтерпретації ажурної пластини з ромбом в основі, перекладиною та завитками (підтип III.2) з села Цветна. Підтип III.3 – бляшки, що символізують морду бика, найменш поширені. В причорноморських степах відома лише їх інтерпретація у вигляді «якорьків» з Селимівки.

В окремий тип складних платівок (III.4) можна виділити здвоєні козячі роги з інкрустацією та петельками для пришивання, відомі з багатьох поховань Соколової могили та Михайлівки.

Окремо стоять розетоподібні пластини (підтип III.5), що утворені чотирма стилізованими головами цапа, розгорнутими назовні. Вони вважаються специфічним видом бляшок, характерним виключно для Волго-Донського регіону²³, але поодинокі екземпляри зустрічаються і в сарматських комплексах України I ст. н. е. (Олександрівка).

Групу рослинних мотивів (група IV) умовно можна поділити на чотири типи (табл. 5).

IV.1 – бляшки з різними інтерпретаціями зображення лотоса відомі за оздобленням вбрання з Чугуно-Крепінки (IV.1.1) та Ногайчинського кургану (IV.1.2).

Тип IV.2 – бляшки у вигляді розеток – існували в безлічі форм та варіантів. Найчисленнішим був різновид з напівсферичною центральною частиною та стилізованими пелюстками: у вигляді секторів IV.2.1.a (Білосілля, Нагірне, Випасне (Турлаки), Мокра, Холмське), або у вигляді перлинника IV.2.1.b (Северинівка, Цвітне, Се-

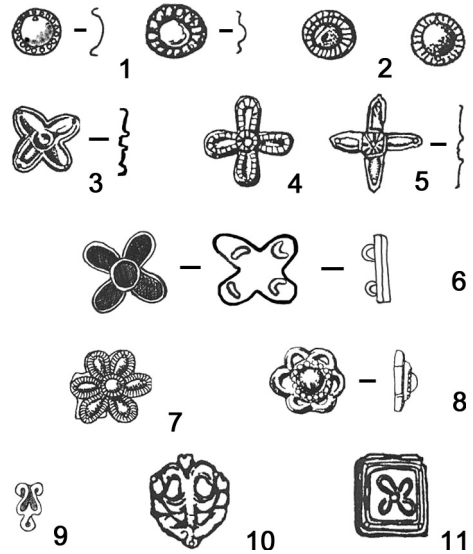


Табл. 4. Бляшки з рослинними мотивами.

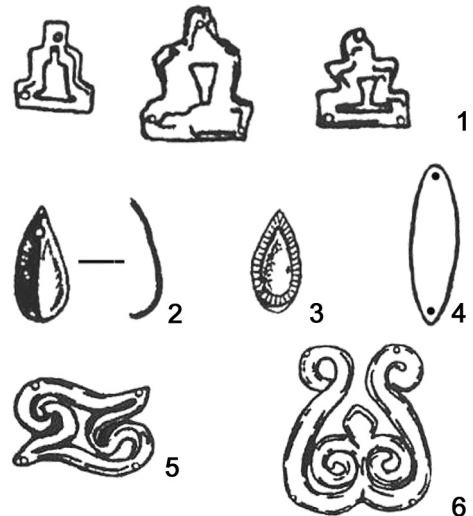


Табл. 5. Бляшки різних форм.

лімівка). Окремо підтипом IV.2.2 виділяються чотирипелюсткові розетки, які також існували в декількох варіантах, найефектнішим з яких є варіант з різнокольоровою інкрустацією (IV.2.2.6) (Соколова могила, Сватова Лучка). До підтипу IV.2.3 відносяться шестипелюсткові розетки, відомі у Північному Причорномор'ї в двох варіаціях: перший (IV.2.3.a) – з петлеподібними пелюстками та рубчастим кантом (Білолісся), другий (IV.2.3.б) – з яскраво вираженою напівсферичною серцевиною та аркоподібними пелюстками (Ленківці, Пороги). Осторонь стоять прямокутні пластини з зображенням чотирипелюсткової розетки з Ногайчинського кургану (IV. 2.4). Така форма й інтерпретація мотиву в цілому були не характерними для сарматської художньої традиції. За стилістикою вони дуже близькі до виробів скіфського часу.

В окремих типів виділяються бляшки з різноманітними інтерпретаціями мотиву «городки» – V.1. Останнім часом тема походження, розповсюдження та символічного навантаження бляшок цього типу стала дуже популярною. Однак усі дослідники цього питання сходяться на тому, що це дуже давній мотив, пов'язаний, в першу чергу, з сакральним світом²⁴. Всі відомі варіанти (з Олександрівки та Ногайчинського кургану) мають прорізаний по центру отвір. Екземпляри з Соколової могили були прикрасами сумочки, з Чугуно-Крепінки – оббивками сосуду. Такі бляшки мають дуже широкі хронологічні рамки – в матеріалах Поволжя основна їх кількість зосереджена у пам'ятках II – I ст. до н.е., то для українського степу, як і для Прикубання, їхня більшість приходить на більш пізні часи – I ст. до н. е. – I ст. н. е., хоча поодинокі екземпляри (наприклад з Булахівського скарбу) датуються ще ранньосарматським часом.

Краплеподібні пластини, достатньо рідкісні для Північного Причорномор'я явище, мають два підтипи: перший (V.2.1) – опуклі з гладенькою поверхнею (Пороги), другий (IV.а.П.2) – слабoproфільвані з рельєфним бортиком, прикрашеним рубчастим орнаментом (Білолісся).

V. 2.4 – ажурні бляшки з двома листоподібними завитками вважають достатньо рідкими для сарматського світу. В Північному Причорномор'ї вони відомі лише за 3 сарматськими пам'ятками (Ногайчинський курган, Соколова Могила, Виноградне) і варіюються лише за розмірами.

Варто зазначити, що за багатством форм та кількістю одиниць в комплексі бляшки зі степових пам'яток Північного Причорномор'я суттєво поступаються синхронним комплексам Поволжя та Кубані. Найявність їх лише в досить багатих, здебільшого поодиноких похованнях, все ж таки свідчить на користь припущення про їх певні знакові функції. Однак майже завжди бляшечний орнамент доповнювався намистинно – бісерним декором. Це, скоріш за все було пов'язано з певними культурними традиціями, які сармати принесли у степи Північного Причорномор'я. Це в першу чергу елемент парадного чи поховального жіночого вбрання, який мав глибоке сакральне значення і, певно, виконував апотропеїстичні функції. Однак, варто уваги те, що аналогічними пластинами декорувався і ритуальний посуд, мішечки для

амулетів, бойові знамена чи кінська попона (в залежності від того, як інтерпретувати скарб з Дач). Але загалом, традиція використання для всіх цих цілей дрібних бляшок пов'язана середньо сарматським часом. Пізніше традиція декорування одягу золотими бляшками зникає. І вже в III ст. н. е. такий вид оздоблення одягу майже не зустрічається.

Каталог сарматських пам'яток з нашивними пластинами

Село Селимівка, Харківська область

1. Ромбоподібні бляшки з вертикально загнутим краєм
2. Багатопелюсткові розетки
3. Пластини у вигляді «якорьків»
4. Опуклі лінзоподібні пластини.

Село Сватова Лучка, (зараз Сватове) Луганська область

1. Пластини хрестоподібної форми з заокругленими кінцями. Декоровані в техніці перегородчастої інкрустації.

Село Чугуно-Крепінка, Донецька область, курган 2, поховання 2

1. Пластини напівсферичної форми з петлею для пришивання зі звороту.
2. Розетки з опуклою центральною частиною, та кільцем псевдо зерні навколо.
3. Пластини у вигляді стилізованої квітки лотоса

Село Виноградне, Запорізька область, курган 20, поховання 14

1. Пластини Т-подібної форми з вертикально загнутим краєм
2. Пластини підпрямокутної форми, ажурні з двома спіральними завитками всередині.

Село Булахівка, Дніпропетровська область, випадкова знахідка

1. Пластини – городки з вирізьбленим по центру отвором

Село Родіонівка, Дніпропетровська область. Курган «Камова могила», поховання 9

1. Пластини у вигляді двох вісімкоподібно з'єднаних між собою напівсфер.

Село Олександрівка, Дніпропетровська область, курган 1, поховання 1

1. Пластини місяцеподібної форми.
2. Бляшки типу «городки».
3. Пластини круглої форми з гладенькою поверхнею, краї вертикально загнуті.
4. Зооморфна розета, що утворена чотирма V – подібними фігурами із завитками на кінцях. В центрі – напівсферична опуклина, навколо якої – пасок псевдозерні.
5. Пластини у вигляді стилізованої голови гірського козла-архара, що упирається ромбоподібною мордою в вузьку прямокутну плакетку. Краї загнуті.

Село Терни, Дніпропетровська область, група «Довгої могили», курган 6

1. Напівсферичні пластини з отворами для нашивання.

Село Підгірне, Дніпропетровська область, група 9, курган 6, поховання 1

1. Напівсферичної форми пластини з отворами для нашивання.

Село Райгород, Черкаська область, курган 2

1. Напівсферичної форми пластини з двома отворами для нашивання.
2. Розетки з опуклою центральною частиною, та кільцем псевдозерні навколо.

Село Ярошівка, Черкаська область, випадкова знахідка

1. Пластини у вигляді баранячих ріжок зі зрізаною вершиною
2. Пластини у вигляді баранячих ріжок з гострою вершиною
3. Пластини трикутної форми з заокругленими кінцями та напівсферичною опуклиною на кожній вершині.

Село Нагорне, Кіровоградська область, курган 1, поховання 1.

1. Пластини напівсферичної форми з опуклістю в центрі та заокругленими рубчастим бортиком, що імітує зернь.
2. Зооморфні пластини, що утворені двома з'єднаними між собою на півсферами з опуклістю в центрі та рубчастим бортиком, та крапле видною частиною, що примикає до них.

Село Цветна (зараз с. Цвітне), Кіровоградська область, випадкова знахідка

1. Пластини круглої форми, з бортиками, що загнуті під прямим кутом
2. Пластини круглої форми з опуклою серединою та низкою псевдо зерні навколо.
3. Пластини у вигляді чотирьопелюсткової розети з витягнутими та загостреними «пелюстками».
4. Ромбоподібні пластини, з закраїркою по периметру та штампованою воронкою у центрі
5. Ромбоподібні пластини, з гладенькою поверхнею.
6. Зооморфні пластини, у вигляді трикутника, від вершини якого розходяться два вигнуті завитки, що накриті трикутним виступом.

Село Червоне, Крим курган 5 «Ногайчинський курган», поховання 18

1. Пластини ліроподібної форми з вертикально загнутими краями та отворами для нашивання.
2. Пластини підпрямокутної форми, ажурні з двома спіральними завитками всередині. Кутки заокруглені, краї -вертикально загнуті.
3. Ажурні бляшки округлої форми у вигляді вінка, в верхній частині якого розміщено стилізоване зображення квітки лотоса.
4. Пластини прямокутної форми, по краю – штампований ободок, в центрі – рельєфне штамповане зображення чотирьопелюсткової розети.
5. Пластини W – подібної форми. Напівсферичної форми, дещо зплющені. Зі воротнього боку – петельки для нашивання.
6. Напівсферичні пластини, опуклі з отворами для пришивання
7. Пластини трикутної форми з гладенькою поверхнею та вертикально загнутими краями.
8. Пластини у вигляді ступінчастого трикутника – так звані «городки».

Село Ковалівка, Миколаївська область, курган 1 «Соколова могила», поховання 3

1. Бляшки хрестоподібної форми з заокругленими кінцями. Декоровані в техніці перегород частої інкрустації. На звороті – петлі для нашивання.
2. Бляшки трьохпелюсткової форми з заокругленими кінцями. Декоровані в техніці перегород частої інкрустації. На звороті – петлі для нашивання.
3. Бляшки у вигляді двох пар баранячих ріжок, що розташовані хрестоподібно. Декоровані в техніці перегород частої інкрустації. На звороті – петлі для нашивання.
4. Бляшки у вигляді баранячих ріжок Декоровані в техніці перегород частої інкрустації. На звороті – петлі для нашивання.

5. Пластини ромбоподібної форми з вертикально загнутим донизу краєм та пробитими отворами для кріплення.
6. Пластини круглої форми, плоскі. З петлею для кріплення на звороті.
7. Пластини у вигляді баранячих ріжок з гладенькою поверхнею та отворами для кріплення.
8. Пластини підпрямокутної форми, ажурні з двома спіральними завитками всередині. Кутки заокруглені, краї – вертикально загнуті.
9. Пластини круглої форми з гладенькою поверхнею та вертикально загнутими краями.

Село Білолісся, Одеська область, курган 9

1. Пластини краплеподібної форми, опуклі
2. Напівсферичні пластини, з двома отворами по
3. Пластини у вигляді баранячих ріжок з заокругленими
4. Шестипелюсткова розетка з опуклістю в центрі

Село Холмське, Одеська область, могильник, поховання 22

1. Пластини краплеподібної форми,
2. Круглі пластини з опуклиною по центру та бортиком по краям.

Село Михайлівка, Одеська область, курган 3, поховання 3

1. Пластини трикутної форми з поверхнею, декорованою
2. Пластини у вигляді чотирипелюсткової штампованої розетки
3. Пластини у вигляді двох пар баранячих ріжок, що розташовані хрестоподібно. Декоровані в техніці перегород частоті інкрустації. На звороті – петлі для нашивання.

Село Турлаки (зараз с. Випасне), Одеська область, курган 7, поховання 1

1. Пластини напівсферичної форми, з опуклиною по центру та рубчастим краєм.
2. Пластини трикутної форми, поверхня декорована дрібною псевдо зерню.
3. Пластини у вигляді баранячих ріжок з заокругленими кінцями, та бортиком.

Село Ленковці, Чернівецька область, курган 3, поховання 2

1. Пластина у вигляді семипелюсткової розети з крупною опуклою серединою.

Село Пороги, Вінницька область, курган 1, поховання 2

1. Шестипелюсткові розетки з опуклою центральною частиною, навколо пасок псевдо зерні.
2. Пластини у вигляді чотирьохпелюсткової розети з заокругленими «пелюстками», опуклою центральною частиною та краями, що вкриті рисками.
3. Пластини краплеподібної форми з гострим ребром по видовженій осі.
4. Пластини напівсферичної форми, з отворами для нашивання.

Село Северинівка, Вінницька область, курган 1, поховання 3

1. Розетки з опуклою центральною частиною, та кільцем псевдозерні навколо.

Село Грушка, Молдова

1. Пластини у вигляді стилізованої голови гірського козла-архара, що упирається ромбоподібною мордою в вузьку прямокутну плакетку. Краї загнуті.
2. Пластини ромбоподібної форми, орнаментовані двома жолобками, один, всередині іншого, що повторюють форму пластини.

Село Мокра, Молдова, курган 2

1. Пластини напівферичної форми з петелькою для кріплення, опукло-видовженої форми, поверхня декорован.
2. Пластини-нашивки видовжено-опуклої форми, оздоблені на манер лушпиння злакових.
3. Розетки з опуклою центральною частиною, та кільцем псевдозерні навколо.

Знахідки нашивних бляшок в сарматських пам'ятках України.



Експлікація: 1 – с. Селимівка, Харківська обл.; 2 – с. Сватова Лучка, (зараз Сватове) Луганська обл.; 3 – с. Чугуно-Крепінка, Донецька обл.; 4 – с. Виноградне, Запорізька обл.; 5 – с. Булахівка, Дніпропетровська обл.; 6 – Курган «Камова Могила» с. Родіонівка, Дніпропетровська обл.; 7 – с. Олександрівка, Дніпропетровська обл.; 8 – с. Підгородне, Дніпропетровська обл.; 9 – с. Петрики, Черкаська обл.; 10 – с. Райгород, Черкаська обл.; 11 – с. Ярошівка, Черкаська обл.; 12 – с. Нагорне, Кіровоградська обл.; 13 – с. Цветна (зараз с. Цвітне), Кіровоградська обл.; 14 – «Ногайчинський курган», с. Червоне, Крим; 15 – «Соколова могила» с. Ковалівка, Миколаївська обл.; 16 – с. Білолісся, Одеська обл.; 17 – с. Холмське, Одеська обл.; 18 – с. Михайлівка, Одеська обл.; 19 – с. Турлаки (зараз с. Випасне), Одеська обл.; 20 – с. Ленківці, Чернівецька обл.; 21 – с. Пороги, Вінницька обл.; 22 – с. Северинівка, Вінницька обл.; 23 – с. Грушка, Молдова; 24 – с. Мокра, Молдова.

Примітки:

- 1 *Rehm E.* Der Schmuck der Achämeniden. Münster, 1992. S. 210.
- 2 *Rostovtzeff M.I.* Iranians and Greeks in South Russia. Oxford, 1922. P. 130.
- 3 *Ростовцев М.И., Степанов П.К.* Элліно-скифський головний убір // ИАК. 1917. № 63. С. 71.
- 4 *Мошкова М.Г.* Пам'ятники Прохоровської культури // САИ, 1963. Вып. Д1–10. С. 44.

- ⁵ *Балонов Ф.Р.* Колёсный транспорт сарматской эпохи // Археология южной Сибири. 1980. Вып. 2. С. 79.
- ⁶ *Яценко С.А.* К реконструкции женской плечевой одежды в Сарматии // СА. 1987. № 3. С. 174.
- ⁷ *Яценко С.А.* К реконструкции женской плечевой одежды в Сарматии // СА. № 3. 1987. 174.
- ⁸ *Ковпаненко Г.Т.* Сарматское погребение I в. н. э. на Южном Буге. К., 1986. С. 25
- ⁹ Там само. С. 46–49; *Трефильев Е. П.* Археологическая экскурсия в Купянский уезд Харьковской губернии // Тр. XII АС. Т. I. М., 1905. С. 137; *Шрамко Б.А.* Древности Северского Донца. Харьков, 1962. С. 243–244; *Моруженко А.А., Санжаров С.Н., Посредников В.А.* Отчёт об археологических исследованиях курганов в Донецкой области в 1984 г. Донецк, 1985 // НА ІА НАНУ. С. 24–25.
- ¹⁰ *Ковпаненко Г.Т.* Сарматское погребение ... – С. 10–26; *Шрамко Б.А.* Древности Северского Донца... С. 243–244; *Трефильев Е. П.* Археологическая экскурсия ... – С. 137; *Симоненко А.В., Лобай Б.И.* Сарматы северо-западного Причерноморья в I в. н.э. (погребение знати у с. Пороги.). К., 1991. С. 6–10, 28–30; ОАК за 1896. С. 88–89; 214–215.
- ¹¹ *Марченко И.И.* Сираки Кубани. Краснодар, 1996. С. 33.
- ¹² *Мордвинцева В.И., Хабарова Н.В.* Древнее золото Поволжья. Волгоград, 2006. С. 21.
- ¹³ *Марченко И.И.* Сираки Кубани... – С. 32–33; Приложение 1.
- ¹⁴ *Мордвинцева В.И., Хабарова Н.В.* Древнее золото Поволжья. Волгоград, 2006. С. 20–23.
- ¹⁵ *Королькова Е.Ф.* Сарматские бляшки как элемент сакрального орнамента // Евразия в скифо-сарматское время. М., 2012. С. 134–144.
- ¹⁶ *Шенко Л.Г.* Накладки деревянных сосудов, как элемент сарматского орнамента // Пятая кубанская археологическая конференция. Краснодар, 2009. С. 439–443.
- ¹⁷ *Зайцев Ю.П., Мордвинцева В.И.* Ногайчинский курган в степном Крыму // ВДИ. 2003. № 3. С. 319–359.
- ¹⁸ *Марченко И.И.* Сираки Кубани. Краснодар, 1996. С. 32–33; Приложение 1.
- ¹⁹ *Алексеев А.Ю.* Нашивные бляшки из Чертомлыцкого кургана // Античная торевтика. Л., 1986. С. 70.
- ²⁰ *Засецкая И.П.* Зооморфные мотивы в сарматских бляшках // Античная торевтика. Л., 1986. С. 128–134.
- ²¹ *Мордвинцева В.И.* Сокровища древней Кубани. Симферополь; Краснодар, 2010. С. 37.
- ²² *Засецкая И.П.* Сокровища кургана Хохлач. Новочеркасский клад. СПб., 2011. С. 204–208.
- ²³ *Мордвинцева В.И., Хабарова Н.В.* Древнее золото... – С. 21.
- ²⁴ *Засецкая И.П.* Сокровища кургана. 58–59; *Королькова Е.Ф.* Сарматские бляшки... – С. 134–144; *Шенко Л.Г.* Накладки деревянных сосудов, как элемент сарматского орнамента... – С. 439–443.

ЩОДО МЕТАФОРИЧНОГО ОБРАЗУ СТІЛИ В ІРАНЬСЬКОМУ СВІТІ

У своїй монографії «Скіфські лучники» Євген Васильович Черненко присвятив окремий розділ стрілам, і зокрема акцентував на наявність особливих міток на наконечниках ранньоскіфських стріл¹ (рис. 1)². Подібні мітки зафіксовані також на савроматських наконечниках³. Питання про походження міток на скіфських стрілах й досі є не вирішеним. Зокрема, О.О. Формозов вбачає їхні прототипи на декорі кераміки зрубної культури, при чому частина цього посуду могла мати відношення до поховальної обрядовості⁴.

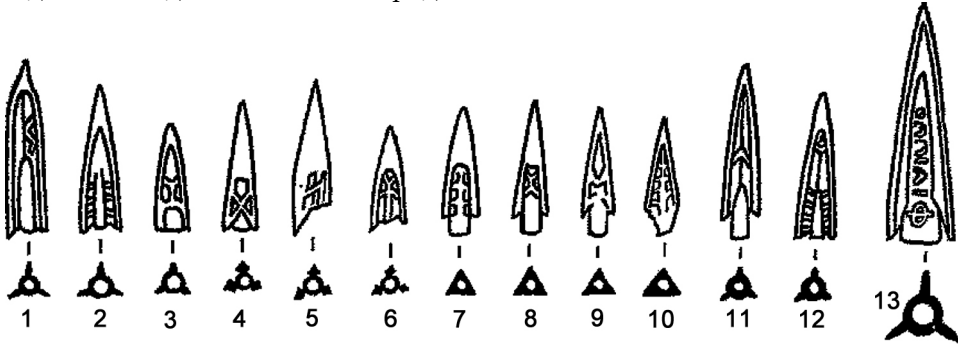


Рис. 1. Наконечники скіфських стріл з мітками. За Є.В. Черненко (Черненко Е.В. Скифские лучники. К., 1981. С. 100, рис. 75).

Дослідження подібних позначок у кочівників Центральної Азії від скіфської доби до середньовіччя, проведене Ю.С. Худяковим, показало, що спектр їхніх призначень міг бути досить широким⁵. Узагальнюючи, ми можемо виділити наступні функції міток на стрілах:

- *номінативна* (ім'я або родова тамга майстра чи стрілка);
- *магічна* (знаки, що посилюють вбивчу дію стріли);
- *статусна* (маркер високого соціального положення володаря стріли, наприклад, з золотим оздобленням);
- *сигнальна* (позначки на стрілі несуть закодовану інформацію, зокрема, щодо певних дій в умовах війни або миру).
- *символічна* (мітки на стрілах вказують на те, що їхній володар виконує владні, або дипломатичні функції);
- *обрядова* (використання стріл з маркованими наконечниками в ритуальних діях)⁶.

Нещодавно проблематика зазначених міток знову привернула до себе увагу вчених. А.Ю. Алексеев звернувся до позначок, які можуть мати відношення до символіки *змій*⁷. Це такі, що зображують тулуб змії (рис. 2)⁸, її голову з виділеними очима (рис. 3)⁹ чи мають знаки у вигляді т.зв. «пташиної лапки» (рис. 4)¹⁰. Останні, на думку дослідника, нагадують окрас голови степової (або піщаної) ефи (*Echis carinatus*)¹¹ – дуже

небезпечної отруйної змії, що мешкає у степовій зоні Євразії (рис. 5). Тобто, наконечник з таким знаком міг ототожнюватись з головою ефи.

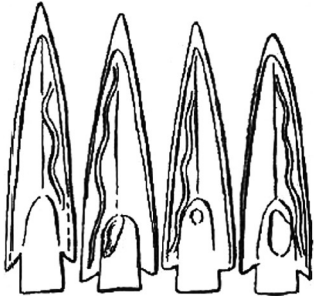


Рис. 2. Мітки у формі змії на наконечниках савроматських стріл (Алексеев А.Ю. 2014, с. 10, рис. 1).

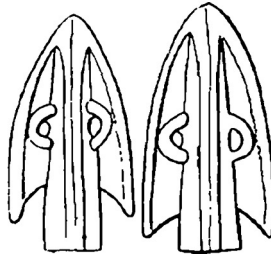


Рис. 3. Позначки на наконечниках стріл, що зображають голову змії з виділеними очима (там же. С. 10, рис. 2).

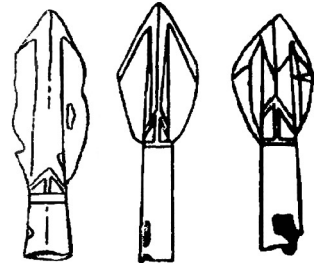


Рис. 4. Знаки на наконечниках стріл у вигляді т.зв. «пташиної лапки» (там же. С. 10, рис. 3, 4).

На цій підставі А.Ю. Алексеев зробив припущення про можливість існування у скіфів уявлення щодо «стріл-змій»¹², які могли нести смерть, зокрема, завдяки отруєним (змійною отрутою?) наконечникам, які неодноразово згадуються античними авторами¹³. Імовірно, символічна асоціація стріл зі зміями мала магічно підсилити їхню здатність нести смерть.

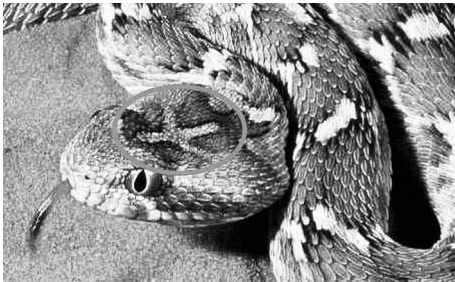


Рис. 5. Степова (або піщана) ефа (*Echis carinatus*).



Рис. 6. Золотий перстень з Пантікапея, IV ст. до н.е., Ермітаж (Неверов О.Я. 1986, рис. 9).

В цьому ж контексті можна звернутись і до зображення на щитку золотого персня з Пантікапея IV ст. до н.е. (його було знайдено у 1861 р., а нині він зберігається в Ермітажі) (рис. 6)¹⁴. На ньому зображено змію, яка стріляє зі скіфського сігмаподібного лука, що, на нашу думку, вказує на семантичну лінію *лук – стріла – змія – отрута – смерть*.

Розвиваючи цю лінію, вкажемо, що етнографічний матеріал іраномовних народів надає дані щодо зброї духів Потоїбчного світу. Звернемось до осетинських уявлень, а саме до повір'я про *куырысдзау*¹⁵, що має місце напередодні Нового року. Згідно з етнографічним нарисом цього обряду, зробленим Б.Т. Гатієвим (1876 р.), душі обраних знахарів відправляються уві сні за «святим насінням» до країни мертвих, що має назву *Курис* і асоціюється з лукою¹⁶.

Наведемо фрагмент з цього тексту:

«В каждом ауле ущелий Кавказских гор есть по несколько человек, посещающих Курыс.

Самым счастливейшим временем для путешественников считается время перед Новым годом. Люди, души которых отправляются в Курыс, впадают в это время в крепкий сон и пробуждаются позднее обыкновенной поры. Путешествуют же души в страну мертвых...»¹⁷.

При поверненні душ знахарів додому із «священним насінням» їм перешкоджають *душі померлих*, які стріляють в них з *луків*. Влучання такої *стріли* начебто викликає хвороби і смерть¹⁸. Б.Т. Гатієв змальовує це так:

«Явившись на Курыс, опытные души, набрав по горсти дивных семян, летят обратно домой. Неопытные же, почувя запах разнообразных цветов и фруктов, который веет с поля Курыса, опрометчиво бросаются на них.

Между тем мертвые, узнав о них, бросаются за ними в погоню и, настигая их скоро, пускают в них стрелы свои. Похитительницы, считая за великий стыд обороняться от нападения мертвых, продолжают свой полет. Преследователи наносят раны многим, особенно тем душам, которые не защищены ни чем.

Рана, которую получает душа от стрелы, похожа на черное пятно. Средств вылечить ее нет никаких, если она сама собой не пройдет. Тот человек, душа которого получила тяжелую рану, пробудившись от сна поздно утром, начинает стонать и, наконец, после долгих мучений, умирает»¹⁹.

Характерно, що поранення від такої стріли мало назву «*поранений очеретом*» (*хъазын фатаей цаф*)²⁰. Зазначимо, що перські стріли могли виготовлятися саме з очерету²¹, на що вказують вже античні автори (*Herod., Hist., VII, 61*; пор.: *Thuk., Hist., IV, 40, 2*). Існують і знахідки скіфських стріл, виготовлених з очерету, зокрема у курганах під Смілою та Малій Цимбальці²².

За уявленнями кафірів Гіндукуша, сім демонів смерті Панеу припиняють життя людей пострілами з *луків*²³. Близькі образи духів Нижнього світу, існують і в міфології обських утрів²⁴. Згідно з однієї оповіді з міфу хантів, ці духи припливають зі світу мертвих на берестяних човнах і уражають людину маленькими стрілами (розміром з риб'ячу луску), які несуть хворобу і зрештою смерть людини. Після цього духи садять душу у човен і увозять в інший світ²⁵.

В епісі тюркських і монгольських племен стріла виступає символом невідворотної кари²⁶, для тих хто порушує клятву. При обряді принесення клятви воїни лизали наконечники стріл адже вважалось, що при порушенні клятви саме ці стріли покарають присяголомника²⁷. Згадаємо, що стріли застосовувались і при скіфському обряді принесення клятви (*Herod., Hist., IV, 70*). Показово, що у монгольських народів *сульде*, тобто души воїнів або їх небесних заступників, символізували саме стріли²⁸.

В авестійській традиції души воїнів-предків або божеств-охоронців іменувались *fravaši*. Важливим в руслі даної статті є опис їхнього

озброєння, наданий в *Яумі* 13, 45–46²⁹. Нашу увагу тут викликають терміни *arəzaži-* та *aṇhū-*, які зафіксовані тільки в цьому тексті. Розглянемо проблему їхньої етимології та перекладу.

Лексема *arəzaži-* має значну кількість різночитань, яку ми простежили на 12 манускриптах³⁰. Натомість, саме форма *arəzaži-* є первинною, оскільки зустрічається в найбільш ранніх рукописах (F1, E1, Pt1). Розуміння значення цього слова, і відповідно перекладу, мінялися з часом. Перекладати *arəzaži-* як «битва» пропонував Дж. Дермстетер (1883 р.). У 1888 р. В. Келенд на базі санскриту запропонував розглядати його як двокомпонентний: *arəz-* – «сяяти», + *aži-* – «змій»³¹. У словнику Хр. Бартоломе воно перекладається як «кинджал»³², що підтримали Ф. Вольф, І.С. Брагинський та інші. У 1973 р. У. Маландра акцентував увагу, що це слово поетичне і позначає «стрілу». В словнику Е. Бахрамі (1990 р.), *arəzaži-* перекладається як «спис, пика, битва»³³.

Отже, перший компонент компаундного іменника *arəzaži-* може походити від іранської основи **aržah-* «битва, бій», а другий компонент – від іранського *aži-* «змій». Відтак ми можемо запропонувати його реконструкцію як «битва-змій» тобто «бойовий змій», що метафорично може передавати *стрілу*.

Щодо другого терміну, *aṇhū-*, то У. Маландра виводить його етимологію від і.-е. основи **os-* – «кістка», базуючись на авестійському прикметнику *aṇhaēna-* – «зроблений з кістки» і на цьому підґрунті пропонує перекладати *aṇhū-* як «комполітний лук з рогу та сухожилля»³⁴. Натомість, О.С. Ніколаєв, виходячи з контексту *Яумі* 13, 46, пропонує переклад *aṇhū-* як «тятиву»³⁵.

Можливо, термін *aṇhū-* є похідним від авестійського дієслова *ah-* «кидати, метати»³⁶, або ж його слід виводити від і.-е. іменника **ahu-* – «бойовий ніж; меч»³⁷ (спочатку «метальний ніж»?) як пропонують В.С. Расторгуєва та Д.Й. Едельман³⁸. На думку Г. Бейлі до давн.-перс. кореня *ah-* припустимо сходять осетинське *aḥsun*, де *aḥst* перекладається «стріляти, метати»³⁹, а запропоноване В.І. Абаєвим співвідношення даного осетинського терміну з согдійським {*br'xS-*} [**frāxš-*] – «стріляти з лука»⁴⁰, було підтримане В.С. Расторгуєвою та Д.Й. Едельман⁴¹. На нашу думку, під терміном *aṇhū-* можна вбачати метафору *лука*, а оскільки у *Яумі* 13, 46 при використанні цієї зброї задіяні обидві руки, таке розуміння є цілком доцільним.

Отже, ґрунтуючись на загальноіранських уявленнях про зброю духів Потоїбиччя та враховуючи етимологію розглянутих слів для позначення зброї душ-*фраваші*, можна дійти висновку, що у *Яумі* 13, 45–46 використано метафоричну лексику – термін *aṇhū-* має розумітись як «лук», а *arəzaži-* як «стріла» з буквального значенням «бойова змій», що дуже близько до уявлень про скіфські «стріли-змії».

Таким чином, розглянуті метафоричні образи стріли дозволять вказати на дві базові семантичні лінії:

1) Ототожнення стріл зі зміями і отрутою, а відтак – з концептом смерті.

2) Через характеристику зброї, що приносить смерть дистанційно, лук і стріли постають зброєю, що вважається притаманною мешканцям Потойбічного світу (зокрема, іранським *fravaši*-).

Це дає можливість повернутись до тлумачення іншого пам'ятника, до відкриття якого був безпосередньо причетний Євген Васильович Черненко. Це пектораль з Товстої Могили. На її центральній сцені зображено відому композицію, що показує двох скіфів, які тримають баранячу шкіру (рис. 7)⁴². Поруч із героями показані горити. Враховуючи ідентичність мікроскопічних сцен змієборства, зображених на горитах (рис. 8)⁴³, можна зробити висновок про приналежність їх до єдиного міфологічного циклу та/або родинний зв'язок між ними. Двостадіальний танатологічний міф в іранській традиції⁴⁴ дозволяє виділити лише один змієподібний персонаж, який пов'яже обидві його стадії – це Ажі-Дахака, який вбив Йіму (першого смертного), але згодом сам був повалений Траетаоною.

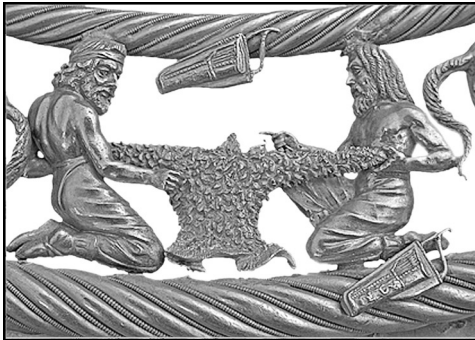


Рис. 7. Центральна композиція верхнього регістру пекторалі з Товстої Могили, IV ст. до н.е.



Рис. 8. Горит на пекторалі з Товстої Могили. Деталь композиції верхнього регістру.

Виходячи із цього, імовірно, що на пекторалі представлені саме два ці герої – «скіфський Йіма» (ліворуч) і Таргітай (праворуч), які могли сприйматися і як міфічні предки царського роду, до якого міг належати похований у кургані Товста Могила аристократ. Наявність же поряд з ними горитів, споряджених луками та стрілами, може вказувати на належність обох героїв до сфери потойбічного світу у формі, близький до іранського поняття *fravaši*-. Той факт, що пектораль має сліди спрацювання на внутрішній поверхні, дозволяє припустити, що вона використовувалась у прижиттєвій практиці та могла бути символом влади царя, який зводив свій рід до цих міфічних першопредків. Не виключено, що в Товстій Могілі було поховано останнього представника певного царського роду, який забрав з собою до Інбуття міфогенеалогічний символ.

Примітки:

¹ Черненко Е.В. Скифские лучники. К., 1981. С. 99 и сл.

² Там же. С. 100, рис. 75.

- ³ *Смирнов К.Ф.* Вооружение савроматов. М., 1961. Рис. 11Б, 1, 6, 7; 12Ж; 16А, 17–19; 21А, 32; 21Б, 33; 23, 1, 2, 23; *Он же.* Савроматы. Ранняя история и культура сарматов. М., 1964. С. 304, рис. 11Б, 25, 4; С. 314, рис. 21, 1а; С. 328, рис. 35А, п, р.
- ⁴ *Формозов А.А.* Сосуды срубной культуры с загадочными знаками // ВДИ. 1953. № 1. С. 193–199.
- ⁵ *Худяков Ю.С.* О символике стрел древних и средневековых кочевников Центральной Азии // Этнографическое обозрение. 2004. № 1. С. 102–113.
- ⁶ І.В. Калініна наголосила на історичному вивченні семантики стріли і приділила значну увагу семантичному навантаженню поняття «стріла» в обрядах та фольклорі різних народів, та окремо зупинилась на образній лексичі (*Калініна І.В.* Семантика стрелы и стрельбы из лука в обрядах и фольклоре // *Калініна І.В.* Очерки по исторической семантике. СПб., 2009. С. 142–226).
- ⁷ *Алексеев А.Ю.* Стрелы-змеи у ранних кочевников Евразии // Война и военное дело в скифо-сарматском мире: материалы Международной научной конференции, посвященной памяти А.И. Мелюковой (с. Кагальник, 26–29 апреля 2014 г.). Ростов-на-Дону, 2014. С. 5–10.
- ⁸ Там же. С. 10, рис. 1.
- ⁹ Там же. С. 10, рис. 2.
- ¹⁰ Там же. С. 10, рис. 3, 4.
- ¹¹ Там же. С. 7–8.
- ¹² З кола фольклорних паралелей до цього образу, можна навести приклад з руських казок, де Марья-царівна по черзі перетворюється у різних земноводних і змії, аж зрештою стає *стрілою* (*Калініна І.В.* Указ. соч. С. 152).
- ¹³ Напр.: *Aristot.*, De mirab.141; *Theop.*, Hist., plant., IX, 15, § 2; *Aelian*, IX, 15; *Plin.*, NH, XI, 279; *Ovid.*, Trist., III, 10.65; IV, 1.75; 1.84; V, 7.15–16; 10.21–22. Див.: *Черненко Е.В.* Указ. соч. С. 122–123; *Алексеев А.Ю.* Указ соч. С. 5–6.
- ¹⁴ *Неверов О.Я.* Металлические перстни эпохи архаики, классики и эллинизма из Северного Причерноморья // Античная торевтика. Л., 1986. Рис. 9.
- ¹⁵ В контексті скіфських уявлень див.: *Вертієнко Г.В.* Скіфське щорічне орті (*Herod.*, Hist., IV, 7,2) і осетинське повір'я про *курысдзау* // Орієнтальні студії в Україні. До ювілею Л.В. Матвеевої. К., 2010. С. 111–125; *Вона ж.* Ритуальний сон у контексті скіфського щорічного свята // Східний світ. 2013. № 2–3. С. 132–142.
- ¹⁶ За визначенням самого Б.Т. Гатієва: «Курыс значит луг, заключающий в себе дивные семена различных произведений земных, а также счастья и несчастья. Он составляет собственность мертвых» (*Гатієв Б.* Суеверия и предрассудки у осетин // Сборник сведений о кавказских горцах. Вып. 9. Тифлис, 1876. С. 26).
- ¹⁷ Там же.
- ¹⁸ Див. також: *Миллер Вс.Ф.* Осетинские этюды. Ч. II. / Ученые Записки Императорского Московского Университета: Отдел Историко-филологический. Вып. 2. М., 1882. С. 271–272; *Чибиров Л.А.* Традиционная духовная культура осетин. М., 2008. С. 379.
- ¹⁹ *Гатієв Б.* Указ. соч. С. 27.

- ²⁰ Чибиров Л.А. Указ. соч. С.379.
- ²¹ Черненко Е.В. Указ. соч. С. 26.
- ²² Там же.
- ²³ Jettmar K. Fortified «Ceremonial Centres» of the Indo-Iranians // Этнические проблемы истории Центральной Азии в древности (II тыс. до н.э.). / Труды Международного симпозиума по этническим проблемам истории Центральной Азии в древности (II тыс. до н. э.). Душанбе, 17–22 октября 1977 г. М., 1981. Р. 226–227; Jettmar K. Религии Гиндукуша / Пер. с нем. М., 1986. С. 98–104.
- ²⁴ Федорова Е.Г. Представления о смерти, мире мертвых и погребальный обряд обских угров // Мифология смерти: Структура, функция и семантика погребального обряда народов Сибири. СПб., 2007. С. 205.
- ²⁵ Там же.
- ²⁶ Уявлення, що божественні стріли Аполлона й Артеміди приносять смертним погибель відбито і в «Іліаді» Гомера (XXIV, 758–759).
- ²⁷ Худяков Ю.С. Указ. соч. С. 111.
- ²⁸ Там же.
- ²⁹ «(45) Добрым, сильным, святым / Фраваш праведных поклоняемся, / Которые в шлемах из металла, / С оружием из металла, с бронёй из металла, / Которые сражаются победоносно, / В светлой одежде, / Натянутые стрелы несущие, / Тысячу дэвов поражающие. / (46) Когда ветер повеял / На человеческие существа, дыхание принёс, / Тогда человек познал Дыхание победы, / Тогда другие, пожертвования приносящие, / Добрые, сильные, святые / Фраваш праведных / С натянутым луком / В распростёртых руках» – переклад З.Ф. Харебати (Авеста в русских переводах. СПб., 1997. С. 332–333).
- ³⁰ F1, E1, Pt1, L18, ML 15286, K13, K14, P13, B7, Mf3, J10, H5.
- ³¹ Caland W. Über Totenverehrung bei einigen der Indo-Germanischen Völker // Verhandelingen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen. D. 17. Amsterdam, 1888. S. 67, Anm. ,k'; Malandra W.W. A glossary of terms for weapons and armor in Old Iranian // Indo-Iranian Journal. 1973. Vol. 15/4. P. 269. Див. також: Литвинский Б.А. Древние кочевники «Крыши мира». – М., 1972. С. 138–139.
- ³² AirWb, Kol. 202.
- ³³ Bahrami E. Dictionary of the Avesta / Ed. by F. Joneydi. Vol. 1. Teheran, 1990. P. 115.
- ³⁴ Malandra W.W. Op. cit. P. 268–269.
- ³⁵ Nikolaev A. The Germanic word for 'sword' and delocative derivation in Proto-Indo-European // Journal of Indo-European Studies. 2009. Vol. 37 / 3. P. 462, fn. 4.
- ³⁶ AirWb, 279.
- ³⁷ В 1904 р. переклад *anhū-* як «меч» («Schwert») запропонував Хр. Бартоломе (AirWb, Kol. 110). В 1959 р. термін *anhū-* був використаний Ю. Покорним для реконструкції загальноіндоєвропейського слова «меч» (*[e]ṛsi) (Pokorny J. Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch. Bern – München, 1959. Bd. III. S. 771), а в 1984 р. він вже вживається в цьому значенні у дослідженні Т.В. Гамкрелідзе та В.В. Іванова (Гамкрелідзе Т.В., Іванов В.В.

Индоевропейский язык и индоевропейцы. Реконструкция и историко-типологический анализ праязыка и протокультуры. Т. 2. Тбилиси, 1984. С. 739). Від цього реконструйованого **[e]ṛsi* припустимо походить латинське *Ensis* «залізний меч (?)», етимологію якого виводять з давн. інд. *asi-*. Вживання останнього зафіксували лише в пізніх мандалах Рігведи (I та X), де він перекладається як «(чорний / залізний) ніж» або «жертвний ніж, меч» (Nikolaev A. Op. cit. P. 462). Однак, не виключено, що така зброя як «меч» могла і не мати місця в лексиці Рігведи, що може пояснюватися відсутністю потрібної технології для вивки довгих лез на відповідному етапі історії (Malandra W.W. Op. cit. P. 266–267).

- ³⁸ *Распоргуева В.С., Эдельман Д.И.* Этимологический словарь иранских языков. Т. 1. М., 2000. С. 95.
- ³⁹ *Bailey H.W.* Dictionary of Khotan Saka. Cambridge-L. N.Y. Melbourne, 1979. P. 13.
- ⁴⁰ *Абаев В.И.* Историко-этимологический словарь осетинского языка. Т. I. Л., 1958. С. 221–222.
- ⁴¹ *Распоргуева В.С., Эдельман Д.И.* Указ. соч. С. 94–95.
- ⁴² © Фото Д.В. Клочка, Музей історичних коштовностей України.
- ⁴³ © Фото Д.В. Клочка, Музей історичних коштовностей України.
- ⁴⁴ Див.: *Vertiienko H.* Thanatological Myth recorded on Scythian Antiquities and Zoroastrian Literature // Archaeological and Linguistic research: Materials of the Humboldt-Conference (Simferopol – Yalta, 20–23 September, 2012). Kyiv, 2014. P. 96–103 (*in print*).

ДЕКОРАТИВНІ ЕЛЕМЕНТИ У КОСТЮМАХ СКІФІВ

Зі скіфських могил, поселень, городищ походять десятки тисяч предметів: зброя, посуд, вузда, різноманітні оздоби... Дослідження знахідок у поєднанні з розповіддю «батька історії» Геродота про вправних вершників-лучників, їхні звичаї, вірування («Мельпомена» – IV книга з 9-ти, що складають «Історію») становить базу для вивчення історії Скіфії. Костюм – одна зі сторінок історії і, можливо, найбільш яскрава. Її «заповнення» відбувається завдяки залученню широкого кола пам'яток.

Уявлення про чоловічий костюм дозволяє скласти комплексне дослідження писемних документів та археологічних пам'яток. Але питома вага матеріалів кожного виду є різною. Так, писемні свідчення не подають вичерпних даних про одяг скіфів. Деякі фрагменти, присвячені опису жителів евразійських степів, лише згадують, що одягаються вони, як скіфи. Наприклад, Геродот зазначав, що «...Масагети носять одяг, подібний до скіфського... Головні убори та пояси прикрашають золотом (Herodot, I, 215). А Юлій Полідевік пише щодо верхнього плечового одягу: «Був і шкіряний одяг – сисирна – шкіряний хітон, волосатий з рукавами»¹.

Головним джерелом для вивчення вбрання чоловіків є археологічні пам'ятки образотворчого мистецтва. На вазах та чашах з курганів Куль-Оба, Воронежський, Чертомлик, Гайманова Могила, гребені з кургану Солоха, пекторалі з Товстої Могили, гривни з Куль-Оби, «шоломі» з Передерієвої Могили, численних золотих пластинок – подано образи скіфів, виконані у манері так званого етнографічного реалізму. Із наведеного переліку речей більшість знайдено в поховальних спорудах, розміри та складність конструкцій яких свідчать про високий соціальний статус небіжчиків, похованих під «пірамідами степів», тобто курганами. Цей чинник – суспільний ранг власника – має суттєве значення для розуміння сюжетів, поданих на творах торевоїки. Їх об'єднує певна спрямованість у зображенні чоловіків – давні художники різними засобами опоетизували скіфів, підкреслили їхню силу, мужність, а також детально змалювали вбрання. Воно складалося з головних уборів, зшитого рукавного плечового одягу – куртки, поясного – штанів, взуття у вигляді коротких чобітків. Костюм скіфів – кочовиків набув такого вигляду за певних кліматичних умовах, відповідно до вимог властивої номадам господарської діяльності, військових походів, тобто, з одного боку, був зручним у використанні, простим у виготовленні, а з другого – зупиняв погляд чистими лініями силуету та пишним оздобленням. Можна стверджувати, що скіфське вбрання відзначається гармонійним поєднанням «корисності та краси» – загальна формула досконалості.

Джерельну базу для вивчення скіфського костюма, розуміння морфологічних та семантичних особливостей всіх його елементів суттєво розширили такі категорії археологічних пам'яток, як незнімні та знімні прикраси вбрання. Стосовно перших, тобто, незнімних оздоб, до яких

належать металеві аплікації, то їх аналіз став основою для реконструкції різних складових костюмного комплексу: головних уборів, поясного і плечового одягу, взуття². Але в скіфських могилах знайдено чимало знімних оздоб різних категорій. Можна припустити, що ці декоративні елементи відігравали певну роль у створенні образного строю костюма чоловіків. Але відомо, що їхні поховання у значній мірі пограбовані чи зруйновані на відміну від поховань скіф'янок. Їхні костюмні комплекси містять відомості про знімні прикраси, комбінації яких відкривають статус жінки у спільноті, етнолокальні особливості оформлення вбрання, вікову градацію³. Через зазначену причину – зруйнування могили, такої інформативності годі й чекати, коли йдеться про знахідки декоративних елементів у костюмах чоловіків, хоча окремі знакові функції їхніх оздоб можна виявити. З цією метою звернемось до пам'яток різного виду: археологічних, писемних та образотворчих матеріалів.

Археологічні знахідки свідчать, що серед знімних елементів скіфського костюма найбільш поширеними були гривни, браслети, персні, сережки. Є ще ряд предметів, притаманних костюмам скіфів. Зокрема, деякі види нашійних прикрас – так звані сітчасті нагрудники, низки з кільцеподібних елементів, крім того, нагрудні застіжки: фібули, видовжені пронизки. За рамками статті варто залишити знамениту нашійну прикрасу з поховання в кургані Товста Могила (Дніпропетровської обл.) – пектораль⁴. Її не раз розглядали дослідники різного фаху, і бібліографія статей та розвідок про цей предмет складає не один десяток назв.

У костюмах багатьох народів давнини нашійні прикраси належали до категорії декоративних виробів, які мали функції знаків соціального престижу. Аналіз археологічних знахідок показує, що племена – жителі Скіфії, у VII – V ст. до н.е. саме гривни вважали відзнакою військової аристократії, адже нашійні обручі здебільшого були деталями костюмних комплексів чоловіків – воїнів. Це підтверджують скіфські мистецькі твори, на яких зображено гривни. Насамперед, варто згадати пам'ятки монументального мистецтва: кам'яні статуї, які є втіленням образу героя – першопредка⁵. Різні нашійні оздоби показано на чаші з кургану Гайманова Могила (с. Балки, Запорізька обл.). Йдеться про «сцену перемовин двох царів». Персонаж, що сидить ліворуч має масивну виту гривну (рис. 1: 1), а у «царя» праворуч з-під коміра куртки видно своєрідну оздобу у вигляді «фестонів»⁶ (рис. 1: 2). Цікаво, що за фрагментами прикраси, зафіксованими у похованні хлопчика 10 – 12 років (к.5, п.3 поблизу с. Булгакове Миколаївської області), реконструйовано схожий за абрисом своєрідний кістяний «комір» з напівкруглих кістяних пластинок, які фестонами опускались на груди, а верхній пружок охоплював шию⁷. Можливо, на Гаймановій чаші художник відтворив рідкісний, архаїчний вид нашійної прикраси.

Гривна є уособленням ще одного уявлення, притаманного народам давнини: будь-яка нашійна прикраса чи інший елемент костюма (наприклад, пояс), що охоплює шию чи постать людини (наче «замикає» її), має забезпечити захист від злих сил власнику предмета⁸.



1



2

Рис. 1. Зображення нашійних прикрас на пам'ятках торевтики (чаша з кургану Гайманова Могила, с. Балки Запорізької обл.): 1 – зображення витої гривни; 2 – нашійна оздоба у вигляді фєстонів.

Той факт, що в IV ст. до н.е. і жінки, і діти стали носити гривни, говорить про збагачення спектру символічних значень нашійних обручів.

Гривни як один з видів у категорії «нашійні прикраси» були притаманні прибулим у Північне Причорномор'я номадам. Але конкретні типи обручів походять від виробів, характерних у вбранні місцевого населення Лісостепового регіону, зокрема, Дніпровського Правобережжя. Як відомо, археологічні культури Правобережного Лісостепу від доби бронзи генетично пов'язані з культурами Центральної та Північно-Західної Європи, тому на території Скіфії набули поширення предмети, аналогії яким знаходимо серед речей зазначених областей.

Найбільш рання зі знайдених у Степовій Скіфії золота гривна (VI ст. до н.е.) походить з кургану Гостра Могила поблизу с. Томаковка (Дніпропетровська обл.)⁹. Обруч з розімкненими кінцями схожий на прикраси, характерні на території поширення лужицької культури. Привертає увагу ще один шийна оздоба, виготовлена з чотиригранного стрижня (курган 5 поблизу с. Іллічево, Крим)¹⁰ (рис. 2: 1). За загальними ознаками ця гривна має відповідники серед оздоб висоцької культури, але виріб вирізняється розклепаними звуженими закінченнями, всередині яких вирізано отвори. Подібні завершення бачимо тільки на гривні з Гострої Могили. Цікаво, що гривну з кургану № 5 поблизу с. Іллічево помістили всередину так званої «великої ворворки» – предмета у формі зрізаного конуса з отвором у денці (розміри: D верхній – 102 мм; H – 135 мм) (рис. 2: 2)¹¹. Щодо призначення великих ворворок науковці висунули ряд припущень. За одним з них: порожнисті конуси були накладками на головний убір, який нагадує зображений на голові царя Ашурнасірпала. Його шапку прикрашає зверху мініатюрний «ковпачок», а над чолом – стрічка¹². Але декоративна деталь зі скіфського

кургана мала отвір у «денці»: крізь нього виставляли пасмо волосся або вставляли жмуток кінського волосу¹³ (рис. 2: 3). Гривна у поєднанні з головним убором, оформленим «великою ворворкою» акцентує особливий статус особи, яка мала названі предмети. Вони, тобто предмети, можливо, належали до атрибутів дійств, пов'язаних з військовою магією¹⁴.

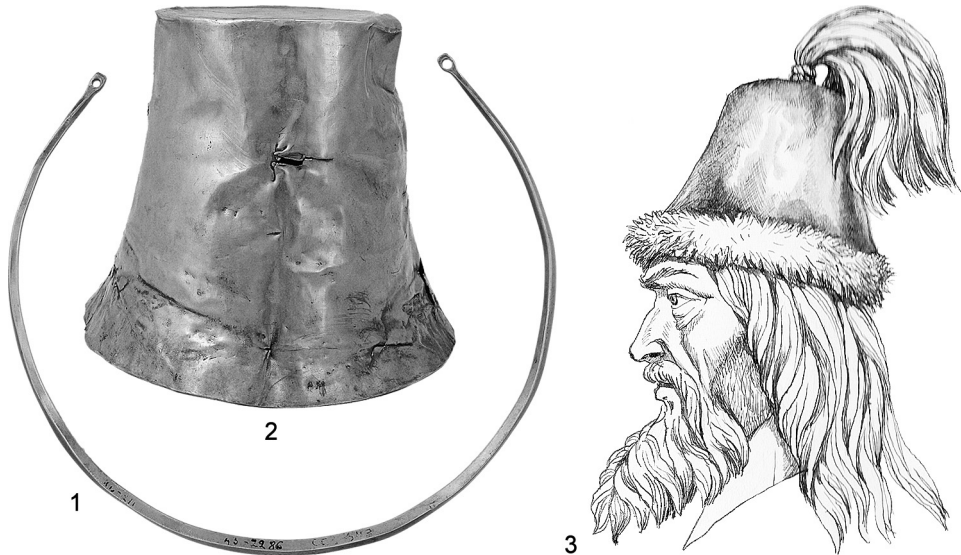


Рис. 2. Знахідки в кургані № 5 поблизу с. Іллічево (АР Крим): 1 – дугоподібна гривна, виготовлена з чотиригранного прута (АЗС-2286); 2 – «велика ворворка» (АЗС-2285); 3 – реконструкція сакрального головного убору.

Комплект прикрас із с. Іллічево можна зіставити зі знахідками у тайнику Братолюбівського кургану¹⁵. Як зазначила С.С. Бессонова, у схованці поклали дві категорії сакральних предметів: посуд – фіала і ритон, а також – нашійна прикраса і конусоподібний предмет – велика ворворка. На думку дослідників, названі предмети – символи приналежності до певної соціальної групи, члени якої мали певні функції (жрецькі?) у потойбічному світі¹⁶.

Гривни різних типів були основним елементом з яскраво вираженими знаковими функціями у костюмах скіфів. У V ст. до н.е. у Скіфії з'явилися нашійні обручі з круглого стрижня, відлиті у кам'яній формі, а пізніше – дротяні, плетені, пластинчасті, у вигляді звитих стрижнів, вироби з не зімкненими кінцями (дугоподібні) та спіралеподібні¹⁷. Як свідчать археологічні матеріали, з V ст. до н.е. великої ваги набули зв'язки з еллінськими центрами Північного Причорномор'я. Вони стали ще одним джерелом, з якого до скіфських костюмних комплексів «влилися» декоративні елементи. Зокрема, це гривни з антропоморфними та зооморфними образами на кінцях чи корпусі обруча. Поява зображень оленя, хижака з породи котячих, голови грифона чи хижого птаха, змії, водоплавного птаха, можливо, пов'язана з давніми традиціями відтворення тотемів. Адже, як відомо, саме образи

тварин були втіленням уявлень у світогляді скіфів про різні сторони життя, тому виникає припущення, що витворам із зооморфними закінченнями притаманне специфічне значення¹⁸. Гривни з такою ознакою, ймовірно, слугували відзнаками особистих заслуг (нагородами), атрибутами військової магії, емблемами певного роду¹⁹. Конкретний зміст зображень можна «прочитати», проаналізувавши поховальний обряд, склад декоративних елементів костюма, і загалом – поховального інвентарю.

У деяких костюмних комплексах гривна була єдиним знімним елементом. Наприклад, обруч з товстого золотого стрижня, до кінців якого приєднано трубочки-насадки із зображенням лев'ячої голови: курган № 5 поблизу с. Архангельська Слобода (Херсонська обл.), золотий ланцюг, оформлений за такою ж схемою (курган № 2 поблизу с. Корніївка Запорізької обл.). Гривни зі скульптурними завершеннями у вигляді голови лева належали соціально виділеним особам. Про це свідчать і пишній поховальний ритуал, і багатство супровідного інвентарю²⁰. Лев – багатозначний образ у міфології багатьох народів, а у свідомості скіфів, можливо, перетворився на символ Геракла і став знаком належності власника нашійної прикраси до певного роду з військової аристократії²¹.

Археологічні знахідки свідчать, що в костюмах скіфів були дротяні гривни без оформлення кінців чи корпусу. Але і такі прикраси були знаками престижу в своїй соціальній групі. Наприклад, спіралеподібна дротяна гривна так званого конюха, похованого в кургані Товста Могила²². За Геродотом, супровідні особи у скіфському поховальному обряді були «природними скіфами», а не рабами, отже, можливо, золота гривна у даному випадку підкреслює особливий («почесний»?) ранг власника прикраси у ієрархії супровідних осіб. Таке припущення підтверджують знахідки у кургані Чортомлик. Дослідники зазначають, що у північній могилі було поховання конюха, єдина прикраса якого – золота гривна з крученого чотиригранного дроту, кінці оздобі сплюснені і закручені в петлі²³.

Ще один приклад: в кургані № 2 поблизу с. Велика Знам'янка (Запорізька обл.) було поховано скіфа у військовому обладунку, зі зброєю. На шії небіжчика зафіксовано золоту гривну з масивного стрижня з розімкненими кінцями²⁴. Прикраса, можливо, є знаком належності до певної групи військової аристократії, а крім того, нагородою за військову звитягу.

Археологічні матеріали свідчать, що скіфи поєднували гривни з іншими категоріями знімних прикрас. У деяких костюмних комплексах були гривни і браслет. Стосовно останніх, то ця категорія ювелірних виробів не знайшли відображення у пам'ятках образотворчого мистецтва Скіфії. Але відомо, що у вбрання персів браслети відігравали таку ж роль, як і гривни. Так, у Ксенофонта читаємо, що один зі скіпетроносців царя Кіра «носив золотий акінак, у нього були також гривни, браслети та інші прикраси, які носили знатні перси» (Ксенофонт. Анабасис, кн. I, гл. VIII, с. 29). У Скіфії браслети з V ст. до н.е. становили характерну рису костюмних комплексів степовиків (чоловіків і жінок). Різні типи

наручних оздоб цієї категорії, теж, як і гривни, мають прототипи серед ювелірної продукції племен Центральної та Західної Європи. Браслети з круглого стрижня, що звужується на кінцях, схожі на поширені в VI-V ст. до н.е. в Карпато-Дунайському регіоні. Спіралеподібні вироби лужицької чи висоцької культури стали взірцями, з яких народилися багатовиткові браслети із зооморфним оформленням кінців²⁵. Прикраса з такими характеристиками є декоративним елементом костюма небіжчика – юнака 15 – 16 років, поховання якого дослідили в кургані № 9 поблизу с. Піски (Миколаївської обл.)²⁶. На правій руці у хлопця був срібний браслет з одним обламаним кінцем, а інший – оформлено скульптурним зображенням голови тварини. Її видові ознаки невизначені – це узагальнений образ, вміщений на прямокутному бруску, припаяному до круглого стрижня браслета. Отже, невеличка площина поділена майже навпіл. На одній частині показано мордочку тварини – великий ніс краплеподібної форми, круглі очі, над якими нависає товстий валик. За ним у вигляді трикутників – досить великі вуха, всередині яких глибокі «насічки» (рис. 3: 1).

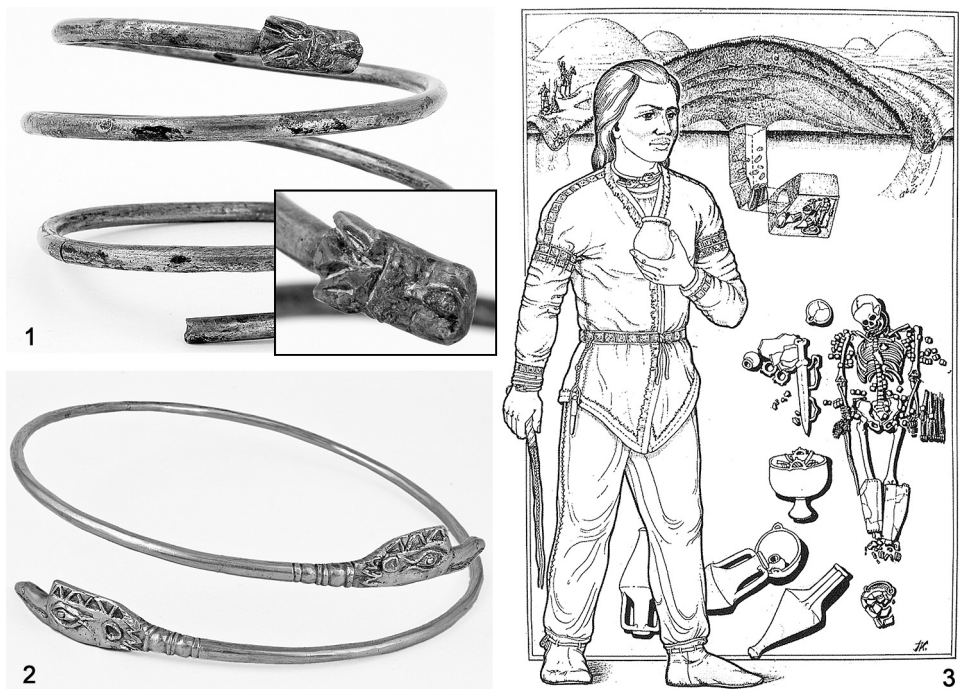


Рис. 3. Декоративні елементи з костюма скіфа (курган № 9 поблизу с. Піски Миколаївської обл.): 1 – браслет із зооморфними закінченнями (АЗС-2726); 2 – спіральна гривна із зооморфними закінченнями (АЗС-2727); 3 – реконструкція костюма зі знімними золотими прикрасами і аплікаціями.

У набір декоративних елементів небіжчика, крім описаного, входили ще два бронзових браслети, а також золота гривна з круглого в перетині дроту, також відлита із золота, вирізняється оформленням закінчень, які

заходять один за другий. Скульптурні зображення голови грифона: довгий прямий дзьоб із зубами, око видовжене, наче примружене, чітко виділено гребінь: його форму підкреслено рельєфним візерунком. За головою хижака – вузькі валики, які доповнюють декор гривни²⁷. Небіжчика поховали під курганом 2,5 м, зі зброєю, з предметами для здійснення певних ритуалів (срібний кубок), у багатому вбранні, оздобленому золотими пластинками. Гривна та браслет є не тільки взірцями стильової гармонії, ювелірної майстерності, але й відбивають символічний зміст, притаманний прикрасам цих категорій. Хлопець похований як дорослий воїн. Наший обрuch – знак належності до верхівки спільноти, а образ грифона, ймовірно, емблема певного роду, засвідчує, що підліток пройшов обряд ініціації, адже міфічну істоту сприймали як втілення сили, непереможності та інших чеснот, необхідних воїну²⁸.

Скіфи носили, крім стрижневих, пластинчасті браслети. Вони також мають корені в прикрасах культури доби бронзи.²⁹ Золоті вироби із тонкого листа були в костюмах і жінок, і чоловіків, і дітей. У вбранні скіфа, поховання якого дослідили в кургані Солоха, золоті пластинчасті браслети: на правій руці їх було 3, а на лівій 2 – утворювали набір із золотою гривною, оформленою скульптурними зображеннями лев'ячих голів³⁰.

Аналогічний комплекс знімних прикрас був у вбранні воїна (№ 2), похованого у південно – західній камері в кургані Чортомлик: напівспіральна гривна (1,5 обороти) з круглого у перетині стрижня, оформлена на кінцях скульптурними зображеннями лева, який лежить, та срібний пластинчастий браслет³¹.

Отже, поєднання гривни та браслета – набір декоративних елементів, який відбиває високий соціальний статус власника речей, а також його місце у військовій ієрархії. Згадаємо Ксенофонта: він повідомляє, що Кір подарував цареві кілкіців «речі, які є найбільш шанованими у царя, а саме: коня з золотою вуздою, золоту гривну, браслет і золотий акінак»(Ксенофонт. Анабасис, кн.І, гл.ІІ, с. 27).

Деякі костюмні комплекси включають три категорії прикрас: гривна, браслети, персні. Наприклад, у вбранні воїна (№ 1), похованого у південно – західній камері в кургані Чортомлик були: спіралеподібна гривна із зображенням фігурок левів на обручі, а також 2 золотих пластинчастих браслети, 2 золотих кільця (зроблені з вузької смужки з відігнутими краями та опуклим пружком посередині). Захисний обладунок – бойовий пояс з бронзовими накладками, бронзові поножі. Значна кількість зброї: меч із золотим руків'ям, нагайка, горити зі стрілами, списи)³².

Привертає увагу набір прикрас ще одного скіфа, похованого в кургані Чортомлик (південна могила): напівспіральна (1,5 обертів) срібна гривна, золота кільцеподібна сережка з підвіскою у вигляді голови негра, спіральний перстень з тонкого золотого дроту (5,5 обертів)³³. Дослідники кургану умовно назвали особу, яка мала такі прикраси, конюхом. Наявність у його вбранні сережки такого типу, тобто, кільцеподібної з

підвіскою, спонукає до роздумів про специфічну роль кожного елемента у костюмному комплексі. Але, як було зазначено вище, незруйнованих поховань скіфів небагато, тому неможливо за окремими пам'ятками робити якісь висновки. Щодо сережок серед декоративних елементів убрання, то деякі типи з цієї категорії прикрас зафіксовано у костюмних комплексах чоловіків. Йдеться про знахідки у похованні № 2 в кургані Соболева Могила (Дніпропетровська обл.). Набір включав золоті ювелірні вироби: гривну, 2 браслети, сережку, 2 персні. Гривна і браслети складають ансамбль³⁴. Гривна спіралеподібна (в два обороти), корпус зроблено з тонкого стрижня, оздоблено по всій довжині «намистинним» візерунком, а на кінцях – скульптурними фігурками хижаків, які припали до землі. Браслети також спіральні із вузької смужки. Зсередини вона гладенька, а зовні профільована: по краях нанесено короткі насічки, посередині – рельєфний пружок. На кінцях браслетів – зображення хижаків, які лежать на животі. В комплекті оздоб, як сказано вище, були персні: один з круглим гладеньким щитком і роз'ємними дужками, а другий – з овальним щитком, на якому представлено сцену «шматування» – рельєфне зображення виконано в техніці лиття, доопрацьоване різцем³⁵.

І ще один елемент цього унікального набору знімних оздоб – сережка, зроблена з тоненького дроту, згорнутого у кільце. Кінці загострені і близько підходять один до одного. Такі прикраси були поширені у Північному Причорномор'ї, найчастіше, як елемент костюмних комплексів жінок і дітей. Кільцеподібні сережки, мабуть, найбільш давня форма у лінії розвитку оздоб цієї категорії. Можливо, їх сприймали у давньому світі як вироби з особливою символікою – апотропей, амулет (?). Таке припущення виникло, коли у похованні «цариці» в кургані Товста Могила знайшли кільце разом з пишними сережками із зображенням богині –оранти³⁶.

Отже, як бачимо, основну роль у образному оформленні костюмів скіфських чоловіків відігравали гривни. Це своєрідний стрижень на який «нанизували» інші категорії прикрас.

Крім гривен, як було зазначено вище, скіфи носили так звані сітчасті «нагрудники». Їх робили з тоненьких трубочок – пронизок, перенизаних кулястими намистинками, а знизу облямовували порожнистими підвісками у формі бутона квітки або жолудя.³⁷ Такі прикраси були притаманні вбранню представників скіфської верхівки – і чоловікам, і жінкам. Вперше на оздобу, складену з пронизок, намистин та підвісок, звернув увагу І.Є. Забелін: залишки «золотої сітки» зафіксовано під дзеркалом в одній з камер в кургані Чортомлик. Відомі дослідники давньої культури М.І. Ростовцев та Б.В. Фармаковський також вважали, що трубочки з рифленою поверхнею та інші елементи були деталями для створення «багатої прикраси шиї, плечей та грудей»³⁸. Реконструкцію сітчастого нагрудника здійснила А.П. Манцевич за матеріалами в похованні кургану Солоха³⁹. На мій погляд, крім функції позначення соціального престижу, така прикраса мала й інше змістовне наповнення,

можливо, різне у чоловічому і жіночому костюмах. Цікаво, що сітчаста оздоба, зафіксована у могилі в кургані Солоха, лежала біля голови небіжчика, а на шиї була золота гривна, яка відігравала більш значну роль в образному оформленні костюма.

Увагу дослідників привернула нашійна прикраса у вигляді низки кілець (рис. 4). Такий разок з кільцеподібних підвісок зафіксовано серед декоративних елементів чоловіка, поховання якого дослідили в кургані № 4 поблизу с. Новоселки (Черкаська обл.)⁴⁰. Ця пам'ятка, тобто курган, давно став об'єктом вивчення різних аспектів культури Скіфії. У могилі були поховані чоловік і жінка. Особливо часто дослідники звертаються до артефактів, які належали небіжчиці⁴¹. Що стосується чоловіка, то в його костюмі, крім низки кілець, була ще й сережка з зображенням водоплавного птаха. Я думаю, що інтерпретацію цього набору варто запропонувати далі, в контексті дослідження сережок у вбранні чоловіків.

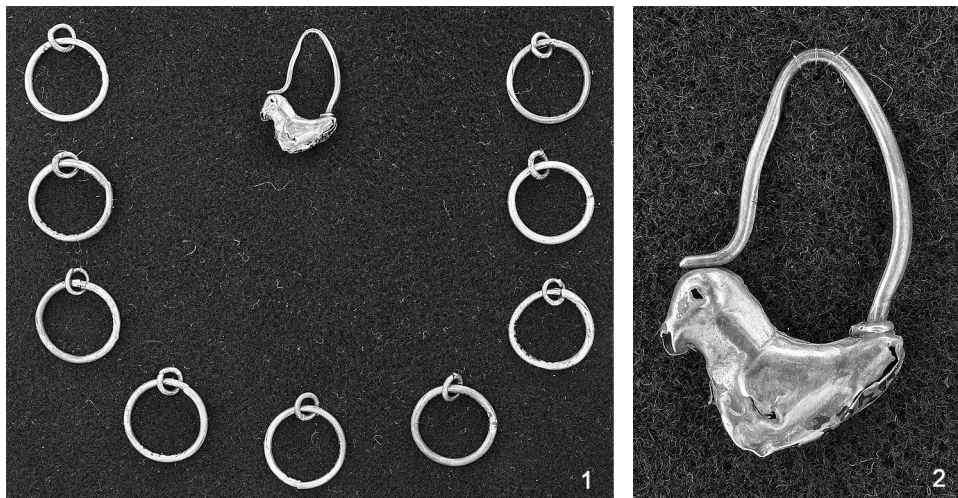


Рис. 4. Знімки прикраси костюма скіфа (к.№ 4 поблизу с. Новоселки, Черкаська обл.): 1 – нашійна прикраса (ДМ-6530–6538); 2 – сережка із зображенням водоплавного птаха (ДМ-6402).

До наручних прикрас скіфів належать також персні. Найбільш ранні – дротяні спіральні кільця, поширені в VI ст. до н.е. серед населення Дніпровського Лісостепу (прототипи – в тшинецьких матеріалах), стали зразками для створення багатовиткових пернів – елементів престижних чоловічих костюмів IV – III ст. до н.е. (курган Товста Могила, Чортотлик)⁴² (рис. 5: 1). У похованнях на території Скіфії знайдено значну кількість так званих пластинчастих пернів: вони вирізані із листа – круглий чи овальний щиток, з двох боків якого – дужки. Дослідники відмічають, що такі прикраси більш характерні для жінок, золоті – для представниць аристократичних кіл, а срібні та бронзові – більш низьких верств населення. Але знайдено персні і у похованнях чоловіків, особливо поширені прикраси були у степовому регіоні. До рідкісних типів належать 2 персні у вигляді кільця з високим

щитком у формі зрізаного конусу, декорованого візерунками у техніці зерні та скані (висота щитка – 12 і 17 мм). Прикраси Середземноморського походження, V ст. до н.е. На мій погляд, розміри цих ювелірних виробів (діаметр – 25×27 мм) свідчать, що вони були у вбранні чоловіків (рис. 5: 2). Те саме можна припустити щодо перснів, щитки яких були зроблені із золотих пантикапейських монет⁴³ (рис. 5: 3).

Заслугує на увагу ще одна категорія знімних прикрас, які відмічають археологи серед декоративних елементів убрання чоловіків. Йдеться про сережки. Останні були в костюмах деяких народів давнини, хоча не так часто, як гривни, браслети чи персні. Зокрема, сережки носили ассрійські царі, як свідчать зображення, наприклад, на рельєфі з палацу в Ніневії⁴⁴. Геродот пише про лідійців, які носять у вухах великі кільця (Herodot, I, 215). Стосовно скіфів нема відомостей ні в образотворчих, ні писемних джерелах. Знахідки в похованнях не завжди надійно документовані. За спостереженнями археологів чоловіки носили одну сережку, тому у звітах про дослідження поховання, тільки на цій підставі, тобто, наявності однієї сережки у костюмному комплексі небіжчика, його стать визначали як чоловічу. Але вивчення жіночого убрання показало, що по одній сережці інколи мали і жінки⁴⁵.

Отже, вище були вказані приклади костюмних комплексів чоловіків, в яких були сережки. За різними джерелами можна припустити, що за часів архаїки (VI ст. до н.е.) – це так звані цвяхоподібні сережки. Таку золоту прикрасу (в одному екземплярі) зафіксовано в кургані № 1 поблизу с. Трипілля (Київської обл.).⁴⁶ Виконана у вигляді спірально зігнутого стрижня, на обох кінцях якого невеличкі опуклі щитки (рис. 6: 1). Схожа бронзова сережка з цвяхоподібною шляпкою була єдиною прикрасою хлопчика – супровідного слуги при небіжчиці у похованні № 2 в кургані Реп'яховата Могила (с.Матусов, Черкаська обл.).⁴⁷ Такі прикраси, мабуть, прикріплювали на головному уборі (наприклад, стрічці) біля скронь або вплітали у зачіску. Цвяхоподібні підвіски (чи



Рис. 5. Персні з поховань чоловіків: 1 – спіральний перстень з поховання «царя» (к. Товста Могила, Дніпропетровська обл.); 2 – а) перстень з високим щитком у формі зрізаного конусу; б) деталь – зображення зверху на щитку (с.Таганча, Черкаська обл.; АЗС-657); 3 – перстень з високим щитком у формі зрізаного конусу (к. ДМ-6471); 4 – перстень, щиток якого зроблено з пантикапейської монети (к. поблизу с. Мар'ївка, Запорізька обл.; АЗС-3100).

сережки) є характерним елементом жіночого костюма, і лише в окремих випадках оздобу включали (по одному екземпляру) до вбрання чоловіків. У них (тобто, чоловіків) сережки, імовірно, відігравали роль оберега, знака локальної своєрідності убрання, соціальної належності.

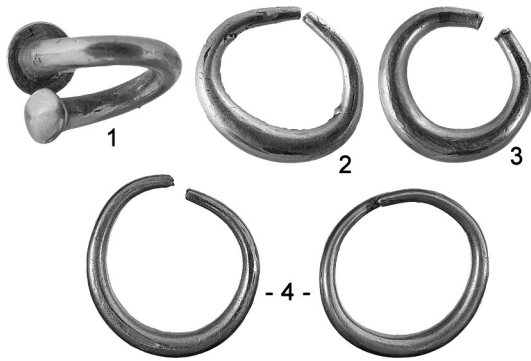


Рис. 6. Сережки з костюмних комплексів, які належали чоловікам: 1 – цвяхоподібна сережка (с. Трипілля, Київська обл. ДМ-6458); 2 – кільцеподібна сережка з розширеною нижньою частиною (з колекції Зносько-Боровського. ДМ-6325); 3 – кільцеподібна сережка з розширеною нижньою частиною (к. № 2, пох. 1, поблизу с. Таборівка, Миколаївська обл. АЗС-3478); 4 – сережки з поховання в к. № 1 (кург. група II) поблизу с. Шевченка Донецької обл. АЗС-3818).

характерною оздобою воїнів. Можливо, під час походів на Схід моду на масивні кільця запозичили і скіфи. Вони носили по одній сережці, але зліва чи справа вияснити не вдалося, бо оздоб такого типу знайдено дуже мало, і не завжди є інформація про їх розміщення у могилі. Антропологи визначили стать небіжчика, похованого в кургані № 400 поблизу с. Журовка (Черкаська обл.). Кільце зафіксовано за черепом воїна⁴⁹. Як бачимо, прикраса походить з регіону Лісостепового Правобережжя. Ймовірно, десь у тій же області знайдено і сережку, яка була в колекції Є.О. Зносько-Боровського. Це кільце із круглого у перетині дроту з розширеною нижньою частиною, звужені кінці сережки тупо обрізані і досить близько підходять один до одного.⁵⁰ (рис. 6: 2).

Сережки цього типу були і у вбранні скіфів – степовиків. Цікаві обставини знахідки кільця (розміри 29×26 мм) в кургані № 2, пох. № 1 поблизу с. Таборівка (Миколаївської обл.) (рис. 6: 3). У звіті читаємо: «в камері, пограбованій у давнину, знайдено скриньку, у якій були сережки-кораблики, масивна кільцеподібна підвіска, намисто з кольорових скляних пірамідок, золотого і срібного бісеру, золотих, керамічних та скляних намистинок»⁵¹. Безумовно, скринька містить жіночі оздобу, крім золотого масивного кільця, яке, мабуть, належало чоловікові. Можна припустити, що таке поєднання оздоб жіночих і притаманних чоловікові було змістовно обумовленим. На жаль, археологи не визначили стать

«Чоловічими» прикрасами, мабуть, слід вважати литі кільця з розширеною середньою частиною. Кінці виробів звужені і тупо обрізані або загострені. Майстри виробляли такі оздобу – бронзові, срібні та золоті кільця (діаметром від 2,5 – 3,5 см) впродовж VI-IV ст. до н.е.⁴⁸. Сережки-кільця з незімкненими кінцями носили як кліпси, тобто, закріплювали на мочці вуха. Як було сказано вище, схожі вироби показані як прикраси представників верхівки асирійського суспільства. Деякі вчені наголошують, що в країнах Передньої Азії такі сережки (різних модифікацій), були

небіжчика, якому належала скринька. Дослідження скіфських поховань відкрило деякі подробиці ритуалів та обрядів, які відбивають не тільки уявлення про заупокійний культ, але й з певні сімейні традиції. Наприклад, жіночий головний убір у похованнях чоловіків – найбільш яскраві знахідки у Бердянському та Рижанівському курганах – ймовірно, є подарунком дружини померлому чоловікові⁵². У даному випадку інша ситуація: чоловіча сережка серед жіночих прикрас, можливо, є свідченням якихось шлюбних звичаїв. Підтвердженням такого припущення є наявність у скриньці сережок – корабликів, форма і декор яких пов'язані з культом плодючості.

Привертають увагу знахідки в кургані № 1, пох. № 1 з курганної групи II поблизу с. Шевченка (Донецька обл.): пара кілець⁵³. Вони виготовлені з круглого у перетині дроту, нижня частина сережок розширена, а кінці колець тупо обрізані. На одній сережці вони заходять один за одиний, на другій досить близько підходять один до одного (рис. 6: 4). Прикраси зафіксовано у пограбованому похованні: одна належала чоловікові, а друга – жінці (у неї був ще бронзовий перстень). Сережки подібні між собою і схожі на описані вище кільця, які чоловіки носили на мочці вуха. Але одна прикраса з пари вирізняється: кінці кільця заходять один за другий. Імовірно, вона була спеціально виготовлена за зразком чоловічої сережки для жіночого убрання. Але скіф'янка носила прикрасу інакше: у вушку або як скроневу підвіску (на стрічці). Отже, знову перед нами простір для припущень щодо сімейних чи шлюбних звичаїв у скіфів. Хоча, можливо, ця пара сережок, відбиває індивідуальну ситуацію, яка трапилась при похованні подружжя.

Прикраси, про які йшлося вище, були виготовлені в VI – V ст. до н.е. Простота форми кільцеподібних сережок не стала на заваді використання їх як знаків належності до певної соціальної групи (воїнів). Крім того, масивні кільця, можливо, були пов'язані з символікою сімейних чи шлюбних звичаїв у скіфів. У цьому контексті слід розглянути знахідку з кургану № 4 поблизу с. Новосілки (Вінницька обл.).⁵⁴ У могилі були поховані чоловік і жінка. Щодо останньої, то її костюм вражає декоративними елементами, серед яких прикраси з символікою культу плодючості, пов'язані з шлюбними традиціями. Один із найбільш змістовних мотивів у колі візерунків – зображення водоплавного птаха.⁵⁵ За свідченнями дослідника кургану А. Бидловського на шиї чоловіка зафіксована прикраса із золотих кілець, а біля черепа лежала золота сережка. Вона, тобто сережка, унікальна, але аналогії є в пам'ятках на землях Лісостепового Правобережжя⁵⁶. Прикраса складається із корпусу у вигляді пустотілої фігурки та високої дротяної дужки. Корпус спаяно з об'ємних половинок, обриси яких нагадують водоплавного птаха, можливо, качки: акцентовано довгу шию, око у вигляді круглого отвору, контури складених крилець ледь намічені. До хвостика птаха припаяно мініатюрне кільце, в якому закріплено дротяну дужку. Другий її кінець загнутий і щільно прилягає до голівки (рис. 4: 2). Аналіз етнографічних матеріалів доводить, що водоплавні птахи є фольклорним символом наречених і відбивають зв'язок з Богинею-Матір'ю. Наприклад, в

слов'янських міфах, казках та піснях качечка уособлює наречену, а селезень – нареченого⁵⁷. Про особливе ставлення до образу водоплавного птаха свідчить головний убір кіка, який надівала пошлюблена жінка. На думку деяких дослідників, назва кіка (кічка) означає качка. У епосі «Алтай – Бучай» народів Алтаю качка (селезень?) є віщим птахом – посланцем від нареченого і його втіленням⁵⁸. Отже, сережка у вигляді фігурки водоплавного птаха разом з нашійною оздобою, знайдені у похованні чоловіка в кургані № 4 поблизу с. Новоселки змістовно поєднані з прикрасами жіночого костюма, і, власне, імовірно, є декоративними елементами шлюбного убрання.

За різними джерелами з поховань чоловіків походять також сережки – кораблики. Але чи справді це були чоловічі прикраси? Щоб відповісти на це питання, слід проаналізувати інформацію, подану археологами. Відомий дослідник О.М. Лесков у звіті про археологічні розкопки курганів на землях Херсонської обл. та публікації знахідок повідомляє, що в похованні чоловіка в кургані № 45, пох. № 1 поблизу с. Любимівка знайдено сережку у формі кораблика, а також золоті аплікації – пластинки із зображенням лева. Крім того, при небіжчиківі були списи, вістря стріл, ножі⁵⁹. Сумніви щодо статі небіжчика розвіяли антропологічні дані: за свідченнями антропологів у зазначеній могилі була похована літня жінка⁶⁰.

Ще одна знахідка описана у публікації О.О.Бобринського: одна сережка – кораблик у комплекті з такими декоративними елементами костюма: електрова гривна, разки намиста із намистин золотих, срібних та із напівдорогоцінного каміння, зафіксовано в костюмі небіжчика, поховання якого дослідили в кургані № 383 поблизу с. Грушівка (Черкаської обл.)⁶¹. Впадають в очі деякі подробиці поховального обряду: небіжчика оточили встромленими у землю вістрями стріл (150 штук), крім того, в могилі була зброя: залізний меч, два вістря списів, а також спорядження коня: залізні вудила з пал'ями, наносник, пластинки – накладки на вузду, а ще кераміка: чорнолощена корчага, ліпна амфороподібна посудина. Всі матеріали свідчать, що небіжчик – соціально виділена особа. О.О. Бобринський та інші дослідники вважали, що це чоловік. Найвагоміші аргументи: залізний меч, спорядження коня, одна сережка у костюмному комплексі. Але археологічні дослідження показали, що в поховання «амазонок» інколи клали меч, крім того, є відомості і про спорядження коня⁶². За відсутності антропологічних даних, слід проаналізувати склад костюмного комплексу. Отже, сережка типу кораблик: складається з корпусу, контури якого нагадують півмісяць, обернений «ріжками вверх», і дротяної дужки з відігнутих кінцем. Гривна – гладенька, дротяна. Як відомо, оздоби цієї категорії могли належати і чоловікові, і жінці, а намисто з різноманітних намистин (за спостереженнями фахівців) – деталь тільки жіночих костюмів. Тобто, як і в першому випадку, нема ніяких підстав вважати, що в могилі було поховання чоловіка. Сережки, які за формою нагадують човники чи місяць «ріжками наверх» – їх називають «кораблицями» чи «човниками»,

з'явилися у Північному Причорномор'ї в VI ст. до н.е. Ця інокультурна модель швидко стала невід'ємною частиною скіфського жіночого костюма. «Кораблики» набули поширення у середовищі еллінізованої соціальної верхівки, а форма і декор прикрас відбивають символіку водної стихії, пов'язані з культом плодючості⁶³. Іншими словами, сережки цього типу – деталь тільки жіночого костюмного комплексу. Те ж саме можна сказати про кільцеподібну сережку з підвіскою у вигляді квіткового пуп'янка, який уособлює уявлення про життєдайні сили природи. Йдеться про знахідку в пох. № 7, кургані № 13 поблизу с. Золота Балка (Херсонської обл.)⁶⁴. До костюмного комплексу входили золоті сережка та перстень. Тобто, ніяких підстав вважати, що це було поховання чоловіка – нема.

З короткого огляду знахідок можна зробити висновок, що деякі типи сережок прикрашали тільки жіночі костюми. Але не слід виключати, що й ці «жіночі» оздоби у певних ситуаціях могли належати до наборів декоративних елементів убрання чоловіків. Це може бути пов'язаним зі шлюбними традиціями – індивідуальними, чи сімейними.

Отже, костюми скіфських чоловіків знайшли відображення у пам'ятках тореветики, але про знімні елементи убрання можна скласти уявлення тільки завдяки археологічним дослідженням поховань скіфів, які належали до різних соціальних станів. Матеріали, що походять з поховань, які не зазнали руйнування, свідчать про знакові функції таких категорій прикрас як гривни, браслети, персні, а також деякі типи сережок. Оздоби були емблемами соціального статусу, зокрема, належності до окремих груп військової аристократії, нагородами, атрибутами ритуалів, пов'язаних з військовою магією, апотропеями, крім того, можливо, відбивали якісь уявлення про шлюбні звичаї.

Примітки:

- ¹ *Латышев В.В.* Известия древних писателей о Скифии и Кавказе // ВДИ. 1948. № 2. С. 265.
- ² *Клочко Л.С.* Чоловічі головні убори на землях Скіфії // Епоха раннього заліза: Збірник наукових праць к 60-літтю С.А. Скорого. К., 2009. С. 167–183; *Клочко Л.С.* Верхній плечовий одяг скіфів // Археологія. 1984. № 47. С. 57–68; *Клочко Л.С.* Поясная одежда скифов // Древности скифской эпохи. М., 2006.
- ³ *Клочко Л.С.* Знімні прикраси у скіфському костюмі (знакові функції у вбранні скіф'янок) // Тематичний збірник наукових праць. К., 2011. С. 88–99.
- ⁴ *Мозолевський Б.М.* Товста Могила. К., 1979. С. 73–92.
- ⁵ *Ильинская В.А., Тереножкин А.И.* Скифия VII – IV вв. до н.э. К., 1983. С. 112; *Петренко В.Г.* Скифская каменная скульптура // Степи европейской части СССР в скифо-сарматское время. М., 1989. С. 104–106, табл. 40.
- ⁶ Музей Історичних коштовностей України. Альбом / Клочко Л.С., Старченко О.В., Підвисоцька О.П. К., 2004. С. 34–35, кат. 8.
- ⁷ *Клочко Л.С.* Скіфський дитячий костюм // Пам'ятки декоративно-ужиткового мистецтва із колекцій музею історичних коштовностей України: Тем. збірник наук. праць. К., 1993. С. 40, рис. 4.

- ⁸ *Мурашева В.В.* Семиотический статус пояса в средневековой Руси // Средневековые древности Восточной Европы. М., 1993. С. 23–24.
- ⁹ *Ильинская В.А., Тереножкин А.И.* Скифия ... С. 98.
- ¹⁰ *Лесков А.М.* Новые сокровища курганов Украины. Л., 1972. С. 49–50, рис. 11, 12.
- ¹¹ *Клочко Л.С.* Декоративні елементи скіфських головних уборів. До інтерпретації так званих «великих варварок // Відлуння віків. 2011. 1–2 (14–15). С. 46–49.
- ¹² *Брун В., Тильке М.* История костюма от древности до нового времени. М., 2001. С. 50, табл. 6, 4.
- ¹³ *Клочко Л.С.* Декоративні елементи... – С. 49.
- ¹⁴ *Бессонова С.С., Витрик І.С.* Композиция изображения на золотом конусе из Братолобовского кургана // Музейні читання: Матеріали наук. конф. «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки». Київ, МІКУ, 2005. К., 2006. С. 104–109.
- ¹⁵ *Кубышев А.И., Бессонова С.С., Ковалев Н.В.* Братолобовский курган. К., 2009. С. 21.
- ¹⁶ *Болтрик Ю.В., Фіалко О.Є.* Тайники у поховальній традиції скіфів // Музейні читання: Матеріали наук. конф. Київ, МІКУ, грудень, 2001. К., 2002. С. 170.
- ¹⁷ *Klochko L.* Scythian metal neck jewelry // Folia prahistorica Posnaniensia. Posnan, 1997. Т. VIII. S. 102–104.
- ¹⁸ *Раевский Д.С.* Модель мира скифской культуры. М., 1985. С.
- ¹⁹ *Клочко Л.С.* Гривни із зооморфними закінченнями із скіфських поховань // Музейні читання: Матеріали наук. конф. «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки». Київ, МІКУ, 12-14 листопада 2012 р. К., 2013. С. 76–96.
- ²⁰ Там само... – С. 79.
- ²¹ Там само ... – С. 80.
- ²² *Мозолевський Б.Н.* Товста Могила... – С. 30, рис. 15,6.
- ²³ *Алексеев А.Ю., Мурзин В.Ю., Ролле Р.* Чертомлык. Скифский царский курган IV в. до н.э. К., 1991. С. 168, кат. № 64.
- ²⁴ *Плешивенко А.Г.* Скифский курган у Белозерского лимана // Курганы Степной Скифии: Сборник научных трудов. К., 1991. С. 63, рис. 4, 2.
- ²⁵ *Петренко В.Г.* Украшения Скифии VII – III ст. до н.э. М., 1978. Табл. 44, 2,6.
- ²⁶ *Шапошникова О.Г.* Отчет о работе Ингульской археологической экспедиции в 1972 г. // Наук. архів Ін-ту археології НАН України. 1972/3. С. 119
- ²⁷ *Клочко* Гривни із зооморфними ... – С. 14
- ²⁸ Там само.
- ²⁹ *Berezanskaja, Kločko* 1998: Taf.28,10–11; 41.
- ³⁰ *Манцевич А.П.* Курган Солоха. Публикация одной коллекции. Л., 1987. С. 61, кат. № 36.
- ³¹ *Алексеев А.Ю., Мурзин В.Ю., Ролле Р.* Чертомлык. Скифский царский курган IV в. до н.э. К., 1991. С. 173, кат. № 87, 88.
- ³² Там само. С. 170, кат. № 81, 82, 83.
- ³³ Там само. С. 167, кат. 57–59.
- ³⁴ *Мозолевський Б.Н., Полин С.В.* Курганы скифского Герроса IV в. до н.э. (Бабина, Водяна и Соболева могилы). К., 2005. С. 333, табл. 14 (1–3,5).

- ³⁵ Там само. С. 333, табл. 18 (4).
- ³⁶ *Мозолевський Б.Н.* Товста Могила...– С. 179, рис. 113,3.
- ³⁷ *Манцевич А.П.* Курган Солоха... С. 62.
- ³⁸ *Farmakovskij B.* Archaologische Funde im Jahre 1913 // *Archaologischer Anzeiger.* 1914. Bd .III.. S.273.
- ³⁹ *Манцевич А.П.* Курган Солоха ...С.62– 63, кат. № 38.
- ⁴⁰ *Vydowsky A.* Moguly w Nowosiolce // *Swiatowit.* 1904. T.V. S. 65
- ⁴¹ *Клочко Л.С.* Знімні прикраси у скіфському костюмі... С. 94; *Клочко Л.С.* Нашийні прикраси скіфянок (ланцюжки з окремих елементів) // Музейні читання: Матеріали наук. конф. «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки». Київ, МІКУ, 18–20 листопада 2013 р. К., 2014. С. 123–124.
- ⁴² *Мозолевський Б.Н.* Товста Могила ... – С. 210.
- ⁴³ *Gold aus Kiew.* 170 Maisterwerke aus der Schatzkammer der Ukraine. Wien, 1993. S.366, Kat.155.
- ⁴⁴ Зображення на рельєфі в палаці з Ніневії.
- ⁴⁵ *Клочко Л.С.* Знімні прикраси у скіфському костюмі... С. 91.
- ⁴⁶ *Ханенко Б.И., Ханенко В.Н.* Древности Приднепровья. К., 1889. Вып. II. С. 11. Табл. XXIX, 423; *Петренко* Указ соч. С. 26, табл. 16 (54).
- ⁴⁷ *Ильинская В.А., Тереножкин А.И.* ...Указ. соч. С. 239.
- ⁴⁸ *Петренко В.Г.* Указ. соч... С. 34.
- ⁴⁹ Там само. Табл. 22,2.
- ⁵⁰ Там само. Табл. 22,1
- ⁵¹ *Шапошникова О.Г.* Отчет о работе Николаевской экспедиции за 1982 г. // НА ІА НАН України. 1982/3. С. 73;
- ⁵² *Клочко Л.С.* Про один скіфський звичай // Музейні читання: Тези доп. наук. конф. Музею історичних коштовностей України. Київ, грудень 1993 р. К., 1995. С. 21–23.
- ⁵³ *Зарайская Н.П., Привалов А.И.* Скифские памятники Шевченковского могильника // *Донецкий археологический сборник.* Донецк, 1992. Вып. 2. С. 138, 140. рис. 5 (26–27).
- ⁵⁴ *Vydowsky*... Там само
- ⁵⁵ *Клочко Л.С.* Образ водоплавного птаха на декоративних елементах скіфського костюма // Музейні читання: Матер. наук. конф. «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки». Київ, МІКУ, 9–11 листопада 2009 р. К., 2010. С. 64–65.
- ⁵⁶ *Петренко В.Г.* Указ. соч. С. 31, табл. 18, 2.
- ⁵⁷ *Рыбаков Б.А.* Язычество древних славян. М., 1981. С. 344, 365.
- ⁵⁸ *Чагаева В.Ю.* Образ птицы в наскальном искусстве Алтая (мифо-эпические и этнографические параллели). Новосибирск, 1999. С. 23.
- ⁵⁹ *Лесков О.М.* Скарби курганів Херсонщини. К., 1974. С. 62, рис. 51; *Петренко В.Г.* Указ. соч... С. 30. Принагідно, слід зазначити, що О.М. Лесков вважав, що в кургані № 38, пох. № 3 поблизу с. Любимівка (Херсонської обл.) було поховано чоловіка, хоча в могилі знайдено дві сережки у формі кораблика у комплекті з золотою плетеною гривною. Припущення виникло через те, що

при небіжчикові, крім названих знімних прикрас – сережок та плетеної гривни, була зброя: меч, два списи, вістря стріл, а також інші речі, властиві чоловікові: бронзовий казан, бронзовий черпак з ручкою у формі голови лебедя. Але треба відзначити, що серед предметів, покладених у могилу, були дзеркало та леки (*Клочко Л.С.* Образ водоплавного птаха на декоративних елементах скифського костюма // Музейні читання: Матеріали наук. конф. Музею історичних коштовностей України «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки». Київ, 9–11 листопада 2009 р. К., 2010. С. 66).

- ⁶⁰ *Клочко Л.С.* Костюмы скифских амазонок // Восточноевропейские древности скифской эпохи. Воронеж, 2011.
- ⁶¹ *Бобринский А.А.* Отчет о раскопках в Черкасском и Чигиринском уездах Киевской губернии в 1901 году // ИАК.1902. Вып. IV. С. 40. рис. 14.
- ⁶² *Фиалко Е.Е.* Погребения женщин с оружием у скифов // Курганы Степной Скифии. К., 1991. С. 4–18.
- ⁶³ *Бессонова С.С.* Калачиковидные серьги и греко-варварские контакты VII – IV вв. до н.э. // Боспорские исследования. Вып. XVI. Симферополь-Керчь, 2007. С. 3–26.
- ⁶⁴ *Полин С.В.* Скифский Золотобалковский могильник V – I V вв. до н.э. на Херсонщине. Л., 2014. С. 76–88.

ДРІБНІ ПЛАСТИНКИ ІЗ ЗОБРАЖЕННЯМИ ЧЛЕНИСТОНОГИХ – ПРИКРАСИ ОДЯГУ СКІФІВ

Питання присутності зображень комах та павуків¹ на коштовних аплікаціях, якими прикрашали церемоніальний одяг представники скіфської аристократії доволі складне. Йому присвячено ряд робіт², котрі, не можуть претендувати на беззаперечне його вирішення. В цілому, в інтерпретації комахи, яку зображено протиставленою павуку (рис. 1: 5–7) домінують дві точки зору. Згідно першої, якої дотримуються Н. Онайко³, Б.М. Мозолевський⁴, С.В. Полін⁵, О.Є. Фіалко з Ю.В. Болтриком⁶, та Л.І. Бабенко, цю істоту трактовано як муху. Згідно другої, яку висловили дослідниці С.Т. Триколенко та О.В. Триколенко — як осу⁷. Крім того, не виключали трактовки цієї комахи як бджоли Б.М. Мозолевський⁸, а також С.Т. Триколенко та О.В. Триколенко у першій роботі з цього приводу.⁹

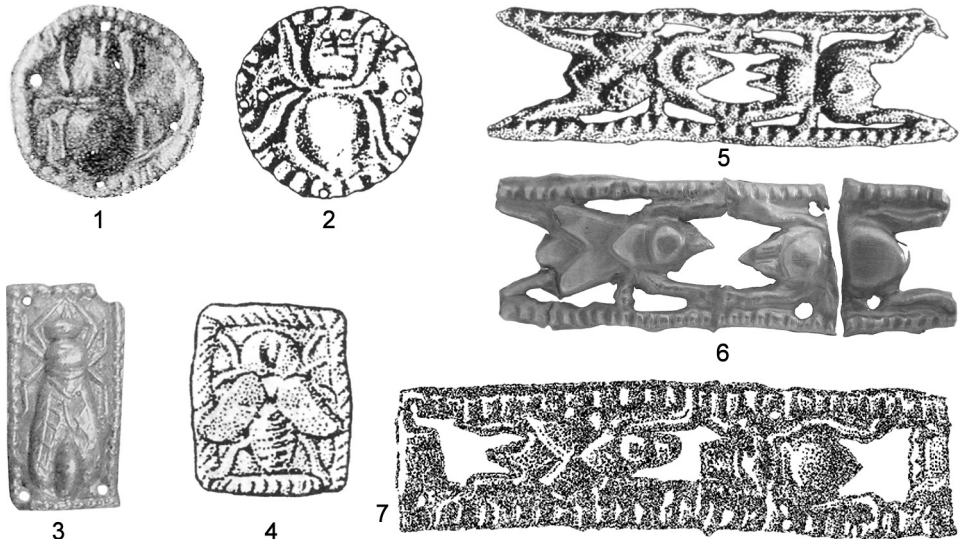


Рис. 1. Дрібні аплікативні прикраси із зображеннями членистоногих: 1 – Александрополь (за І.Є. Забеліним); 2, 4 – Огуз (за О.Є. Фіалко); 3 – Гайманова Могила (за С.В. Поліним); 5 – Мелітопольський курган (за Б.М. Мозолевським); 6 – Володимирівка курган 4 (фото автора); 7 – Вишнева Могила (за Ю.В. Болтриком та О.Є. Фіалко).

Наша наукова розвідка не претендує на остаточність. Аргументи, наведені дослідниками на підтримку тієї чи іншої трактовки досить переконливі. Проте, найбільш справедливою нам видається перша.

Єдиним вагомим аргументом на користь того, що розглянута тварина є осою є спостереження дослідниць реальної сцени, коли кристохіл тягне вжаленого ним павука.¹⁰ Але не можна заперечити можливість подібного вигляду нападу павука на муху. Крім того, «муха» їм видається не схожою на жертву. З такою ж впевненістю можна

сказати, що і павук тут не схожий на вжалену жертву, яку кудись тягнуть. Не бентежить дослідниць і несхожість тварини на мелітопольських бляшках на осу. Вони відносять це до стилізації, до якої, на їх думку, вдався майстер.¹¹ Проте, загальний вигляд тварин, довжина тіла, розмір голови та розташування крил свідчать на користь того, що це скоріше муха, а не тендітний та стрункий криптохіл.

Таке протистояння двох істот є характерним прийомом скіфського звіриного стилю, який не обов'язково мав мати місце у природі (наприклад, протистояння поліморфних істот на різноманітних предметах скіфської торевтики). Крім того, не можна виключати вірогідності того, що майстер міг бачити сцену нападу павука на муху саме у такому вигляді.

Проте, головним фактором, який міг би спростувати ту чи іншу думку, мали б стати згадки цих тварин у писемних джерелах. Адаже, церемоніальне вбрання скіфів прикрашалося не випадковими персонажами.¹² Павуки, оси та бджоли не фігурують в іранських письмових джерелах. При цьому у скіфській міфології не знаходимо цього персонажа. Отже малочисельність подібних зображень у прикрашанні одягу скіфів цілком зрозуміла. Нам відомо лише поодинокі згадки у давньогрецькій та індуїстській міфології. На павука було перетворено ткачиху Арахну, що посміла сперечатися з богинею Афіною.¹³ У давньоіндійській традиції Брахма, як павук вие із самого себе павутину світових законів та явищ.¹⁴

Натомість згадки мух відомі в міфології іранців. Демон смерті Насу («труп») представлений у вигляді огидної трупної мухи, яка прилітає після смерті людини, щоб заволодіти його душею та осквернити тіло.¹⁵ Тобто, цей персонаж асоціювався зі злом. Проте, відомо, що зображення шкідливих комах, або навіть засушені їх тіла використовувалися в якості оберегів.¹⁶ Цілком можливо, що і у випадку із образами мухи на золотих аплікаціях, вони відігравала роль своєрідного апотропея, який захищав душу і тіло людини від злих демонів.¹⁷ У грецької міфології мухи були також не дуже популярні. До нашого часу дійшов міф про те, як Геракл прогнав їх з Еліди тому, що вони заважали йому приносити жертву в Олімпії, тоді герой приніс жертву Зевсу Апомнію («тому що відганяє мух») і тим самим прогнав їх за Алфей.¹⁸

Оси, наскільки нам відомо, відсутні у давньоіранській та давньогрецькій міфологіях. Натомість бджоли були дуже популярними. Хоча персонажів, зображених на золотих аплікаціях, майже ніхто з дослідників не асоціював із бджолами. Культ цієї комахи існував у давніх греків із II тис. до н. е. Так у мікенських текстах є згадки про «служителів меду».¹⁹ Словом «Мелісса» («бджола») позначали німфу, родоначальницю бджіл. Стародавні греки вважали бджіл божественними комахами, оскільки організація їхнього життя у вулику й виведення нових роїв видавалися подібними до суспільного життя й заснування колоній. Звідси уявлення про те, що бджоли — німфи, обернені на комах.²⁰ Крім того, так називали жриць Деметри й Артеміді.²¹ І це далеко не повний перелік.

На те, що у середовище кочівницької аристократії могли проникнути елементи культу богині-бджоли опосередковано свідчать її фігурки-

підвіски на намисті із Огузу.²² Проте одиничність знахідки, а також відсутність згадок про цей персонаж у скіфській міфології, не можуть бути вагомою підставою для такого твердження.

Отже, беззаперечних аргументів на користь тієї чи іншої точки зору, на жаль не маємо. Проте, сукупність прямих та опосередкованих даних переконує нас в тому, що на розглянутих платівках зображено муху.

На користь того, що на ажурних пластинках зображено саме протистояння павука та мухи свідчать бляшки з Огузу (рис. 1: 4) та Гайманової Могили (рис. 1: 3), на яких присутні більш реалістичні зображення. Комах, змальованих на пластинах з Гайманової Могили можна з великою долею ймовірності відносити до мух з родини гедзів (*Tabanidae*), з роду *Haematopota* або *Tabanus*²³. Вони живляться кров'ю і в великій кількості присутні біля будь-якого стада худоби. На пластинці з ЦПС Огузу може бути муха з родин справжніх мух (*Muscidae*), синіх та зелених мух (*Calliphoridae*), м'ясних мух (*Sarcophagidae*).

Детальний аналіз зображень павуків проведено Л.І. Бабенком.²⁴ Дослідник приходиться до висновку, що на бляшках зображували павука родини *Atypidae* чи один з видів павуків з роду чорних вдів — каракурта чи вдову степову (*Latrodectus tredecimguttatus*). С.Т. Триколено та О.В. Триколенко вважають, що зображуваний персонаж містив риси самки виду (*Hogna radiata*), або більш крупних видів — (*Golycosa vultuosa*) чи південноруського тарантула (*Allohogna singoriensis*).²⁵ На думку С.В. Корнеєва це зображення тарантула (*Lycosa singoriensis*), найбільшого павука розповсюдженого у степах України. Не залежно від розбіжностей стосовно виду змалюваної істоти, всі дослідники сходяться на думці, що це саме павук, не дивлячись на певні неточності у його зображенні (менша кількість ніг та неточні пропорції).

Практично повна відсутність цих персонажів у давньоіранській міфології та їх одиничність на предметах греко-скіфської торевтики наводить на думку про нескіфське походження самих виробів, ідеї, яка в них була втілена, або зображуваних персонажів.

Отже, окресливши можливі варіанти інтерпретації зображень павуків та «мух», проаналізуємо їх археологічний контекст. Всі розглянуті платівки походять з шести поховальних комплексів степового Причорномор'я (рис. 2).²⁶

Типи було виділено на основі зображення, форми пластинок, а також їх виконання. Сюжет протистояння двох істот походить з трьох курганів, що



Рис. 2. Карта розташування курганів з дрібними пластинками із зображеннями членистоногих: 1 – Гайманова Могила; 2 – Володимирівка курган; 3 – Вишнева Могила поховання; 4 – Мелітопольський курган; 5 – Огуз; 6 – Олександрополь.

розташовані досить близько одне від одного у басейні р. Молочна: поховання 4 кургану Вишнева Могила²⁷, гробниці № 1 Мелітопольського кургану²⁸, поховання 1 кургану 4 у с. Володимирівка²⁹. З двох курганів (Північної могили Огузу³⁰ та центральної поховальної споруди Олександрополя³¹) походять круглі бляшки із образом павука. Зображення «мухи» походить з центральної поховальної споруди Огузу³² та поховання 3 Північної гробниці № 1 Гайманової Могили³³.

Тобто, на основі наявного матеріалу нами було виділено три типи аплікативних прикрас (табл. 2.). При цьому, платівок із зображенням мух — 35 екземплярів у п'яти курганах. Із зображенням павуків — 39 екземплярів у п'яти курганах. У трьох комплексах зустрінуті платівки зі сценою протистояння павука та мухи, у одному комплексу (Гайманова Могила) — лише зображення мухи, та у одному (Олександропіль) лише зображення павука. У різних похованнях одного комплексу (Огуз) знайдено окремі зображення мухи та павука (табл. 1).

Судячи з контексту знахідок, платівки зі сценами протистояння прикрашали головні убори (знахідки в Мелітопольському та Володимирівському к.4). Що ж до окремих зображень бджіл та павуків, важко сказати, яку зону одягу вони оздоблювали.

Варто відмітити хронологічну та територіальну близькість комплексів з описаними платівками. Вони всі датуються в межах третьої чверті (або другої половини) IV ст. до н. е. Крім того, всі кургани, за винятком Олександрополя, розташовані у Дніпро-Молочанському межиріччі. А три кургани зі сценами протистояння взагалі розташовані досить компактно (рис. 2). Отже, можна говорити про певну «моду» на цей сюжет, яка спалахнула й згасла, не набувши широко поширення. Проте, наявність окремих платівок з мухами та павуками у курганах рівню царських (Огуз), царської родини (Олександропіль) та родичів царя (Гайманова Могила)³⁴ може говорити про їх «вищий статус» порівняно зі сценою протистояння. Так протистояння мухи та павука втілено лише в ажурних пластинках у похованнях пілофорів другого рівня (Вишнева Могила п.4., Володимирівка к. 4, Мелітопольський курган).

Також ми приєднуємося до думки О.Є.Фіалко, що на ажурних платівках зображено традиційне для скіфського звіриного стилю протистояння³⁵, лише персонажі цієї боротьби мають грецьке коріння. Особливо підкріплює цю думку, на наш погляд, наявність у більшості поховань (два з трьох) таких самих ажурних пластин (ймовірно, від тих самих головних уборів) із зображенням протистояння двох котячих хижаків. Така сцена є класичною для скіфського звіриного стилю. Вірогідно, у випадку із мухою та павуком спостерігається підлаштування традиційних грецьких сюжетів під смаки варварів-замовників. Подібне припущення було висунуто Д.С. Раєвським стосовно зображень грецьких міфологічних персонажів для втілення персонажів власне скіфських міфів.³⁶ І видається нам цілком переконалим. Проте, судячи з малого числа зображень комах на платівках одягу ці створіння так і не набули популярності у середовищі скіфської аристократії.

Табл. 1. Розподіл по видовій належності зображень

Тип	Клас	Ряд	К-сть екз.	Курган	Датування (рр. до н.е.)
Членистоногі	комахи	Двокрилі	6	Гайманова Могила ПнГ № 1п. 3	350-320/365-350
			3(?) ³⁷	Володимирівка к. 4, п.1.	350-325
			1	Вишнева Могила п. 4	350-320
			24	Мелітопольський курган Г№ 1	350-320
			1	ЦПС Огузу	330
	павукоподібні	павуки	3(?)	Володимирівка к. 4, п. 1	350-325
			1	Вишнева Могила п. 4	350-320
			24	Мелітопольський курган Г№ 1	350-320
			9	ПнМ Огузу	330
			2	ЦПС Олександрополя	320-300/340-330

Табл. 2. Розподіл по типам платівок

Типи платівок	К-сть	Курган	Розмір (мм)	Зона одягу	Стать	Датування (рр. до н.е.)
муха у прямокутнику	6	Гайманова Могила ПнГ№ 1п. 3	20-21*10-10,5 (1 екз. обрізався по краю)	?	?	360-325/365-350
	1	ЦПС Огузу	23*20	?	Ч (?)	330
павук у колі	9	ПнМ Огузу	19-18	?	Ж(?)	330
	2	ЦПС Олександрополя	19-18	?	?	320-300/340-330
протисто-яння мухи та павука	3(?)	Володимирівка к. 4, п.1	35*10	головний убір	Ж(?)	350-325
	1	Вишнева Могила п. 4	47*13	головний убір	Ж	350-320
	24	Мелітопольський курган Г№ 1	35-43*11-15	головний убір	Ж	350-320

Примітки:

- ¹ Ці тварини відносяться до біологічного типу членистоногих (*Arthropoda*).
- ² *Триколенко О.В.* Ажурні золоті платівки із зображенням маленьких степових істот (до вивчення знахідок з Мелітопольського кургану) // Музейні читання. Матеріали наукової конференції грудень 2000 р. Київ, 2001. С. 63–71; *Триколенко О.В., Триколенко С.Т.* Про центр виготовлення пластинок із зображенням комах та тварин із скифських курганів Північного Причорномор'я // Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки» 15 – 17 листопада 2010 року. Київ, 2011. С. 113–120; *Триколенко С.Т., Триколенко О.В.* Изображение осы с пауком золотых пластинок из Мелитопольского кургана и его связь с реальностью // Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки» 14 – 16 листопада 2011 року. Київ, 2012. С. 137–145; *Бабенко Л.И.* Золотая бляшка с изображением паука из собрания Харьковского исторического музея (Вдячна за можливість ознайомитись з неопублікованою роботою дослідника, яка має вийти друком у збірці на пошану А.Ю. Алексєєва).
- ³ *Онайко Н.А.* Античный импорт в Приднесторовье и Побужье в IV-II вв. до н.э. // САИ. 1970. Вып. Д1–27. С. 106.
- ⁴ *Тереножкин А.И., Мозолевский Б.Н.* Мелитопольский курган. Киев, 1988. С. 93.
- ⁵ *Полин С.В., Кубышев А.И.* Скифские курганы Устлюкского междуречья. Киев, 1997. С. 31; *Бидзля В.И., Полин С.В.* Скифский царский курган Гайманова Могила. Киев, 2012. С. 395.
- ⁶ *Болтрик Ю.В., Фиалко Е.Е.* Украшения из скифских погребальных комплексов Рогачикского курганного поля // Старожитності степового Причорномор'я і Криму. Т. XIV. Запоріжжя, 2007. С. 53
- ⁷ *Триколенко С.Т., Триколенко О.В.* Изображение осы с пауком... – С. 137–145.
- ⁸ *Тереножкин А.И., Мозолевский Б.Н.* Вказ. праця. С. 93.
- ⁹ *Триколенко О.В.* Ажурні золоті... – С. 65–66.
- ¹⁰ *Триколенко С.Т., Триколенко О.В.* Изображение осы с пауком... – рис. 3–4.
- ¹¹ Там само. С. 142.
- ¹² *Клочко Л.С.* Кореляція сюжетів у декорі вбрання скиф'янок // Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки» 14 – 16 листопада 2011 року. Київ, 2012. С. 69–87; *Раевский Д.С.* Мир скифской культуры. М., 2006 – С. 373–375; *Лифантий О.В.* Орнитоморфные изображения на золотых аппликативных украшениях одежды скифов // у друці.
- ¹³ Овидий. Метаморфозы. VI 1–145
- ¹⁴ Мифы народов мира. В 2 т. Т. 2. М., 1982. С. 295.
- ¹⁵ Там само. С. 188.
- ¹⁶ Там само. С. 202.
- ¹⁷ Думка Бабенко Л.І. про те, що у сцені протистояння роль оберєга- захисника виконував саме павук, який оберєгав людину від злого духа, представленого мухою ориєнальна і заслуговує на увагу. Проте нам видається, що це питання залишається дискусійним. Адже маємо два поховання (Огуз та

- Гайманова Могила), де присутні лише мухи, вписані у прямокутник. Тобто, гіпотетичний захисник-павук відсутній. А значить за такою логікою людина, що їх носила була не просто не захищена перед демоном-мухою, а й була у найбільшій небезпеці.
- ¹⁸ Павсаний. Описание Эллады. V 14, 1.
- ¹⁹ *Гамкрелидзе Т.В., Иванов В.В.* Индоевропейский язык и индоевропейцы. Тбилиси., 1984. С. 605.
- ²⁰ Мифы народов мира... – С. 355.
- ²¹ Словник античної міфології / Уклад. І.Я. Козовик, О. Д. Пономарів; вступ. стаття А.О. Білецького; відп. ред. А.О. Білецький. 2-е вид. К., 1989. 240 с.
- ²² *Болтрик Ю.В.* Огуз – гробница властителя кочевой империи (история исследования крупнейшего кургана Скифии // Древний мир. Вып. 2 – 2001. С. 4.
- ²³ Висловлюємо щиро вдячність за консультації та визначення ентомологу С.В. Корнееву, аспіранту Інституту зоології.
- ²⁴ Ще раз дякуємо Л.І. Бабенко за можливість ознайомитися з його ще неопублікованою роботою.
- ²⁵ *Триколенко С.Т., Триколенко О.В.* Изображение осы с пауком... – С. 142.
- ²⁶ Слід зауважити, що нами не врахована пластинка з Харківського історичного музею у вигляді павука у колі, яка публікується вперше у вже згадуваній роботі Бабенка Л.І. Її походження не відоме, отже не є предметом нашого дослідження.
- ²⁷ *Болтрик Ю.В., Фиалко Е.Е.* Вказ. праця. Рис. 1, 2.
- ²⁸ *Тереножкин А.И., Мозолевский Б.Н.* Вказ. праця. Рис. 98, 7; рис. 103.
- ²⁹ *Полин С.В., Кубишев А.И.* Вказ. праця. Рис. 24, 12.
- ³⁰ *Фиалко Е.Е.* Золотые бляшки из кургана Огуз // РА. 2003. № 1. Рис. 2, 18.
- ³¹ ДГС. (I). Атлас. СПб. 1866. Табл. 8, 12.
- ³² *Фиалко Е.Е.* Вказ. праця. Рис. 2, 19.
- ³³ *Бидзиля В.И., Полин С.В.* Вказ. праця. Рис. 538.
- ³⁴ За схемою соціальної стратифікації Ю.В. Болрика (див. напр.: Болтрик Ю.В. Соціальна стратифікація Скіфії періоду «Золотої осені» // Магістеріум. Археологічні студії. Вип.6. К., 2001).
- ³⁵ *Фиалко Е.Е.* Вказ. праця. С. 126.
- ³⁶ *Раевский Д.С.* Мир скифской культуры. М., 2006 – С. 467.
- ³⁷ У згаданій роботі Поліна С.В. та Кубишева А.І. вказано, що знайдено один екземпляр такої бляшки у двох фрагментах (с. 31). Проте, у Наукових фондах Інституту археології НАН України зберігаються під номером З-3365 дрібні фрагменти різних пластинок, у тому числі від щонайменше двох із зображенням протистояння павука та «мухи». Отже можна говорити, що принаймні три бляшки знайдені в цьому похованні. Висловлюю вдячність зберігачу Розділу І Наукових фондів, науковому співробітнику А.О. Денисовій за можливість опрацювати матеріали.

ГРИФОН В СКИФСКОЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ

Скифское искусство известно благодаря многочисленным и разнообразным изображениям животных. Представлены самые различные образы, прежде всего, диких животных. Значительное внимание также уделялось фантастическим (синкретическим) существам¹. Доминирующую роль среди последних занимают грифоны. Этим термином принято называть почти все фантастические существа. Как отметила Е.В. Переводчикова, «крылатых зверей с телом хищника, но обладающих кроме крыльев и другими признаками, не совместимыми с внешним обликом хищника, принято называть грифонами. Грифоны бывают и львиноголовыми², но этим это их разнообразие не исчерпывается»³. Вместе с тем, считаем, что следует вернуться к изначальному определению образа грифона, сложившемуся в античной традиции, откуда оно пришло в наше время.

Грифон – термин, производный от древнегреческого слова γριψες, гриф. Наиболее ранние из известных сообщений о грифах принадлежат Аристею Проконессому (VII в. до н.э.), однако его поэма «Аримаспея» не сохранилась, а известна нам в пересказе других авторов⁴. Так, автор II в. н.э. Павсаний пишет, что, по словам Аристея, «грифы – звери, похожие на львов, но с крыльями и клювом орла» (Pausan., I, 24, 6)⁵. Рассказ о грифах со ссылкой на сообщения бактрийцев содержится в сочинении Ктесия (конец V – начало IV вв. до н.э.) «Индика», дошедшем до нас во фрагментах и пересказе авторов римского времени. Согласно Фотию (Phot., §26), «грифы – четвероногие птицы, величиной с волка, с ногами и когтями, как у льва. Перья [у них] на всем теле – черные, а на груди – красные»⁶. По Элиану (Aelian., N.A., IV, 27), «гриф, это индийское животное – четвероногое, наподобие льва, когти имеет чрезвычайно сильные и притом также похожие на [когти] льва. Повествуют, что спина [его] покрыта перьями и цвет этих перьев – чёрный, а спереди, говорят, красный. Крылья же у него – ни того и ни другого [цвета], но белые. Шея, рассказывает Ктесий, у него украшена темно-синими перьями, клюв орлиный, голова такая, какую мастера рисуют или ваяют, глаза его, говорит, огненные»⁷.

Также острокогтистых/остроклювых грифов упоминает Эсхил (конец VI – V вв. до н.э.), говоря о них как о Зевсовых бесшумных собаках⁸ (Aeschyl., Prom., 803–804). Эти слова интерпретировали как отличное от основной (аристеевской) традиции описание внешности грифов⁹, однако в данном случае Эсхил скорее говорит о функции грифов как охранников, а не об их внешности.

Таким образом, уже в античности бытовали достаточно четкие представления об облике грифов. Существует обоснованное предположение, что они, скорее всего, сложились под влиянием изобразительной традиции, уже сформировавшейся к тому времени¹⁰. Также совершенно

обосновано считается, что гриф в античной мифологии – образ не исконно греческий, а пришедший с Ближнего Востока¹¹, так же, как и само слово γρύψες (гриф), вероятно, происходит от семитского названия херувима *k'rub*¹². Но гриф/грифон рано и довольно прочно обосновался в мире греческих мифологических образов, обрел там свое место и свои функции. Это же можно сказать и в отношении иконографии образа грифона, основой которой, по мнению ряда исследователей, была «долговременная переднеазиатская традиция образов монстров, сочетающих черты кошачьего хищника и птицы – традиция и, гораздо более ранняя, чем греческая, и первичная по отношению к ней»¹³.

Именно этот мифологический и иконографический образ фантастического существа, сочетающего в себе признаки льва и хищной птицы, на наш взгляд, и следует считать грифом/грифоном. Изображения, близкие к нему, но не проявляющие однозначной связи с кошачьим хищником (ушастая птица, зубастая птица) или, напротив, дополненные признаками других животных, например рогами (грифо-олень, грифо-козел и т.д.), являются уже иными иконографическими и, по всей видимости, мифологическими образами¹⁴.

В искусстве народов степной Евразии скифского времени грифон – это самый популярный образ фантастического (синкретического) животного, бытовавший на протяжении всего периода существования культур скифского типа (и скифского «звериного стиля» соответственно) на значительной территории – прежде всего, в Северном Причерноморье, лесостепном Поднепровье, Среднем Подонье, Прикубанье и Горном Алтае.

Изучению образа грифона посвящена достаточно обширная литература. Начало было положено статьей Н.Н. Погребовой, где в зависимости от стилистических особенностей воплощения образа было выделено три типа изображений грифона раннескифского времени¹⁵, что в дальнейшем было поддержано и другими исследователями¹⁶. Значительное внимание образу грифона было уделено при исследовании локальных вариантов «звериного стиля» лесостепного Поднепровья¹⁷, степного Причерноморья¹⁸, Прикубанья¹⁹ и лесостепного Подонья²⁰. В работах, специально посвященных грифону, А.Р. Канторовичем были детально проанализированы возможные иконографические и природные истоки образа, прежде всего, двух его главных типов, выделенных Н.Н. Погребовой, – переднеазиатского и реннегреческого²¹.

Публикация материалов раскопок горноалтайских курганов позволила С.И. Руденко проанализировать значительный массив изображений и выделить образ орлиноголового грифона, отделив его от иных образов крылатых существ – «мифического грифа» (птицы с гребнем и хохолком), собственно орла и львиноголовых грифонов²². Л.Л. Баркова, проанализировав те же материалы пазырыкской культуры Алтая, выделила наряду с образом орлиноголового грифона с туловищем тигра такие образы синкретических животных, как ушастый «грифон-орел» (полнофигурные изображения и в виде обособленной головы), ушастый орел с распростертыми крыльями (полнофигурные изображения) и

голова ушастой хищной птицы²³. П.И. Шульга на более широком материале южносибирских памятников скифского времени предложил довольно детальную типолого-хронологическую разбивку образов с выделением 10-ти типов фантастических крылатых существ²⁴. Также О.И. Чекрыжова выделила 8 типов изображения грифонов, бытовавших на территории Горного и Лесостепного Алтая в V – IV вв. до н.э., отличающихся между собой особенностями внешнего вида²⁵.

Если учитывать изображения только собственно орлиноголового грифона, то, исходя из особенностей их иконографического и стилистического воплощения, все изображения этого существа, бытовавшие в искусстве народов скифского мира, можно разделить на 4 типа.

Первый из них был обозначен Н.Н. Погребовой как *ориентализирующий* или *переднеазиатский тип*²⁶. Это изображения на ножнах мельгуновского и келермесского мечей, датирующиеся в пределах второй половины VII в. до н.э.: по одному с лицевой и оборотной сторон на мельгуновских ножнах (рис. 1: 4)²⁷ и по два – на келермесских (рис. 1: 1–2)²⁸. Исследователями неоднократно отмечалось, что фигуры этих грифонов в целом выполнены в ассиро-урартском духе²⁹. Их особенностью являются человеческие руки, как бы вырастающие из груди существа и растягивающие лук, что характерно почти для всего ряда фантастических существ, воспроизведенных на данных ножнах. Изображения грифонов насыщены различными деталями, что отличает их от переднеазиатской стилистики³⁰. В первую очередь это касается крыльев, превращенных в фигуры рыб. Данный прием, хотя и уникальный, но вполне может рассматриваться в контексте скифской традиции зооморфных превращений, которая появилась уже на ранней стадии существования «звериного стиля»³¹. В целом же стилистика изображений данных грифонов на золотых предметах из комплекса Зивийе – пекторали и двух пластин, вытянуто-трапециевидной и подтреугольной формы (рис. 1: 3, 5–6)³². Прежде всего, их сближают такие детали, как крючковатый клюв (приоткрытый у грифонов из Зивийе и Мельгунова и закрытый у грифонов из Келермеса), специфический завиток на темени, прямой короткий гребень, идущий вдоль всей шеи, и чешуйчатое покрытие передней части туловища. У каждой серии изображений (Зивийе, Мельгунов, Келермес) есть свои особенности воплощения. К примеру, у мельгуновских монстров более сложная грива, дополненная спадающими вдоль шеи многочисленными локонами, оформленными в своеобразную прическу³³, а также зубцами, выгравированными над гривой. Но все данные изображения, на наш взгляд, можно рассматривать как принадлежащие единой изобразительной традиции в рамках выделяемого саккызско-келермесского круга памятников³⁴. Эта традиция, безусловно, основывается на образцах, заимствованных из переднеазиатского искусства³⁵. Ее формирование и реализация происходила в конкретной культурной ситуации, связанной, по всей видимости, с присутствием группы ираноязычных кочевников на территории современного Северо-Западного Ирана³⁶.

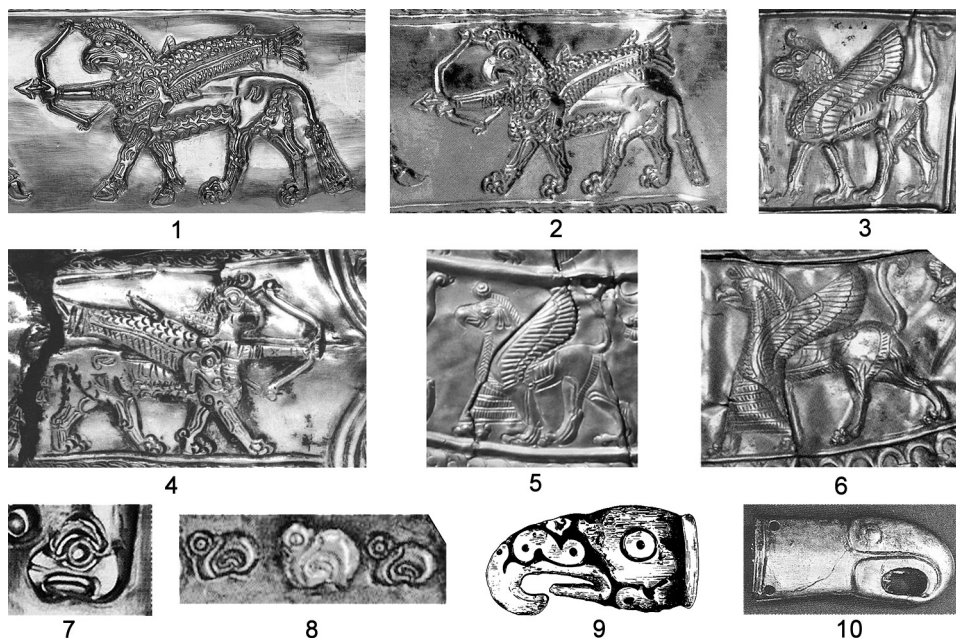


Рис. 1. Изображения грифонов переднеазиатского типа и их производные: 1, 2, 7 – Келермесские курганы; 4 – Мельгуновский курган; 3, 5, 6, 8 – комплекс Зивийе; 9 – кург. 3 у с. Нижние Серогозы; 10 – Реляховатая Могила.

Но, в то же время, особенности их воспроизведения, на наш взгляд, сыграли определенную роль в становлении иконографического облика голов хищной птицы одного из стилистических типов, отличающихся круглым выступающим глазом и полуоткрытым клювом, в котором надклювье показано мощным и изогнутым, а подклювье – небольшим, иногда едва намеченным; при этом кончик надклювья может быть соединен с подклювьем рельефной линией. Таковы головы хищных птиц на лапах хищника на рукояти келермесской секиры (рис. 1: 7), на золотых апликациях на серебряном блюде и фрагменте золотой ленты из Зивийе (рис. 1: 8), на костяном навершии лука из кург. 3 у с. Нижние Серогозы в Степном Поднепровье (рис. 1: 9), серии бронзовых бутеролей, подобных найденной в Реляховатой Могиле в лесостепном Поднепровье (рис. 1: 10)³⁷.

Второй тип изображений грифонов – *раннегреческий*. Изображения этого типа известны по находкам на памятниках второй половины VII в. н.э.³⁸. Характерными признаками образа этого грифона являются: общая поджарость и легкость тела; раскрытый крючковатый клюв, торчащий язык, кончик которого часто показан загнутым вверх; длинные прямые уши; своеобразный воротник, оформленный в виде валика, гладкого или с рельефной разделкой поверхности; шишковидный выступ на голове; как правило, длинная шея; два локона, спускающиеся с затылка вдоль шеи (у некоторых); крылья, верхняя часть которых в большей или меньшей степени загнута вперед; львиный хвост с кисточкой, как прави-

ло, закинутый на круп³⁹. Известны изображения как полнофигурные (на зеркале и ритоне из Келермесских курганов, пластинках из кургана Перепятиха: рис. 2, 1–5)^{39а}, так и редуцированные – протомы (Зивийе: рис. 2, 7)^{39б} или головы на длинных шеях (диадема и навершие из Келермесских курганов: рис. 2, 6, 10)³⁹.

Именно этот тип грифона был воспринят собственно скифской традицией. Показательными являются изображения на пластинках из кургана Перепятиха, где изображение на серебряной пластинке является оригинальным (возможно, импортным) (рис. 2: 4), а изображения на золотых пластинах (рис. 2: 5) представляют копии, сделанные местными мастерами⁴⁰.

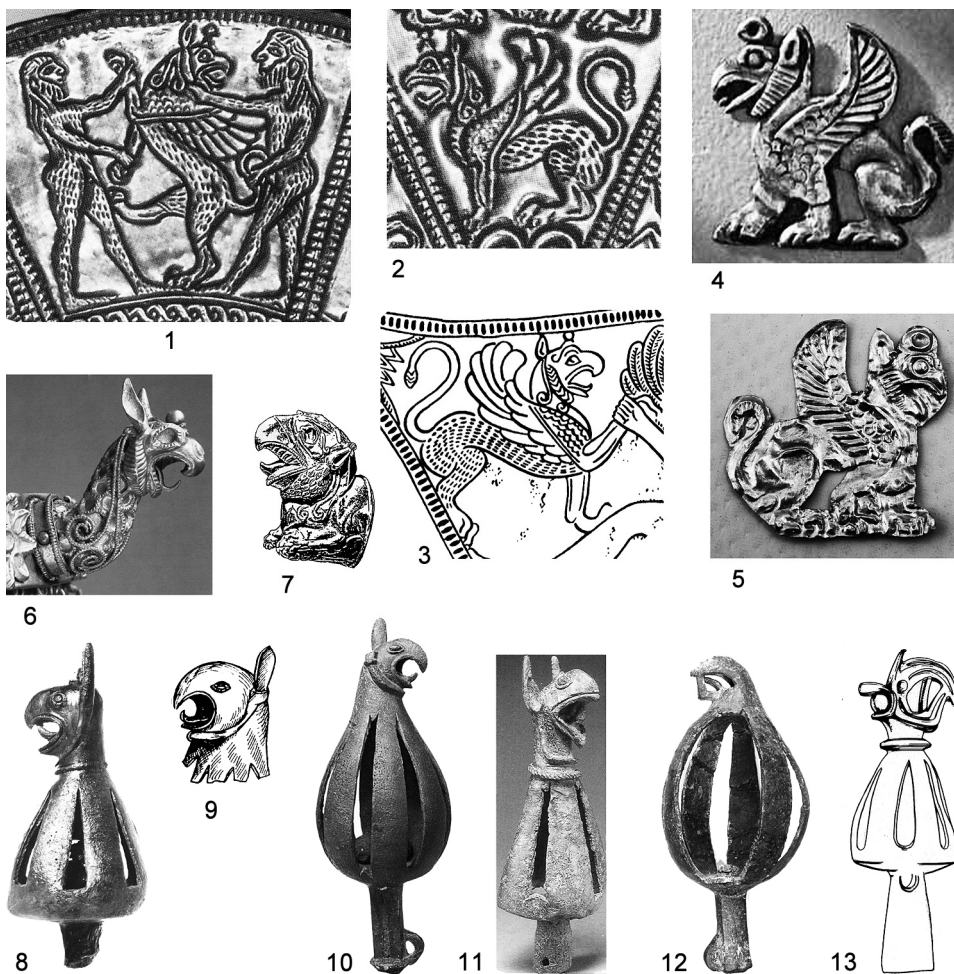


Рис. 2. Изображения грифонов раннегреческого типа и их производные: 1, 2, 3, 6, 10 – Келермесские курганы; 4, 5 – курган Перепятиха; 7 – комплекс Зивийе; 8 – кург. 8 мог-ка Новозаведенное-II; 9, 11 – находки близ г. Майкопа; 10 – 1-й Ульский курган (раскопки 1908 г.), Прикубанье; 12 – кург. 1 у хут. Говердовский.

Изображения обособленных голов грифонов, в той или иной степени стилизованных и отошедших от первоначального описанного пробраза, довольно часто размещались на таких типично скифских предметах второй половины VII – начала VI вв. до н.э., как прорезные бронзовые навершия. Это изделия из кург. 3/Ш Келермесского мог-ка (рис. 2: 10), кург. 8 мог-ка Новозаведенное-II (рис. 2: 8), находок близ г. Майкопа (рис. 2: 9, 11), кург. 1 у хут. Говердовский (рис. 2: 12)⁴¹. Своеобразное комбинированное существо, сочетающее черты барано-птицы и грифона, представлено на бронзовом навершии из 1-го Ульского кургана (раскопки 1908 г.) в Прикубанье (рис. 2: 13)⁴². Типичными для этих изображений становятся такие признаки, как торчащие длинные уши и раскрытый клюв с изогнутым языком.

Таким образом, во второй половине VII в. до н.э. фактически существовали две стилистические линии воплощения образа грифона. Истоки обеих находились в переднеазиатском искусстве. Но если одна из них была выработана мастерами, которые, по всей видимости, работали в непосредственном контакте со скифами, то вторая была заимствована из восточногреческой архаической традиции и лишь затем была воспринята и переосмыслена скифами. Их сосуществование отмечается в комплексе Келермесских курганов. Каждая из них оказала свое специфическое влияние на скифский «звериный стиль». Но при этом, изображения грифонов в эпоху архаики являлись довольно редкими. Если не брать во внимание сложные композиции на предметах из Мельгуновского и Келермесских курганов, то этот образ был связан преимущественно с навершиями (исключение составляют лишь бляшки из Перепятихи).

В конце VI – V вв. до н.э. изображения грифонов по-прежнему были редкими. В этот период они были связаны преимущественно с предметами конской узды – псалиями, различными бляшками и небольшими фигурными наносниками (нахрапниками).

Грифон, протома которого воспроизведена на конце бронзового псалия из Тузлинского некрополя (рис. 3: 16)^{42a}, во многом сохраняет архаичные черты: большое ухо, раскрытую пасть, в которой показан язык, массивные лапы, крыло с загнутой вперед верхней частью (серповидное).

В V в. до н.э. становятся обычными бронзовые бляхи в виде голов грифонов с большими звериными ушами, торчащим прямым или зубчатым гребнем, хищно раскрытым клювом с изогнутым языком⁴³. Это относительно небольшая серия находок из степного Причерноморья (Ольвия, раскопки Тизенгаузена 1873 г.; Золотой курган близ г. Симферополя: рис. 3, 1–2)⁴⁴, лесостепного Приднепровья (мог. 7 из грунт. мог-ка у с. Гришенцы; кург. Г у с. Журовка; кург. 5 у с. Берестяги; кург. у с. Омельник: рис. 3, 3–6)⁴⁵. В данном образе преимущественно сохраняются черты грифона раннегреческого типа с раскрытым клювом с изогнутым языком. Для большинства из них характерен небольшой прямой «петушинный»⁴⁷ гребешок, но появляются и новые черты – прежде всего, зубчатый гребень (Гришенцы: рис. 3, 3), характерный преимущественно уже для изображений IV в. до н.э.⁴⁸.



Рис. 3. Изображения грифонов V в. до н.э.: 1 – Ольвия, раскопки Тизенгаузена 1873 г.; 2 – Золотой курган близ г. Симферополя; 3 – мог. 7 из грунт. мог-ка у с. Гришенцы; 4 – кург. Г у с. Журовка; 5 – кург. 5 у с. Берестяги; 6 – кург. у с. Омельник; 7 – кург. 2 в уроч. Стайки Верх у с. Аксютинцы; 8 – кург. у с. Малых-Ладжичи; 9 – окрестности г. Майкопа; 10 – кург. 4 у с. Макеевка; 11 – гробницы I кургана Малый Чертомлык; 12 – кург. 499 у с. Басовка; 13 – кург. 505 у с. Броварки; 14 – кург. 12 в уроч. Стайки Верх у с. Аксютинцы; 15 – погр. 2 мог-ка Уллу; 16 – Тузлинский мог-к.

Еще одна серия изображений головы грифона представляет существо с приоткрытым клювом (с небольшим отверстием между массивным изогнутым надклювьем и тонким прямым подклювьем), круглым большим глазом, небольшим ухом и небольшим «петушиным» гребнем, торчащим над глазом. Они воспроизведены на бронзовых уздечных бляшках из памятников лесостепного Поднепровья (кург. 4 у с. Макеевка; кург. 12

в уроч. Стайкин Верх у с. Аксютинцы, кург. 505 у с. Броварки и, возможно, кург. 499 у с. Басовка: рис. 3, 10, 12–14)⁴⁹, Прикубанья (находка в окрестностях г. Майкопа: рис. 3, 9)⁴⁶ и Северного Кавказа (и погр. 2 мог-ка Уллу: рис. 3, 15)⁵⁰. В большинстве случаев клюв существа напоминает изогнутую морду лося, именно поэтому, по мнению А.И. Шкурко, данные фантастические образы созданы «на основе обычных изображений реальных животных (лося, хищника) путем «усиления» их рубчатым гребнем, характерным для ... головок грифонов»⁵¹. А.Р. Канторович считает, что данный тип изображений («Уллу-Аксютинцы») появился в результате смешения заимствованной иконографии верблюда с местной иконографией грифона и лося⁵². Однако отметим, что у части данных изображений, более выразительно представляющих именно образ грифона (кург. 4 у с. Макеевка, находка у г. Майкопа: рис. 3, 9–10), вполне можно увидеть черты «переднеазиатского» типа: крючковидный клюв, полураскрытый рот, прямой короткий гребень.

Достаточно выразительно данный образ представлен на небольших золотых бляшках из гробницы I кургана Малый Чертомлык, где (в отличие от рассмотренных бляшек) воспроизведена полная фигура существа, имеющего небольшие серповидные крылья (рис. 3: 11)^{52a}.

Небольшую серию образуют изображения на бронзовых наносниках-протомах, происходящих как минимум из пяти памятников лесостепного Приднепровья: у воспроизведенного существа большое торчащее ухо, небольшой гребень, большой круглый глаз, раскрытый клюв, но язык не поднят вверх, а свернут в спираль (рис. 3: 7–8)⁵³. В результате, по словам А.И. Шкурко, «потеряв мощный зубастый клюв, грифон превратился в какое-то мирное, даже жалкое существо»⁵⁴. Мотив головы грифона составил основу многих других вариантов оформления фигурных наносников V – IV вв. до н.э., бытовавших в лесостепном Поднепровье и степном Причерноморье⁵⁵.

В конце V – IV вв. до н.э. образ орлиноголового грифона становится очень популярным в западных регионах скифского мира, в ряде случаев вытесняя из употребления популярные ранее изображения кошачьих и волчьих хищников⁵⁶. В данный период наиболее распространенными являются два типа изображения этого фантастического существа, имеющие как общие черты, так и отличные. Определяющим среди последних является особый тип крыла^{56a}. Для одного из них характерны широкие птичьи крылья с характерным угловатым изломом (их концы загибаются назад), для другого – относительно узкие крылья, концы которых в большей или меньшей степени загибаются вперед (серповидные). Соответственно этому признаку предлагаем выделять типы грифонов с птичьими и грифонов с серповидными крыльями.

Иконографический тип *грифона с птичьими крыльями* (его также часто обозначают как позднегреческий) являлся, вероятно, наиболее распространенным в конце V – IV вв. до н.э. Его отличительные признаки следующие: небольшая зверо-птичья голова с мощным загнутым клювом, остроконечными ушами, торчащими вверх; перепончатый с

зубчатыми краями гребень, проходящий вдоль шеи; сильное мускулистое тело на сравнительно высоких когтистых лапах (как правило, львиных, иногда – птичьих); большие широкие птичьи крылья⁵⁷ и длинный львиный хвост⁵⁸. В этом образе очень органично соединились реальные анатомические элементы птицы (клюв, крылья, иногда ноги), хищного зверя (уши, глаза, туловище, ноги, хвост) и либо рептилии (чешуя, перепончатый гребень), по А.Р. Канторовичу⁵⁹, либо рыбы (зубцы в виде рыбьих плавников), по Г. Азарпей⁶⁰. Сочетание признаков очень органично, большое количество изображений выполнено достаточно реалистично (насколько это можно сказать об изображениях фантастического существа).



Рис. 4. Изображения грифонов с птичьими крыльями: 1 – Толстая Могила; 2 – Чертомлык; 3 – Пазырык, кург. 1; 4 – группа Пять братьев, кург. 8; 5 – группа в имени Пастака (Дорт-Оба), кург. 1; 6, 7 – Гайманова Могила; 8 – кург. в ур. Дар'евка; 9 – кург. у с. Будки; 10 – Бердянский курган; 11 – кург. 18 у с. Львово.

Этот образ грифона в греческом искусстве IV в. до н.э. приобрел устойчивые иконографические черты. Они хорошо известны по изображениям на греческих монетах, геммах и расписных вазах того времени. Такие грифоны представлены на многочисленных золотых и серебряных изделиях античных мастеров из греческих и скифских погребальных комплексов Северного Причерноморья. При этом довольно часто они изображались в сценах борьбы, нападения или терзания, как это видим по изделиям из курганов Толстая Могила (пектораль, ножны меча), Чертомлык (амфора, горит), Солоха (горит), Куль-Оба (ножны меча, браслеты, кубок) и многих других (рис. 4: 1–2)^{60a}. Известно также большое количество различных бляшек (как правило, золотых) с изображением фигуры грифона в стандартных позах: «стоящий» с прямо поставленной, опущенной или повернутой назад головой и с приподнятой одной или двумя передними лапами; «лежащий» с прямо поставленной или повернутой назад головой (рис. 4: 4–10)^{60b}. Использовались и выразительные обособленные изображения голов или протом таких грифонов (рис. 4: 11)⁶⁰.

Кроме того, известны единичные и серийные изображения, отличающиеся определенным упрощением и стилизацией данного иконографического образа и представляющие его местную переработку (рис. 4: 9).

Известны изображения грифонов с птичьими крыльями не только в Северном Причерноморье, но и на Алтае, прежде всего, в 1-м Пазырыкском кургане (рис. 4: 3)⁶¹. Г. Азарпей было высказано предположение, что появление этого образа в пазырыкском искусстве связано с греческим влиянием⁶², что было критически воспринято М.И. Артамоновым⁶³. По мнению исследователя, образ грифона приходит на Алтай из ахеменидского искусства, а туда данный иконографический тип мог быть привнесён греческими мастерами, которых персидские цари привлекали к строительству дворцов.

Изображения *грифонов с серповидными крыльями* существовали также в конце V – IV вв. до н.э. Согласно А.Р. Канторовичу, это изображение грифонов «ахеменидского типа в скифской стилистической переработке»⁶⁴. Однако отметим, что в их облике немало черт, которые были характерны для изображений грифонов, бытовавших в скифской среде в предшествующие столетия, в частности это касается формы крыла^{64a}. Это говорит о более сложных путях формирования данного иконографического типа и, по всей видимости, определяющем значении местных, северопричерноморских, традиций.

Одним из наиболее ранних и показательных изображений данного типа можно считать изображения грифона на золотых бляшках-накладках на деревянную чашу из комплекса первой половины V в. до н.э. кург. 12 у пгт Стеблев в лесостепном Поднепровье⁶⁵. Грифон (рис. 5: 1) воспроизведен с подогнутыми лапами и повернутой назад головой. Глаз небольшой, круглый, с выделенной восковицей. Ухо также небольшое. В раскрытом клюве торчит язык. Голова увенчана прямым гребнем, шея – зубчатая. Контур головы (воротник) и середина шеи обозначены полосой из рельефных квадратиков. Характерной рельефной разметкой выделено округлое

плечо и передняя нога. Лапы птичьи, с загнутыми когтями. Над плечом поднимается узкое длинное крыло, верхняя часть которого загибается вперед; перья показаны поперечными рельефными рубчиками. Второе такое же крыло выступает над контуром крупа. Хвост состоит из семи выступов (большого сверху и меньшего внизу). Изображение в целом характеризуется значительной стилизацией и условностью, что более характерно для изначальной традиции скифского «звериного стиля». Данное изображение находит те или иные соответствия в предшествующих изображениях грифонов (из Перепятихи – раскрытый клюв с торчащим языком, воротник, из Мельгунова – прямой и зубчатый гребень). Многие черты характерны для изображений грифонов с птичьими крыльями: общая поза, в которой воспроизведено существо, тот же зубчатый гребень, раскрытый клюв.

Все это говорит о сложных путях становления данного иконографического образа, его тесной связи с предшествующей традицией. В то же время, можно найти и ряд черт, объединяющих данное и ему подобные изображения с бытовавшими в ахеменидском искусстве. Но это может быть связано не столько с влиянием древнеперсидского искусства на скифское, сколько с общей основой, на которой выростала и скифская, и ахеменидская традиции изображения грифонов. Показательным в этом отношении является то, что в Прикубанье, где влияние Ирана в V – IV вв. до н.э. было довольно существенным⁶⁶, подобные изображения грифонов почти не встречаются.

Стеблевский грифон «открывает» целую серию изображений IV в. до н.э., представляющих существо с парными, не перекрывающими друг друга серповидными крыльями: одно расположено над плечом, второе – над крупом («раскрытые» крылья⁶⁷). У грифонов с такими крыльями мог быть показан зубчатый гребень, как, например, на бляшках из центральной могилы Бердянского кургана, юго-западной камеры центральной гробницы кургана Чертомлык, кургана Желтокаменка (рис. 5: 2–4)⁶⁸ и др. Совсем нет гребня у грифонов на бронзовых навершиях из Александропольского кургана (рис. 5: 6) и, возможно, на золотых пластинках из камеры 5 центральной гробницы Чертомлыка⁶⁹.

Некоторые изображения имеют индивидуальные особенности. Так, у грифона на навершии из находок в кургане возле с. Догмаровка в Северном Причерноморье из груди как бы вырастает шея и голова копытного животного, морда которого находится в клюве грифона (рис. 5: 9)⁷⁰. У грифонов на бронзовых навершиях из Толстой Могилы, Гаймановой Могилы, Краснокутского кургана и Чмыревой Могилы (находка 1977 г.) (рис. 5: 7–8)⁷¹ показан длинный свисающий язык⁷².

На золотой ажурной пластине из Александропольского кургана (рис. 5: 19)⁷³ воспроизведены геральдически противопоставленные грифоны с двумя крыльями, но уже в другой позиции: одно поднимается над плечом, а второе – направлено вниз.

У грифонов с серповидными крыльями на золотой пластине из кург. 1 у с. Нетеребка в лесостепном Поднепровье (рис. 5: 11)⁷⁴ второе крыло показано выступающим из-за первого крыла.



Рис. 5. Изображения грифонов с серповидными крыльями: 1 – кург. 12 у пгт Стеблев; 2 – Бердянский курган; 3 – курган Чертомлык; 4 – курган Желтокаменка; 5 – кург. 10 мог-ка Берел; 6 – Александропольский курган; 7 – Краснокутский курган; 8 – Толстая Могила; 9 – курган возле с. Догмаровка; 10 – Демьяновка; 11 – кург. 1 у с. Нетеребка; 12 – погр. 1 мог-ка Лебеди III; 13, 15, 17 – курган Куль-Оба; 14 – Одесский археологический музей; 16 – группа Пять Братьев, кург. 8; 18, 19 – Александропольский курган; 20 – мог-к Пазырык, кург. 2.

Известно изображение грифона с двумя серповидными крыльями и на Алтае, в кург. 10 мог-ка Берел (рис. 5: 5)⁷⁵.

Вторую серию образуют изображения грифонов с совмещенными серповидными крыльями, т.е. полностью профильные, когда показано только одно крыло. Такие существа воспроизведены на золотых бляшках

из кургана Куль-Оба и на аналогичных им из собрания Одесского археологического музея, из 8-го Пятибратнего кургана на Нижнем Дону, Александропольского кургана (рис. 5: 13, 14, 16, 17)⁷⁶, на кожаном изделии из Александропольского кургана (рис. 5: 18), в многофигурной композиции на золотой ленте из Чертомлыка, на пластине в виде оленя из кургана Куль-Оба (рис. 5, 15)⁷⁷ и др. Только одно крыло изображено и у грифонов с раскрытой пастью и свисающим языком, воспроизведенных на бронзовом навершии из находок у с. Демьяновка в степном Причерноморье (рис. 5: 10)⁷⁸, на золотых пластинах из погр. 1 мог-ка Лебеди III в Прикубанье (рис. 5: 12)⁷⁹ и др.

Такую же форму крыла имеют и некоторые орлиноголовые грифоны, изображенные на предметах из 2-го и 5-го Пазырыкских курганов на Горном Алтае (рис. 5: 20)⁸⁰.

Отметим, что серповидную форму крыла имеет и ряд других фантастических существ, в частности, крылатые и крылатые-рогатые хищники, а также сфинксы. Именно с такой формой крыльев были изображены такие миксаморфные существа, как змееногая богиня, персонаж из Соболевой Могилы и другие.

Разница между двумя типами грифонов – с птичьими и серповидными крыльями – была четко осознаваемая в скифское время, свидетельством чему является сочетание изображений разнотипных грифонов на золотой пластине из кург. 1 у с. Нетеребка (рис. 5: 11)⁸¹. Не исключено, что за разницей в форме крыльев стоит разница в восприятии этих существ и семантическое наполнение их образов. Так, исследователи отмечают, что грифоны, присутствующие в сценах нападения или терзания, почти всегда имеют крылья, направленные назад. Тогда как грифоны и другие фантастические существа, имеющие серповидные крылья, как правило, изображались в статичных позах и в сценах без явных агрессивных сюжетов⁸². Эта же особенность характерна и для грифонов этих типов, изображения которых были распространены в восточных регионах скифского мира, в частности в Пазырыкских курганах на Горном Алтае⁸³. Также, если все грифоны с птичьими крыльями изображались с традиционным «львиным» хвостом, то часть грифонов с серповидными крыльями была показана со своеобразными хвостами, как правило, имеющих трехчастную структуру (рис. 5: 1, 6, 8, 11, 18), что также было характерно и для алтайских грифонов (рис. 5: 5).

В целом же варианты воплощения орлиноголовых грифонов в V – IV вв. до н.э. не исчерпываются обозначенными двумя типами. Но это были, как правило, единичные изображения, часто отличающиеся значительной стилизацией и обобщенностью образа, как, например, изображение из кург. 19 у ст. Воронежской в Прикубанье⁸⁴. Между собой они отличались также различными сочетаниями устойчивых признаков или появлением новых. Так, например, в единичном случае на золотой ленте от головного убора из кург. 1 у с. Нетеребка (рис. 5: 11) у «внешних» грифонов воспроизведен «перьевого» гребень в виде часто посаженных и слегка изогнутых «язычков»⁸⁵. У этих же грифонов из Нетеребки на

передней части головы воспроизведен острый изогнутый хохолок, что сближает их с территориально далекими алтайскими изображениями⁸⁶.

В некоторых случаях для появления особого типа изображений грифонов имели значение их размеры. К примеру, относительно устойчивую серию образуют небольшие изображения существ (с невыразительной головой, стилизованными крыльями и гребнем-хвостом над крупом), которых также трактуют как грифонов. Они были распространены в пределах лесостепного и степного Причерноморья в конце V – первой четверти IV вв. до н.э.⁸⁷.

Таким образом, образ грифона, будучи заимствованным скифской традицией из искусства Передней Азии и Греции еще в период становления «звериного стиля», довольно прочно занял в ней свое место. Его вполне можно считать одним из основных образов скифского искусства. Особенностью скифского грифона (т.е. тех изображений, что бытовали в скифской среде) в отличие от изображений других животных было то, что он фактически не имел собственного, местного иконографического облика. Это были либо изображения, выполненные иноземными мастерами, либо их местное подражание и переработка. Но, судя по популярности образа, широкой задействованности его изображений в ритуальной практике, можно сказать, что он полностью соответствовал скифским мифо-религиозным представлениям.

Примечания:

- ¹ Канторович А.Р. Истоки и вариации образов грифона и грифоноподобных существ в раннескифском зверином стиле VII-VI вв. до н.э. // Изобразительное искусство в археологическом наследии / Археологический альманах. Т. 21. Донецк, 2010. С. 192; 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. Памяти Ирины Ивановны Гущиной / Труды ГИМ. Т. 191. М., 2012. С. 200.
- ² Это рогатые и крылатые хищники, которых вслед за Г. Азарпей (*Azarpay G.* Some classical and Near Eastern motives in the art of Pazyryk // *Artibus Asiae.* 1959. XXII, 4. P. 326) также называют *львиноголовыми (львиным) грифонами* ахеменидского типа (*Переводчикова Е.В.* Язык звериных образов. Очерки искусства евразийских степей скифской эпохи. М., 1994. С. 10).
- ³ *Переводчикова Е.В.* Язык звериных образов. С. 49.
- ⁴ Фрагменты ранних греческих философов. Ч. I. М., 1989. С. 94–96.
- ⁵ Цит. по: Фрагменты... – С. 96.
- ⁶ Цит. по: *Пьянков И.В.* Бактрийский гриф в античной литературе // История и культура народов Средней Азии (древность и средние века). М., 1976. С. 19.
- ⁷ Цит. по: *Пьянков М.В.* Указ. соч. С. 19.
- ⁸ Ζηνός ἀκραυεῖς κύνας: «Зевса бешеных Собак» в пер. С. Апта (Эсхил Трагедии / Пер. с др.-греч. М., 1971. С. 201); «остроклювые безгласные псы Зевса» в пер. И.В. Пьянкова (*Пьянков И.В.* Указ. соч. С. 22); «Зевсовых Собак безмолвных» в пер. А.И. Пиотровского (Эсхил Трагедии / Пер. с др.-греч. М., 1989. С. 258); «noiseless hounds Of Zeus» в пер. A.J. Podlecki (*Aeschylus Prometheus bound / Edited with an Introduction, Translation and Commentary by A.J. Podlecki.* Oxford, 2005. P. 135).

- ⁹ Пьянков И.В. Указ соч. С. 22.
- ¹⁰ Bolton J. D. P. *Aristeas of Proconnesus*. Oxford, 1962. P. 68; Пьянков И.В. Указ. соч. С. 22.
- ¹¹ Пугаченкова Г.А. Грифон в античном и средневековом искусстве Средней Азии // СА. 1959. № 2. С. 70; Пьянков И.В. Указ. соч. С. 21.
- ¹² Яйленко В. П. Архаическая Греция и Ближний Восток. М., 1990. С. 223.
- ¹³ Канторович А.Р. Истоки и вариации... – С. 195–198; Канторович А.Р. К вопросу... – С. 203–211; см. также: Руденко С.И. Искусство Алтая и Передней Азии (середина I тысячелетия до н.э.). М., 1961. С. 47–50; Курочкин Г.Н. Скифское искусство звериного стиля и художественные бронзы Луристана // РА. 1992. № 2. С. 114–115; Кисель В.А. Шедевры ювелиров Древнего Востока из скифских курганов. СПб., 2003. С. 53–54; др.
- ¹⁴ См. об этом подробнее: Полидович Ю.Б. Образы фантастических животных в искусстве народов скифского мира // Донецкий археологичний збірник. 2015. Вип. 18.
- ¹⁵ Погребова Н.Н. Грифон в искусстве Северного Причерноморья в эпоху архаики // КСИИМК. 1948. Вып. XXII. С. 62–67.
- ¹⁶ Ильинская В.А. Некоторые мотивы раннескифского звериного стиля // СА. 1965. № 1. С. 100–101; Шкурко А.И. Фантастические существа в искусстве Лесостепной Скифии // Археологические исследования на юге Восточной Европы (Труды ГИМ. Вып. 54). М., 1982; Переводчикова Е.В. Локальные черты скифского звериного стиля Прикубанья // СА. 1987. № 4. С. 46, 49; Курочкин Г.Н. Указ. соч. С. 113–114; Канторович А.Р. Истоки и вариации...; Канторович А.Р. К вопросу...; др.
- ¹⁷ Шкурко А.И. Искусство звериного стиля лесостепной Скифии VII–III вв. до н.э. Дис. ... канд. ист. наук. М., 1975; Шкурко А.И. Фантастические существа...; Шкурко А.И. Скифское искусство звериного стиля (по материалам лесостепной Скифии) // Скифы и сарматы в VII–III вв. до н.э. Палеоэкология, антропология и археология. М., 2000. С. 305, табл.1.
- ¹⁸ Канторович А.Р. Звериный стиль степной Скифии VIII–III вв. до н.э. Автореф. дис... канд. ист. наук. М., 1994.
- ¹⁹ Переводчикова Е.В. Прикубанский вариант скифского звериного стиля. Автореф. дис... канд. ист. наук. М., 1980. С. 86–98; Переводчикова Е.В. Локальные черты... – С. 44–58.
- ²⁰ Гончарова Л.Ю. Звериный стиль в искусстве населения лесостепного Подонья в скифское время. Дисс. ...канд.ист. наук. Воронеж, 2001.
- ²¹ Канторович А.Р. Истоки и вариации... – С. 189–224; Канторович А.Р. К вопросу... – С. 196–244.
- ²² Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. М.-Л., 1960. С. 285–293.
- ²³ Баркова Л.Л. Образ орлиноголового грифона в искусстве древнего Алтая (по материалам Больших Алтайских курганов) // АСГЭ. Вып. 28. 1987. С. 6–29.
- ²⁴ Шульга П.И. Орлы и грифоны скифского времени в Южной Сибири (разграничение и датировка образов) // Исторический опыт хозяйственного и культурного освоения Западной Сибири: Сборник научных трудов. Барнаул, 2003. Кн. I. С. 250–258.

- ²⁵ *Чекрыжова О.И.* Полиморфные образы в древнем искусстве Алтая : Эпоха раннего железа. Диссертация ... канд. ист. наук. Барнаул, 2004. С. 13–14.
- ²⁶ *Погребова Н.Н.* Указ. соч. С. 62; см. также: *Шкурко А.И.* Фантастические существа... – С. 3; *Канторович А.Р.* Истоки и вариации... – С. 189–191, 198; *Канторович А.Р.* К вопросу... – С. 211.
- ²⁷ Огромная благодарность заведующему отделом археологии Восточной Европы и Сибири, д.и.н. А.Ю. Алексееву, любезно предоставившему нам фото из архива Государственного Эрмитажа.
- ²⁸ *Придик Е.М.* Мельгуновский клад 1763 г. // МАР. 1911. № 31. С. 5–11. Табл. I, III, IV; *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. 92–98, 222–223. Рис. 25. Табл. 7–9; *Кисель В.А.* Указ. соч. С. 29–30, 123, 124.
- ²⁹ *Придик Е.М.* Указ. соч. С.14, 20; *Пиотровский Б.Б.* История и культура Урарту. Ереван, 1944. С. 312; *Погребова Н.Н.* Указ. соч. С. 63; *Артамонов М.И.* Третий Разменный курган у ст. Костромской // СА. 1948. Т. X. С. 171–172; *Пиотровский Б.Б.* Скифы и древний Восток // СА. 1954. Вып. XIX. С. 46–69; *Черненко Е.В.* Указ. соч. С. 15–17, 20–22; *Кисель В.А.* Памятники ближневосточной торовтики из курганов Предкавказья и Северного Причерноморья VII – начала VI вв. до н.э. (К проблеме ближневосточных связей скифов). Автореф. дисс. ... канд. ист. наук. СПб., 1998. С.7, 8; *Канторович А.Р.* Истоки и вариации... – С. 198; *Канторович А.Р.* К вопросу... – С. 209–211.
- ³⁰ *Пиотровский Б.Б.* Ванское царство (Урарту). М., 1959. С. 252; *Кисель В.А.* Шедевры ювелиров... – С.29; *Канторович А.Р.* Истоки и вариации... – С. 198; *Канторович А.Р.* К вопросу... – С. 211.
- ³¹ *Канторович А.Р.* Истоки и вариации... – С. 198; *Канторович А.Р.* К вопросу... – С. 209. Еще один случай зооморфного превращения крыла фантастического существа – изображение на золотой бляшке из 4-го Семибратнего кургана (*Артамонов М.И.* Сокровища скифских курганов в собрании Государственного Эрмитажа. Прага-Ленинград, 1966. Табл. 121).
- ³² *Kantor H.J.* A fragment of a gold applique from Ziwiye and some remarks on the artistic traditions of Armenia and Iran during the Early First Millennium B.C. // Journal of Near Eastern Studies. 1960. 19, No. 1. Pl. 1; *Helwing B.* Der Fund von Ziwieh // Im Zeichen des Goldenen Greifen. Königsgräber der Skythen. Berlin, 2007. S. 231. Abb. 3.
- ³³ *Погребова Н.Н.* Указ. соч. С. 62.
- ³⁴ *Погребова М.Н., Раевский Д.С.* Ранние скифы и древний Восток. К истории становления скифской культуры. М., 1992. С. 74–163.
- ³⁵ См. детальный анализ: *Канторович А.Р.* Истоки и вариации... – С. 198–199; *Канторович А.Р.* К вопросу... – С. 209–211.
- ³⁶ См.: *Пиотровский Б.Б.* История и культура Урарту. С. 312; *Пиотровский Б.Б.* Ванское царство. С. 252; *Погребова Н.Н.* Указ. соч. С. 63.
- ³⁷ *Поллидович Ю.Б.* Мельгуновский тип изображения птиц в скифском искусстве (к вопросу о начальном этапе формирования «звериного стиля») // Иранский мир II – I тыс. до н.э. Мат-лы междунар. науч. конф-ции, посвященной памяти Э.А. Грантовского и Д.С. Раевского. Вып. VI. М., 2013. С. 94;

- Полідович Ю.Б.* Зображення хижих птахів з Литого (Мельгуновського) кургану // Наукові записки. Серія: Історичні науки. Вип. 21: Актуальні проблеми археології та історії раннього залізного віку. Кіровоград, 2014. С. 66–67. См. також: *Скорий С.А., Зимовец Р.В.* Скифские древности Крыма. Материалы одной коллекции. К., 2014. С. 39–42.
- ³⁸ *Погребова Н.Н.* Указ соч. С. 63–66; *Переводчикова Е.В.* Язык звериных образов. С. 50; *Канторович А.Р.* Истоки и вариации... – С. 198–205; *Канторович А.Р.* К вопросу... – С. 211–221; др.
- ³⁹ *Переводчикова Е.В.* Язык звериных образов. С. 50.
- ^{39а} *Галанина Л.К.* Келермесские курганы. Табл. 1; 39, 41; *Скорий С.А.* Курган Переп'ятиха. До етнокультурної історії Дніпровського Лісостепоного Правобережжя. К., 1990. Фото 7–8. Музей исторических драгоценностей Украины, инв. № АЗС-1640; АЗС-1639 (фото Д.В. Ключко).
- ^{39б} *Канторович А.Р.* Истоки и вариации... – Рис. 5, 4.
- ^{39в} *Piotrowsky B., Galanina L., Grach N.* Scythian Art. The legacy of the Scythian world: mid-7th to 3rd century B.C. Leningrad, 1986. Pl. 46.
- ⁴⁰ *Скорий С.А.* Курган Переп'ятиха. С. 38–42. Фото 7–8.
- ⁴¹ *Ільїнська В.А.* Про скіфські навершники // Археологія. 1963. Вип. XV. Рис. 2, 3; 3, 8, 14; *Галанина Л.К.* Указ соч. Табл. 6, 218; *Переводчикова Е.В.* Типология и эволюция скифских наверший // СА. 1980. № 2; *Канторович А.Р.* Истоки и вариации... – С. 201–202, 204. Рис. 9; *Эрлих В.Р., Нехаев А.А.* Курганы эпохи скифской архаики у хутора Говердовского в Адыгее // Вопросы древней и средневековой археологии Кавказа. Грозный; Москва, 2011. Рис. 4, 1–3; др.
- ⁴² *Шкурко А.И.* Фантастические существа... – С. 3; *Переводчикова Е.В.* Типология и эволюция... – С. 86–87; *Канторович А.Р.* К вопросу... – С. 234–237. Рис. 20.
- ^{42а} *Переводчикова Е.В.* Локальные черты... – Рис. 2, 1; *Piotrowsky B., Galanina L., Grach N.* Scythian Art. Pl. 280.
- ⁴³ *Ильинская В.А.* Некоторые мотивы раннескифского звериного стиля // СА. 1965. № 1. С. 102.
- ⁴⁴ *Капошина С.И.* О скифских элементах в культуре Ольвии // МИА. 1956. № 50. С. 154–189. Рис. 24, 2, 3; См. также бляху из «скифской коллекции Зимовца»: *Скорый С., Зимовец Р.* Скифские древности Крыма. Материалы одной коллекции. К., 2014. С. 122, кат. 59/355.
- ⁴⁵ *Петренко В.Г.* Бронзовая бляха с головой грифона // КСИА. 1962. Вып. 89. С. 54–55. Рис. 19; *Шкурко А.И.* О локальных различиях в искусстве лесостепной Скифии // Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии. М., 1976. С. 96. Рис. 2, 4; *Бобринский А.А.* Отчет о раскопках, произведенных в 1903 г. в Чигиринском уезде Киевской губернии // ИАК. 1905. Вып. 14. Рис. 66; *Петренко В.Г.* Правобережье Среднего Приднепровья в V–III вв. до н.э. // САИ. 1967. Вып. Д1–4. Табл. 31, 20; *Могилов А.Д., Диденко С.В.* Курган 5 у с. Берестняги – памятник среднескифского времени в Поросье // РА. 2008. № 4. Рис. 1А, 4; *Бокий Н.М.* Археологические работы на Кировоградщине в 1968 г. // Археологические исследования на Украине в 1968 г. К., 1971. Вып. III. С. 158–159. Рис. 1, 2.
- ⁴⁶ Это прямой рубчатый гребешок, который свойственен также изображениям петухов, как например, на бляшке из кург. 14 некрополя Нимфея

- (Силантьева Л.Ф. Некрополь Нимфея // Некрополи Боспорских городов (МИА. № 69). М.-Л., 1959. Рис. 38, 14). См. также возможную взаимосвязь образов петуха и грифона в луристанском искусстве (*Porada E. Nomads and Luristan Bronzes: Methods proposed for a Classification of the Bronze // Dark Ages and Nomads c. 1000 B.C. Istanbul, 1964. P. 26, fn 60*).
- ⁴⁷ *Погребова Н.Н.* Указ. соч. С. 71; *Петренко В.Г.* Бронзовая бляха... – С. 57.
- ⁴⁸ *Покровська С.Ф.* Кургани IV ст. до н.э. біля Холодного Яру поблизу м. Сміли // Археологія. 1957. Т. X. Рис. 3, 2–4; *Ильинская В.А.* Скифы Днепровского лесостепного Левобережья. К., 1968. Табл. X, 6; *Галанина Л.К.* Скифские древности Поднепровья. (Эрмитажная коллекция Н.Е.Бранденбурга) // САИ. 1977. Вып. Д1–33. Табл. 26, 10, 14; 30, 13.
- ⁴⁹ *Ильинская В.А., Тереножкин А.И.* Скифия VII–IV вв. до н.э. К., 1983. Рис. на 53.
- ⁵⁰ *Канторович А.Р.* Мотив головы верблюда в восточноевропейском скифском зверином стиле // Е.И. Крупнов и развитие археологии Северного Кавказа. XXVIII Крупновские чтения. Материалы Международной научной конференции. М., 2014. Рис. 1, 1.
- ⁵¹ *Шкурко А.И.* О локальных различиях... – С. 96.
- ⁵² *Канторович А.Р.* Мотив головы верблюда... – С. 157–158.
- ^{52a} *Мозолевский Б.Н.* Малый Чертомлык // Скифы Северного Причерноморья. К., 1987. Рис. 6, 24, 25.
- ⁵³ *Ильинская В.А.* Скифы... – С. 121; *Шкурко А.И.* О локальных различиях... – С. 96. Рис. 2, 10; 4, 5.
- ⁵⁴ *Шкурко А.И.* О локальных различиях... – С. 96.
- ⁵⁵ *Ильинская В.А.* Скифы... – С. 121.
- ⁵⁶ *Шкурко А.И.* О локальных различиях... – С. 99.
- ^{56a} На это в свое время обращал внимание М.И. Артамонов (Третий Разменный... – С. 172).
- ⁵⁷ Подобные крылья известны издавна, во всяком случае подобные крылья у орлиноголовых грифонов, изображенных на украшении плаща ассирийского царя Ашшурнасирапала (первая половина IX в. до н.э.) на рельефе из Ниневии (Руденко С.И. Искусство Алтая... – С. 49. Рис. 40).
- ⁵⁸ *Переводчикова Е.В.* Язык звериных образов. С. 51–52; *Засецкая И.П.* Изображения грифонов и «грифов» в сарматском зверином стиле // Золото, конь и человек: Сб. статей к 60-летию Александра Владимировича Симоненко. К., 2012. С. 354.
- ⁵⁹ *Канторович А.Р.* К вопросу... – С. 197.
- ⁶⁰ *Azarpay G.* Some Classical and Near-Eastern Motifs in the Art of Pazyryk // *Artibus Asiae.* XXII. 1959.
- ^{60a} *Раевский Д.С.* Модель мира скифской культуры. Проблемы мировоззрения ираноязычных народов евразийских степей I тысячелетия до н.э. М., 1985. Рис. 24; 36.
- ^{60b} *Гуляев В.И.* Скифы. Расцвет и падение великого царства. М., 2005. Илл. 18; *Колтухов С.Г., Сенаторов С.Н.* Курган Пастка // История оружия. Альманах. № 10. К., 2014. Рис. 4; *Бидзиля В.И., Полин С.В.* Скифский царский курган Гайманова Могила. К.: Издательский дом «Скиф», 2012. Рис. 225, 38, 40;

- Петренко В.Г.* Правобережье Среднего Приднепровья в V-III вв. до н.э. // САИ. Вып. Д1–4. 1967. Табл. 18, 18; *Грибкова А.А.* Ювелирные украшения из кургана возле села Будки // ДАЗ. № 16. Донецьк, 2012. Рис. 1, 2; *Болтрик Ю.В., Фіалко Е.Е., Чередниченко Н.Н.* Бердянский курган // РА. № 3. 1994. Рис. 5.
- ^{60в} *Кубышев А.И., А.В. Николова, С.В. Полин.* Скифские курганы у с. Львово на Херсонщине // Древности степной Скифии. К., 1982. Рис. 11.
- ⁶¹ *Руденко С.И.* Культура населения Горного Алтая в скифское время. М.-Л., 1953. Рис. 163. Табл. LXXVII, 1–2; CXI.
- ⁶² *Azarra G.* Some Classical...
- ⁶³ *Артамонов М.И.* Сокровища саков. М., 1973. С. 234–235.
- ⁶⁴ *Канторович А.Р.* Истоки и вариации... – С. 192; *Канторович А.Р.* К вопросу... – С. 200; см. также: *Алексеев А.Ю.* Неизвестные грифоны скифского Александропольского кургана // Scripta antiqua. Вопросы древней истории, филологии, искусства и материальной культуры. М., 2011. С. 60.
- ^{64а} *Артамонов М.И.* Третий Разменный... – С. 172.
- ⁶⁵ *Скорый С.А.* Стеблев: скифский могильник в Поросье. К., 1997. С. 88. Рис. 44, 2–4. С.А. Скорый датировал комплекс по античным амфорам второй половиной V в. С.Ю. Монахов предложил датировать комплекс 80–70 гг. V в. до н.э. (*Монахов С.Ю.* Греческие амфоры в Причерноморье: комплексы керамической тары VII-II вв. до н.э. Саратов, 1999. С. 97–101; *Монахов С.Ю.* Греческие амфоры в Причерноморье: типология амфор ведущих центров-экспортёров товаров в керамической таре. М.-Саратов, 2003. С. 37).
- ⁶⁶ *Переводчикова Е.В.* Локальные черты...
- ⁶⁷ *Бессонова С.С., Сиволап М.П., Сиволап Л.Г.* Налобная золотая пластина IV в. до н.э. из Поросья // Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки». К., 2014. С. 63.
- ⁶⁸ *Фіалко О.Є.* Золоті аплікації з Бердянського кургану // Вісник Київського університету «Слов'янський університет». 2001. Вип. 11. С. 296. Рис. 15; *Алексеев А.Ю., Мурзин В.Ю., Ролле Р.* Чертомлык. Скифский царский курган IV в. до н.э. К., 1991. С. 171, кат. 78; *Мозолевский Б.Н.* Скифский «царский» курган Желтокаменка // Древности степной Скифии. К., 1982. Рис. 37, 23.
- ⁶⁹ Древности Геродотовой Скифии. СПб., 1866. Табл. III-IV; *Алексеев А.Ю., Мурзин В.Ю., Ролле Р.* Указ. соч. С. 220, кат. 169.
- ⁷⁰ *Клочко Л.С., Оленковский Н.П.* Новые скифские навершия с нижнего Днепра // СА. 1990. № 3.
- ⁷¹ *Мозолевський Б.М.* Товста Могила. К., 1979. Рис. 103; *Бидзиля В.И., Полин С.В.* Скифский царский курган Гайманова Могила. К., 2012. С. 261–265. Рис. 92; 386–387; *Мелюкова А.И.* Краснокутский курган. М., 1981. С. 44–45. Рис. 19; *Болтрик Ю.В., Фіалко О.О.* Повернення до Чмиревої Могили // Музейні читання. Тези доповідей наукової конференції. К., 1996. С. 31.
- ⁷² Об изображении свисающего языка в IV в. до н.э. см.: *Переводчикова Е.В., Фирсов К.Б.* О конструктивных особенностях зооморфных конских наносников (налобников) из скифского кургана Козел // Античная цивилизация и варварский мир. Мат.-лы 8-го археол. семинара. Краснодар, 2002. С. 47–56.
- ⁷³ Древности Геродотовой Скифии. 1866. Табл. XV, 7.

- ⁷⁴ Бессонова С.С., Сиволап М.П., Сиволап Л.Г. Указ. соч. Рис. 1; 2, 1.
- ⁷⁵ Самашев З., Джумабекова Г.С., Базарбаева Г.А. Конское снаряжение древних скотоводов Алтая: опыт реконструкции (по материалам кургана № 10 могильника Берел) // Археологический альманах. Донецк, 2010. Вып. 21. С. 264–266. Рис. 9, 2.
- ⁷⁶ Копейкина Л.В. Золотые бляшки из кургана Куль-Оба // Античная тюревтика. Л., 1986. Рис. 20; 21; Островецких А.С., Охотников С.Б. О некоторых мотивах звериного стиля на памятниках из собрания Одесского археологического музея // ВДИ. 1989. № 2. С. 60. Рис. 3, 4; Шилов В.П. Золотой клад скифского кургана // Археологические раскопки на Дону. Ростов-на-Дону, 1962. С. 63. Рис. 9, 3; Древности Геродотовой Скифии. 1866. Табл. VIII, 18–19.
- ⁷⁷ Алексеев А.Ю. Неизвестные грифоны... – С. 57. Рис. 2, 1; Алексеев А.Ю., Мурзин В.Ю., Ролле Р. Указ. соч. С. 194, кат. 113; Артамонов М.И. Сокровища... – Табл. 264, 265; Фіалко О.Є. Золоті аплікації... – Рис. 14.
- ⁷⁸ Ратнер И.Д., Костюк Л.И. Древности Херсонщины. Симферополь, 1989. С. 52. Рис. 3, 12.
- ⁷⁹ Гей А.Н., Каменецкий И.С. Северо-Кавказская экспедиция в 1979–1983 гг. // КСИА. 1986. Вып. 188. С. 46. Рис. 2, 36.
- ⁸⁰ Руденко С.И. Культура населения Горного Алтая... – Рис. 193. Табл. СІХ, 2.
- ⁸¹ Бессонова С.С., Сиволап М.П., Сиволап Л.Г. Указ. соч. С. 68.
- ⁸² Алексеев А.Ю. Неизвестные грифоны... – С. 61; Бессонова С.С., Сиволап М.П., Сиволап Л.Г. Указ. соч. С. 69.
- ⁸³ Алексеев А.Ю. Неизвестные грифоны... – С. 61. Рис. 3.
- ⁸⁴ Переводчикова Е.В. Локальные черты... – С. 49. Рис. 3, 11.
- ⁸⁵ Бессонова С.С., Сиволап М.П., Сиволап Л.Г. Указ. соч. С. 66.
- ⁸⁶ Бессонова С.С., Сиволап М.П., Сиволап Л.Г. Указ. соч. С. 66.
- ⁸⁷ Бабенко Л.И. Об одном иконографическом варианте образа грифона в греко-скифской тюревтике // Древности. Харьков, 2012. С. 105–116.

О ДРЕВНЕГРЕЧЕСКИХ ОРНАМЕНТАЛЬНЫХ МОТИВАХ, ВСТРЕЧАЮЩИХСЯ В ЭЛЛИНО-СКИФСКОЙ ТОРЕВТИКЕ

Орнаментальное изображение Луны. При исследовании эллино-скифского золотого ожерелья с подвесками в виде жёлудей из некрополя Нимфея, находящегося в коллекции Музея Ашмола в Оксфорде, нас, в частности, заинтересовал его модульный элемент – соединительное звено между тоже модульными, относительно крупными, круглыми цветами-розами¹.

Ожерелья, так же составленные схематично, и из подобных же наборных деталей, довольно известны. Конструктивный соединительный элемент представляет собой звено в виде двух тонких серповидных полумесяцев, острые концы которых обращены в разные стороны, охватывая боковые части крупных цветов или ритмически вторя линиям небольших золотых шаровидных бусинок, а выпуклые дуги состыкованы впритык, и поверху, как правило, напаян маленький цветочек, ритмически сочетающийся с крупными цветами. Часто эти маленькие цветочки вообще сделаны так же, как сердцевина с внутренней частью у больших.

Звенья этого типа видятся вспомогательными в ожерельях, часто их роль подчинённая. Отдельные детали выглядят чисто декоративными, конструктивно продиктованными форматом соединительного назначения. Однако, изучая, прослеживая в ретроспекции художественные истоки, мы смогли определить их первоначальный смысл, связанный и с их значением в ожерельях.

Среди памятников ювелирного искусства Финикии есть золотая подвеска VII в. до н.э. (грануляция, филигрань) из клада из Эворы (рис. 1)². Поскольку её детали выполнены реалистически, понятно, что мастер хотел изобразить. В частности, совершенно ясно видны две луны в такой же композиционно-знаковой увязке, как и на звеньях ожерелий. Они сделаны объёмными серпами – примерно как выглядит Луна 4–5–6 дня. Общее впечатление дополняют конструктивно и силуэтно: центральная ось, припаянная к ней



Рис. 1. Золотая подвеска из клада из Эворы.

круглая выпуклая деталь, которая ассоциируется с круглыми цветочками на стыке серпиков полумесяцев на ожерельях, отчасти детали в виде личин. Кроме этого в верхней части подвески закреплено по отдельности три круглых многолепестковых цветочка, очень сходных с розанами на ожерельях.

Древнегреческие ожерелья сделаны по принципу орнамента-бегунца и по восприятию окантовывали одежду у горловины, как вышивка.

Примеры золотых ожерелий:

1) К богатому женскому погребению кургана IV некрополя Нимфея – по Е. Гарднеру (1884 г.), женскому погребению семейной гробницы по публикации А.Л. (вероятно, А. Люценко, работавший в то время директором Керченского музея) в «Древностях» (1869 г.) – относится ожерелье с подвесками в виде желудей. Изделие датируют V ст. до н.э.³



Рис. 2. Ожерелье из Таранто.

Ожерелье составлено из звеньев в виде декоративных рельефных изображений Яцветов с закругленными лепестми, соединенных между собой звеньями, которые их охватывают, с маленькими тоже круглыми цветочками посередине. В целом образуется золотая орнаментальная лента, к которой снизу прикреплены золотые объемные пустотелые желуди одинаковой, натуральной величины. Каждый желудь подвешен под круглой цветочной пластинкой. Между желудями к соединительным пластинкам прикреплены маленькие подвески – амфориски. Хотя на золотой ленте – круглых пластинках и соединительных звеньях – цветочки стилизова-

ны и традиционны для многих подобных изделий, желуди – реалистичны. Вещь смотрится как низка желудей; в золоте уже, разумеется, художественно продуманная.

2) Ожерелье, предположительно, из Таранто (рис. 2). Ок. 380 г. до н.э. (по другому источнику 350–330 гг. до н.э.) Греция⁴. Составлено из пышных трёхъярусных розанов и соединительных звеньев, в которых тонкие лунные серпики декоративно дополнены тонкой ювелирной доработкой – узнаются в основном благодаря аналогиям. Маленькие цветочки на стыке изгибов лунных серпиков такие же как третий, сердцевинный ярус крупных цветов. Это ожерелье можно считать довольно содержательным: к розанам прикреплены крупные объёмные подвески в виде бутонов и

женских головок. На двух из них есть коровьи рога и уши и, следовательно, на них изображена Ио, которую Гера обратила в корову. Ио трактуют и как жрицу Геры. К звеньям с лунными серпиками подвешены маленькие, тоже объёмные, подвески, и тоже в виде головок божества.

3) Ожерелье северогреческого происхождения, найденное в Гомолионе, Фессалия (рис. 3), 330–300 гг. до н.э. В тонком ювелирном изготовлении сочетаются зернь и филигрань. Подобные типы так же чередующихся деталей характерны для изделий северогреческого происхождения⁵. Также составлено из розанов, как и ожерелья из Таранто и из Нимфея. В качестве сердцевинок двухъярусных круглых розанов закреплены шарики. Шарики чуть покрупнее закреплены и в серединах цветочков с лунными серпиками. Богато декорированы подвески – амфориски.



Рис. 3. Ожерелье из Гомолиона.

4) Ожерелье из некрополя Пантикапея, каменная гробница 1854 г. 400–380 гг. до н.э.⁶. К розеткам с лунами подвешены тисненые маски речного бога Ахелоя. К шестилепестковым двухъярусным цветам подвешены ребристые подвески в виде бутонов или семенных коробочек.

Обобщённо по составным деталям и художественно-декоративным качествам ожерелья из Нимфея, Таранто, Гомолиона и Пантикапея можно объединить в одну подгруппу.

5) Ожерелье из кургана Карагодеуашх, Прикубанье, Краснодарский край (быв. Гиагинский район Кубанской области), (тиснение, пайка, филигрань, металлопластика). Меотская культура. Конец IV в до н. э.⁷.

Звенья с полумесяцами имеют плоскостной характер: лунные серпики и все докомпонованные к ним цветочки представляют собой цельные пластинки, при этом именно они доминируют, так как гораздо крупнее объёмных золотых бусин между ними. В середине ожерелья – небольшая подвеска – букраний. Внизу к серединкам лилиевидных цветов между серпиками подвешены маленькие амфориски, к серединкам бусин – композитные ребристые амфорисковидные подвески покрупнее с флористическими чертами. В этом ожерелье луны условны почти как письменные знаки, и узнаваемы только по общей схеме.

6) Ожерелье из кургана Огуз (рис. 4) близ Нижних Серогоз в Херсонской обл., ок. 325 г. до н.э. Также нанизано из почти круглых золотых бусин. Бусины относительно крупные и воспринимаются почти равнозначно со звеньями с полумесяцами. В центре – крупная подвеска в виде головы богини. Звенья с лунными серпиками уплощены, с маленькими

цветочками. Снизу к этим звеньям подвешены интересные маленькие подвесочки в виде женской гермы с крыльями, очевидно – стилизованные изображения скифской крылатой богини («Первоначально герма – каменный столб, путевой знак, позже на верхней его части стали помещать изображение Гермеса – охранителя дорог и путников; со временем гермами стали называть поясные статуи, изображавшие богов и людей»)⁸. Весьма интересный



Рис. 4. Ожерелье из кургана Огуз.

аспект культурного влияния: в представлении скифской знати гермы богини, вероятно, были наделены той же функцией – охранительницы путников. Более древнее изображение крылатой богини есть, в частности, на зеркале из кургана Келермес (2–3 четверти VII в до н.э.).

Композиционными ритмами детали ожерелий очень хорошо увязаны. Не считая подвесок, несущие части ожерелий из курганов Карагодеуашх и Огуз несколько подобны кругловатыми бусинами. По этому признаку они могут быть объединены в другую подгруппу.

7) Геометрической расчерченостью отличаются промежуточные звенья ожерелья из коллекции Британского Музея, 400–350 гг. до н.э.⁹ Они отделаны по контуру рубчатой проволокой и заполнены зелёной эмалью. На них уже даже нет отделённых лунных серпиков; намёк на них можно домысливать только в серповидных рисующих боковых окантовках. Именно в этом ожерелье наиболее ясна простая конструктивная подоснова.

8) Ему довольно близко ожерелье из погребения знатной скифянки в Большом Рыжановском кургане (Черкасская обл.)¹⁰ На этом украшении тонкие лунные серпы узнаются в серповидных деталях, похожих одновременно и на растительные.

Несколько обособленной и весьма интересной находкой является нашивная пластинка в виде схематично такого же, как в ожерельях элемента из кургана Бабина Могила возле села Тарасово-Григорьевка Апостоловского р-на Днепропетровской обл., датируемая 350–300 гг. до н.э.¹¹ Это цельная серебряная пластинка с показанными низким рельефом сдвоенными полумесяцами, шестилепесковым цветком поверх их в центре, и нимфеевидными цветами, заполняющими места между рожками. Рисующие линии рельефа, выразительно – очертания полумесяцев, – проработаны канфаркой. На краях лунных рожек имеются дырочки для пришивания. Все цветы позолочены, серпики лун оставлены серебряными. Таким образом использован живописный приём тепло-холодности, использовавшийся в эллино-скифской торевтике¹². В подвеске это подчёркивает содержание: серповидные формы – это луны, как в ювелирном искусстве Древнего Египта, где лунные серпы изображались драгоценными металлом или сплавом холодных оттенков.

Изготовление в виде отдельной нашивной пластинки с понятными читаемыми составляющими деталями говорят и о самостоятельности этого орнаментально-смыслового мотива.

На всех ожерельях звенья с полумесяцами отличаются тонкостью и четкостью линий. На всех (кроме предпоследнего) показан, в виде тоненького серпика, молодой растущий месяц – примерно 2–3–4 лунных дней (4-й – «День Дерева»), когда закладываются жизненные циклы; и такой же, только повернутый в другую сторону, убывающий месяц – примерно 26–27–28 лунных дней (28-й – «День Лотоса»), когда завершаются ранее заложенные и сделанные программы. На различных ожерельях звенья с лунами значительно стилизованы, и при этом отличаются уровнем стилизации в пределах индивидуальных почерков мастеров, проявленных в изделиях и связанных с использованными техническими приемами, увязкой с цветочными или бусинными звеньями. Слегка отличается геометрическая прорисовка лунных серпиков. Смысл увязан с художественно-декоративными особенностями. Ожерелья наделены чертами доброй магии: лунные циклы посадки растений, лунный календарь, фазы Луны: Луна растущая, Луна убывающая...



Рис. 5. Бактрийское ожерелье.

Среди очевидных подражаний рассматриваемой схеме ожерелье из Бактрийского золота (рис. 5) (золотые предметы, найденные в 1978 г. в Афганистане, в городище Тилля-тепе при раскопках кушанских царских захоронений I века до н.э.¹³). Конструктивное отличие заключается в том, что и круглые – уплощенные, со вставками камней (многие с бирюзовыми), и двоянные серповидные – плоские – звенья закреплены под нанизанными кольцами-петлями. (Такие кольца-петли встречаются на более

ранних этрусских и финикийских ожерельях. Характерны для них и круглые золотые бусины и подвески в виде головок божеств). Ещё ниже к каждому звену подвешена плоская двухъярусная подвеска: звено закругленное сверху и заостренное книзу с плоской каменной вставкой, к которому снизу подвешено круглое плоское. Цвет ожерелья обогащён цветом самоцветов вставок бирюзовых и бордовых.

Его творческой современной репликой является золотое ожерелье с бирюзой и жемчугом созданное ювелирами бренда Gurhan, основанного Гурханом Орхана и его женой Фионой Тили. (Герхэн родом из Турции, но считает себя гражданином мира, жил в Греции, Швейцарии, Франции, а в настоящее время проживает в Нью-Йорке)¹⁴. Ярусы нанизанных и круглых, серповидных деталей практически совпадают. Круглые звенья тоже с бирюзовыми вставками. Отличие в том, что к каждому звену

подвешена каплевидная жемчужина. Хотя это ожерелье тоже не несёт выраженной смысловой нагрузки, в общедизайнерском решении автор, очевидно, обращался к античным и бактрийскому образцам. Ожерелье решено в благородно сдержанной тонко живописной цветовой гамме: лимонное золото, бирюза, белый жемчуг (это колорит снега, освещённого ярким солнцем, с лёгкими тенями).

К античным образцам восходит, наиболее вероятно, ожерелье Святого Януария (рис. 6), сделанное ювелирным мастером Микеле Дато в 1769 году для позолоченного серебряного бюста святого, установленного в капелле, где хранятся его мощи¹⁵. В композиции в центрах цветов-розов, и круглых и с серпами звеньев, расположены крестовидные формы, но они дополнены и лепестковыми. Ожерелье очень насыщено и по композиции, и по рисунку, и по цвету. Оно изобилует самоцветами. Их невероятная роскошь и витражные цветовые сочетания соответствуют моде того времени и практике в эстетике драгоценностей католической церкви.



Рис. 6. Ожерелье Святого Януария.

Ещё в финикийском искусстве встречаются, так сказать, половинчато-цветочные – силуэтно однотипные изображения: капители колонн глиняной модели финикийского храма с Кипра, 2-й половины 1 тысячелетия до н.э., орнаментальные мотивы статуэтки из слоновой кости

«Африканского мальчика схватила львица», найденной в Нимруде и др. В торевтике же, возможно, уже в ожерельях появился элемент, которого нет на подвеске из клада из Эворы – нимфеевидные цветочки вверх и вниз между острыми краями полумесяцев. Понятно, что технически они предназначены для укрепления конструкции, но композиционно заполняют условный формат, а по содержанию взяты из смысловой структуры изделий.

В эллино-скифской торевтике обнаружилось и это боковое ответвление мотива. Выраженная эволюция в цветочных элементах видна на скифских золотых пластинках. Хотя их силуэты и рельефное исполнение весьма сходны с лунными звеньями ожерелья из кургана Карагодеуаш – содержательное наполнение стало иным, в основном благодаря иначе разработанной середине. Такие части как половинки лунных серпиков в ожерельях, в пластинках уже явно являются лепестками тюльпано- или лилиевидных цветов. Это двоянные цветы – они симметричны по вертикальной и горизонтальной осям. В ожерельях просматриваем уже двоянность этих деталей – они выглядят и как части лунных серпиков и по общей форме как продолжение боковых лепестков цветов. Это достигается двумя осями симметрии: продольной, вдоль которой серповидные детали читаются как луны, и поперечной, разделённые которой они читаются как цветы. Схема художественно модульна. Например, на золотых пластинках из кургана возле села Балки, четыре лилиевидных цветка образуют круглую розетку. Только в центральной части лепестков просматривается общность с лунным серпом, кончики же выражено стилизованы подобно растительным мотивам древнегреческого искусства. Упрощённые цветы изображены попарно рядом на подвесках из кургана возле села Новосёлки Черкасской области¹⁶.

В цветочном виде эти лунно-растительные звенья перешли в ранне-средневековую и скифо-славянскую орнаментику. «Крины» – устойчивый символ растительной силы. На криновых ожерельях XI–XII – первой половины XIII вв. из кладов и подвесках (рис. 7) видим ту же схему. Ранней видится криновая подвеска на цепочке с Княжьей горы в Каневе. Крины из клада из села Сахновка, Черкасской области¹⁷. Из Киева (усадьба Орлова, 1901 г., усадьба Лескова 1876 г. и др)¹⁸. Лунная символика в них ещё узнаваема, однако, по декоративной стилизации растительная уже начинает преобладать или преобладает. Это тоже орнаментально двоянные или похожим образом стилизованные цветы, распускающиеся бутоны. В Ж-образных изображениях кринов (лилий) видно скифское и протоскифское происхождение.

Христианские мотивы подвески из Канева и кринового ожерелья из Киева явно указывают на цветочные, и глубже – лунные истоки. Сквозь христианские наслоения просматриваются древнее содержание и в згардах – традиционных западно-украинских женских шейных религиозных украшениях-оберегах (наиболее известны XIX-начала XX веков). Среди них есть весьма сходные с криновым ожерельем с крестовидными подвесками. Очень распространена лунная символика, в частности, и в серьгах. Среди народных встречаются входящие в гарнитуры со згардами.

Детали в виде выраженных и сильно стилизованных сдвоенных лун есть в старинных и, сделанных по их образцам – современных, серьгах голубцах и одинацах. Весьма плодотворна тема и в современном ювелирном искусстве. Например: серьги Мэтью Кэмпбелла Лоренца, основателя ювелирного бренда M.C. L Design. «Силянки» (от сила) – «крызы» нанизанные из разноцветного бисера тоже, встречается, сохранили архаичную схему. В частности, на крызе из Закарпатья, конца XIX ст., у горловины расположен узор, в котором просматриваются «розань» и охватывающие их «лунь».



Рис. 7. Кривовая подвеска на цепочке с Княжей горы в Каневе. Крины из клада из села Сахновка.

Кроме нашейных ожерелий и серёг, исключительно интересны бусины ожерелья (золото, сердолик) из клада из Сахновки. На золотых изображены описанные в былине «птицы клеувучие». Они стилизованы так, что точно вписываются в известную схему. Птицы сдвоены, подобно кринам – очертания их крыльев соотносятся с лунами, с розанами соотносятся круглые идеограммы поля. На згардах также встречаются мотивы восходящие к идеограммам поля. Вписываются в схему и некоторые руны и графическое начертание буквы Ж. Интересна руническая и кириллическая буквенная символика, в частности: Живете (от Жизнь), Жива, сохранение любви и др.

Прототипом подобных украшений, как и многих других, безусловно, были разнообразные венки и букеты из настоящих веток, листьев и цветов. Ювелирные изделия созданные по растительным мотивам найдены во многих археологических комплексах Древнего Египта, Древнего Шумера, Эгейского мира, Древней Греции. Очень широко распространены были и лунные мотивы. Символика восходит к древнейшим культам Луны, переросшие в культы Деметры, Артемиды, Селены, Гекаты.

В рассмотренных ожерельях интересно соединение лунной и растительной тем, содержательно наполненное ритмическо-конструктивное чередование форм. Конструктивные лунные звенья удачно расположены как символично-смысловые, художественно-орнаментальные мотивы. Лунны эффектны и выразительны в художественном плане, традиционны, знаково узнаваемы. Круглые цветы, шаровидные бусины, очевидно, могли ассоциироваться с солнцем. В ожерельях сочетается знаковость божественных близнецов – Аполлона-Гелиоса и Артемиды-Селены.

Интересны этнографические параллели в русской народной вышивке Поморья (Каргополье, Архангельщина – куда происходили миграции из южных регионов). Круги – месяцы – вышивали на концах полотенец, подзорах, называемых здесь подвесами, и передниках. Круг состоит из цветка – солнышка и описанного вокруг него незамкнутого кольца – месяца¹⁹. Ещё в семантике особое внимание привлекает то, что в языческих религиях солнце и луна-месяц почитались покровителями брака²⁰. В день летнего солнцестояния, солнце, по поверью, выезжает из своего чертога к луне. Оно пляшет и рассылет по небу огненные лучи. Этот день считался днём брачного союза между солнцем и луной²¹. Некоторые жители Каргопольского района говорят и об иной связи между солнцем и луной-месяцем: их называют братом и сестрой (Сообщила А.В. Колпакова, 86 лет, деревня Река). В Ошевенской и Нифонтовской волостях женщины носили «золотые» платы с изображением светил и звезд (Сообщила М.Д. Попова, 63 года, деревня Река)²².

Интересны находки вышивок на воротниках суздальских мужских рубах: воротник с лунницами и кринами, курган № 50, XI – XII в.; воротник-стоечка с лунницами рожками вверх, погребение № 3²³.

Среди скульптурных прототипов изображений луны на подвеске из клада из Эворы, выделяются вавилонские каменные стеллы с рельефными фигуративными композициями и текстами, в частности: кудурру (небольшая стела религиозного или юридического значения) касситского царя Мелисипака XII ст. до н.э., кудурру XIII ст. до н.э. на котором изображён бог Ану, камень царя Мелисипака II²⁴ и др. На этих памятниках вверху, на условном небе, знаково изображены важные для жителей Месопотамии астральные божества: полумесяц бога Луны Нанна (по-семитски Сина), звезда богини Иштар и солнечный диск бога Шамаша. На этих рельефах лунные полумесяцы изображены очень похожими с золотыми, примерно в такой же фазе. Нанна считался божеством-быком по метонимической ассоциации между молодым месяцем и

рогами. Много изображений астрономических объектов, в их числе лунных серпов, встречается на цилиндрических печатях.

На эгейских артефактах встретилось изображение только с похожими ритмами, например, орнаментальная часть, замыкающая низ композиции, перстня-печатки из Тиринфа, ок. 1500–1400 гг. до н.э.²⁵

Как впитавший скифские истоки интересен традиционный осетинский орнамент, архаические сюжеты которого прошли свой путь развития, отображаясь особой, образной пластикой, передающей зрителю разнообразные мировоззренческие коды древнего традиционного социума. Среди самых консервативных символы астральных знаков, идеи плодородия. Видятся обширные родственные орнаментальные пространства²⁶. Эстетика различных серповидных линий доминирует в традиционных южносибирских и казахских орнаментах; встречаются мотивы, соотносимые с рассматриваемой схемой и на среднеазиатских сюзанах; популярны сдвоенные завитки и на гуцульских коврах и др. Как отголоски древности, видны сдвоенные лунные серпы, в частности на каракалпакских украшениях – пластинчатом браслете «хасыл таслы билезик»²⁷ и нагрудном украшении²⁸.

Среди ювелирных изделий времён классицизма и ампира встречаются по форме и декору очень близкие, но в которых связь с содержанием поверхностна, например: пряжка «Аквamarin», Англия, начало XIX в.²⁹

Таким образом, мотив двух состыкованных выпуклыми дугами лунных серпов, так реалистично показанный на подвеске из Эворы, утвердился в древнегреческих золотых ожерельях и как очень подходящий конструктивный элемент, и как весьма значимый смысловой, в разных ожерельях немного по-разному повествовательно расписанный. Хотя информация крайне отрывочна, можно предполагать, что конструктивно-схематичная контурность продиктовала именно такое расположение двух серпов, которое и как идеограмма вписалось в перебивы астрономической солярно-лунной и растительно-флористической символики.

Не исключено, что такой вид ожерелий может быть связан с древней календарной знаковостью – циклами весенних праздников обновления природы, отмечаемых обрядами почитания Деметры, Персефоны, Хлориды (флоралии), Лето (и в смысле «год»), мифы о которых восходят к догреческим малоазийским корням. Ожерелья могли относиться к аксессуарам костюмов жриц.

Элемент из двух лунных серпов, почти как логографический символ, нашёл продолжение в скифо-славянской традиции, кроме того, очень далёкие отголоски.

Орнамент, происходящий от мотивов плетения растений. Наше внимание привлёк один из орнаментов, встречающийся на изделиях драгоценной эллино-скифской торевтики времён расцвета: чаше из кургана Гайманова Могила, горите из Мелитопольского кургана и др. и памятниках древнегреческой монументальной архитектуры и скульптуры: Сокровищнице Сифносцев, саркофаге сатрапа из Сидона,

«Саркофаге Александра» и др. (рис. 8). Как известно, Сокровищница Сифносцев значительно предшествует роскошной торевтике по хронологии, но главное, как мы показали, истоки многих художественных решений видятся в древнегреческой монументальной скульптуре, а поэтому мы обратились к ней и для изучения этимологии и семантики орнамента.

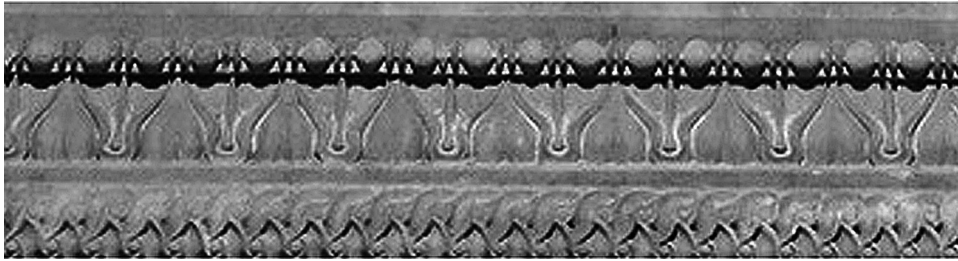


Рис. 8. Орнамент «Саркофага Александра».

Орнамент, казалось бы, не выявляет чёткой эволюции. В комплексах храмового типа и на саркофаге, как модели храма, он предстает уже в готовом виде, служит обрамлением изобразительных плоскостей с рельефами, и почти таким же переносится в торевтику. Не дополняет знания о нём и цветовая раскраска. Однако, в плане очень отдалённого экскурса, просматривается, что его структурно-ритмические особенности, по всей вероятности, восходят к храмово-архитектурным истокам – частям плетеных сооружений.



Рис. 9. Рельеф на каменной стеле святилища Гёбекли-тепе.

Это нашло интереснейшее и довольно убедительное подтверждение в древнем святилище Гёбекли-тепе, на юге Турции (рис. 9). Характер плетения, узлов, конструктивные узловые части ритмически весьма сходны, узлы плетения приблизительно узнаются. Что особенно важно – там плетённый орнамент уже вырублен в виде рельефа на каменной стеле; и он тоже отчасти обрамляет композицию на плоскости. В некотором роде конструктивные элементы уже показаны орнаментально.

Образцами плетения в монументальных культовых

сооружениях являются древнейшие древнеегипетские кумирни, известные по изображениям и отголоскам в последующей архитектуре.

Части эллино-скифской и древнегреческой торевтики с рассматриваемым орнаментом, в частности, золотые накладные орнаментальные ленты на бронзовом панцире и разделительные орнаментальные полосы на горитах из гробницы Филиппа II македонского и из Мелитопольского кургана, окантовка чаши из кургана Гайманова Могила тоже сохраняют функцию обрамления композиционных сцен или конструктивно-декоративных частей (рис. 10). Эти предметы военного снаряжения и вместе с этим декоративно-прикладного искусства тоже наделены определённой тектоникой.



Рис. 10. Орнамент окантовки чаши из кургана Гайманова Могила.

Среди неолитических артефактов есть единичная находка с похожим структурными узлами орнамента – каменный топор 3 тыс. до н.э. из города-государства Мархаши на иранском плато. Мотивы плетения весьма распространены в неолитической месопотамской, средиземноморской, северопричерноморской керамике, а также и в современной, в частности, украинской и среднеазиатской, сохраняющей древнейшую символику, – уругтской.

Стремление реалистично отображать природу характерно для искусства Древней Греции. На подъеме и в период расцвета древнегреческого искусства V-IV ст. до н.э. происходит усиление реалистической линии и местных мотивов в эллино-скифской торевтике. Одновременно можно отметить художественное утверждение выражено идущей от реализма знаковости. Естественно, много интересных находок и на территории Скифии.

Примечания:

- ¹ В декабре 1868 г. при хищнических раскопках некрополя Нимфея было разрушено несколько погребений. Находки не были приобретены для русских музейных собраний и попали в Англию. Часть их хранится ныне в Оксфорде (Ashmolean Museum Department of antiquities). В 2002 г. вышла книга Михаэля Викаерса «Скифские и фракийские древности в Оксфорде»; *Vickers Michael. Scythian and Thracian antiquities in Oxford. Ashmolean Museum Oxford. 2002. 80 p.* Издание иллюстрировано цветными фотографиями и снова привлекло внимание к этой мало известной у нас коллекции.
- ² Мадрид, Национальный археологический музей.
- ³ Черненко Е.В. Погребения с оружием из некрополя Нимфея. // Древности Восточного Крыма (Предскифский период и скифы). К., 1970. С. 190–198; Силантьева Л. Ф. Некрополь Нимфея. МИА. № 69. Некрополи боспорских городов. М.-Л. С. 5–107, 11, 45–46.
- ⁴ Лондон, Британский музей, GR 1872.6–4.667. <http://ornament-i-stil.livejournal.com/17094.html?thread=57798>
- ⁵ Сокровища мира / Под ред. Дж. Гуадалупи. М., 2001. 336 с.
- ⁶ Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж. Спб, 1854. С. 22.
- ⁷ Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж. Раскопки Е.Д. Фелицина в 1888 г. // ОАК, 1882–1888. <http://fandag.ru/photo/2-0-241>
- ⁸ Петрова Э.Б. Античная Феодосия. История и культура. Симферополь, 2000. С. 163–164.
- ⁹ Лондон, Британский музей, GR 1891.6–27.1 a and b. *Williams D., Ogden J. Greek gold. London, 1994. P. 62, kat. № 15.*
- ¹⁰ Клочко Л.С. Нашийні прикраси скіф'янок (ланцюжки з окремих елементів) // Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки». К., 2014. С. 109–129, 113.
- ¹¹ АІ, инв. № КР-IV-259.
- ¹² Триколенко О.В., Триколенко С.Т. Умовна колористична тепло-холодність у скіфській торовитиці. Срібна з позолотою чаша із кургану Гайманова Могила // Музейні читання: зб. наук. праць. К., 2006. С. 30–39.
- ¹³ https://ru.wikipedia.org/wiki/Бактрийское_золото
- ¹⁴ http://www.art79.ru/jewelry.php?let=G&brand_id=174
- ¹⁵ Неаполитанская сокровищница. <http://www.softmixer.com/2013/11/blog-post.html>
- ¹⁶ Киев, Музей исторических драгоценностей Украины.
- ¹⁷ Киев, Музей исторических драгоценностей Украины.
- ¹⁸ Киев, Музей исторических драгоценностей Украины.
- ¹⁹ Елизаренкова Т.Я. Мир идей ариев Ригведы. <http://www.kirsoft.com.ru>
- ²⁰ Потембня А.А. О мифическом значении некоторых обрядов и поверий. М. 1865. С. 231.
- ²¹ Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. Т. 1. М., 1865. С. 76–77.
- ²² Елизаренкова Т.Я. Мир идей Ариев Ригведы. <http://www.kirsoft.com.ru/>

- ²³ *Сабурова М.А. Елкина А.К.* Детали древнерусской одежды по материалам некрополя г. Суздаля <http://russ-zemlya.io.ua/album553451>
- ²⁴ Париж, Лувр.
- ²⁵ Афины, Национальный музей.
- ²⁶ *Цагараев В.* Осетинский орнамент (Из книги «Искусство и время». Владикавказ, 2003. <http://www.anaharsis.ru/>
- ²⁷ http://sanat.orexca.com/2003-rus/2003-2-2/history_art3-13/
- ²⁸ <http://karakalpakiya.ru/>
- ²⁹ <http://www.liveinternet.ru/>

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ И ИСТОКИ КОМПОЗИЦИИ НА ФАЛАРЕ ИЗ КУРГАНА БОЛЬШАЯ БЛИЗНИЦА

Среди находок в кургане Большая Близница есть круглые бронзовые фалары, украшенные пластинами с рельефными сценами боя, сделанными тиснением с помощью пуансонов (рис. 1)¹. Мы писали о художественных заимствованиях с рельефов фриза храма Аполлона Эпикурейского в Бассах (ок. 430–420 гг. до н.э.) для композиции фалара со сценой боя амазонки верхом на коне и воинов². Выработанный нами метод профессионального сравнительного изучения художественных особенностей, включая заимствования, позволяет нам высказать соображения и относительно другого круглого фалара – со сценой боя греческого героя с амазонками, в том числе и его возможного сюжета.

Всё изображение не выявляет точного сходства с какой-то из сцен рельефов храма в Бассах. Но фрагментарное сходство очевидно, что тоже указывает на рельефы храма как на источник заимствований. Также особенности композиционного мышления и проработки образов свидетельствуют о том, что накладка на фалар, вероятнее всего, того же автора, что и накладка на фалар со всадницей из этого комплекса.

Рассмотрим изделие металлопластики детальнее. Композиция по обобщённой схеме такая же раскалывающаяся, как и на фаларе со всадницей. При этом иначе расставлены акценты сюжета: на одном фаларе в центре стягиваемая с коня амазонка – побеждаемая, а по бокам атакующие её воины; на другом фаларе все пешие: в центре фигура победителя – греческого воина-героя, а по бокам побеждаемые амазонки.

Сюжетно-художественные особенности композиции позволяют предположительно интерпретировать её как «Ахилл и Пентесилея»¹. Греческий герой (возможно, Ахилл) акцентирован как главный: он эффектно развёрнут в атакующем движении с напряжённой осанкой. На левой руке круглый щит, которым он прикрывается; через неё переброшен и эффектно взметнувшийся плащ. В правой руке для удара сверху занесено копьё. Воин обнажён, с выраженной мускулатурой, её рельеф подчёркивает ремень-перевязь, проходящий через грудь. На голове – аттический шлем с подвесными нащёчными пластинами и гребнем. Именно его военное снаряжение показано довольно красиво декорированным. Шлем выглядит так же, как и на воине, стягивающем всадницу с коня на фаларе со всадницей. У обоих этих воинов в шлемах одинаковый и поворот головы на разных фаларах.

¹ Пентесилея (Пенфесилея) – царица амазонок, дочь бога Ареса и Отреры. Во время Троянской войны Пентесилея вместе с амазонками пришла на помощь троянцам и пала в поединке с Ахиллом. Ахиллес был очарован красотой мертвой Пентесилеи (Мифы народов мира. Т. 2. К., 1988. С. 300).



Рис. 1. Фалары из кургана Большая Близнаца.

Упрощённая схема фигуры сопоставима со схемой движения воина, стягивающего амазонку с коня на рельефе храма Аполлона в Бассах³. Но фигура фалара доработана – доведена изобразительно внешне, и, главное – образно. Мы полагаем, что это делалось именно по фигуре Ахилла сцены «Ахилл и Пентесилея» храма⁴. Поэтому с этой фигурой просматривается наибольшее сходство: постановка ног, энергичный разворот торса, напряжённый плечевой пояс (рис. 2).



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

Похож и ремень-перевязь на груди. Отличаются: наклон плеч для занесения правой руки с копьём вверх; левая рука, прикрытая щитом; лёгкий, пластичный движениям плеч и рук, наклон шеи и головы. Привлекает особое внимание игра взглядов нападающего воина и обороняющейся мечом поверженной амазонки. Смотрят друг на друга и Ахилл, и Пентеселея, изображенные на рельефа храма. Это один из

штрихов в пользу предположения, что на накладке изображена именно эта мифическая пара противников, символизирующая трагическую любовь. Предполагаемый сюжет вывел бы и поверженную противнику-амазонку воина в главную героиню, объединив их в выражено взаимодействующую и действиями, и духовной связью, пару.

Схема атакующей фигуры восходит ещё к микенскому периоду. В почти таком же выпаде запечатлен нападающий воин на одном из золотых перстней-печаток XV в. до н.э. из шахтной гробницы IV круга А Микен (рис. 3)⁵. При этом в правой руке он занёс над противником не копьё, как на фаларе, а короткий меч наподобие открытых тоже в погребениях Микен.

Но, как мы уже отмечали, художественные параллели восходят и ещё глубже – к начальным периодам древнеегипетского искусства⁶. Так схематично почти идентичны сцены единоборств центральных фигур противников на этом перстне из Микен и древнеегипетских правителей разных царств на пластинке из слоновой кости. Очень важно, что фигуры практически совпадают в композиционной увязке. Эта же сцена в канонически-метафорическом виде – фигуры фараона пропорционально увеличены – показана на пекторали (ок. 1840 г. до н.э.) дочери Сенусерта III царевны Меререт (рис. 4).



Рис. 3. Перстень-печатка из шахтной гробницы IV круга А Микен.

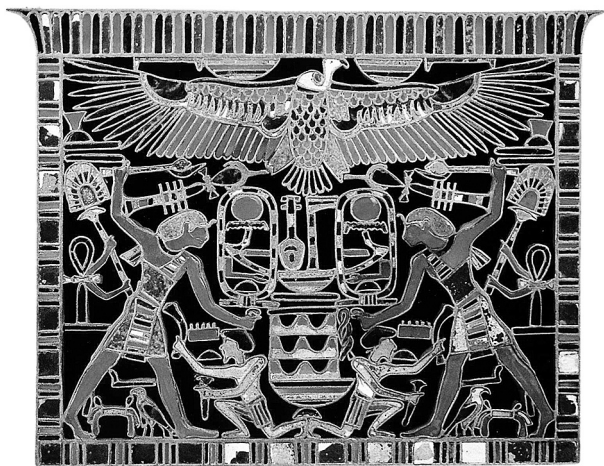


Рис. 4. Пектораль дочери фараона Сенусерта III царевны Меререт.

Две фигуры амазенок расположены художественно симметрично по сторонам от доминирующего воина. Они словно распались из боевой пары под его мощным натиском в разные стороны, каждая рухнув на одно колено. Амазонки побеждаемы, но отчаянно сопротивляются.

Схема фигуры гипотетической Пентесилей узнаётся по скульптурным прообразам, в частности, фигуре гоплита на рельефе Галикарнасского мавзолея, и однотипным фигурам храма.

В эллино-скифской торевтике именно в такой увязке: фигура, заимствованная с изображения Ахилла на рельеф храма атакующая фигуру, в которой просматриваются

заимствования с фигуры гоплита и др., они изображены на накладке на ножны меча из кургана Чертомлык⁷.

Схема изображения фигуры другой амазонки в целом зеркальна. Отличается только левая рука. В этой фигуре просматривается значительное сходство с женской фигурой перед конём с амазонкой рельефа храма⁸. При сохранении стержневой схемы фигуре на фаларе придан больший наклон: у фигуры на рельефе правая нога напряжённо согнута при переносе на неё центра тяжести, а у фигуры фалара она уже подломлена до падения на колено. Для выдерживания художественной симметрии и вписывания в формат, правая рука опущена и согнута в локте. Левая рука со щитом вытянута вверх аналогично тому, как вытянута тоже правая рука со щитом у воина фалара со всадницей. В целом, при общем наклоне этой женской фигуры рельефа влево, получается такое, как на фаларе, движение тела: туловища с выровненной левой ногой, правого бедра, левой руки. Но небольшой круглый щит амазонка фалара держит иначе – за двоянную скобу в центре – как и амазонка Галикарнасского мавзолея.

Особую идейно-сюжетную линию составляют параллели с военным снаряжением и символикой македонского царства. Интересно, что именно такой же, как показанный на фаларах настоящий шлем Филиппа II находится в музее Вергины (рис. 5)⁹. Еще, шестнадцатилучевая звезда на щите воина-героя фалара такая же, как и на крышке большого золотого погребального ларца-ларнакса (рис. 6) 350–330 гг. до н.э., открытого внутри мраморного саркофага гробницы этого македонского царя¹⁰. Среди более древних памятников, начиная с бронзового века, сходная стилизация изображений звёзд часто встречается в искусстве Передней Азии: на углублённых рельефах цилиндрических печатей, в торевтике и др. Позднее же изображения звёзд такого типа с разным количеством лучей (семь, одиннадцать и др.) встречаются на находках и из Северного Причерноморья, в частности, на монете и фрагменте краснофигурной керамики (из феодосийского Карантина) из Феодосии¹¹.



Рис. 5. Шлем царя Филиппа II македонского.



Рис. 6. Погребальный ларец-ларнакс.

мера из слоновой кости IV в. до н.э., и золотому профилю, крайне сложно напоминающий царя на фаларах, мог быть изображён раньше и значительно моложе. Но такое представление его типажа в героическом образе было бы понятно и оправдано. Ещё с архаики в древнегреческом высоком искусстве стал утверждаться героизированный тип опытного воина старше тридцати лет с характерными внешними чертами: мощное телосложение, решительные жёсткие движения, подкреплённые бескомпромиссной уверенностью, значительной силой и военной выучкой, короткие курчавые волосы, небольшая борода (мускулатура и борода крайне интересно подчёркивались и в военном снаряжении – тораках и лицевых пластинах шлемов). Именно такие образы изображены на скульптурных произведениях. Особенно показательны рельефы Галикарнасского мавзолея. Этому типу, складывавшемуся на основе наблюдений, соответствовала и внешность видного военачальника древности – македонского царя Филиппа II.

Много и отдалённых отголосков в современном декоративно-прикладном искусстве обширного региона: среднеазиатские сюзаны, украинская и русская вышивка, роспись, резьба и др.

Не исключено, что на фаларах метафорически в обобщённом образе героя мог быть изображён тип близкий персоне царя Филиппа II македонского. По имеющимся изображениям: маскообразному скульптурному портрету маленького раз-

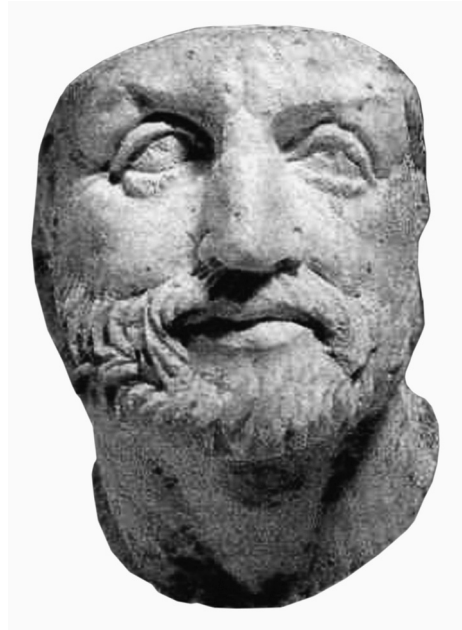


Рис. 7. Скульптурный портрет Филиппа II македонского из слоновой кости.

Примечания:

¹ Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж. Инв. № ГЭ, ББ. 79–80; *Р.С. Минасян, Е.А. Шаблавина*. О роли технической терминологии в археологи-

- ческой литературе. <http://historylib.org/historybooks/Gunny--goty-i-sarmaty-mezhdu-Volgoy-Dunaem/17>
- ² Триколенко О.В., Триколенко С.Т. Композиция на круглом фаларе из кургана Большая Близница // Музейні читання: Мат. наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки». К., 2014. С. 202–206.
- ³ London, British Museum. Department: Greek & Roman Antiquities. <http://www.britishmuseum.org> BM, Rn: 1815,1020.17, Bibliographic reference Sculpture 534.
- ⁴ BM, Rn: 1815,1020.21, Bibliographic reference Sculpture 537.
- ⁵ Афины, Национальный музей.
- ⁶ Триколенко О.В., Триколенко С.Т. Особенности изображений со сцены боя на серебряной накладке горита из кургана Солоха // Музейні читання: Мат. наук. конф. «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки». К., 2014. С. 189–201.
- ⁷ Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж; 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: Мат. наук. конф. «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки». К., 2013. С. 124–142. [В этой статье нами рассмотрены и другие прототипы этой фигуры].
- ⁸ BM, Rn: 1815,1020.17, Bibliographic reference Sculpture 534.
- ⁹ Вергина, Музей.
- ¹⁰ Фессалоники, Археологический музей.
- ¹¹ Мельников О.Н. Монеты античной Феодосии // МАИЭТ. 2000. Вып. 7. С. 214–217; Штерн Э.Р. Феодосия и её керамика. Одесса, 1906. Табл. V.

ПАМ'ЯТКИ ЮВЕЛІРНОГО МИСТЕЦТВА



ДОБИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

**ДАВНЬОРУСЬКИЙ СКАРБ З КИЄВА ІЗ ЗІБРАННЯ МУЗЕЮ
ІСТОРИЧНИХ КОШТОВНОСТЕЙ УКРАЇНИ: ІСТОРІЯ ЗНАЙДЕННЯ**

В зібранні МІКУ знаходиться пара давньоруських золотих колтів і два золотих скроневи́х кільця київського типу. Колти (рис. 1: 1, 2), записані як окрема знахідка з м. Києва, вул. Трьохсвятительська, 4 (?), були опубліковані Т. Макаровою та С. Рябцевою¹. Скроневи́ кільця (рис. 2: 1, 2) записані як окрема знахідка по вул. Трьохсвятительська, 14². В інвентарній книзі були проставлені старі інвентарні номери, але дослідники не звертали на них уваги.

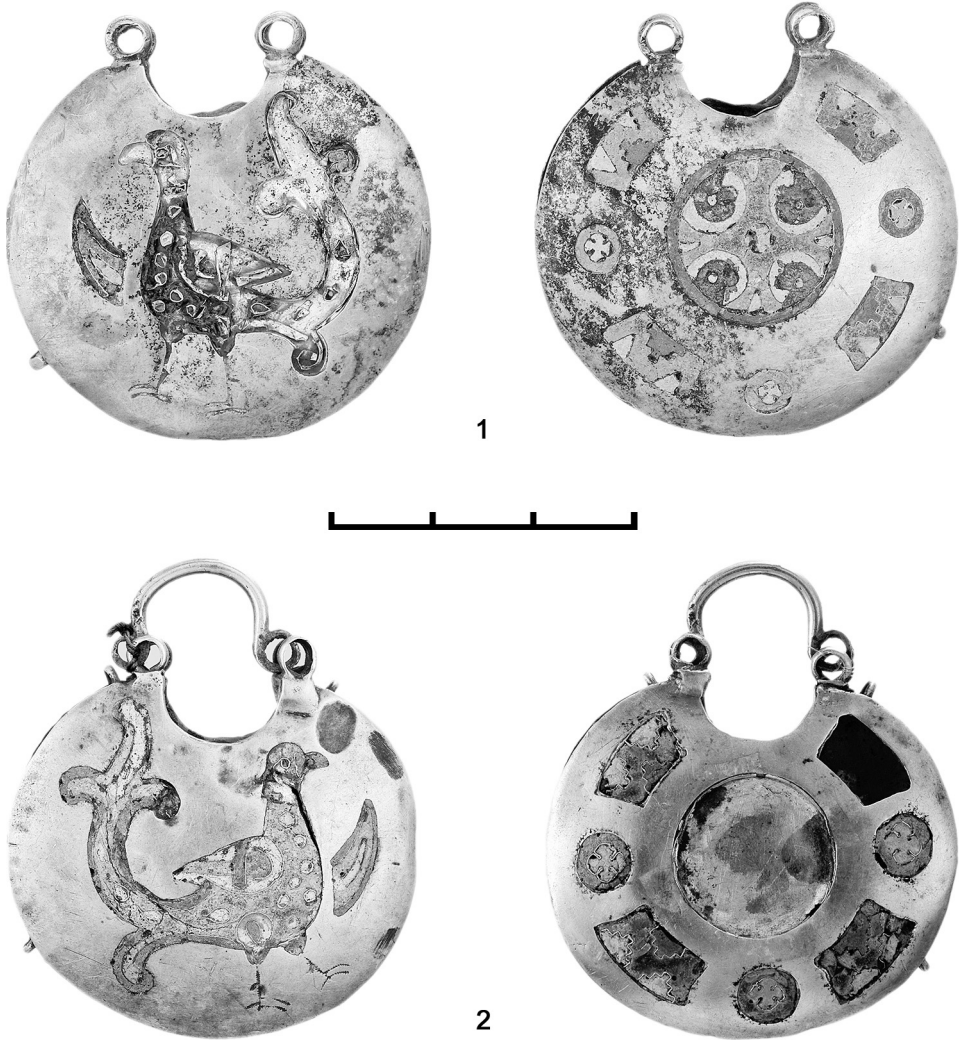


Рис. 1.



Рис. 2.

Дані предмети були знайдені випадково під час земляних робіт у 1914 р. в складі скарбу в м. Києві по вул. Троїхсвятительська, 14 та належали до зібрання музею Київського товариства охорони пам'яток старовини і мистецтва (1913–1915 р.)³.

Київське товариство охорони пам'яток старовини і мистецтва було засноване у 1910 р. групою київських істориків, археологів і мистецтвознавців. Метою його створення були розшук, охорона та вивчення пам'яток старовини і мистецтва. Діяльність Товариства розповсюджувалась майже на всю територію сучасної України. В 1912 р. воно налічувало 213 членів, у 1916 р. – 195⁴.

Музей Київського товариства охорони пам'яток старовини і мистецтва був створений у 1913 р. зусиллями членів Товариства О. Ертеля та В. Стефановича. В доповідній записці від 10 липня 1913 р. до Генерал-Губернатора Ф. Трепова О. Ертель писав: «Сегодня утром в музее Цесаревича Александра наконец положено фактически начало музея Киевского Общества Охраны Памятников Старины и Искусств...», відзначаючи, що «...все, что есть в нашем музее, собрано собственными руками моими и моего сотрудника В.А. Стефановича в родном нашем Киеве и его окрестностях, и там пока нет ни одной пожертвованной вещи...». На облаштування трьох вітрин для музею Товариство витратило 31 рубль. 29 травня 1914 р. Рада Педагогічного музею ім. цесаревича Олексія постановила надати приміщення для музею Товариства строком на 2 роки, до 22 травня 1916 р.⁵

В інвентарній книзі музею Товариства скарб був записаний без порядкових номерів: «Скарб на садибі Болоховських (Троїхсвятительська, 14, Київ).

1. Два парних золотих колта, прикрашені перегородчастою емаллю. На лицевій стороні – птах Сирина; на зворотній – вписаний у коло хрест. З одного колта емаль висипалась з лицеві сторони, з другого – зі зворотної сторони, завдяки чому видно роботу майстра.

2. Дві золоті сережки київського типу різних розмірів.
3. Три золоті сережки київського типу неоднакові за розмірами; на намистинах по вісім кружків, в кожному по трикутнику з рельєфної зерні; між кружками горельєфом хрестики з п'яти зернин кожний.
4. Одна золота сережка київського типу; орнаментом служить зображення хреста, рівноконечного, кінці уширені та заокруглені.
5. Дві золоті сережки київського типу не парні; шарики дротяні, наскрізні; ймовірно, існували вставки зі скла або штучного каменя»⁶.

28 травня 1914 р. пані Т.Г. Балаховська-Давидова повідомляла Товариство, що через секретаря О. Мердера також передала до музею у складі скарбу один срібний витий браслет у чотирьох фрагментах зі збереженими відламаними кінцями. Один колт був без дужки⁷.

Київський міський голова М. Суковкін, дякуючи Т.Г. Балаховській-Давидовій і Герцу Григоровичу Балаховському за пожертвування, згадує про декілька фрагментів кераміки у складі скарбу⁸. В звіті Товариства за 1913–1915 р. згадується ще й сережка, срібна великокняжа монета та інші предмети⁹.

З протоколу одного із засідань Товариства від 31 березня 1917 р. дізнаємось, що музейні колекції в ящиках були складовані у Великій Лаврській дзвіниці з дозволу архімандрита Лаври Амвросія, який був почесним членом Товариства. Окремі предмети знаходились на приватній квартирі Мердера та на казенній квартирі, а також при Педагогічному музеї. Бібліотека знаходилась на двох приватних квартирах і при Канівському двокласному училищі. Користування музеєм і бібліотеками було майже неможливим у тогочасних умовах, необхідно було вкотре вирішувати питання про розміщення і збереження колекцій і бібліотеки Товариства. Київський художньо-промисловий музей був готовий надати свої нижні приміщення для ящиків, сейф для найбільш цінних експонатів, і, можливо, місце у другому вестибюлі для окремих предметів, і для бібліотеки¹⁰.

25 і 26 квітня 1917 р. комісар по охороні пам'яток старовини та мистецтва М. Біляшівський просив секретаря Товариства О. Мердера повідомити, коли в найближчий строк за постановою Товариства може бути здійснений прийом колекцій для передачі їх на тимчасове зберігання на час війни в Київський міський музей. 5 червня О. Мердер відповів, що найближчим часом не існує такої можливості, оскільки немає повного інвентаря зібрання та належної упаковки, на які, таким чином, потрібні час і гроші, тому передача колекцій відкладається по незалежним від комітету Товариства причинам¹¹.

Отже, на 1917 р. інвентарна книга музею не велась, знахідки були не інвентаризовані. Завідувач музею О. Ертель побоювався депаспортизації колекції музею. Через нестачу коштів весь інвентар музею не міг бути розміщений в особливих вітринах, і тому довелося змиритись із вузькими дерев'яними полицями. На полицях було легко перемістити та

переплутати предмети, що могло привести до втрати інформації про них і до хибних висновків при їх вивченні. Внаслідок цього переміщення всієї колекції музею в короткий строк, на думку О. Ертеля, могло легко привести до змішання всіх предметів, до їх втрати та руйнації. Таким чином, результати трирічної роботи по збиранню та облаштуванню музею могли бути втрачені безповоротно. До інвентарної книги Товариства, датованої 17–18 лютим 1917 р., було внесено лише 65 одиниць на трьох сторінках¹².

17 та 18 лютого 1919 р. О. Мердер передав М. Біляшівському на зберігання деякі, найбільш цінні предмети з колекції музею Товариства. Збереглися дві його розписки про передачу, за однією з них він передав зі скарбу лише два колти, дужку від одного з них і дві сережки київського типу¹³.

Достеменно невідомо, як саме, в якій кількості, коли безпосередньо були передані колекції музею Київського товариства охорони пам'яток старовини і мистецтва до Всеукраїнського історичного музею ім. Т.Г. Шевченка. Записані вони були до інвентарної книги археологічного відділу протягом 1920–1926 р. у кількості понад 560 одиниць, з яких більша частина втрачена або депаспортизована¹⁴.

В лютому 1924 р. скарб був записаний до інвентарної книги ВІМу: «1) два колта золоті з перегородчастою емаллю, з одного боку оздоблені геометричним орнаментом, з другого – зображення голуба з фігурним хвостом. У № 27169 у фігурі голуба емалі бракує. У № 27170 – бракує одного бокового щитка й середнього, з якого переховалась сама основа; 2) дві сережки золоті з двома шаричками»¹⁵.

Починаючи ще з 1922 р. в Україні проводилась кампанія по вилученню церковних і музейних цінностей. Речі зі скарбу були внесені до акту № 18 від 13.12.1933 р. разом з іншими золотими музейними предметами та вилучені Київською конторою Держбанку СРСР. Колишній завідувач відділу археології ДІМу Л. Романюк, яка зробила копію старих інвентарних книг музею, зазначила в ній: «В цьому каталозі речі з золота, відмічені олівцем: перевірено 12/ХІІ, 13/ХІІ 1933 р., 2/ІІ 1934 р. «Акт 18» були передані до Держбанку і до музею більше не повернулись». Вона була не права, можливо, не володіла в повній мірі інформацією про повернення з евакуації музейних експонатів із дорогоцінних металів і каміння. Всі експонати, евакуйовані Київською конторою Держбанку СРСР в 1941 р. до м. Уфа, повернулись до Києва в 1946 р.¹⁶

Таким чином, частково можна відновити склад скарбу із садиби Балаховських. За Г. Корзухіною скарб належить до групи скарбів, захованих між 70-ми рр. ХІІ ст. та 1240 р.¹⁷

Примітки:

¹ Макарова Т.И. Перегородчатые эмали Древней Руси. М., 1975. С. 104, № 27-28, табл. 3, 4-5; Рябцева С.С. Древнерусский ювелирный убор. СПб., 2005. С. 331, № 100; МІКУ, інв. № ДМ 6420 (ІМ № 27169), ДМ 6421 (ІМ № 21170).

² МІКУ, інв. № ДМ 6414 (ІМ № 27171), ДМ 6415 (ІМ № 21172).

- ³ Безкоровайна Ю.Г. Музей Київського товариства охорони пам'яток старовини та мистецтва (1913-1915 рр.) // Національний музей історії України: Тематичний збірник наукових праць. К., 2011. С. 42-58.
- ⁴ Центральний Державний історичний архів України. Ф. 725. Оп. 1. Спр. 40. Арк. 20; Спр. 44. Арк. 30.
- ⁵ Там само. Спр. 26. Арк. 17; Спр. 44. Арк. 24, 25; Спр. 26. Арк. 79, 79 зв, 116.
- ⁶ Там само. Спр. 26. Арк. 26.
- ⁷ Там само. Арк. 26.
- ⁸ Там само. Арк. 30 зв.
- ⁹ Там само. Спр. 43. Арк. 4-5зв.
- ¹⁰ Там само. Спр. 23. Арк. 33; Спр. 26. Арк. 89 зв.
- ¹¹ Там само. Спр. 26. Арк. 112.
- ¹² Там само. Спр. 84. Арк. 2-4, 4 зв; Спр. 26. Арк. 79, 79 зв.
- ¹³ Там само. Спр. 84. Арк. 6, 6 зв.
- ¹⁴ Рукописний каталог Археологічного відділу Міського музею старожитностей і мистецтв. Кн. V, т. II. Науково-дослідний відділ археологічних фондів НМІУ. № 27169-27172, 294115-29591, 29599-29733, 33525-33615, 33662-33720.
- ¹⁵ Там само. С. 176, № 27169-27172.
- ¹⁶ Полюшко Г.В. Втрачені скарби Лаврського музею. Пошуки і знахідки. К., 2001. С. 16, 17; Безкоровайна Ю.Г. Доля археологічних дорогоцінностей ЦІМу (1930-1940-ві рр.) мовою документів // Національний музей історії України: Тематичний збірник наукових праць. (здано до друку).
- ¹⁷ Корзухина Г.Ф. Русские клады IX-XIII вв. М.-Л., 1954. С. 27-29, група IV.

МАТРИЦА ДЛЯ ИЗГОТОВЛЕНИЯ ПОЯСНОЙ ГАРНИТУРЫ ИЗ АККЕРМАНА

В 2001 г. Международная Южная Средневековая экспедиция Института археологии НАН Украины, работавшая по совместному украинско-турецкому проекту, продолжила полевые исследования Аккерманской крепости. На центральном участке Нижнего двора крепости были найдены многочисленные артефакты золотоордынского периода истории города.

Многолетние раскопки территории крепости были начаты еще в начале XX в. Э. Штерном и с некоторыми перерывами продолжают до сегодняшних дней рядом исследователей, в том числе и сотрудниками Института археологии НАН Украины. В результате этих работ стало очевидным, что на территории Нижнего двора культурные слои периодов, предшествующих Османскому завоеванию Аккермана, были нарушены в процессе строительной деятельности новых хозяев. Речь идет как о реконструкции уже существовавших укреплений молдавского периода Нижней оборонительной линии, так и о создании инфраструктуры крепости в соответствии с социальными и духовными потребностями мусульманского общества. Турецкое завоевание повлекло за собой создание иной планировочной структуры Нижнего двора, в том числе сооружение объекта общественного назначения – бани, проход к которой был обеспечен благодаря Водяным воротам, открывавшимся из Гражданского двора внутренней крепости в Нижний двор. Кроме того, в этот период проводились работы по усилению фортификации наименее защищенного участка крепости, располагавшегося вдоль береговой линии Днестровского лимана. Таким образом, планировка этого участка городской структуры Аккермана золотоордынского периода и крепостных сооружений молдавского времени существенно изменилась.

Говоря о золотоордынском этапе развития города, нужно отметить, что в это время на низинной территории вдоль берега Днестровского лимана располагались мастерские ремесленников, в том числе по обработке кости, изготовлению предметов из цветных металлов, гончарные мастерские (где делали и керамику сграффито¹). О косторезном производстве свидетельствуют многочисленные отходы и полуфабрикаты, сосредоточенные на одном из участков Нижнего двора. О гончарной мастерской говорят находки полуфабрикатов. Подтверждением ювелирного производства из бронзы являются находки льячки и характерного инструментария – бронзовой матрицы для изготовления поясной гарнитур² (рис. 1).

Формальные признаки матрицы характеризуются следующими данными: размеры основания матрицы: длина – 3,4 см; ширина – 1,7–1,9 см; размеры фигурного выступа – 2,7×1,2 см; высота – 0,5–0,9 см. Эта небольшая матрица выполнена в виде неправильного (слегка ассиметричного) овала с чуть заостренными противоположными торцевыми сторонами,

плоским основанием и рельефной рабочей поверхностью. Особый интерес представляют декоративные элементы изделия. Верхняя часть его оформлена в виде выпуклого шестиугольника с рельефным продольным бортиком, переходящим с двух сторон в «растительный» узор из симметрично расположенных завитков. Центральное место в композиции занимает рельефное силуэтное изображение копытного животного – оленя (или лани). Животное представлено развернутым в профиль вправо, с прямо поставленной головой, увенчанной длинным рогом, и с едва намеченным глазом и, и поджатыми ногами (в позе галопа или так называемой летящей позе). Фигура животного плотно вписана в густое орнаментальное обрамление и напоминает

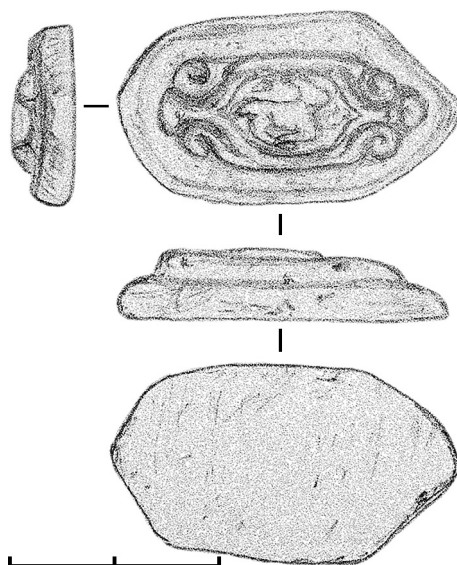


Рис. 1. Матрица для изготовления поясной гарнитуры из Нижнего двора Аккерманской крепости. Прорисовка Е. Фиалко.

некоторые изображения лани (оленя?) на бляшках поясной гарнитуры, получивших широкое распространение в художественном искусстве Чингизидов.² Несмотря на то, что полной аналогии матрицы пока не найдено, детали изображения и техника исполнения весьма близка ряду золотоордынских изделий на достаточно обширном пространстве Евразии. Подробный перечень и анализ находок поясных пластинок с изображением лани, а также матриц для их изготовления, представлены в серии публикаций М.Г. Крамаровского³. В недавней совместной статье С. Рябцевой и О. Савельева, посвященной характеристике и хронологии предметов из цветных металлов Белгорода-Днестровского (Аккермана), приведен достаточно широкий круг аналогий – предметов подобных или близких по изобразительному ряду⁴. Территориально наиболее близкими являются находки матриц с изображением лани в памятниках Молдовы – Старый Орхей и Костешты⁵. Однако, распространение подобного ювелирного инструментария не является узко локальным явлением, а, напротив, наблюдается в обширном по территориальному и географическому охвату ареале. Если двигаться по этим территориям с северо-запада на юго-восток, матрицы с изображением лани известны среди материалов раскопок Новгорода (экземпляр округлой формы)⁶, в Поволжье. В Киргизии две похожие матрицы найдены в двух погребениях (по одной в каждом) могильника Таш-Башат второй половины XIII в.⁷ Обе матрицы близкой к овалу формы с практически идентичным сюжетом и набором орнаментальных деталей – на них изображены фигурки копытных (лани/оленя) с развернутой назад и

приподнятой вверх головой в обрамлении растительного орнамента. Если посмотреть далее в юго-восточном направлении от Аккермана, матрица с изображением лани (оленя) найдена в Восточном Крыму (Солхат)⁸. Подобная матрица известна и из сборов Русского археологического Института в Стамбуле.⁹

По мнению М.Г. Крамаровского, изготовление деталей поясных наборов с изображением лани и сходными элементами декора восходит к традициям искусства чжурчжэней в Приморье. Однако передачу их на столь огромные расстояния «трудно объяснить, не имея документальных свидетельств о работе чжурчженского мастера в Золотой Орде»¹⁰. По мнению исследователя, ответ заключается в том, что объемные детали поясного набора выполнены с применением матриц. Следовательно, именно такой ювелирный инструментарий как матрица обеспечивал широту распространения и тиражирование близких по типу и семантике изделий. Думается, наша аккерманская находка матрицы полностью подтверждает догадку М. Крамаровского о путях распространения столь отдаленных от Северного Причерноморья чжурчжэнских традиций. К тому же она является еще одним важным свидетельством хорошо отлаженной системы торгово-экономических связей золотоордынской цивилизации, существенного расширения картины мира от Приморья и Китая до Западной Европы, синкретизма культуры этого огромного ареала. Изображение лани (оленя) на поясных бляшках, генетически связанное с искусством чжурчжэней, органично входит как один из важных атрибутов «формирования культурного облика империи Чингиз-хана»¹¹, выступая одним из его характерных признаков.



Рис. 2. Фрагмент бронзового предмета, конец которого украшен протомой дракона.

Весьма знаменательно и то, что среди Аккерманских находок того же полевого сезона найден артефакт, в изобразительном оформлении которого отразился еще один важный символ Золотой Орды, также использовавшийся на разнообразных ювелирных изделиях, в том числе воинских поясных гарнитурах. Но в данном случае это изделие из бронзы, возможно, представлявшее ручку сосуда либо имеющее какое-то другое назначение. Один конец его оформлен в виде протомы дракона (рис. 2) – второго наиболее распространенного с раннего периода оформления империи Чингизидов изображения, получившего значение «общеемперского геральдического символа»¹². В данном случае, важным является то, что мы

имеем дело с распространением на столь отдаленные территории носителей культурного облика империи Чингизхана, сформировавшихся на раннем ее этапе и в достаточно узких хронологических рамках до окончания восточноевропейского похода. Воинские пояса с драконами

попадают в европейскую зону степей уже в 20-40-х гг. XIII в.¹³. Ковши с ручками, оформленными в виде протомы дракона, в целом датируются в рамках XIII–XIV вв.

В Аккермане изображения драконов зафиксированы и как головки бронзовых S-видных подвесок (рис. 3), полные аналогии которым происходят из Нуридждана (Мохши), культура которого находилась под сильным сельджукским влиянием, а расцвет золотоордынского города относится к концу XIII – 30-50-гг. XIV в.¹⁴

Начало формирования поясной гарнитуры с изображением другого символа – лани (оленя) также относится к раннему периоду сложения монгольской государственности, хотя эта часть джучидской торевики известна и на памятниках второй половины XIII в.¹⁵

Таким образом, в Аккермане проявились два символа, сложившиеся в ранний период развития империи Чингизхана, и одновременно распространившиеся на столь обширное пространство. В этой связи находка

ювелирного инструмента, каковым является матрица, свидетельствует о тиражировании поясной гарнитуры с одним из традиционных, и вместе с тем, ранних признаков сложения имперской культуры Чингизидов. Соответственно можно говорить об утверждении этой символики в отдаленных от центра районах Золотой Орды – этого огромного пространства восточных цивилизационных начал, и его интеграционных возможностях на границе Восточной и Западной цивилизаций.

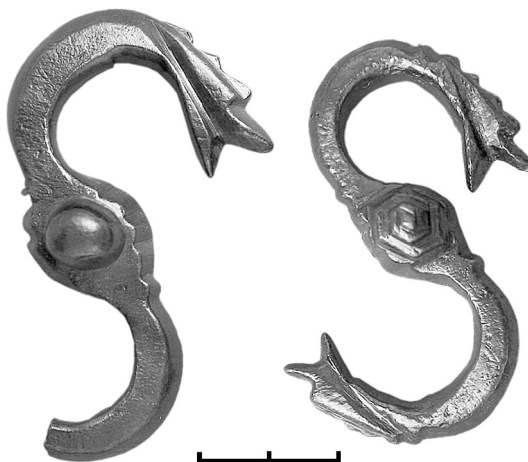


Рис. 3. Бронзовые S-видные подвески с фигурными окончаниями.

Примечания:

¹ Біляева С.О. Слов'янські та тюркські світи в Україні. К., 2012. С. 141.

² Там же. С. 146; *Беляева С.А., Фиалко Е.Е.* О некоторых типах поясных аксессуаров XIV–XVIII вв. из раскопок в Аккерманской крепости // *Мода и дизайн: исторический опыт и новые технологии. Материалы XV международной научной конференции.* Санкт-Петербург, 27–30 июня 2012. СПб., 2012. С. 362–366.

³ *Крамаровский М.Г.* Монгольская золотая пластинка из коллекции Халили // *Эрмитажные чтения 1986-1994 гг. Памяти В.Г. Луконина.* СПб., 1995. С. 193–195; *Крамаровский М.Г.* Золото Чингизидов: культурное наследие Золотой Орды. СПб., 2001. 364 с; *Крамаровский М.Г.* Культурное наследие первых поколений Джучидов // *История татар.* Т. III. Казань, 2009. С. 552–558.

- ⁴ *Рябцева С.С., Савельев О.К.* Некоторые предметы из цветных металлов и ювелирный инструментарий из раскопок Белгород-Днестровской крепости // *Stratum plus*. № 5. 2014. С. 157–175.
- ⁵ *Бырня П.П., Рябой Т.Ф.* О некоторых ювелирных изделиях из Старого Орхеля // Памятники древнейшего искусства на территории Молдавии. Кишинев: Штиинца, 1989. С. 97–103; *Abazova E., Reaboi T., Reabteva S.* Piese din metale neferoase de la Orheiul Vechi // *Tyragetia*. XIII. 2004. P. 49–59.
- ⁶ *Седова М.В.* Ювелирные изделия Древнего Новгорода (X–XV вв.). М., 1981. С. 150, рис. 57, 2.
- ⁷ *Крамаровский М.Г.* Культурное наследие... С. 555.
- ⁸ Там же. С. 556.
- ⁹ Там же.
- ¹⁰ Там же.
- ¹¹ Там же.
- ¹² Там же. С. 557.
- ¹³ Там же.
- ¹⁴ *Белорыбкин Г.* Улус Мохши // История татар. Т. III. Казань, 2009. С. 208–210.
- ¹⁵ *Крамаровский М.Г.* Культурное наследие... С. 555–556.

АЛУСТОНСКИЙ КЛАД: МАЛОИЗВЕСТНЫЕ ЮВЕЛИРНЫЕ ИЗДЕЛИЯ ЗОЛОТООРДЫНСКОГО ВРЕМЕНИ В ФОНДАХ МУЗЕЯ ИСТОРИЧЕСКИХ ДРАГОЦЕННОСТЕЙ УКРАИНЫ

В 1963 г. из Крымского областного краеведческого музея в Киевский государственный исторический музей был передан ряд экспонатов, среди которых и находки из Алуштинского могильника, как указано в документах. Изделия из драгоценных металлов были переданы Музею исторических драгоценностей, в фондах которого они и находятся по сей день. В процессе изучения фондовой коллекции выяснилось, что на самом деле музей стал обладателем части клада, обнаруженного в Алуште в 1950 г. при исследовании могильника X–XVIII вв., который примыкал к средневековому храмовому комплексу. По средневековому названию Алушты – Алустон – клад получил название Алустонского.

Клад из 137 предметов (85 из которых – золотые) находился в плитовой могиле, расположенной в церкви у юго-восточной стены. Могила № 21 была самой глубокой из всех. Её покровные плиты не сохранились, а все пять погребений оказались нарушенными. Находки с позволения руководителя раскопок Е.В. Веймарна были частично опубликованы в 1968 г. О.В. Махневой¹, которая датировала их XIII в., указав, что они, возможно, азиатского происхождения. Хотя находки из клада упоминаются в литературе, посвященной золотоордынскому ремеслу, пристального внимания исследователей клад не привлекал – крупнейший специалист по тюркитике М.Г. Крамаровский, упоминая об Алустонском кладе, материалы которого он привлек при изучении золотоордынской филигрании, заметил, что до него дошли сведения о восьми предметах из него, украшенных филигранью². Возможно, местонахождение самого клада осталось ученому неизвестным.

Как было отмечено, часть клада – золотые пластины разной формы, большинство которых украшены филигранью, находятся в фондах Музея исторических драгоценностей Украины. Находки условно можно разделить на несколько групп. Самая многочисленная – розетки нескольких типов: шестилепестковые розетки, украшенные сканными кружками (41 ед.), шестилепестковые розетки, в трех лепестках которых изображена водоплавающая птицы (8 ед.), розетки многолепестковые с кастами в центре (3 ед.). К этой группе примыкают четыре миниатюрных круглых пластины (диаметр 8,5 мм), украшенные сканными кружками. Вторая по численности группа – пластинки в виде цветка лотоса (их 13 ед.). Остальные группы менее численны – семь фигурных изделий (условно – пальметты: пять – орнаментированы сканью, две – украшены сканью и вставками алмадинами); четыре прямоугольные пластины, украшенные сканью, три пластины сложной формы с филигранным орнаментом и жемчужными вставками.

Небольшая группа изделий – пластины с рельефными, пока не интерпретированными, изображениями без сканой орнаментации (рис. 12: 3, 4). Отдельная группа – три подвески (серьги?) разной формы.

Рассмотрим теперь каждую группу изделий.

Самыми многочисленными являются шестилепестковые розетки (рис. 1). Их диаметр колеблется от 9 до 13 мм. Изготовлены из шестиконечных заокругленных пластин, по углам выделены отверстия для пришивания, обрамленные сканым кружочками. Шесть двойных сканых кружков образуют «лепестки», расположенные вокруг сердцевины, выполненной из одного или двух сканых concentрических кружков. В центре некоторых розеток – отверстия, возможно предназначавшиеся для крепления вставки. Подвидом розеток являются четыре круглые оконтуренные сканью пластинки с обрамлённым сканью отверстием в центре, вокруг которого размещено восемь крохотных филигранных кружков, в трёх из которых также проделаны отверстия (рис. 12: 1.).

34 аналогичные бляшки (размер от 9 до 12 мм) находились в коллекции А.Л. Бертъе-Делагарда. Опубликовавший их Н.П. Кондаков отметил особую техническую утонченность изделий, связав их с восточно-греческой традицией³. Представлены были подобные украшения и в коллекции А.Н. Поля.⁴

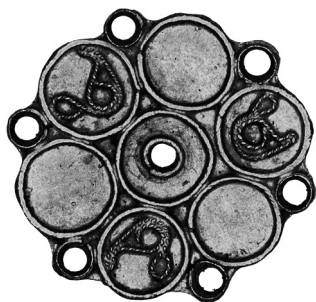


Рис. 2. АЗС-1594 – шестилепестковая розетка с изображением уток.

Среди огромного количества находок с городища средневекового Болгара, есть и 64 аналогичные нашим бляшки в виде шестилепестковых розеток «с рельефными линиями, оконтуривающими лепестки и мелкими завитками внутри лепестков».⁵ Бляхи изготовлены по одной матрице. Их диаметр 15 мм. Возможно, мелкие завитки внутри лепестков подобны тем изображениям, которые присутствуют в следующем типе розеток (рис. 2). В отличие от предыдущих, их круглые лепестки оконтурены не сканой, а гладкой проволочкой. Но изображение птицы в трёх кружках выполнено филигранным завитком, который напоминает каллиграфический росчерк. Диаметр розеток не превышает 13,5 мм.

Наиболее близкой аналогией является золотая нашивка на одежду (?), (диаметр 17 мм) найденная в Ставропольском крае (Российская Федерация) на городище Маджар.⁶ Три ромбовидных лепестка этой бляшки чередуются с тремя трехчастными, в которых и изображена птица. Как и в нашем случае, лепестки оконтурены гладкой проволочкой, фигура птицы – сканой.

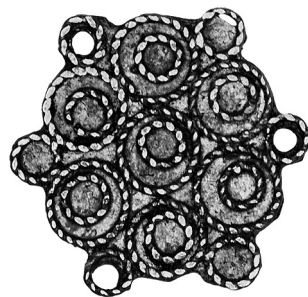


Рис. 1. АЗС-1604 – шестилепестковая розетка.

Возможно, мастера, изготовившие более крупные многолепестковые бляшки, обладали разными навыками, поэтому эти изделия несколько отличаются от предыдущих. В центре каждой из крупных розеток напаян глухой каст для вставки, обрамлённый в одном случае двумя рядами филигранны, между которыми напаяны колечки из гладкой проволоки, вдоль внешнего ряда скани – 11 сканых кружков. Сохранилась бирюзовая вставка. Диаметр розетки – 18 мм (рис. 3). В другой розетке (диаметр 16 мм) каст (вставка выпала) обрамлен орнаментом в виде восьмёрок, скрученных из гладких проволочек, причем восьмёрок пять с половиной – ювелир не рассчитал их размер (рис. 4). Следующая бляшка, двенадцатилепестковая, самая крупная – её диаметр 21 мм, выглядит незавершенной (рис. 5). Каст выполнен небрежно, края пластины, напаянной на ребро, сильно заходят друг за друга. Кружочки, которыми обрамлён каст, выполнены из гладкой проволоки, но два из них сканые. Крайне небрежно пробиты отверстия во всех трёх розетках, что представляет разительный контраст с миниатюрными бляшками, отверстия для крепления на которых обрамлены сканью.

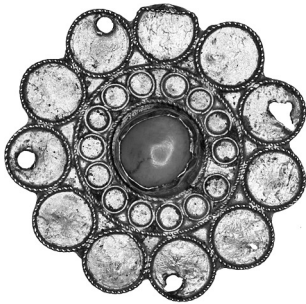


Рис. 3. АЗС-1610 – многолепестковая розетка с бирюзовой вставкой.

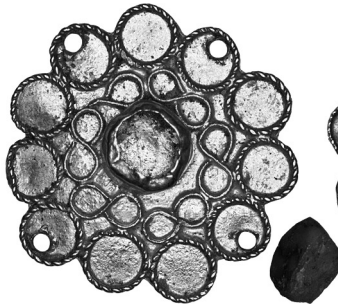


Рис. 4. АЗС-1608 – многолепестковая розетка орнаментированная «восьмерками», с бирюзовой вставкой (выпавшей).

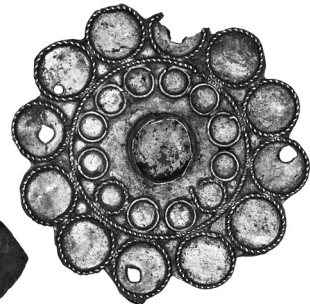


Рис. 5. АЗС-1596 – многолепестковая розетка с пустым кастом.

Некоторое сходство наши бляшки имеют с найденной в золотоордынском погребении у хут. Шляховской Волгоградской обл. (Российская Федерация) ажурной бронзовой нашивкой со вставками из жемчуга на лепестках и бирюзой в центре, обрамлённой «восьмерками»⁷.

Небольшие (высота – до 15 мм, ширина – до 13 мм) пластины в виде шестилепесткового цветка лотоса вырезаны из тонкого золотого листа, лепестки лотосов обрамлены сканой проволокой, два верхних заполнены тремя-четырьмя филигранными завитками, два отогнутых вниз лепестка – двумя-тремя, в центральных лепестках расположено в большинстве по одному завитку. Между верхними, нижними и над центральными лепестками – округлые выступы, с отверстиями для крепления, ооконтуренными сканью (рис. 6).

Аналогичная бляха (20×13 мм) найдена в составе Симферопольского клада,⁸ в коллекции древностей А.Н. Поля также находилась нашивная бляшка в виде цветка лотоса⁹. Четыре подобных бляхи находились в коллекции А.Л. Бертье-Делагарда¹⁰.

С городища Болгара происходит ещё одна бляшка в виде цветка лотоса, её размеры 17×16 мм. Она вырезана из тонкой пластины, на которую напаяна по контуру гладкая проволочка. Лепестки украшены сканными завитками¹¹.

Серебряная бляшка в виде цветка лотоса найдена возле с. Костешты (Молдова), золотая лотосовидная бляшка была в составе вклада, найденного на территории Сучавской крепости (Румыния).¹² Схожий золотой цветок лотоса, украшенный филигранью и зернью был найден во время раскопок Тушкова городка в Подмосковье¹³.

Широко известно сходное изображение лотоса на золотых пластинах шапки Мономаха¹⁴.

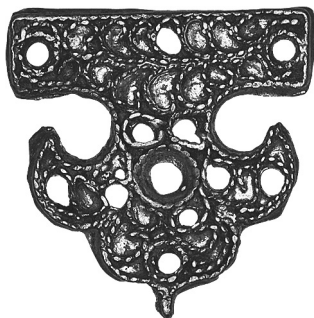


Рис. 7. АЗС-1570 – пластина «облако-пальметта».

украшали вставки в глухих овальных кастах. Одна из пластин (32×22 мм) оконтурена гладкой проволочкой, касты обрамлены спиралевидным орнаментом, состоящим из мелких завитков скани, в центре самой пальметты кружок из гладкой проволоки, обрамлённый спиралью из побегов. По обеим сторонам от спирали – завитки скани, образующие веточки с побегами (рис. 8). Другая пластина (23×27 мм) по контуру обрамлена сканью, касты обрамлены сканными завитками, расходящимися в противоположные стороны из одной точки, в центре пальметты – двойная



Рис. 6. АЗС-1581 – лотосовидная пластина.

Ещё одна разновидность пластин – так называемые пальметты. Пять миниатюрных пластин 13×13 мм (рис. 7) обрамлены по периметру сканью, вся поверхность пластин покрыта побегами, выполненными из сканых завитков. В центре – отверстие, возможно, предназначенное для закрепления вставки. Изделию пытались придать большую ажурность, прорезав сквозные отверстия между филигранными побегами.

Две более крупных пластины несколько разнятся по форме, но в основе – всё та же «пальметта». Прямоугольное основание пластин



Рис. 8 (АЗС-1580), рис. 9 (АЗС-1590). Пластины «облако-пальметта» с красной вставкой.

спираль из сканых побегов (рис. 9). Сходные по форме и декору пластины находились и в коллекции А.Н. Поля¹⁵, подобны по форме и филиakterии из Симферопольского клада¹⁶.

Миниатюрные (15×9 мм) прямоугольные пластины (рис. 12: 2) покрыты узором из завитков скани, рассредоточенных по центральной части и образующих к углам спиралевидные побеги. Среди завитков – несколько смещенный от центра сканый кружок, в котором – отверстие, возможно для крепления вставки. В углах – небольшие круглые отверстия, обрамленные сканью, предназначенные, очевидно, для пришивания.

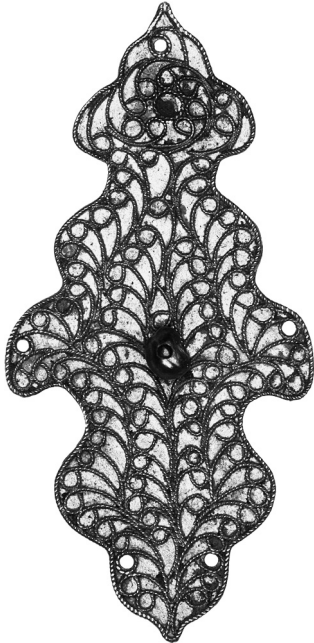


Рис. 10. АЗС-1588 – фигурная пластина со сканым орнаментом и жемчужной вставкой.

Фигурная форма трех пластин, оконтуренных сканью, украшенных стилизованными побегами скани и жемчужинами, близка некоторыми элементами вышеназванным «пальметтам», однако их плавно округляющийся контур лишен прямых линий и углов. Ритмичный узор из завитков скани покрывает поверхность золота, в центральной части на штифте закреплена жемчужина, очевидно, жемчужина была закреплена и в центре спиралевидного побега в сужающейся части пластин. По краям пластин – пять точно вписанных в сканые завитки отверстий для крепления (рис. 10).

Все перечисленные пластины были изготовлены из тонких листов (чуть более 0,5 мм) золота достаточно высокой пробы в технике штампа с последующим вырезанием, по контуру штампованного орнамента была напаяна скань. Следует отметить высокое качество скани, свитой из двух провололок диаметром 0,1 мм. Путём прокатки сплетённого из провололок жгута была получена лента с рубчатым краем и равномерными плотными витками. Сканая лента нарезана

на кусочки разного размера, которые напаяны с большой точностью и образуют завитки и спиралевидные побеги. Генезис спиральной филигрании, по определению М.Г. Крамаровского, определяется китайской традицией. Принцип заполнения пространства спиральными завитками встречается уже в декоре серебряной короны из парного погребения принцессы Шенгуй (XI ст.)¹⁷. Находки из женского захоронения эпохи Сун (XII век) – золотые серьги в технике филигрании и украшение прически, возможно, являются прямым прототипом наиболее известного образца такой филигрании – так называемой «Бухарской» пекторали, найденной в 1902 г. в районе Шахрисябза¹⁸. Стиль спиральной филигрании, изготовленной, скорее всего, китайскими или чжурчженьскими мастерами распространился на территории монгольских улусов времени

расцвета империи Чингисхана 1211–1260 гг.¹⁹ Во второй половине XIII–XIV вв. новый стиль филигранны проявляется на христианском и исламском Ближнем Востоке и в Золотой Орде.

Вероятно, прообразом орнамента, характерной чертой которого является заполнение ювелирного пространства проволочными спиралями из коротких завитков, могли быть изображения извивающихся водорослей, одного из символов шиэр чжан, которые в течение столетий украшали драгоценные китайские ткани.²⁰

Вероятно, с китайско-буддийской традицией следует связывать и саму форму пластин клада – как розеток, так и цветов лотоса, и пластин более сложной формы. Улус Джучи, очевидно, не оказался в стороне от общеимперских тенденций, и хотя распространение буддизма и его роль в Золотой Орде ещё мало исследованы, влияние буддийских образов на орнаментику нельзя не заметить. Можно предположить, что исходным для всех типов бляшек является изображение лотоса – как цветка, так и семенной коробочки. Лотос в китайско-буддистской традиции олицетворяет самого Будду, является символом чистоты, совершенства, покоя и гармонии, символизирует лето, его изображение является пожеланием счастья и благополучия. Благопожелательную символику имеет изображение коробочки с семенами. Не исключено, что некоторые пластины своей причудливой формой обязаны изображениям Будды, сидящего в раскрытой чаше лотоса или же изображению вазы – одной из восьми буддийских драгоценностей.

В основу формы так называемых «пальметт» лег, вероятно, «облачный» орнамент – его можно увидеть на керамике, ткани, гравировках. «При династии Тан появился узор «облака и цветы», сочетавший четко различаемое изображение стебля и рисунок, похожий на лист или цветок. Особенная черта семантики такого узора – созвучие слов «облако» и «удача» – (юнь), благодаря чему облако стало символом удачи и счастья»²¹.

Форму облаков повторяли украшения и детали одежды – так, на огромных пространствах Евразии монголы ввели в моду «облачный воротник»²², изображение которого мы видим даже на фресках русских храмов.

Отдельно следует сказать о розетках с изображениями уток. Почти на всех городищах Нижнего Поволжья и за его пределами встречаются чаши с изображением водоплавающей птицы, которое, как указывает Н.Ф. Лисова, является «самым распространенным мотивом в полихромной керамике с рельефом».²³ Но непосредственно трёхчастная композиция розеток перекликается с изображением на бронзовой крышке от кувшина, найденной в Болгаре. На крышке по кругу идет рельефная надпись, разделённая на три равные части тремя круглыми медальонами с изображением утки. Благожелательное изречение «Слава и успех, и владычество, и счастье, и здравие, и милосердие Аллаха, и долголетие всегда владельцу сего» часто встречающееся в мусульманских произведениях прикладного искусства²⁴, было подкреплено изображением, наполненным символическим содержанием. Вероятно, изображение водопла-

вающей птицы на лепестках розеток также имеет общий благожелательный смысл. Следует отметить, что декор ювелирных изделий из Алустонского клада, как и других украшений времен Золотой Орды, связан с мотивами декора золотоордынской керамики и керамики династии Юань.

Все пластины, декорированные сканью, имеют отверстия, предназначенные для крепления, вероятно, пришивания и могли быть украшениями одежды и головных уборов. Как было отмечено, отдельную группу изделий из Алустонского клада составляют подвески (серьги?). Особое внимание привлекает подвеска в виде небольшого незамкнутого кольца (внешний диаметр 18,5 мм), один конец которого выполнен в виде головы дракона-змея с раскрытой пастью, противоположный – утончен, загнут в петлю (возможно, предназначавшаяся для жемчужины),



Рис. 11. АЗС-1571 – серьга-подвеска в виде змея-дракона.

кончик проволоки обвит вокруг кольца. Тело рептилии покрыто поперечными насечками, имитирующими чешую (рис. 11). Подобных украшений на данный момент известно не так уж много по сравнению с характерными для золотоордынского периода серьгами в виде знака вопроса. М.В. Ельников, исследовавший грунтовой могильник золотоордынского времени Мамай Сурка, из которого и происходит большинство образцов (при раскопках могильника исследовано 5 комплексов с подобными украшениями), обобщил информацию о 16 украшениях данного типа, отметив, что происходят они из восьми пунктов, самым западным из которых является могильник XIV в. в Старом Орхее в Молдове (некоторыми исследователями отождествляется с золотоордынским городом Шехр ал-Джедид, другое название Янги-Шехр, оба названия переводятся как Новый город), а самым восточным – курганный могильник Зубовка в Волгоградской области. Большая часть находок происходит из Запорожской обл. На сегодня единственная литейная форма для изготовления подобных украшений обнаружена в хозяйственной яме XIV ст. в Азаке (современный Азов), который, как предположил М.В. Ельников, был центром их производства²⁵. Изображение рептилий на серьгах восходит, по мнению М.В. Ельникова, к китайским прототипам, но представляется, что «серьги-змеи», пока не обнаруженные восточнее Волги, связаны с иной традицией, исследовать которую ещё предстоит.

Если к золотоордынским украшениям можно отнести простую кольцевидную серьгу, выполненную из рифленой золотой проволоки (рис. 12: 5), то пока не представляется возможным атрибутировать крупную подвеску, напоминающую виноградную гроздь (рис. 12: 6).

Вопрос о месте изготовления перечисленных ювелирных изделий не может быть пока однозначно решен, но, вероятно, большинство из них относятся к восточно-крымской школе и произведены в достаточно крупной мастерской, в которой работало несколько мастеров с разными

навыками и опытом. Можно назвать Солхат, где известны, в частности, армянские ремесленники-ювелиры, как наиболее вероятное место существования таких крупных ювелирных мастерских²⁶.

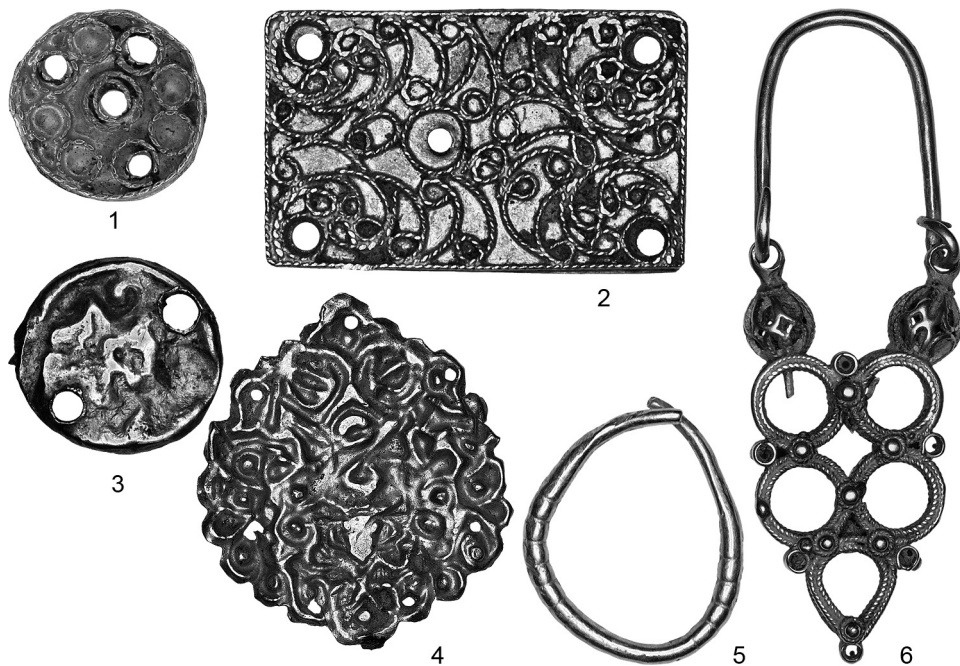


Рис. 12. 1 – АЗС-1583-1 – круглая нашивная бляшка, орнаментированная скаными кружочками; 2 – АЗС-1587 – прямоугольная пластина со сканым орнаментом; 3 – АЗС-1577 – круглая пластина с рельефным изображением; 4 – АЗС-1576 – округлая пластина с рельефным изображением; 5 – АЗС-1597 – кольцевидная серьга-подвеска; 6 – АЗС-1585 – подвеска (серьга?) в виде грозди.

Датировать ювелирные изделия Алустонского клада, хранящиеся в фондах МИДУ, в целом возможно XIV веком по датировке аналогичных изделий. Так, изображение лотосовидного цветка с кружком посередине по классификации А.А. Спицина является типичным для XIV в.²⁷ Время бытования змеевидных серёг определяется второй четвертью XIV в. – первой третью XV вв.²⁸ Пожалуй, определяющей для нас является датировка Симферопольского клада, в составе которого были изделия, аналогичные находкам из Алушты. Датировка Симферопольского клада определяется серебряной пайцзой хана Кельдибека, правление которого было весьма кратким – 1360–1361 гг.²⁹ Ранее этого времени клад не мог быть спрятан, но, вероятно, и не намного позднее. Следует учитывать, что разнотипные ювелирные изделия клада не были изготовлены одновременно, поэтому время тезаврации клада не обозначает автоматически датировку самих изделий. Сказанное можно отнести и к датировке ювелирных изделий Алустонского клада. Вопрос о времени тезаврации клада, к сожалению, не может быть решен так же определенно, как в случае с Симферопольским кладом в виду отсутствия

точно датированных материалов. Причиной сокрытия клада могли быть многие события – репрессии хана Узбека, генуэзско-венецианские войны за колонии, «великая замятня», завоевания Тамерлана. Не исключено, что сокрытие клада могло быть связано с борьбой средневекового греческого княжества Феодоро и Лигурийской республики за юго-западное побережье Крыма.

Завершая краткий обзор основных групп изделий Алустонского клада, следует сказать, что дальнейшее детальное изучение их стилистических и технологических особенностей будет продолжено.

Примечания:

- ¹ *Махнева О.А.* О плитовых могильниках средневекового Крыма // Археологическое исследование средневекового Крыма. К., 1968. С. 160–164.
- ² *Крамаровский М.Г.* Золото Чингисидов: культурное наследие Золотой Орды. СПб., 2001. С. 120.
- ³ *Кондаков Н.* Русские клады. Исследование древностей великокняжеского периода. Том первый. СПб., 1896. С. 56–58.
- ⁴ Каталог коллекции древностей А.Н. Поль, в Екатеринославе. Выпуск 1. Составила К. Мельник. К., 1893. С. 144–145, табл. XIV.
- ⁵ *Полякова Г.Ф.* Изделия из цветных и драгоценных металлов // Город Болгар (ремесло металлургов, кузнецов, литейщиков). Казань, 1996. С.195–197.
- ⁶ *Юрченко А.Г.* Элита Монгольской империи: время праздников, время казней. Спб., 2013. С. 409, рис. 97.
- ⁷ *Юрченко А.Г.* Там же. С. 362, рис. 23.
- ⁸ *Крамаровский М.Г.* Указ. соч. С. 328.
- ⁹ Каталог коллекции древностей А.Н. Поль в Екатеринославе. Выпуск 1. Составила К. Мельник. К., 1893. С. 144–145, табл. XIV.
- ¹⁰ *Кондаков Н.* Русские клады. Исследование древностей великокняжеского периода. Том первый. СПб., 1896. С. 56–58.
- ¹¹ *Фёдоров-Давыдов Г.А.* Искусство кочевников и Золотой Орды. М., 1976. С.183.
- ¹² *Абызова Е.Н., Рябцева С.С.* Изделия из цветных металлов и инструментарий ювелиров в контексте золотоордынских древностей Пруто-Днестровского междуречья // Золотоордынская цивилизация. Выпуск 2. Казань, 2009. С. 139–154.
- ¹³ *Тихомиров М.Н.* Средневековая Москва в XIV– XV веках. М., 1957. С. 218.
- ¹⁴ *Спицын А.* Бухарский клад и Мономахова шапка // Известия Императорской Археологической Комиссии. Выпуск 29-й. СПб., 1909. С. 73–81.
- ¹⁵ Каталог коллекции древностей А.Н. Поль в Екатеринославе. Выпуск 1. Составила К. Мельник. К., 1893. С.144–145, табл. XIV.
- ¹⁶ *Крамаровский М.Г.* Золото Чингисидов: культурное наследие Золотой Орды. СПб., 2001. С.179.
- ¹⁷ *Крамаровский М.Г.* Указ. соч. С. 170.
- ¹⁸ *Спицын А.* Указ. соч. С. 73–81.
- ¹⁹ Сокровища Золотой Орды. СПб. 2000. С. 200.

- ²⁰ Сычев Л.П., Сычев В.Л. Китайский костюм. Символика. История. Трактовка в литературе и искусстве. М.,1975. С. 41–42.
- ²¹ Тань Хэ. Семантика традиционного китайского орнамента // Общество. Среда. Развитие.(Terра Humana). М., 2011. № 1. С. 74.
- ²² Сычев Л.П., Сычев В.Л. Китайский костюм. Символика. История. Трактовка в литературе и искусстве. М.,1975. С. 73.
- ²³ Лисова Н.Ф. Зооморфный орнамент на золотоордынской бытовой поливной керамике // Город и степь в контактной евро-азиатской зоне. Тезисы докладов III Международной научной конференции, посвященной 75-летию со дня рождения Г.А. Фёдорова-Давыдова (1931– 2000). М., 2006. С. 152.
- ²⁴ Мухаметшин Д.Г., Хакимзянов Ф.С. Надписи на металлических изделиях // Город Болгар (ремесло металлургов, кузнецов, литейщиков). Казань, 1996. С. 294–295.
- ²⁵ Ельников М.В. Образ дракона-змия на серьгах золотоордынского периода: культурно-хронологический аспект // Stratum plus. Культурная антропология и археология. Кишинев, 2005–2009. № 6. Причерноморские этюды. С. 410–420.
- ²⁶ Крамаровский М.Г. Человек средневековой улицы. Золотая Орда. Византия. Италия. СПб., 2012. С. 68.
- ²⁷ Сокровища Золотой Орды. СПб., 2000. С. 163.
- ²⁸ Ельников М.В. Указ.соч. С. 418.
- ²⁹ Крамаровский М.Г. Золото Чингисидов: культурное наследие Золотой Орды. СПб, 2001. С. 115–116.

ПРИКРАСИ СЛОВ'ЯНСЬКОГО НАСЕЛЕННЯ БУКОВИНИ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ ПОСЕЛЕННЯ VIII – X ст. В РІДКІВЦЯХ)

Середньовічні ювелірні вироби є важливим джерелом для вивчення цілої низки питань з минулого населення Східної Європи. Їх дослідження дозволяє простежити ареал проживання окремих племен, реконструювати етапи їх переселення, взаємозв'язків і взаємовпливів, отримати інформацію про місцеве ювелірне виробництво. До того ж вони є важливим хронологічним індикатором, який дає змогу датувати ряд археологічних комплексів. Значимість подібних знахідок зростає для територій, де вони раніше були невідомі, або їх знахідки були поодинокими.

Одним із регіонів давнього проживання слов'янського населення в Східній Європі є землі, розташовані в межиріччі Верхнього Пруту та Середнього Дністра (сучасна Чернівецька обл. України). Археологічними дослідженнями, проведеними тут Б. Тимошуком¹, Л. Михайлиною², М. Филипчуком³, В. Войнаровським⁴ С. Пивоваровим⁵ було виявлено, обстежено й у різній мірі вивчено понад 160 пам'яток райковецької культури. Проте на переважній більшості із них знахідки слов'янських прикрас не зафіксовані. Фактично до недавнього часу з пам'яток райковецької культури в регіоні були відомі лише декілька скроневих кілець (Митків, Ревне, Перебиківці, Добринівці, Корнешти)⁶, лунниць (Добринівці, Стальнівці, Корнешти, Ревне, Рідківці)⁷, фібул (Ревне, Недобоївці, Чорнівка-II)⁸, підвісок (Чорнівка-II, Рідківці)⁹ та перстень (Корнешти)¹⁰.

Значну колекцію ювелірних виробів райковецької культури було виявлено в останні роки під час археологічних досліджень поселення поблизу с. Рідківці (уроч. Стара Рогатка). Їх публікації та попередньому аналізу й присвячена дана стаття.

Пам'ятка, яка складається із городища і поселення, була виявлена С. Пивоваровим і Л. Михайлиною у 1999 р. Зафіксовано понад 80 западин від жител-напівземлянок і господарських споруд. У 2009–2010 рр. на поселенні було розкопано 5 жител, 2 ремісничі і 1 господарська будівлі та проведено шурфування на ділянках поселення, знищених зсувами. Серед знайдених матеріалів особливий інтерес викликають ювелірні вироби (скроневі кільця, лунниць, персні, круглі підвіски, пряжки, поясні накладки тощо) – всього понад 30 екземплярів. У такій кількості на одному поселенні вони трапилися вперше на землях межиріччя Верхнього Пруту та Середнього Дністра.

Скроневі кільця представлені 4 екземплярами, так званих сережок «пастирського» типу (рис. 1: 1–4). Ці прикраси, як вважається, виготовлялися шляхом лиття по восковій моделі¹¹. Для їх форми притаманні наступні особливості: розширення дужки прикраси у нижній частині на зразок лунниці, але рогами догори, її перехід у зірчасту підвіску та прикрашення поверхні рельєфними виступами або ж псевдозерню.

Сережки із Рідківців добре вписуються в типологію «пастирських» прикрас. Перша із них (рис. 1: 1), виготовлена, очевидно, із білону, близька

за формою до «класичних» типів і може бути віднесена до I типу і 1 підтипу «пастирських» сережок за класифікацією О. Айбабина. Найбільш близькими аналогіями їй є прикраси з Харівського скарбу, Краловського Хелмца, Нових Банівців¹². Схожі прикраси знайдені й на слов'янських пам'ятках на території Румунії¹³. Датуються подібні скроневі кільця VII–X ст.

Складніше визначити тип другої сережки із хрестоподібною підвіскою, яка виготовлена із бронзи (рис. 1: 3). Найближчі аналогії їй відшукуються серед матеріалів некрополя Градешніца, розташованого на північному заході Болгарії і в околицях Белграду в Югославії¹⁴.

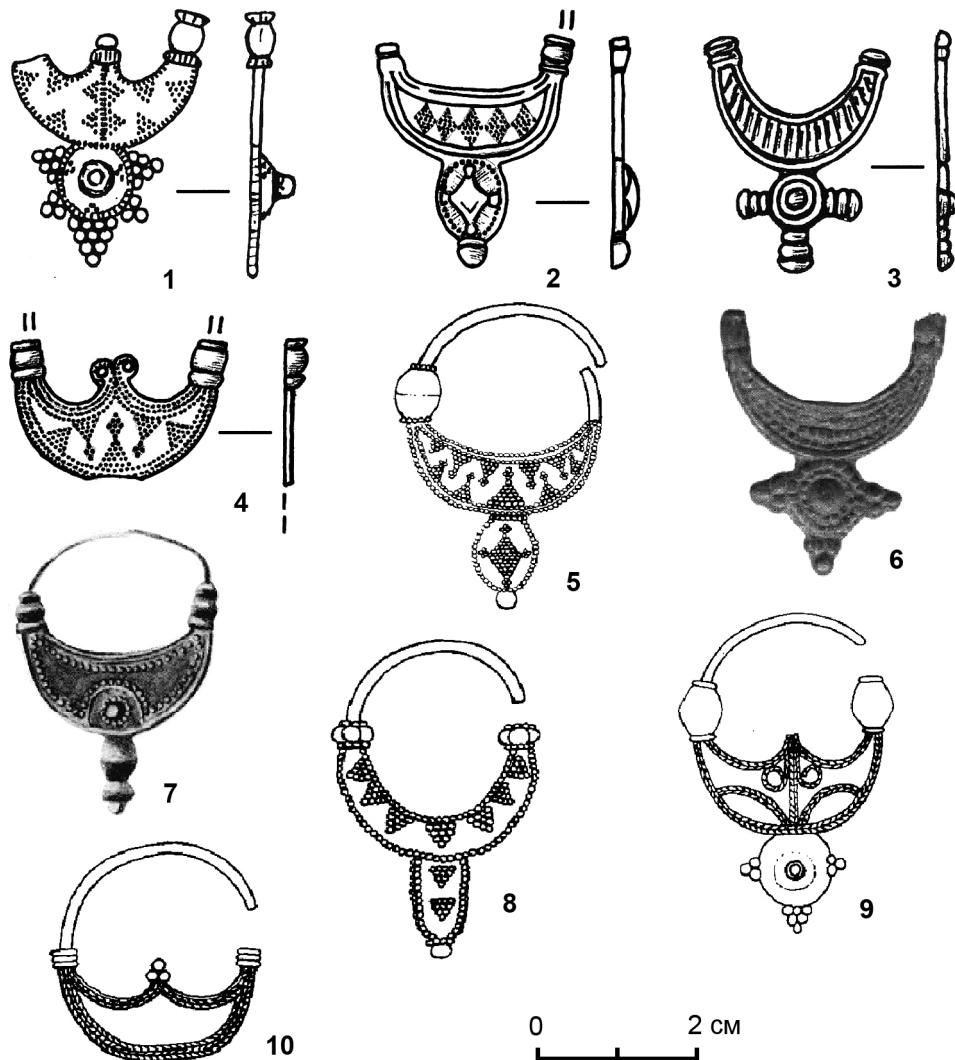


Рис. 1. Скроневі кільця «пастирського типу»: 1-4 – Рідківці (уроч. Стара Рогатка) (за С. Пивоваровим), 5,8 – Старе Место (за В. Грубим), 6 – Бойна (за А. Руткаєм), 7 – Нітра (за Б. Досталем), 9,10 – Ребешовіце (за Б. Досталем).

За хронологією подібні знахідки відносяться до початку IX–X ст. Надзвичайно цікавою в даній серезжці є хрестоподібна нижня частина, яка може свідчити про поширення або знайомство з християнством власника виробу¹⁵. Ще одна серезжка із хрестоподібною підвіскою походить з городища Бойна у Словаччині і датується – початком-серединою IX ст. (рис. 1: 6)¹⁶. Подібні знахідки досить часто трапляються на великоморавських пам'ятках у Словаччині, де знаходилося Нітранське князівство. Досить схожа на знахідку з Рідківців серезжка з Ребешовіце (Чехія) (рис. 1: 9)¹⁷. Вона датується VII–XI ст.

Третя серезжка була виявлена у 2011 р. Виготовлена вона з бронзи. Верхня частина – дротик – відсутній. Ширина виробу становить 2,4 см, висота – 2,3 см. Серезжка складається з двох частин: місяцеподібної основи та підвіски. Ширина серезжки без підвіски становить 0,9 см. Висота до початку бокових країв виробу – 1,5 см, до кінця країв – 1,7 см. Товщина серезжки без підвіски – 0,1 см, з підвіскою – 0,3 см. Кінець підвіски виробу має ширину 0,3 см, товщину – 0,3 см. Задня поверхня серезжки згладжена. На місяцеподібній основі серезжки спостерігається орнаментация псевдозерню. Узор виконаний у вигляді п'яти ромбів. Значний інтерес викликає підвіска, на якій по колу також спостерігається псевдозернь. Цікавим є те, що в центр кола вписаний хрестоподібний символ. Маса серезжки становить 2,5 г. Схожі серезжки були виявлені на пам'ятках великоморавського часу в Чехії, та, особливо, у Словаччині. Так, аналогічні вироби були знайдені в похованнях № 167 (рис. 1: 8) й № 193 (рис. 1: 5) у Старому Месті (На Валах) та у похованні № 30 у Нітрі (рис. 1: 7). Датуються вони VII–XI ст.¹⁸

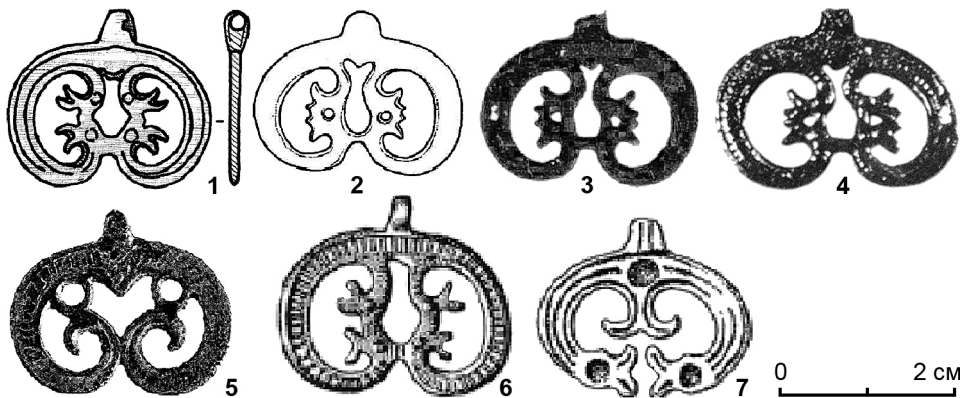


Рис. 2. Лунници змієподібного типу «Теміце»: 1 – Рідківці (уроч. Стара Рогатка) (за С. Пивоваровим), 2 – Старе Место (за Б. Досталем), 3,4 – Словаччина (за Б. Досталем), 5 – Нітра (за Й. Поуліком), 6 – Чакайовці (за С. Унгерманом), 7 – Микульчице (за С. Унгерманом).

Остання із серезжок була виявлена у 2012 р. Виготовлена з білону. Має ширину 2,65 см, висоту – 2,3 см. Виріб пошкоджений, так як відсутні дві частини – верхній дротик та нижня підвіска. Висота серезжки до двох центральних кругів – 1,5 см. Висота до початку бокових країв виробу становить 1,4 см, до кінця країв – 1,6 см. Ширина центральних

кругів, де сходиться центр місяцеподібної основи становить 0,5 см. Діаметр внутрішніх кругів – 0,1 см. Задня поверхня виробу також згладжена. Товщина сережки становить 0,1 см, бокових кінців – 0,5 см. Параметри бокових частин: висота нижньої, середньої та верхньої частин відповідно становлять 0,1, 0,3 та 0,1 см. Маса виробу – 2,5 г. Аналогічні сережки виявлені на багатьох пам'ятках великоморавського часу. Зокрема поблизу вищезгаданого м. Ребешовіце (Чехія) (рис. 1: 10). Датується вона VII–XI ст.

Іншу категорію знахідок із території пам'ятки представляють лунниці (рис. 2: 1; 3: 1–4; 4: 1, 2). Шість із них відносяться до категорії трьохрогих пельтоподібних, одна – до замкнутих.

Пельтоподібні (трьохрогі) лунниці відносяться до різних типів. Всі вони литі, але виготовлені із різних металів (білон, бронза, свинець).

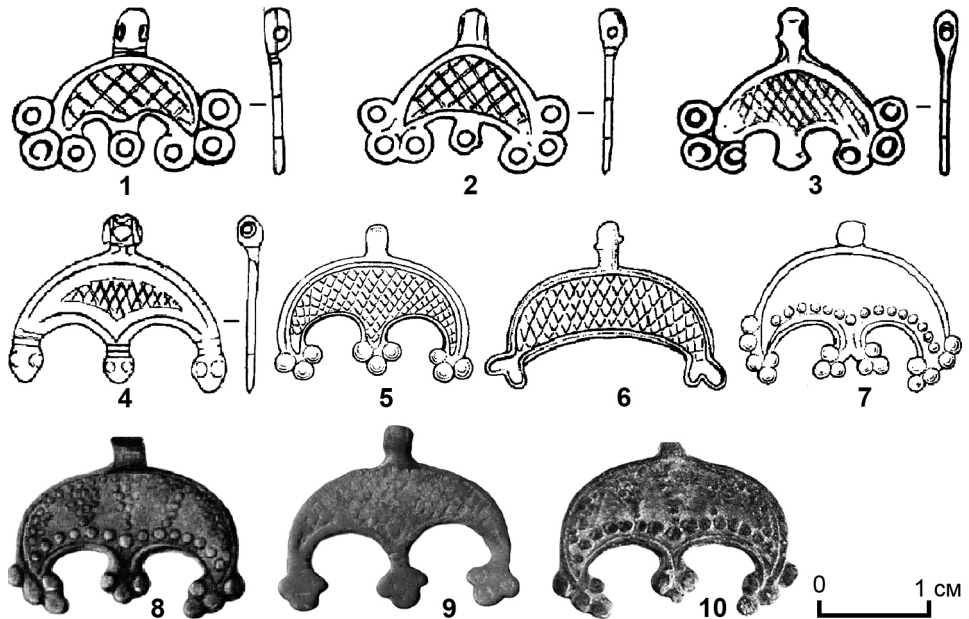


Рис. 3. Трьохрогі (пельтоподібні) лунниці: 1-4 – Рідківці (уроч. Стара Рогатка) (за С. Пивоваровим), 5, 6 – Старе Место (за Б. Досталем), 7 – Дольні Вештоніце 2 – (за Б. Досталем), 8, 10 – Нітра (за Б. Досталем), 9 – Святий Юр-Нештіх (за А. Руткаєм).

Перша лунниця виготовлена із білого сплаву (білон). Вона має ширину 3,2 см, висота з вушком – 3 см, товщина 1–1,5 мм (рис. 3: 4). Підвіска прикрашена рельєфними лініями, простір між якими (тільки центральна частина) заштрихований. Відрогі лунниці виконані у вигляді головок плазунів із чітко змодельованими очима. Привертає увагу вушко прикраси, яке має гранчасту поверхню. Зворотна сторона – гладенька¹⁹. Аналогічні лунниці походять з Чехії та Словаччини, зокрема з поховань № 47 (рис. 3: 6) й № 209 (рис. 3: 5) у Старому Месті (На Валах), у похованні № 321 у Дольніх Вештоніцах (рис. 3: 7). Датуються подібні лунниці з вищезгаданих пам'яток останньою третинною IX –

серединою X ст. Ще дві схожі лунниці були виявлені у Нітрі (рис. 3: 8, 10) і датуються IX ст. Схожа лунниця походить з городища великоморавського часу Святий Юр-Нештіх (рис. 3: 9) і датується кінцем IX – початком X ст.

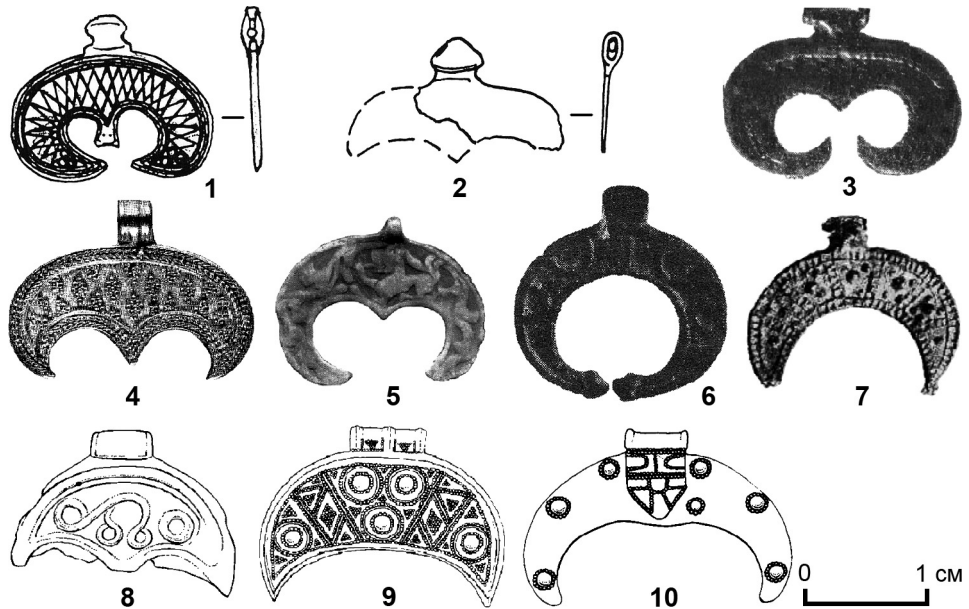


Рис. 4. Трьохрогі (пельтовидні) лунниці: 1, 2 – Рідківці (уроч. Стара Рогатка) (за С. Пивоваровим), 3 – Велеград (за Б. Досталем), 4 – Микульчице (за Й. Поуліком), 5 – Бойна (за А. Руткаєм), 6 – Девін (за Б. Досталем), 7 – Дучев (за Б. Досталем), 8 – Брно-Маломержице (за Б. Досталем), 9 – Старе Место (за В. Грубим), 10 – Дольні Вештоніце Старе Место (за Б. Досталем).

Друга лунниця з поселення виготовлена із свинцю, її ширина становить 2,9 см, висота з вушком – 2,5 см, товщина – 0,15–0,2 см (рис. 4: 1). Підвіска прикрашена орнаментом у вигляді густої сітки, яка вкриває всю зовнішню поверхню виробу. Бокові відрогі лунниці круто загнуті до середини, центральний – містить дефекти відливки. Вушко виробу фігурно оформлене, з виїмками по краях. Зворотна сторона прикраси гладенька²⁰. Аналогічні лунниці походять з території Болгарії, Чехії та Словаччини, зокрема з городища великоморавського часу у Бойні (рис. 4: 5), Долніх Вештоніц (рис. 4: 10), Микульчиць (рис. 4: 4), Девіна (рис. 4: 6), Дучева (рис. 4: 7), Велеграда (рис. 4: 3), Брно-Маломержице (рис. 4: 8) та з поховання № 196 у Старому Месті (На Валах) (рис. 4: 9). Перелічені аналогії датуються IX – початком X ст.²¹.

Наступні дві лунниці однотипні (рис. 3: 1, 2), можливо, навіть виготовлені в одній формі. Одна із них білонова, інша – бронзова. Їх розміри: ширина – 3,3 см, висота із вушком – 2,4 см. Середина виробів прикрашена сітчастим орнаментом. Як і попередні, вони трьохрогі. Їх особливістю є розширені бокові відрогі із трьома зовнішніми виступами круглої форми. Можливо, таким чином передані гіпертрофовані голови плазунів.

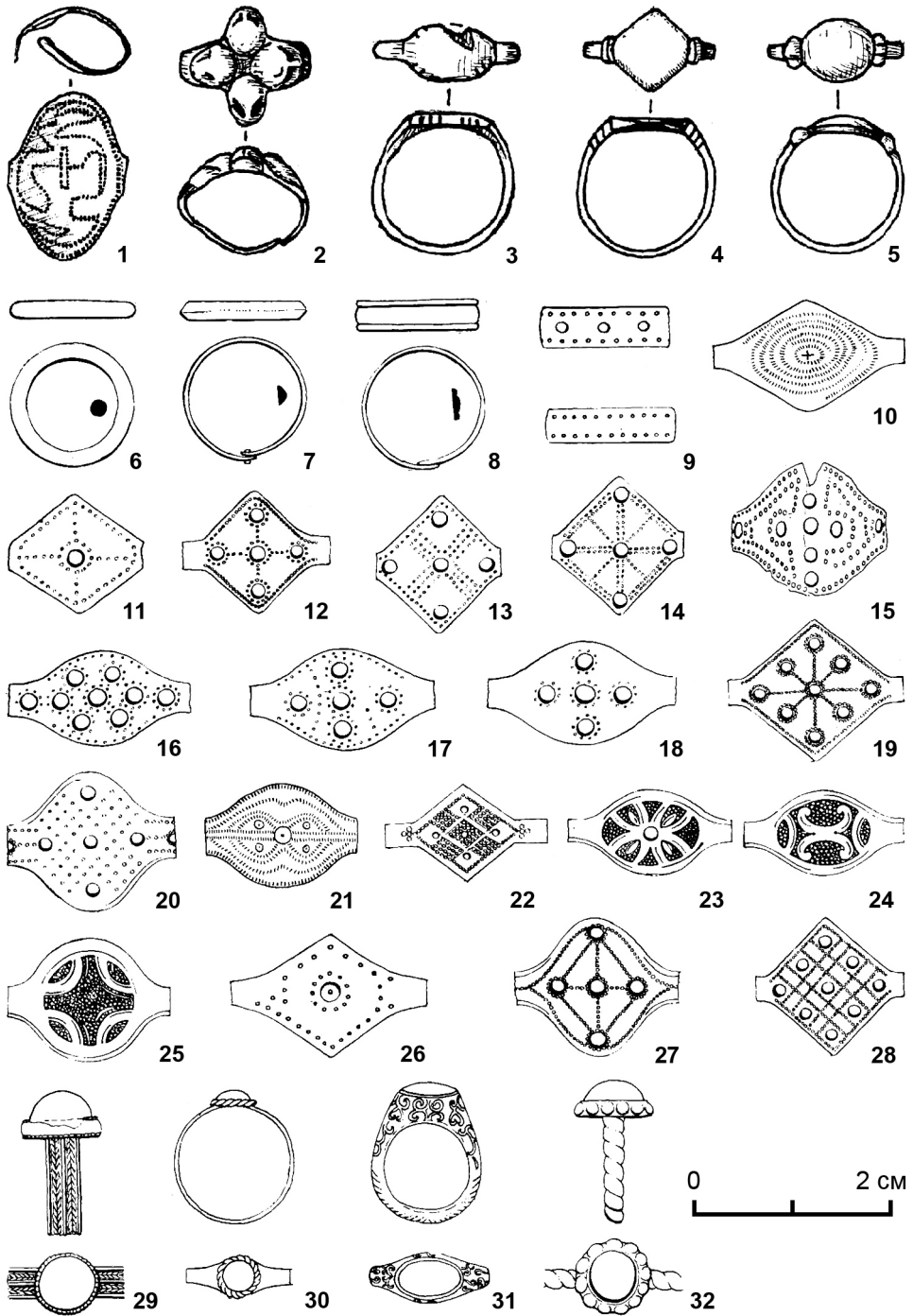


Рис. 5. Середньовічні перстені: Рідківці (уроч. Стара Рогатка) – 1-5 (за С. Пивоваровим), територія Чехії, Словаччини, Угорщини (6-32) – (за Б. Досталем).

Ще одна лунниця, аналогічна двом попереднім була виявлена у 2014 р. Виготовлена з бронзи. Ширина її становить 2,85 см, висота (максимальна) – 2,2 см, висота до початку вушка – 1,6 см. Товщина виробу становить 0,1 см. Параметри вушка: висота – 0,6 см, діаметр отвору – 0,3 см. Параметри відрогів: ліві бокові загальною довжиною 1,1 см, діаметр кругів – 0,045×0,035×0,04 см, діаметр круга всередині – 0,2 см, праві бокові – 0,04×0,05×0,04 см. Довжина центральної підвіски – 0,5 см. Задня поверхня гладка. Маса лунниці становить 2,2 г.

П'ята лунниця (рис. 4: 2) збереглася лише фрагментарно, на відміну від попередніх вона має гладеньку, листову поверхню.

Всі пельгоподібні лунниці за формою типові для європейського населення середньовічного часу²². Найближчі аналоги відомі на території Угорщини, Чехії та Східної Європи²³.

Шоста лунниця (рис. 2: 1) зроблена із білону. Вона відноситься до категорії замкнутих із «рогами» у вигляді дериватів рослинних пагонів. Її ширина – 4 см, висота разом із вушком – 3,5 см. Поверхня лицьового боку лунниці орнаментована рельєфними лініями, а середина – 4 крапкоподібними виступами. Найближчі аналоги цій лунниці відомі на Скимауцькому городищі (Молдова) та в матеріалах скарбу з Редукенень (Румунія)²⁴. Висхідною точкою розповсюдження моди на подібні лунниці прийнято вважати землі Великої Моравії, де відомі численні варіанти подібних виробів²⁵. В історіографії подібного типу лунниці отримали назву змієподібних²⁶. На сьогодні виділяють їх два типи. Сердцеподібна лунниця з Рідківців відноситься до типу «Теміце-2». «Двоголовий змій» вважається давнім символом. У слов'янському середовищі він виконував захисну функцію. Його часто застосовували як декор пряжок, шоломів, дахів будинків. Найближчі аналогії лунниці походять з поховання № 141 у Старому Месті (На Валах) (рис. 2: 2), поховання № 226 у Чакайовцях (рис. 2: 6), Нітри (рис. 2: 5), поховання № 1161 Микульчиць (рис. 2: 7)²⁷. Датується даний тип лунниць IX – початком X ст.

До іншого типу ювелірних виробів відносяться 2 круглі підвіски з вушками (рис. 6: 1, 2). Обидві виготовлені зі свинцю. Одна має діаметр 1,6 см, висота з вушком – 2 см, товщина – 0,02–0,03 см; інша: діаметр – 2 см, висота з вушком – 2,6 см, товщина – 0,02–0,03 см. Перша із підвісок має на лицьовій стороні прокреслені лінії, які розходяться від центру. Друга – прикрашена орнаментом у вигляді подвійних косих насічок по краю та хрестоподібною (ромбоподібною) фігурою в центрі. Аналогічні підвіски виявлено на території Болгарії, де вони отримали назву «медальйони». Виріб з Рідківців за класифікацією С. Дончевої відноситься до типу F III – медальйони із зображенням γ-хреста з дугами²⁸. Прикраси цієї групи представляють γ-хрести з декількома дугами, які утворюють ромб. По краях вони зазвичай мають певний орнамент. У Болгарії виявлено всього 12 медальйонів подібного типу. Так, знайдені вони у Плісці (рис. 6: 5), Преславі, Тирговішко, Нова Черна, Микульчицях. Датується подібні медальйони за аналогіями з Болгарії – IX–X ст.

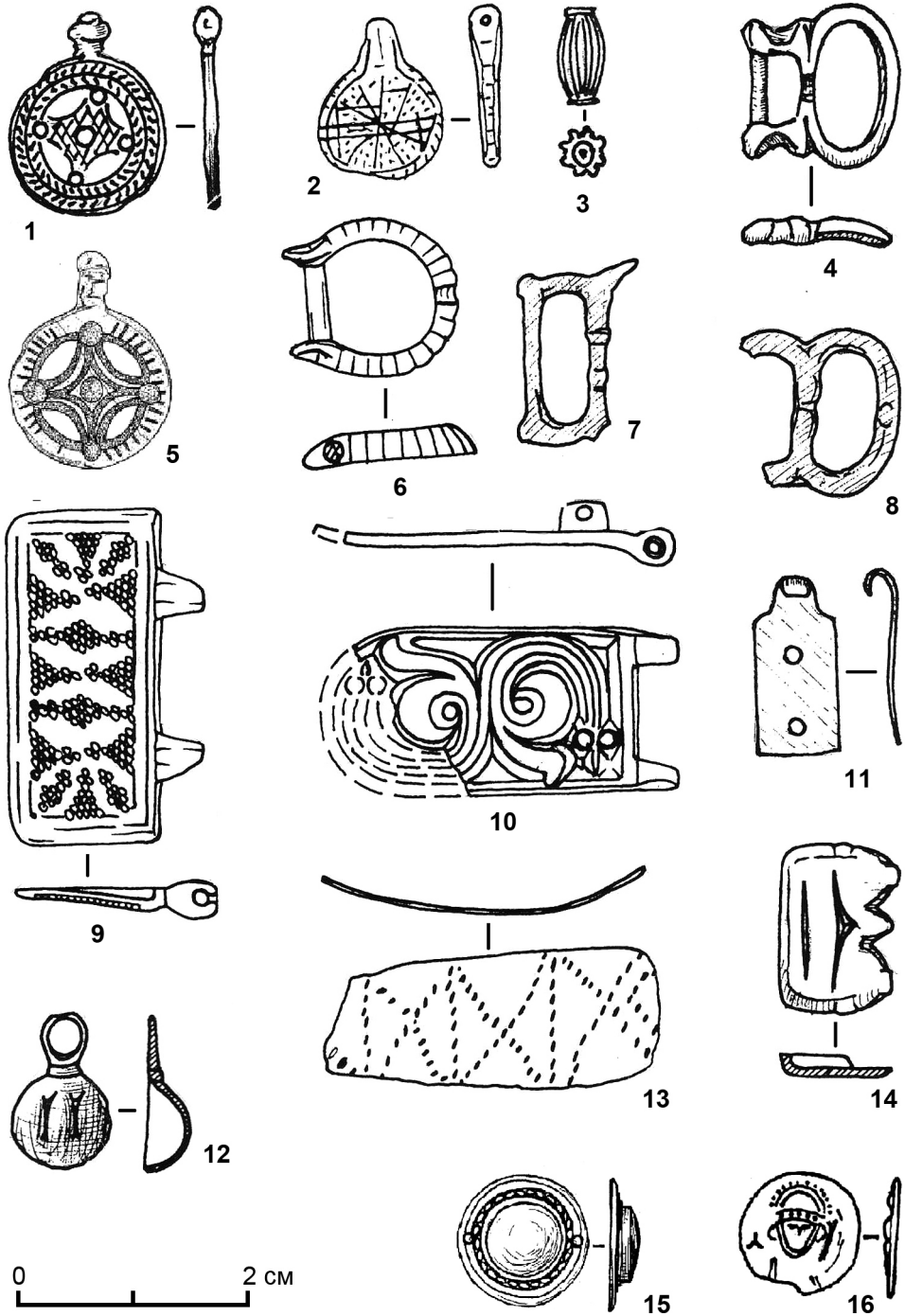


Рис. 6. Середньовічні ювелірні вироби з Рідківського поселення райковецької культури (уроч. Стара Рогатка) (за С. Пивоваровим).

Цікаву категорію знахідок із пам'ятки становлять 5 бронзових перснів. Із них 3 мають круглий, овальний або ромбічний неорнаментований щиток (рис. 5: 3–5). Подібні персні часто зустрічаються в середньовічних старожитностях Великої Моравії та Болгарії²⁹.

Центральна частина наступного персня прикрашена чотирма розташованими хрестоподібно головками плазунів (рис. 5: 2). Останній перстень пластинчастий (рис. 5: 1), його широкий щиток орнаментований несиметричними зигзагоподібними лініями (напис?). Схожі перстені, зокрема щитки, відомі з території Чехії та Словаччини, зокрема аналогії походять з Блучини, Болерадіц, Боршиц, Брна-Маломержице, Долніх Вештоніц, Глуку, Горніго Немчі, Йозефова, Пенчіна, Пустімерже, Ребешовіц, Старого Места, Стеборжиц, Знойма-Градїште, Девїна, Скаліци, Тирдошовце, Нітри. Відомі подібні щиткові перстені на території Сербії та Хорватії, а також в Угорщині. Й. Поулік датує подібні вироби IX ст. Погоджується з ним і Б. Хроповський, який вказує, що на схід даний тип перснів дійшов через територію Нітранського князівства, тобто через територію Словаччини. В. Груби вважав, що подібного типу щиткові перстені побутують до початку X ст., підтвердженням чого стала знахідка у Старому Месті у похованні № 122³⁰.

Інші категорії ювелірних виробів з пам'ятки представлені білоною накладкою на пояс із двома вушками, орнаментованою псевдозерню у вигляді комбінацій із трикутників і ромбів (рис. 6: 9), ремінною накладкою (рис. 6: 11), литою бронзовою поясною накладкою із прорізним орнаментом у вигляді двох згорнутих у клубок плазунів (рис. 6: 14), декількома бронзовими пряжками (переважно фрагментованими) (рис. 6: 4, 6–8), деталлю ременя (рис. 6: 10), половинкою прикраси у вигляді дзвіночка (рис. 6: 12), металевою ребристою бусиною (рис. 6: 3), фрагментом пластинчастого браслету (персня?) із пуансонним орнаментом у вигляді косих хрестів (рис. 6: 13), 2 круглими розподільниками ременів і 3 круглими рельєфними білоновими накладками від кінської упряжі. Окремим із цих типів прикрас відшукуються близькі аналогії в слов'янських старожитностях, інші вимагають більш детального вивчення, зокрема залучення аналогій з території Чехії, Словаччини, Угорщини, Болгарії, Румунії, Сербії, Хорватії тощо.

Комплекс ювелірних виробів із поселення в Рідківцях доповнюють чисельні знахідки залізних знарядь праці, предметів побуту, культу, бронзова візантійська монета (напівфолліс) кінця VII – першої половини VIII ст. (рис. 6: 16). Варто відмітити, що на городищі було виявлено значну кількість предметів озброєння, аналогії якої відомі на пам'ятках Чехії, Словаччини Угорщини. Все це дозволяє говорити про унікальність даної пам'ятки для регіону та зробити попередні висновки про її мешканців. Знайдені ювелірні вироби, численні сліди обробки металів (кольорових і чорних) говорять про проживання на поселенні слов'янських ремісників. Вдалося з'ясувати, що у населення регіону існувала не тільки чорна металургія, а й розвивалася ковальська справа. Виявлені ювелірні вироби на поселенні вказують на важливість

цієї пам'ятки. Так, фактично усі аналогії різним прикрасам походять з території Чехії та Словаччини. Причому, проводячи більш ґрунтовний географічний аналіз, можна дійти висновку, що більшість аналогічних ювелірних прикрас походять із Словаччини, а саме – з Нітри. Нітранське князівство знаходилося на південному сході Великої Моравії та виникло ще у VIII ст. До 833 р. князівство було самостійним, після чого великоморавський князь Моймир I здійснив військовий похід проти нітранського князя Прибіни та приєднав його землі до складу Великої Моравії. У результаті значна кількість населення втекла та оселилася на східних кордонах держави.

Остання обставина дозволяє поглибити уявлення про вже давно висловлену в українській історіографії гіпотезу³¹ стосовно тісних контактів жителів Прикарпаття із Великоморавською державою³² та можливу його християнізацію на рубежі VIII–IX ст. Аналіз виявлених матеріалів також дає можливість поставити питання про переселення на землі східнослов'янських хорватів білих (західних) хорватів після розгрому Великої Моравії угорцями в 906 р. Подальше вивчення слов'янського поселення в Рідківцях дозволить порушити низку питань стосовно соціально-політичного та культурного розвитку населення регіону у VIII–X ст.

Примітки:

- ¹ *Тимощук Б.О.* Слов'яни Північної Буковини V–IX ст. К.: Наукова думка, 1976. С. 5–7; *Тимощук Б.О.* Давньоруська Буковина. К.: Наукова думка, 1982. С. 3–4; *Тимощук Б.А.* Восточнославянская община VI–X вв. н.э. М.: Наука, 1990. С. 6.
- ² *Михайлина Л.П., Тимощук Б.А.* Славянские памятники бассейна Верхнего Прута VIII–X вв. // *Славяне на Днестре и Дунае.* К.: Наукова думка, 1983. С. 205–219; *Михайлина Л.П.* Населення Верхнього Попруття VIII–X ст. Чернівці: Рута, 1997. С. 8; *Михайлина Л.П.* Слов'яни VIII–X ст. між Дніпром і Карпатами. К.: ІА НАН України, 2007. С. 6–9.
- ³ *Филипчук М.А.* Східнослов'янське житло X – початку XI ст. в Українському Прикарпатті // *Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині.* Львів, 1995. Вип. 6. С. 219–233; *Филипчук М.А.* Проблеми хронології та періодизації слов'янських старожитностей Українського Прикарпаття другої половини I тис. н.е. // *Середньовічна Європа: погляд з кінця XX ст.* Чернівці: Золоті литаври, 2000. С. 36–37.
- ⁴ *Войнаровский В.М.* Чорнівка-І. Поселення VI–IX ст. на Буковині. Чернівці: Зелена Буковина, 2007. С. 139–141.
- ⁵ *Пивоваров С.* Середньовічне населення межиріччя Верхнього Пруту та Середнього Дністра. Чернівці: Зелена Буковина, 2006. С. 56–64; *Пивоваров С.В.* Археологічні матеріали про етнічну ситуацію та суспільно-політичний розвиток земель Буковини в другій половині V–X ст. // *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Історичні науки.* Луцьк, 2009. № 13. С. 48–55; *Пивоваров С.В.* Охоронні археологічні дослідження слов'янських пам'яток на Буковині у 2009 р. // *ПССІАЕ.* Чернівці: Прут, 2010. Т. 1 (29). С. 41–54.

- ⁶ *Тимощук Б.О.* Слов'яни Північної Буковини. С. 43, рис. 18; *Тимощук Б.О.* Давньоруська Буковина. С. 22, рис. 7; *Михайлина Л.П.* Населення Верхнього Поруття VIII–X ст. С. 82, рис. 41; *Пивоваров С.В.* Прикраси слов'янського населення Буковини (нові знахідки) // Матеріали й дослідження з археології Прикарпаття і Волині. Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2010. Вип. 14. С. 425.
- ⁷ *Мисько Ю., Пивоваров С.* Нові знахідки лунниць з території Верхнього Попруття та Середнього Подністров'я // На перехрестях світової науки. Матеріали III Міжнародної наукової конференції «Вікно в європейську науку», присвяченої 140-річчю від дня народження Р.Ф.Кайндля. Чернівці: Прут, 2006. С. 45–50; *Пивоваров С.В.* Прикраси слов'янського населення Буковини (нові знахідки). С. 425.
- ⁸ *Михайлина Л.П.* Населення Верхнього Поруття VIII–X ст. С. 98; *Пивоваров С.В.* Прикраси слов'янського населення Буковини (нові знахідки). С. 425.
- ⁹ *Пивоваров С.В.* Прикраси слов'янського населення Буковини (нові знахідки). С. 425.
- ¹⁰ *Пивоваров С.В.* Охоронні археологічні дослідження слов'янських пам'яток на Буковині у 2009 р. С. 52.
- ¹¹ *Айбабин А.И.* К вопросу о происхождении серезек пастырского типа // Советская археология. 1973. № 3. С. 64.
- ¹² Там само. С. 67.
- ¹³ *Teodor D.G.* Romanitatea Carpato-Dunareana si Bizantul in veacurile V–XI e.n. Jasi: Junimea, 1981. P. 111, fig. 19.
- ¹⁴ *Въжарова Н.Ж.* Славяни и прабългари (подани на искрополите от VI–XI вв. на територията на България). София: БАН, 1976. С. 360; *Јанковић М.* Београд и његова околина од IX до XI века // Проблемы славянской археологии. Труды VI Международного Конгресса славянской археологии. М., 1997. Т. 1. С. 44.
- ¹⁵ *Пивоваров С., Вamuш А.* Скроневі кільця в середньовічних старожитностях Буковини // ПССІАЕ. Чернівці: Черемош, 2011. Т. 1 (31). С. 75; *Јанковић М.* Београд и његова околина од IX до XI века. С. 42–51.
- ¹⁶ *Pieta K., Ruttkay A., Ruttkay M.* Vojná. Hospodárske a politické centrum Nitrianského kniežatstva. Nitra, 2006. 250 p.
- ¹⁷ *Dostál B.* Slovanská pohřebiště ze střední doby hradištní na Moravě. Praha, 1966. P. 41.
- ¹⁸ Там само. P. 41.
- ¹⁹ *Пивоваров С.В.* Прикраси слов'янського населення Буковини (нові знахідки). С. 425.
- ²⁰ Там само. С. 426.
- ²¹ *Dostál B.* Slovanská pohřebiště ze střední doby hradištní na Moravě. Praha, 1966. P. 55.
- ²² *Каргопольцев С.Ю., Бажан И.А.* К вопросу об эволюции трёхрогих пельтовидных лунниц в Европе (III–VI вв.) // Петербургский археологический вестник. 1993. Вып. 7. С. 113–120.
- ²³ *Рябцева С.* Древнерусский ювелирный убор. С. Петербург: Нестор-История, 2005. С. 113, рис. 34, 122, рис. 42.

- ²⁴ *Рябцева С.* Ювелирные украшения Пруто-Днестровского междуречья в контексте этнокультурных связей региона в X–XI вв. // *Revista arheologica*. Chisinau, 2006. Vol. II. Nr.1–2. P. 155–156.
- ²⁵ *Dejan J.* Velka Morava. Doba a umenie. Bratislava: Tatran, 1976. Rys. 156, s.237; *Hruby V.* Stare mesto. Velkomoravske pohrebiste «Na valach». Praha: CAV, 1955. T. III. Tab. 78.
- ²⁶ *Ungermaň Š.* Zensky šperk starsiho velkomoravskeho horizontu // *Archeologické rozhledy*. 2005. LVII. P. 707–754.
- ²⁷ Там само. P. 730–731.
- ²⁸ *Дончева С.* Медалиони от Средновековна България. Велике Търново: Фабер, 2007. С. 32–33.
- ²⁹ *Маковцова Н.* Raně středověké prsteny jako šperk a symbol v kontextu střední Evropy: Diplomová práce. Plzen, 2013. 167 p.
- ³⁰ *Dostál V.* Slovanská pohřebiště ze střední doby hradištní na Moravě. Praha, 1966. P. 57–58.
- ³¹ *Скочилас І.* Початки християнства у Прикарпатському регіоні та заснування галицької єпархії в середині XII ст. // *Княжа доба: історія і культура*. Львів, 2010. Вип. 3. С. 9–59.
- ³² *Любащенко В.* До питання про кирило-мефодіївську традицію у галицько-волинській русі // *Проблеми слов'янознавства*. Львів, 2010. Вип. 59. С. 22–40.

ЩИТИК ЗОЛОТОЇ ДІАДЕМИ З ПЕРЕГОРОДЧАСТОЮ ЕМАЛЛЮ, ЗНАЙДЕНИЙ У СІРЕНЬСЬКУ

Археологічне відкриття давньоруського міста Сіренська, розташованого в Землі світличів, що відомий від 1147 р. й входив до Чернігівського князівства, розпочато ще у 1898 р., але здійснено переважно заходами Т.М. Никольської у 1965–1984 р.¹ Місцеві аматори старовини, проте, досі знаходять на Сіренському городищі цікаві та коштовні речі, котрі, на превеликий жаль, далеко не завжди потрапляють до наукового обігу. Утаємничені, вони осідають в приватних або зарубіжних музейних збірках, без вказівки на походження. Сіренськ відомий переважно як центр ремесла і торгівлі. Велике зацікавлення свого часу викликали знахідки в ньому кам'яних ливарних форм, призначених для виготовлення ювелірних прикрас². Про те, що тут часом працювали київські ремісники, дозволили говорити частини поміченої одним ім'ям ливарної форми, знайдені в Києві та Сіренську³. На сьогодні ювелірна справа сірєнького осередку «Землі в'ятичів» ґрунтовно вивчена, із залученням численних виробів, а також ливарних форм, котрі свідчать про типологічний асортимент продукції⁴. Самі ж витвори з золота й срібла мали опинитися у замовників.

Кілька років тому дійшла чутка про те, що в Сіренську приватними особами знайдені золоті речі, одну з яких прикрашено перегородчастою емаллю. Навіть обіцяли показати її на кольоровій світлині, але обіцянки не дотрималися, і твір довелося побачити тільки на виставці, влаштованій з нагоди 60-річчя Музею імені Андрія Рубльова в Москві, де був показаний як власність К.В. Вороніна (рис. 1)⁵. Вказівка на походження з Калузької області не викликає жодного сумніву стосовно зв'язку саме з Сіренськом, бо в межах цілого регіону немає іншого міста, де могла б опинитися така дорогоцінна річ. За визначенням С.В. Гнутової вона виготовлена в Київській Русі або Візантії в XII-XIII ст. Щодо функціонального призначення, то це дійсно центральний щитик або кіотець золотої князівської діадеми із зображенням Вознесіння Олександра Македонського.

Діадема як головна пов'язка була відома в давній Греції в якості жіночої прикраси; тоді ж для юнаків та чоловіків вона слугувала символом перемоги, а для жерців – відзнакою сану. На Сході, в Греції й у Римі діадему також вважали ознакою царської гідності. Саме в такому розумінні її вживали в добу Середньовіччя, що засвідчують численні приклади, зокрема – портретні зображення, в тому разі ще й візантійського походження⁶.

Давньоруські золоті діадеми з перегородчастою емаллю поодинокі і тільки дві з них збереглися цілком, а не у вигляді окремих фрагментів: йдеться про широко відомі золоті витвори, кожний з семи пластин у вигляді кіотців, до яких долучено по дві у формі трапецій. Одну діадему, знайдену у 1889 р. в Києві, прикрашено деісусною композицією; другу,

виявлену у складі скарбу на городищі Девіча Гора, поблизу с. Сахнівка, Канівського повіту на Київщині у 1900 р., відзначає зображення Вознесіння Олександра Македонського, обабіч якого геометризований рослинний орнамент⁷. Остання сцена постійно привертає увагу фахівців, часом викликаючи доще несподіване тлумачення⁸. Однак тут досить нагадати стосовно інспірації згаданої композиції романом про Олександра Македонського олександрійського походження, текст якого було у V-VI ст. доповнено епізодом польоту під впливом східних літературних джерел. Немає потреби переповідати докладний огляд розвитку іконографії цієї сюжетної схеми з її певними варіантами⁹. Проте варто порівняти сіренську знахідку не тільки з Сахнівською діадемою (рис. 2), але й з іншою, X ст., знайденою в болгарському Преславі¹⁰ (рис. 3).



Рис. 1. Вознесіння Олександра Македонського. Константинополь. Кінець XI – початок XII ст. Золото, перегородчаста емаль. Щитик діадеми з Сіренська. Москва. Приватна колекція.



Рис. 2. Вознесіння Олександра Македонського. Київ. Середина XII ст. Золото, перегородчаста емаль. Щитик діадеми з городища Дівіча Гора біля с. Сахнівка на Київщині. Київ. МКУ.



Рис. 3. Вознесіння Олександра Македонського. Константинополь. X ст. Золото, перегородчаста емаль. Щитик діадеми з Преслава (Болгарія). Преслав. Археологічний музей «Велики Преслав».

Щитик, що становив середню частину, знайдений у Сіренську. розміром 5,2×4,6 см, містить досить велику півфігуру Олександра Македонського в ретельно орнаментованому імператорському вбранні порівняно з грифонами. Так само детально розроблена рослинна орнаментика заспіль вкриваюча кожного грифона, надаючи їм підкреслено декоративного характеру. Колісниця окреслена дуже схематично, у вигляді осі з невеличкими колесами. Варто звернути увагу на спрощену форму корони Олександра (рис. 1). Чітка й вишукана манера виконання нагадує царгородську книжкову мініатюру останньої чверті XI ст. Центральний щитик Сахнівської діадеми, розміром 5,2×3,6 см, порівняно з попереднім щодо зображень вирізняється іншими пропорціями й посиленням схематизму. Його прояв наявний в півфігурі Олександра з вузьким тулубом і довгими руками, а також досить стилізованих грифонах, декорованих переважно кольоровими смугами (рис. 2). Скіпетри царя з підкресленими геометризОВАНИМИ шматками м'яса. Але корона досить примхливої форми. Твір традиційно датовано XII ст.¹¹; іноді – XII-

XIII ст.¹² Проте з огляду на наявність серед речей скарбу, з якого походить діадема, візантійської монети Мануїла I Комнина (1143–1189) час виконання можна децю обмежити¹³. Не виключено, що мова може йти про середину XII ст. Центральний щитик золоті діадеми з Преслава, розміром 5,4×4,4 см, вказує на всі ознаки візантійського походження й приналежності до більш раннього часу (рис. 3). Отже його датування X ст. виявляється цілком слушним. На користь цього свідчить як іконографія з фігурою Олександра в імператорському вбранні і короні й великим за розміром грифонами, так і стиль з характерною червоно-брунатною гамою.



Рис. 4. Діадема. Київ. Середина XII ст. Золото, перегородчата емаль. З городища Девіча Гора біля с. Сахнівка на Київщині. Київ. МКУ.

Розташувавши згадані витвори в хронологічній послідовності, можна помітити, що сіренська знахідка старіша за сахнівську й має ознаки візантійського походження. Потрапити до Сіренська вона могла як єдина збережена частина колишньої діадеми в якості взірця для певного київського ювеліра, якого обставини привели до Землі в'ятичів, подібно золотарю Максиму, котрий залишив свої ливарні форми в Києві і Сіренську. Інше пояснення важко дати. В будь-якому разі золотий з перегородчастою емаллю щитик діадеми із зображенням Вознесіння Олександра Македонського, про який йдеться, має безпосереднє відношення до київської князівської майстерні, продукція котрої нині відома лише частково¹⁴.

Цікаво згадати, що цей здавалося б рідкісний предмет побутував у калузькому вишиванні аж до XIX ст., щоправда у вигляді дуже спрощеної іконографічної схеми¹⁵. Про те, як її сприймали самі селянки, нажаль, не вдалося дізнатися.

І на останнє слід сказати про можливість завдяки саме діадемі з Девічої Гори (рис. 4) уявити первісний вигляд витвору, частиною якого є щитик з Сіренська (рис. 1). Хоча невідомо, чи оточували його грифони, як на діадемі з Преслава, чи утворювали своерідний райський краєвид рослинні мотиви, з'ясувати це неможливо.

Примітки:

¹ *Никольская Т.Н.* Земля вятичей. К истории населения бассейна верхней и средней Оки в XI-XIII вв. М., 1981; Серенск – город в земле вятичей. Калуга, 2014 р.

- ² *Никольская Т.Н.* Кузнецы железу, меди и серебру от вятич // Славяне и Русь. М., 1968. С. 122–132; и ж: Литейные формочки древнерусско Серенска // Культура средневековой Руси. Л., 1974. С. 40–46.
- ³ *Медынцева А.А.* О литейных формочках с надписями Максима // Древняя Русь и славяне. М., 1978. С. 378–382.
- ⁴ *Зайцева И.Е., Сарачева Т.Г.* Ювелирное дело «Земли вятичей» во второй половине XI–XIII в. М., 2011.
- ⁵ Шесть веков русской иконы. Новые открытия. Выставка из частных собраний к 60-летию Музея имени Андрея Рублева. М., 2007. С. 202; кат. № 120.
- ⁶ *Deer J.* Die Heilige Krone Ungarns. Wien, 1966; *Pilts E.* Kamelaukion et mitra. Insignes bysantins imperiaux et ecclesiastiques. Uppsala, 1977.
- ⁷ *Макарова Т.И.* Перегородчатые эмали Древней Руси. М., 1975. С. 44; 46–53; 108–109; табл. 11, 12; кат. №№ 61, 69.
- ⁸ *Рыбаков Б.А.* Язычество Древней Руси. М., 1987. С. 600–604; 613–617; 638–652.
- ⁹ *Grabar A.* Images de L'ascension d'Alexandre on Italie et en Russie // Grabar A. L'art de la fin l'Antiquite et du Moyen Age. Vol. I. Paris, 1968. P. 291–296; *Вагнер Г.К.* Скульптура Древней Руси. XII век. Владимир, Боголобово. М., 1969. С. 110–112; 260; *Даркевич В.П.* Светское искусство Византии. Произведения византийского художественного ремесла в Восточной Европе X–XIII века. М., 1975. С. 154–158.
- ¹⁰ *Томев Т.* Преславско златно съкровище. София, 1983. С. 9–13; фиг. 1, 3–5.
- ¹¹ *Рыбаков Б.А.* Русское прикладное искусство X–XIII веков. Альбом. Л., 1971. Илл. 46–48.
- ¹² *Василенко В.М.* Русское прикладное искусство. Истоки и становление. М., 1977. С. 275; илл. 120.
- ¹³ *Макарова Т.И.* Там само... С. 48.
- ¹⁴ *Пуцко В.Г.* Золотарство давнього Києва // Археологія. № 3. 2008. С. 47–59.
- ¹⁵ *Пуцко В.Г.* Средневековые мотивы в калужской крестьянской вышивке // Родная старина. Калуга, 2001. С. 101–103; табл. 2–3.

ДО ПИТАННЯ ПРО СКАРБ ІЗ РОЗКОПОК М.О. МАКАРЕНКА БІЛЯ ЧЕРНІГІВСЬКОГО СПАСУ

У 1923 р. відомий український археолог М.О. Макаренко проводив розкопки у Чернігові біля Спаського собору. Ним були досліджені рештки стін та підмурків прибудов до собору з північного і південного боків. Результати робіт були детально описані М.О. Макаренком у монографії «Чернігівський Спас. Археологічні дослідження року 1923», що була видана у Києві у друкарні Всеукраїнської Академії Наук у 1929 році¹.

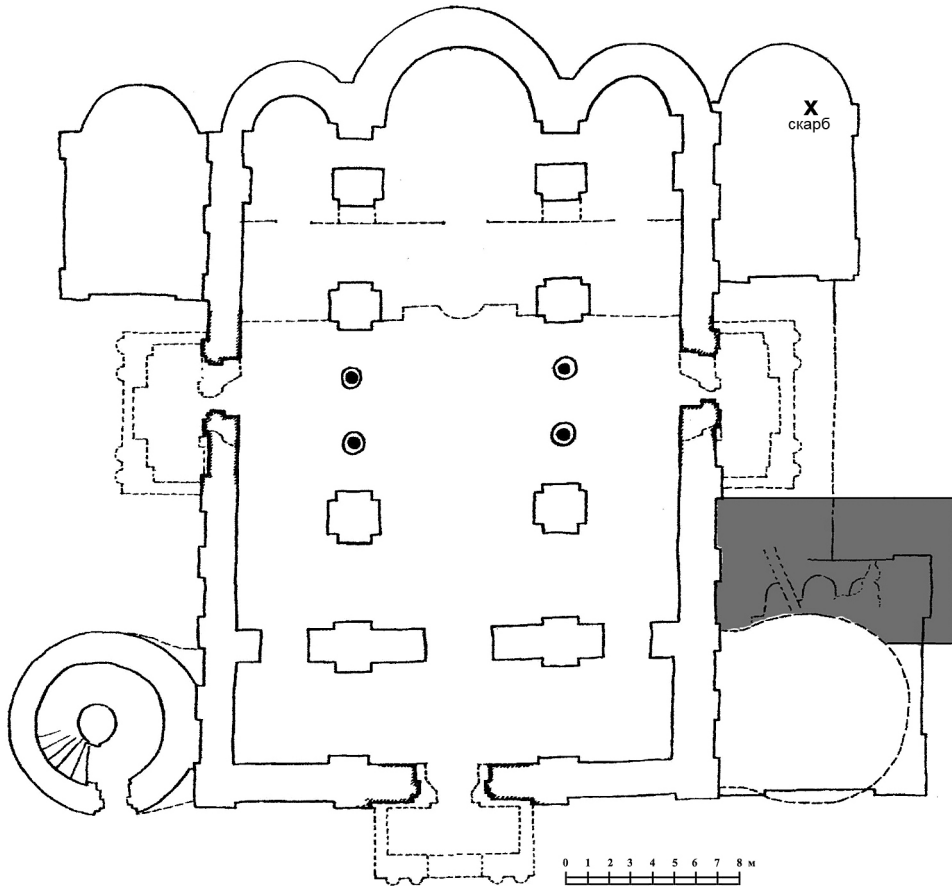


Рис. 1. План Спаського собору (за О.Є. Черненко та О.М. Іоаннісяном).

У південно-східній усипальниці під час розчистки стінки, яка відокремлює вівтарну частину, нижче рівня підлоги, на глибині 0,35 м від поверхні перегородки та 0,45 м від поверхні землі було виявлено скарб срібних речей (рис. 1). Він був захований в одній із заглибин, що утворилися на нерівній поверхні стінки, на відстані 0,75 м від стику перегород-

ки зі стінкою апсиди. Скарб виявив Микола Омелянович, який особисто знімав і зчищав рештки землі в заглибинах стіни. «З однієї з таких грудок цілком несподівано випали з заглибини речі і розсипалися по землі»².

Скарб був загорнутий у полотняну тканину і складався з монетної гривні київського типу, двох парних колтів, двох сережок київського типу, двох парних браслетів і колодочок-рясен, серед яких – 2 з ланцюжками та 2 з кільцями. Зважаючи на склад скарбу, прикраси, вірогідно, належали одній особі і були заховані в часи небезпеки, можливо під час захоплення міста військами хана Менгу в 1239 році. Дослідник датував знайдені речі кінцем XII – початком XIII ст. Скарб був відправлений у Київ до Академії наук УРСР³, і на цьому його слід загубився.

Вивченням прикрас зі скарбу займалися такі відомі науковці, як Г.Ф. Корзухіна, Б.О. Рібаков, Т.І. Макарова, В.Г. Пуцко. На думку Т.І. Макарової, скарб не дійшов до нашого часу і відомий тільки за фотографією, з якої зроблена замальовка⁴.

У публікації М.О. Макаренка вміщено детальний опис речей та фотографії колтів і браслетів. Використовуючи ці дані, О.Є. Черненко у 80-х роках ХХ ст. вдалося відшукати у фондах Чернігівського історичного музею два колти зі скарбу, які після Другої світової війни були помилково віднесені до різних колекцій. Один з колтів знаходився серед матеріалів із розкопок М.Ф. Біляшівського на Княжій горі, другий – у колекції під назвою «Случайные находки на Черниговщине»⁵. Вироби були у жахливому стані і потребували негайної реставрації. У 90-х роках ХХ ст. вони були відреставровані у Москві О.В. Григорьевим, і зараз один з колтів експонується на виставці «Чернігів на зрізі століть» у Чернігівському історичному музеї ім. В.В. Тарновського⁶. Обидва колти однотипні, декоровані обнизю з пустотілих кульок на шпениках, із зображенням фантастичної тварини з хвостом-плетінкою на чорненому тлі (Інв. № Арх. 323, 324).

З цим же комплексом, з певними застереженнями, О.Є. Черненко пов'язує і виявлений серед випадкових знахідок планшет із нашитою на нього низкою рясен – 5 цілих і 7 фрагментів (Інв. № А 16–22/16). Вона ж зазначає, що стан визначених предметів та наявна інформація наводять на припущення, що інші речі зі скарбу не збереглися⁷. На сьогодні планшет не зберігся, частина колодочок рясен відреставрована і представлена в експозиції ЧОІМ, фрагменти інших зберігаються у фондосховищі.

Проте час від часу поставало питання: «А де ж можуть перебувати інші речі з цього скарбу?». М.О. Макаренко зазначав, що він «...мав змогу проробити свої спостереження через те, що скарбу було тимчасово переведено для студій до Києва, не вважаючи на енергійні заходи тих ворожих осіб, що не мали нічого спільного з наукою і які в той же час не були й представниками влади, але не хтіли випускати скарбу з Чернігова до Академії навіть для тимчасового вивчення»⁸.

Серед предметів історичної групи у фондах ЧОІМ привернули увагу два шарнірні браслети (Інв. № И 4477). В інвентарній книзі записано, що

це браслет XVIII ст., складається з чотирьох ланок, в окружності 32 см, переданий III Радянським музеєм у 1925 р. Потрібно зазначити, що під час Другої світової війни фондова документація була втрачена, нові інвентарні книги склалися у повоєнні роки і у графі «надходження» часто вказувалася подібна інформація.

Після порівняння цих браслетів із фотографіями та описом М.О. Макаренка можна впевнено стверджувати, що це саме браслети зі скарбу 1923 р.⁹ Майже 90 років вони зберігалися у фондосховищі і у 2013 р. були відреставровані в Національному науково-дослідному реставраційному центрі України (ННДРЦУ) Віктором Миколайовичем Голубом.



а



б



в

Рис. 2. Браслет зі скарбу О.М. Макаренка (Інв. № И-4477/1).

Браслети парні, пустотілі, кожний виготовлений з двох окремих половинок, з'єднаних шарнірами. Всі чотири стулки складаються із чотирьох овалів і трьох медальйонів, що чергуються, закінчуються рельєфними головами левів з кільцями-петлями для шарнірів (два з одного кінця і одне – з протилежного). Стулки з'єднані за допомогою стрижнів із зігнутої, плоско-опуклої у перетині пластинки, зі шляпкою з одного боку. Прикраси однакові за розмірами (6,6×6,3 см, h – 1,6 см), виготовлені зі срібла 900° проби, загальна вага обох виробів 119,6 г. Половинки браслетів відрізняються тільки



Рис. 3. Браслет зі скарбу О.М. Макаренка (Інв. № И-4477/2).

орнаментациєю медальйонів, чорнений фон яких заповнений зображеннями розеток, триквестрів, дерева життя та ромба. На усіх чотирьох стулках у центральному медальйоні вміщено триквестр, в овалах розміщені гілочки, виконані черню по гравіруванню; овали та левові маски позолочені (рис. 2 а-в; 3). Б.О. Рибак так розшифровував магічну символіку чернігівських браслетів: триквестр – знак вогню і домашнього вогнища, ромб з крапками – знак дому, садиби, восьмипелюсткова розетка – знак сонця і вважав, що вони могли бути частиною весільного вбрання¹⁰. На думку Т.І. Макарової, основне значення мали маски левів, яким на Русі притаманне охоронне значення, адже вони повторюються на всіх стулках, тоді як сюжети в медальйонах – змінні¹¹.

Шарнірні обручі з левовими масками в межах Давньої Русі представлені невеликою серією. Т.І. Макарова виділила 2 підтипи цих прикрас. Підтип 1 представлений п'ятьма виробами із зображеннями птахів і тварин у медальйонах. Браслети зі скарбу біля Спаського собору відносяться до підтипу 2 – з рослинно-геометричною орнаментациєю. Подібний відомий у складі скарбу біля с. Стариково Курської губернії¹². У Любечі в 1960 р. був знайдений литий браслет із левовими масками – наслідування подібним прикрасам¹³.

До складу скарбу, окрім прикрас, входила і монетна гривня київського типу. Фотографія на жаль невідома, але М.О. Макаренко дуже детально її описав: «Звичайна шестикутна форма. Невисокий горбик. Зверху звичайна ніздрюватість. Вага $37 \frac{1}{4}$ золотників. Ребра гривні загнуті всередину. Рівна площина в одному кінці має багато збрижив. Весь цей короткий бік має підвищення: сюди збігав метал, коли його наливали в форму. На протилежному короткому кінці – гострий виступ. Усередині – ледве помітний повздовжній рівчачок. На зворотному боці по поверхні – три великих розмірами й глибоких дірки і декілька маленьких. Окрім цих дірок – поверхня гладенька. Гострі ребра помітні тільки на рогах коротких боків. Вся вкрилася патиною на колір фіалковою. Частина без патини. Де-не-де пробивається зелена іржа»¹⁴.

Цьому опису відповідає гривня київського типу (Інв. № Н-1) з колекції музею (рис. 4 а-б). Виготовлена зі срібла 916° проби, загальна вага 158,9 г. У повоєнній документації записано (швидше за все помилково), що вона походить з розкопок М.Ф. Біляшівського на городищі Княжа гора у 90-ті роки XIX ст.



Рис. 4. Гривня зі скарбу О.М. Макаренка (Інв. № Н-1).

До комплексу прикрас належали ще дві сережки київського типу. За М.О. Макаренком, вони – парні, намистини декоровані вісьмома кільцями скані з трикутниками зерні всередині, між кільцями розміщені пірамідки зерні. Але навіть маючи гарний опис, без фотографії співвіднести їх з конкретними предметами неможливо, зважаючи на масовий характер подібних знахідок.

Оскільки і колти, і браслети, і колодочки рясен, і гривня (?) врешті-решт були відокремлені серед багатьох предметів у зібранні Чернігівського історичного музею імені В.В. Тарновського, то можна припустити, що після вивчення автором розкопок скарб був повернутий до Чернігова у повному складі. А вже потім його спіткала така сама доля, як і Гушчинський скарб, тобто він був депаспортизований під час Другої світової війни і в повоєнні роки записаний до різних колекцій.

Примітки:

- ¹ *Макаренко М.О.* Чернігівський Спас. Археологічні дослідження року 1923. К., 1929. 90 с.
- ² *Макаренко М.О.* Вказ. праця. С. 26.
- ³ *Корзухина Г.Ф.* Русские клады IX–XIII вв. М.; Л., 1954. С. 138.
- ⁴ *Макарова Т.И.* Черневое дело Древней Руси. М., 1986. С. 52.
- ⁵ *Черненко О.Є.* Археологічна колекція Чернігівського історичного музею імені В.В. Тарновського (1896–1948 рр.) // Скарбниця української культури. Вип. 9 (спецвип.1). С. 30.
- ⁶ *Черненко О.Є.* Давньоруські скарби Чернігівського музею // Родовід. 1996. № 2 (14). С. 78.
- ⁷ *Черненко О.Є.* Археологічна... – С. 30.
- ⁸ *Макаренко М.О.* Вказ. праця. С. 76.
- ⁹ Там само. С. 73–74, рис. 54–56.
- ¹⁰ *Рыбаков Б.А.* Прикладное искусство и скульптура // История культуры древней Руси. Т. II. М.; Л., 1951. С. 429–430; Древности Чернигова // МИА № 11. Т. 1. М.; Л., 1949. С. 56.
- ¹¹ *Макарова Т.И.* Вказ. праця. С. 96.
- ¹² Там само. С. 94.
- ¹³ *Недошивина Н.Г.* Любечский клад // Труды ГИМ. Вып. 11. М., 1999. С. 196, рис. 3, 6.
- ¹⁴ *Макаренко М.О.* Вказ. праця. С. 76.

РЕМІННІ ОЗДОБИ З ХАЦЬКІВСЬКОГО СКАРБУ: РЕКОНСТРУКЦІЯ КОМПЛЕКТНОСТІ ТА ХУДОЖНЬО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ

З поміж дніпровських скарбів комплекс речей з Хацьок¹ вирізняється багатством поясних гарнітурів, а також різноманітністю притаманних їм технік та художніх мотивів. Запропонована стаття присвячена реконструкції комплектності ремінних деталей скарбу та їх художньо-стилістичному аналізу.

Про місце й умови знахідки комплексу речей граф Олексій Бобринський пише так: «Скарб знайдений біля села Хацьки в 1893 році. Верстах в 10 на NO від містечка Сміла, посеред болота, через яке протікає ріка Тясмин, між селами Хацьки та Малим Бузуковим, є острівець «Багай». Колись вкритий дубовим лісом, острівець цей нині оголений і складається з піску. На піску проглядаються місцями чорні плями, що являють собою сліди перебування людини та сліди вогню. Зрідка трапляються кременеві сколи. Піщаний ґрунт утворює підвищення, місцезнаходження яких змінюється в залежності від вітру. При огляді острова мені трапились кілька намистин, людський зуб, забарвлений у зелений колір від окису міді, зуби корови чи коня та глиняні обпалені черепки.

На цьому острові випадково викопано скарб срібних предметів. Усі речі, судячи з розповіді західника, були нашиті на шовкову тканину або загорнуті в неї»². Скарб був придбаний О.О. Бобринським та переданий до Київського історичного музею, де нині зберігається під №№ 26897–27017 та №№ ас. 12395–12486 (сьогодні це Національний історичний музей України, та його філія Музей історичних коштовностей України)³.

До складу скарбу входили п'ять уламків чотирьох браслетів, виготовлених з низькопробного срібла, 14 цілих та фрагментованих бронзових трубочок-пронизок, 12 цілих та фрагментованих трапецієподібних підвісок з низькопробного срібла, черепашка сургаea pantherina з протягнутим мідним кільцем, велика кругла пласка бурштинова намистина та срібні ремінні деталі. Останні представлені пряжками, накладки, псевдопряжками, Т-подібними бляшками та поясними наконечниками.

Цілі псевдопряжки за формою щитка поділяються на два різновиди. Перший, представлений одним екземпляром, має прямокутні щитки з хвилясто-зубчастим верхом та великою аркоподібною проріззю (рис. 3: 9). У псевдопряжок другого різновиду, що нараховує сім екземплярів, щитки мають геральдичну форму з килеподібним завершенням (рис. 2: 1–7).

Рамки у виробів обох різновидів є однаковими. Вони мають двогранну поверхню, невеликі закраїни, достатньо широку прямокутну прорізь та два круглі отвори біля її кутів. Язички псевдопряжок мають підпрякутний виступ біля основи, а по середині та на кінці декоровані потрійними насічками. В останньому випадку насічки нанесені у вигляді ялинки. Цікавою особливістю псевдопряжок з Хацьківського скарбу є гачок на зворотному боці язичка, який протягався через спеціальний невеличкий

отвір на рамці, і, таким чином, фіксував язичок. На жаль, невідомо чи був у такий же спосіб зафіксований язичок псевдопряжки з прямокутним щитком, адже вона на сьогодні, вочевидь, є втраченою, а в публікаціях О.О. Бобринського та Г.Ф. Корзухіної містяться лише її зображення з лицьового боку.

Ще дев'ять псевдопряжок дійшли до нас із відламаними щитками (у двох з них також втрачені язички). Їх рамки цілком ідентичні цілим екземплярам (рис. 2: 8–9; 3: 1–8). Розміри рамок усіх псевдопряжок майже однакові й коливаються в межах 21,3–21,8×35–36,8 мм.

Зі щитків, що відламалися від рамок, збереглися лише п'ять, усі вони геральдичної форми і є ідентичними тим, які мають сім повністю збережені предмети.

Відтак, враховуючи цілі вироби та їх частини, можна зробити висновок, що псевдопряжок зі щитками геральдичної форми було не менше 12. Можна припустити, що такі ж щитки мали і решта з чотирьох рамок. Опосередковано на користь цього свідчить відсутність жодного цілого або фрагментованого прямокутного щитка.

В скарбі з Хацьок міститься шість прямокутних двочасних накладок, які за своїм оздобленням поділяються на три різновиди. До першого належать дві цілих та одна фрагментована накладка, що мають велику аркоподібну прорізь на верхньому щитку та круглу на нижньому (рис. 1: 1–3). У цілих екземплярів в прорізах знаходяться вставки зі срібних платівок із візерунком із зерні, що повторює контур прорізей (рис. 1: 1–2). Прорізний декор верхнього щитка доповнюється маленькими круглими отворами по кутах. Верхній край накладок має хвилясто-зубчасте оформлення, таке ж, як і у прямокутного щитка однієї з псевдопряжок.

Таким же чином оздоблено верхній край і у двох інших накладок цього типу, декор яких складає композиція з U-подібних прорізей з круглими розширеннями на кінцях – чотирьох на верхньому і двох на нижньому (рис. 1: 4–5).

Ще одна двочасна накладка, що має рівний верх, прикрашена прорізною композицією з рівноконечного хреста та чотирьох малих круглих отворів, від яких відходять маленькі врізані хвостики, на верхньому щитку та двома трикутними та ще двома півовальними прорізами на нижньому (рис. 1: 6).

До складу Хацьківського скарбу входив комплект із 3-подібних бляшок (рис. 1: 7–15), оздоблених виділеним врізаними лініями валиком і розміщеними обабіч дужкоподібними та маленькими круглими отворами під ними, що разом надають предметам антропоморфних рис. В публікації Г.Ф. Корзухіної йдеться про десять екземплярів, стільки ж малюнків речей дані в ілюстрації. Проте, на сьогодні в фондах Національного музею історії України зберігаються дев'ять 3-подібних накладок. Слід зазначити, що така ж кількість цих предметів вказана і в роботі О. Бобринського – першій публікації Хацьківського скарбу.

Трьома екземплярами представлені чотирьохпелюсткові бляшки, оздоблені квадратною прорізною в центрі та чотирма круглими (рис. 1: 16–18). Цікавою деталлю ременя є накладка у вигляді ліроподібної рамки з прямою основою та килеподібним завершенням (рис. 1: 20).

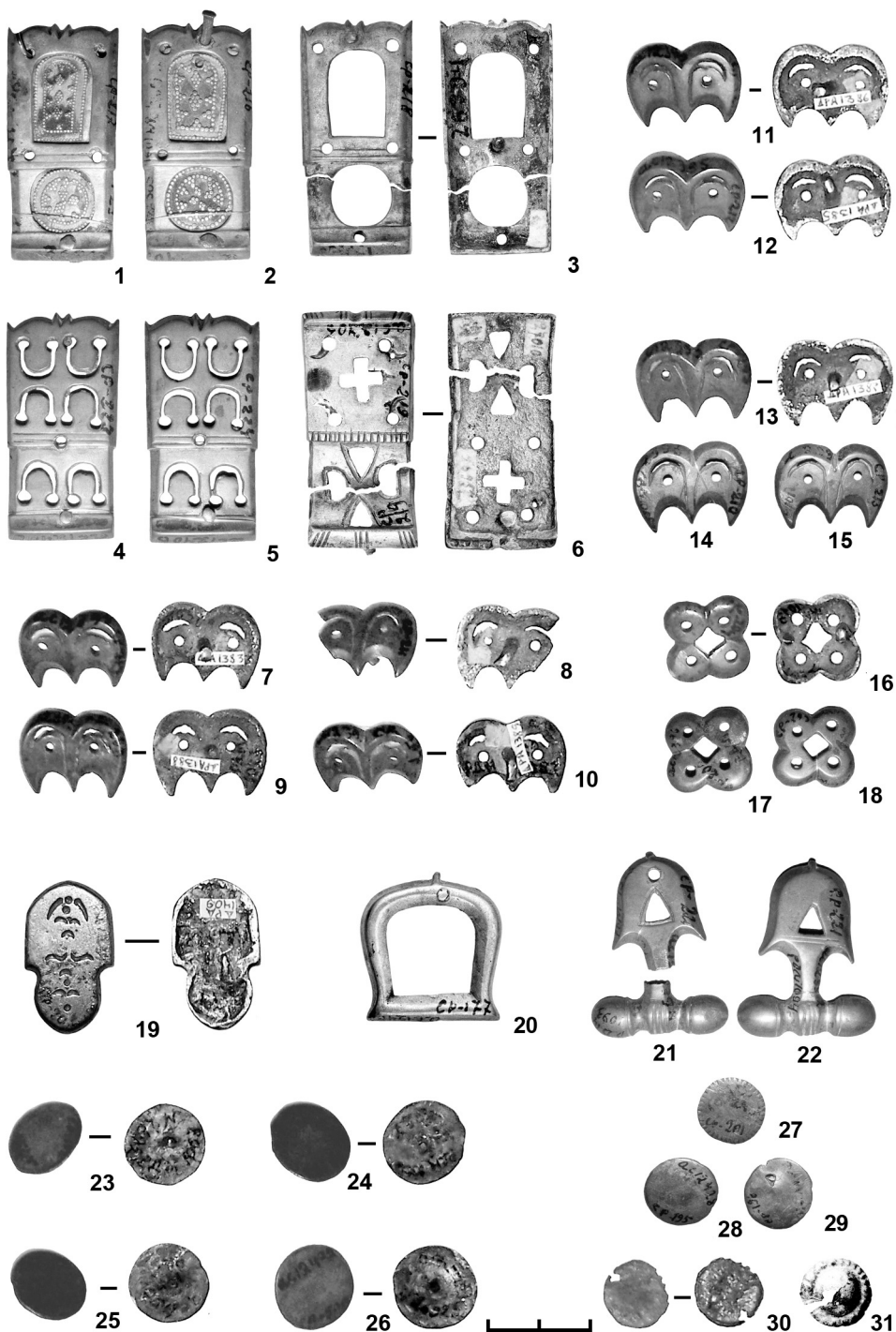


Рис. 1. Ремінні накладки (1–20, 23–31) та Т-подібні бляшки (21–22) з Хацьківського скарбу (фото Д.В. Клочко, А.В. Скиби).

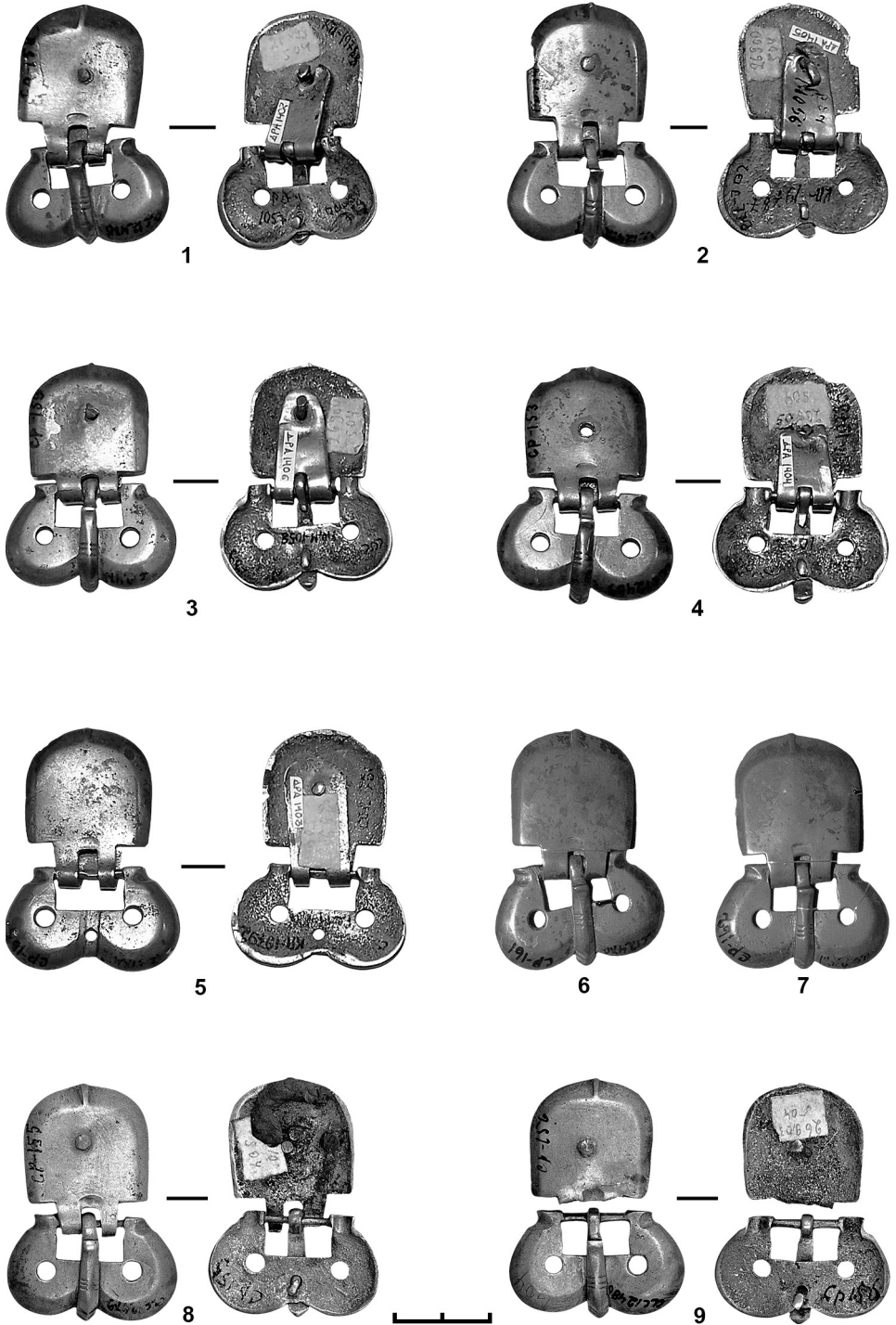


Рис. 2. Псевдопряжки з Хацьківського скарбу (фото Д.В. Клочко, А.В. Скиби).

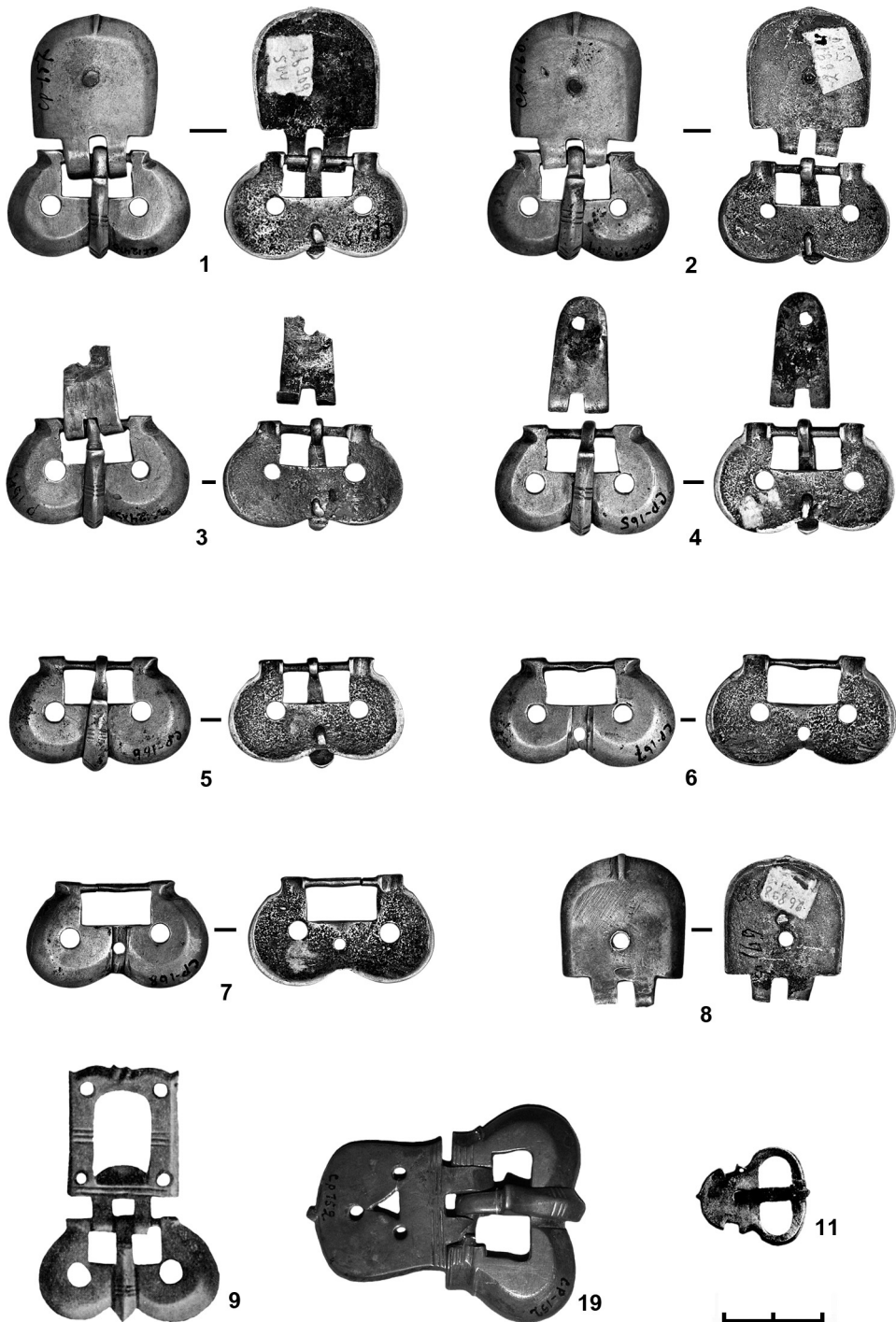


Рис. 3. Псевдопряжки (1–9) та пряжки у скарбі з Хацьок (10–11) (фото Д.В. Ключко (1–8, 10), 9–11 – за О. Бобринським).

До складу скарбу входили дві срібні пряжки. Одна з них велика В-подібна з рухомих щитком, рамка двогранна з прямокутним вирізом, щиток оздоблено трикутною прорізю та трьома маленькими круглими по її кутах (рис. 3: 10). Ще одна пряжка мала цільнолита, має опальну рамку з двома валиками обабіч ложа язичка, щиток пропорційно малий з підпрямокутними вирізами з боків та «геральдичним» завершенням (рис. 3: 11). Виходячи з розмірів, ця пряжка могла бути взутцевою.

Пара Т-подібних бляшок, одна з яких зламана, мають щитки геральдичної форми із трикутним прорізом (рис. 1: 21–22).

До єдиного художньо-стилістичного блоку належать накладка з двома різновеликими щитками геральдичної форми (рис. 1: 19) та короткі ремінні наконечники з прямими боками та округлим завершенням (рис. 1: 6–7). Ці поясні деталі оздоблені гравійованими композиціями з дрібних дужок, крапок та хвилеподібних елементів.

Ремінні наконечники з Хацьківського скарбу за технікою виготовлення поділяються на дві групи: литі та порожнисті, зроблені з вирізаних із металевих листків платівок. Вироби, виготовлені у техніці литва, є ідентичними за розмірами та оздобленням, мають глибокі бічні вирізи, їх боки помітно увігнуті, прорізна декор складають дві птахоподібні прорізи – одна зверху і ще одна, ширша, нижче середини, кожна з яких поєднуються з двома круглими отворами. Наконечники цього типу налічують один цілий екземпляр та фрагменти ще від мінімум чотирьох виробів (рис. 4: 1–5).

З-поміж порожнистих наконечників ремінів маємо видовжений зразок з великим прямокутним вирізом з лицьового боку (рис. 4: 17). Решта предметів цієї групи представлені фрагментами п'ятих лицьових платівок, оздобленими тисненими тамгами (рис. 4: 8–12), та трьома зворотними (рис. 4: 13–16). Вони, хоч і дещо відрізняються за розмірами, складають єдиний комплект.

Ремінними оздобами могли слугувати круглі бляшки з колекції Національного музею історії України. Вони поділяються на три різновиди. Перший включає пласкі, позбавлені будь якого декору, вироби. З них чотири мають діаметр близько 16 мм (рис. 1: 23–26), а дві – 13–14 мм (рис. 1: 28–29). До цього ж різновиду належить і фрагментована бляшка, діаметром близько 13 мм, виготовлена зі сплаву зі значною домішкою міді (рис. 1: 30). В каталозі Г.Ф. Корзухіної вона відсутня.

Г.Ф. Корзухіною опубліковано дві пласкі бляшки, оздоблені по краю насічками⁴. В колекції НМІУ зберігається одна така бляшка (рис. 1: 27). На сьогодні, вочевидь, є втраченою, опублікована авторкою, випукла штампована бляшка з обідком із псевдозерні⁵ (рис. 1: 31). При цьому, Олексій Бобринський вказує, що таких бляшок («бляхи в виде пуговиц с узором по кайме») було чотири⁶.

Кількість поясних деталей у складі Хацьківського скарбу, їх типи та художньо-стилістичні особливості вказують на те, що вони належали до декількох гарнітурів. До єдиного художньо-стилістичного блоку належать двочасні прямокутні накладки з хвилясто-зубчастим верхом (рис. 1: 1–5) та псевдопряжка зі щитком, верхній край якого має таке ж оформлення

(рис. 3: 9). Ще одну прямокутну двощиткову накладку, що має рівний верхній край (рис. 1: 6), з цими деталями зближують чотири круглих отвори, розміщені по кутах верхнього щитка. Ця ж накладка має спільний мотив оздоблення, трикутні прорізи, з В-подібною пружкою (рис. 3: 10) та з парою Т-подібних бляшок (рис. 1: 21–22). Впадає в око і подібність відтягнутих країв у щитків останніх з оформленням бічних вирізів литих поясних наконечників (рис. 4: 1–5). Спільні риси та відповідність розмірів, притаманні переліченим поясним оздобам дозволяють зробити висновок про їх приналежність до одного гарнітуру. З цим же поясним набором, вочевидь, були пов'язані і З-подібні (рис. 1: 7–15) та хрестоподібні накладки (рис. 1: 16–18), що мають маленькі круглі отвори, так само, як і вже згадані деталі. Таким чином, цей гарнітур, міг налічувати не менше 27 предметів, а отже бути одним з найбагатших як за чисельністю деталей, так і орнаментальним різноманіттям (рис. 5).

До Хацьківського скарбу входив принаймні один поясний гарнітур, основним елементом якого були псевдопряжки зі щитками «геральдичної» форми. Кількість таких виробів вказує на те, що навряд чи усі вони належали до одного комплекту, адже на сьогодні не відомо поясних наборів із достеменно визначеною комплектністю, до складу яких входило б більше 12 псевдопряжок. В складі дніпровських скарбів комплекти псевдопряжок представлені комплектами з 3 (Угли), 10 (Гапоново, Трубчевськ) та 12 екземплярів (Трубчевськ). Можна припустити, що в скарбі з Хацьок містився гарнітур з максимальною кількістю псевдопряжок в 12 екземплярів. Найімовірніше з комплектом псевдопряжок був пов'язаний видовжений порожнистий наконечник підпрямокутної форми (рис. 4: 17). До цього ж гарнітуру могли належати два малих ремінних наконечника (рис. 4: 6–7) та двочасна накладка з різновеликими щитками із округлими завершеннями, оздоблені гравійованими візерунками у вигляді дужок і крапок (рис. 1: 19; 6). Довжина накладки практично збігається з висотою щитків псевдопряжок. Подібний короткий наконечник додаткового ремня входив до складу гарнітурів з золотими псевдопряжками з Перещепинського комплексу та з аварського поховання Кунбабонь⁷.

Ще до одного поясного набору належить комплект порожнистих наконечників з тамгоподібними знаками (рис. 4: 8–16). Круглі поясні накладки могли бути пов'язані як з цим набором, так і поєднуватись з іншими гарнітурами. Разом з тим, не виключено, що вони (або якісь із них) слугували оздобами вуздечкових ременів. Таким чином, до складу Хацьківського скарбу входили щонайменше три поясні набори.

Окрім кількості поясних деталей скарб з Хацьок вирізняється і притаманним їм художньо-стилістичним різноманіттям. Це, зокрема, стосується мотивів та техніки декору. Для прикрашення деталей поясів використовувались фігурні прорізи та вирізи, гравійовані візерунки, тиснення, а також орнаменти із зерні. Кожний із цих технік відповідали свої художні мотиви. Фігурні прорізи представлені круглими, трикутними, ромбічними, дужкоподібними, птахоподібними отворами у вигляді рівноконечного хреста та підкови з круглими розширеннями на кінцях.

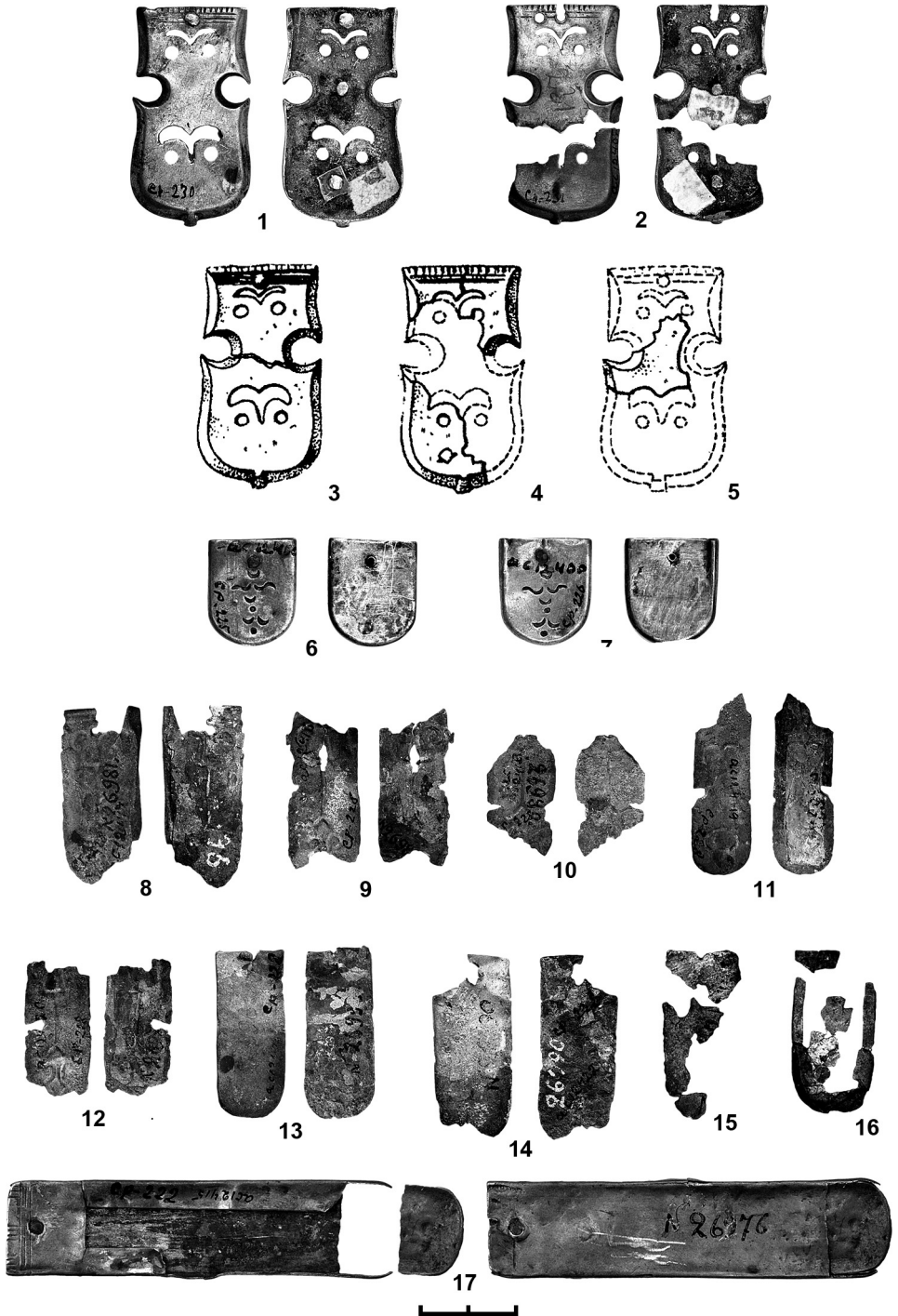


Рис. 4. Ремінні наконечники у складі Хацьківського скарбу (фото Д.В. Ключко, рисунки за Г.Ф. Козухіною).



Рис. 5. Варіант реконструкції поясної гарнітури з прямокутними двочастинними накладками.



Рис. 6. Варіант реконструкції поясної гарнітури з псевдопряжками.

В оздобленні предметів окремі елементи завжди композиційно поєднуються між собою. Особливість хацьківських речей виявляється у присутності в абсолютній більшості випадків маленьких круглих отворів, завжди парних, що виступають у поєднанні з прорізами інших форм. Одним з найхарактерніших є сполучення птахоподібної прорізи з двома круглими під нею. Цей достатньо широко розповсюджений в декорі поясних деталей «геральдичного» стилю. Окремо слід згадати великі аркоподібні та круглі прорізи, що використовувалися для вставок (рис. 1: 1–3).

Оздоблення з допомогою фігурних вирізів, як і прорізна декор, загалом властиве «геральдичного» стилю, є одним з головних стилістичних прийомів. Крім типових округлих бічних вирізів, в оздобленні ремінних накладок з Хацьківського скарбу присутній достатньо рідкісний хвилясто-зубчастий мотив (рис. 1: 1–5; 3: 9).

Гравіюваними візерунками у вигляді дрібних дужок, крапок, хвилястих ліній, знаків у вигляді коми прикрашені двоцифрова наклад-ка та два коротких ремінних наконечники (рис. 1: 19; 4: 6–7). Декоровані у такий спосіб поясні деталі походять з могильників Південно-Західного Криму Ескі-Кермен (склеп 273), Скалисте (склепи 381, 462), Чуфу-Кале (склеп 98)⁸, Лучисте (склеп 38)⁹, з Кестхей-Фенекпуста (Угорщина)¹⁰, з району Ізміра (?) у Малій Азії¹¹. У візерунках ізмірських накладок, як і у предметах з Хацьок, вгадуються антропоморфні риси. Вочевидь, ця художня традиція має візантійське походження.

Тиснені візерунки в оздобленні речей з Хацьківського скарбу представлені тамгоподібними знаками. Вони належать простого варіанту, який характеризується ординарними лініями та відсутністю завитків-відгалужень (рис. 4: 8–12). Близьким до них аналогом є тамгоподібні знаки на одному з поясних наконечників та складноконтурних наклад-ках з Мартинівського скарбу, де вони виконані у техніці гравіювання¹².

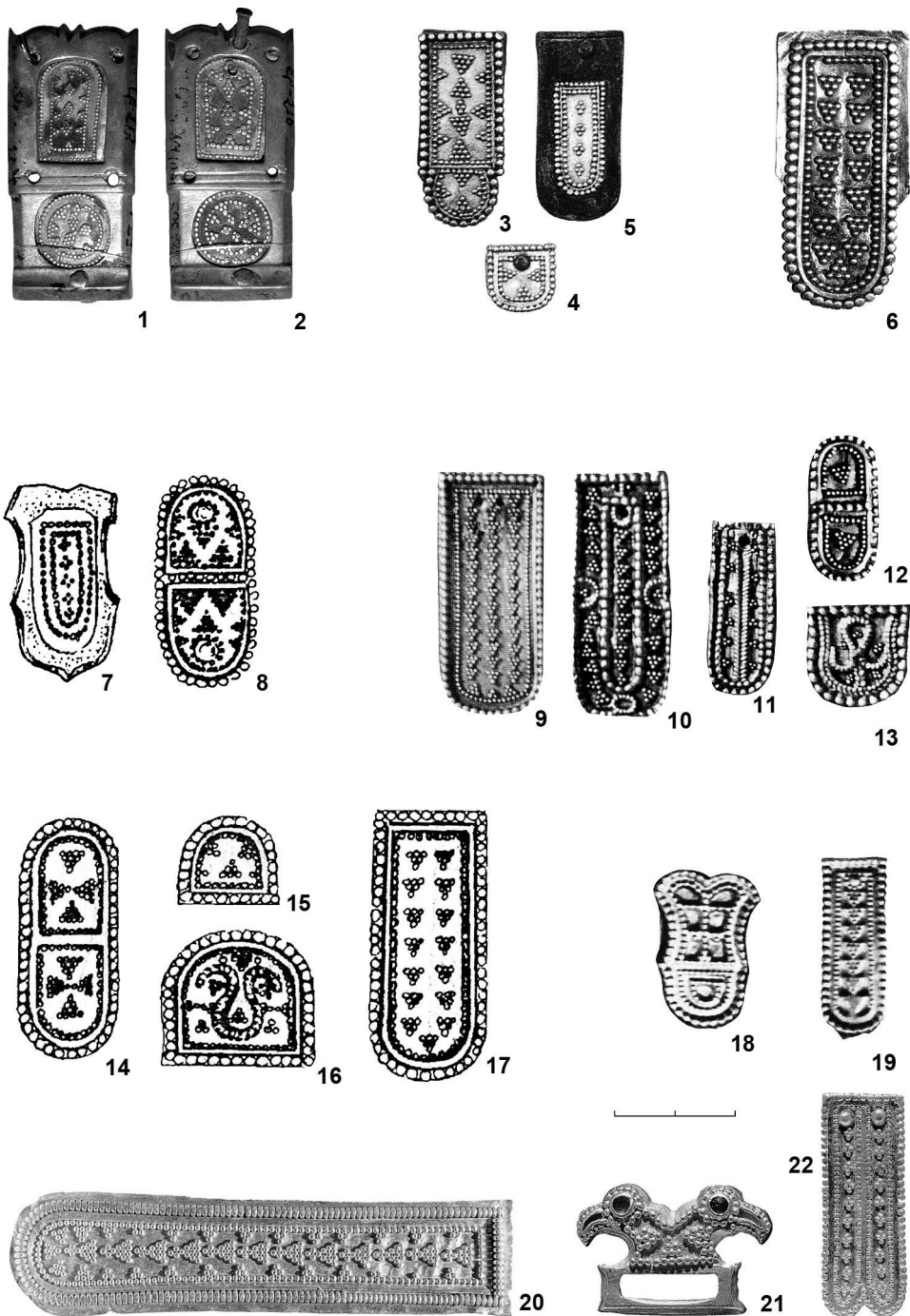


Рис. 7. Зразки поясних деталей з орнаментами із зерні та псевдо зерні: 1–3 – Хацьки; 3–5 – Василівка; 6 – Виноградне; 7–8 – Білозірка; 9–13 – хут. Крупської; 14–17 – Арцибашево; 18–19 – Уч-тепе; 20–22 – Кунбабоні.

На особливу увагу заслуговують орнаменти, викладені із зерні, якими були оздоблені вставки прямокутних двочасних накладок (рис. 7: 1–2). В матеріалах дніпровських скарбів це єдиний приклад такої техніки. Основними композиційними елементами декору є пояски, викладені по контуру, трикутники, що відходять від них, та ромби із зерні. Найближчою паралеллю за орнаментальною композицією до виробів з Хацьок є прикрашена зерню двочасна накладка з Василівки – кочівницького комплексу у Присивашші¹³ (рис. 7: 3). Деталі поясів та інші предмети оздоблені орнаментами із зерні походять і з низки інших кочівницьких пам'яток другої половини 7 – початку 8 ст. Східної та Центральної Європи: Білозірки, Келегеїв у Пониззі Дніпра, Вознесенки у Надпоріжжі, Макухівки, Малої Перещепини¹⁴ (Нижня Ворскла), Виноградного¹⁵ (Північне Приазов'я), хут. Крупської на Кубані, Арцибашево¹⁶ (Balint 1992, taf. 6, 20–30) (верхів'я Дону), Кунбабані¹⁷ (Середньодунайська рівнина). Ремінні деталі, оздоблені у цій же техніці, походять також з могильника Суук-Су¹⁸, що у Південно-Західному Криму (рис. 7: 3–17, 20–22). Подібними орнаментами із псевдозерні декоровані тиснені деталі поясного гарнітуру з поховання Уч-тепе¹⁹ у Південно-Західному Прикаспії (рис. 7: 18–19). В епоху раннього середньовіччя техніка зерні набула широкого розповсюдження в різних культурах. Разом з тим, в оздобленні поясних деталей ця традиція має виразну кочівницьку складову. Вочевидь, саме з кочівницькими впливами була і пов'язана поява декору із зерні в металообробному мистецтві дніпровських слов'ян.

Орнаментом з поясків та трикутників викладених із зерні був оздоблений один з навушників Мартинівського скарбу²⁰. Поруч з тамгоподібними візерунками це ще одна художньо-стилістична особливість, що зближує обидва ці комплекси з правобережжя Середнього Дніпра та, водночас, виокремлює їх на тлі «старожитностей антив.» Слід також зауважити, що лише скарби з Хацьок та Мартинівки містять предмети, при виготовленні яких використовувалася техніка позолоти. Оригінальність, художня довершеність та рівень виконання багатьох речей з цих скарбів свідчить про те, що вони були витворами висококваліфікованих майстрів, які були знайомі з різними художніми традиціями. Ми не знаємо, як формувалися набори речей з Хацьківського і Мартинівського скарбів та, попри те, можна припустити, що частина їх могла бути виготовлена майстрами одного кола або, навіть, тими ж самими людьми.

Загалом правий беріг Середнього Дніпра (в межах сучасної Черкаської обл.), де крім уже згаданих, були також виявлені Вільховчицький, Малоржавецький та Горобіївський скарби²¹, вирізняється найбільшим художньо-стилістичним розмаїттям предметів металопластики – як ремінних деталей, так і речей інших категорій (фібул, зооморфних, антропоморфних фігурок). Така картина може бути свідченням існування на цій території значного ювелірного осередку, до якого належали майстри високого рівня, що володіли різними техніками та були знайомі

з різними художньо-стилістичними традиціями. Підтвердженням цього є і велика кількість випадкових знахідок предметів художньої метало-пластики, що концентруються у Черкаському Придніпров'ї.

Примітки:

- ¹ Корзухина Г.Ф. Клады и случайные находки вещей круга «древностей антов» в Среднем Поднепровье. Каталог памятников // МАИЭТ. 1996. V. С. 372–373, табл. 21–22.
- ² Бобринский А.А. Курганы и случайные археологические находки близ местечка Смелы. СПб, 1901. С. 147, табл. XIV.
- ³ Корзухина. Вказана праця. С. 373.
- ⁴ Там само. С. 373, табл. 22, 34–35.
- ⁵ Там само. С. 373, табл. 22, 36)
- ⁶ Бобринский. Вказана праця. С. 147, табл. XIV, 21.
- ⁷ Рашев Р. Прабългарите през V-VII век. София, 2004. Табл. 66, 22; *Tóth Elvira. H. Horváth Attila* Kunbabony. Das Grab awarenkhagans. Kecskemet, 1992. taf. IV, 3).
- ⁸ Айбабин А.И. Хронология могильников Крыма позднеримского и раннесредневекового времени // МАИЭТ. 1990. Вып. 1. Рис. 43, 1–20, 21–22; 51, 45.
- ⁹ Айбабин А.И., Хайрединова Э.А. Могильник у села Лучистое. Т. I. Симферополь-Керч, 2008. Табл. 143, 2–15.
- ¹⁰ Дайм Ф. История и археология авар // МАИЭТ IX 2002. Табл. 2, 7.
- ¹¹ Balint C. Kontakte zwischen Iran, Bizanz und der Steppe // Awarenforschungen – Wien, 1992. Taf. 60, 1–7.
- ¹² Pekarškaja Ljudmila V., Kidd Dafydd Der Silberschatz von Martynovka (Ukraine) aus dem 6. und 7. Jahrhundert. Innsbruck, 1994. Taf. 31, 2.
- ¹³ Balint. Вказана праця. Taf. 49, 1–6, 10–11.
- ¹⁴ Приходнюк О.М. Степове населення України та східні слов'яни (друга половина I тис. н.е.). Київ-Чернівці: Прут, 2001. Рис. 19, 1, 5–6; 20, 4; 22; 37, 4, 6; 39, 2; Айбабин. Вказана праця. Рис. 52, 25.
- ¹⁵ Орлов Р.С., Рассмакин Ю.Я. Новые памятники VI-VII вв. в Приазовье // Материалы I тыс. н.э. По археологии и истории Украины и Венгрии. К. Наукова думка, 1996. Рис. 4, 1.
- ¹⁶ Balint. Вказана праця. Taf. 6, 20–30)
- ¹⁷ *Tóth Elvira. H. Horváth Atilla*. Вказана праця. Taf. XII, 1–6.
- ¹⁸ Айбабин. Вказана праця. Рис. 52, 26.
- ¹⁹ Balint. Вказана праця. Taf. 19, 1–24).
- ²⁰ Там само. Taf. 42.
- ²¹ Приходнюк. Вказана праця. Рис. 64–65, 67.

ГЕРАЛЬДИЧЕСКИЕ ПОЯСНЫЕ НАБОРЫ В КОЛЛЕКЦИИ МУЗЕЯ ИСТОРИЧЕСКИХ ДРАГОЦЕННОСТЕЙ УКРАИНЫ

После изгнания гуннов из Подунавья, местное население сохранило многие традиции первой половины V в. и они заметно проявлялись по всей степной территории Восточной Европы. Кочевники до конца VI в. сохраняли традиции культуры гуннского времени, постепенно их трансформируя. В VII в. новое южное влияние принесло моду на поясные геральдические гарнитуры.¹

До настоящего времени кочевое население Восточной Европы третьей четверти I тыс. н. э. недостаточно изучено, стойбища их ещё не выявлены. Погребения единичны, не образуют кладбищ, разбросаны по всей степи. Чаще они впущены в насыпи или под насыпи более древних курганов. Целенаправленный поиск таких могил почти невозможен, в большинстве случаев эти погребения обнаружены случайно.

Из-за отсутствия достаточного количества полностью исследованных и тщательно документированных погребений А.К. Амброз разработал хронологическую систему по подразделению кочевнических комплексов V – VIII вв. степной зоны Восточной Европы на 6 групп.²

К степным памятникам материальной культуры кочевников первых трёх групп относятся мужские и женские захоронения эпохи великого переселения народов IV – V вв., а также в редких случаях VI – VII вв. Из инвентаря наиболее характерны головные уборы, пояса, обувь, оружие, сёдла и сбруя, декорированные золотом, зернью, сканью и инкрустацией самоцветами с богатой, сложной и разнообразной орнаментацией.

Четвёртая группа малочисленна и небогата. В неё входят погребения в основном рядового населения с бедным инвентарём. Оружия и конского снаряжения в могилах воинов мало, в них преобладают разнотипные пряжки, а также детали ременной гарнитуры в так называемом геральдическом стиле (многие накладки выполнены в форме гербового щитка), датируемые концом VI – VII в.³

В пятую и шестую группы захоронений раннесредневековых кочевников входят могилы и поминальные комплексы тюркской высшей знати перещепинского круга VII – первой пол. VIII в. с богатым и разнообразным инвентарём из Малого Перещепина, Глодос, Келегей, Новых Санжар, Макуховки и Вознесенки. Характерной их особенностью является наличие в составе древностей большого количества роскошных ювелирных изделий из драгоценных металлов и полудрагоценных камней, а также оружия и конского снаряжения.

Особого внимания заслуживают ювелирные геральдические наборы, украшавшие пояса с подвесными ремешками из коллекции Музея исторических драгоценностей Украины. Изделия были найдены археологами в ходе раскопок погребений, впущенных в курганы степного Крыма и Херсонской области возле сёл Раздольное, Васильевка, Сива-

шовка, и Черноморское. По погребальному обряду, составу и размещению инвентаря и другим характерным признакам они соответствуют четвёртой группе, выделенной А. К. Амброзом в разработанной им периодизации раннесредневековых тюркских древностей восточно-европейских степей.

Самой ранней находкой являются биметаллические полихромные детали геральдического поясного набора, найденного в кургане 12 погребении 5 при раскопках курганного могильника, состоящего из 15 курганов, возле пгт. Раздольное (урочище Сары – Булат) Раздольненского района Крыма в 1966 г., Северо – Крымской экспедицией (СКЭ) ИА АН УССР под руководством А. А. Щепинского.⁴ Курган 12 был сильно распахан (D – 30 м., Н – 0,20 м.). Под насыпью кургана исследовано 11 погребений, большая часть которых относилась к эпохе поздней бронзы.

5-е впускное погребение воина находилось под насыпью кургана на древней погребённой поверхности в 5,5 м. к ССЗ от центра на глубине 0,20 м. Здесь была обнаружена могила в виде прямоугольной в плане ямы с подбоем с закруглёнными углами, L – 2,2 м., А – 1,5 м (рис. 1).

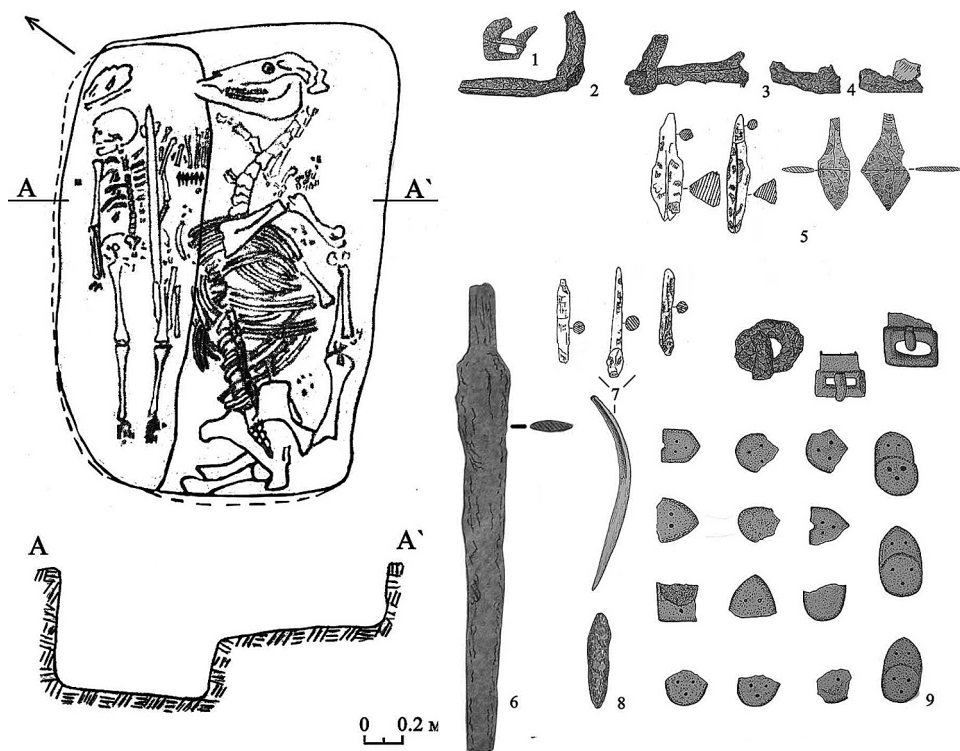


Рис 1. Погребение 5 к. 12. План и инвентарь: 1 – железная подпружная пружка, 2 – обломок железного стремени, 3 – обломок псалия, 4 – обломки железного кресала с кремнем, 5 – железные наконечники стрел, 6 – железный меч, 7 – костяные накладки лука, 8 – обломок железного ножа, 9 – серебряные и бронзовые украшения конской узды.

На дне погребальной камеры был найден скелет взрослого не крупного человека, лежащего на спине в вытянутом положении головой на СВ. Левая рука на тазе, правая – вдоль туловища. Около него в левом углу могилы лежал целый череп овцы и фрагменты лепного плоскодонного сероглинянного горшка. С левой стороны вдоль туловища, перекрывая левую руку, помещён обоюдоострый железный меч длиной – 0,96 м. с ручкой, и шириной лезвия в средней части – 5 см. Ручка около таза, наконечник клинка за затылком. Рядом слева – большая костяная накладка сложного лука с продольной выемкой вдоль одного конца L – 28 см., и несколько мелких костяных обломков длиной 5–10 см. Чуть выше размещались железные трёхлопастные и трёхгранные наконечники стрел, а также овечьи косточки. На правой стороне груди лежал обломок железного ножа. Согласно архивным документам, все железные предметы были в очень плохой сохранности и при извлечении из могилы большинство из них рассыпались. Под тазом находились деформированные железные обломки кресала с приставленным к нему кремнем. На тазовых костях разбросаны металлические детали пояса и маленькие кусочки кожи. Рядом, слева от погребённого на широком уступе, который возвышался над дном могилы на 20 см., на боку лежал целый скелет коня, тоже ориентированного на СВ. Около костей ног находились фрагменты железных стремян, выше подпружная бронзовая пряжка. На голове и возле затылка – мелкие серебряные уздечные украшения, состоящие из заострённых овальных и прямоугольных ременных накладок и пряжек, а также остатки удила с восьмёркообразными концами и железным кольцом. Подобные удила связаны с периодом существования геральдических поясных наборов у авар Подунавья, у ранних тюрков Башкирии, Крыма, Северного Кавказа.⁵

Погребение из Сары – Булатского могильника относится к погребениям кочевников предсалтовской эпохи равнинной части Крыма, т.е. датируется не позже начала VIII в.⁶ Крымская равнина использовалась ранними тюрками лишь в качестве летних пастбищ. С приходом тюрков Таврика надолго попадает в сферу их интересов и вплоть до хазарского вторжения в Приазовье в середине VII в. становится местом их сезонных выпасов. Тюркские зимние стойбища на Крымском полуострове нигде не упомянуты. Кратковременностью сезонных перекочёвок скотоводов объясняется немногочисленность впускных погребений в более древние степные курганы.⁷

До настоящего времени, несмотря на многолетние раскопки курганов в Северном Крыму, обнаружено не более полутора десятков ранне-средневековых погребений.

Богатство и разнообразие сопровождающего инвентаря воина-всадника и его коня из Раздольного говорит о высоком статусе погребённого и относит его к представителям военной тюркской знати. Подтверждением тому служит роскошный уникальный парадный геральдический поясной набор из этого захоронения (рис. 2). Он состоит из 10 фигурных серебряных деталей: Т-образных застёжек, геральдических накладок со стилизо-

ванными птичьими головками, наконечников с округлыми нижними краями, рогатых накладок, выполненных в технике литья. Каждая искусно декорирована золотыми штампованными пластинами, оформленными перегородчатой инкрустацией с гранатовыми вставками и зернью. Подобных ременных гарнитур, как в степном Крыму, так и в Причерноморских степях до настоящего времени не было найдено. По мнению Айбабина мода на дорогие изделия, орнаментированные в том же стиле, распространилась у кочевников в Крыму со второй половины VII в. из Византии.⁸



Рис. 2. Погребение 5 к. 12. Поясной набор.

В 1984 г. в трёх километрах восточнее села Васильевка Новотроицкого района Херсонской области ХАЭ ИА АН УССР под руководством А.И. Кубышева проводились раскопки курганного могильника, состоящего из 6 насыпей. В сильно повреждённом распашкой кургане 2 (D – 20 м. Н – 1,2 м.) были обнаружены 4 погребения эпохи поздней бронзы и 2 синхронных впускных погребения 1 и 2 раннесредневековых кочевников.⁹ Погребения 1 и 2 – в форме прямоугольных в плане ям с сильно закруглёнными углами находились: погребение 1 – в 3,0 метрах к северу от центра; погребения 2 – в 1,0 м. от центра кургана. Длина ямы погребения 1, – 2,1 м.; погребения 2, – 2,4 м., ширина, соответственно – 0,65 м; 1,0 м., а глубина – 1,8; 1,7 м.

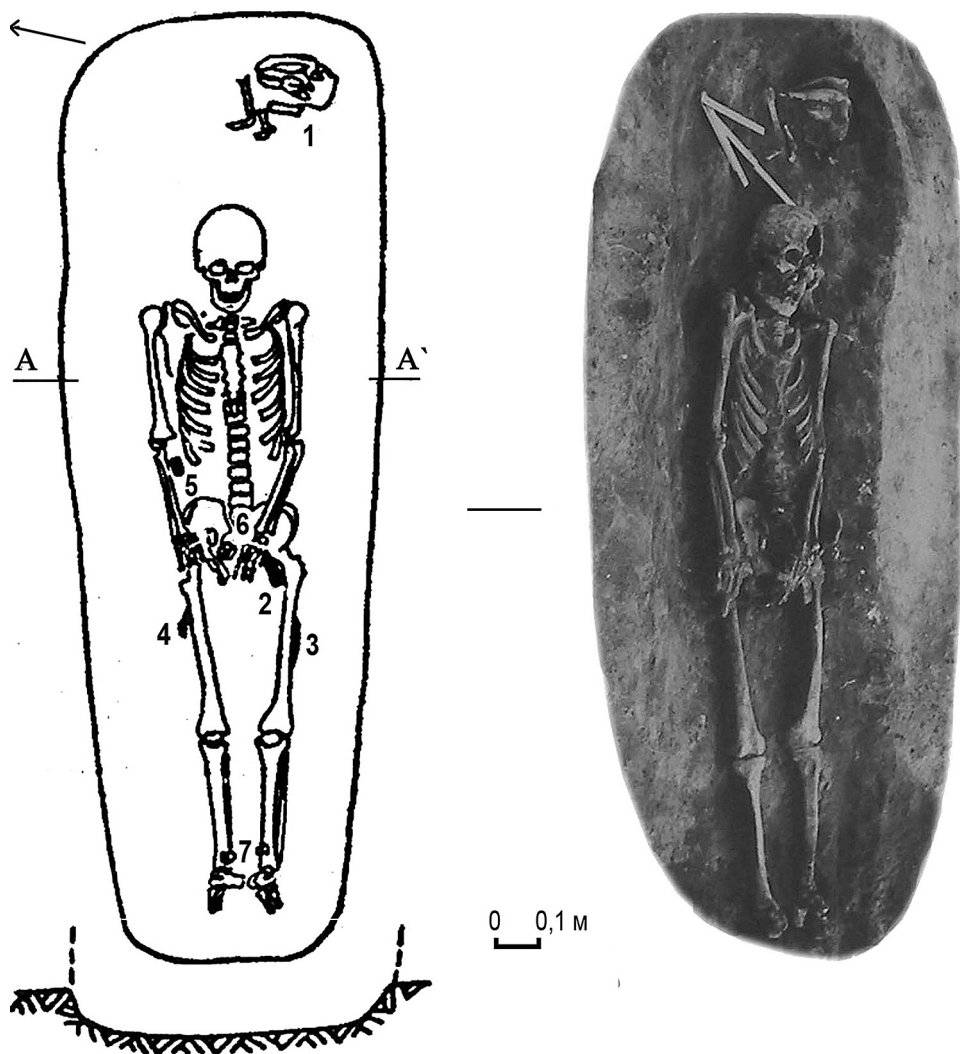


Рис. 3. Погребение 1 к. 2. План и инвентарь: 1 – череп и кости овцы, 2 боевой железный нож, 3 – малый железный нож, 4- железное кресало и кремьень, 5- детали поясного набора, 6 – железная портупейная пряжка, 7 – детали ременной гарнитуры обуви.

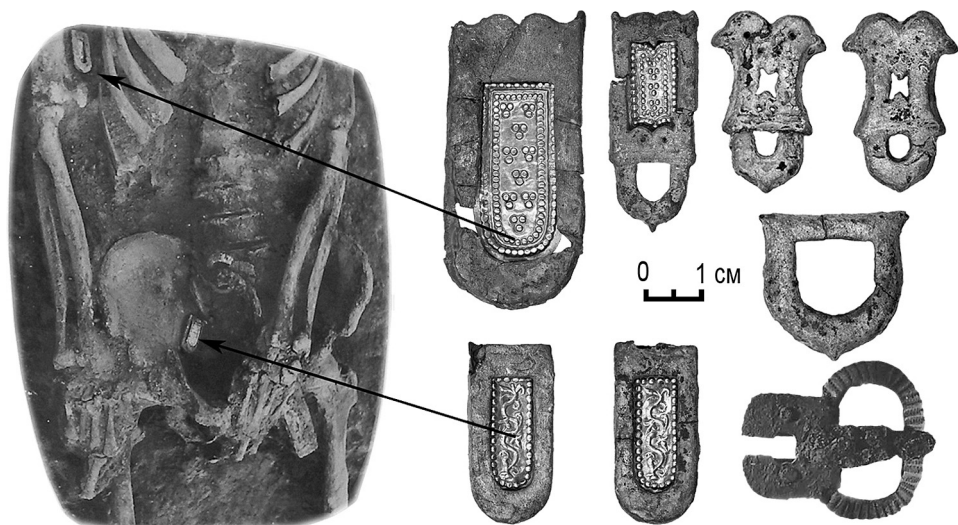


Рис. 4. Фрагмент погребения 1 к. 2 и детали поясного набора.

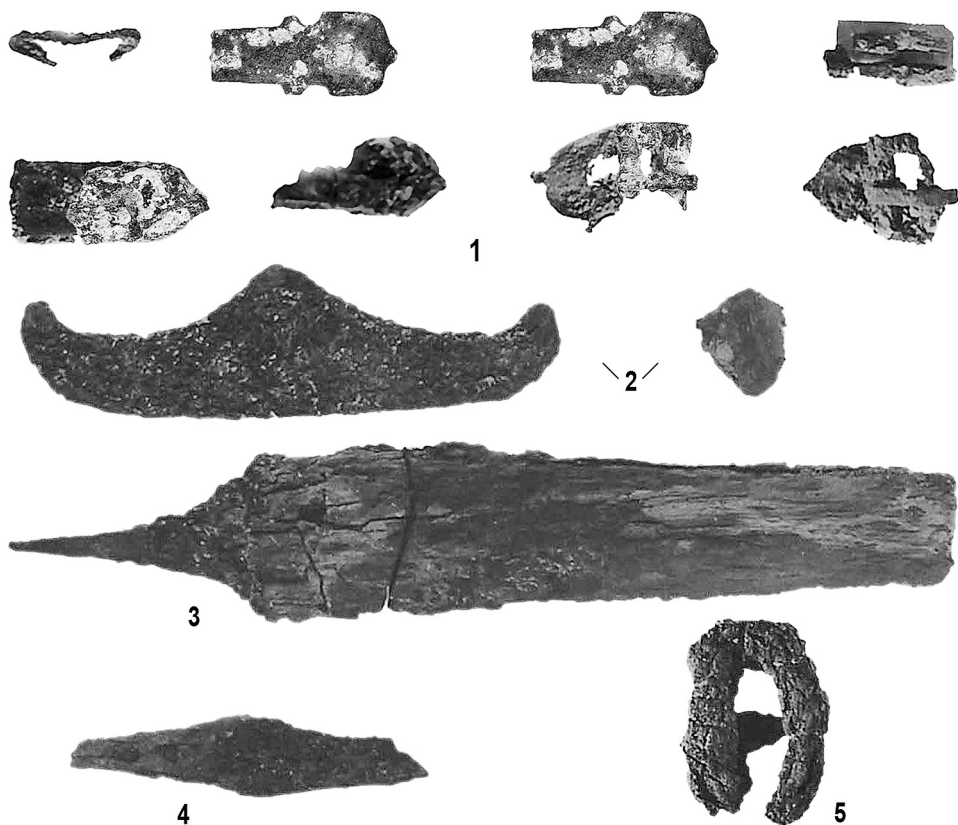


Рис. 5. Инвентарь из погребения 2 к. 2: 1- детали ременной гарнитуры обуви, 2 – железное кресало и кремьень, 3 – боевой железный нож, 4 – малый железный нож, 5 – железная портупейная пряжка.

На дне погребения 1, человек лежал вытянуто на спине с руками на тазовых костях, головой на СВ (рис. 3). Под костяком прослеживались остатки решетчатого гробовища в виде параллельных деревянных плашек шириной 6–8 см., лежавших вдоль с промежутком 16–18 см. В правом углу рядом с головой находился целый череп и кости овцы. Под кистью левой руки найден большой боевой железный черешковый нож с обломанным остриём со следами деревянных ножен на его плоскостях L – 23 см., ниже от него, у середины левой бедренной кости остриём к стопам лежал обломок другого железного черешкового ножа L – 7 см. Под правой бедренной костью, чуть ниже таза, были обнаружены железное кресало и кусочек кремня, а возле них обрывки кожаного мешочка – кисета. В ЮВ углу находились остатки жертвенной пищи. На тазовых костях и конечностях ног разбросаны металлические детали ременных гарнитур пояса с подвесными ремешками и обуви (рис. 5).

Драгоценный поясной гарнитур состоял из трёх серебряных цельнолитых прорезных накладок (2 – двучасные двурогие, по Айбабину; 1 – геральдическая), четырёх биметаллических коробчатых наконечников и овальнорамчатой медной пряжки (рис. 4). Обращают внимание 3 серебряных прямоугольных коробчатых наконечника с округлым нижним краем и 1 серебряный цельный двучастный наконечник в виде прямоугольной удлиненной верхней части с волнистым верхним краем и прорезной щитовидной нижней частью. Наконечники украшены золотыми пластинчатыми вставками, которые в свою очередь декорированы тисненным растительно-геометрическим орнаментом, имитирующим мелкую зернь и скань. Ременные наконечники коробчатой конструкции были широко распространены среди степных древностей. Большое количество их найдено на памятниках аварского каганата в районе Карпатской котловины. Встречаются они и в раннетюркских погребальных комплексах Причерноморья, Кавказа, Поволжья.¹⁰

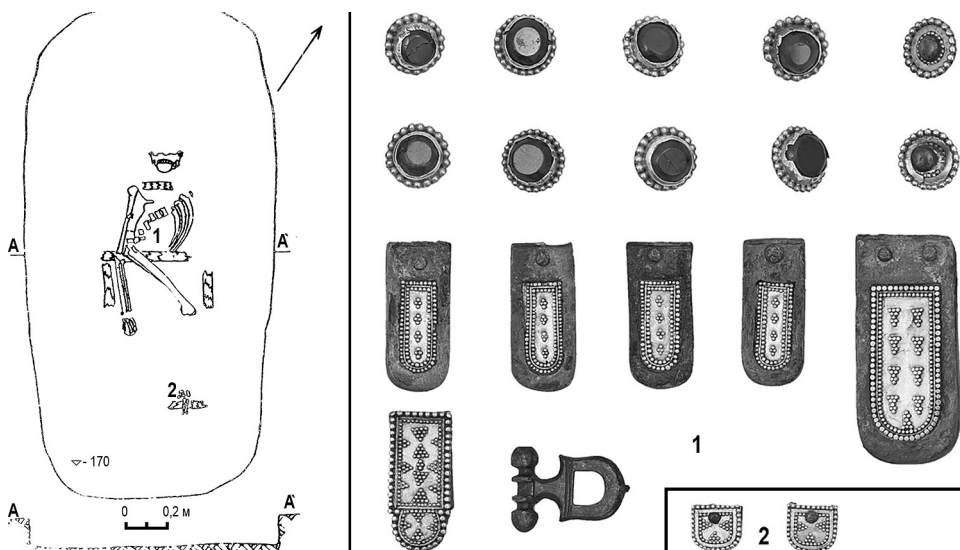


Рис. 6. Погребение 2 к. 2. План, разрез и ременная гарнитура пояса (1) и обуви (2).

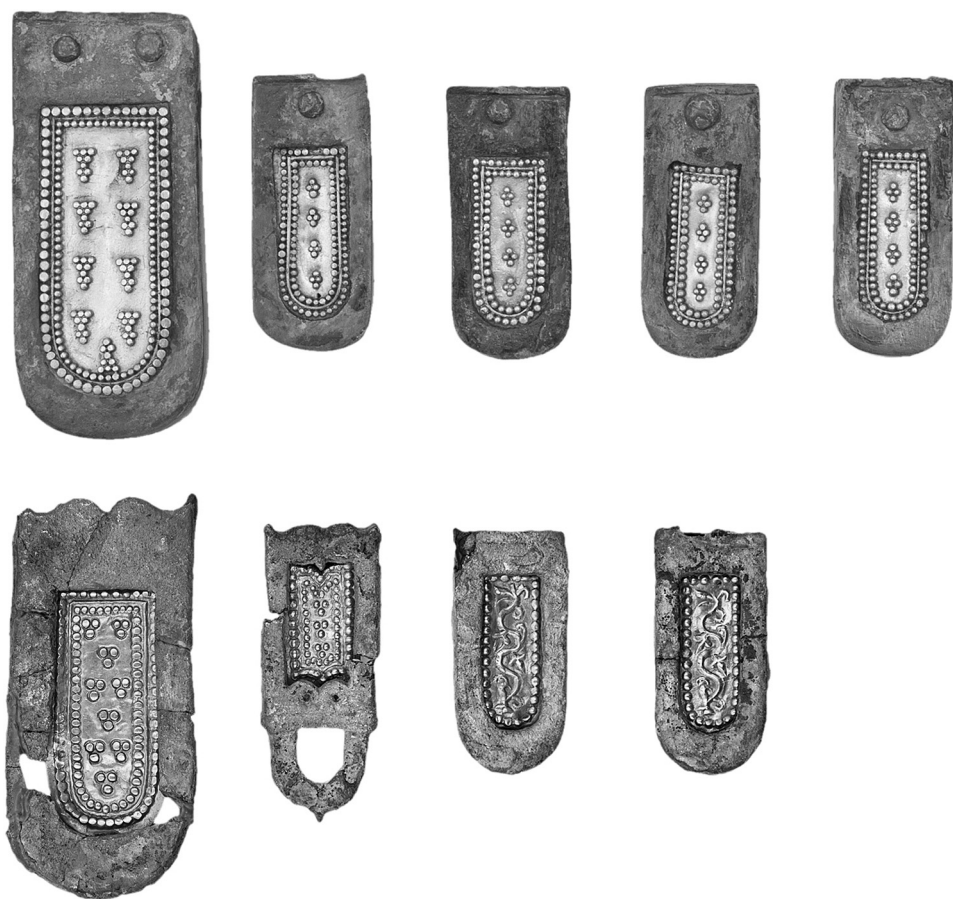


Рис. 7. Детали поясных украшений из погребений 1 и 2 к. 2.

Что касается второго раннетюркского погребения кургана 2, то оно было почти полностью разграблено. В связи с чем, анатомический порядок костей человека сильно нарушен. На дне ямы прослеживаются остатки решетчатого гробовища в виде деревянных плашек шириной 6 см., лежащих вдоль и поперёк ямы. (рис. 6). Сопутствующий инвентарь отсутствует за исключением великолепного парадного поясного биметаллического набора, состоящего из 17 ременных накладок на тазовых костях, а также 2 золотых наконечников ремешков обуви возле стоп. Серебряные коробчатые прямоугольные наконечники с округлым нижним краем – 4 малых и 1 более крупный, оформлены пластинчатыми золотыми вставками, аналогичными биметаллическим наконечникам из погребения 1 этого же кургана. (рис. 7). Однако золотые пластины искусно украшены орнаментом мелкой зерни, а не псевдозерни. Золотые обувные квадратные наконечники с округлым нижним краем и двучастный поясной золотой наконечник, также богато орнаментированы треугольниками и поясками мелкой и более крупной зерни. Десять золотых

заклёпок в виде розеток, из которых 8 украшены вставками гранатов в круглых гнездах, окантованных ободками зерни, а 2 розетки – серебряными полусферическими головками штифтов, заключённых в ободки мелкой зерни. В поясной набор вошла и цельнолитая так называемая Т-образная медная бляшка с геральдическим или по Балинту “пламенеющим” прорезным щитком, соединительной шейкой и профилированной перекладной, края которой оформлены в виде небольших полукруглых выступов. Существуют 2 предположения функционального использования Т-образных накладок в ременной гарнитуре: 1 – в качестве застёжек,¹¹ 2 – в качестве наконечников дополнительных (подвесных) ремешков.¹² Т-образные поясные накладки были распространены во II пол VI – VII в. на степных просторах от Южного Урала до Подунавья.¹³

Дорогие, богато орнаментированные биметаллические наборы, украшавшие пояса с подвесными ремешками раннесредневековых кочевников Северного Крыма и Причерноморья по технике исполнения и стилистическим особенностям известны в керченской коллекции А.Л. Бертье Деллагарда, в могильниках Подунавья (Карпатская котловина), в древностях Центрального Предкавказья (Северная Осетия, Кабардино-Балкария).¹⁴

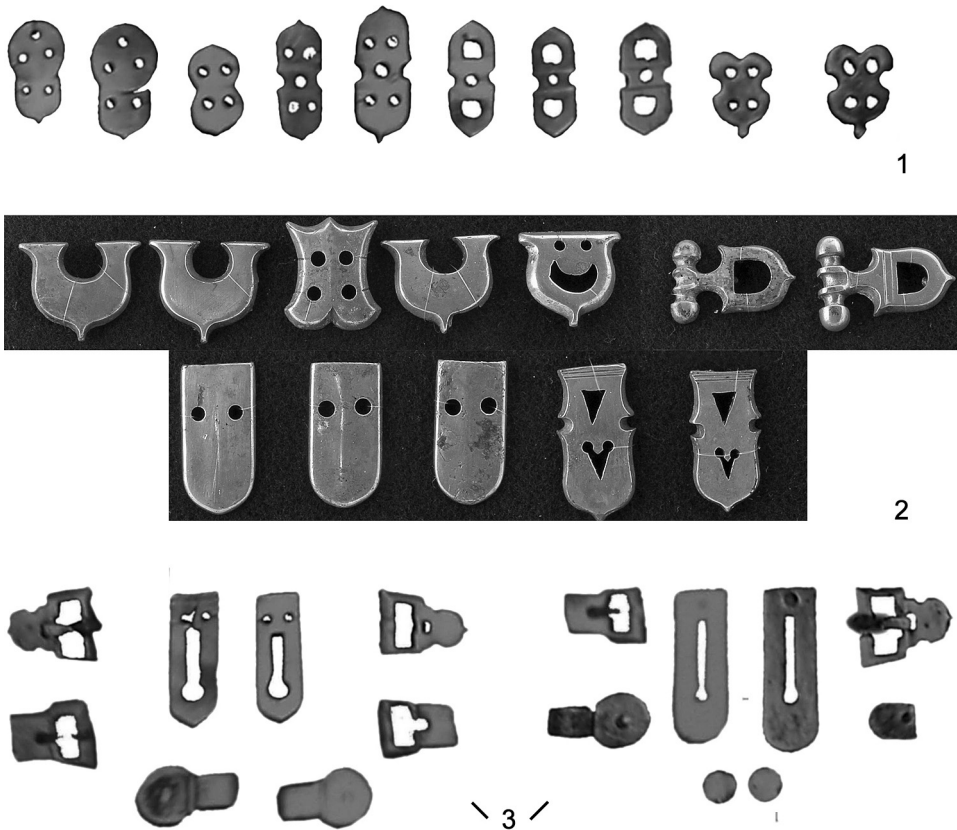


Рис. 8. Погребение 2 к. 3. Ременная гарнитура: 1 – конской узды, 2 – пояса, 3 – обуви.

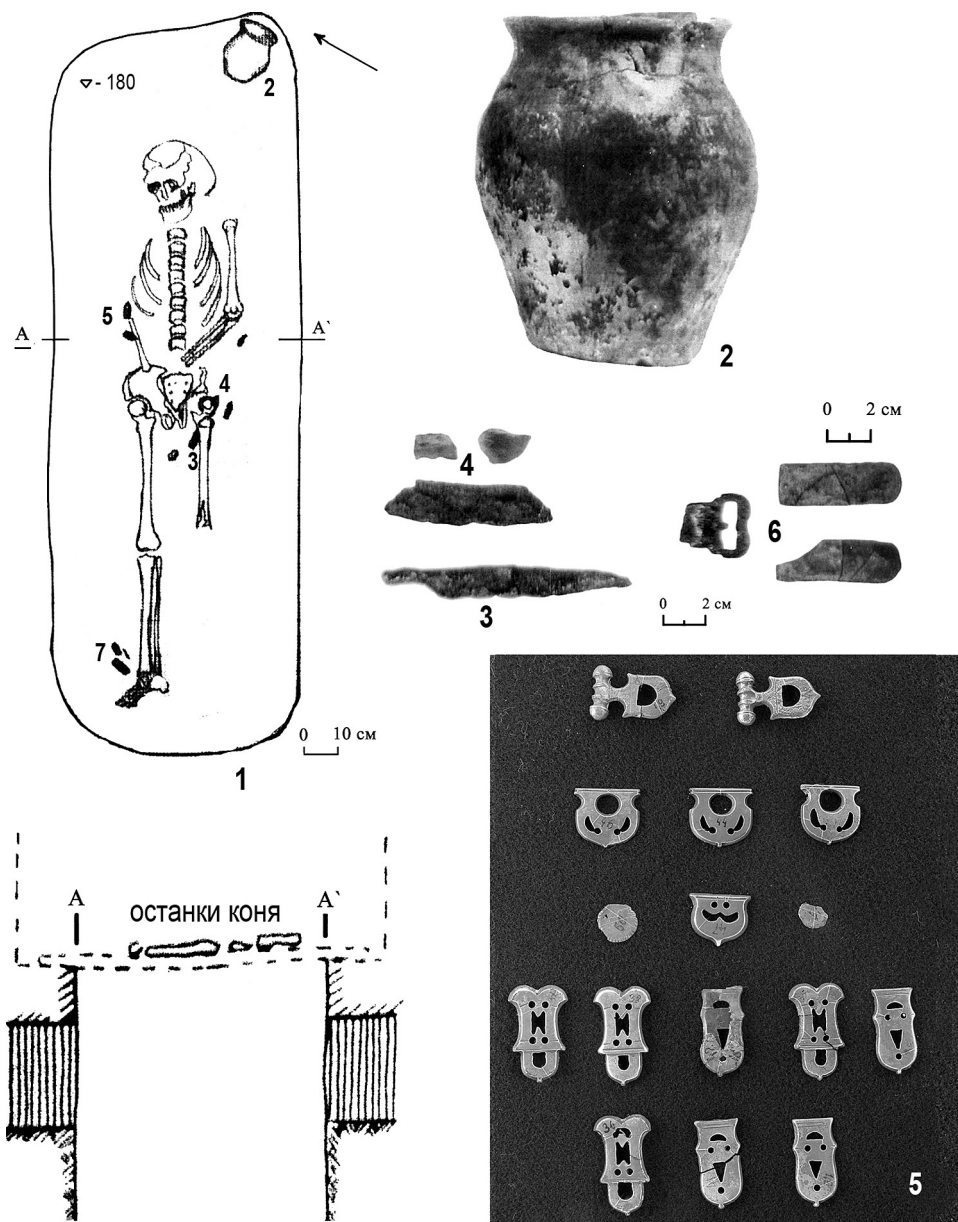


Рис. 9. Погребение 11 к. 1. План и инвентарь: 1 – могильная яма, 2 – лепной горшок, 3 – обломок железного ножа, 4 – кресало и кремни, 5 – детали поясной гарнитуры, 6 – украшения конской узды, 7 – детали ременной гарнитуры обуви.

По мнению А.К. Амброза они генетически восходят к византийским образцам, получая распространение среди кочевников Северного Причерноморья, Северного Кавказа и Среднего Дуная в конце VI – середине VII в. Это время существования и упадка II Тюркского и возникновения

Хазарского каганатов, переселения болгар и авар. Именно в этот период распространились поясные наборы с прорезной орнаментацией, которые до самого последнего времени благодаря отсутствию детальной типологии признавались едиными для обширной территории Евразии.¹⁵

Два ювелирных геральдических поясных набора с прорезной орнаментацией украшают экспозицию Музея исторических драгоценностей Украины.

Один из них был обнаружен в 1980 г. при исследовании курганного могильника в кургане 3 погребении 2. Раскопки проводились ХАЭ ИА АН УССР под руководством А.И. Кубышева возле с. Сивашовка Новотроицкого района Херсонской области.¹⁶ Курган 3 с круглой в плане насыпью, длительное время распахивался. Сохранившаяся высота составляла 0,65 м., диаметр – 22 м. В кургане обнаружено 3 погребения: два срубных – 1 и 3 и одно – раннего тюрка, впускное погребение 2. Оно находилось в 1,20 м. к северу от центра, совершенно в вытянутой овальной яме с заплечиками, ориентировано по оси ССВ – ЮЮЗ. Выше заплечиков контур могильной ямы читался плохо, приблизительные её размеры 2,4×1,1 м. На глубине 0,7–0,8 м. находился целый костяк оседланного и взнузданного коня на левом боку с головой на ССВ. Между челюстями – железные удила с восьмёркообразными окончаниями. На черепе и рядом были разбросаны фигурные серебряные ременные прорезные бляшки, украшавшие конскую сбрую (рис. 8). На хребте лошади ближе к крупу находились остатки деревянного седла и его металлические детали: железные скобы и кольчужная обкладка задней луки.

После разборки костяка коня, на глубине 0, 85–0,90 м. зафиксированы остатки деревянной конструкции, служившей перекрытием решетчатого гробовища, в котором был помещён скелет погребённого. Перекрытие имело сложную конструкцию, состоящую из вертикальных брусков, на которые опирались продольные лаги, служившие двускатной или аркообразной крышей гробовища. Весь деревянный комплекс гробовища помещался в яме ниже заплечиков. Яма длиной 2,4 м. шириной 0,7 м. имела вытянутую овальную форму; от конского костяка погребённого отделяло перекрытие из поперечных плашек. У левой стенки ямы на краю крыши гробовища были положены берестяной орнаментированный колчан открытого типа с карманом. В нём найдены остатки деревянных стрел с железными трёхлопастными и трёхгранными наконечниками L – 8–9 см. Под колчаном стояло деревянное блюдо, размером 55×20 см., на котором лежала задняя часть барана и детали медных подвесок колчана. Здесь же вдоль стены вне гробовища находился сложный лук, от которого сохранились концевые и срединные костяные накладки, а также часть деревянной рукояти.

Гробовище представляло собой продольные и поперечные плашки шириной от 4 до 7 см. Скелет погребённого мужчины покоился вытянуто на спине головой на ССВ. Руки вдоль туловища. Между левой рукой и корпусом положили палаш с однолезвийным прямым клинком в деревянных ножнах с рукоятью под мышкой L – 1,05 м. У авар на Дунае хорошо прослежена смена двулезвийных мечей однолезвийными в VII в. На расстоянии 25 и 50 см. от устья рукояти ножны охватывали 4

серебряные обоймы, шириной 1,2 см. с каннелированной поверхностью. Рядом с ними – 2 серебряные Р-образные портупейные петли, размером 6,5×3,0 см. У левого бедра под палашом помещён железный боевой однолезвийный нож L – 23,3 см. в деревянных ножнах. На поясе у левого бедра – фрагменты кожаного кисета, а также кресало с кремнем, в котором они очевидно находились. На талии умершего лежали остатки кожаного пояса (А – 3,5 см.) с большим набором серебряных деталей геральдической гарнитуры с прорезной орнаментацией. Чуть выше внутренней стороны левого колена найдена железная портупейная пряжка. Оригинально и пышно были украшены невысокие сапожки воина-всадника. На костях стоп лежали ременные серебряные накладки обуви: у щиколоток, голенища были перехвачены ремешками, застёгнутыми пряжками с прямоугольной рамкой и геральдическим щитком с круглыми заклёпками, стопы стягивали ремешки, украшенные прорезными удлиненными наконечниками, обоймами и ажурными бляшками.

По технике изготовления, декору деталей, форме и другим стилистическим особенностям раннетюркские геральдические поясные наборы Амброз подразделил на 5 типов.¹⁷ По всем признакам, ременной гарнитур из Сивашовки относится ко II типу его классификации. В эту типологическую группу входят цельнолитые гладкие и прорезные наконечники и накладки различных форм и размеров основных и подвесных ремней: щитковидные, т-образные, цельные двучастные ажурные, подпрямоугольные с одним округлым концом и др.¹⁸

Второй ременной гарнитур из коллекции МИДУ, также относящийся ко II типу раннетюркских геральдических поясных наборов был обнаружен в 1981 г. при раскопках курганного могильника в кургане 1 погребении 11 возле с. Черноморское Голопристанского района Херсонской области. Раскопки проводились Приморским отрядом Краснознаменной археологической экспедиции (КАЭ) ИА АН УССР под руководством А.В.Симоненко.¹⁹

Насыпь кургана круглая в плане была распахана, D – 24 м. Н – 1,25 м. В кургане обнаружено 13 погребений: 9 – эпохи бронзы, 2 – сарматских, 2 – средневековых. Впускное, 11-е погребение раннего тюрка, находилось в 0,80 м. к западу от центра. Представляло собой прямоугольную в плане могильную яму с закругленными углами, ориентированную по оси СВ – ЮЗ, L – 2,10 м., А – 0,72 м., глубина – 1,8 м. (рис. 9). Погребение было перекрыто деревянными плахами, лежавшими вдоль ямы. На дне вытянуто, на спине помещён скелет мужчины головой на СВ., руки – на тазовых костях. В левом углу ямы стоял лепной сероглиняный горшок круглобочной формы со слегка отогнутым венчиком низкими плечиками и плоским дном, Н – 16,5 см. На верхней части левого бедра найдены железные фрагменты, возможно палаша. Под левой бедренной костью находились обломки железного черешкового ножа, деревянной ручки и деревянных ножен. На тазовых костях лежало кресало и 2 кремня, а также серебряные детали поясного гарнитура. У правой ступни были разбросаны серебряные пластинки, очевидно, украшавшие обувные ремни.

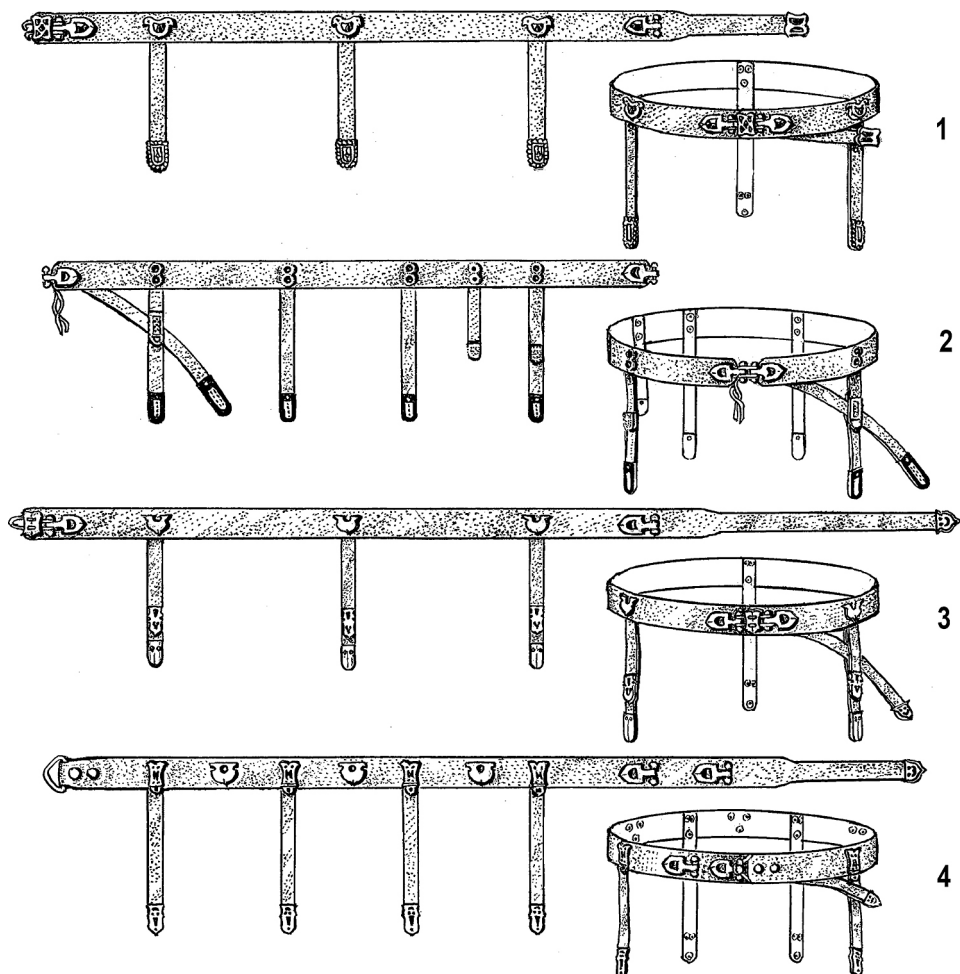


Рис 10. Реконструкции поясных наборов: 1 – с. Раздольное, п.5 к. 12; 2 – с. Васильевка, п. 2 к. 2; 3 – с. Сивашовка, п. 2 к.3; 4 – с. Черноморское, п.11 к. 1.

Следует добавить, что на глубине 1,00 м. найдены останки коня, которые были положены на деревянное перекрытие могильной ямы воина-всадника. Рядом лежали: железная подпругная пряжка, серебряные ременные коробчатые наконечники и фрагменты серебряных накладок.

Рассмотренные погребения IV хронологической группы, выделенной Амброзом, имеют следующие общие признаки:

- могилы впущены в небольшие насыпи предыдущих эпох;
- одиночные погребения в неглубоких узких овальных или прямоугольных в плане ямах с подбоем с закруглёнными углами;
- погребённый помещался в решетчатое гробовище, изготовленное из продольных или поперечных деревянных плашек (дощечек);
- погребённый лежал в вытянутом положении на спине с руками на тазовых костях, ориентированный на СВ;

- конструктивные особенности подбойных могил, где в большинстве случаев с левой стороны от умершего находилась полка или уступ для конского скелета и реже конский скелет лежал на деревянном перекрытии могильной ямы.

В состав сопутствующего погребального инвентаря раннетюркских могил этого типа входят:

- ювелирные геральдические поясные наборы;
- ременные украшения обуви, конской узды;
- лепные сероглиняные круглобокие горшки, расположенные у головы;
- удила с восьмёркообразными окончаниями, имеющие на концах звеньев по 2 цельных кольца, служащие для крепления псалия и кольца повода;
- прямые обоюдоострые мечи и однолезвийные палаши, длиной до 1 м;
- костяные накладки концов сложного лука;
- трёхлопастные и трёхгранные железные черешковые наконечники стрел;
- железные боевые ножи;
- кiset с кресалом и кремнем;
- остатки жертвенной пищи.

Особенности погребальных обрядов, вместе с богатым сопутствующим инвентарём, выявленные при исследовании памятников из Раздольного, Васильевки, Сивашовки и Черноморского относят их к IV хронологической группе по Амброзу, датирующейся концом VI – VII в. Очевидно, что могилы принадлежат представителям кочевнической знати. Более того они относятся к одной этнокультурной группе раннетюркских племён, по всей вероятности аварам, согласно точки зрения Спицина, Феттиха, Мароши, Ласло, Балинта, Мавродинова.²⁰ Вместе с тем, необходимо отметить, что ряд исследователей рассматривают кочевнические древности IV, а также V и VI хронологических групп как болгарские: Корзухина, Артамонов, Амброс, Приходнюк, Чалань.²¹

В составе ряда поднепровских раннеславянских кладов археологи также находили отдельные детали геральдической ременной гарнитуры IV группы: Мартыновка, Хацьки, Гапоново, Трубчевск, Новая – Одесса, Козиевка, Вильховчиик.²²

Очевидно, мода на геральдические пояса была заимствована славянами и болгарями у авар. Болгары – кутригуры и анты в то время, как известно, были включены в могущественный аварский племенной союз.

Значительную роль в жизни кочевников V – VIII вв. играл Боспор. Считается, что он в эпоху раннего средневековья был законодателем моды для огромных пространств Евразии и снабжал их своими ювелирными изделиями. С середины VI в. в Византийской армии и среди федератов распространились пояса с дополнительными ремешками, украшенные разнотипными геральдическими деталями из драгоценных металлов.²³ Подобные пояса символизировали ранг и были мерилем социального статуса его владельца.

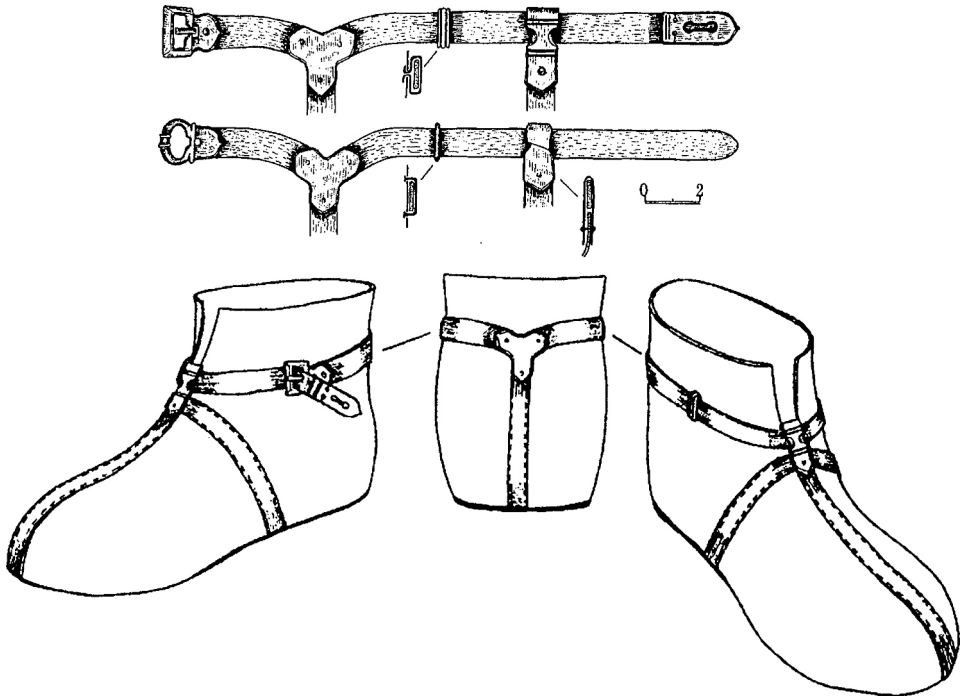


Рис. 11. Реконструкция обуви варваров Крыма VI – первой половины VII в

Уникальные находки из Раздольного, Васильевки, Сивашовки и Черноморского показали, что в выделенную Амброзом IV хронологическую группу входят погребения не только рядового населения с бедным инвентарём, но и могилы представителей тюркской знати с достаточно богатыми погребальными комплексами.

По материалам музейной коллекции А.И. Кубышев и В.В. Дорофеев подготовили 4 реконструкции поясных наборов конца VI – VII в. (рис. 10). Здесь же дана реконструкция традиционной обуви варваров Крыма этого периода, подготовленная А.И. Айбабиным и Э.А. Хайрединовой.²⁴ (рис. 11). Предлагаемые определения функций ряда геральдических накладок из упомянутых погребальных комплексов, а также реконструкции поясных наборов и обуви, в некоторой степени гипотетичны, однако они позволяют по возможности целостно и наглядно представить костюм носителей изучаемой раннесредневековой культуры, этническая принадлежность которой тоже в определённой степени условна.

Примітки:

¹ Амброз А.К. Степи Евразии в эпоху средневековья. Восточно-европейские и среднеазиатские степи V – первой пол. VIII в. // Археология СССР. М., 1981. С. 11.

² Амброз А.К. Хронология раннесредневековых древностей Восточной Европы V – IX вв. // Докт. дисс. : ИА АН СССР, 1974. НА ИА АН СССР. Р. 2. № 2441. С. 486; Амброз А.К. Степи Евразии... С. 12–21.

- ³ Амброз А.К. Степи Евразии... С. 13.
- ⁴ Щепинский А.А. Отчёт о работе Северо-Крымской экспедиции в 1966 г. Архив ИА НАН Украины, № 1966/33.
- ⁵ Амброз А.К. Степи Евразии... С. 14.
- ⁶ Баранов И.А. Таврика в эпоху раннего средневеков'я. К., 1990. С. 16–19.
- ⁷ Там же. 31.
- ⁸ Айбабин А.И. Хронология могильников Крыма позднеримского и раннесредневекового времени // МАИЭТ. Вып. I. Симферополь, 1990. С. 57.
- ⁹ Кубышев А.И. Отчёт о работе Херсонской археологической экспедиции в 1984 г. Архив ИА. НАН Украины, № 1984/11.
- ¹⁰ Гавритухин И.О., Обломский А.М. Гапоновский клад и его культурно – исторический контекст. М., 1996. С. 35.
- ¹¹ Мацулевич Л.А. Большая пряжка Перещепинского клада и псевдопряжки // Seminarium Kondacovia num. I. 1927. С. 131, 137–140; Рыбаков Б.А. Новый Суджанский клад антского времени // КСИИМК. 1949. Вып. № 27 – С. 81–90; Айбабин А.И. Хронология могильников Крыма... С. 53.
- ¹² Амброз А.К. Степи Евразии... С. 16–17; Спицын А.А. Аварские древности // Архив ЛОИА АН СССР. Ф. 5. Д. 31а. С. 25–34; Гавритухин И.О., Обломский А.М. Указ. соч. С. 25–27.
- ¹³ Айбабин А.И. Хронология могильников Крыма... С. 53–54; Balint Cs. Kontakte zwischen Iren. Bizanz und der Steppe // Awaren Forschungen, – Wien, 1992. S. 483. Taf. 47.
- ¹⁴ Айбабин А.И. Погребение хазарского воина // СА. 1985. № 3. С. 199–200.
- ¹⁵ Ковалевская В.Б. Поясные наборы Евразии IV – IX вв. Пряжки // САИ. Вып. Е1–2. М., 1979. С. 5.
- ¹⁶ Кубышев А.И. Отчёт о работе Херсонской археологической экспедиции в 1980 г. Архив ИА. НАН Украины, № 1980/15.
- ¹⁷ Амброз А.К. Проблемы раннесредневековой хронологии Восточной Европы. Ч. 1 // СА. 1971. № 2. С. 106–134.
- ¹⁸ Амброз А.К. Проблемы раннесредневековой хронологии Восточной Европы. Ч. 2 // СА. 1971. № 3. С. 96–123.
- ¹⁹ Симоненко А.В. Отчёт о работах Приморского отряда Краснознаменной экспедиции в 1981 г. Архив ИА НАН Украины, № 1981/21а.
- ²⁰ Спицын А.А. Указ. соч. 25 -34; Marosi O., Fettich N. Trouvailles avares de Dunapentele // АН. Budapest, 1936. v. XVIII. R. 107; Laszlo G. Studes archeologigue sur l'histoire de la Societe des avares // АН. Budapest, 1955. V. XXXIV. P. 103–106; Balint Cs. Der Gurtel im fruhmittelalterlichen Transkaukasus und das Grab von Uc Tepe // Awaren Forschungen, – Wien, 1992; Мавродиновъ Н. Прабългаркаската художествена индустрия // Мадара – София, 1936. II. С. 155–273.
- ²¹ Корзухина Г.Ф. К истории Среднего Поднепров'я в середине I тыс. н. э. // СА. 1955. № 12; Артамонов М.И. Этническата принадлежност и исторического значение на пастир-ската култура // Археология N 3. София, 1969; Амброз А.К. Степи Евразии... С. 22–23; Приходнюк О.М. Степове населення України та східні слов'яни (Друга половина I тис. н.е.). Київ – Чернівці, 2001. С. 40;

Csallany J. Archaologische Denkmaler der Gepiden in Awarzeit in Mitteleuropa. Budapest, 1956. S. 133–141.

²² *Приходнюк О.М.* Указ. соч. С. 47–50.

²³ *Амброз А.К.* Степи Евразии... С. 23.

²⁴ *Айбабин А.И., Хайрединова Э. А.* Новый комплекс с пальчатыми фибулами с некрополя у с. Лучистое // МАИЭТ. Вып. V. Симферополь, 1996. С. 87, 502–503. Рис. 7, 27; *Хайрединова Э.А.* Женский костюм варваров юго-западного Крыма в VI – VII вв. (по материалам могильника у с. Лучистое) // Алушта и алуштинский регион с древних времён до наших дней. К., 2002. С. 46. Рис. 8.

ПАМ'ЯТКИ ЮВЕЛІРНОГО МИСТЕЦТВА



XVI — XX ст.

УКРАШЕНИЯ КРЫМСКОТАТАРСКОГО ГОЛОВНОГО УБОРА ФЕС

Традиционные женские головные уборы крымских татар весьма многочисленны и разнообразны. Они различаются по форме, материалу, декору и манере ношения. Наиболее значимым признаком в ряду перечисленных критериев является форма национальных головных уборов, благодаря которой их можно условно разделить на два основных вида. К 1-му виду относятся всевозможные платки, шарфы, шали и накидки из мягких тканей, которые рассматривались нами ранее¹. Ко 2 виду – шапочка жесткой формы *фес* (на степном диалекте *пес*). Более века, по крайней мере с начала XIX по начало XX вв., феска являлась доминирующим элементом крымскотатарского костюма, а ее декор обусловленный знаковыми смыслами, был понятен носителям культуры того времени.

До настоящего времени генезис и эволюция фески в комплексе национального женского костюма в научной литературе не рассматривались. Также отсутствует четкая систематизация головных украшений. Мы ставим своей целью восполнить эти пробелы, а также кратко описать связанные с феской украшения.

Классификацию рассматриваемого головного убора считаем уместным начать с лаконичной исторической справки. Происхождение фески связывают с марокканским городом Фес (С-З Африки), который владел монопольным правом на изготовление популярной шапочки². С течением времени головной убор с названием города-производителя распространился во всех странах Оттоманской империи. Он представлял собой легкую шапочку конусообразной формы с плоским дном, материалом для которой служили фетр или сукно красного цвета с черной/синей шелковой кистью на боку. Фес носили как самостоятельный головной убор, так и в виде основы, на которую навивали чалму. В 1826 г. турецкий султан и халиф Махмуд II возвел фес в ранг официального головного убора служащих империи. В этом статусе он просуществовал до 1925 г., пока первый президент Турции Ататюрк его официально не запретил.

Крымский полуостров, как и все страны черноморского региона, входил в круг влияния турецкой империи, поэтому экспорт костюмных новаций был абсолютно естественен. Одно из первых, идентифицируемых с феской, свидетельств о головном уборе под названием *tarpoches* оставил в 1750-х гг. французский консул в Крыму Пейсонель: «Женщины Крыма украшают голову суконным колпаком. Эти тарпоши привозят готовыми из Константинополя и продают по 10–30 *пара* за штуку. Ежегодно расходится этих колпаков от 150 до 200 тысяч³. Пейсонель приводит спорного происхождения термин *тарпуш*, в отличие от ойконима *фес*. В монографии «Одежда крымских татар...» автор, ссылаясь на Пейсонеля, но не указывая источника перевода, поясняет, что «шапочки «тарбуш» (*тур.* – «феска»)»⁴. При этом феска на турецком языке – **fes**. В турецких

энциклопедических словарях термин *tarbush* не обнаружен. Вопрос с происхождением термина *тарнуш* остается открытым. Посетивший Крым двумя десятилетиями позже ученый В.Ф.Зуев писал, что и мужчины и женщины надевают красную суконную *скуфейку*⁵. Замечание Зуева о двояком бытовании фески в Крыму в ряду нарративов единственное, хотя и вполне естественное, учитывая, что этот головной убор повсюду был деталью мужского костюма. В самом начале XIX в. Дмитриевский отмечает, что *скуфью* носят девицы⁶. Конкретно отождествляемой с феской, как с женским головным убором с характерными признаками: круглая низкая шапочка красного цвета с плоским дном и обилием украшений, писали Паллас, Домбровский, Радде, Пассек, Кондараки, Горчакова, Марков, Семенов – Тянь-Шанский и многие другие авторы – свидетели⁷ (рис. 1).

Аналогичная крымской феске шапочка была в costume ногаек Северного Кавказа под названием *кърым боьрк*, что значит крымская шапочка⁸. В диссертационном исследовании Л. Аблямитовой по крымскотатарскому костюму вопрос о происхождении рассматриваемого головного убора не ставился, но были приведены не подтвержденные сведения о бытовании в степных районах неведомых фесок обтянутых жемчужной сеткой⁹.

Очевидно, что большая популярность головных уборов из Феса, о чем свидетельствует колоссальный импорт фесок, опирается на давние местные традиции в использовании уборов жесткой формы. Тем более, что традиционное консервативное общество не могло принять новую моду в виде мужской шапочки на «пустом» месте. В

доказательство можно привести описи начала XVII в. из Бахчисарая, в которых перечисляются забытые женские головные уборы¹⁰. Например, трижды упоминается *стефан* с пояснением «*корона с драгоценными камнями, ... и жемчугами*»; «*соргуч с драгоценными камнями*» с объяснением: *султан – головной убор*. В пользу того, что речь идет о головных уборах жесткой формы, служат перечисленные в этом же списке сохранившиеся предметы костюма и употребительные до настоящего времени термины, обозначающие их: платок – *чембер*, головная шаль – *махрама* и др. Распространению фесок по нашему мнению способствовали несколько факторов. Во-первых, дешевизна, в сравнении с дорогой



Рис. 1. Крымские татары. Цветная литография середины XIX в.

стефаной, которая оценивалась в свое время как 10 коров/10 волов. Вторых, преимуществами фески были четкий контур и яркий цвет, на котором выигрышно смотрятся золотые /серебряные украшения. Третий фактор напрямую связан с первым: возможность украшения шапочки по своему вкусу и финансовым возможностям. В связи с аннексией Крыма российской империей в 1783 г. экономические связи с Турцией, откуда осуществлялся импорт шапочек, почти прекратились, но феска осталась столь же популярной. Фески стали шить в Крыму, в домашних условиях! Для их изготовления использовали специальный станок *кбыргач*¹¹. Практически все женщины носили собственноручно изготовленную одежду и фески в том числе. Природное чувство стиля и эстетического вкуса способствовало созданию подлинно художественных предметов костюма. С первоначальными суконными / фетровыми *тарбушами* они имели только генетическую связь. Фески стали бархатными с ювелирными украшениями, с узорными вышивками золотными/серебряными нитями или атласными с жемчужными узорами.

Достоинство удивления, что в Крыму феска была практически сугубо женским головным убором, притом, что в мусульманских странах и общинах ее традиционно надевали исключительно мужчины. Мужской «классической» вариант фески в Крыму также был, но в гораздо меньшей степени. Феску видим в costume интеллигенции и в качестве головного убора маль-



Рис. 2. Феска с навершием и монетами. МИДУ (Киев, Украина), инв. № ДМ-7550.

чииков, а форма его соответствовала «мужским» стандартам. Отличие крымскотатарской женской фески от эталонной мужской, в более дорогой ткани, меньшей высоте в 2–3 раза, наличии роскошной кисти и ювелирных украшений или художественной вышивки. Перечисленные признаки выделяют крымскотатарский женский головной убор фес как результат культурной диффузии в самостоятельное и самобытное явление в истории мирового костюма (рис. 2).

Итак, *фес* – это небольшая шапочка в традиционной форме усеченного конуса, реже цилиндрической формы типа «таблетки». Материалом для пошива фесок обычно был однотонный гладкий бархат, реже атлас с внутренней обшивкой из хлопчатой ткани. Предпочтительным цветом фески были все оттенки красного, реже синий или бирюзовый цвета. Для придания жесткости между слоями ткани прокладывали плотный

картон. Размер фески зависел от размера головы, диаметр доньшка составлял 11 – 14 см, высота от 6 до 9 см. Жительницы юго-западной части Крыма носили фески повыше, женщины с южного бережья предпочитали более низкие тульи. Манера ношения фески зависела от личного вкуса и локальных предпочтений, но фотодокументы свидетельствуют, что наиболее часто ее сдвигали чуть на бок, а нижний край фески мог достигать середины лба. Для того чтобы феска не спадала с головы из-за тяжести нашитых украшений, в некоторых случаях к нижним краям шапочки с задней стороны пришивали ленту, которой обхватывали затылок и прятали под волосами. Феску носили представительницы всех сословий и всех возрастных групп, включая маленьких девочек как самостоятельный головной убор, а также накинув поверх фески длинную вышитую шаль *шербенти* или газовый шарф *фырланта*, длинные концы которых спускались по спине или их (то есть, концы), обхватив шею, перекидывали назад.

Многочисленные музейные образцы, фотодокументы и нарративные источники дают обширный материал декоративного оформления фесок. Для корректной работы с материалом необходима его структуризация. Составленная предварительная классификация учитывает следующие признаки:

I. Вид декоративного оформления:

- А) нашитые золотые/серебряные монеты;
- Б) наличие наверх шпательных;
- В) вышивка золотными/посеребрёнными нитями по предварительному настилу;
- Г) вышивка жемчугом/бисером, пайетками, канителью;
- Д) нашитые золотные галуны;
- Е) отдельные самостоятельные украшения.

II. Расположение декора:

- А) на тулье и донце шапочки;
- Б) на тулье;
- В) на донце.

III. Использование басонных изделий.

Очередность пунктов I вида связана с распространенностью того или иного вида декора шапочки фес. Начальные в ряду буквы указывают на больший ареал применения указанных материалов или технического приема в оформлении фесок. Внутри каждого подвида рассматриваются характерные признаки, присущие исключительно данному подвиду или иные особенности, которые нельзя выделить отдельно. Подвид **I.Б** включает в себя дополнительную разбивку, состоящую из 5 подвидовых признаков.

I.А. Самая большая группа среди материалов, которыми оформляли фески, были золотые и серебряные монеты (или их имитации?). Украшения – монеты *алтын* (с крымтат. *алтын* – золото) различались по размеру, их названия зафиксированы нами в различных диалектных

вариантах. Так мелкие монеты диаметром 1.8 мм назывались: *нусбие а./фындыкъ а./пан?*; среднего размера 2.3 мм – *чичекли а./мамедие а./пан?*; крупные монеты 3.1 мм – *догъат/дукъат*. Марков, хорошо знавший Крым, описывает фески следующим образом: «крымские татарки носят дорогие шапочки для головы, обложенные червонцами»¹². В нарративах сообщается о золотых червонцах, а наши информанты говорят о монетках» в бумагу толщиной», которые не служили платежным средством или золотых дукатах, которые были только у очень богатых.

Монеты крепили на тулье шапочки в различных конфигурациях, образуя четкие и правильные фигуры или сплошные ряды. Традиционной формой наших монет был равносторонний или равнобедренный треугольник вершиной вверх, в свободные пространства между которыми могли вшивать «*дукаты*». При высоте шапочки в 6–7 см на обшивку всей тульи уходило около 60 мелких золотых монеток. Как разновидность вышеприведенной конфигурации, но с меньшим количеством монет, была обшивка по окружности фески и один/два «треугольника» на лицевой части шапочки. Следующий вид оформления – нашитые монеты в четыре сплошных горизонтальных ряда. Вариант предыдущего вида – смена направления нашивки через ряд, например, монетки первого и третьего рядов нашивали с небольшим нахлестом влево, а второй и четвертый ряды – в правую сторону. Оригинальный декор обнаружен на одной из фотографий нач.20 в. – среди сплошь расшитой тульи выделяется рисунок в виде спирально закрученных цветов. **І.Б)** Феска с декоративным ювелирным навершием и золотыми монетами на тулье называлась *алтын фес*, т.е. золотая феска. Навершие фески – *тёпеллик* или *фес-тёне* (с крымтат. *тёне* – верх, вершина, темя, макушка). Оно было доминирующим среди всех головных украшений, а значит, играющим ключевую роль в комплексе традиционного женского костюма. Приведённая классификация наверший *тёпеллик* учитывает технику исполнения, использованные материалы, форму, композицию и орнаментику.

І.Б) 1. Технический прием, в котором выполнено абсолютное большинство из сохранившихся наверший – это ажурная объемная или сквозная/воздушная филигрань и зернь. Национальное название данной техники *йипиш иши* (с крымтат. *йипиш* – серебряная нить, *иш* – работа) или *чильтер* (с крымтат. сетка, сетчатый) известна в Крыму с XV века¹³ (рис. 3). Серебряные проволочки, из которых выкладывали узоры, были нескольких видов: в сечении круглыми, квадратными или сплетенными из двух проволок типа «косички». Диаметр их также был различным. Филигранный *тёпеллик* имел несколько ажурных слоев, которые крепили при помощи разъемных скоб на гладкую пластину-основу. В нескольких образцах вместо металлической основы ажурные слои закреплены на картон. Это могло быть вызвано несколькими причинами: изначально было сделано мастером в силу недостатка средств у заказчика или владелица во время депортации была вынуждена снять и продать нижний слой-основу.



Рис. 3. Тёпелик. Историческая реконструкция. Серебро. 2014 г. Автор – ювелир С. Факидов (Крым, Украина).

Двумя другими техническими приемами изготовления традиционных наверший были техники фоновой/глухой филигрانی и штамповки. Наверший этого вида сохранилось всего несколько образцов. Предположительно, время их бытования предшествовало филигранным навершиям.

І.Б) 2. Материалы для изготовления ювелирных наверший. Первоначально это было золото и позолоченное серебро. В дошедших до наших дней образцах из музеев и частных коллекций навершия выполнены из серебра, серебряных сплавов, посеребренной меди. Донце шапочек «эконом варианта» узорно оформлялось галунами или золотыми и серебряными шнурками, жемчугом, бисером, пайетками, канителью, которые должны были имитировать филигранные навершия из золота.

І.Б) 3. Форма ювелирных наверший была двух основных видов: в виде круга и шести лучевой звезды с четко обозначенным центром и фестончатыми краями. В центре филигранных наверший располагался

многолепестковый многослойный цветок *гуль* в окружении меньших по размеру цветов и листьев. Сердцевина *гуль* могла быть оформлена в виде крупной зерни или иметь драгоценный/полудрагоценный камень или стекло обычно зеленого / синего / бирюзового цвета, который назывался «*Мор Сулейман*» (с араб. *خاتم سليمان* – печать Сулеймана от фарси *т'һр/ т'һг* – печать)¹⁴. В одном из экземпляров штампованного навершия центральный узор образует гексаграмма «*Дауд йилдызы*», т.е. «звезда Дауда», известная за пределами исламского мира, как «звезда Давида» (рис. 4).

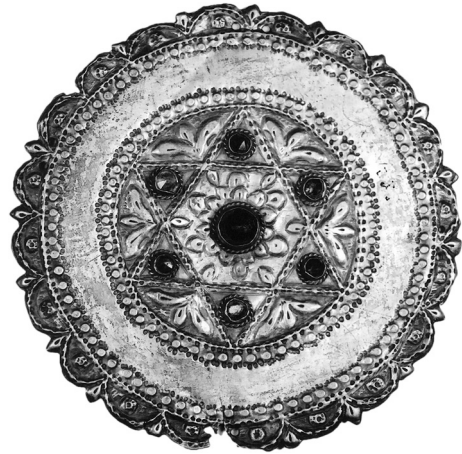


Рис. 4. Тёпелик с гексаграммой. МИДУ (Киев, Украина).

І.Б) 4. Основу композиций

наверший составляют 6 (в подавляющем большинстве), 7 или 8 сегментов вне зависимости от формы или техники исполнения. Узоры наверший, состоящих из 6/8 сегментов симметричны, есть также редкие экземпляры с ассиметричным закрученным узором.

І. Б) 5. Орнаментика наверший состоит из символических изображений 5,6 и многолепестковых цветов, среди которых *пападие*, *мелевше*, *нилюфер?*, *кузь чичеги?*, *замбак?*, *айва чичеги?*, соответственно ромашка, фиалка, лотос или хризантема, лилия или цветок айвы, также сердцевидные и/или удлиненные листья с узорными краями, которые помещаются в отдельных сегментах. Сердцевины всех цветочков выделены крупной блестящей зернью, символизирующей капельки воды, в традиционном понимании соответствующие водной стихии и женскому началу.

Ювелирное навершие было приоритетным среди остальных головных украшений, что подтверждается следующими фактами: тулье фески могло быть без украшений, но *тёпелик* – присутствовал; ювелирные навершия бытовали на фесках с вышитыми тульями.

І.В) Вышивка золотными/серебряными нитями по предварительному настилу, благодаря которой вышитые элементы приобретали некоторую объемность, является одной из основных разновидностей декора шапочки. Этот технический прием имеет национальный термин *мыхлама*. Вышитые в этой технике фески называются *мыхламалы фес*. Обычно их вышивали на бордовом бархате, на тулье были растительные узоры, а на донце – 6/8 лучевая звезда, в центр которой иногда вставляли сакральный камушек «*Мор Сулеймана*».

Для усиления эффекта отдельные элементы или междурядья дополнительно украшали канителью, жемчугом, круглыми и ромбическими пайетками.

Как промежуточный вариант можно рассматривать шапочки, у которых донце украшено ювелирным навершием, а тулье – вышивкой. Не выяснен до конца вопрос о генезисе данного декоративного приема: была ли это локальная разновидность или более поздний вид художественного оформления фесок.

I. Г) Вышитые жемчугом и бисером фески называются *инджи фес* (с крымтат. *инджи* – жемчуг). Поверхность всей фески расшивалась растительным орнаментом мелким жемчугом, позже бисером, с золотыми круглыми и фигурными пайетками. Все крупные элементы узора обшивали по контуру золотой канителью (рис. 5). В отличие от вышитых золотными нитями фесок, у которых могли быть как вышитые, так и ювелирные навершия, «жемчужные» фески всегда были расшиты только в одной технике. Вышитый узор зачастую был столь густым, что на тулье не было видно тканевой основы, однако узор на донце, выполнявший роль тѐпелик, читался ясно. Донце фесок имело четкий центр, который также мог быть обозначен сакральным камушком «*Мор Сулейман*».

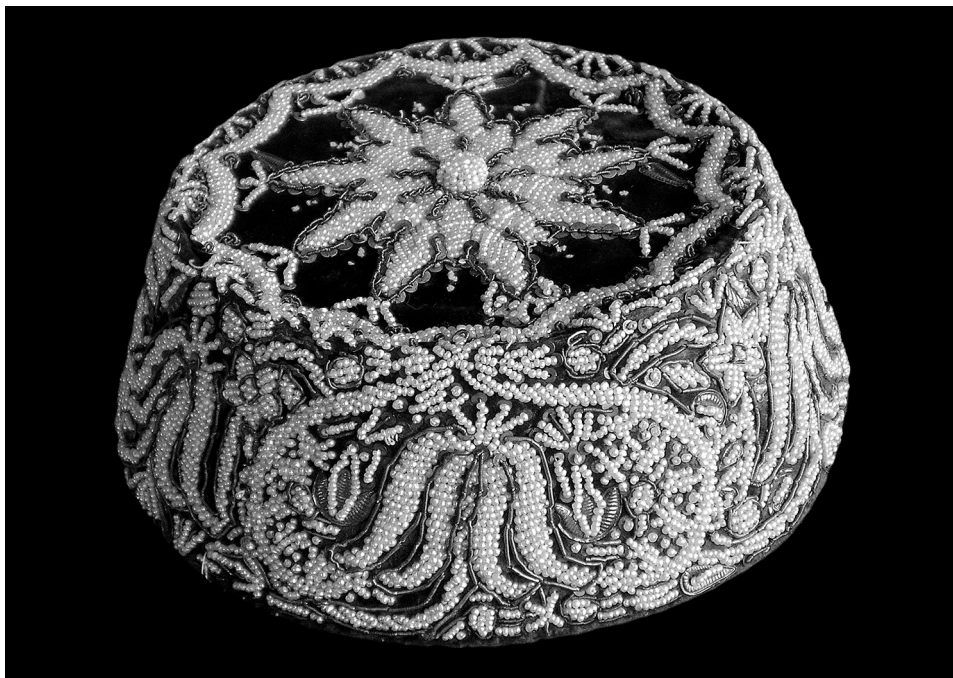


Рис. 5. Феска, вышитая жемчугом. Из частной коллекции Жулиде Ханум (Крым, Украина).

I. Д) Одной из самых простых в плане декора бархатных шапочек было оформление фесок золотым галуном. По замечанию известного крымского краеведа В. Кондараки, фески бедных девушек не имели никаких украшений, за исключением простых позументов, где «простой позумент» – это тесьма из золотых нитей, т.е. галун, национальный

термин *шерт*¹⁵. Золотую тесьму располагали вдоль тульи, образуя на донце многолучевой узор из перекрещивающихся галунов. Концы галунов прятали под завершающей тесьмой, которую нашивали по окружности. Промежутки между галунами могли быть пустыми или с вшитыми одной/двумя монетками. Фески, обшитые галунами, были менее конусообразными или более прямыми по форме, национальное название этого вида шапочек «*шертли фес*».

І.Е) Среди традиционных головных украшений существовали отдельные виды изделий, которых к настоящему времени дошло ничтожное количество. Это объясняется их малыми размерами и легким отсоединения от шапочки, из-за чего они в первую очередь разменивались в годы лихолетий. Речь идет о брошах типа эгрет, которые пришивали на лицевую часть фески, также различных украшениях на боковые части шапочки. Если последние еще встречаются в том или ином виде, то первые можно видеть только на фотографиях конца XIX века. О подобных украшениях в виде султана идет речь в процитированном выше средневековом документе из Бахчисарая: «*соргуч с драгоценными камнями*» с ошибочным пояснением переводчика, что «*султан – головной убор*». На самом деле *соргуч* это украшение эгрет, иначе – султан.

Популярным декором головных уборов была брошь в виде исламского символа полумесяца со звездой *айнен йилдыз*, которая также как эгрет всегда располагалась спереди по центру и могла участвовать в декоре наряду с монетами. На некоторых экземплярах фесок присутствует украшение – брошь в виде ажурного филигранного банта, которое мы склонны рассматривать как позднее европейское влияние, не характерное символике национального искусства.

Височное украшение из драгметалла, которое призвано было прикрывать подстриженные локоны невесты / молодухи, называлось *зилиф аскъы* или *алтын тас*. Крепилось оно при помощи крючка по бокам фески. На фотографиях и музейных образцах от этого украшения осталась только верхняя часть, нижние висящие детали были, вероятно, сняты в связи с изменившейся модой.

Апотропейное украшение – амулет, основной функцией которого была защита волос, привешивалось с тыльной части фески. Название украшения *сач къасиде* или *сач дуvasы*, выглядело в виде полого филигранного футляра на цепочках, которые пришивали к нижней части фески.

Баи алтын – головной убор, представляющий собой ювелирную полоску с чеканным или штампованным рельефом, украшенный драгоценными камнями или их имитацией, в центре которого размещалась гексаграмма «*Дауд йилдызы*». Головное украшение *баи алтын* входит в данную группу условно. Дело в том, что к настоящему времени его рассматривают как отдельный элемент костюма, но некоторые наши информанты сообщали, что ювелирные налобные повязки или бархатные с золотой вышивкой прикрепляли на лицевую часть не декорированной фески и бытовали как украшение бедных девушек.

II. Расположение декора – важный признак для выяснения семантики головных украшений.

А) Декоративным оформлением шапочки при помощи одного технического приема параллельно на тулье и донце были вышивка жемчугом *инджи* и вышивка золотными/посеребренными нитями в технике *мыхлама*.

Б) Исключительно на тулье крепили монеты и отдельные самостоятельные элементы головного убора, такие как эгрет *соргъуч*, броши *айнен йилдыз*, *зилиф аскъы / алтын тас* и брошь в виде банта. Также к тулье фески прикреплялась металлизированная бахрома и кисть *пукъюль* или басонное изделие, оканчивающееся кистью.

Основным украшением доньшка фески, которое имело сакральное значение, было ювелирное навершие *тепелик* или его имитации, выполненные в вышивке в техниках *мыхлама* и *инджи*.

Таблица 1. Расположение декора фески.

I. II.	А) монеты	Б) навершие <i>ё тепелик</i>	В) бисер/ жемчуг	Г) вышивка	Д) галун	Е) отдельные украшения
на тулье и донце			X	X	X	
на тулье	X					X
на донце		X				

II. Использование басонных изделий в декоре фески.

Плетенные из золотных нитей кисти *пукъюль* могли быть одинарными, двойными, тройными. Кисть обычно имела длинный, сложно вывязанный шнурок, начало которого вшивалось в шов между тульей и донцем и маскировало боковой шов. Феску традиционно надевали, наклонив несколько на бок, кисть всегда располагалась с боку наклона. Судя по фотографиям конца XIX – начала XX вв. кисти располагались чаще с правой стороны. Кисть, вне зависимости одинарная, двойная или тройная в роли дополнительного декора, могла быть украшением всех видов шапочек, кроме «жемчужной» фески. По крайней мере, автору до настоящего времени такой вариант декора не попадался.

Кроме простых кистей было еще несколько разновидностей басонных изделий. Это плетеные из тонких золотных шнурков ажурные веточки с многослойными цветами и остrokонечными листьями, оканчивающиеся роскошной кистью. Подобный басон прикрепляли на лицевую часть фески, задняя сторона которой не была декорирована. Головку кисти обычно фигурно вывязывали, а концы золотных нитей закрепляли крохотными пайетками. Кроме рассмотренных декоративных приемов

головной убор обшивали также металлизированной бахромой. В одном из нарративов приводится пример рассмотренных видов оформления фесок: «...на голове (княжны) маленькая круглая шапочка из пунового бархата с большой золотой кистью. У некоторых (девушек) шапочки были обшиты золотой бахромой или привесками из червонцев»¹⁶.

Резюмируя вышеприведенный материал можно сделать следующие выводы. Первые свидетельства о бытовании/ношении фесок в Крыму, которыми мы располагаем в настоящее время, относятся к сер. XVIII в., где автором подчеркнута колоссальная цифра импорта. Эти данные, безусловно, свидетельствуют о большом и продолжительном спросе на местном рынке.

Основным отличием крымскотатарской фески от женских головных уборов народов черноморского региона или всего ареала мусульманских народов было её «исключение из общих правил». Национальный *фес* отличали четкие линии, характерные для «мужских» фесок и одновременно изысканные тонкие вышивки или узорно нашитые монетки создавали образ, полный женского обаяния. Общий контур головного убора смягчался легкими прозрачными шальями, накинутыми поверх фесок.

Феска, как один из видов национальных женских головных уборов, стала заключительным звеном в ряду уборов жесткой формы. В живом народном языке слово *фес* употребляется донныне, но в значении легкая шапочка вообще и детский чепчик в частности. Все традиционные головные украшения были непосредственно связаны с феской, исключение составляли только серьги.

Сакральный смысл основного украшения фески – *тёпелик*, также как и семантика узорных орнаментов вышитых шапочек требуют отдельного исследования.

Примечания:

¹ *Ablayeva Bilviye*. Marama, eerbenti, ferece, fes. Qirimtatar qadinlarinic baxoxrtyleleri // *Nenkecan*. 2013. № 10. С. 36–39.

² *Аблямитова Л.* Матеріали до української етнології / *Етнологія*. 2007. Вип. 6 (9). С. 28–31.

³ *Рославцева Л.И.* Одежда крымских татар конца XVIII – начала XX в.; Историко-этнографическое исследование. М. Наука, 2000. С. 35.

⁴ *Пейсонель М.* Исследование торговли на черкесско-абхазском берегу Черного моря в 1750–1762 годах / В излож. Е.Д. Фелицина. Краснодар, 1927.

⁵ *Зуев В.Ф.* Выписка из путевственных записок В. Зуева, касающихся до полуострова Крыма, 1782 г. // *Собрание сочинений, выбранных из месяцесловов на разные годы*. СПб, 1790. Ч. 5.

⁶ *Крымские татары: Хрестоматия по этнической истории и традиционной культуре* / Авт. сост. М.А. Араджиони, А.В. Герцен. Симферополь, 2005. С. 140–152.

⁷ *Паллас П.С.* Наблюдения, сделанные во время путешествия по южным местностям Русского государства / Пер. с нем.; Отв. ред. Б.В. Левшин; Сост. Н.К. Ткачёва. М., 1999. 246 с.; *Крымские татары*. С. 167; Радде Г. *Крымские татары* // *Вестник РГО*. 1856–1857. Т. 19. С. 47–64; Пассек Т. *Приезд в*

- Бахчисарай. Увеселения и обычаи татарок // Очерки России. М., 1840. Кн. 3. С. 197–220; Крымские татары. С. 266; Горчакова Е. Воспоминания о Крыме. М., 1883. Т. 1. С. 23–41;
- Марков Е.* Очерки Крыма: Картины крымской жизни, истории и природы. К, 2006. С. 194; Семенов-Тянь-Шанский В.П. Полное географическое описание нашего отечества. СПб., 1910. Т. XIV. Новороссия и Крым. Глава V. Татары. С. 219–222.
- ⁸ *Гаджиева С.Ш.* Материальная культура ногайцев в XIX – начале XX в. М., 1976. С.148.
- ⁹ *Аблямитова Л.Х.* Традиционный костюм крымских татар середины XIX – начала XX столетия; типология, региональная специфика, художественные особенности // Рукопись диссертационного исследования. Киев, 2011. С. 90.
- ¹⁰ Крымские татары. 2005. С. 41–51.
- ¹¹ *Желтухина О.А.* Крымские татары в XIX – начале XX вв. // Путеводитель по этнографическому отделу. Бахчисарайский государственный историко-культурный заповедник. Музей истории и культуры крымских татар. Симферополь, 2003. С. 52.
- ¹² *Марков Е.* Указ.соч.
- ¹³ *Акчурина-Муфтиева Н.М.* Декоративно–прикладное искусство крымских татар XV – пер. пол. XX вв. Симферополь, 2008. С. 156–160.
- ¹⁴ *Develliöru F.* Osmanlica – Тыгкзе aniklopedik. Лыгат. Ankara, 2001. S. 714–715.
- ¹⁵ Крымские татары. 2005. С. 266.
- ¹⁶ *Пассек Т.* Указ. соч.

Автор выражает сердечную признательность сотрудникам Музея исторических драгоценностей Украины за предоставленные материалы, а также С. Эбубекирову за консультации по некоторым вопросам филологического характера.

ЄВАНГЕЛІЄ ЧЕРНІГІВСЬКОГО ПОЛКОВНИКА ЯКОВА ЛИЗОГУБА

Яків Лизогуб – непересічна особистість серед старшинської верхівки України другої половини XVII ст. Виходець з рядового козацтва, Лизогуб, завдяки особистим достоїнствам, за короткий час досяг високого уряду і нажив значні статки. У 1649 році він був рядовим козаком Переяславського полку, але уже в 1666 р. обіймав посаду канівського полковника. Був наближений до гетьманів Я. Сомка, І. Брюховецького, П. Дорошенка, І. Мазепи. Брав участь у чигиринських і кримських походах. Не раз бував у Москві з відповідальними дорученнями, кілька разів виконував функції наказного гетьмана, московський уряд навіть планував поставити його гетьманом на Правобережжі. Після подій 1687 р. на Коломаці отримав від гетьмана Мазепи чернігівське полковництво, пробувши на цій посаді 11 років, до останніх днів свого життя. На уряді чернігівського полковника відзначився 1696 р. при взятті неприступної турецької фортеці Азов, командуючи як наказний гетьман 15-тисячним українським військом. Це був останній значний військовий здобуток постарілого полковника. Не стало Лизогуба в серпні 1698 р. Його було поховано в усипальниці Успенського собору Єлецького монастиря, яку він сам почав будувати, а завершив 1701 року його син Юхим.

На мармуровій дошці церкви-усипальниці св. Якова викарбувано епітафію:

Зде Яков Лизогуб воин
роскій славный,
полковник Черниговский, храбрій,
бодрій, давный.
Благоразумный сего града
оградитель,
Азова и многих мест крепкій
победител.¹

У ті ж роки за прибутки, отримані від рангових і скуплених земель чернігівського полковника у Любецькій околиці, споруджено дзвіницю Єлецького монастиря.

Неподалік Чернігова у сотенному містечку Седневі, де знаходилась одна з маєтностей Я. Лизогуба, його коштом 1690 року був зведений мурований храм Різдва Богородиці¹. Саме звідси походить на престольне Євангеліє в срібній оправі, що 1922 р. надійшло до Чернігівського історичного музею з Чернігівського губфінвідділу (інв. № Ал-222)².

¹ Цитати подаються з наближення до оригіналу, поділ на рядки виконано знаком «/».



Рис. 1.



Рис. 2.

Сцена «Різдва Богородиці» представлена як суто сімейна радісна подія: уже немолода Анна, припіднявшись на ложі, з любов'ю споглядає новонароджену Марію, яку турботливо купають у дерев'яній діжці-купелі дві жінки, третя вітає породіллю квітами, за дверима, поклавши руки на груди, в очікуванні стоїть Яким. Сюжет наповнений динамізмом і почуттями, майстер-золотар зумів за допомогою карбованих рельєфів різного рівня, співставлення срібної і золоченої поверхні передати ілюзію простору, об'ємність і красу жіночих фігур у складних і різноманітних ракурсах, точно змоделивав їхнє вбрання часів створення пам'ятки⁵.

По кутах верхньої дошки у круглих медальйонах зображені горельєфні фігури євангелістів з символами за читанням та написанням Священних книг, їхні пози природні, обличчя індивідуалізовані.

Іоанн, як прийнято, зображений юнаком, решта – у поважному віці. Дещо грубувато карбовано постать св. Луки з биком. Радше, це витвір іншого, менш здібного майстра. На медальйонах нижньої дошки відтворено статні



Рис. 3.

постаті отців церкви – Василя Великого, Григорія Богослова, Миколи Мирлікійського, Івана Златоустого в архієрейському вбранні з благословляючою правицею і Святим писанням у лівій руці. Медальйони облямовані вінками з яблук, груш, винограду, перехоплених золоченими стрічками. Обабіч середників та поміж наріжниками – соковитий бароковий орнамент з різьблених накладних квітів і пагонів аканта. Суцільний корінець розділений п'ятьма позолоченими смугами, між ними карбовано по три пишні квітки. Подібний візерунок і на нижньому заломі корінця, а на верхньому, ніби прихований від стороннього ока – рельєфний герб Якова Лизогуба – польська погоня: на французькому щиті – рука, яка тримає шаблю, по боках від неї літери «Ж», «Л», навколо щита барокова облямівка у супроводі літер «П», «Ч» (Яків Лизогуб полковник Чернігівський). Застібки – литі, прозорчасті, з постаттю коронованої Богородиці з немовлям в оточенні ренесансного орнаменту. (рис. 1, 2, 3).

Ця оправа за композиційною побудовою та оздобленням близька до оправи Євангелія, виконаної 1685 року знаним вроцлавським майстром Готфрідом Гайнтце на замовлення чернігівського полковника В. Дуніна-Борковського для чернігівського Спасо-Преображенського собору⁶. (рис. 4, 5). На обох витворах на верхній дошці зображено «Преображення Господне», по кутах обох дощок – євангелісти і святителі, однаково прикрашені корінці, на оправах карбовані герби дарителів. При порівнянні цих творів складається враження, що оправа Євангелія Дуніна-Борковського, як більш рання, слугувала взірцем для Лизогуба.



Рис. 4.



Рис. 5.

У зібранні музею зберігається кілька вишуканих вкладних речей Дуніна-Борковського до храмів Чернігова, які, безперечно, мали вплив на вподобання Лизогуба. Проте дещо нижчий рівень виконання лизогубівського Євангелія, відсутність тавр, дає підстави припустити, що це витвір українських майстрів, імовірно київських, які в другій половині XVII ст. уміло поєднували технічні і стильові здобутки Заходу з українською традицією.

Література:

- ¹ Историко-статистическое описание Черниговской епархии. Кн. 5. Чернигов, 1874. С. 113.
- ² Дроздов В. Датоване культове срібло XVII ст. в Чернігівському державному музеї // Чернігів і Північне Лівобережжя: огляди, розвідки, матеріали. К., 1928. С. 329–330.
- ³ Колекція кириличних стародруків із зібрання Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського. Каталог / Упорядники Половнікова С.О., Ситий І.М. К., 1998. С. 86–87.
- ⁴ Щербаківський Д. Золотарська оправа книжки в XV–XIX ст. на Україні. К., 1924. С. 1–11.
- ⁵ Мастера старой живописи. Из собрания Будапештского музея изобразительных искусств. М., 1960. Рис. 51.
- ⁶ Арендар Г. Вроцлавське срібло з фондів Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського // Скарбниця української культури. Вип. 5. Чернігів, 2005. С. 7–9.

ЗОЛОТІ ШАТИ ІКОНИ УСПІННЯ БОЖОЇ МАТЕРІ З РИЗНИЦІ УСПЕНЬСЬКОГО СОБОРУ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ

Головною святинею Успенського собору Києво-Печерської лаври була легендарна чудотворна ікона Успіння Божої Матері. Як відомо з «Патерика Печерського», та ікона була принесена з Константинополя будівничими Успенського собору, а отримали вони її від самої Богородиці, яка дивом з'явилася перед будівничими у Влахернському храмі¹ й сказала, що вони повинні йти у Київ й побудувати там церкву, а ікона ця буде у храмі намісною.

На честь шанованої ікони Успіння Богородиці назвали головний храм Києво-Печерської лаври та сам монастир почали називати Києво-Печерська Свято-Успенська Лавра.

Про давню ікону Успіння Божої Матері Митрополит Євген Болховітинов писав: «На іконі зображена спочила Богородиця, а біля її голови стоять шість апостолів, серед них – святий Петро, зображений з кадилом, Іоанн ніби придивляється до обличчя Богоматері. У її ніг – п'ять апостолів, а апостол Павло схилився перед нею. Посередині ікони зображений Спаситель, який тримає у руках немовля – символ чистої душі Богоматері. Над головою Спасителя – два скорботні янголи. У лівій частині ікони знаходяться перед одром Богородиці – Євангеліє, яке зроблено у формі прямокутних срібних дверцят. За ними розміщено у іконі мощевію»².

З цієї давньої ікони Успіння Божої Матері було зроблено багато лицьових списків ікон й у всіх пізніших відтвореннях давньої ікони Успіння був присутній мощевик. Це доводить цілковите наслідування втраченого зразка ікони Успіння Богородиці XI ст. з Успенського собору Києво-Печерської лаври. Так, у фондах Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника, на щастя, зберігся один з таких лицьових списків ікони Успіння Богородиці XVII ст.³ (рис. 1).

Як пише історик Сементовський, кожного року до чудодійній іконі Успіння приходило вклонитися понад 100 тисяч прочан. Пам'ять про явлення цієї чудотворної ікони співпадає з днем пам'яті преподобного Феодосія Печерського, тобто 3 травня за старим стилем. У цей день та у найбільш шановані свята підвісний кіот з іконою Успіння на шовкових мотузках опускали донизу й прочани мали можливість прикластися до цієї Лаврської святині.

Чудодійна ікона Успіння Божої Матері мала декілька золотих та срібних визолочених шат, які були оздоблені величезною кількістю різноманітних коштовних каменів. Періодично ікону Успіння Божої Матері переодягали в інші шати та знов розміщували її у спеціальному срібному визолоченому підвісному кіоті над царською брамою Головного іконостасу Успенського собору (рис. 2).

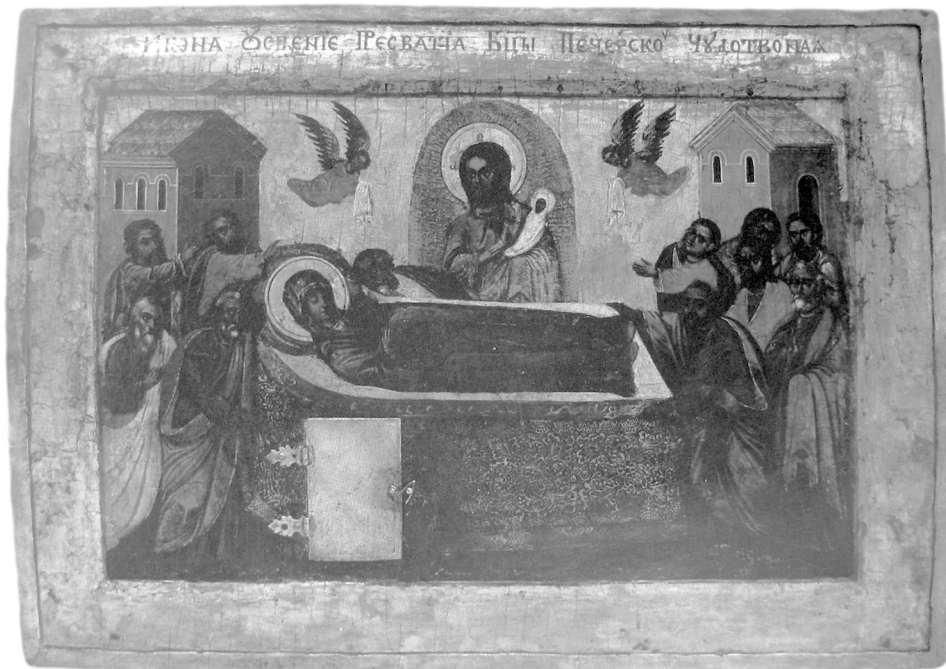


Рис. 1. Ікона Успіння Божої Матері. Лицьовий список XVII ст.

Коштовні шати ікони Успіння Божої Матері зберігалися у спеціальному сховищі – монастирській скарбниці, яку називали ризниця Києво-Печерської лаври. Лаврська Ризниця знаходилася у південно-західній частині Успенського собору, а вхід до неї розміщувався за труною преподобного Феодосія Печерського⁴.

У Лаврській Ризниці зберігалися дійсно казкові скарби. У Центральному державному архіві України та у фондах Національного Києво-Печерського заповідника зберігаються описи речей Лаврської Ризниці, зроблені у XIX ст. та початку XX ст. Відомо, що там знаходилися унікальні та коштовні речі, що мали як художню так і історичну цінність. Переважна більшість речей була пов'язана з іменами видатних особистостей – благодійників святої Печерської обителі.



Рис. 2. Срібний визолочений навісний кіот ікони Успіння Божої Матері (у центрі – ікона Успіння Богородиці у коштовних шатах). Фото до 1917 року.

На початку ХХ сторіччя у Лаврській Ризниці налічувалось більше 5000 виробів з дорогоцінних металів, оздоблених коштовним камінням, що являли собою безцінні витвори ювелірного мистецтва. У цій монастирській скарбниці знаходився й культовий одяг з коштовних тканин, стародавні ікони та інші цінні речі.

Лаврську Ризницю можна вважати найпершим музеєм у Києво-Печерській лаврі. З описів Лаврської Ризниці та з фотодокументів початку ХХ ст. відомо, що деякі коштовні речі зберігалися там у рамках під склом, а інші – у спеціальних шафах.

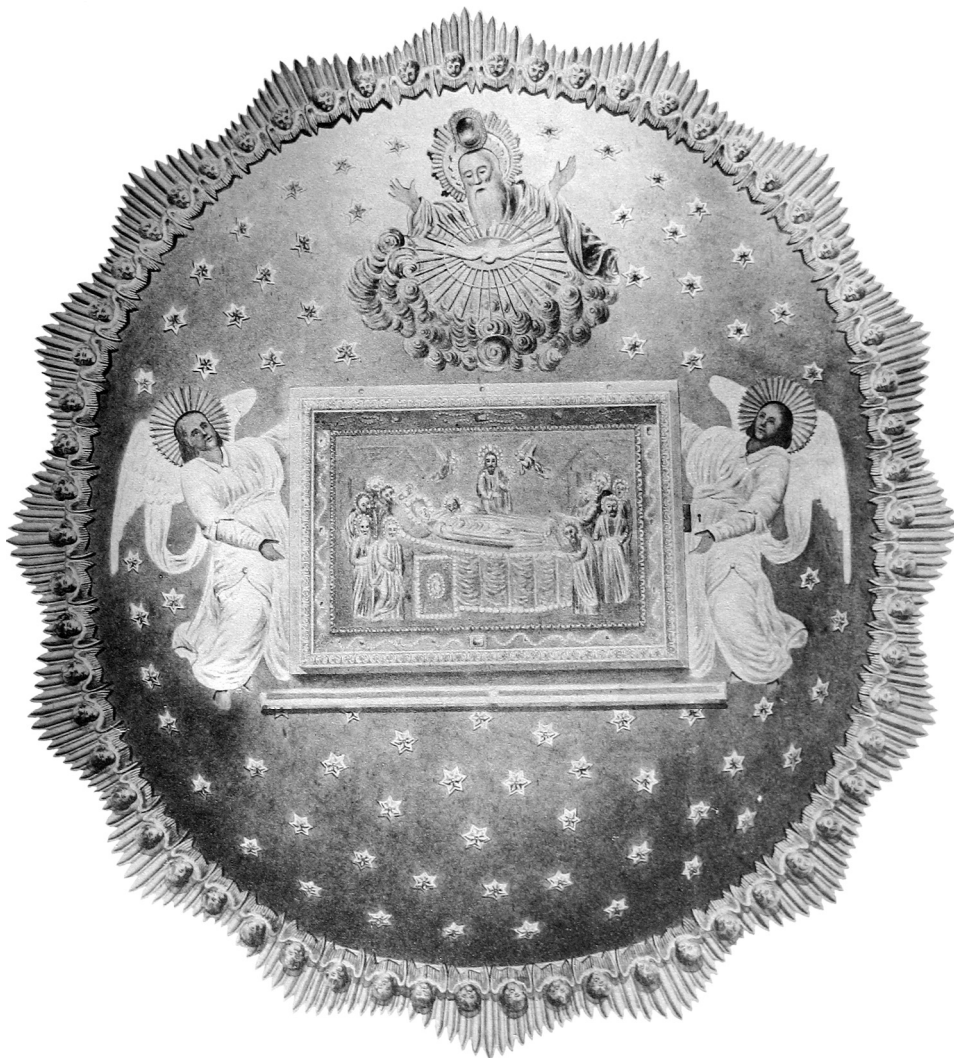


Рис. 4. Велике срібне визолочене коло навислої кіоту ікони Успіння Божої Матері (у центрі – ікона Успіння Богородиці у коштовних шатах). Фото до 1917 року.

Лаврська Ризниця була відкрита лише для огляду найбільш шановним гостям Печерського монастиря. За дев'ять століть свого існування, а особливо за період буремних подій ХХ століття, Києво-Печерська лавра зазнала колосальних втрат, тому до нашого часу з казкових скарбів Лаврської Ризниці дійшли лише рештки.

Не тільки монастирська скарбниця, а й внутрішнє вбрання Успенського собору приголомшувало своїм багатством. Окрасою собору був чудовий іконостас, в якому розміщувалися ікони у срібних визолочених шатах, оздоблені діамантами та алмазами.

У 1748 київський майстер-золотар Михайло Юревич зробив срібні царські врата до головного іконостасу Успенського собору. Перед іконостасом розміщувалося велике срібне панікадило, вагою 7 пудів 30 фунтів, подароване Лаврі імператрицею Катериною II. Над царськими вратами головного вівтаря Успенського собору знаходилася сяюча діамантами головна святиня монастиря – ікона Успіння Богородиці у срібному визолоченому навісному кіюті. З 1812 року перед іконою Успіння Богородиці горіла невгасима срібна визолочена лампада на пам'ять про визволення країни від Наполеона. У ЦДАКФФД України імені Г.С. Пшеничного зберігся фотодокумент, на якому все вище зазначене зафіксовано (рис. 4).

Фотодокумент зафіксував як виглядав срібний визолочений підвісний кіют з іконою Успіння Богородиці над царською брамою іконостасу. Він мав форму сонячного диску, оточеного великими срібними променями. У центрі його розміщувалася чудотворна ікона Успіння Богородиці у золотих шатах, що сяяли у променях свічок діамантами (рис. 4).

Про шати ікони Успіння Богородиці Євген Болховітінов писав: «Уся ікона, окрім облич та рук, була вкрита шатами найчистішого золота. Верхні та нижні краї одру Богоматері оздоблені великими алмазами, а вінці над Христом та над Божою Матір'ю прикрашають великі діаманти. У вінці Спасителя, окрім цього, знаходиться великий солітер (солітер – це великий діамант). Діамантами оздоблені вінці Апостолів, янголів та Євангелія. З країв ікону оточують також прикраси з діамантів, а між ними великі яхонти.

Ікона Успіння вставляється у велике срібне визолочене коло, яке прикрашали топази й аквамарини. Це коло разом з променями у діаметрі становило 66,75 см. На визолоченому колі викарбувані янголи, що ніби тримають ікону. Над образом Успіння викарбувані Бог-Отець, а нижче нього серед хмар – Дух Святий у вигляді голуба. Вінець Бога-Отця прикрашали діаманти, а у середині вінця знаходився великий аметист, оточений дрібними діамантами. Усе визолочене коло прикрашали голівки херувимів»⁵.

Коштовно оздоблена ікона розміщувалася у довгих срібних та визолочених променях, які розходилися в усі боки й символізували неземне сяйво, що йде від цієї святині» (рис. 5).

З архівних матеріалів відомо, що одні з коштовних шат ікони Успіння Богородиці прикрашали 1073 діаманти, 124 алмази та 19 яхонтів. Другі були оздоблені фініфту та приблизно трьома тисячами штук

коштовного каміння. Треті шати ікони Успіння Богородиці були виготовлені у 1896 році й мали величезну кількість коштовного каменю, а вартість їх складала 22 950 рублів (золотом)⁶.

З архівних документів відомо, що шати ікону Успіння Богородиці, що прикрашали ікону на початку ХХ сторіччя важили 2 кг золота 82 проби й являли собою величезну художню цінність та мали величезну кількість коштовних каменів.

До шат був придобаний чудовий золотий, засипаний діамантами хрест – подарунок княгині Олександри Петрівни та хрест діамантовий митрополита Філарета, який заповідав його як прикрасу для ікони Божої Матері⁷.

Щоб пролити світло на таємну історію зникнення спочатку коштовних шат, а потім і самої ікони Успіння Божої Матері ми дослідили матеріали Центрального державного історичного архіву України у м. Києві.

Отже, революція, потім настала зима 1921–1922 років, коли чисельність голодуючих у нашій країні досягла 23,2 мільйонів чоловік. Усі головні землеробські території країни були охоплені голодом.

Ще у серпні 1921 року виступив у світовій пресі Патріарх Тихон. У своєму зверненні «До народів світу та православного людства!» він писав:

«Допоможіть! Допоможіть країні, яка допомагала завжди іншим! Допоможіть країні, яка годувала багатьох, а зараз помирає від голоду! Не до слуху вашого тільки, а й до глибин серця вашого нехай донесе голос мій болючий стогін приречених на голодну смерть мільйонів людей і покладе його на вашу совість і на совість усього людства!».

Влітку 1921 року було засновано Всеросійський комітет церковної допомоги голодуючим. Усі зібрані пожертвування він передав державі.



Рис. 5. Загальний вид головного іконостасу Успенського собору та навісного кіоту ікони Успіння Богородиці. Фото до 1917 року.

У відповідь на звернення віруючих і вимогу державних органів керівництво РПЦ пішло назустріч і в питанні про передачу на потреби голодуючих церковних багатств. Патріарх Тихон писав: «Бажаючи посилити якомога допомогу помираючому від голоду населенню, ми знайшли можливість дозволити церковно-парафіяльним товариствам жертвувати на потреби голодуючим коштовні церковні прикраси – речі, які не мають культового вжитку, про що й повідомляли православне населення 19 лютого (1922 року) особливим зверненням, яке було дозволено урядом до друку й розповсюдження серед населення».

Здавалося, що конфронтація Радянської влади та РПЦ була усунута, проте вже 23 лютого 1922 року ВЦВК видав декрет про вилучення з церков усіх цінностей.

Патріарх Тихон знову закликав до пожертвування «на потреби ближніх», але він засудив те, що за законами православ'я є святотатством – конфіскацію священних службових предметів⁸.

8 березня 1922 року вийшла постанова Всеукраїнського центрального виконавчого комітету «Про передачу церковних цінностей у фонд допомоги голодуючим»⁹.

Постановили: «запропонувати місцевим Радам у місячний строк вилучити з церковного майна передані у використання групам віруючих з усіх релігійних конфесій за описом та договором – усі коштовні предмети із платини золота срібла, дорогоцінного камінню та слонової кістки. Вилучення провати спеціальним комісіям до складу яких обов'язково повинні входити представники Народного комісаріату внутрішніх справ (НКВС)». Для участі у вилученні цінностей Києво-Печерської лаври з Харкова спеціально прибув заступник наркома внутрішніх справ України М. Серафимов¹⁰.

Всеукраїнський центральний виконавчий комітет почав вилучення цінностей з усіх церков та монастирів Києва, а 7 квітня 1922 року відбулося перше вилучення церковних цінностей з Лаври, а потім друге, третє...

27 квітня 1922 року проходила конфіскація коштовних шат головної й найбільш шанованої святині Києво-Печерського монастиря – чудотворної ікони Успіння Божої Матері. У Духовий собор Лаври була підготовлена еклесіархом Києво-Печерської лаври доповідна, яка збереглася у Центральному державному історичному архіві України і завдяки цьому документу ми відтворимо послідовність тих трагічних подій.

Еклесіарх Києво-Печерської лаври повідомляє, що опівдні Лавру оточили з усіх сторін військові, які нікого не впускали й не випускали без особливого на те розпорядження начальника охорони. Через деякий час до Лаври прибув заступник наркому внутрішніх справ М. Серафимович з комісією по вилученню цінностей. Серафимович заявив, що має розпорядження забрати шати з ікони Успіння Богородиці, не вдаючись до переговорів про їх викуп. Він запропонував добровільно зняти з ікони шати, тому що у випадку відмови комісія зробить це сама.

Рада Церковної общини обговорила цю вимогу й дала комісії письмову відповідь про те, що представники Ради церковної общини не можуть зняти шати з ікони, тому що це образить віруючих, адже вони,

щоб захистити святиню, зібрали пожертвування, які можуть покрити більшу частину призначеного викупу.

Комісія по вилученню цінностей складала протокол про те, що шати добровільно не були передані. Разом з заявою Ради церковної общини комісія вирішила передати цей протокол до губернського революційного трибуналу¹¹.

Шати з давньої ікони Успіння Богородиці були обережно зняті ювеліром комісії Хмелевським. Після цього єпископ Лаври встановив ікону Успіння Божої Матері у круглій металеву раму, яка не мала великої цінності, тому була залишена комісією по вилученню церковних цінностей.

На цій круглій рамі знаходилося карбоване зображення Бога Саваофа, а над його головою – німб, оздоблений діамантами. За діамантовий німб Саваофа комісія вимагала викуп у 17 каратів діамантів. Рада церковної общини віддала 7,65 каратів діамантів, золоту брошку-зірку з діамантами у 5 каратів, золоту брошку із смарагдом та двома каратами діамантів, золоту брошку-голуба з діамантами у два карати.

Золоті шати, що сяяли коштовним камінням та являли собою безцінний витвір ювелірного мистецтва, були оцінені ювеліром комісії у 62 550 рублів золотом¹².

Вивчаючи матеріали архівної справи щодо діяльності Всеукраїнського центрального виконавчого комітету по вилученню церковних цінностей стає зрозуміло наскільки коштовними були шати чудотворної ікони Успіння Богородиці.

Комісією по вилученню церковних цінностей був підготовлений ретельний опис конфіскованих діамантів та інших коштовних каменів, які золоті шати ікони Успіння прикрашали 85 великих діамантів, загальною вагою приблизно 110,5 карат. Найбільшими діамантами був оздоблений на шатах ікони одяг Спасителя – це три діаманти, кожний по 2,5 карата. Діамантів, які важили менше одного карату, було загальною вагою 147 карат. Шати прикрашали один сибірський смарагд вагою у 5 каратів, два цейлонських сапфіри у 4 карати, перлина у 5 карат і дві перлини у 8 карат вагою та інше коштовне каміння. Самі шати важили понад 2 кілограми золота 82 проби¹³.

У цей день було конфісовано велике срібне панікадило з Успенського собору, вагою у 168 кілограмів, а також срібна дошка з престолу Трапезної церкви та рака від мощей княжни Іулівнії, вагою у 40 кілограмів. Усього за цей день вилучено було у Лаврі 480 кілограмів срібла, але заступник НКВС М. Серафимович повідомив, що до наміченої загальної ваги не вистачає ще 128 кілограмів срібла на суму 6 400 карбованців, яку Рада церковної общини повинна доставити до 4 травня у губернську комісію.

Як писав Єпископ Лаври, о 18 годині, захопивши всі коштовності, комісія по вилученню цінностей поїхала¹⁴.

За діаманти з шат ікони Успіння Богородиці у США було закуплено зерно для голодуючих Півдня України та Поволжя. Чудотворна ікона Успіння Богородиці з 1922 по 1941 рік залишалася у підвісному кіоті Успенського собору Києво-Печерської лаври.

Під час німецько-фашистськими окупації Києва головна святиня Києво-Печерської лаври – ікона Успіння Богородиці разом з іншими цінностями Києво-Печерського заповідника була вивезена німцями у приміщення школи, що знаходилася у Києві на вулиці Мало-Левашівській. У вересні 1943 року за наказом начальника крайового управління музеїв Києва доктора Вінтера цінності з Лаврського музею були вивезені у Каменець-Подільський, а звідти у прусський маєток Вільденгоф.

17 лютого 1945 року маєток Вільденгоф згорів вщент. Під час пожежі загинули цінності, що були награбовані фашистами в українських музеях. Серед них зникла назавжди і головна святиня Києво-Печерської лаври – давня чудотворна ікона Успіння Божої Матері.

Примітки:

- ¹ *Титов Ф.* Путеводитель по Киево-Печерской Лавре. К., 1910. С. 38.
- ² *Болховітінов С.* Вибрані праці з історії Києва. К., 1995. С. 323.
- ³ *Бартош А.* Ризниця Успенського собору Києво-Печерської лаври // Лаврський альманах. Києво-Печерська лавра в контексті української історії та культури. Збірник наукових праць. К., 2001. Вип. № 3. С. 76.
- ⁴ *Захарченко М.М.* Киев теперь и прежде. К., 1888. С. 105.
- ⁵ *Болховітінов С.* Вибрані праці з історії Києва. К., 1995. С. 320.
- ⁶ *Бартош А.* Ризниця Успенського собору Києво-Печерської лаври // Лаврський альманах. Києво-Печерська лавра в контексті української історії та культури. Збірник наукових праць. К., 2001. Вип. № 3 – С. 77.
- ⁷ ЦДІАК України, ф. 128, оп. 2 заг, спр. 525, арк. 11.
- ⁸ *Бартош А.* Втрачені святині // Православний вісник. К., 2001. № 3. С. 47.
- ⁹ О передаче церковных ценностей в фонд помощи голодающим // Пролетарская правда. М., 1922. № 54. 9 марта. С. 1.
- ¹⁰ Изъятие драгоценностей из киевских церквей // Пролетарская правда. М., 1922. 23 марта. С. 2.
- ¹¹ ЦДІАК України, ф. 128, оп. 2 заг., спр. 525, арк. 12.
- ¹² *Бартош А.* Ікона Успіння Богородиці. Доля шат // Церковна православна газета. К., 2012. № 16 (314). Серпень. С. 10.
- ¹³ ЦДІАК України, ф. 128, оп. 2 заг., спр. 525, арк. 12.
- ¹⁴ *Бартош А.* Втрачені святині // Православний вісник. К., 2001. № 3. С. 48.

ГАМБУРГСЬКЕ СРІБЛО З КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ ІСТОРИЧНИХ КОШТОВНОСТЕЙ УКРАЇНИ

Гамбург – третій за значенням центр німецького золотарства, на жаль, у зібранні МІКУ представлений всього чотирма предметами: кухлем (експонується в 9-й залі), двома стопами та тарілкою. Звісно, така невеличка кількість предметів не дає змогу прослідкувати розвиток золотарства у цьому місті. Відомо, що у Гамбурзі ювелірне мистецтво стало популярним значно пізніше ніж у Нюрнберзі та Аугсбургу. Воно почало відігравати значну роль у житті міста та завоювало міцні позиції серед художніх ремесел лише в кінці XVI ст. Відомо, що розвитку золотарства у Гамбурзі сприяли його торговельні та банківські зв'язки з Англією, Нідерландами, Південною Німеччиною. Торговий флот міста панував у Балтійському морі. Тридцятирічна війна (1618–1648 р.) аж ніяк не вплинула на Гамбург – сильну військову фортецю, міцні вали та бастиони якої надійно прикривали жителів міста та їхні статки від ворогів. В результаті у період після Тридцятилітньої війни у Гамбурзі художнє срібло переживало розквіт, орієнтуючись на запит окремих королівських дворів Європи.

Звісно, золотарство Гамбурга розвивалось у руслі стилів, які панували в тогочасній Європі. Не можна сказати і про якийсь специфічний вид предметів, виготовленню якого гамбургські майстри надавали перевагу. Вони робили і кухлі, і кубки, і стопи, і стакани, і свічники, і тарілки, тощо. Лише інколи за формою ці витвори відрізнялись від подібних, виконаних в інших європейських ювелірних центрах. Стосовно клейм, які ставили на гамбургських витворах, то вони типові для німецького золотарства. Це два клейма: так зване оглядове (Beschauzeichen), яке мало вигляд або мініатюрного герба міста або початкової літери його назви, клеймо-іменник майстра (Meisterzeichen), що складалося найчастіше з двох літер – ініціалів майстра. Треба зазначити, що гамбурзькі клейма відомі починаючи з XVI ст.

Оглядове клеймо Гамбурга мало вигляд міської стіни з воротами та трьома баштами. Починаючи з 1688 р. на ньому з'явилася літера (під аркою башт) для позначення пробірного майстра. Спочатку літери призначали майстрам по черзі і на все життя. Але у XVIII ст. ця система втратила послідовність. У 1820 р. з'явилося так зване «концесійне клеймо», котре використовували тільки у Гамбурзі¹. Воно мало вигляд числа у ромбі. Так звані «концесіонери» не були членами гільдії, але мали дозвіл працювати у Гамбурзі як незалежні майстри з обмеженими правами. Наприклад, вони мали право наймати не більше 3-х працівників, а свої витвори позначали клеймом з числом у ромбі. Тому на готовому на продаж виробі стояло їхнє клеймо (число у ромбі) поряд з міським клеймом та іменником майстра. У 1865 р. гільдія Гамбурга була розпущена, але змішане клейміння існувало в перехідний період до загальнонаціональної німецької системи клейм, запровадженої у 1888 р.



1



2



3

Рис. 1: 1 – стопа. Середина XVII ст.; 2 – клейма на стопі; 3 – деталь з фігуркою путто на стопі.

Саме до періоду розквіту гамбурзького золотарства і відносяться дві стопи з нашого зібрання. Так, серединою XVII ст. (за оглядовим клеймом) датується стопа (рис. 1: 1) (ДМ-1338) невідомого гамбурзького майстра, клеймо якого має вигляд собаки (?), що біжить ліворуч в овальному щитку. Оглядове клеймо Гамбурга схоже на наведене у Розенберга за № 2345². Обидва поставлені на дні (рис. 1: 2). Окрім них нижче ми бачимо і зигзаг-тремоло, також й ініціали (вірогідно, власника) – .Θ.Α.Ι. Стопа висотою 222 мм на невисокій профільованій основі плавно розширюється догори. Під її відігнутими вінцями – пасок гладенької поверхні з двома врізаними концентричними колами, що відділяють його від орнаментованої поверхні предмету. У досить високому карбованому рельєфі на поверхні стопи серед витких пагонів з соковитим листям і великих квіток – три симпатичні, товстенькі фігурки путто. Один грає на дудочці (рис. 1: 3), другий на барабані, а третій швидко йде, спираючись на палицю. Навколо літають комахи, абриси тіл яких майстер виконав крапковим канфарником. Ноги путто спираються на передану в металі поверхню землі з травою і квітами. Подібні зображення досить часто можна бачити на предметах європейського золотарства. Кілька прикладів є

в колекції МКУ серед витворів майстрів Аугсбурга та Гданська, наприклад на кухлі гданського майстра Йоганна Голла, що датується 1678–1689 р. Виконана зі срібла 650 проби.

Вражає майстерністю стопа (ДМ-1314) майстра Генріха Омссена (Heinrich Ohmsen): (рис. 2), про якого відомо наступне: бюргер з 1635 року, альтерман у період з 1654 до 1680 р. Стопа висотою 180 мм восьмигранна, плавно розширена догори на профільованій основі з гравірованим обідком із зигзагів на срібному тлі. На дні предмету поставлені наступні клейма: оглядове Гамбурга, ідентичне наведеному Розенбергом під № 2341 та клеймо майстра³ (рис. 3). Окрім того на дні є також ініціали, вірогідно, власника, вирізьблені прописними латинськими літерами «S B h». Стопа належить до тих предметів, виготовленням яких саме славились майстри Гамбурга: вони досконало володіли технікою штриховки гравюри на сріблі⁴. Поверхня граней стопи декорована гравірованими зображеннями. Вгорі на кожній грані по позолоченому овальному медальйону. В кожному по біблійному сюжету: «Мойсей розбиває скрижалі»,



Рис. 2. Стопа. 1654–1680 р. Генріх Омсен.



Рис. 3. Клейма на стопі Генріха Омссена.

«Іаков бореться з Янголом», «Зустріч Іакова з Рахілю біля колодязя», «Жертвопринесення Авраама», «Ісус і самаритянка», «Чудо Архістратига Михайла в Хонех», «Авраам, Сара і Агарь», «Ісаак з верблюдами біля джерела». Над і під медальйоном – стилізований гравірований симетричний рослинно-геометричний узор, виконаний на тлі срібної поверхні. Внизу зображена на тлі пейзажу з деревами сцена полювання на оленя: мисливці з хортами майже оточили тварину. За оленем з одного боку у супроводі чотирьох хортів женеться мисливець, граючи на ріжку та тримаючи в руці

довгий спис. Один з його хортів наблизився до оленя. Назустріч оленю, переймаючи його, біжить інший мисливець, також зі списом, а хорт, що поперед майже наблизився до тварини; далі зображено мисливця на коні (також зі списом). Представлений з палицею ще один піший мисливець теж бере активну участь у дійстві. Всі чоловіки одягнені в типові для XVII ст. костюми: жилети поверх сорочок, досить широкі штани, високі чобітки, шляпи з полям, опущеними спереду. Зворушливий вигляд мають сцени з тваринами: білочка, що гризе («горішок?»), дві ондатри (одна значно більшого розміру порівняно з іншою). Одна з них теж щось гризе, інша збирається стрибнути у водойму, розташовану серед болотистої місцевості, на яку майстер натякнув не лише зображенням відповідних рослин, але й фігурки жабки.

Датується предмет 1654–1668 р. Виконаний зі срібла 500 проби. Аналогією цій стопі є ідентичний за формою предмет, лише трохи вищий (висота – 186 мм), що зберігається в Ермітажі. Стопа виконана у 1655–1662 р. видатним майстром гравірування Клаусом Сьюльсеном II.⁵ На гранях в медальйонах зображені гравіровані алегорії пор року, що супроводжуються відповідними написами. На інших чотирьох гранях – мотиви з в'язками плодів, підвішених на стрічках.

Децю складніша ситуація з кухлем (рис. 4) (ДМ-1332), на якому оглядове клеймо датується серединою XVII ст., а клеймо майстра у формі поєднаними в одну латинськими літерами «HL» у круглому щитку не ідентифіковане (рис. 5). Оглядове Гамбурга середини XVII ст., поставлене на кухлі, ідентичне наведеному у Розенберга під № ДМ-2341⁶. Таке ж клеймо є на гладенькому кухлеві гамбурзького майстра Ніколаса Фюрссена (Nicolas Fürssen), що датується 1647–1655 р. і походить з ризниці Свято-Троїцької Сергієвої лаври⁷. Орнаментальні мотиви ж на нашому предметі виконані у стилі рококо, який набув поширення у європейському золотарстві в першій половині XVIII ст.

Кухоль (висота – 230 мм діаметр піддону – 180 мм). має циліндричний корпус, приєднаний до досить високої округлої профільованої основи. Ручка С-подібна; кришка округла на шарнірі з упором-кулькою.

На корпусі – три карбовані сегменти, розділені вертикальними пасками гладенької позолоченої поверхні, завдяки чому кухоль має досить стрункий вигляд. Кожен сегмент оздоблено густим рокальним узором з елементами завитків, довгих гілок з листям, квіток та так зв. «решітки», луски, частина з яких має срібну поверхню, частина – позолочену. При цьому вражає висока майстерність виконання візерунку. Композиційним ж центром кожного сегменту є рокальний картуш з сюжетною композицією. Ще один сюжет у такому ж картуші знаходиться на кришці кухля. Безсумнівно, що композиції на кухлі виконані у стилі шинуазрі (від фр. *chinois* – китайський) чи китайщина, який набув поширення як відгалуження стилю рококо у XVIII ст. Тому зрозуміло, чому на окремих персонажах (насамперед, на чоловіках) азійське (хоча досить і стилізоване) вбрання.



Рис. 4. 1 – куваль. Перша половина XVIII ст.; 2 – клейма на кувалі.

Виявилось, що в зображеннях, не зрозумілих на перший погляд, спостерігається деяка, на нашу думку, послідовність і завдяки цьому розвивається оповідь, в якій європейські сюжети «одягнуті» в азійське вбрання. На нашу думку, картуші треба розглядати у наступному порядку. Першим можна вважати той, на якому зображено фігурку «дикуна», який однією рукою тримає лук, а іншою витягає стрілу з сагайдака, що знаходиться за його спиною. На ньому високий головний убір (вірогідно з кількох шарів листя), зав'язаний під підборіддям, пов'язка на стегнах з листя та досить високі чобітки, також прикрашені листям. Праворуч розвивається зібганий шматок тканини (плащ?). Персонаж зображено серед екзотичних рослин –

праворуч дерево з гнучким подвійним позолоченим стовбуром та срібною кроною, а ліворуч – рослина, віддалено схожа на ананас, який, вірогідно, саме таким здавався майстрові. На нашу думку, цей персонаж є Амуром (правда, у досить незвичному вбранні і з азійським обличчям), який дістає стрілу, щоб влучити нею у наступну жертву кохання. Мабуть, цією жертвою є чоловік, зображений у наступному картуші: він стоїть з палицею (посохом?) у правій руці, лівою звертаючись до іншого чоловіка (садівник?), який стоїть навколішки і тримаю обома руками високу квітку.

Перший персонаж є, вірогідно, знатною особою, на що вказує його високий складний головний убір, багато оздоблена розпашна куртка з широкими рукавами. Одяг іншого чоловіка значно скромніший, а головний убір так зв. балигуань з округлим наверхшлям, схожий на каску чи шолом. Цей же чоловік (садівник?) намагається вручити букет квітів (вірогідно, виконуючи доручення знатного чоловіка) жінці (сюжет наступного картуша, розташованого на кришці). Фігура цієї жінки зображена на повний зріст. На ній високий головний убір, так зв. гугугуань, який носили знатні китайські дами, розпашні довга спідниця та кофта. В правій руці вона тримає оригінальне за формою віяло. У неї суворе обличчя. Складається враження, що всім своїм виглядом вона дає зрозуміти, що букет приймає неохоче. Персонажі знаходяться у парку з вазоном, встановленим на невисоке підвищення. Обидві жінки, зображені в сюжеті останнього картушу, одягнені в стилізований європейський костюм XVII ст. Одна з них з незадоволеним виразом обличчя, зверненим до глядача, тримає в правій руці букетик квітів, друга зображена спиною до глядача, з зігнутою у лікті, піднятою догори лівою рукою, і правою простягнутою до тієї, хто пропонує їй цей букет. Таким чином, майже у всіх сюжетних композиціях присутні квіти, які одні персонажі пропонують іншим. Всі квіти різні. Чи не є це бажанням невідомого майстра-золотаря передати в металі натяки на моду на мову квітів, суть якої полягала в тому, що різні квіти слугували для виразу почуттів настроїв чи ідей?

Відомо, знання про справжній Китай у європейців був дуже мізерне, поверхове. Тому майстрам приходилось фантазувати, користуючись в основному особистою уявою. Це проявилось і при створенні майстром-ювеліром сюжетних композицій на кухлі: зовнішній вигляд персонажів, включаючи і їх вбрання, явно стилізовані. Але в цьому кухлевій насамперед вражає дивна невідповідність між більш ранніми клеймами (середина XVII ст.) і більш пізнім стилем виконання кухля – середина XVIII ст., якій нема поки що жодного аргументованого пояснення.

Невеличка тарілка (рис. 5) (ДМ-2108) діаметром 258 мм з неглибоким гладеньким денцем, з досить широким бортом і хвилястим краєм є зразком майстерно виконаним карбованим рельєфом різної висоти узором, в якому поєднані елементи флори та фауни: між трьома фігурками птахів, зображених в різних позах, розташовані пишні квіти та різноманітні плоди. Як виявилось птахи цілком фантастичні, хоч трохи і нагадують гусей, а середі плодів є деякі, що схожі смородину, горіхи, вишні (черешні), тощо.



Рис. 5. Тарілка. Друга половина XVII ст.

Нажаль, клема на тарілці збиті і тому обидва погано читаються. Не можна встановити форму щитка міського клейма і це дуже затрудняє його датування. Клеймо майстра схоже на поєднані латинські літери «HW». Тому основою для датування слугують схожі за манерою виконання інші подібні витвори німецького золотарства. Більшість з них – роботи другої половини XVII ст. Їх чимало зберігається в різних музеях світу. Звісно, такі тарілки можна назвати т предметами масового виробництва, але лише в кількісному розумінні цього поняття. Якісне ж виконання цих виробів з точки зору ювелірного мистецтва надає їм право бути досить гідними зразками німецького золотарства.

Цікаво, що тарілку ремонтували: на її звороті є кілька латок, приєднаних до основи з допомогою цвяшків. Схожі предмети, але трохи більшого розміру (356 мм) дослідними називають блюдами-підносами⁸.

Всі вищезгадані вироби надійшли до нашого Музею у 1964 р. з Київського державного історичного музею (тепер Національний музей історії України). Записи в інвентарних книгах не дають ніяких натяків про їх конкретне походження.

Примітки:

- ¹ Из истории златокузнечного дела Германии [Электронный ресурс] // Режим доступа: http://historymania.info/view_post.php?id=174. S. 2.
- ² *Mark Rosenberg*. Der Goldschmiede merkzeichen. Frankfurt am Main, 1923. № 2345.
- ³ *Mark Rosenberg*. Там само. №№ 2341, 2412.
- ⁴ *Маркова Г.А.* Немецкое художественное серебро XVI – XVIII вв. М., 1975. С.14.
- ⁵ *Лопато М.Н.* Немецкое художественное серебро в Эрмитаже. Каталог. СПб, 2002. Кат. № ГГ 12.
- ⁶ *Mark Rosenberg*. Вказ. праця. №№ 2341.
- ⁷ *Воронцова Л.М.* Европейское серебро из ризницы Свято-Троицкой Сергиевой лавры. Сергиев Посад, 2010. С. 132–133.
- ⁸ *Лопато М.Н.* Вказ. праця. С. 143.

ГРЕЧЕСКАЯ СЕРЕБРЯНАЯ РИПИДА 1686 г. ИЗ НЕЖИНА

Среди произведений греческого ювелирного искусства XVII в., хранящихся в Музее исторических драгоценностей Украины в Киеве, особое внимание привлекает представленная в экспозиции ажурная серебряная рипида (инв. № ДМ-2341). Она поступила в 1964 г. из Киевского Государственного исторического музея (ныне – Национальный музей истории Украины). Ее более раннее прошлое не прослеживается по музейной документации. Однако, оно может быть в какой-то мере восстановлено, предположив, что изделие было изъято в 1922 г., при тотальной реквизиции ценностей, из нежинского греческого храма, в который подарено в далеком 1686 г., будучи прислано из Янины. Полагаем, что вещь заслуживает того, чтобы о ней сказать подробнее.

Греческий термин *ριπίδιον*, адекватный латинскому *flabellum*, как известно, обозначает литургическое опахало, орудие, предназначенное отгонять мух. Первоначально, для чисто практической цели, могло быть изготовлено из павлиньих перьев, льняной ткани или тонкого пергамена. Позже приобрело вид металлического круга с изображением шестикрылатых серафимов, на длинной рукояти, употребляемого при архиерейском служении: рипидами веют, колеблют диаконы над Святыми Дарами, напоминая, что при совершении литургии незримо присутствуют и сослужат святые ангелы¹. В современной богослужебной практике употребление рипид значительно расширено за счет осенения ими Евангелия, икон, мощей в определенное время. Ангелов с рипидами в руках обычно изображают в византийской композиции Евхаристии², а позже – и в Небесной литургии³. Сюжет изображений на рипидах явно инспирирован описанием пророческих видений, прежде всего теофании Иезекииля (I, I-28)⁴.

Самые древние серебряные рипиды с гравированными изображениями серафимов, датируемые 565–578 гг. (благодаря клеймам византийского императора Юстина II), происходящие из Рихи и Стумы в Сирии, близ Антиохии, теперь находятся соответственно в собрании Дамбартон Оукс в Вашингтоне и в Археологическом музее Стамбула⁵. Их диски, с волнообразными краями, в диаметре достигают 25,0–25,5 см. Весьма вероятно, что они первоначально образовывали пару, поскольку их изображения не обнаруживают существенных различий. Имеющиеся на них клейма относятся к 577 г. Изображение из Рихи с элементами тетраморфа (отсутствует голова тельца).

Не станем приводить неоднократно цитированные ветхозаветные тексты, указывающие на присутствие ангелов при богослужении, как и вокруг престола Господня, а также на Откровение св. Иоанна Богослова. Рипиды в руках диаконов ассоциировались с крыльями серафимов. На применение рипид при богослужении указывают различные историчес-

кие источники, начиная со второй четверти V в., иногда относя становление этой традиции к апостольским временам.

В Грузии, где самые ранние серебряные рипиды датируются X–XI вв., получает распространение тип крестовидного изделия, иначе характеризруемого как своеобразный пятичастный квадрифолий из четырех крестообразно расположенных медальонов с кругом посредине. В эти медальоны вписаны изображения ангелов, тетрамофов и шестокрылов⁶. Бытовали и ажурные рипиды, орнаментальные композиции которых представляют собой комбинации крестов в сочетании с серафимами и херувимами⁷. Рипиды нередко имеют посвятительные надписи с упоминанием заказчиков и исполнителей этих изделий.

При ограниченном количестве сохранившихся изделий практически трудно последовательно проследить типологическую эволюцию рипиды в течение последующих столетий. Однако можно отметить ее определенные этапы. Византийская церковная утварь получила распространение и в православной славянской среде. Скажем, новгородская медная золоченная рипида второй половины XIV в. в форме квадрифолия, с гравированным пятифигурным Деисусным чином, с поясными изображениями в медальонах⁸. Оригинальной схемой в оформлении выделяются серебряные позолоченные рипиды 1559–1560 гг., обнаруженные в 1974 г. в составе скрытой в 1693 г. ризницы монастыря Банье: их диски, диаметром 35,0–35,5 см, сплошь покрытые гравировкой, с обширными славянскими литургическими текстами, а из пяти медальонов центральный заполнен орнаментальной композицией, тогда как в остальных изображения серафимов⁹. В ризнице сербского монастыря Дечаны сохранились украшенные гравировкой серебряные позолоченные рипиды с дисками, диаметром 27,0 см, тонко выполненные в 1569–1570 гг. мастером Кондо Вуком¹⁰. В их медальонах, в обрамлении литургических текстов и вкладных надписей, изображения Христа и серафима, Богоматери с Младенцем и Христа Ангела Великого Совета; кроме того представлены Небесная литургия, Евхаристия, символы евангелистов. Еще более усложненной оказывается иконография, отличающая датированную 1664 г. рипиду из Крушедола, работы мастера из Чипровца, на диске которой крупные изображения центральных медальонов Христа со славе и Благовещения, окружены своеобразным венком из мелких, с чеканными изображениями серафимов, Богоматери и святых¹¹.

Описываемая рипида, по сравнению с перечисленными, настолько отличается своим общим характером, что, казалось бы, ее трудно с ними и сопоставлять, поскольку основу ее прорезного диска составляет сложная орнаментальная композиция, обрамленная узкой полосой с греческим литургическим текстом, с укрепленными на каждой из двух сторон по пять круглых чеканных и позолоченных медальонов с изображениями (рис. 1, 2). Однако это изделие, как можно убедиться, оказывается вполне традиционным для своего времени, к сожалению, представленного сравнительно немногими ювелирными образцами аналогичного назначения¹².

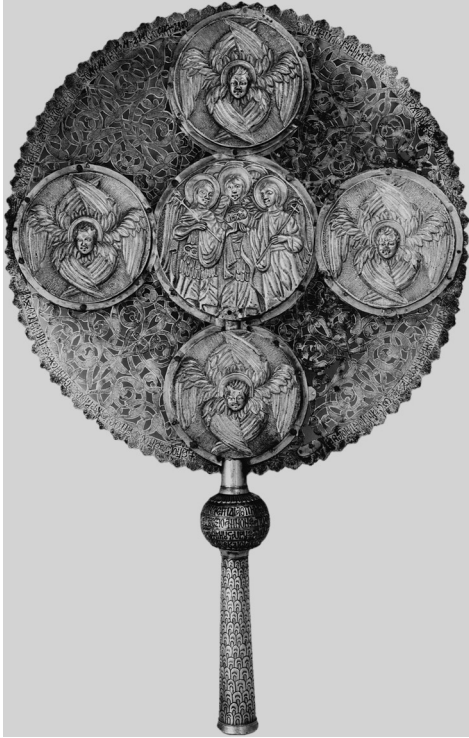


Рис. 1 – 2. Рипида. 1686. Янина. Из церкви Архангелов в Нежине. Лицевая и оборотная стороны.



Рис. 3 – 4. Рипида. 1686. Фрагменты лицевой и оборотной стороны.



Рис. 5. Рипида. 1686. Фрагменты литургической надписи на лицевой стороне.

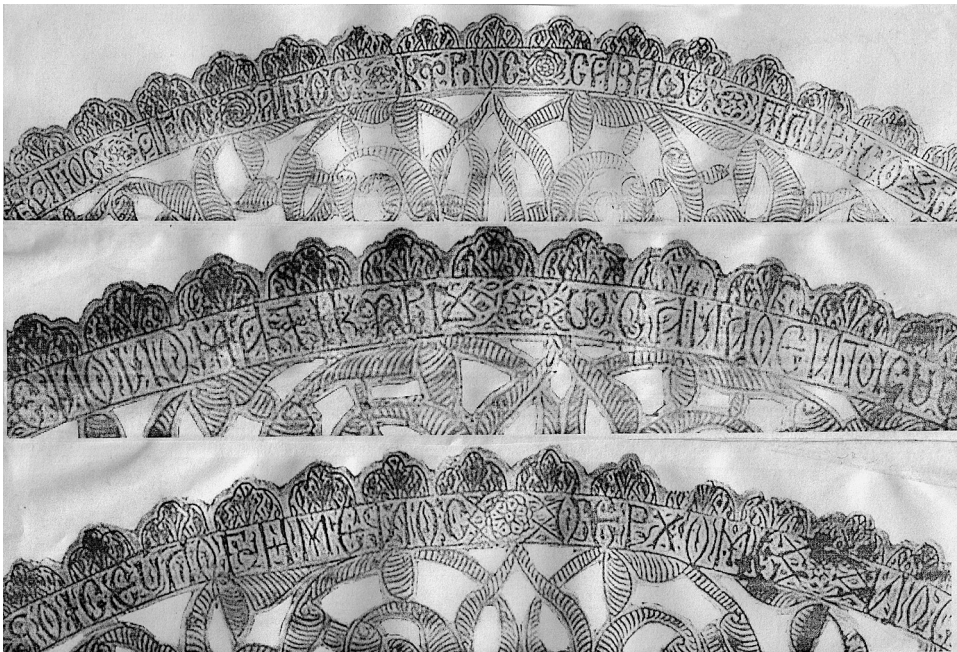


Рис. 6. Рипида. 1686. Фрагменты литургической надписи на оборотной стороне.

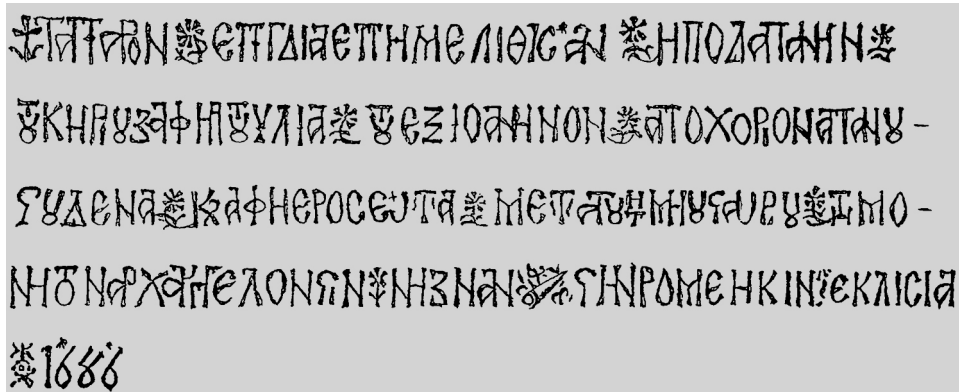


Рис. 7. Рипида. 1686. Вкладная надпись Зафира, сына Ильи, из Янины.

Хранящаяся ныне в Киеве рипида, высотой 500 мм, состоит из диска, диаметром 320 мм, с припаянным к нему основанием – расширяющейся книзу трубчатой формы, с «яблоком» в его верхней части, плоскость которого плотно заполняет четырехстрочная вкладная или памятная греческая надпись с упоминанием жертвователя – Зафира сына Ильи из Янины (рис. 7). Раструб для насаживания на деревянную рукоять покрыт гравированным чешуйчатым орнаментом. Центральные медальоны с рельефным изображением Собора архангелов (рис. 3, 4), остальные – с такими же рельефными изображениями серафимов (рис. 1–4). По ободку диска с обеих сторон обронная греческая надпись, воспроизводящая Серафимскую песнь, входящую в состав канона Евхаристии, идентичную ее славянской версии: «Свят, Свят, Свят Господь Саваоф...», известной как Победная¹³ (рис. 5, 6). Она является обычной для рипид, поскольку наглядно предопределяет их назначение, независимо от иконографической программы представленных изображений, как правило, почти всегда включающей в свой сюжетный репертуар серафимов.

Введению в оформление греческих рипид прорезного орнамента, служащего фоном для укрепленных на его поверхности с обеих сторон медальонов, предшествовал опыт использования тончайшего филигранного узора, о чем свидетельствует рипида датированная 1468 г., вложенная молдавским господарем Стефаном Великим (1457–1504) в монастырь Зограф на Афоне, ныне хранящаяся в монастыре св. Иоанна Богослова на Патмосе¹⁴ (рис. 6). Она, как и нежинская рипида, имеет композицию из пяти медальонов, с центральным выделенным большими размерами, но имеющим, в отличие от остальных, изображение не серафима, а тетраморфа. Датированная 1661 г. рипида русского происхождения, но оформленная по греческому образцу, вложенная в монастырь Дионисиат на Афоне, имеет прорезной гравированный орнамент, как и само крупное изображение серафима с рельефной головой¹⁵ (рис. 9). Орнаментальные мотивы, определяющие характер декора рипиды 1686 г., работы янинского мастера, восточного происхождения, из числа тех, которые определяют облик произведений балканского искусства XVI – XVII вв.¹⁶



Рис. 8. Рипида. 1468. Вклад молдавского господаря Стефана Великого в монастырь Зограф на Афоне. Патмос, Монастырь св. Иоанна Богослова.



Рис. 9. Рипида. 1661. Россия. Афон, Монастырь Дионисиат.

Их дробность несколько затрудняет восприятие ритмики растительных завитков и переплетений стебля, а, с другой стороны, – это не вызывает «соперничество» узора с рельефными изображениями в медальонах. Но если внимательно присмотреться к композиционной схеме мотивов, заполняющих пространство между медальонами, то можно обнаружить, что она различная, хотя везде построенная на основе симметрии. Основной ее принцип – подобие дереву с широко распластанной лиственной кроной. Еще более определенно восточная природа орнаментальных мотивов проявляется в заполнении тех многочисленных «зубчатых» выступов, которые образуют очертание диска рипиды.

Большие медальоны, образующие вместе с меньшими подобие креста, имеют чеканную композицию Собора архангелов (рис. 1, 2). Ее иконография в историческом развитии обстоятельно прослежена в специальной работе, начиная с фазы формирования, когда она представляла Собор архангелов Михаила и Гавриила, соответственно изображая лишь их двоих, держащих диск с полуфигурой Спаса Еммануила¹⁷. Многофигурный вариант появляется лишь в начале XIII в., а получает широкое распространение еще позже, с XV в. Здесь имеем пластические реплики последнего, значительно упрощенные, в результате чего изображены только три архангела, а присутствие остальных схематически

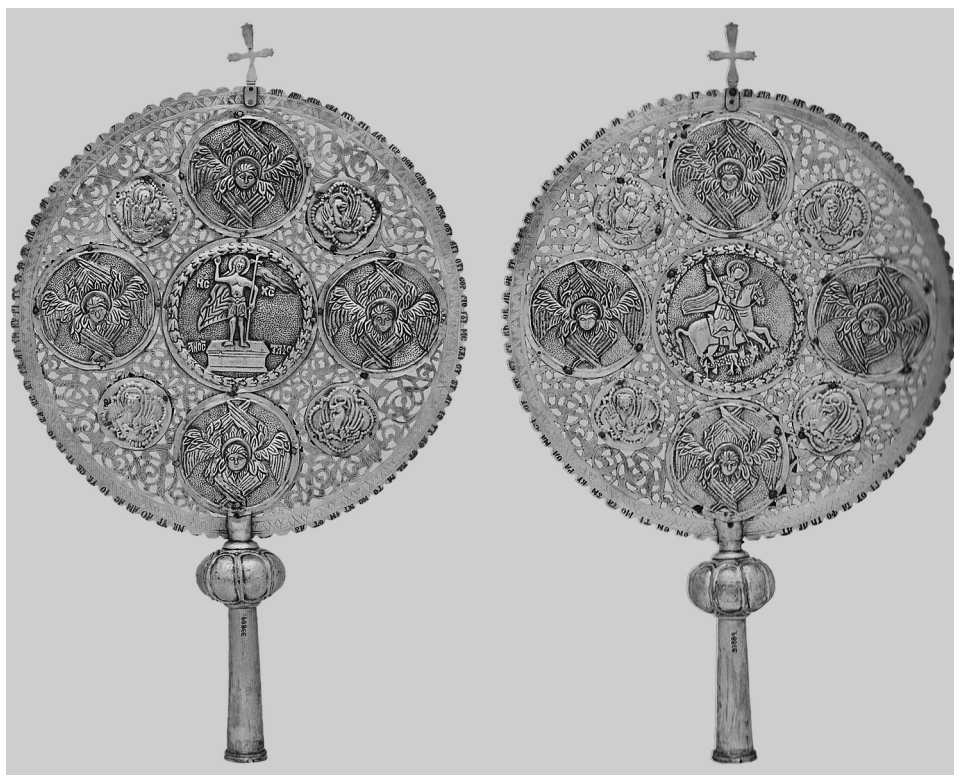


Рис. 10. Рипида. 1705. Константинополь. Из метоха Святого Гроба. Афины, Музей Бенаки.

отмечено частью лица четвертого, верхушкой головы пятого и едва заметной частью нимба шестого. И держат архангелы в руках диск не с образом Спаса Еммануила, а с его монограммами, а если взглядеться внимательнее, — то можно заметить, что диск скорее трактован как объемная сфера. Надо также отметить такую нетрадиционную иконографическую особенность изображения архангела Михаила, как его представление в воинских доспехах (рис. 3, 4). Ремесленник, чеканивший эти позолоченные, с оставленными в материале лицами, серебряные рельефы, работал профессионально, умело применяя различные технические приемы, но никак не на элитарном уровне, отличающем изысканные произведения константинопольских ювелиров. Он привычно повторяет хорошо моделированное изображение серафима, но явно испытывает трудности в компоновке более сложной композиции, сюжет которой предопределен предназначением рипиды для храма, посвященного Архангелам.

Последняя особенность вытекает из текста приводимой греческой, избыливающей грамматическими ошибками, вкладной надписи (рис. 7), в русском переводе гласящей: «Сие [изделие?] изготовлено на средства Зафира, сына Ильи из Янины, из селения Аттану Студена, и посвящено вместе с честным крестом в греческую церковь Архангелов монастырю в

Нежине в 1686 году»¹⁸. Известно, что в 1670 г. в Нежин прибыл священник Христовул, в 1680 г. была построена деревянная церковь великих чиновачальников Михаила и Гавриила, а 15 мая 1690 г. начато строительство каменной церкви Всех святых¹⁹. Следовательно, приношение из Янины в северо-западной части Греции, в Эпире, оказалось в упомянутом нежинском храме. На сегодняшний день это один из редких сохранившихся образцов янинского серебряного дела XVII в.

Стоит отметить, что описанная рипида, датированная 1686 г., находит аналогию константинопольского происхождения, из метоха Святого Гроба, датированную 1705 г., с диском 33,0 см в диаметре²⁰ (рис. 10). Изделие того же типа, но с более усложненной иконографией: к изображениям Воскресения Христова и Георгия-змееборца в центральных медальонах и серафимам в остальных добавлены еще более мелкие с символами евангелистов. Более отчетливо здесь проявляется и западное воздействие, возможно благодаря гравюрам. Процессийный крест, конца XVII – начала XVIII вв., того же происхождения, обнаруживает отмеченные черты еще отчетливее²¹. Это была общая тенденция, сказавшаяся в ювелирном искусстве не только Балкан, но и Восточной Европы в целом.

Примечания:

- ¹ Дьяченко Г., свящ. Полный церковно-славянский словарь. М., 1899. С. 549; Cabrol F., Lecleroq H. Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie. Vol. 2. Paris, 1907. Col. 1610–1625; Reallexicon zur byzantinischen Kunst / Ed. K. Wessel. Stuttgart, 1971 – S. 550.
- ² Лазарев В.Н. Михайловские мозаики. М., 1966. С. 41–51, табл. 4, 5, 8, 68, 70, 72, 73.
- ³ Ștafănescu I.D. Iconografia artei bizantine și a picturii feudale rimânești. București, 1973. P. 80–81, 49, 58–61, 68; Евсеева Л.М. Афонская книга образцов XV в. О методе работы и моделях средневекового художника. М., 1998. С. 169, № 9.
- ⁴ См.: Скабалланович М.Н. Первая глава книги пророка Иезекииля. Опыт изъяснения. Мариуполь, 1904.
- ⁵ Dodd E.C. Byzantine Silver Stamps. Washington, 1961. P. 96–99; №№ 21, 22; Ross M.C. Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection. Vol. I. Washington, 1962. P. 15–17, pl. XIV, XV; № 11; Mango M.M. Silver from Early Byzantium. The Kaper Koraon and Related Treasures. Baltimore, 1986. P. 147–154, fig. 31, 32.
- ⁶ Чубинашвили Г.Н. Грузинское чеканное искусство. Исследование по истории грузинского средневекового искусства. Тбилиси, 1959; текст и иллюстрации; Мачабели К.Г. О художественно-историческом значении серебряных рипид средневековой Грузии // От Царьграда до Белого моря. Сборник статей по средневековому искусству в честь Э.С. Смирновой. М., 2007. С. 275–292.
- ⁷ Там же. С. 283–284, ил. 6.
- ⁸ Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода. Художественный металл XI – XV века. М., 1996. С. 161–162, 471, № 18.
- ⁹ Шакопа М. Ризница манастира Бање код Прибоја. Београд, 1981. С. 39–48, сл. 7–10.

- ¹⁰ *Радојковић Б.* Српско златарство XVI и XVII века. Нови Сад, 1966. С. 110–115, сл. 117–120; *Шакопа М.* Дечанска ризница. Београд, 1984. С. 194–195, сл. на с. 232–233.
- ¹¹ *Радојковић Б.* Српско златарство XVI и XVII века. С. 150–151, сл. 155, 156.
- ¹² См.: Relics of the Past. Treasures of the Greek Orthodox Church and the Population Exchange. The Benaki Museum Collections. Athens, 2011.
- ¹³ Историческое, догматическое и таинственное изъяснение на Литургию. Изд. 2-е. М., 1818. С. 127–132.
- ¹⁴ *Иконотаки-Пападопулес У.* Church Silver // Patmos. Treasures of the Monastery. Athens, 2005. P. 224, aig. 1.
- ¹⁵ Treasures of Mount Athos. Thessaloniki, 1997. Cat. № 9.49.
- ¹⁶ *Радојковић Б.* Турско-Персијски утицај на српске уметничке занате XVI и XVII века // Зборник за ликовне уметности. Књ. I. Нови Сад, 1965. С. 117–141, сл. 1–29.
- ¹⁷ *Вздорнов Г.И.* ΣΥΝΑΞΙΣ ΤΩΝ ΑΡΧΑΓΓΕΛΩΝ // Византийский временник. Т. 32. М., 1971. С. 157–183, рис. 1, 14, 16–25.
- ¹⁸ Перевод Б.Л. Фонкича, которому приносим искреннюю благодарность.
- ¹⁹ *Дмитриевский А.А.* Греческие нежинские храмы и их капитальный вклад в Церковно-археологический музей при Киевской духовной академии // Православное обозрение. Т. 1. М., 1885. С. 373–377; Фонкич Б. Л. Устав Нежинского братства (Рец. на книгу Х. Ласкариса) // Россия и Христианский Восток. Вып. II–III. М., 2004. С. 631. Упомянутый в надписи большой серебряный крест, сделанный в Янине в 1686 г., в конце XIX в. еще находился в алтаре нежинской церкви.044F
- ²⁰ Relics of the Past. P. 182–183, cat. № 57.
- ²¹ Ibidem. P. 184–185, cat. № 58.

**ГЕОРГІЙСЬКИЙ ПОТИР
АРХІТЕКТОНІКА І ПАЛЕОГРАФІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ НАПИСІВ
(СЛОВА ГОСПОДНЬОЇ УСТАНОВИ) ЯК ВАЖЛИВІ СТИЛЬОВІ ОЗНАКИ
ЄВХАРИСТІЙНОЇ ЧАШІ**

Серед автентичних творів давньоруської сакральної ангіопластики художньою довершеністю виділяється срібний з позолотою потир, який пов'язують з іменем Юрія Довгорукого – князя Володимиро-Суздальського і з перервами (з 1149 до 1157 р.) Великого князя Київського. Головною підставою для присвоєння чаші володимиро-суздальському володареві стало зображення на її келихові ікони небесного покровителя – воїна-великомученика св. Георгія (старосл. *Гюргі, Гюргія*).

Зазначимо, що включення особистого елемента у вигляді патрональних святих було однією з особливостей давньої іконографічної традиції, дуже поширеної у Київській Русі. Запозичена, очевидно, з актових вислих печаток і монет як візантійських і європейських, так і руських правителів та церковних ієрархів, цей звичай ліг в основу іконографічного репертуару князівських інсигній: шоломів, процесійно-похідних хрестів¹ та інших особистих відзнак. Прикладом цього є золотий, оздоблений емалевими іконками енкалпій із збірки Ханенків, виготовлений київським ювеліром Лазарем Богшею на престольний хрест-релікварій Єфросинії Полоцької, шолом, який пов'язують з іменем Ярослава Всеволодовича та «новгородський» процесійно-похідний ставрій (поч. XI ст.)².

За твердженням дослідників, встановлення небесних покровителів, з'ясування іконографічних, зокрема стилістичних особливостей трактування патрональних святих, є дуже важливим для атрибуції творів релігійного мистецтва Великокняжої доби. У цьому контексті не є винятком виробу сакральної ангіопластики, зокрема й великий (висота – 26 см, розхил келиха майже 20 см) і дещо приземистий потир з Переславля-Залеського.

Зауважимо, що історія його дослідження євхаристійної чаші налічує уже близько півтора століття. Однак, історіографічні джерела так і не донесли переконливих доказів, тим більше документальних свідчень про те, коли і де – у Києві, Новгороді, Переславлі-Залеському, Суздалі, Володимирі чи у Рязані, – а також для кого або на чие замовлення була виготовлена срібна з позолотою чаша, нібито офірувана Андрієм Боголюбським до Спасо-Преображенського собору у Переславлі-Залеському. Майже усі вчені (такі як *Ф. Філімонов, А.В. Орешніков, І. Толстой і Н. Кондаков, Л.В. Пісарская, Б.А. Рібаков, Г.Н. Бочаров та ін.*) за запропонованою й досі не підтвердженою ні конкретними фактами, ані переконливим художнім аналізом, очевидно, вибудованою на основі місцевої легенди, гіпотезою К. Тихонравова, повтореною А. Орешніковим, стверджують, що цей, як вважалося, місцевого походження потир, Андрій Боголюбський 1157 р. подарував до соборного храму в

пам'ять і на прославу свого батька – Юрія Довгорукого. При цьому зауважимо, що Г.Д. Філімонов виявив його у ризниці не Спасо-Преображенського собору (як це вважали до недавнього часу), а Нового (Володимирського) храму, збудованого щойно у 1745 році.

Разом з тим, упродовж останнього десятиліття з'явилися праці, в яких російські вчені, зокрема І. Стерлігова, з якою погоджується В. Пуцко, на основі порівняльного аналізу архітектоніки, пластики структурних елементів, техніки оздоблення та іконографії священних образів, розміщених на келихові «переславльської» (за І. Стерліговою) чаші, стверджують її західноєвропейське походження і вважають твором романської ангіопластики XIII століття³.

Так, за формою структурних елементів, їх оздобленням та пропорційним ладом, зокрема співвідношенням келиха до висоти руків'я, пластичним вирішенням стояна і яблука тощо, дещо приземистий «переславський» потир нагадує досліджені І. Стерліговою романські чаші кінця XII–XIII ст.: дві лімозькі (Франція, кін. XII ст.), дуже близький за архітектонікою «англійський» келих, що зберігається у Лондонському Тауері (XIII ст.), чаша з аббатства Маріенштатт у Вестервальді (Німеччина, середина XIII ст.), «потир св. Вілліброрда» (друга чверть XIII ст. Німеччина, Еммеріх.)⁴, як також келих фундації Конрада II Мазовецького» з кафедрального собору св. Петра у Фріцларі (Німеччина, Середній Реймс, кін. XII ст. За І. Стерліговою – 1200 р.)⁵, а за обрисами – ідентичний до потира, якого, офіруючи, тримає у правій руці польський король Мешко III Старий, зображений зі споду патени («латинського» дискоса) (кін. XII ст., 1180 р.)⁶.

Отже, за архітектонікою та формою структурних елементів так звана чаша Юрія Довгорукого, яку за розміщенням ікони св. Георгія серед священних образів іконографічного репертуару називаємо її безвідносно до особи конкретного донатора – Георгійською, тяжіє не до візантійських



Рис. 1. Георгіївський потир.

евхаристійних потирів (з глибшими, переважно виготовленими з дорожочітних і напівкоштовних мінералів келихами з підкреслено прямим циліндричним металевим обрамленням біля устя) потирів, як стверджував Н. Кондаков, а до західноєвропейських, а саме – творів романської ангіопластики⁷.

Зокрема, І. Стерлігова, вважаючи потир романським виробом 20-х років XIII ст., припускає, що його міг офірувати до переславль-залеського Спасо-Преображенського собору онук Довгорукого – Юрій Всеволодович, де з перервами упродовж 1212–1236 р. сидів на князівському столі його брат і однодумець Ярослав Всеволодович⁸.

Зазначимо, що велике і зміщене до піддоння яблуко також не схоже до ледь випуклих, здебільшого скромно або зовсім не оздоблених нодусних потовщень візантійських потирів. Натомість, членоване дольками підкреслено сплюснуте яблуко Георгійської чаші нагадує подібно трактовані нодуси згаданих романських келихів, іноді збагачених рельєфними зображеннями біблійних сцен або ликами святих, а за пластичним вирішенням яблуко потира з Переславля-Залеського нагадує нодус згаданого католицького «мшального келиха» середньо-реймської роботи з кафедрального собору св. Петра у Фріцларі з розвинутим іконографічним репертуаром на зрізаних сегментах (кін. XII ст.) й водночас майже аналогічне до яблук англійського «потира св. Віллїборда» (друга чверть XIII ст.) та мініатюрної єпископської причащальної чаші зі собору Йоана Хрестителя у Вроцлаві (друга третина XIII ст.)⁹.

Зауважимо, що, досліджуючи художні особливості Георгійської чаші, майже всі учені випускають з уваги пластичні особливості нодусів двох «Антонієвих посудів» (перша чверть XII ст.), принесених до Новгороду, за деякими версіями, вихідцем із Києво-Печерського монастиря, очевидно, прийшлим з Риму, Антонієм *Римлянином*. Це вказує на те, що євхаристійні чаші, найвірогідніше, південноєвропейського (італійського?) походження – пограниччя християнської культури Сходу і Заходу, де упродовж віків простежується постійний процес органічного взаємопроникнення мистецьких традицій, з подібно трактованими (членованими дольками), однак з ледь видовженими (а не сплюснутими) яблуками вже до цього часу побутували у давньоруських, принаймні київських і новгородських, храмах.

Разом з тим форма нодуса «переславль-залеського» потира, масивність якого полегшена пластично ліпленими «дольками», розділеними заглибленими канелюрами (оздобленими технікою *pointill* жолобками), нагадує, за твердженням Н. Кондакова, аналогічні структурні «з випуклими гранями» елементи подібних за призначенням виробів «арабського походження X століття»¹⁰.

У цьому контексті глибоко виваженим є твердження Ф. Шміта про те, що «русичі, крім візантійської краси, яка за інтимним і містичним змістом була для них ближчою і зрозумілішою, долучили середньоазійську фантастику. З цих двох елементів склалося мистецтво українців-русинів»¹¹.

Тож не виключено, що виготовлення чашеподібних емностей, встановлених на розвинуті стояни з подібно трактованими подусами, було відоме русичам ще з давніших часів. Так, порівнюючи архітектоніку Георгійського потира, ми виявили, що за обрисами структурних елементів, зокрема формою низького з ледь розхиленим устям келиха, він нагадує Господню чашу у руках Спасителя, викладену золотом мозаїкою у Причастя апостолів, що розміщене серед сюжетів іконографічної програми вітваря Софії Київської (перша пол. XI ст., за Н. Нікітенко і В. Корнієнко – близько 1018 р.). Водночас динамічно розвинутий стоян, що завершується широким седесом, наближає його до «києво-михайлівської» Господньої чаші, з якої Христос Архиерей причащає апостолів у Святій Трапезі Золотоверхого Михайлівського собору (поч. XII ст.). При цьому за малюнком гравірований декор підніжжя ідентичний, за Н. Кондаковим, до оздоблення низенької (14 см), очевидно, персональної причащальної срібної чаші (1200–1220 р.) з монастиря Mariensee біля Ганновера (Німеччина, Нижня Саксонія)¹².

Подібні до «марієнсінської» є вже згадані мініатюрні потири XIII ст., знайдені у похованнях польських єпископів. Один з них, зокрема із собору Йоана Хрестителя, зберігається у місцевому Єпархіальному музеї у Вроцлаві, інший – у Познанському Національному музеї (друга пол. XIII ст.). Проте схоже, очевидно, дещо поспішно оздоблене підніжжя єпископських інсигнійно-причащальних келихів, зокрема «познанського», як і великої, ймовірно, мшальної чаші з Вестервальда (середина XIII ст.), у вигляді видовжених вниз краплеподібних елементів без додаткового збагачення символічними християнськими мотивами, лише віддалено нагадує високохудожній декор стояна Георгійського потира з Переславля-Залесьського.

Разом з тим пластика порівняно високого, стрімко розвинутого з напружено вгнутою поверхнею підніжжя, завершеного конусоподібним седесом з круглою широкою стопою, відрізняється від дещо спокійніших форм аналогічних структурних елементів згаданих західноєвропейських виробів. Динамічна стрімкість «трону» (руків'я-стояна) Георгійської чаші підсилена лініями неспокійного орнаменту у вигляді значно видовжених (спрямованих вниз аж до цоколя стопи) листочків шестипелюсткової розети, що у напруженому ритмі розходяться від нижньої «закраїни». Гладенька поверхня пелюсток розмежована ребристими двосхилими канелюрами у вигляді віялоподібно розхилених листочків аканту. За загальним малюнком та експресивною манерою трактування рослинний орнамент стояна нагадує густе гілля двох пальм, розміщених обабіч Христа Небесного Літурга на дні миси київського мідно-золоченого дискаса (X – поч. XI ст.), на шиферній гробниці княгині Ольги († 969 р.) та на мармуровому саркофазі Ярослава Мудрого (середина XI ст.)¹³.

При цьому нагадаємо, що за Н. Кондаковим, карбовано-гравірований декор підніжжя «переславльської» чаші ідентичний до оздоблення стояна маленької, очевидно, також єпископської причащальної чаші з монастиря Mariensee біля Ганновера (Німеччина). За твердженням ученого, вона

була виготовлена упродовж 1200–1220-х рр. Тож розміщення аналогічних, палестинського походження, символів Христової Церкви, які відсутні у декорі досліджених І. Стерліговою західноєвропейських романських та збережених творів давньоруської церковної пластики, також дають підстави вважати, що Георгійський потир належить до оригінальних і значно пізніших, ніж стверджують прибічники переславль-залеської легенди, творів церковно-обрядового мистецтва. За пророманською формою низького келиха (подібного на сплюснуту зрізану кулю) з ледь загнутими назовні вінцями евхаристійна чаша нагадує, як уже вказувалося, Господній потир, яким Христос Небесний Літург причащає апостолів у вівтарному мозаїчному сюжеті Софії Київської, а за динамічно напруженою пластикою конусоподібного підніжжя наближається до хіротонічної Іларіонової (перша пол. XI і не пізніше XIII ст.) та священної чаші у руках Христа Діадоменоса у Святому Причасті Золотоверхого Михайлівського собору (1108–1113 р.). У той же час за архітектонікою, формою структурних елементів та їх оздобленням ідентична до «марієнсійського» потира (поч. XIII ст.) та аналогічна до досліджених І. Стерліговою романських келіхів кінця XII–XIII століття. На підставі цього вважаємо, що Георгійську чашу виготовили, творчо переосмисливши та органічно поєднавши «візантійську красу», «середньоазійську фантастику» і пластичні особливості західноєвропейської романської торетики, не раніше як наприкінці XII – поч. XIII ст., однак не обов'язково у Західній Європі, а в одному з місцевих культурно-ремісничих центрів. Її могли створити у Києві, Галичі, Луцьку або ж у Холмі, для розбудови якого прикликав звідусіль майстрів Данило Галицький.

Як уже вказувалося, узагальнений малюнок орнаменту у вигляді симетрично «нанизаних» на ребро щораз більших листочків аканту – символу мученицької смерті Сина Божого на хресті заради відкуплення людських провин і вічного життя у Пресвятій Євхаристії, що віялом розходяться внизу біля цоколя стопи, нагадують гілля двох пальм (одного з найдавніших близькосхідного походження християнських емблем Слави Ісуса Христа та перемоги Його Церкви), розміщених обабіч Христа Літурга на дні київського міднозолоченого диска Х – поч. XI століття. Таке органічне злиття обох символів не поширене (як у художньо-образному, так і в духовно-естетичному вираженні) в оздобленні візантійського і західноєвропейського, зокрема романського, ангіопластичного мистецтва, вказують на руського надзвичайно обдарованого ювеліра, добре обізнаного з віками твореними місцевими художніми традиціями й водночас формотворчими засобами тогочасної західноєвропейської торетики. Якщо ж зважити на тогочасні родинні зв'язки і дружні близькосусідські зносини русько-українських княжих родів з європейськими королівськими та імператорськими дворами, зокрема Романа Галицького з Філіпом Швабським, королем Німеччини (1198–1208 р.) – молодшим сином імператора Священної Римської імперії Фрідріха I Барбаросси¹⁴, можна припустити, що якраз Георгійський потир міг стати зразком для виготовлення дуже схожої (за архітектонікою та оздоб-

ленням) маленької Марієнсійської (а не навпаки) чаші й не виключено декотрих подібних за обрисами тогочасних «латинських келіхів». Тож узявши до уваги твердження Н. Кондакова про відомі русичам «арабського походження мотиви X століття» і Ф. Шміта про «візантійську красу» і «середньоазійську фантастику», а також південноєвропейського походження «Антонієві» евхаристійні чаші з подібно трактованими нодусами, ще раз переконуємося, що Георгійський потир є одним з витворених на цьому ґрунті оригінальних пророманських – романо-руських, поширених у місцевих храмах сакральних ємностей, однак незбережених через перманентні грабунки й особливо через нищення дорогоцінних священних реліквій упродовж безгрошового періоду XI – середини XIV століття. Створені внаслідок творчого переосмислення та органічного поєднання чужоземної краси і «фантастичних» мотивів з місцевими художніми традиціями та пластичними особливостями й технічними засобами оздоблення, зокрема технікою *pointile*, тогочасної романської «художественной утвари», в тому числі, ангіопластики, що інтенсивно поширювалась, за твердженням Даркевича, із Заходу¹⁵, вони, очевидно, побутували у давньоруських (передусім галицько-волинських і київських) й, не виключено, новгородських храмах. На це вказують обриси сакральних свлогіїв, що зображені у згаданих мозаїчних сюжетах київських соборних храмів.

При цьому палеографія слів евхаристійної формули, розміщеної те, що вони були вирізьблені не набагато пізніше, а то й одночасно з виготовленням потира. Зауважимо, що літери Господньої установи виписані не грецькими, як, наприклад, на київському дискосі чи на киево-боричевих священних свлогіях і над софійським Причастям апостолів, а «руськими письменами». При цьому за канонічним виразом життєдайні слова Господа Спасителя аналогічні до напису над Святим Причастям у Золотоверхому Михайлівському соборі. Про це свідчать ще близькі до оригінального звучання грецькою слова *ІЗЛИВАЄМАЯ* та в *ОСТАВЛЕНІЄ* пізніше замінені *ПРОЛИВАЄМАЯ* і в *ОТПУЩЕНІЄ* гріхів. Вони ще нагадують, особливо ПНТЕ, кириличні графеми формули евхаристійного тайнодійства, викладені мозаїкою над Святою Трапезою у вівтарі Золотоверхого собору архистратига Михаїла (поч. XII ст.), та (окрім літери М) «Архангельського» короткого Євангелія апракос (Південна Русь, 1092 р.), Мстиславового (кін. XI – поч. XII ст.) і Типографського Євангелія № 6 (перша пол. XII ст.)¹¹. Однак за шириною та написанням, наприклад, решта літер «а» (окрім першої А у слові *НСА*), а також М, Н, Т та ін., більше тяжіють до письма Бучацького, створеного, на думку В. Свенціцької, за княжіння Романа Мстиславовича (Волинь, кін. XII – поч. XIII ст.) і Типографського Євангелія № 7 (XII–XIII ст.) та графем Пандектів Антіоха Чорноризця¹⁶. Відтак каліграфія названих букв й, особливо літери із заокругленими закінченнями, які переважають у різьбленому на келихові написі й у більшості з названих рукописних книг, явно вказує на західноруське походження гравера. Зауважимо, що ґрунтовне текстологічне дослідження галицько-волинських рукописів, здійснене О. Лосевою, Л. Жуковською, Я.

Запаском, В. Любашенко та іншими вченими, і виявлену в них відсутність рис північноруського письма¹⁷, дало змогу вченим засвідчити, що їх «списувачами», були, найімовірніше, західноруські каліграфи¹⁸.

Тож подібні за стилістикою слова Господньої установи, які тяжіють до письма вказаних іконографічних джерел та рукописних книг, служать переконливим свідченням того, що напис під вінцями келиха чаші був вигравіруваний не переславль-залесьським, суздальським чи володимирським, а галицько-волинським (західноруським) майстром одночасно або ж не набагато пізніше від створення Георгійського потира. Якщо ж узяти до уваги обґрунтоване твердження І. Стерлігової про час виготовлення чаші (20-і рр. XIII ст.) і стилістичні особливості епіграфіки, схилимося до думки, що слова евхаристійної формули на її келихові вирізьблені не пізніше 20–30-х років XIII століття. При цьому нерівномірно розміщені та неоднакової величини (як за шириною, так і за висотою) літери, позначені деякою недбалістю різьблення, вказують на поспішність роботи або ж на те, що гравер мав перед собою далеко не досконалий зразок чи не дуже володів каліграфією письма.

Отже, на основі архітектоніки, пластики структурних елементів, їх символічно-образного декору, а також палеографії літер, є підстави стверджувати, що священний потир, виготовлений руським майстром у стилістиці тогочасної західноєвропейської сакральної ангіопластики з написом Господньої установи, здійснений галицько-волинським гравером, належить до місцевих, найвірогідніше, західноруських пророманських за архітектонікою, яких за аналогією з «візантійсько-руськими» (створеними під впливом візантійської ангіопластики), означаємо «романо-руським», творів церковного декоративно-обрядового мистецтва початку – 30-х років XIII століття. Нагадаємо, що саме у період розквіту романського мистецтва простежується, за уже цитованим твердженням В. Даркевича, найінтенсивніше проникнення «художественной утвари» із Заходу¹⁹.

Тож виготовлення західноруськими майстрами і поширення оригінальних пророманських за формою священних евлогіїв (створених під впливом тогочасних західноєвропейських формотворчих ідей) у тогочасних русько-українських, й передусім галицько-волинських, храмах, мало під собою міцне підґрунтя. Воно було підготовлене давніми дипломатичними (від часів княгині Ольги) і практично безперервними матримоніальними зв'язками князівських родів (від Володимира Великого і до Данила Галицького та його синів і онуків) з дворами західноєвропейських можновладців, а також тривалими впливами мистецьких традицій у вигляді проникнення у Руські, особливо Галицько-Волинські, землі, які безпосередньо межували з тогочасним західноєвропейським «художнім світом», каролінгської, оттонської і протороманської тореветики торгівельним шляхом²⁰. На стильових і стилістичних архітектонічних і декоративних особливостях творів церковного призначення, виготовлених внаслідок органічного засвоєння чужоземного досвіду, як, наприклад, «галицьких» енколпіїв, пластичного трактування священних образів на

келихові чаші з Боричевого узвозу тощо, значною мірою розвивалося давньоруське ангіопластичне мистецтво, а відтак формувалися естетичні смаки духовних осіб, знаті й інших прихожан. Результатом такого творчого процесу і є, на наш погляд, Георгійський потир.

Примітки:

- ¹ *Боньковська С.* Генезис іконографічних типів як джерело дослідження (на прикладі виносного хреста із Новгороду) // VI Гончарівські читання. Тези до Всеукраїнського науково-мистецького форуму «Національна форма в українському народному мистецтві». К., 1998. С. 3; *Янин В.Л.* Патрональные сюжеты и атрибуция древнерусских художественных произведений // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура / Сборник статей в честь В.Н. Лазарева. С. 267.
- ² *Толстой И., Кондаков Н.* Русские древности в памятниках искусства. Вып. 5. Курганные древности и клады домонгольского периода. СПб., 1897. С. 169. Ил. 208; *Ханенко Б.И., Ханенко В.Н.* Древности русские. Кресты и образки. Вып. 1. К., 1899. Табл. 3. Лл. 44–45; *Свирич А.Н.* Ювелирное искусство Древней Руси. М., 1972. С. 61. Ил. 25; *Василенко В.М.* Русское прикладное искусство XI–XIII в. С. 279–280; *Алексеев Л.В.* Лазарь Богша – мастер-ювелир XII в. // Советская археология. 1957. № 3. С. 224 С. 244; *Рыбаков Б.А.* Русское прикладное искусство. Альбом. М., 1974. С. 63.; *Макарова Т.И.* Перегородчатые эмали Древней Руси. С. 60–61, 73.
- ³ *Стерлигова И.А.* Потир Юрия Долгорукого из оружейной палаты Московского Кремля. М., 1993. С. 20; *Пуцко В.* Западная церковная утварь в древнерусском храме // Московский Журнал / <http://www.mosjour.ru/index.php?id=1480>.
- ⁴ *Стерлигова И.А.* «Потир Юрия Долгорукого». С. 9. Ил. 2, 3, 4, 5.
- ⁵ *Samek J.* Polskie zlotnictwo. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź, 1988. П. 3.
- ⁶ *Chrzanowski T.* Polska sztuka sakralna. П. 8; *Wixom W.D.* Byzantine Art and the Latin West // The Glory of Byzantium. S. 458–459. П. 297; *Samek J.* Polskie zlotnictwo. S. 14–16. П. 2, 3.
- ⁷ *Толстой И., Кондаков Н.* Русские древности в памятниках искусства. Вып. 6. С. 85; *Стерлигова И.А.* «Потир Юрия Долгорукого». С. 5–24.
- ⁸ *Стерлигова И.А.* «Потир Юрия Долгорукого». С. 20.
- ⁹ *Стерлигова И.А.* «Потир Юрия Долгорукого». С. 12. Ил. 4. С. 12. Ил. 5а.
- ¹⁰ *Толстой И., Кондаков Н.* Русские древности в памятниках искусства. Вып. 6. С. 86.
- ¹¹ *Шмит Ф.* Мистецтво старої Русі-України. С. 13.
- ¹² *Толстой И., Кондаков Н.* Русские древности в памятниках искусства. Вып. 5. С. 86.
- ¹³ *Жишковиц В.* Пластика Русі-України. X – перша половина XIV століть. Львів, 1999. С. 46, 59–60.
- ¹⁴ *Кучерук О.* Князі і князівни, королі і королівни (династичні зв'язки Київської Русі) [Електронний ресурс] // Режим доступу: <http://www.ukrlife.org/main/2000/monarhi.htm>; *Любащенко В.* Церковні рукописи Галицько-Волинської Русі XII–XIV століть: спроба узагальнення // Княжа доба: історія і культура. 4/21. С. 74. [Електронний ресурс] // Режим доступу: http://www.inst-ukr.lviv.ua/files/k-doba_4/05-liubaschenko.

- ¹⁵ *Даркевич В.П.* Произведения западного художественного ремесла в Восточной Европе. М., 1966. С. 63–64.
- ¹⁶ *Свенцицкая В.И.* Художественное оформление Бучацкого Евангелия // Древнерусское искусство: Рукописная книга. М., 1983. Сб. 3. С. 120; *Любащенко В.* Рукописи Волині XI–XIV століть. С. 75–76, 77–78.
- ¹⁷ Рукописи Волині XI–XIV ст. [Електронний ресурс] // Режим доступу: <http://www.volart.com.ua/art/rukopis/index.shtml>; *Лосева О.В.* Периодизация древнерусских месяцесловов XI–XIV ст. // ДР. 2001. № 2 (4). С. 29–30; *Запаско Я.* Скрипторій волинського князя Володимира Васильковича // Записки НТШ – 1993. Т. 225. С. 185; *Любащенко В.* До питання про зведений каталог християнських рукописів Галицько-Волинської держави (історіографічний аспект) [Електронний ресурс] // Режим доступу: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/kdik/2008_2/PDF/150Lubashchenko.
- ¹⁸ *Там само.*
- ¹⁹ *Даркевич В.П.* Произведения западного художественного ремесла в Восточной Европе. С. 63–64.
- ²⁰ *Грабар А.* Крещение Руси в истории искусства. С. 85–86; *Даркевич В.П.* Произведения западного художественного ремесла в Восточной Европе (XI–XIV вв.); *Лазарев В.Н.* Искусство средневековой Руси и Запад. С. 9, 22–24; *Боньковська С.* «Галицькі» енколпіони: до питання генезису іконографічних типів. С. 408–414.

ГАПТОВАНА КАПАПЕТАСМА ХІХ ст. З КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ Б. ХМЕЛЬНИЦЬКОГО В ЧИГИРИНІ

У експозиції музею Б. Хмельницького Національного історико-культурного заповідника «Чигирин» представлено гаптовану катапетасму ХІХ ст. (Іп 1291, КВ 2684) (рис. 1). У вересні 1996 року до фондів заповідника катапетасму передав священник чигиринської церкви Казанської ікони Божої Матері УПЦ КП Месеча Василь Петрович¹. Сам же він отримав її від одного із прихожан церкви.

Катапетасма – це завіса на Царські врата. У ХVІ – ХVІІІ ст. подібні церковні предмети щедро гаптували сюжетними сценами та орнаментальними композиціями. Відкриття або закриття катапетасми має в літургії певну символіку, пов'язану з викупною жертвою Христа.

Дана катапетасма має вигляд чотирикутника розміром 230×123 см, виготовлена з напіввовняної тканини чорного кольору. В залежності від дня року і свята, катапетасми могли бути різних кольорів, як і одяг священнослужителів. Оскільки дана катапетасма має чорне тло, то використовувати її могли під час посту².

Орнаментальна композиція, що прикрашає катапетасму, досить складна і, водночас, не перевантажена, ажурна, дає враження свободи та легкості. Центральна частина твору вирішена у вигляді вертикально видовженої арки. У нижній її частині – дерево з семи квіток, завершене одним краплеподібним елементом спрямованим вгору. Виростає дерево із золотої чаші. Весь силует дерева поміж квітами зашитий ажурним золотим плетивом.

Вгорі над цим деревом розміщене ще одне, значно більше за розміром від нижнього, проте дуже легке по внутрішньому заповненню.

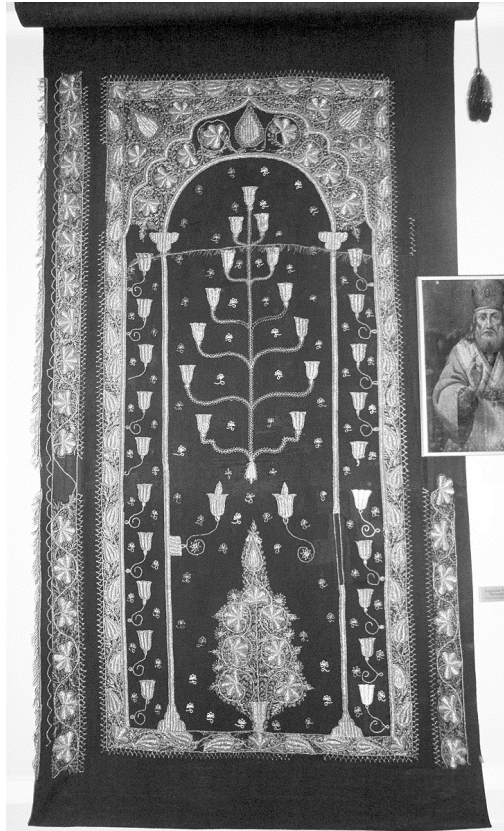


Рис. 1. Гаптована катапетасма ХІХ ст. в експозиції музею Б. Хмельницького в Чигирині.

Його краплеподібний силует утворюється за рахунок шести ритмічно горизонтально розміщених парних гілок, немов ярусів. Сьомий, верхній ярус, представляє одна тюльпаноподібна квітка, що по формі нагадує чашу підсвічника. В цілому квіток нараховується тринадцять. Характерна деталь: гілки є чистими, увінчаними однією квіткою, лініями без усіляких листочків, і тому дерево, водночас, сприймається семиярусним свічником. Обабіч центральної частини – дві вертикалі, ритмічно заповнені такими ж тюльпаноподібними квітами на завитках-спіралях. Склепіння над аркою густо розшите золотом, подібно до заповнення нижнього дерева. Арка по периметру оточена смугою – гірлянда з листочків. Загальну композицію по боках завершують широкі орнаментальні смуги (пілястри) – гірлянда з п'ятипелюсткових листочків, зашита силуетним золотим настилом і обрамлена ажурним плетивом золотої нитки.

Катапетасма поступила до фондів НІКЗ «Чигирин» у дуже пошкоджену стані (рис. 2). 29 червня 2006 року її було передано на реставрацію до «Творчої майстерні Олександрі Теліженко». В ході реставраційних робіт було проведено діагностичну експертизу експоната, встановлено з яких матеріалів виготовлений виріб. Тканина основи під вишивку – напіввовна, вишивку зроблено золотою ниткою трьох видів (різниця в товщині нитки та способах кручення)³.

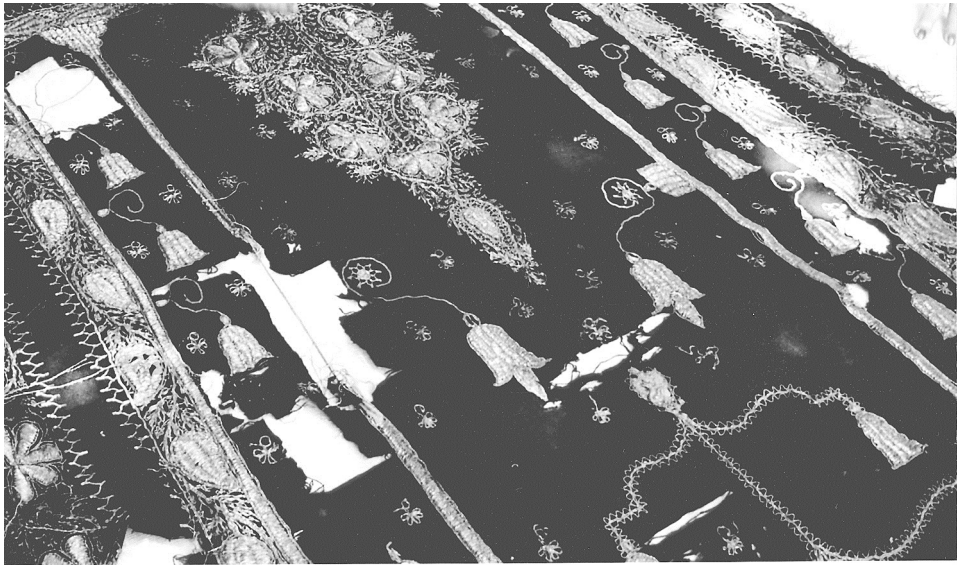


Рис. 2. Гаптована катапетасма до реставрації.

Техніка вишивки: основні деталі вишиті класичним прийомом золотого шиття «по карті» і «в прикріп». Нитка золота «скань» (бавовняна нитка, обвита золотою) кріпиться до основної тканини бавовняною ниткою. Подекуди є залишки знебарвленого напівзотлілого шовку, які дозволяють припустити, що маленькі внутрішні деталі орнаменту були зашиті натуральним шовком різних кольорів технікою гладь. Такою ж ниткою

почергово з золотою, ажурно вишивали листочки на каймі, що обрамляє центральне зображення по периметру, а також у нижньому дереві⁴.

В ході реставраційних робіт було виготовлено дублюючу основу та закріплено на ній катапетасму. Пошкоджені місця тканини було заповнено імітацією переплетення основи-утка, проведено штопальні роботи. Золоте шиття закріплено по всіх елементах орнаменту та вишито окремі елементи для повного відновлення композиції катапетасми⁵.

Реставраційні роботи були виконані групою майстринь Творчої майстерні під керівництвом Теліженко Олександри Василівни, Заслуженого художника України, голови Черкаського осередку Національної спілки майстрів народного мистецтва України, доцента кафедри дизайну ЧДТУ (рис. 3).



Рис. 3. Реставраційні роботи – процес реставрації основи.

Оскільки згадана катапетасма була подарована одним з місцевих жителів, є підстави припустити, що виготовлена вона була у Чигиринському Свято-Троїцькому дівочому монастирі.

В Україні існували провідні центри гаптарства, де виконували складні, почесні замовлення. Водночас були й монастирі, що продукували нескладні сюжетні та орнаментальні роботи для місцевих церков⁶. Ймовірно, в числі таких монастирів був і Чигиринський Свято-Троїцький дівочий монастир.

Монастирі були не лише центрами гаптарства та іконопису, а й, насамперед, осередками культури і освіти⁷. При всіх жіночих школах

Київської єпархії традиційно викладали жіноче рукоділля: кроїння та шиття білизни і одягу, вишивання по канві, гладдю, в'язання панчо, мережива, прошивок, виготовлення паперових квітів та ін.. Заняттям рукоділля відводили по декілька годин на тиждень. Чигиринський монастир був в числі тих, де найбільш раціонально було організовано вказані уроки⁸.

Варто зазначити, що традиції гаптарства у Чигиринському Свято-Троїцькому дівочому монастирі були настільки міцними, що в роки другої світової війни, коли було відновлено діяльність Чигиринського монастиря, відновили і роботу гаптувальниць. Представницею золотошвейного ремесла була послушниця Клавдія. За дослідженнями А.І. Перепелиці, її технологією вишивки та гаптування користувалися довгий час на фабриці Художекспорт м.Чигирин (пізніше перейменована на фабрику імені Лесі Українки)⁹.

Техніка гаптування дозволяє датувати катапетасму XIX століттям. Активний розвиток гаптарства в Україні припадає на XVI – XVIII ст. Протягом цього періоду фігурне образотворче шиття мало змінювалось у технічному плані. Найістотнішим нововведенням стало впроваджене у XVIII ст. шиття «за картою», що дало змогу через підкладання під фігури картону істотно збільшити об'ємність самого зображення¹⁰. Саме «за картою» і вигаптувані основні елементи на катапетасмі.

Але наприкінці XVIII ст. відбулися великі зміни й реорганізація всіх монастирів у зв'язку з виданим у 1786 р. Катериною II указом «Духовні штати». У монастирів відібрали землі й перевели їх на державне утримання, частину монастирів закрили, частину об'єднали. Це завдало значної шкоди монастирському життю, культурно-просвітницькій роботі, освіті, мистецтву, і, зокрема, гаптарству¹¹.

Відродження церковного шитва відбувається наприкінці XIX ст.. Передусім це було пов'язано з поглибленням інтересу художньої інтелігенції до витоків давнього мистецтва, вивчення його традицій¹². Можливо, на цей період припадає відродження традицій гаптарства і в Чигиринському Свято-Троїцькому дівочому монастирі. І, ймовірно, в цей же період була виготовлена і дана катапетасма.

Що стосується композиційного вирішення експонату, то скоріше за все воно є суто авторським. Відносно трактування орнаментальних елементів важко дати однозначне пояснення, оскільки аналогічних композицій на гаптованих катапетасмах на даний час авторам виявити не вдалося.

Взагалі основні орнаментальні елементи катапетасми подібні до тих, що зустрічаються на вишитих рушниках Чигиринщини, в тому числі і на так званих чернечих рушниках. Відносно пояснення семантики сюжетів на рушниках Тетяна Кара-Васильєва у своєму дослідженні «Історія української вишивки» зазначає: «Справді, всі образи народного мистецтва пройняті глибоким змістом. Нині вже важко з'ясувати цілісну картину початкової семантики сюжетів. З плином часу функції давніх образів втрачали своє первісне значення, набували нового змісту. Нині

прочитати і розшифрувати орнаменти неможливо, тим більше перенести на них своє бачення і вільне трактування розшифровки сюжетів»¹³. Тому ми зупинимось лише на традиційних релігійних значеннях деяких елементів орнаменту даної катапетасми, проте, не стверджуючи, що саме такий зміст вкладала в них сама майстриня.

На катапетасмі ми маємо зображення двох дерев: внизу – дерево-вазон, вище – дерево, що нагадує семиярусний свічник.

Мотив дерева-квітки (вазона), дерева життя у центральних і північних регіонах України (на Полтавщині, Київщині, Черкащині, Чернігівщині) є одним з найулюбленіших у вишивці рушників, у тому числі й чернечих. Його семантика пов'язана з язичницькою міфологією – священне дерево життя було символом матері-природи. Мотив дерева-квітки протягом часу модифікувався, інтерпретувався залежно від смаків і уявлень народних майстрів¹⁴.

Зображення дерева-квітки, дерева життя має тричастинний поділ, який в народній уяві асоціюється із підземним, земним і небесним царствами. Дерево – це зв'язок потойбічного світу з небесним, філософське осмисленням категорії вічності – минулого, сучасного і майбутнього¹⁵.

Між зображеннями двох дерев вигаптувані дві квітки (ймовірно, лілії) на підставках-завитках. У християнському мистецтві лілія символізує чистоту і праведність, а також відродження, безсмертя, воскресіння (по аналогії з багаторічними рослинами).

Центральна композиція катапетасми оточена аркою, яка за виглядом нагадує зображення настінного кіоту. Це враження підсилює бахрома, що відділяє склепіння арки.

Колони арки нагадують стовпи, які згадуються у Біблії в описі храму, побудованого Соломоном. Стовпи були поставлені біля притвору храму, один був названий Яхін («нехай він [Бог] поставить міцно»), інший Боаз («у силі»). Капітелі на стовпах були у вигляді лілій (1 Царів 7:21,22). Таким чином, у сакральному мистецтві стовпи символізували Божу міць і владу¹⁶.

Релігійний характер гаптованої композиції підкреслюється і багатим розшитим склепінням арки, яке представляє небо, сферу Бога і означає безсмертя¹⁷.

Цікава деталь полягає в тому, що Царські ворота, які ведуть у вівтарну частину храму, символізують ворота Раю. Згідно з символікою православного храму, вівтар представляє небо або райські оселі. А отже, Царські ворота ніби ведуть до духовного раю. Катапетасму розміщували в середині олтаря за Царськими воротами. Зображення арки на цій завісі створює враження перспективи, що веде в глибину, до духовного раю. Подібне перспективне зображення можна бачити, наприклад, на настінному кіоті в костелі Сан Джованні деї Фіорентини у Римі (Італія), кінець XV ст¹⁸. При такому композиційному вирішенні катапетасми, перед Царськими воротами ніби постає ілюзія простору, який відділяє світ реальний, земний, що належить людям, від надприродного, небесного.

Вхід до цієї специфічної зони символізує надію на життя вічне, на милість Бога і на спасіння¹⁹.

Досить цікавими є і елементи вигаптувані у смузі, що по периметру охоплює арку. У описі катапетасми, даному із «Творчої майстерні Олександри Теліженко» ці елементи названі ембріонами, по-народному «перчики»²⁰. Ще одним трактуванням даного елемента, більш наближеним до християнської символіки, може бути – зображення плодів фігового дерева – інжиру. У літургійному мистецтві мотив інжиру передає думку про спасіння, дар милосердя і вічне життя, як нагороду за добрі вчинки. У стародавньому Ізраїлі інжир був символом урожаю і достатку, а в подальшому означав добробут, який принесе панування Христа, а також спасіння і вічне життя в раю²¹. Вираз «сидіти під своєю виноградною лозою та під своїм фіговим деревом» символічно вказував на мир, безпеку і процвітання (Мих. 4:4, Зх. 3:10).

Підсилює враження про зображення саме плодів інжиру орнамент на широких пілястрових смугах. П'ятипелюсткові елементи зовні нагадують листочки фігового дерева. Фігові галузки (гілочки), вкриті листям, символізували Божу турботу і милосердя²².

Зважаючи на вищесказане, катапетасму, представлену в експозиції музею Б. Хмельницького, можна вважати справжнім витвором літургійного шитва. Але варто зауважити, що вивчення цього твору потребує продовження, оскільки поки що не виявлено аналогів даної катапетасми. Цінним для даного дослідження було б і виявлення та вивчення інших речей, вигаптуваних у Чигиринському Свято-Троїцькому монастирі.

Примітки:

¹ Фонди НІКЗ «Чигирин». Інвентарна картка № 1291.

² Фонди НІКЗ «Чигирин». Акт реставраційних робіт «Творчої майстерні Олександри Теліженко»: Катапетасма. ХІХ ст. С. 1.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 2.

⁵ Там же. С. 3.

⁶ *Кара-Васильєва Т.* Історія української вишивки / Т. Кара-Васильєва. К.: Мистецтво, 2008. 464 с. С. 62.

⁷ *Кара-Васильєва Т.* Історія української вишивки... С. 50.

⁸ *Лаврінєнко Н.П.* Утворення та діяльність навчальних закладів при жіночих монастирях Київської єпархії / Н.П.Лаврінєнко // Україна Соборна: Збірник наукових праць. Вип.4. Т.2. / Нац. акад. наук України, Ін-т історії України НАН України. К., 2006. С. 55.

⁹ *Перепелиця А.І.* З історії Чигиринського Свято-Троїцького монастиря / А.І. Перепелиця // Черкащина в контексті історії України. Матеріали Першої науково-краєзнавчої конференції Черкащини, присвяченої 50-річчю утворення Черкаської області. Черкаси, 2004. С. 190.

- ¹⁰ Історія української культури: У п'яти томах: Т.3. Українська культура другої половини XVII – XVIII століть / ред. колегія: Смолій В.А. (гол. редактор), Попович М.В., Сас П.М. та ін. К.: Наукова думка, 2003. 1248 с. С. 935.
- ¹¹ *Кара-Васильєва Т.* Історія української вишивки... С. 119.
- ¹² Там же. С. 139.
- ¹³ Там же. С. 268.
- ¹⁴ Там же. С. 279.
- ¹⁵ Там же. С. 282.
- ¹⁶ *Korpysz E., Korpysz K.* Wybrane symbole biblijne w dekoracjach sakrariow epoki renesansu / E. Korpysz, K. Korpysz // Історія релігій в Україні: науковий щорічник / упоряд. О. Киричук, М. Омельчук, І Орлевич. Л.: Інститут релігієзнавства – філія Львівського музею історії релігії; Вид-во «Логос», 2014. Книга II. 642 с. С.300.
- ¹⁷ Там же.
- ¹⁸ Там же. С. 310.
- ¹⁹ Там же. С. 301.
- ²⁰ Фонди НКЗ «Чигирин». Акт реставраційних робіт...С. 1.
- ²¹ *Korpysz E., Korpysz K.* Wybrane symbole biblijne...С. 313.
- ²² Там же.

**ПОТИР КІНЦЯ XVII – СЕРЕДИНИ XVIII СТ. ІЗ ФОНДОВОГО ЗІБРАННЯ
НАЦІОНАЛЬНОГО ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО ЗАПОВІДНИКА
«ЧИГИРИН»**

У зібранні Національного історико-культурного заповідника «Чигирин» зберігається потир [КВ-11374, ІП-3899], який представлений в експозиції Музею Богдана Хмельницького. Потир був переданий в дар заповіднику у лютому 2007 року громадянином Мовчаном В.Б.¹ (рис. 1).

Потир – чаша, яка використовується під час богослужіння. У канонічних Євангеліях є опис Таємної вечері, під час якої Ісус дав заповіт Євхаристії. Саме та чаша, яку тримав в руках Ісус під час Таємної вечері, проголосивши заповіт Євхаристії і стала праобразом потира. У потирі, за уявленнями християн, вино перетворюється на кров Ісуса.²

Потири відомі із часів перших християн. Спочатку чаші були дерев'яні, а з III ст. до IX ст. – скляні. З часу появи християнства були також золоті та срібні.³

Потир (КВ-11374, ІП-3899) є типовим зразком витворів золотарського мистецтва доби бароко. Бароко в золотарстві (кін. XVII – сер. XVIII ст.ст.) – це пишній карбований візерунок з листя аканта, типовий для всього європейського мистецтва цієї доби; це квіти та плоди, часто сплетені в гірлянди та букети. В бароковому декорі українських золотарів використовували також мотиви місцевої флори: квіти волошки, барвінку, виноградну лозу із соковитими гронами. Ювелірні вироби виготовляли переважно на замовлення. Найулюбленішою технікою, в якій золотарі досягли досконалості, було карбування. Також при виготовленні предметів із дорогоцінних металів широко застосовували гравірування і лиття, рідше – чернь, скань та емаль. У багатьох містах золотарі розробляли особливі форми



Рис. 1. Потир (КВ-11374, ІП-3899).

предметів і їх порядок декоративного оформлення, використовуючи при цьому улюблені прийоми художньої обробки металу⁴.

Потир, про який йдеться у розвідці, виготовлений із срібла 875 проби⁵ невідомим майстром у техніці карбування та гравірування. Виріб має загальну висоту – 23,6 см; діаметр вінець чаші – 11,5 см, діаметр піддону – 17,2 см; клейма відсутні.

Чаша предмету дзвоноподібна (рис. 1). Композиційно декор чаші складається з кількох частин. Верхня її частина позолочена із викарбуваним зображенням голгофського хреста. Нижня частина чаші прикрашена сорочкою з прорізним карбованим орнаментом. Сорочка декорована трьома овальними медальйонами, на яких викарбувано знаряддя тортур Христових (рис. 2).



Рис. 2. Медальйони – елементи декору чаші потиру.

У православній традиції композиції із зображенням знарядь тортур Христових починають з'являтися на покривцях, потирах, окладах Євангелій та ікон із XVII століття. Отже, на першому медальйоні викарбовано драбину та колону, складених та зв'язаних між собою мотузкою. На наступному канатом зв'язано зображення хреста, списа та палиці. На третьому медальйоні викарбовано: нагай, спис та жмут прутів у ланцюзі. Зображення медальйонів чергується із викарбуваними трьома голівками херувимів з крилами, які обрамлені акантовим листям.

Вінця чаші чисті, без карбувань.

Стоян потиру – фігурний, оздоблений трьома дископодібними виступами.

Піддон потиру східчастий, шестилопатевий (рис. 1), декорований шістьма овальними медальйонами (рис. 3) із зображеннями:

- 1) нерукотворного образу Спаса;
- 2) руки, нагая, палиці;
- 3) верхнього одягу, списа, губки;
- 4) серця, трьох цвяхів, молотка і щипців;
- 5) глека на таці;
- 6) дарохранительниці, тесака та губки.

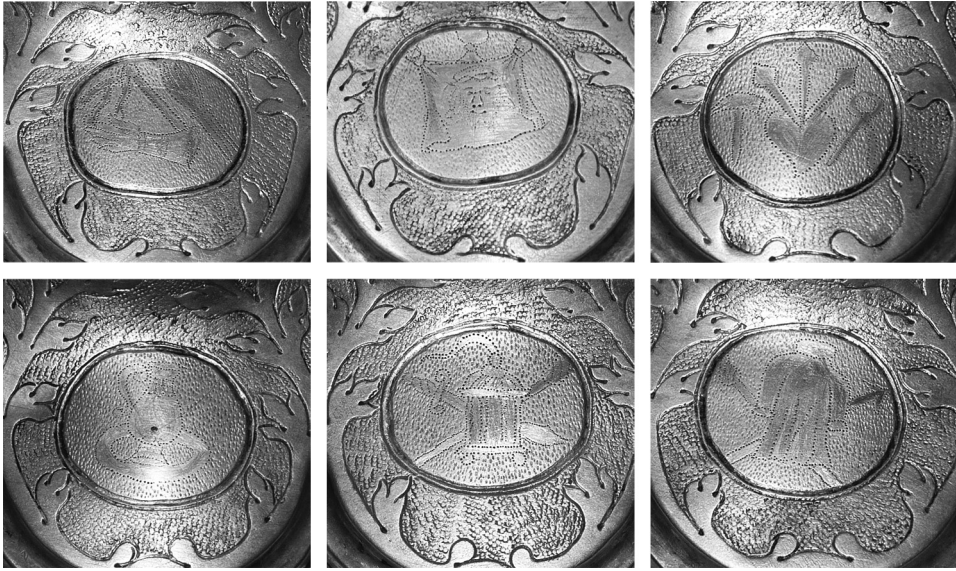


Рис. 3. Медальйони – елементи декору піддона потиру.

Медальйони обрамлені акантовим листям. Нижній ярус піддона оздоблений карбованим орнаментом у вигляді трьох херувимів, що чергуються з в'язками плодів та квітів. Вгорі піддон прикрашений карбованим орнаментом у вигляді шести стилізованих листків.

Отже, потир (КВ-11374, ІІІ-3899) є чудовим зразком золотарського мистецтва майстрів кінця XVII – середини XVIII століття та окрасою експозиції Музею Богдана Хмельницького міста Чигирин.

Примітки:

- ¹ Фонди НІКЗ «Чигирин». Уніфікований паспорт. ІІІ-3899.
- ² *Удовиченко І.В.* Потир с вкладной надписью Никифора Грибовского // Музейні читання / Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки» 14–16 листопада 2011 р. К., 2012. С. 361.
- ³ Там само.
- ⁴ *Полюшко Г.* Розквіт українського золотарства в козацьку добу XVI – XVIII ст. // Україна – козацька держава. К.: Емма, 2004. С. 886.
- ⁵ НА НІКЗ «Чигирин» // Акт експертних випробувань музейних предметів із дорогоцінних металів і дорогоцінного каміння № 2 від 27.09.2007 року.

АТРИБУЦИЯ НЕИЗВЕСТНЫХ КЛЕЙМ МАСТЕРОВ КИЕВСКОЙ ГУБЕРНИИ

Исследование автора посвящено деятельности мастеров золотого и серебряного дела Киевской губернии XIX – начала XX века. В данной статье рассматривается проблема атрибуции неизвестных клейм мастеров, так как в результате поиска предметного материала, были найдены образцы именных, не представленные в основных справочных изданиях.

В течение четырех лет были собраны образцы изделий и клейм мастеров Киевской губернии и Киевского пробирного округа. Параллельно велась работа в архивах г. Киева, где изучались дела, связанные с деятельностью мастеров золотого и серебряного дела.

Все предметы, которые были сфотографированы, принадлежат частным лицам. На сегодняшний день найдено около 300 образцов клейм 92-х мастеров и ювелирных заведений. Большинство из них относятся к периоду кон. XIX – нач. XX века. Помимо образцов клейм известных и неизвестных мастеров, указанных в издании «Золотое и серебряное дело XV – XX вв. Территория СССР»¹, удалось найти и такие клейма, которые не были представлены в основной специализированной литературе. Из 92-х, таких клейм – 60.

Значительная часть из собранных клейм, а именно 120, были на изделиях бердичевской фабрики И.Е. Заходера.

Одну из своих статей, Ж.Г. Арустамян посвятила вопросу атрибуции серебряных предметов с клеймом «ИЕЗ», где привела ряд значительных аргументов, дающих основание полагать, что эти изделия были изготовлены именно на этой фабрике².

Автор представленной статьи также обращалась к данной теме, и полностью соглашаясь с Ж.Г. Арустамян, приводила собственные доводы, хотя, и не исключала возможного существования другого клейма фабрики И.Е. Заходера³.

Во время поиска новых клейм, удалось познакомиться с человеком, который любезно предоставил третий вариант возможного доказательства.

Автор статьи, хотела бы выразить искреннюю благодарность Георгию Кундюкову за предоставленные фотографии, которые подвели черту и полностью подтвердили атрибуцию Ж.Г. Арустамян (рис. 1: 1–3).

Прежде всего, эти фотографии ценны тем, что дают первый образец клейма с полной фамилией владельца фабрики (по крайней мере, данная информация до сих пор не была опубликована). Но, большее значение они имеют для атрибуции многочисленных изделий с клеймами «И.Е.З» и «Н.И.Е.З» (наследников Заходера). Благодаря наличию ручек у подноса, которые подлежали обязательному клеймению как второстепенные части изделия⁴, мы получаем подтверждение тому, что все предметы с клеймами «И.Е.З» были изготовлены на фабрике Заходера. Был бы поднос, например, круглой формы (как правило, подобные делали без ручек), мы бы получили лишь образец фабричного клейма. Более того,

это ставило бы под сомнение правильность атрибуции предметов с клеймами «И.Е.З» как принадлежащих к изделиям фабрики Заходера.

В историко-публицистическом очерке Н.Д. Матюх есть иллюстрация аналогичного прямоугольного подноса с ручками⁵. Клеймо – «ИЕЗ», указанное автором, свидетельствует о том, что и на подобных изделиях Заходер не всегда ставил оба своих клейма (полное и сокращенное).



Рис. 1.

1 – Поднос. 1886 год. Фабрика серебряных изделий И.Е. Заходера. Серебро, гравировка. Частное собрание.

2 – Поднос. Фрагмент. Клеймо фабрики И.Е. Заходера в г. Бердичеве киевской губернии – «И. ЗАХОДЕРЪ». Государственное пробирное клеймо Российской империи с изображением Георгия Победоносца (клеймо Московской пробирной палатки), с инициалами московского пробирного мастера Александра Васильевича Романова (занимал должность 1886–1894 гг.), с датой апробирования – 1886 год и цифрой 84-й пробы серебра.

3 – Поднос. Фрагмент. Клеймо фабрики И.Е. Заходера – «И.Е.З». Знак-удостоверение с изображением Георгия Победоносца.

На изделии, представленном в данной статье, стоят клейма Московской Пробирной палатки. Относительно предметов этой фабрики, находящейся в пределах Киевской губернии, с клеймами Московской Пробирной палатки и Московского пробирного округа, автор писала в статье «Паровая фабрика разных серебряных изделий И.Е. Заходера в г. Бердичеве»⁶. На основании найденных образцов и согласно правилам пробирных уставов 1879 г., 1882 г. и 1896 г., исследователем было высказано предположение о возможном существовании московского отделения фабрики Заходера⁷.

Согласно правилам Устава 1879 года, пробирные учреждения могли принимать изделия только от зарегистрированных мастеров и фабрикантов, а мастерам категорически запрещалось производить драгоценные изделия не в том месте, где они были зарегистрированы⁸. А.Н. Иванов пишет, что «правила Пробирного Устава в то время очень жестко контролировались и исполнялись. Вольное трактование правил Пробирного Устава не допускалось. Поэтому любые изделия, изготовленные в период действия настоящего Устава, при любых обстоятельствах должны соответствовать рассмотренным выше правилам.»⁹.

О требованиях Устава 1882 года, А.Н. Иванов говорит: «Любое пробирное клеймение производилось только в том месте, где была зарегистрирована изготовившая изделие фабрика или мастерская»¹⁰. В копии Устава, сохранившейся в архивных документах сказано: «[...] должны быть представлены къ заклеяменію [...] въ то пробирное учрежденіе, въ округѣ котораго находится приготоившая ихъ фабрика или мастерская [...]»¹¹.

Предметы, о которых шла речь в предыдущей статье, были апробированы в 1881 г. и 1888 г. Найдены еще 2 образца – 1885 г. и 1886 г. Также, информацию о том, что до 1892 г. клеймо «ИЕЗ» встречается с московским городским клеймом, мы находим в книге «Золотое и серебряное дело XV – XX вв. Территория СССР»¹².

Так как были найдены 2 изделия с пробирными клеймами 1908–1926 гг., были рассмотрены правила Устава, действующего в данный период.

Согласно Уставу 1896 года: «Обращаемые въ торговлю золотыя и серебряныя издѣлія, подлежащія обязательнымъ пробѣ и клейменію (ст. 2), должны быть предъявлены въ пробирное установленіе того округа, въ которомъ имѣетъ постоянное мѣсто жительства владѣлецъ издѣлія.»¹³. В следующей главе читаем: «Издѣлія внутренняго изготовленія предъявляются къ заклеяменію промышленникомъ, ихъ приготоившимъ.»¹⁴.

Здесь необходимо уточнить относительно постоянного места жительства. В «Положении о видах на жительство», которое вступало в силу с 1 января 1895 года указано, что: «Мѣстомъ постояннаго жительства признается: 1) для дворянъ, чиновниковъ, почетныхъ гражданъ, купцовъ и разночинцевъ – мѣсто, гдѣ кто по службѣ или занятіямъ, или промысламъ, или недвижимому имуществу имѣетъ осѣдлость, либо домашнее обзаведеніе; 2) для мѣщанъ и ремесленниковъ – городъ, посадъ

или мѣстечко, къ мѣщанскому или ремесленному обществу которыхъ они причислены; 3) для сельскихъ обывателей – сельское общество или волость, къ коимъ они приписаны»¹⁵. Известно, что Израиль Еселевич Заходер был купцом 2-ой гильдии¹⁶.

Таким образом, на основании этих правил и существующих предметов, можно сделать вывод о том, что в пределах московского округа должно было находиться отделение фабрики Заходера.

Теперь вернемся к главному вопросу данного исследования – атрибуции 60-ти клейм, которые не удалось найти в справочных изданиях.

Конечно, в первую очередь, нужно обращаться к сведениям учетных книг пробирных учреждений. Мастер, который хотел заниматься ювелирным ремеслом, обязан был зарегистрироваться в Пробирной палатке и предоставить на олове слепок со своего клейма. К сожалению, пока не удалось обнаружить эти материалы в архивах Киева, не известны автору и упоминания о них в публикациях украинских исследователей. Возможно, это связано с системой государственного контроля, и документы Киевского пробирного учреждения следует искать в архивах Санкт-Петербурга, где находилось Министерство финансов в XIX веке. Так как, все ведомства, которым подчинялась пробирная часть в разное время, входили в состав Министерства финансов.

Учетные книги, с принадлежащими к ним документами, должны были ежегодно предоставляться на ревизию в организацию, осуществляющую контроль. Согласно положению о пробирных палатках, утвержденному в 1840 году, местные и окружные палатки обязаны были сдавать книги в Казенную палату своей губернии¹⁷. В Пробирном Уставе 1861 года сказано, что «по окончаніи года и по представленіи вѣдомостей за Сентябрьскую треть, Пробирныя Палатки немедленно представляютъ книги съ принадлежащими къ нимъ документами на ревизию въ Департаментъ Горныхъ и Соляныхъ Дѣлъ»¹⁸. В Инструкции по пробирной части, утвержденной 2 июля 1897 года, также говорится об учетной документации сдаваемой в местные контрольные учреждения. Но, в ней же указана книга со списками мастеров и фабрикантов, которая, судя по всему, должна была оставаться в Пробирном управлении (§ 10). Также в пробирном учреждении должны были храниться пластинки с оттисками именных (§132)¹⁹.

Таким образом, пока на сегодня основным источником информации о мастерах Киевской губернии являются материалы Киевской управы ремесленных цехов, хранящиеся в Государственном архиве г. Киева. Они включают в себя документы Киевской управы ремесленных цехов, Киевского серебряного цеха и Киевского упрощенного ремесленного управления.

Для того, чтобы зарегистрироваться в Пробирной палатке, мастер должен был предоставить дозволительное свидетельство, так как: «по силе статей 285, 387 и 466 Устава о ремесленной промышленности, желающие производить мастерство там, где существует цеховое устройство или иное ремесленное управление, обязаны приписаться к местному ремесленному обществу, с получением на производство мастерства

дозволительного свидетельства от местной ремесленной управы [...]»²⁰. То есть, данные ремесленных управ и пробирных палаток должны были полностью совпадать. Однако, нарушения и несоблюдение правил существовали во все времена.

В сборнике архивных документов, составленном В.В. Скурловым и А.Н. Ивановым, представлен текст доклада министра финансов С. Витте и директора Департамента промышленности того же министерства В. Ковалевского в 1895 году. В докладе сказано: «в значительной степени страдает фактический надзор за торговлей изделиями из золота и серебра также от неупорядочения регистрации торговых и промышленных заведений, от неаккуратного доставления мастерами и торговцами заявлений о производстве ими промысла или торговли изделиями из драгоценных металлов и от несогласования сведений этого рода, имеющих у ремесленных управ и податных инспекторов, со сведениями Пробирных Палаток [...]»²¹.

Несмотря на нарушения и не полностью сохранившиеся архивные материалы, мы вполне законно можем обращаться к сведениям ремесленных управ в вопросах атрибуции клейм.

В 1886 году были расформированы киевские цеха²² и введено упрощенное ремесленное управление, суть которого заключается в том, что мастера не разделяются на цехи, а составляют в городе, где оно находится одно ремесленное сословие²³.

Киевское упрощенное ремесленное управление просуществовало недолго. В 1901 году Министерство внутренних дел обязало Киевского губернатора предоставить сведения о сословном составе ремесленных обществ в городских поселениях губернии, в связи с обсуждением вопроса о правильности существования в них ремесленных управлений. На основании того, что «[...] по силѣ ст. 609 Т. IX Зак. о Сост., изд. 1899 г., частное управленіе ремесленнаго сословія на основаніяхъ, изложенныхъ въ Уставѣ Ремесленномъ, образуется лишь въ тѣхъ городахъ, гдѣ ремесленники составляютъ «особое сословіе, отдѣльное отъ мѣщанскаго». Сословіе это составляется изъ лицъ, принадлежащихъ къ нему по праву рожденія, а равно лицъ другихъ податныхъ состояній, вступившихъ въ него по приѣмнымъ приговорамъ ремесленнаго общества на неограниченное время [...]»²⁴. Таким образом, по распоряжению Министра внутренних дел от 30 апреля 1901 года на основании того, что в Киеве не существовало отдельного ремесленного сословия, Киевское упрощенное ремесленное управление было упразднено²⁵.

В Государственном архиве Киевской области хранятся 2 дела, одно об упразднении Киевского упрощенного ремесленного управления, из него следует вышесказанное, другое об открытии (начато в 1908 г. и прекращено в 1911 г.). Второе дело касается не столько самого открытия ремесленного управления, сколько попыток это сделать. В деле содержится несколько прошений от ремесленников Киева. Количество, подписавшихся под некоторыми из них, более 100 человек. В прошении 1908 года киевские ремесленники пишут что, «въ 1902 году Кіевское

упрощенное Ремесленное Управление по распоряженію Правительства упразднено, а производство ремесел представлено право свободно производить, не зависимо отъ имѣеть ли лицо званіе мастера или подмастерья, с соблюденіемъ лишь Устава о пошлинахъ за право торговли и промысловъ, и вотъ съ того вышесказанного времени какъ упразднено Кіевское ремесленное Управление наплывъ въ г. Кіевъ съ разныхъ сторонъ Россійской Имперіи фиктивныхъ ремесленниковъ евреевъ самый громаднѣй, и они забрали въ свои руки всѣ ремесла и подряды на спекуляціи подъ видомъ знающаго ремесла и тѣмъ подрываютъ къ намъ довѣріе со стороны заказчиковъ и по неволѣ дѣйствительные ремесленники должны отъ нихъ уже пользоваться заработками крайне мизерными, тогда какъ при существованіи Кіевского ремесленного Управленія надъ каждымъ пріѣзжавшимъ въ Кіевъ иногороднимъ ремесленникомъ кромѣ того, что онъ представлялъ ремесленное свидѣтельство на званіе мастера или подмастерья и другихъ документовъ, былъ контроль, какъ провѣрка в знаніи ремесла, такъ и въ занятіи таковымъ, чемъ преграждался путь къ эксплуатаціи и приплыва такого массового ремесленника, и мы въ то время могли бѣзбѣдно жить отъ заработковъ своего ремесла и воспитывать своихъ дѣтей, а въ данное время мы совершенно обѣднѣли и не только воспитывать дѣтей, но нѣкоторымъ ремесленникамъ даже на дневное пропитаніе не хватаетъ средствъ»²⁶.

И, это только вступительная часть прошения. Но, что действительно правда, это система выдачи ремесленного свидетельства на званія мастера иногороднимъ ремесленникамъ. В целом, порядок выдачи свидетельствъ, проходил такимъ же образомъ и раньше. Испытаніе на знаніе мастерства проводили цеховые мастера и старшины, после составляли аттестат и отправляли его в ремесленную управу вместе с поручительной подпиской. После чего, мастер, который прошел испытаніе, получал в ремесленной управе свидетельство на производство мастерства. Свидѣтельство выдавалось на определенный срокъ и являлось основанием для записи в цех²⁷. Этотъ весь процессъ просто былъ объединенъ в веденіе одного учрежденія – Кіевского упрощенного ремесленного управления.

Следующее прошеніе, не менее проникновенное, было отъ владельцев слесарныхъ мастерскихъ и мастеровыхъ по металлу. Они писали: «Изъ мастерскихъ, находящихся въ гор. Кіевѣ только одна треть принадлежатъ русскимъ владѣльцамъ, – остальные еврейскимъ. Тяжелымъ ярмомъ лежитъ на насъ русскихъ труженникахъ такая несправедливость, ибо еврейская мастерскія, какъ намъ извѣстно ничто иное какъ пріюты и ночлежки для безправныхъ и безпаспортныхъ евреевъ, враговъ нашего отечества»²⁸.

Авторъ не будетъ перечислять все «смертные грехи» евреевъ, отметитъ лишь, что переписка захватывающая. Однако, несмотря на все прошенія и аргументы ремесленниковъ, которые хотели вернуть прежнюю систему ремесленного управления, вплоть до возвращенія цехового устройства, в Кіеве ремесленное управление открыто не было (по крайней мерѣ, до 1913 года).

Вышеуказанное прошение было передано в Канцелярию Киевского губернатора с сопроводительным письмом от имени Полицмейстера из которого следует, что «въ Кіевѣ ремесла всѣхъ категорій, какъ и торговля, находятся, главнымъ образомъ въ рукахъ евреевъ. Евреи ремесленники, пользуясь свободнымъ правомъ жительства во всѣ частяхъ города, свободно заселяютъ его и являются преобладающимъ элементомъ среди ремесленного класса. Указанное просителями цифровое равненіе весьма близко къ дѣйствительности. Но причинъ этому не слѣдуетъ икать въ отсутствіи въ Кіевѣ ремесленной управы, а въ исключительной способности еврейской націи къ инициативѣ и предприимчивости въ сферѣ торгово-промышленной дѣятельности. Евреи ремесленники могутъ селиться въ Кіевѣ и открывать здѣсь ремесленныя заведенія только при наличности у нихъ ремесленныхъ свидѣтельствъ. Такія свидѣтельства, до снабженія еврея билетомъ на право жительства въ Кіевѣ, провѣряются по мѣсту ихъ выдачи»²⁹.

Здесь важно, во-первых, то, что такой порядок проверки, действительно был. В Государственном архиве Киевской области сохранилось 21 под общим названием «Дело о проверке законной выдачи ремесленного свидетельства на звание мастера для определения права жительства в г. Киеве»³⁰. В подобных документах, иногда, можно найти больше сведений, чем в частично сохранившихся делах Ремесленного управления (вплоть до фотографии, удостоверяющую личность). К сожалению, из 21 дела, всего одно оказалось ювелира. Во-вторых, данные материалы предоставляют новые направления для поиска информации, в частности инициалов мастеров. Речь идет о временных билетах на право жительства³¹ и выписках из подворной книги дома³², где, и в одном и другом случае, помимо Ф.И.О. указывается род занятия (ремесла), откуда прибыл и т.п. В-третьих, это имеет самое большое значение. В сопроводительном письме говорится о свидетельствах. Практически в каждом деле о проверке были свидетельства, выданные Бердичевским упрощенным ремесленным управлением 1911–1913 г. Из двух, имеющихся ремесленных управлений Киевской губернии (в Киеве и Бердичеве), упразднили только в Киеве, так как в Бердичеве было ремесленное сословие отдельного от мещанского³³. Таким образом, на сегодняшний день, сведения Бердичевского упрощенного ремесленного управления являются основным источником информации для атрибуции клейм мастеров золотого и серебряного дела Киевской губернии начала XIX века.

Из архивных материалов Киевского упрощенного ремесленного управления, безусловно, представляют интерес ежегодные списки мастеров. В них содержится информация о мастерах бывшего серебряного цеха и иногородних ремесленниках, получивших свидетельство. В эти списки вносили Ф.И.О., адрес и каким ремеслом занимался мастер.

Необходимо обращать внимание на указанный род ремесла, так как мастер обязан был заниматься только тем ремеслом, на которое получил разрешение. Серебряных дел мастер не имел право принимать заказы из золота³⁴.



1



2



3



4



5



6



7

Рис. 2. Атрибутируемые ювелирные клейма:

1 – Клеймо неизвестного мастера-монограммиста «А.А» приписываемое Айзику Альбину – мастеру ювелирного ремесла. Государственное пробирное клеймо Российской империи 1908–1927 гг. с шифром Киевского окружного пробирного управления.

2 – Клеймо неизвестного мастера-монограммиста «А.П» приписываемое Агафону Пацубенко – мастеру золотого и серебряного ремесла. Государственное пробирное клеймо Российской империи 1908–1927 гг. с шифром Киевского окружного пробирного управления.

3 – Клеймо неизвестного мастера-монограммиста «Д.Э» приписываемое Данкею Эльштейну – мастеру золотого и серебряного ремесла. Государственное пробирное клеймо Российской империи 1908–1927 гг. с шифром Киевского окружного пробирного управления.

4 – Клеймо неизвестного мастера-монограммиста «И.З» приписываемое Ицко Забелинскому – мастеру золотого и серебряного ремесла. Государственное пробирное клеймо Российской империи 1899–1908 гг. с инициалами управляющего Киевским пробирным округом Льва Фридриховича Олекса.

5 – Клеймо неизвестного мастера-монограммиста «И.К» приписываемое Иосе Кагану – мастеру по золотому ювелирному ремеслу.

6 – Клеймо неизвестного мастера-монограммиста «М.Р» приписываемое Мордко Рафесу – мастеру золотого и серебряного ремесла. Государственное пробирное клеймо Российской империи 1908–1927 гг. с шифром Киевского окружного пробирного управления.

7 – Клеймо неизвестного мастера-монограммиста «Х.С» приписываемое Хаиму Сандлеру – мастеру серебряного ремесла. Государственное пробирное клеймо Российской империи 1908–1927 гг. с шифром Киевского окружного пробирного управления.

Безусловно, совпадение инициалов на именнике с данными из списков не дает основания утверждать, что клеймо принадлежит именно этому мастеру. Не зная, какой точно была формы рамка, количество букв на клейме, ставил ли мастер точку между инициалами, имели ли буквы наклон и т.п., можно лишь предполагать, что данное клеймо является именником мастера. Но, нужно отметить, что если сопоставить все (инициалы, время, ремесло), совпадений не так много.

Кроме вышеназванных списков, в архиве хранятся дела о записи в число мастеров, ремесленных работников и подмастерьев. Для атрибуции клейм рассматриваются только данные мастеров. Например, ремесленный работник (в отличии от мастера) мог заниматься своим ремеслом только по найму, ему запрещалось нанимать для своих работ подмастерьев и учеников и продавать свои изделия. Но, дела ремесленных работников и подмастерьев тоже, желательно, смотреть, так как там были записаны мастера, к которым поступили работники и подмастерья. А также мастера, которые проводили испытание на мастерство. Иногда этих имен нет в ремесленных списках.

Мастер, который хотел заниматься в Киеве своим ремеслом, должен был подать заявление в Киевское упрощенное ремесленное управление. В заявлении он указывал ремесло, производством которого хотел заниматься, просил испытать его в знании этого мастерства и выдать ему дозволительное свидетельство. Обязательно предоставлял паспорт и ремесленные документы. Свидетельство на право ремесла выдавали на срок действия паспорта. В XIX веке паспорта мещанам выдавали сроком на один год. Паспорт служил удостоверением личности и давал ремесленнику право на «отлучку» из мест постоянного жительства.

Мастер проходил испытание на знание мастерства в Ремесленной управе в присутствии присяжных экспертов, Иногда ремесленника отправляли к другому мастеру. Сохранились письма из Ремесленной управы к мастерам, которых просили произвести испытание. Как правило, ответ с результатом экзамена писали на том же письме и отправляли назад в Ремесленное управление. После испытания составляли протокол, где было сказано, что мастер вполне может заниматься означенным ремеслом. Выдавали Свидетельство на право заниматься определенным ремеслом и записывали его в ремесленную книгу.

Материалы дел о записи в мастера более информативны, чем ремесленные списки. Конечно, это обрывочные краткие сведения, но данные о некоторых ремесленниках можно собрать от подмастерья до мастера.

Для атрибуции неизвестных клейм, автор использовала вышеуказанные архивные материалы Киевского упрощенного ремесленного управления. Исследование, задачей которого была атрибуция 60-и клейм мастеров Киевской губернии и Киевского окружного пробирного управления, показало, что это представляется возможным, даже без сведений Пробирного учреждения. Из 60-ти атрибутировано 7 клейм, но, учитывая то, что в соответствии с Инструкцией по пробирной части от 2 июля 1897 года губернии и области распределили между окружными пробирными управлениями. В Киевское окружное пробирное управление включено 8 губерний: Киевская; Подольская; Волынская; Черниговская; Харьковская; Бессарабская (Хотинский уезд); Полтавская³⁵, результат вполне закономерен.

Из 7-ми клейм по периоду времени совпало только одно. 6 клейм относятся к периоду 1908–1926 гг. Все, из указанных мастеров, работали в конце 1890-х, некоторые только в конце века получили Свидетельство мастера, об одном мастере есть сведения начала века. Таким образом, речь идет о совсем небольшой разнице во времени. Пока не найдены другие сведения, вполне допустимо предположить, что найденные образцы клейм являются именниками данных мастеров.

1. Айзик Альбин – житомирский мещанин, 1893 г. подмастерья ювелирного мастерства; 1893–1898 гг. работал у ювелира Стефана Дворжецкого; сентябрь 1898 г. ремесленного работника; ноябрь 1898 г. мастер ювелирного ремесла. Свидетельство Житомирского ремесленного управления³⁶ (рис. 2: 1).
2. Агафон Пацубеенко – радомысльский мещанин, в 1899 г. золотым и серебряным ремеслом³⁷ (рис. 2: 2).
3. Данкель Эльштейн – минский мещанин, в 1897 г. мастер золотого и серебряного дела³⁸; в 1901 г. в число ремесленных работников при Данкеле Эльштейне был записан могилевский мещанин Янкель Либстер³⁹ (рис. 2: 3).
4. Ицко Забелинский – 1891 г. ремесленный работник по золотому и серебряному ремеслу⁴⁰; 1892–1897 гг. мастер по золотому и серебряному ремеслу⁴¹ (рис. 2: 4).
5. Иося Каган – житомирский мещанин, 1897 г. мастер по золотому ювелирному мастерству⁴² (рис. 2: 5).
6. Мордко Рафес – трипольский мещанин, 1893 г. подмастерья по золотому и серебряному ремеслу⁴³; 1897 г. мастер золотому и серебряного ремесла⁴⁴ (рис. 2: 6).
7. Хаим Сандлер – 1891–1897 гг. мастер серебряного ремесла⁴⁵ (рис. 2: 7).

Примечания:

- ¹ *Постникова-Лосева М.М.* Золотое и серебряное дело XV–XX вв. Территория СССР / М.М. Постникова-Лосева, Н.Г. Платонова, Б.Л. Ульянова. М.: ЮНВЕСТ, ТРИО, 1995. 374 с.
- ² *Арустамян Ж.Г.* К вопросу об атрибуции серебряных изделий с клеймом «И.Е.З» / Ж.Г. Арустамян // Музейні читання. Матеріали наукової конференції. Грудень 2001 р. К., 2002. С. 105–114.
- ³ *Мальцева О.М.* Паровая фабрика разных серебряных изделий И. Е. Заходера в г. Бердичеве / Мальцева О.М. // Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки». 12–14 листопада 2012 р. К., 2013. С. 282–297.
- ⁴ *Иванов А.Н.* Пробирное дело в России (1700–1946). Руководство для экспертов-искусствоведов / Александр Николаевич Иванов. М.: Издательство Русский национальный музей, 2002. С. 171.
- ⁵ *Матюх Н.Д.* Що дорожче срібла-золота / Наталія Дмитрівна Матюх. К.: Асамблея діл. кіл: Ін-т соц. іміджмейкінгу, 2006. С. 88–89. (Ювеліри України; т. 1).
- ⁶ *Мальцева О.М.* Паровая фабрика разных серебряных изделий И.Е. Заходера в г. Бердичеве... С. 282–297.
- ⁷ Там же. С. 295.
- ⁸ *Иванов А.Н.* Пробирное дело в России (1700–1946). Руководство для экспертов-искусствоведов... С. 148 – 150.
- ⁹ Там же. С. 150.
- ¹⁰ Там же. С. 157.
- ¹¹ ЦДА, ф. 1191, оп. 1, спр. 391, 1882 р., арк. 55 (зв.).
- ¹² *Постникова-Лосева М.М.* Золотое и серебряное дело XV–XX вв. Территория СССР... С. 166.
- ¹³ Полное собрание законов Российской империи. Закон № 12625 от 11 марта 1896 года / режим доступа: http://www.nlr.ru/e-res/law_r/content.html.
- ¹⁴ Там же.
- ¹⁵ Полное собрание законов Российской империи. Закон № 10709 от 3 июня 1894 года / режим доступа: http://www.nlr.ru/e-res/law_r/content.html.
- ¹⁶ *Арустамян Ж.Г.* К вопросу об атрибуции серебряных изделий с клеймом «И.Е.З»... – С. 108.
- ¹⁷ Полное собрание законов Российской империи. Закон № 13997 от 27 ноября 1840 года / режим доступа: http://www.nlr.ru/e-res/law_r/content.html
- ¹⁸ ЦДА, ф. 486, оп. 4, спр. 119"а", 1861 р., арк. 59.
- ¹⁹ Высочайше утвержденный 11 Марта 1896 г. Пробирный Уставъ и Инструкція по пробирной части утвержденная г. Министромъ Финансовъ. СПб., 1897. [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://www.litres.ru/raznoe/vysochayshe-utverzhdennyu-11-marta-1896probirnyu-ustav-i-instrukciya-po-probirnoy-chasti/>
- ²⁰ Клеймение русских золотых и серебряных изделий на рубеже XIX–XX веков: Сб. архивных материалов / [сост. В.В. Скурлов, А.Н. Иванов]. СПб.: Лики России, 2001. С. 124.

- ²¹ Клеймение русских золотых и серебряных изделий на рубеже XIX–XX веков: Сб. архивных материалов... С. 69.
- ²² *Арустамян Ж.Г.* Киевский серебряный цех в XIX веке / Арустамян Ж.Г. // Ювелирное дело на Украине. Сборник научных статей. К., 1992. 69 с.
- ²³ *Тихоновъ П.* Справочная книжка для золотыхъ и серебряныхъ дѣлъ мастеровъ / П. Тихонов. К.: Типографія Императорскаго Университа св. Владими, 1904: электронное приложение // Иванов А.Н. Пробирное дело в России (1700–1946). Руководство для экспертов-искусствоведов / Александр Николаевич Иванов. М.: Издательство Русский национальный музей, 2002. 752 с.
- ²⁴ ДАКО, ф. 1 оп. 113, спр. 281, 1902 р., арк. 1.
- ²⁵ ДАКО, ф. 1 оп. 118, спр. 852, 1908 р., арк. 5.
- ²⁶ ДАКО, ф. 1 оп. 118, спр. 852, 1908 р., арк. 1.
- ²⁷ *Арустамян Ж.Г.* Киевский серебряный цех в XIX веке... С. 58–59.
- ²⁸ ДАКО, ф. 1 оп. 118, спр. 852, 1908 р., арк. 8.
- ²⁹ ДАКО, ф. 1 оп. 118, спр. 852, 1908 р., арк. 12.
- ³⁰ ДАКО, ф. 1 оп. 331, спр. 301–322.
- ³¹ ДАКО, ф. 1 оп. 331, спр. 303, 1912 р., арк. 13.
- ³² ДАКО, ф. 1 оп. 331, спр. 307, 1912 р., арк. 16.
- ³³ ДАКО, ф. 1 оп. 113, спр. 281, 1902 р., арк. 2.
- ³⁴ *Арустамян Ж.Г.* Киевский серебряный цех в XIX веке... – 59 с.
- ³⁵ *Иванов А.Н.* Пробирное дело в России (1700–1946). Руководство для экспертов-искусствоведов... С. 253–255.
- ³⁶ ДАМК, ф. 339, оп. 10, спр. 9, арк. 1–9.
- ³⁷ ДАМК, ф. 339, оп. 10, спр. 342, арк. 1–2.
- ³⁸ ДАМК, ф. 320, оп. 2, спр. 836, арк. 176.
- ³⁹ ДАМК, ф. 339, оп. 12, спр. 60, арк. 1–4.
- ⁴⁰ ДАМК, ф. 320, оп. 5, спр. 76.
- ⁴¹ ДАМК, ф. 339, оп. 5, спр. 71. ДАМК, ф. 320, оп. 2, спр. 836, арк. 50.
- ⁴² ДАМК, ф. 339, оп. 8, спр. 235.
- ⁴³ ДАМК, ф. 339, оп. 5, спр. 235.
- ⁴⁴ ДАМК, ф. 320, оп. 2, спр. 836, арк. 107.
- ⁴⁵ ДАМК, ф. 320, оп. 2, спр. 746, арк. 61. ДАМК, ф. 320, оп. 2, спр. 753, арк. 202. ДАМК, ф. 320, оп. 2, спр. 836, арк. 116.

ПРЕДМЕТ ЮДАЇКИ ІЗ ЗІБРАННЯ ЧЕРНІГІВСЬКОГО ІСТОРИЧНОГО МУЗЕЮ ІМЕНІ В.В. ТАРНОВСЬКОГО

У зібранні юдаїки Чернігівського історичного музею імені В.В. Тарновського представлено понад 50 предметів і тільки один із них виготовлений зі срібла.

Це – указка для читання Тори (И-4808)¹, яку на івриті називають яд (рука)² (рис. 1).

Святість Тори передбачала дбайливе та поважне ставлення до неї. Приписувалося ніколи не промовляти текст напам'ять, а обов'язково читати, не торкаючись тексту, сумлінно слідкуючи за кожною літерою за допомогою спеціальної указки. Сувій Тори складається із численних зшитих листів пергамену, обов'язково зі шкіри кошерної тварини. Всі літери пишуть вручну пташиним пером спеціальним чорнилом³. Зазвичай Тору переписували впродовж року, а іноді більше. Тому правило дбайливого ставлення до сувою Тори має ще і практичне значення.

Указка для читання Тори є культовим предметом і належить до її традиційного оздоблення. У синагозі мала бути як мінімум одна указка, але їх кількість залежала від заможності синагоги, кількості сувоїв Тори тощо. Наприклад, у віленській синагозі в першій половині XVII ст. «все было из серебра или золота, парчи, шелка или бархата. Уже решетка, отделявшая синагогу от ступеней алтаря, была серебряная; из серебра были все подсвечники, даже большой светильник; свитки были намотаны на серебряные валики, указок к Торам было 14, а серебряных щитов с драгоценными камнями – 36»⁴.

Указки мають, як правило, форму стрижня з вістрям у вигляді кисті руки (часто оздобленої високим манжетом) із витягнутим вказівним пальцем. Звідси і назва – яд (יָד). Виготовляють їх з кістки, дерева, бронзи, іноді – із золота, але більшість – зі срібла з використанням різноманітних технік⁵, у середньому їх довжина 14–35 см, вага – 50–200 гр.

В Чернігівський історичний музей імені В.В. Тарновського указка потрапила в післявоєнний час в результаті музейного обміну. У картці, складеній у 1951 р. було записано: «Указка еврейская состоит из вьющейся четырехгранной палочки, которая проходит через два пустотелых



Рис. 1. Яд – указка для читання Тори (И-4808).

шарика, разделенная растительным орнаментом, с одной стороны оканчивается ушком, а с другой кистью человеческой сжатой и протянутым указательным пальцем, на которой имеется какая-то надпись. Передана Черкесским краеведческим музеем в 1950 г.»



Рис. 2.

Довжина указки 28 см, вага 140 гр., проба срібла – 750. Невідомий майстер (клеймо відсутнє) використав традиційні техніки – лиття, карбування, гравірування. Поверхня указки прикрашена стилізованим рослинним орнаментом. Простежено сліди ремонту – використана срібна монета 20 копійок 1906 р. (рис. 2).

У зібранні Музею історичних коштовностей України знаходиться майже 50 указок⁶. Серед них є кілька схожих на «чернігівську». Вони зроблені в Україні і датують-

ся другою половиною XIX ст.* Тому можна припустити, що указка із чернігівської збірки виготовлена також на території України в той самий час. **

Цю версію підтверджує і напис на манжеті. Через невелику поверхню на указках досить рідко робили дарчий напис або напис приналежності⁷. Але в нашому випадку на манжеті рукавички є напис івритом у шість рядків (рис. 3: 1, 2): «КОЛЬ ХА ХАБУРА ПАОЛЕЙ ЦЕДЕК ХАИМ ЭЙЛЕХ? БЕН МОРДЕХАЙ МИ ШПОЛЕ».

В перекладі: «Все товариство працівників справедливості (юстиції?, або праведних (чи добродесних) працівників) Хаїм Ейлах син Мордехая зі Шполя»***.

На сьогодні м. Шпола – районний центр Черкаської області, який має досить багату єврейську історію в минулому. За даними єврейської енциклопедії Брокгауза та Єфрона: «Шпола – местечко Киевской губернии, Звенигородского уезда. По ревизии 1847 г. "Шполянское еврейское общество"»



Рис. 3.

состояло из 1516 душ. По переписи 1897 г. жителей в Шполе 11933, среди них 5388 евр. ... имеются (1905 г.) общество пособия бедным, богадельня, 4 молитвенных дома, большая синагога; на содержании этих общественных учреждений из коробочного сбора, выражающегося (1905 г.) в сумме 6600 руб., расходуется 3650 руб.; 1400 руб. расходуется на общие натуральные повинности: содержание десятских, земской почты, освещение местечка и на санитарные цели. Имеются (1910 г.) еврейские училища: одно частное мужское, одно частное женское, вечерняя школа для взрослых девушек, талмуд-тора»⁸.

У зібраннях більшості музеїв України збереглася невелика кількість предметів юдаїки взагалі й указок для читання Тори зокрема. Тому кожна річ є унікальною і має власну історію. Мета даної публікації – ввести дані у науковий обіг і, можливо, з часом, ми отримаємо детальнішу інформацію про срібну указку для читання Тори із зібрання Чернігівського історичного музею імені В.В. Тарновського.

* Дякую за допомогу співробітникам МІКУ і особисто пані Світлані Палатній.

** На думку експерта з Музею юдаїки у Відні пані Фелісітас Гайманн-Єлінек указка зроблена або на території Польщі або Російської імперії і датується , можливо, серединою XIX ст.

*** Дякую за допомогу у перекладі чернігівському равину Ізраелю Сілберштейну

Примітки:

¹ Пам'ятки єврейської культури в Україні. К.,б.р. С. 129.

² Яд. Краткая Еврейская Энциклопедия (далі – КЕЭ). Т. 10. Кол. 898 // Электронная еврейская энциклопедия [веб-сайт]. Режим доступу: <http://eleven.co.il/?mode=article&id=11354&query=> (від 28.01.2015). Назва з екрану.

³ Сефер-Тора. КЕЭ. Т.7. Кол. 785–788. // Электронная еврейская энциклопедия [веб-сайт]. Режим доступу: <http://eleven.co.il/?mode=article&id=13782&query=> (від 28.01.2015). Назва з екрану.

⁴ *Канцедикас А.* Шедевры еврейского искусства. Серебро / *Канцедикас А., Волковинская Е., Романовская Т. М.*, 1992. С. 348.

⁵ *Романовская Т.* Серебряная иудаика Киева второй половины XIX – начала XX столетия // Ювелирное искусство и материальная культура: Тезисы докладов. Спб., 2003. С. 97.

⁶ *Канцедикас А.* Вказана праця. С. 370.

⁷ *Романовская Т.* Вказана праця. С. 98.

⁸ Шпола. Еврейская энциклопедия Брокгауза-Эфрона. [веб-сайт]. Режим доступу <http://www.brockhaus-efron-jewish-encyclopedia.ru/beje/slovník/azbuka.htm> (від 28.01.2015). Назва з екрану.

БОЛГАРСКИЕ ЖЕНСКИЕ УКРАШЕНИЯ ИЗ СЕРЕБРА И МЕДИ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX вв. В ФОНДАХ БЕРДЯНСКОГО КРАЕВЕДЧЕСКОГО МУЗЕЯ

В своей поисковой и научно-исследовательской работе Бердянский краеведческий музей активно занимается изучением этнографической карты Северного Приазовья, на которой важное место занимает болгарское национально-культурное наследие.

В Бердянске и Бердянском районе болгары занимают третье место по численности населения после украинцев и русских. Спасаясь от османского ига, 150 лет назад болгары переселились из Бессарабии в Таврию, которая стала для них второй родиной. На протяжении этого периода каждое поколение болгар мирно уживалось с другими национальностями и в то же время сохраняло свою историю, народные традиции, обычаи и обряды, кухню, быт, фольклор.

Бердянский краеведческий музей еще в 1960-е – 1970-е гг. проводил собирательскую и экспозиционную работу по сохранению болгарской истории и культуры. Но затем на несколько десятилетий в этом направлении возникла пауза, которая завершилась в конце 1990-х гг. Новый всплеск интереса музея к болгарской теме возник, благодаря республике Болгарии, начавшей работу по возрождению национального самосознания, истории, культуры болгар, компактно проживающих в некоторых областях Украины, в частности в трех районах Запорожской области: Бердянском, Приморском, Приазовском.

С 2001 года каждый юбилей переселения болгар в Таврию был ознаменован музейными событиями. В 2001 году к 140-летию переселения болгар из Бессарабии в Таврию в музее была открыта экспозиция «Болгары в Таврии. История и современность». Это первая в Украине музейная экспозиция, охватившая период турецкого рабства Болгарии, переселения болгар, их жизнь в Таврии, возрождение национальной культуры, рассказ о судьбах выдающихся болгар Приазовья – участников исторических событий. На открытии этой экспозиции я подчеркнула, что музейная работа по сохранению болгарского культурного наследия будет продолжена, и в 2006 году к 145-летию переселения в музее планируется открытие экспозиции «Българска къща» (интерьер болгарского дома 50-х гг. XX ст.), что и было выполнено. К следующей юбилейной дате – 150-летию переселения (2010 год) – издана моя книга «Фольклор болгарских сел Бердянского района Запорожской области», которая является своеобразным экскурсом в историю переселения болгар на территорию Северного Приазовья и открывает перед читателем неизведанный мир болгарского народного творчества: песен, сказок, пословиц и поговорок.

Чтобы расширить рамки работы о культуре болгарских переселенцев, в 2012 году при краеведческом музее было основано болгарское

общество по изучению национально-культурного наследия болгар Приазовья имени Мишо Хаджийского, которое я и возглавила. В декабре 2014 года Бердянский краеведческий музей совместно с болгарским обществом отмечает 70-летие переселения части болгар из Таврии на историческую родину – Болгарию во время Великой Отечественной войны и 70 лет памяти организатора переселения, писателя, общественного деятеля Мишо Хаджийского, уроженца с. Инзовки Приморского района, автора книги «Болгары в Таврии»¹.

В этом же году издана моя вторая книга «Песенный фольклор болгар Приазовья», в основу которой легли аудиозаписи болгарских народных песен, собранные и записанные на девяти кассетах бердянским музыкантом и композитором В.Н. Изотовым в 1970–1980-е годы в селах Бердянского и Приморского районов Запорожской области. Я стала инициатором проекта по сохранению этого бесценного болгарского фольклорного материала. В 2011 году по моей просьбе В.Н. Изотов передал кассеты в краеведческий музей для осуществления проекта. Для издания книги из кассет были перенесены аудиозаписи песен на диск с последующей реставрацией звука, затем на слух с диска на бумагу – тексты песен и ноты. Это издание с текстами и нотами болгарских песен и диском в приложении – результат долгого и кропотливого труда, благодаря которому сохранено песенное богатство болгарского народа для будущих поколений.

В первой и второй книгах имеются фото исполнительниц болгарских народных песен середины XX века в национальной одежде, где хорошо видны женские украшения, которые являются неотъемлемой составляющей болгарской народной культуры.

Болгарский народ имеет свои традиции в технике изготовления ювелирных изделий, в стиле орнаментов и символикe, а также в ношении украшений. Болгарский женский национальный костюм (или просто праздничная одежда) всегда самобытен и неповторим благодаря ювелирным украшениям, которые гармонично дополняют его. Славяновед, болгарист, академик Н.С. Державин в своей книге «Болгарские колонии в России» (1914), уделяя значительное внимание описанию национального костюма болгар-переселенцев Бердянского уезда, отмечал: «...можно встретить теперь на девушке парчовый или из цветной шерстяной материи пояс с серебряными очень изящной небольшой величины застежками спереди (*чупрази*). На пальцах девушки носят серебряные и медные кольца (*пръстиян*), на руках стеклянные и серебряные браслеты; в ушах серьги – *убицы* из золотых или серебряных монет; недавно на шее носились золотые «*дукатьи*», теперь они все распроданы и встречаются очень редко; их место заняли стеклянные *монисти*»².

В нашем крае, начиная с середины XIX века, украшения были обязательным дополнением болгарского женского наряда, эта традиция продолжалась в селах вплоть до начала 50-х годов XX века, что позволило Бердянскому краеведческому музею с середины XX века

начать сбор серебряных и медных украшений, имеющих музейное значение, взять их на государственный учет, и, таким образом, сохранить.

Наиболее интересные болгарские женские ювелирные украшения представлены в экспозициях краеведческого музея – в отделе истории досоветского периода (3-й зал) (рис. 1) в отделе этнографии (интерьер «Българска къща») и в экспозиции «24 мая – День славянской письменности и культуры» (рис. 2). Остальные музейные предметы хранятся в фондах.



Рис. 1. Болгарские женские украшения в экспозиции «Българска къща» Бердянского краеведческого музея.



Рис. 2. Болгарские женские украшения в экспозиции отдела истории досоветского периода (3-й зал) Бердянского краеведческого музея.

Актуальность обращения к этой теме состоит в том, что наступило время изучить, исследовать и систематизировать коллекцию болгарских женских украшений, собранную в ходе поисковой работы музея.

Первые болгарские женские ювелирные изделия стали поступать в музей со второй половины XX в. из сел Бердянского и Приморского районов Запорожской области. На период 1960-х – 1970-х гг. приходится создание основной части нашей ювелирной коллекции. Возобновился сбор экспонатов в болгарских селах Бердянского района к 145-летию переселения болгар в Таврию в связи с созданием интерьера «Българска къща» в начале 2000-х годов. В результате моих экспедиций в болгарские села Бердянского района коллекция болгарских ювелирных украшений была пополнена и продолжает пополняться до настоящего времени. Отдельные украшения были собраны и взяты на учет в 2014 году (фрагмент застежки для пояса, браслеты).

Коллекция болгарских украшений Бердянского краеведческого музея насчитывает 39 единиц хранения (35 ед. основного фонда и 4 ед. находятся на временном хранении). Это украшения из серебра, меди и металлических сплавов. В основном, болгарские переселенцы были сельскими жителями, часто испытывали материальные трудности, из-за этого ценные вещи продавали или отдавали чиновникам в качестве оплаты за какие-либо услуги, поэтому изделия из золота не сохранились.

Болгары занимались ведением натурального хозяйства: выращиванием зерновых культур, огородничеством, садоводством, виноградарст-

вом, овцеводством, разведением гусениц тутового шелкопряда, сами обеспечивали себя продуктами, шили одежду, изготавливали мебель. Излишки продуктов и материалов продавали, а на вырученные деньги покупали необходимые товары, в том числе и ювелирные украшения, которые носила каждая девушка и женщина, свято соблюдая традиции. Болгарки почти всегда надевали украшения, выходя в люди: на церковную службу в храм, на праздники, посиделки, когда делали снимки для семейных фотографий. Особую роль выполняли украшения в свадебном наряде невесты, их символика имела сакральное значение, являлась залогом счастливой семейной жизни молодых. Будучи глубоко верующими, во время поста болгарские женщины ограничивали себя во всем и не носили украшений, так же поступали во время траура. Болгарские женские ювелирные украшения хранились как семейные реликвии, передавались из поколения в поколение, от матери к дочери.

В краеведческом музее экспонируются и хранятся ювелирные изделия из серебра и металла. Это головные (серьги – «обици»), шейные (ожерелье – «гердан»), ручные (браслеты – «гримни», «гривни», «враел», перстни – «пръстни»), поясные (пряжки – «тока», «чепрази») украшения. Большинство экспонатов относятся к периоду конца XIX – начала XX века.

Пока еще неисследованным остается вопрос о месте изготовления украшений. По воспоминаниям старожилов, редкие единицы украшений были привезены переселенцами из Болгарии, большинство изготавливались в Северном Приазовье. На сегодня нет точных сведений о ювелирных мастерах в Северном Приазовье, но существуют статистические данные о большом количестве мастеров, занятых работой с металлом. Мы выяснили, что это мастера, изготавливающие ювелирные украшения кустарным способом. Судя по материалу, стилю растительного орнамента и технике изготовления, можно говорить о частых случаях копирования, о стремлении мастеров следовать тенденциям ювелирной моды.

Кроме того, женские ювелирные украшения привозились в болгарские села паломниками из святых мест. Также известно, что после Великой Отечественной войны в Бессарабии мужчины мастерски изготавливали кольца из гильз (с. Чийшия, Болградский район Одесской области). Кстати, в период Голодомора 1932–1933 гг. украшения выменивались на продукты или продавались, чтобы спасти семьи от голодной смерти, и в военное время (эвакуация, оккупация) множество украшений было утрачено.

Характерной чертой украшений болгарских женщин является их негромкий перезвон, который они производят при ходьбе или в танце. Такой эффект создают многочисленные подвески, или скрепленные металлические пластинки, монеты. Это свойство украшений пришло в Болгарию с Востока, где до сегодняшнего времени популярными остаются цепочки, колъе и серьги, состоящие из мелких деталей.

В болгарских ювелирных украшениях, хранящихся в музее, доминируют линейные растительные и геометрические орнаменты, техника изготовления разнообразна: резьба, чеканка, гравировка, штамповка.

В коллекции ювелирных украшений Бердянского краеведческого музея основное место занимают **украшения для рук** (браслеты – 20 единиц и перстни – 5 единиц). Все они датируются периодом конца XIX – начала XX века. Браслеты из фондов БКМ можно разделить на несколько групп: цельные браслеты на застежке, цельные браслеты без застежки, несмыкающиеся цельные браслеты, браслеты из монет, браслеты из скрученной серебряной проволоки. Рассмотрим каждую разновидность подробнее.

Особое внимание привлекают **цельные браслеты на застежке**³ с фигурными волнистыми краями с выгравированным орнаментом на гладкой поверхности. Они состоят из цельной металлической полоски, которая к краям сужается. По центру нанесен тонкий растительный узор (цветы мака или тюльпана), подчеркивающий национальный стиль браслета. Симметрично с двух сторон центральной части припаяны небольшие конусообразные украшения (рис. 3).

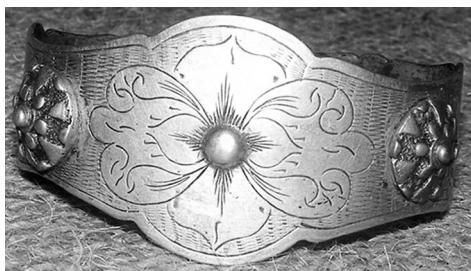


Рис. 3. Браслет – болгарское женское украшение конца XIX в. Цельный браслет на застежке с фигурными волнистыми краями с выгравированным орнаментом на гладкой поверхности. КП, 15328 В-1175.



Рис. 4. Браслет – болгарское женское украшение конца XIX в. Имеет овальную форму. Выполнен из серебряной закрученной проволоки. КП 15330, В-1177.

Существует и **другая разновидность цельных браслетов на застежке**⁴: браслеты с узкими ровными краями, закрепляются зажимом из двух шариков. По полю большинства браслетов нанесен геометрический орнамент, на некоторых – растительный. Не на всех браслетах такого типа сохранились подвески (рис. 4).

Цельный браслет без застежки⁵ представляет собой спаянную металлическую полоску с зооморфным орнаментом; края украшены.



Рис. 5. Браслет ручной работы, Болгария, конца XIX – начала XX в. Несмыкающийся цельный браслет согнутой формы. КП 13591, В-1021.

Несмыкающиеся цельные браслеты⁶ чаще всего имеют фигурные волнистые края. По технике изготовления и стилю похожи на цель-

ные браслеты на застежке, но иногда выполнены в более простой манере. На некоторых из них растительный узор нанесен тонкими штриховыми линиями. Интересным экспонатом среди несмыкающихся браслетов является массивный браслет ручной работы, привезенный из Болгарии. По краям он украшен точечным орнаментом, в центре – полосками (рис. 5).

Браслет из скрепленных монет⁷ – также достаточно распространенное украшение болгарских женщин. В фондах музея хранится браслет из девяти 5-копеечных монет 1888–1905 гг. На внешней стороне браслета – изображения лицевой стороны монет, на внутренней – изображение герба Российской империи – двуглавого орла. Монеты соединяются при помощи небольших звеньев, припаянных к каждой из монет с 4-х сторон. На браслете сохранилась нерегулируемая застежка. Как и предыдущие украшения, это украшение рассчитано на узкое запястье (рис. 6).



Рис. 6. Браслет – болгарское женское украшение второй половины XIX в. Представляет собой скрепленные 5-копеечные монеты 1888–1905 гг. КП 9015, В-707.

В фондах БКМ имеется фрагмент украшения из монет, скрепленных между собой (четыре 10-копеечные монеты 1915, 1913, 1907, 1914 годов), который может являться как составной частью браслета («гривна»), так и составной частью ожерелья («гердан»)⁸.

Браслеты из скрученной серебряной проволоки⁹, как правило, имеют подвески. Они выполнены из серебряной закрученной или из спиралевидной проволоки, закрепляются зажимом из двух шариков.

Перстни¹⁰, представленные в коллекции Бердянского краеведческого музея украшены цветочным орнаментом. На некоторых из них выгравированы инициалы. Следует выделить перстень, привезенный из Болгарии в форме разорванного кольца для регулировки размера. К кольцу прикреплен цветочек с ячейками для камней, в центре которого – небольшой белый шар (рис. 7).

К шейным украшениям относят **ожерелье – «гердан»**¹¹, выполненное из монет. Оно представляет собой двойную цепочку с монетами разных размеров. Монеты («пендорь») – золотистого цвета,

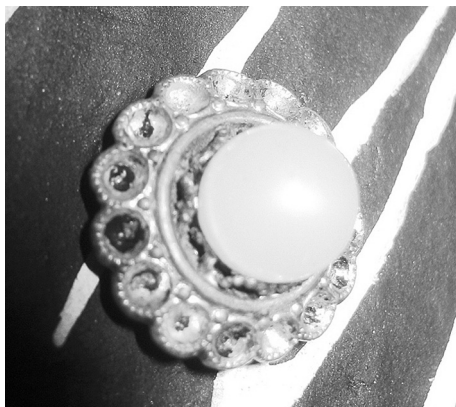


Рис. 7. Перстень (болг. «пръстен»), вт.пол. XX в. Состоит из разорванного кольца для регулировки размера. К кольцу прикреплен цветочек с ячейками для камней, в центре которого – небольшой белый шар. КП 43238, В-3911.

разрисованы растительным орнаментом. Украшение было передано в музей из Болгарии в 2000 году (рис. 8).



Рис. 8. Болгарское нашеее украшение («гердан»). Вторая половина XX в., представляет собой двойную цепочку с монетами разных размеров. КП, 43226, В-3901.

долголетие. В музее имеется много фотографий, на которых можно видеть, как женщины на светлые платья надевали пояса с пряжками, имеющими прямоугольную форму, хранящиеся же в наших фондах имеют листовидную форму.

В статье М. Кольчак «Болгарские украшения в коллекции Одесского историко-краеведческого музея» приводится следующее описание поясных пряжек (подобные украшения хранятся в фондах БКМ): «Наиболее распространенная форма функциональных пряжек – листовидная, состоит из двух соединяющихся с помощью крючка «листьев» с вытянутыми вверх концами. Оба на тыльной стороне снабжены перекладинами для закрепления пояса. Обильный рельефный растительный и геометрический орнамент покрывает всю поверхность такой пряжки.

Часть поясных пряжек выделяются массивным видом и представляют собой соединение трех лепестков, расположенных в разных направле-

Важной составляющей национального костюма болгарской женщины являются **серьги**¹². Они представляют собой подвески разных видов. Так, в фондах Бердянского краеведческого музея хранятся серьги – «обицы» в виде металлического кольца, к верхней части которого прикреплена застежка с треугольником золотистого цвета. К нижней части кольца прикреплены 3 подвески эллипсовидной формы золотистого цвета.

Интересный элемент болгарской национальной одежды – **поясные пряжки** («тока», «чепрази») ¹³ (рис. 9, 10). Их изготавливали, преимущественно, из белого или желтого металлического сплава, иногда из меди или серебра. Пряжка – не просто декоративное украшение, а мощнейший оберег, дающий его обладателю здоровье и



Рис. 9. Пряжка для пояса (тока). Болгарское женское украшение. Листовидной формы, состоит из двух соединяющихся «листьев» с вытянутыми вверх концами. КП, 9018, В-710.

ниях. Они тоже составлены из двух частей, но соединяются с помощью стержня, который украшали одной или несколькими цепочками. Множество рельефных розеток в форме распустившихся цветов разной величины расположены по периметру и в центре каждого лепестка»¹⁴.



Рис. 10. Пряжка для пояса болгарская, вторая половина XIX в. Состоит из двух частей в виде листьев, соединенных между собой. По полю каждой части пряжки нанесены схематические рельефные изображения вазы с фруктами. КП 4750, МО-582.

При изучении коллекции мы увидели, что болгарские женские украшения из фондов Бердянского краеведческого музея типичны по материалу, технике и орнаменту на гладких браслетах, пряжках, перстнях, часто украшения изготавливались из монет. Большинство изделий при движении производят негромкий перезвон, характерный для украшений такого типа.

Впечатление такое, что мастера придерживались одного стиля, копируя друг друга, этим занималось большое количество людей, так как каждая женщина имела по несколько украшений – ручных, головных, шейных. Эти традиции в Приазовье продолжались около 100 лет и довольно резко в начале 50-х годов XX в. прекратились, хотя в Одесской области в Болградском районе в некоторых селах (с. Чийшия, ныне Городнее) они существуют и сегодня среди старшего поколения¹⁵.

У нас, в Приазовье, болгарские украшения можно увидеть только в музее, а в некоторых семьях они хранятся как реликвии.

Примітки:

¹ Хаджийски М. Българи в Таврия. Университетско издателство «Св. св. Кирилл и Методий», Велико Търново, 1992. 64 с.

² Державин Н.С. Болгарские колонии в России (Таврическая, Херсонская и Бессарабская губернии). София, 1914. 256 с.

³ БКМ. Инв. № В – 1174.

⁴ БКМ. Инв. № В – 1179, 1180.

⁵ БКМ. Инв. № В – 1204.

⁶ БКМ. Инв. № В – 1834, 3426

⁷ БКМ. Инв. № В – 707.

⁸ БКМ. Инв. № МО – 531.

⁹ БКМ. Инв. № В – 1177, 1178.

¹⁰ БКМ. Инв. № В – 409, 708, 723, 1020, 3911.

¹¹ БКМ. Инв. № В – 3901.

¹² БКМ. Инв. № В – 720, 3899.

¹³ БКМ. Инв. № МО – 582, БКМ. Инв. № В – 710 (1,2), 4291.

- ¹⁴ *Кольчак М.* Болгарские украшения в коллекции Одесского историко-краеведческого музея: <http://www.history.odessa.ua/publication2/stat13.htm>.
- ¹⁵ *Ноздрина Л.Ф.* Фольклор болгарских сел Бердянского района Запорожской области. Запорожье, Дикое Поле, 2010. 88 с.; *Ноздрина Л.Ф.* Песенный фольклор болгар Приазовья. Мелитополь, 2014. 188 с.; *Ноздрина Л.Ф.* Записки краеведа. Запорожье, 2012.–380 с., ил.

ИСТОРИЯ СЕРЕБРЯНОГО БЛЮДА ИЗ КОЛЛЕКЦИИ МУЗЕЯ ИСТОРИЧЕСКИХ ДРАГОЦЕННОСТЕЙ УКРАИНЫ

*Да водворит его Господь
в Царствии своем!*

*Н. Долгорукая (сыну
на надгробной плите).*

В этом году исполнилось **300 лет** со дня рождения княгини Натальи Борисовны Долгорукой¹ – первой мемуаристки России, урожденной графини Шереметьевой (после пострига – схимонахини Нектарии). Она составила свое жизнеописание под названием «Своеручные записки», которые через полвека стали доступны широкому кругу читателей и в дальнейшем переиздавались множество раз.

В отделе фондов Музея исторических драгоценностей Украины хранится серебряное блюдо – вклад Натальи Долгорукой в Успенскую церковь Пресвятой Богородицы Киево-Печерской лавры для поминовения умершего сына, о чем свидетельствует надпись на нем (рис. 1).

В 1920-е годы предметы религиозного культа из ризницы Успенского собора были изъяты и переданы в Киево-Печерский заповедник, в том числе и блюдо, которое в 1968 году (акт № 51) было передано на постоянное хранение в МИДУ.

Блюдо круглой формы, серебряное позолоченное, с широким бортом и волнистыми краями. Размеры: D – 95 мм, D дна – 85 мм, Н – 45 мм. Дно блюда гладкое круглое, слегка углубленное, с гравированным изображением герба рода Долгоруких² (рис. 2). Щит герба состоит из четырех частей, покрыт княжеской мантией и увенчан короною. Изображения в верхней части щита состоят из гербов великого княжества Черниговского (коронованный одноглавый орел с распростертыми крыльями, в левой лапе держащий крест) и великого княжества Киевского (ангел с поднятым мечом в правой руке и золотым щитом в левой).

В нижней части герба Долгоруких изображена рука в латах, держащая стрелу и фрагмент крепости с башней.



Рис. 1. Серебряное блюдо с поминальной надписью
Дмитрию Долгорукому.

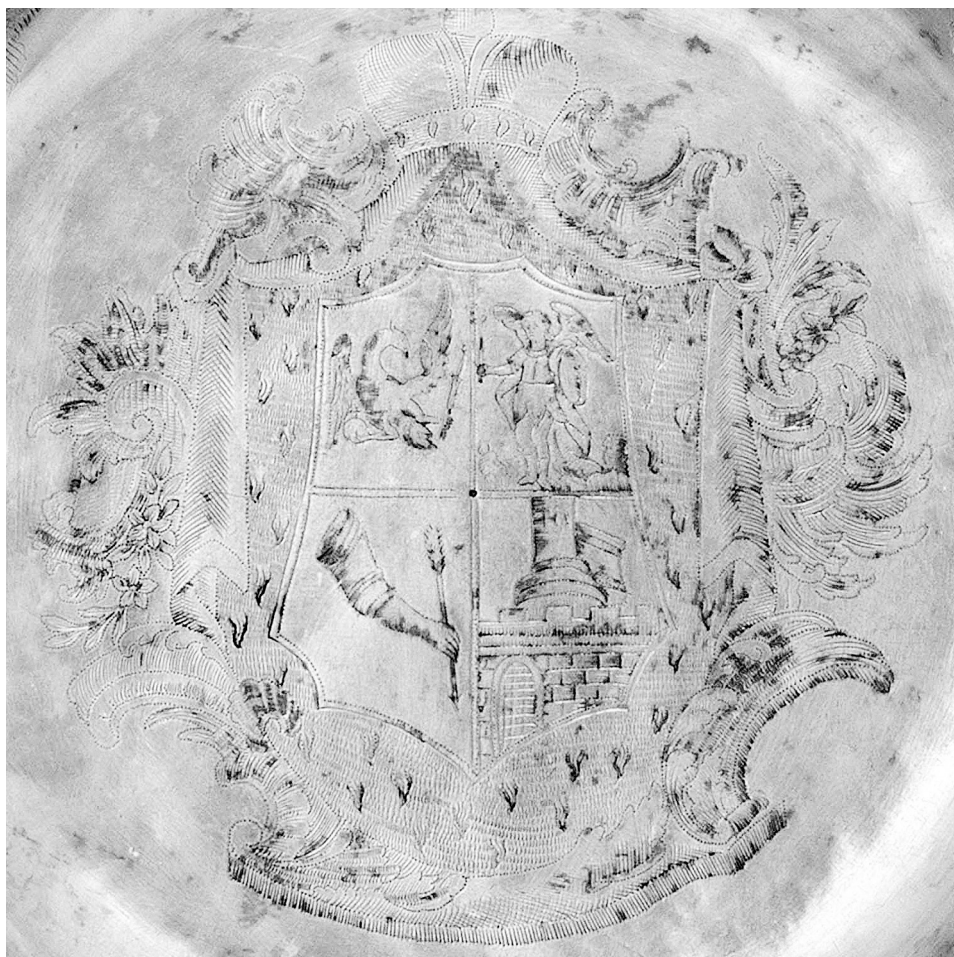


Рис. 2. Герб Долгоруких.



Рис. 3. Надпись на серебряном блюде.

Борт блюда украшен четырьмя картушами с изображениями: святого мученика Дмитрия Солунского, святого мученика Уара, преподобного Симеона Дивногоорского, апостола Карпа. Изображения святых поясные с соответствующими гравированными именными подписями. Картуши декорированы пышным рокайльным орнаментом. Между картушами расположены рамки с чеканной надписью: *Дано в клад для поминовения князя Димитрия Ивановича Долгорукова* (рис. 3). Поверхность вокруг рамок украшена орнаментом из «хрящей», мелких цветов и завитков.

Край блюда оформлен уплотненным кантом ленточного плетения. Под кантом расположены клейма в прямоугольных щитках с закругленными углами: цифра «12» (сбита) и клеймо: Ф.Е.С (?) не идентифицировано (рис. 4).

Клеймо с пробой серебра «12» ставили на территории Украины на протяжении всего XVIII века. При современной, основанной на метрической системе апробации, блюдо соответствует 700-й пробе серебра.

Вкладная надпись на музейном экспонате помогла достаточно быстро установить личность, упоминаемую в тексте и определить хронологические рамки изготовления предмета. Поскольку, в тексте упоминается Дмитрий Иванович Долгоруков, то не сложно назвать время изготовления блюда – не ранее мая 1769 года (согласно даты смерти) и не позднее июня 1771 года (дата смерти Натальи Долгорукой).

Род Долгоруких – древний княжеский род черниговских князей. Из князей этого рода вышли государственные деятели, полководцы и литераторы. Дмитрий Иванович³ – сын Ивана Алексеевича Долгорукова и Натальи Борисовны Шереметьевой (рис. 5). Иван Алексеевич Долгорукий⁴ родился 1708 году в Варшаве. В 1723 году переехал в Россию и начал службу гоф-юнкером у великого князя Петра Алексеевича (будущего императора Петра II). Став его фаворитом, быстро продвигался по служебной линии. Неожиданная болезнь и скоропостижная смерть Петра II расстроила планы Ивана Долгорукого. Дело в том, что родная сестра Ивана, Екатерина, была обручена с императором. Князь Иван Алексеевич попытался возвести сестру на престол, после смерти Петра II, составив ложное завещание с поддельной подписью, за что поплатился жизнью. Его семья и родные также пострадали.

К этому времени, к концу 1729 года, Иван Долгорукий был обручен с Натальей Шереметьевой. Наталья родилась 1714 году в Лубнах под Полтавой, в имении отца фельдмаршала Б.П. Шереметьева, который первым в России от царя Петра I получил графский титул. В пять лет от роду Наталья осталась без отца, а в 14 лет без матери. На время обручения ей



Рис. 4. Клейма на блюде.

было 15 лет. Несмотря на слезы и уговоры родственников расторгнуть помолвку, Наталья и Иван скромно обвенчались в апреле 1730 года⁵. У власти уже была Анна Иоанновна и семья Долгоруких через несколько дней была отправлена в Тобольскую губернию, в Березов, где они отбывали многолетнюю ссылку. Весной 1738 года следствие по обвинению Ивана Алексеевича в государственной измене и сговоре возобновилось, его перевезли в Новгород. А в октябре этого же года в Березове Наталья Борисовна родила сына Дмитрия, который из-за потрясений матери, родился слабым ребенком и впоследствии страдал нервным расстройством. Старшему ее сыну Михаилу было уже семь лет.

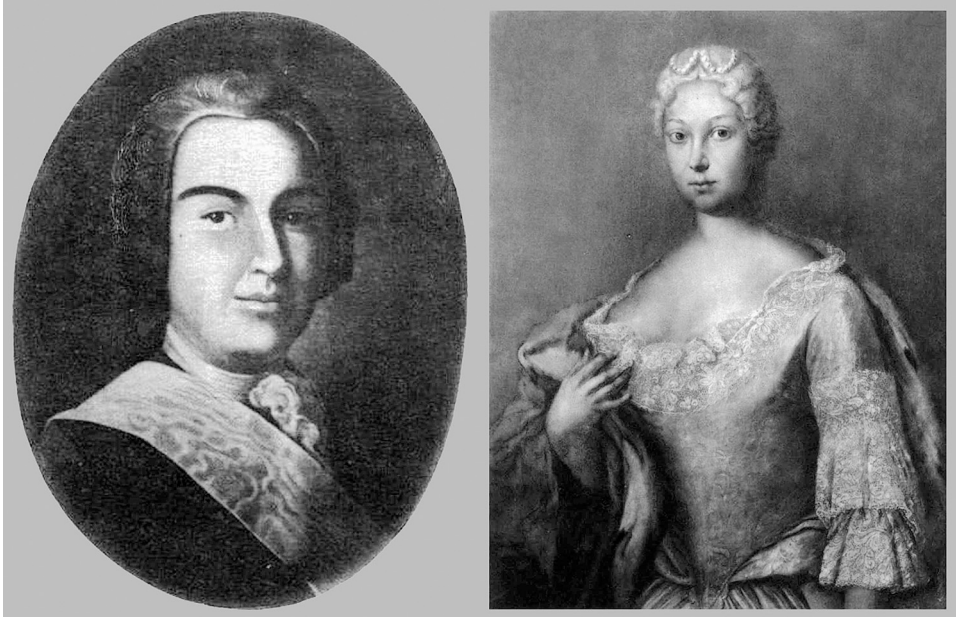


Рис. 5. Портреты И.А. и Н.Б. Долгоруких.

26 октября 1739 года, недалеко от Новгорода князь Долгорукий был казнен. Наталья ничего об этом не знала. Вскоре она послала прошение императрице Анне Иоанновне с просьбой жить с мужем, а если его нет в живых – стать монахиней. Из царской канцелярии пришло сообщение о казни князя и разрешение княгине Долгорукой вернуться в Москву. На месте казни князя Ивана Алексеевича и его родных княгиня возвела две часовни, а в 1768 году ее сын Михаил Иванович там же построил храм Николая Чудотворца.

После возвращения в столицу Наталья посвятила себя воспитанию малолетних сыновей. В 1758 году, когда Михаил поступил на военную службу и женился, Наталья Борисовна с младшим сыном Дмитрием уехала в Киев. В Киеве 27 сентября 1758 года в Вознесенско-Флоровском монастыре она постриглась в монахини под именем Нектария, там же в 1767 году приняла схиму⁶ (рис. 6).

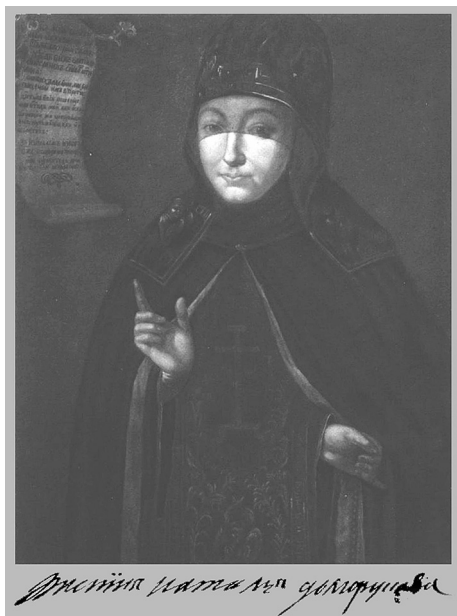


Рис. 6. Портрет Нектарии.

Непрекращающейся душевной болью последних лет жизни Нектарии была неизлечимая болезнь Дмитрия. Он нуждался в заботе и постоянном присмотре. Надежду на его исцеление мать видела только в монашеском постриге. Пока ждали от императрицы Екатерины II разрешение на постриг, Дмитрия, устроили послушником на пещерах» преподобного Феодосия Киево-Печерской лавры. Долгожданный ответ был не утешителен: «...иной резолюции дать не можно, как только ту, что я позволю сыну вашему – князю Дмитрию жить можно по желанию его в монастыре; а постричься в рассуждении молодых его лет дозволить нельзя...»⁷. В 1765 году Дмитрия перевели в Пустынно-Николаевский монастырь, где он провел остаток

своей жизни. Так о Дмитрии вспоминал сын старшего брата Михаила: «Наружность его была прекрасная, рост сановитый, ум имел пылкий, сердцем одарен был нежным, с отцом моим жил в неразрывном союзе, и даже, находясь в повреждении ума, когда узнавал его, бросался со слезами в его объятия, и не скрывал от него ни одной мысли».

В конце апреля 1769 года состояние Дмитрия ухудшилось, он бредил и никого не узнавал, хотя бывали дни, когда его ум и воображение были светлыми. Князь Дмитрий Иванович умер 26 мая (рис. 7). Он был похоронен у западной стены Великой лаврской церкви⁸ (рис. 8), могилу накрыли чугунной плитой с текстом:

«На семь месте погребень телом князь Дмитрий Иванович Долгорукий, внук генерала-фельдмаршала графа Бориса Петровича Шереметьева, – сын генерала аншефа князя Ивана Алексеевича Долгорукова. Родился 1738 года месяца октября, служилъ лейб-гвардии в Семеновском полку от 1751 году по 1761 год, и за болезнью отстранен съ рангомъ армейского порутчика; 1763 года июня 26 приехал в Киев,



Рис. 7. Портрет Дмитрия.

имел желание поступить в монахи Киево-Печерской Лавры, имел жительство на пещерах Преподобного Феодосия по 1767 год Апреля 8 день, потом при обещании жил в Киево-Николаевском Пустынном монастыре по 1769 год, где и заболел. Апреля 24 дня на Светлой неделе в четверток, и, будучи в болезни, шесть раз причащался Светлых Таинств и Елеем Святым Соборован помазан и на исходе души канон читан, и мая в 26 день во вторник по полудни в 5 часов 50 минут, накануне ожидания Светлого Христого Воскресения в вечерний благовест, отыде от сего Света, и 29 погребен Архимандритом той же Лавры, Зосимою Валкевичем: но душа его со Святыми да упакоится, и все видящие гроб сей и чтящие, поминая свою смерть, молитесь об нем, да водворит его Господь в Царствии своём». ⁹ Эпитафию сыну, вероятно, составила схимонахиня.



Рис. 8. Надгробные плиты Долгоруких Н.Б. и Д.И.

Хотелось бы заметить, что портрет Нектарии хранится в Черниговском историко-краеведческом музее, а портрет Дмитрия Долгорукова экспонируется в Национальном художественном музее Украины. Портреты принадлежат кисти иеромонаха Крестовоздвиженского Полтавского монастыря Самуила, которого в 1762 году перевели «малярным начальником» в Софийскую обитель Киева¹⁰. У него сложились с князьями Долгорукими деловые и доверительные отношения.

Как уже было замечено раньше, на серебряной тареле есть изображения святых, и они, не случайны.

Великомученик Дмитрий Солунский¹¹. День памяти святого 26 октября (по юлианскому стилю). Согласно жизнеописанию святого, Дмитрий – сын римского проконсула, правитель в Фессалониках, пострадал за христианскую веру, был казнен в 306 году. Мощи Дмитрия Солунского считаются мирооточивыми с VII века, поэтому он известен как Дмитрий Мироточец. Святой Дмитрий Солунский был покровителем Дмитрия Долгорукого, который возможно родился 26 октября (в день памяти святого) и получил имя при рождении. Хотя Дмитрием могли назвать и при таинстве крещения.

Напомним, что Иван Алексеевич (отец Дмитрия) был казнен 26 октября (1739 г.). День памяти святого мученика Уара¹² приходится на 19 октября. Святой особенно почитаем православными. Уар жил в конце III в. в Алек-

сандрии (Египет), был военным начальником и тайным христианином. Он добровольно пошел на муки, после которых умер. Это произошло в 307 году.

Из «Жития святых» узнаем, что Уар имел особую благодать от Бога молиться о здравии некрещеных детей и взрослых, об умерших некрещеных младенцах и о детях, умерших при родах. В церковной поминальной молитве вспоминают только чад Церкви, приобщившихся к Таинству Святого Крещения. Можно предположить, что монахиня Нектария молилась св. Уару о своих некрещеных детях, которых она родила в изгнании. Внук Натальи Долгорукой, Иван Михайлович в «Сказаниях о роде Долгоруких», составленных по записям княгини Натальи Борисовны пишет: «...там прижила она несколько детей, из коих пережили младенческий возраст только два сына: Михайло и Дмитрий»¹³. Поэтому вполне объяснимо изображение Уара на блюде.

Следующий образ на этом музейном предмете – преподобный Симеон¹⁴ Столпник Дивногорский. По преданию, он шестилетним ребенком в 518 году ушел из Антиохии в монашескую обитель преподобного Иоанна Столпника. В возрасте 22-х лет Симеон перешел на Дивную гору и там основал монастырь. День памяти святого Симеона – 24 мая, в этот день Дмитрий Долгорукий был тайно посвящен в монахи. Об этом мы читаем в записях схимонахини: «Увы, мне окаянной! Горе проходит, другое наступает: умер и сын Князь Дмитрий. Сколько лет мучим был Божиим попусением от беса; окончил течение христианским концом 1769 мая 26 дня, исповедан, причащен и маслом освящен; отходную читали, и подстрижен за 2 дни до смерти в рясофор, *тем же именем* 24-го, *тайно*. В келье отправлено погребение монашеское, а в лавре светское, как мирских отпевают. В нынешнем веку надо красть царство небесное»¹⁵.

Следует пояснить: в православной церкви монахи заблаговременно не знают, какое имя получают при постриге. Новым именем нарекает тот, кто совершает обряд. Традиционно подстригаемому присваивают имя святого, чей день памяти в этот день. Таким образом, если бы Дмитрий принял постриг «официально», то стал бы монахом под именем Симеон. Это поясняет образ святого Симеона на исследуемом предмете.

Изображение апостола Карпа на серебряном блюде также объяснимо. Святой Карп был апостолом из семидесяти¹⁶. Он жил в I веке, был последователем и слугою апостола Павла. Апостол Карп был убит иудеями. День памяти св. Карпа – 26 мая. Следовательно, святой Карп мог быть ходатаем к Господу за спасение души Дмитрия, умершего 26 мая.

Вкладное серебряное блюдо из фондов МИДУ является зримой памятью трагической судьбы Долгоруких, в частности княгини и ее сына. Музейный экспонат поведал ушедшую в прошлое историю представителей великого княжеского рода. Монахиня-мать Наталья Борисовна имела израненную душу, поэтому скрупулезно подбирала и тщательно проверяла соответствие образов святых для тарели, с душевной болью составляла поминальный текст.

В заключение хотелось бы несколько слов сказать о «Своеручных записках» Натальи Долгорукой. Это великое откровение глубины женской души. Каждое ее слово, как и вся ее жизнь были омыты слезами:

«Сама не ведала, как можно столько пережить и не умереть» – писала она. Княгиня была убеждена, что каждая беда в жизни человека – это суд Божий. Эту православную истину схимонахиня Нектария покорно пронесла через светскую и монашескую жизнь: *«Всякого христианина прошу сказать, вспомя меня: Слава Богу, что окончилась ее жизнь, не льются уже токи слез и не вздыхает сердце ея...»*¹⁷.

Примечания:

- ¹ Долгорукова Наталья Борисовна // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: В 86 томах (82 т. И 4 доп.). СПб., 1890–1907.
- ² Общий гербовник дворянских родов Всероссийской империи. Ч. 1. Отд. 1. Т. 5. СПб., 1799. С. 36.
- ³ Российская родословная книга. Ч. 1 / издано кн. Петром Долгоруким. СПб., 1854. С. 94, № 125.
- ⁴ Там же. С. 91, № 98 (Князя Долгоруковы: колено XXVI).
- ⁵ Дворянские роды Российской Империи. Т. 1. Князя / ред. С.В. Думин. СПб., 1993. С. 193.
- ⁶ Нектария, монахиня Киево-Флоровского монастыря // ЦГИА Украины в Киеве. Ф. 128, оп. 1 (типогр.), дело 124 (1766 г.).
- ⁷ Долгоруков И.М. «Записки [за 1764–1780 гг.]» // Сочинения. Т. 2. (см. 1769 год). СПб.: Издание Александра Смирдина, 1849 год.
- ⁸ Дятлов В. Киево-Печерская лавра: справочник-путеводитель / Владислав Дятлов. Могилы схимонахини Нектарии и монаха Дмитрия (Долгоруковых). К., 2008. С. 67–69.
- ⁹ ЦДІАК України. Ф.128; оп. 3 заг., 1890, д. 506.
- ¹⁰ Чумаченко О. Образи з минулого // Біографічний довідник осіб, похованих в Успенському соборі Києво-Печерської лаври. (Долгоруков Дмитро Іванович). К., 1999. С. 105.
- ¹¹ Житія святих (вибрані). Св. Дмитрій Ростовський: пер. укр. патр. Філарет (Денисенко). К., 2008. Т. 5. С. 680–696 [великомуч. Дмитрій, 26 жовт.].
- ¹² Жития святых на русском языке (Четьих – Миней), изложенные по руковод. Св. Дмитрия Ростовского. М., 1903. Кн. 2: октябрь. С. 431–443 [муч. Уар, 19 окт.]
- ¹³ Сказания о роде Долгоруковых: Записки кн. Натальи Борисовны. СПб., 1840. С. 157.
- ¹⁴ Житія святих, чтимых православ. церковью / сост. Преосвященным Филаретом (Гумилевским), арх. Черниговским. СПб., 1885. май. С. 278. [преп. Симеон Дивногорский, 24 мая].
- ¹⁵ Агеева Л.И. По следам княгини Натальи Долгоруковой / научно-популярное издание. К., 2011. С. 158.
- ¹⁶ Житія святих, чтимых православ. церковью / сост. Преосвященным Филаретом (Гумилевским), арх. Черниговским. СПб., 1885, май. С. 292. [Св. ап. Карп, 26 мая].
- ¹⁷ Агеева Л.И. По следам княгини Натальи Долгоруковой: научно-популярное издание. К., 2011. С. 209.

ДУКАЧИ С НЕЖИНСКИМ БАНТОМ В КОЛЛЕКЦИИ МУЗЕЯ ИСТОРИЧЕСКИХ ДРАГОЦЕННОСТЕЙ УКРАИНЫ

Со второй половины XVII в. Нежин становится одним из крупнейших торговых центров Левобережной Украины. Нежин имел налаженные связи с рынками Крыма, Турции, Германии, Австрии, Италии и др. В конце XVII – первой половине XVIII вв. в городах Левобережной Украины значительное развитие получило золотарское ремесло. Этот период стал эпохой развития украинского золотарства. Мастера пользовались почти всеми видами техники: ковка, литье, пайка, резьба, вытягивание проволоки. Для украшения изделий использовали позолоту, чернь, эмаль и др.

В XVII – XVIII вв. Нежин был одним из центров ювелирного производства на Черниговщине и занимал одно из первых мест на Украине. Еще в 1634 г. упоминалось о нежинских цеховых золотарях. С развитием ювелирного дела и распространением народного искусства, золотари изготавливают новый вид украшений – дукачи. Уникальным явлением народного ювелирного искусства являются женские украшения, среди которых были, в том числе и дукачи, которые создавали завершенный и неповторимый вид всего наряда. На протяжении сотен лет дукачи – изделия украинских мастеров золотых и серебряных дел выступают в роли амулетов и оберегов. С давних пор дукачам приписывали способность отгонять темные силы, исцелять владелицу, давать силу и здоровье.

Дукач – традиционное женское украшение середины XVII – начала XX вв. в виде медали или монеты. Дукач символизировал достаток и был центральным, парадным украшением. Слово дукач образовано от «дукат» – старинной итальянской монеты. В давние времена украинские казаки служили в странах Европы. За свою службу они получали золотые монеты – дукаты. Золотой дукат вешали на шею как награда казаку. Одновременно дукат служил и украшением. Постепенно монеты перешли в сундуки женщин и стали женскими украшениями. Дукачи передавали по женской линии из поколения в поколение. Монетные украшения воспринимали как символ семьи, реликвию, объединившую несколько поколений. Традиция носить на шее среди коралловых бус дукач, просуществовала у нас около трехсот лет.

Большинство дукачей – местного происхождения. В Украине было хорошо развито ювелирное производство, носившее цеховой характер. Мастера ювелиры выполняют заказы простого населения. Дукач начал триумфальное шествие в народной среде, где был воспринят по достоинству. Украинские золотари вписали яркую страницу в историю мирового ювелирного искусства.

Золотарские мастерские, изготавливавшие дукачи на Левобережье, были в Глухове, Батурине, Чернигове, Нежине. Дукачи в Нежине не были рыночным товаром и изготавливались, как правило, на заказ. В крес-

тьянско-мещанской среде бытовало много дукачей с разными изображениями и заказчик мог ставить определенные требования. Произведениями местных мастеров чаще были реплики – повторения оригинальных произведений. Дукач состоял из двух кружков, соединенных вместе крученым металлическим шнуром или пружиной, сюжеты не были связаны между собой. Рисунок выполнялся в технике тиснения или с помощью штампов. Почти все мастера очень любили свое дело и, в значительной степени, были фанатами, в тоже время – оберегали свои тайны.

Дукачи – очень разные по художественной ценности украшения: от старательно изготовленного произведения, до штампованной медалевидной пластины. Большинство мастеров имели свои штампы. Некоторые заказывали их у городских ювелиров, а некоторые – делали сами. Были и такие, которые одалживали штампы у других мастеров. Для штампа брали сталь высокого качества. Изготовление штампа требовало много труда, поэтому и стоил он дорого.

Первые украинские банты к дукачам появляются на территории Левобережной Украины под влиянием получения казаками в XVII в. Наград, которые носили на шее на ленте. А городские и сельские мастера-золотари в угоду заказчицам и изготавливали такой комплекс украшений, который стал неотъемлемой частью украинского женского убранства, мода на которое сохранялась длительное время. Все свое мастерство и вкус мастер вкладывал в изготовление банта. Не смотря на то, что большинство из них изготовлено методом штамповки, одинаковые банты практически не встречаются. Каждому из них свойственна своя система размещения цветных вставок, их разноцветный подбор и размеры. У мастеров были свои тайны, которые передавались от отца к сыну. И произведения разных городов и сел отличались друг от друга.

Заказчица приносила мастеру две серебряные медали или рубля. Одна использовалась как медальон, другая шла на изготовление банта. Банты всегда имеют одинаковое приспособление для подвешивания: на обратной стороне банта, немного выше середины, припаивалась вертикальная скоба с узкой щелью для протягивания ленты.

Дукачи с нежинским бантом – уникальное и неповторимое украшение, прекрасное искусствоведческое произведение, свидетельствующее о высоком уровне местного золотарства, образцы которого экспонируются в музее исторических драгоценностей Украины. ДМ-596, 4889 – это дукачи сложной формы: большой медалевидной подвеской, оправленной плетеным проволочным шнурком, с нежинским бантом. Нежинская форма банта – в виде ленты завязанной в четыре петли, которые идут от центра. Между верхними петлями корона типа российской императорской. Бант украшен одним – тремя цветными шлифованными стеклами.

Дукач ДМ-596 украшен нежинским бантом с двумя красными и одной зеленой вставками. Бант припаян к ушку медали. На обратной стороне банта – узкая вертикальная скоба для протягивания ленты.

- Датирование: первая половина XIX в.
- Происхождение: Черниговщина.

- Материал и техника: серебро 600 пробы; штамповка, пайка, золочение.
- Размеры, вес: L – 98 мм, d – 50 мм; общий вес – 35,7 г, лигатурный вес – 34,2 г, чистый вес – 20,5 г.

Короткое описание: лицевая сторона – изображена сцена «Воскресения». Христос с процессионным крестом-хоругвием в левой руке и благословляющей правой.

Обратная сторона – в центре изображен ангел, который несет орудия страстей. Сверху по кругу надпись: NOSTRA MEDELA.

Тип дукача гибридный – повторение европейских медалей конца XVII – первой половины XVIII вв. Этот прекрасный образец творчества нежинских ювелиров-золотарей, экспонируется в музее исторических драгоценностей Украины.



Рис. 1.

Дукач ДМ-4889 с нежинским бантом, украшенным одной синей вставкой. Это образец работы иного мастера – бант выполнен более изящно; на короне российского типа слева и справа по три маленьких сквозных отверстия.

- Датирование: первая половина XIX в.
- Происхождение: Черниговщина.
- Материал и техника: серебро 700 пробы; штамповка, пайка.
- Размеры, вес: L – 55 мм, d – 32 мм; общий вес – 15,0 г, лигатурный вес – 11,82 г., чистый вес – 8,27 г.

– Краткое описание: лицевая сторона – погрудное изображение «царицы» вправо медального типа, фон чистый.

На многих дукачах с нежинским бантом присутствует портрет «царицы». Одна из легенд гласит следующее. Когда в 1787 г. Екатерина II по пути в Крым проезжала Нежин, ее поразила красота этого края. Каждая хата была убрана домоткаными рушныками, цветными узорчатыми половиками. Украинская одежда была очень красивая, особенно у женщин. Шею украшали нитки красных кораллов. По преданию, Екатерина II подарила местным женщинам дукаты (золоточервонцы), из которых нежинские мастера изготавливали дукачи.

Обратная сторона: поясное изображение святого Николая Чудотворца вправо. В левой руке раскрытая книга – Евангелие. В народе почитали святого Николая – покровителя детей, моряков; ждали его помощи в хозяйственных делах.

Дукач бережно хранится в фондах музея исторических драгоценностей Украины.

Золотарство, которое было очень популярно в козацких селах, просуществовало до начала XX в. Революция 1917 г. поставила дукачи и их ношение под сомнение, поскольку на многих были изображены императорские короны, гербы и коронованные особы, которые напоминали старый режим.

Тем не менее, изучение дукачей способствует познанию украинской истории, осмыслению связи поколений.

Литература:

Врочинська Г. Українські народні жіночі прикраси XIX – поч. XX ст. К.: Родовіт, 2007.

Книга о церкви. М., 1998. С. 346.

Петренко М.З. Українське золотарство XVI – XVIII ст. К., 1970.

Спаський І.Г. Дукати і дукачі України. К.: Наукова думка, 1970. С. 20, 45, 84, 86.

Українське золотарство. Дукачі. Альбом. Л., 2014.

Фергюсон Дж. Християнський символізм. М., 1998. С. 205–207.

МАСТЕР ИЗ КВАРТАЛА «КЪУЮМДЖЫ»

В Музее исторических драгоценностей Украины хранятся и экспонируются изделия крымскотатарских мастеров-ювелиров кон. XIX – нач. XX в., которым уже была посвящена публикация автора.¹ Классификации национальных украшений, а также принятой терминологии посвящены работы У.О. Аблаевой² и Н.М. Ачкуриной-Муфтиевой.³

В данной статье хотелось бы остановиться на вопросах, связанных с наиболее почитаемой издавна среди крымскотатарских ювелиров техникой филиграни. Не случайно о ней была сложена одна из лучших крымских легенд «Филигрань», рассказывающая о мастере-ювелире, изготовлявшем из нитей своего чистого сердца филигранные узоры колец, ожерелий, пряжек.

Скань (филигрань) – ажурные или напаянные на металлический фон узоры из гладкой проволоки различной толщины или из проволоки, скрученной из двух-трех нитей, а затем сплюсненной в ленточки.

Различают следующие виды филиграни:

- ажурная – кружевной узор с насквозь просматривающимся рисунком;
- фоновая – филигрань, напаянная на специально подготовленный фон.

Элементы ажурной и фоновой филиграни:

- гладь – круглая проволока различной длины и сечением от 0,2 до 1,3 мм;
- зернь – мелкие металлические шарики размером от 0,2 до 2 мм;
- колечко – круглый элемент с внешним диаметром не более 3 мм из плоской или круглой глади, круглой или плоской веревочки. В основном используется для набора фоновой филиграни.

Филигрань может быть плоской и объемной. Плоская ажурная филигрань – броши или медальоны, серьги. Объемная ажурная филигрань – вазы, кубки, шкатулки. Объемная фоновая филигрань – кулоны, серьги конусных или цилиндрических форм.

В плоской фоновой филиграни выделяют многоплановую филигрань. Это сканная композиция, состоящая из многих узоров, напаянных один на другой и находящихся при этом в различных плоскостях, то есть в этом случае изделие приобретает трехмерный характер.⁴

Для филигранной работы, прежде всего, необходимо было иметь проволоку. Ее протягивали через т.н. фильерную доску с отверстиями различного диаметра и получали проволоку нужной толщины, исходя из задуманной композиции и рисунка.

Употреблялась также гаварса – протянутая под вальцами проволока с «зернами». Чтобы получить ее, прокатывают круглую проволоку под вальцами, у которых в нижнем валике имеются углубления в виде полусферических выпуклостей. На вальцуемой гладкой проволоке получается последовательный ряд полусферических выпуклостей.

Очень часто употреблялась закрученная проволока. Заготовки из нее использовались для выкладки разных фигур, элементов орнамента, надписей и т.д.

Чтобы изготовить ажурную филигрань на бумагу наносят желаемый узор, орнамент, рисунок и при помощи клея накладывают (и выгибают) проволочный каркас. Потом его заполняют элементами орнамента. Сначала припаивают основные места узора, а потом уже присоединяют более мелкие детали. После первой пайки производят внутрикаркасное дополнение, образующее фон рисунка. На фон припаивают зернышки зерни.

Зернь делали следующим образом: от протянутой до нужного диаметра проволоки отрезали равные частички и выкладывали их в отдельности на асбест или плоский и широкий огнеупорный кирпич и расплавляли с помощью паяльной трубки. Когда температура доходила до точки плавления, из кусочков серебра как бы сами по себе образовывались зернышки ожидаемой величины, которые после остывания и припаивались на филигрань в зависимости от узора и композиции.

Фигурная накладка (или, вернее, подкладка) для глухой (или фоновой) филигрانی делалась из тонкой металлической пластинки. Желательно и даже необходимо, чтобы серебро, напаяваемое на поверхность (серебряная филигранная композиция) не было низкопробным, иначе оно может частично сгореть при пайке.⁵

Таким образом, филигранные узоры и зернь практически всегда изготовлены из высокопробного (по сравнению с «подкладкой») серебра, что и подтверждается результатами апробирования. Филигранные изделия изготовлялись и из золота, но наиболее широко было распространено все же золочение серебра.

Несмотря на изобретение гальванического способа золочения (в 1837 г.), бахчисарайские ювелиры и в конце XIX – начале XX веке пользовались способом золочения через огонь. Поверхность изделия тщательно очищалась и протравливалась царской водкой (смесь азотной и соляной кислот в соотношении 1:3). Золото в необходимом для покрытия поверхности количестве растворялось в «живом серебре» – ртути. Получившуюся вязкую массу – амальгаму – с помощью миниатюрной ложечки или лопаточки наносили на поверхность изделия. Для ее равномерного распределения использовали специальную щеточку, сделанную из тонких медных проволочек. Чтобы амальгама заполнила все мельчайшие углубления или детали рельефа применяли специальное медное шило. После этого подготовленный предмет подвергался равномерному прогреванию над поддоном с раскаленным углем. При этом ртуть испарялась, а золото тончайшим слоем покрывало поверхность изделия. Этот процесс иногда приходилось повторять неоднократно т.к. позолота могла сразу не покрыть труднодоступные места. Безусловно, что пары ртути очень вредны и мастерам-ювелирам это было известно, поэтому все эти операции производились на сквозняке, при открытых настежь дверях мастерской. Но золочение «через огонь» создает необычайно прочное и долговечное покрытие, т.к. ртуть, содержащаяся в амальгаме, сразу же начинает растворять и

поверхность изделия, происходит диффузия, т.е. взаимопроникновение металла, и поэтому тончайший слой позолоты как бы намертво связывается с поверхностным слоем предмета, подвергаемого золочению.

П. Никольский так описывал работу бахчисарайских ювелиров в начале XX века: «Кропотливо и медленно они выделывают из коротеньких серебряных проволочек отдельные части растительного орнамента: ободки листа и цветки с корешком, внутренности их и т.п., соединяют их между собою или путем механического вдавливания или спаивая одну с другой, ударами маленькой ступки придают им несколько выпуклую форму. Их инструменты крайне просты и примитивны: маленькая наковальня и раздувальный мех, несколько различной величины пинцетов, металлочесные пластинки с рядом дырочек для вытягивания из слитка проволоки, а иногда просто просверленный медный пятак, оригинальной формы ступка. Только стоящая в стороне современная машина для фальцовки проволоки несколько нарушает первоначальный вид этой мастерской.»⁶

Как из поколения в поколение согласно обычаям в приданое невесте передавались филигранные украшения, так и от отца к сыну передавались все особенности технологических процессов ювелирного дела (от изготовления заготовок до окончательного оформления) и художественных приемов. На протяжении многих веков бахчисарайские мастера создавали женские филигранные украшения, в которые вкладывали свое понимание красоты и гармонии. Их национальное своеобразие обусловлено неизбежными традициями. Орнаментика и формы самих изделий повторяют глубоко народные мотивы других видов декоративно-прикладного искусства (росписи, вышивки, ткачества, резьбы по камню и т.д.). Несмотря на то, что техника филигрны издавна была распространена на огромных пространствах от Индии и Китая до Скандинавии, характерные особенности крымскотатарских филигрн позволяют без труда отличить их от всяких других (рис. 1–3).

На сохранившихся до наших дней филигранных изделий кон. XIX – нач. XX вв., происходящих из Бахчисарая, только единичные экземпляры имеют клейма-именники. Так, например, под номером ДМ-7561 в фондах МИДУ хранятся 34 S-образные поясные накладки – сулюк. Из

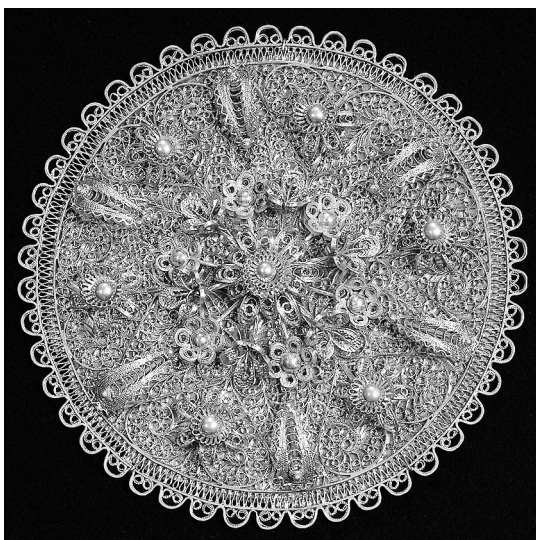


Рис. 1. Тепелик – наверху на женскую шапочку фес. Серебро. Позолота, фоновая и ажурная скань зернь. Работа бахчисарайских мастеров кон. XIX – нач. XX в. (МИДУ, ДМ-7594).

них удалось выделить 7 групп, отличающихся друг от друга размерами, декором, очертаниями, и только 4 группы имели клейма мастеров в прямоугольных рамках: «ДД»; «СЦ», «ТП» и клеймо в удлиненной прямоугольной рамке «Н. Цыгоев».

Вероятно, что аналогичное клеймо имеется на пояском наборе из фондов Крымского этнографического музея.⁷



Рис. 2. Юзюм япрак – пряжка женского пояса йипишлы къушакъ в форме виноградных листьев. Серебро, позолота, фоновая и ажурная скань, зернь. Работа бахчисарайских мастеров конца XIX – начала XX в. (МИДУ, ДМ-7737).

Еще одно клеймо-именник «МР» выявлено на 14 накладках пояса йипишлы къушакъ (ДМ-7736, общая длина 89 см, ширина тканного пояса шерт – 5 см).

Политика этноцида, направленная на уничтожение коренной культуры, способствовала не только физическому стиранию целого народа, но и памяти о нем и его достижениях. Трудно представить себе, что когда-нибудь исследователи получат доступ к архивным документам, так что, скорей всего, имена этих и многих других мастеров останутся неизвестными.

В период депортации художественное творчество (в том числе и ювелирное) крымских татар в силу идеологической направленности было лишено национальных признаков. Большинство крымскотатарских изделий считались работами узбекских, казахских, туркменских, армянских и т.д. мастеров. Эти тенденции не исчезли и в новом тысячелетии.

Но вот имя современного бахчисарайского потомственного ювелира-филигранщика из квартала «Къуюмджъ» («Ювелир») теперь широко известно.

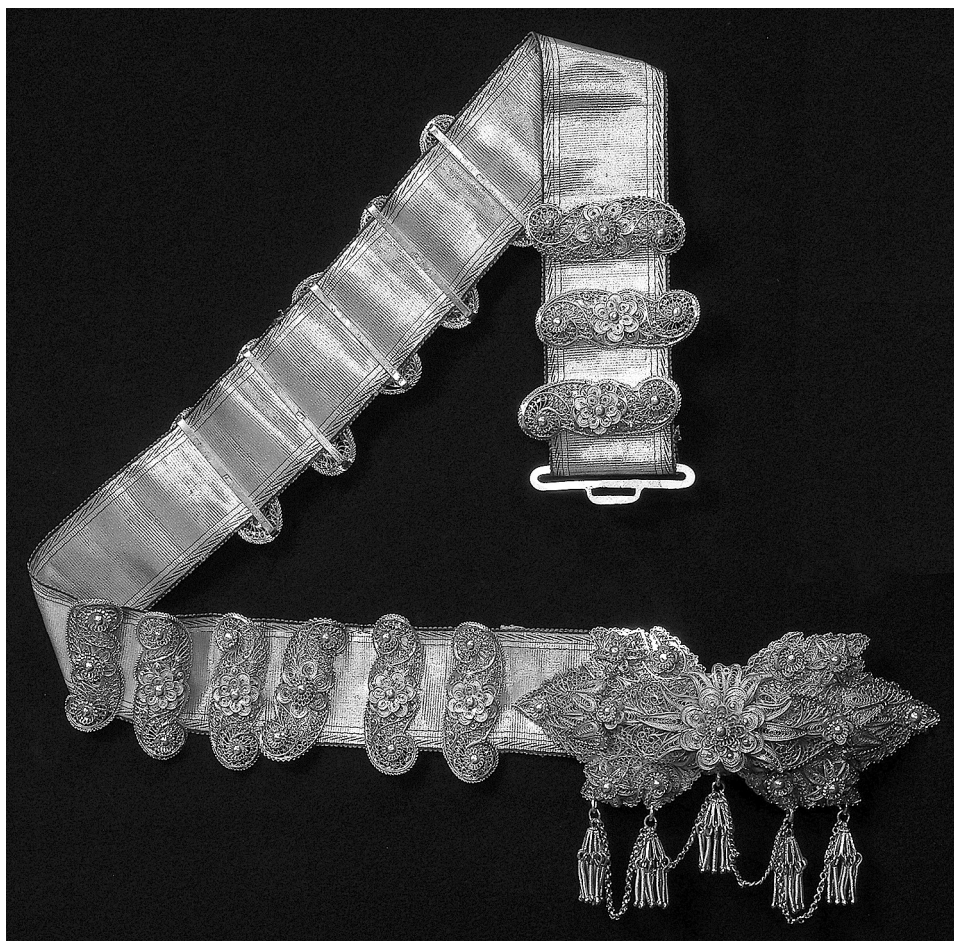


Рис. 3. Пояс йипишлы къушакъ. Серебро, золототканая ткань. Позолота, фоновая и ажурная скань, зернь. Работа бахчисарайского мастера с клеймом «МР» конца XIX – начала XX в. (МИДУ, ДМ-7736).

Заслуженный мастер народного творчества Украины Айдер Асанов родился в 1928 году в семье потомственного бахчисарайского ювелира из квартала «Къуюмджы». Достаточно вспомнить о том, что младший брат его деда – Аджи Умер был участником выставки в 1910 г. в Париже, где его ваза из платины и золота разных цветов заняла второе место, а праздничный пояс его работы и сейчас украшает экспозицию Ханского дворца. Детские и юношеские годы Айдера прошли рядом с отцом Абдулмеином в известной артели «Къуюмджы», где он и обучался секретам мастерства филигранщика. Семья Асановых разделила трагическую судьбу татарского народа – политика этноцида, проводимая начиная с 20-х годов, осуществление массовых репрессий в 30-х года закончились 18 мая 1944 года единовременной насильственной депортацией целого крымскотатарского народа. Находясь на спецпоселении под Ташкентом, Айдер не только не мог заниматься любимым делом, но и

покинуть спецпоселение без особого разрешения. Неоднократно он обращался за таким разрешением в Верховный Совет УзССР и СССР. Наконец в 1949 году он обрел право на выезд и успешно сдал экзамены в Ташкентское художественное училище им. Бенькова, поступив на отделение живописи. Из-за необходимости помогать семье он в 1951 г.

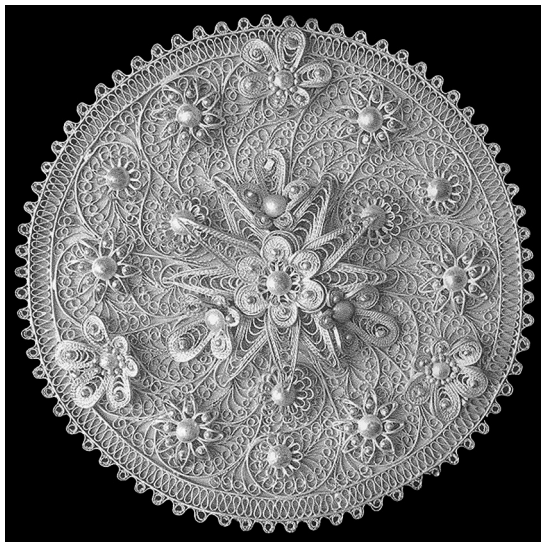


Рис. 4. Тепелик. Металл. Позолота, посеребрение, фоновая и ажурная скань, зернь. Автор – А. Асанов. 2002 г.

вынужден был оставить учебу и вернуться на электротехнический завод. Позже он закончил электро-механический техникум и до возвращения на Родину работал в г. Гулистане. Айдер Асанов вернулся в Крым в 1990 г., но только через 10 лет он приезжает в родной город Бахчисарай и, наконец, получает возможность заниматься любимым искусством.

В 2000 году с помощью общества «Возрождение Крыма» и турецкого агентства «ТКА», он открывает свою мастерскую недалеко от родного дома, порога которого он больше никогда не переступал. Основной своей задачей он считает возрождение национальных традиций в ювелирном искусстве.

В 2003 г. состоялись первые персональные выставки А. Асанова в Стамбуле и Гданьске. С его творчеством многие могли познакомиться на выставках в Киеве и Симферополе (рис. 4–6).

В покоряющих нас своей красотой работах Айдера уста узнаются черты старинного искусства бахчисарайских филигранщиков. Созданные его руками полузабытые изящные серьги «алкъа купе», браслеты «билезлик», пояса «йишишль» и «тиркемели», амулетницы «дувалыкъ» придают неповторимый облик современной крымскотатарской женщине.

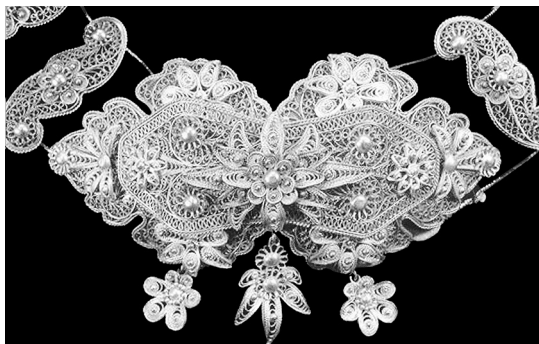


Рис. 5. Пояс женский йишишль кюшакъ. Серебро. Фоновая и ажурная скань, зернь. Автор – А. Асанов. 2003 г.

Большинство украшений традиционны по композиции, по применению орнамента: крымскотатарские узоры нашли свое отражение в форме пряжки поясов в виде

виноградных листьев, изогнутых звеньев – «сулюков», серег «алкъя купе», круглых наверхиях женских шапочек «тепелик». Отделка миниатюрными рельефными розетками, подвесками и зернью делает украшения более нарядными. Несмотря на то, что в орнаментике его изделий преобладают народные мотивы, все же новое проявляется в использовании современных материалов, в умелом сочетании фактуры и цвета разных металлов.

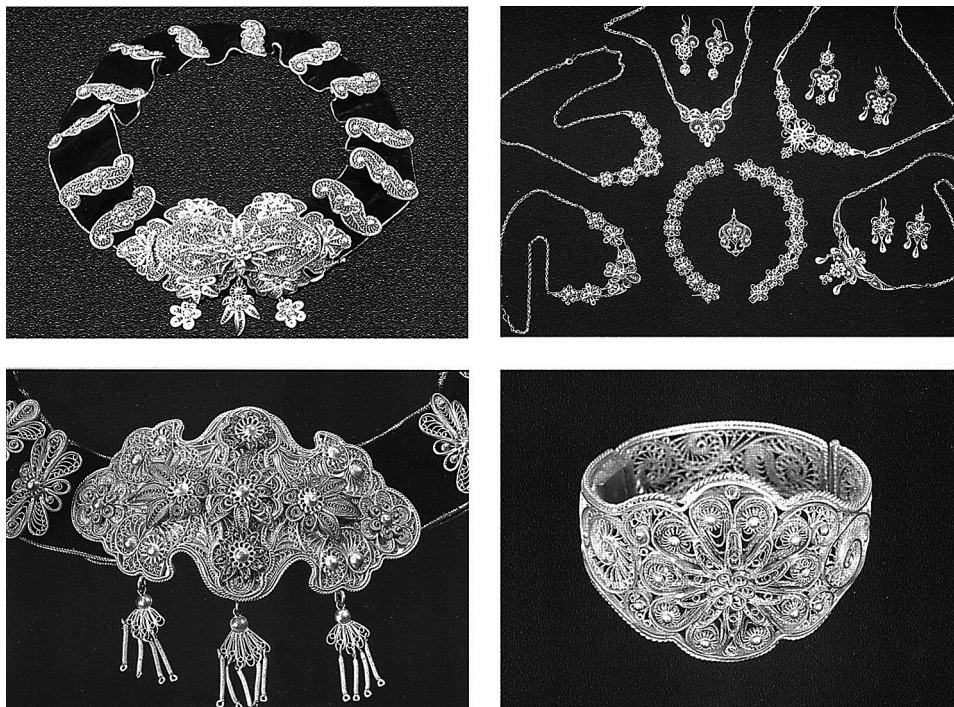


Рис. 6. Пояс йпишлы кышакъ и украшения. Серебро. Позолота, фоновая и ажурная скань, зернь.
Автор – А. Асанов. 2003 г.

На некоторых поясах мастер заменяет традиционный декоративный элемент «сулюк», на свои оригинально разработанные формы, покрывает позолотой розетки «дильданы», подвески, которые прекрасно контрастируют на серебряном фоне.

Отрадно осознавать, что мастерская Асан агъа всегда полна учениками. Он стремится передать им все свои знания и опыт. По стопам отца пошла его дочь Эльмира. Ее произведения радуют глаз затейливостью форм, тонкостью работы. Работы учеников Энвера Юнусова, Фикрета Решетова, Эдема Решетова, Идриса Исмаилова, Руслана Маленкова, Османа Османова, Руслана Динислямова, Зиядина Пателова отличает стремление к новым выразительным формам, безупречное исполнение.⁸

Творчество самобытного, талантливого художника Айдера Асанова является очередным подтверждением того, что крымскотатарское ювелирное искусство не уничтожено и не забыто. Оно живет и развивается.

Примечания:

- ¹ *Старченко Е.В.* Орнаментальные мотивы на изделиях крымскотатарских мастеров-ювелиров // Музейні читання: Матеріали наук. конф. «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки». Київ, МІКУ, 11–13 грудня 2006 р. К., 2007. С. 172–177.
- ² *Аблаева У.О.* Классификация традиционных украшений крымских татар, а также глоссарий национальных ювелирных изделий // Музейні читання: Матеріали наук. конф. «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки». Київ, МІКУ, 18–20 листопада 2013 р. К., 2014. С. 285–296.
- ³ *Ачкурина-Муфтиева Н.М.* Терминологический словарь крымскотатарского декоративно-прикладного искусства. Симферополь, 2007.
- ⁴ *Сенаторова О.В., Мухортых Д.В.* Навигатор ювелирной торговли. Технология и культура продаж украшений. Справочник. М., 2005. С. 59–61.
- ⁵ *Магомедова Минаба.* Узоры жизни. М., 1974. С. 67–68.
- ⁶ *Никольский П.В.* Бахчисарай. Культурно-историческая экскурсия. Симферополь, 1924. С. 11.
- ⁷ *Таратухина Елена.* Клейма на серебре: история и разгадка // Срібло: Журнал. 2010. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.qazetasriblo.com.ua>.
- ⁸ *Ниметуллаева З.Я.* Мастер квартала Къуюмджы. Симферополь, 2003.

МЕДАЛЬЙОНИ ПРОЧАН ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ ІЗ ЗОБРАЖЕННЯМ АРХАНГЕЛА МИХАЇЛА В КОЛЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ

У сучасному суспільстві відбуваються кардинальні зміни, спрямовані на будівництво гуманного суспільства, необхідними атрибутами якого є національний розквіт, відродження культури, моралі, особистості.

Особливе місце серед факторів духовного відродження нації займає релігійний. Адже загальнолюдські цінності, духовна спадщина людства зосереджені у всіх світових релігіях.

Україна знаходиться на перехресті історичних шляхів між Сходом і Заходом, на межі зіткнення різних релігій – християнства і мусульманства, різних конфесій православ'я й католицизму. Ця політична розбіжність створювала для українського народу дуже складну ситуацію для самоствердження; робила його об'єктом ворожнечі завойовників зі Сходу та Заходу, Півночі та Півдня.

Християнство, ставши в IV ст. релігією Римської імперії, з часом поширилось і серед варварських народів далекої Півночі і серед слов'янських народів центральної Європи. Їх старі релігії не відповідали вимогам нового феодального суспільства. У християнства, як і у всякої релігії, були свої символи, свята і святі.

Одному із небесних захисників християн – Архангелу Михаїлу присвячені пам'ятні медальйони із колекції НМІУ (14 одиниць)¹.

З історії надходження до музейного зібрання відомо, що вони були передані Львівським історичним музеєм 10 травня 1950 року². За типологією медальйони належать до культових предметів, датуються кінцем ХІХ – ХХ ст. Про їх походження, історію виникнення, традиції та зображення з обох боків оповідає французькою мовою пам'ятна картка, до якої вони були прикріплені. Автор стисло описав події від часу зведення перших християнських церков та монастирів і закінчив – подіями Столітньої війни (1337–1453 рр.).

З описаного стає відомо, що медальйони походять із бенедиктинського монастиря, побудованого в епоху суворой романської готики Х – ХІ ст., який, у повній мірі, за своєю історичною сутністю вважається головною видатною пам'яткою французького історичного регіону – Нормандії. Монастир зведений на так званій Горі Архангела Михаїла (Mont Saint-Michel), невеликого скелястого острова, який знаходиться біля узбережжя департаменту



Рис. 1. Загальний вигляд острова, на якому знаходиться Гора Архангела Михаїла.

Манш (Manche), діоцезія Кутансе, регіону Нижня Нормандія (Basse-Normandie) північної частини Франції (рис. 1). Головною святинєю обителі став храм Архангела Михаїла, на вежі якого встановили статую святого із піднятим мечем (рис. 2). Загальна площа маленького клаптика суші не перебільшує 1 км. Острів Мон Сен Мішель (Гора Архангела Михаїла) з'єднаний із материком вузькою смугою суші, яку використовують в якості моста. До ретельної реконструкції 1879 року, цей поєднуючий ланцюг під час сезонних приливів зникав під водою.



Рис. 2. Храм архангела Михаїла.

Кого саме шанували нормандці в своєму релігійному світі висвітлює чільна і зворотна сторона культових пам'яток. Зображені на них святий образ і свята обитель своєю історією сягають у сиву давнину. Вони присвячені запровадженню християнської релігії і утвердженню її символів.

Чільна сторона медальйонів відтворює сцену битви предводителя небесного лицарства архангела Михаїла із чудовиськом змієдияволом. У правій руці св. Михаїл тримає піднятий догори меч, а у лівій – щит у формі п'ятикутника, на якому зображений чотирьохкінцевий хрест, або ж у лівій руці зображені ваги – символ правосуддя і справедливості. По овалу медальйонів, навколо зображених сюжетів написи французькою мовою, які суттєво доповнюють

зміст образу: **“Qui est comme dieu! De fendes nous dans le comba”**, що в перекладі – *«Змилуйся боже! Захисти нас у битві»* і подібні за змістом інші написи: **“St. Michel protegez la france”** – *«Святий Михаїл – захисник і покровитель французів»*; **“St. Michel archangel priez pour nous”** – *«Святий архангел Михаїл молиться за нас»* (рис. 3 а).

На звороті, в центрі поля зображена пам'ятка архітектури – церква на честь св. Михаїла, яка пов'язана з історією Нормандії: прийняттям норманами християнства та зведенням перших храмів. Навколо зображеного на горі храму напис французькою мовою: **“Pelerinage du mont saint Michel”**, що в перекладі – *«Паломництво на гору святого Михаїла»* (рис. 3 б).

Обидва зображення логічно пов'язані між собою. Сцену битви воїна із чудовиськом-змієм, яка зображена на чільній стороні нормандських медальйонів можна трактувати в різних варіантах. Зазвичай, такий сюжет трактують в категоріях релігійної символіки як битву добра зі злом і перемогу добра. В образі воїна зосереджені найкращі людські риси –

відвага, мужність, боротьба за віру. Змії є уособленням сил зла, підкупності і є зооморфним зображенням диявола. Тому символічне зображення воїна зі змієм знайшло свою аналогію в зображенні покровителя лицарства, воїна – Архангела Михаїла, який бореться зі змієм і перемагає його. Архангел Михаїл займає почесне місце серед християнських святих. Це один із архангелів, що стоїть перед Богом та служить йому. За значенням і змістом самого слова архангел є ангелом, що володіє особливою, безприкладною й незрівнянною Божою силою. У Старому завіті він описаний як захисник Ізраїлю, а у Новому – як захисник християн. Небесний архангел командує армією світу, він переможець темних сил. У Біблії (*Проповідь святого Іоанна, 13 глава*) пишеться: «*Сталася битва на небі, і Михаїл воював і ангели його, і дракон воював і ангели його...*».



Рис. 3. Чільна (а) та зворотня (б) сторона медальйонів.

Цей відомий релігійний сюжет знайшов відображення і в християнській символіці нормандського народу. В даному випадку архангел Михаїл, зображений на чільній стороні культових медальйонів, виступає як покровитель і захисник нормандських воїнів, які славились своєю відважністю, стійкістю у далеких експедиціях і хрестових походах, у війнах за рідну країну. І в той же час цей сюжет є яскравим вираженням християнської символіки, починаючи із часів заснування самої Нормандії (поч. X ст.), прийняття нормандцями християнства і зведення перших християнських храмів³. Період від середини IX до XI ст. вважається в історії Франції часом завершення процесу її феодалізації. Саме в цей час християнство стало загальноприйнятою релігією, яка має свою символіку і емблематику.

Темі паломництва відповідає напис зворотної сторони медальйонів: **“Pelerinage du mont saint Michel”**, що в перекладі звучить як *«Паломництво на гору св. Михаїла»*.

З горою Архангела Михаїла пов'язано багато легенд і оповідей. Всі вони символізують перехід попередніх релігій в християнство. Перші літописи, в яких згадується Гора Святого Михаїла, датуються VIII – X століттями. Згідно з легендою, спочатку це був невеликий пагорб, який мав назву *Mont Tumbar* (Гора Гроб) і знаходився у глухому лісі, де були тільки вовки і кельтський чаклун, а на Горі жив старий відлюдник. У 708-му році *Aubert* (Обер), єпископ міста Авранш (згодом був канонізований як Св. Альберт) побачив у ві сні архангела Михаїла, який наказав йому побудувати храм на Горі Гроб. Єпископ спочатку відхилив вказівку ангела і був покараний останнім – вогняним пальцем той поранив єпископа в голову. Після трьох подібних снів Обер став будувати невеликий ораторіум на вказаному місці. Посланці від Обера відправились до Італії, де на Горі Гаргоні архангел побував ще у 492-му році. Повертаючись звідти з реліквіями – плащем (накидкою) Святого Михаїла і, зціливши по дорозі одного сліпого, посланці здивувалися – ліс зник, а Гора опинилась посеред води. Чутки про скоєне диво розповсюдились, ораторіум, де несли службу кілька ченців, привернув увагу прочан з усієї Європи, адже тепер у ньому жила велика сила і магія – плащ небесного ангела-захисника⁴.

Вочевидь, покарання ангела теж мало магічну силу – 16 жовтня 709 року церква була освячена, поклавши початок всьому аббатству. Цікаво, що рана в голові не стала причиною смерті Святого Оберта (він помер пізніше у 720 році), а його череп із отвором до сих пір зберігається в базиліці Святого Жерве (*Saint-Gervais*) в Авранші (*Avranches*) – місці, яке знаходиться поблизу святої обителі – Гори Архангела Михаїла.

Для християнської церкви як Заходу так і Сходу характерне поклоніння святим мощам. Кожна церква чи монастир намагалися мати у своїй обителі мощі святих. За цих умов вісью ставлення до життя стало поривання до чогось вищого від земного, очікування від нього щастя й злагоди. Віра в зцілення від святих мощів створила культ прочан, які час від часу здійснювали паломництво до святих місць. Про життя святих писали легенди, вони також були прикладом для пригноблених та бідних.

Впродовж IX ст. Франція страждала від нападів піратів, монастирі були пограбовані і зруйновані. І все ж ченці на Горі збереглися. Французький король віддав піратам територію, яка тепер називається Нормандією і останні стали християнськими герцогами. Вони навіть не пошкодували грошей для будівництва невеликої церкви в давньо-романському стилі – *Notre Dame Sous Terre* – Підземна Богородиця. Вона була зведена на місці згаданого ораторіума, стіна якого збереглася й до тепер.

У 966-му році нормандський герцог Ришард I прогнав ченців з Гори, які служили бретонцям, і довірив церкву Бенедиктинському Ордену, побудувавши для служителів кращі приміщення.

У часи правління Ришарда II на св. Горі був зведений новий великий храм. Будівництво велося з 1020 до 1080 років. Архітектором був

призначений аббат Гійом Вольпіано. Спочатку справи йшли швидко, а потім – по мірі надходження грошей. У ході побудови на два поверхи нижче церкви була облаштована кімната для гостей, так як ченці забезпечували притулок і харчування всім миролюбивим прихожанам, були зведені приміщення для навчання, так як в аббатстві була велика бібліотека і само воно було важливим культурним центром (203 врятованих рукописи знаходяться тепер у музеї міста Авранш, а було їх кілька тисяч). З північної сторони церкви були добудовані шпиталь, кухня і облаштоване відхоже місце. Після зведення нового храму до святої Гори навідувалось багато туристів і прочан з усієї Європи ⁵.

Тринадцяте століття принесло Франції стабільність і економічний прогрес. Система податків поступово замінила кріпосну працю, край збагачувався, мистецтва процвітали, будувалися собори, відкривались школи. У 1294-му році французи окупували Нормандію, бретонці уклали з ними союз і взяли в облогу Гору Святого Михаїла. Вони підпалили будинки, які знаходились у підніжжя Гори, і вогонь дійшов до церкви. Це викликало бурю протестів, французький король дав кошти для ремонту і зведення нової будівлі, яку прочани назвали *«Чудесною»* (Merveille). Фактично Мервей складався із двох будівель. У першій знаходились три столові: внизу для бідних, над нею – для заможних, а зовсім угорі – для ченців-вегетаріанців. У іншому приміщенні знаходився внизу склад для продуктів, над ним бібліотека, а далі угорі – був зал для моління під відкритим небом. Цей ансамбль звався *«Чудесним»* для своєї епохи: за досягненнями техніки, за своєю акустикою (столова ченців), за функціональним освітленням просто неба (зал для моління).

Після багатьох років розбудови і процвітання настали тяжкі часи випробувань для всієї Франції і для Святої Гори також. У XIV столітті почалася Столітня війна (1337 – 1453 рр.). Англійці окупували Францію, але Гора, завдяки героїзму 119 лицарів уціліла. Люди говорили, що Архангел допоміг врятувати острівець духовності і культури від ворога, адже у самому храмі на Горі висить плащ святого. Навпроти нього розміщений щит, на якому написані імена хоробрих воїнів, які перемогли англійців у 1423 році і тільки 12 серпня 1450 року, під кінець війни, Нормандія була звільнена від англійських військ. Ще один раз святий Михаїл зіграв роль в історії. Існує легенда, що під час війни ангел явився дівчині, яка пасла вівці і сказав: *«Я, Михаїл, захисник Франції! Вставай і йди на допомогу королю!»*. Пастушка пішла і привела армію до перемоги!

Через 100 років після англійців нападали на Гору протестанти і теж безуспішно. Аббатство частково було спустошене і збідніле, але храм Архангела Михаїла на Горі стояв непорушно.

Потім прийшла революція 1789 року, після якої наказано закрити монастирі. Аббатство Св. Михаїла перетворили на тюрму для ворогів народу, куди потрапили і самі вожді революції. Слід зазначити, що з одного боку аббатству пощастило, що його перетворили на політичну тюрму, оскільки в інших містах цінні релігійні пам'ятки були розібрані на матеріали для побудови нових. Приміщення, де у саму славну епоху

жило від 30 до 60 ченців, повинні були умістити сотні арештованих. Мармурові колони залів були знесені, а на їх місці облаштовані окремі камери. Із різьблених рельєфів над колонами прибрали все, що нагадувало релігію. Саму церкву перетворили на фабрику для пошиття шльоп. У ній, щоб отримати два поверхи, зробили перекриття на висоті приблизно 4 метрів. У 1834 році склад соломи внизу загорівся і церква згоріла. Відомий французький письменник Віктор Гюго писав статті у пресі, закликаючи врятувати історичну реліквію. І тільки у 1863 році тюрма нарешті була закрита. «Західне чудо» (так називали Гору) перебувало в такому стані, що реставрація продовжувалась майже сто років, і до тепер існують недосяжні місця. До вежі церкви можуть входити гвинтовими сходами тільки невеликі групи. Позолочена статуя Архангела на вежі слугує громовідвідом. Одного разу, під час грози, після удару блискавки, меч на статуї нахилився, прийняв горизонтальне положення і необхідно було його поправити. Тінь вежі падає в море і в день рівнодення відбиває пряму, довжиною у 3 км. У 1989 році реставратори розташували на цій смузі у піску сотні дзеркал, які визначали години. Так був створений найбільший сонячний годинник світу. Але доглядати його нелегко⁶¹

З часів святкування тисячоліття церкви (1969 рік) при храмі знаходяться чотири бенедиктинця, а обитель постійно навідують прочани. Літургія починається о 12 год. 45 хв., увечері Гора-музей закривається о 18 години. В літній час аббатство відкрите до 23 години, але без супровода екскурсовода. Кожного року святий острів відвідує 800 тисяч туристів, які з великою повагою і цікавістю знайомляться з видатними реліквіями святого місця і ймовірно, повертаються з маленькими пам'ятними медальйонами-сувенірами – вісниками від самого небесного захисника-воїна.

Обитель має складну і довгу історію, витримала чимало випробувань в темні часи середньовіччя, гідно винесла перебудову нового часу і до тепер залишається непорушно на своєму місці, обраному для неї своїм небесним захисником і покровителем – Архангелом Михаїлом.

Образ архангела Михаїла близький і знайомий слов'янським народам, особливо, з кінця X ст., коли християнство офіційно визнають релігією Давньоруської держави. Нова релігія призвичаїла символи древнього культу до своїх потреб, поєднавши їх із новою символікою.

Відомий дослідник геральдичних знаків А.Б. Лакієр писав, що для Київського князівства XII ст. була характерна емблема із зображенням архангела Михаїла. Він пояснює це тим, що Київ був центром, звідки християнство поширилося по всій Русі⁷. Впродовж XIV – XVI ст., коли українські землі перебували під владою Литви та Польщі, головними геральдичними знаками цих земель стали – Архангел Михаїл – герб головного воєводства Східної України – Київського і «руський» лев, що спинається на скелю – герб головного західноукраїнського воєводства – Руського.

В силу утвердження позицій православної церкви, культ Архангела Михаїла поширився по всій Україні. На його честь стали називати монастирі – Михайлівський Золотоверхий монастир у Києві, заснований у 1108 році році онуком Ярослава Мудрого, київським князем Святопол-

ком Ізяславичем, зводити церкви – церква Архістратиґа Михаїла, побудована у XVI ст. на місці явлення чудотворної ікони Божої Матері у с. Дубовичі (тепер Кролевецький р-н Сумської обл.), писати ікони – «Собор Архангела Михаїла» – початок XVIII століття, Житомирщина (колекція НМІУ)⁸. Його образ зустрічається на козацьких знаменах – Прапор Війська Запорозького «...плаваючого по реке Днепру і Дунаю» (колекція НМІУ)⁹, гетьманських хоругвах, монументальних барельєфах, встановлених на вежі Київської ратуші (кінець XVII ст.) та відреставрованого Михайлівського Золотоверхого собору. Ця християнська емблема в різноманітних композиціях увійшла як складова частина до гербів міст Лівобережжя – Гадяча, Кролевця і Правобережжя – Канева, Чигирина, Таращі, Овруча, Звенигородки¹⁰.

У середині XIX ст. був затверджений герб губернського міста Києва: «На лазуревом поле святой архангел Михаил в серебряном одеянии и вооружении с пламенеющим мечом и серебряным щитом»¹¹. У більшості зображень він виступає не як суддя, а як воїн-оборонець небесний, у військових латах із піднятим мечем в одній руці – елегантний і благородний. Образ витончений, глибоко зосереджений, поданий з ледь прикритою емоційною напругою. Він є виражальним образом, відповідним виробленому ідеалу тогочасності – освіченого і діяльного патріота, борця за національне відродження.

Для всіх часів і народів основним у існуванні цього образу є Боже заступництво і оборона віри. Архангел Михаїл вважався охоронцем людей від темних і злих сил. Православна церква вшановує пам'ять св. Архангела Михаїла за новим 21, а 8-го листопада за старим стилями. Цей образ відстоював місце різних народів у християнському світі у давні часи і в часи сьогодення має своє життєстверджуюче значення.

Примітки:

¹ НМІУ. Інв. № МДАЕ – 2543–2556.

² Акт № 423 від 10. 05. 1950 року, за яким культові медальйони були передані Львівським історичним музеєм через Комітет у справах культосвітніх установ при РМ УРСР згідно наказу № 5 від 30. 04. 1950 року до ДІМу м. Києва (тепер НМІУ).

³ Брокгауз Ф.А., Ефрон І.А. Энциклопедический словарь. С-П, 1901. Т. XXX. С. 69.

⁴ Норвич Дж. Нормандці в Сицилії. М., 2005. С. 10–15.

⁵ Там само. С. 123.

⁶ http://www.Eurotraveler.ru/_mon-sen-mishel.jpg.

⁷ Лакиер А.Б. Русская геральдика. СПб, 1855. Кн.1.2. С. 105–111.

⁸ НМІУ. Інв. № М-1338.

⁹ НМІУ. Інв. № Т-6248.

¹⁰ Панченко В. Герби міст України. К., 2001. С. 14.

¹¹ Румянцева В.В. Эмблемы земель и гербы городов Левобережной Украины. К., 1986. С. 98–100.

ХУДОЖНЄ ОФОРМЛЕННЯ



ЗБРОЇ

АВТОРСЬКА ЗБРОЯ МАЙСТЕРНІ ВІТАЛІЯ ШЛАЙФЕРА

*Пам'яті Віталія Григоровича Шлайфера
присвячується*

У квітні 2014 р. пішов з життя Віталій Григорович Шлайфер, який полишив по собі яскравий слід у багатьох сферах діяльності, до яких він докладав свій розум і свої руки. Стала вже розхожою фраза: «Якщо людина дійсно талановита, то вона талановита в усьому». Проте про її доречність зайвий раз переконуюешся на прикладі В.Г. Шлайфера.

Кожну справу, за яку він брався, він виконував із завзяттям і притаманною йому енергією. Заснував та динамічно розвив свій бізнес, був автором кількох прозаїчних творів¹, за запрошенням місцевого театру брав участь у деяких спектаклях, шанував класичну музику і товаришував з багатьма відомими музикантами.

Але найбільшим захопленням Віталія Григоровича стала зброя і її історія, яку він досліджував на цілком професійному рівні. Це захоплення розпочалося у нього ще у дитинстві, коли під впливом свого батька-фронтовика і друзів батька, які також пройшли шляхами війни, особливо Героя Радянського Союзу генерала П.Ф. Берестова, він розпочав збирати різноманітні ножі та штики. Потім, коли після закінчення інституту, де отримав професію радіоінженера, В.Г. Шлайфер протягом шести років зимував на радіо-метеорологічному центрі, що на мисі Челюскіна (рис. 1), який є найбільш північною точкою Євразійського материка, він став професійним мисливцем.



Рис. 1. В.Г. Шлайфер під час зимування на мисі Челюскіна.

Тому цілком логічними стали його наступні кроки – створення на основі своєї багатющої колекції Музею історії зброї у м. Запоріжжі, де зібрані унікальні експонати від часів палеоліту до Другої Світової Війни включно, а також заснування Альманаху «Історія зброї» (на нинішній час вдруковано вже 10 випусків), який набув вже досить широкої популярності серед істориків, археологів, а також професійних дослідників історії зброї.

Але для невгомної натури В.Г. Шлайфера цього було замало. Тому він зібрав навколо себе досвідчених ювелірів, зброярів, майстрів по

¹ Його останній твір (Віталій Шлайфер. *Время собирать клады*. Харьков, 2012. 376 с.) цікавий не тільки своїми розповідями про минувшину Запоріжжя, а його філософськими роздумами про навколишній світ, його минуле і майбутнє.

різьбленню кісткі та інших фахівців і створив Майстерню авторської зброї В.Г. Шлайфера. На наш погляд, речі, що були виготовлені у цій майстерні, є одним з взірців сучасного ювелірного мистецтва.

Ось що писав сам Віталій Григорович про сюжети своїх творів: «Для мене авторское оружие – это попытка разгадать какую-то определенную загадку своей жизни. Не я придумываю сюжеты композиций. Это темы, тревожащие меня, как бы сами порождают себя.

Так, меня до сих пор волнуют женщины и их загадки. И я пытаюсь разгадать их в образах ведьмы-панночки, женщины-бабочки, наложницы или амазонки...

Будоражат воображение загадки истории и прошлого этой замечательной земли, благодаря которым появились такие работы как «За порогами – Хортица», «Память о Сагайдачном» или «Предсказатель»...».

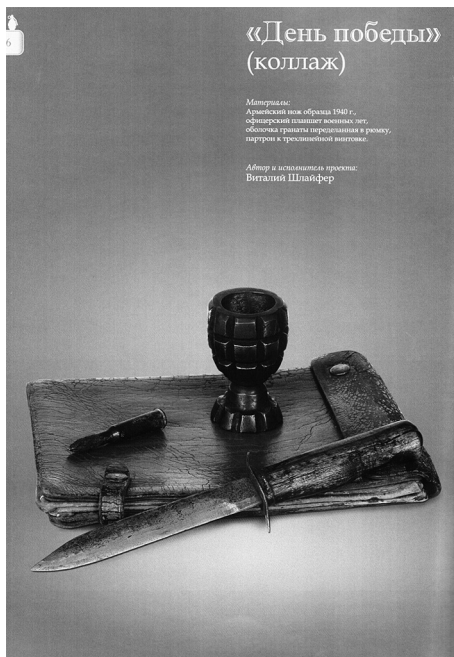


Рис. 2. «День Перемоги». Колаж.

Герш Рувімовіч, починав війну лейтенантом, командиром медичного взводу, а закінчив її у званні капітана, на посаді начальника медсанбату. Був важко поранений, нагороджений двома орденами і медалями. Після війни працював у Запорізькому військовому шпиталі на посаді зав. відділком, вийшов на пенсію у званні підполковника. Мати у часи війни працювала хірургом у військовому шпиталі у м. Грозний, також була нагороджена медалями. Служив у лавах Радянської Армії і сам Віталій Григорович.

Сподіваємося, що світла пам'ять про В.Г. Шлайфера збережеться не тільки у серцях його родичів, а й в серцях його друзів, колег та шанувальників його творчості.

Не будемо самі оцінювати ці композиції – нехай про них висловить свою думку неупереджений читач. Зупинимося тільки на одній з них – колажі «День Перемоги» (рис. 2). На відміну від інших композицій, у яких використані дорогоцінні метали, коштовне каміння, слонова кістка, бивні мамонта та інші досить рідкісні матеріали (рис. 3-12), цей колаж немов би зовсім простий. Основою для нього послужила офіцерська польова сумка часів війни, використані також оболонка гранати Ф-1, армійський ніж зразку 1940 р. та патрон від рушниці-трехлінійки. Але цей витвір привертає увагу своєю справжньою щирістю. І це не дивно – адже Велика Вітчизняна Війна прийшла на молодість батьків Віталія Григоровича, які були лікарями, і зачепила їх безпосередньо. Батько –



Рис. 3. Иллюстрация до казки «Снігова королева».



Рис. 4. В плавнях острова «Хортиця».



Рис. 5. «Пісня пісень».



Рис. 6. «Загадка життя».



Рис. 7. «Панночка».

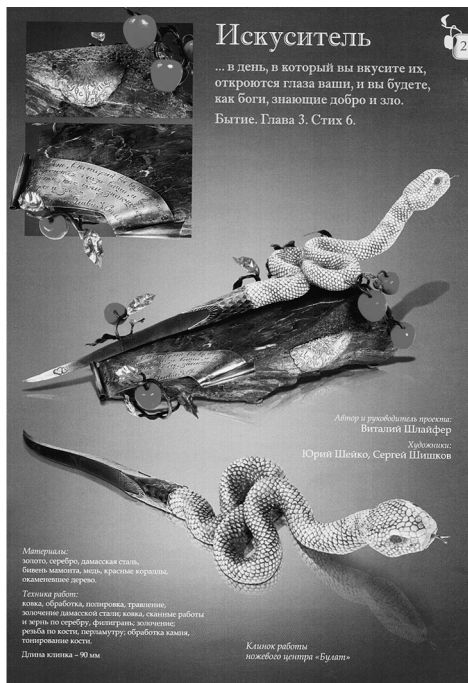


Рис. 8. «Спокусник».

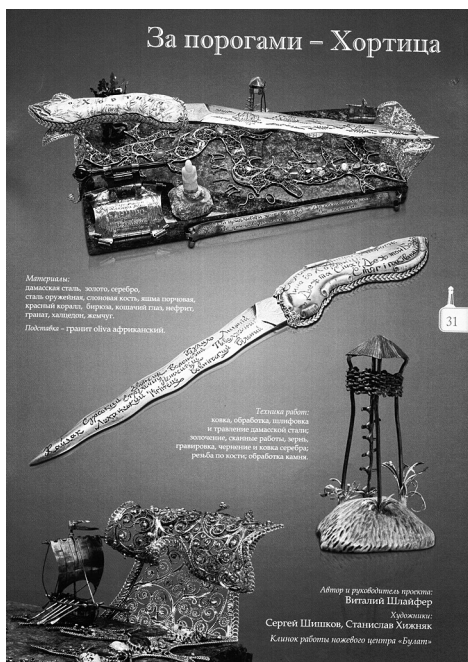


Рис. 9. «За порогами – Хортиця».



Рис. 10. «Амазонка».

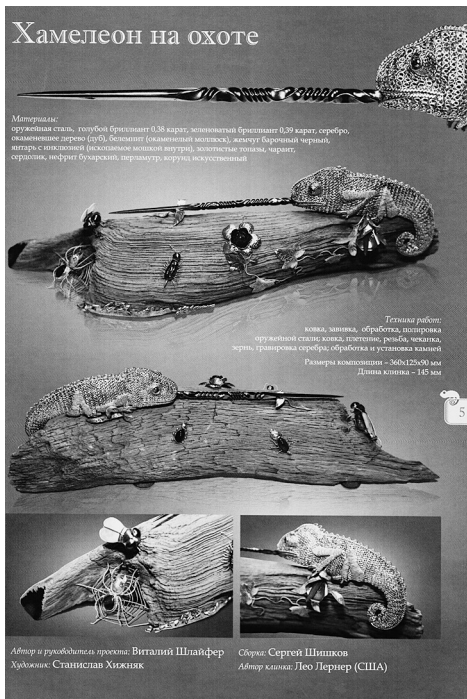


Рис. 11. «Хамелеон на полюванні».



Рис. 12. «Провісник».

БУДДІЙСЬКИЙ СИМВОЛІЗМ ДЕКОРУ ЯПОНСЬКОГО МЕЧА ВАКІДЗАСІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVIII – XIX СТОЛІТТЯ ІЗ ЗБРАННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ

У НМІУ зберігається меч (З-71) вакідзасі (яп. «той, що носять збоку»), виготовлений у другій половині XVIII – першій половині XIX ст. Традиційно цей короткий однолезовий меч незначної кривизни носили окремо або разом з довгим мечем катана, складаючи самурайський комплект холодної зброї дай-сьо (яп. «великий-малий» або «довгий-короткий»)¹. Конструктивно вакідзасі нагадує катану, проте має короткий клинок та гарду меншого діаметра. Довжина його руків'я дорівнює ширині двох долонь (бл. 20 см), що дозволяє тримати меч обома руками. Вакідзасі носили за поясом лезом догори – паралельно катані або дещо зміщеним на живіт. Згідно зі «стилем військового меча», і катана, і вакідзасі фіксуються на талії шнуром саго, пропущеним через спеціальну скобу курігата, що є на піхвах обох мечів². Середньовічні японські закони дозволяли бути озброєним вакідзасі (який називали «охоронцем честі») там, де заборонялось мати при собі довгі мечі катана та тачі. До 1870 р. вакідзасі могли мати не лише представники військового стану, а й ремісники та крамарі, серед яких було чимало збіднілих самураїв-ронінів³.

Про обставини надходження вакідзасі до збрання НМІУ повідомляє запис № 13987 від 11 липня 1935 р.: «Кинджал японський середини XVIII ст., катана. Рукоять зі шкіри акули, піхви вкрито чорним лаком. На зворотній стороні піхов вставлено ніжик. На лезі, на правій стороні, глибокої чеканки зображення дракона, що обвився навколо меча. З лівої сторони у техніці глибокого рельєфу зображення воїна надзвичайної чеканки. Чашка гарди, наконечник та інші деталі темного оксидування, прикрашені сріблом – фігурки пташок. Катана виконана при імператорському дворі мікадо. Дуже рідкісний зразок. Дар Антона Казимировича Левковича⁴».

Довжина вакідзасі – 64 см, клинок з ребром належить до типу «сіногі-дзукурі». Лінія гартування клинка хамон візуально не простежується: ця ознака «мудзі» (яп. «нічого»), властива для «нових» та «новітніх» мечів (яп. «сінто» та «сін-сінто») і обумовлена наявністю дзеркального полірування, поширеного у добу Едо або Токугава (1603–1868)⁵.

З одного боку клинок оснащений широким і вузьким долами, що складають приблизно 2/3 його довжини. На гладенькій площині, розташованій між хвостовиком та долами, глибоким гравіруванням хорімоно у реалістичному стилі сін зображено постать буддійського божества Фудо Мьо-о, що стоїть з мечем у руці. Інший бік клинка – без долів, із зображенням дракона, що обвиває меч.

Лита цуба кольору патинованої бронзи фіксується металевою шайбою о-сеппа, край якої оброблений вертикальною насічкою. Формою цуби є мокко-гата (яп. «дня у поперечному розрізі») – неправильне коло з

хвилястим краєм. Її поверхня дзі має неоднорідну фактуру: окремі ділянки гладенькі, інші – рустовані, оброблені у техніці нанако (яп. «риб'яча луска»). Два отвори (центральный, накаго-ана, та овальний кодзука-хіцу-ана) призначені для насадження хвостовика накаго та вкладання до піхов ножа кодзука. Обидві сторони цуби декоровані кутовими композиціями «Птахи-тідори⁶ над хвилею» (англ. «Chidori (plover) and wave design»): над рельєфною хвилею, зображеною праворуч унизу, розміщені накладні позолочені фігурки пташок (шість – з чільного боку, чотири – на звороті). Такі ж фігурки прикрашають деталі фурнітури: завершення руків'я – ковпачок касира (яп. «голова»); другий фіксатор цуби – кільце футі; наконечник піхов – кодзірі; обкладку руків'я ножа кодзука.



Рис. 1–2. Цуба. Зворотній та чільний бік.

Подібна стилістична і технічна одноманітність декору є ознакою парадної оправи сороімоно, всі складові якої виготовлені за єдиним художнім задумом. Сцена «Птахи над хвилею» є одним з популярних сюжетів японської гравюри XVIII – XIX ст., що виник під впливом китайського мистецького жанру хуаняо (кит. «квіти та птахи»). Творцями хуаняо були ченці – послідовники синкретичних даосько-буддійських шкіл чань (кит. «споглядання») та дао (кит. «шлях», «таємне знання»). Особливістю цих вчень є уявлення про дуалізм Всесвіту та обоження природи як відображення духовного ества Валикого Комічного Будди. Творча сила Природи – дао проявлена у єдності протилежностей інь та



Рис. 3. Касира – завершення руків'я.

янь (життя та смерті, світла та темряви, чоловічого та жіночого начал тощо), а їх рівновага є запорукою світового порядку. Ці буддійські постулати адепти чань (та похідного від нього японського дзен-будизму) усвідомлюють під час медитативного спостереження за довколишнім світом: тваринами, птахами, комахами, рослинами, скелями, водоспадами тощо. Це споглядання спочатку знайшло відображення у замальовках-ілюстраціях до цитат з сутр та віршах, створених у стінах китайських дзенських монастирів, а у XIV ст. жанр «квіти-птахи» разом із взірцями гравюри, порцеляни, художнього металу з Китаю потрапили до Японії. На початку XVII ст. японські цубаку (виробники цуб) розробили власний імпровізаційний стиль, у якому виразили своє «відчуття дзен», зображуючи те, що бачили довкола себе. Сцена «Птахи тідорі над хвилиєю», представлена на японських гравюрах та цубах XVIII – XIX ст., можливо, є ілюстрацією до вірша-хайку відомого поета Мацуо Басьо (1644–1694) «Белый пион зимой, / Где-то кричит морская ржанка – / Эта кукушка снегов⁷».

У конструкції японського меча цуба не настільки важлива, як гарда для європейської чи азійської зброї. Цубу першою помічають, коли розглядають меч. Вона (тобто, цуба) є більш окрасою, ніж захистом кисті руки у бою. Кожну конкретну цубу оздоблювали згідно зі смаками та релігійними уподобаннями як замовника, так і цубако.

Цуба вакідзасі з НМІУ, гадано, виготовлена з популярного у японському зброярстві XVIII – XIX ст. мідно-срібного сплаву сібуті. Контраст темної поверхні та позолоти (відповідно до уявлень про гармонію інь та янь) викликає у глядача відчуття стриманої елегантності, притаманної творам кращих цубако доби Едо. Рельєфний декор цуби нагадує японські гравюри з морськими краєвидами та птахами, що кружляють над хвилями. Природності та невимушеності цубі надає неправильна форма, що відповідає дзен-буддистським естетичним нормам, які заперечують штучність та стилізацію. Цій же меті підпорядкована асиметрична кутова композиція, зміст якої відповідає уявленню про гармонізацію світу: птахи є беззахисними перед морською стихією, проте їхнє життя неможливе поза узбережжям, де вони добувають їжу та виховують пташенят⁸. Обриси морської хвилі на цубі за стилістикою подібні до «Хвилі Оморі» (англ. «Omori Style Waves»), що вперше з'явився на творах цубако Терухіде Оморі (1729–1798) та пізніше неодноразово копіювався іншими японськими майстрами⁹.

Деталлю оправи вакідзасі є масивна сплюснена муфта хабакі, яка, разом з футі, фіксує цубу на клинку з обох боків. Функцією хабакі є також ущільнення клинка у піхвах: вкрита косою насічкою неко-гакі (яп. «подряпини кішки») поверхня хабакі запобігає її злипанню з устям піхов куї-гуті, неминучим за наявності гладенької притертої поверхні.

Дерев'яне¹⁰ руків'я меча цуко обтягнене білою великозернистою шкірою ската (яп. «саме») та оплетене плоскою тасьмою хіра-уті темного кольору у техніці цука-макі (яп. «оплітка руків'я»). Різновидом цієї оплітки, зафіксованої спеціальним вузлом, є сьонай: два складених разом

відрізки тасьми тричі перекручені на 360°, утворюючи на бічній поверхні руків'я ромбічні отвори хісі (яп. «водяний горіх»), через які видно фактурну поверхню саме. У хісі, розташованому поряд цуби, видно голівку штира мекугі, що утримує дерев'яне руків'я на хвостовику клинка.

Склеєні з двох половин, вкриті блискучим темним лаком роіро-урусі дерев'яні піхви сая, завершуються металевим наконечником ісадзурі (ітідзуке) з двома довгими виступами. Устя піхов коігуті-канагу (яп. «рот карпа») оправлене вузьким латунним кільцем.



Рис. 4. Ісадзурі (ітідзуке) – наконечник піхов.



Рис. 5. Декор лева ножа козука.



Рис. 6. Декор оправы руків'я ножа кодзука.

Традиційним доповненням вакідзасі є маленький ніж когатана (яп. «маленька катана») або кодзука (яп. «мале руків'я»), для зберігання якого на внутрішній поверхні піхов є спеціальна кишеня. Клинок ножа хо (яп. «колос») є змінним і легко від'єднується від руків'я обасіра (яп. «опора моста»). Руків'я кодзуки опукле зовні та сплющене з внутрішньої сторони; така форма полегшує виймання ножа з кишені у піхвах. Металева обкладка руків'я дзііта (яп. «настил») з чільного боку декорована 5-ма накладними фігурками пташок тідорі.

З чільної сторони клинок кодзука прикрашений гравірованими буддійськими символами: «безкінечний вузол» (санскр. shrivatsa) – символ безмежної мудрості та співчуття Будди, безперервності існування; «палаюча коштовність» (санскр. cintāmai) – символ виконання бажань людей пропорційно їх чеснотам (усобленим полум'ям, що охоплює «коштовність»); «палаючий Меч мудрості» (санскр. khaga), символ Вищої мудрості; «ваза коштовностей» (санскр. nidhana kumbha, kalasha), що використовується у обряді посвячення адепта «таємного вчення»¹¹.

Обидві сторони клинка вахідзасі прикрашають хорімоно, які вказують на зв'язок з ваджраїчною¹² школою сингон¹³ японського езотеричного буддизму мікко¹⁴, в той час як цуба оздоблена у традиціях дзен. Зображення буддійського божества Фудо Мьо-о на мечі наводить на думку, що його власником міг бути самурай. Адже саме серед представників японського військового стану було чимало прибічників дзенської школи риндзай¹⁵, яка рекомендувала фехтування на мечях як «рухливу» форму медитації¹⁶.



Рис. 7. Зображення на клинку буддійського божества Фудо Мьо-о.

Такуан (1573–1645) – настоятель кіотського дзенського монастиря Дайто-кудзі, у листах до відомого придворного фехтувальника Дзягю Тадзіма-но-камі говорив: «Є у буддистів «Непорушний» бог Фудо Мьо-о, ... грізна постава якого свідчить про готовність знищувати те, що шкодить буддійському вченню. Хоч його зображують в людській подобі, він – дух, захисник нерухомої Праджні¹⁷. Вороги буддизму повинні боятись його гніву, а наближені до «просвітлення» – усвідомлювати, що він є помічником у здоланні ілюзій¹⁸. Тому, хто знищив омани і живе за прикладом Фудо¹⁹, не можуть нашкодити злі сили. «Непорушність» Фудо символізує стабільність людського розуму та тіла; «не рухатись» значить «не зосереджуватись на матеріальному світі»: коли очі зупиняються на будь-чому, розум збурюють думки та почуття, зокрема хвилювання²⁰».

Отже, Такуан першим поєднав фехтувальну практику з філософією «дзен». Воїн не повинен думати про використання стратегії та хитрощів; запорукою його перемоги є спонтанність вчинків, довіра власній підсвідомості (яп. «мусін»), яка містить частину «дхарми» (духовного начала) Космічного Будди. Вбиваючи, боєць не мусить відчувати гнів чи співчуття²¹. Не повинен він боятись і власної смерті, що є початком наступного відрод-

ження і продовження «ілюзорного» життя, оскільки єдиною реальністю є «космічна реальність», що існувала задовго до створення матеріального світу та існуватиме після його загибелі. Метою запропонованого Такуаном «самурайського духовного тренінгу» було уміння абстрагування від сповненої страждань реальності, подолання людського саторі (егоцентризму²²), підтримання духовної дисципліни та емоційної стабільності. Дзен-буддизм «доби воєн» XIII – XVI ст.²³ справив вплив на формування засад кодексу воїнської честі «Бу-сідо» (яп. «Шлях воїна»)²⁴.

Культ Фудо Мьо-о (яп. «Нерухомий Володар таємних знань (мудрості)») потрапив до Японії на початку IX ст. з Китаю і швидко набув популярності: лише у області Канто (район Токіо) Фудо присвячено 36 храмів сінгон. У них статуя Фудо розташовується ліворуч фігури будди Дайніті, праворуч якого перебуває зображення засновника учення сінгон – Великого учителя Кобо Дайсі (Кукая). З Фудо у Японії пов'язано чимало вірувань. До нього звертаються за очищенням від карми²⁵ поганих вчинків, для чого виконується вогняний обряд гома – спалення у ритуальному полум'ї дощечок з іменами прохачів та переліком їх бажань. Фудо вважається повелителем життя та смерті – може «подарувати» помираючому додаткових шість місяців або «взяти» одне життя замість іншого. Він є рятівником «грішних душ» від пекельного полум'я. Фудо уславився і як чудотворець, що може «подарувати» бездітним батькам сина або явитись уві сні з пророцтвами, як це відбулось з майбутнім очільником школи Чистої землі, Ю-теном (1637–1718). Фудо також вважають божеством достатку: для примноження багатства «миють» гроші у воді джерел, розташованих поблизу храмів Фудо, таких як Сенгакудзі та Дзеніараї-Фудо.

Прототипом Фудо є індуїстське божество Акала (Ачала, Акаланата, Кандаросана або будда Акшобх'я), культ якого, крім Японії, зберігся у тибетському тантричному буддизмі, в той час як в Індії та Китаї він занепає. На санскриті Акала означає «нерухомий» або «той, що примушує, гніваючись». Він є одним з Володарів таємного знання або Королів Світла (санскр. Vidyarāja, яп. Мео), що у буддійській ієрархії посідають третє місце після будд та бодхісаттв.

Найбільш давні скульптури Фудо з тих, що перебувають у японських храмах та світових музейних збірках, вважаються привезеними з Китаю або виготовленими першими японськими «апостолами» буддизму. З другої половини доби Хеньян (794–1185) зображення Фудо виконували у відповідності до опису, наведеного у «Сутрі про Великого Сонячного (Осяйного) будду» (яп. «Дайніті-кьо») та скороченій «Гатха про 19-ть видів споглядання Фудо» Кукая: «Знаки «а», «ро», «кан», «ман²⁶» / Виражають становлення Буддой Трех Тел²⁷. / Этот Почитаемый – превращение Махавайрочаны, / Обратившись [его] слугой, совершает всевозможные дела²⁸. / *Пребывает в «самадхи» рождения огня*²⁹, / Сжигает препятствия, воздвигает огонь мудрости³⁰. / *Проявляется тучным ребенком*, / это – Тело Прекращения, завершающее дела для Будды³¹. / *Семь пучков на макушке* / Проявляют Семь Постижений в разделениях [буддийского] Закона³². / *Слева свисает коса*, / Проявляющая детскую жалость и

сострадание³³. / *Морщины на лбу, [подобные] волнам* / [выражают] сожаление [о тех, кто] родился на Шести Путиях³⁴. / *Косо закрытый левый глаз* / Скрывает левый путь и направляет на Единый [путь]. / *Закусив верхнюю губу нижним клыком*³⁵ / Он силой своей ярости устрашает демонов. / *Плотно закрыв рот, остановил ветер* / Слов от пустых разглагольствований. / *Держит в правой руке меч мудрости*, / Уничтожая им заблуждения от Трех Ядов³⁶. / *Держит в левой руке веревку дабы связывать ею и не позволять падать*³⁷ / Ест пищу, оставшуюся после практикующих, / Полностью сжирая неясности учения³⁸. / *Спокойно восседает на великом каменном постаменте*, / Успокаивая [волнения от] тяжелых грехов живых существ³⁹. / *Цветом сине-черный, отталкивающий, чем устрашает*. / *Бушует и угрожает, проявляя ужасающий облик*. / *Тело окружают языки пламени*, / Что проявляет золото огня мудрости. / *Змей Кулика обвился вокруг меча*, / Дабы уничтожить все «внешние пути». / *С ним Кимкара и Четака*⁴⁰, / Дабы все следовало справедливо, не ложно. / Таковы уподобления тела Ачаланатха, / Где «ачала» означает «неподвижно спокойный». / Таким его и следует созерцать⁴¹».

Зображення божеств на клинках холодної зброї обмовлене традицією шанування меча як священного символу, що виникла у добуддійські часи і пов'язана з національною японською релігією сінто. Вважалось, що під час виконання ритуалів, божества камі вселяються у тіло камі, яким, зокрема, може бути меч. Цим віруванням можна пояснити існування у середньовічній Японії традиції дарування мечів до храмів, деякі з яких перетворились на справжні скарбниці мілітарних реліквій.

Очевидно, симбіоз буддизму та сінто спричинив виникнення у середовищі самураїв вірувань про меч як «душу воїна» та «вмістилище» персоніфікованої божественної духовної сутності, якій довіряли власні життя та смерть. Перші зображення буддійських символів та постатей святих (Хатімана, Аматерасу, Дайкокутена, Бісямонтена, Марісітена та інш.) на клинках мечів з'явилися у добу Камакура (1185–1333), а за доби Муроматі (1336–1573) вони стали більш реалістичні.

Прототипом хорімоно вакідзасі з НМІУ може бути сцена «Kurikara-ken» або «Ken makі ryu-o» (яп. «Меч Курікари» або «Меч, обвитий Царем-драконом»), представлена на відомому мечі роботи буддійського ченця Ньюдо Масамуне (1288–1328). Подібне зображення прикрашає і меч XIV ст. майстра Кагеміцу (Sahyohenjo), на клинку якого, як і на Фудо Мамасуне, зазначений текст мантри Фудо.

Дракон, що фігурує у вищеозначеній сцені – Курікара-рю-о, вважається «Перетвореним Тілом Фудо». Це – синкретичний образ, сформований на японському субстраті під впливом індійської та китайської міфології⁴². Точний зміст сцени (поширеної винятково у Японії), у якій дракон обвиває меч, сьогодні забутий. Існують принаймні два її пояснення: 1) Змій – демон, ворог буддизму, якого Фудо подолав, перетворившись на меч; 2) І мечем, і змієм є сам Фудо, який, вступивши у двобій з ворогом, спершу став зброєю. Коли противник вчинив так само, Фудо претворився на дракона і проковтнув ворога, що набув подоби меча.

Подібну плутанину у тлумаченні сцени «Кен макі рю-о» можна пояснювати тим, що первісно вона (тобто, сцена) мала стосунок до японської міфології⁴³, а після надання буддизму статусу державної релігії її пояснювали з точки зору буддійського вчення. Прототипом Курікари називають повелителя морських драконів Рю-Дзін (або Ватацумі-но-камі «сінто»), який вважається покровителем Японії та імператорської влади⁴⁴. У японському мистецтві (зокрема, скульптурі нецке) Рю-Дзіна зображують чоловіком, якого супроводжують дракон чи восьминіг. Сцена «Кен макі рю-о» може також бути алегорією міфа про перемогу одного з наймогутніших камі – божества грози Сусаноо-но-Мікото, над змієм Ямата-но-орочі. Розрубавши вбите чудовисько, герой знайшов у його тілі чудесний меч Кусанагі, що став символом імператорської влади.

Другою складовою формування образу Курікари можуть бути давньоіндійські міфічні дракони нагі⁴⁵ (санскр. «кобра»), які у буддійській доктрині вважаються захисниками будди Шак'ямуні⁴⁶. Останній проповідував нагам своє вчення та заповів зберігати сувої з сутрами, які нагі передали Нага-Раджуні (санскр. «Срібний Цар-Змій») – автору учення «Махаяна»⁴⁷. У езотеричному буддизмі дракони уособлюють янь – активну творчу енергію та духовність, а також поєднують елементи (енергії), що складають Всесвіт: землю, вогонь, воду, повітря, простір. У «таємних практиках» дракон символізує здатність «просвітленої» свідомості переміщуватись у багатовимірному просторі та часі.

Міфічні «східні» дракони⁴⁸ традиційно пов'язуються з повітряною та водною стихіями. Місцями їх мешкання вважаються озера, ставки, моря. Здіймаючись в небо, вони спричиняють грозу: їх пазурі та пащі вивергають блискавки, а їх голосом є грім. У середньовічній Японії з молитвами про дощ до камі-драконів звертались як священники сінто, так і буддійські монахи. Одним з найвідоміших заклинателів небесних драконів вважався засновник школи сінгон Кукай. Можливо, здатність драконів викликати блискавку стала підставою для їх ототожнення з охопленим полум'ям Фудо.



Рис. 8. Зображення на клинку дракона Курікара-рю-о.

На зв'язок Курікари з водною стихією вказують назви кількох гірських водоспадів, присвячених Фудо, під струменями яких адепти сингон виконували «водну аскезу» – тривалу виснажливу медитацію. Пам'ятка японської літератури початку XIII ст. «Оповідь про дім Тайра» (яп. «Хейке-моногатарі») розповідає, як буддійський монах Монгаку прийняв обітницю простояти взимку 21 день у озері під водоспадом Наті, виголошуючи мантру Фудо. На п'ятий день, коли його сили вичерпались, подвижнику явилися помічники Фудо – Конгара та Сейтака, та врятували ченця від смерті.

Про те, як камі «перетворювались» на буддійські божества, розповідає легенда про заснування на горі Ояма⁴⁹ храму Курікари Мьо-о (Курікари – Володаря Мудрості). Його спорудив у 752 р. буддійський чернець Ребен на ому місці, де під час молитви побачив дракона⁵⁰: той назвав себе охоронцем гори і побажав служити Будді⁵¹. Храм Ояма-дере (Ояма-Фудо) швидко став популярним: засновник Камакурського сьогунату (1192–1333) Єрітомо Мінамото щороку жертвував йому меч, а у XIII ст. для Ояма-дере були виготовлені дві металеві статуї Фудо, пізніше перенесені до Камакури. У добу Едо храм став центром паломництва послідовників сингон. На зв'язок гори Ояма з «дошовими» драконами вказує присутність на її вершині сінтоїстського святилища Афурі-дзіндзя («Дошовий храм»⁵²). У його підмурках перебуває «дошовий камінь Будди» (яп. Sekison Dai-gongen), якого шанувався як «тіло камі» – духа гори Ояма, вершину якої часто оповивали дощові хмари⁵³. Святилища Фудо існують і на горах Коя-сан, Хіно та Такаяма.

Довгий дволезовий меч у сцені «Кен маку рю-о» є «Непереможним (ваджарним) мечем» (санскр. mahakhadga, яп. Kongō-ken), що уособлює торжество буддійського знання над невіглаством, втіленим злими духами та демонами. Руків'я цього меча має форму ваджри – непереможного жезла індуїстського бога Індри, символу ваджрайзму. З санскриту та тибетської мови назва цієї сакральної зброї перекладається як «цар каменів» («діамант»), «блискавка», «твердість» або «могутність». Отже, ваджра – це «тверда, як діамант, блискавична (що поцілює блискавками) зброя». Ваджарний меч є атрибутом гнівних божеств, до яких, зокрема, належить Фудо. Подібна до тризубця ваджра, зображена на вакідзасі з НМІУ, символізує такі буддійські поняття як «три часи» (минуле, нинішнє, майбутнє), три «духовні канали», знищення «трьох отрут», три «тіла Будди», три «брами» (тіло, мова, розум).

Атрибуція вакідзасі з НМІУ є дискусійною. Найраніші відомі на сьогоднішній день хорімоно із зображенням Фудо, присутні на японських мечах, датуються другою половиною XIX – початком XX ст. В той же час гравіровки зі сценою «Кем макі рю-о» є більш давніми і відомі з XIV ст. Певне «світло» на датування вакідзасі та ім'я його майстра-виробника міг би «пролити» напис, який за традицією розміщували на хвостовику клинка. Проте ми не маємо змоги переконатись у наявності чи відсутності такого «сертифікату», оскільки найближчим часом не передбачена реставрація меча з демонтажем руків'я та розплетенням оплітки зі

шнура. До того ж, за свідченням дослідників, багато японських «новітніх» мечів анонімні або мають фальшиві написи, виконані з метою надати мечу більшої вартості на антикварному ринку.

Оправа вахідзасі з НМІУ, позбавлена декору та виконана у стриманій кольоровій гамі, належить до типу буке-дзукурі косірае або уті-гатана косірае (яп. «оздоблення у самурайському стилі»). Загальний дизайн меча відповідає японським естетичним уявленням «сабі, вабі, юген» про вигляд справжньої, не бутафорської (імітаційної) зброї: вишукано, ошатно, без надмірностей, строкатості, зайвої деталізації. На піхвах помітні «сліди часу» – патина та потертості, залишені безліччю рук, що торкались зброї під час традиційного ритуалу «споглядання клинка меча». Вахідзасі з НМІУ, безперечно, є парадною зброєю, можливо, виготовленою у придворній майстерні (за визначенням А.К. Левковича «... при імперському дворі мікадо»). Про це свідчать наступні ознаки: використання дорогого сорту чорного лаку та шкіри ската, а не її дешевої імітації; технічне глибоке хорімоно, виконання якого можливе лише на добре гартованій поверхні; якісний клинок з досконалим дзеркальним поліруванням; наявність художньої фурнітури – цуби та інших металевих деталей оправи, виконаних у єдиному стилі. Виготовлення костюмною (парадною) холодною зброєю почалось за доби Едо, з припиненням «доби воєн» та поширенням серед самураїв культу «Нерухомого» Фудо-Мьо-о.

Власником вахідзасі міг бути представник військового стану, ймовірно, прихожанин одного з буддійських храмів, присвячених Фудо, які, зокрема, діяли у найбільших містах – Токіо (Едо) та Кіото. Деякі з цих храмів були фамільні і шанувались певними аристократичними родинами, як, наприклад, храм Такахата Фудо у місті Хіно⁵⁴. Вахідзасі з НМІУ може бути вотивним предметом⁵⁵, нагородою або пам'ятним дарунком⁵⁶, можливо, реплікою одного зі старовинних мечів кото⁵⁷.

При датуванні вахідзасі загалом можна погодитись з висновком А.К. Левковича.

Вахідзасі з НМІУ можна зараховувати до групи сінто («нові мечі», 1597–1780) або сін-сінто («новітні мечі», 1780–1876). Ми схилиємось до більш пізньої дати⁵⁸, поділяючи думку В. Хорева⁵⁹, що більшість мечів з сучасних музейних та приватних зібрань виготовлені наприкінці Токугавського «бакуфу» (1853–1868) – часу відродження японського зброярства та створення реплік старовинних мечів з європейської сталі або виготовленої ковалями за власними рецептами, відмінними від старовинних.

Можна припустити, що клинок вахідзасі з НМІУ є більш давнім ніж його піхва та металева фурнітура. Адже у фаховій літературі наводяться приклади монтування старих клинків у нові оправи. Про це, зокрема, свідчать клинки армійських мечів часів російсько-японської війни 1904–1905 р. із зібрання Військово-історичного музею артилерії, інженерних військ та військ зв'язку у Санкт-Петербурзі, найбільш давній з яких датується кінцем XIV ст.⁶⁰. Відомі також приклади, коли хорімоно на мечах виконували через кілька століть після виготовлення самого

клинки. Проте, навіть якщо клинок вакідзасі з НМІУ давніший за XVIII ст., довести це без відповідних аналізів неможливо.

Верхньою хронологічною межею створення означеного вакідзасі можна вважати початок доби Мейдзі (1868–1912), коли японські мечі перетворились на серійні, а не штучні вироби. Причиною припинення виготовлення традиційної холодної зброї стала ліквідація у 1870 р. самурайського стану та заборона на носіння мечів, що поширювалась на всіх японців, крім державних чиновників та кадрових офіцерів. Крім того, гоніння на буддизм, що тривало у Японії до кінця XIX ст., робили практично неможливим виготовлення у той час зброї з буддійською символікою.

Примітки:

- ¹ *Баженев Г.* История японского меча. СПб., 2001. 264 с.; он же. Экспертиза японского меча. СПб., 2003. 238 с.
- ² *Хорев В.* Японский меч. Десять веков совершенства. Ростов-на-Дону, 2003. С. 34–38.
- ³ *Баженев Г.* История японского меча ... С. 203.
- ⁴ Науковий архів Національного художнього музею України. Оп. 1. Спр. 50. Арк. 83; Інвентарна книга Всеукраїнського історичного музею ім. Т.Г. Шевченка, т. 4, (1926 – 1936 р., № 12696 – 14153). Рукописна копія. С. 48 // НМІУ: Науково-дослідний відділ обліку та зберігання музейних колекцій.
- ⁵ *Баженев Г.* Экспертиза японского меча ... – С. 47; *Хорев В.* Японский меч ... С. 39.
- ⁶ Морська сивка (укр.), ржанка (рос.) – птахи з родини куликових з довгими шиєю, дзьобом та хвостом, що зимують на узбережжях морів, річок та озер. У Японії вважаються символом зими та двоголіття.
- ⁷ *Басё.* Лирика. М.: Художественная литература, 1964.
- ⁸ *Солдаткина А.* Композиционное многообразие цубы. Ч. 1, 2 // Електронний ресурс онлайн-журнал «Стиль епохи» / style-epochi.ru/kompozicionnoe-mnogoobrazie-cuby-chast-1.html
- ⁹ An unpublished catalogue of the A. H. Church collection of Japanese sword-guards (tsuba) by Albert James Koop. London, 1929; Museum of fine arts (Boston). Japanese sword guard by Okabe-Kakuya in co-operation with the Department of chine and japanee art. Boton, 1908. P. 128. № 422.
- ¹⁰ Японські зброярі надавали перевагу деревині магнолії.
- ¹¹ *Бир Р.* Энциклопедия тибетских символов и орнаментов. М., 2011. 428 с.
- ¹² Течія ваджраяна («Діамантова колісниця» або «Набуття надприродних здібностей») є Третім шляхом буддизму, що поєднав вчення Першого та Другого шляхів – шкіл Махаяни та Хінаяни, поширених у Тибеті, Китаї, Непалі, Японії, на Цейлоні, у Сіамі та Бірмі. Особливістю ваджраяни є «духовні практики», які учні опановують під наглядом вчителів, що застерігають їх від небезпечних дій (див.: Торчинов Е. Лекція 7. Тантрический буддизм (Ваджраяна); Лекція 9. Буддизм в Китае и на Дальнем Востоке // Введение в буддологию. Курс лекций. СПб., 2000. С. 120–139, 194–200).

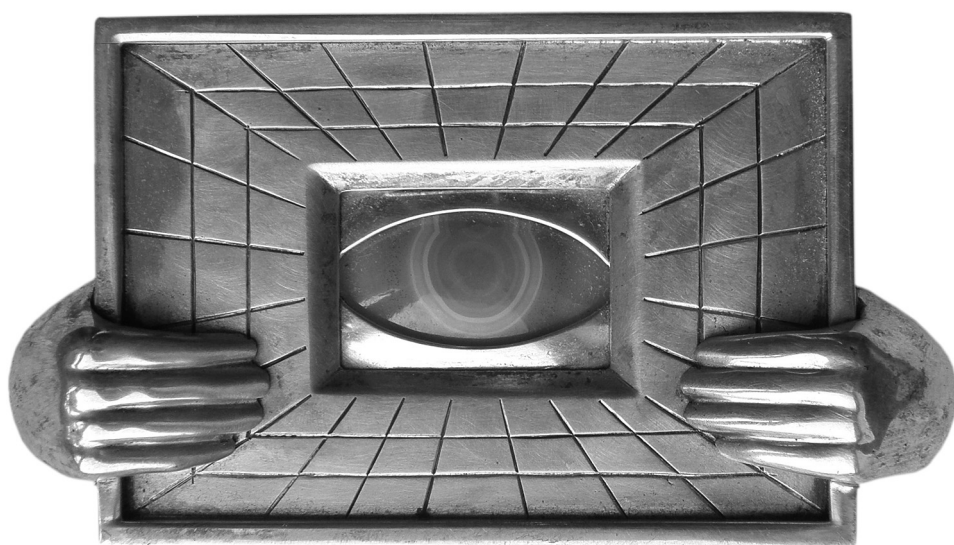
- ¹³ Сінгон – поєднання сінто та мікко, синкретична релігія, найближчим аналогом якої є тибетський буддизм, що також застосовує споглядання мандал під час виконання ритуалу «візуалізації» та виголошення тантр (мантр). Метою ритуалів сінгон, зокрема, є набуття «надлюдських» здібностей, що допомагають зцілювати, передбачувати майбутнє, приборкувати демонів тощо. На відміну від інших буддійських шкіл, сінгон пропонує найкоротший («протягом цього життя»), проте найнебезпечніший шлях досягнення «просвітлення» та досконалого «тіла будди». Виконуючи ритуал, адепт сінгон мусить «померти» як людина та «відродитись» вже як бодхісаттва. Перед проведенням обряду послідовники сінгон звертаються до Володарів Світла з проханням очистити їхні душі та захистити під час небезпечної «астральної мандрівки» від демонічних сил. Зображення Фудо на вакідзасі з НМІУ можна розглядати як ікону-мандалу, яку використовували під час «візуалізації» Фудо.
- ¹⁴ Відмінністю «континентального» та «японського» варіантів буддизму є те, що основною ідеєю першого є співчуття, в той час як другий не засуджував вбивство людини людиною та визнавав «етику меча», оскільки був пристосований до ідеологічних потреб мілітаризованої держави сьогунату та її панівного самурайського військового) стану.
- ¹⁵ Перша японська буддійська школа дзен, що наслідувала китайську школу ліньцзі-цзун, у 1199 р. була представлена монахом Ейсаєм при дворі камакурського сьогуна.
- ¹⁶ «Активні» форми медитації японці запозичили у китайської школи ліньцзі-цзун, монахи якої, на противагу буддистам Індії (що надавали перевагу статичній сидячій медитації), дотримуючись принципу «день без праці – день без їжі», займались духовними практиками навіть під час виконання буденних справ.
- ¹⁷ Значення цього терміну пояснює китайський дослідник Вон Кью Кіт у «Енциклопедії дзен» (М., 1999. 400 с.): «Праджня – інтуїція, не тотожна звичайній мудрості; це – усвідомлення того, що довколишній світ – ілюзія, а існує лише «космічна реальність». Метою дзен-буддизму, як і решти буддійських шкіл, є досвід переживання цієї трансцендентальної реальності».
- ¹⁸ Згідно з буддизмом матеріальний світ – ілюзорний та уявний, проте лише «просвітлена» свідомість дозволяє це зрозуміти.
- ¹⁹ Метою послідовників мікко є не нірвана (припинення контактів з матеріальним світом), а прижиттєве набуття «тіла будди» – перетворення на бодхісаттву, здатного творити чудеса.
- ²⁰ Наводиться у авторському перекладі з російської за «Письмо Такуана Дзягю Тадзима-но-ками Мунанори о тайне недвижимої праджњи» / Електронний ресурс yavin.narod.ru/takuan01.htm
- ²¹ Буддизм не знає християнського поняття гріха, проте засуджує вбивство людини як порушення закону ахімси – не заподіяння шкоди жодній живій істоті. Японський дзен допускає кровопролиття при самозахисті чи виконанні воїнського обов'язку.
- ²² Самоконтроль и духовная дисциплина // Електронний ресурс [http:// martial-arts.h16.ru/dzen/dzen-of-samurais.htm](http://martial-arts.h16.ru/dzen/dzen-of-samurais.htm)
- ²³ Період громадянських воєн, які вели між собою ворогуючі аристократичні японські клани.

- ²⁴ Самоконтроль і духовная дисципліна // Електронний ресурс [http:// martial-arts.h16.ru/dzen/dzen-of-samurais.ht](http://martial-arts.h16.ru/dzen/dzen-of-samurais.ht)
- ²⁵ Карма – причинно-наслідковий зв'язок, обумовлений вчинками у попередньому та нинішньому втіленнях. Від «позитивної» карми залежить успішне завершення ритуалу сінгон: якщо його виконавець не буде очищений Фудо від кармічних гріхів, він не зможе «відродитись» як бодхісаттва.
- ²⁶ Повним текстом мантри (молитви, що є послідовністю санскритських слів та окремих звуків) Фудо є «Посвячений неперможною ваджрою, той, що змушує тамувати гнів». Меєю виголошення мантр у мікко є досягнення вищих та звичайних результатів (санскр. «сіддхі»): як духовного «просвітлення» та набуття надприродних здібностей, так і життєвих благ. Виголошення мантри під час ритуалу, на думку послідовників езотеричного буддизму, допомагає знищити «темряву невігластва» та досягнути «дхарму» Будди.
- ²⁷ Тобто стану «повної досконалості»; «три тіла» – фізичне, духовне та астральне.
- ²⁸ Володарі Світла уособлюють активну іпостась Вселенського Будди (санскр. Татхагата Маха-Вайрочана, яп. Дайніті Ньорай). Зокрема, Фудо вважається його «Проявленим у матеріальному світі Тілом», що проповідує істинне вчення та веде боротьбу зі злом. «Войовничого та гнівного» Фудо зображують на повен зріст з мечем у руці, в той час як «милостивий» Фудо сидить у медитативній позі.
- ²⁹ З Фудо пов'язана стихія вогню, а полум'ям, що охоплює його постать, є «вогонь мудрості» («чистої психічної енергії прани»), що підтримує життєдіяльність як Всесвіту, так і окремої людини, знищує невігластво та карму. Самдхі – «непо-рушність».
- ³⁰ Тобто усуває перешкоди, що можуть стати на заваді «набуття тіла будди».
- ³¹ Фудо може явитись тим послідовникам сінгон, хто, концентруючи свою увагу на мандалі, виконує ритуал його «візуалізації».
- ³² Стани свідомості, наявні у дзенських вчителів вищого рівня, сенс яких у 1253 р. виклав Доген у трактаті «Хаті дайнін-гаку» (яп. «Вісім здобутків великих»): звільнення від бажань; задоволення лише найнеобхідніших потреб; радість від усамітнення та спокою; наполегливість у здійсненні добрих вчинків; дотримання закону дхарми (санскр. «вищий стан», «абсолют»); входження у самадхі (яп. сюдзендзьо – «практикування [стану] постійної нерухомості дх'яни»); досягнення мудрості (яп. «сютіе» або «монсісюсьо» – чотири етапи розвитку свідомості под-вижника: слухання, розмірковування, практикування, просвітлення); уникання непотрібних розмірковувань (Хаті дайнін-гаку // Догэн-дзєндзи. Нихон-но сисо. Сёбо гэндзо. Т. 12, ч. 2. Токио, 1981 / Електронний ресурс abhidharma.ru/A/Guru%20Mahasiddhi/Content/Dogen/12.htm (Перевод с японского).
- ³³ Маківка голови Фудо символізує «духовний світ Будди», ліва сторона обличчя – матеріальний світ. Сім пасм волосся на його темені уособлюють сім практичних способів набуття «просвітлення» (розуміння сутності; втіха від досягнення істини; перебування у духовній чистоті; спокій у серці та тілі; відсторонення від спокус довколишнього світу; цілісність духа та духовної сили). Волосся Фудо, заплетене у косу, є символом любові до всього суцього.
- ³⁴ Можливість відродитись у одному з «шести сансарних світів страждань»: девалоці (світ богів-девів); світах демонів-асурів, людей, тварин, духів преті та пекельних істот аді.

- ³⁵ У традиції сингон Фудо зображують з двома іклами, одне з яких стирчить догори, друге – донизу. Це символізує зв'язок Фудо та його втілення Курікари з енергіями вогню та води, уособлених полум'ям вогнища (ікло, спрямоване вгору) та струменями водоспаду (ікло, спрямоване вниз).
- ³⁶ «Три отрути»: незнання справжньої «природи будди», що є причиною сансари (кругообігу народжень та смертей); пристрасті та егоїстичні бажання; гнів та нетерпимість.
- ³⁷ Ваджарним мечем (іноді оббитим драконом) Фудо знищує зло та омани, мотузяними путами з гирками на кінцях (яп. «кендзяку») зв'язує людські пристрасті, тобто контролює їх.
- ³⁸ «Поглинаючи» бруд людських душ та очищуючи їх, Фудо допомагає трансформувати емоції чуттєвих задовольень та гніву (санскр. «раджас») у позитивну енергію (санскр. «саттву»).
- ³⁹ На мандалах Фудо зображується сидячим на скелі (що символізує його стабільності як осмисленої духовної сутності) в оточенні Володарів Світла. Непорушність Фудо означає постійність потоку «прани», не затьмареної думками та почуттями. Адепти сингон вважають, що володіють технікою концентрації та свідомого спрямування цього «потoku».
- ⁴⁰ Помічники Фудо Мьо-о.
- ⁴¹ Сутра Великого Вайрочаны о становленні Буддой. Махавайрочана-сутра с комментарием Буддхагукхья. Составил шрамана И Син, ачарья. Перевёл с китайского А.Г. Фесюн // Собрание буддийских текстов / Электронный ресурс lit.lib.ru/i/irhin_w_j/zbiblioteka.shtml; Хэйхо: «Искусство войны и мира». Фудо-Ме // Электронный ресурс www.heiho.ru/index.php?id=90
- ⁴² «Гата про 19-ть видів споглядання Фудо Мьо-о» називає Курікару «Змія Куліка»; це ж ім'я мав персонаж давньоіндійської міфології – Цар нагів (санскр. «нага-раджа»).
- ⁴³ Сонячна богиня Аматерасу (яку японський буддизм з часом став ототожнювати з Космічним Буддою) відправила свого онука, Нінігі-но-мікото, царювати на землю, давши йому символи імператорської влади дзеркало, чашу та меч Аме-но муракумо-но цуругі (яп. «Меч небесних хмар»).
- ⁴⁴ У деяких міфах дракони-камі виступають предками перших японських монархів.
- ⁴⁵ Наги, що походять від мудреця Каш'япи та його дружини Кадри, вважаються мудрими напівбожественними істотами, пов'язаними з водною стихією. Їх зображували з тулубом змії та однією чи кількома людськими головами.
- ⁴⁶ Легендарний засновник буддизму індійський принц Сіддхартха Гаутама (563 – 483 р. до н. е.).
- ⁴⁷ *Фиссер, де М.В.* Дракон в Китае и Японии. Амстердам, 1913. С. 74.
- ⁴⁸ На відміну від «європейських» драконів, «східні» дракони є позитивними персонажами – символами довголіття, сили та мудрості, влади імператорів.
- ⁴⁹ Гора Ояма (яп. «Велика гора») висотою 1252 м розташована неподалік міста Камакура; вважається однією зі священних вершин Японії – місцем перебування божественних сил.
- ⁵⁰ Ним міг бути як верховне гірське божество Ояма-цумі-но камі (яп. «Божественний дух великих гір»), так і Кура-Окамі, ім'я якого зазначають два

- ієрогліфи: перший перекладається як «ущелина, долина» або «темний, чорний», другий – як «дощ» або «дракон».
- ⁵¹ Oyama Fudo (Ooyama no Fudoo sama) / Електронний ресурс fudosama.blogspot.com/2005/.../oyama-fudo.ht; A study of rain deities and rain wizards of Japan / apanesemythology.wordpress.com/a-study-of-r
- ⁵² Oyama Afuri Jinja Shrine / Електронний ресурс www.asahi-net.or.jp/~QM9T-KNDU/afuri.htm
- ⁵³ *Фиссер, де М.В.* Дракон в Китає и Японии ... С. 112.
- ⁵⁴ Електронний ресурс fushigi-dono.diary.ru/p172395522.htm; clubs.ya.ru/4611686018427389650/replies.xml?item_no=5508
- ⁵⁵ З лат. *Votivus* – «присвяченій богам», від *votum* – «обітниця», «бажання»; предмети, що підносились божеству заради зцілення чи виконання бажання.
- ⁵⁶ У ХІХ ст. поживався дипломатичні контакти між Японією та Російською імперією; зокрема, Олександр ІІ зустрічався з японськими делегаціями у Петербурзі у 1862, 1865 та 1867 р., а у 1890 – 1891 р. Японію відвідав майбутній російський імператор Микола ІІ. Під час таких зустрічей японська парадна холодна зброя у якості дипломатичних дарунків потрапляла до Східної Європи; *Низовский А.* Легендарное оружие древности. М., 2013 / Електронний ресурс www.e-reading.ws/.../Nizovskiy_-_Legendarnoe_oruzhie_drevnosti.html
- ⁵⁷ *Баженов Г.* Экспертиза японского меча... С. 85.
- ⁵⁸ Цуба вакідзасі з НМІУ не старша другої половини ХVІІІ ст., коли з'явилися перші взірці тореvтики, декоровані у художньому стилі «хвиля Оморі».
- ⁵⁹ *Хорев В.* Японский меч. Десять веков совершенства ... С. 25 – 27.
- ⁶⁰ *Анисимова М.* Армейские японские мечи «Тип 19» в собрании ВИМАИВиВС // Война и оружие. Новые исследования и материалы. Материалы Международной научно-практической конференции 12 – 14 мая 2010 года в двух частях. Ч. І. СПб.: ВИМАИВиВС, 2010. С. 9, 10.

ЮВЕЛІРНЕ МИСТЕЦТВО



СЬОГОДЕННЯ

УКРАИНСКОЕ АВТОРСКОЕ ИСКУССТВО ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XX ВЕКА КАК СПОСОБ ВЫРАЖЕНИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ ХУДОЖНИКОВ-ЮВЕЛИРОВ

На сегодня тема украинской авторской ювелирной школы достаточно глубоко и всесторонне изучена. История ее развития, включая и персоналии, отражена в энциклопедиях, книгах, сборниках научных конференций, а также на электронных носителях. Среди ряда работ, отражающих данную тему, стоит отметить проект Музея исторических драгоценностей Украины, осуществившийся в 2006 году. Проект включал в себя организацию и проведение выставки в здании музея с последующим отражением результатов в виде каталога на электронном носителе. Участники выставки – представители украинской авторской ювелирной школы 70–90 годов. В подготовке и реализации проекта принимали участие: заслуженный работник культуры Украины Строкова Людмила Владимировна, Белан Юрий Александрович, Березовая Светлана Анатольевна, Волковинская Елена Анатольевна, Жарких Николай Иванович, Ключко Дмитрий Викторович, Палатная Светлана Григорьевна, Панченко Михаил Васильевич¹.

Выставка 2006 года была значимым событием в жизни ювелиров, в последующие годы выставки такого масштаба не проводились. С тех пор выставочная деятельность художников ювелиров перешла в разряд персональных, также в небольшом количестве произведения можно увидеть на ежегодных выставках, проводимых Национальным Союзом художников Украины. Исключением явилась выставка, организованная по инициативе Виталия Федоровича Хоменко в декабре 2010 года, на которой были представлены работы 14 украинских художников-ювелиров.

Тему украинской авторской ювелирной школы была освещена заслуженным работником культуры Украины, искусствоведом Арустамян Жанной Гайковной и заслуженным деятелем искусств Украины Чегусовой Зоей Анатольевной², которые внесли большой вклад в изучение ювелирного искусства Украины. Ряд статей, посвященных творчеству художников-ювелиров, были написаны искусствоведом Ириной Николаевной Усмановой, искусствоведом и членом Национального Союза художников Украины Ольгой Викторовной Триколенко, членом Молодежного объединения Национального союза художников Украины Софией Тарасовной Триколенко^{3,4,5}. В 10-х годах XXI века обзор отечественной ситуации и ближнего зарубежья проводила Елена Росинская (Черновцы). Ряд статей, посвященных анализу современного украинского искусства, был опубликован в рамках проекта «Украина и Фаберже»^{6,7,8,9}.

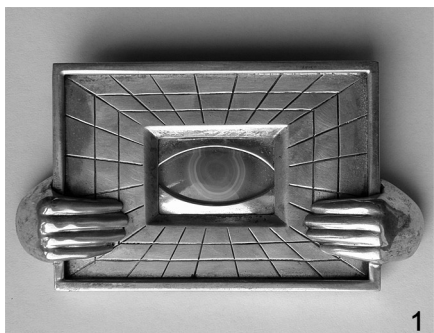
Стоит отметить, что художники-ювелиры украинской авторской школы придерживаются своих канонов. Сложившиеся не без влияния

зарубежных примеров, однако, с учетом среды формирования, они имеют ряд отличительных черт. В работах отечественных художников-ювелиров отсутствует экспрессия, зачастую работы сдержаны, внутренний мир автора слегка приоткрыт и содержит более намеков на идею, нежели прямое ее прочтение. Это дает возможность зрителю додумать мысль и прочувствовать самому посыл художника, тем самым автор приглашает принять посильное участие в творческом процессе. То есть идет своеобразный процесс обучения культуре мышления. Также отметим, что наши ювелиры предпочитают натуральные камни и среди работ не так уж много примеров применения таких материалов как пластмасса, каучук и кожа. Что, по мнению автора, положительно сказывается на сохранении ювелирного искусства как отдельного вида декоративно-прикладного и подразумевающего прежде всего работу с металлом и камнем.

Немалое количество художников-ювелиров являются членами Национального Союза художников Украины. Условия вступления в его ряды были довольно строгими. Требования, выдвигаемые для вступления в Союз художников, гарантировали в случае прохождения всех этапов, высокий уровень профессиональной подготовки у поступающего и признание творческой среды.

Аттестационная комиссия состояла из высококвалифицированных специалистов, в её состав входило до 40 человек. Для поступления на конкурс предоставлялось около 15 работ, как правило, без названия. Условия их изготовления были таковы: работы должны быть высокого класса и разноплановыми, без повторений. Особенностью было наличие выставочных образцов (рис. 1: 1–4). Будучи неносибельными, они были предназначены только для демонстрации, при их изготовлении не подразумевалось применение по назначению. Вещь существовала сама по себе, не подчинялась правилам архитектоники, то есть правилам взаимодействия и гармонии с окружающей средой.

В дальнейшем Союз художников обеспечивал возможность заработка для художников-ювелиров через художественные салоны. Помимо взаимодействия местными салонами, большое движение ювелирных украшений и других товаров декоративно-прикладного искусства происходило на специализированных выставках-ярмарках. Основным событием являлась двухнедельная грандиозная ярмарка декоративно-прикладного искусства, проходившая с участием только тех, кто имел какое-либо отношение к деятельности Союза художников, как местного, так и всесоюзного значения. Ярмарка была закрытого типа, вход – только по пропускам. Для участия на ярмарке отбирались исключительно лучшие работы, которые предварительно проходили худсовет местного, республиканского, всесоюзного значения. Однако, последнее было необязательным. На выставку-ярмарку съезжались представители художественных салонов со всего Советского Союза и отбирали максимум 10 подобных изделий. Стоит также упомянуть, что на выставке не приветствовались копии или аналоги.



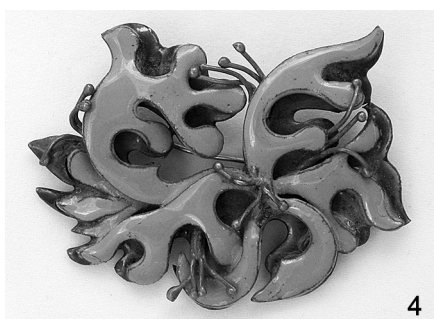
1



2



3



4

Рис. 1. Серов С.Н. Выставочные образцы:

- 1 – Брошь. Металлопластика. Серебро, агат. 1975–1979 гг.
- 2 – Браслет. Металлопластика. Мельхиор, коралл. 1975–1979 гг.
- 3 – Колье. Металлопластика. Серебро, малахит. 1975–1979 гг.
- 4 – Брошь. Металлопластика. Зеленая глухая (непрозрачная) эмаль, томпак. 1975–1979 гг.

Каждый мастер должен был предоставить свою работу, отличную от работ других мастеров. Это заставляло напрягать все свои способности и возможности реализации. Выставлялись в прямом смысле шедевры, выполненные в единичном экземпляре. Такие мероприятия, проходившие на конкурсной основе, профессиональное общение на выставке были важнейшим стимулом для дальнейшего роста.

Возвращаясь непосредственно к творчеству художников-ювелиров, но, не повторяя весь перечень используемых ювелирных драгоценных и недрагоценных материалов, хотелось бы выделить несколько отличительных черт, присущих творчеству художников-ювелиров описываемой эпохи:

- отсутствие драгоценных камней в изделиях, а именно бриллиантов, изумрудов, рубинов, синих сапфиров, которые поступали только на государственные ювелирные заводы.
- воссоздание опытным путем древних техник, таких как зернь, горячая эмаль.
- выполнение работ, которые можно отнести к торевтике (чеканка, тиснение). Понятие торевтики довольно редко употребляемо в современной ювелирной среде.

Особенностью работы художника-ювелира является самостоятельное создание произведения. Начиная от идеи, создания эскиза до воплощения в материале, включая и обработку камней.

Необходимо отметить в большинстве случаев наличие художественное образование, полученное в стенах украинских и других союзных республик художественных институтов, училищ декоративно-прикладного искусства и художественных. Однако, освоить специальность художника-ювелира смогли и окончившие инженерные, строительные, педагогический, радиотехнические учебные заведения.

Отдав дань талантам и трудолюбию художников-ювелиров, хотелось бы рассмотреть такое тонкое понятие как философия творчества. Обращают на себя внимание названия работ. Данная выборка сделана на основе анализа сопровождающего текста к каталогу выставки «Современное ювелирное искусство» 2006 года, некоторых работ, находящихся в собрании Музея исторических драгоценностей Украины и архива Международного Мемориального фонда Карла Фаберже.

Итак, названия можно объединить по нескольким направлениям, а именно:

- историческая тематика, отражающая различные эпохи истории Украины, ее культуру – «Киевская Русь», «Ярославна», «Киевлянка», «Половчанка»;
- мифология – «Легенда»;
- цветы и растительный мир – «Липовый цвет», «Вишневые хризантемы», «Синие хризантемы», «Виноград», «Незабудки», «Хмель мой хмель»;
- водный мир – «Морская пена», «Морская жемчужина», «Рыба парус», «Осьминог»;
- птицы и насекомые – «Тукан», «Бабочки», «Цикада»;
- тема любви между мужчиной и женщиной – «Адам и Ева», «Женщина и яблоко», «Близнецы», «Гармония», «Лебединая любовь», «Свадьба»;
- абстрактные работы, мир Комоса и труднодоступной природы. Названия объединены в единую группу, так как художники применяли абстрактные образы для отображения неизведанного и непознанного космического пространства. Названия – «Метаморфозы», «Космический пейзаж»;
- тематика, не относящаяся ни к одной из вышеперечисленных.

Как видим, названия отличает полное отсутствие агрессивных слов, эпатажа, акцентов на грубой природе человека и окружающей среды. Авторы обращают наше внимание на простые истины, лежащие в основе человеческого понимания счастья, открытость и доступность людям мира природы. Помимо осязаемого физического мира художники-ювелиры обращаются к символизму и мечте.

Творчество художников-ювелиров 70–90-х годов отличала чистота восприятия мира и попытка отобразить лучшее, что есть в жизни, расставить акценты на том, что делает чище человеческую природу. В авторских работах нет налета меркантилизма. Из этого всего следует вывод о глубоком духовном содержании, высоких устремлениях, чистоте восприятия и преданное следование своим идеям и творческому импульсу. В целом, большинство украшений описываемого времени отражает мир природы, радость, торжество и движение жизни. В этих работах много динамики и мало статики.

С точки зрения оценки во времени периода 70-начала 90-х годов, духовный заряд произведений может быть передан будущим последователям и поколениям, так как все вещи выполнены вручную и содержат на себе эмоциональный отпечаток мастера.

Вывод. Чистое восприятие природы, торжество жизни, выраженное в стихиях Земли, Воды и Космоса, восприятие, незапятнанное низкими вибрациями меркантилизма с присутствием мечты, фантазии, делает эти вещи уникальными.

Очень важно собирать коллекции данных произведений. Это необходимо не только с позиции воссоздания исторического периода, но нужно для людей, особенно творческих, тонко чувствующих и не чуждых искусству.

Рассматриваемый этап становления украинской авторской ювелирной школы имеет четко очерченные временные рамки – с 70-х по начало 90-х XX века. В совокупности с перечисленными выше основными моментами философии творчества, авторская школа остается неповторимым явлением своего времени. Однако, некоторое продолжение темы, перекликающееся с творчеством художников-ювелиров 70-х – 90-х гг., находим среди молодого поколения с хорошим уровнем художественной подготовки.

Автор выражает благодарность члену Национального союза художников Украины Серову Сергею Николаевичу за содействие в подготовке материала. Фотоматериал публикуется впервые.

Примечания:

- ¹ Сучасне ювелірне мистецтво України. К.: Електронне видання., Нац. музей. історії Укр., Музей істор. драг. Укр., 2006.
- ² Чегусова З.А. Декоративное искусство Украины конца XX века. 200 имен. К: «Атлант ЮЕмСи», 2002. 511 с.
- ³ Триколенко О.В., Триколенко С.Т. Перстень «Веpr» С.М. Серова // Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки». 9–11 листопада 2009 р. К.: Фенікс, 2010. С. 232–242.

- ⁴ *Триколенко О.В., Триколенко С.Т.* Ювелірні твори О.А. Михальянца, що експонувалися на виставці «Сучасне ювелірне мистецтво України» // Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки». 12–14 листопада 2007 р. К., 2008. С. 230–238.
- ⁵ *Триколенко О.В.* Ювелірні вироби Т.В. Письменної на космічну тематику з колекції Музею історичних коштовностей України // Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки». 11–13 грудня 2006 р. К., 2008. С. 286–302.
- ⁶ *Сапфірова Н.Н.* Украина ювелирная времен независимости. Ситуация и проблемы [Текст] / Н.Н. Сапфірова // Русский ювелир. 2012. № 2 / февраль. С. 40–45.
- ⁷ *Сапфірова Н.* Сучасне ювелірне мистецтво України: художники и майстри. Прорив чи нагромадження сил [Текст] / Н. М. Сапфірова // Магія успіху. 2012. № 2/06/. С. 28–31.
- ⁸ *Сапфірова Н.* Современное ювелирное искусство Украины: художники и мастера. Прорыв или накопление сил [Текст] / Н.Н. Сапфірова // Магія успеха. 2012. № 3/07. С. 16–19.
- ⁹ *Сапфірова Н.Н.* Украинское ювелирное искусство 60-х гг. XX – 10-х гг. XXI в. Ситуации и проблемы. // Музейні читання. Матеріали конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки». Київ: Музей історичних коштовностей України, 12–14 листопада 2012 р. К., 2013. С. 350–364.

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ

АСГЭ	Археологический сборник государственного Эрмитажа
ВДИ	Вестник древней истории
ГИМ	Государственный исторический музей
ГМИР	Государственный музей истории религии
ДГС	Древности Геродотовой Скифии
ДІМ	Дніпропетровський історичний музей ім. Д.І. Яворницького
ЗРАО	Записки императорского Русского археологического общества
ІА НАНУ	Інститут археології Національної Академії наук України
ІАК	Известия археологической комиссии
ІРАІМК	Известия Российской Академии истории материальной культуры
КарГУ	Карагандинский государственный университет
КСИА	Краткие сообщения института археологии
КСИИМК	Краткие сообщения Института материальной культуры АН СССР
ЛОИА	Ленинградское отделение Института археологии АН СССР
МАИЭТ	Материалы по археологии, истории и этнографии Таврии
МИА	Материалы исследования по археологии
МІДУ	Музей исторических драгоценностей Украины
МІКУ	Музей історичних коштовностей України
НА ІА НАНУ	Науковий архів Інституту археології Національної Академії наук України
НАВ	Нижевожский археологический вестник
НАП	Нумизматика античного Причерноморья
НМІУ	Національний музей історії України
ОАК	Отчет археологической комиссии
ПССІАЕ	Питання стародавньої та середньовічної історії, археології й етнології
РА	Российская археология
СА	Советская археология
САИ	Сборник археологических источников СССР
ЧОІМ	Чернігівської обласний історичний музей імені В.В. Тарновського
ЦПС	Центральна поховальна споруда
АН	Archeologica Hungarica
ВІFAO	Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale. Le Caire
В М	British Museum (Британский музей)
JEOL	Jaarbericht van het Vooraziatisch-Egyptisch Genootschap Ex Oriente Lux
Rn	Registration number (регистрационный номер)
RA	Revista Arheologică
SAT	Studien zum altägyptischen Totenbuch. Wiesbaden
ZÄS	Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde

НАШІ АВТОРИ

Аблаєва Ульвіє Османівна

Україна, м. Вінник, Історико-краєзнавчий музей, старший науковий співробітник.

Арендар Ганна Петрівна

Україна, м. Чернігів, Чернігівський обласний історичний музей, головний хранитель.

Боньковська Софія Миколаївна

Україна, м. Київ, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, старший наук. співробітник, кандидат мистецтвознавства.

Бартош Алла Єгорівна

Україна, м. Київ, Києво-Печерський історико-культурний заповідник, науково-дослідний відділ історії Києво-Печерської лаври, зав. сектору.

Безкоровайна Юлія Григорівна

Україна, м. Київ, Національний музей історії України, відділ археологічних фондів, зав. сектору.

Березова Світлана Анатоліївна

Україна, м. Київ, Музей історичних коштовностей України, науково-дослідний відділ «Історія 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.

Брель Ольга Володимирівна

Україна, м. Чигирин, Національний історико-культурний заповідник «Чигирин», відділ «Музей Б.Хмельницького», старший науковий співробітник.

Бузько Олександра Володимирівна

Україна, м. Київ, Ін-т археології НАН України, науковий архів, молодший науковий співробітник

Величко Євгенія Олександрівна

Україна, м. Київ, Музей історичних коштовностей України, науково-дослідний відділ «Історія 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.

Дерев'янка Наталія Василівна

Україна, м. Чигирин, Національний історико-культурний заповідник «Чигирин» відділ фондів; молодший науковий співробітник.

Ільків Микола Володимирович

Україна, м. Чернівці, Чернівецький національний університет ім. Ю. Федьковича, кафедра етнології, античної та середньовічної історії, асистент, кандидат історичних наук.

Калініченко Віталій Андрійович.

Україна, м. Чернівці, Чернівецький національний університет ім. Ю. Федьковича, кафедра етнології, античної та середньовічної історії, аспірант.

Клочко Любов Степанівна

Україна, м. Київ, Музей історичних коштовностей України, науководослідний відділ «Історія ювелірного мистецтва»; провідний науковий співробітник, кандидат історичних наук.

Ліфантій Оксана Валентинівна

Україна, м. Київ, Національний університет «Києво-Могилянська академія», аспірант.

Малюк Наталія Іванівна

Україна, м. Київ, Музей історичних коштовностей України, науководослідний відділ фондів; старший науковий співробітник.

Мальцева Ольга Миколаєвна

Україна, м. Київ, Національна художня академія, аспірант.

Мурзін Вячеслав Юрійович

Україна, м. Запоріжжя.

Мудрицька Вікторія Георгіївна

Україна, м. Чернігів, Чернігівський обласний історичний музей,

Палатна Світлана Григорівна

Україна, м. Київ, Музей історичних коштовностей України, науководослідний відділ історії ювелірного мистецтва, старший науковий співробітник.

Пивоваров Сергій Володимирович

Україна, м. Київ, Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, заступник генерального директора з наукової роботи, д.і.н., проф.

Полідович Юрій Богданович

Україна, м. Київ, Музей історичних коштовностей України, науководослідний відділ історії ювелірного мистецтва; 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.

Сапфірова Наталія Миколаївна

Україна, м. Київ, дослідник, фахівець з історії ювелірного мистецтва; член Спілки геологів України.

Сита Людмила Федорівна

Україна, м. Чернігів, Чернігівський історичний музей ім. Тарновського; старший науковий співробітник.

Скиба Андрій Володимирович

Україна, м. Київ, Ін-т археології НАН України, старший науковий співробітник, кандидат історичних наук

Смирнова Наталія Константинівна

Україна, м. Київ, Музей історичних коштовностей України, науково-дослідний відділ фондів; зав. сектору

Станіцина Галина Олександрівна

Україна, м. Київ, Інститут археології НАН України, науковий архів; старший науковий співробітник.

Старченко Олена Василівна

Україна, м. Київ, Музей історичних коштовностей України, науково-дослідний відділ фондів; старший науковий співробітник

Терещук Оксана Михайлівна

Україна, м. Київ, Національний музей історії України; відділ «Україна XIV – початку XX ст.»; 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.

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.

Шевчук Олена Євгеніївна

Україна, м. Черкаси, Черкаський краєзнавчий музей; старший науковий співробітник.

Шмиголь Любов Олексіївна

Україна, м. Чигирин, Національний історико-культурний заповідник «Чигирин», відділ «Музей Б. Хмельницького», молодший науковий співробітник.

Якубенко Олена Олександрівна

Україна, м. Київ, Національний музей історії України, відділ археологічних фондів; старший науковий співробітник.

ЗМІСТ

ВСТУПНЕ СЛОВО	3
З ІСТОРІЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ І СТВОРЕННЯ МУЗЕЙНИХ КОЛЕКЦІЙ	
<i>Бузько О.В.</i> Архівні документи про повернення церковних цінностей в Україну	7
<i>Сапфирова Н.Н.</i> 160-летие со дня рождения Иосифа Абрамовича Маршака	15
<i>Станиціна Г.О.</i> Петро Курінний – сторінки біографії (за архівними матеріалами)	23
<i>Якубенко Е.А.</i> Строки биографии И.Е. Дудника: к 100 летию со дня рождения	37
ХУДОЖНІ ТРАДИЦІЇ ДОБИ РАНЬОГО ЗАЛІЗА	
<i>Бабенко Л.І.</i> Золоті підвіски із Олександропільського кургану у колекції Харківського історичного музею	47
<i>Бессонова С.С.</i> Скифский дельфин	53
<i>Величко Є.О.</i> Бляшки – прикраси одягу у сарматів Північного Причорномор'я: типологія, походження, датування	64
<i>Вертієнко Г.В.</i> Щодо метафоричного образу стріли в іранському світі	75
<i>Клочко Л.С.</i> Декоративні елементи у костюмах скіфів	83
<i>Ліфантій О.В.</i> Дрібні пластинки із зображеннями членистоногих – прикраси одягу скіфів	100
<i>Полідович Ю.Б.</i> Грифон в скифской изобразительной традиции	107
<i>Триколенко О.В., Триколенко С.Т.</i> О древнегреческих орнаментальных мотивах, встречающихся в эллино-скифской торевтике	127
<i>Триколенко О.В., Триколенко С.Т.</i> Интерпретация и истоки композиции на фаларе из кургана Большая Близница	141
ПАМ'ЯТКИ ЮВЕЛІРНОГО МИСТЕЦТВА ДОБИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ	
<i>Безкоровайна Ю.Г.</i> Давньоруський скарб з Києва із зібрання Музею історичних коштовностей України: історія знайдення	149
<i>Беляєва С.А., Фиалко Е.Е.</i> Матрица для изготовления поясной гарнитуры из Аккермана	154
<i>Малюк Н.И.</i> Алустонский клад: малоизвестные ювелирные изделия золотоордынского времени в фондах Музея исторических драгоценностей Украины	159
<i>Пивоваров С.В., Гльків М.В., Калініченко В.А.</i> Прикраси слов'янського населення Буковини (за матеріалами поселення VIII – X ст. в Рідківцях)	169
<i>Пуцко В.Г.</i> Щитик золотої діадеми з перегородчастою емаллю, знайдений у Сіренську	181
<i>Сита Л.Ф.</i> До питання про скарб із розкопок М.О. Макаренка біля Чернігівського Спасу	185
<i>Скиба А.В.</i> Ремінні оздобы з Хацьківського скарбу: реконструкція комплектності та художньо-стилістичні особливості	190
<i>Хардаєв В.М.</i> Геральдические поясные наборы в коллекции Музея исторических драгоценностей Украины	202

ПАМ'ЯТКИ ЮВЕЛІРНОГО МИСТЕЦТВА XVI – XX ст.

<i>Аблаева У.И.</i> Украшения крымскотатарского головного убора фес	221
<i>Арендар Г.П.</i> Євангеліє чернігівського полковника Якова Лизогуба	233
<i>Бартош А.Є.</i> Золоті шати ікони Успіння Божої Матері з ризниці Успенського собору Києво-Печерської лаври	238
<i>Березова С.А.</i> Гамбургське срібло з колекції Музею історичних коштовностей	246
<i>Березовая С.А., Пуцко В.Г.</i> Греческая серебряная рипида 1686 г. из Нежина	254
<i>Боньковська С.М.</i> Георгійський потир. Архітектоніка і палеографічні особливості написів (Слова Господньої Установи) як важливі стильові ознаки євхаристійної чаші	263
<i>Брель О.В., Шмиголь Л.О.</i> Гаптована катапетасма XIX ст. з колекції музею Б. Хмельницького в Чигирині	272
<i>Дерев'яно Н.В.</i> Потир кінця XVII – середини XVIII ст. із фондового зібрання Національного історико-культурного заповідника «Чигирин»	279
<i>Мальцева О.Н.</i> Атрибуція неизвестных клейм мастеров Киевской губернии	282
<i>Мудрицька В.Г.</i> Предмет юдаїки із зібрання Чернігівського історичного музею імені В.В. Тарновського	294
<i>Ноздріна Л.Ф.</i> Болгарские женские украшения из серебра и меди конца XIX – начала XX вв. в фондах Бердянского краеведческого музея	297
<i>Палатная С.Г.</i> История серебряного блюда из коллекции Музея исторических драгоценностей Украины	306
<i>Смирнова Н.К.</i> Дукачи с нежинским бантом в коллекции Музея исторических драгоценностей Украины	314
<i>Старченко Е.В.</i> Мастер из квартала «Къуюмджь»	318
<i>Терещук О.В.</i> Медальйони прочан XIX – початку XX століття із зображенням Архангела Михаїла в колекції Національного музею історії України	326

ХУДОЖНЄ ОФОРМЛЕННЯ ЗБРОЇ

<i>Мурзін В.Ю., Шлайфер І.В.</i> Авторська зброя майстерні Віталія Шлайфера	335
<i>Попельницька О.О.</i> Буддійський символізм декору японського меча вакідзасі другої половини XVIII – XIX століття із зібрання Національного музею історії України	340

ЮВЕЛІРНЕ МИСТЕЦТВО СЬОГОДЕННЯ

<i>Сапфирова Н.Н.</i> Украинское авторское искусство последней трети XX века как способ выражения творческой индивидуальности художников-ювелиров ...	357
--	-----

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ	363
НАШІ АВТОРИ	364

Наукове видання

МУЗЕЙНІ ЧИТАННЯ.

Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки». – Київ, Музей історичних коштовностей України – філіал Національного музею історії України, 10–12 листопада 2014 р. – К., 2015. – 368 с.

Літературне та технічне редагування – Л.С. Ключко
Дизайн, верстка, макет – М.В. Панченко