

**Міністерство культури і туризму України
Національний музей історії України
Музей історичних коштовностей України**



Музейні читання

**Матеріали наукової конференції
"Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки"**

20 – 21 листопада 2017 року.

Київ 2018 р.

ББК 79. 1я 43 = 85. 12я43

Редакційна колегія: Клочко Л.С., Полідович Ю.Б.

Музейні читання. Матеріали наукової конференції "Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки". – Київ, Музей історичних коштовностей України, 20 – 21 листопада 2017 р. – К.: ТОВ "Фенікс", 2018.

ISBN 978-966-2523-34-8

У конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки», яка відбулась 20 – 21 листопада 2017 р. у Музеї історичних коштовностей України – філіалі Національного музею історії України, взяли участь науковці з музеїв, університетів та науково-дослідних інститутів України. Матеріали конференції присвячені різноманітним проблемам: дослідження історії художньої обробки металу, збереження культурних цінностей, мистецтвознавчі та техніко-технологічні аспекти вивчення ювелірних творів тощо. Автори наукових розвідок, представлених у кількох розділах збірника, розглянули широке коло питань, цікавих для фахівців, студентів та всіх небайдужих до культури.

ISBN 978-966-2523-34-8

ББК 79. 1я 43 = 85. 12я43

© Музей історичних коштовностей України, 2018

© Автори статей, 2018

© ТОВ "Фенікс", 2018

Вступне слово.

Більше двох десятиліть у Музеї історичних коштовностей України – філіалі Національного музею історії України відбувається така важлива для музейної спільноти подія – наукова конференція «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки». Співробітники музеїв, а також інших наукових інституцій з України та інших країн мають можливість обговорити результати вивчення музейних колекцій, окремих експонатів, а також широке коло питань з історії ювелірного мистецтва.

І кожен рік – хвилювання, насамперед, з приводу організаційних проблем, але ж яке творче піднесення від зустрічі з колегами, можливість обміну ідеями та інформацією!

Ми не відступили від традиції і на початку наших засідань згадали людей, які залишили яскравий слід у науці, працювали для збереження пам'яток культури, передавали свої знання нам – своїм наступникам.

Перша доповідь була присвячена справжньому метру, засновнику школи українського скіфознавства – вченому зі світовим ім'ям О.І. Тереножкіну. У 2017 р. науковці відмічали його 110 річчя. І хоча на цьому світі вже давно нема Олексія Івановича, але його пам'ятають не тільки учні, а й вже учні учнів, а також всі, хто поринає в глибини тисячоліть – археологи. Один з них – відомий археолог і поет Б.М. Мозолевський написав:

Світ, зачитаний як читанку,
Я відкрив – і занімів:
Так, як ти, його Учителю,
Ще ніхто читав не вмів.

У нашому музеї ми згадуємо О.І. Тереножкіна майже кожного дня. Варто зупинитись на цьому детальніше. Отже, в 1954 р. під керівництвом вченого дослідили скіфський курган у місті Мелітополі. Скіфських «царських» курганів вже довгий час не розкопували, а цей – Мелітопольський – став справжньою сенсацією. У двох могилах знайдено багато золотих ювелірних виробів, а також інших артефактів, вивчення яких збагатило скіфологію. Особливу цікавість науковців викликало відкриття в похованні чоловіка (гробниця №2), а саме – у тайнику. Йдеться про накладку на горит – пластину з рельєфними сценами, які, на думку багатьох скіфологів, пов'язані з міфом про Ахілла

[Тереножкин, Мозолевский, 1983, с.121-128]. Точно така пластина походить з кургану Чортомлик, розкопаного в 1863 р. (оздоба знаходиться в експозиції Ермітажу). Як захоплено писав у щоденнику О.І. Тереножкін: «Лежит передо мной эрмитажная вещь» (рис.1).



Рис. 1.

Золота пластина – прикраса горита
(Мелітопольський курган)

Колеги – археологи з Росії були впевнені, що увесь комплекс знахідок із Мелітопольського кургану, принаймні, накладку горита, необхідно передати до Ермітажу. Директор цього закладу – відомий вчений М.І. Артамонов надіслав керівництву Інституту археології АН УРСР листа, в якому наполягав на необхід-

ності передачі знахідок «согласно сложившейся традиции» до «Особой кладовой». Але українські археологи вирішили залишити весь комплекс знахідок із Мелітопольського кургану в Україні. М.І. Артамонов звернувся до президента АН УРСР академіка О.І. Палладіна. А він підтримав українських вчених і за його розпорядженням усі матеріали з Мелітопольського кургану передали до Державного історичного музею УРСР. Відтоді, за рішенням президії АН УРСР, усі історичні реліквії науковці мали залишати на своїй землі. Отже, відкриття О.І. Тереножкіна стало своєрідним «каталізатором» створення нашого Музею історичних коштовностей України.

Розкопки Мелітопольського кургану – одна із сторінок у науковій діяльності О.І. Тереножкіна. Він був багатогранною особистістю і у коло його зацікавлень потрапили не тільки проблеми дослідження пам'яток доби раннього залізного віку, але й степових культур доби бронзи. Як зазначив у доповіді один з учнів Олексія Івановича – доктор історичних наук, зав. відділу Інституту археології НАН України С.А. Скорий, перелік пам'яток, які дослідив учений, досить значний. Зокрема, з іменем Ю.І. Тереножкіна пов'язано початок розкопок на Півдні України в районі новобудов (середина 60-х років). Досвід розкопок Мелітопольського кургану було застосовано при розкопках скіфських царських курганів, зокрема, Гайманової Могили. Олексій Іванович був консультантом науковців, які досліджували цю «піраміду степу». Мабуть, багатьом

людям, а особливо тим, хто цікавиться давньою історією, знайома фотографія: Олексій Іванович тримає в руках шедевр античного мистецтва – срібну чашу з Гайманової Могили. Вдумливий погляд ученого, якому, здається, ось-ось і відкриється той далекий світ давнини (рис.2).

Але найбільшою заслугою Олексія Івановича «було створення і виховання київської школи спеціалістів в галузі археології раннього залізного віку, в яку увійшли його однодумці й учні».

Як писав Б.М. Мозолевський «Ніщо не зникає безслідно у хвилях вічної ріки». А головне – ніколи не зникне пам'ять про людей, які своїми знаннями відкривають нові обрії. Цю думку обстоювали у доповідях учасники конференції. І згадували вчених, без праці яких важко уявити українську науку.

Робота конференції тривала два дні. Прочитано доповіді, в яких автори розглянули широке коло проблем: традиції ювелірного мистецтва на землях України в період раннього залізного віку, художні особливості пам'яток ювелірного мистецтва, створених за часів середньовіччя, тенденції та методи творчості митців нової доби та сьогодення, а також – технологічні аспекти обробки дорогоцінних металів, семантика образів на мистецьких витворах, знакові функції прикрас, стильові напрямки творчості ювелірів від давнини до сьогодення.

Ми, співробітники Музею історичних коштовностей України, щасливі від того, що за 25 років роботи нашої конференції, всі, хто брав у ній участь, збагатили українську науку.



Рис. 2.

О.І. Тереножкін зі срібною чашею – знахідка в кургані Гайманова Могила.

*ПАМ'ЯТІ
ВИДАТНИХ ОСОБИСТОСТЕЙ*



**ПАМ'ЯТІ АЛЛИ ОЛЕКСІЇВНИ МОРУЖЕНКО:
до 80-річчя від дня народження**



Фото 1.

Алла Олексіївна Моруженко

між скіфами, знайдений в кургані Передерієва Могила, і значний комплекс предметів з сарматського кургану, дослідженого поблизу с. Чугуно-Крепинка.

Засновником і багаторічним керівником археологічної експедиції Донецького державного університету була Алла Олексіївна Моруженко, яка, перш за все, відома як дослідниця пам'яток скіфського часу Лісостепу.

Алла Олексіївна Моруженко (у дівочості Купріянова) народилася 13 травня 1937 р. у м. Красноармійськ Сталінської області (зараз м. Покровськ Донецької області) у сім'ї військовослужбовця. Вірогідно, саме батьківське виховання заклало у неї навички до дисципліни (як внутрішньої, так і зовнішньої) та наполегливості у досягненні поставленої мети.

У 1954 р. Алла Купріянова вступає на історичний факультет Харківського університету, де стає одним з учнів Бориса Андрійовича Шрамка. Під його керівництвом викладачі, науковці та студенти університету упродовж кількох десятиліть проводили розкопки всесвітньовідомого Більського городища скіфського часу, здійснювали масштабні розвідки

на території Харківської, Полтавської та Донецької областей, досліджували чимало різночасових пам'яток – поселень, городищ, курганів, ґрунтових могильників. Всі, хто працював з Борисом Андрійовичем, переймали його племін інтересу до скіфської археології Лісостепу, вчилися тонкощам методики археологічних розкопок та принципам наукового історичного дослідження. З роками склалося співтовариство колишніх випускників Харківського університету, яких життя розвело по різних регіонах України, але які майже щороку поверталися до Більського городища та принагідно збиралися на семінари та конференції. Це співтовариство цілком можна назвати Харківською археологічною школою, традиції якої продовжували розвиватися не лише в самому Харкові, але й інших містах, зокрема, у Донецьку. Одним із яскравих представників цієї школи стала Алла Олексіївна Моруженко.

По закінченню університету у 1957 р. Алла Олексіївна працювала вчителем історії в середній школі у с. Прелесне Слов'янського району Донецчини, а потім – викладачем загальнонаукового факультету Харківського університету, що перебував у м. Горлівка. Упродовж цього часу проводилися розвідки, досліджувалися різні археологічні пам'ятки, накопичувався і опрацьовувався матеріал, результатом чого став захист у 1969 р. кандидатської дисертації, присвяченої городищам Лісостепової Скіфії. Тим часом склалося і подружнє життя: Алла вийшла заміж за лікаря Бориса Моруженка і в них народилася перша донька Оксана.

Після захисту дисертації Аллу Олексіївну запрошують на роботу до центрального Донецького вишу, який лише кілька років до того отримав статус державного університету. Саме тут складається досить блискуча кар'єра А.О. Моруженко: у 1974-1975 рр. вона обіймає посаду завідувача кафедри всесвітньої історії, у 1975-1991 рр. – завідувача кафедри археології, історії стародавнього світу та середніх віків, а протягом 1975-1980 рр. – ще й декана історичного факультету.

Посада завідувача кафедри археології дозволила Аллі Олексіївні стати головним організатором та координатором археологічних досліджень у регіоні.

Від перших років роботи у ДонДУ А.О. Моруженко, разом з іншими викладачами кафедри, проводила археологічну практику студентів 1-го курсу історичного факультету. Група, яку вела Алла Олексіївна, працювала на лісостепових пам'ятках. Проводилися розкопки на скіфському поселенні Полкова Микитівка у Харківській області (1969-1974 рр.), слов'янському поселенні Мерчик та курганах біля с. Городне Харківської області (1975 р.), скіфському поселенні Лихачівка у Полтавській області (1977-1983 рр.). Всі, хто побував у цих експедиціях на практиці, потому згадували експедиції з неодмінною теплотою. Адже Алла Олек-

сївна була не лише вимогливим викладачем, який навчав майбутніх істориків азам археології, але й дбайливим керівником, який піклується про всі сторони життя експедиції: роботу, побут, харчування, дозвілля. І щороку обов'язковою була поїздка студентів-практикантів на Більське городище, знайомство з Борисом Андрійовичем, а через його захопливу розповідь і з самою пам'яткою. По завершенню практики до обробки матеріалів розкопок активно залучалися студенти, які готували курсові та дипломні роботи, виступи на студентських конференціях.

Найбільш атрактивні знахідки надходили до археологічного музею історичного факультету. Ідея створити на факультеті музеї (археологічний та етнографічний), в яких студенти могли б на практиці знайомитися з «живими» предметами, належала найстаршому викладачеві кафедри Д.С. Цвейбель. Але саме завдяки А.О. Моруженко, особливо в той час, коли вона була деканом, ці музеї наповнилися справжнім життям. Експонати поповнювалися завдяки археологічним та етнографічним експедиціям, привозилися студентами з різних регіонів Донеччини, України, Росії, а студенти-іноземці додавали колориту незвичними предметами з Африки та Латинської Америки. У внутрішньому дворі університету поступово збиралася колекція середньовічних кам'яних статуй.

За рекомендацією Інституту археології АН УРСР у 1973 р. А.О. Моруженко очолила секцію «Проблеми археології Донбасу» Ради Донецького наукового центру АН УРСР. Неодноразово її обирали також головою археологічної секції Донецького обласного відділення Українського товариства охорони пам'яток історії та культури. Ці центри об'єднали всіх археологів та краєзнавців Донеччини. Щорічно проходили засідання-конференції, на яких обговорювалися результати польових досліджень. До наукової роботи все більше залучалися студенти. Найбільшим організаційним досягненням у цьому відношенні було проведення у грудні 1979 р. Всесоюзної археологічної конференції, присвяченої дослідженню доби бронзи.

У 1978 р. завдяки зусиллям Алли Олексіївни при історичному факультеті було створено постійно діючу археологічну експедицію, що працювала на новобудовах переважно Донецької області. Це були розкопки курганів, що «заважали» будівництву меліоративних систем, переважно у південних районах області. До штату експедиції входили професійні археологи: Н.П. Зарайська, яка вже працювала у Інституті археології та брала участь у розкопках Товстої Могили; В.О. Посередніков, який переїхав до Донецька з далекого Томська; і О.І. Привалов, який раніше керував археологічними гуртками та допомагав своїй дружині О.Я. Приваловій з проведенням експедицій краєзнавчого музею, зокрема і з роз-

копок великого скіфського кургану Двогорба Могила. Часто залучалися до робіт викладачі та лаборанти кафедри – В.П. Андрієнко, Т.О. Шаповалов, В.А. Косіков, Т.П. Лифарь, Л.Г. Шепко. У складі експедиції працювали художник Володимир Богуславець, майбутні археологи (а на той час ще студенти-заочники) Тетяна Потьомкіна та Володимир Гриб. І певно, що до експедиції «потягнулися» студенти, які проводили там увесь вільний від занять час. Алла Олексіївна при можливості всіляко підтримувала поїздки студентів до експедиції, зокрема, у вересні, коли всіх студентів відправляли на колгоспні роботи зі збирання врожаю, а іноді (коли на курганах був робочий цейтнот) і під час занять. Саме завдяки цим експедиціям склався осередок донецької археології, що став, за визнанням колег, певним феноменом в Україні. З часом професійними археологами стали С.М. Санжаров, А.М. Усачук (1981 р. випуску), В.А. Підобід, В.В. Циміданов (1982 р.), В.М. Горбов (1983 р.), І.Б. Шрамко (1984 р.), Ю.Б. Полідович (1985 р.), Д.П. Кравець, Р.О. Литвиненко (1986 р.).

Новобудовною археологічною експедицією ДонДУ за 13 років роботи (допоки її очолювала А.О. Моруженко) було досліджено близько 210 курганів. Переважно це були насипи, споруджені за часів доби бронзи. Завдяки таким широким дослідженням, культури, виділені В.О. Городцовим ще на початку ХХ ст., а згодом й іншими дослідниками (ямна, катакомбна, бабинська, зрубна), наповнилися новим змістом. Далекі часи поступово виринали з небуття та все більше ставали зримою реальністю. Іноді траплялися середньовічні кургани та окремі поховання. А ось пам'яток скіфо-сарматського часу було лише лічені одиниці. Виключення складав лише великий могильник біля с. Шевченко Володарського (нині Микільського) району, де у 1980 р. було досліджено близько 20 скіфських та сарматських курганів. Такий розподіл курганних пам'яток за культурами та різними епохами є специфікою Донецького краю, розташованого у посушливих степах між басейнами Дону та Дніпра. За роки розкопок було знайдено чимало цікавих експонатів – різноманітного посуду, прикрас, ремісничих знарядь, предметів зброї та кінської вузди, що стали окрасою багатьох музеїв Донецької області.

Перші ж сенсаційні результати принесли розкопки курганного могильника, що складався з 9 насипів, навесні 1984 р. біля с. Чугуно-Крепінка Шахтарського району на високому плато понад лівим берегом р. Міус (безпосереднім керівником робіт був С.М. Санжаров). У кургані № 2 було знайдено непограбоване сарматське поховання жінки із великою кількістю коштовних речей, посудом та предметами озброєння.

Певною ж кульмінацією роботи університетської експедиції та справжнім подарунком долі для Алли Олексіївни стали розкопки курганів улітку 1988 р., якими вона безпосередньо керувала, одночасно проводячи студентську археологічну практику. Кургани витягнулися ланцюжком на правобережжі Міусу поміж селами Зрубне та Передерієве того ж Шахтарського району. Роботи були важкими – спекотне літо, насичені камінням курганні насипи. Більшість курганів, як завжди, містили поховання доби бронзи, рідше – середньовічні. А ось курган № 4, відомий у місцевих мешканців під назвою Передерієва Могила, вирізнявся з-поміж інших своєю висотою понад 3 м і одразу заінтригував знахідками фрагментів античних амфор і предметів кінської вузди скіфського часу. Однак центральне поховання (велика ґрунтова яма) виявилось повністю пограбованим: грабіжники проникли через довгий лаз та винесли майже все, що знаходилося у похованні. Комплекс ретельно було розчищено та зафіксовано. Продовжувалися роботи на східному секторі насипу, де несподівано й було знайдено золотий предмет із зображеннями скіфів. Знахідці не передувало жодних ознак, які б запримітив археолог (різниця кольору чи щільності ґрунту, залишки дерева, каменя тощо). Вірогідно, предмет стояв на давній поверхні або був поміщений у неглибоке заглиблення. Саме тому, скрепером і було його вивернуто і пошкоджено верхню частину. Алла Олексіївна організувала перевезення коштовної знахідки до Донецька. Після первинної обробки її передали до Музею історичних коштовностей України, а вже звідти – на реставрацію до Римсько-германського музею м. Майнца (Німеччина), де, на щастя, вдалося відновити первинний вигляд знахідки. Алла Олексіївна презентує нову сенсаційну знахідку на кількох конференціях та засіданнях в Інституті археології, готує публікацію комплексу...

Кілька років Алла Олексіївна важко хворіла. Та знаючи про вирок смертельної хвороби, вона не здавалася. У 1990 р. захистила докторську дисертацію, присвячену населенню лісостепової зони Дніпро-Донського регіону скіфського часу. Були плани підготувати колективну монографію зі стародавньої історії Донеччини...

Не стало Алли Олексіївни 18 лютого 1991 року. Залишилися діти й онуки. Колишні студенти, які вже давно самі вчать прийдешні покоління дітей. Колишні студенти, які стали знаними археологами. Численні статті та публікації. Ідеї та спостереження, на які посилаються, з якими сперечаються, які уточнюють і розвивають. Предмети давнини, що розповідають про свої далекі часи...

Час спливає. І вже проминуло 30 років, як спекотного літнього дня було знайдено загадковий золотий предмет із зображеннями скіфів. Завдяки цій знахідці скіфи наче розкрили ще одну свою таємницю. Так зусиллями археологів, реставраторів, музейників ми все більше пізнаємо минуле. Воно саме стає частиною нашого світу. І вже кожен може завітати до Музею історичних коштовностей України та побачити коштовний шедевр давніх майстрів. Й не тільки ще більше дізнатися про давній народ скіфів, а й згадати ім'я Алли Олексіївни Моруженко.



Фото 2.

На Більському городищі, 1980 р. (зліва направо): Ніна Ващенко, Алла Олексіївна Моруженко, Володимир Гриб, Ірина Шрамко, пес Бой, Борис Андрійович Шрамко, Оля Моруженко, Борис Моруженко

*З ІСТОРІЇ
КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ*



Станиціна Г.О.

Чернетки листів Д.М. Щербаківського про збереження культурних цінностей в Науковому архіві Інституту археології НАН України

Стаття вводить в науковий обіг вибрані чернетки листів відомого вченого Данила Михайловича Щербаківського, які зберігаються в його особовому фонді і стосуються збереження культурного надбання України.

Ключові слова: Щербаківський, науковий архів, особовий фонд, документи, чернетки листів, збереження культурної спадщини.

У 2017 р. наукова громада відзначила ювілейні дати двох відомих вчених, Миколи Біляшівського та Данила Щербаківського, які зробили великий внесок у розвиток першого київського загальнодоступного міського музею, що став основою для подальшого створення ряду національних музеїв гуманітарного профілю. Дана стаття вводить в науковий обіг низку документів з особового фонду № 9 Данила Михайловича Щербаківського, який зберігається в Науковому архіві Інституту археології НАН України.

У цьому фонді, серед величезної кількості наукових матеріалів та інших документів, зберігаються також чернетки частини його листів до рідних, друзів, колег та його колишніх учнів. Деякі з цих чернеток містять інформацію, цікаву з наукового погляду, тому варто ввести їх в науковий обіг. В даній статті представлені чернетки, або їх фрагменти, де мова йде про збереження історичної, художньої та культурної спадщини. Названі архівні матеріали представлені, за змогою, в хронологічному порядку. Крім чернеток листів Данила Михайловича в публікації використані інші документи, які пов'язані з чернетками. В усіх поданих архівних матеріалах збережено стиль та орфографію документів.

Першим, за хронологією, ми подаємо лист Д.М. Щербаківського, чернетка якого зберігається архіві, до його колишнього учня, гімназиста уманської гімназії та майбутнього директора Лаврського Музейного містечка Петра Петровича Курінного, якому Данило Михайлович викладав історію та географію з третього по шостий клас (1906-1910 рр.). До Умані Д.М. Щербаківський потрапив після півторарічної служби у війську, де з нього за цей час підготували офіцера-артилериста, але своє робоче місце викладача в Києві за цей час він втратив. Довелося їхати

до Умані, де Данило Михайлович, крім викладання історії та географії в гімназії, продовжував збирати експонати для київського музею, зацікавлюючи цим і своїх учнів. Повернувшись влітку 1910 р. до Києва, він продовжував підтримувати зв'язки зі своїми учнями, заохочуючи їх до збирання експонатів та даючи поради. З його учнів, з часом виросли кілька вчених, серед них Б. Безвенглінський та П. Курінний, який до того, як перебратись до Києва, створив в Умані хороший краєзнавчий музей.

В чернетці листа до свого учня Данило Михайлович дає поради:

„Документы для нас не так важны: были бы интересны глав[ым] обр[азом] цеховые уставы, списки мастеров или отчеты о жизни и деятельности цехов. Гораздо важнее для нас вещи цеховые: цеховые знаки, печати, хоругви, одежды, иконы, вещи пожертвованные цехами в церковь и пр. Если чтонибудь подобное попадете, непременно достаньте. Стекло старое по мещанам и евреям непременно должно быть» [Особовий фонд, № 168/9-1637, арк. 114].

Першим документом за радянської влади, в якому йдеться про охорону пам'яток старовини і мистецтва, виявленому в особовому фонді Д.М. Щербаківського, можна назвати машинописну копію листа від квітня місяця 1918 р., направленою Відділом охорони пам'яток старовини і мистецтва, куди входив і Данило Михайлович, в Міністерство освіти. Рік і місяць написання вказані, числа не видно, підписи відсутні. Фрагмент листа наступний:

„До п[ана] Народнього Міністра Освіти.

... Особливо критичний стан для скарбів мистецтва України настає зараз. За часи большевизму на Україні сотні панських будинків зруйновано, а з ними знищено і розграбовано старовинні бібліотеки, картинні галереї, збірки старовини і т[аке] и[нше]. Окрім злої волі нищить мистецтво і добра воля. Зараз почнеться відбудова зруйнованих війною місцевостей, між иншим в таких місцях, де zostалися ще руїни старих українських замків. Під час війни їх вже почали розбирати просто на цеглу, як наприклад замок Любарта в Луцьку, Зінківський замок, фундаменти церкви Зарубського монастиря і т.д., а тепер можливо їх цілком заберуть на нові будівлі. В зв'язку з війною і з грабуванням панських маєтків з-за кордону понаїхали антикварі, які широко організували систематичну скупівлю річей. Зараз, наприклад, тут в Києві, велика збірка українських килимів, тканин, шиття, взагалі цілий музей народнього українського мистецтва, зібраний закордонними збирачами, где тільки першого вільного потягу, щоб бути перевезеним за кордон.

Щоб запобігти цьому всьому, треба зараз почати інтенсивну працю по обслідуванні наших скарбів мистецтва, наших пам'яток старовини.

Відділ охорони провадив до цього часу більш пасивну роботу – спасав те, чому загрожувала небезпека. Життя вимагає і активної праці – опису і обслідування усього, що залишилось від нашого минулого.

Для такої активної роботи, поведеної в широкому розмірі, необхідно, згідно з постановою наради Голів Відділів Департаменту Мистецтв, від 28 березня, закласти при Відділі охорони пам'яток старовини і мистецтва окрему секцію – „Художньо-наукових експедицій по Україні”, яка б виробляла плани таких експедицій і керувала їх організацією і діяльністю.

Вважаючи на попереднє, Відділ звертається з проханням заснувати таку секцію і затвердити її ... штат...” [Особовий фонд, № 236, арк. 14].

Про те, що робота, серед населення, по збереження стародавніх будівель проводилась, свідчить цікавий документ, чернетка якого зберігається в особовому фонді Д.М. Щербаківського і почерк на аркуші дуже схожий на почерк Данила Михайловича. Це аркуш в лінійку, очевидно зі шкільного зошита, в якому після списку жителів (16 чоловік) записано такий текст:

„Ми, нижчепідписані мешканці м. Озаринець, й жисмо біля старовинної кріпости озаринецької ручимось, що не тільки не будемо брати з кріпости каміння, або якось инше її руйнувати, але будемо надалі стежити, аби ніхто з мешканців м. Озаринець, або инших місцевостей не розтягав з неї каміння й не руйнував її в чому й даємо цю підписку”.

Підписи мешканців відсутні, частина прізвищ дописано олівцем, це ще просто чернетка [Особовий фонд, № 236, арк. 20].

Чернетка листа Д.М. Щербаківського до „Комітету охорони пам'яток старовини і мистецтв при Українській Академії Мистецтв”, написана, очевидно, в 1919 році, коли брали на облік твори мистецтва і старовини з тих, які їх власники зберігали в сейфах „Киевском Обществе Взаимного Кредита...”, а також здавали на збереження в Міський музей в непевні часи революції та громадянської війни. Текст чернетки такий (рис. 1):

„До Комітету охорони пам'яток старовини і мистецтв при Українській Академії Мистецтв.

Серед річей, які переховуються в Державному фонді, є чимало зразків українського мистецтва, або (річей, що мають) значінє для української культури і української історії.

Міні здається що дуже було б бажано, щоб Комісія по ліквідації фонду перед видачею таких річей власникам склала б їм окремий реєстр, а в випадку відсутності власників згрупувала їх в такім помешканню, в якім ці речі і надалі могли б бути під безпосереднім доглядом Комітета охорони пам'яток с ім при Укр[аїнській] Ак[адемії] Мист[ецтв].

Тому звертаюсь з цією заявою до Комітету аби він, коли найде її слушною, аби ним було вжито заходи до здійснення цієї пропозиції, вийшов в порозуміння з Комісією по ліквідації фонду для здійснення.

Член Комітету (підпис Д. Щербаківського) [Особовий фонд, № 236, арк. 4].

Наступною представлена чернетка листа вченого до абонента з ініціалами М.М., очевидно, шкільного вчителя в місто Черкаси, хто це виявити не вдалось. Невідомому авторові листа Д. М. Щербаківський відповідає:

«Дорогий М. М. В одному з Ваших листів Ви писали, що бажали б принести свої здобутки в краєзнавчій роботі. І наш Музей й Археологічний комітет при Академії Наук якраз працюють над краєзнавством й організовують меж иншим зарисовки, фотографування й обміри старовинних будівель й взагалі пам'яток мистецтва на Україні. Ви багато могли б зробити в цьому напрямі й самі й через своїх учнів, яким Ви могли б поставити ці роботи як практичні управи й по своїй шкільній роботі. Ваші Черкаси мабуть багаті старими будівлями (незрозуміле слово, дописане зверху тексту) чисто міщанського характеру, але чимало єсть майбуть й ампірних будівель, в яких кохалось старе панство. Звичайно, спочатку обходять й зановують цікаві будинки. Більш цікаві потім спеціально замальовують». [Особовий фонд, № 168/9-1638, арк. 115].

Навесні 1922 р. Данило Михайлович пише листа, чернетка якого збереглась у його фонді, до Дмитра Івановича Багалія, Це був час, коли, під приводом боротьби з голодом на Поволжі, Комісії по допомозі голодаючим вилучали з храмів всі церковні цінності, не дивлячись на їх історичку та мистецьку цінність. Науковці намагались зібрати та зберегти ті церковні речі, місце яким було в музеях. Тому Данило Михайлович звертається до голови Укрнауки:

«Високоповажний Дмитро Івановичу!

Звертаюсь до Вас у справі великої національної ваги. Зараз проводиться і майже вже закінчується із'ятіє цінностей церковних для Помголу і з провінції із'яті речі звозяться до Вас до Харкова. Київський комітет охорони пам'яток старовини вже звертався до Вас з проханням допомогти організації в Харкові перегляд речей (що прибувають з провінції) для виділення з них для Музею старовинних предметів. Тут на Київщині провінційні діячі забирають не тільки срібні речі, але й олов'яні серед яких здибається багато старовинних, а також рідчайші речі унікатів великої наукової вартости і навіть речі з дерева. Ось зараз допіру я в Фінвідділі одіслав для Музею більш 20 старовинних потірів, хрестів, між якими найшовся потір 16 століття» [Особовий фонд, № 168/9-1640, арк. 117].

Від Д.І. Багалія відповіді на цей лист в особовому фонді вченого не виявлено, але в одному з листів до Д.М. Щербаківського від Степана Андрійовича Таранушенка, який стосується видавничих справ дописувача, є така приписка:

«P.S. Та готуйтесь до подорожі на Москву за для розбору і одбору церк[овних] цінностей. Я виїхати на жаль не зможу. Ернст пише що й він не зможе. Між тим крім нас трьох виїхати нікому. Я повторюю – абсолютно не зможу виїхати, значить треба їхати комусь з Вас двох. (Підпис С.А. Таранушенка)» [Особовий фонд, № 168/с – 744].

Це вже був час, коли, завдяки наполегливим звертанням науковців, українській Музейній комісії дозволили провести експертизу вивезених до Москви церковних цінностей і відібрати з них ті, які мали історичну та художню цінність.

Влітку 1922 р. українська Музейна комісія в складі трьох чоловік – Данила Щербаківського, Антона Середи та Ольги Степанової, провела експертизу вивезених з Києва церковних речей і відбрала з них 3077 предметів, вагою 81 пуд, що склало менше 3 % від всіх вивезених.

Про проблеми, з якими зіткнулася українська Музейна комісія, свідчить чернетка листа Д.М. Щербаківського написаного, очевидно, до Головполітосвіти:

“Після предварительних переговорів за допомогою з Українським представництвом (т. Приходько) і головою Госхрана т. Базилевичем ми лише 5 серпня після цілого ряду формальностей (меж іншим до повного переодягання не тільки одержи але й білизни й чобіт) мали можливість ввійти до буд. № 23 на Бронній, де переховуються й розбираються церковні цінності. Там переглядом документів було з’ясовано, що церковні цінності України розбирались і переглядались з 3 по 19 липня, коли перегляд було припинено по вимоганню представника України. За цей час було (діло № 3221-...) розібрано 657 міст (вагою 1880 пуд. 20 х. 62 зол.) з різних губерній України. Речі з них “обезлічено” і перепаковано в 311 ящиків за №№ 955-1266, з яких в 8 ящиків упаковано музейні речі, одібрані представниками Главмузею (при розборці були присутні представники Главмузею) ... загальною вагою 20 пудів 06 хунтів. Надзвичайно малий відсоток одібраної старовини 1,06 % на загальну кількість річей (з 1880 п 20 х 62 зол – 20 пудів 06 хунтів) свідчив про дуже поверхневий отбор музейних цінностей. Це й підтвердилось розмовою з представниками Главмузею. ...перегляд робили по черзі трос представників Главмузею: Мамуровський, Сілін і Чіріков. ...їх праця не викликала відповідної прихильности і не будучи певними в тому, що Музей одержить ті речі, які вони одбирають, вони одбирали тільки першорядні речі, залишаючи звичайні музейні речі на знищення. Тим і пояснюється такий малий відсоток річей.

Приступили до одбору річей ми лише 7 серпня, виждавши поки не буде закінчено серія великорус[ких] річей” [Особовий фонд, № 170, арк. 395].

Робота по відбору старовинних церковних речей, які мали стати музейними експонатами проводилась до кінця серпня 1922 р.

У Науковому архіві збереглась чернетка листа Д.М. Щербаківського до А.Ю. Кримського, датована 27 серпня 1922 р.: *“Високоповажані Агатангел Юхимович. Наша праця наближається до кінця. Усього набереться біля 3000 старинних предметів вагою 75-80 пудів – грандіозна збірка, якої хватить для музеїв Київ, Харкова і навіть більш крупних провінційних. Єсть чимало річей прекрасних, першорядної наукової й мистецької ваги, але найважливіше те, що ця збірка в цілому дає повну картину зовсім необслідуваної галузі мистецтва українського золотництва. Поки ця збірка не розпорошена (а вона мусить бути розпорошена, бо скупчувати все в один музей нема рації – багато дублетів) її конче треба використати в інтересах науки, да й інших міркувань. Справа в тім, що судьба цих річей досі ще не вирішена. Можливо, що вся збірка буде віддана Україні й розділена меж її музеями.”* [Особовий фонд, № 170, арк. 365].

Запаковані в 29 ящиків церковні цінності, вагою 84 пуди, і трохи більше 36 фунтів (зважили аж до «долей») переборовши всі труднощі в дорозі, вдалось привезти в Київ і розмістити в Першому міському музеї. Але це були ще не всі церковні речі, вивезені з України. Коли в Москві, в Гохрані (так називалось Сховище, куди звозили всі вилучені церковні цінності – Гохран – «Государственное Хранилище».) співробітники Гохрану почали переглядати ящики, привезені з українських провінцій, Д.М. Щербаківський одержав з Москви термінову телеграму від повноважного представника України в Росії, датовану 9 січня 1923 р., про необхідність негайно приїхати для продовження експертизи вивезених з України церковних цінностей. Телеграма надійшла в 1-й Державний Музей і буда адресована безпосередньо Д.М. Щербаківському. В ній було сказано:

“Не позднее 11 января будет происходить Гохране разбор церковных ценностей том числе привезенных харьковского округа и всего Лево-бережья тчк Нахожу Ваше присутствие необходимым 9/1/23 № 4483 Полоз” [Особовий фонд, № 170 арк. 210].

На цю телеграму Данило Михайлович відповів листом, чернетка, якого також зберігається в його особовому фонді, вона датована 11 січня 1923 року. Обставини склались так, що вчений не міг приїхати, тому відповів (рис. 2):

„11/І.23 р. / Полозу / Москва / Високопо[важний] товаришу. Щиро дякую за честь зроблену мені Вами пропозицією закінчити отбор

музейних річей з вилучених церковних цінностей, але виконати цього не в силі. Грошей на це начальство має не дає, зараз і у нас в Києві і в Харкові і взагалі в Україні музейна справа і справа охорони пам'яток старовини й мистецтв перебуває в катастрофічному стані. Віддає нею не Главнаука – як в Росії, а Політосвіта. Люде, які заправляють справою, може й дуже добрі комуністи, але на мистецтві і старовині не розуміються, підход у них не научний, а виключно політичний і справи руйнуються. Наприклад, Харківською Главполітосвітою вирішено закрити всі Харківські музеї, а речі з них звести в один будинок, де має бути утворено один соціальний Музей. Автори проекту ще й самі добре не знають, що цей соціальний Музей має собою уявляти, а тим часом ... музеї нищать – особливо потернів прекрасний Музей Слобожанщини, з якого багато річей вже пропало.

У Києві Комітет охорони пам'ятників старовини не одержує коштів, кошториси що він представляє, зовсім викидаються з кошторису Наробразу і в результаті прекрасні пам'ятники старого Києва й так попсовані й понижені під час горюжанської війни один за одним гинуть. Особливо боляче констатувати загибель рештків палацу кн. Володимира Святого, що трапилась декілька місяців тому назад. Якби держава отпустила хоч мінімальні кошти.

Щоб урятувати справу потрібно ґрунтовної реформи і коштів, бо без них нічого подіяти не вдасться.

У Києві Комітет охорони пам'ятників старовини й мистецтв, (на відповідальності якого лежить охорона першорядних пам'ятників світового значення як Софій[ський] Собор, Лавра, Кири[лівська церква], [Михайлівський] Золотовер[хий]), в який входять представники Академії Наук, Ак[адемії] Мистецтв і цілий ряд музейних діячів рахується напівофіційною інституцією при інструкторі по музейним справам ГубПолітосвіти. Не тільки всі члени Комітету працюють безплатно, але взагалі коштів не отпускають на охорону старовини, а кошториси, що їх представляв Комітет в 1922 р. викидались зовсім з кошторису Наробразу.

Коли Пред[авництво] має можливість, то вишліть кошти міні й т. Середі (один чоловік несправиться) аби ми могли зробити отборку музейних річей.

З пошаною ... ” (Підпис Д.М. Щербаківського) [Особовий фонд, № 168/9-1632, арк. 108].

Як свідчать інші архівні документи, Представництво дійсно виділило необхідні кошти. 9 травня 1923 р. на адресу „Киев Первый Госмузей Щербаковскому” надійшла телеграма від повноважного представника України в Росії А. Приходько такого змісту:

„Экстренно выезжайте разбора церковных ценностей расходы командировке будут оплачены № 264 Приходько” [Особовий фонд, № 170, арк. 211].

Після цього Д.М. Щербаківський та А. Середа в травні 1923 р. знову поїхали до Москви, провели там експертизу вивезених з українських губерній церковних цінностей і привезли до Києва ще 4 ящики, загальною вагою 12 пудів, музейних предметів художньо-історичного характеру.

Наступна за хронологією є чернетка листа, датована 5 вересня 1924 р. Це була відповідь на лист тодішнього вже Директора Музею А.В. Винницького, який на той час відпочивав в Криму і запитував про підготовку Музею до майбутньої виставки, його лист датований 16 серпня 1924 р. В листі є згадка про голод в Криму в 1920-1921 рр.

Лист А.В. Винницького від 16 серпня 1924 року написаний на поштовій листівці і має такий текст:

«Дорогой Даниил Михайлович,

Что нового у нас в Музее? Как идет организация выставки? Что уже сделано? Я сижу в Алуште и с нетерпением ожидаю времени, когда можно будет ехать в Киев. По приезде в Крым на меня нахлынули воспоминания крымского голода 20-21 годов. Сейчас благодаря морю, солнцу и винограду как то удаётся отрешиться от этих воспоминаний, но все таки очень тянет снова в Киев. Очень прошу Вас обо всем подробно мне написать. Мой адрес: г. Алушта, Крым, Красная Горка дач. Корчак – Чепурковской, мне. Передайте всем мой сердечный привет. Извините за русский язык – по-украински еще не научился. Ваш А.Винницкий» [Особовий фонд, № 168/В 269].

1921 рік був взагалі дуже важким для населення радянської держави, яка ще не встигла оправитись після війни, коли страшенна засуха вразила величезні території, включаючи й центральну Україну. Так П.П. Курінний в своєму листі до Д.М. Щербаківського, між іншим, сповіщає в листі від 21 серпня 1921 р.:

„Живу так, аби дотягти до вечора, та вже часом почуваю на собі передумови недалекої „голодухи”. Города, 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 меньше” [Особовий фонд, № 168/К 468, арк. 100].

У відповідь на лист А.В. Вінницького, наведений вище, Данило Михайлович детально повідомив про підготовку до виставки в Музеї, що дає можливість наступним поколінням до дрібниць дізнатись про працю та проблеми музейних працівників. Чернетка листа написана олівцем (рис. 3), її текст наступний:

„5/IX-24 р. Дорогий Андрій Васильович. Вчора Євген Олександрович урочисто, в присутності Миколи Омеляновича вручив міні Вашу до мене листівку, яка, коли вірити штемпелю, два тижні пролежала серед наших газет, дожидаючись свого адресата.

Итак, я рассказываю:

До виставки готуємось повним темпом: всі килими пересушені, витріпані; зроблена їх загальна сортировка, при чім забраковані килими залишилися на складі, а 400 кращих, одібраних на виставку винесено на гору – в верхній поверх. З Шевченківської залі всі вітрини й картини винесені; теж зроблено і з середніми вітринами етнографічної залі. Все це складено в чотирьох закутках етнографічної залі, які превращено в свалку.

Зараз іде набивка килимів на планки і монтировка рваних. Для останньої роботи спеціально найнято два чоловіки.

Хотілось міні, щоб під час виставки, для з'ясування глядачам техніки виробу килимів, спеціальні ткачі ткали килими на верстаті і кроснах, але переговори в цьому напрямі з кустарними організаціями поки що не дали позитивних наслідків.

Од цієї роботи весь час одривають і ремонт, який ніяк не спроможеться Стандар закінчити, і заготовка матер'ялу до постройки складу, яку все затягає Данило, і особливо бісові кошториси, відчити, справоздання – те паперове канцелярське царство, яким так прекрасно керує Євген Олександрович.

Що до ремонту, то він майже вже був закінчився: великі шибки привезені, вставлені в вікна замість рішоток, і фасад Музею зараз вже не нагадує прохожим про клясову боротьбу на Україні, але одна з робітниць, присланих для мийки свіжествованих вікон все таки спромоглася розчавити одне вікно в Археологічному відділі. Якби не це, то Археологічний відділ був би цілком готовим. В ньому навіть встигли вікна замастити на зиму (на жаль на музейний кошт).

Фотографічна лабораторія теж закінчена. І Демуцький упевняє, що Артеневському стане від заздрості млосно, коли він її побачить.

Антін Іванович дуже хорий. В четвертій лікарні було поставлено не точний діагноз його хорості і лікували його не від того, чим він хорий. Зараз його перевели в санаторію на Отрадній вулиці, де лікувався й я, але лікарі й зараз певного діагноза не назвали. Другий тиждень він вже не встає з постелі” [Особовий фонд, № 168/9-1634, арк. 110, 110 зв, 111, 111 зв.].

Далі представлено чернетку листа у відповідь на пропозицію Д.М. Щербаківському прийняти участь у виставці друку в якості завідуючого відділом стародруків. Чернетка без імені адресата, дата не встановлена.

„Щиро дякую Вам за честь і пропозицію прийняти участь в всеукраїнській виставці друку. Завідуючий відділом стародруків на виставці міг би дати нову свіжу точку зору і підійти до справи з художнього боку. Адже стара українська книжка тим і цінна, тим і відрізняється від старої російської і сучасної, що вона була художнє закінченим цілим, над яким завжди вкупі працювали технік-друкар і художник-ритівник. З цього боку виставка стародруків дала б прекрасний матер'ял для вирішення питання про те, якою мусить бути нова українська книжка з художнього боку. Проблема, над якою зараз працюють кращі українські графіки”.

Ця чернетка в двох екземплярах, в першому, більш правленому екземплярі закреслено частина фрази, яка мала такий текст: „Щиро дякую Вам за честь і цікаву пропозицію завідувати відділом стародруків на всеукраїнській виставці друку” [Особовий фонд, № 168/9-1651, арк. 121, 122].

Далі за хронологією можна назвати чернетку листа до Степана Андрійовича Таранушенка, в якій мова йде про друкування статті Д.М. Щербаківського в науковому трьохмісячнику українознавства, що називався «Україна» і видавався історичною секцією Академії Наук:

„Дорогий Степан Андрійович! Шлю вам дві відбитки, на які міні аж сором дивитись. Погані умови у нас друкування, але такої кількості пропусків і помилок я й сам не сподівався. В „Україні”, наприклад, забрали мою статтю й рецензії на Ваші праці. Михайло Сергійович зв'язався на своїх помічників, а вони так «виправили» мову, передрукували наново на машинці і надрукували з пропусками, не давши міні а ні одної коректури і тепер на підставі друкованого тексту я сам не можу відновити, що саме я хотів сказати, особливо в рецензіях.

Трудно тепер з аспірантами по мистецтву, висилаю Вам поки що одну кандидатку, Марію Олексіївну Новицьку. Придивіться до неї, послухайте, їй правда доведеться багато працювати, але по моєму з неї будуть люди. ” [Особовий фонд, № 168/9-1628, арк. 103].

Чернетка листа до Павла Платоновича Потоцького, написана, очевидно, в кінці липня 1925 р., судячи з відповіді самого П.П. Потоцького на лист Д.М. Щербаківського. В цьому листі Данило Михайлович писав про наступне:

„Вис[окоповажний] Пав[авло] Пл[атонович.] Не лайте мене дуже, дорогий, що досі не відповідав Вам на Ваші милі й щирі листи до мене. Це вірно, що дядько меї племінниці, Галочки ледачий на писання, але міні хотілось відповісти Вам на Ваше запитання про виставку більш ґрунтовно і тому пишу лише тепер, коли можу послати Вам одночасно і самий каталог виставки. Публіка ходить на виставку охоче,

дивиться, хвалить й дивується, що в наші часи можна було видати такий каталог.

Ви пишете, що українські портрети нашого музею треба зфотографувати. Це варто цілком, але як то кажуть, рада б душа в рай, та гріхи не пускають. На це треба кошти, та ще й не малі. Ми раді, що хоч надрукували десяток портретів в Каталозі.

Спасибі велике Вам, за вказівки, що Ви приводите для опрелінення портрета невідомого військ[ового] старшини.

Ви пишете, чи було продовження «українського мистецтва» мого брата. Другий том цього видання з 128 малюнками написано мною, але він ще в 1918 році застряг у Відні і я досі не можу його вирвати.

Ми всі тут живемо мріями: мріємо видавати українське мистецтво, видавати наукові розвідки по мистецтву, але немає ні коштів, щоб видати по пунтьому, ні часу, щоб як слід обробити розвідку й видрукувати...

Мрію й я восени в вересні поїхати до Криму, спочити й винограду поїсти, да хто його знає, як то воно буде” [Особовий фонд, № 168/9-1625 , арк. 100].

В фонді Д.М. Щербаківського є відповідь П.П. Потоцького (рис. 4) на лист, чернетка якого наведена вище.

Лист Павла Платоновича також цікавий з наукової точки зору. Трохи про цю непересічну людину. Павло Платонович був людиною військовою, приймав участь в бойових діях. Наприклад, в званні генерал-майора, командира 25-ї артилерійської бригади брав участь у російсько-японській війні (1904–1905 рр.). За бойові відзнаки нагороджений Золотою зброєю «За хоробрість» (Георгіївською зброєю) та черговим орденом Св. Станіслава I ст. з мечем. Він мав велику бібліотеку та колекцію україніки, що потім подарував Україні. Колекцію, масою 38-м тонн, привезли до Києва у липні 1927 р. у семи вагонах і розмістили у 14-ти кімнатах лаврського корпусу № 6. Частину колекції демонстрували в експозиційних залах. Загинув П.П. Потоцький під час репресій радянської влади 27 серпня 1938 року у віці 81 рік.

На конверті листа від Потоцького позначено місто і дату відправки: Ленінград, 5 серпня 1925 р. Відповідаючи Д.М. Щербаківському, Павло Платоновича пише (стиль і орфографію листа збережено):

„Дорогий Данило Михайлович. Ваш каталог превзошел не только всякие пожелания, но и мечтания – честь и слава Вам! Это уже большое достижение. А я так зрадив, побачивши его, что и сказать не можно. Теперь можно быть и более покойным за портрет. Как хотелось мне быть на выставке среди публики, чтобы наблюдать то впечатление, которое она вынесла от обозрения своих предков, для большинства до сих пор неведомых.

За каталог простив Вам, що так довго не відповідали мені, і Ваш дуже добрий лист, то вже і захватив моє серце, которое і вправду любить і тоскує по Україні і так радується добрим вестям об неї.

Сейчас я в санатории дома ученых в Детском селе, где думаю пробыть весь август – очень уж истомился. От души желаю и Вам побывать и отдохнуть в Крыму – это необходимо – и работать и жить будет легче.

Ю. Нелидов написал мне, что он в своем письме к мужу Вашей Сестры (Кричевскому) «сослался на меня и указал, что самые ценные указания даны мной» – это насчет головных уборов Жандармов при аресте Шевченка и на его похоронах.

Так как Нелидов для окончательного разъяснения этого вопроса не зашел ко мне, как было условлено, ввиду того, что он у своего приятеля нашел издание, которое я ему показал, а я в последствии подробно разобрал это дело, то на случай возможности ошибки в исследовании Нелидова, я, чтобы с одной стороны не ввести мужа Вашей Сестры в ошибку, а с другой и не быть самому хотя косвенно виноватым в этом, ввиду отзыва Нелидова обо мне, прошу передать В.К. эти ссылки (из официального источника) вместе с моим сердечным приветом как Ему, так и Сестре Вашей, а Галочку [племянницю Д.М. Щербаківського – Г.С.] – конечно целую.

Я думаю, что при аресте и при похоронах Шевченка у так называемых политических жандармов каски были одни и те же – кожаные с медными гербами, шишаком, оковками, чешуйей и султаном, т.к. эти каски введены в 1845 году. И существовали до введения кепи в 1862 г. В первые годы царствования А[лександра] II – Гвардейские и Полевые жандармы получили металлические каски...” [Особовий фонд, № 168/П-661а, с. 66].

Чернетка листа до Михайла Яковича Рудинського, написаного взимку, очевидно, січні місяці 1923 р., має такий текст:

„Високоповажний Михайло Якович! Дуже радий, що Ви стали на чолі Музею в Полтаві, радий і за нього і за Вас. Нам, киянам з цього боку приходить заздрити Вам, бо у нас музейна справа стоїть зараз не певно.

У нас відроджується [журнал] «Наше Минувле» і тут у нас до Вас просьба: будьте ласкаві, дайте справозданнє про діяльність Вашого Музею за останні три роки – це конче потрібно для хроніки в «Нашому Минувлому». Може й взагалі у Вас знайдеться що небудь для «Минувлого». Ви знаєте цей журнал і знаєте, що і як писати. Шліть по моїй адресі: Київ, Олександрівська № 29, Перший Державний Музей, Д. Щербаківському” [Особовий фонд, № 168/9-1691, арк. 93].

Чернетки цих листів переносять нас на десятки років назад, показують, працю, наміри, мрії науковців того часу, чим жили, що робили, чого хотіли; які проблеми і досягнення були в музейних працівників, як вони трудилися і боролися за збереження надбання предків.

Джерела і література

Особовий фонд Д.М. Щербаківського (фонд 9) // Науковий архів ІА НАН України. – Справа № 170.

Особовий фонд Д.М. Щербаківського (фонд 9) // Науковий архів ІА НАН України. – Справа № 236.

Особовий фонд Д.М. Щербаківського (фонд 9) // Науковий архів ІА НАН України. – Справа № 168.

Резюме

Станицина Г.А.

Черновики писем Д.М. Щербаковского о сохранении культурных ценностей в Научном архиве Института археологии НАН Украины

Ключевые слова: Научный архив, архивные материалы, черновики писем, культурные ценности.

В Научном архиве Института археологии НАН Украины среди архивных фондов хранится личных фонд известного ученого Данилы Михайловича Щербаковского. В этом фонде среди архивных материалов сохранились черновики некоторых писем Данилы Михайловича к родственникам, друзьям, ученикам, сотрудникам и коллегам, написанные в разные годы и на разные темы. В избранных для данной публикации черновиках писем речь идет о защите и сохранении старинных архитектурных сооружений, спасении ювелирных предметов старины и искусства в начале 20-х гг. XX в.

В статье представлены черновики писем Д.М. Щербаковского его ученику П.П. Куринному, впоследствии ставшем известным ученым, Наркому Просвещения и Председателю Укрнауки Д.И. Багалею, членам Представительства Украины в России, Директору Первого Государственного Музея (с середины августа 1924 г. – Всеукраинский исторический музей им. Т.Г. Шевченко) А.В. Винницкому, а также С.А. Таранушенко, А.Е. Крымскому, П.П. Потоцкому, М.Я. Рудынскому и другим лицам. Кроме этого в статье использованы другие архивные материалы, тематически связанные с текстами черновиков писем Д.М. Щербаковского.

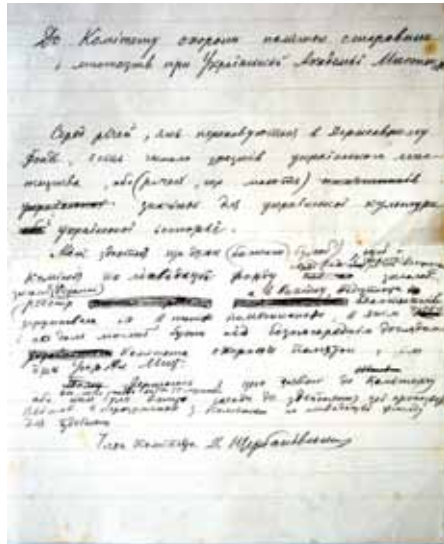


Рис.1

Чернетка листа Д.М. Щербаківського до До Комітету охорони пам'яток старовини і мистецтв при Українській Академії Мистецтв

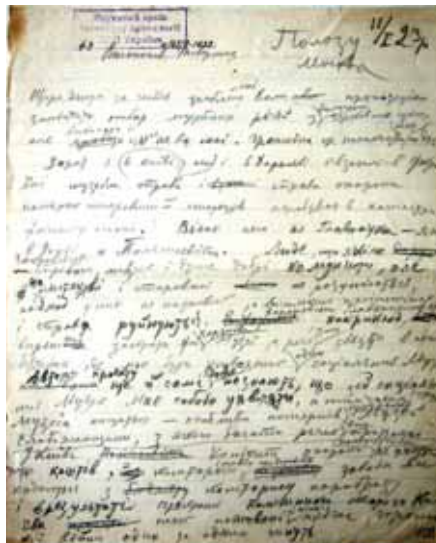


Рис.2

Чернетка листа Д.М. Щербаківського до А. Полоза

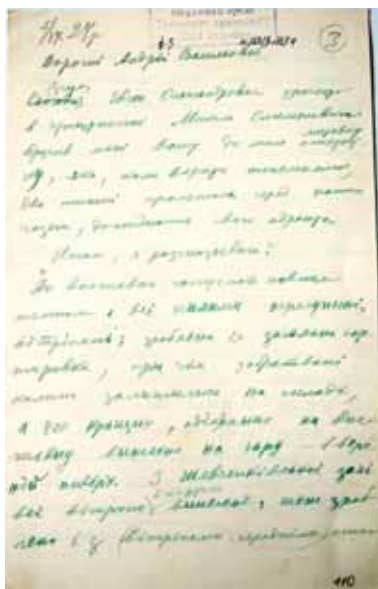


Рис.3

Чернетка листа Д.М. Щербаківського до А.В. Вінницького



Рис.4

Лист від П.П. Потоцького

*ХУДОЖНІ ТРАДИЦІЇ
ДОБИ РАННЬОГО ЗАЛІЗА*



Бабенко Л.И.

Конструкция и техника изготовления жгута гривны из Куль-Обы

В статье предпринята попытка объяснения пружинности жгута гривны из Куль-Обы, которая может быть связана с особенностями его конструкции и техники изготовления.

Ключевые слова: гривна, торевтика, Куль-Оба, пектораль из Толстой Могилы.

Для понимания многих нюансов, связанных с техникой изготовления ювелирных украшений, большое значение имеет наличие четкого представления об особенностях их конструкции. В противном случае можно очень легко прийти к ошибочным выводам. Наглядным примером, иллюстрирующим подобную ситуацию, может послужить попытка воссоздания технологического процесса изготовления ложновитых жгутов пекторали из Толстой Могилы [Черняков, Підвисоцька, 1998, с. 112-121], несостоятельность которой стала явственной после получения рентгенограммы украшения [Мінжулін, 1998, іл. 13; 2004]. Это повлекло существенную редакцию первоначальной реконструкции [Черняков, Підвисоцька, 2000, с. 14-16], оказавшуюся также далеко небезупречной. Однако постижение конструктивных тонкостей многих изделий греко-скифской торевтики сопряжено и с объективными трудностями – в законченном виде многие элементы конструкции украшений остаются скрытыми для непосредственного наблюдения. Сама же мысль о возможном нарушении целостности шедевров с целью изучения тех или иных нюансов конструкции недоступных взору частей кажется кощунственной и едва ли когда-либо будет осуществима.

Несомненный интерес с точки зрения конструкции и техники изготовления представляет и знаменитая золотая гривна из Куль-Обы, украшенная на концах скульптурными протомами лошадей и сидящих на них скифов. Это украшение, пожалуй, входит в десятку самых выдающихся шедевров греко-скифской торевтики и с момента открытия в 1830 г. неоднократно публиковалось в научных работах, альбомах и каталогах выставок. Если сравнить изображение гривны в различных публикациях, несложно заметить бросающиеся в глаза отличия в про-

порциях украшения. На одних иллюстрациях абрис гривны очень сильно вытянут по горизонтали (рис. 1, 1-2) [Древности Боспора Киммерийского, 1854, III, табл. VIII, 3; Петренко, 1978, табл. 35, 1]. На других – подобная вытянутость едва заметна и абрис близок к окружности правильной формы (рис. 1, 3) [Артамонов, 1966, табл. 201; Уильямс, Огден, 1995, с. 137, кат. 81; *From the Lands of the Scythians*, 1974, cat. № 83, pl. 20; Piotrovsky, Galanina, Grach, 1986, fig. 126; *Aus den Schatzkammern Eurasiens*, 1993, S. 87; Jacobson, 1995, fig. 19; Королькова, 2006]. Но эта же гривна может быть вытянута и по вертикали (рис. 1, 4) [Алексеев, 2012, с. 184]. Можно было предположить, что на некоторых рисунках и фотографиях форма гривны искажена вследствие особенностей ракурса и изображения украшения в перспективе. Однако широкую вариативность имеют и приводимые в публикациях параметры гривны – это 34×26 см [Петренко, 1978, с. 46]; диаметр 25,8 см [*From the Lands of the Scythians*, 1974, p. 112; Piotrovsky, Galanina, Grach, 1986, fig. 126; *Aus den Schatzkammern Eurasiens*, 1993, S. 86; Jacobson, 1995, p. 120]; около 25 см [Schiltz, 1994, S. 162]; $26,6 \times 24,0$ см [Уильямс, Огден, 1995, с. 137]; длина по окружности 77, 5 см [Артамонов, 1966, табл. 201] или 31,5 см (расстояние между наиболее удаленными точками) [Алексеев, 2012, с. 184].

С целью уточнения параметров гривны я обратился за консультацией к заведующему Отделом археологии Восточной Европы и Сибири Гос. Эрмитажа А.Ю. Алексееву и научному сотруднику Отдела античного мира этого же музея А.В. Катцовой¹, от которых узнал о некоторых специфических свойствах ее жгута. Как оказалось, разные пропорции гривны на фотографиях, а также различные данные при ее измерениях связаны со своеобразной «подвижностью», «гибкостью», «упругостью» украшения.

Жгут гривны под воздействием направленной силы (как пример: во время разных способов монтажа крепления гривны на выставках) изменяет конфигурацию, а при прекращении воздействия возвращает себе первичную форму, работая как своеобразная пружина. Даже в свободном вертикальном положении концы гривны под весом тяжелых литых скульптурок скифов-всадников, пружиня, слегка провисают,

¹ Крученые гривны из круглого или квадратного в сечении стержня составляют II отдел в своде В.Г. Петренко и представлены всего 8 экземплярами [Петренко, 1978, с.42, табл. 29, 1-7].

меня форму всего украшения. Эта изменчивость хорошо заметна и на различных фотографиях гривны – на одних изображениях фигурки всадников расположены на зримом расстоянии друг от друга, на других они почти соприкасаются. Подобное свойство жгута гривны связано, несомненно, с особенностями его конструкции, которую можно попытаться понять, не нарушая целостности украшения.

Крученые или витые гривны являются традиционным скифским украшением и представлены находками артефактов², а также изображениями на многочисленных антропоморфных каменных изваяниях с различной степенью правдоподобности фактуры витья³. Витая форма жгута была использована и в конструкции различных парадных украшений, изготовленных древнегреческими торецтами как для потребителей из скифской среды, так и для боспорской аристократии⁴. Исходя из особенностей конструкции, можно выделить три типа витых или ложновитых жгутов.

Первый тип представлен украшениями со жгутом в виде полой трубки, рельеф которой очень правдоподобно имитирует витье по спирали шести круглых стержней. Четырьмя такими жгутами разной толщины оконтурены три изобразительных фриза пекторали из Толстой Могилы (рис. 2, 1) [Мозолевский, 1979, рис. 57]. Аналогичный по устройству, но еще более массивный жгут имеет также гривна с львиными головками на концах из Солохи (рис. 2, 2) [Манцевич, 1987, с. 55-57, кат. 33].

Жгут украшений следующего типа состоит из витого бронзового стержня, обложенного тонким золотым листом, повторяющего его рельеф. Подобную конструкцию имел жгут частично утерянной гривны из первичного, ограбленного погребения Куль-Обы, заканчивающейся львиными головками, практически идентичными наконечникам соловинской гривны (рис. 2, 3). Согласно описанию П. Дюбрюкса, гривна представляла собой «большое бронзовое кольцо, крытое золотым

² Крученые гривны из круглого или квадратного в сечении стержня составляют II отдел в своде В.Г. Петренко и представлены всего 8 экземплярами [Петренко, 1978, с. 42, табл. 29, 1-7].

³ Доля витых гривен на изваяниях не доминирует (9 из 60 случаев в своде В.С. Ольховского и Г.Л. Евдокимова), но устойчиво присутствует на протяжении всего скифского периода – от VII до IV вв. до н.э. именно в Северном Причерноморье [Ольховский, Евдокимов, 1994, с. 65, 67, табл. 13].

⁴ Интересно, что на персонажах высокого социального статуса, изображенных на предметах торецтики, гривны практически не известны. Исключением является серебряная чаша из Гаймановой Могилы, на которой один из «царей» центральной сцены имеет именно витую гривну [Бидзиля, Полин, 2012, рис. 588].

листом», которое, было «на треть толще других и витым, наподобие веревки, но из бронзы, покрытой листом чистого золота» [Дюбрюкс, 2010, с. 188; Алексеев, 2016, с. 210, 211, рис. 6]. К настоящему времени внутри втулки наконечника гривны сохранились сильно коррозированные остатки жгута, состоящего из 6 свитых проволок, обтянутых тонким золотым листом⁵. Близкое устройство жгута (витой бронзовый стержень, обтянутый золотым листом) имела более представительная серия парных браслетов из нескольких комплексов Крыма и Тамани. Два таких браслета с протомами сфинксов были найдены в Куль-Обе (рис. 2, 4) [Уильямс, Огден, 1995, кат. 83, 199; Калашник, 2014, с. 122]⁶.

Две пары браслетов, украшенные фигурками баранов и львиц с гривой происходят из Большой Близницы (рис. 2, 5, 6) [Уильямс, Огден, 1995, кат. 118, 124; Калашник, 2014, с. 152, 173]⁷. Еще два браслета с львиными головками на концах обнаружены в погребении № 83 кургана Темир-Гора (рис. 2, 7) [Яковенко, 1977, рис. 1; Виноградов, 2012, с. 129, рис. 50, 3]⁸.

Наконец, третий тип представлен украшениями со жгутом, состоящим из нескольких перевитых «проволок», «стержней» или «трубочек». Подобная техника виття использовалась боспорскими торевтами еще в V в. до н.э. дужки из перевитых стержней имеют перстни из некрополей Нимфея и Пантикапея (рис. 2, 8, 9) [Калашник, 2014, с. 65, 74]. В схожей технике были изготовлены жгуты двух браслетов из некрополя Пантикапея, неплотно сплетенные стержни которых разошлись, образовав в некоторых местах хорошо видимые просветы (рис. 2, 10) [Калашник, 2014, с. 104]. К этой же группе изделий следует отнести и пектораль

⁵ Выражаю признательность А.В. Катцовой за возможность ознакомиться с устройством жгута гривны.

⁶ Обручи браслетов состоят из «толстого бронзового стержня, покрытого золотым листом» [Петренко, 1978, с. 56] или же они «образованы тремя выпуклыми полосками золота, навитыми, по-видимому, на бронзовый сердечник» [Калашник, 2014, с. 122]. Мнение о том, что полость куль-обинских браслетов с протомами сфинксов заполнена «сердечником из коричневого смолистого вещества в смеси с ... материалом белого цвета» [Уильямс, Огден, 1995, с. 141], вероятно, ошибочно.

⁷ Браслеты состоят из «двойных бронзовых стержней, обмотанных выпуклым золотым листом» [Калашник, 2014, с. 152, 172]. Или же, обручи браслетов с фигурками баранов были образованы тремя перекрученными медными стержнями, покрытыми золотым листом, обручи браслетов с львицами «сделаны из листового золота, обернутого вокруг медных сердечников, и имитируют три перевитых между собой стержня» [Уильямс, Огден, 1995, с. 182, 193].

⁸ Описаны как массивные бронзовые браслеты «из витой толстой проволоки, обтянутой золотом» [Яковенко, 1972, с. 260].

из Большой Близницы, изобразительный фриз которой обрамлен двумя витыми жгутами (рис. 2, 11) [Калашник, 2014, с. 188-193]⁹.

Из шести полых¹⁰ трубочек был свит и жгут гривны со скифами-всадниками на концах из Куль-Обы (рис. 2, 12), что было отмечено несколькими исследователями. Так, еще Ф. Жиль указывал, что жгут гривны образован из «шести золотых проволок, ... свитых в виде веревки» [Древности Боспора Киммерийского, 1854, II, с. 58]. По В.Г. Петренко гривна состоит из «стержня, обвитого золотой проволокой» [Петренко, 1978, с. 46]. Д. Уильямс и Д. Огден также определяют конструкцию куль-обинской гривны как обруч из шести перевитых круглых стержней [Уильямс, Огден, 1995, с. 137].

Существенным и принципиальным отличием конструкции жгута гривны из Куль-Обы от жгутов пантикапейских браслетов и пекторали из Большой Близницы является количество трубочек, из которых они свиты. Жгуты пантикапейских браслетов сплетены из четырех трубочек, что прекрасно видно благодаря имеющимся просветам. Жгуты пекторали из Большой Близницы свиты из трех трубочек – их количество легко сосчитать благодаря отсутствию на небольшом участке нижнего жгута рубчатой проволоки, имитирующей зернь и заполняющей углубления между трубочками.

Жгут, образованный двумя, тремя или четырьмя свитыми трубками, имеет сравнительно устойчивую в сечении конструкцию, в которой трубки можно соединить, не заполняя дополнительно внутреннее пространство между ними (рис. 3, 1а-в). Но вписанные в общий большой круг шесть кругов меньшего диаметра образуют внутреннее про-

⁹ Несколько исследователей в описании конструкции жгутов пекторали из Большой Близницы пришли к совершенно разным выводам. Б.Н. Мозолевский увидел в них две пустотелые жгутовидные трубки [Мозолевский, 1979, с. 213]. М.Ю. Трейстер определил их как «ложновитые трубки с бронзовым сердечником» [Трейстер, 2010, с. 555]. По мнению Ю.П. Калашника лунница пекторали была образована «двумя жгутами из перевитых проволок» [Калашник, 2014, с. 189]. Наибольшего доверия заслуживает последнее определение, сделанное исследователем, близко знакомым с украшением. Совершенно отчетливое впечатление о конструкции жгутов именно из перевитых «проволок» или трубок производят и фотографии украшения. Особенно это заметно в местах отсутствия рубленной проволоки, имитирующей зернь и заполняющей спиральные желобки жгута. Подобную конструкцию жгутов – из перевитых проволок – подтвердила и научный сотрудник Отдела античного мира Государственного Эрмитажа А.В. Катцова, осмотревшая пектораль по моей просьбе, и которой я выражаю искреннюю признательность.

¹⁰ Что видно по рисункам и фотографиям, где жгут несколько выступает из надетой на него втулки, обнажая часть среза, например [Древности Боспора Киммерийского, 1854, II, табл. VIII, 3; Schiltz, 1994, S. 162, Abb. 120].

странство, в котором можно поместить центральный круг с диаметром, равным диаметрам внешних кругов (рис. 3, 1г-д). Поэтому невозможно добиться устойчивого соединения в круг шести трубок – одна из трубок будет перемещаться в центр, разваливая внешний контур круга. Для соединения шести круглых в сечении трубок, образующих внешний контур жгута, непременно понадобится седьмая, центральная, трубочка или стержень (отмеченный в упомянутой выше работе В.Г. Петренко [1978, с. 46]).

В отличие от браслетов из пантикапейского некрополя, мастеру, изготовившему гривну, удалось достичь качественного соединения сплетенных трубочек, которые плотно прилегают друг к другу, совершенно не образуя щелей. В результате добротной работы торец невозможно визуально разглядеть особенности конструкции внутренней части жгута. Однако предположить наличие в жгуте гривны внутреннего стержня из какого-либо материала не позволяет отмеченная выше ее пружинность. Если бы внутри сплетенных трубок находился центральный стержень, он являлся бы своеобразным ребром жесткости и обеспечивал неподвижность всей конструкции, препятствуя той упругости и эластичности, которую имеет гривна из Куль-Обы.

Таким образом, наличие дилеммы – с одной стороны, без использования внутреннего стержня невозможно было из шести трубочек свить круглый в сечении жгут, с другой стороны – о его вероятном отсутствии свидетельствует пружинность гривны. Разрешить это противоречие можно посредством реконструкции технических приемов, использованных мастером при изготовлении жгута и монтаже отдельных частей гривны.

Но, прежде чем предложить один из возможных вариантов такой реконструкции, следует обратить внимание еще на одну особенность морфологии жгута гривны из Куль-Обы. Диаметр сплетенного из трубочек жгута в месте его соединения с декоративными втулками заметно больше, чем в середине (у сочленения с декоративными трубками 0,8 см, в средней части жгута – 0,6 см, между средней частью и концом – 0,7 см)¹¹. Подобное плавное сужение жгута в середине, а потом такое же расширение к противоположной втулке возможно лишь в случае такого же сужения и расширения каждой из трубочек, образующих жгут (пропорционально диаметр отдельной трубочки в соответствующих местах составляет приблизительно 0,266-0,233-0,2 см). Соответственно, с уменьшением или увеличением диаметра трубочек, пропорционально меняется и толщина самого жгута.

Схожее изменение диаметра по всей длине имеют и ложновитые

¹¹ Замеры диаметров жгута по моей просьбе сделаны А.В. Катцовой.

жгуты пекторали из Толстой Могилы и гривны из Солохи, только форма их абриса противоположна – они более широкие в средней части и заметно сужаются к концам. Благодаря упомянутой выше рентгенограмме совершенно точно установлено, что четыре жгута пекторали не цельные, а состоят из двух половинок, соединенных посредине посредством вставления одной трубки в другую, спаянных и очень качественно зашлифованных [Черняков, Підвисоцька, 2000, рис. 1]. Хотя устройство каждого из жгутов из двух отдельных трубок подтверждает собственно и их форма, образованная, по сути, посредством соединения нижними основаниями двух усеченных конусов. Свернуть трубку такой формы из цельной пластины невозможно – развертки нижних оснований двух конусов имеют дуговидный абрис, соединенных лишь в одной точке, т.е., на практике представляют самостоятельные пластины (рис. 3, 2).

Форма каждой из трубочек жгута гривны из Куль-Обы также образована двумя усеченными конусами, но соединенными верхними (узкими) основаниями. Развертка трубки подобной формы представлена фигурой в виде двух равнобедренных трапеций, соединенных верхними вогнутыми основаниями в двух внешних точках, т.е., фактически также двумя самостоятельными пластинами (рис. 3, 3). Едва ли трубку сворачивали из пластины такой формы – используя подобную развертку, невозможно было добиться прочного соединения трубки в средней части. Получить трубки указанной формы – с плавным сужением от обоих концов к середине – можно было двумя способами.

При первом способе были задействованы технические приемы, используемые при изготовлении ложновитых жгутов пекторали из Толстой Могилы. Из тонкого золотого листа вырезали 12 пластин подтрапециевидной формы (рис. 4, 1а), из которых сворачивали такое же количество трубочек посредством оборачивания вокруг медного или бронзового прута, с последующей пайкой и шлифовкой продольного шва (рис. 4, 1б). Совершать эти операции более удобно в положении, когда прут остается внутри трубки, а извлечь прут из уже готовой трубки гораздо легче, если трубка и прут имели слегка коническую форму. В этом случае трубка снималась со стороны широкого конца, прут вытаскивали со стороны узкого конца¹². Каждая пара трубочек соединялась путем засовывания со стороны узкого конца одной трубки в узкий конец другой с последующей пайкой и шлифовкой места соединения (рис. 4, 1в).

¹² Скорее всего, подобным образом снимались с витой матрицы и ложновитые жгуты пекторали из Толстой Могилы и гривны из Солохи, реконструкции техники изготовления которых посвящена специальная статья: Бабенко Л.И. О технике изготовления ложновитых жгутов пекторали из Толстой Могилы // Пектораль из Толстой Могилы: история, эстетика, символика (в печати).

Второй способ изготовления биконических трубок мог быть основан на высокой пластичности золота и хорошей его способности к деформации, что массово использовалось при изготовлении многочисленных пластинчатых аппликаций с помощью техники басмы [Минасян, 2014, с. 226-233, 245-246]. В этом случае трубочки сворачивались из золотого листа вокруг стержня сразу на всю длину и на всей своей протяженности имели равный, минимальный, диаметр – 2 мм (рис. 4, 2а-б). Затем с одного конца вовнутрь трубки всовывался твердый (возможно, из оловянистой бронзы) стержень конической формы, длиной в половину длины трубки (рис. 4, 2в). Толщина тонкого конца стержня была равна внутреннему диаметру трубки, к другому концу плавно утолщался до диаметра около 2,6 мм. По мере продвижения стержня вглубь трубки диаметр ее сечения пропорционально увеличивался от внешнего края. Подобным образом с помощью стержня трубка расширялась и с другого конца, приобретая законченную биконическую форму (рис. 4, 2г). В такой способ получали 6 одинаковых трубок для вития непосредственно жгута.

Определить какой из способов – первый или второй – был использован торецтом при изготовлении трубок жгута гривны из Куль-Обы, можно с помощью рентгенограммы украшения. При использовании первого способа в средней части трубки будут иметь хорошо видимое утолщение, во втором случае оно будет отсутствовать.

Операцию по скрутке жгута из трубок можно было осуществить также двумя способами – в один или два приема. При втором варианте шесть трубок обжимались на половину длины – от одного края до середины – вокруг центрального стержня (проволоки) из меди или бронзы, способного обеспечить необходимую жесткость во время вития (рис. 5, 1а). Диаметр сечения стержня должен был соответствовать диаметру навиваемых вокруг него трубок, т.е., пропорционально уменьшаться от одного края к другому. Длина стержня равнялась половине длины трубочек. На конце и в средней части своей длины трубки фиксировались с помощью зажимов. Зажим в средней части закреплялся неподвижно. Со стороны зажима на конце трубки скручивались вокруг своей оси по часовой стрелке на 9,5 оборотов, образуя свитый жгут длиной около 32 см (рис. 5, 1б). При этом закрученные в спираль трубки «теряли» часть своей длины по сравнению с начальными размерами, укорачиваясь приблизительно на 5 см при закручивании жгута на половину длины¹³.

Центральный стержень сохранял свою длину и «выдавливался» из сердцевины свитого жгута на 5 см, что облегчало его последующее вытаскивание. Извлекался центральный стержень со стороны толстого конца и противоположным (тонким) концом вставлялся в пустую сердцевину жгута со стороны незаконченного плетения (рис. 5, 1в). Трубки обжимались вокруг стержня и таким же образом скручивались вокруг оси на 9,5 оборотов (рис. 5, 1г). По окончании витя центральный стержень снова извлекался из сердцевины (рис. 5, 1д). В результате каждая из трубок полученного жгута общей длиной около 64 см была закручена на 19 оборотов, а сам жгут приобретал необходимую жесткость, несмотря на пустотелость.

Скрутка жгута в один прием предполагала использование сразу двух центральных стержней, состыкованных тонкими концами и обхваченных на всю длину полыми трубочками (рис. 5, 2а). На обоих концах с помощью зажимов трубки фиксировались (рис. 5, 2б). Жгут со стороны одного конца закреплялся неподвижно, со стороны противоположного конца закручивался по часовой стрелке на 19 оборотом (рис. 5, 2в). Подобным образом с обоих концов из сердцевины вытаскивались стержни (рис. 5, 2г).

Надо заметить, что 19 оборотов – это максимальное их количество при такой длине жгута из 6 трубок, которые при скручивании постепенно отклоняются на угол 30° от первоначального положения. Если продолжить скручивание, то по спирали закручиваются уже не трубки, а сам жгут. В результате такой тугой скрутки жгут хорошо сохраняет форму и без центрального стержня.

Отдельной заботой мастера было предотвращение возможной деформации трубок во время зажима трубок и их скручивания. Достичь этого можно было разными способами – заполнением перед скручиванием трубок песком и его последующим высыпанием, вставлением в трубки медной проволоки, которая по окончании витя вывинчивалась по спирали из трубок или иным образом. Можно лишь констатировать, что с этой задачей тореут справился.

Затем жгут изгибался по контуру будущей гривны (рис. 5, 3). Концы трубок подрезались и к торцам жгута припаивались гладкие

¹³ Данный параметр определен экспериментальным путем – жгут, свитый в 19 оборотов из проволок диаметром 0,28 см и длиной 75 см, имел длину 64 см.

цилиндрические трубочки из золота, диаметр сечения которых был несколько меньше диаметра сечения жгута. В результате внешний край трубочек жгута выступал за край припаянного к торцу цилиндра, обнажая внешний обрез трубок, что прекрасно видно на некоторых фотографиях гривны. Меньший диаметр вставляемых в декоративные втулки цилиндрических трубок обусловлен необходимостью сгладить место соединения витого жгута и декоративной втулки.

В припаянных к торцам жгута цилиндрах пробивалось сквозное отверстие. Такое же отверстие пробивалось и на декоративных втулках гривны. Цилиндры вставляли во втулки, отверстия совмещались и цилиндр стопорился во втулке при помощи штифта с расклепанными концами.

Таким образом, в предлагаемой реконструкции жгут гривны образован шестью сплетенными трубками с пустотелой сердцевинкой. Каждая из трубок представляет собой своеобразную пружину, свернутую по спирали 19 раз на протяжении около 64 см (рис. 5, 4). В результате такой конструкции жгут приобрел некоторую упругость, сохранившуюся до нашего времени даже спустя 24 века после изготовления гривны и почти 200 лет с момента ее открытия.

Но для достижения той степени упругости, которую гривна из Куль-Обы имеет де-факто, скорее всего, было недостаточно всего лишь сворачивания трубок в спираль. В частности, упругость изготовленного во время эксперимента жгута из медных трубок заметно уступает настоящей гривне (рис. 6). Для получения большей упругости трубок-спиралей, вероятно, необходимо было соблюсти целый ряд технологических нюансов: правильно подобрать сплав металла, провести ряд операций по термической обработке изделия по окончании витя с целью повышения упругости трубок и прочее. Реконструировать все технологические нюансы изготовления подобного жгута очень сложно. Но за неимением возможности дать исчерпывающий ответ на вопрос «как этого удалось достичь тореvту?», следует еще задаться мыслью и о том, «зачем нужно было изготавливать жгут с высокой степенью упругости, значительно усложняя себе работу?». Ответ на этот вопрос может крыться в сочетании уникального по строению и свойствам жгута с такими же уникальными для гривен окончаниями в виде скифских всадников на протомах лошадей. Тяжелые литые скульптурки, пружина на концах гривны вверх-вниз, создавали иллюзию скачущих всадников,

к воссозданию которой, возможно, и стремился мастер. Техническая безупречность и художественное изящество подобного замысла являются безусловным свидетельством гениальности торефта, создавшего этот шедевр.

Интересно сопоставить технические приемы, задействованные при изготовлении жгутов гривны из Куль-Обы и пекторали из Толстой Могилы в контексте проблемы определения продукции, принадлежащей руке одного мастера или мастерской. В. Рудольф и гривну, и пектораль относил к изделиям т.н. «чертомлыцкого мастера» [Рудольф, 1993, с. 88]. По мнению Д. Уильямса и Д. Огдена оба эти шедевры также принадлежали руке одного торефта [Уильямс, Огден, 1995, с. 137], названного Д. Уильямсом в более поздней работе, посвященной идентификации греческих ювелиров и златокузнецов, «львиным мастером» («Lion Master») [Williams, 1998, p. 101]. Е.А. Савостина причислила украшение из Толстой Могилы к продукции «Мастерской Пекторали» и отметила невозможность отнесения гривны из Куль-Обы к группе изделий «Мастерской Солохского Гребня», не уточнив ее отношения к первой мастерской [Савостина, 1999, с. 200-202]. М.Ю. Трейстер, значительно расширив круг источников, выделил среди них продукцию семи мастеров (А-I). Гривна из Куль-Обы оказалась эпонимным изделием для наименования одного из торефтов – «мастера гривны со скифскими всадниками из Куль-Обы (Е)». Определение мастера пекторали из Толстой Могилы неоднозначно – по мнению М.Ю. Трейстера филигранный мотив на «воротниках» сближает пектораль с гривной, а представленный на ней репертуар животных – с продукцией «мастерской обкладок горитов и ножен мечей (F)». Подобное сочетание свидетельствует либо о тесном сотрудничестве обеих мастерских, либо об их слиянии к середине IV в. до н.э. [Treister, 2005, p. 60, 62].

Показательно, что все выводы о принадлежности украшений продукции того или иного мастера основывались на сопоставлении наиболее зрелищных деталей украшений – литых фигурок, филигранных узоров и т.п., без учета конструкции жгутов и технических приемов, использованных при их изготовлении. На первый взгляд, разная конструкция жгутов пекторали и гривны может свидетельствовать об их изготовлении различными мастерами. Однако подобный вывод представляется излишне прямолинейным – спектр профессиональных приемов и навыков ювелира, способного изготовить такие шедевры как пектораль или

гривну, несомненно, позволял создавать изделия разной конструкции¹⁴. В то же время при изготовлении жгутов обоих украшений был использован ряд одних и тех же технических идей (изготовление биконических трубок посредством их соединения из двух частей, изготовление семижильного жгута с уменьшающимся диаметром и пр.), что может указывать и на общее авторство этих шедевров. Выбор той или иной конструкции жгута был обусловлен не ограниченностью квалификации мастера, а ее соответствием тем или иным нюансам общего замысла. При монтаже пекторали, состоящей из более 160 деталей, нужно было добиться неподвижности украшения и для решения этой задачи лучше всего подходили цельные полые трубки, образующие каркас. В гривне из Куль-Обы подобная неподвижность не требовалась, напротив, своеобразная пружинность создавала иллюзию «скачущих всадников», что и обусловило выбор конструкции жгута.

Источники и литература

Алексеев А.Ю. Золото скифских царей из собрания Эрмитажа. – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2012. – 272 с.

Алексеев А.Ю. Раннее погребение Куль-Обы и скифские гробницы // Элита Боспора и Боспорская элитарная культура. – СПб.: ПАЛАЦО, 2016. – С. 206-215.

Артамонов М.И. Сокровища скифских курганов в собрании Государственного Эрмитажа. – Прага: Артия; Л.: Советский художник, 1966. – 120 с.+ табл.

Бидзиля В.И., Полин С.В. Скифский царский курган Гайманова Могила. – К.: Издательский дом "Скиф", 2012. – 752 с.

Виноградов Ю.А. Страницы истории боспорской археологии. Эпоха Императорской археологической комиссии (1859 – 1917) // Боспорские исследования. – 2012. – Вып. XXVII. – 364 с.

Древности Боспора Киммерийского, хранящиеся в императорском музее Эрмитажа. – СПб., 1854. – Т. II. – [4], 339, [1] с.

Дюбрюкс П. Собрание сочинений: в 2 т. Т. II. Иллюстрации / сост. и отв. ред. И.В. Тункина. – СПб.: Коло, 2010. – 312 с.

Калашник Ю.П. Греческое золото в собрании Эрмитажа: Памятники античного ювелирного искусства из Северного Причерноморья. – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2014. – 280 с.

¹⁴ Многие ремесленники этого времени даже осваивали два или три смежных с ними ремесла [Williams, 1998, p. 102], со ссылкой на: [Richter, 1950, p. 368-369; Strong, 1966, p. 15, 83].

Королькова Е.Ф. Властители степей. – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2006. – 136 с.

Манцевич А.П. Курган Солоха. Публикация одной коллекции. – Л.: Искусство, 1987. – 143 с.

Минасян Р.С. Металлообработка в древности и Средневековье. – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2014. – 472 с.

Мінжулін О. Реставрація творів з металу. – К.: Спалах, 1998. – 234 с.

Мінжулін О. Золота пектораль скіфського царя // Вісник ювеліра України. – 2004. – Вип. 11. – С. 38-43.

Мозолевський Б.М. Товста Могила. – К.: Наукова думка, 1979. – 251 с.

Ольховский В.С., Евдокимов Г.Л. Скифские изваяния VII-III вв. до н.э. – М., 1994. – 188 с.

Петренко В.Г. Украшения Скифии VII-III вв до н.э. // САИ. – 1978. – Вып. Д4-5. – 144 с.

Рудольф В. Большая пектораль из Толстой Могила: работа "чертомлыцкого мастера" и его школы // Археологические вести. – СПб., 1993. – Вып. 2. – С. 85-90.

Савостина Е.А. Греческая торевтика на скифские темы: заметки о стиле скульптурного декора // Боспорский феномен: греческая культура на периферии античного мира. Материалы международной научной конференции. – СПб., 1999. – С. 199-204.

Трейстер М.Ю. Ювелирное дело и торевтика // Античное наследие Кубани: в 3-х томах. Т. 2. – М.: Наука, 2010. – С. 534-597.

Уильямс Д., Огден Д. Греческое золото. Ювелирное искусство классической эпохи. V–IV века до н.э. – СПб: Славия, 1995. – 272 с.

Черняков І.Т., Підвисоцька О.П. Технологія виробництва джгутів каркасу пекторалі з Товстої Могили // Музейні читання. Матеріали міжнародної наукової конференції, присвяченої 90-літтю з дня народження О.І. Тереножкіна. – К., 1998. – С. 112-121.

Черняков І.Т., Підвисоцька О.П. Уточнення технології джгутів пекторалі з Товстої Могили (за даними рентгенограмми) // Музейні читання. Матеріали наукової конференції 24 грудня 1999 р. – К., 2000. – С. 14-16.

Яковенко Э.В. Курган на Темир-Горе // СА. – 1972. – № 3. – С. 259-267.

Яковенко Э.В. Погребение богатой скифянки на Темир-Горе // Скифы и сарматы. – К.: Наукова думка, 1977. – С.140-145.

Aus den Schatzkammern Eurasiens. Meisterwerke antiker Kunst. Katalog zur Ausstellung 29. Jan.-2. Mai 1993. – Zürich: Kunsthau, 1993. – 336 S.

From the Lands of the Scythians: Ancient Treasures from the Museums of the U.S.S.R., 3000 B.C.–100 B.C. The Metropolitan Museum of Art Bulletin. – 1974. – Vol. 32, No. 5. – 160 p.

Jacobson E. The Art of the Scythians: the interpenetration of cultures at the edge of the Hellenic world // Handbook of Oriental Studies. – Vol. 2. – Leiden-New York: E.J. Brill, 1995. – XVIII, 305 p., [81] p.

Piotrovsky B., Galanina L., Grach N. Scythian Art. The legacy of the Scythian world: mid-7th to 3rd century B.C. – Leningrad: Aurora, 1986. – 182 p.

Richter G.M.A. A Greek Fifth-Century Silverware and Later Imitations // American Journal of Archaeology. – 1950. – Vol. 54. – № 4. – P. 357-370.

Schiltz V. Die Skythen und andere Steppenvölker. 8. Jahrhundert v. Chr. bis 1. Jahrhundert n. Chr. – München: Verlag C.H. Beck, 1994. – XVI+473 S.

Strong D.E. Greek and Roman Gold and Silver Plate. – London: Methuen, 1966. – XX+VIII+235 p.

Treister M. Masters and Workshops of the Jewellery and Toreutics from Fourth-Century Scythian Burial-Mounds // Scythians and Greeks. Cultural Interactions in Scythia, Athens and the Early Roman Empire (sixth century BC – first century AD). – Exeter: University of Exeter Press, 2005. – P. 56–63, 190-194.

Williams D. Identifying Greek Jewelers and Goldsmiths // The Art of the Greek Goldsmith. – London: British Museum Press, 1998. – P. 99-104.

Резюме

Бабенко Л.І.

Конструкція та техніка виготовлення джгута гривни із Куль-Оби

*Ключові слова: гривна, торевтика, Куль-Оба,
пектораль із Товстої Могили.*

Джгут гривни із Куль-Оби має певну пружність і його форма може змінюватися від напряду прикладеної до нього сили та повертатися згодом у первісні параметри. Ця властивість пов'язана з особливостями конструкції джгута, утвореного шістьма порожнистими трубами. Подібний джгут можна скрутити лише за наявності сьомого центрального стрижня. Але такий стрижень був би своєрідним ребром жорсткості, що забезпечував нерухомість усієї конструкції, перешкоджаючи її пружності. Вирішити цю дилему можна через аналіз конструкції джгута та можливих технічних прийомів, застосованих при його виготовленні.

Скрутку джгута могли здійснити у два способи.

1. Шість трубок, ледь розширених до кінців, обкладалися навколо кінцевого стрижня на половину довжини. Середина та один з кінців трубки фіксувалися у затискачах. Затискач на середині джгута кріпився нерухомо, а кінець трубки скручувався навколо своєї осі на 9,5 обертів. Далі центральний стрижень виймався із серцевини джгута і перекладався на інший бік джгута, де операція повторювалася.

2. Трубками обкладалися два стрижні на всю довжину і фіксувалися в затискачах на обох кінцях. З одного боку затискач фіксувався нерухомо, з іншого – закручувався на 19 обертів. По закінченню стрижні виймалися з обох боків.

Далі джгут вигинався по контуру майбутньої гривни. В результаті його конструкція являла собою порожнистий джгут із закручених у спіраль шести трубок, кожна з яких була своєрідною пружиною на 19 обертів.

Summary

Babenko L.I.

The construction and manufacturing techniques of the torque from Kul-Oba

Keywords: torque, toreutics, pectoral from the Tovsta Mohyla, Kul-Oba.

The binder from Kul-Oba has specified springing, and its shape can vary according to direction of force applied to it; after that it returns to its initial parameters. This characteristic relates to peculiarity of the binder construction – it is made of six hollow ducts. The similar binder can be twirled only if the seventh central pivot is present. But such pivot would be some kind of a rib that would provide for immobility of the whole construction, blocking its elasticity. This dilemma can be solved by analysis of the binder construction and possible techniques used at its manufacturing.

The binder structure could have been executed in two ways.

1. Six ducts, hardly widened to ends, were laid round the conic pivot by half of the length. In the middle and on one of its ends the ducts were fixated in clinches. In the middle of the binder, a clinch was attached immovably, and on a duct end it was twisted on itself on 9.5 turnovers. Then the pivot was extracted from the binder core and was moved to the other binder side, where the operation repeated.

2. The ducts were laid round two pivots for all length; they were fixated in clinches at both ends. On one end the clinch was fixated immovably, and on the other it was twisted at 19 turnovers. Upon completion, the pivots were extracted from the both ends.

Then the binder was incurved along the outline of the future torque. As a result, its construction had a form of a hollow binder of six ducts twisted in a spiral, each of which was a peculiar spring of 19 turnovers.

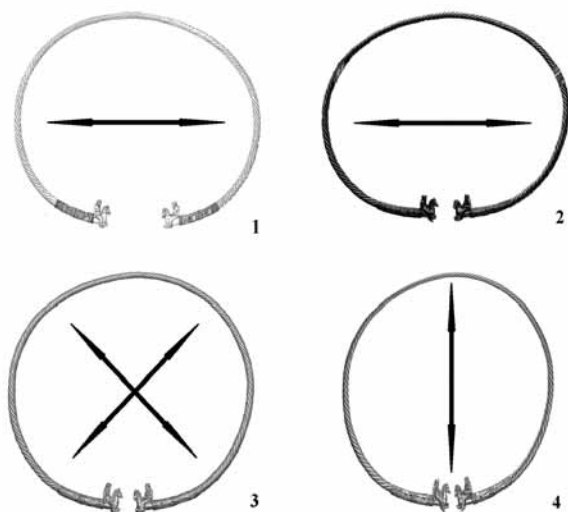


Рис. 1.

Гривна из Куль-Обы:

1 – по: [Древности Боспора Киммерийского, 1854, III, табл. VIII, 3];

2 по: [Петренко, 1978, табл. 35, 1];

3 [Piotrovsky, Galanina, Grach, 1986, fig. 126];

4 по: [Алексеев, 2012, с. 184].

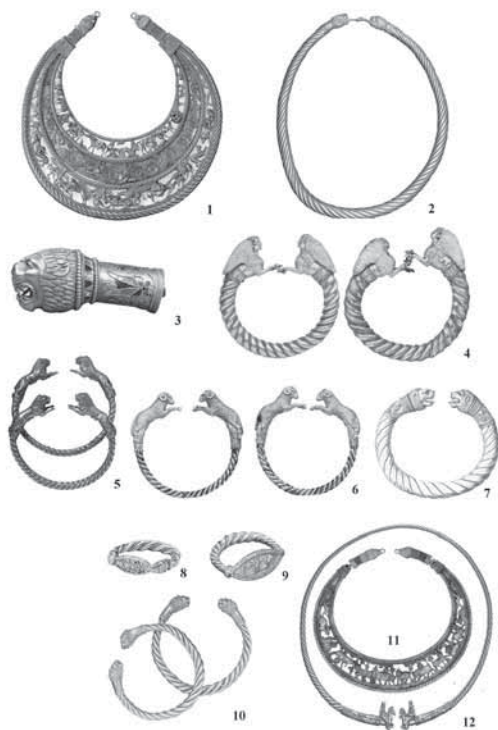


Рис. 2.

Украшения с витым или ложновитым жгутом:

1 – Толстая Могила; 2 – Солоха; 3, 4, 12 – Куль-Оба;
5, 6, 11 – Большая Близница; 7 – Темир-Гора; 8 – Нимфей; 9, 10 – Пантикапей.

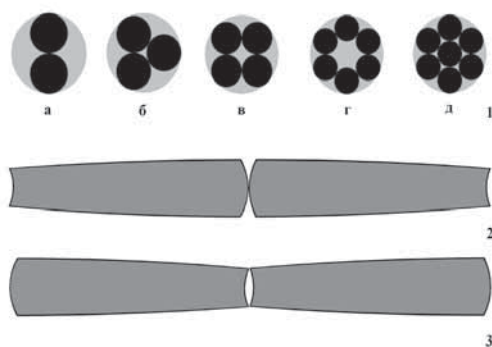


Рис. 3.

1а-д – варианты сечения жгутов с разным количеством стержней;

2 – развертка биконической трубки с широкой серединой;

3 – развертка биконической трубки с узкой серединой.



Рис. 4.
1-2 – два способа
изготовления биконических
полых трубок.

Рис. 5.
1-2 – два способа скрутки жгута
гивны;
3 – жгут гивны;
4 – закрученная в спираль
трубка жгута.

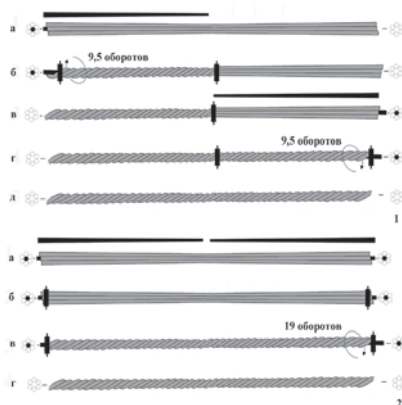


Рис. 6.
Жгут гивны, изготовленный во время эксперимента.

Золота пластина з ольвійської колекції Музею історичних коштовностей України

В публикации поднимается вопрос об интерпретации золотой пластины с изображением женской головы в головном уборе как предмета, который мог украшать деревянную или костяную статуэтку.

Ключові слова: археологічна колекція МІКУ, археологічне золото, золота пластина, ювелірне мистецтво, Ольвія, Північне Причорномор'я, культура давньогрецьких міст-колоній України.

«Ольвійська колекція» Музею історичних коштовностей України (МІКУ) – філіалу Національного музею історії України (НМІУ) є складовою частиною відносно невеликого зібрання речей з дорогіших металів, що походять з античних міст півдня країни і знаходяться як в експозиції МІКУ, так і у фондах НМІУ. Колекція пов'язана з періодом існування давньогрецького міста Ольвія, залишки якого зараз знаходяться біля південної околиці сучасного с. Парутине Очаківського району Миколаївської області, де діє Національний історико-археологічний заповідник «Ольвія». Детальне вивчення ювелірних виробів античної доби допомагає висвітлити низку питань, що стосуються соціальної, економічної, політичної та релігійної історії давньогрецьких міст-колоній Північного Причорномор'я.

Золоті предмети з Ольвійської колекції МІКУ–НМІУ мають два джерела надходження, а саме:

1) речі, що були придбані відомим київським меценатом, колекціонером, одним з фундаторів НМІУ Б.І. Ханенком [Величко, 2018, с. 53-54];

2) предмети, виявлені у ході польових досліджень Інституту археології Національної Академії наук України (ІА НАНУ) другої половини ХХ ст.

Якщо перша група експонатів не має чіткої топографічної прив'язки до місця їх виявлення на території полісу, то друга – її має, і це дає можливість відтворити повний контекст знахідки майже кожного предмету збірки.

На сьогодні Ольвійська колекція МІКУ–НМІУ не поповнюється новими матеріалами, адже після створення у ІА НАНУ у 80-х рр. ХХ ст. спецховища для зберігання археологічних знахідок з дорогіших металів та коштовного каміння, які виявлені співробітниками Інституту, відповідні предмети потрапляють саме туди.

Останнім часом спостерігається підвищення інтересу до вивчення не дуже великої за кількістю групою ювелірних виробів з Ольвії, про що свідчить ряд публікацій на цю тематику як в Україні, так і за її межами [Буйских, 2016, с. 63-65]. Слід зазначити, що більшість ольвійських предметів не вирізняється високохудожнім виконанням, проте вони дуже цікаві та інформативні [Прушевская, 1955, с. 326]. Так, у музейному фондовому зібранні НМІУ знаходиться невелика пластина підпрямокутної форми, що повторює обриси голови жінки в конусоподібній шапці, інв. № АЗС-1871 (рис. 1). Даний артефакт в якості нашивної бляшки передано до музею ІА АН УРСР у 1964 р.

Пластину було знайдено на ділянці «Е» (розкоп Е-6), що розташована в західній частині агори – центральній частині верхнього міста, під час розкопок, метою яких було з'ясування західної межі цього району міста. Відповідно до записів у польовому щоденнику А.І. Фурманської, тонка золота пластина з тисненою «жіночою головою (?)» була знайдена під кінець польового сезону 14 вересня 1956 р. біля підшови однієї з стін будівлі на глибині 0,6 м від денної поверхні [Фурманская, 1956, спр. 3]. Поруч знаходились фрагменти вінець родоських амфор, буrolаковий світильник кінця III ст. до н.е. На думку Аделі Ісаківни приміщення розкопаної будівлі використовувались у III-II ст. до н.е., і приблизно у II – на початку I ст. до н.е. вони були засипані [Фурманская, 1956, спр. 1].

Пластину зроблено з тонкого листа золота 583 проби у техніці тиснення; при розмірі 20,5 × 15,5 мм вона важить лише 0,33 г. Пластина деформована, лицьова сторона в декількох місцях пошкоджена незначною корозією, має подряпини (особливо в області шиї), на поверхні наявні плямки патини, є розриви країв. Коли пластину було знайдено, то права нижня сторона була дещо загнута всередину.

Риси обличчя жінки на пластині позначені загальними лініями: на округлому обличчі виділяються великі очі еліпсоподібної форми, ніс (є деформація в нижній частині), вилиці та досить великий рот. Високий головний убір розділений горизонтальними лініями на чотири частини і закінчується майже над бровами. Складається враження, що шапка зроблена з м'якої матерії, яка поступово переходить у покривало, що спадає до плечей, закриваючи вуха.

Якщо торкнутися технології виготовлення, можна сказати, що після процесу штампування бляшку було вирізано за контуром зображення. Верхній край трохи загнутий на зворотній бік. Зліва та знизу пластина має по два отвори, а з правої сторони один, за допомогою яких вона кріпилася до основи, на зворотному боці ці отвори мають нерівні, рвані краї.

На пластині привертають увагу отвори для кріплення: у них різна форма та місце розташування. На нашу думку, першими з'явилися два

отвори округлої форми у нижній частині пластини (можливо, вже в процесі виготовлення речі), а вже потім, при подальшому застосуванні предмету, були зроблені ще додаткові три. З-поміж них особливо цікавим є нижній отвір зліва, що має чітку прямокутну (майже квадратну) форму. Складається враження, що з правого боку теж намагалися пробити другий отвір, проте з невідомих причин майстру не вдалося здійснити цей задум. Саме форма і розташування отворів, особливо бокових, викликають сумніви щодо віднесення предмету до категорії нашивних прикрас одягу. Зазвичай, адже подібні речі мають по периметру площини або отвори або петельки на зворотному боці, пробиті чи припаяні безпосередньо в процесі виготовлення. Такі отвори або петельки, майже завжди однакової форми на кожному окремому предметі, слугували для жорсткої фіксації бляшок на одязі та запобігали загинанню країв прикрас під час носіння. Натомість на представленій пластині відсутній отвір у верхній частині, натомість наявний загин краю на зворотній бік. Тому повстає питання, яким чином могла використовуватися ця пластина. Нижче подаємо свою версію використання такої прикраси.

Якщо припустити, що пластину кріпили на тверду основу, а не м'яку тканинну, то можна пояснити присутність прямокутних отворів, що відповідають формі перетину ніжок тодішніх цвяшків, в тому числі бронзових. Вірогідно, пластинка призначалася не для нашивання, а для набивання. Тобто під час закріплення золотої протоми на твердій основі двох нижніх отворів не вистачило для жорсткої фіксації, тому майстер змушений був використати додаткові цвяшки. При чому забити другий цвях з правого боку йому не вдалося. Слід зазначити, що подібні предмети для набивання вже зустрічались серед ольвійських знахідок. Так, унікальна електрова пластина з зображенням жіночого обличчя, щоправда пізньоархаїчного часу, для набивання на дерев'яну чи кістяну статуетку, була виявлена на тій же ділянці «Е» у 1948 р. [Славин, 1949; 1952, с. 50; Книпович, 1950, с. 99], хоча, на жаль, нам поки не вдалося знайти її зображення.

Місце знахідки пластини дуже важливе через те, що, окрім функціонування на агорі в античний час публічних вівтарів та храмів з великою кількістю культових предметів, тут знаходились будівлі торговельного ряду, в частині приміщень яких також виявлені культові речі. Найвірогідніше, золота пластина, яку ми розглядаємо, має культове призначення.

У грецьких містах у житлових будинках облаштовувалися невеликі домашні вівтарі, які прикрашалися в тому числі металевими, кістяними, теракотовими чи дерев'яними фігурками божеств та героїв, що слугували для посвятних цілей. Група невеликих за розмірами скульптур з

металу, в тому числі дорогоцінного, нечисленна, адже цінувались дуже високо і за потреби чи у скрутні часи їх могли просто переплавити у срібний або золотий злиток. Переважна більшість фігурок була виготовлена з більш дешевих матеріалів. Зокрема, навіть скромні приміщення ольвіополіти прикрашали теракотовими або дерев'яними статуетками божеств [Русяева, 2004, с. 49]. Відомо, що дерев'яні скульптури у греків мали власну назву — «ксоан» або «ксоанон».

Такі скульптурки у житлових приміщеннях призначалися, перед усім, для культових цілей та, звичайно, відображали світогляд і релігійні вірування людей тієї епохи. Греки намагалися додатково прикрасити ці статуетки акцентуванням окремих деталей за допомогою пластин-накладок з дорогоцінних металів, золотіння, розфарбовування, щоб надати божеству величнішого вигляду. Особливо прийнятним матеріалом для кріплення металевих оздоблювальних деталей були кістка і дерево. Сакральні скульптурки з кістки та дерева античного часу частково збереглися і знаходяться в музейних колекціях світу (рис. 2, 3, 4), висота фігурок сягає від 16,7 до 24 см [Мощати, 2012, с. 61].

Виходячи із розмірів вищезгаданих фігурок та бляшки-протоми з Ольвійської колекції, золота пластина могла прикрашати подібну скульптурку висотою не більше за 15 см для надання їй більш урочистого вигляду.

Коротко зупинимось на іконографії жіночого зображення на пластині. Подібний за формою головний убір можна побачити на фігурних сережках IV ст. до н. е. (інв. № АЗС-3661/1-2), які походять з кургану № 3 поблизу с. Велика Знам'янка Кам'янсько-Дніпровського р-ну Запорізької обл. [Музей..., 2004, с. 66] Образ жінки на сережках пов'язують з культом родючості, який уособлювали скіфські богині Аргімпаса та Апі [Музей..., 2004, кат. № 35], хоча інші дослідники вважають, що це зображення малоазійської богині Кібели [Гуляев, 2005, с. 303, илл. 113]. Схожі за формою головні убори зустрічаються на головах античних теракот, що трактуються як зображення Деметри [Русяева, 1982, с. 31; Götter..., р. 32, 74, кат. № 70], а майже ідентична шапка (без покривала) прикрашала голову Афродіти [Кобылина, 1958, с. 187, рис. 5, 2]. Ми більше схилиємось до думки про прив'язку цього образу до Кібели, культ якої безпосередньо пов'язаний з територією Малої Азії. Адже частина простих дрібних речей з електра та срібла Північного Причорномор'я походять саме з малоазійських центрів [Прушевская, 1955, с. 327-328].

Щодо датування пластинки, то найбільш прийнятною датою відповідно до супутніх знахідок є друга половина III ст. до н.е. [Фурманская, 1956, спр. 1].

Дана спроба визначення пластини, як оздоблювального елемента дерев'яної/кістяної скульптури стане у нагоді при реконструкції культових предметів, зокрема відтворення кола домашніх сакральних речей, і може бути використаною при підготовці/організації виставки на тему сакральної культури грецьких міст-колоній Північного Причорномор'я.

Джерела і література

Буйских А.В., Денисова А.А., Ивченко А.В. Золотые ювелирные изделия из Ольвии // Археологія і давня історія України. – 2016. – Вип. 1 (18): Колекції Наукових фондів Інституту археології НАН України. Проблеми та відкриття. – С. 63-79.

Величко Е. Ольвийские украшения из собрания Ханенко в коллекции Музея исторических драгоценностей Украины // Ольвійський форум. До 150-річчя дослідження Ольвії. Матеріали II міжнародної археологічної конференції (4-6 травня 2018 р.). – Миколаїв: Науково-дослідний центр «Лукомор'є», 2018. – С. 53-54

Гуляев В.И. Скифы: расцвет и падение великого царства. – М.: Алетея, 2005. – 400 с.

Книпович Т.Н. Основные итоги Ольвийской экспедиции // КСИ-ИМК. – Вып. XXXV. – 1950 – С. 97-106.

Кобылина М.М. Мастерская коропласта в Пантикапее // СА. – 1958. Т. XXVIII. – С. 178-192.

Моццати Л. Археологический музей. Афины // Великие музеи мира. – К., 2012. – № 22.

Музей історичних коштовностей України: Альбом / Упорядники Ключко Л.С., Підвисоцька О.П., Старченко О.В. та ін. – К., 2004. – 380 с.

Прушевская Е.О. Художественная обработка металла (торевтика) // Античные города Северного Причерноморья. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1955. – С. 325-355.

Русяева А.С. Античные терракоты Северо-западного Причерноморья (VI-I вв. до н.е.) – К.: Наукова думка, 1982. – 165 с.

Русяева А.С., Русяева М.В. Ольвия Понтийская. Город счастья и печали. К.: Издат. дом «Стилос», 2004. – 224 с.

Славин Л.М. Ольвия. Отчет за 1949 год // Славин Л.М. Основные результаты археологических исследований Ольвии и её периферии в 1946-1949 гг. // НА ІА НАН України. – Ф. 64 (фонд експедицій), 1949/20. – Спр. 1.

Славин Л.М. Наслідки археологічних досліджень Ольвійської експедиції в 1947 і 1948 рр. // АП УРСР. – 1952. – Т. IV. – С. 48-58.

Фурманская А.И. Отчет о раскопках на Ольвийской агоре в 1956 году // НА ІА НАН України. – Ф. 64 (фонд експедицій), 1956/10 «в». – Спр. 1-3.

Götter, Gräber und Grotesken. Tonfiguren aus dem Alltagsleben im römischen Ägypten / Redakt. J. von Grumbkow, C. Ewigleben. – Hamburg: Museum für Kunst und Gewerbe, 1991. – 109 S.



Рис. 1.

Золота пластина: зовнішня і зворотна сторони (інв. № АЗС-1871).



Рис. 2.

Фігура богиня із зміями, XVII ст. до н. е. Художній музей Уолтерса (The Walters Art Museum), Балтимор, США.

Слонова кістка з золотими накладками. Висота – 17 см.



Рис. 3.

Фігура богині (?), VIII ст. до н.е. Національний археологічний музей (Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο), Афіни. Слонова кістка. Висота – 24 см.



Рис. 4.

Мініатюрні ксоани божеств (?), кін. VII – VI ст. до н.е.
Національний археологічний музей Паоло Орсі
(Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi), Сіракузи. Дерево.
Висота – 16,7-18,8 см.



Рис. 5.
Варіант реконструкції культової статуетки з використанням
золотої набивної пластини.

Реконструкція головних уборів скіф'янок з сережками

У вбранні скіф'янок сережки, крім естетичного, мали символічне значення. У статті йдеться про різні способи закріплення сережок у загальній композиції оформлення головних уборів. Для кожної моделі прикрас були свої «секрети», які дозволяли включити сережки в ансамбль декоративних засобів.

Ключові слова: моделі скіфських сережок, закріплення сережок, кафи, скроневі підвіски.

Прикраси у костюмах населення Скіфії відігравали роль естетичних знаків. Поєднання різних категорій декоративних елементів у одному комплексі убрання відбиває статус людини у суспільстві, роль у соціальній спільноті, сімейний стан, вік тощо. Але і окремі витвори ювелірного мистецтва: сережки, намисто, гривни, браслети, персні – також посідали певне місце у костюмному ансамблі і мали символічне значення.

Важливу роль у вбранні скіф'янок мали сережки різних форм. Дослідники, вивчаючи прикраси цієї категорії, відмітили, що важко визначити, як їх носили. Зокрема, В.Г. Петренко зазначила: «Серьги и височные кольца одного типа бывают найдены как у ушных, так и у височных костей черепа» [Петренко 1978, с.21]. Інформацію про способи, до яких вдавалися люди, щоб оздобити своє вбрання сережками, можна одержати з пам'яток образотворчого мистецтва. Хоча й вони не завжди є аподиктичним джерелом. Наприклад, В.Г. Петренко з посиланням на срібну посудину у формі жіночої голови, що походить з Кубані, висловила припущення про можливість носити цвяхоподібні оздоби зі шляпками на обох кінцях, пропускаючи крізь отвір на мочці вуха [Петренко 1978, с.21]. Ваза, начебто, є зразком творчості давніх перських ювелірів [Sarre 1923, S. 83, Taf.126]. Але у дослідників виникли сумніви щодо часу виготовлення згаданої вази, а також достовірності відтворених деталей, оскільки предмет (тобто, ваза) з приватної колекції, а контекст його знайдення невідомий. Отже, цвяхоподібні сережки, особливо з двома напівсферичними щитками на обох кінцях стрижня, мабуть, носили, закріплюючи на головному уборі, або як завушниці (кафи), або вплітаючи у волосся (табл. I,1). Прикраси зі щитком на одному кінці і тоненькою загостреною дужкою могли носити, вставляючи у отвір на мочці вуха (табл. I,2).

Найбільше матеріалів щодо сережок зафіксовано в пам'ятках, що походять з Еллади та Боспорського царств. У монографії Д.Уільямса і Д.Огдена «Греческое золото. Ювелирное искусство классической эпохи V-IV века до н.э.» автори звертають увагу не тільки на форму оздоб, але і на їх місце у композиції декоративного оформлення вбрання. Автори підкреслюють, що «кліпсів у давнину не знали» [Уільямс, Огден, 1974, с33]. Тобто, сережки різних типів: так звані «кораблики», спіральні та дископодібні) носили, застосовуючи пірсинг (проколювання) мочки вуха. Але, якщо розглянути деякі моделі прикрас, то виникають заперечення щодо однозначних висновків Д.Уільямса і Д.Огдена. Йдеться, зокрема, про спіральні сережки. Вони здебільшого виготовлені з досить товстого дроту, а закінчення оформлені пірамідками з дрібних гранул [Уільямс, Огден, 1974, кат. № 47, 93]. Важко уявити, що на вимогу еллінської моди у мочці вуха робили отвір і вставляли сережки вагою 15-17 г. К. Хадачек та П. Силантьєва припускали, що сережки носили на спеціальних гачках, які зараз втрачені [Силантьєва, 1976, с.124, 130].

На античних творах: пам'ятках торевтики та скульптури, монетах подано портрети жінок із сережками різного типу: дископодібними, дископодібними з підвісками, кільцеподібними. Секрети закріплення прикрас, які носили жінки Еллади, Боспорського царства, Скіфії не завжди легко зрозуміти. Але інколи добре видно, що сережки носили у мочках вушок. Такий спосіб відбивають деякі зображення. Наприклад, проколоті мочки вушок Гери, образ якої відтворено на мініатюрній підвісці (курган № 2 поблизу с. Велика Білозерка Запорізької обл.) (рис.1); маленькі сережки у вигляді амфори показані у мочках вух сфінкса (скульптурні закінчення браслета – знахідка в кургані Куль-Оба) (рис. 2). Але були й інші способи демонстрації прикрас. Розглядаючи деякі ювелірні витвори, можемо припустити, що сережки інколи закріплювали не знизу на мочці, а зверху, накинувши на вушну раковину гачок, ланцюжок, стрічку тощо, тобто, так звані завушниці. Мабуть, саме так носили великі диски, які закривають майже все вухо (підвіски з кургану № 2 з групи Трибратніх курганів, Крим) [Трейстер, 2008, с. 112, табл.57], сережки, які складаються з дисків і трикутних підвісок, зображені обабіч круглого обличчя жінки (Кори) на пластинках з кургану Куль-Оба (рис. 3); розетки з синіми емаллями та підвісками у вигляді бутона, виконані на сережках у вигляді жіночої голівки (знахідка з Пантикапея) [Williams, Ogden, 1994, p.163, kat.103]. На пластинці, яка є деталлю фігурної намистини, зображено голову горгони Медузи: її праве вухо прикрашене кільцем, закріпленим зверху на вушку ланцюжком (його імітує ряд опуклин, який тягнеться від кільця до верху вуха горгони) (знахідка з Курінну на Кіпрі) [Williams, Ogden, 1994, p.247, kat.183] (рис.4).

За свідченням сучасних ювелірів та осіб, які носять у вушках сережки, вага останніх не повинна перевищити 5-7 г. Велика вага прикрас створює певний дискомфорт, призводить до розтягування мочки вуха тощо. Отже, аналізуючи особливості ювелірних виробів з категорії «сережки», варто звернути увагу не тільки на форму, але й вагу прикрас, щоб уявити, як їх носили. Важкі прикраси та ще й вибагливої форми, мабуть, прикріпляли до головного убору або носили як кафи (завушниці). А.П. Манцевич висловила припущення, що для сережок деяких типів властиві саме такі способи закріплення. Аналізуючи сережки у формі півмісяця, дослідниця зазначила: щоб рівномірно розподілити вагу, тоненький стрижень просовували крізь отвір у мочці вуха, а ланцюжки накидали зверху на вушко [Манцевич, 1961, с.154].

На пам'ятках торевтики, знайдених у скіфських курганах, відтворено образи жінок і чоловіків. У вбранні останніх переважають зображення нашійних прикрас. А у жінок, крім намиста, інколи бачимо ще й браслети. Щодо сережок, то майже нема зображень, які б достеменно засвідчили спосіб залучення оздоб цієї категорії до костюмних комплексів (чоловічих чи жіночих),. Але варто звернути увагу на пластинки з кургану 1 (1897 р.) поблизу с. Вовківці Сумської обл. [Ильинская, 1968, с.48, 143, табл.XXXVII, 1-15]. На них представлено «портрет» скіф'янки: кругловида жінка з повним підборіддям. Великі мигдалеподібні очі надають виразності її обличчю. Форму очей підкреслюють зіниці. Дуги брів з'єднані на переніссі, ніс короткий, широкий, рот з вибагливо піднятими кутиками губ. Висока пишна зачіска чи головний убір, як ореол, облямовує обличчя. Волосся трактовано рельєфними лініями у вигляді тугих пасом, з-під яких вибиваються ніжні кучерики, а на двох пластинках показано коси. На шиї жінки — разок з намистин і підвісок. Крім того, аналіз мініатюрних «портретів» (жінка з кучерями) дозволяє припустити, що серед пасом волосся зображено кільцеподібні сережки. Але спосіб їх прикріплення для демонстрації незрозумілий (рис.5).

Кільцеподібні сережки були найбільш древньою формою прикрас. Можливо, їх носили, вставляючи у отвір у мочці вуха або й вище, хоча не виключаємо спосіб закріплення прикрас на скронях (на налобній стрічці). М.В. Сабурова, аналізуючи знахідки давньоруського часу у похованнях жінок, виявила, що мешканки певного регіону, зокрема, на Вологодщині, сережки вставляли між пасмами волосся, заплітаючи коси: кільця біля скронь, а нижче — кільця з намистинами. Другий варіант: сережки носили на стрічках чи на інших головних уборах. Ще один спосіб: кільця встромляли у мочку вуха. За спостереженнями М.В. Сабурової жінки мали інколи по два кільця, тобто, можливо, у

вушку робили два отвори [Сабурова, 1974, с. 87-94]. Дослідження інших пам'яток дали можливість дослідниці підтвердити її спостереження і висновки про способи демонстрації прикрас, загальна назва яких – сережки. Можна припустити, що прикраси, знайдені в похованнях на землях Скіфії, також закріплювали у вбранні різними способами.

Населення Скіфії надавало перевагу кільцеподібним сережкам. Кільця розрізняються за матеріалами виготовлення: золото, срібло, бронза, зрідка – залізо; характеристиками заготовки (дріт різної товщини, вузенька золота смужка), оформленням закінчень, наявністю підвісок. Проаналізувавши конкретні речі, можна уявити, як носили прикраси того чи іншого типу. Наприклад, кільця із круглого у перетині дроту, з потовщенням у середній частині, звужені кінці тупо обрізані і досить близько підходять один до одного. Їх виготовляли, здебільшого, в період скіфської архаїки. Такі прикраси знайдено у кількох похованнях. Наприклад, масивне кільце зафіксовано за черепом воїна, похованого в кургані № 400 поблизу с. Журовка (Черкаська обл.). Ймовірно, десь у тому ж регіоні знайдено і сережку, яка була в колекції Є.О. Зносько-Боровського (ДМ–6325 розміри 36 x 35 мм) [Петренко, 1967, с. 31, табл. 20, 34]. Як бачимо, прикраси походять із Лісостепового Правобережжя. Кільце з розімкненими кінцями, носили, мабуть, як кліпсу, притискаючи тупо обрізані кінці до мочки вуха (Табл. I,3). Мабуть, так само прикріплювали прикраси до вух представники асирійської та мідійської знаті. На рельєфах, скульптурних пам'ятках показано великі сережки. Портрети, подані на рельєфах, здебільшого, в профільному ракурсі, не дозволяють уявити, одну чи дві сережки мали у костюмі персонажі. Хоча деякі скульптурні зображення свідчать про дві сережки. Вони розрізняються за деталями, але головним елементом майже скрізь є кільце з розширеною середньою частиною та звуженими кінцями. Можна припустити, що скіфи запозичили у Передній Азії моду на такі сережки. Але вони не мали значного поширення на землях Скіфії. Знайдені кільця є досить рідкісними і поки що не встановлено зліва чи справа носили сережки скіфи.

Пізніше, у V – IV ст. до н.е. кільця з потовщенням у середній частині носили і скіфи-степовики. Наприклад, у кургані № 1, поховання № 1 з кургану гр. II поблизу с. Шевченко (Донецька обл.) була пара невеличких сережок (24 x 23 мм; 24 x 25 мм), з досить товстого дроту (3 мм) (АЗС-3818/1-2) [Зарайская, Привалов, 1992, с. 138, 140, рис. 5, 26-27]. Сережки подібні між собою і схожі на описані вище кільця, які чоловіки носили на мочці вуха (між закінченнями прикрас – невеликий проміжок). Ця сережка лежала біля чоловіка. Друга прикраса з пари відрізняється: кінці кільця заходять один за одний. Тобто, скіф'янка могла носити прикрасу

у вушку або як скроневу підвіску (на стрічці). Мабуть, одне кільце з пари, що була у костюмі жінки, передали чоловікові як відображення якоїсь індивідуальної сімейної ситуації. Про зв'язок кільцеподібних сережок з символікою сімейних чи шлюбних звичаїв у скіфів свідчать й інші знахідки. Наприклад, у похованні чоловіка і жінки в кургані № 11, поховання № 2 поблизу с. Гірницьке (Дніпропетровська обл.) при чоловікові, зафіксована сережка кільцеподібна із круглого у перетині дроту, зі звуженими і загостреними кінцями, що далеко заходять один другий (АЗС-2446) [Мозолевский, 1973, с. 206, рис. 17, 19].

Цікаві обставини знахідки масивного кільця (розміри 29 x 26 мм) в кургані № 2, пох. № 1 поблизу с. Таборівка (Миколаївська обл.) (АЗС-3477). (Табл. I, 4). Кільце поклали у скриньку разом з сережками-корабликами та скляним намистом [Клочко, 2014, с. 93, рис. 6,3]. Можна припустити, що таке поєднання оздоб: жіночих і притаманних чоловікові, було змістовно обумовленим: відбиває особливості заупокійного ритуалу, а також – певні сімейні традиції.

Сережки, про які йшлося вище, досить важкі: кільце з колекції Є.Зносько-Боровського – 37,28 г, а знахідка з кургану поблизу с.Таборовки – 14,5 г. Тобто, щоб утримувати прикраси на мочці вуха, можливо, також потрібні були якісь додаткові засоби. Звернемось до зображень на асирійських та мідійських рельєфах і на скульптурних творах [История искусства зарубежных стран, 1980, с.179, рис.177; с.180; рис.186]. Хоча деталі відтворені не завжди чітко, крім того, слід зауважити і певну стилізацію у їх передачі, але все ж можна роздивитись невеличкі петлі, на яких підвішували сережки [Там же, рис.185]. Про деякі «секрети», тобто, засоби для демонстрації сережок, свідчать залишки тоненьких дротинок чи ниток, що збереглися на кінцях прикрас. Йдеться про кільця з кургану № 5 (пох. 5) поблизу с. Златополь (Запорізької обл.) (АЗС-3703; D – 34 x 35 мм; вага – 0,5 г, 0,85 г), а також сережки у вигляді напівовалу з кургану № 11 (пох. № 2) поблизу с. Першокостянтинівка (АЗС-2441-2442; розміри 33 x 22 мм; 23 x 22 мм, вага – 2.3 г, 2.0 г) [Клочко, Березова, 1999, с. 40; Лесков, Кубышев, Румянцев, Болдін, 1971/23, с. 87]

На землях Скіфії мали поширення кільцеподібні сережки з підвісками. Це різноманітні вироби, які скіф'янки могли носити, вставляючи у проколоту мочку вушка, а також – як скроневі підвіски на стрічках. Способи демонстрації прикрас залежали від кількох умов: розміри і вага виробів, їх відповідність загальній композиції головного убору. Наприклад, за знахідками декоративних елементів у похованні жінки в кургані №22 (пох. №1) поблизу с. Вільна Україна (Херсонської обл.) відтворено головні убори: стрічку, оздоблену золотою накладкою,

полос – шапочку циліндричної форми із золотими аплікаціями на поверхні, покривало, оздоблене по краях золотими пластинками [Клочко, 2011, с.106 -107, рис. 4]. Складовою ансамблем головних уборів були сережки із круглого у перетині дроту у формі кільця (АЗС-2405; D кільця – 34 мм; D підвіски – 8 мм; товщина дроту – 2 мм). Кінці звужені і заходять один за одний. Кожне кільце оздоблене десятьма мініатюрними круглими пластинками-підвісками. Вони прикріплені до основної деталі за допомогою двох дротяних кілечок. Хоча вага сережок не дуже велика (7,22 г, 7,5 г), але такі прикраси привертають увагу, якщо їх помістити на скронях, бо інакше кільця з підвісками не будуть мати вигляд тієї художньої деталі, що робить ансамбль завершеним (рис.6).

Кільцеподібні сережки з підвісками утворювали цілісну композицію разом з головними уборами, які були реконструйовані за знахідками в кургані № 21, пох. № 2 поблизу с. Кам'янка (Миколаївської обл.) (АЗС – 3235). Кільця виготовлені з круглого у перетині дроту (D кільця – 34,5 мм, 36,5 мм; H підвіски – 37 мм, вага 8,39; 6,44 г). Кінці тупо обрізані і заходять один за одний. На кожне кільце крізь рубчасте вушко надіто підвіску – фігурну намистину, виготовлену із двох з'єднаних між собою рельєфних антропоморфних масок. Знизу та з двох боків, у місцях їх з'єднання, за допомогою дротяних кілечок прикріплені привіски у вигляді дисків з тонкого золотого листа) [Клочко, 2011, с.105, рис. 2] (рис.7).

Скіф'янки, мабуть, часто носили кільцеподібні сережки як скроневі прикраси. Це було продиктовано і вагою деяких виробів, і естетичними вимогами до оформлення композиції. Наприклад, пара сережок з кургану № 6 (похов. № 1) поблизу с. Мар'янівка (Миколаївської обл.) (АЗС- 3839). Вироби складаються з кілець, виготовлених із різних заготовок. Одне кільце – з круглого у перетині дроту, кінці звужені, загострені і заходять один за одний. Друге кільце з перекрученого дроту, кінці гладенькі і заходять один за одний. У витворах особливо акцентовані великі підвіски. Кожна зроблена з двох з'єднаних між собою пластин з рельєфним зображенням крилатого божества. Нижня частина його постаті має вигляд спіральних завитків пагонів в'юнкої рослини. Можливо, на пластині представлено образ синкретичної істоти, яка втілювала уявлення про культ плодючості. Зверху до підвіски припаяно пластинчасте вушко, а по периметру – дротяні мініатюрні кільця, до яких за допомогою проміжної ланки прикріплені пустотілі привісочки у вигляді бутону (Табл. II,1). Загальна довжина сережок: 86 – 88 мм, а вага: 10, 27 – 11,16 г. Розміри та вага створюють певні незручності, якби кільця вставляли у проколоти мочку вуха. Натомість, як скроневі прикраси сережки надають художню та змістовну довершеність убранню [Клочко, 2012, с.71, рис.4].

Мабуть, на скронях, можливо, на головному уборі, прикріпляли кільцеподібні сережки з підвісками у вигляді мушлі, виготовленої із двох з'єднаних між собою рельєфних пластин, вирізаних за контуром зображення мушлі-гребінця (АЗС-3567/1-2; D кільця – 29 мм; Н – 48 мм; вага – 8,99 – 9,81). Прикраси знайдені в курган № 29, пох. № 1 поблизу с. Пришиб (Миколаївської обл.) [Шапошникова, Балущин, 1984, с. 104, табл. 69, 3]. З боків та знизу на цих деталях бачимо по сім маленьких привісочок у формі мушель. Поверхня кожної прикрашена опуклими лініями, які чергуються з неглибокими борозенками. Такий віялоподібний декор повторює особливості природних мушель, так званих “гребінців”. Підвіски-мушлі є імітацією фігурного флакончика: верхня частина виробу нагадує циліндричне горло, відділене від корпусу мініатюрної посудини рельєфною лінією (Табл. II, 2).

Кільця були поширеною формою оздоблення дитячого вбрання. У костюмних комплексах зафіксовано по одній та по дві сережки, а найбільше прикрас із різноманітними амулетами, намистинами. Вони підкреслюють основну функцію сережок – оберегову. Як правило, кільця, призначені для дітей різного віку неважкі (2-5 г), діаметр 20-30 мм. Крім кілець, в дитячих костюмах зафіксовано сережки й іншої форми. Їх, мабуть, носили або у мочці вуха, або на головному уборі. Наприклад, знахідки в кургані № 16, (поховання № 1) поблизу с. Златопіль (Запорізької обл.): в костюмі дівчинки 7-8 років були підвіски з чорного каменю, декоровані золотими смужками (АЗС Н – 20 мм, 21,8 мм; ширина – 16,3-14 мм, вага 2,7-3,34 г) [Клочко, 1982, с. 129, рис. 8]. Крізь петлю ці підвіски прикріплювали до головного убору – шапочки, прикрашеної намистом із склоподібної маси) (рис. 8).

Не виключено, що сережки інколи просто клали у поховання як елемент оформлення дитячого костюма, не відтворюючи спосіб застосування прикрас за життя дитини.

Прикраси, які належали до групи, умовно названої “сережки у вигляді перекинутого конуса”, можна носити і як скроневі підвіски, і як сережки (тобто, їх вставляли у мочку вуха). Витвори цього типу знайдені у кургані на землях Посулля. Це було поховання жінок (курган № 4, поховання № 4 поблизу с. Вовківці Сумської обл.). Оздоба мають вигляд конуса, на стінках якого – візерунки з напаяних дротиниок і кульок зерні, а основа чи “денце” – гладенька. До основи припаяна тоненька дротяна дужка із загнутим і загостреним кінцем. Розміри прикрас: Н з дужкою – 40,2 мм; Н конуса – 19 мм; D основи конуса – 20 мм; вага – 5,2 г, 5,75 г. Ця пара сережок (АЗС-6355, 6357) зафіксована біля черепа жінки, похованої у східній частині могили [Ильинская, 1968, с. 52, 140, табл. XLI].

Дужки сережок зігнуті у формі петель, але, можливо це сталося вже після знайдення оздоб. Правда, слід зазначити, що схожі вироби – теж пара (ДМ-6356, 6358) лежали між двома небіжчицями і дужки також мають вигляд видовжених петель. З одного боку, золоту метал м'який і дужку можна відігнути, щоб кінець вставити у мочку вушка. Але часто таку процедуру робити не варто. Отже, можна припустити, що скіф'янки застосовували різні способи закріплення сережок, особливо, якщо для оформлення убору потрібно було дві пари прикрас.

У костюмі другої жінки, похованої у цій же могилі, були оздоби різного типу: сережки “перекинутий конус”(ДМ-6357) та “кораблик” (ДМ-6353; розміри: Н – 42 мм; ширина – 20 мм, вага 7,77 г). Логічно припустити, що обидві сережки носили на налобній стрічці. Серед прикрас обох жінок у звіті є згадка про біконічну сережку (ДМ-6352, Н – 43, ширина – 11 мм, Д дужки – 16 x 11 мм, вага – 4,88 мм. Мабуть, вона посідала особливе місце у композиції оздоблення головного убору і її могли носити також на стрічці, доповнюючи конус.

Сережки-кораблики (човники, місяцеподібні) скіф'янки включали до костюмів з VII ст. до н.е. Прикраси з'явилися як запозичена модель, але впродовж VI – V ст. до н.е. увійшли до жіночого вбрання населення Скіфії. Сережки зроблені за однією схемою: до корпусу, абрис якого нагадує півмісяць, обернений “ріжками вверх”, припаяна висока дротяна дужка з відігнутим кінцем. Вага корабликів: від 5,0 г до 27,0 г. Сережки виконано в руслі художнього стилю, що склався на цей час у Північному Причорномор'ї: є моделі грецьких зразків, але більшість переоформлені у відповідності з місцевою естетикою та ідеологічними нормами [Бессонова, 2007, с. 22-24]. Аналіз різних моделей корабликів дозволяє зробити висновок, що такі сережки носили: 1) накинувши дужку зверху на вушну раковину, 2) у мочці вушка, 3) закріпивши на головному уборі.

Перший варіант: деякі сережки вирізняють такі деталі, як підвіски, припаяні до корпусу. Особливо привертають увагу сережки з підвісками у форм водоплавних птахів. Пара таких прикрас була в костюмі жінки, поховання якої дослідили в кургані № 4 поблизу с. Новосілка (Черкаська обл.) (ДМ-6169-6170; розміри: Н – 81 мм, ширина 28 мм, вага 15,9-16,72 г) (табл. III, 1). Ще одна пара сережок цього типу знайдена в кургані № 8 (поховання № 2) поблизу с. Вовчанське Херсонської обл. (АЗС-3641: розміри: Н – 115 мм, ширина 27,10 – 26,04 мм, вага 27,1-26,04 г.) [Клочко, 2010, с. 64-65, рис. 5; с. 66, рис. 6] (табл. III, 2). Ймовірно, дужку сережки накидали зверху на вушко так, щоб гачок був ззаду, за вушною раковиною. Цікаво, що давні майстри продумали, як не поранити шкіру: закінчення гачків відігнуті майже під прямим кутом.

Деякі кораблики декоровано рельєфними візерунками, відтиснутими за матрицею. Пара прикрас походить з кургану № 3, поховання № 2 поблизу с. Богданівка (Херсонська обл.) (АЗС-3315/1-2; розміри: вага – 4,9-5,4 г). [Клочко, 1986, с. 17, рис. 5]. Ще два екземпляри знайдені в кургані № 3, поховання № 7 поблизу с. Кут (Дніпропетровська обл.) (АЗС-1839/1-2) [Березовець, 1960, с. 45, табл. I,9]. Такі сережки, можна було носити, вставляючи у мочку вуха (рис. 9).

Третій варіант: сережки прикріплювали на головному уборі. Наприклад, знахідки декоративних елементів костюма скіф'янки в кургані № 4, поховання 1 в гр. Дідова Могила (поблизу с. Ізобільне Дніпропетровської обл.) [Клочко, 1986, с. 20, рис. 7]. Сережки-кораблики зафіксовані біля черепа небіжчиці разом з золотими пластинками – аплікаціями. Вони прикрашали фронтальну частину головного убору – шапочки конусоподібної форми, а також покривало. Воно закривало не оздоблені ділянки шапочки по боках та ззаду. Два кораблики (АЗС 3517/1-2, розміри Н – 25 мм, 31 мм; ширина – 18 мм, 16,5 мм, вага 7-8 г), ймовірно прикріпили до шапочки на скронях, щоб акцентувати загальний зміст оформлення убору (рис. 10).

У похованні жінки в кургані Казенна Могила (Запорізька обл.) знайдено золоті прикраси налобної стрічки, полоса, покривала [Клочко, 1982, 125-126]. Цей складний головний убір змістовно і естетично доповнювали сережки, абрис яких нагадує кораблики, але їх вирізняє плаский корпус. Знизу він розширений, плавно переходить у високу дужку. По зовнішньому краю сережки прикрашені групами із чотирьох, трохи сплюснених кульок (АЗС-3736/1-2; розміри: Н – 47-51,5 мм, ширина – 25-26,5 мм; вага 7,60-7,62 г). І конструкція сережок, і вага свідчать про те, що прикраси прикріплювали до головного убору або носили на петельках, зроблених із шнура (рис. 11).

Фігурні та скульптурні сережки, властиві парадному вбранню скіф'янок, які належали до верхівки скіфського суспільства, мабуть, також здебільшого носили як скроневі прикраси. Йдеться про сережки із зображенням богині на зооморфному троні: знахідки з кургану Товста Могила (Дніпропетровська обл.), кургану № 2, поховання № 6 поблизу с. Любимівка (Херсонської обл.), кургану № 10, поховання № 3 поблизу с. Велика Знам'янка (Запорізька обл.), а також – із зображенням сфінкса на постаменті (Курган № 1 (“Старший брат”) з гробниці № 1 поблизу с. Огоньки, Крим) [Клочко, 2012, рис.12, 13, 14]. Вони утворювали композицію разом з декором головних уборів. Демонстрація сережок саме таким чином в повній мірі відбивала художні та змістовні характеристики ювелірних виробів.

У переліку типів прикрас голови вирізняються ювелірні вироби, які могли носити тільки прикріпивши до головного убору. Насамперед,

йдеться про унікальні багатодетальні підвіски з убрання скіф'янки, поховання якої дослідили в кургані №4 поблизу с. Новосілка (Черкаської обл.) (ДМ-6435-6436; Н – 165 мм, 167 мм; пластина: 55 x 53 x 47 мм; вага підвісок – 31,0 г, 37,6 г) [Петренко, 1978, с. 30, табл. 21,4].

Основна деталь кожної підвіски – пластина складної конфігурації – три сторони (бічні та нижня) утворюють прямокутник, верхній край якого – хвилястий. Знизу пластина оформлена каскадом маленьких овальних та трапецієподібних привісок, розміщених у 6 рядів на коротких ланцюжках. На звороті пластин – великі гачки, пристосовані для закріплення виробу на стрічці. Цікаво, що у складі костюмного комплексу цієї жінки були сережки – кораблики з привісками у вигляді зображення водоплавного птаха (ДМ-6169-6170), про які йшлося вище. Мабуть, обидва види оздоб скіф'янка не завжди одночасно включала до вбрання, адже якщо сережки вагою майже 17 г, які носили, накинувши дужку зверху на вушко, поєднати з важкими скронеvими підвісками (приблизно 37 г), то це може бути для власниці ювелірних виробів дещо обтяжливим. Але кораблики і підвіски складають гармонійний ансамбль з головним убором і в художньому, і в змістовному планах. Тому можна припустити, що в особливих випадках, які потребували підкреслено сакрального вбрання, прикраси носили разом (рис. 12).

Ще один тип підвісок походить з поховання у Бердянському кургані [Мурзин, Белан, Подвысоцкая, 2017, с.72, рис. 19]. Це, власне, прикраси головного убору: ланцюжки складного плетіння та мигдалеподібних привісок, що нагадують умовне зображення нерозкритого пуп'янка (бутона) (АЗС-3087/37-46 – довжина ланцюжка – 100 мм; привіска – 14 x 13 мм). Ланцюжки з привісками, можливо, були прикріплені на скронях конусоподібної шапочки по п'ять оздоб з кожного боку (рис. 13).

Отже, як бачимо, у костюмах населення Скіфії велике значення мали сережки різних типів. Вони складали єдину композицію з головними уборами та іншими елементами вбрання. Способи демонстрації прикрас залежали від кількох умов: розміри і вага виробів, їх відповідність загальній композиції головного убору. В залежності від художніх особливостей ювелірних виробів та їх ваги можна припустити, що сережки носили у отворі мочки вушка, як кафу на вушку, прикріпивши прикрасу до головного убору. Демонстрація сережок мала на меті акцентувати характер костюма.

Джерела та література

Березовець Д.Т. Розкопки курганного могильника епохи бронзи та скіфського часу в с. Кут // АП УРСР. – К., 1960. – Т. IX.

Бессонова С.С. Калачиковидные серьги и греко – варварские контакты VII – IV вв. до н.э. // Боспорские исследования. – Вып. XVI. – Симеополь – Керчь, 2007. – С. 3-30.

Зарайская Н.П., Привалов А.И. Скифские памятники Шевченковского могильника // Донецкий археологический сборник. – Донецк, 1992. – Вып. 2. – С. 118-157.

Ильинская В.А. Скифы Днепровского Лесостепного Левобережья. – К., 1968. – 268 с.

История искусства зарубежных стран: Первобытное общество, Древний Восток, античность. / Под ред. М.В. Доброклонского и А.П. Чубовой. – М., 1980. – 384 с.

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

Клочко Л.С. Реконструкція конусоподібних головних уборів скіф'янок // Археологія. – 1986. – № 56. – С. 14-24.

Клочко Л.С., Березова С.А. Кільцеподібні сережки зі скіфських пам'яток у зібранні Музею історичних коштовностей України // Національний музей історії України – скарбниця історичної пам'яті українського народу: Тем. збірник наукових праць. – К., 1999. – С. 37-53.

Клочко Л.С. Образ водоплавного птаха на декоративних елементах скіфського костюма // Музейні читання: Матеріали наук. конф. Музею історичних коштовностей України “Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки”. Київ, 9-11 листопада 2009 р. – К., 2010. – С. 55-73.

Клочко Л.С., Васіна З.О. Реконструкції головних уборів за декоративними елементами із поховань скіф'янок. (версії загальної класифікації) // Музейні читання: Матеріали наук.конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки». – Київ, Музей історичних коштовностей України, 15-17 листопада 2010 р. – К., 2011. – С. 97-113.

Клочко Л. Серьги скифянок // Антиквар: журнал об антиквариате, искусстве и коллекционировании. – 2012. – № 12 (69). – С. 70-78.

Клочко Л.С. Декоративні елементи у костюмах скіфів // Музейні читання. Матеріали наук. конф. “Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки”. МІКУ. 10-12 листопада 2014 р. – К., 2015. – С. 83-99.

Лесков А.М., Кубышев А.И., Румянцев А.И., Болдин Я.И., Зарайская Н.П., Соловьева Н.А., Шаматрина Г.И., Шилов Ю.А., Ястребова С.Б. Отчет о работе Херсонской экспедиции 1971 года. // НА ІА НАНУ. – Ф. експ. – 1971/23.

Манцевич А.П. Серьги из станицы Крымской // АСГЭ. – 1961. – № 2. – С. 154 – 162.

Мозолевский Б.Н. Скифские погребения у с. Нагорное близ г. Орджоникидзе на Днепропетровщине // Скифские древности. – К., 1973. – С. 187-235.

Мурзин В.Ю., Белан Ю.А., Подвысоцкая Е.П. Бердянский курган (Погребальный комплекс скифского аристократа IV в. до н.э.). – К., 2017. – 136 с.

Петренко В.Г. Правобережье Среднего Приднепровья в V – III вв. до н.э. – М.: Наука, 1967. – 180 с.

Петренко В.Г. Украшения Скифии VII–III вв. до н.э. – М., 1978. – 144 с.

Сабурова М.А. Женский головной убор у славян (по материалам Вологодской экспедиции) // СА. – 1974. – № 2. – С. 85-98.

Силантьева П.Ф. Спиралевидные подвески Боспора // Труды Гос. Эрмитажа. – 1976. – XVII. – С. 123-137.

Трейстер М. Ю. Изделия из бронзы, кости и украшения.// Трехбратные курганы. Курганный комплекс второй половины IV – III вв. до н.э. в Восточном Крыму. – Симферополь – Бонн, 2008. – С. 105-123.

Шапошникова О.Г., Балускин О.М., Гребенников Ю.С., Загребельный А.М., Товкайло М.Т., Фоменко В.М. Отчет о работе Николаевской экспедиции в 1984 г. Часть II. Работы Явкинского отряда // НА ИА НАНУ. – Ф. эксп. – 1984/9.

Higgins R.A. Greek and roman jewellery. – London, 1961. – 236 p., 64 tabl.

Sarre F. Die Kunst des alten Persien. – Berlin, 1923. – 150 S.

Williams D., Ogden J. Greek Gold. – London, 1994. – 256 p.

Клочко Л.С.

Реконструкції головних уборів з сережками у костюмах населення Скіфії.

Резюме.

В костюмах населения Скифии наиболее распространенным декоративным элементом были сережки. Памятники изобразительного искусства не всегда позволяют определить, как носили украшения этой категории. Некоторые исследователи утверждают, что в античном мире был принят один способ: пирсинг мочек ушей.

Но не учтены некоторые факторы. Способы демонстрации серег зависели от некоторых условий: размеры и вес украшений, их соответствие общей композиции головного убора. Анализ значительного числа костюмных комплексов позволяет сделать вывод, что каждую модель следует рассматривать индивидуально. Сережки носили вставляя в мочки ушей, а также, как кафы или клипсы, то есть не прокалывая ушей. Кроме того, некоторые типы сережек прикрепляли к головному как височные подвески.

Resume

The most wide-spread decorative element in the Scythian costumes were earrings. The way of the wearing the jewelry of this category is not always clear on the memorials of visual arts. Some scientists claim that the way of the wearing earrings. in the Antic world was only one: piercing of earlobe. However some factors were not taken into account: the size and mass of the jewelry, their place in the composition of the headwear. The analysis of the large number of costume complexes allows to conclude that every model should be examined individually. The earrings. were worn inserting into the earlobes, as well as like cuffs and clips – without piercing. Also some types of earrings. were attached to the headwear as the temple pendants. Earrings demonstration emphasized the symbolic meaning of celebratory costumes.



Табл. I. Цвяхоподібні та кільцеподібні серезки

1. Серезка з двома щитками на кінцях (ДМ-6313, курган № 100 поблизу с. Синявка, Черкаська обл.).
2. Серезка зі щитком на одному кінці (ДМ-6150, курган № 447 поблизу с. Журавка, Черкаська обл.).
3. Кільце з потовщеною середньою частиною (ДМ-6325).
З колекції Є. Зносько-Боровського.
4. Кільце з потовщеною середньою частиною (АЗС-3478, курган № 2, пох. № 1 поблизу с. Таборівка, Миколаївська обл.).



Табл. II. Кільцеподібні серезки з підвісками.

1. Серезки з підвісками із зображенням богині Апі (АЗС-3839/1-2, курган №6, пох.1 поблизу с. Мар'ївка, Миколаївська обл.).
2. Серезки з підвісками у формі мушель. (АЗС-3567).



Табл. III. Сережки-кораблики

1. Кораблики з підвісками у вигляді водоплавних птахів (ДМ-6169-6170).
Курган № 4 поблизу с. Новосілка, Черкаська обл.
2. Кораблики з підвісками у вигляді водоплавних птахів (АЗС-3641/1-2).
Курган № 8 поблизу с. Вовчанське, Херсонська обл.

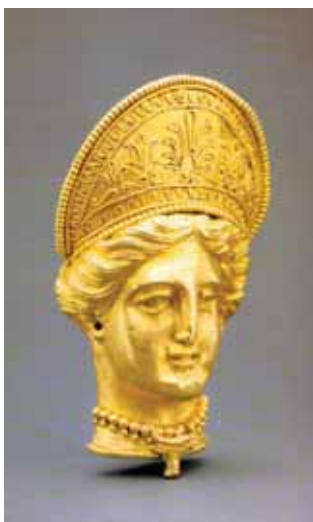


Рис. 1.

Підвіска із зображенням богині
Гери (курган №2 поблизу с. Велика
Білозерка, Запорізька обл.).



Рис. 2.

Зображення Сфікса з сережками
(закінчення браслета з кургану Куль-Оба).



Рис. 3.
Платинка із зображенням Кори
(курган Куль-Оба).



Рис. 4.
Підвіска із зображенням горгони Медузи
(знахідка з могильника Курйон на Кіпрі).



Рис. 5.
Пластинки із зображенням жіночого
обличчя (курган № 1 (1897 р.) поблизу
с. Вовківці, Сумська обл.).



Рис. 6.
Реконструкція головного убору з сережками
(за матеріалами з кургану № 22, пох. 1
поблизу с. Вільна Україна, Херсонська обл.)



Рис. 7.
Реконструкція головного убору з сережками (за матеріалами з кургану № 22 поблизу с.Кам'янка, Миколаївська обл.)



Рис. 8.
Підвіски – елементи декору головного убору дитини (за матеріалами з кургану № 16, пох.1 поблизу с.Златопіль, Запорізька обл.)



Рис. 9.
Реконструкція головного убору з сережками-кораблицями (за матеріалами з кургану № 3, пох. № 2 поблизу с. Богданівка, Херсонська обл.)



Рис. 10.
Реконструкція головного убору з сережками-кораблицями (за матеріалами з кургану № 4, пох. № 1 поблизу с. Ізобільне, Дніпропетровська обл.)

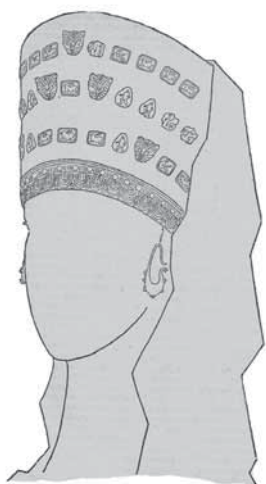


Рис. 11.

Реконструкція головного убору з сережками (за матеріалами з кургану № 1, (Казенна Могила) пох. № 3 поблизу с. Тополине, Запорізька обл.).



Рис. 12.

Реконструкція вбрання за матеріалами з кургану № 4 поблизу с. Новосілка, Черкаська обл.



Рис. 13.

Підвіски – декоративні елементи головного убору з поховання в Бердянському кургані, Запорізька обл.

**Унікальна косметична ложка з сарматського поховання
Соколової могили: досвід реставрації**

Стаття розповідає про досвід реставрації унікальної срібної ложки I ст. н.е., що була знайдена в похованні Соколова Могила: реставраційні заходи, використані методики, тощо.

Ключові слова: косметичне приладдя, римський час, сармати, реставрація.

У 1974 році Південно-Бугською експедицією Інституту Археології УРСР під керівництвом Г.Т. Ковпаненко було досліджено курган розташований на правому березі Південного Бугу, на захід від села Ковалівка Миколаївської області. Місцеві мешканці називали його «Соколова Могила». Курган було побудовано ще за доби епохи міді – бронзи, в ньому було виявлено 26 поховань різного часу, серед яких справжньою сенсацією стало сарматське жіноче поховання середини I ст.н.е., яке на диво виявилось не пограбованим – через 900 років, в X ст., в цьому ж місці печеніги поховали дівчинку – її скелет лежав буквально на кілька сантиметрів вище.

Жінка 45-50 років була похована в ошатному одязі, з великою кількістю ювелірних прикрас, срібним посудом, амулетами, тощо. Все це свідчило про її високе становище та особливе положення в суспільстві.

Серед поховального інвентаря також був цілий комплект туалетного приладдя та косметики: рум'яна, гаготовий флакон з залишками ароматичних речовин, кістяний гребінь, бронзове дзеркало зі срібною ручкою, бронзовий пінцет, два унікальних опахала з тонкої червоної шкіри, китайська мармурова ступка з ручками у вигляді фігурок зайців, три алебастрові флакони, срібна ложка, що скоріш за все використовувалась для змішування рум'ян.

Саме про цю косметичну ложку і піде мова. Вона, разом з іншим косметичним приладдям знаходилась в повстяній сумочці яскравого малинового кольору [Ковпаненко, 1986, с. 25].

Ложка виготовлена зі срібла, має овальний черпак. Ручка, квадратна в розрізі, в місці з'єднання з черпаком вигнута під кутом. На місці вигину, знизу та зверху – дві поперечні вирізьблені лінії. Аналогічна поздовжня лінія нанесена і на зовнішньому боці вигнутої частини. Кінчик ручки прикрашено стилізованим зображенням голівки змії. На зовнішньому боці черпака – стилізоване зображення «дерева життя», нанесене позо-

лотою. Загальна довжина ложки – 160 мм, розміри черпака – 55 x 42 мм. Більшість дослідників вважає, що подібні ложечки призначалися для розтирання і змішування фарб [Смирнов, 1964, с. 161].

Косметичні ложечки у сарматів відомі ще з савроматського [Смирнов, 1964, с. 160] часу. Найбільш рання знахідка – кістяна ложка з поховання VI ст. до н. е. біля хут. Ново-Олександрівка (курган 7, поховання 8).

Вже в середньосарматську епоху у похованнях сарматської еліти (Піщаний, Косіка, Кобяково, Ногайчик) зустрічаються металеві ложки. Однак, якщо говорити про сарматські пам'ятки Північного Причорномор'я – це поодинокі випадки. Лише в Ногайчинському кургані було знайдено 2 срібні ложки з черпаками еліпсоїдної форми та ручками у вигляді вигнутого стрижня з фігурним закінченням [Зайцев, Мордвинцева, 2003, с. 79].

Саме для знахідок цього періоду (I ст. до н.е. – I ст. н.е), до якого відноситься і ложка з Соколової могили, характерною є прикраса кінчика ручки у вигляді голівок тварин чи птахів [Мордвинцева, Трейстер, 2007, с. 47]. Їх місцезнаходження *in situ* у похованнях, разом з косметичним інвентарем, дозволяє припускати, що вони використовувалися, скоріш за все, саме як косметичне приладдя, а не як столові прибори. Як відзначив М.Ю. Трейстер та В.І. Мордвинцева, ложки з сарматських поховань відрізняються за формою від ложок елліністичного часу та римських лігул і кохлеарів, які відомі за синхронними матеріалами античних полісів, що натякає на продовження традицій їх виготовлення з савроматських часів. Тож, більшість срібних ложок сарматського часу I ст. до н.е. – II-III ст. н.е. відносяться, скоріш за все, до місцевих виробів [Мордвинцева, Трейстер, 2007, с. 47].

До Музею історичних коштовностей України ложка потрапила разом з усім інвентарем з Соколової Могили у 1979 р.

На момент передачі експонату на реставрацію стан його збереженості поганий – загальні забруднення, сульфідна плівка, черпак фрагментований і відламаний від ручки. Дрібні фрагменти були дубльовані на полімерній плівці (денітроцелюлоза?) та клеї, який вже втратив свої властивості (нажаль коли саме це було зроблено з'ясувати не вдалось).

Позолота була зроблена виключно методом дифузійного золочення, як це робилося в античному світі до винайдення вогневого методу (Oddy et al. 1981; Eluère 1989).

Що стосується стану срібла – вже почався процес окрихчування металу, спричинений між- та транскристалічною корозією; що часто зустрічається у срібних виробів античного часу. Місце стиковки позолоти і срібла це призвело до локального відшаровування і часткової до втрати позолоти.

Погана збереженість експонату та його крихкість були відмічені в звіті та під час публікації комплексу в 1986 році [Ковпаненко, 1986, с. 85].

Враховуючи загальний стан збереженості експонату було вирішено провести наступні реставраційні заходи:

1. Усунути загальні забруднення.
2. Провести розклеювання та видалити залишки клею.
3. Стабілізувати і укріпити мінералізований метал.
4. Підібрати та склеїти фрагменти.
5. Поповнити втрати.
6. Повести загальну консервацію.
7. Закріпити на нову експозиційну основу.

Загальні забруднення видалялись в теплій проточній воді з використанням ПАР та м'якого щетинного пензля. Для зняття сульфідної плівки з поверхні металу було застосовано розчин тіосечовини (тіосечовина – 80г/л, ортофосфорна к-та – 10-15г/л, ПАР (емульгатор) – 5-10г/л, етанол – 60г/л, вода дистильована – до 1л).

Після цього поверхню було нейтралізовано 1% - водним розчином кальцинованої соди з наступною промивкою та просушкою (t-40°c)

Залишки попередньої дублюючої основи видалялись за допомогою технічного фену (t-50°c), а клею - численними ацетоновими компресами.

Самою важливою та довготривалою частиною реставрації була стабілізація та укріплення мінералізованого металу. Вона робилася в 2 етапи:

а) обробка інгібітором корозії проводилась тампонним методом з нанесенням 1% розчину бензотріазолу в етиловому спирті, з наступною просушкою при кімнатній температурі.

б) закріплююче просочення проводилось полімером Paraloid-B72 (3%) (B-72 – 3%, ацетон – 67%, ксилол – 30%).

Потім, під мікроскопом, фрагментовані частини ретельно підбиралися один до одного. Склейка проводилась за допомогою 10% розчину Paraloid-B-72 на дублюючу основу (мікалентний папір). Під місця розривів, тріщини та втрати металу також була підведена дублююча основа.

Загальна консервація проводилась синтетичним мікрокристалічним воском (віск ПВ150 – 3%, уайт-спірит – 97%). Після висихання залишки консерванта видалялись м'якою тканиною, поверхня предметів розполіровувалась щетинним пензлем.

Для експонування та кращої збереженості експонату була виготовлена спеціальна підставка, що фіксує та розподіляє вагу предмета, зводячи

до мінімуму додаткове навантаження в місцях розривів та деформації.

Після завершення реставраційних робіт ложка вперше за всю свою історію була виставлена в експозицію МІКУ (зал 4а, вітрина 5), доповнивши розділ присвячений саме похованню жриці з Соколової Могили.

Література

Зайцев Ю.П., Мордвинцева В.И. “Ногайчинский” курган в степном Крыму // Вестник древней истории. – 2003. – № 3. – С. 61-99.

Ковпаненко Г.Т. Сарматское погребение I в. н.э. на Южном Буге. – К., 1986. – 152 с.

Мордвинцева В.И., Трейстер М.Ю. Произведения торевтики и ювелирного искусства в Северном Причерноморье (II в. до н.э. – II в. н.э.). – Симферополь–Бонн. – 2007.

Смирнов К. Ф. Савроматы. Ранняя история и культура сарматов. – М., 1964. – 380 с.

Eluère, C. Secrets of ancient gold.- Giun-Düdingen, 1989.

Oddy, W.A., LaNiece, S., Curtis, J.E., Meeks, N.D. Diffusion-bonding as a method of gilding in antiquity, MASCA Journal. – 1981. – № 1(8). – P. 239-241.



Политович Ю.Б., Величко Е.А.

Пластинки с изображением фигуры юноши из скифских комплексов

В статье анализируются пластинки с изображением юноши в позе коленопреклонённого бега, известные по находкам в курганах скифского времени. Высказывается предположение, что на них воспроизведён образ скифского божества, конкретизация которого пока затруднительна.

Ключевые слова: скифы, пластина-аппликация, Куль-Оба, Аполлон, Веретрагна.

Среди многочисленных золотых аппликаций, использовавшихся для декорирования одежды, особое место занимают небольшие пластины овальной формы, на которых воспроизведена фигура обнажённого юноши в позе «коленопреклонённого бега». Они найдены в трёх погребальных комплексах: курганы 2-й Семибратний, № 5 у с. Архангельская Слобода и Куль-Оба ¹. Ещё 2 пластины неясного происхождения хранятся в коллекциях Одесского археологического музея и Музея исторических драгоценностей Украины – филиала Национального музея истории Украины.

Это пластины с рельефным изображением фигуры обнажённого юноши в позе «коленопреклонённого бега». Юноша как бы присел на левое колено, правая нога вынесена вперёд. Его голова и нижняя часть туловища изображены в профиль, а торс развёрнут на три четверти влево. Руки согнуты в локтях, правая поднята вверх, кисть обращена к лицу, левая отведена назад и опущена. Черты лица переданы схематично, хорошо проработаны волосы. Рельефно показаны мышцы на руках, торсе и ногах.

Несмотря на общую иконографию и манеру передачи деталей, все варианты пластин, тем не менее, имеют и свои индивидуальные черты.

Изображение на ажурных пластинах из 2-го Семибратнего кургана (Прикубанье) имеет свои очень яркие особенности [Артамонов 1966, с. 66, табл. 110] (рис. 1, 1). Лицо более тщательно проработано, выделяется миндалевидный выпуклый глаз и сложная причёска. Пропорции фигуры

¹ М.И. Ростовцев [1925, с. 448] и Н.А. Онайко [1970, с. 47, 106] ошибочно упоминают находки подобных пластин в кургане у с. Верхний Рогачик (см. об этом: [Алексеев, 1984, с. 66; Бабенко, 2015, с. 68, 70, 74]).

более вытянутые. В руках находятся какие-то предметы: в левой – округлый, в правой – вытянутый, сливающийся с пальцами.

Пластинки из кургана № 5 у с. Архангельская Слобода (Нижнее Поднепровье) [Лесков, 1974, ил. 45; Лесков, 1981, с. 140, рис. 25, 13; Грѣбкова, 2009, с. 108, рис. 3, 3] (рис. 2, 9) имеют выраженную овальную форму. Черты лица переданы более схематично, с прямым носом, круглым глазом и намеченным ртом. Волосы показаны прямыми прядями. Очертания тела юноши более объемные, обозначены мышцы. В левой руке показан какой-то конусовидный предмет. Талию юноши опоясывают поперечные линии, количество и расположение которых различается на разных пластинах, что говорит о том, что они были проработаны уже после оттиска основного изображения на матрице. Такие же углублённые линии на некоторых пластинах есть и на волосах. Они как бы имитируют повязку, перехватывающую волосы.

Из кургана Куль-Оба (Крым) происходят пластины двух типов, ныне хранящиеся в собраниях Государственного Эрмитажа (г. Санкт-Петербург), Государственного исторического музея (г. Москва) и Британского музея (г. Лондон) [Дюбрюкс, 2010б, рис. 306; Артамонов, 1966, табл. 220; Копейкина, 1986, с. 52-53, 153, кат. № 23; Журавлёв, Новикова, Шемаханская, 2014, с. 66-71, кат. 14-15, 63, 77; Marshall, 1911, pl. 40, 2105, 2106] (рис. 2, 1-3, 5-7).

На пластинах первого типа (рис. 2, 1-3), имеющих форму обобщённой фигуры с выступающей головой, представлено относительно реалистичное и чётко проработанное изображение. Фигура юноши атлетическая, с хорошо проработанной рельефной мускулатурой. Черты лица выразительные: короткий прямой нос, глаз с выделенной над ним бровью, губы, ухо. Волосы короткие, вьющиеся. В руках показаны какие-то удлинённые предметы. Форма пластин в целом повторяет контур фигуры юноши. Почти аналогичная пластина хранится в Одесском археологическом музее (рис. 2, 4), поступившая туда как находка в одном из курганов возле Пантикапея [Одесский археологический музей, 1983, с. 67, 175, кат. № 123]. Полное стилистическое соответствие позволяет говорить о том, что данная пластина также происходит из Куль-Обы [Журавлёв, Новикова, Шемаханская, 2014, с. 16].

Куль-обинские пластины второго типа более близки к пластинам из Архангельской Слободы, но изображения на них выполнены ещё более условно. Черты лица (прямой нос, круглый глаз и намеченный рот) переданы очень схематично. Волосы обозначены прямыми короткими развевающимися прядями. Обе ладони изображены с растопыренными

пальцами. Пластина из МИДУ – филиала НМИУ, происходящая из **коллекции Б.И. и В.Н. Ханенко**² [Ханенко, Ханенко, 1907, с. 16, кат. 531, табл. V, 531; Грібова, 2011, с. 126, рис. 5, д], по основным своим особенностям почти полностью соответствует пластинам второго типа из Куль-Обы (рис. 2, 8), что позволило предположить её происхождение также из данного комплекса [Величко, Полидович, 2018, с. 141-142, 150].

Хронологические рамки бытования пластин с изображением фигуры юноши определяются составом комплексов, в которых они найдены.

Курган № 2 относится к старшей группе Семибратних курганов, датируемых в пределах середины – второй половины V в. до н.э. [Коровина, 1957, с. 174-175, 186; Алексеев, 1986, с. 69] или уже – третьей четверти V в. до н.э. [Билимович, 1970, с. 132; 1982, с. 84; Анфимов, 1987, с. 94; Уильямс, Огден, 1995, с. 128; Анохин, 1999, с. 52; Виноградов, 2001, с. 86; Горончаровский, 2011а; 2011б, с. 122].

Погребение из Архангельской Слободы в целом датируют концом V в. [Ильинская, Тереножкин, 1983, с. 161] или рубежом V-IV вв. до н.э. [Лесков, 1974, с. 107; Артамонов, 1974, с. 74; Манцевич, 1987, с. 71, 97; Колтухов, Сенаторов, 2015, с. 116]. При этом А.П. Манцевич отметила идентичность головок львов, служивших наконечниками массивных гривен из курганов Солоха (боковая гробница), Куль-Оба (первичное погребение) и № 5 у с. Архангельская Слобода [Манцевич, 1987, с. 57]. Дата же боковой гробницы Солохи определяется в настоящее время в пределах рубежа V-IV вв. до н. э. – первыми десятилетиями IV в. до н. э. [Манцевич, 1987, с. 121; Монахов, 1999, с. 243; Алексеев, 2003, с. 260-261; 2016, с. 210; Бидзиля, Полин, 2010, с. 515].

Датировка кургана Куль-Оба более сложная, поскольку в настоящее время большинство исследователей склонны разделять находки, происходящие из «раскопок» основного склепа в 1830 г. и последующих грабежей, на два разновременных комплекса [Алексеев, 1992, с. 148, 152; 2003, с. 262; 2016; Виноградов, 2001, с. 80; Журавлёв, Новикова, Шемаханская, 2014, с. 14; др.]. К раннему комплексу Куль-Обы относят находки, обнаруженные грабителями под плитами пола уступчатого склепа, «раскопанного» П. Дюбрюксом. Скорее всего, они относятся к погребению, совершенному в могильной яме³. Наиболее известной среди этих находок является золотая бляха в виде фигуры лежащего оленя. Оттуда же, вероятно, происходят и наконечники гривны с головками львов, что синхронизирует первичное погребение Куль-Обы с впуск-

³ Согласно более ранней точке зрения, это был тайник, а все находки представляют собой единовременный комплекс [Артамонов, 1966, с. 62; Брашинский, 1965, с. 102-104; Ильинская, Тереножкин, 1983, с. 212].

ной гробницей Солохи [Алексеев, 2003, с. 262; 2016]. 12 же пластинок с изображением юноши были найдены во время «раскопок» и вместе с другими находками в склепе были отправлены в Санкт-Петербург [Дюбрюкс, 2010а, с. 211]. Остальные подобные пластинки, попавшие затем в различные коллекции, были найдены грабителями, как о том написал И.А. Стемпковский в письме к Е.Е. Кёлеру от 6 февраля 1831 г.: «Эти последующие искатели, рискуя погибнуть (ибо случились раненные из-за падения свода), добрали золото, пропуская землю сквозь решето; мне доподлинно известно, что они обнаружили много тех мелких золотых вещей малой значимости, поскольку они повторялись до бесконечности» [Дюбрюкс, 2010а, с. 213]. Находки в склепе довольно разновременные, однако «ядро вещевого комплекса ... не выходит за рамки середины – второй половины IV в. до н.э.» [Алексеев, 2003, с. 229]. Высокая дата самого захоронения в склепе определяется присутствием фасосской амфоры с клеймом Аретона (Aretōn) и наконечников стрел с особыми метками, что позволяет отнести его к 330-м гг. до н.э. [Брашинский, 1975, с. 37; Алексеев, 2003, с. 262]. С.В. Полин ссылается на новые находки амфор с клеймами Aretōn в Олинфе, согласно которым они датируются в пределах 350-348 гг. до н.э., что позволяет несколько по-иному рассмотреть и дату крымского комплекса [Мозолевский, Полин, 2005, с. 357; Полин, 2011, с. 252].

Вместе с тем, исследователи отмечали большую архаичность ряда куль-обинских изделий [Копейкина, 1986; Уильямс, Огден, 1995, с. 136-151; см. иное мнение: Алексеев, Мурзин, Ролле, 1991, с. 116; Алексеев, 2003, с. 262]. В частности, Л.В. Копейкина предполагала, что типы пластинок, изготовленных по образцам греческих монет (к ним она относила и пластинки с изображением юноши), возникли ещё в V – начале IV в. до н.э. [Копейкина, 1986, с. 33]. В отношении рассматриваемых пластин данный тезис подтверждается их присутствием в комплексе бокового захоронения кургана № 5 у с. Архангельская Слобода, датированного рубежом V-IV вв. до н.э. Тем более, что появление серии овальных пластин с изображением юноши не может быть значительно оторванным во времени от бытования ажурных пластинок с данным сюжетом, представленных во 2-м Семибратнем кургане. Вне всякого сомнения, данный тип изображения возник на Боспоре и был предложен на пластинках-аппликациях вначале синдским правителям (2-й Семибратний курган, см.: Горончаровский, 2011б, с. 122)), а затем, спустя некоторое время – и скифским (Архангельская Слобода, Куль-Оба).

Характерно, что подобный же путь проделал ещё один тип золотых пластинок, которые принято называть изображением «Афины в львином

шлеме» (варианты: головы Афины в шлеме с головой/маской льва сзади)⁴. Наиболее ранние находки данного типа пластинок, по всей видимости, происходят из кургана № 17 некрополя Нимфея [Артамонов, 1966, с. 94] (рис. 1, 4), комплекс которого датируется серединой – второй половиной V в. до н.э. [Силантьева, 1959, с. 71-78; Ильинская, Тереножкин, 1983, с. 210; Алексеев, 2003, с. 201]. На них представлено довольно сложное по композиции изображение, включающее образы человека, льва, птицы и рыбы (см. о сюжете нимфейской пластины: [Раевский, 1985, с. 227-228, прим. 35]). Пластины из 2-го Семибратнего кургана приобретают более упрощённый вид, поскольку остаются лишь противопоставленные образы человека и льва [Артамонов, 1966, рис. 42] (рис. 1, 5), которые в дальнейшем приобретают довольно чётко выраженный тип изображений, обозначаемый как «Афина в львином шлеме»⁵. Известны они по находкам в том же кургане Куль-Оба, а также в курганах Чертомлык (Центральная гробница), Огуз (находки 1894, 1902 гг.), Чмырёва Могила (Боковая гробница), Мелитопольском (Боковая гробница) и № 29 у с. Вильна Украина группы Красноперекопских курганов [Онайко, 1970, с. 47; Лесков, 1974, с. 78, 87; Копейкина, 1986, с. 31-32, 59-60, кат. 30; Алексеев, 1986, с. 69; Тереножкин, Мозолевский, 1988, с. 87; Фиалко, 2003, с. 130; Бабенко, 2015, рис. 2; 3, 3] (рис. 1, 6).

Аналогичная ситуация произошла и с фантастическим образом крылатого кабана. Изображение его протомы также впервые появляется на золотых пластинках из 2-го Семибратнего кургана [Силантьева, 1959, рис. 38, 13; Артамонов, 1966, рис. 49] (рис. 1, 2), а затем, почти аналогичные, они воспроизведены на пластинках из Куль-Обы (в собрании Государственного Эрмитажа [Копейкина, 1986, с. 58, кат. 28] и Ashmolean Museum в университете Оксфорда [Vickers, 2002, p. 54-55, pl. 21]) (рис. 2, 3). Возможно, в данном случае общим прообразом служили архаичные монеты Кизика или Самоса, на которых можно видеть точно такое же изображение протомы крылатого кабана [Копейкина, 1986, с. 58]. Однако в курганах Чертомлык и Толстая Могила найдены длинные ажурные пластины, украшавшие женские головные уборы, где воспроизведены уже полные фигуры крылатых кабанов, включённые в

⁴ Об ошибочности подобной атрибуции изображений на данном типе пластинок см.: [Раевский, 1985, с. 227, прим. 35].

⁵ По мнению Л.Ф. Силантьевой, «эти бляшки своим сюжетом связаны с какими-то неизвестными нам местными представлениями. Но вскоре смысловое содержание данного образа утрачивается, и с проникновением античной мифологии голова принимает образ Афины, головной убор превращается в шлем с гребнем, а завиток на нём – в волоты, украшающие височные части шлема» [Силантьева, 1959, с. 75; см. также: Раевский, 1985, с. 228, прим. 35].

контекст традиционного скифского сюжета противостояния животных [Полидович, 2015, с. 116].

Что происходило в течение второй половины V в. до н.э., когда менялись приоритеты в направленности потока изделий из драгоценных металлов сказать сложно. Возможно, это было каким-то образом связано со становлением института «царской» власти в степной Скифии, что маркируется появлением первого грандиозного кургана в Степи – Солохи, сооружённого над его первичным захоронением [Алексеев, 2003, с. 285]. В дальнейшем постулирование особой избранности скифских правителей и их жён выражается в особой пышности одежд, украшенных большим количеством золотых аппликаций. Выросшие потребности приводят к активизации боспорских мастеров, предлагающих своим заказчикам как уже проработанные сюжеты (в частности, изображения юноши, «Афины», крылатого кабана), так и новые, которые с успехом воспринимаются скифской средой, будучи переосмысленными в русле собственной мифологии (см.: [Безсонова, 1975; Раевский, 1980; др.]).

Существует мнение, что пластины с изображением юноши являются заимствованием с античных монет, в частности, они якобы восходят к изображениям младенца Геракла со змеями на монетах Кизика и Беотийского союза [Ростовцев, 1925, с. 449; Rostowzew, 1931, S. 397; Раевский 1985, с. 164] или иных сюжетов [Онайко, 1970, с. 47; Русяева, 2002, с. 181; Русяева, 2007, с. 303; Грѣбкова, 2009, с. 108-109; 2011, с. 126-128; Журавлѣв, Новикова, Шемаханская, 2014, с. 66, 71]. При такой постановке вопроса речь идёт о трансформации образа и его иконографии. Вместе с тем, схема «колелопреклонѣнного бега» была довольно распространѣнной в античном искусстве и встречается, в том числе, и на геммах (на что также обращалось внимание: [Журавлѣв, Новикова, Шемаханская, 2014, с. 71]), изображения на которых по многим деталям более соответствуют иконографии пластин-аппликаций. К тому же, следует учесть, что изначальный вариант – ажурные пластинки из 2-го Семибратнего кургана – значительно отличаются от стандартов пластин-аппликаций монетного типа, характерных для IV в. до н.э. Исходя из этого, сопоставление изображений, на наш взгляд, уместно проводить не столько в плане поиска прототипов, сколько в плане осведомления некоего круга сюжетов и иконографических схем, к которым восходили изображения и на пластинах, и на монетах, и на геммах.

Иконография изображения, несомненно, является античной. Схема «колелопреклонѣнного бега» довольно часто использовалась для изображения самых различных мифологических и эпических персонажей и была достаточно популярной в архаическом и раннеклассическом искусстве [Таруашвили, 2004, с. 148-149]. Само условное название

схемы уже подразумевает, что в данном случае воспроизведено некое действие, переданное символично. В такой позе изображали горгону Медузу [Неверов, 1983, рис. 2, 11], Силена, похищающего менаду [Античные инталии, 1976, кат. 10], юношу, играющего с петухом [Античные инталии, 1976, кат. 32], пляшущих менад и сатиров [Горбунова, 1983, кат. 36], воинов в битве или ином противостоянии [Горбунова, 1983, кат. 4, 17, 19, 20, 23, 27, 28, 32, 41, 49 и др.], различных бегущих персонажей [Горбунова, 1983, кат. 56, 57] и т.д. Можно в целом сказать, что таким образом выражалось не конкретное действие, а некое состояние, смысл которого был понятен исходя из конкретного мифологического контекста и, возможно, каких-то дополнительных признаков (жеста рук, атрибутов и т.п.)⁶. Тем более, что со второй половины VI – V вв. до н.э. уже обычными становятся изображения, выражающие конкретное действие, используя в каждом конкретном случае свой набор иконографических приёмов: присевшие купальщицы [Античные инталии, 1976, кат. 23, 33-36] и воины [Античные инталии, 1976, кат. 45], танцующие менады [Горбунова, 1983, кат. 72], бегущие мужчины [Горбунова, 1983, кат. 6, 95] и др.

На пластинах из скифских комплексов воспроизведены изображения двух вариантов. При аналогичности общей схемы, в одном случае, в руках юноши находятся некие предметы (2-й Семибратний курган, частично Куль-Оба, Архангельская Слобода, ОАМ) (рис. 1, 1; 2, 1-5, 9), во втором – руки у него свободны, а пальцы растопырены (частично, Куль-Оба) (рис. 2, 6-8). Атрибуция предметов, которые находятся в руках юноши, вызвала целую дискуссию, поскольку каждый исследователь видел в них что-то своё: «что-то неясное – мне кажется рыба, а может быть две раковины» [Сабатье, 1851, с. 122]; «по всей видимости, фрукты» [Marshall, 1911, р. 237], «два овальных предмета» [Ростовцев, 1925, с. 448-449], «с плодами (?)» [Онайко, 1970, с. 47], «какие-то предметы» [Копейкина, 1986, с. 53], плоды, яблоки [Русяева, 2007, с. 303]; «предметы, по своей форме напоминающие яблоки» [Грибкова, 2011, с. 126-127], «неясные предметы округлой или слегка вытянутой формы (камни? плоды?)» [Журавлёв, Новикова, Шемаханская, 2014, с. 66]. Однако следует признать, что однозначного определения предметам мы дать не можем, для этого нужны некие аналоги с другими изображениями или соответствия с мифологическими текстами, которые пока обнаружить не удалось. Хотя, не исключено, что определение атрибутов

⁶ См., например: «Характерная для многих фигур архаического времени поза «коленипреклоненного бега» в сочетании с крыльями, по-видимому, передает полет Горгоны» [Скржинская, 2011, с. 47].

могло бы стать ключевым для понимания воспроизведённого образа. В то же время, то, что на части куль-обинских бляшек руки юноши свободны, свидетельствует, всё же, о не столь важной значимости данных атрибутов. Вероятно, ключевым при определении персонажа было именно его состояние. И в этом отношении, вне всякого сомнения, можно утверждать, что здесь изображён бегущий юноша. Косвенным подтверждением тому является воспроизведение волос юноши, «разметавшихся от быстрого бега» [Русяева, 2002, с. 181].

Кто же изображён в образе бегущего юноши? По нашему мнению, вряд ли это Геракл. Данная атрибуция, судя по всему, закрепились в литературе под влиянием М.И. Ростовцева, который возводил изображение на бляшках к изображениям на монетах младенца Геракла, удушающего змей [Ростовцев, 1925, с. 448-449]. Произвольность такого сопоставления со временем стала довольно очевидной. Уже Н.А. Онайко отметила, что «точного монетного прототипа этому мотиву нет», а из «близких ему» привела изображения «присевшего Геракла, пробующего стрелу, переданного в эмблемах синдских монет» [Онайко, 1970, с. 47]. Эта точка зрения не нашла поддержки у исследователей, вместе с тем, появилась новая ассоциация с Гераклом, держащим яблоки Гесперид, с отсылкой к одиннадцатому подвигу героя [Русяева, 2002, с. 181; Русяева, 2007, с. 303]. Однако произвольность данного сопоставления также весьма очевидна. Ведь античные изображения Геракла, попавшие в местную среду и воспринятую скифами, всегда характеризовали его как воина-героя. Это либо сцены борьбы героя с чудовищами (Немеейским львом или Цербером), либо изображения его с главными воинскими атрибутами – палицей и/или шкурой льва⁷ (Русяева, 2002; Русяева, 2007; Грібокова, 2011). Одиннадцатый подвиг Геракла также связан с серией битв и героических свершений (Псевдо-Аполлодор Мифологическая библиотека, II 5, 11), в том числе, по версии Аполлония Родосского (Аргонавтика, IV, 1396), с убийством дракона, охранявшего яблоню. А изображение Геракла, бегущего (= убегающего) с яблоками Гесперид, совсем не вписывается в общий героический контекст. Тем более, что изображения Геракла с тремя яблоками Гесперид (залогом счастья во всём мире) действительно были популярны в античном мире. Так, вероятно, к IV в. до н.э. относится статуя отдыхающего Геракла

⁷ Существует мнение, что данными атрибутами снабдил Геракла поэт VII в. до н.э. Писандр Родосский [Боура, 2002, с. 751], тем не менее, к IV в. до н.э. новый героический образ воплощался в самых различных вариантах в вазописи, скульптуре, торевтике и т.д.

с палицей в одной руке и яблоками в другой, римская копия которой хранится в Государственном Эрмитаже [Рождение, 2004, с. 42, 43, кат. 41]. Этот иконографический образ был столь популярным в римское время, что даже воспроизводился на монетах императоров Гордиана III и Констанция I Хлора, доживая до конца III в.

Судя по иконографии, основными чертами воплощенного на пластинках образа являются юность, атлетическая гармоничность, способность к быстрому движению/бегу. Кто, какое божество могло быть воплощено в этом образе и как его воспринимали в скифской среде?

Если исходить из того, что исходное изображение, скорее всего, было предложено мастером-греком, хорошо знакомого с античной художественной традицией, то и соответствие воплощенному образу (каковым он мыслился мастером), следует искать, прежде всего, в античной мифологии. Иконографических соответствий изображениям на пластинах, как уже отмечалось, не известно. Однако если принять бег как главную характеристику, то, на наш взгляд, его можно соотнести с разными мифологическими персонажами и, в первую очередь, с образом Аполлона Бегуна (др.-греч., Δρομῖνος или Δρομιαῖος), которому поклонялись критяне, македоняне, жители Лаконии и, не исключено, жители других регионов Греции (Plut. Quaes. Conv. VII, 4, 4; коммент. 768). В честь Аполлона были основаны и регулярно проводились знаменитые Пифийские игры в Дельфах, значение которых было не меньшим, чем Олимпийских. В Греции этого бога почитали и как того, кто сам любит состязаться, и как того, кто покровительствует состязающимся (Plut. Quaes. Conv. VII, 4, 4).

Можно также учесть символичность схемы изображения, которая подразумевает и символичность образа бегуна. Обращает на себя внимание своеобразное расположение рук и ног юноши, которое соотносится со схемой свастики. Этот символ был очень хорошо знаком и грекам, и скифам, самым очевидным свидетельством чего является находка золотой квадратной пластины с изображением свастики в комплексе Куль-Обы [Копейкина, 1986, рис. 63, 155; кат. 39; Дюбрюкс, 2010б, рис. 310]. В античной Греции свастика довольно часто изображалась в орнаментах архитектурных и скульптурных фриз, на сосудах, монетах, одежде. По всей видимости, она не была символом какого-то конкретного божества. Но в данном случае речь идёт не столько о свастике, сколько о символичности позы, соединившей в себе и солярную семантику знака, и идею быстрого движения, что полностью соответствует Аполлону в его солнечной ипостаси.

В скифских комплексах известны предметы, украшенные композициями из составленных голов животных, прежде всего, лошадей⁸, которые еще М.И. Ростовцев сравнил со свастикой [Ростовцев, 1925, с. 141]. В таких композициях исследователи также видят воплощение идеи движения, соотносимой, по мнению Е.Е. Кузьминой (поддержанного С.С. Бессоновой) с образом Митры у саков, которому у скифов соответствовал Гойтосир [Кузьмина, 1977, с. 100; Кубышев, Бессонова, Ковалёв, 2009, с. 81]. Геродот, говоря о скифских богах, соотнёс Гойтосира с Аполлоном (Herod. IV, 59). Это один из наименее понятных образов скифского пантеона. Этимология имени Гойтосира неясна (см. обзор мнений: [Бессонова, 1983, с. 43]). Ряд исследователей сопоставляли его с авестийскими терминами (*gaetosura* – «добром / крупным скотом богатый»; *gaosura* – «богатый коровами») [Vasmer, 1923, S. 13], являвшимися эпитетами Митры. По версии, предложенной С.В. Кулландой, его имя переводится как 'Принадлежащий к утреннему роду', что «вполне соответствует образу двойника греческого бога света» [Кулланда, 2016, с. 59-60]. С Аполлоном ещё в древности сопоставляли и иранского Митру⁹, о чём, в частности, свидетельствует имя «Аполлон-Митра-Гелиос-Гермес», начертанное на статуе времён Антиоха Коммагенского [Тревер, 1953, с. 88]. Солнечная природа данных божеств (Аполлона, Гойтосира, Митры), соотношение их культа с солярным подчёркивалась многими исследователями (см.: [Бессонова, 1983, с. 43]).

Второй персонаж, чьё имя в античной традиции неразрывно связано с бегом – Ахилл, который в «Илиаде» неоднократно назван быстроногим. Свои способности он проявил ещё в детстве, поскольку был столь быстроногим, что догонял оленей без помощи собак. Это качество привил Ахиллу его воспитатель кентавр Хирон, который кормил ребёнка мёдом и мозгами дичи, чтобы тот стал хорошим бегуном [Грейвс, 2005, с. 837 (160, i)]. Как бегун Ахилл прославился, прежде всего, своей погоней за Гектором, который пытаясь обессилить своего противника, трижды оббежал вокруг городской стены Трои [Грейвс, 2005, с. 870 (163, m)]. Проявил он свои способности и во время преследования Ифигении,

⁸ Например, из курганов Огуз и Краснокутский [Мелюкова, 1981, рис. 19, 4-7; Фялко, 1995; Кубышев, Бессонова, Ковалёв, 2009, с. 79-81; др.].

⁹ Хотя Геродот по непонятной причине соотнёс Митру с Афродитой Уранией (Herod. I, 131). Данное сопоставление, как правило, считается ошибочным (Геродот, якобы, мог смешать культ Митры с культом Анахиты). Однако Д.С. Раевский предположил, что данное сопоставление Геродота, а также соотношение культов Гойтосира, Аргимпасы, Митры и Аполлона, может быть уместным и «требует специального изучения» [Раевский, 1977, с. 185, прим. 29].

перенесённой на берега Северного Причерноморья. С этой историей связано появление географического объекта, названного Ахиллов Дром (бег, ристалище для бега) – Тендровская коса. На этой косе находилось святилище Ахилла и здесь же проводились состязания, устраиваемые Ольвийским государством [Скржинская, 2010, с. 317-318]. Бегущий Ахилл вошёл в известную апорию древнегреческого философа V в. до н.э. Зенона Элейского¹⁰ [Асмус, 1976, с. 53-55; Чанышев, 1999, с. 223-224]. Вместе с тем, в античной иконографии практически не известны изображения именно бегущего Ахилла. Его образ был тесно связан с событиями Троянской войны, что определяло и появление соответствующих изобразительных сюжетов [Химин, 2009].

В тоже время, особенности воплощения иконографического образа позволяют сопоставить его ещё с одним важным персонажем мифологии, в этот раз древнеиранской – Веретрагной. В 14-м Яште Веретрагна последовательно предстаёт в десяти различных воплощениях, в том числе и в виде юноши (пер. И.М. Стеблин-Каменского, цит. по: [Авеста, 1997, с. 344-345; ср.: Вертиенко, 2013, с. 37]):

*Явился Заратуштре
Шестой раз так Вэтрагна
Создание Ахуры:
Прекрасным юным Мужем
Пятнадцати годов¹¹
Красивым, ясноглазым,
Высоким, быстроногим.*

В связи с этим, возможно, не случайным является сочетание в наборе пластин-аппликаций в комплексах 2-го Семибратнего кургана и Куль-Обы изображений бегущего юноши и крылатого (летающего) кабана, в образе которого также предстаёт Веретрагна [Маразов, 2001, с. 375]¹² (пер. И.М. Стеблин-Каменского, цит. по: [Рак, 1998, с. 138]):

*Летит за Митрой следом
Божественный Вертрагна
Рассвирепевшим вепрем
Злым, острыми зубами*

¹¹ Ср.: согласно Псевдо-Аполлодору (Мифологическая библиотека Э, III, 16), когда началась Троянская война и ахейцы выступили в поход, корабли вёл Ахилл, которому на тот момент исполнилось 15 лет.

¹² О сопоставлении изображений кабана в скифском искусстве с образом древнеиранского Веретрагны см. подробно: [Вертиенко, 2014]. В то же время, Л.В. Копейкина [1986, с. 32] отнесла изображения крылатого кабана к сюжетам из греческой мифологии, которым пока не удается найти ассоциации в скифской религии и искусстве.

*И острыми клыками
Разящим наповал,
Взбешённым, неподступным,
Сердитым, пёстромордым,
Проворнейшим в полёте.*

Учитывая различные соответствия между древнеиранскими текстами Яштов и скифской иконографией (см., например: [Кузьмина, 1976; Раевский, 1985; Вертиенко, 2014; др.]), можно предполагать, что именно образ божества войны (= Веретрагны) воспринимался местным населением в изображениях бегущего юноши на многочисленных золотых пластинках.

Важным моментом является и то, что рассматриваемые пластины с изображением юноши являлись частью декора церемониальной одежды воинов. Наиболее впечатляющим в этом отношении представляется одеяние погребённого во 2-м Семибратнем кургане ¹³, расшитое различными пластинками, на которых были представлены изображения быка, совы, льва, барана, крылатого сфинкса, крылатого кабана, оленя, горного козла, пантеры, петуха, «Афины», Медузы, Силена/Пана и иных антропоморфных образов [Артамонов, 1966, с. 36, рис. 42-50, табл. 107; 109-112]. Репертуар изображений, представленных на пластинах-аппликациях одежды (куртки) ¹⁴ воина, погребённого в кург. 5 у с. Архангельская Слобода, был в разы меньшим и представлен только шестью типами: это изображения юноши, головы хищной птицы, сцены терзания львом лани/козла, треугольников (двух типов) и крестовидных фигур [Грибокова, 2009, с. 107-109, рис. 3], но в целом их было 485 экз. Какие именно пластины, из найденных в Куль-Обе, украшали мужскую одежду, сказать невозможно, поскольку их местонахождение не было зафиксировано. Также трудно сказать и общее количество пластин, служивших аппликациями одежды погребённых. Только в Государственном Эрмитаже их хранится 828 экз. которые делятся на 25 разных типов [Копейкина, 1986]. Представлены они и в других собраниях в разных странах мира [Журавлёв, Новикова, Шемаханская, 2014, с. 14-27]. Однако, вне всякого сомнения, во всех трёх случаях мы имеем дело с погребениями представителей определённого

¹³ В настоящее время Семибратние курганы рассматриваются как усыпальница синдских правителей (см., например: [Горончаровский, 2011б, с. 122]). Однако общий круг образов и характер их воплощения, характерный как для населения Северного Причерноморья, так и Прикубанья, позволяют рассматривать их в едином контексте.

¹⁴ А.М. Лесков предполагал, что пластинами было расшито погребальное покрывало [Лесков, 1974, с. 141; Лесков, 1981, с. 137-140, рис. 25]. Однако мы поддерживаем мнение А.А. Грибковой, основывающееся на полевых наблюдениях Я.И. Болдина, о том, что в данном случае пластины были аппликациями одежды [Грибокова, 2009, с. 107].

высшего слоя скифского общества, одежда которых позволяет соотнести их с так называемыми «золотыми людьми», известными по находкам в восточных регионах Евразийских степей.

Аналогичный «золотой человек» из кургана Иссык, по мнению А.К. Акишева, «был тенью солнечного бога (Митры, Йимы?) на земле», а его костюм «символизирует контаминацию военной и жреческой функций в лице сакского вождя» [Акишев, 1981, с. 59, 62, 64]. Но в тоже время, исследователь допускал сопоставление владыки в особом золотом убранстве с особым образом «солярного Веретрагны, который выступает в образе воина и сражается кинжалом, декорированным золотом» [Акишев, 1981, с. 59]. Речь идёт о ещё одном воплощении Веретрагны, описанном в том же 14-м Яште (пер. И.М. Стеблин-Каменского [Авеста, 1997, с. 344-345; ср.: Вертієнко, 2013, с. 39]):

*Явился Заратуштре
Десятый раз Вэтрагна,
Создание Ахуры:
Великолепным Мужем,
Прекрасным, богоданным,
Златой клинок держащим,
Что разукрашен весь, –
Явился так Вэтрагна.*

В данном случае речь идёт всё же не о золотых одеждах, а только о кинжале, украшенном золотом (см. подробнее: [Вертієнко, 2013]). Находки подобных предметов вооружения также известны в элитных воинских погребениях скифского времени в различных частях Евразийской степи.

Таким образом, изображения бегущих юношей на золотых пластинках, известные по находкам в курганах 2-м Семибратнем, № 5 у с. Архангельская Слобода и Куль-Оба, – появились в середине – второй половине V в. до н.э. и затем продолжали какое-то время бытовать в первой половине IV в. до н.э. Их появление было связано с новыми тенденциями в оформлении атрибутики владык местных народов Северного Причерноморья, в частности, одежды, декорированной многочисленными золотыми аппликациями. Трудно сказать подразумевался ли в образе юноши какой-то конкретный античный мифологический персонаж (как исходный образ) или же мастером была использована стандартная иконографическая схема вне привязки к конкретным образам (например, Аполлону или Ахиллу). Вполне вероятно, что скифами данный образ воспринимался как одно из воплощений Веретрагны (равнозначного скифскому Аресу). Равно как и сам владыка в золотых одеждах воспринимался как земная эманация грозного божества.

Источники и литература

Авеста в русских переводах (1861 – 1996) / Сост., общ. ред., примеч., справ. разд. И.В. Рака. – СПб.: Журнал «Нева» – РХГИ, 1997. – 480 с., карта.

Акишев А.К. Костюм «золотого человека» и проблема катафрактария // Военное дело древних племён Сибири и Центральной Азии. – Новосибирск: Наука, 1981. – С. 54-64.

Алексеев А.Ю. О месте Чертомлыкского кургана в хронологической системе погребений скифской знати IV-III в. до н.э. (по бляшкам-аппликациям и наконечникам стрел) // АСГЭ. – 1984. – Вып. 25. – С. 65-75.

Алексеев А.Ю. Нашивные бляшки из Чертомлыкского кургана // Античная торевтика. – Л.: Искусство, 1986. – С. 64-74, 156-163.

Алексеев А.Ю. Скифская хроника (Скифы в VII-IV вв. до н.э. Историко-археологический очерк). – СПб.: Петербургкомстат, 1992. – 206 с.

Алексеев А.Ю. Хронография Европейской Скифии VII-IV веков до н.э. – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2003. – 416 с.

Алексеев А.Ю. Раннее погребение Куль-Обы и скифские гробницы // Элита Боспора и Боспорская элитарная культура. – СПб.: ПАЛАЦЦО, 2016. – С. 206-215.

Алексеев А.Ю., Мурзин В.Ю., Ролле Р. Чертомлык. Скифский царский курган IV в. до н.э. – К.: Наукова думка, 1991. – 416 с.

Анохин В.А. История Боспора Киммерийского. – К.: Одигитрия, 1999. – 249с.

Античные инталии в собрании Эрмитажа. Альбом / Автор вступ. статьи и сост. О.Я. Неверов. – Л.: Аврора, 1976. – 111 с., 124 ил.

Анфимов Н.В. Древнее золото Кубани. – Краснодар: Краснодар. книж. изд-во, 1987. – 232 с.

Асмус В.Ф. Античная философия. – М.: Высшая школа, 1976. – 543 с.

Артамонов М.И. Сокровища скифских курганов в собрании Государственного Эрмитажа. – Прага; Ленинград: Артия; Искусство, 1966. – 120 с.+табл.

Артамонов М.И. Киммерийцы и скифы (от появления на исторической арене до конца IV в. до н.э.). – Л.: ЛГУ, 1974. – 156 с.

Бабенко Л.И. Золотые нашивные бляшки из кургана Верхний Рогачик: критика источника // РА. – 2015. – № 3. – С. 67-78.

Безсонова С.С. Зображення Афіни за матеріалами Північного Причорномор'я // Археологія. – 1975. – Вип. 17. – С. 23-38.

Бессонова С.С. Религиозные представления скифов. – К.: Наукова думка, 1983. – 183 с.

Бидзиля В.И., Полин С.В. Скифский царский курган Гайманова Могила. – К.: Издательский дом «Скиф», 2012. – 814 с.

Билимович З.А. Два бронзовый таза из Семибратних курганов // СА. – 1970. – № 3. – С. 128-135.

Билимович З.А. Этрусский бронзовый кувшин из IV Семибратнего кургана // *Художественные изделия античных мастеров*. – Л.: Искусство, 1982. – С. 84-85.

Боура С.М. Героическая поэзия / Пер. с англ. и вступ. статья Н.П. Гринцера, И.В. Ершовой. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 808 с.

Брашинский И.Б. Новые материалы к датировке курганов скифской племенной знати Северного Причерноморья // *Eirene: studia Graeca et Latina*. – 1965. – IV. – С. 89-109.

Брашинский И.Б. Фасосская амформа с клеймом из кургана Куль-Оба // *Сообщения Гос. Эрмитажа*. – 1975. – [Вып.] XL. – С. 36-38.

Величко Е.А., Полидович Ю.Б. Золотые находки из «Никопольских курганов» в коллекции Б. И. и В. Н. Ханенко // *АДИУ*. – 2018. – Вип. 2 (27). – С. 138-154.

Вертиенко А.В. Образ вепря в иранской традиции – нарратив и визуализация // *Stratum plus*. – 2014. – № 3. – С. 271-280.

Вертієнко А.В. Священні втілення Веретрагні в Яшті 14 // *Polyphonia Orientis*. До ювілею В.С. Рибалкіна. – К.: Інститут сходознавства ім. А.Ю. Кримського, 2013. – С. 33-51.

Виноградов Ю.А. Курганы варварской знати V в. до н.э. в районе Боспора Киммерийского (Опыт интерпретации) // *ВДИ*. – 2001. – № 4. – С. 77-87.

Горбунова К.С. Чернофигурные аттические вазы в Эрмитаже. Каталог. – Л.: Искусство, 1983. – 224 с.

Горончаровский В.А. Семибратние курганы: анализ конструкции и инвентаря погребальных сооружений // *Боспор Киммерийский и варварский мир в период античности и средневековья. Взаимовлияние культур / XII Боспорские чтения*. – Керчь, 2011а. – С. 84-93.

Горончаровский В.А. Синдика в период возведения Семибратних курганов // *Мнемон: Исследования и публикации по истории античного мира*. – СПб, 2011б. – Вып. 10. – С. 115-140.

Грейвс Р. Мифы Древней Греции / пер. с англ. К. Лукьяненко. – Екатеринбург: У-Фактория, 2005. – 1008 с.

Грібкова Г.О. Ювелірні вироби з кургану № 5 біля с. Архангельська Слобода // *Епоха раннього заліза*. – Київ; Полтава, 2009. – С. 103-110.

Грібкова Г.О. Образ Геракла на пластинах-аплікаціях з колекції МКУ // *Музейні читання. Матеріали наукової конференції "Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки"*. – К., 2011. – С. 121-129.

Дюбрюкс П. Собрание сочинений : в 2 т. / пер. с фр. Н.Л. Сухачев, сост. И.В. Тункина. – СПб.: Коло, 2010а. – Т. I : Тексты. – 728 с.

Дюбрюкс П. Собрание сочинений : в 2 т. / пер. с фр. Н.Л. Сухачев, сост. И.В. Тункина. – СПб.: Коло, 2010б. – Т. II : Иллюстрации. – 312 с.

Журавлёв Д.В., Новикова Е.Ю., Шемаханская М.С. Ювелирные изделия

из кургана Куль-Оба в собрании Исторического музея. – М.: Государственный исторический музей, 2014. – 352 с.

Зограф А.Н. Античные монеты // МИА. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1951. – № 16. – 264 с.+L табл.

Ильинская В.А., Тереножкин А.И. Скифия VII-IV вв. до н.э. – К.: Наукова думка, 1983. – 380 с.

Колтухов С.Г., Сенаторов С.Н. Скифские погребения в курганном могильнике Дорт-Оба // История и археология Крыма. – Симферополь, 2015. – Вып. II. – С. 102-122.

Копейкина Л.В. Золотые бляшки из кургана Куль-Оба // Античная торевтика. – Л.: Искусство, 1986. – С. 28-63, 148-155.

Коровина А.К. К вопросу об изучении Семибратних курганов // СА. – 1957. – № 2. – С. 174-187.

Кубышев А.И., Бессонова С.С., Ковалёв Н.В. Братолюбровский курган. – К., 2009. – 192 с., 16 с. цв. вкл.

Кузьмина Е.Е. Скифское искусство как отражение мировоззрения одной из групп индоиранцев // Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии. – М.: Наука, 1976. – С. 52-65.

Кузьмина Е.Е. Конь в религии и искусстве саков и скифов. // Скифы и сарматы. – К.: Наукова думка, 1977. – С. 96-119.

Кулланда С.В. Скифы: язык и этногенез. – М.: Университет Дмитрия Пожарского, 2016. – 232 с.

Лесков А.М. Новые сокровища курганов Украины. – Л.: Аврора, 1972. – 152 с.

Лесков А.М. Курганы: находки, проблемы. – Л.: Наука, 1981. – 168 с.

Лесков О. Скарби курганів Херсонщини. – К.: Мистецтво, 1974. – 124 с.

Манцевич А.П. Курган Солоха. Публикация одной коллекции. – Л.: Искусство, 1987. – 143 с.

Маразов И. Фиалата от Кул-Оба – образът на «другия» в изкуството на скитите // МИФ-7: Αλοθέωσις. На акад. Дмитри Сергеевич Раевски. – София, 2001. – С. 360-423.

Мелюкова А.И. Краснокутский курган. – М.: Наука, 1981. – 112 с.

Мозолевский Б.Н., Полин С.В. Курганы скифского Герроса IV в. до н.э. (Бабина, Водяна и Соболева Могилы). – К.: Стилоз, 2005. – 599 с.

Монахов С.Ю. Греческие амфоры в Причерноморье. Комплексы керамической тары VII-II веков до н.э. – Саратов: Саратовский университет, 1999. – 680 с.

Неверов О.Я. Геммы античного мира. – М.: Наука, 1983. – 142 с.

Одесский археологический музей АН УССР. Альбом / Отв. ред. Г.А. Дзис-Райко. – К.: Наукова думка, 1983. – 199 с.

Онайко Н.А. Античный импорт в Приднепровье и Побужье в IV-II вв. до н.э. // САИ. – М.: Наука, 1970. – Вып. Д1-27. – 134 с.

Полидович Ю.Б. Образы фантастических животных в искусстве народов скифского мира // Донецкий археологічний збірник. – Вінниця, 2015. – № 19. – С. 85-142.

Полин С.В. Амфоры и клейма из кургана № 32 у г. Орджоникидзе и некоторые вопросы амфорной хронологии // Античный мир и археология. – Саратов, 2011. – Вып. 15. – С. 240-264.

Раевский Д.С. Очерки идеологии скифо-сакских племён. Опыт реконструкции скифской мифологии. – М.: Наука, 1977. – 216 с.

Раевский Д.С. Эллинские боги в Скифии? (К семантической характеристике греко-скифского искусства // ВДИ. – 1980. – № 1. – С. 49-71.

Раевский Д.С. Модель мира скифской культуры. Проблемы мировоззрения ираноязычных народов евразийских степей I тысячелетия до н.э. – М.: Наука, 1985. – 256 с.

Рак И.В. Мифы Древнего и раннесредневекового Ирана (зороастризм). – СПб.-М.: Журнал "Нева" – "Летний Сад", 1998. – 560 с.

Рождение Олимпийских игр. Каталог выставки. – М.: Государственный исторический музей, 2004. – 112 с.

Ростовцев М.И. Скифия и Боспор. – Л., 1925. – 621 с.

Русяева М.В. Образ Геракла на произведениях торевтики IV в. до н.э. из Северного Причерноморья // Античный мир и археология. – Саратов, 2002. – Вып. 11. – С. 178-182.

Русяева М. Иконографія образу Геракла за пам'ятками торевтики зі скіфських курганів IV ст. до н.е. // Художня культура. Актуальні проблеми. – К.: Фенікс, 2007. – Вип. 4. – С. 296-306.

Сабатье П. Керчь и Боспор: Замечания о керченских древностях и опыт хронологии царства Боспорского. – СПб., 1851. – 147 с.

Силантьева Л.Ф. Некрополь Нимфея // Некрополи Боспорских городов (МИА. № 69). – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1959. – С. 5-107.

Скржинская М.В. Древнегреческие праздники в Эллад и Северном Причерноморье. – СПб.: Алетейя, 2010. – 464 с.

Скржинская М.В. Мифы о героях в античных государствах Северного Причерноморья // Боспорские исследования. – Симферополь, 2011. – Вып. XXV. – С. 19-78.

Таруашвили Л.И. Искусство Древней Греции: Словарь. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 336 с.

Тереножкин А.И., Мозолевский Б.Н. Мелитопольский курган. – К.: Наукова думка, 1988. – 264 с.

Тревер К.В. Очерки по истории культуры древней Армении (II в. до н.э. – IV в. н.э.). – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1953. – 217 с.

Уильямс Д., Огден Дж. Греческое золото. Ювелирное искусство классической эпохи. V-IV вв. до н.э. – СПб.: Славия, 1995. – 272 с.

Фиалко Е.Е. Золотые бляшки из кургана Огуз // РА. – 2003. – № 1. – С. 124-133.

Фиалко Е.Е. Фракийская узда из кургана Огуз // РА. – 1995. – № 1. – С. 133-147.

Ханенко Б.И., Ханенко В.Н. Древности Приднепровья и побережья Чёрного моря. К., 1907. – Вып. VI. – 44 с., [21] л. ил.

Химин М.Н. Иконография Ахилла и тема предопределенности судьбы героя в древнегреческой вазописи VI-IV вв. до н.э. Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. – СПб., 2009. – 12 с.

Чанышев А.Н. Философия Древнего мира. – М.: Высшая школа, 1999. – 703 с.

Шaub И.Ю. Миф, культ, ритуал в Северном Причерноморье (VII-IV вв. до н.э.). – СПб: Филол. факультет СПбГУ, 2007. – 484 с.

Marshall F.H. Catalogue of the Jewellery, Greek, Etruscan and Roman, in the Departments of Antiquities, British Museum. – London: British Museum, 1911.

Piotrovsky B., Galanina L., Grach N. Scythian Art. The legacy of the Scythian world: mid-7th to 3rd century B.C. – Leningrad: Aurora, 1987. – 183 p.

Rostowzew M. Skythien und der Bosphorus. – Berlin, 1931. – XI+651 S.

Vickers M. Scythian and Thracian Antiquities in Oxford. – Oxford: Ashmolean museum, 2002. – 80 p.



Рис. 1.

Пластины из 2-го Семибратнего кургана и аналогии к ним:

- 1, 2, 5 – 2-й Семибратний курган; 3 – курган Куль-Оба;
4 – курган № 17 некрополя Нимфея; 6 – Мелитопольский курган
(по: [Артамонов, 1966; Piotrovsky, Galanina, Grach, 1986];
6 – фото Д.В. Клочко). Масштабы разные.



Рис. 2.

Пластины с изображением юноши: 1-8 – курган Куль-Оба (1, 5 – Гос. Эрмитаж; 2, 7 – ГИМ; 3, 6 – Британский музей; 4 – ОАМ; 5 – МИДУ), 8 – кург. № 5 у с. Архангельская Слобода (по: [Артамонов, 1966; Журавлёв, Новикова, Шемаханская, 2014; Marshall, 1911; Одесский археологический музей, 1983; Грібкова, 2011]). Масштабы разные.

Триколенко О. В.
Триколенко С. Т.

Золоте намисто з підвісками у вигляді жолудів із поховання некрополя Німфея

У статті розглядається пам'ятка давньогрецької торевтики – золоте намисто з підвісками у вигляді жолудів із поховання в некрополі Німфея. На прикладі, зокрема, цієї знахідки простежується безперервність древнього культу дуба на великих обширах Євразії, деякі його прояви в скіфський час.

Ключові слова: давньогрецька торевтика, Німфей, мотив жолудів, культ дуба.

У 2002 р. вийшла книга Міхаеля Вікерса «Скіфські та фракійські старожитності в Оксфорді» [Vickers, 2002]. Видання ілюстроване кольоровими фотографіями й знову привертає увагу до цієї мало відомої у нас колекції.

У грудні 1868 р. під час хижацьких розкопок некрополя Німфея було зруйновано кілька поховань. Знахідки не були куплені для російських музейних зібрань і потрапили в Англію. Частина їх зберігається нині в Оксфорді (Ashmolean Museum Department of antiquities). В публікаціях цього матеріалу за підписами А.Л. (1869 р.) (вірогідно, А. Люценко, який працював тоді директором Керченського музею) та Е. Гарднер (1884 р.) міститься багато суперечливих даних. Зокрема, Е. Гарднер пише про одне чоловіче й чотири жіночих поховання, що не збігається із записами А.Л. [Черненко, 1970, с. 190]. В умовах, коли питання відносно положення похованих, складу й розміщення інвентаря тощо, з'ясувати вже неможливо, все ж залишається важливим вивчення окремих предметів. Комплекси в цілому датуються другою половиною V ст. до н.е. [Черненко, 1970, с. 196]. Вони виконані на високому художньому рівні. Деякі вироби однотипні – зокрема, намиста.

До багатого жіночого поховання кургану IV (за Е. Гарднером або ж «жіночого поховання сімейної гробниці», за публікацією А.Л. в «Древностях») відносилось золоте намисто з підвісками у вигляді жолудів [Vickers, 2002, р. 36-37, pl. 12].

Прикраса має вигляд низки жолудів, вкритих позолотою, стилізована з елементами реалізму та художньо продумана (рис. 1). Ланцюгоподібна рухлива основа намиста зіставлена з невеликих округлих пластинок з декоративним рельєфним зображенням круглопелюсткових квітів,

з'єднаних між собою деталями-ланками у формі двох зрощених опуклими боками півмісяців, що їх рівномірно охоплюють. Схожі прикраси, з таким самим чергуванням деталей, характерні для виробів північно-грецького походження. Посередині пластинок обох типів (і круглих, і у вигляді півмісяця) закріплені однакові маленькі круглі квіточки з серцевинкою, а зверху і знизу, між здвоєними півмісяцями, є такі ж деталі, як пелюстка круглих квіток на пластинках. У цілому утворюється золота орнаментальна стрічка, до якої знизу прикріплено об'ємні пустотілі підвіски у формі жолудів однакової величини, близької до натуральної. Кожний жолудь підвішений під круглою пластинкою з квіткою. На частині намиста, що збереглася 22 жолудя. Деякі з них деформовані. Між жолудями до з'єднувальних пластинок підвішені маленькі підвіски – амфориски. Їх, як і відповідних ланок, збереглося 20.

Намисто схоже на золоте мереживо. Воно зроблене за принципом орнаменту-бігунця й за сприйняттям наче окантовувало шию, як вишивка на горловині одягу. Візерунок, по суті простий, зіставлений з небагатьох (4–2 пластинки і 2 підвіски) різних деталей. Витриманий чіткий композиційний ритм.

На намисті у вирівняному вигляді золоті жолуді майже торкалися б один одного, але коли намисто лягає по формі овалу так, як на шії людини, вони трохи розходяться по колу, між ними є відстань; жолуді стають відокремленими, оглядними – їх добре видно з трьох боків. Досить типовими, загостреними до низу маленькими амфорисками обіграні проміжки між жолудями від золотої стрічки до вінця шляпки.

Розглянемо деталі намиста докладніше. Золоті жолуді зроблені досить точними, пропорційними. Дубові жолуді в природі взагалі ювелірні – красиві, чіткі до знаковості, у виробках легко впізнаванні. Вони мають підходящий для ювелірних виробів розмір і форму – їх найчастіше зображують саме натуральних розмірів. Зроблені жолуді реалістично, проте не натуралістично. Жолуді об'ємні, порожні всередині, через що на всіх тепер є більші чи менші вм'ятини. На них можемо роздивитися всі частини, що є й на справжніх жолудях: плід з чашолистком від квітки та шляпку з коротким хвостиком. Поверхні безпосередньо самих плодів гладенькі, натомість шляпки фактурні. Об'ємні деталі значно посилюють тональні контрасти, акценти, засоби виразності горельєфа. Хоча на золотій стрічці – круглих пластинках та сегментах, які поєднують розміщені декоративні стилізовані квіти, типові для багатьох подібних виробів, відчуття шаблонності та масовості немає, оскільки орнаментика у даному виробі повністю підпорядкована головним елементам – жолудям. На прикладі цього виробу можна підтвердити вже висловлену нами думку про надзвичайну

обізнаність митців давнини у особливостях природних форм – унікальна деталізація основних елементів на тлі певного узагальнення [Триколенко, Триколенко, 2012, с. 137-145].

Для нас становить інтерес й те, жолуді якого з видів дубів зображені. Всього рід дубових налічує близько 600 видів. Якщо відразу відокремити американські, далекосхідні та ін. недосяжні й дуже віддалені за тих часів, а дослідити тільки рослини великого середземноморського регіону – видно, що вони найбільше схожі на жолуді дуба кам'яного (*Quercus ilex* L.), який росте в Середземномор'ї, а також на жолуді дуба звичайного (*Quercus robur* L.), поширеного в степовій та лісостеповій зонах, ареал якого дуже широкий.

Мотиви дубових гілок з листям, жолудів були досить популярні у давньогрецькому ювелірному мистецтві. Це пояснюється як широким розповсюдженням даного дерева, так і його сакральним значенням в міфології.

Збереглося кілька античних золотих виробів із зображеннями жолудів. Намисто, сплетене з тонкої проволочки й прикрашене підвісками у вигляді голів Селена (рис. 2), які чергуються з підвісками в формі жолудів та квітів, виконане ювелірами Єгипту епохи Птолемеїв. Воно цікаве, зокрема, орнаментальною схемою і тим, що жолуді теж зроблені у вигляді підвісок. У ньому відбувається чергування рівномаштабних елементів, які втілюють флористичну символіку – жолуді, квіти, бутони та образ божества, яке асоціюється з виноградними лозами – Селена. Можливо, що це намисто втілювало складові певного культу, який не зберігся в літописних джерелах. Відоме також золоте намисто з Еретрії V ст. до н.е., яке зберігається в Національному археологічному музеї Афін. У ньому жолуді чергуються з округлими ягодами яйцеподібної форми, а центральна частина оформлена масштабним декоративним елементом (рис. 3). Варто згадати також мікенське золоте намисто, датоване 1300-ми роками до н.е., у якому, подібно до вже розглянутого намиста із головами Селена, жолуді чергуються з головами бика (рис. 4). Радше за все, таким чином знайшла виявлення легенда про мінотавра, яка була широко відома на всій території античної Греції. Проте, голови на цьому виробі оформлені дуже кучерявим хустром, що робить їх подібними до баранячих. У такому випадку вони можуть трактувати символіку виробу, як втілення легенди про золоте руно. Щоправда, цій версії суперечить форма рогів тварин.

Листя дуба та жолуді також ставали об'єктом зображення для вінків – згадаймо македонський вінок із золотого дубового листя з колекції Лувру (рис. 5); діадему з прикрасами у вигляді дубового листя, знайдену Генріхом Шліманом у знаменитих «скарбах Пріама» (рис. 6);

вінок з дубового листя та жолудів пізнього класичного періоду, який зберігається в колекції Бостонського музею витончених мистецтв (рис. 7); етрурійський вінок з дубового листя IV ст. до н.е., що зберігається в колекції Григоріанського археологічного музею у Ватикані (рис. 8).

Розглянемо докладніше причини, які стимулювали митців давнини обирати для своїх витворів саме жолуді та листя дуба. Прототипами прикрас із зображеннями рослин, безсумнівно, були різні вінки, квіти, що кріпилися до одягу, букетики та ін. зі справжніх гілочок з листям, квітів, китиць ягід, насіння та ін. Різні рослини є найдревнішими оздобами й прикрашати ними напевне почали ще за доби палеоліту. В ритуалах, фольклорних та ігрових діях, у якості оберегів та ін., вони використовуються і досі. Багаті євразійські традиції флористичного тотемізму розвинені в Індії. В багатьох місцях поклоняються деревам, бо вважають їх обителями якихось духів. У багатьох районах країни імена людей походять від назв тварин чи рослин, яким вони поклоняються [Парнов, 2004, с. 103]. Стихію рослини зороастрійці завжди пов'язували з вічним життям, вважали символом безсмертя [Глоба, 2002, с. 37]. Варто пригадати і слов'янські паралелі – українські та російські прізвища Дубина, Дубов, Дубинський, Вирвидуб (козацьке) та ін., які асоціювалися з могутністю та безсмертям. Роль продуктів збиранництва, дикоростучих рослин у господарстві, сакральній сфері, й культурі в цілому споконвічно дуже значна. Особливо стійкі й розгалужені їх культи в переважно неземлеробських, кочових, мисливських спільнотах. За обрядовістю й способами спілкування з божеством скіфська релігія належала до числа шаманістичних. Вона склалася на території Сибіру та Центральної Азії [Кубарев, 1987, с. 44-45]. На початкових етапах увібрала, зокрема, місцевий досвід рослинної магії, знахарства, а з початком грецької колонізації Північного Причорномор'я – частину давньогрецької міфологічної філософії.

На певних етапах розвитку (ймовірно, високий палеоліт – неоліт) з усвідомленням циклічності природи рослини (зокрема, плоди, насіння) стали наділяти й змістом родючості. В циркумсредземноморській зоні, очевидно, дещо раніше ніж на півночі були започатковані своєрідні яскраво обрядові «зелені» свята та свята врожаю з використанням різних рослин і плодів. Проводилися вони навесні – на початку літа та наприкінці літа – восени.

Ювелірні вироби, створені за рослинними мотивами, знайдені в багатьох археологічних комплексах Древнього Єгипту, Древнього Шумеру, Егейського світу, Древньої Греції.

Намагання реалістично відображати природу характерно для мистецтва Егейського світу і особливо Древньої Греції. У класичну добу, в

період розквіту давньогрецького мистецтва V–IV ст. до н. е. відбувається посилення реалістичної лінії та місцевих мотивів у елліно-скіфській торевтиці. Відповідно, багато цікавих знахідок, у яких проявляється ця тенденція, здійснено на території Скіфії, як одного з основних споживачів античних товарів.

Знання і широке використання різних рослин характерні для скіфських племен та споріднених і сусідніх етносів протягом всієї їх історії. Як свідчать археологічні й писемні джерела, багато рослин використовували для приготування їжі (зелень, приправи та ін.), з них готували лікувальні засоби. Духмяні трави і насіння згадуються в обрядах бальзамування та поховальному. Безсумнівно, скіф'янки робили прикраси з квітів, ягід, насіння, займалися плетінням. Досить багато предметів з дерева, в основному модрини сибірської та берези, нечасто – кедра, залишки рослин (підстилка під похованими з дрібних гілочок курільського чаю, вироби з берести, комля берези та ін.) збереглися в гробницях пазирикської культури Алтаю [Кубарев, 1987, с. 3-299]. У кліматі Північного Причорномор'я рослини майже не зберігаються, тому елементів зі справжніми рослинами у похованнях не знайдено.

Дуб багато разів згадується в давньогрецькій міфології. Роберт Грейвс пише, що древні вожді еллінів, які стали царями-жерцями в культах ясеня і дуба, стали називатися «Зевс» и «Посейдон». Оскільки обидва дерева часто вражає блискавка, вони скрізь у Європі фігурують в народних церемоніях закликання дощу й добування вогню [Грейвс, 1992, с. 28]. Вважалося, що дятли стукотять по стовбурах дубів на дощ [Грейвс, 1992, с. 151]. З перемогою ахейців Зевса і Посейдона возвели в ранг безсмертних і стали зображувати озброєними блискавкою. Пізніше скіпетром Посейдона став тризубець. У Зевса блискавка збереглася як символ його верховної влади [Грейвс, 1992, с. 28].

Як далі зазначає Роберт Грейвс: «Луна – богиня культу дуба була відома під ім'ям Дія («небесна»), а оскільки це був титул додонської богині культу дуба, то, відповідно, вона була дружиною Зевса – Герою. Царі, які дотримувалися старовини називали себе Зевсами» [Грейвс, 1992, с. 164]. Похована знатна скіф'янка могла бути жрицею богині Гери. А також тут можлива думка про царицю, як про дружину царя – Зевса.

Дерево, що виросло з додонського жолудя, було священним дубом Зевса [Грейвс, 1992, с. 167]. Зевса чи Тмола – увінчане дубовим вінком божество гори Тмол, – називають батьком Тантала [Грейвс, 1992, с. 292]. Загадковий пов'язаний з канібалізмом аркадський пастушеський культ дуба, Вовчого Зевса [Грейвс, 1992, с. 296, 302]. В оповіді про вмиротворення еріній називається рощиця вічнозелених крмесонасних дубів [Грейвс, 1992, с. 326-327].

У дуплах дубів селилися рої медоносних бджіл, символіка яких у Давньому світі була значною і позитивною. Прив'язкою до місцевої рослинності, глибокому європейському корінню, пояснюється трансформація культу Зевса-громовержця у культ Перуна-громовержця, деревом якого також вважався дуб. У 1910 р. на дні річки Десни між містами Остром і Черніговом був знайдений Перунів дуб – стовбур дуба з інкрустованими в одній його частині чотирма щелепами дикого кабана, що утворювали правильний чотирикутник.

Виділення царственного дуба серед рослинності післяльодовикового періоду зрозуміло. Це досить теплолюбиві рослини й тяжіють до південних широт середньої смуги та субтропиків. Вони засухостійкі й мало вимогливі до ґрунту. Можуть рости в степах півдня, навіть на досить засолених землях [Качалов, 1970 с. 93-99]. Дуби красиві, виразні; на відкритих місцях виростають великими, розлогими – сприймаються як царі дерев. Дуб може доживати до 1000 років. В Україні найвідомішим дубом вважається «запорізький дуб» з села верхня Хортиця біля Запорожжя, вік якого приблизно 700 років, а об'єм стовбура понад 6 метрів.

Вікові дуби завжди були окрасою лісів, лісостепів, степів, що відображене в класичному пейзажному живописі. Варто згадати полотна І.І. Шишкіна «Среди долины ровныя...» (1883 р.), «Дубовая роща» (1887 р.), О.О. Шовкуненко «Дуби» (1953 р.), «Дуб. Конча-Заспа» (1954 р.).

У дубів дуже тверда цінна деревина, яку часто використовували для виготовлення зброї, в тому числі й парадної – символів влади. Помічено здавна випадки, коли в дуб вдаряє блискавка. 1981 р. на Житомирщині довелося бачити, як величезний дуб розколов удар блискавки під час сильної нічної грози.

Виражений у культурах індоєвропейської спільноти тотемний культ дуба, походить, безперечно, до іще більш давніх часів. Очевидно, він шанувався на величезній території: Європа, Кавказ, частина Південного Приуралля та Центральної Азії; в елліно-скіфські часи – Європа, античне Середземномор'я, Скіфія та землі на схід від неї.

Вважають, що назва «Карпати» має кельтську основу, що зв'язує кельтську назву Карпат «*Karn*», слов'янське *kark/krak* та ім'я Перуна с *perkunija* – «священний дубовий гайок на узвишші, присвячений богу-громовержцю» [Попович, 1985, с. 36]. Культ Перуна безпосередньо пов'язаний з культом дубів на узвишсях. Паралелі слов'янському Перуну – Індра індійської міфології (в слов'янській його ім'я відобразилося у слові *jedрь*), германський Тор, балтський Перкунас, Зевс-громовержець. У Зевсі болгарські письменники та перекладачі впізнавали Перуна [Попович, 1985, с. 88]. Перун мав пряме відношення до родючості, як хазяїн

«верхніх» вод – дощу. Яскрава ілюстрація цьому – обряд закликання дощу «пеперуда» у болгар [Попович, 1985, с. 88-89].

У хроніці Гельмольда (XII ст.), де мова йде про слов'ян-ободритів, говориться: «Не сумніваються, що між різними божествами, якими вони вважають лани й ліси, печалі й радощі, існує один бог у небі, який наказує іншим (богам), що він могутній, тримає під опікою небесні справи, ці ж (боги), котрі слухняно виконують свої обов'язки, походять від його крові, й кожний з них тим більш значущий, чим ближче він до цього бога богів. Деякі ранні свідоцтва хроністів дозволяють думати, що йдеться про Перуна: так, Прокопій Кесарійський говорить, що слов'яни „бога блискавки вважають єдиним володарем всього» [Попович, 1985, с. 89].

На прикладах міфологічних концепцій різних народів у різні історичні періоди ми розглянули значущість рослинності загалом та дубів зокрема. Звернення до зображень плодів дуба або його листя було дуже актуальним за часів античності, і знайдені археологічні пам'ятки підтверджують їх значення. Також проглядається безперервність, флористичних культів регіону. В Скіфії Північного Причорномор'я ніби підхоплюються прадавні споконвічно європейські, праскіфські й середземноморські традиції вшанування рослин, і пізніше значною мірою передаються племенам скіфів-хліборобів, а також новонародженій культурі східних слов'ян.

Джерела і література

- Глоба П.П. Aspectarium. – Минск: ААОО Астра. –2002. – 537 с.
- Грейвс Р. Мифы Древней Греции / пер. з англ. – М.: Прогресс, 1992 – 624 с.
- Качалов А.А. Деревья и кустарники : Справочник. – М., 1970. – 406 с.
- Кубарев В.Д. Курганы Уландрыка. – Новосибирск: Наука, 1987. – 304 с.
- Парнов Е. Уважайте окружающий мир! // Знание – сила. – 2004. – № 10 (928). – С. 103.
- Попович. М. В. Мировоззрение древних славян. – К.: Наукова думка, 1985. – 168 с.
- Триколенко О.В., Триколенко С.Т. Изображение осы с пауком на золотых пластинках из Мелитопольского кургана и его связь с реальностью // Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки». – К: ТОВ «Фенікс», 2012. – С. 137-145.
- Черненко Е. В. Погребения с оружием из некрополя Нимфея // Древности Восточного Крыма (Предскифский период и скифы). – К.: Наукова думка, 1970. – С. 190-198.
- Vickers M. Scythian and Thracian antiquities in Oxford. – Oxford: Ashmolean Museum, 2002. – 80 p.

Резюме

В статье рассматривается памятник эллино-скифской торевтики – золотое ожерелье с подвесками в виде желудей из погребения некрополя Нимфея. На примере, в частности, этой находки прослеживается непрерывность древнего культа дуба в обширном районе Евразии, некоторые его проявления в скифское время.

Summary

The article deals with the monument of the Hellenic-Scythian toroets - a gold necklace with pendants in the form of acorns from the burial place of the necropolis of Nymphaeus. On an example, in particular, this finding can trace the continuity of the ancient cult of oak on the vast expanses of Eurasia, some of its manifestations in Scythian time.



Рис. 1.

Намисто з некрополя Нимфея. Оксфорд, Ashmolean Museum
Department of antiquities



Рис. 2.

Намисто з Єгипту епохи Птолемеїв.
Лондон, Британський музей





Рис. 3.
Намисто з Еретрії V ст. до н.е.
Афіни, Національний археологічний музей



Рис. 4.
Намисто з Мікен 1300-х років до н.е.



Рис. 5.
Вінок із золотого дубового листя.
Париж, Лувр



Рис. 6.
Діадема з прикрасами у вигляді дубового
листя. «Скарби Пріама», із знахідок Генріха
Шлімана



Рис. 7.
Вінок з дубового листя та жолудів пізнього
класичного періоду. Колекція Бостонського
музею витончених мистецтв



Рис. 8.
Вінок із золотого дубового листя з Етрурії IV ст. до н.е.
Ватикан, Григоріанський археологічний музей

**ПАМ'ЯТКИ
ЮВЕЛІРНОГО МИСТЕЦТВА
ЧАСІВ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ**



**Біляєва С.О.
Фіалко. О.Є.**

Декоративні металеві накладки з розкопок Тягинського городища 2017 р.

Статтю присвячено новим аспектам історії Південної України за доби Великого князівства Литовського, Руського та Жемайтійського, які відкриваються завдяки знахідкам декоративних предметів литовського походження на городищі Тягинь, де знаходилась фортеця Великого князя Вітовта.

Ключові слова: Велике князівство Литовське, фортеця, декоративні металеві накладки, торгівля.

Перебування українських земель у складі Великого князівства Литовського, Руського та Жемайтійського залишається одним з мало вивчених періодів історичного розвитку. Це особливо стосується корпусу археологічних матеріалів, дослідження пам'яток спільного історико-культурного контенту, а також взаємозв'язків населення Балтії та Причорномор'я.

У цьому сенсі надзвичайно актуальним є вивчення матеріальної культури Південного прикордоння Литовсько-Руської (української) федеративної держави із Золотою Ордою, італійськими містами-державами, які посідали провідне місце у розвитку торгівлі у чорноморському та середземноморському басейнах. Саме тут, на торговому шляху із північного Заходу на Південний Схід, функціонували митниці та переправи (Таванська та Тягинська). Завдяки дослідженням матеріалів пам'яток цього регіону, історія облаштування південного кордону, його фортифікації постає більш відомою. У хронологічному проміжку часу просування на Південь та формування південної ділянки кордону пов'язані із діяльністю Великого князя Литовсько-Руської держави Вітовта наприкінці XIV – першій половині XV ст. Проте, конкретизація питань будівництва фортець, їх функціонування, характеристика культурного шару залишалися актуальним завданням подальшого історико-археологічного вивчення.

Для вирішення цих питань важливим об'єктом досліджень постає історико-архітектурний та археологічний комплекс, розташований поблизу с. Тягинка Бериславського району Херсонської області, до якого входять пам'ятки Великого та Малого городищ, й, насамперед, пам'ятка національного значення – фортеця Тягин. Перші її розкопки були здійснені у 1914 р. В. Гошкевичем, а результати видрукувані у

«Літопису Херсонського музею» 1916 р. [Гошкевич, 1916]. Ним також були досліджені і поховання середньовічного могильника.

Продовження вивчення археологічного комплексу Тягиня протягом ХХ ст. та на початку ХХІ ст. пов'язане із іменами кількох науковців – М.І. Абікулової, М.П. Оленковського, С.В. Бахматова, які доповнили інформацію про цю пам'ятку, утім ці роботи мали епізодичний, нерегулярний характер. У 2009-2010 рр. тут проводили розкопки співробітники Національного заповідника «Хортиця» під керівництвом В.Є. Ільїнського. В різних частинах городища були закладені чотири розкопи загальною площею 220 м². Отримані результати засвідчили наявність різночасових культурних нашарувань. При цьому доволі значна частина монументальних будівельних об'єктів з вапняку та велика кількість артефактів належать залишкам XIV-XV ст. [Петрашина, 2011, с. 71-79]. В той же час, на думку однієї з учасниць досліджень – В. Петрашиної, отримані результати свідчать про фрагментарність отриманих даних, «адже вивчення обмеженої ділянки укріплень не дає повного уявлення про загальну фортифікаційну систему Великого князя Вітовта, татарські об'єкти, планування та інфраструктуру середньовічного міста о. Тягинь» [Петрашина, 2011, с. 79].

У 2016 р. Південна Середньовічна експедиція Інституту археології НАН України (під керівництвом С.О. Біляєвої) розпочала археологічне дослідження на території Великого Тягинського городища із перспективою планомірного вивчення його планування, забудови, комплексу артефактів. Результати робіт засвідчили наявність потужного культурного шару та забудови на території ділянки городища, яка була досліджена. Переважна кількість знахідок відноситься до часів існування фортеці Вітовта. Тому розкопки було продовжено у 2017 р.

Новими віхами досліджень постали: подальше відкриття специфічних рис міського характеру населеного пункту за наявністю водопровідних труб та асортименту кераміки (сграфіто, різних форм столового посуду з поливою); підтвердження функціонування митниці із досить широким колом зв'язків, про що свідчать польська монета з білону, бронзові та срібні генуезько-татарські монети чекана Кафи першої половини XV ст. Монети цього ж типу, за визначенням В.Б. Пиворовича, були і раніше знайдені на Тягині.

Вперше за час дослідження городища, на ньому були виявлені чіткі ознаки литовського етнокультурного компоненту. Можливо, внаслідок перебування тут литовських купців або чиновників литовського походження тут були знайдені декоративні металеві накладки. Ними зазвичай оздоблювали шкіряні гаманці, що входили до кола масових знахідок на пам'ятках середньовічної Литви.

У Тягині знайдено дві накладки хрестоподібної форми. Вони зафіксовані на різних ділянках городища, відрізняються розмірами та матеріалом, з якого зроблені.

Перша накладка зафіксована на його південно західній окраїні (Розкоп 1) під час розчищення підлоги будівлі, на глибині 0,75 м (рис. 1, 2). Накладка виготовлена з бронзи, ледве випукла, краплеподібна центральна частина зверху закінчується виступом, який послуговує вертикальною петелькою з шишечкою; по боках її – два округлих виступи із заклепками на тильному боці для фіксації на шкіряній основі гаманця. Нижню частину оформлено виступом у вигляді перевернутої краплі, загостреної до низу. Розмір накладки $3,2 \times 2,0$ см, товщина 0,2 см, діаметр петлі 0,55 см, висота заклепки 0,3 см, діаметр заклепки 0,3 см.

Другу накладку знайдено у центральній найвищій ділянці городища (Розкоп 2) під час розчищення завалу вапняку та цегли від будівлі, вірогідно, великого розміру, на глибині 0,6 м (рис. 1, 1). Хрестоподібна накладка залізна, із трьома заклепками на тильному боці та вертикальною петелькою. Візуально вона більш масивна, ніж перша. Її розміри – $4,1 \times 2,5$ см, товщина 0,2 см, діаметр петлі 0,8 см, висота заклепки 0,6 см, діаметр заклепки 0,8 см.

Обидві металеві аплікації репрезентують частину побутової культури литовського етносу. Подібними елементами прикрашалися гаманці-мошні різних типів, знайдені на багатьох пам'ятках Литви (рис. 2), зокрема під час розкопок Нижнього замку палацу литовських королів у Вільнюсі та інших замків. Так, лише у шарах XIV-XV ст. Нижнього замку Великих князів литовських серед 10 тис. шкіряних виробів знайдена велика кількість гаманців, які використовувалися не лише для зберігання грошей, що свідчить про їхню надзвичайну популярність та широке розповсюдження. Гаманці були прикрашені накладками різноманітних типів. Один гаманець могли прикрашати кількома накладками, які репрезентували різні їхні типи. Такі металеві прикраси належать до категорії масових знахідок з могильників XIV-XVI ст. і є невід'ємною частиною культури литовців різного соціального статусу. До цього слід додати, що, як свідчать матеріали поховань у могильниках, гаманці були частиною і чоловічого, і жіночого костюму. Повна аналогія накладки з бронзи, знайденої у Тягині, походить з матеріалів могильника Діктарай, більша частина артефактів якого датується XIV-XVI ст. При цьому фрагмент виробу демонструє як саме кріпилася накладка на гаманець [Urbanavičiene, 1995, s. 184, pav. 35, 1].

Доволі близькі їм і бронзові накладки на шкіряні гаманці з могильника в Кармелаві XIV-XVI ст. [Rickevičiūtė, 1995, s. 73 103, pav. 23].

Загалом, шкіряні гаманці та торби з накладками різних типів: поясні, сакви (перекидні через плече) та інших різновидів були широко розповсюджені на теренах Європи та у Азійських країнах, але їх крій та декоративні деталі відрізнялися відповідно до регіональних і культурних особливостей та вподобань. Вологі ґрунти Литви, інших країн Балтії, Скандинавії та ряду районів Європи зберігають більшість виробів у майже оригінальному стані, що, в свою чергу, надає можливість пошуку аналогій відповідних знахідок для регіонів, де немає таких сприятливих умов для збереженості артефактів.

Крім вищезгаданих накладок до предметів декоративного призначення, які також могли мати литовське походження, належить залізна каблучка-печатка, знайдена у 2016 р. поблизу розкопу. На овальному щитку каблучки проглядається дещо пошкоджене викарбуване зображення. За композицією воно нагадує сюжетну лінію «Погоні» – вершник на коні.

В цьому контексті також привертає увагу бронзовий пластинчастий браслет з відігнутими назовні не зімкнутими кінцями. Відповідності йому відомі у пам'ятках з території Литви, приміром, серед реманенту поховань XIII-XIV ст.: Обяляй [Urbanavicus, Urbanavičiene, 1988, s. 9-63]. Знахідка такого браслету на Тягінському городищі ставить питання про його можливу належність до кола литовських старожитностей, знайдених на цій пам'ятці. Проте близькі за формою браслети відомі і у східнослов'янських землях, на що звертають увагу і автори публікації матеріалів могильника Обяляй. У типологічній класифікації Г.О. Федорова-Давидова браслет такої форми було виділено у тип IV, який не набув масового поширення серед старожитностей кочовиків [Федоров-Давыдов, 1966, с. 41].

Знахідки речей, які мають чіткі ознаки належності литовському етносові на далекому південному кордоні Великого князівства Литовського, Руського та Жемайтійського, засвідчують реальне значення фортеці у Причорноморському регіоні, як оборонної споруди та митниці у загальній системі укріплень, розгорнутій із заходу на схід литовським князем Вітовтом: від Білгороду та Дашеву до Тавані та Тягині. Комплекс артефактів, який включає речі литовського походження та монетні знахідки широкого географічного діапазону, дозволяє засвідчити та відстежити торгівельні стосунки можливих партнерів литовсько-руської держави та Золотої Орди.

Джерела і література

Гошкевич В. Раскопки на острове против м. Тягинки // Летопись Херсонского музея за 1914 год. – 1916. – Вып. 6. – 48 с.

Петрашина В. Археологічні дослідження Національного заповідника «Хортиця» на о. Тягинь 2010 р. (за матеріалами розкопу № 3) // Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні. – 2011. – Вип. 20. – С. 71-79.

Федоров-Давыдов Г.А. Кочевники Восточной Европы под властью золотоордынских ханов. – М., 1966. – 228 с.

Rickevičiūtė K. Karmėlavos kapininas // Lietuvos archeologija. – 1995. – Т. 11. – С. 73-103.

Urbanavičiūtė S. Dictarų kapininas // Lietuvos archeologija. – 1995. – Т. 11. – С. 184.

Urbanavicius V., Urbanavičiūtė S. Archeologiniai tyrimai // Lietuvos archeologija. – 1988. – Т. 6 – С. 9-63.

Summary

Biliaieva S., Fialko O.

Decorative metal details from the excavations of the Tyagin's settlement in 2017

Keywords: Grate Principality of Lithuania, fortress, decorativ metal plates, trade.

In the course of the excavation of the South Medieval expedition of the Institute of archaeology of NAS of Ukraine on the Tyagin's city settlement near the fortress on the river Dnieper in Kherson region the decorative metal artefacts of the Lithuanian origin have been discovered. The main place take two decorative plates of the cross similar forms. One plate made from bronze and the second one from iron. The same details distributed among the burial equipment in the cemeteries of the XIV XV centuries in Lithuania as the decorations of the skin bags. In the same cultural level, as plates, the bronze bracelets with not closed ends were founded.

Moreover, in 2016 the iron ring stamp with imagine of the rider on the horse, resembled the composition of "Pursuit" was found also.

The fortress Tyagin built by the Great Dux of the Lithuanian and Russ federative state Vitautas on the border with Gold Horde at the end of the XIV century. It was the part of the fortification system of Principality functioned in the first part of the XV century in the North Black Sea area to defend the internal lands from Nomadic invasion.

Резюме

Беляева С.А., Фиалко Е.Е.

Декоративные металлические накладки из раскопок Тягинского городища в 2017 г.

Ключевые слова: Великое княжество Литовское, крепость, декоративные металлические накладки, торговля.

В ходе раскопок Южной Средневековой экспедиции Института археологии НАНУ на городище Тягинь вблизи крепости, на реке Днепр в Херсонской области, были найдены декоративные металлические артефакты литовского происхождения. Главное место среди них занимают две декоративные накладки крестовидной формы. Одна накладка бронзовая, вторая железная. Аналогичные накладки встречаются в погребальном инвентаре могильников XIV-XV вв. в Литве. Их использовали в качестве декоративных элементов кожаных сумок-кошельков. Бронзовый браслет с несомкнутыми концами был найден в одном культурном слое вместе с бронзовой накладкой. Кроме того, в 2016 г. был найден железный перстень – печать со щитком овальной формы. На щитке представлено изображение коня и всадника в профиль, что напоминает композицию «Погони».

Крепость Тягин построена Великим князем Литвы и Руси Витовтом на границе с Золотой Ордой в конце XIV в. Она была частью системы фортификации Княжества, функционировавшей в первой половине XV в. в Северном Причерноморье для защиты внутренней территории от вторжения номадов.



Рис. 1.

Металеві хрестоподібні накладки на гаманці з Тягинського городища:

- 1 – накладка з бронзи;
- 2 – накладка з заліза.



Рис. 2.

Реконструкція кріплення накладок на гаманець. Могильник Диктарай (Литва) (за: Urbanavičiene, 1995, s. 184).

**Стрельник М.О.
Володарець-Урбанович Я.В.**

Дві ливарні формочки раннього середньовіччя із Волоського (матеріали експозиції НМІУ)

В статті розглянуто дві формочки, що походять із околиць с. Волоське в Надпоріжжжі. Обидві були призначені для виготовлення нашивних прикрас із свинцево-олов'янистої бронзи і належать до виробів кола «Бернашівка-Камно». Аналогічні матриці широко поширені в період раннього середньовіччя.

Ключові слова: раннє середньовіччя, VI-VII ст., формочки, ювелірна справа, обробка кольорових металів, бронзолivarне виробництво, пенківська культура, «старожитності антив».

В експозиції Національного музею історії України знаходяться дві формочки, що були в різні часи виявлені в околицях с. Волоське Дніпровського району Дніпропетровської області. Однак, ці знахідки не були відомі широкому науковому загалу. Саме ним і присвячена дана робота.

Перша з них, походить іще із дореволюційних колекцій – кінця XIX – початку XX ст. (колекція Художньо-промислового та наукового музею імператора Миколи Олександровича, м. Київ). Являє собою виріб прямокутних обрисів, довжиною 0,55 см, шириною 0,34-0,4 см та товщиною 0,1-0,14 см. На одній бічній грані нанесено дві позначки-насічки. Виготовлена із світло-сірого пірофіліту. Оскільки в цій формочці могли виготовлятися два різних типи прикрас, вони позначені під номерами 1 та 2 (рис. 1, 1; 2, 1). Інвентарний № В 5587.

Номер 1. На одній із менших бічних сторін пророблена доволі велика літникова чаша, від якої проходять шість тонких літників до матриць виробів. Від одного із «довгих» боків до іншого проходить циліндричний канал через матриці. Це були шість маленьких кульок діаметром близько 0,3 см, що розташовувалися одна біля одної (рис. 2, 1а).

Формочки для виготовлення аналогічних прикрас (рис. 3) відомі на поселеннях Бернашівка, житло 36 [Винокур, 1997, рис. 19; 21; 22; 25; 29; 35], Тетерівка I [Русанова, 1973, табл. 30, 8; Томашевский, Гавритухин, 1992, рис. 31, Б], Циркунів 13 [Буйнов, 2011; Буйнов, Сергєєв, 2012, рис. 3, 2; Володарець-Урбанович, Буйнов, 2017, с. 70–71; рис. 1, 3; 4, 1], із городища Щепиловське, будівля 2 [Гавритухин, Воронцов, 2008, с. 59; рис. 12, 5; Воронцов, 2013, с. 36; рис. 14, 5; 2016, рис. 3, 6], Риуге [Аун, 1992, табл. XIX, 3], Тереховському городищі, розкоп 1, об'єкт 1 [Ахме-

дов, 2010, с. 13; рис. 11, 8], на городищі Осечень [Исланова, 2014, рис. 11, 5], Д'яково [Кренке, Тавлинцева, 2002, с. 102; рис. 6, 1-10; Кренке, 2011, с. 102], Ростиславль [Тавлинцева, Лопатина, 2009, рис. 5, 1-4].

М.О. Кренке та К.Ю. Тавлінцева вважають, що у схожій формочці із городища Д'яково виготовляли негативи для петель кріплення [Кренке, Тавлинцева, 2002, с. 102]. Іноді до таких негативів на формочках від літникової чаші не ведуть літники, однак самі матриці часто об'єднані спільним каналом, що проходить впоперек всієї формочки. Це, зокрема, зафіксовано у низці формочок із городища Д'яково [Кренке, Тавлинцева, 2002, с. 102; рис. 6, 1-10] та Ростиславль [Тавлинцева, Лопатина, 2009, рис. 5, 1-4].

Номер 2. Із протилежної меншої бічної грані пророблено два літника. Перший тягнеться до матриці виробу. Це була кулька діаметром 0,6 см та глибиною 0,1 см (рис. 2, 16). Інший літник не має матриці чи маточника.

Вироби (круглі випуклі нашивні бляшки), що могли виготовлятися за допомогою цієї формочки, належать, за О.А. Щегловою, до групи VIII, різновиду 13 [Щеглова, 2009, с. 47; рис. 3, 27]. Формочки для виготовлення аналогічних прикрас відомі на поселеннях Бернашівка [Винокур, 1997, рис. 27; 36; 37], Семенки [Хавлюк, 1963, рис. 14, 7; 1974, рис. 10, 11], Занки [Щеглова, 2009, рис. 5, 3], Циркуни 13 [Буйнов, Сергеев, 2012, рис. 3, 1; Володарець-Урбанович, Буйнов, 2017, с. 72], Селіште [Тельнов, 2010, рис. 1, 3], Тетерівка I [Томашевский, Гавритухин, 1992, рис. 31, Г], Чикалівка [Шарафутдінова, 1964, с. 164; рис. 6, 11; Шарафутдінова, 1987, с. 74–75; рис. 3, 1; Bockarev, Leskov, 1980, s. 121; taf. 13, 121; Володарець-Урбанович, 2017, с. 332; рис. 1, 1; 2], Данчень [Тельнов, 2010, рис. 1, 4], Ботошань [Teodor, 1984, fig. 19, 6; 20, 1, 3; 21, 1b; Szmoniewski, 2005, rys. 3, 3; Тельнов, 2010, рис. 1, 5], Додешть-Васлуй [Тельнов, 2010, рис. 1, 6, 7] та Олександрівка 1, яма 64 [Терпиловський, Шекун, 1996, с. 26; рис. 38, 18]; на городищі Кузіна Гора [Алихова, 1962, рис. 12, 1] та Зимне [Ауліх, 1970, с. 121-122; рис. 1, 2, 6; 1972, с. 75-76; табл. XIV, 5; XV, 2, 6; Милян, 2012, рис. 5, 3, 5, 10] (рис. 3).

Відомі такі формочки на пам'ятці богачевської культури пізньоримського часу (Папроткі Колонія (Paprotki Kolonia), поховання 29) [Belvec, Bitner-Wryblewska, 2010, rys. 6]; на пам'ятках типу Подол (селище Подол 3 – глиняна; городище Осечень) [Фурасєв, 1996, с. 51; Исланова, 2012, с. 42-43; рис. 125, 1; 2014, с. 29-30; рис. 10, 1; 11, 3, 4]; на городищі Воронич [Белецкий, Щеглова, 2002, с. 6-8; рис. 1, 1, 2], Ізборськ [Седов, 2007, с. 98; рис. 78, 6], із могильника Арніко III, курган 6, поховання 1 [Михайлова, 2015, с. 128, рис. 1, 12-15], Кузебаївському

городищі [Останина, Канунникова, Степанов, Никитина, 2011, рис. 34, 1], Земляному Городищі у Старій Ладозі [Григорьева, 2011, рис. 1, 2], городищі Д'яково [Кренке, 2011, рис. 17, 3; 77, 1046/84, 1007/84, 1421/87], Камно [Щеглова, 2003, рис. 2, 8] та ін.

Готові вироби представлені в складі Великобудківського [Горюнова, 1987, рис. 1, 1; 1992, рис. 2, 1; Горюнова, Родинкова, 1999], Козіївсько-Новоодеського [Корзухина, 1996, табл. 46, 7, 8; 54, 40] та Хитцівського [Володарець-Урбанович, Сидоренко, 2016] скарбів (рис. 3).

Друга формочка виявлена в розмиві берегу Дніпра, поблизу Сурського порогу біля Дніпропетровська в 1941 р. О.В. Бодянським.

Виріб має прямокутні обриси, довжиною 0,55 см, шириною 0,35 см та товщиною 0,12 см. На одній із менших бічних граней просліджується литникова чаша. Литники до матриць виробів відсутні. Виріб пошкоджено, частина обламана, лицьова сторона частково сколота.

Із одного «довгого» боку до іншого проходять два паралельні циліндричні канали через матриці. Це були десять маленьких кульок діаметром близько 0,2 см (рис. 1, 2; 2, 2). Слід відмітити, що кульки розташовувалися попарно, одна під одною, хоча між ними є порожній простір. Тому не виключено, що в формочці могли виготовлятися здвоєні кульки. Із тильного боку поверхні формочка сколота, однак є залишки литникової чаші. Сама формочка виготовлена із глини. Інвентарний № – В 5588.

Можемо припустити, що в даній формочці могли виготовлятися два типи прикрас. Перший – круглі випуклі нашивні бляшки (за О.А. Щегловою, група VIII, різновид 13) [Щеглова, 2009, с. 47; рис. 3, 27]. Описані в попередній формочці під номером 2 (тільки трохи менших розмірів).

Другий – здвоєні випуклі нашивні бляшки. «Здвоєні» в ряд випуклі бляшки відомі на формочці із городища Потирка [Тельнов, 2010, рис. 1, 1]. Готові вироби представлені в складі Хитцівського [Володарець-Урбанович, Сидоренко, 2016] скарбу. Формочки із аналогічними зображеннями і відповідними відливками із них представлені в матеріалах культури рязано-окських фінів, де вони датуються VI-X ст. [Тавлинцева, 2000, с. 109, 111; рис. 3] (рис. 3).

Для нашого дослідження також цікавим є те, що в даному мікрорегіоні виявлені ще й інші свідчення бронзоливарного виробництва. Це, зокрема, тиглі із Волоського / Сурської Забори [Приходнюк, 1998, с. 36, 156; рис. 52, 14, 18], лячка із Сурської Забори [Приходнюк, 1998, с. 36] та свинцево-олов'яністі злитки із Волоського та о-в Сурський [Приходнюк, 1998, с. 39; рис. 75, 15, 21]. Крім того, із теренів Надпоріжжя походить шаблон для виготовлення антропоморфної фігурки [Приходнюк, 1998, с. 143; рис. 75, 8; Щеглова, 2010, с. 167] (рис. 4).

Хоча в порівнянні із іншими регіонами [Володарець-Урбанович, 2017, рис. 7; Супруненко, Володарець-Урбанович, Пуголовок, 2016, рис. 17] свідчень бронзоліварного виробництва у слов'ян в Надпоріжжі набагато менше. Причини цього слід шукати у малодослідженості та невеликих розмірах цього регіону. Тут відомо близько трьох десятків пам'яток із матеріалами третьої чверті I тис. н. е. [Приходнюк, 1980, с. 127-140; рис. 1; 1998, с. 156-158; рис. 4].

Крім того, в цьому мікрорегіоні відомо близько півтора десятка місцезнаходжень із прикрасами [Родинкова, 1996, с. 159-162; Приходнюк, 1998, с. 156-158] характерними для першої хронологічної групи за О.О. Щегловою [Щеглова, 1990], не рахуючи трьох цільнолитих візантійських фібул із Волоського / Сурської Забори та Звонецького [Приходнюк, 1998, с. 39; рис. 74, 9, 10; Погорілець, Панікарський, Володарець-Урбанович, 2016, с. 83; рис. 6; 7], двопластинчасту фібулу із балки Яцева північнокавказького походження [Приходнюк, 1998, рис. 66, 3; Мاستыкова, 2013, с. 271-272, рис. 1, 6] та одну малу пальчасту фібулу із Ігрени [Гавритухин, 1991, с. 130; табл. ІБ, 7], що є імпортами в цьому регіоні. Причому, є і вироби із свинцево-олов'янистої бронзи – ворворка із поселення балка Яцева [Бодянский, 1960, рис. 1, 5] – тип ворворок малих розмірів за І.Р. Ахмедовим та А.М. Обломським [Ахмедов, Обломский, 1996, с. 16] чи група XIII, різновидність 10 за О.А. Щегловою [Щеглова, 2009, с. 53].

Також, для нашого дослідження важливим є той факт, що околиці с. Волоське є місцем концентрації ювелірних прикрас епохи раннього середньовіччя [Рыбаков, 1953; Березовец, 1963].

Зокрема, на багат шаровому поселенні «над Сурской Заборой», що розташоване на низькому березі Дніпра в гирлі р. Сула, в культурному шарі виявлено антропологічною фібулу [Корзухина, 1996, с. 421; табл. 108, 3], а в житлі 2 виявлено низку прикрас: пальчасту фібулу з дугою із пташиних голів [Корзухина, 1996, с. 421; табл. 109, 4; Родинкова, 1996, с. 160; рис. 100, 5], бронзовий дзвіночок [Рутковская, 1974, рис. 4, 7; Родинкова, 1996, с. 160; рис. 104, 6; Приходнюк, 1998, рис. 75, 7], олов'яний браслет [Приходнюк, 1998, рис. 18, 14], бронзова рурочка-пронизка [Приходнюк, 1998, рис. 18, 17], фрагмент односпірального скроневого кільця [Приходнюк, 1998, рис. 18, 15] та наконечник геральдичного поясу [Родинкова, 1996, с. 160; рис. 46, 2; Приходнюк, 1998, рис. 18, 13].

На поселенні Волоське, на правому березі Дніпра, під час розкопок В.Н. Даниленко в 1953 р. виявлено литу бронзову пальчасту фібулу із трьома концентричними колами на щитку [Корзухина, 1996, с. 421; табл. 108, 1].

На схилах балка Майорка, навпроти Сурського порогу¹, виявлено фрагмент нижньої частини пальчастої фібули із циркульним орнаментом та пальчата фібула із дугою із пташиних голів [Корзухина, 1996, с. 421; табл. 108, 5; 109, 5].

Крім того, низка речей походить із різночасових зборів біля с. Волоське. Це – проста антропоморфна фібула [Приходнюк, 1998, рис. 73, 4], бронзова фібула з дугою із пташиних голів (із балки Верховат) [Корзухина, 1996, табл. 109, 3], бронзові широкоплатівкові шарнірні підв'язні фібули (3 екз.) [Кухаренко, 1959, рис. 60, 1; Гавритухин, 1996, с. 36-40, рис. 53, 3, 8, 14], пряжки, поясні бляшки [Родинкова, 1996, с. 160; рис. 35, 12], наконечник ремня [Родинкова, 1996, с. 160; рис. 45, 32], уламки браслетів із розширеними кінцями, на яких зображені зміїні голівки, спіралевидні пронизки, дзвіночки, трапецієподібна підвіска, бронзовий перстень, кругла підвіска [Родинкова, 1996, с. 160].

Можливо, така концентрація ювелірних прикрас в одному мікрорегіоні є свідченням існування спеціалізованої ювелірної майстерні чи осередку [Приходнюк, 1998, с. 38].

Безперечно, формочки із Волоського розширюють ареали поширення аналогічних прикрас на слов'янських теренах. Цікаво, що в досить вузькому мікрорегіоні зафіксовані різного роду свідчення бронзоліварного виробництва. Той факт, що вони виявлені не в одному комплексі не є чимось неймовірним. Для більшості слов'янських пам'яток, розкопаних значними площами, формочки, тигля та лячки «розкидані» по всій площі пам'ятки, виявлені в різних комплексах. В цю ж схемукладаються знахідки і із району Волоського. Обидві формочки були призначені для виготовлення нашивних прикрас із свинцево-олов'янистої бронзи, належать до виробів кола «Бернашівка-Камно» і датуються періодом VI-VII ст.

Джерела і література

Алихова А.Е. Древние городища Курского Посеймья // МИА. – 1962. – № 113: Лесостепные культуры скифского времени. – С. 86-133.

Ауліх В.В. До історії ремесла східних слов'ян у VI–VIII ст. // Археологія. – 1970. – Т. XXIII. – С. 120-124.

Ауліх В.В. Зимнівське городище – слов'янська пам'ятка VI-VII ст. н. е. в Західній Волині. – К.: Наукова думка, 1972. – 124 с.

¹ В каталозі археологічних пам'яток складеного О.В. Бодяньським та Д.Я. Телегінім балка Майорка прив'язана до с. Майорка [Список археологічних пам'яток, 1990, с. 19]. Загалом, ця балка розташована між сс. Волоське та Майорка.

Аун М. Археологические памятники второй половины I-го тысячелетия н. э. в Юго-Восточной Эстонии. – Таллинн, 1992. – 198 с.

Ахмедов И.Р. Проблема «финального» периода культуры рязано-окских финнов (к современному состоянию вопроса) // Археология Восточной Европы в I тысячелетии н. э.: Проблемы и материалы. – М., 2010. – С. 7–34. (Раннеславянский мир. Археология славян и их соседей. – Вып. 13).

Ахмедов И.Р., Обломский А.М. Конская сбруя // Гавритухин И.О., Обломский А.М. Гапоновский клад и его культурно-исторический контекст. – М., 1996. – С. 16. (Раннеславянский мир. Археология славян и их соседей. – Вып. 3).

Белецкий С.В., Щеглова О.А. Литейная форма из раскопок на городище Воронич в 2002 г. // Новое в византийской сфрагистике. Международная научная конференция, посвященная юбилею В.С. Шандровской. Тезисы докладов. – СПб., 2002. – С. 6-11.

Березовец Д.Т. Поселение улличей на р. Тясмине // МИА. – 1963. – № 108: Славяне накануне образования Киевской Руси. – С. 145-208.

Бодянский А.В. Археологические находки в Днепровском Надпорожье // СА. – 1960. – № 1. – С. 274-277.

Буйнов Ю.В. Разведки в долине р. Харьков // Археологічні дослідження в Україні 2010. – Київ; Полтава, 2011. – С. 50-51.

Буйнов Ю.В., Сергеев М.А. Матеріали доби бронзи та раннього середньовіччя з поселення Циркуни-13 на Харківщині // Вісник Харківського університету ім. В.Н. Каразіна. – 2012. – Вип. 45. – С. 8-7.

Винокур И.С. Слов'янські ювеліри Подністров'я (За матеріалами дослідження Бернашівського комплексу I тис. н. е.). – Кам'янець-Подільський, 1997. – 200 с.

Володарець-Урбанович Я.В. Ливарні формочки слов'ян раннього середньовіччя: реінтерпретація знахідок // АДІУ. – 2017. – № 1 (22): Археологія: дослідження, експерименти, реконструкції. – С. 331-346.

Володарець-Урбанович Я.В., Буйнов Ю.В. Литейные формочки с поселения Циркуны 13 // Stratum plus. – 2017. – № 5: «Сумма технологий». По наставлениям пресвитера Теофила. – С. 57-86.

Володарець-Урбанович Я.В., Сидоренко О.В. Про обстеження місця знахідки Хитцівського («Лубенського») скарбу // Старожитності Посулля. – К., 2016. – С. 119-132.

Воронцов А.М. Культурно-хронологические горизонты памятников II–V веков на территории Окско-Донского водораздела. – Тула, 2013. – 173 с.

Воронцов А.М. Памятники мощинской культуры в третьей четверти I тыс. н. э. // Раннесредневековые древности лесной зоны Восточной Европы (V–VII вв.). – М., 2016. – С. 221–260 (Раннеславянский мир. – 17).

Гавритухин И.О. Пальчатые фибулы пражских памятников Поднепровья // Древности Северного Кавказа и Причерноморья. – М., 1991. – С. 127-142.

Гавритухин И.О., Воронцов А.М. Фибулы Верхнеокско-Донского водораздела: двучленные прогнутые подвязные и со сплошным приемником // Лесная

и лесостепная зоны Восточной Европы в эпоху римских влияний и Великого переселения народов. – Тула, 2008. – Вып. 1. – С. 28-89.

Горюнова В.М. К вопросу об оловянных украшениях «антских» кладов // Археологические памятники эпохи железа Восточноевропейской лесостепи. – Воронеж, 1987. – С. 85-93.

Горюнова В.М. Новый клад антского времени из Среднего Поднепровья // Археологические вести. – 1992. – № 1. – С. 126-140.

Горюнова В.М., Родинкова В.Е. Раннеславянское поселение Великие Будки (Хутор) // Stratum plus. – 1999. – № 4: Время «Че» (к 100-летию открытия черняховской культуры). – С. 167-219.

Григорьева Н. Вещи из свинцово-оловянистых сплавов из раскопа III на Земляном Городище в Старой Ладоге // Археологія: спадок віків: Матеріали Міжнародної наукової конференції студентів, аспірантів та молодих учених. – Біла Церква, 2011. – С. 181–184.

Исланова И.В. Древности в верховьях Волги (ранний железный век и раннее средневековье). – М., 2012. – 220 с. (Раннеславянский мир. Археология славян и их соседей. – Вып. 14).

Исланова И.В. Памятники типа Подол (культурные контакты населения Верхневолжья в третьей четверти I тыс. н. э.) // Проблемы взаимодействия населения Восточной Европы в эпоху Великого переселения народов. – М., 2014. – С. 26-44 (Раннеславянский мир. Археология славян и их соседей. – Вып. 15).

Корзухина Г.Ф. Клады и случайные находки вещей круга «древностей антов» в Среднем Поднепровье. Каталог памятников // Материалы по археологии, истории и этнографии Таврики. – 1996. – Вып. V. – С. 352-435, 586-705.

Кренке Н.А. Дьяково городище: культура населения бассейна Москвы-реки в I тыс. до н. э. – I тыс. н. э. – М., 2011. – 548 с.

Кренке Н.А., Тавлинцева Е.Ю. Литейные формы с Дьякова городища // РА. – 2002. – № 4. – С. 90-110.

Кухаренко Ю.В. Широкопластинчатые фибулы // КСИИМК. – 1959. – Вып. 74. – С. 143-145.

Мастыкова А.В. Северокавказские двупластинчатые фибулы эпохи переселения народов в Крыму и на Днепре // Шестая Международная Кубанская археологическая конференция. – Краснодар, 2013. – С. 271-273.

Милян Тарас Декоративні предмети ранньослов'янського часу у межі річки Дністра та Західного Бугу // Наукові студії / Історико-краєзнавчий музей м. Винники. – 2012. – Вип. 5. – С. 119-132.

Михайлова Е.Р. Украшения из легкоплавких сплавов в культуре псковских длинных курганов: основные формы и поиск аналогий // Ладога и Ладужская земля в эпоху средневековья. – СПб., 2015. – Выпуск 5: Материалы международной конференции «Город Ладога и Северная Русь в первые века русской истории». – С. 125-134.

Останина Т.И., Канунникова О.М., Степанов В.П., Никитина А.Б. Кузбаевский клад ювелира VII в. как исторический источник. – Ижевск, 2011. – 218 с.

Погорілець О.Г., Панікарський А.В., Володарець-Урбанович Я.В. Ранньосередньовічні знахідки з Меджибожа-Рибгоспа // In Sclavenia terra. – К., 2016. – Вип. 1. – С. 73-90.

Приходнюк О.М. Археологічні пам'ятки Середнього Подніпров'я VI–IX ст. н.е. – К.: Наукова думка, 1980. – 151 с.

Приходнюк О.М. Пеньковская культура: культурно-хронологический аспект исследования. – Воронеж, 1998. – 169 с.

Родинкова В.Е. Раннесредневековые памятники Среднего Поднепровья и Днепровского Левобережья с датирующими находками // Гавритухин И.О., Обломский А.М. Гапоновский клад и его культурно-исторический контекст. – М., 1996. – С. 155-162 (Раннеславянский мир. Археология славян и их соседей. – Вып. 3).

Русанова И.П. Славянские древности VI–IX вв. между Днепром и Западным Бугом. – М., 1973. – 100 с. (САИ. – Вып. Е1–25).

Рутковская Л.М. О стратиграфии и хронологии древнего поселения около с. Стецовка на р. Тясмине // Раннесредневековые восточнославянские древности. – Л., 1974. – С. 22-39.

Рыбаков Б.А. Древности русов // СА. – 1953. – Т. XVII. – С. 23-104.

Седов В.В. Изборск в раннем Средневековье. – М., 2007. – 413 с.

Список археологічних пам'яток Дніпровського Надпоріжжя (Дніпропетровська та Запорізька області) / Упоряд. Д.Я. Телегін, О.В. Бодянский. – К., 1990. – 48 с.

Супруненко О.Б., Володарець-Урбанович Я.В., Пуголовков Ю.О. Комплекс кола «Мартинівки» з Полтави (Полтавський скарб 2014 р.) // In Sclavenia terra. – К., 2016. – Вип. 1. – С. 91-131.

Тавлинцева Е.Ю. К вопросу о металлическом бисере в рязано-окских могильниках (по материалам Шокшинского могильника) // Научное наследие А.П. Смирнова и современные проблемы археологии Волго-Камья. Материалы научной конференции – М., 2000. – С. 109-115 (Труды ГИМа. – Вып. 122).

Тавлинцева Е.Ю., Лопатина О.А. Тигли и литейные формы Ростиславльско-го городища // Археология Подмоскovie: материалы научного семинара. – М., 2009. – Вып. 5 – С. 455-475.

Тельнов Н. Литейная формочка из городища Потырка // Revista Arheologică. – Serie nouă. – 2010. – Vol. V. – Nr. 1. – С. 167-171.

Терпиловський Р.В., Шекун О.В. Олександрівка 1 – багатощарове ранньослов'янське поселення біля Чернігова. – Чернігів, 1996. – 128 с.

Томашевский А.П., Гавритухин И.О. Славянское поселение Тетерева-I. – К., 1992. – 51 с.

Фурсев А.Г. Литейные формы из поселения Подол III в Тверской области // Синицына Г.В. Исследование финальнопалеолитических памятников в Тверской и Смоленской областях. Отчет о полевой работе Тверской археологической

экспедиции в 1996 году. – СПб., 1996. – С. 49-52.

Хавлюк П.И. Раннеславянские поселения Семенки и Самчинцы в среднем течении Южного Буга // МИА. – 1963. – № 108: Славяне накануне образования Киевской Руси. – С. 320-350.

Хавлюк П.И. Раннеславянские поселения в бассейне Южного Буга // Раннесредневековые восточнославянские древности. – Л., 1974. – С. 181-215.

Шарафутдинова І.М. Поселення епохи пізньої бронзи поблизу Кременчука // Археологія. – 1964. – Т. XVII. – С. 153-169.

Шарафутдинова И.Н. Бронзовые украшения сабатиновской культуры // Межплеменные связи эпохи бронзы на территории Украины. – К.: Наукова думка, 1987. – С. 69-86.

Щеглова О.А. О двух группах «древностей антов» в среднем Поднепровье // Материалы и исследования по археологии Днепровского Левобережья. – Курск, 1990. – С. 162-204.

Щеглова О.А. Свинцово-оловянные украшения VIII–X вв. из Старой Ладogi и Любшанского городища и их восточноевропейские параллели // Ладoga и истоки российской государственности и культуры. Международная научно-практическая конференция проведена в Старой Ладoge Ленинградской области под эгидой ООН по вопросам образования, науки и культуры. – СПб., 2003. – С. 38-46.

Щеглова О.А. Волны распространения вещей из Подунавья на Северо-Восток в VI–VIII вв. как отражение миграции или культурных влияний // Сложение русской государственности в контексте раннесредневековой истории Старого Света: материалы Международной конференции. – СПб.: Государственный Эрмитаж, 2009. – С. 39-65.

Щеглова О.А. Тайна «пляшущих человечков» и «следы невиданных зверей». Антропо- и зооморфные изображения в раннеславянской металлопластике // Славяно-русское ювелирное дело и его истоки. – СПб., 2010. – С. 146-171.

Belvec Vadim, Bitner-Wróblewska Anna Bałtyjskie czy gockie? Wisiorki wiaderkowate wariantu PÂTROVIČY-ŽVILIAI // Terra Barbarica. Monumenta Archaeologica Barbarica, Series Gemina. – Łódź; Warszawa, 2010. – T. II. – S. 167-177.

Bockarev V.S., Leskov A.M. Jung- und Spätbronzezeitliche Gussformen im nördlichen Schwarzermeergebiet. – München, 1980. – 97 s. Prähistorische Bronzefunde. Abteilung 19. Bd. I.

Szmoniewski B.Sz. Odlewnictwo metal kolorowych w kulturze Wczesnosłowiańskiej // Archeologia o początkach Słowian. – Kraków, 2005. – S. 619-626.

Teodor D.Gh. Civilizația Romanică la est de Carpați on secolele V–VII e.n. (Așezarea de la Botoșana–Suceava). – București, 1984. – 129 p.

Стрельник М.О., Володарец-Урбанович Я.В.

**Две литейные формочки раннего средневековья из Волошского
(материалы экспозиции НМИУ)**

Ключевые слова: раннее средневековье, VI–VII вв., формочки, ювелирное дело, обработка цветных металлов, бронзолитейное производство, пеньковская культура, «древности антов».

В статье рассмотрены две формочки, которые происходят из окрестностей с. Волошское. Обе были предназначены для изготовления различного рода нашивных бляшек из свинцово-оловянистой бронзы и принадлежат к изделиям круга «Бернашовка-Камно». В первой формочке могли изготавливать два типа украшений: шесть маленьких шариков диаметром около 0,3 см и круглые выпуклые нашивные бляшки – Щеглова / группа VIII, разновидность 13. Во второй – или круглые выпуклые нашивные бляшки – Щеглова / группа VIII, разновидность 13, или сдвоенные выпуклые нашивные бляшки. Аналогичные матрицы широко распространены в период раннего средневековья.

Так же из окрестностей с. Волошское происходят другие следы бронзолитейного производства – тигли, лячки, слитки – и целый ряд ювелирных украшений характерных для периода VI–VII вв. Возможно, такая концентрация ювелирных украшений в одном микрорегионе указывает на существование специализированной ювелирной мастерской или центра.

Strelnyk M.O., Volodarets-Urbanovich Ia.V.

**Two casting molds of Early Medieval from Voloske
(materials of the NMIU exposition)**

Keywords: the early Middle Ages, 5th – 7th centuries, casting moulds, non-ferrous metals processing, production of bronzes, Penkovka culture, «Anty antiquities».

The article presents casting moulds from Voloske. Both were intended for the production of various kinds of plaques from lead-tin bronze and are wide range of analogy among the moulds «Bernashivka-Kamno». First mold was used to six small balls with a diameter of about 0,3 cm and round applique – Shcheglova / group VIII, a type 13. Second mold was used to round plaque – Shcheglova / group VIII, a type 13 or double convex badge. Similar matrices are widespread during the early Middle Ages.

Also from Voloske there are other traces of bronze casting production – crucibles, clay ladle for molten metal, ingot – and a number of jewelry of VI–VII centuries. Perhaps this concentration in one micro region indicates the existence of a specialized jewelry workshop or centre.

Табл. Формочки та визначення асортименту

ФОРМОЧКИ ІЗ ВОЛОСЬКОГО	ТИПОЛОГІЧНЕ ВИЗНАЧЕННЯ	ВИРОБИ ВІДПОВІДНИХ ТИПІВ	АНАЛОГІЧНІ ЗОБРАЖЕННЯ НА ФОРМОЧКАХ
№ 1	Зображення № 1. шість маленьких кульок діаметром близько 0,3 см	—	Бернашівка, Тетерівка І, Циркунів 13, городище Щепиловське, Риуге, Тереховське городище, городище Осечень, Д'яково, Ростиславль
	Зображення № 2. Щеглова/група VIII, різновид 13 — круглі випуклі нашивні бляшки	Великобудківський, Козіївсько-Новоодеський, Хитцівський скарби	Бернашівка, Семенки, Занки, Селіште, Тетерівка І, Циркуни 13, Данчень, Ботошань, Додешть-Васлуй, Волоське; Кузіна Гора, Зимне; Папроткі Колонія (Paprotki Kolonia), поховання 29, Подол 3, Осечень, Воронич, Ізборськ, могильник Арнико III, курган 6, поховання 1, Кузебаївке городище, Земляне Городище у Старій Ладозі Д'яково, Камно
№ 2	Щеглова/група VIII, різновид 13 — круглі випуклі нашивні бляшки	Див. Формочка 1, зображення 2	
	або здвоєні випуклі нашивні бляшки	Хитцівський скарб	городище Потирка

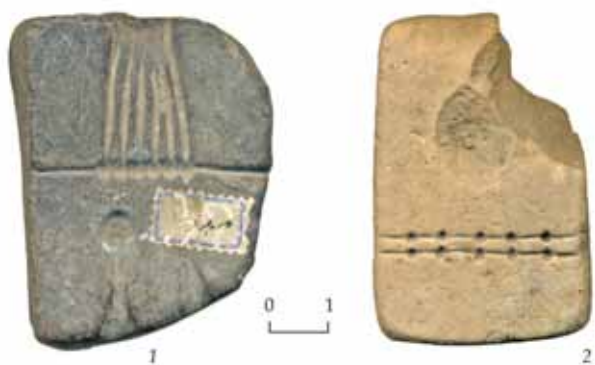


Рис. 1.
Ливарні формочки із Волоського (фото).

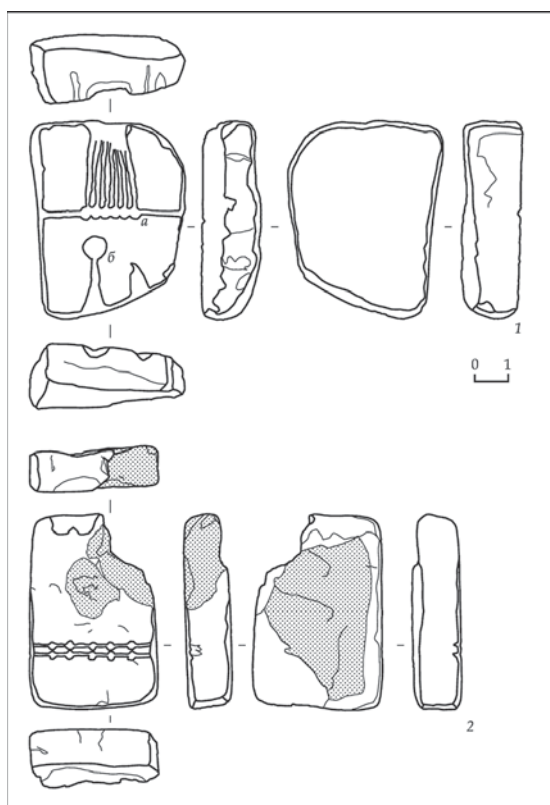


Рис. 2.
Ливарні формочки із Волоського.

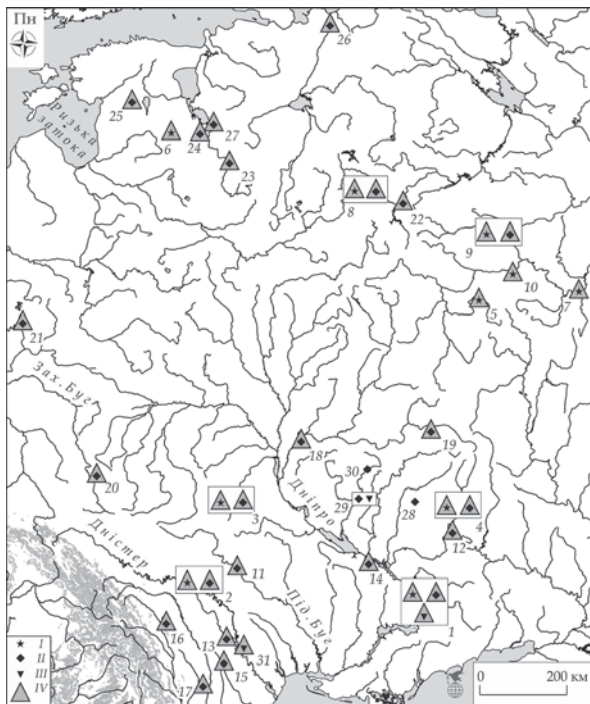


Рис. 3.

Карта поширення формочок та відливоч. Умовні позначення:

- I – маленькі кульки; II – круглі випуклі нашивні бляшки Щеглова / група VIII, різновид 13; III – «здвоєні» в ряд випуклі бляшки; VI – формочки.
 Пам'ятки: 1 – Волоське; 2 – Бернашівка; 3 – Тетерівка I; 4 – Циркуни 13; 5 – городище Щепиловське; 6 – Риуге; 7 – Тереховське городище; 8 – Осечень; 9 – Д'яково;
 10 – Ростиславль; 11 – Семенки; 12 – Занки; 13 – Селіште; 14 – Чикалівка;
 15 – Данчень; 16 – Ботошань; 17 – Додешть-Васлуй; 18 – Олександрівка I; 19 – Кузіна Гора; 20 – Зимне; 21 – Папроткі Колонія (Paprotki Kolonia); 22 – Подол 3; 23 – Воронич;
 24 – Ізборськ; 25 – Арніко III; 26 – Земляне Городище у Старій Ладозі; 27 – Камно;
 28 – Козіївка / Нова Одеса; 29 – Хитці; 30 – Великі Будки; 31 – Потирка

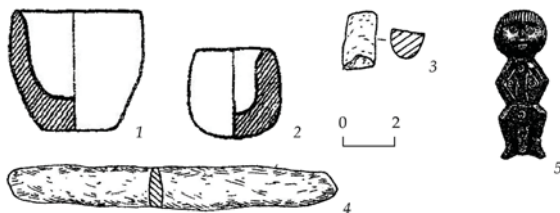


Рис. 4.

Свідчення бронзолivarного виробництва в Надпоріжжі в епоху раннього середньовіччя.

- 1, 2 – Волоське / Сурська Забора; 3 – Волоське; 4 – о-в Сурський;
 5 – Надпоріжжя. 1, 2 – тиглі; 3, 4 – бронзові злитки; 5 – шаблон.

Малюк Н.И.

Уточнение атрибуции экспоната из фондов Музея исторических драгоценностей Украины

В статье рассматривается фрагмент золотого пластинчатого браслета с львиными личинами, происходящего из Судацкого клада 1964 г. и затрагиваются вопросы происхождения и распространения браслетов данного типа на территории Золотой Орды в первой половине XIV в.

Ключевые слова: Золотая Орда, Сугдея, браслет, клад, львиная личина, иперпер.

В результате постоянно ведущейся фондовой работы по упорядочиванию коллекций уточняется атрибуция экспонатов как старых музейных фондов, которые были депаспортизированы по тем или иным причинам, так и относительно недавних поступлений. Таким образом иногда существенно изменяются не только представление о предназначении предмета, но и его датировка. Так хранитель коллекции «Ювелирное искусство эпохи бронзы – раннего железа» Е.А. Величко предложила обратить внимание на находящийся в этой коллекции экспонат № АЗС-2352, предположив его более позднюю датировку. Экспонат прежде был атрибутирован как обломок ручки сосуда. Как указано в инвентарной книге, он был найден в кладе монет в г. Судак, поступил в музей из Института археологии АН УССР от М.А. Фронджуло в 1970 г.

Михаил Антонович Фронджуло (1914 – 1997) – крымский историк, археолог, много лет посвятивший исследованию археологических памятников юго-восточного Крыма, некоторое время руководил экспедицией Института археологии АН УССР в Судак, где в связи с курортным строительством в Крыму проходили достаточно обширные археологические раскопки [Джанов, Майко, Фарбей, 2010, с. 7]. Экспедиция регулярно работала с 1964 г. Во время раскопок на территории пансионата «Львовский железнодорожник», на возвышенности к северо-западу от дороги Судак – Новый Свет было обнаружено поселение XIII-XIV вв. – один из посадов города Сугдеи. Именно здесь при планировке бульдозером склона был найден клад, спрятанный, очевидно, в медном сосуде, от которого остались только обломки. В состав клада входили 21 золотая византийская монета и «обломок плоской золотой

ручки с гравированным растительным орнаментом» [Фронджуло, 1967, с. 192; 1974, с. 147]. Византийские монеты были определены следующим образом: Михаил VIII (1261–1282) – 1 экз., Андроник II (1282–1295) – 2 экз., Михаил IX (1295–1320) – 18 экз., всего 21 экз. По предположению М.А. Фронджуло, который основывался, вероятно, на датировке монет, клад был зарыт в 20-е годы XIV в., когда татары дважды громили город [Фронджуло, 1967, с. 192; 1974, с. 147]. Монеты из клада также поступили в Музей исторических драгоценностей из Института археологии АН УССР, позднее были переданы в сектор нумизматики НМИУ.

Монетная часть клада вызвала большой интерес исследователей – уже в 1965 г. краткие сведения о византийских иперперах были опубликованы В.В. Кропоткиным в перечне новых находок византийских монет на территории СССР [Кропоткин, 1965, с. 177]. Было указано, что в состав клада входила 1 монета Михаила VIII (1261–1282 гг.), 2 монеты Андроника II (1282–1295 гг.) и 18 монет Михаила IX (1295–1320 гг.). Позднее атрибуция монет была уточнена В.В. Гурулёвой, которая отметила то, что в работе В.В. Кропоткина, вероятно, вследствие опечатки монеты совместного правления Андроника II и Михаила IX отнесены только к Михаилу IX. В.В. Гурулёва также определила наличие в кладе двух монет совместного правления Андроника II и Андроника III (1325–1328 гг.). На монетах поясное изображение Богородицы Оранты внутри стен Константинополя на аверсе (рис. 1) и на реверсе в центре изображение Иисуса Христа, благословляющего коленапреклоненных справа и слева от него императоров (рис. 2). Новая атрибуция монет «изменяет бытовавшее мнение о времени сокрытия клада: 20-е годы XIV в.» [Гурулева, 2004, с. 67], когда Сугдея трижды подвергалась разрушению в связи с нашествиями татар в 1322, 1327 и 1328 гг. Однако и относительно редкие монеты, чеканенные в 1328–1332 гг. от имени старшего и младшего Андроника [Пономарёв, 2008, с. 17], вероятно, не являются достаточно чётким хронологическим ориентиром. А.Л. Пономарёв упоминает, что «Д.М. Меткальф, желая объяснить отсутствие монет, соответствующих властным реалиям 1320–1328 и 1332–1341 гг., давно высказал "еретическую" мысль о том, что перперы Андроника II и Михаила IX представляют из себя "type immobilis" 1320-х годов, а перперы двух Андроников являются чеканом не только 1328–1332 гг., но и более позднего времени ... декларативные и политические мотивы, которые теоретически должны были бы строго детерминировать период выпуска того или иного типа, не были присущи в обязательном порядке монете Балкан в целом и византийской монете в частности» [Пономарёв, 2008, с. 18]. Таким образом, следует признать возможность того, что тезаврация клада произошла не просто не ранее 30-х годов XIV в., но,

учитывая, кроме названных обстоятельств, ещё и степень изношенности монет, ближе к середине века. Не исключено также, что сокрытие клада напрямую никак не связано с бурными событиями, происходившими в Крыму в это время. Состав клада и место его укрытия – окраина посада – позволяют предположить, что он мог быть частью добычи грабителей. Бытует устойчивое мнение, что клады были спрятаны их собственниками в момент опасности, однако зачастую случайный набор предметов в кладах, состояние их сохранности (иногда фрагменты с чётко определяемыми следами воздействия какого-либо инструмента), место сокрытия, не соответствующее представлению о жилище человека, обладающего определённым богатством, да и само стремление спрятать, более характерное для того, кто владеет чем-то не по праву, указывают, по нашему мнению, на грабительское происхождение значительного числа кладов. Дополнительным аргументом является и то, что клады не были востребованы – ведь именно люди, чья противозаконная деятельность преследовалась зачастую очень жёстко властью и встречала сопротивление частных лиц, были в группе наибольшего риска.

Но предметом нашего интереса являются не монеты, а находка из состава клада, которая изначально была определена как ручка сосуда и именно так неоднократно названа в публикациях, посвящённых раскопкам в Судаче или самому кладу. Это фрагмент узкой золотой пластины (15,0 × 55,6 мм), гладкой с одной стороны, с другой стороны (лицевой) украшенной гравированным изображением, неоднократно описанным как растительный орнамент. Однако в действительности на конце пластины прямоугольная орнаментальная площадка с гравированным изображением стилизованной львиной личины в проекции сверху. Достаточно выразительный образ создан несколькими перетекающими друг в друга и пересекающимися линиями. От края узкой части пластины отходят две противопоставленные дугообразные линии, завершающиеся в верхней части спиралевидными завитками, повернутыми в противоположные стороны. Именно эти линии создают рисунок носа и глаз. Спиралевидные завершения линий очерчивают круглые выпуклые глаза, в которых кольцевым пуансоном выполнены скошенные в сторону зрачки. Глаза окаймлены по верхнему полукругу мелкими штрихами, похожими на ресницы. Верхняя челюсть и губа выглядят двумя треугольниками с круглыми углубленными точками в вершинах, направленных к крыльям носа. Изображение это создано двумя короткими, сходящимися под прямым углом в центре у нижнего края линиями. Две параллельные краю линии очерчивают щеки, поверхность которых покрыта маленькими круглыми углублениями. Надбровные дуги очерчены линией, изогнутой в виде лука. Над пере-

носицей, в изгибе этой линии – листовидное изображение (темя?), от центральной оси которого отходят похожие на прожилки штрихи. Уши отчерчены от краёв дугообразными линиями, в образовавшихся полукружьях – круглые углубления с точкой в центре, окруженные радиальными мелкими штрихами, имитирующие волосы. Лоб и треугольный в абрисе загривок, очерченный двумя сходящимися под углом линиями, захватывающий пространство уже за пределами выделенной прямоугольной площадки, покрыты мелкими круглыми углублениями. От центральной точки верхнего края прямоугольной площадки – «холки» – по центральной горизонтальной оси тянется рельефный валик, разделяющий поверхность пластины на две немного желобчатые части. По «холке» тонкой линией обозначен контур трилистника-пальметты, над вершиной которого в виде ромба расположены четыре точки, выполненные кольцевым пуансоном, по две такие же точки расположены вдоль трилистника. На плоскостях вдоль валика расположены группами по три и отдельно по одной углубленные круглые точки. В месте излома заметны отдельные элементы орнамента (возможно, розетки или пальметты), который, очевидно был частью композиционного центра изделия (рис. 3).

Подобные орнаментальные решения характерны для пластинчатых браслетов «булгарского типа», того типа украшений, который, как считается, приобрёл особую популярность в золотоордынское время (характерны для второй половины XIII – XIV вв.) [Валеева-Сулейманова, 2002, с. 125-135]. В данном случае как ручка сосуда был понят фрагмент браслета, который был разломан (в месте разлома пластина отогнута наружу), и значительная часть которого – больше половины – была утрачена.

Как выяснилось, единственный правильно интерпретировал находку М.В. Ельников, который в публикации, посвящённой находкам браслетов «булгарского типа» в захоронениях могильника Мамай-Сурка упомянул о том, что в кладе 20-х годов XIV в. из Судака известны пластинчатые браслеты с львиными личинами [Ельников, 2002, с. 257].

Принято считать, что география моды на пластинчатые браслеты с личинами львов распространилась на запад из поволжского региона, где М.Г. Крамаровский предположил нахождение центра их производства во времена Золотой Орды [Крамаровский, 2001, с. 193]. М.В. Ельников связывает их появление в Нижнем Поднепровье с переселением во времена темника Ногая или же во времена чумы из Крыма и с Северного Кавказа некоторой части населения, возможно, франко-аланского [Ельников, 2002, с. 252, 256] (очевидно, здесь термин «франки» близок к термину некоторых византийских авторов, которые под франками понимали все западноевропейские народы [Чибисов, 2014, с. 78, 85]).

Следует отметить, что браслеты вообще в могильниках Золотой Орды встречаются довольно редко, и хотя ареал их распространения очень широк – от Днепра до Средней Азии – по результатам статистического анализа, проведённого Р.Р. Каримовой, повышенную тенденцию встречаемости они имеют на Дону и Правобережной Украине. Браслеты встречаются в захоронениях, содержащих и другие изделия из драгоценных металлов, что по предположению Р.Р. Каримовой свидетельствует о статусном характере этого редкого украшения [Каримова, 2013, с. 38-39]. Но наивысшим статусом в Золотой Орде обладала, прежде всего, прослойка кочевников-потомков монгольских завоевателей, которые пренебрежительно относились к городской жизни. Поэтому браслеты, в частности, с львиными личинами, происходящие из могильников, связанных с городскими центрами и из кладов, скорее всего, могли бы свидетельствовать о моде (не следует считать применение слова «мода» анахронизмом, когда речь идёт о средневековье) среди определённой состоятельной части населения, не относящейся непосредственно к кочевой элите. Что касается распространения этой моды, то тенденции здесь, очевидно, таковы, как и во всякой иной моде. Первоначально создаётся для незначительного числа наиболее состоятельной группы потребителей, являющихся, можно сказать, референтной группой, некий высококачественный продукт, соответствующий определённым запросам именно этой группы, который становится предметом подражания для других групп, желающих использованием подобного продукта повысить свой статус. С распространением моды среди достаточно широких слоёв населения, происходит удешевление материалов, используемых при создании модного изделия, упрощение технологий и примитивизация декора.

Таким образом, пытаясь определить направление распространения того или иного типа украшений, следует, очевидно, отметить, откуда происходят наиболее совершенные по качеству исполнения и дорогие по материалу изготовления образцы таких изделий.

Большинство известных браслетов «булгарского типа» выполнены преимущественно из серебра (Василицкий клад, захоронения Болгарского городища и др.) [Строкова, 1999, с. 75; 2006, с. 34-43; Руденко, 2016, с. 107, 149; Руденко, Ёлкина, 2017, с. 264-269]. Немалая часть выполнена из недорогих металлов [Каримова, 2013, с. 40; Сельников, 2002, с. 252-254]. Единичными являются экземпляры, выполненные из золота, их происхождение связано с городской средой [Булатов, 1983, с. 219-223, с. 79; Крамаровский, 2001, кат. № 71, 72; Юрченко, 2012, с. 409, ил. 97], в некоторых случаях происхождение неизвестно [«Подарок созерцающим». Странствия Ибн Баттуты, 2015, с. 329.]. Фрагмент

браслета из нашей коллекции является как раз одним из немногих таких экземпляров, причём происходит из города, не имеющего непосредственного отношения к кочевым ставкам, в отличие, например, от городов Поволжья. Наличие в составе клада только византийских золотых монет, даже если предположить грабительское его происхождение, скорее всего, связывает его с купеческой или ростовщическо-банкирской средой.

Сравнивая браслет из коллекции музея с известными находками из захоронений и кладов, как золотыми, так и серебряными, и изготовленными из недрагоценных металлов, нельзя не отметить, что он разительно отличается изобразительной манерой и техническим качеством от всех известных образцов таких украшений. Плоскостному изображению львиных голов на всех известных браслетах присуща та или иная степень условности, зачастую превращающая их просто в орнаментальный мотив, не всегда сразу распознаваемый [Строкова, 2006, с.37] – такие изображения мы видим на некоторых браслетах из Василицкого клада (рис. 4), экспонирующихся в Музее исторических драгоценностей Украины. Однако, на фрагменте браслета из Судака при всех элементах стилизации изображение выглядит достаточно реалистично. Особого внимания заслуживает изображение глаз – рельефный зрачок не просто выделен, он несколько смещён, что позволяет говорить о некоторой определённости, направленности во взгляде и придаёт особую выразительность и индивидуальные черты всей личине. На большей части браслетов, происходящих с территории Поволжья, изображены миндалевидные глаза, с небольшим зрачком-точкой, от которого в некоторых случаях отходит тонкий штрих, подчёркивающий раскосость. Интересно, что наибольшее разнообразие в изображении глаз можно наблюдать на находках из Нижнего Поднепровья, и эти изображения перекликаются с манерой изображения глаз на браслете из Судака, хотя складывается впечатление, что элементы, сведённые на нём воедино, использованы отдельно в разных браслетах из Мамай-Сурки.

Отдельного внимания заслуживает изображение пальметты, аналогов которому нет на браслетах, связанных с территорией Золотой Орды. Слабым подобием можно считать орнамент на браслете с Селитренного городища [Булатов, 1983, с. 219-223], но сама личина на нём очень невыразительна, возможно, изображение было не совсем понято мастером, возможно, даже трактовано как изображение дракона, а пальметта – как его рога. Браслет с Селитренного городища с браслетом из Судака сближает также рельефный валик по центральной горизонтальной оси, который редко встречается у других украшений такого типа. Присутствует такой валик и на некоторых браслетах из Василицкого клада

[Строкова, 2006, с. 38]. К сожалению, не сохранилась центральная часть браслета, находящегося в коллекции музея. Вероятно, что в центре могла быть изображена четырёхлепестковая розетка, которую можно понимать как иранскую звезду Кавиани, символизирующую четыре стороны света – подобное изображение присутствует на значительной части браслетов (рис. 5), иногда трансформируясь в орнамент, напоминающий китайский «узел счастья».

Учитывая всё вышесказанное, можно предположить, что браслет из Судака является одним из первых экземпляров украшений, получивших распространение среди некоторых слоёв населения Золотой Орды. Вероятно, Крым был первым местом, где такие браслеты приобрели популярность и, возможно, производились по иранско-сельджукским образцам [Крамаровский, 1978]. В дальнейшем, при продвижении носителей моды на украшения такого типа в Поднепровье, была в некоторой степени утрачена традиция изображения и техническое совершенство, произошло распадение орнамента на элементы, утрата некоторых из них, и, в дальнейшем, формирование уже в городах Поволжья, в среде, также, возможно, связанной с торговлей, уже несколько иного, стилистически единого, в отличие от, например, находок из Мамай-Сурки, типа украшения, известного под названием браслета «булгарского типа».

Джерела і література

Булатов Н.М. Золотой браслет с Селитренного городища // СА. – 1983. – №3. – С. 219-223.

Валеева-Сулейманова Г. Генезис декора татарских браслетов с львиными личинами // Древнетюркский мир: история и традиции. – Казань, 2002. – С. 125-135.

Гурулёва В.В. Клад золотых монет раннепалеологовского времени, найденный в Судак в 1964 году // Причерноморье, Крым, Русь в истории и культуре. Материалы II Судакской международной конференции. – Часть II. – Киев, Судак, 2004. – С. 64-67.

Джанов А.В., Майко В.В., Фарбей А.М. Михаил Антонович Фронджуло. 1914 – 1997. Биографический очерк // Сугдейский сборник. – 2010. – Вып. IV. – С. 7-16.

Сльников М.В. Браслети «булгарського типу» з поховань могильника Мамай-Сурка // Старожитності степового Причорномор'я і Криму. – Запоріжжя, 2002. – Вип. X. – С. 254-257.

Каримова Р.Р. Элементы убранства и аксессуары костюма кочевников Золотой Орды (типология и социокультурная интерпретация) // Археология евразийских степей. – Казань, 2013. – Вып. 16. – 212 с.

Крамаровский М. «Булгарские» браслеты: генезис декора и локализация // Сообщения Государственного Эрмитажа. – 1978. – [Вып.] XLIII. – С. 46-51.

Крамаровский М.Г. Золото Чингисидов: культурное наследие Золотой Орды. – СПб., 2001. – 364 с.

Кропоткин В.В. Новые находки византийских монет на территории СССР // Византийский временник. – 1965. – Т. XXVI. – С. 166-189.

«Подарок созерцающим». Странствия Ибн Баттуты. Каталог выставки. – СПб.: Изд-во Гос.Эрмитажа, 2015. – 512 с.

Пономарев А.Л. Кризис, которого не было: Денежно-финансовая система Византии в конце XIII – середине XIV в. // Византийский временник. – 2008. – Т. 67. – С. 17-37.

Руденко К.А. Булгарский улус Золотой Орды во второй половине XIII – начале XV века: историко-археологический очерк // Stratum plus. – 2016. – №6: Pax mongolica и евразийские потрясения XIII-XIV веков. – С. 107-149.

Руденко К.А., Елкина И.И. Ювелирные украшения из захоронений в южной части болгарского городища (раскопы CLXXIV и CCXIV. Раскопки 2012 и 2015 гг.) // Поволжская археология. – 2017. – № 4 (22). – С. 258-275.

Строкова Л. В. Василицький скарб з Черкащини із зібрання НМІУ та його філіалу – Музею історичних коштовностей України // Музей на рубежі епох: минуле, сьогодення, перспективи. – К., 1999. – С. 75.

Строкова Л. Золотоординський скарб з Василиців // Пам'ятки України: історія та культура. – 2006. – Річник XXXVIII. – С. 34-43.

Фронджуло М. А. Раскопки в Судак (1964–1966 гг.) // Археологические исследования на Украине в 1965-1966 гг. Информационные сообщения. – К.: Наукова думка, 1967. – С. 190-193.

Фронджуло М. А. Раскопки в Судак // Феодальная Таврика. Материалы по истории и археологии Крыма. – К.: Наукова думка, 1974. – С. 139-150.

Чибисов Б.И. Термин «Латиняне» в византийских и древнерусских письменных источниках (до начала XIII века) // Древняя Русь во времени, в личностях, в идеях. Альманах. Вып.1 – СПб. - Казань, 2014. – С.73-98.

Юрченко А.Г. Элита Монгольской империи: время праздников, время казней. – СПб.: Евразия, 2012. – 505 с.



Рис. 1.
№ AU-1293. Иперпер Андроника
II и Андроника III (1325–1328).
Аверс. Золото. Клад,
г. Судак, Крымская обл.
Фото А. Бойко-Гагарина



Рис. 2.
№ AU-1280. Иперпер Андроника II и
Андроника III (1325–1328). Реверс.
Золото. Клад,
г. Судак, Крымская обл.
Фото А. Бойко-Гагарина.



Рис. 3.
№ АЗС-2352. Фрагмент браслета с львиными личинами. Золото.
Первая половина XIV в. Клад,
г. Судак, Крымская обл. Фото Д. Клочко.

Рис. 4.
 № АЗС-788. Браслет с львиными
 личинами. Серебро. XIV в. Клад,
 с. Василицы, Черкасская обл.
 Фото Д. Клочко.



Рис. 5.
 № АЗС-790. Браслет с львиными
 личинами. Серебро. XIV в. Клад,
 с. Василицы, Черкасская обл.
 Фото Д. Клочко.

*ПАМ'ЯТКИ
ЮВЕЛІРНОГО МИСТЕЦТВА
XVII – XX СТ.*



Березова С.А.

Козацькі потири з колекції Музею історичних коштовностей України

В статті розглянуто три потири – зразки українського золотарства другої половини XVIII ст., вкладниками яких до православних храмів були прості козаки. Ім'я одного з них згадується в Реєстрі Війська Запорозького Низового 1756 р. Імена інших не зафіксували писемні історичні джерела, але вони навечно нанесені на срібних потирах.

Ключові слова: золотарство, XVIII ст., козак, потир, курінь.

*Історія рідко переймається долею
рядових громадян,
та пишуть її саме вони...*

Козацькі потири, зрозуміло, умовна назва, пов'язана з тим, що вкладниками їх до православних храмів були саме прості козаки. Ім'я кожного значиться в написові. Окрім того, що не менш цікаво, означені і курені (крім одного випадку), до яких входили козаки.

Курені – це і житло, і водночас військово-адміністративна одиниця Запорізької Січі. Курінь зазвичай об'єднував кілька сотень козаків, мав свою власність у вигляді угідь, яток і дворів на базарі, прибутки, а також прапор, який оберігав курінний хорунжий. Відомо, що наприкінці XVI ст. на Базавлуцькій Січі куренів було тільки 7. А вже на Чортомлицькій (1652-1709 рр.) їх кількість сягала уже було 38. Кожен курінь мав назву, яка найчастіше походила від імен отаманів-засновників куреня або від назв українських міст (містечок) – полкових чи сотенних козацьких центрів або просто відомих населених пунктів. Наприклад Іркліївський, Корсунський, Уманський, Полтавський, Менський курені тощо.

Серед трьох козацьких потирів з МІКУ «найстаршим» є потир під інв. № ДМ–5628, який за дарчим написом датується 1752 р. (рис. 1). Висота предмету – 248 мм; діаметр вінець чаші – 102 мм, діаметр піддону – 150 мм. Клейма на предметі, на жаль, відсутні. Звісно, як і всі предмети такого ґатунку він складається з трьох деталей – чаші, стояна та піддону. Поверхня чаші з профільованими вінцями повністю позолочена. Під вінцями вирізьблено Голгофський хрест (як це часто буває на потирах) та дарчий напис, про який буде мова нижче. На чашу надіта карбована сорочка, ажурний декор якої утворено ламаними стрічками, виткими

пагонами аканта з листям, завершеними завитками. Такий візерунок, досить популярний в українському золотарстві, є водночас зразком загальноєвропейських впливів. Стоян потиру можна назвати рідкісним: він оздоблений повздовжніми сегментами, на частині з яких ялинковий візерунок. Піддон типовий для барокових потирів: шестилопатекий, двохярусний. Заокруглені знизу лопаті верхнього ярусу, оздоблені виконаним невисоким карбованим рельєфом рослинним узором, в якому превалюють дрібні чотирипелюсткові квітки, квітки дзвоника, виткі пагони з листям, ламані стрічки з крапками. На кожній лопаті композиція вирізняється оригінальним рішенням, не повторює іншу. Опуклі лопаті нижнього ярусу по черзі оздоблені виконаними більш високим карбованим рельєфом крилатими голівками янголів та в'язками з квітів та листя, також відмінним за композиційним рішенням на кожній лопаті. В вигинах між лопатями – традиційний для шестилопатеких барокових піддонів акантовий листок з трикутною серединою. Край піддону вузьким, відігнутий. Найбільш цінним на цьому предметі є, звісно, дарчий напис. Взагалі дарчі написи на потирах найчастіше можна бачити по краю піддонів з лицьового чи зворотного боку. В даному випадку він розміщений під вінцями на чаші. В ньому значиться наступне: СІЮ: ЧАШУ: В ЦЕРКВЪ СТАГО: ПРОРОКА: ІЛІИ КЛИЩИНСКОЙ КОЗА-КОМЪ СЕЧОВИМЪ КУРЕНЮ ПОПОВИЧОВСКОГО СТЕФАНОМЪ ВЕРЕЩАКОЮ ЗА СВЯЩЕНИКА ВАСИЛИЯ КОМАРЕЦКОГО ВЪ 1752М ГОДУ ИСПРАВЛЕН.

Як бачимо, в дарчому написові зазначено дві особи – козак Поповичівського куреня Стефан Верещака та священик Василь Комарецький. Одразу відмітимо, що про останнього нічого невідомо. А от козак Стефан (Степан) Верещака згадується в Реєстрі Війська Запорозького Низового 1756 р. серед 298 осіб [Архів Коша, 2008, с. 190-191].

Отже, окрім прізвища, відомо, до якого куреня він належав і що він офірував срібний потир церкві Св. Пророка Іллі в с. Кліщинці (сучасний Чорнобаївський район Черкаської області). Село відоме з XVII ст. За переказами, близько 1640 р. в урочищі Бурти на берегах річки Сули поселився козак Кліщ, від чого і походить назва села. У XVIII ст. село входило до складу Лубенського полку. Стосовно церкви пророка Іллі, то в сучасному селі її немає, адже старе село було затоплене водами Кременчуцького водосховища і перенесене в інше місце. Проте згадки про церкву існують в контексті з батьківським маєтком українського поета, драматурга, прозаїка, театрального та культурного діяча Михайла Старицького. Маєток знаходився в с. Кліщинці і саме навпроти нього через дорогу і стояла церква Св. Іллі із дзвіницею [Нікітенко, 2010]. Нажаль, коли вона була збудована, з якого матеріалу, який вигляд мала

нічого невідомо. Але можна стверджувати, що представлений потир є німим свідком її існування, як це часто буває з подібними предметами.

Наступний срібний, позолочений потир (інв. № ДМ-5624) за дарчим написом датується 1759 р. (рис. 2). Висота його – 227 мм; діаметр чаші – 116 мм, діаметр піддону – 181 мм. Клейма на ньому також відсутні. На чаші потиру – ажурна срібна сорочка, в декоративному узорі якої – плетиво з вигнутих пагонів з листям, серед якого – три крилаті голівки янголів та дві квітки. Стоян вазоподібний, оздоблений виконаним низьким карбованим рельєфом акантовим листям на тлі густо канфареної поверхні. Піддон восьмилопатевиий, двохярусний, з вузьким відігнутим краєм. Верхній ярус його округлий з гладенькою поверхнею, на лопатях нижнього – карбовані в'язки плодів з квітами, що зображені по черзі з узором з перехрещених стрічок із завитками на кінцях, які утворюють решітку з елементами рослинного узору. Примітно, що в'язки плодів з квітами на лопатях різні. У вигинах між лопатями – листочки аканта, карбовані низьким рельєфом.

Саме на верхньому ярусі піддону ми бачимо дарчий напис: «Сия чаша надана Антона Івановича Лисого куреня полтавского 1759 року февраля 26 Архистратига Михаила».

На жаль, в даному випадку ні про вкладника потиру, ні про церкву Архистратига Михаїла (адже у написі відсутні дані про її місцезнаходження) нічого невідомо.

Третій потир (інв. № ДМ-640) за написом датується 1765 р. (рис. 3). Висота його – 270 мм; діаметр чаші – 106 мм, діаметр піддону – 165 мм. Під вінцями позолоченої з обох боків чаші літургійний напис: СІЯ ЄСТ Ъ КРОВЬ МОЯ НОВАГО ЗАВЕТА ЗА МНОГИИ ЗЛИВЄМА, розділений зображенням Голгофського хреста. Сорочка чаші ажурна, з візерунком у формі вигнутих, переплєтених стрічок, пагонів з акантовим листям, чотирипелюсткових квіток. В цей візерунок гармонійно вписані три голівки янголів з позолоченими крилами та срібними обличчями. Поверхня грушоподібного стояна розділена на шість повздовжніх сегментів з виконаним на кожному низьким карбованим рельєфом рослинним орнаментом з квіток та листя. Піддон шестилопатевиий, двохярусний. На виділених стрічками лопатях верхнього ярусу на тлі срібної поверхні з рослинним узором, виконаним низьким карбованим рельєфом, карбовані більш високим рельєфом представлені по черзі на окремих лопатях позолочені крилаті голівки янголів та в'язки соковитих плодів. Примітно, що кожна в'язка відрізняється від іншої композиційним рішенням. На лопатях нижнього ярусу теж на срібному тлі по черзі зображені позолочені крилаті голівки янголів та гірлянди з плодів та квітів, підвішені на стрічках. В вигинах між

виступами – традиційний акантовий листочок з трикутною серединою. По краю піддону напис: СИЮ ЧАШУ РАБЪ БЖІЕ ІОАНЪ СЕЧИ ЗА- ПОРОЗКОЙ КУРЕНЯ ДЕРЕВЯНКЕВСКОГО: КОЗАКЪ: РОДИМЕЦ: ЕРЕМИЕВСКИЙ: ДО ХРАМУ: СЛЯ: НИКОЛАЯ: ВО ЕРЕМИЕВКУ: ЗА УПОКОЙ: РОДИТЕЛЕЙ; СВОИХЪ: ФЕДОРА И МАРФИ: 1765 ГОДА ДЕКАБРЯ”. Цей напис згадується у монографії М.З. Петренка (Петренко, 1970, с. 19), проте інвентарний номер потиру зазначений неправильно.

Таким чином, козака звали Іоанн (Іван), належав він до Дерев’янківського куреня, а потир вклав до храму Святителя Миколая села Єреміївка, в якому народився.

Йдеться про село Вереміївка (Єреміївка) Чорнобаївського району Черкаської області, яке славиться давньою історією. Вважається, що воно було засноване, десь наприкінці XVI ст. В 1653 р. Вереміївка згадується як містечко. Відомо, Вереміївська сотня, що виникла влітку 1648 р. у складі Іркліївського полку, брала участь у подіях 1648 р. Після його ліквідації за Зборівською угодою 16 жовтня 1649 р. увійшла до складу Чигиринського полку, в якому перебувала від 1649 р. до 1658 р. Нараховувала сотня 181 особу. Протягом 1658-1661 рр. Вереміївська сотня була адміністративною одиницею відновленого Іркліївського полку, у 1661-1663 рр. – Кременчуцького полку, а від 1663 р. до 1667 р. знову в складі Чигиринського полку. За Андрусівською угодою 1667 р. сотня відійшла до лівобережного гетьманату і була включена гетьманом І. Брюховецьким до складу Лубенського полку. Під час адміністративної реформи, яку провів наприкінці 1672 р. гетьман І. Самойлович, Вереміївська сотня була ліквідована, а її адміністративна територія увійшла до Чигирин-Дібровської сотні. До неї відійшло і містечко Вереміївка, яке у 1711 р. було віддане чигиринському полковнику Гнату Галагану. Сотенний центр: містечко Вереміївка, тепер – с. Вереміївка Чорнобаївського району Черкаської області [Заруба. 2007, с.125]. Відомо, що в Вереміївці було кілька церков: Преображенська, Успенська, і, звісно, Миколаївська. Остання була побудована у 1775 р., коли після розгрому Запорізької Січі у Вереміївці поселилося багато козаків-запорожців (Бондар, б/р, с. 105). Всі церкви були дерев’яними. Сучасне село Вереміївка знаходиться на іншому місці, адже воно теж належить до тих сіл, які після затоплення Кременчуцьким водосховищем були перенесені.

Примітно, що села Кліщинці та Вереміївка знаходяться поряд один з одним. Цікаво, що уродженець с. Вереміївка, мистецтвознавець і художник, лауреат Національної премії України ім. Т. Шевченка Володимир Недяк у 2004 р. на 25 га землі розпочав активно будувати

історико-етнографічний музейний комплекс-скансен «Хутір козацького полковника Тараса Бульби» та «Чумацький постій Хведора Мигаля» (місцевий житель, чумацький отаман, портрет якого у 1880 р. намалював відомий український художник Порфирій Денисович Мартинович). Цей скансен розташований просто неба за 500 м від села, в тій місцині, де в давнину зупинялися чумацькі мажі та збирались у велику валку, і потім вирушали до Криму із зерном. Збудовано велику кам'яницю під полкову скарбницю в стилі козацького бароко початку XVIII ст.

На жаль, не повністю зберігся потир з дарчим написом 1773 р. (інв. № ДМ-5714) (рис. 4). Чаша втрачена. Є тільки піддон зі стояном. Майже всю поверхню піддону вкрито густим карбованим узором, виконаним у стилі рококо: рокайльні завитки, картуші з лусками, квіти, язички полум'я, листя, стрічки. На звороті відігнутого краю піддону зроблено дарчий напис: СООРУЖЕНА СІЯЪ ЧАША УЛЕКСЕИМЪ КОЗАКОМЪ БАРИЛОМ. На відміну від попередніх предметів тут ми бачимо клейма: річне у два рядки: 1773 ГОДУ у прямокутному щитку; клеймо майстра МПМ (також у прямокутному щитку), яке згадується М.З. Петренком (Петренко, 1970, с. 170) та М.М. Постниковою-Лосевою (Постникова-Лосева, 1983, с. 166) (рис. 5). В даному випадку ми маємо тільки ім'я вкладника.

Не виключена можливість, що серед предметів золотарства, які зберігаються в МІКУ, знайдуться ще витвори з вкладними написами простих козаків.

Джерела і література

Архів Коша Нової Запорозької Січі. Корпус документів 1734-1775 років. Том 5 / Упорядники Л.З. Гісцова, Л.Я. Демченко, Т.П. Кузик, Л.М. Муравцева. – К., 2008. – 528 с.

Бондар О.С. Опис села Вереміївка // Вереміївська сільська рада. Документи. – Б/р. – [Електронний ресурс] Код доступу: <http://veremiyivka-rada.ho.ua/doc.php>

Заруба М.В. Адміністративно-територіальний устрій та адміністрація Війська Запорозького у 1648-1782 рр. – Дніпропетровськ: ПП "Ліра ЛТД", 2007. – 380 с.

Костюкова О.М. Матеріали до екскурсій по Черкаському краю. – Черкаси: ТОВ «Вальдес», 2015. – 400 с.

Нікітенко Л. Зоряне небо Старицького // Україна молода. – 2010 (14 грудня). – № 234. – С. 4.

Петренко М.З. Українське золотарство. – К.: Наукова думка, 1970. – 208 с.

Постникова-Лосева М.М., Платонова Н.Г., Ульянова Б.Л. Золотое и серебряное дело XV-XX вв. – М.: Наука, 1983. – 375 с.

Березова С.А.

**Казацкие потиры из коллекции
Музея исторических драгоценностей Украины**

Ключевые слова: ювелирное искусство, XVIII в., казак, потир, курень.

В статье впервые опубликованы потиры, изготовленные во второй половине XVIII века. Это произведения неизвестных украинских мастеров, но выполнены в стилях, характерных для ювелирного искусства того времени. Но особая научная ценность потиров в том, что на них помещены дарственные надписи простых казаков.



Рис 1.
Потир (ДМ-5628).



Рис 2.
Потир (ДМ-5624).



Рис 3.
Потир (ДМ-640).



Рис 4.
Піддон зі стояном від потиру (ДМ-5714).



Рис 5.
Клейма на піддоні зі стояном на від потиру (ДМ-5714).

**Березова С.А.,
Малюк Н.І.**

Дослідження культових предметів у музейних колекціях: рідкісна монстранція з колекції МІКУ – філіалу НМІУ

У статті подано аналіз монстранції початку XVIII ст. з гербом ордену босих кармелітів, із зображеннями святих – духовних покровителів цього ордену. Предмет належить до типу променистих монстранцій, прикрашена вставками кольорового скла та сердоліків, вишуканими бароковими мотивами.

Ключові слова: монстранція, гостія, глорія, лунула, кармеліти, Кам'янець-Подільський, XVIII ст.

Мистецтво з моменту свого виникнення було нерозривно пов'язане з релігійними уявленнями, а ювелірні вироби віддавна виконували насамперед сакральні функції, тому в колекції музею таке значне місце посідають культові предмети та предмети з релігійною символікою досить широкого спектра.

Однак, слід зазначити, що в секуляризованому суспільстві – а саме таким від часів Великої французької революції стає європейське суспільство – втрачається розуміння призначення культових речей, насамперед різних християнських конфесій. Водночас із поширенням скептицизму щодо християнства ідеологічна криза призводить до зростання зацікавленості різними африканськими чи американськими культами, азійськими релігіями та духовними практиками. І подібна тенденція не оминула європейську музейну сферу – подекуди точніше описані, досліджені, атрибутовані більш екзотичні музейні предмети культового призначення. Однак, переважна більшість культових предметів в наших колекціях все-таки пов'язана з традиційним християнством як східного, так і західного обрядів, тому для розуміння їх культурного змісту важливо більш глибоке знайомство і з віровченням, і з церковною історією. Цю думку підтверджує і наш досвід дослідження одного із рідкісних експонатів Музею історичних коштовностей України – срібної монстранції XVIII ст., інв. № ДМ–85 (рис. 1).

Монстранція (інші назви: остенсоріум, кустодія) – це літургійний посуд, який використовується в римо-католицьких та англіканських церквах для показу, демонстрації (від чого і походить назва) певних святинь, зокрема Гостії або святих реліквій. Поява такої форми начиння пов'язана з цілою низкою історичних подій. У XIII ст., в процесі

боротьби з рухом катарів (альбігойської єресі), які відкидали, зокрема, і церковні таїнства, на Четвертому Латеранському соборі було затверджено вчення про преосуществління (трансубстанціацію) – тобто повне сутнісне перетворення під час таїнства Євхаристії хліба і вина (Святих Дарів) в Тіло і Кров Христову. Остаточо сформоване це вчення Фомою Аквінським, який за часів папи Урбана IV був радником папської курії. Особлива увага до причастя як демонстрації належності до церкви і поклоніння Святим Дарам, які свідчать про дійсну присутність Христа серед віруючих, були одними з чинників, що призвели до затвердження 11 серпня 1264 року свята тіла Христового. Власне і Католицька церква вважається Тілом Христовим [Лінч, 1994, с. 364-369, 294-300]. Однак на затвердження цього свята і традицію особливого вшанування святих реліквій вплинули ще й інші події. Судячи з усього, саме в цей період – в першій половині XIII ст. – в Західній Європі відбувається поява нових або актуалізація вже відомих реліквій, які пов'язували безпосередньо з Ісусом Христом. Відомо кілька таких святинь. Це, зокрема Кров Христова, яка зберігається в Брюгге. За легендою, Йосип Аримафейський обтирає кров з тіла Христа шматочками вовни і зберіг її, передавши своїм нащадкам. Начебто згодом, після другого хрестового походу, король Єрусалима Балдуїн III, на знак своєї подяки подарував Тьєррі Ельзаському, графу Фландрії, частку Святої Крові, яка зберігалася на момент в Єрусалимі, а той привіз реліквію до своєї столиці Брюгге. Однак найперший запис про те, що реліквія була в Брюгге в 1255 р., знаходиться в юридичному документі 1270 р., у якому описується справа 1256 р. (тоді відповідач просив дозволу суддів поклястися у своїй невинності над реліквією Святої Крові). До 1250-х рр. згадок про реліквію в Брюгге не знайдено [Vincent, 2001, р. 73].

Тіло та кров Христові у Ланчано вважаються реліквією першого великого Євхаристійного Чуда Католицької Церкви, яке, за переказами, сталось, коли чернець, який служив Месу, засумнівався в істинному присутності Тіла й Крові Христової в формі вина і гостії. В цей момент в руках священика гостія перетворилася в живу плоть, а вино – в справжню кров, яка відразу ж згорнулася, і в процесі згортання утворилося п'ять згустків різних розмірів. Хоча легендарне чудо в Ланчано сталось ще у VIII ст., документально зафіксовано цю святиню в XIII ст.: францисканці-мінорити зберігають її з 1252 р. на підставі рішення єпископа Ландульфа, яке завірено печаткою Папи Римського від 20 квітня 1252 р. (у 1713 р. обидві Реліквії помістили в срібну радіальну монстранцію роботи венеціанського ювеліра) [Il Miracolo Eucaristico di Lanciano; Lanciano: il miracolo eucaristico].

Вірогідно, що поява багатьох реліквій, як справжніх, так і фальсифікованих, пов'язана з хрестовими походами, особливе місце

серед яких належить четвертому походу, який призвів до захоплення хрестоносцями Константинополя, а не визволення Святої землі. Пограбовано було безліч не тільки приватних будинків, але й церков та монастирів і до Західної Європи було привезено не лише скарби матеріальні, але й сакральні – різноманітні священні реліквії (слід визнати, що в деяких випадках вони могли допомогти і матеріальному збагаченню) [Успенський, 2002, с. 461-463]. Імовірно, реліквія Святої Крові разом з іншими реліквіями потрапила до Фландрії після взяття Константинополя в 1204 р. військом хрестоносців, одним із очільників якого був Балдуїн IX, граф Фландрський [Vincent, 2001, р. 73]. Цікаво, що з єпископським містом Льежем, поєднаним з Фландрією багатьма спільними інтересами, пов'язують виникнення на початку століття місцевого свята Тіла Христового, яке згодом було затверджене курією. Акцентуація свята саме на тілі, а не крові, можливо, пов'язана з тим, що миряни-католики приймають причастя тільки хлібом – тілом Христовим.

Потреба демонстрації священних реліквій широкому загалу призвела до появи посуду певної форми, який би надійно захищав святиню і в той же час давав можливість її бачити. Спочатку використовували прозорі кришталеві ємності, розміщені на металевій підставці. Потім ці ємності почали увінчувати металевими готичними башточками, які з XIV ст. все збільшувались, стаючи подібними до готичних соборів.

У XV ст. це були вже великі, складні художні композиції з багатою іконографією та орнаментом. В епоху бароко виник новий тип монстранції – Radial Monstrances, яка представляла реліквію в променистій глорії (славі) у формі сонця [Hitchcock, 2012]. Монстранція саме такого типу знаходиться в колекції музею (інвентарний № ДМ-85).

Основною частиною монстранції є округлий скляний резервуар для демонстрації Великої гостії (рис. 2). Резервуар виготовлено з двох круглих скляних кришок, з металевою оправою кожна, з'єднаних шарніром. Інколи цей резервуар називають луною (від латинського *lunula*, тобто маленький місяць), в ньому в спеціальному зажимі, виконаному із дорогоцінного металу, вертикально закріплювали гостію. Також називають луною або мельхиседеком металевий півмісяць, оздоблений коштовними каменями, який мав тримати гостію і теж міг бути захищений скляним резервуаром [Nadolski, 2006, s. 977]. У даному випадку зажим або металева луна відсутні, але всередині резервуару помітні залишки кріплення у вигляді коробчатого пазу. Очевидно, в нього мав бути вставлений елемент, який утримував гостію. Срібна позолочена оправа скляного резервуару прикрашена з обох боків вставками гранованого скла: з лицьового боку в високих кастах було шість вставок, зараз береглось п'ять: 3 зелених, 1 синя, 1 жовта. Дві металеві запони-розетки з огранованими пелюстками розташовані в верхній та

нижній частинах оправи, розділяючи касти зі вставками на дві групи. На звороті по боках один навпроти одного розташовані два касти-розетки з синіми вставками, в верхній і нижній частині розташовано два високих касти, в одному з яких збереглась синя вставка. Між цими кастами розташовані сердолікові намистини червонувато-коричневого кольору, закріплені на штифтах. Штифти завершуються невеликими п'ятикінцевими зірочками.

Резервуар оточує промениста глорія – коло, від якого розходяться металеві промені, прямі згруповані по три, між цими групами розташовано по одному хвилястому промінцю. Глорія увінчана шестиреберною короною з кулею, завершеною т.зв. візантійським хрестом.

Лунула з глорією закріплена на стояні, що складається з кількох частин. Основною частиною є лита фігура жінки в чернечому одязі, з розведеними в сторони руками. На трохи закинуту назад голову жінки встановлено вазоподібну деталь, оздоблену зображенням аканту, на якій і закріплено глорію з лунулою. Жіноча фігурка немовби виростає зі срібної розетки із загнутими догори пелюстками, яка в свою чергу приєднана до балясини, а остання до центральної вазоподібної деталі, оздобленої косими «ложками» та овами. З цієї деталі виростають з боків і рамена у вигляді двох пагонів аканту, які завершуються срібними розетками. В розетках встановлені литі фігурки – праворуч чоловіча, з трояндою в лівій руці, праворуч – жіноча. Руки цих двох фігурок дещо пошкоджені, в лівій долоні жіночої фігури залишився отвір, в якому, очевидно, було закріплено ще якусь деталь. Так само в правій кисті руки чоловічої фігури помітний невеликий фрагмент якоїсь деталі, що не збереглась.

Стоян встановлений на восьмилопатевому двохярусному піддоні, з високою шийкою у формі зрізного конусу. На верхньому ярусі піддону розділені гірляндами з плодів та квітів з бантами чотири овальні медальйони з зображеннями святих та пророків.

Пророка Іллю представлено як літню людину з довгим волоссям та бородою, в закритому одязі, в руках у нього розгорнута книга, водночас він лівою рукою притримує палаючий меч, над його головою напис "S.ELIAS" (рис. 2).

Пророк Єлисей – також літній чоловік у закритому одязі, з довгим волоссям, бородою, променистим німбом над головою та палицею (по-сохом) у правій руці й книгою в лівій (рис. 4). Над його головою напис "S.ELISEUS". У цього напису є певні особливості – по перше, латиною мало бути написано Elisaeus, літери "a" та "e" мали в такому написі зазвичай мали вигляд лігатури. Крім того, літери "S" та "E" між літерами "I" та "U" розташовані майже впритул одна до одної, на відміну від інших,

між якими збережений суттєвий інтервал. Пропорції літери "S" змінені, видовжені порівняно з іншими випадками вживання цієї літери, нижня частина виходить за нижній край всього напису. Літера "E" зображена як письмова "e", на відміну, наприклад, від напису ANGELVS, де в середині слова "E" передана як друкована. Складається враження, що ці дві літери вписували в місце, розраховане на одну літеру або лігатуру.

Святого Ангела, мученика Сицилійського, зображено в чернечому одязі, з традиційними атрибутами, символами його мучеництва – кинджалом у грудях (видно руків'я зброї), шаблею (ятаганом) над головою, що розсікає тім'я та пальмовою гілкою з трьома коронами (ймовірно, корони чеснот, що символізують чистоту, красномовство та мучеництво) у лівій руці, у супроводі напису "S.ANGELVS MARTYR" (рис. 5).

Останній образ – очевидно, блаженний Іоанн від Христа (він же Св. Хуан де ла Крус), представлений у профіль ліворуч, у одязі монаха, з тонзурою на голові та короткою борідкою (рис. 6). Пальці руки складені у благословляючому жесті, а погляд звернено до хреста, що виростає з хмарки. Образ супроводжує напис: "B: IOAN [O]A CRVC". Цей напис має дещо незвичний вигляд – ім'я латиною мало бути написано як *Ioannes a Cruce*. При детальному погляді помітно, що між літерами I та O завелика відстань і є навкісна риска, в середині літери O є вертикальна риска, після слова IOAN помітно літеру, ймовірно O, яка не співвідноситься з іншими словами і значно затерта. Складається враження, що попередній напис було або повністю затерто, або суттєво виправлено.

Виходячи зі сказаного, можна зробити висновок, що початково написи були зроблені з багатьма помилками і вже потім, наскільки можливо, виправлені. Крім того, зображення, вірогідно, були зроблені одним майстром, а написи інша людина наносила пізніше. Можна припустити, що майстер, який робив написи, був погано обізнаний не тільки з латиною, що не дуже дивно, але й з латиницею, принаймні, йому важко було і правильно перенести написи зі взірця, і розрахувати місце для літер.

Нижній ярус піддону, розкарбований хрестоподібними лопатями, оздоблений нарядними карбованими гірляндами з квітів та плодів, кінці стрічок яких зав'язані бантами. На одній з вужчих лопатей в облямуванні S-подібних пагонів розміщено овальний картуш з написом "A. D: 1707: MEN: FEB:", тобто "Anno Domini 1707 mense Februario" – "рік господній 1707, місяць фебруарій (лютий)" (рис. 7). На жаль, поки що немає достатньо достовірної інтерпретації цієї дати – вона може бути як датою виконання коштовного виробу, так і датою вкладення в певний монастир, або закладення церкви чи монастиря чи іншої значної події в житті церкви або вкладника.

На лопаті з протилежної сторони у фігурному, дещо стилізованому гербовому щиті, утвореному завитками пагонів з невеличким листям зображено гору з хрестом на вершині, біля підніжжя гори та по боках від неї – три шестипроменеві зірки (рис. 8). Щит увінчаний короною з трьома великими та двома маленькими зубцями. Це зображення, безперечно є дещо спрощеним варіантом герба Ордену босих братів Пресвятої Діви Марії з гори Кармель, тобто босих кармелітів. Основні його елементи: гора Кармель та три зірки, з яких дві (з боків) символізують духовних отців ордену – пророків Іллію та Єлисея; третя (центральна) – Богородицю [The Shield].

Весь стрій символіки монстранції призводить до висновку, що ця посудина була призначена для кармелітського осередку, яким, скоріше за все, мав бути досить значний монастир саме босих кармелітів. Звісно, найбільш зрозумілі зображення герба та підписані образи на піддоні.

Орден кармелітів заснований в Палестині на горі Кармель 1155 р. групою монахів, а наприкінці XVI ст. внаслідок Терезіанської реформи утворилась його автономна гілка – спільнота босих братів Пресвятої Діви Марії з гори Кармель.

На горі Кармель в Палестині від часів пророків Іллі та Єлисея постійно жили побожні пустельники. Першим тут шукав самотності для роздумів про небесні речі пророк Ілля; тут він здолав служителів Ваалу. Пророк запропонував побудувати два жертovníка – Ваалу і Яхве, і покласти на них жертви. Прийняти як справжнього Бога слід того, на чиєму жертovníку небесний вогонь запалить жертву. За молитвою Іллі Яхве послав вогонь з неба, щоб спожити його жертву. Вогненні слова Іллі символізував вогненний меч – в біблійній Книзі Сираха говориться: "І з'явивсь Ілля, пророк вогненний, і слово його смолоскипом палало". Пророка Іллію, слова якого "*Zelo zelatus sum pro Domino Deo*" (Ревний в ретельності задля слави Господа Бога) стали девізом ордену, подвижники, які в XII ст. розпочали пустельницьке життя на горі Кармель, вважали предтечею свого ордену та намагалися наслідувати його життя. Вогненний меч Іллі нагадував, що слова кармелітів мають бути такі ж палкі [The Carmelite Crest].

Учнем і послідовником Іллі був пророк Єлисей, притулком для якого також служила гора Кармель. Єлисей прорікав втілення Христа та животворну силу Хреста, який піднімає занепалу людську природу. Проповідуючий не лише серед ізраїльтян, але й серед язичників пророк також був визнаний духовним покровителем ордену кармелітів.

Святий Ангел Мученик – перший святий ордену кармелітів, за легендами, народився в Єрусалимі в 1185 р., в іудейській родині, навертнувся до християнства та вів подвижницьке життя, прийнявши постриг.

Особливо дієвою його проповідь була в боротьбі з єресями патарів та богомилів. В 1220 р. на Сицилії був тяжко поранений під час служби в церкві місцевим феодалом, якого засуджував за інцест. Помер від ран, попередньо простивши свого вбивцю і наполігши, щоб того не переслідували. Особливо шанували Святого Ангела як захисника від мусульманської загрози в землях, що перебували під постійним тиском з боку Османської імперії [Saggi, 1962, р. 79-83].

Ще один значущий образ на монстранції – зображення Святого Іоана від Хреста. В написі зазначено літеру "B", а не "S" – тобто "beatus", блаженний, а не «sancti», святий. Оскільки канонізований Іоан від Хреста був в 1726 р., ця літера є орієнтиром для датування – монстранція виконана не пізніше цієї дати, але й не раніше 1675 р., коли він беатифікований [St. John of the Cross]. Людина, чий профіль карбований в медальйоні – іспанський дворянин Хуан де Йеспес (1542–1591 рр.), який прийняв постриг в ордені кармелітів і став відомий під іменем Хуан де ла Крус. Саме він був сподвижником Терези Авільської, великої реформаторки ордену кармелітів в становленні руху босих кармелітів. Іоан від Хреста шанується як містичний вчитель, був автором багатьох містико-теологічних творів, зокрема "Сходження на гору Кармель".

Отже, на піддоні бачимо зображення духовних покровителів ордену кармелітів, шанованого святого та духовного вчителя, досвід якого покладено в основу реформованого ордену Босих кармелітів.

Більше питань викликала багатофігурна композиція стояна. Жіноча фігура могла б бути сприйнята як зображення Діви Марії, вшануванню якої особливого значення надавали кармеліти, однак чернечий одяг з характерним головним убором не притаманний зображенню Богородиці, тому ми вбачаємо тут зображення святої Терези Авільської (рис. 9).

Тереса Санчес Сепеда д'Авіла-і-Аумада (1515–1582 рр.) – іспанська дворянка, яка, прийнявши постриг, стала найвідомішою жінкою – реформаторкою церкви, фундаторкою Босих кармелітів, духовною вчителькою, яка мала великий містичний досвід.

Дещо складніше визначити, кого зображують фігурки обабіч святої Терези. На нашу думку, розміщено зображення Діви Марії та святого Йосипа (рис. 10). Шануванню останнього Тереза Авільська надавала надзвичайно великого значення. Святий Йосип в католицькій традиції має титул "Nuritor Domini" – "Годувальник і вихователь сина Господнього". Зображується з бородою, іноді з досить довгим волоссям, в туніці та плащі. Особлива увага до святого виникла після того як Сикст IV ввів в 1479 р. свято на честь Йосипа Обручника. Особливо шанований Йосип був в Іспанії XVI ст. В цей час дещо змінилась його зовнішність – якщо раніше Йосипа зображували старим, то пізніше – у вигляді привабли-

вого чоловіка середнього віку, як, наприклад, це зробив Ель Греко в капелі Сан-Хосе в Толедо, твори Естебана Мурільо. Атрибутом святого зазвичай є квітуча гілка.

Хоча не виключено, що жіночий образ є зображенням святої Марії Магдалини, з якою в католицькій традиції іноді асоціюється свята Тереза, але більш вірогідним є трактування його як зображення Діви Марії (рис. 11).

Загалом, ймовірно, в основі композиції мотив видіння, яке мала Тереза в молитві 1561 р. в день Вознесіння в домініканській церкві в Авілі. Свята так описувала його: "Мені здалося, що я бачу, як це відбувається. Бачила я, як мене одягають в чудові білі сяючі шати, але спочатку не знала, хто мене вбирає. А потім побачила праворуч від себе Найсвятішу Панну, а ліворуч – мого опікуна святого Йосипа. То вони вдвох мене вбирали. Водночас було мені дано розуміння, що я вже очищена від гріхів моїх. Коли вже була одягнена, невимовне відчувала в собі захоплення та щастя. Пречиста Діва взяла мене за руку та сказала, що дуже рада від моєї відданості до її обручника і я можу бути певна, що заснований мною кляштор буде процвітати. Будуть в ньому дбайливо служити Господу та їм обом" [Wanat, 2014, s. 144].

Таким чином, всі зображення підтверджують приналежність монстранції осередку Босих кармелітів.

На початку XVII ст. чернечі осередки кармелітів, як взятих, так й босих були засновані на теренах Речі Посполитої, у т.ч. на українських землях – із шістнадцяти монастирів Польсько-Литовської держави чотири розташовувалися у Львові, Кам'янці-Подільському, Бердичеві та Вишневці. У другій половині XVIII ст. діяли п'ять монастирів Ордену босих кармелітів: монастир у Вишневці, Бердичеві, Львові, Перемишлі, Кам'янці-Подільському, і дві резиденції: у Купині та Милятині.

На жаль, немає поки що можливості точно визначити, для якого саме осередку кармелітів було виготовлено монстранцію. Працюючи з документами архіву Д. Щербаківського, зокрема списками речей, які були вилучені з церков та молитовних домів в фонд допомоги голодуючим, передані до московського Гохрану, а потім повернуті, завдяки старанням вченого, до Києва, вдалося виявити запис, який можна співвіднести з нашим експонатом. Під номером 161 записано наступний предмет: «Монстранция большая серебряная золоченая чеканная с 3 литыми фигурами и украшенная камнями (стекло). 1707» [Архів Щербаківського, Ф.9]. Цей опис цілком відповідає інв. № ДМ-85, інших предметів, що мали б такі ж особливості, поки що не виявлено. В графі "походження" біля номеру 159 стоїть «Каменец», наступні номери позначені як те саме. Однак, з впевненістю стверджувати, що монстранція походить із Кам'янця,

неможливо. Дійсно, в Кам'янці кармеліти з'явилися на початку XVII ст., було засновано кляштор, знищений під час турецького владарювання. Після повернення Кам'янця до складу Польщі в 1699 р. подільський підкоморій Марчін Богуш віддав кармелітам свій «двір» і будинок на Татарській вулиці. Краківський і подільський воєвода Марчін Контський надав кошти для спорудження костелу. У 1717 р. тут вже існував маленький дерев'яний костел і скромне монастирське приміщення. В середині ж XVIII ст. було побудовано чудовий бароковий костел [Пламеницька, 2010, с. 164]. Бурхливі історичні події зачепили кармелітів Кам'янця менше, ніж саму католицьку дієцезію або інші чернечі ордени, однак в 1866 р. кляштор таки було закрито, а споруди передано православної церкві. В 1878 р. костіол був переосвячений у православний собор ікони Казанської Божої Матері. Отже, коли відбувалось вилучення церковних цінностей, монастиря кармелітів в Кам'янці не існувало, використовувати ж начиння для суто католицьких обрядів в православної церкві не могли. Можна припустити, що під час закриття монастиря його майно було передано одному з католицьких костелів в Кам'янці, хоча частіше ченці разом з майном переселялись до іншого монастиря. Не можна виключити і можливість того, що монстранція зберігалась в ризниці собору. Зважаючи на те, що 1890 р. в Кам'янці-Подільському створено «древнехранилище, помещавшееся в верхних галереях Каменецкого Кафедрального собора» [Труды ..., 1895, с. 32] (тобто в колишньому кармелітському костіолі), а більшу частину його зібрання становили церковні старожитності, начиння з кармелітського кляштору могло знаходитись саме там. Комісія з вилучення церковних цінностей, посилаючись на розпорядження вищих інстанцій з Харкова, 6 травня 1922 р. конфіскувала майже всі золоті і срібні речі з фондів Археологічного музею (колишнього Церковно-археологічного музею) і кабінету мистецтвознавства при Кам'янець-Подільському інституті народної освіти) [Кам'янець-Подільський..., 2015, с. 21-23]. Таким чином, серед повернутих Д. Щербаківським цінностей могли бути речі, вилучені не лише з церков, але й із музейних зібрань Кам'янця.

Однак, в описі музею Подільського церковно-археологічного товариства немає монстранції, опис якої відповідав би предмету з нашої колекції, хоча інші монстранції в цьому музеї зберігались. Щоправда, їх опис подано дуже стисло і не завжди зрозуміло, наприклад «монстранція на низеньком пьедестале, верхняя часть состоит из половинок двух разных монстранций», «монстранция металл., местами позолоченная, с двумя фигурами святых (апостолов) по бокам». За деякими ознаками, останній опис можна б було б співвіднести з експонатом нашого музею, описаним досить узагальнено, без розуміння його іконографії. Цікаво, що одна з монстранцій надійшла до музею з консисторського архіву

[Сецинский, 1911, с. 45, 46] (тобто, на той час, органу управління, канцелярії православної церкви).

Монстранція досить своєрідна за художнім вирішенням, виконана в традиціях польського барокового мистецтва. Насамперед, зазначимо, що виконання стояна у вигляді антропоморфної фігури зустрічається не дуже часто, насамперед це характерно для робіт італійських майстрів. В тих випадках, коли стоян оформлюється подібним чином, найчастіше це зображення ангелів.

Слід також зазначити, що в Польщі на монстранціях, призначених для використання в кляшторі того чи іншого чернечого ордену, досить часто могли бути скульптурні зображення святих саме цього ордену – одним з найяскравіших зразків такого золотарського виробу є т.зв. монстранція королеви Бони, виготовлена для домініканського кляштору в Кракові [Skarby OO. Dominikanów].

В оформленні глорії використовувались комбінації променів найрізноманітніших типів, однак нам відомий один зразок, де форма і комбінація променів точно співпадає з променистим сьйвом монстранції № ДМ-85 – це монстранція, виконана на замовлення краківського єпископа Миколая Оборського в 1685 р. для Вавельської кафедри, в глорії якої згруповані по три прямі, між цими групами розташовано по одному хвилястому промінцю [Nowacki, Piwocka, 2011, s. 101].

За своєю простою вишуканістю, стрункістю форми, виваженою композиційною побудовою монстранція з колекції музею близька до робіт гданського майстра Натаніеля Шлаубіца, зокрема монстранції, що зараз знаходиться в одній з колекцій Бремена (див.: [Tuchółka-Włodarska, 2005, s. 38-39, r. 1, 18]).

Однак, на жаль, на виробі відсутні клейма, які дали б змогу говорити про конкретних майстрів та місце виконання. Хоча зазвичай в Речі Посполитій за маркуванням золотарських виробів ретельно стежили, є певна кількість речей, не позначених клеймами. Відсутність клейм на виробі може мати кілька пояснень. Зокрема, дослідниця польського золотарства Барбара Тухолка-Влодарска зазначила, що не мали клейм вироби позацехових майстрів, тих, наприклад, які могли працювати в монастирських майстернях або предмети, виготовлені цеховими майстрами зі срібного лому, тобто старих, пошкоджених речей [Tuchółka-Włodarska, 2005, s. 34]. Як одне, так і інше пояснення, або навіть обидва разом, цілком можуть бути застосовані в нашому випадку, хоча сказане вище про особливості написів на виробі не дуже відповідає, на нашу думку, припущенню про роботу монастирського майстра, для якого, очевидно, мали бути звичними написи латиною, а для майстра з кармелітського кляштору тим більш звичними мали бути імена небесних покровителів ордену та його святих. Не виключено, що робота була виконана кількома майстрами і не водночас.

Висока майстерність виконання дозволяє віднести монстранцію до витворів одного з провідних центрів польського золотарства.

Джерела і література

Архів Д.М. Щербаківського // Науковий архів Інституту археології НАН України. – Ф.9.

Зелінська Н.В., Кімаківська В.С. Казанський собор у Кам'янці-Подільському: До питання відродження сакральної пам'ятки // Музейна справа на Поділлі: історія та сучасність. – Кам'янець-Подільський, 2015. – С. 245-248.

Кам'янець-Подільський державний історичний музей-заповідник: перші 125 років. – Кам'янець-Подільський: ПП «Медобори-2006», 2015. – 88 с.

Лінч Дж. Середньовічна церква. Коротка історія. – К.: Основи, 1994. – 492 с.

Нестуля О. Доля церковної старовини в Україні. – К.: Інститут історії України НАНУ, 1995. – 216 с.

Пламєницька О. Костьол Босих Кармелітів у Кам'янці-Подільському: До питання авторства та будівельної періодизації // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини. – 2010. – Вип. 7. – С. 164-176

Сецинский Е. Музей Подольского церковного Историко-археологического общества. 2. Опись предметов старины // Труды Подольского епархиального историко-статистического комитета. – Каменец-Подольский, 1911. – Вып. 11. – 104 с.; 418 с.

Труды Подольского епархиального историко-статистического комитета. – Каменец-Подольский, 1895. – Вып.7. – 612 с.

Успенский Ф.И. История Византийской империи. В 5 томах. Т. 4. – М.: Астрель; АСТ, 2002. – 496 с.

Il Miracolo Eucaristico di Lanciano // [Електронний ресурс] Код доступа: <http://www.mariadinazareth.it/miracolo%20eucaristico%20lanciano.htm>

Lanciano: il miracolo eucaristico // [Електронний ресурс] Код доступа: <http://www.parrocchie.it/calenzano/santamariadellegrazie/MIRACOLI%20LANCIANO.htm>

Nadolski B. Leksykon Liturgii. – Poznań, 2006. – 1741 s.

Nowacki D., Piwocka M. Klejnoty w dawnej Polsce. – Warszawa, 2011. – 404 s.

Ostensorium (Monstrance) // The Catholic Encyclopedia // [Електронний ресурс] Код доступа: <http://www.newadvent.org/cathen/11344a.htm>

Saggi L. S. Angelo di Sicilia; studio sulla vita, devozione, folklore. – Rome: Institutum Carmelitanum, 1962. – 358 p.

Schulte A.J. The Catholic Encyclopedia. Vol. I. – New York, 1907.

Skarby OO. Dominikanów // [Електронний ресурс] Код доступа: <http://www.radiokrakow.pl/galerie/skarby-oo-dominikanow/1/#gtop>

St. John of the Cross // The Catholic Encyclopedia // [Електронний ресурс] Код доступа: <http://www.newadvent.org/cathen/08480a.htm>

The Carmelite Crest // [Електронний ресурс] Код доступа: <https://www.ocarm.org/en/content/ocarm/carmelite-crest>:

The Shield // [Електронний ресурс] Код доступа: <https://www.ocarm.org/en/content/ocarm/shield>.

Tuchołka-Włodarska B. Złotnictwo od XIV do XX wieku w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku : katalog. – Gdańsk, 2005. – 150 s.

Vincent N. The Holy Blood: King Henry III and the Westminster Blood relic. – Cambridge: Cambridge University Press, 2001. – 254 p.

Wanat Benignus Józef OCD. Życie i działalność karmelitów bosych w diecezji kamieniecko-podolskiej w latach 1622–1866 // Paster i twierdza / Pod redakcją ks. Józefa Wołczańskiego. – Kraków, Kamieniec Podolski, 2001. – S. 323-356.

Wanat Benignus Józef OCD. Kult Św. Józefa Oblubieńca Najświętszej Maryi Panny u Karmelitów Bosych w Poznaniu. – Poznań: Flos Carmeli, 2014. – 244 s.

Резюме

Березовая С.А., Малиук Н.И.

Исследование культовых предметов в музейных коллекциях: редкая монстранция из коллекции МИДУ – филиалу НМИУ

Ключевые слова: монстранция, гостия, gloria, лулула, кармелиты, Камянец-Подольский, XVIII в.

В статье впервые опубликованы потиры, изготовленные во второй половине XVIII века. Это произведения неизвестных украинских мастеров, но выполнены в стилях, характерных для ювелирного искусства того времени. Но особая научная ценность потиров в том, что на них помещены дарственные надписи простых казаков.



Рис. 1.
Монстранція. Загальний вигляд.



Рис. 2.
Лунула з глорією.



Рис. 3.
Медальйон з образом
пророка Іллі.



Рис. 4.
Медальйон з образом
пророка Єлісея.



Рис. 5.
Медальйон з образом Святого
Ангела, мученика Сицилійського.



Рис. 6.
Медальйон з образом блаженного
Іоанна від Хреста.



Рис. 7.
Картуш з датою.



Рис. 8.
Зображення герба Ордену босих
кармелітів Пресвятої Діви Марії.



Рис. 10.
Деталь стояна у вигляді фігурки
Святого Йосипа.



Рис. 9.
Деталь стояна у вигляді
фігурки Терези Авільської.



Рис. 11.
Деталь стояна у вигляді фігурки
Діви Марії.

**Брель О.В.
Діденко Я.Л.**

Турецькі печатки XVII ст. (з нових надходжень до фондів НІКЗ «Чигирин»)

Дана стаття присвячена турецьким печаткам XVII ст., що зберігаються у фондах Національного історико-культурного заповідника «Чигирин».

Ключові слова: печатка, Османська імперія, Чигиринські походи 1677-1678 рр.

Одним із головних напрямків роботи музеїв, як динамічної інституції, є поповнення музейної колекції новими експонатами.

Тривалий час у музеї Б. Хмельницького Національного історико-культурного заповідника «Чигирин» експонувався комплекс речей із приватної колекції чигиринського колекціонера С.Ф. Потапенка. Серед них речі східного походження – монетно-речовий скарб: срібний перстень-печатка з сердоліковою вставкою та шість срібних французьких монет номіналом 1/12 екю; срібний перстень-печатка. У 2017 р. ці речі, а також дві печатки східного походження з цієї ж колекції, були передані до фондів Національного історико-культурного заповідника «Чигирин». Консультацію щодо прочитання написів на печатках і персях надав науковий співробітник інституту сходознавства НАНУ кандидат історичних наук Олександр Середа.

Після надходження до фондів заповідника персні і монети було передано до Центрального казенного підприємства пробірного контролю для експертизи на вміст дорогоцінних металів. В результаті було встановлено, що перстень-печатка з написом نی‌دش [Şahin] – Шахін має 360 пробу, вміст срібла 4,31 г при загальній масі 11,97 г. Перстень із сердоліковою вставкою з написом ی‌فطصم ادخ مدن‌ب [bende-i hudâ Mustafa] – «покірний раб божий Мустафа» має 750 пробу, вміст срібла 4,13 г при загальній масі персня 6,42 г. Срібні монети, які були у складі монетно-речового скарбу, мають 916 пробу. Детальний аналіз вищезгаданих предметів було зроблено авторами у 2016 р., результати опубліковані у збірнику «Музейні читання» [Брель, 2017, с. 160].

Не менш цікавими є і бронзові турецькі печатки XVI-XVIII ст. Одна з них (Н-5272, Кв-12457) (рис. 1) виявлена була на південній околиці Чигирини. Овальний щиток печатки кріпиться до двохсантиметрового руків'я з петлеподібним отвором для підвішування на кінці діаметром

0,5 см. На вказаній печатці є напис з трьох арабографічних слів: هذب شورداخ [bende-i hudâ Dervîş] – «покірний раб божий Дервіш». Навколо напису присутнє рослинне оздоблення.

Друга печатка (Н-5273, Кв-12458) (рис. 2) була виявлена в околицях с. Вершаці Чигиринського району (приблизно за 10 км на південь від Чигирини). Зовні вона схожа на першу печатку. На овальному щитку є напис з п'яти арабографічних слів, розмішених у трьох рядках: هذب ناملس نب شوردا للال [bende-i Allah Dervîş bin Süleyman] – «покірний раб всевишнього Аллаха Дервіш син Сулеймана». За роз'ясненнями О. Середи, формула «раб божий» традиційно розміщена вгорі печатки. Прочитання починається з неї. Ім'я особи виписано з нижнього рядка до середини печатки. Прочитання: спочатку читається нижній рядок, потім середній. Навколо напису арабською графікою присутнє рослинне оздоблення.

Згадані печатки подібні до бронзової турецької печатки, знайденої в Хотинському районі Чернівецької області [Мисько, 2015, с. 569].

Основне призначення печаток полягає у завіренні істинності документу, який вона скріплює. За способом прикріплення вищезгадані печатки є прикладні, зображення матриці – заглиблене. Різновидом цієї форми матриці була матриця-перстень [Горохівський, 2012, с. 126].

Найдавнішою формою печаток були привісні печаті. Згодом з'являються прикладні печатки, що ставились на папері майже так само, як і тепер. Відбиток проставлявся на воску, нанесеному на папір. Перед цим матриця печатки нагрівалась над полум'ям свічки [Горохівський, 2012, с. 128].

Із заміною привісної печатки відбитком, печатка стає невід'ємним атрибутом будь-якого документа.

Печатки подібного типу носили на шиї на спеціальному шнурку. Вони свідчили про особливий статус їх власників. Виготовлення печаток було дуже тонкою справою і вимагало високої кваліфікації майстра. Тому дозволити собі печатки могли лише знатні чи багаті сім'ї [История печатей, б/г]. Право на особисту печатку для затвердження документів вважалось особливим привілеєм, а позбавлення її – формою покарання [Історія печатки, 2015].

Так, є відомості про те, що коли великий візир, найголовніший міністр султана Османської імперії, заступав на посаду, то отримував печатку султана з його тугрою, яку завжди носив із собою на грудях, а також свій двір з понад 2 тис. чиновників і слуг [Мантран, 2006, с. 102].

Валіде-султан (мати правлячого султана) теж мала власну печатку, оскільки у складі її власної адміністрації була хранителька печатки [Валіде, 2012].

Печатками могли користуватись і яничари, так як відігравали особливу роль при дворі султана [Безвенюк, 2014, с. 545].

Про те, що використання печаток було особливим привілеєм, свідчить і той факт, що у Пакті Умара 637 р. (угода між християнами Сирії і мусульманами, що захопили їх під керівництвом Умара ібн аль-Хаттаба, другого «праведного» халіфа) окремим пунктом стояла обіцянка з боку християн «не вирізати на персях і печатках написи арабською» (іншими словами, заборонялось використовувати арабську каліграфію для гравіювання печаток) [Пакт Умара, б/г].

Щодо появи написів на печатках, то історична традиція відносить цей факт до часів улюбця Орхана I (роки правління – 1324-1359). Вважається, що бей Орхан був неписьменним, тому завіряв документи прикладанням відбитку своєї руки, яку попередньо занурював у фарбу. Цей відбиток і став попередником тугри – майбутнього символу державної влади. Від простого відтиску (спочатку вказувалось лише ім'я) тугра пройшла довгий шлях трансформації в печатку з каліграфічно складними, геометрично вивіреними, поетично красивими зображеннями і написами [История печатей, б/г].

В часи Османської імперії тугрою або тамгою називалися особисті печатки, незалежно від того, кому вони належали. З часом тугра перетворилася на геральдичний знак [Изготовление печатей, б/г].

На матриці печатки, крім імені власника, як правило, поміщались відомості про його предків, вислови з Корану або хадисів [Изготовление печатей, б/г].

Напис на печатках формували так, щоб його неможливо було підробити. Саме тому багато написів такі складні для прочитання, а літери дуже модифіковані каліграфічно. Деякі написи можуть прочитати лише експерти. Даний вид штампу настільки складний, що виготовлення печатки по відтиску було неможливим [Изготовление печатей, б/г].

Саме особливості арабської каліграфії роблять турецькі печатки особливими. Адже написання літер дозволяє перетворювати слова у фігури; поєднання літер, їх динаміка, крапки і лінії створюють «портрет» власника печатки мовою арабського правопису. Кожна така печатка глибоко індивідуальна [Изготовление печатей, б/г].

Створити подібні печатки, використовуючи європейські мови, неможливо, оскільки написання (обриси) літер не мають для цього достатньої гнучкості. Саме тому печатки, герби і екслібриси європейців містять реалістичні картинки, а тексти лише доповнюють їх. В тугрі ж слова мають як власну цінність, так і несуть мистецьке навантаження [Изготовление печатей, б/г].

Написи на матрицю прикладної печатки наносили способом гравіювання. За всю історію тюркського мистецтва обробки металів найбільших успіхів досягли у цій справі турки-сельджуки. Стиль, сформований в часи династії Великих Сельджуків, являє собою використання рослинних мотивів: паростків, листя, квітів; вишуканих декоративних елементів. В подальшому цей стиль став характерним для ісламського світу. В часи Османської імперії в стилі художньої обробки металів було чотири основні школи: у Стамбулі, Вані, на Кавказі і у Боснії. Характерною особливістю стамбульського стилю була гармонія, яка досягалась витонченістю і щільністю роботи [Карадаг, 2012]. Саме в такій техніці гравіювання і виготовлялись печатки, що надійшли до фондової колекції НКЗ «Чигирин».

Щодо питання: кому могли належати вищеописані печатки, то можна припустити, що власники їх були у складі турецької армії, яка наступала на Чигирин у 1677 та 1678 рр. Підставою для такого припущення є те, що одна з печаток була виявлена на приблизному місці розташування турецького табору [Брель, 2017, с. 163], інша – на шляху руху турецького війська.

Ці печатки, а також монетно-речовий скарб і срібний перстень-печатка мають велику історичну цінність і потребують подальшого дослідження. По суті, на сьогоднішній день ці речі – єдині артефакти (крім писемних та графічних джерел), що підтверджують присутність турецької армії під Чигирином у 1677 та 1678 рр. На даний момент речі експонуються у музеї Б. Хмельницького у Чигирині.

Джерела і література

Безвенюк В., Бережинский В. Денежное довольствие янычар // Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні. – К.: Центр пам'яткознавства НАН України і УТОPIK, 2014. – Вип. 23. – С. 542 – 546.

Брель О.В., Діденко Я.Л. Персні-печатки XVII ст. (випадкові знахідки з околиць Чигирини) // Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки». Київ, Музей історичних коштовностей України, 21-22 листопада 2016 р. – К.: ТОВ «Фенікс», 2017. – С. 160-164.

Валіде [Електронний ресурс]. – 2012. – Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B0%D0%BB%D1%96%D0%B4%D0%B5>

Горохівський П.І. Спеціальні історичні дисципліни: Курс лекцій. Вид. 2-е. – Умань: РВЦ «Софія», 2012. – 277 с.

Изготовление печатей: традиции тюркских народов: [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

http://abcpechati.ru/articles/izgotovlenie_pechatay_traditsii_tyurkskikh_narodov/

История печатей: Османская империя: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://masart.ru/info8.html>

Історія печатки [Електронний ресурс]. – 2015. – Режим доступа: <http://1234ap.com/ua/news/88/>

Карадаг З. Художественная роспись и гравировка: прошлое, устремленное в будущее: [Электронный ресурс]. – 2012. – Режим доступа: <http://saraybeach.com/hudozhstvennaya-rospis-i-gravirovka-proshloe-ustremlyonnoe-v-budushhee/>

Мантран Р. Повседневная жизнь Стамбула в эпоху Сулеймана Великолепного / Пер. с фр. Ф.Ф.Нестерова; Предисл. М.С.Мейера. – М.: Молодая гвардия, 2006. – 367 с.

Мисько Ю., Французов С. Турецька печатка з Хотинщини (попереднє повідомлення) // Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні. – К.: Центр пам'яткознавства НАН України і УТОPIK, 2015. – Вип. 24. – С.568 – 570.

«Пакт Умара» из тафсира Ибн Касира: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://islam.com.ua/islamskie-nauki-i-pervoistochniki?start=200>

Резюме

Брель О.В., Диденко Я.Л.

Турецкие печати XVII в. (из новых поступлений в фонды НИКЗ «Чигирин»)

Ключевые слова: печать, Османская империя, Чигиринские походы 1677 – 1678 гг.

В 2017 г. фондовая коллекция Национального историко-культурного заповедника «Чигирин» пополнилась новыми экспонатами. Это монетно-вещевой клад, в составе которого серебряный перстень с сердоликовой вставкой-печатью, серебряный перстень-печать и две бронзовые печати восточного происхождения. На всех печатях присутствуют арабские надписи. Перевод надписей был сделан научным сотрудником института востоковедения НАН Украины кандидатом исторических наук Александром Середой.

Исследование монетно-вещевого клада и серебряного перстня-печати было проведено авторами в 2016 г., его результаты опубликованы в сборнике «Музейные чтения».

В данной статье речь идет о бронзовых турецких печатях XVI – XVIII вв. Одна из них (Н-5272, Кв-12457) была найдена на южной окраине Чигирина. Надпись на щитке читается как «покорный раб божий Дервиш». Вторая печать (Н-5273, Кв-12458) была найдена вблизи села Вершацы Чигиринского района (примерно в 10 км к югу от Чигирина). Надпись на ней – «покорный раб Всевышнего Аллаха Дервиш сын Сулеймана».

Поскольку одна из печатей была найдена на месте, где, вероятно, находился турецкий лагерь, а другая – на пути следования турецкого войска, то можно допустить, что их владельцы были участниками Чигиринских походов 1677 – 1678 гг., в составе турецкой армии.

На сегодняшний день эти предметы экспонируются в музее Б.Хмельницкого в Чигирине.

Summary

Brel O.V., Didenko Y.L.

Турецкие печати XVII в. (из новых поступлений в фонды НИКЗ «Чигирин»)

The Turkish signets of the XVII century (out new exhibits to the fund of the NHCR "Chyhyryn")

In 2017 the collection of the National Historical and Cultural Reserve "Chyhyryn" was replenished with new exhibits. This is a coin- artifacts treasure, which includes the silver ring with cornelian inset-signet, the silver signet-ring and two bronze signets of oriental origin. All signets have Arabic inscriptions. The translation of the inscriptions was made by the researcher of the Institute of Oriental Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine, Candidate of Historical Sciences Olexandr Sereda.

The study of the coin- artifacts treasure and silver ring-seal was carried out by the authors in 2016, its results were published in the miscellany "Museum's Readings".

In this article we are talking about the bronze Turkish signets of the XVI-XVIII centuries. One of them (N-5272) was found on the southern outskirts of Chyhyryn. The inscription on the signet is read as "obedient slave of God Dervish". The other signet (N-5273) was found near the village of Vershatsy, Chyhyryn district (about 10 km south of Chyhyryn). The inscription on it is "obedient slave of the Most High Allah, Dervish son of Suleiman".

Since one of the signets was found on the site where the Turkish camp probably was located, and the other on the route of the Turkish army, it can be assumed that their owners were participants of the Chyhyryn campaigns of 1677- 1678, as part of the Turkish army.

Today, these artifacts are exhibited in the museum of B. Khmeltsky in Chyhyryn.



Рис 1.
Турецька печатка XVII ст. (інв. № Н–5272).



Рис 2.
Турецька печатка XVII ст. (інв. № Н–5273).

**Налобное украшение ногайской женщины
из коллекции Бердянского краеведческого музея**

Ногайцы – один из многочисленных тюрко-язычных народов и последние кочевники Приазовской степи. Первые их орды появились в нашем крае в 30-40-х годах XIII в., когда могущественные татаро-монгольские войска хана Батые двинулись на Русское государство. Название своё ногайцы получили от имени золотоордынского хана Ногай из рода Джучи. Ногай совершил походы на европейские государства, вассальную зависимость от него признавали владения Византии, Сербии и Болгарии.

Как свидетельствуют древние источники, ногайцы были связаны с историей многих народов, входящих в Тюркский Каганат. Наиболее вероятно их связь с кипчаками (половцы), которые входили в состав Золотой Орды и имели свои корни в древних объединениях булгар, хазар и печенегов [Конокова, 2012, с. 8].

Ногайцы в конце XVI в. перекочевали, по словам Скальковского, с приволжских степей на степи между Доном и Дунаем, распределились по всей оконечности Юга России. Этой территории они дали название Малой Тартарии, которое сохранялось на географических картах до конца XVIII в. [Конокова, 2012, с. 10].

Ногайцы вели полукочевой образ жизни. Это хорошо заметно по их жилищам, которые устраивались основательно, но с таким расчётом, чтобы их в любое время можно было перевезти в другое место. Главными достоинствами кибиток были его теплоёмкость и лёгкость. Их обычно устанавливали женщины. В кибитке на самом почетном месте (на северной стороне) всегда сидел глава семьи. Западную сторону занимали мужчины, восточную – женщины [Скальковский, 1867].

Обыкновенно каждая ногайская семья помещалась в двух кибитках, маленькой и большой. В маленькой помещались муж и жена, в большой – дети. Слуги должны были спать под открытым небом, возле кибиток, даже зимой.

Основу хозяйственной деятельности ногайцев составляло кочевое и полукочевое скотоводство. Они разводили лошадей, верблюдов и особенно овец. Из домашних промыслов важную роль играли выделка овчины, производство войлока, войлочных изделий и сукна.

Ногайцы продавали выделанные шкуры животных и коровье масло, которое покупали у них для Константинополя армянские и турецкие купцы, в обмен на бумажные материи, сукна, сафьян, ножи и другие мелочи, так как ногайцы не брали серебра [Сергеев, 2017].

В эпоху казачества (до 1770 г.) ногайские кочевья, как сообщает А. Скальковский, состояли из 6 орд. На землях Таврии находилась «Едичкульская орда, кочевавшая на ногайской степи в северной, приазовской части нынешней Таврической губернии, которая граничила с запорожскими землями со стороны Кальмиусской паланки» [Скальковский, 1867].

Новая волна переселения ногайцев на землях Таврии пришлось на 1795 г. и проходила по указу Екатерины II. Вновь ногайские орды на землях Таврии появились к весне 1796 г. Русское правительство ногайцам выделило обширную территорию в 353 тыс. десятин земли от р. Молочной до р. Берды, т. е. восточную часть Мелитопольского уезда и Бердянский уезд.

Ногайцы, приходя на бескрайние степные просторы, не чувствовали себя здесь «чужими», а наоборот, они попадали на исконные земли своих предков. Естественно, между ногайцами и местной администрацией возникали разногласия.

Достаточно вспомнить графа де Мезона, который был начальником над ногайцами и пытался принудить их к оседлой жизни. В 1808 г. он сжег кочевые жилища – кибитки. Подобная акция вызвала недовольство среди кочевников.

Однако, благодаря усилиям местной администрации, в 1808-1810 гг. основная масса ногайцев была переведена на оседлость (но в 1812 г. три тысячи ногайцев – мужчин, женщин, детей и стариков – откочевали в Турцию).

Тот же де Мезон возбудил перед губернской администрацией вопрос, имеют ли право ногайки выходить замуж за жителей других губерний, и ногайки жениться, на ком хотят. Губернатор ответил, что, конечно, имеют право, так как в законах нет никаких ограничений на этот счет для ногайцев.

Браки у них заключались с девицами из отдаленных селений: жениху вменялось в большую честь не знать и не видеть невесты до самого дня свадьбы. При сватовстве он только справлялся, дородна ли она, какова лицом и как длинны у нее волосы. Цена невесты колебалась от 30 до 40 коров и от 200 до 300 рублей. «Молодых вдов покупают дешевле, а устарелых баб берут часто и даром», говорит Корнис. Ногаец обыкновенно имел двух жен, редко – трех. Каждая жена имела свою особую спальню [Канокова, 2012, с.64].

В жизни края и государства Российского ногайский народ принимал самое активное участие. В казну уплачивались не только налоги – подати всех видов, но и за счет кочевников впоследствии обустроивались аулы. В 1821 году на р. Обиточной у Азовского моря возник город

Ногайск. В Правительственном указе (январь 1821 г.) об этом городе говорилось: «Для споспешествования прочному водворению ногайцев в устроенных ими селениях и развития между ними торговли и промышленности, учредить для них город Ногайск на том месте, где существует ныне поселение Обиточное, при реке сего имени». Поселившиеся в этом городе освобождались от всех казенных податей на 10 лет. Город, однако, населялся очень медленно. В 1825 г. в нем было всего 298 жителей, 34 дома и 70 лавок. Населялся он, главным образом, «безписьменновидными людьми малороссийской и великороссийской породы», т.е. беглыми, а также армянами, караимами и греками. Будущее этого города не оправдало возлагавшихся на него надежд. Причиной этого был, главным образом, неудачный выбор места, вдали от моря, от которого Ногайск стоит на расстоянии 4 верст.

27-го сентября 1823 г. управление ногайцами было вверено Барактареву, переименованному при назначении из майоров в коллежские ассессоры [Сергеев, 2017, с. 68]. Ему и пришлось создавать Ногайск и пристань на Обиточенской косе, проект которой был Высочайше утвержден еще 30 октября 1817 г. Пристань должна была строиться на ногайский общественный счет, но постройка её ладилась плохо и была прекращена в 1824 г., когда граф М.С. Воронцов, убедившись в малой пригодности избранного места для пристани, приказал строить пристань у Бердянской косы, близ устья реки Берды.

Заведывание постройкой бердянской пристани находилось в руках начальника Ногайцев. 1-го июля 1830 г. был открыт Бердянский порт. Этот порт, Берды, в первое время был приписан к городу Ногайску. В 1841 г. по ходатайству Воронцова, порт Берды получает статус города Бердянска. Через год Бердянск становится уездным городом.

Интересны описания внешности и одежды ногайских женщин исследователями XVII-XIX веков. Здесь мы находим подтверждения, что украшения из коллекции БКМ именно ногайские.

В «Описаниях перекопских и ногайских татар...» Жана де Люка (монаха Доминиканского ордена) за 1625 г. также отмечалось, что «наружность у них [ногайцев] безобразная: лицо плоское и полное, голова большая, глаза малые, нос приплюснутый. Дети после рождения долго остаются слепыми, так как у них впалые глаза малы, а щеки очень толсты». Одевались они в звериные шкуры и считали роскошью штаны из бумажной материи или сукна [Сергеев, 2017, с. 12].

Женщины, как и мужчины, ходили в широких панталонах и цветных башмаках. «На лбах, подбородках и на шеях носили ленты, с прицепленными бляшечками, серебряными и другими подобными украшениями». Придавая большое значение своей внешности, ногайка пользовалась парфюмерными изделиями, покупала кенас для мытья волос, краску для ногтей, румяна и белила [Сергеев, 2017, с. 12].

Ногайские женщины придавали большое значение металлическим украшениям. Особенно бережно хранили как семейные драгоценности и передавали по наследству из поколения в поколение золотые и серебряные украшения. Любовь женщин к серебряным украшениям отмечали авторы XIX в. Так, в середине XIX в. А.П. Архипов писал, что «серебряные украшения в большом употреблении у ногайцев даже и тогда, когда у иного нет для того решительно никаких средств» [Архипов, 1850, с. 60]. Он же отмечал, что серебряные украшения, «столь любимые у них [ногайцев], можно видеть рядом и на ценной одежде, и на лохмотьях, на дряхлости и на молодости, на безобразии и красоте» [Архипов, 1850, с. 61].

Следует отметить, что характер ювелирных изделий зависел от возрастного и социального статуса женщины. Все украшения по назначению и способу можно разделить на несколько групп: головные, шейные, нагрудные, поясные и носимые на руках.

Ювелиры обычно работали на заказ, поэтому материал для изготовления украшений приносил заказчик. Ювелирное дело у ногайцев в XIX – начале XX вв. носило бытовой характер и не было отделено от основного занятия – скотоводства. Условия, в которых работали народные мастера, были не столь благоприятными. В основном работа производилась в той же юрте, где жила семья ювелира, обычно на мужской половине, близко у очага. Работали мастера в одиночку, передавая навыки мастерства по наследству сыновьям или близкому родственнику.

Историк Н.Ф. Дубровин отмечал, что «серебряные украшения составляют страсть ногайской женщины. Молодые и замужние женщины носят часто на лбу или под подбородком серебряные украшения, состоящие из серебряных цепочек, пластин и колечек, укрепленных концами к серьгам» [Дубровин, 1871, с. 269].

В большинстве своем ногайские женские украшения были серебряные, массивные, с множеством мелких подвесок. В семьях со средним достатком бытовали изделия из латуни, посеребренной меди. Дополнительными элементами ювелирных изделий служили вставки из коралла, бирюзы, сердолика.

Мотивы орнамента на женских украшениях – это простейшие древние геометрические узоры: штрихи, треугольники, звёздочки, ромбы, зигзаг, лучистые и звёздчатые розетки, мелкие кружки и точки, узоры в виде скобок, волнистая линия с отходящими от неё завитками. Особенностью орнаментации ногайских ювелирных изделий было наличие в декоре свободного, незанятого пространства [Канокова, 2012, с. 13].

Наиболее показательную часть украшений национального костюма ногайских женщин представляют женские и девичьи головные украшения. Очень часто головные уборы украшали серебряными пласти-

нами, монетами, бусами, бляхами, медальонами, бисером и т.д. Такая традиция украшения является одной из характерных особенностей кочевников [Токарев, 1958, с. 483-485].

В основном украшали шапочки девочек, девушек, молодых женщин. Так, наиболее значимой была такыя – девичий головной убор, по некоторым источникам по форме идентичный обычным среднеазиатским тюбетейкам Такыя – неглубокая шапочка полусферической формы [Булатова, Гаджиева, Сергеева, 2001, с. 51]. Ее шили из яркой плотной ткани на подкладке. Эта шапочка была оторочена мехом. Такыя украшали монетами, серебряными пластинами, бляшками, вышивкой. В коллекции Бердянского краеведческого музея находятся два серебряных налобных украшения ногайской женщины (рис. 1; 2) На первый взгляд они одинаковые, но у них есть различия. Ниже подаём полную характеристику музейных предметов:

Название	<i>Налобное украшение ногайской женщины, середина XIX века</i>	<i>Налобное украшение ногайской женщины, середина XIX века</i>
Место экспонирования	<i>Музей истории г.Бердянска, 1-й зал, 1-я витрина, досоветский период</i>	<i>Бердянский краеведческий музей, 2-й зал, 1-я витрина, досоветский период</i>
Инвентарный номер по книге поступления	15686	33260
Описание музейного предмета	<i>Украшение состоит из множества пластин изогнутых, с укрепленными колечками листьев. К нижней части верхней пластины прикреплены два полых и одно сплошное металлические кольца. К нижнему полюсу кольцу по всей длине прикреплены пластины в виде листьев. На каждом листочке поперечные полосы. Центральный листок отсутствует.</i>	<i>Украшение состоит из множества пластин изогнутых, с укрепленными колечками листьев. К нижней части верхней пластины прикреплены два полых и одно сплошное металлические кольца. К нижнему полюсу кольцу по всей длине прикреплены пластины в виде листьев. На каждом листочке 3 поперечные полосы.</i>
Материал и техника	<i>Металл, литье, ручная работа.</i>	<i>Металл, серебро, ручная работа.</i>
Размер	4 x 13 см	4 x 9,6 см
Состояние предмета	<i>В сохранности</i>	<i>В сохранности</i>
Откуда и от кого поступил предмет	<i>Акт № 1706, 1979 г. с. Трояны Бердянского р-на, Алиев Александр Иванович, ч/з н.с. Будыкину</i>	<i>Акт № 21, 1999 г. Бердянск, ул. Кирова д.68/2, кв. 20, Гавяз Валентина Николаевна, ч/з н.с. Беседину Л.А.</i>
Апробация	-/-	<i>Акт № 18, от 27.09.2004г. Серебро, проба 500, вес</i>

Бердянск тесно связан с ногайцами. На наших землях они прожили 6 веков (с XIII по XIX вв.) и оставили большой след в истории нашего края – это географические названия (р. Берда, г. Бердянск), даже исторический герб Бердянска, датированный 1845 г., включает в себя ногайскую кибитку.

Герб города Бердянска – это щит французской формы, изображенный в виде прямоугольника, основание которого равняется 8/9 его высоты, с острием, которое выступает в середине нижней части, и с закругленными нижними углами. Во «Втором полном собрании законов Российской империи» читаем: *«В верхней полосе на зелёном фоне серебряная ногайская кибитка и чёрный плуг – означающие полукочевой быт поселённых в сем уезде ногайцев и занятие хлебопашеством других местных обывателей, а в нижней части, в голубом поле – чёрный якорь, выражающий сопредельность этого уезда с морем»*. В 1857 г. по высочайшему повелению герб города был увенчан короной с тремя зубцами, а, как украшение, вокруг щита – Александровская лента с двумя накрест положенными за щитом золотыми якорями, которые подчеркивали расположение города у моря. Щит с изображенными на нем фигурами, башенная корона, якоря и Александровская лента составили полный герб города (рис. 3). 1999 г. вошел в историю города тем, что Бердянск снова обрёл свои символы. Депутатский корпус XXIII созыва возвратил бердянцам исторический герб.

Источники и литература

Архипов А. П. Домашняя ногайская утварь // Географические известия. – СПб., 1850. – Вып. 1

Бачинська О.А., Грибовський В.В. Ногайська орда // Енциклопедія історії України: Т. 7: Мі – О. – К.: Наукова думка, 2010. – 728 с.

Булатова А.Г., Гаджиева С.Ш., Сергеева Г.А. Одежда народов Дагестана. Историко-этнографический атлас. – Пушино: ОНТИ ПНЦ РАН, 2001. – 289 с.

Дубровин Н. История войны и владычества русских на Кавказе. Т. I: Очерк Кавказа и народов его населяющих. – Кн. 1. – СПб.: Типография Департамента уделов, 1871. – 640 с.

Канокowa Ф.Ю. Декоративно-прикладное искусство ногайцев: Автореферат дисс. ... канд. ист. наук. – М., 2012. – 21 с.

Сергеев А.А. Ногайцы на Молочных Водах. Исторический очерк. – Запорожье: АО «Мотор Сич», 2017. – 182 с.

Скальковский А. О ногайских колониях Таврической губернии // Памятная книга Таврической губернии. – Симферополь, 1867. – Вып. 1.

Скальковский А. О ногайских татарах, живущих в Таврической губернии // Журнал министерства народного просвещения. – 1843. – Т. XI. – № 10-12.

Токарев С.А. Этнография народов СССР. – М.: Изд. Московского ун-та, 1958. – 616 с.



Рис 1.
Налобное украшение ногайской женщины. КП-15686



Рис 2.
Налобное украшение ногайской женщины. КП-33260



Рис 3.
Герб города Бердянска

Ніжинський оклад 1686 року з колекції МІКУ

Серед пишно оздоблених культовий речей, представлених в експозиції Музею історичних коштовностей України, вирізняється розкішним декором оклад Євангелія 1686 р. ДМ-7886 [Київський музей, 1974, кат. № 122-123, рис. 1].

Оклад Євангелія, срібний, позолочений, складається з двох дощок, з'єднаних корінцем. Розмір окладу: 370 × 560 мм (рис. 1).

У центрі верхньої дошки розташовано хрест з криноподібними чотирма кінцями, які декоровані вставками рубінів, смарагдів та гранатів. В центрі хреста – краплеподібний смарагд, окантований перлинами. Хрест по контуру прикрашено білим емалевим перлинником. Поверхня навколо хреста вкрита густим сканним емалевим рослинним візерунком. Скані перегородки заповнені білою, зеленою, блакитною та синьою емаллями.

Нижня дошка Євангелія в центрі також має чотирикінцевий хрест із вставками емалі та скла. В середині хреста – глухий каст зі вставкою бірюзи. Сканний заповнений різнокольоровою емаллю візерунок, що оточує хрест, відрізняється від візерунку на верхній дошці. В кутах нижньої дошки розташовані невеликі півсферичні "жуки".

Дощки окладу Євангелія з'єднані корінцем, який декоровано шістьма сегментами зі сканним рослинним емалевим кольоровим візерунком.

По периметру окладу обох дощок розташовані широкі рамки із гравірованими написами на позолоченій поверхні. Рамки, обабіч, декоровані вставками гранатів, рубінів, смарагдів та рельєфним карбованим паском із рослинним орнаментом. Напис на поверхні окладу наступний:

на верхній дошці: ЛѢТА 7194 ГОДУ МАРТА В 20 ДЕНЬ ПОСТРОЕНО СІЕ СВЯТОЕ ЕВАНГЕЛІЕ ПРИ ДЕРЖАВЕ ВЕЛИКИХЪ ГОСУДАРЕЙ ЦАРЕЙ И ВЕЛИКИХ КНЯЗЕЙ ІОАННА АЛЕКССЕВИЧА ПЕТРА АЛЕКССЕВИЧА ВСЕЯ ВЕЛИКІЯ И МАЛЫЯ И БЕЛЫЯ РОССИИ САМОДЕРЖЦАХ

на нижній дошці: И СІЯ ЕВАНГЕЛІЕ СТРОИЛЪ СМІРЕННЫЙ ПОП ХРИСТОФОР ЦЕРКВИ СОБОРУ АРХИСТРАТИГА МИХАИЛА В НИЖЕНИ И ПРИ ВЕЛИКОМ ГОСПОДИНЕ СВЯТЕЙШЕМ ІОАКИМЕ ПАТРИАРХЕ МОСКОВСКОМЪ И ВСЕЯ РОССИИ И БЛАГОЧЕСТНОГО И ВЕЛМОЖНОГО ІОЯННА САМОЙЛОВИЧА ГЕТМАНА ЕГО ЦАРСКОГО ПРЕСВЕТЛЯГО ЗАПОРОЖСКОГО

Таким чином, за змістом тексту, оклад Євангелія виконано 1686 р. (7194 р.) на замовлення священика Христофора для собору Архистратига Михаїла у Ніжині. За вивченими аналогіями, можна вважати, що оклад з емалевим візерунком виготовлено в майстернях Росії (ймовірно, в Москві), де існувала можливість для виконання витвору такого рівня [Калязіна, 1987, ил. 15, 21, 22].

Річ у тім, що техніка емалі по скані, яка є основним декором цієї оправы, набула поширення в ювелірному мистецтві Росії (рис. 2). З XV ст. російські ювеліри стали послідовниками візантійських емальєрів, а техніка скані стала дуже популярною, насамперед, в Новгороді, Москві, Володимирі [Калязіна, 1987, с. 16]. Різнокольорові емалі – білі, смарагдово-зелені, сині, фіолетові – надавали урочистий вигляд срібним речам. Щодо емальєрів у Ніжині, однозначно відповісти складно. Відомо, що у XVII ст. у місті існували ювелірні майстерні, але більш детальних відомостей про їх роботу обмаль. На той час Ніжин вже був одним із головних центрів ремісничого виробництва на торгівельному шляху до Москви.

Дослідники Ніжина вважають, що в середині XVII ст. в місті працювало сто майстрів [Черниговская область, 1983, с. 444], а на кінець XVIII ст. їх кількість збільшилась до 657 осіб, серед яких вісім були майстрами золотих та срібних справ [Арендар, 2016, с.33]. Серед ювелірів були й ніжинські греки, які на той час вже оселились у місті.

Взагалі, історія Ніжина відома з давніх часів і вперше згадується у літописі "Повість минулих літ" за Іпатіївським списком 1078 р. [Уривалкін, 1998, с. 17]. На початку XIII ст. Ніжин, як й інші поселення Чернігівського князівства, потерпав від нападів монголо-татарської орди, пізніше його було опановано поляками та приєднано до Речі Посполитої. Остаточно позбутися польського панування Ніжину допомогли визвольні війни 1648-1654 р., а з 1657 р. на запрошення Богдана Хмельницького до Ніжину приїжджають заможні грецькі комерсанти, які отримують пільги на право вільної торгівлі [Чернігівщина, 1990, с. 509].

Річ у тім, що після захоплення турками Константинополя, греки на рідній землі втратили своє майно та стабільний прибуток від комерційних справ. Намагаючись зберегти свою традиційну культуру, православну віру та рідну мову, вони селилися компактними групами, відкривали школи, засновували братства, будували церкви. Таким чином, чисельні грецькі колонії виникли в як містах Італії, так і Російської імперії. Декілька десятків греків новою батьківщиною обрали Ніжин, який у 1667 р., за Андрусівським перемир'ям, відійшов до складу Росії.

Облаштувавшись на новому місці, грецькі біженці поступово заснували релігійний, адміністративний, комерційний та освітній центри, що сприяло швидкому заселенню ніжинських земель та економічному зростанню.

Ніжинська грецька громада (пізніше братство) отримала дозвіл на самоврядування, магістрат, суд і право на використання герба з зображенням Георгія Змієборця. Місто стає одним із головних торговельних і ремісничих центрів в Лівобережній Україні. Тричі на рік у Ніжині відбувались знамениті ярмарки, які будуть існувати до 1930-х р. [Петренко, 2008, с. 43].

Чисельність купців грецької громади швидко зростала, що дозволило їм об'єднатись у Братство (1696 р.), хоча ще раніше (1687 р.) релігійні греки заснували Церковне Братство, статут якого написав священник Христофор Димитрієв (або Христодул) [Федотов-Чеховский, 1884, с. 9].

Саме Христофор Димитрієв у 1686 р. замовив коштовний оклад до Євангелія, який ми і розглядаємо.

Відомо, що Христофор походив з північних провінцій Греції (Македонської землі), у Ніжині оселився у 1677 р. та невдовзі увійшов до складу причту Ніжинського Миколаївського собору. Через постійні конфлікти з місцевими священиками Христофор став клопотати про дозвіл на окремий приход для греків та будівництво храмів.

У 1680 р. з благословення Константинопольського патріарха Якова та Чернігівського архієпископа і блюстителя Київської Митрополії Лазаря Барановича Христофор розпочав будівництво дерев'яного храму на честь Св. Архангелів Михаїла та Гавриїла (Св. Архангела Михаїла). Окрім клопоту через будівельні роботи на плечі ніжинського священика лягло чимало інших проблем. Грошей, виділених громадою на будівництво не вистачало. Щоб довести справу до кінця, Христофор позичив чималу суму грошей, неодноразово звертався за фінансовою допомогою до місцевих купців, урядовців, церковних ієрархів. Для оздоблення храму та виготовлення іконостасу отримав грошову підтримку від російських царів Іоанна та Петра Олексійовичів (у 1686 та 1691 рр.). Отриманих грошей вистачило на будівництво двох храмів – кам'яної церкви Всіх Святих та дерев'яної – Михайлівської. Ймовірно, частину цих коштів Христофор витратив на виготовлення окладу для грецького Євангелія. У 1696 р. будівництво та оздоблення споруд було завершено. При Михайлівській церкві одразу було відкрито школу грецького братства. В школі, крім грецької, вивчали російську мову, арифметику, малювання, початки географії і Закон Божий. Термін навчання був два роки.

Впродовж довгого часу грецькі освітні заклади Ніжина були провідними не тільки в Україні, а й у Європі [Мороз, 2013, с. 25].

Доля дерев'яної Михайлівської церкви склалась таким чином.

У 1714 р. розпочалася перебудова старої церкви, яка завершилася у 1729 р. [Памятники градостроительства и архитектуры, 1986, с. 284] (рис. 3). У новому храмі встановили срібний іконостас із живописними іконами, а верхівку церкви увінчали чотирьохярусною дзвіницею. Великі церковні підвали греки використовували для зберігання товару.

Варто зазначити, що всі грецькі церкви Ніжина утримувались за рахунок купців, які виступали фундаторами та меценатами училищ, шкіл, бібліотек, лікарень у місті.

Наприкінці XVIII ст. у зв'язку із завоюванням Росією Криму і Причорномор'я, Ніжин втрачає значення торговельного і військово-адміністративного центру. У 1782 р. він стає повітовим містом Чернігівського намісництва, а з 1831 р. в місті починає знищуватись система самоврядування, яку у 1872 р. взагалі було скасовано [Мороз, 2013, с. 30].

Інші історичні передумови також складались не на користь ніжинських

греків. Унаслідок перемоги в Греції національно-визвольної боротьби та проголошення у 1830 р. державної незалежності, більшість з них почали повертатись на батьківщину або переселятись до портових міст на південь (Феодосію, Маріуполь, Одесу). Релігійна грецька громада Ніжина більше не підпорядковувалась Константинополю, а церкви, майно та кошти були передані місту. В середині XIX ст. греків в місті залишилось близько трьохсот осіб, які зазвичай відвідували "свої" храми [Харлампович, 2011, с. 63-64].

Найдовше існувала церква Всіх Святих – до 60-х років XX ст. Мурована Михайлівська церква, зведена у 20-х роках XVIII ст., жодного разу не перебудовувалась, а тільки була відновлена в 90-ті роки XX ст. й досі зберігає унікальні риси балканської архітектури.

Політичні події на початку XX ст. не покращили становище ніжинської грецької спільноти. У 1922 р. комуністична влада закрила Михайлівську церкву, влаштувавши в ній склад. З часом, на початку 1930-х р. була знесена верхівка церковної дзвіниці, в середині якої греки довгий час зберігали старі рукописи, церковні книги, підручники, якими вже не користувалися. Духовного грецького осередку вже не існувало. Відомо, що після закриття Михайлівської церкви частину культових речей було передано до вже існуючого окружного музею (перший міський музей функціонував недовго з травня 1927 до 1934 р.) [Дмитренко, 2016].

Таким чином, можна стверджувати, що Євангеліє з емалевим декором із колекції МІКУ знаходилось в церкві до її закриття, потім оправу відокремили від книги та разом з іншими речами передали до міського музею Ніжина. Зауважимо, що на внутрішній поверхні окладу вказані старі інвентарні номери, за якими можна визначити переміщення предмету.

В Інвентарній книзі "А" відділу фондів історико-культурного Києво-Печерського заповідника за № 1277, який має запис, що у 1934 р. "оправу з перегородчастою емаллю..." передали з Ніжинського окружного музею, потім в цьому ж році була здійснена передача експонату, але без зазначеного подальшого місця знаходження. Відомо, що в 30-ті роки XX ст. чисельна кількість культових речей перебувала на зберіганні Держконтори Києва. Можливо, там же знаходився і оклад Євангелія [Полюшко, 2001, с. 7]. У 1937 р. емалевий оклад знов повернувся до відділу фондів заповідника. У 1968 р. його було передано до фондів Музею історичних коштовностей України [Інвентарна книга, ДМ-7886], а з січня 1969 р. оклад представлено в експозиції МІКУ – "Памятки ювелірного мистецтва України XVI-XX ст."

Не менш цікавим є пошук Євангелія грецького друку. Вивчаючи різні матеріали за темою, було опрацьовано відому збірку О.Ф. Шафонського "Черниговского наместничества топографическое описание" [Половцов, 1905, с. 567].

Шафонський Опанас Филімонович (1740 – 1811) освічений вчений свого часу – доктор медицини, філософії та права. Він народився в Чернігові, на-

вчався в німецьких університетах, жив і працював у Москві. У 1781 р. його було назначено радником Карної палати та генеральним суддею у Чернігові. З цього часу О.Ф. Шафонський починає складати топографічний опис, в якому зібрав численні відомості з історії України, природи, господарства, населення, соціально-економічного стану, побуту міст та містечок Лівобережної України другої половини XVIII ст.

Так, під час опису церкви Архангела Михаїла (вже кам'яного храму) автор зазначив, що серед предметів церковного вжитку є два грецьких Євангелія [Шафонський, 1856, с. 467], друковані у Венеції 1671 р., але одне з них оправлено в срібну з камінням оправу в 1682 р. (рік вказано помилково, вірно – 1686 р.) "при царях Іоанні та Петрі Олексійовичах, за гетьмана Івана Самойловича". Вказаний запис свідчить про місце знаходження Євангелія в оправі з емалевим декором у Ніжинській церкві на початку XIX ст.

Інший дослідник Олексій Афанасієвич Дмитрієвський (1856–1929) [Энциклопедический словарь, 1905, с. 93], професор кафедри літургії та церковної археології, який через сто років підтверджує наявність венеціанського видання в Ніжині, посилаючись на топографічний опис О.Ф. Шафонського. Професор О.А. Дмитрієвський у 80-роки XIX ст., крім викладацької роботи, займався вивченням історії церков та описом церковних предметів з Ніжинських храмів. Свої дослідження та описи "Греческие нежинские храмы и их капитальный вклад в церковно-археологический музей при Киевской духовной академии" він опублікував в 1885 р.

В описі ніжинської Михайлівської церкви О.А. Дмитрієвський зробив запис: "Кроме икон в алтаре я осмотрел два греческих Евангелия, обделанных в дорогие серебряные оклады с богатейшими эмалевыми в византийском стиле украшениями...", а також додає зноску № 18, в якій наводить текст грецькою мовою переписаний зі сторінки Євангелія 1671 р. [Дмитриевский, 1886, с. 373] (рис. 4). Зміст цього тексту (переклад): "Божественне та Святе Євангеліє Антонію Пінелоса після виправлення передрукував Нікола Глікіос, присвячено Світлішому мудрішому митрополиту Філадельфійському Мелетію, славнішому екзарху патріаршого трона." Відомо, що митрополит Філадельфійський Мелетій (1657–1677) обирався грецькою спільнотою та мешкав у Венеції. Саме в часи його призначення митрополитом було надруковано Євангеліє 1671 р. Також із запису О.А. Дмитрієвського відомо, що Євангеліє було надруковано видавництвом Ніколи Глікіоса (1670–1854) [Ясіновський, 2010, с. 106]. У XVII ст. це було найпродуктивніше родинне підприємство, яке спеціалізувалось на церковних виданнях і за час існування виготовило більше тисячі екземплярів книг. Венеція, як найбільш розвинута італійська республіка, стала основним друкарським центром в Європі та першою прийняла закони, що регулювали права редакторів і видавців [Ясіновський, 2010, с. 98-99].

Отже, наведений опис О.А. Дмитрієвського є дуже важливим свідченням наявності Євангелія у 1885 р. в олтарі церкви Св. Архангела Михаїла, яка в той час вже офіційно перейшла у підпорядкування місту. Ніжинські греки продовжували відвідувати Михайлівський храм до його закриття (1922 р.) і, ймовірно, Євангеліє 1671 р. використовувалося під час літургій, а потім зберігалось в дзвіниці церкви до 1927 р. (відкриття міського музею). В окружний музей Ніжина оклад Євангелія потрапив вже без книги.

Навряд чи ми дізнаємось хто відокремив книгу від оправи в період з 1922 по 1927 рр. Та є непевні усні свідчення, що Греція у 1920-х р. сприяла вивезенню певних релігійних святинь з СРСР.

На даний час, не виключено, ніжинська книга без оправи перебуває в університетській бібліотеці "Anemi Digital" на Криті. Ця установа має чисельну електронну базу даних, в якій під № 35 зареєстровано Євангеліє 1671 р., яке представлено у задовільному стані з третьою сторінки [University of Crete, б/р] (рис. 5). На вказаній сторінці розташовано продовження напису, початок якого залишився на попередніх сторінках. Отже, дата напису та рік друку Євангелія, що знаходиться в грецькій бібліотеці, співпадає з описом О.А. Дмитрієвського. Можна зробити висновок, що після закриття Михайлівського храму, друковане Євангеліє вилучили, відокремили від окладу та вивезли до Греції. Доля коштовного окладу із різнобарвною емаллю вже відома, його, як ювелірний твір передали до міського музею Ніжина, про що було зазначено раніше.

Таким чином, ніжинський оклад 1686 р., декорований коштовним камінням та емалевим орнаментом є унікальною роботою російських емальєрів XVII ст. і має особисту драматичну історію. Ювелірних пам'яток такого рівня в світі до нашого часу збереглося обмаль, тому представлений оклад є унікальним експонатом колекції Музею історичних коштовностей України.

Джерела і література

Арендар Г. Значик Ніжинського золотарського цеху 1786 року // Скарбниця української культури. – Вип. 17. – Чернігів, 2016. – С. 33-38.

Дмитриевский А.А. Греческие Нежинские храмы и их капитальный вклад в церковно-археологический музей при Киевской Духовной Академии // Православное обозрение. – 1885. – № 2. – С. 370-400.

Дмитренко Н.М. Провінційні музеї Лівобережної України (1920–1930-ті роки). – Ніжин : ПП Лисенко М.М., 2016. – 200 с.

Калязина Н.В., Комелова Г.Н., Косточкина Н.Д., Костюк О.Г., Орлова К.А. Русская эмаль XII- начала XX века из собрания Государственного Эрмитажа. – Л.: Художник РСФСР, 1987. – 260 с.

Киевский музей исторических драгоценностей. Альбом / Сост. О.Д. Ганина. – К.: Мистецтво, 1974.

Морозов О. Грецькі храми Ніжина // Пам'ятки України: історія та культура. – 2013. – № 7. – С. 24-31: цв. ил.

Памятники градостроительства архитектуры Украинской ССР. – Т. 4. – К.: Будівельник, 1986. – 375 с.

Петренко Л.Б. Ніжин: із глибини віків. Матеріали з краєзнавства Ніжина. – Ніжин: Аспект-Поліграф, 2008. – 427 с.

Полюшко Г.В. Втрачені скарби Лаврського музею. – К., 2001. – 176 с.

Русский биографичный словарь / Имп. Рус. Ист. общество. – [Т. 22]: Чаадаева – Швитков. – СПб.: Тип. И.Н. Скороходова, 1905. – 642 с.

Уривалкін О.М. Сторінки історії Ніжинщини (з найдавніших часів до середини XVII ст.). – Ніжин, 1998.

Федотов-Чеховский А.А. Акты нежинского греческого братства, списанные и изданные профессором А.А. Федотовым-Чеховским. – К.: Типография Е.Т. Керерь, 1884. – XXI+126 с.

Чернігівщина. Енциклопедичний довідник / За ред. А.В. Кудрицького. – К., 1990. – 1006 с.

Харлампович К.В. Нариси з історії грецької колонії в Ніжині (XVII-XVIIIст.): до історії національних меншостей в Україні. – Нарис 2: Національний склад, професійна розбивка, статистичні дані. – Ніжин: Ферекол, 2011. – 380 с.

Шафонский А.Ф. Черниговского наместничества топографическое описание с кратким географическим и историческим описанием Малые России, из частей коей оное наместничество составлено, сочиненное действительным статским советником и кавалером Афанасием Шафонским в Чернигове, 1786 года. – К.: Издательство М. Судиенко, 1851. – XXII+697 с.

Энциклопедический словарь. Доп. том 1-А: Гагская конференция – Кочубей. – СПб.: Тип. Акц. общ. Брокгауз-Ефрон, 1905.

Ясіновський А. Початки грецького літургійного друкарства у Венеції // Калофонія. Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. – Львів, 2010. – № 5. – 230с.

University of Crete, the Library. – [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://anemi.lib.uoc.gr>



Рис 1.
Оклад Євангеліє 1686 р. –
ДМ-7886 (верхня, нижня
дошки та корінець).



Рис 2.
Шата ікони. Москва XVII ст.
(Аналогія емалєвого орнаменту).



Рис 3.
Михайлівська церква
в Ніжині XVIII ст.



Θεὸν καὶ ἱερὸν εὐαγγέλιον / Το πάλαι μὲν, παρὰ Ἀντωνίου
Πινέλλου τυπωθὲν, νυν δὲ τοῖς ἰσῆς τύποις παρὰ Νικολάου τοῦ
Γλυκῆος μετατυπωθὲν Καὶ μετὰ πόσης ἐπιμελείας διορθωθὲν,
σφικρωθὲν δὲ τῷ πανιερωτάτῳ καὶ σοφοτάτῳ μητροπολίτῃ
φιλοδελφείῳ καὶ Μελετίῳ τῷ χορτακίῳ υπερτίμῳ καὶ ἐξάρχῳ τοῦ
πατριαρχικοῦ θρόνου.

Publication Date: Ἐστὶ ἀπὸ τῆς ἐναόρκευ ἀπὸ τῆς ἐναόρκευ
οικονομίας τοῦ Κυρίου καὶ Θεοῦ καὶ σωτῆρος ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ
οἶοθ' [= 1671].

Θεὸν καὶ ἱερὸν εὐαγγέλιον. Τὸ πάλαι μὲν παρὰ Ἀντωνίου
τοῦ Πινέλλου τυπωθὲν, νυν δὲ τοῖς ἰσῆς τύποις παρὰ Νικολάου τοῦ
Γλυκῆος μετατυπωθὲν, διορθωθὲν δὲ τῷ πανιερωτάτῳ καὶ σοφοτάτῳ
μητροπολίτῃ φιλοδελφείῳ καὶ Μελετίῳ τῷ χορτακίῳ υπερτίμῳ καὶ
ἐξάρχῳ τοῦ πατριαρχικοῦ. 1671. Con
privilegio.

Рис 4.
Напис грецькою на Євангелії 1671року.



Рис 5.
Сторінка Євангелія 1671року.

**Степаненко Н.О.
Тихонова М.М.**

**Три торашилди з колекції юдаїки
Дніпропетровського національного історичного музею
ім. Д. Яворницького**

У статті розглянуто три пам'ятки юдейського церемоніального вжитку – Торашилди, які побутували у Катеринославі (Дніпрі) у XVIII – XIX ст. і були свідками формування єврейської спільноти міста. Окрема увага приділена питанням символіки зображень та спробі інтерпретації не традиційних зображень на одному з Торашилдів.

Ключові слова: торашилд, декор, символіка, Тора.

Пам'ятки єврейського церемоніального срібла – не нова тема для дослідників ювелірної справи та для знавців єврейських релігійних відправ. З різних питань єврейського мистецтва накопичилася велика і важко осяжна література. Безпосередньо Щитам Тори, присвячена досить велика кількість публікацій. Предметом розгляду науковців є торашилди, що зберігаються в основному у музейних зібраннях України (МКУ в Києві, Музей етнографії та художніх промислів НАН України та Музей релігій у Львові) та світу (Єврейські музеї в Нью-Йорку, Лос-Анджелесі, Єрусалимі), а також у приватних зібраннях, і навіть торашилди, які виставляються на інтернет-аукціонах. Серед публікацій багато таких, що описують окремі пам'ятки, або групу пам'яток, характерних для певних регіонів України. Увага фахівців приділена предметам, що походять з Галичини, Волині, Поділля, Київщини, з Житомира, Золотоноші, Одеси, Єлисаветграда (Кропивницький), Ямполь, Тульчина [Левкович, 2015; Романовська, Савченко, 2008; 2010/2011; 2011; Романовська, 2007; Савченко, 2017]. Торашилди репрезентують одну з найяскравіших сторінок у народному мистецтві євреїв, тому до їхнього вивчення звертаються і автори узагальнюючих досліджень єврейського ужиткового мистецтва [Варшавская, Романовская, 2006; Котляр, 2013; Котляр, 2015; Романовская, 2005, 2013; Чаковская, 2011; Judaica. Jewish Hidden Treasures, 1991; Levkovych, 2016], привертаючи увагу до символіки та художніх особливостей цих предметів. Але, беручи до уваги той факт, що більшість торашилдів є унікальними, не повторюваними, обговорення трьох щитів Тори з колекції ДНІМ має бути цікавим і додасть нової інформації до кола вже опублікованих пам'яток. Особливо маємо зважити на те, що поки жодного подібного предмета з Дніпропетровщини (Катеринославщини) не було оприлюднено. Метою публікації є аналіз символіки зображень на торашилдах із зібрання ДНІМ, а також спроба інтерпретації не традиційних символів на

одному з них. При цьому треба мати на увазі, що єврейська спільнота нашого краю, з огляду на свою відносно коротку та драматичну історію, не мала достатнього часового терміну для створення свого особливого, відмінного від інших регіонів, художнього стилю виготовлення предметів релігійного та побутового вжитку. Це була просто сума пам'яток людей, що прибували сюди з інших регіонів.

Колекція юдаїки Дніпропетровського музею зовсім не велика за обсягом, але, безперечно, цікава. Так склалося, що у випадку нашого міста, де, як і у багатьох інших містах України, значним було єврейське населення, пам'ятки єврейського ужиткового та синагогального кола після вилучення державою у 1920 – 30-х роках не були комплексно передані до музейного зібрання, так, як, скажімо, це було зроблено в Одесі (Всеукраїнський музей єврейської культури), або у Києві (Всеукраїнського історичного музею ім. Шевченка). До наших фондів потрапили окремі письмові пам'ятки, обрядові предмети домашнього вжитку та поодинокі культові предмети.

Катеринославська губернія і саме місто традиційно були територією, де євреї складали значну частину місцевого населення. Катеринославська єврейська спільнота сформувалася відносно недавно, вона налічує трохи більше 200 років своєї історії і датує документальні свідчення свого початку невдовзі після заснування Катеринослава (1776 р.). У 1791 р. Катерина II видала наказ “Про надання євреям права громадянства в Катеринославському намісництві і Таврійській області” [Полное Собрание Законов, 1830, с. 287]. Переселення євреїв на південь України посилювалося після поділів Речі Посполитої між Пруссією, Росією та Австрією. Далі, на початку XIX ст. Катеринославщина увійшла до переліку 15 губерній, об'єднаних “межею постійної єврейської осілості”, куди переселялися євреї з приєднаних Білорусії та Литви [Атамукас, 1990, с. 23-25]. На межі XVIII і XIX ст. кількість євреїв у місті складала понад 300 осіб, в губернії їх мешкало близько 1000 осіб. [Поджарский, 2005]. Наприкінці XIX ст. за даними перепису 1897 р. євреї Катеринослава складали вже більше третини населення міста, а на початку XX ст. їх частка складала майже 40 % [Первая всеобщая перепись, 1904, с. 3]. Зростання чисельності єврейського населення у цей час йшло іще й за рахунок біженців з західних губерній країни через військові дії у період першої світової війни. Природно, що у місті було зосереджено багато синагог та молитовних будинків. Є свідчення, що у 1913 р. діяло 38 синагог, а у 1920 р. їх було вже 40 [Быстряков, 2015, гл. 2, 2.1]. Центром єврейського культурного та суспільно-політичного життя міста Катеринослава була хоральна синагога. Кам'яна споруда синагоги була зведена у 1852 р. на місці згорілої у 1833 р. дерев'яної (дерев'яна була побудована у 1800 р.) [Кавун, б/р]. Після оголошення радянською владою масового наступу на релігію і церкву хоральна синагога, як й інші синагоги Дніпропетровська, була зачинена. (Відкрилася відроджена синагога лише у 2000 р. Вона отримала назву “Турей Загав” – “Золота Троянда”).

Серед катеринославських євреїв (а вони переважно займалися торгівлею, ремеслами, медициною, правом) було доволі багато людей, що заробляли ювелірною справою, виготовленням предметів культу та розкошів. За переписом населення 1897 р. таких у місті було 230 осіб [Поджарский, 2005]. Враховуючи наведену статистику, можна скласти уявлення про обсяг ритуальних предметів, що були у вжитку у єврейському середовищі міста перед вилученнями 1920 – 30-х років. Однак музейне зібрання врятувало від знищення лише обмежену кількість пам'яток, виготовлених з не коштовних металів.

Єдиний срібний з трьох торашилдів нашої колекції – це порівняно недавнє надходження. Музей придбав його у мешканця Дніпра Лихачова Валерія Олександровича у 1988 р.

Предмет (ДНІМ: К-2264) виготовлений із срібла 500 проби і має розміри 172 × 157 мм (рис. 1). Він зроблений у 1880 р. Клейма відсутні. Предмет прямокутний, наближений до квадрату, з люнетом. На зворотному боці платівки угорі припаяні дві петельки для ланцюжка. Бічні краї та нижній край гладкі, верхній край з люнетом має кант у вигляді дрібних зубців. Вздовж краю платівки іде рельєфний валик, що повторює контур предмета і утворює рамку для образотворчого поля. Композиція виконана у різних рельєфах. Платівка суцільна, віконечка для вставок з назвами свят, або позначеними главами Тори, які потрібно читати саме у цей день, відсутні. Тобто наш торашилд виконував лише декоративну функцію – прикрашав мантию сувою Тори.

Порівняно з іншими двома торашилдами, ця пам'ятка виглядає майже лаконічно. Враження відсутності пишноти створюється тим, що дуже важливі і значущі зображення не є рельєфними. Вони площинні, виконані у техніці гравірування, і потрібен певний час, щоб око їх розпізнало серед зображень високого рельєфу і залучило до загального контексту. Спрощення техніки виготовлення єврейських ритуальних предметів було характерним для пам'яток другої половини ХІХ ст.

Центральну частину композиції посідає зображення Скрижалей Заповіту з десятима заповідями. Це зображення є одним з найпоширеніших юдейських символів, що втілює факт укладення союзу між Богом і єврейським народом. Обабіч Скрижалей традиційно розміщені два стовпи, символіка яких виводиться юдеями від храму царя Соломона. Пара стовпів “Яхин” і “Воаз”, що вільно стоять перед дверима храму, пов’язуються з фінікійською будівничою храмовою традицією, власне, виводяться з неї. За писанням коваль Хірам з Тіру вилив ці колони з міді. “І от він (Хірам) поставив стовпи перед притвором храму; той, котрий поставив праворуч, він назвав Яхин, а той, що поставив ліворуч, він назвав Воаз” (Біблія: 3-я Царств 7:21). Як і багато інших символічних зображень, колони мали нагадувати не лише про сам зруйнований храм як сховище Божої мудрості, зафіксованої на Скрижалях та у рядках Тори, але й втілювати надію на повернення до заповіданої землі. Колони зображені схематично – базис та

капітелі (стилізований коринфський ордер) просто позначені розширеннями та гравіруванням. Саме тіло колон закривають пагони виноградної лози з гронами. Виноградна лоза як символ краси та родючості святої землі часто присутня в оздобленні єврейських ритуальних предметів. Її часто трактують також як образ дерева життя, а також як символ дванадцяти колін Ізраїлевих. Увінчують колони зображення чи то зірок, чи то плодів. Завершує композицію зображення імператорської корони, що є втіленням образу Господа. Досліджуючи написи на торашилдах Галичини, Н. Левкович наводить приклади трактування зображень корони як власне Корони Тори, а також Корони священства і Корони царства [Левкович, 2015, с. 226], про які говорив Шимон Праведний, і додавав, що Корона доброго імені вища за три попередні [Пиркей Авот, 2011, с. 47]. Зображення саме імператорської корони кореспондується з державною символікою Росії (в якості корони царства) і сприймається також як геральдичний елемент. Доповнюють декоративну, а головне, семантичну складову композиції торашилда гравіровані зображення, що заповнюють всю поверхню платівки. На рельєфну корону спираються гравіровані Лев та Одноріг, які входять до складу канонічних зображень єврейського церемоніального металу. Обидва є багатозначними символами. Лев – це і символ царського дому Давида, і родовий геральдичний символ коліна Іегуди, а згодом і всього єврейського народу, він втілює силу і хоробрість. Лев з рештою є символом сили Божої, яка ладна і карати, і захищати. А також він є символом праведників. Символом праведності і чистоти є також парне до Лева зображення Однорога.

Фланкують Скрижалі Заповіту два Олені – втілення краси та спритності. Зображення оленя на єврейських предметах є ще й нагадуванням про герб коліна Нафталі. (До речі, сьогодні стилізований олень є елементом логотипу ізраїльської пошти, ілюструючи тяглість і стійкість семантичних традицій.)

Рослинні пагони фонового рівня торашилда, виконані у бароковій традиції, нагадують також геральдичні намети з гербових наборів.

На окрему увагу заслуговують донаторські написи. Часто вони містять не лише ім'я дарувальника, або називають общину, від імені якої виготовлено торашилд. Зустрічаються також написи-прохання до Господа. (Н. Левкович наводить написи на торашилдах із зібрання єврейського музею Нью-Йорка – з проханнями про дарування мудрості, добрих вчинків і доброго шлюбу.) Саме присутність подібних написів, хоча і не тільки це, зближують такі, здавалося б, різні явища, як юдейська прикраса сувою Тори та християнський вотивний дарунок чудотворному образу. Про звичай дарування торашилдів синагогам жінками з приводу якихось знаменних для їхніх родин подій згадує З. Кауфман [Кауфман, 2012, с. 24]. Обидва феномени виступають як матеріальні посередники між вірними та Богом у здійсненні молитовних прохань. Окрім того, навіть і без написів, і торашилди, і коштовні підвіски до ікон є виявом вдячності та поваги до святині.

На торашилді з музейної колекції також маємо написи: “Рабин Ісар син рабина Мордехая Левіта” – на рельєфній плакетці під Скрижалями Заповіту, а також: “Рік 5640” (або 1880) – унизу на рельєфному валику (переклад Іцхака Коршенбаума). Саме цей донаторський напис завершує і збирає в єдине ціле всю композицію. Замовник торашилда, підкорюючись канону, визначив саме цей набір символів, які мали від його імені наголосити: рабин, служитель Бога (корона, лев), закон і мудрість Якого закарбовані на Скрижалях Заповіту, що перебували у Храмі (стовпи), має бути спритним, як олень і сильним, як лев у виконанні волі Всевишнього, і його праведність має бути гідною Корони доброго імені.

За всієї своєї декоративності, торашилд є дуже раціональним, навіть сказати б, інтелектуальним предметом, розрахованим на розуміння сенсу художньої концепції у руслі загальної єврейської релігійної вченості.

Наступні два торашилди музейної колекції (ДНІМ К-1641, К-1642) є більш цікавими. На відміну від попереднього срібного, вони виготовлені з мідного сплаву у техніці карбування і сріблення. До 20-30-х рр. ХХ ст. їх використовували у одній з Катеринославських синагог чи молитовних будинків. Потрапити до музею ці торашилди могли одним з двох шляхів: або під час вилучення цінностей, що знаходилися у користуванні груп віруючих різних конфесій з приводу боротьби з масовим голодом у Поволжі та інших регіонах за декретом ВЦВК від 23.02.1922 р. [Постановление, 1922], або при масовому закритті різних храмів. Так, наприклад, у Дніпропетровську (Катеринославі) хоральна синагога була закрита за рішенням Дніпропетровського окрвиконкому від 08.02.1929 р., її будинок був переданий союзу швейників для організації в ньому єврейського робітничого клубу [Фоменко, Чабан та ін., 2001, с. 66]. Згодом були закриті інші синагоги і молитовні будинки. Жодних записів про шляхи надходження цих торашилдів до музею ми не маємо. Їхні короткі описи ми зустрічаємо в інвентарних книгах 1948 р., де один з них названий “Накладка на футляр для Тори” (ДНІМ К-1641), а другий – “Накладка на покривало для шафи, де зберігалась Тора” (ДНІМ К-1642) [Інвентарна книга ДНІМ, 1948-1971, Арк. 14].

Наше дослідження продовжимо торашилдом 1762/63 рр., вкладом Зеєва в пам’ять батька Іцхака Айзика (ДНІМ К-1642). Розміри торашилда становлять 198 × 158 мм.; він складається з двох платівок, які скріплені заклепками; краї верхньої платівки загнуті на нижню, що певною мірою спотворює оригінальну форму торашилда. Схоже, що торашилд був ремонтований за допомогою дублюючої пластини. На нижній пластині вгорі є горизонтальні прорізи для петель, припаяних до верхньої пластини, до яких кріпився ланцюжок для підвішування на парохеті (завісі). На торашилді відсутній пенал для записок з главами Тори, які треба читати у свята і суботу, але у верхній частині лицевого боку є два вертикальних прорізи довжиною 15 мм., куди вставлялися пластини з записами. Торашилд має складну форму, що схожа на бароковий картуш (рис. 2). Якби

краї платівки не загнули під час ремонту, то вони були б хвилястими і повторювали форму рокайлів і листя. Композиційна побудова торашилда доволі поширена. В центрі знаходиться символічний Ковчег Заповіту квадратної форми з верхньою гранню у вигляді стрілчатої арки, його фланкують дві колони, увінчані акантовими “корунами” і оплетені зміями, біля колон два леви стоять на задніх лапах, передніми спираючись на капітелі, вгорі над Ковчегом зображений орел з широко розкритими крилами, увінчує композицію корона, внизу серед рослинного орнаменту зображений одноріг. Всі зображення і орнамент рельєфні, виконані дуже майстерно і витончено, ретельно пророблені кучеряві гриви левів, шкури всіх тварин і пір’я орла; постаті тварин і птаха зображені у складному ракурсі. На центральному щиті гравійований вкладний напис: “Зеев син Іцхака Айзика, благословенної пам’яті, 5522 (1762/63) року”.

Торашилд несе значне символічне навантаження: кожна фігура, предмет і рослинний орнамент має своє значення, що разом складається у епічну розповідь про велич Тори. Пишний рослинний орнамент з мотивом гнучких пагонів і акантового листя, символізує мудрість Тори, яка порівнюється з Деревом життя. Як сказано у Книзі Приповістей: “Блаженна людина, що мудрість знайшла, і людина, що розум одержала. Вона дерево життя для тих, хто тримається міцно її, і блаженний, хто держить її!” (Біблія: Приповісті, 3:13,18). У храмі, який символізують зображення монументальних колон, Тора зберігалась у аркоподібній ніші, пізніше – в окремій шафі, що є символом Ковчегу Заповіту. На нашій платівці стилізований Ковчег Заповіту зображений у центрі композиції і його форма повторює абрис поширеного виду торашилдів, тим самим ніби двічі посилюючи захисну функцію Щита Тори.

Біля підніжжя колон майстерно вплетене у рослинний орнамент зображення однорога, що символізує праведника, який знайшов і зберіг мудрість Тори. Образ однорога наводить на думку, що блаженної пам’яті Іцхак Айзик був якщо не праведником, то, принаймні, людиною благочестивою, гідною праведників. Самі колони оповиті зміями. Взагалі, змії є полісемантичним символом: з одного боку він виступає як зло, спокуса (гріхопадіння Адама і Єви), а з іншого – у Старому Заповіті він є втіленням стихій вогню і води, а мідний змії, споруджений у пустелі Мойсеєм, використовується також і як символ світла, крім того змії є символом мудрості. І в нашому випадку, оскільки мова йде про Тору, змії, що оплели колони (тобто храм), символізують мудрість Тори, що зберігається у храмі. Дослідниця єврейського традиційного мистецтва О. Котляр вважає зображення змія, що оповив Дерево Пізнання або храмові колони, традиційною ілюстрацією книги “Буття” [Котляр, 2015, с. 74]. Змії є також істотою, яка прислужилася Богу у епізоді з перетвореннями жезла Мойсея, щоб довести ізраїльському народові, що Мойсей по-правді є пророком. А геральдична складова цього символу відсилає нас знову ж таки до зображення змії на прапорі коліна Дана. “Дан буде змієм на дорозі, аспидом на шляху” (Біблія: Буття 49:17).

Лев, як було вже сказано, є одним з найбільш багатозначних символів і одним із цих значень є оберігати і захищати. На відміну від першого торшилда, де лев символізує праведника, на цьому щиті він є символом захисту храму і Ковчегу. Традиція зображати левів, які стоять на задніх лапах, виникла ще в середньовічному мистецтві, коли їх зображали обабіч Древа життя. Пізніше такі зображення левів стали фланкувати Скрижалі. Таке рішення, за думкою деяких дослідників, символізує суворість дотримання Тори, дух і працю Творця [Романовська, Савченко, 2009, с. 217].

Вгорі композиції над Ковчегом Заповіту підноситься орел, який є одним з втілень Бога. А орел, з широко розкритими крилами, символізує як возвеличення, так і піклування та любов Бога до Ізраїлю. Таке ствердження виходить з віршів Біблії: “Ви бачили, що Я зробив був Єгиптові, і носив вас на крилах орлиних, і привів вас до Себе” (Біблія: Вихід, 19:4); “Як гніздо своє будить орел, як ширяє він понад своїми малятами, крила свої простягає, бере їх, та носить їх він на рамені крилатім своїм, / так Господь Сам провадив його, а бога чужого при нім не було” (Біблія: Повторення Закону, 32:11,12). Тобто Господь говорить ізраїльтянам, що він підняв їх на вершину, бо звільнив від рабства і привів до себе, щоб вони Йому служили.

Увінчує композицію Корона у вигляді обруча з зубцями. За словами дослідниці Н. Левкович, це типово зображення для образу Корони Доброго імені, яка є вища за інші три корони (Корони Тори, Корони священства і Корони царства) [Левкович, 2015, с. 226, 228]. Отже, символічне навантаження даного торашилда можна трактувати таким чином: праведник, який знайшов і зберіг мудрість Тори, отримує любов і піклування Бога, а також оволодіває Корonoю Доброго імені.

Привертає увагу той факт, що даний торашилд має близьку аналогію з торшилдом з колекції Музею історичних коштовностей України (ДМ-7422), який був опублікований дослідницями Т. Романовською і Т. Савченко у збірнику наукових праць конференції з історії релігій в Україні (Львів) у 2011 р. [Романовська, Савченко, 2011, с. 576, рис. 4] (рис. 3). Ці торашилди різняться формою платівки і центрального Ковчегу, орнаментом та зображеннями тварин і птахів. Торашилд МІКУ, виготовлений до 1848 р. має ще двох птахів і лань, його орнамент, як і зображення тварин та птахів, більш спрощений, ніж на торашилді ДНІМ (1762/63 рр.). В усьому іншому зображення на обох платівках збігаються доволі близько. А спрощення в проробці деталей і в орнаменті більш пізнього торашилда ще раз підтверджують думку, що це було характерним для пізніших пам’яток ритуального єврейського срібла. Торашилд МІКУ атрибутований як виріб майстерень Волині або Поділля, тому, виходячи з близької аналогії до торашилда ДНІМ, ми вважаємо за можливе атрибутувати нашу платівку, як виготовлену у тому ж регіоні.

Останній торашилд (ДНІМ К-1641) виготовлений у XIX ст. карбуванням у високому рельєфі (до 4 мм) з подальшим срібленням і чорнінням. Його розміри

становлять: 170 × 145 мм. Він має овальну форму (рис. 4), що було більш притаманне виробам Західної Європи [Левкович, 2015, с. 224]. Композиція торашилда виконана за геральдичним принципом: на тлі храмової завіси, що вгорі утворює ламбрекен, в центрі зображений щит з написом і двома шестипелюстковими квітками під ним; щит фланкують озброєні орел (ліворуч) і лев (праворуч); над щитом дві схрещені булави, на перехресті яких зображена півкуля, поділена на чотири частини; над булавами – корона; під щитом на ланцюжках підвішені: в центрі – восьмикінцева зірка, обабіч якої симетрично розташовані по дві привіски у вигляді квіток з рельєфом різної висоти. Низ завіси оформлений натуралізованим листям аканту, таке ж листя вкриває нижню частину платівки. Вся композиція по периметру оточена намистовим обідком та вінком з лаврових гілок у рамці. Напис на центральному щиті гравійований і має такий зміст: “Ця металева платівка належить общині”. На торашилді відсутнє віконце для записок із зазначеними главами Тори для читання, отже, платівка виконувала суто декоративну функцію, як і в першому випадку.

Композиція торашилда відповідає композиційним принципам будови гербів, що в “Європі є символом вищого суспільного становища, гідності, честі” [Левкович, 2015, с. 225]. Отже, цей торашилд ще виконує функцію прославлення свого замовника, хоча у написі не вказано, якому саме товариству належала ця платівка.

Незвичним на цьому торашилді є зображення двох схрещених булав і озброєних орла і лева. Інколи озброєний орел зустрічається на інших предметах юдейського вжитку.

Образ орла з мечем Євген Котляр трактує, як уособлення грізного Судді [Котляр, 2013, с. 150], тобто Бога. Але на нашому торашилді зображення орла не є домінуючим, що виходить з профільного ракурсу і розташування на правому фланзі. У цій композиції орел разом з левом символізують сувору охорону Ковчегу Заповіту, що можна трактувати, як строге дотримання закону. Взагалі, символіка елементів композиції – парохету, центрального щита, що закриває Ковчег, озброєних орла і лева, – вказує на посилений захист Тори і дотримання її законів.

Щодо булав, то ми не знайшли жодної аналогії на єврейських пам’ятках. І тому нам випадає широкий простір для припущень. Європейська геральдична традиція від часів середньовіччя використовує зображення булави як символу влади взагалі і військової влади зокрема. Булава була присутня і в державній символіці європейських країн, репрезентуючи вкупі з іншими предметами, коронаційні регалії. Зокрема зображення булави було елементом герба великого гетьмана Литовського і з’являлося на родовому гербі представника литовської військової шляхти при призначенні його на цю посаду. Говорячи про історію формування єврейської спільноти Катеринославщини, ми вже говорили про переселення сюди євреїв з території Литви. І тут

треба згадати, що за часів середньовіччя Велике Князівство Литовське було місцем, де євреям були надані права, яких вони не мали в багатьох інших країнах Європи. У колах єврейської общини Литви місто Вільно називали “литовським Єрусалимом” [Атамукас, 1990]. Тому нам здається не дуже суперечливим припущення, що в даному випадку зображення булав і князівської корони являє собою трансформовану історичну пам’ять про давню державну символіку країни-покровителя.

Розглянувши художнє оздоблення щитів Тори із зібрання НДІМ і маючи на увазі символіку зображень на пам’ятках юдаїки взагалі, можна визнати, що символічні композиції саме на торашилдах, які часто слугували своєрідними емблемами окремих дарувальників, або цілої общини і несли на собі ознаки геральдичного змісту, виконували також і публічну, представницьку роль, і не лише перед членами спільноти, а насамперед перед Всевишнім. А “реконструкція змісту” таких композицій, хоча і є дещо штучною, все ж доводить, що геральдична складова була дуже важливою у створенні синагогальних предметів, зокрема торашилдів.

Джерела і література

Атамукас С. Євреї в Литві XIV – XX века. – Вильнюс: ЛИТАУНУС, 1990. – 149 с.

Библия: книги священного писания Ветхого и Нового завета. – М., 1991.

Быстрыков А. Хроника жизни евреев Екатеринослава – Днепропетровска // Еврейская старина. – 2015. – № 2(85) / [Електронний ресурс]. Режим доступу: URL: <http://berkovich-zametki.com/2015/Starina/Nomer2/Bystrjakov1.php>.

Варшавская М., Романовская Т. Серебряная иудаика // “Мир древности”. – 2006. – № 1. – С. 36-40.

Інвентарна книга ДНІМ. Фонд культовий / Рукопис. – № 3: 1948-1971. – 45 арк.

Кавун М. Три жизни “Золотой Розы” // [Електронний ресурс]. Режим доступу: URL: http://gorod.dp.ua/article_ru.php?article=139.

Караськова О.О еврейской геральдике в Средние века: введение в проблему // [Електронний ресурс] Режим доступу: URL: <https://sovet.geraldika.ru/print/17696>.

Кауфман З.С. Краткий очерк истории еврейского искусства. – Петрозаводск: ПИН, 2012. – 95 с.

Котляр Е.Р. Ремесло и Тора: источники, виды и репертуар еврейского традиционного искусства // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2015. – № 2(31). – С. 68-76.

Котляр Є. Америка vs Європа: еволюція мотиву геральдичного орла в єврейській мистецькій традиції // Вісник Львівської національної академії мистецтв. – 2013. – Вип. 23. – С. 145-162.

Левкович Н. Художні особливості торашилдів Галичини XVIII – першої третини XX ст. // Вісник Львівської національної академії мистецтв. – 2015. – Вип. 27. – С. 221-230.

Найдис И. Корона Торы и диктатура пролетариата // [Електронний ресурс] Режим доступу: URL: <http://www.migdal.org.ua/times/28/1695/?&print=1>.

Первая всеобщая перепись населения Российской империи, 1897 г. – СПб., 1904. – Т. XIII: Екатеринославская губерния. – 233 с.

Пиркей Авот. Авот де-рабби Натан / Талмудические трактаты. – М.: Мосты культуры; Иерусалим: GESHARIM, 2011. – 325 с.

Поджарский М. Еврейский Екатеринослав. Краткий статистический обзор // “Еврейская старина”, № 6 (30) – июнь 2005 / [Електронний ресурс] Режим доступу: URL: <http://berkovich-zametki.com/2005/Starina/Nomer6/Podzharisky1.htm>.

Полное Собрание Законов Российской империи. – СПб., 1830. – Т. 23 – 969 с.

Постановление ВЦИК об изъятии церковных ценностей. 23 февраля 1922 г. // Известия. Ежедневная газета. – 1922. – 26 февраля.

Романовская Т.Е. Центры производства серебряных еврейских культовых предметов на территории Украины в XVIII – начале XX в. // Могилянські читання 2004: Збірник наукових праць: Музейне збереження пам’яток сакрального мистецтва. Історія, сучасна практика і майбутнє. – К.: Віпол, 2005. – С. 498-506.

Романовская Т. Уникальный торашилд общины резников Житомира // Ювелирное искусство и материальная культура. Тезисы докладов участников шестнадцатого colloquium (15-20 октября 2007). – Санкт-Петербург: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2007. – С. 77-79.

Романовська Т.Ю. Символіка зображень Щита Тори Святого товариства Лохвиці // Музейні читання. Матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки”. Київ, Музей історичних коштовностей України, 11-13 грудня 2006 р. – К.: ТОВ “ХІК”, 2007. – С. 178-186.

Романовская Т.Е. Арон ха-кодеш в декоративном пространстве памятников еврейского искусства из коллекции МИДУ // Музейні читання. Матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки”. Київ, Музей історичних коштовностей України, 12-14 листопада 2012 р. – К., 2013. – С. 308-315.

Романовская Т.Е., Савченко Т.Н. Особенности декора торашилда из Золотоноши из коллекции музея исторических драгоценностей Украины // Музейні читання. Матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки”. Київ, Музей історичних коштовностей України, 10-12 листопада 2008 р. – К., 2009. – С. 214-222.

Романовская Т.Е. Савченко Т.Н. Щит Торы из Тульчина в коллекции музея исторических драгоценностей Украины // Музейні читання. Матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки”. Київ, Музей історичних коштовностей України, 15-17 листопада 2010 р. – К.: Фенікс, 2011. – С. 299-309.

Романовська Т., Савченко Т. Щити Торы з Волині та Поділля: декоративний простір і символічні зображення // Історія релігій в Україні: науковий щорічник. 2011 рік. Книга II – Львів: Логос, 2011. – С. 570 -578.

Российская еврейская энциклопедия. Том 4. Историческое краеведение. – Москва: РАЕН, 2000. – 536 с.

Савченко Т. Щити до сувою Тори з Волині та Поділля в колекції музею історичних коштовностей України // Наукові праці Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника. – Кам'янець-Подільський: ПП Буйницький О.А., 2017. – Т. 1. – С. 194-201.

Фоменко А.К., Чабан М.П., Лазебник В.І., Лізавенко Г.В., Голуб І.С. Дніпропетровськ: минуле і сучасне: оповіді про пам'ятки культури Катеринослава-Дніпропетровська, їх творців і художників. – Дніпропетровськ: Дніпрокнига, 2001. – 584 с.

Чаковская Л. С. Воплощенная память о Храме: художественный мир синагог Святой Земли III–VI вв. н.э. – М.: “Индрик”, 2011. – 368 с., ил.

Judaica. Jewish Hidden Treasures : Exhibition 2.7. – 1.9. 1991. – Turku: Wäinö Aaltosen museo, 1991. – 50 p.

Levkovych N. Символіка Зодіакального Кола в єврейському мистецтві Східної Галичини XVIII – першої третини XX ст. // Studia Żydowskie. Almanach. – 2016. – R. VI, Nr 6. – С. 195-209.

Summary

Stepanenko N., Tyhonova M.

Three Torah Shields from the Jewish collection of the Dnipropetrovsk National Historical Museum named after D. Yavornitskiy

Keywords: Torah shield, decoration, symbols, heraldry, Torah scrolls.

The article is devoted to monuments of Jewish ceremonial metal - to three Thora shields from the collection of the Dnipropetrovsk National Historical Museum named after D. Yavornitskiy. The theme of synagogue attributes is not fresh for jewelcrafting researches as well as for scholars of Jew religious services. Much of literature on various issues of religious art has been stored. Quite a number of publications has been specifically devoted to Thora shields. However, taking into consideration that the most of Thora shields are unique and not repeated, it is interesting to discuss and to add new information to the number of monuments, which have been already published. Special attention should be given to the fact that any of such items from Dnipro area (Yekaterinoslav area) has not been made public yet. This publication is aimed to analyse the symbolism of images on Thora shields from the DNHM possession and to try to interpret non-traditional symbols on one of them as well, namely, two crossed maces. Ornaments, symbolism of images and inscriptions on the items made of silver and of copper alloys represent thorough compositions, which can be read in keeping with common Jew religious wisdom and religious services. The crown, precept tablets, temple columns as well as figures of bible animals are traditionally presented among images. The plant ornaments complete the general pictures of the items. The manner of image depiction makes possible to treat the fragments of compositions as heraldic symbols associated not only with the history of Jewish people but also with the state symbols of countries, where Jew communities lived.



Рис.1.

Торашилд. 1880 р. Срібло; карбування, гравірування
(ДНІМ: К-2264).



Рис.2.

Торашилд. 1762/63 р. Мідний сплав; карбування, гравірування, сріблення
(ДНІМ: К-1642).



Рис.3.

А – Торашилд ДНІМ: К-1642;
Б – Торашилд МІКУ: ДМ-7422)



Рис.4.

Торашилд. ХІХ ст. Мідний сплав;
карбування, гравірування, сріблення, чорніння (ДНІМ: К-1641).

Фрасинюк Ольга

**Культурні цінності, повернуті Д. Щербаківським
із Москви у 1922 році**

(ящик № 1783, зібраний 23–24 серпня 1922 р.)

Уперше публікується опис вмісту ящика № 1783 з церковними цінностями, повернутими Д. Щербаківським з Держхрану Мінфіну СРСР (м. Москва) у вересні 1922 р.

Ключові слова: особовий фонд Д. Щербаківського; культурні цінності; церковні цінності; Держхран Мінфіну СРСР.

Для українського народу, який 1991 р. нарешті здобув незалежність, надзвичайно важливим завданням стало виявити, вивчити і повернути величезний пласт документів та культурних пам'яток, які відклалися у державних скарбницях та приватних колекціях в інших країнах.

Правові, організаційні, соціальні та економічні відносини у сфері вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей регулює прийнятий 1999 р. Закон України «Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей», який спрямований на охорону, збереження і примноження національного культурного надбання [Закон України, 1999 р.]. Того ж року Кабінетом Міністрів України було затверджено програму «Культурні цінності України. Втрати. Шляхи повернення». Також було започатковано видання науково-документальної серії книг, присвячених проблемам повернення та реституції культурних цінностей в Україну, а саме: «Повернення культурного надбання України: документи свідчать», «Доля культурних скарбів України під час Другої світової війни, архіви, бібліотеки, музеї».

Значна частина культурних цінностей українського народу у різні часи і за різних обставин відклалася у Росії. Незважаючи на комплекс заходів щодо їх повернення, там досі зберігаються неоціненні скарби нашої нації – архіви, твори мистецтва, предмети музейного значення, археографічні та етнографічні колекції. На сьогодні видається науково-документальна серія «Українські культурні цінності в Росії. Документи свідчать». У рамках цієї серії науковцями було підготовлено і видано друком низку праць [Українські культурні цінності в Росії..., 1996; 2002; 2006; Кот, 1996].

Перших непоправних втрат об'єктів матеріальної та духовної культури українська культура зазнала на початку 1922 р., коли Уряд УСРР, згідно з декретом Президії ВЦВК РСФРР від 23 лютого 1922 р. «Про

вилучення церковних цінностей у фонд допомоги голодуючим», проводив конфіскацію предметів релігійного культу. Декрет мав на меті допомогу населенню деяких регіонів України, Росії та Казахстану, яке потерпало від голоду, Українські культурні цінності вивозилися до Росії. Значна частина їх належала до числа визначних пам'яток історії та культури. Як слушно зазначив М.Ф. Біляшівський: «... Україна позбавлялася якраз того, що дає її народові національне обличчя, губила свої скарби, губила назавше» [Кот, Нестуля, 1996, с. 15].

Наприкінці липня 1922 р. кампанію з вилучення церковних цінностей було завершено. За офіційними даними по УСРР, держава отримала понад 3 пуди золота, понад 3105 пудів срібла, 858 діамантів (заг. вага 1469 каратів), інші коштовні каміння та метали, що було оцінено на суму понад 834 тис. карбованців золотом [Мовчан, 2007].

Коли стало відомо, що поряд із предметами церковного ужитку було вилучено культурні цінності, що мали художнє та історичне значення, діячі культури та органи охорони пам'яток порушили питання про перегляд цих речей у сейфах і сховищах фінансових органів РСФРР у Москві.

31 липня 1922 р. Д.М. Щербаківський отримав мандат, яким Всеукраїнська Академія наук доручала йому, хранителю Першого Державного Музею в Києві, вести справу повернення до Києва історико-художніх цінностей, які були взяті з музеїв церковної старовини Києво-Печерської Лаври і Софійського собору комісією з вилучення церковних цінностей, та перевезти їх до Києва.

Восени 1922 р. у Держхрані Мінфіну СРСР (м. Москва) комісією у складі Д. Щербаківського, А. Середи та О. Степанової було переглянуто 3730 пудів церковних цінностей, з яких відібрано 3077 пам'яток і перевезено у 29 скринях в Україну [Нестуля, 1995, с. 150-151]. Роботу комісії та процес повернення речей в Україну описала О.В. Бузько в статті «Архівні документи про повернення церковних цінностей в Україну» [Бузько, 2015, с. 7-14]. Архівні документи, присвячені збереженню та поверненню церковних цінностей, опублікувала Г.О. Станіцина у низці статей [Станіцина, 2006; 2007; 2008]. Усі цінності були передані до приміщення Першого Державного Музею для дослідження спеціальною комісією фахівців ВУАН, до складу якої входив Д.М. Щербаківський. Комісія упродовж 1923 р. провела наукове обстеження повернутих речей. Результати досліджень були надруковані у спеціальних мистецтвознавчих дослідженнях [Щербаківський, 1924а; 1924б; 1926; Нестуля, Вережомська, 2008].

Завдяки проведеній роботі духовна скарбниця України поповнилася високохудожніми творами, багато з яких мали виняткове історичне значення.

Вважаємо за доцільне оприлюднити у цій публікації списки музейних речей, відібраних і повернутих в Україну у 1922 р. Ці списки зберігаються в особовому фонді Д.М. Щербаківського у Науковому архіві Інституту археології НАН України. Хоч і короткі за змістом, вони мають неоціненне значення для дослідників, оскільки містять важливі деталі, а саме: століття (іноді рік) виготовлення речі, ім'я майстра чи донатора та географічне місце використання.

Списки складені власноруч Д.М. Щербаківським, мова – російська. Почерк подекуди нерозбірливий, що ускладнило дослідження. Описи склалися нашвидкуруч на окремих аркушах паперу сірого та жовтого кольорів різного формату. Деякі з аркушів зазнали «згасання тексту», в багатьох місцях є пошкодження.

Ящик № 1783 (зібраний 23–24 серпня 1922 р.) містив 174 зазначені в описі предмети загальною вагою 6 пудів 2 фунти (близько 100 кг). Чиста вага предметів – «3 пуди 37 ф. 48 золотників» (близько 50 кг) [Архів Д.М. Щербаківського, Спр. 170].

Ящик супроводжується «накладною», її зміст подано нижче із збереженням мови, стилю і правопису архівного документа.

Текст документів уперше публікується у повному обсязі зі збереженням авторської орфографії та пунктуації. У випадках скорочення слів у документі їх доповнення подається упорядником у квадратних дужках, нерозібране слово позначається крапками.

«НАКЛАДНАЯ

Серебро

№ 1783

Наименование Серебро антикварное. Музейные вещи.

174 предмета

Вес 3 пуда 37 фунтов 48 золотников

25 августа 1922 г.

Весовщикпідпис

Контролер ...підпис

Ведомость № 91

КЛАДОВАЯ № 9

Контр. № 2

ГосХран № 1»

Опис
вмісту ящика № 1783 з речами, повернутими
з Держхрану Мінфіну СРСР (м. Москва) у вересні 1922 р.

№.№ з/п	Назва і опис предмета	Походження
23 августа		
1.	Потир серебр[яный] со следами гравировки с летописью 1811 г.	Кременч[угская] губ[ерния]
2.	Дискос серебр[яный] золоч[еный] сверху с гравир[ованным] изобр[ажением] и чекан[ным] поддоном с летописью 1798 г.	Крем[енчугская] губ[ерния]
3.	Три угла и сред[няя] часть окл[ада] Еван[гелия] серебр[яные] гравиров[анные] XVII в.	Новгор[од]-Север[ский] уезд
4.	Верх[няя] часть потира серебр[яная] частью золоч[еная] гравир[ованная] и чекан[ная] с 4 грав[ированными] изобр[ажениями] поломана и обр[амлена] медной полоской XVIII в.	[Новгород-Северский уезд]
5.	Поддон сер[ебряный] чекан[ный] с облом[анными] иконками пол[овины] * XVIII в.	[Новгород-Северский уезд]
6.	Оправа дерев[яного] креста с ручкой 1789 г.	[Новгород-Северский уезд]
7.	Фигура ангела подвесная 2х сторонняя чекан[ная] мест[ами] золоч[еная] XVIII в.	[Новгород-Северский уезд]
8.	3 угла и сред[няя] часть окл[ада] Еван[гелия] серебр[яные] гравир[ованные] нач[ала] XVIII в.	Новгород-Сев[ерский] уезд
9.	4 угла окл[ада] Еван[гелия] золоч[еные] чек[анные] ср[едины] XVIII в.	[Новгород-Северский уезд]
10.	3 угла окл[ада] Ев[ангелия] зол[оченые] чек[анные] к[онца] XVIII в.	[Новгород-Северский уезд]
11.	2 угла окл[ада] Ев[ангелия] зол[оченые] чек[анные] кон[ца] XVIII в.	[Новгород-Северский уезд]
12.	2 угла и ср[едняя] часть окл[ада] Ев[ангелия] зол[оченые] чек[анные] 2 пол[овины] XVIII в.	[Новгород-Северский уезд]
13.	2 угла и сред[няя] часть окл[ада] Ев[ангелия] золоч[еные] с летописью 1688 г.	[Новгород-Северский уезд]
14.	3 угла и сред[няя] часть окл[ада] Ев[ангелия] золоч[еные] гравир[ованные] 1-ая пол[овина] XVIII в.	[Новгород-Северский уезд]
15.	4 угла окл[ада] Ев[ангелия] сер[ебряные] частью золоч[еные] (чек[анные]) 1730 г.	[Новгород-Северский уезд]
16.	4 угла окл[ада] Еван[гелия] золоч[еные] чекан[ные] пол[овины] XVIII в.	[Новгород-Северский уезд]
17.	4 угла окл[ада] Ев[ангелия] чекан[ные] пол[овины] XVIII в.	[Новгород-Северский уезд]
18.	3 угла и сред[няя] часть окл[ада] Ев[ангелия] зол[оченые] чекан[ные] с летописью полов[ины] XVIII в.	[Новгород-Северский уезд]
19.	4 угла окл[ада] Ев[ангелия] гравир[ованные] конца XVIII в.	[Новгород-Северский уезд]
20.	4 угла и сред[няя] часть окл[ада] Ев[ангелия] золоч[еные] гравир[ованные] 1 пол[овины] XVIII в.	[Новгород-Северский уезд]
21.	2 сред[ние] части окл[ада] Ев[ангелия] сер[ебряные] грав[ированные] к[онца] XVIII в.	Нов[город]-Сев[ерский] уезд
22.	2 сред[ние] части окл[ада] Ев[ангелия] золоч[еные] чек[анные] пол[овины] XVII в.	[Новгород-Северский уезд]
23. 24.	Один угол окл[ада] Ев[ангелия] сер[ебряный] грав[ированный] киевск[ого] маст[ера]	[Новгород-Северский уезд]
26.	Фрагменты накладок к Ев[ангелию] сер[ебряные] с	[Новгород-

* Тут і далі у документі автор має на увазі *середини*...

	гравир[ованной] летописью 1746 р.	Северский уезд]
27. 28. 29.	Две накладки на корешок Еванг[елия] 1 сер[ебряная], другая золоч[еная], обе чекан[ные] и 1 застежка к Ев[ангелию] литая пол[овины] XVIII в.	[Новгород-Северский уезд]
30.	Поддон сер[ебряный] частью зол[оченый] чек[анный] 2 пол[овины] XVIII в.	[Новгород-Северский уезд]
31.	Чарочка сер[ебряная] зол[оченая] чек[анная] нач[ала] XVIII в.	[Новгород-Северский уезд]
32.	Крест выносн[ой] сер[ебряный] гравир[ованный] без рукоятки конца XVIII в.	[Новгород-Северский уезд]
33.	Поддон к кресту сереб[ряный] чек[анный] пол[овины] XVIII в.	[Новгород-Северский уезд]
34.	Три части венца с короной сер[ебрянные] золоч[еные] чек[анные] нач[ала] XVIII в.	[Новгород-Северский уезд]
35.	Дарохранит[ельница] сереб[ряная] частью золоч[еная] чекан[ная] с 1 фигурой, изломана, 2-ой ярус не полный 1766 р.	[Новгород-Северский уезд]
36.	Венец большой с об[раза] Б[ожьей] М[атери] зол[оченый] чек[анный] конца XVIII в. поломан	[Новгород-Северский уезд]
37.	12 частей (доски и корешки) окл[ада] Ев[ангелия] сереб[ряные] частью золоч[еные]. Доски прорезаны гравир[ованы], углы частью гравир[ованы], частью глад[кие] [...]. Литые фигуры 2 пол[овины] XVIII в.	[Новгород-Северский уезд]
38. 39. 40.	3 ложки сер[ебряные] золоч[еные] гравиров[анные] одна с летописью 1798 г.	Козел[ецкий] уезд
41.	2 застежки с окл[ада] Ев[ангелия] зол[оченые] лит[ые] пол[овины] XVIII в.	Неизв[естно]
42.	2 заст[ежки] сер[ебряные] част[ью] зол[оченые] пол[овины] XVIII в.	[Неизвестно]
43. 44.	2 заст[ежки] разл[ичных] 1 сер[ебряная] 2-ая золоч[еная] литые сред[ины] XVIII в.	[Неизвестно]
45.	Застежка в виде фигуры литая 1787 г.	[Неизвестно]
46.	2 овальные накладки зол[отые] литые XVIII в.	[Неизвестно]
47.	2 верхушки от дарохранительницы] грав[ированные] зол[оченые]	[Неизвестно]
48.	Кон[...] с летоп[исью] сер[ебряная] поломанная	[Неизвестно]
49. 50. 51.	2 ложки и рукоятка с летописью золоч[еные]	[Неизвестно]
52.	Диско сер[ебряный] золоч[еный] поддон чекан[анный], местами ажурный, верх гравиров[анный] 1790 г.	Луганск[ий] уезд
53.	Дарохранител[ьница] сер[ебряная] частью золоч[еная] чекан[ная] 2-х ярусн[ая] 2 пол[овины] XVIII в.	г. Чернигов
54.	Оправа дерев[яного] креста сер[ебряная] грав[ированная] с [...] ажур[ным] укр[ашением] на кон[...] внутри	[г. Чернигов]
55.	Крест выносн[ой] сереб[ряный] грав[ированный] с витой ручкой ср[едины] XVIII в.	[г. Чернигов]
56.	Потир золоч[еный] чек[анный] 2 пол[овины] XVIII в.	[г. Чернигов]
57.	Потир сер[ебряный] частью золоч[еный] чек[анный] с летописью 1797 г.	[г. Чернигов]
58.	Потир сер[ебряный] грав[ированный] летопись 1808 г.	[г. Чернигов]
59. 60. 61.	3 средних части различн[ых] окл[адов] Еванг[елий] чекан[ных] 2 сереб[ряных] золоч[еных] сред[ины] XVIII в.	[г. Чернигов]
62.	Риза с ик[оны] Б[ожьей] М[атери] сереб[ряная]	[г. Чернигов]

	чек[анная] 2 пол[овины] XVIII в.	
63.	Лампада сер[ебряная] чек[анная] пер[вой] пол[овины] XVIII в.	[г. Чернигов]
64.	Кадило зол[...] чек[анное] 2 пол[овины] XVIII в.	[г. Чернигов]
65.	Лампада мал[ого] разм[ера] с легк[им] чек[аном] Киев[ской] раб[оты] сер[едины] XIX в.	[г. Чернигов]
66.	Посох епископ[ский] с летописью сер[ебряный] част[ью] зол[оченый] с чеканом и гравир[овкой] 1797 г.	[ч. Чернигов]
67.	Поддон сер[ебряный] чек[анный] сред[ины] XVIII в.	[г. Чернигов]
68.	Потир сер[ебряный] частью золоч[еный] без сред[ней] части пол[овины] XVIII в.	[г. Чернигов]
69.	Поддон сер[ебряный] чек[анный] с лето[исью] 1804 г.	[г. Чернигов]
70. 71. 72.	2 застёжки 1 литая 2 гравир[ованная] зол[оченая] и полоса сер[ебряная] литая орнам[ентированная] из обр[аза] Еванг[елия] XVIII в.	[г. Чернигов]
73. 74. 75. 76. 77.	4 угла и 1 сред[няя] часть оклада Ев[ангелия] 1) Ср[едняя] ч[асть] и 2 угла чек[анные] сереб[яные]. 2) 1 угол частью золоч[еные] чек[анные] 3) 1 угол золоч[еный] гравир[ованный] XVIII в.	Неизв[естно]
78.	Указатель для торы сер[ебряный] чек[анный] XVIII в.	
79.	Лампада сереб[ряная] чекан[ная] ажур[ная] 1882 г.	Конотопск[ий] уезд
80.	Крест выносн[ой] сер[ебряный] зол[оченый] гравир[ованный] с литой гол[овкой]	[Конотопский уезд]
81.	Потир сер[ебряный] частью золоч[еный] чек[анный]	[Конотопский уезд]
82.	Крест напрест[ольный] чекан[ный] сер[ебряный] 1 пол[овины] XVIII в.	[Конотопский уезд]
83.	Потир мал[ого] разм[ера] [...] сер[ебряный] грав[ированный] XVIII в. (из 2 ч[астей] сломан)	[Конотопский уезд]
84.	2 сред[ние] части и 4 угла окл[ада] Ев[ангелия] сер[ебряные] чек[анные] 2 п[оловины] XVIII в.	[Конотопский уезд]
85.	Нижняя часть дарохранит[ельницы] сер[ебряной] част[ью] золоч[еный] чек[анной] 2 п[оловины] XVIII в.	Екатерин[ославская] губ[ерния]
86.	Потир сер[ебряный] золоч[еный] пер[вой] пол[овины] XVIII в.	[Екатеринославская губерния]
87.	Поддон сер[ебряный] чек[анный] 2 п[оловины] XVIII в.	
88.	2 мал[ые] овал[ьные] иконки накладки зол[...] гравир[ованные]	Неизв[естно]
24 авг[уста]		
1.	Крест на поддоне со след[ами] позол[оты] чекан[ный] 2 пол[овины] XVIII в.	Екатер[инославская] губ[ерния]
2.	Потир сереб[ряный] частью золоч[еный] чекан[ный] с 3 чекан[ными] золоч[еными] образами 2 пол[овины] XVIII в.	Екатер[инославская] губ[ерния]
3.	Оправа дерев[яного] креста сер[ебряная] чек[анная] 2 пол[овины] XVIII в.	Полтавск[ая] губ[ерния]
4.	Крест сереб[ряный] частью золоч[еный] чекан[ный] без ручки 2 пол[овины] XVII в.	[Полтавская губерния]
5.	Крест на поддоне сер[ебряный] гравир[ованный] поддон чеканный	[Полтавская губерния]
6.	Крест сереб[ряный] выносной гравиров[анный] с летописью	Неизв[естная] губ[ерния]
7.	2 доски различ[ных] окл[адов] Ев[ангелий] одна	[Неизвестная губерния]
8.	сереб[ряная] 2-я частью золоч[еная] чекан[ная] ажур[ная] 2	

	пол[овины] XVIII в.	
9.	Потир сереб[ряный] чекан[ный] с 7 овал[ными] иконками (одна выломана) 2 пол[овины] XVIII в.	Харьковск[ая] губ[ерния]
10.	Потир мале[нький] [...] глад[кий] и грав[ированный] с легким чеканом нач[ала] XIX в.	Кременчуг[ская] губ[ерния]
11.	Потир сереб[ряный] чекан[ный] с золоч[еным] сосудом начала XVIII в.	[Кременугская губерния]
12.	Потир золоч[еный] с сер[ебряным] футл[яром] на сосуда[с] чекан[ном] 1 полов[ины] XVIII в.	[Кременчугская губерния]
13.	Крест на поддоне сер[ебряный] мест[ами] золоч[еный] чекан[ный] 2 пол[овины] XVIII в.	[Кременчугская губерния]
14.	Потир сереб[ряный] местами золочен[ый] гравированный московской работы	Ямпольск[ий] уезд
15.	Указатель для торы сер[ебряный] гравир[ованный] пол[овины] XVIII в.	[Ямпольский уезд]
16.	Лампада сереб[ряная] чекан[ная] конца XVIII – нач[ала] XIX [в.] с гравиров[анными] инициалами	[Ямпольский уезд]
17.	Потир без сред[ней] части золоч[еный] чекан[ный] 1 пол[овины] XVIII в.	[Ямпольский уезд]
18.	Евр[ейская] бляшка сереб[ряная] гравир[ованная] пол[овины] XVIII в.	[Ямпольский уезд]
19.	Евр[ейск]ая бляшка сер[ебряная] частью зол[оченая] с фигур[ами]	[Ямпольский уезд]
20.	Подвесная фиг[ура] Арх[ангел] Михаил с 3 подсвечниками сер[ебряные] част[ью] с зол[очением] пол[овины] XIX в.	Полтава
21.	Оклад к иконе Павла и Христины сер[ебряный] чек[анный] 1815 г.	Ямпольск[ий] уезд
22.	Потир золоч[еный] чекан[ный] с клейм[ом] маст[ера] нач[ала] XVIII в.	
23.	Корона к торе сер[ебряная] частью зол[оченая] чекан[ная] пол[овины] XVIII в.	Екатериносл[авская] губ[ерния]
24.	Крест сереб[ряный] золоч[еный] чекан[ный] с 3 финифт[ями] 1791 г.	[Екатеринославская губерния]
25.	Лампада сер[ебряная] флигран[ная] работы нач[ала] XIX в.	[Екатеринославская губерния]
26.	2 угла и сред[няя] часть окл[ада] Еван[гелия] зол[оченые] гравир[ованные] на сред[ней] части 3 литые фигуры [...] Распятие и предстоящие нач[ала] XVIII в.	Екатеринос[лавская] губ[ерния]
27.	Доска с окл[ада] Еван[гелия] сереб[ряная] чекан[ная] нач[ала] XIX в.	[Екатеринославская губерния]
28.	Крест вынош[ой] золоч[еный] гравир[ованный] с литыми фигурами нач[ала] XIX в.	[Екатеринославская губерния]
29.	Дискос сереб[ряный] гравиров[анный] 1746 г.	Полтава
30.	Потир золоч[еный] чек[анный] с 8 финифтями 1786 г.	Донбас
31.	Ковшik с ручкой литой сереб[ряный] гравиров[анный] пер[вой] пол[овины] XVIII в.	[Донбас]
32.	1 угол окл[ада] Ев[ангелия] зол[оченый] грав[ированный] пол[овины] XVIII в.	[Донбас]
33.	2 угла и сред[няя] часть окл[ада] Ев[ангелия] зол[оченые] чек[анные] пол[овины] XVIII в.	[Донбас]
34.	Доска, 4 угла и 2 сред[ние] части к ней окл[ада] Ев[ангелия]. Ср[едняя] ч[асть] и углы золоч[еные] доска ажур[ная] сереб[ряная]. Все чеканные с литыми фигур[ами] Расп[ятие] и Предст[оящие] XVII в.	Нов[город]-Сев[еский] уезд]
35.	7 частей оклада ик[оны] Б[ожьей] М[атери],	[Новгород-

	золоч[енные] чекан[ные] 1 пол[овины] XVIII в.	Северский уезд]
36.	Оклад с ик[оны] Б[ожьей] М[атери] Дегтяревской зол[оченный] частью чекан[ный] 1 пол[овины] XVIII в.	Нов[город]-Сев[ерский уезд]
37.	Венец с обр[аза] Б[ожьей] М[атери] частью чек[анный] пер[вой] пол[овины] XVIII в.	[Новгород-Северский уезд]
38.	Риза зол[оченая] чек[анная] с обр[аза] Б[ожьей] М[атери] Казан[ской] 1792 г.	[Новгород-Северский уезд]
39.	Риза с ик[оны] Б[ожьей] М[атери] зол[оченая] чек[анная] с летописью 1744 г. с большим венцом, сломана пополам	[Новгород-Северский уезд]
40.	Доска с окл[ада] Ев[ангелия] зол[оченая] чек[анная] пол[овины] XVIII в.	[Новгород-Северский уезд]
41.	Риза накладка с обр[аза] Б[ожьей] М[атери] пер[вой] пол[овины] XVIII в. часть отломана зол[оченая] чек[анная]	[Новгород-Северский уезд]
42.	Риза с ик[оны] Спасителя сереб[ряная] чекан[ная] 1762 г. с венцом	[Новгород-Северский уезд]
43.	4 угла и сред[няя] часть окл[ада] Ев[ангелия] зол[оченные] грав[ированные] XVII в.	Нов[город]-Сев[ерский уезд]
44.	4 накл[адки] с Еванг[елия] и средняя [часть] все четыре угл[а] окл[ада] Ев[ангелия] золоч[енные] гравиров[анные] к[онца] XVII – нач[ала] XVIII в.	[Новгород-Северский уезд]
45.	4 угла и сред[няя] часть окл[ада] Ев[ангелия] зол[оченные] гравир[ованные] сред[ины] XVIII в.	[Новгород-Северский уезд]
46.	4 угла и сред[няя] часть окл[ада] Ев[ангелия] золоч[енные] чекан[ные] 1 пол[овины] XVIII в.	[Новгород-Северский уезд]
47.	4 угла и сред[няя] часть окл[ада] Ев[ангелия] сер[ебряные] чек[анные] 1773 г.	[Новгород-Северский уезд]
48.	4 угла и сред[няя] часть окл[ада] Ев[ангелия] зол[оченные] чек[анные] 1760 г.	[Новгород-Северский уезд]
49.	4 угла и ср[едняя] часть окл[ада] Ев[ангелия] 173[.] г.	[Новгород-Северский уезд]
50.	4 овал[ьные] накл[адки] окл[ада] Ев[ангелия] с евангелистами зол[оченные] чек[анные] 1 пол[овины] XVIII в.	[Новгород-Северский уезд]
51.	3 угла и сред[няя] часть окл[ада] Ев[ангелия] зол[оченные] чек[анные] 2 пол[овины] XVIII в.	[Новгород-Северский уезд]
52.	Сред[няя] часть окл[ада] Ев[ангелия] зол[оченая] чек[анная] 2 пол[овины] XVIII в.	[Новгород-Северский уезд]
53.	4 угла и сред[няя] часть окл[ада] Ев[ангелия] золоч[енные] чек[анные] 1 пол[овины] XVIII в.	[Новгород-Северский уезд]
54.	2 сред[ние] части и 2 угла окл[ада] Ев[ангелия] золоч[енные] гравир[ованные] сред[ины] XVIII в.	[Новгород-Северский уезд]
55.	4 угла и 2 сред[ние] части окл[ада] Еванг[елия] сер[ебряные] чекан[ные] 2 пол[овины] XVIII в. 1769 г.	[Новгород-Северский уезд]
56.	2 застѣжки с окл[ада] Ев[ангелия] чекан[ные] с гол[овами] анг[елов] зол[оченные] пол[овины] XVIII в.	[Новгород-Северский уезд]
57.	Застѣжка от книги литая зол[оченая] пол[овины] XVIII в.	[Новгород-Северский уезд]
58.	4 угла окл[ада] Ев[ангелия] сер[ебряные] чек[анные] 1773 г.	[Новгород-Северский уезд]
59.	4 угла окл[ада] Ев[ангелия] золоч[енные] чек[анные] пол[овины] XVIII в.	[Новгород-Северский уезд]
60.	Кружка большая цилинд[ричная] с руч[кой] золоч[еная] немецк[ой] раб[оты] XVIII в.	[Новгород-Северский уезд]
61.	Крест наперст[ный] сер[ебряный] чек[анный] зол[оченный] к[онца] XVIII в.	[Новгород-Северский уезд]

62.	Крест нател[ьный] сер[ебряный] [...] XVIII в.	[Новгород-Северский уезд]
63.	4 угла окл[ада] Ев[ангелия] сер[ебряные] грав[ированные] к[онца] XVIII в.	[Новгород-Северский уезд]
64.	Крест наперс[тный] сер[ебряный] с лат[...] [...] XVIII в.	[Новгород-Северский уезд]
65.	Крест сер[ебряный] чек[анный] еписк[опский] к[онца] XVIII в.	Нов[город]-Сев[ерский уезд]
66.	Оклад Еванг[елия] из 15 мел[ких] + еще 1 полом[ана] частей 3-х углов 2 ср[едних] част[ей] сереб[ряных] золоч[еных] с литыми застеж[ками] и украшен[иями] и гравиров[анными] изображен[иями] XVII в.	[Новгород-Северский уезд]
67.	4 угла оклада Евангелия зол[оченные] чек[анные] 1 пол[овины] XVIII в.	[Новгород-Северский уезд]
68.	Крест на поддоне сер[ебряный] част[ью] зол[оченый] полов[ины] XVIII в.	[Новгород-Северский уезд]
69.	Оправа от дерев[яного] креста на поддоне сер[ебряная] чек[анная] с летописью] кон[ца] XVIII в.	[Новгород-Северский уезд]
70.	Крест на поддоне золоч[еный] гравир[ованный] (распятие отсутствует) кон[ца] XVIII в.	[Новгород-Северский уезд]
71.	Крест выносной сереб[ряный] гравиров[анный] с литым распятием и голов[ками] ангел[ов] с 2 прост[ыми] камнями XVII в.	[Новгород-Северский уезд]
72.	Оправа от дерев[яного] выносн[ого] креста золоч[еная] гравир[ованная] 1718 г.	[Новгород-Северский уезд]
73.	Ковшик сер[ебряный] зол[оченый] с ручкой литой и чернями нач[ала] XVIII в.	[Новгород-Северский уезд]
74.	Потир сер[ебряный] чек[анный] с позол[отой] част[ичной] пол[овины] XVIII в.	[Новгород-Северский уезд]
75.	Потир сер[ебряный] част[ью] зол[оченый] чекан[ный] Данцинг[ской] работы XVIII в.	[Новгород-Северский уезд]
76.	Потир золоч[еный] чек[анный] с летописью 1660 г.	[Новгород-Северский уезд]
77.	Потир сер[ебряный] чекан[ный] с летописью 1729 г.	[Новгород-Северский уезд]
78.	Потир сереб[ряный] золоч[еный] нач[ала] XVIII в.	[Новгород-Северский уезд]
79.	Потир сер[ебряный] част[ью] золоч[еный] чекан[ные] полов[ина] (поддон) и конец (верх) XVIII в.	[Новгород-Северский уезд]
80.	Потир сереб[ряный] золоченый чекан[ный] с летописью 1709 г.	[Новгород-Северский уезд]
81.	Крест сер[ебряный] на поддоне чек[анный] поддон гравир[ованный] крест с летописью 1757 г.	[Новгород-Северский уезд]
82.	Крест дерев[яный] ажур[ный] полом[анный] с тканью под стеклом в сер[ебряной] зол[оченой] оправ[е] XVII в.	[Новгород-Северский уезд]
83.	Крест сереб[ряный] выносн[ой] без ручки гравиров[анный] к[онца] XVIII в.	[Новгород-Северский уезд]
84.	Крест сереб[ряный] золоч[еный] чек[анный] без поддона к[онца] XVIII в.	[Новгород-Северский уезд]
85.	Лампада сер[ебряная] филигр[анная] XIX в.	[Новгород-Северский уезд]
86.	Крест сер[ебряный] золоч[еный] без поддона чекан[ный] кон[ца] XVIII в.	[Новгород-Северский уезд]

Все означенные в сей описи предметы, а именно №№ 1–88 23 августа и №№ 1–86 описи 24 авг[уста] в количестве 174 предметов уложены в ящик № 1783. Общий вес коего 6 пуд[ов] 2 фун[та]. Чистый вес вещей 3 пуд[а] 37 ф[унтов] 48 зол[отников].

Джерела і література

Архів Д.М. Щербаківського. Ф. 9 // НА ІА НАН України. – Спр. 170.

Бузько О.В. Архівні документи про повернення церковних цінностей в Україну. Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки», 10-12 лист. 2014р. Київ.: ТОВ «Фенікс», 2015. С. 7-14.

Закон України «Про Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей» від 1999 р. / [Електронний ресурс] Режим доступу: <http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1068-14> (останній перегляд: 10.09.2018).

Кот С. І. Українські культурні цінності в Росії: Проблема повернення в контексті історії та права. – К., 1996. – 91 с.

Кот С., Нестуля О. Українські культурні цінності в Росії. Перша спроба повернення. 1917-1918 рр. – К.: Вид. дім «Соборна Україна», 1996. – 300 с.

Мовчан О.М. Кампанія з вилучення в УСРР церковних цінностей 1922 р. // Енциклопедія історії України: Т. 4: Ка – Ком. – К.: Наукова думка, 2007. – 528 с.

Нестуля О.О. Доля церковної старовини в Україні. 1917-1941 рр. Ч. 1: 1917 р. – середина 20-х років. – К.: Ін-т історії України НАНУ, 1995. – 278 с.

Нестуля О., Веземоська С. Федір Людвігович Ернст і його щоденник «Художній відділ» 1925-1933 рр. – Полтава: РВВ ПУСКУ, 2008. – 242 с.

Станіцина Г.О. Архівні документи щодо зусиль Всеукраїнської академії наук (ВУАН) з рятування музейних цінностей, що вилучалися для допомоги голодуючим у 1922 р. // Археологія. – 2006. – № 2. – С. 63-76.

Станіцина Г.О. Хроніка повернення в Україну церковних цінностей, вилучених в 1922 році // Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки». – К., 2007. – С. 18-26.

Станіцина Г.О. Архівні документи про повернення церковних цінностей музейного значення в 1923 р. // Археологія. – 2008. – № 1. – С. 60-70.

Українські культурні цінності в Росії: Перша спроба повернення, 1917–1918 / Упоряд.: С. Кот, О. Нестуля. – К.: Вид. дім «Соборна Україна», 1996. – 300 с.

Українські культурні цінності в Росії: На шляху до діалогу, 1926-1930 / Упоряд.: О. Нестуля, С. Нестуля. – П.: РВВ ПУСКУ, 2002. – 333 с.

Українські культурні цінності в Росії: спроба діалогу про повернення. 1930 р. / Упоряд.: О. Нестуля, С. Нестуля. – Полтава: РВВ ПУСКУ, 2006. – 331 с.

Щербаківський Д. Золотарська оправа книжки в XVI–XIX століттях на Україні // Бібліологічні вісті. – 1924а. – № 1-3. – С. 3-15.

Щербаківський Д. Готичні мотиви в українському золотарстві // Україна. – 1924б. – № 4. – С. 3-11.

Щербаківський Д. Оправи книжок у київських золотарів XVII–XVIII ст. – К., 1926. – 52 с.

Summary

Frasyniuk Olha

The Cultural Values Returned by D. Shcherbakivskyi from Moscow in 1922 (Box № 1783 Collected on August 23-24, 1922)

Key words: the personal fond of D. Shcherbakivskyi; the cultural values; the church values; the State Depository of Precious Metals of the Ministry of Finance of the USSR.

For the first time, a description of the content of the box № 1783 with church values, returned by D. Shcherbakivskyi from the State Depository of Precious Metals of the Ministry of Finance of the USSR (Moscow) in September 1922, is published.

Резюме

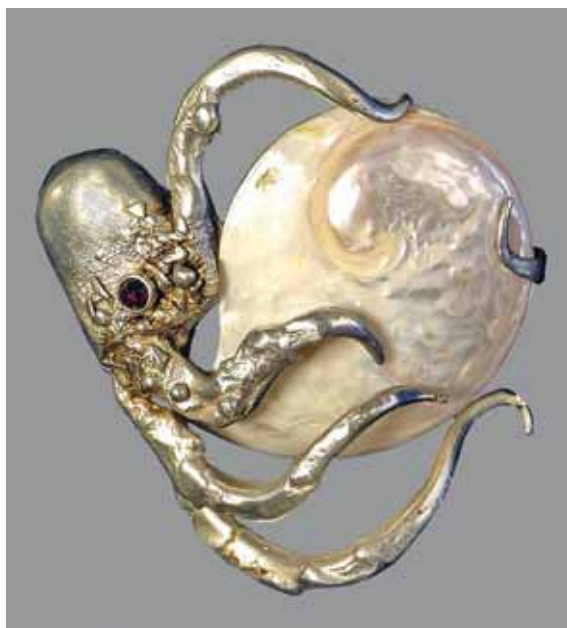
Фрасинюк Ольга

Культурные ценности, возвращенные Д. Щербаковским из Москвы в 1922 году (ящик № 1783, собранный 23-24 августа 1922 г.)

Ключевые слова: фонд личного происхождения Д. Щербаковского; культурные ценности; церковные ценности; Гохран Минфина СССР.

Впервые публикуется описание содержания ящика № 1783 с церковными ценностями, возвращенными Д. Щербаковским из Гохрана Минфина СССР (г. Москва) в сентябре 1922 г.

ЮВЕЛІРНЕ МИСТЕЦТВО СЬОГОДЕННЯ



Луць С.В.

Ювелірство України нової доби: тенденції та методи творчості митців

В статті розглядаються базові чинники, що призводять до формування нових тенденцій поступу українського ювелірства, цікавих методів та принципів формотворення, стилістичних засад в загальному культурно-історичному контексті розвитку світового ювелірного мистецтва. Творчо-технологічний процес не обмежується усталеними канонами, а ще більше розширюється пошуками нових форм та засобів у вираженні, експериментаторства в авторських техніках і різних стильових напрямках, що перетинаються, поєднуються та яскраво висвітлюються у творчості багатьох українських митців-ювелірів нової доби.

Ключові слова: українське ювелірство, традиції, експериментаторство, стилістика, методи, формотворення.

Формування нових засад, індивідуальних принципів та методів творчості для авторського ювелірного мистецтва України певною мірою відбувалося, починаючи з 1960-70-х рр. XX ст., незважаючи на відсутність усталеної методики в професійних навчальних закладах відповідного спрямування, заборону працювати з коштовними металами та камінням, брак матеріалу, спеціалізованого обладнання та необхідних інструментів. Художники-ювеліри зазначеного періоду все частіше звертаються до «самобутніх пластів культури свого народу», тим самим формуючи тверду основу для поступу сучасного українського авторського ювелірства [Пасічник, 2015]. Аналогічно іншим майстрам-ювелірам радянського простору, українські художники за короткий проміжок часу пройшли шлях переосмислення та поступу від засвоєння традицій давньоруського мистецтва через бароко, ампір, модерн і до сучасної пластичної мови, де головним протистоянням було примітивне серійне виробництво та оригінальні твори індивідуального виконання. Здебільшого виробни авторського ювелірства 60-70 рр. XX ст. вирізнялися чіткою конструкцією, продуманими формами, використанням традиційних прийомів та мотивів, де, усе ж, були присутні пошуки взаємодії варіювання стилізацій старих орнаментів, нових матеріалів та виражальних засобів.

Подібно до основних тенденцій «авторського мистецтва» Європи 60-х рр. XX ст., зокрема ювелірного мистецтва, в Україні з середини

1970-х років відбувається утвердження українського ювелірного мистецтва, де в основі є «авторське начало», зумовлене індивідуальним підходом до виготовлення ювелірних предметів. «В кінці ХХ століття прикраси стають вираженням творчих задумів з альтернативних матеріалів (акрил, пластик, папір, ge-cycling)» – зазначає М. Кравченко [Кравченко, 2014, с. 66-67]. Як і європейське, українське ювелірство зазначеного періоду розвивалося в експериментальному руслі, що вирізнялося змішуванням стилів, пошуків нових методів формотворення, виражальних засобів, поєднання нетипових для ювелірного мистецтва матеріалів тощо.

Аналізуючи та систематизуючи дослідженні матеріали в галузі художнього металу, зокрема в ювелірному мистецтві періоду незалежності України (з 1991 р. по нині), варто зазначити, що авторитетно виділяються наукові праці у вигляді окремих публікацій та монографій відомих мистецтвознавців: З. Чегусової, Р. та Р. Шмагала. Також слід відмітити, що у продовж 2016 – 2017 рр. було захищено три кандидатські дисертації, де у різних ракурсах вперше комплексно досліджувалася проблематика розвитку ювелірного мистецтва України мистецтвознавцями: Л. Пасічник, М. Кравченко, С. Луцем. Зокрема, у 2017 р. за темою дисертації вийшла друком книга Л. Пасічник, що є першим монографічним дослідженням в зазначеній царині [Чегусова, 2002; Шмагало, 2015; Пасічник, 2015; 2017; Кравченко, 2017; Луць, 2017].

Метою статті є узагальнений аналіз основних положень, що ведуть до формування нових тенденцій, методів, принципів та форм у творчих процесах українського ювелірного мистецтва нинішнього періоду.

Важливу роль у поступі ювелірного мистецтва на межі ХХ–ХХІ ст. відіграло активне впровадження до художньо-виробничого процесу прогресивних технологій моделювання, монтування, кріплення каміння, а також креативних дизайнерських рішень у композиційних та формотворчих процесах, які давно набули популярності у світовому «art-jewellery». Зауважимо, що, як і в 80-х роках ХХ ст., професійне декоративне мистецтво, у даному випадку ювелірство, утверджувалося неординарними творчими особистостями, тому активізація творчих пошуків, експериментальні методи роботи з різноманітними матеріалами, специфіка пластичної мови, трансформуючись у новаторські форми декоративності, тим самим зазнають у цей період кардинальних змін та все більше наближаються до принципів авангардного мистецтва [Чегусова, 2002, с. 6]. Матеріально-технічні умови для практичної реалізації завдань дизайну та технологічних нововведень в українському ювелірстві залишаються на експериментаторському рівні, що призводить подекуди до повного індивідуального процесу перетворення художньої ідеї в матеріал, починаючи з виготовлення майстром необхідного інструменту. Як і в

XVII–XIX ст., сучасні українські художники авторського ювелірного кожний витвір виконують індивідуально від початку й до кінця. В усіх технологічних операціях переважає ручна праця, де часто застосовують традиційні давньоруські ювелірні техніки [Назимок, 2003, с. 23-26]. Сучасні українські майстри, подібно до своїх давніх предків, оперують не тільки художньо-естетичними якостями композиції, але й логікою принципів та методів ведення роботи, що ґрунтуються на рукотворності та ексклюзивності ювелірних виробів.

Початок XXI ст. позначився ще активнішим розвитком авторського ювелірного, ніж попередній етап, де філософська глибина ідейно-образного начала слугувала основою архітектоніки ювелірного твору, а технологічні експерименти та використання нетрадиційних для ювелірного матеріалів (сталь, магніт, вугілля, волосся тощо) надало нової динаміки розвитку новаторських авангардних вирішень, що вирізняються фізичними та хімічними властивостями матеріалів, які у поєднанні утворюють незвичні композиційно-технологічні ефекти взаємодії між собою.

Слід зазначити, що проблеми експериментальних пошуків широкої низки аспектів процесу виготовлення ювелірних творів, кожний художник-ювелір розв'язує в межах індивідуального стилю, що зумовлено відчуттям співзвучності попередніх та нинішньої епох. Застосування у творчості, окрім дорогоцінних металів та коштовного каміння, широкий спектр різноманітних матеріалів, таких як: дерево, шкіра, перли, корали, художні емалі, інші нетрадиційні для ювелірного матеріали та поєднання їх з новаторськими методами роботи на основі класичних ювелірних технік дозволяють повною мірою відкривати явища композиційного та технологічного формотворення, що відтворюють відчуття нинішнього часу [Чегусова, 2002, с. 340-387].

Нині українське ювелірство явно вийшло в площину творчого експериментаторства, де спостерігається розкриття художнього образу завдяки природнім якостям матеріалів, які використовуються в роботі. Методи та принципи ведення творчого процесу не обмежуються установленими канонами, а ще більше розширилися пошуками нових форм і засобів вираження, експериментаторства в авторських техніках та різних стильових напрямках, що перетинаються, поєднуються та яскраво висвітлюються у творчості багатьох українських митців-ювелірів нової доби, які все частіше відкриваються новими іменами, що представляють різні регіони України.

Нові методи обробки та поєднання різних матеріалів спостерігається в творчості Т. Калужної (м. Донецьк), яка говорить художньо-образною мовою своєрідних інсталяцій, де засобами вираження композицій

стають саме фізичні та хімічні якості матеріалу (вугілля), які авторка сміливо вводить до творчо-технологічного процесу, при цьому експериментуючи з властивостями зазначеного матеріалу. Завдяки специфічним якостям естетики обробленого авторським способом вугілля, ювелірні предмети Т. Калюжної відкривають право майстра на експеримент у вирішенні синтезування художньо-естетичних та технологічно-технічних завдань. Дизайнерські рішення побудови художньо-образної архітекτονіки її ювелірних творів завжди перебувають у стадії активного розвитку, вирізняються гранично стилізовано-абстрагованим філософським змістом та тяжіють до принципів «актуального мистецтва». Зазначимо, що Т. Калюжна працює в популярному нині напрямку так званого контемпорарі арт, що передбачає поєднання світових художніх напрацювань. У творчості дизайнера та ювеліра Т. Калюжної спостерігається синтезування класичних традиційних ювелірних технік, модернового композиційного формотворення та інтерпретації природніх мотивів. Вона активно експериментує з нетрадиційними поєднаннями класичних ювелірних технік з кінематичними елементами, що на основі природніх інтерпретацій утворюють особливу змістовну концепцію її творів [О дизайнере-ювеліре..., б/р].

Творчість представників молодого покоління авторського ювелірного мистецтва – таких майстрів як брати Кочути: Юрій, Роман, Ігор (м. Ужгород) характеризується пошуками власного стилю, де по різному досліджуються властивості різних матеріалів, способи їх обробки, поєднуються різні стильові напрями, унаслідок чого можливе народження нового оригінального звучання ювелірних творів та формування новітніх тенденцій українського ювелірного мистецтва загалом. Твори майстерні братів Кочутів виділяються розкутою, проте гармонійно збалансованою пластичною мовою, що віддзеркалює своєрідну самотність, експресивність дизайнерського мислення, формальні пошуки різних способів формотворення. У якості матеріалів тут поєднуються срібло, золото та переважно натуральне каміння, завдяки якому утворюється позитивне енергетичне забарвлення ювелірних предметів. Ювелірство майстрів Кочутів – це імпровізовані формальні пошуки, що вирізняються лаконічною «живою» пластикою, де присутнє синтезування різноманітних засобів вираження форми. Слід зазначити, що їхня відносно нетривала творча діяльність характеризується стрімким розвитком художньо-конструктивних напрацювань, що відобразилося на розширенні асортименту виробів, та впевненим утвердженням їх на ювелірному ринку країни [Kochut Jewelry, б/р].

Творчість художника Максима Франка (м. Хмельницький) насичена філософією стилізованих образів, що ґрунтуються на культурно-

історичній основі. Тут поєднані лірико-романтичні образні інтерпретації з авангардними прийомами пластичної стилізації композицій та пошуками цікавих неординарних методів формотворення, де використовуються дорогоцінні метали, коштовні камені, емаль та інші матеріали, що збагачують зміст ювелірного предмету. У творах спостерігається синтезування ознак народного традиційного ювелірного мистецтва із сучасними методами та прийомами лаконічного вирішення побудови композиції ювелірного твору. Серед творів художника особливо виділяються – гарнітур: кольє, сережки, браслет «Кленовий Вогонь» (2005, срібло, холодна емаль), перстень «Смотрич» (2009, срібло, аметист, сапфіри), кулон «Прута» (2009, срібло, бурштин, сапфіри), сережки «Прута» (2010, срібло, бурштин, сапфіри), сережки (колти) «Київська Русь» (2010, срібло), кольє «Cyberfly» (2011, срібло, перламутр, корал, бірюза) [Max Franko, б/р].

Прагненням до відтворення філософських інтерпретацій художніх образів навколишнього світу через символічно-алегоричні методи стилізації композиції та оригінальні авторські способи формотворення відкривається концепція творчості Дани Мамчур (м. Хмельницький), яка є виразником та прихильником сучасних європейських тенденцій в українському ювелірстві. В основу багатьох творів останніх років художниці покладено філософію сутності буття та загальнолюдських тем, що асоціюються з певними міфологічними персонажами, що звучать лаконізмом дизайнерської думки та виразністю пластичної мови. Д. Мамчур прагне трансформувати класичні ювелірні техніки у сучасний процес формотворення, де є спроба віднайти «приховані» природні якості естетики матеріалу. У творчості художниці віддзеркалюються філософський світ її неординарних пластичних ідей, прагнення по-новому образно мислити, а також вільне володіння потужним технологічно-технічним арсеналом. Серед творів останнього періоду яскраво вирізняються: перстень «Око хамелеона» (2014, диплом «Краща прикраса із срібла» на «Ювелір Експо Україна'2014»), перстень «Велика орхідея» (2014), гарнітур каблучок «Закоханість» (2014), декоративна композиція «Коловорот» (2014), каблучки (2015) та інші [Інтерв'ю, 2013].

Досвід, отриманий в авторському ювелірстві та масштабність просторово-пластичного мислення, вивели художника-ювеліра Михайла Гуцула (м. Дрогобич) на шлях опанування експериментальних дизайнерських пошуків у популярному нині 3-D моделюванні, де він уміло оперує власними способами віртуального образно-об'ємного формотворення. Завдячуючи багатому досвіду роботи в авторському ювелірстві, М. Гуцул прагне якнайповніше творчо розкрити технологічні можливості сучасних методів інноваційного 3-D формотворення та скерувати їх саме в творчо-мистецьку площину. Тут можна виділити низку розро-

блених моделей, серед яких: сережки (2016, 3-D моделювання, золото, раух-топаз, інкрустація 62 шт. діамантів), підвіска «Скорпіон» (2016, 3-D моделювання, золото, діамант), каблучка-трансформер (2016, 3-D моделювання, золото) [Луць, 2017].

Наближення до національно-культурних основ, форсування художньо-експериментальних ідей нових методів формотворення, що базуються на традиційних технологіях художнього металу, спрямувало українських ювелірів у русло творчого взаємного обміну. Зауважимо, що обмін інформацією між художниками, майстрами, мистецтвознавцями щодо творчих процесів, які окреслюють різноманітні аспекти вітчизняного та закордонного ювелірного мистецтва, позитивно вплинув на поступ новітнього українського ювелірного мистецтва загалом, відкрив нові сторони стилістики дизайну. Вагомим у становленні та поступі українського ювелірного мистецтва кінця XX – початку XXI ст. є відкритість та інформаційна прозорість усіх дизайнерських і технологічних формотворчих процесів, що відбуваються у світі та дають можливість логічно усвідомлювати сутність мистецтва нової епохи. Трансформація давньоруських мотивів у креативні дизайнерські вирішення, використання різних художньо-образних елементів, які ідентифікують ювелірство вітчизняних майстрів саме як українське, виводять його на позиції самодостатніх культур, що активно розвиваються та взаємодіють у просторі світового арт-ринку.

Отже, процес розвитку українського ювелірного мистецтва в усіх його типологічних різновидах на початку XXI ст. досягає високого рівня, який, окрім художньо-образного сприйняття, дає змогу відтворити широкий діапазон оперування найскладнішими технологічно-технічними прийомами, що завжди були в числі традиційних та класичних. Відродження таких традиційних ювелірних технік, як художнє лиття, гаряча емаль, гравіювання, карбування, чорніння, травлення, та синтезування їх з новаторськими ідеями формотворення надають свіжого відчуття традицій, проте в новій епосі розвитку ювелірного мистецтва. У сучасному українському ювелірному мистецтві окреслюються нові специфічні принципи композиційного та технологічного формотворення, що характеризуються національними ознаками традицій українського декоративно-прикладного мистецтва, де представлено індивідуальні манери виконання ювелірних творів. Усе це дає підстави для утворення нових форм, тенденцій, методів та стилістичних напрямів у ювелірному мистецтві України нової доби.

Джерела і література

Інтерв'ю з Мамчур Даною. Записано 31.06.2013 р., м. Львів // Архів С. Луця. – Львів, 2013.

Кравченко М. Мистецькі тенденції авторських прикрас в Україні останньої третини XX – початку XXI століття // Вісник ХДАДМ. – 2014. – № 8. – С. 66-69.

Кравченко М. Мистецтво прикрас в Україні останньої третини XX – початку XXI століття: європейський контекст, художні особливості, персоналії // Дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.06. (Рукопис). – Львів, 2017. – 189 с.

Луць С. Творчість митців Кюд «Лобортас» у контексті українського ювелірного мистецтва кінця XX – початку XXI століття // Дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.06 «Декоративне і прикладне мистецтво». – Львів, 2017. – 232 с.

Назимок М.М. Золотарство в Україні. – К.: Видавнича компанія «Воля», 2003. – 254 с.

О дизайнере-ювелире индивидуальных украшений Татьяне Калужной [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://zlato.ua/manufacturers/kalyuzhnaya/>.

Пасічник Л. Ювелірне мистецтво України XX – початку XXI століття (історія, стилістика, персоналії) // Дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». – К., 2015. – 223 с.

Пасічник Л.В. Ювелірне мистецтво України XX – XXI століть. – К.: Наукова думка, 2017. – 302 с.

Чегусова З. Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен : альбом-каталог. – К.: ЗАТ «Атлант Юем СІ», 2002. – 511 с.

Шмагало Р.Т. Художній метал України XX – початку XXI ст. Енциклопедія художнього металу. – Львів: Апіорі, 2015. – Т. 2. – 276 с., 668 іл.

Kochut Jewelry : Наш орієнтир – довершеність / Мода / «VAROSH». [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://varosh.com.ua/all/post/modashow/kochut-jewelry-nash-orientir--dovershenist#.V_KVyfmLTDe.

Max Franko [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.facebook.com/max.franko.946/media_set?set=a.151396164917276.30712.100001406810880&type=3.

Луць С.В.

**Ювелирное искусство Украины новой эпохи:
тенденции и методы творчества художников**

Ключевые слова: украинское ювелирное искусство, традиции, экспериментаторство, стилистика, методы, формообразования.

Целью статьи является обобщенный анализ основных положений, ведущих к формированию новых тенденций, методов, принципов и форм в творческих процессах украинского ювелирного искусства этого периода.

Методология исследования. Анализируя и систематизируя исследованные материалы в области художественного металла, в частности в ювелирном искусстве периода независимости Украины (с 1991 г. по настоящее время), следует отметить, что авторитетно выделяются научные работы в виде отдельных публикаций и монографий известных искусствоведов: З. Чегусовой, Р. и Р. Шагала. Также следует отметить, что в течение 2016-2017 гг. были защищены три кандидатские диссертации, где в разных ракурсах впервые комплексно исследовалась проблематика развития ювелирного искусства Украины искусствоведами Л. Пасичнык, Н. Кравченко, С. Луцем. В частности, в 2017 г. по теме диссертации вышла книга Л. Пасичнык, что является первым монографическим исследованием в указанной области.

Результаты. Установлено, что процесс развития украинского ювелирства во всех его типологических разновидностях в начале XXI века, достигает высокого уровня, который, кроме художественно-образного восприятия, позволяет воспроизвести широкий диапазон оперирования сложными технологически-техническими приемами, которые всегда были в числе традиционных и классических. Возрождение таких традиционных ювелирных техник, как художественное литье, горячая эмаль, гравировка, чеканка, чернение, гальваника и синтезирования их с новаторскими идеями формообразования предоставляют свежие ощущения традиций, однако в новой эпохе развития ювелирства. В современном украинском ювелирном искусстве определяются новые специфические принципы композиционного и технологического формообразования, характеризующиеся национальным признаком традиций украинского декоративно-прикладного искусства, где представлены индивидуальные манеры исполнения ювелирных произведений, в основе которых эксперимент. Все это дает основание для образования новых форм, тенденций, методов и стилистических направлений в ювелирном искусстве Украины нового времени.

Новизна. В данном исследовании делается попытка показать общую картину формирования новых тенденций, методов и принципов развития ювелирного искусства Украины начала XXI века.

Практическое значение. Информация, содержащаяся в данной статье может быть полезной для разработки учебных программ по новейшей истории декоративно-прикладного искусства для студентов художественных специальностей.

Luts S.V.

Jewelry of Ukraine for a new age: trends and methods for creativity of artists

The aim of the article is a generalized analysis of the main provisions leading to the formation of new trends, methods, principles and forms in the creative processes of Ukrainian jewelry of the present period.

Research methodology. Analyzing and systematizing the study of materials in the field of artistic metal, in particular, in the jewelry art of the period of Ukraine's independence (from 1991 to now), it should be noted that scientific work sareal located authoritatively in the form of separate publication sand monographs of famous art historians: Z. Chegusova, and R. Shmagalo should also be noted that during the 2016 – 2017 biennium three candidate dissertations were defended, where, from various angles, the problems of the development of Ukrainian jewelry art by art historians were investigated for the first time: L. Pasichnyk, M. Kravchenko, S. Luts. In particular, in 2017, on the subject of the dissertation, the book L. Pasichnyk, the first monographic study in the aforementioned domain, was published.

Results. It is established that the process of development of Ukrainian jewelry in all its typological varieties at the beginning of the XXI century reaches a high level, which, in addition to artistic perception, allows you to reproduce a wide range of operations with the most complex technological and technical techniques that have always been among the traditional and classic. The revival of such traditional jewelry techniques as artistic molding, hot enamel, engraving, minting, blackening, etching, and synthesizing them with innovative ideas of shaping create a fresh sense of tradition, but in the new era of jewelry development. In contemporary Ukrainian jewelry, new specific principles of compositional and technological form-forming are described, which are characterized by national traditions of Ukrainian arts and crafts, where individual designs of jewelry works are presented, based on which the experiment is based. All this gives grounds for the formation of new forms, trends, methods and stylistic trends in the jeweler's art of Ukraine of the new era.

Novelty. In this study, an attempt is made to show a generalized picture of the formation of new trends, methods and principles of the development of the jewelry art of Ukraine at the beginning of the XXI century.

The practical significance. The information contained in this article may be useful for developing educational programs on the latest history of arts and crafts for students of artistic specialties.

Key words: Ukrainian jewelry, traditions, experimentation, stylistics, methods, formation of forms.



Рис 1.

Калюжна Т. Каблучки. Донецьк – Київ. 2010-ті рр. Метал, антрацит. Авторські техніки, ручне моделювання та монтування.



Рис 2.

Майстерня братів Кочутів. Каблучки. Ужгород. 2015 р. Срібло, вставки, випилювання, дифування, карбування, ручне моделювання та монтування. Фото Р. Кочут



Рис 3.

Франко М. Кулон та сережки «Прута». Хмельницький. 2009 – 2010 рр. Срібло, бурштин, сапфіри. Авторські техніки, ручне моделювання та монтування. Фото М. Франко



Рис 4.

Мамчур Д. Декоративна композиція «Коловорот». Хмельницький. 2013р. Бронза, гранат, оксидування. Лиття, авторська техніка, ручне моделювання та монтування. Власність автора. Фото Д. Мамчур



Рис 5.

Гуцул М. Каблучка-трансформер. Дрогобич. 2016. 3-D моделювання, ручне монтування. Золото, діаманти. Фото М. Гуцула

Пасічник Л.В.

Інтерпретації неокласичних стилів у сучасних ювелірних прикрасах українських митців-ювелірів

У статті висвітлюються аспекти мистецьких інтерпретацій в доробку українських художників-ювелірів початку ХХІ ст., які ведуть до утворення нової стилістики, де використовується загальна назва «неостиль», що втілює історичну стилізацію, ретроспективне мислення, відображення процесу художнього переосмислення й перетворення основних ідей стилю, що минув, у нові сучасні форми.

Ключові слова: ювелірне мистецтво, стиль, інспірації, форми, прикраси, твір.

Стильова парадигма ювелірного мистецтва є досить багатоплавною, яскравою та неоднорідною, адже впродовж усієї історії людства кожен визначний етап – соціальний, політичний, технічний чи економічний – неодмінно впливав на тогочасні уявлення про естетичні норми в архітектурі, інтер'єрному середовищі, предметному оточенні, одязі та як наслідок – на такі індивідуальні предмети доповнення образу жіночого чи чоловічого костюма, як прикраси. Часто ті ювелірні вироби, що їх широко використовували люди впродовж одного періоду (наприклад, фібули, за допомогою яких з'єднували два краї плащів і накидок у період античності; діадери, що прикрашали жіночі зачіски в часи влади династичних монархій у Західній Європі; рясна й численні підвіски, які були важливим атрибутом жіночого строю в добу Київської Русі; нагрудні прикраси-амулетниці чи філігранні пояси, що доповнювали традиційний образ кримськотатарської жінки), у зв'язку зі зміною самої моди на вбрання й уніфікації одягу аж до сучасного глобалізаційного рівня втрачали своє утилітарне значення і зникали, залишаючись лише в літописах історії культури та декоративно-прикладного мистецтва.

Такі мініатюрні предмети мистецтва, як прикраси, не завжди мають типові стильові відмінності (зокрема орнамент, декоративні мотиви, зображення). Так, старі прикраси під впливом нових модних тенденцій часто перероблювали, замінюючи вставки з каміння, додаючи або виключаючи композиційні елементи, або ж, зрештою, зовсім переплавляли, наприклад, аби поповнити державну скарбницю золотом. Тому ці та інші чинники також негативно впливають на ідентифікацію стильової належності прикрас, що ускладнює розуміння процесу еволюції ювелірних прикрас у світі [Шаталова, 2004, с. 3].

Стилі в мистецтві, зокрема ювелірному, завжди перебували в стані постійного розвитку, поєднання та протидії, тому іноді вони існували одночасно, позаяк у хронологічних межах побутування одного з них уже зароджувалася естетика іншого, тому питома «рафінованих» – «чистих» – стилів фактично не існує. Однак є певні найхарактерніші ознаки, властиві творам – яскравим зразкам окремих «великих» стилів, більшість із яких, переживши свій час, через багато десятиліть та навіть віків відроджуються знову, як це трапилося з готикою, ренесансом, бароко, рококо та класицизмом у світовому мистецтві XIX ст. [Шаталова, 2004, с. 5]. Для визначення подібних стилів використовують загальну назву «неостиль», що втілює історичну стилізацію, ретроспективне мислення, відображення процесу художнього переосмислення й перетворення основних ідей стилю, який минув, у нових, сучасних формах [Власов, 2007, с. 204-210]. В епоху неостилів світове визнання отримали роботи таких видатних ювелірів, як Луї Франсуа Картьє, Фредерік Бушерон, Пио Фортунато Кастелані та ін.

Так, у нашій статті ми характеризуємо творчість окремих сучасних ювелірів, у творчості яких використано ознаки кількох світових мистецьких стильових надбань – таких, як необароко, неорококо, неокласицизм та ін.

Інспірації «великими» стилями або їхні окремі ознаки простежуються у творчості багатьох сучасних художників авторського ювелірного мистецтва України, проте для деяких із них вони набувають превалюючого значення й визначають лівову частку стилістичних особливостей у мистецькому доробку.

У прикрасах Георгія Цикури (м. Донецьк) спостерігається тяжіння до мистецтва попередніх епох, зокрема, відчутний вплив стилю рококо [Черная, 1997; Художники Донеччини, 2008, с. 278-279; Викторова, 2008; Цикура..., 2009, с. 568-571]. На початку творчого шляху карбовані роботи цього художника відзначалися власними творчими знахідками (наприклад, технічний прийом блакитного тонування), оздоблювали й досі прикрашають чимало інтер'єрів громадських споруд Донецька (будинки творчості, санаторії, ресторани тощо) [Колтушев, 2004].

Г. Цикура віддає перевагу роботі зі сріблом і мельхіором, латунню й міддю, використовуючи здебільшого такі техніки, як ручне кування, філігрань, зернь, випилювання, паяння та інші, залежно від художнього задуму, а також оздоблюючи свої прикраси вставками з напівкоштовного та виробного каміння (бурштин, малахіт, агат, бірюза тощо), перламутру, кістки, дерева [АНФРФ ІМФЕ, арк. 90]. Серед асортименту виробів, створених митцем, переважають гарнітури прикрас, а також окремі підвіски, брошки, браслети, персні та сережки (підвіски: «Радість»,

1999; «Зірочка», 2008; «Дозріли ягоди», 2001; «Ажур», 2001; гарнітури: «Агат», 1985; «Дари моря», 2011; «Зелена галявина», 2010; «Весна», 2004 та ін.). Як зазначає сам художник, на творчість його надихає любов до мистецтва, праці, без якої він не уявляє собі життя, а найбільше задоволення – коли його мистецтво приносить людям радість і чудовий настрій [АНФРФ ІМФЕ, арк. 92].

Переважає більшість ювелірних прикрас Г. Цикури має низку ознак, притаманних творам декоративно-прикладного мистецтва стилю рококо, а також у деяких творах є художньо-стилістичні елементи, наявні в художній естетиці доби модерну. Варто відзначити превалювання масивних розмірів прикрас, укрупнених форм та асиметричних композиційних схем (гарнітур «Перший сніг», 2008; підвіски «Асиметрія», 2003; «Опале листя», 2003; кольє «Щастя», 2003). Здебільшого, центральною домінантою стають вставки з каміння, що повторюються на інших частинах гарнітури (гарнітур «Квадрасистем», 2009). Серед окремих прикрас варто виокремити підвіски та кольє, яких у творчому доробку Г. Цикури найбільше, – химерні вигинисті лінії металу, що переплітаються незліченну кількість разів, утворюючи складні візерунки-мереживо, складають основну творчу манеру художника. Яскравими прикладами можуть бути гарнітур «Весна» (кольє, підвісок, перстень, браслет), а також великий хрест «Відродження» (2001) [Художники Донеччини, 2008, с. 279; Земля наших судиб, 2007, с. 206]. Гарнітур прикрас (кольє та сережки) і кольє з перламутром «Перший сніг» становлять проміжний рівень – своєрідний стилістичний синтез рококо й художніх ознак модерної стилістики – поєднання складних хвилястих ліній, тісно сплєтених між собою, та чітких і лаконічних геометричних форм. Фігуративні флоральні форми (листя, розетки) та мотиви в окремих прикрасах Г. Цикури стилістично тяжіють до модерну, хоча ще не позбавлені химерних рокайлевих завитків. За роки багаторічної творчої праці художник випрацював творчу манеру, що ґрунтується здебільшого на мистецтві попередніх стильових епох, зокрема рококо, і відображена в багаточисленних варіаціях асиметричних композиційних схем та множинності використання «S»-подібних вигнутих ліній [Герланец, 2003; Виставка призведений, 2005; Серебрянных дел мастер, 2008; Художники Донеччини, 2008, с. 278].

Яскрава різностильова творчість одного з найкращих митців, за свідченням ювелірів-сучасників, – Тараса Волошенюка (роки життя 1941–2012, м. Одеса) – реалізована в сотнях ювелірних прикрас та інших виробів, на жаль, залишається невідомою широкому загалу, зокрема мистецтвознавцям-дослідникам [Волошенюк..., б/р].

Надзвичайно важливою є педагогічна діяльність Т. Волошенюка, адже протягом багатьох років він був незмінним учителем для десятків ювелірів-початківців в навчально-виробничому центрі «Академія ювелірного мистецтва» (м. Одеса), виховуючи в учнях любов до своєї справи та формуючи неодмінну високу майстерність [Маркевич, 2014].

«Він робив дивовижні вироби із вбудованими механізмами. Наприклад, перстень, у якого після натиснення на кнопку відкривався бутон квітки, а звідти виїжджав діамант», – згадує про майстра О. Дімерлі, який також працював на ОЮЗ [Маркевич, 2014]. Саме такі творчі знахідки митця виокремлюють Т. Волошенюка з-поміж інших ювелірів, адже по-справжньому творчою та цікавою для нього була робота, де він міг не лише виявити свій технічний досвід і майстерність художника, але й додати своєрідну технічну «родзинку» у вигляді механізованих пристроїв, що свідчить про інженерну складову його хисту. У своїй творчості майстер звертається до різних стилів у мистецтві – класицизму, бароко, рококо, модерну та ар деко. Використовуючи різні матеріали: золото, срібло, коштовне й напівкоштовне каміння, Т. Волошенюк надихався кращими зразками ювелірного мистецтва, зокрема західноєвропейського та творчого доробку фірми Фаберже. Автор працював у досить яскравих стилістичних формах, у його творах помітна чудова обізнаність із мистецькою спадщиною попередніх епох та віртуозна професійна майстерність.

Активно оздоблюючи свої твори різним камінням та гарячою емаллю, Т. Волошенюк досягав виразних поліхромних композиційних схем, які здебільшого симетричні, чітко окреслені та контрастно виразні. Пишні рослинні мотиви у вигляді пластичного зображення квітів та гілок листя скеровують до художніх ознак стилістики бароко, присутні також зооморфні мотиви [Маркевич, 2014].

Вишукані ювелірні прикраси Сергія Серова (м. Київ), у яких відчутні ознаки неостилів, таких як необароко та неокласицизм, вражають віртуозним опрацюванням кожної деталі й витонченими композиційними схемами. Твори, побудовані переважно на геометричних і рослинних мотивах, відзначаються стриманою колористичною гамою та невеликими розмірами.

С. Серову цікаво постійно вдосконалювати й покращувати технічні можливості, тому для кожного твору він ретельно адаптує відповідну технологію виготовлення та прийоми, якими послуговується [Земля наших судиб, 2007, с. 59]. У нього чимало авторських технічних винаходів та напрацювань, зокрема останнє технічне хобі-захоплення митця – автоматичні технічні установки, за допомогою яких досягається неймовірна точність у найдрібніших деталях для виконання окремих

процесів у ювелірному мистецтві, адже автор – прибічник замкненого циклу створення ювелірних виробів, який передбачає виконання автором усіх визначених етапів самостійно.

Творчість С. Серова сповнена кращими стилістичними ознаками європейського «високого мистецтва» й вирізняється аристократичною шляхетністю естетики, значною кількістю коштовних каменів, які подеколи виконують визначальну формотворчу роль у стриманих композиційних схемах ювелірних прикрас. Як зазначає сам художник, якщо на ранньому етапі його діяльності в 1970–1980 роках було значно більше інспірацій природними лаконічними формами, то в цей час його надихає дивовижна краса природних каменів світові мистецькі надбання [Земля наших судеб, 2007, с. 60]. С. Серов створює здебільшого ювелірні прикраси, використовуючи такі матеріали, як золото (за радянського часу – мельхіор), коштовне каміння (діаманти, сапфіри, топази, рубіни, смарагди, опали, аметисти та ін.) та перли, проте є в нього твори і з напівкоштовним та виробним камінням (бірюза, сердолік, агат, малахіт тощо). Мистець переконаний, що будь-який ювелірний твір має бути не лише декоративним, але й мати практичне значення, а отже – своє «життя» з людиною: художник дбає про те, щоб усі прикраси гармонійно підходили кожній власниці. Так, С. Серов знайшов практичний варіант кріплення в сережках, за яким підвісок з камінням щільно припасовується, відповідно до анатомічних особливостей тіла людини, і не переважає виріб донизу [Земля наших судеб, 2007, с. 60]. Автор активно використовує різні техніки, необхідні для реалізації свого задуму в матеріалі, такі як ручне моделювання, литво, випилювання, гравіювання, ювелірне монтування тощо. На думку С. Серова, художником є той, хто розвивається, експериментує – і творчо, і духовно [Земля наших судеб, 2007, с. 61]. Своїм роботам автор, на жаль, не дає назв, які б сприяли більш глибокому сприйняттю їх образності.

Асортимент ювелірних виробів С. Серова об'єднує широке коло прикрас: це гарнітури й окремі твори – кольє, персні, сережки, підвіски, браслети, сувенірна пластика, що, утім, не позбавлена певних ознак монументальності. Та всі вони об'єднані авторськими пошуками «чистих» відсторонених форм і мотивів. У творчості художника чимало творів на культову тематику (хрести, ладанки, мощівниці, підвіски, великодні сувеніри) [Православна художня майстерня, б/р]. Помітний інтерес автора до давнього мистецтва гліптики (створення різьблених каменів-гем), зокрема до виготовлення інталій – різьблених каменів, де зображення формується на камені шляхом рельєфних заглиблень, – та камеї, що мають опукле рельєфне зображення. У творчому доробку С. Серова є прикраси як з камеями, так і з інталіями з портретними

рельєфними зображеннями профілів жінок, чоловіків та тварин – персні, підвіски, кольє. Так, на одному з ефектних перснів з білого золота рельєфне зображення профілю чоловіка й напис утворено не на камені, а відлито у вигляді старовинної монети з жовтого золота, що створює враження камеї. На іншому чоловічому персні камея у вигляді виразного рельєфу динамічної фігури вепра, вирізьбленої на прямокутному камені-геліотропі насиченого темного кольору, вражає умовністю зображення [Триколенко, Триколенко, 2010]. Мистецтво доби Київської Русі відображено у творчості С. Серова в сережках із наскрізними рельєфними зображеннями райських птахів, які сидять на гілках Дерева життя – давнього символічного мотиву, характерного для ювелірного й інших видів декоративного мистецтва України різних епох, створених за мотивами давньоруських підвісок-колтів [Музей..., б/р; Мисько, 2005]. Синкретичне співіснування ознак неостилістики (форми розеток, бантів, аканту, гілок з листям, зібраних у букетик, мотив «гірлянди») у творах художника іноді гармонійно змінюється «рафінованими» геометризОВАНИМИ формами (характерними для естетики ар деко) та умовними природними зооморфними мотивами – бджоли, бабка (наявними також у формотворенні й орнаментиці модерну). Контрастні поєднання каменів різних кольорів та форми, а також гранування створюють вдалі візуальні ефекти неоднорідності фактури. Цікавою авторською знахідкою є перстень з діамантом, що розміщений усередині більшого каменя – прозорого топазу. Красу незвичайних каменів – австралійських опалів, що мають мерехтливе різнокольорове забарвлення, підкреслено художником у простих геометричних формах кольє, де до з'єднаних двох низок намиста з багатьма вставками з опалів та діамантів прикріплено п'ять овальних підвісок із крупнішими опалами, поверхня яких, заломлюючи сонячні промені, випромінює райдужне сяйво. Брошка у формі бабки вражає розкішшю коштовного каміння (аметисти, рубіни, сапфіри, діаманти) та реалістичністю відтворення частин цієї комахи в ювелірному творі. Усім творам С. Серова притаманна чітка симетрія, певний графічний лаконізм у формотворенні й декоруванні, нерідко вставки з каміння у виробах виконують домінуючу пластичну та колористичну роль. Серед нещодавніх робіт автора – підвіски та намиста-лунниці, що свідчить про виокремлення нового вектору у творчості С. Серова. Високий професійний рівень майстра в роботі з матеріалами відображено в надзвичайно копіткому опрацюванні дрібних елементів творів художника і вдало реалізовано у вишуканих «рафінованих» формах та виразності коштовних каменів – надзвичайно популярних у період панування таких «великих» стилів, як бароко, класицизм, ампір, романтизм.

Отже, творчість художників, які працюють переважно в руслі неостилів, позначена впливом різних мистецьких напрямів – бароко, рококо, класицизму тощо. Проте індивідуальний внесок кожного автора, його власна інтерпретація основних прикметних традиційних ознак стають можливими лише за умови поєднання ретроспективного мислення та розуміння сучасної мистецької парадигми й естетичних викликів. Ювелірні твори зазначених художників різною мірою актуалізуються в широкому діапазоні неостилістики, представляючи також інші спрямування, проте за кількістю в доробках митців вони превалюють. Часом в одному виробі спостерігається еклектичне зіставлення різних художніх ознак, але в кращих зразках (ювелірні твори С. Серова, Т. Волошенюка) авторам вдається віднайти гармонійний баланс, завдяки чому їхній доробок на початку ХХІ ст. є актуальним та високохудожнім.

Джерела і література

- АНФРФ ІМФЕ НАНУ. – Ф. 14, оп. 5 – Експедиції. Од. зб. 831. – Арк. 88–91.
- Викторова Е. Он всё угадал в своём творении // Донбасс. – 2008. – № 150 (21729). – 15 августа. – С. 10.
- Виставка призведений художников-греков г. Донецка и г. Мариуполя : буклет. – Мариуполь. – 2005. – Январь.
- Волошенюк Тарас Миколайович / Академія ювелірного мистецтва. Викладачі // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.jewelry.com.ua/prepodavateli/voloshenyuk>.
- Власов В. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства : в 10 т. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2007. – Т. 6 : Н–О. – 592 с. : ил.
- Герланец В. Ювелирных делмастер // Вечерний Донецк. – 2003. – № 178 (7850). – 3 декабря. – С. 3.
- Земля наших судеб : фотоальбом. – Донецк : Фонд духовного возрождения Донбасса «Святогорье», 2007. – 240 с.
- Колтушев Н. Называться мастером – великое счастье // Вести. – 2004. – № 5 (328). – С. 12.
- Маркевич Н. Золотых дел мастера: где в Одессе учат востребованной профессии // Думская. – 2014, 27 июня / [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://dumskaya.net/news/mikroslesari-po-zolotu-i-serebru-v-odesse-vypusk-030158/>
- Мисько Ю. Космічна символіка давньоруського жіночого металевого убору (за матеріалами Пруто-Дністровського межиріччя) // Традиція і культура: матеріали міжнародної наукової конференції. 16–17 грудня 2005 р. – Київ, 2005. – С. 20–22.
- Музей історичних коштовностей України / Колекція часів Київської Русі // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://nmiu-miku.org.ua/index.php/kolelcii>.

Православна художня майстерня «Євлогія» Української Православної церкви Київського Патріархату : набір листівок. – Київ, [б. р.]. – 16 с.

Серебрянных дел мастер // Камбана. – 2008. – № 8 (64). – С. 3.

Триколенко О.В., Триколенко С.Т. Перстень «Вепр» С. М. Серова // Музейні читання: матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки», 9–11 листопада 2009 року. – Київ, 2010. – С. 232–242.

Художники Донеччини. – Донецьк: ТОВ «Видавничо-поліграфічне підприємство “ПРОМІНЬ”», 2008. – 412 с.

Цыкура Георгий Васильевич // Жизнеописание заслуженных греков Украины (информационно-справочный материал) 1778–2008 г. 230-летию переселения греков из Крыма в Приазовье посвящается / Федерация греческой общины Украины. – Донецк, 2009. – 612 с.

Черная С. Гефест из Раздольного // Логос. – 1997. – № 1 (59). – С. 3.

Шаталова И. Стили ювелирных украшений. – Москва : Издательский дом «6 карат», 2004. – 104 с.

Resume

Pasichnyk L.V.

Interpretations of neoclassical styles in modern jewelry of Ukrainian artists-jewelers

Keywords: jewelry, style, inspiration, forms, jewelry, art works.

The purpose of the publication is to analyze the creative inspirations of contemporary Ukrainian jewelers who actively use signs of several world artistic stylistic achievements in their activities – such as neo-baroque, neo-rococo, neo-classicism, and others, which is the basis for shaping the process of artistic rethinking and transforming the basic ideas of the style that has passed, in new modern forms.

Research methodology. The methodology is aimed at understanding the specifics of the development of Ukrainian jewelry end of XX – beginning of the XXI century in the historical-cultural context of the specified time. In connection with this, the following general scientific methods were used in the research: analytical – in revealing the artistic peculiarities of individual jewelry and high lighting the main features of the creative manner of jeweler artists; historical – in the light of the peculiarities of the development of author jewelry art of the late XX – early XXI century, and factors influencing the creative processes of this type of decorative arts and crafts; comparative – in understanding the factors of preservation, interpretation and transformation of artistic traditions in the creative activity of jeweler artists, as well as their use in their own work.

Results. It is revealed that the work of artists who work mainly in the context of the unlucky, is indicated by the influence of various artistic trends – baroque,

rococo, classicism, etc. However, the individual contribution of each author, his own interpretation of the main hallmarks of traditional traits becomes possible only with the combination of retrospective thinking and understanding of the contemporary artistic paradigm and the challenges. The jewelry works of the aforementioned artists vary to a great extent in a wide range of neo-stylistics, also represent in go their trends, but they are prevalent in the number of works of artists. Sometimes in one product there is an eclectic comparison of various artistic signs, but in the best samples (jewelry works by S. Serov, T. Voloshenyuk) authors find a harmonious balance, thanks to which their work in the beginning of the XXI century is relevant and highly artistic.

Novelty. On the example of the works of individual artists, the main tendencies of development and evolution of jewelry art of Ukraine of the end of XX – beginning of XXI centuries were traced and revealed.

The practical significance of the research results obtained is the possibility of their use in the artistic and educational process in educational institutions of different levels of accreditation, in particular, in the compilation of textbooks and manuals of the art history cycle.

Резюме

Пасичник Л.В.

Интерпретации неоклассических стилей в современных ювелирных украшениях украинских художников-ювелиров

Ключевые слова: ювелирное искусство, стиль, инспирации, формы, украшения, производство.

Целью публикации является анализ творческих инспираций современных украинских ювелиров, которые активно используют признаки нескольких мировых художественных стилевых достижений в своей деятельности – таких, как неobarocco, neorococo, neoclassicism и других, что является основой в формировании процесса художественного переосмысления и преобразования основных идей стиля, который прошел, в новые современные формы.

Методология исследования. Методологию направлено на осмысление специфики развития ювелирного искусства Украины конца XX – начала XXI в. в историко-культурном контексте указанного времени. В связи с этим в исследовании использованы следующие общенаучные методы: аналитический – в выявлении художественных особенностей отдельных ювелирных изделий и выделении основных признаков творческой манеры художников-ювелиров; исторический – в освещении особенностей развития авторского ювелирного

искусства конца XX – начала XXI в. и факторов, влияющих на творческие процессы этого вида декоративно-прикладного искусства; компаративный – в осмыслении факторов сохранения, интерпретации и трансформации художественных традиций в творческой деятельности художников-ювелиров, а также их использование в собственном творчестве.

Результаты. Выявлено, что творчество художников, работающих преимущественно в русле неостиль, отмечено влиянием различных художественных направлений – барокко, рококо, классицизма. Однако индивидуальный вклад каждого автора, его собственная интерпретация основных отличительных традиционных признаков становятся возможными только при условии сочетания ретроспективного мышления и понимания современной художественной парадигмы и эстетических вызовов. Ювелирные произведения отдельных художников в разной степени актуализируются в широком диапазоне неостилистики, представляя также другие направления, однако по количеству в работах художников они преобладают. Иногда в одном изделии наблюдается эклектичное сопоставление различных художественных признаков, но в лучших образцах (ювелирные произведения С. Серова, Т. Волошенюка) авторам удается найти гармоничный баланс, благодаря чему их наследие в начале XXI в. является актуальным и высокохудожественным.

Новизна. На примере произведений отдельных художников прослеживаются и выявлены основные тенденции развития и эволюции ювелирного искусства Украины конца XX – начала XXI веков.

Практическое значение полученных результатов исследования заключается в возможности их использования в художественно-образовательном процессе в учебных заведениях разных уровней аккредитации, в частности при составлении учебников и пособий искусствоведческого цикла.



Рис 1.

Цикура Ю. Підвісок «Дозрілі ягоди». 2001 р. Мельхіор, корал, перламутр. Випилювання, філігрань, гравіювання. Власність автора. Фото І. Крупки



Рис 2.

Цикура Ю. Підвісок «Опале листя». 2000 р. Мельхіор, перламутр. Випилювання, гравіювання. Власність автора. Фото І. Крупки



Рис 3.

Волошенюк Т. Брошка-підвісок. 1990-ті рр. Золото, діаманти, емаль. Випилювання, гравіювання, ручне монтування. Приватна колекція. Фото з: <http://www.jewelry.com.ua>



Рис 4.

Волошенюк Т. Браслет. 1990-ті рр. Золото, діаманти, емаль. Випилювання, гравіювання, ручне монтування, техніка гарячої емалі. Приватна колекція. Фото з: <http://www.jewelry.com.ua>



Рис 5.

Серов С. Серезки. 2006 р. Золото, діаманти, смарагди. Змішана техніка. Приватна колекція. Фото С. Серова

Рис 6.

Серов С. Підвісок-інталія. 2012 р. Золото, блакитний топаз, діаманти. Різьблення, лиття. Приватна колекція. Фото С. Серова



Рис 7.

Серов С. Кольє. 2006 р. Золото, діаманти, аметист, цитрин. Ручне моделювання, монтування. Приватна колекція. Фото С. Серова



Рис 8.

Серов С. Коле з гарнітуру (кольє, сережки, браслет). 2009 р.
Золото, діаманти. Ручне моделювання, лиття, монтування. Приватна колекція.



Рис 9.

Серов С. Брошка «Бабка». 2010 р. Золото, аметисти, рубіни, сапфіри, діаманти.
Змішана техніка. Приватна колекція. Фото С. Серова

Триколенко С.Т.

Дорогоцінні кольчуги Saturnine

Стаття знайомить читачів з творчістю молодшої української майстрині, відомої під псевдонімом Saturnine, яка працює в техніці кольчужного плетіння. На прикладах кількох виробів розглядаються особливості її стилістичних пошуків, проводяться паралелі з історичними традиціями та аналізуються сакральні властивості орнаментів.

Сучасне ювелірне мистецтво сяє розмаїттям технік та прийомів художньої обробки металу й використання мінералів. Зокрема, величезної популярності набуло виготовлення складних, художньо-цікавих виробів із нетипових для ювелірної справи не коштовних матеріалів. Все більше ціниться художня якість прикраси, вартість матеріалів не відіграє таке велике значення, як у попередні історичні періоди. Величезний попит на прикраси спричинив чималу пропозицію біжутерії масового виготовлення, якою нині рясніють вітрини безлічі кіосків на вулицях великих українських міст. У той же час майстри, які займаються виготовленням унікальних авторських прикрас, пропонують якісні, а головне – одиничні вироби, які не мають аналогів. Ідеї вирують, подібно до вулканів – плетіння з дроту, виготовлення поліефірних емалей, залучення елементів годинникових механізмів, плетіння з бісеру із використанням натуральних каменів та стразів... Цей перелік можна продовжувати довго. Епатування глядача набуває все більшої актуальності на тлі високої конкуренції, постійно з'являються нові напрямки й техніки. Хочеться відзначити одну з давніх технік, яка в сучасній інтерпретації набула нового звучання: кольчужне плетіння [Триколенко, 2015а, с. 6]. Похідна від створення елементів обладунку, вона еволюціонувала до розробки більш витончених форм для створення прикрас. Особливою популярністю виготовлення кольчужних прикрас користувалося на території скандинавських та британських земель, не оминуло воно Візантійську імперію та Київську Русь. Історичні вироби, виготовлені в техніці кольчужного плетіння, можна зустріти у багатьох музейних колекціях світу. Унікальні експонати представлені у вітринах Музею історичних коштовностей України. В Західній Європі ця техніка відродилася в галузі створення прикрас і набула поширення наприкінці 80-х р. XX ст.. На теренах СНГ вона розповсюджена порівняно нещодавно, але вже можна виділити плеяду митців, які працюють над створенням кольчужних прикрас

[Триколенко, 2015б, с. 42]. Зокрема, в Україні цю техніку використовує молода майстриня з Вінниці Аліна, відома під псевдонімом Saturnine, засновниця бренду Saturnine Jewelry.

Звернення до техніки кольчужного плетіння не випадкове – Saturnine спочатку працювала ювеліром-закріпником, при цьому опановувала техніку плетіння. Завдяки безмежній базі відео уроків та статей в мережі інтернет вона не тільки навчилася використовувати вже відомі техніки і схеми, а стала комбінувати їх та розробляти власні. Любов до субкультури готики стимулювала авторські пошуки в напрямку власного стилю, який би якнайкраще розкривав талант майстрині. Вона не зупиняється на досягнутому – прагне освоювати нові техніки, нові стилістики. Нині її вироби здебільшого витримані в стилістиці суворого мінімалізму, проте у деяких виробах спостерігається вичурність, прагнення розкоші. Аліна полюбить розглядати прикраси різних епох, окремі з них стають для неї джерелом натхнення. Особливої уваги удостоєні геометричні форми, які часто відтворюються в прикрасах Saturnine Jewelry. Серед майстрів-ювелірів, у творчості яких Аліна черпає натхнення, варто назвати Рене Лаліка, Агнію Лікратову, а також бренди Corvus, Joshua Diliberto, Rebeca Mojica, Verha. Завдяки всесвітній електронній мережі бази ідей стали практично невичерпними, і з їхньою допомогою сучасні майстри створюють унікальні авторські вироби, а також мають можливість представити їх на огляд широкого загалу.

Розглядаючи комплексно вироби Saturnine Jewelry, можна сміливо назвати її майстром-універсалом: вона не обмежується одним видом прикрас, працюючи над створенням намист, браслетів, сережок. Її вироби часто складаються лише з металевих сегментів, проте досить часто вона використовує кабошони й намистини. У своїх пошуках вона використовує різноманітні техніки плетіння, сміливо комбінуючи їх в одному виробі, а також поєднуючи елементи різних розмірів.

Велику увагу майстриня приділяє філософсько-сакральним аспектам виробу – залучаючи символічні, знакові елементи різних культур вона дотримується найдавніших традицій виготовлення прикрас, як оберегів і талісманів. Саме до такої тенденції відноситься її браслет «Сила єдності» (рис. 1), у якому з металевих кілець подається давній кельтсько-скандинавський трилисник, або трікветр, символ єдності води, вогню та заліза в скандинавській міфології та плину часу (минуле, теперішнє, майбутнє) в кельтській міфології. Також варто зазначити, що у кельтській культурі, як і у слов'янській, яка розкривала значення трікветра як іпостась жіночого начала (дівчина, мати, стара), цей символ позначає нескінченність буття, оскільки минуле поступово перетворюється на майбутнє, а людський рід продовжується циклічно – покоління за поколінням. Безкінечність життя втілена в

ідеях прадавніх орнаментів – бігунків, саме такий тип орнаменту взято за основу даного виробу. Простота матеріалів та відсутність центрального сегмента підкреслює красу авторського плетіння й демонструє можливості матеріалу.

Наступний запропонований до розгляду браслет, який також складається з рівномаштабних сегментів (рис. 2), доповнюють аметистові намистини. Металеві сегменти виготовлені за схемою візантійського плетіння, це зумовлює їхній високий рельєф та акуратну ромбовидну форму. Яскраві фіолетові намистини ефектно відтіняють рівний сіруватий тон виробу, надаючи йому урочистого вигляду.

Структура наступного браслету кардинально відрізняється від двох вже названих – браслет-ланцюг має округлу циліндричну форму, він не розділений на окремі сегменти (рис. 3). Класичне плетіння посилює відчуття надійності та міцності, проте витончений орнамент з металевих кілець наголошує на його ювелірності й декоративності. Принцип ланцюгового плетіння виробу надає можливість максимально розкрити красу внутрішньої структури, яка формується завдяки чергуванню схем.

Браслет «Луска дракона» (рис. 4) сплетений за ускладненою схемою кольчужного плетіння – всі кільця настільки щільно прилягають одне до одного, що верхній шар «стає дибки», подібно до луски дракона. При цьому еластичність виробу не зникає – він легко приймає округлу форму руки. Його зовнішній вигляд нагадує героїчні лицарські балади середньовіччя – боротьба героїв з драконами, і, як наслідок, використання драконової шкіри у виготовленні броні. Проте цей браслет асоціюється не лише з непереможними лицарями, а й з їх прекрасними дамами, які отримували трофеї у подарунок.

Браслет в етнічному стилі має не звичайну, як для кольчужного плетіння, форму (рис. 5). Він втілює в собі поєднання металевої структури із формою тканинного банта – завдяки кільком масштабним сегментам, нанизаним на крупні кільця, він має кілька звужень. Такий силует відразу проводить паралель історичних виробів із сучасністю – автор не обмежує свою фантазію автентичністю, прагне розвитку та самовираження. Насичена червона намистина акцентує увагу на центральній частині, ефектно контрастуючи з білим металом.

Хвилястий браслет має подібний до етнічного стиль поєднання сегментів за допомогою крупних кілець, проте у ньому членування виробу на окремі складові не таке помітне (рис. 6). Ажурне плетіння передбачає акуратну, витончену форму, цілісність образу підтримує перламутрова застібка у вигляді квітки. Розглядаючи схему, спрямовану на перманентне звуження і розширення, відразу виникає асоціація зі справжніми морськими хвилями, які, поступово наростаючи, налітають на берег й знову повертаються до морських глибин. Саме безкінечний

потік наростаючих і спадаючих хвиль надихав майстрів давнини на створення різних видів орнаменту-бігунця, який став символізувати вічність.

Кольчужний комплект, який складається з кольє та сережок, поєднує насичені смарагдово-зелені кабошони із блискучими сріблясто-сталевими оправами (рис. 7). Ці вироби вирізняються серед інших прикрас Saturnine, вони практично не сприймаються в якості захисних кольчуг, натомість здаються вишуканими дамськими прикрасами. Об'ємне переплетіння сталевих елементів виглядає досить простим, порівняно зі схемами інших виробів, проте завдяки цьому воно якнайкраще підкреслює масштабні яскраві вставки. Сегменти кольє та сережки за своєю формою нагадують квіти, а додаткові підвіски на кольє подібні до листків. Симетричність розташування всіх складових кольє нагадує класичну ювелірну традицію, сформовану протягом століть і популярну донині. Варто зазначити, що симетричність прикрас – одна з основних рис пізнаваності творчих пошуків Аліни. Даний ювелірний ансамбль комплексно сприймається як колористично й емоційно насичена, гармонійна структура, яка поєднала в собі такі протилежні за асоціативним сприйняттям елементи, як кольчужні та скляні деталі.

Оглянувши прикраси Аліни, ми можемо провести паралель з історичними зразками, представленими в колекціях вітчизняних та зарубіжних музеїв. Слід зазначити, що сучасні майстри-ювеліри, черпаючи натхнення з виробів різних історичних епох, часто поєднують форми та техніки різних періодів й території, створюючи таким чином цікавий еклектичний синтез ювелірного мистецтва. Говорячи про свої плани на майбутнє, майстриня висловлює бажання вводити у вироби ще більше натуральних каменів, використовувати срібло та мідь. Вона сподівається також поєднувати пайку, закріпки із техніками плетіння, створюючи таким чином більш складні та оригінальні прикраси. Saturnine Jewelry на сьогоднішній день представляє надзвичайно цікаву інтерпретацію історичної техніки – вишукані дамські прикраси із використанням намистин, каменів в плетених кольчужних виробах. Кольчужне плетіння не набуло такої широкої популярності на вітчизняних теренах, як Wire wrap – ажурне плетіння з дроту. Це пояснюється як складністю виконання кольчужних виробів, так і їхньої порівняної незвичності, асоціації виключно з представниками неформальних субкультур та ролевиками й реконструкторами. Тому творчість Аліни представляє великий інтерес для сучасних мистецтвознавчих досліджень, спрямованих на виявлення цікавих авторських виробів, виконаних за принципами старовинних технік.

Джерела і література

Триколенко С. Сталева пісня Ісмени // Мистецькі грані. – 2015а. – № 2. – С. 6-7.

Триколенко С. Використання каміння в кольчужних прикрасах // Сучасні технології та особливості видобутку, обробки і використання природного каміння : Тези доповідей міжнародної науково-практичної конференції. – Київ, 2015б. – С. 42-44.

Триколенко С. Т.

Драгоценные кольчуги Saturnine

Keywords: jewelry, style, inspiration, forms, jewelry, art works.

Стаття знайомить читачей з творчеством молодой украинской мастерицы, известной под псевдонимом Saturnine, которая работает в технике кольчужного плетения. На примерах нескольких изделий рассматриваются особенности ее стилистических поисков, проводятся параллели с историческими традициями и анализируются сакральные свойства орнаментов.

The article introduces readers to the work of a young Ukrainian craftsman known under the pseudonym Saturnine, who works in the technique of chain weaving. Examples of several products consider the peculiarities of its stylistic searches, draw parallels with historical traditions and analyze the sacral properties of ornaments.



Рис 1.



Рис 2.



Рис 3.



Рис 4.



Рис 5.



Рис 6.



Рис 7.

Удовиченко І.В.

Ювелірна драматургія Тетяни Калюжної

В статті досліджується творчість ювеліра-дизайнера, експерта-гемолога, члена Спільки дизайнерів України Тетяни Валентинівни Калюжної, аналізується соціальний характер ювелірних творів актуального мистецтва.

Ключові слова: сучасне ювелірне мистецтво України, актуальне мистецтво, прикраси з вугіллям.

До фондової колекції Музею історичних коштовностей України надійшла срібна каблучка (рис. 1) із серії «Українські орхідеї» Тетяни Калюжної (рис. 2). Каблучка була подарована автором після участі у виставці сучасного ювелірного мистецтва «Тендітна мить торкає вічність», яка проходила в МІКУ з 21 листопада 2017 р. по 21 січня 2018 р. [Тендітна мить торкає вічність, 2018].

Ювелірні твори майстрині отримали високу оцінку як відвідувачів виставки, так і фахівців ювелірної справи. Під час голосування було написано 158 схвальних відгуків на роботи Тетяни: три каблучки серії «Українські орхідеї» та три брошки серії «Гравітація», – що стало другим результатом серед вісімнадцяти ювелірів-учасників виставки.

Аналіз відгуків за категоріями відвідувачів показав, що за роботи голосували (з урахуванням коефіцієнта статистичної корекції даних) 54% жінок та 46% чоловіків. Майже рівномірно голоси розподілені за віковою категорією (з невеликою кількісною перевагою категорій «До 15 років» та «Від 35 до 55 років»). Більшість респондентів вказали в анкеті, що вони належать до категорії людей, які цікавляться мистецтвом.

Аналіз відгуків за змістом оцінок дав таку картину:

- красиво, витончено, вишукано – 46,1%;
- унікальна техніка виконання – 15%;
- емоційність ювелірного твору – 11,2%;
- інноваційність, сучасність – 11%;
- стильність – 7,5%;
- гармонійність композиції – 4,5%;
- смисловий підтекст – 3,7%;
- зручність у носінні – 1%.

Як видно з аналізу, найбільше відвідувачів захопила естетична сторона ювелірних творів. Але вони не залишилися байдужими

до високого професіоналізму, до смислів, а також до емоцій, які викликають роботи. Взагалі, особливістю прикрас Тетяни Калюжної, автора і режисера «Ювелірного театру ТК», є емоційна та семантична насиченість, адже ювелірне мистецтво – це спосіб самовираження талановитої майстрині, ювеліра, дизайнера, представника актуального мистецтва в українському культурному просторі.

Тетяна Валентинівна Калюжна народилася у м. Донецьк 22 вересня 1964 р.¹. Оскільки батько, Валентин Миколайович Калюжний, з дипломатичною місією був направлений до Шрі-Ланки, то перші дитячі спогади мисткині пов'язані з цим яскравим світом, де дітям у початковій школі під час знайомства з кольором і формою давали гратися кристалами.

Батьки піклувалися про всебічний розвиток доньки, тому на формування особистості вплинули і заняття танцями (класичний балет), і відвідування літературного гуртка, і курс музичної школи (клас скрипки). Після закінчення школи дівчина розуміла, що має обрати престижну професію, щоб бути гідною послідовницею сімейних традицій, тому отримала академічну освіту: закінчила юридичний факультет Донецького національного університету, Державні курси іноземних мов при Московському державному університеті ім. Ломоносова (технічний переклад).

Чим би не займалася Тетяна, завжди мала потяг до малювання: в ньому знаходила спосіб самовираження. Позначився вплив дідуся – Миколи Івановича Калюжного, який був талановитим гравером. Металевий відблиск завитків на зброї, інкрустація на срібних скриньках, важкі шахові фігурки, створені дідусем – все це були складові особливого світу, де талановиті руки народжували красу у відповідності із творчим задумом. Зразок творчої особистості не міг не позначитися на становленні дівчини.

Університет Тетяна закінчила в 1986 р., а в 1994 р. почала займатися ювелірною справою. Все почалося з того, що, як власниці ювелірної крамниці, їй потрібно було налагодити контакти з профільними підприємствами для наповнення полиць крамниці товарами. І тут жінка з розвиненим естетичним смаком, зрозуміла, що в країні бракує оригінальних прикрас. Однотипні каблучки та сережки, бідний дизайн – прикраси, які залишалися в межах радянської естетики одноманітного реалізму і вже не задовольняли смакам жінок, які

¹ Тут і далі наводяться факти, про які розповіла Т. Калюжна у інтерв'ю, записаними авторкою у МІКУ 13 і 15 серпня 2018 р. (Аудіо-файли: Call (00380985794310)_20180813104531; Call (00380985794310)_20180815121257).

прагнули самовираження. Тетяна вирішила спробувати сама робити прикраси, але потрібно було вчитися.

Щасливий збіг обставин (чоловік часто бував за кордоном у справах) та вільне володіння англійською мовою дозволили Тетяні не лише познайомитися з талановитими дизайнерськими творами європейських ювелірів, а і почати вивчати ювелірну справу в визначних центрах ювелірного мистецтва.

Так, у 1994 р. вона потрапила на курси ювелірного дизайну в м. Барі (Італія); у 1996 р. в м. Тель-Авів (Ізраїль) стала слухачкою курсів «Діагностика синтетичних діамантів», а у 1998 р. в м. Антверпені (Бельгія) оволоділа унікальною технікою закріпки коштовних каменів «інвізібл» (від англ. invisible – невидимий).

Нові знання Тетяна використала для створення авторських прикрас: таких, які не лише милували око, а створювали неповторне дійство у взаємодії каменів та металу. «Ідея ювелірного театру, – розповідає Тетяна, – прийшла тоді, коли я усвідомила, що дизайнерів та стилів дуже багато, і кожен майстер може представити камінь в іншій інтерпретації: скільки дизайнерів, стільки й можливих способів. Тоді я зрозуміла саму суть ювелірного мистецтва як гру коштовних каменів із коштовними металами.

Ідея була реалізована. В 1996 р. у м. Донецьк було відкрито перший в Україні Ювелірний театр: п'ятнадцять сцен, де з-за куліс з'являлися авторські прикраси. Кожен твір, як актор на сцені, унікальний і неповторний – це стало принципом прикрас від Тетяни Калюжної.

В 1998 р. Тетяна підтвердила кваліфікацію експерта з оцінки діамантів, коштовного, напівкоштовного та декоративного каміння в Державному гемологічному центрі України (м. Київ), а в 1999 р. стала членом Спілки дизайнерів України.

Участь у численних виставках допомагала вдосконалювати майстерність:

- «Ювелір Експо Україна», м. Київ (з 2002 по 2017 рр.);
- «Ювелірний салон», м. Одеса (з 2004 по 2016 рр.);
- «Ювелір Арт Пром», м. Харків (2004 р.);
- «Експо Ювелір», м. Донецьк (2006 р., 2009 р.);
- «Еліт Експо», м. Львів (з 2008 по 2010 рр.);
- «Барви життя», м. Київ. (2015 р.)

Професіоналізм був високо оцінений: у 2004 р. Тетяна Калюжна нагороджена медаллю Верховної Ради України за вагомий внесок у розвиток української культури та мистецтва; у 2013 р. в Національний реєстр рекордів України внесена унікальна шахтарська каска, створена Тетяною з використанням срібла, вугілля та чорних алмазів [Національний реєстр, 2017]; у 2016 р. за видатні заслуги в розвитку ювелірного ми-

стецтва відзначена Орденом Франца Бірбаума Меморіального фонду Фаберже [Скурлов и др., 2016].

Визнання не стало приводом для самозаспокоєння. Одним із складних творчих випробувань для Тетяни стала участь у мюнхенській виставці «Inhorgenta Munich». Видатна подія в ювелірному житті Європи проходить щороку в лютому і привертає увагу великої кількості ювелірів із різних країн. Так, у 2018 р. експоненти з 42 країн представили свої досягнення в ювелірній галузі [Inhorgenta Munich, 2018]. Звісно, майданчик для демонстрації досягнень світового рівня має досить суворі критерії відбору виставкових робіт. Кілька років Тетяна намагалася потрапити на виставку зі своїми роботами, та не отримувала відповіді. Але, коли в 2013 р. вона надіслала прикрасу, виконану в унікальній авторській техніці з використанням вугілля (брошка «ДНК Землі», рис. 3), експерти прислали запрошення зі словами: «Ви можете здивувати світ».

З 2013 р. Тетяна Калюжна стала постійним учасником виставки «Inhorgenta Munich». Щороку, готуючись до події, вона шукає нову творчу ідею, нову ювелірну історію, нову драматургію.

Так, експонатами виставки «Inhorgenta Munich» були брошки з серії «Гравітація» (рис. 4). Тетяна розповіла, як виник образ ювелірного твору. Одного дня вона їхала до батьків на дачу, здивилася на небо, і в лініях хмар побачила два профілі. Це були Він та Вона – два обличчя у ніжному дотику. Ті ж самі лінії нагадували ще й контур метелика, якого привернула дивна квітка... Гравітація – так можна описати те тяжіння людини до людини, метелика до квітки, – все в природі підпорядковано цьому вселенському закону. Люди звикли до дару гравітації в усіх його проявах, перестали цінувати, але він вартий захоплення, і брошки «Гравітація» примушують пережити це дивне відчуття. Емоційність ювелірним творам надають не лише форма, а і камені. В трьох брошках використано всю палітру самоцвітів: опал, бурштин, турмалін, цитрин, діамант, перламутр, сапфір, лейкосапфір, топаз, – в цілому образі ювелірного твору.

Камені – це особлива любов Тетяни, а гемологічна освіта ще й допомогла знаходити особливі матеріали для виготовлення прикрас. Одним із таких матеріалів є араукарій, з якого вирізані мініатюрний равлик та жук на каблучках із серії «Українські орхідеї». Про використання араукарія Тетяна розповідає: «Дуже часто у пошуках вражень ми вирушаємо в далекі краї, натомість, рідна земля здатна дивувати своїми багатствами не тільки пересічних людей, а і фахівців. Заповідник «Дружківські скам'янілі дерева» став об'єктом паломництва палеонтологів. На території близько одного гектару на поверхню землі виходять відклади рихлих пісковиків кам'яновугільного періоду з

вмістом окремих скам'янілих стовбурів хвойних дерев-араукарій. Їх вік сягає 200 мільйонів років» [Коштовне та декоративне каміння, 2007].

Як гемолог Тетяна отримала права на переклад з англійської мови наукового посібника з експертної оцінки діамантів Верени Пагель-Тайсен [Пагель-Тайсен, 2008]. Книга, на яку чекала гемологічна спільнота, була видана в Україні у 2008 р.

Увага до каменів і перебування у шахтарському середовищі привели до того, що Тетяну зацікавило, чи можна вугілля використати в ювелірних виробках. Деякі камінчики, особливо із вкrapленнями піриту, мали такі високі естетичні якості, що могли б стати частиною коштовної прикраси. Порода із великим вмістом піриту шахтарі навіть називають «дурень-камінь», бо недосвідчені люди приймають такий мінерал за золото.

Однією із визначних рис характеру майстрині є наполегливість: кілька років пошуків особливого клею, який дозволив би надійно закріпити камінь, співробітництво з європейськими хіміками, і у 2010 р. нова технологія була запатентована.

В прикрасах із вугіллям Тетяна вміє прочитати події із надзвичайно далекого минулого: «Коли я бачу камінь, то думаю, як він виріс, як утворився». Так, в каблучці, подарованій музею, використаний природний камінь – вугілля з кварцом. «Це дивне поєднання, бо вугілля – осадова, а кварц – вулканічна порода. Можна уявити, як глибоко під землею лава наповзла на пласти вугілля й утворився незвичайний камінь».

В прикрасах Тетяни Калужної часто читається соціальний контекст: твори з вугіллям – це ще й шана робітникам: «Мало хто знає, наскільки важка праця шахтарів». Тому в творчій скарбничці серія робіт, присвячена шахтарям.

Тепер, коли Тетяна стала вимушеною переселенкою, ці роботи навіть більш актуальні. Бо ідеї, закладені в мистецьких творах, мають енергію, яку не мають політичні сили – це енергія добра, творення, об'єднання, миру заради всіх українців: від Дністра до Донця. І в 2016 р., вже відірвана від дому, Тетяна створює серію каблучок «Українські орхідеї». В них ювелірна драматургія набуває найвищого прояву. Для створення каблучок мисткиня використала бурштин, видобутий на заході, цитрин – в центрі, вугілля – на сході України, об'єднуючи країну засобами мистецтва.

Тетяну Калужну європейські мистецтвознавці назвали представницею актуального мистецтва. Актуальне мистецтво – це не мистецтво заради мистецтва, а культурне явище, інкорпороване у великий світ у міцному зв'язку з іншими складовими цього світу. Таке мистецтво здатне на комунікацію, здатне на стосунки із соціумом, інколи воно навіть здатне відірватися від предметності й стати дією. В роботах

української мисткині, життєвий досвід якої сформувався під впливом потрясінь і випробувань, яких вистачило б на кілька життєвих історій, незламний стрижень її особистості, навколо якого розгортається драматургія ювелірних творів.

Одна з останніх робіт Тетяни Калюжної – кольє «Баланс» (рис. 5). До кінців горизонтального стрижня кріпиться дві підвіски. З одного боку в металевому каркасі вугілля з мохом, з іншого – бурштиновий диск. Земне і небесне, матеріальне і духовне – вічні ваги людини. Кожен вибір, кожна дія чи, навпаки, байдужість – це вага, додана на одну із чаш терезів. Така філософія в ювелірних творах – теж риса актуального мистецтва. Мистецтва, яке не лише дарує красу, а й осмислює світ.

Джерела і література

Коштовне та декоративне каміння / Науково-практичний журнал. – К., 2007. – Випуск 1 (38). – 40 с.

Скурлов В.В., Фаберже Т.Ф., Квашин С.И., Перевышко А.И. Маршал империи Фаберже: Франц Бирбаум. Кавалеры Ордена Бирбаума. – Санкт-Петербург – Киров – Женева, 2016. – 375 с.

Національний реєстр рекордів України – 2017 / В.В. Щербачов. – К.: Самміт – Книга, 2017. – 200 с.: іл.

Пагель-Тайсен В. Всё об оценке бриллиантов / Пер. с англ. Т. Калюжная. – Донецк – Днепропетровск: АРТ ПРЕСС, 2008. – 323 с.

Тендітна мить торкає вічність. Образ квітки у творах сучасних українських ювелірів: каталог виставки / упоряд. І. Удовиченко. – К.: Фенікс; НМІУ, 2018. – 48 с.

Ювеліри України / Уклад.: Болгов В.В., Болгов І.В. – К.: Українська академія геральдики, товарного знаку та логотипу, – 2007. – 304 с.

Ювелирное искусство Украины: Альбом. – К.: СПД Павленко, 2013. – 308 с: ил.

Inhorgenta Munich: Facts&Figures [Digital source]/ Munich Annual Jewelry Fair. Access mode: <https://www.inhorgenta.com/about-trade-fair/information-about-the-fair/facts-figures/index.html> (date of address 13.08.2018). Title from the screen.

Резюме

В статье исследуется творчество ювелира-дизайнера, эксперта-геммолога, члена Союза дизайнеров Украины Татьяны Валентиновны Калюжной, анализируется социальный характер ювелирных произведений актуального искусства.

Summary

The article investigavtes the work of the jeweler-designer, expert-gemologist, member of the Union of Designers of Ukraine Tatyana Valentinovna Kalyuzhnaya. In the focus was also the social character of actual art in jewelry.



Рис. 1.
Каблучка з серії «Українські
орхідеї». 2016 р. Срібло, вугілля з
білим кварцом, араукарія.



Рис. 3.
Брошка «ДНК Землі». 2013 р. Золото,
вугілля з кварцом, чорні діаманти.



Рис. 2.
Тетяна Валентинівна Калюжна.



Рис. 4.

Брошка з колекції «Гравітація». 2016 р.
Золото, діаманти, сапфір, опал, цитрин,
турмалін, бурштин, перламутр.



Рис. 5.

Кольє «Баланс». 2018 р.
Срібло, вугілля, мох, бурштин.

ЗАГАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ МУЗЕЄЗНАВСТВА



Білан Ю.О., Онищенко О.А.

**Досвід формування віртуальної експозиції: методика,
інструментарій та перспективи використання
(на прикладі експозиції філіалу НМІУ –
Музею історичних коштовностей України)**

У 2016 р. науковими співробітниками Музею історичних коштовностей України завершено роботу над створенням **3D тур (віртуальна екскурсія) по залах МІКУ**. Цей проект був задуманий у 2013 р. під оновлену (після ремонту 2004 р.) експозицію музею. До нього були долучені науковці як науково-дослідного відділу "Історії ювелірного мистецтва в Україні" (Білан Ю.О. / координатор проекту/, Березова С.А., Грібкова Г.О., Ключко Л.С., Палатна С.Г., Полідович Ю.Б., Хардаєв В.М.), так і відділу фондів (Величко Є.О., Малюк Н.І., Підвисоцька О.П.). Технічне забезпечення за відповідними програмами на волонтерських засадах здійснив спеціаліст з ІТ-технологій Онищенко О.А. Якісними електронними зображеннями забезпечив фотограф музею Ключко Д.В. Технічну обробку електронних зображень провів Білан Ю.О. У рамках проекту науковці музею надали електронні зображення залів, вітрин і найбільш цікавих експонатів (відібрано 394 об'єкти), підготували текстові матеріали до кожного з розділів експозиції і корисну інформацію про кожний із задіяних предметів. Загалом, з представлених у проекті художніх виробів, 142 відносяться до доби раннього заліза, 92 – середньовіччя, є роботи українських (64), російських (27) і західноєвропейських (34) ювелірів, а також речі, що належать до колекції єврейського церемоніального срібла (35).

Підготовча робота з втілення у життя проекту віртуальної експозиції Музею історичних коштовностей України проходила у кілька етапів.

На першому етапі було відібрано цифрові зображення 119-ти вітрин з представленими в них експонатами з дев'яти залів музею. При виявленні неякісного зображення та після проведення переоформлення деяких вітрин, здійснене нове фотографування.

На другому етапі усі вітрини музею накреслено відповідно до їх розмірів та конфігурації. У проекті задіяні плани залів з вітринами, підготовлені для "Путівника" по музею (виданий Видавничим домом "Простір" у 2013 р.).

На третьому етапі було використано підготовлений науковцями музею опис 288-ми експонатів для презентабельного альбому "Музей історичних коштовностей України" (видавництво "Мистецтво", 2004 р.).

Для виконання основної технічної роботи за проектом залучили спеціаліста – Онищенка Олександра Анатолійовича, який має великий досвід роботи з тривимірною графікою за відповідними програмами – "Inkscape 0.92"

(векторне редагування) і "Blender 2.78" (тривимірне редагування). У подальшому, вітрини в залах були розміщені в тих місцях, де вони перебувають на існуючий час. До вітрин було вставлено їх електронні зображення разом з експонатами. Використана також нині існуюча кольорова гамма стін і візерунків підлоги. У визначених місцях виставлено освітлення вітрин та залів. Загалом ми отримали ефект присутності в справжній експозиції музею.

Відносно наданих матеріалів. Після запуску програми впливає меню, з якого можна потрапити до будь-якого залу експозиції. Як правило, огляд починається з першого залу. При віртуальному вході до кожного залу з'являється табло з описом історії тієї доби, до якої належать виставлені експонати. Крім того, у кожному залі при натисканні на спеціальну піктограму ("i") можна отримати загальні відомості як про те, що знаходиться у кожній із вітрин, так і корисну інформацію про ті експонати, біля яких знаходиться піктограма (датування, матеріал виготовлення, місце та час знайдення; особа, пов'язана з пам'яткою, а також призначення предмета тощо). У першому, четвертому (а, б) і п'ятому залах є історичні карти відповідної доби. Крім того, в 3-му залі знаходиться плазмовий телевізор для трансляції відеофільмів, наприклад, про розкопки курганів Товста чи Гайманова Могили або інші (перелік фільмів можна буде додавати до проекту).

Про можливість продовження використання цього проекту за даною програмою. При необхідності все, що використане у даному продукті, можна замінювати або доповнювати. Це стосується не тільки тексту, але й електронних зображень (інші ракурси, деталі). Деякі цікаві об'ємні експонати у вітринах можна буде подавати у 3D-форматі, тобто розглядати їх з різних боків. Так в проекті продемонстровано, наприклад, срібну золочену чашу візантійської роботи зі скарбу у м. Чернігові (1957 р.). При натисканні на кнопку "миші" чаша прокручується на 360 градусів. Можна також оновлювати експозицію, організовувати віртуальні тематичні виставки. Не треба забувати, що для цих робіт необхідно мати спеціально підготовленого співробітника, який зможе працювати з переліченими вище програмами для введення нових матеріалів в уже існуючий проект, або коригування існуючих текстів.

Даний продукт був спочатку замислений для впровадження до спеціального обладнання – так званих "Мультимедійних сенсорних кіосків" (<http://www.ulyssys.com/i/Ing.ua/page.classic>) або "Інформаційних сенсорних кіосків" (<http://touchkiosk.com.ua/infokat/item/informacionnyie-kioski-s-bolshim-ekranom-multitouch> чи <http://www.alfametric.com.ua/informaczijno-dovidkovi-terminali/>), що на цей час випускають в Україні. Для нашого музею – філіалу НМІУ – було б достатньо хоча б два таких апарати (потрібні кошти із розрахунку приблизно 35 тис. грн. за одиницю). Зі вставленими до них за спеціальними програмами музейними продуктами ("Величить душа моя Господа (виставка іконописних творів з колекції НМІУ і МІКУ)", "Художне

срібло Європи XV–XX ст.", "Французьке срібло XVIII – початку XX ст. в колекції МІКУ", "Сучасне ювелірне мистецтво України", "Корони до сувою Тори і римоніми", "Торашилди" та інш.) відвідувачі могли б ознайомитись перед початком екскурсії або після неї.

Досвід зі створення віртуальних екскурсій і експозицій має ряд музеїв України. Так Національний історико-культурний заповідник "Софія Київська" підготував віртуальний тур по території заповідника. Є віртуальна експозиція і в Національному музеї історії України під назвою "Прогулянка віртуальним музеєм (3D)" (<http://virtual.nmiu.com.ua/>), що була створена за підтримки компанії *Sky Soft Technology*. Свою віртуальну експозицію має і Музей грошей Національного банку України (<https://bank.gov.ua/3dtour/>), створена при підтримці Проекту USAID "Розвиток фінансового сектору" (*FINREP*). *Позитивним* моментом в ній є голосовий супровід екскурсії. Крім того, представлений у вітрині предмет можна масштабувати. *Недоліки*. Експозиція музею знята з визначених точок (10 по периметру і 2 – у центрі), з яких видно панораму залу, включаючи місця розміщення сигналізації і камер відеоспостереження. Розуміємо, що це пов'язано з тією програмою, з якою працювали при створенні даного продукту (наприклад, сферична панорама). У нашому проекті є можливість вільного переміщення по залах й від вітрини до вітрини (принцип ігор "*FPS*"). Відсутні також зображення місць спеціального обладнання. В іншому ж були дотримані всі розміри та пропорції вітрин з експонатами, колір стін залів і дизайн підлоги.

Після доопрацювання проект буде викладено на сайті музею.

Технічна частина проекту

Короткий огляд програми "Google Street View" та сферичних панорам.

На сьогоднішній день існує значна кількість засобів віртуального відображення матеріалу, представленого в експозиції. У більшості випадків використовуються сферичні і циліндричні панорами, що дають можливість скласти загальне уявлення про експозиції. Як приклад можна привести програму "Google Street View", а також різного роду панорами.

Недоліком такого типу представлення матеріалу є обмеження вільного пересування по експозиції (переміщення можливе тільки по точках розміщення камери при фотографуванні), складність викликає взаємодія з експонатом (отримання додаткової інформації про об'єкт експонування), відсутність можливості позбавитися від об'єктів які не входять до експозиції (недоліки архітектури, наявність опалювальних та освітлювальних приладів, розеток, вимикачів і таке інше).

Короткий огляд властивостей програм "Unity", "Unreal", "CryEngine".

Існують також спроби створення віртуальних експозицій на основі засобів розробки комп'ютерних ігор (як приклад можна привести системи розробки інтерактивного контенту "Unity", "Unreal", "Cry Engine").

Перевагою даного програмного забезпечення є повна взаємодія з об'єктом експонування (що дозволяє відкривати додаткові дані у вигляді фотографій, текстових блоків, і т.п.), вільне переміщення по експозиції.

Недоліками є обмеження виконання повного процесу розробки тільки в даному програмному забезпеченні (виникає необхідність в окремих програмах моделювання, текстурування, редагування зображень) а також складність фіналізації проекту та його оптимізація під різні пристрої відображення (ПК, планшети, мобільні пристрої).

Вимоги до програмного забезпечення.

Аналіз існуючих програмних засобів приводить до висновків, що для створення повноцінної інтерактивної візуалізації експозиції, яка дає можливість вільно пересуватися по залах та взаємодіяти з об'єктами, необхідно реалізувати логічне середовище розробки з мінімальним використанням тимчасового програмного забезпечення (плагінів, додатків), уникнути залежності від оновлень, сформувані максимальну швидкість підготовки вихідного матеріалу (застосовуючи стандартизовану методику і стандартизовані шаблони) використовуючи максимально вільне програмне забезпечення, незалежне від операційної системи.

Використане програмне забезпечення:

1. **"Open Office"** (форматування документів).

"Open Office" (як вільне програмне забезпечення) дає можливість підготовки та систематизації текстового і графічного матеріалу в будь-якій операційній системі звичним способом, інтерфейс програми знайомий користувачам, які використовують комерційні програми ("Word", "Excel") (рис. 1).

2. **"Gimp"** (підготовка растрової графіки).

"Gimp", як вільна програма підготовки зображень (за умови фотографування експоната на зеленому тлі), нічим не поступається комерційній програмі "Photoshop". Перевагою є робота в операційних системах "Windows", "OS X", "Linux" (рис. 2).

3. **"InkScape"** (редагування у векторному шаблоні)

Вільна програма векторного редагування "InkScape" також може бути використана в загально поширених операційних системах. В даному проекті використовується для верстки в стандартному шаблоні (рис. 3).

4. **"Blender"** (тривимірне редагування).

Програма тривимірного моделювання, використовувана для створення середовища віртуального експонування. Застосована в даному проекті для етапів моделювання, текстурування, а також як інструмент налаштування інтерактивного контенту (рис. 4).

Послідовність розробки проекту:

1. Підготовка і систематизація даних про експоновані матеріали у програмному середовищі "Open Office".

2. Редагування, і видалення фону в зображеннях для подальшого використання в середовищі "Gimp".

3. Об'єднання текстового опису і зображень експонатів в стандартному шаблоні в середовищі "InkScape".

4. Фінальна збірка інтерактивного шаблону в "Blender".

5. Оптимізація і портування проекту для експонування.

Створений в процесі дослідження шаблон віртуальної експозиції дає можливість зробити висновки про реальність створення віртуальної експозиції спираючись виключно на вільне програмне забезпечення задіявши вже існуючі ресурси. Надалі передбачається написання повної методики і покрокового керівництва розробки подібних проектів.

Рішення перспективних завдань:

1. Демонстрація об'єктів експонування (а не архітектури будівлі), приховування елементів в яких немає необхідності (комунікації, тепломережі, системи сигналізації, дефекти архітектури).

2. Можливість з будь-якого музею входити в систему, віртуально демонструвати експонати пов'язані з темою власної експозиції.

3. Створення віртуальних тематичних експозицій спільно з іншими музеями (без необхідності в додаткових експозиційних площах).

4. Потенційна можливість використання матеріалу (як дидактичного) в школах.

5. Наповнення інформаційних табло, консолей, он-лайн демонстрація в Інтернеті.

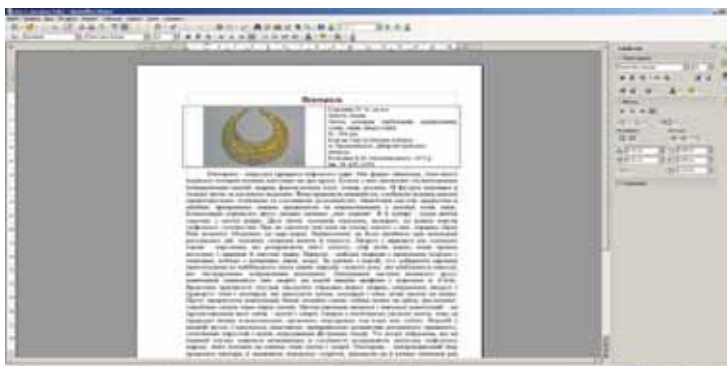


Рис 1.
Інтерфейс етапу підготовки матеріалу в "Open Office".

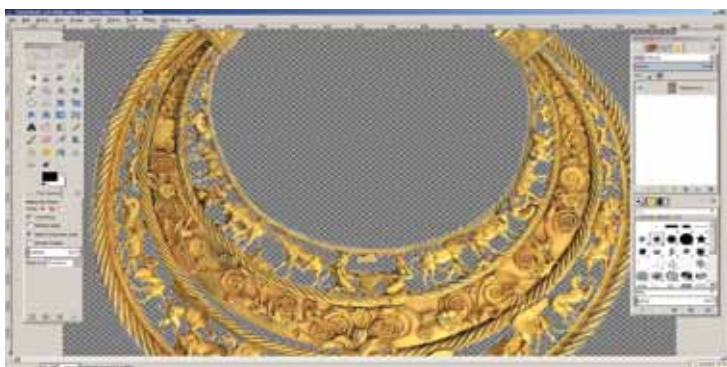


Рис 2.
Інтерфейс етапу підготовки зображення в "Gimp".

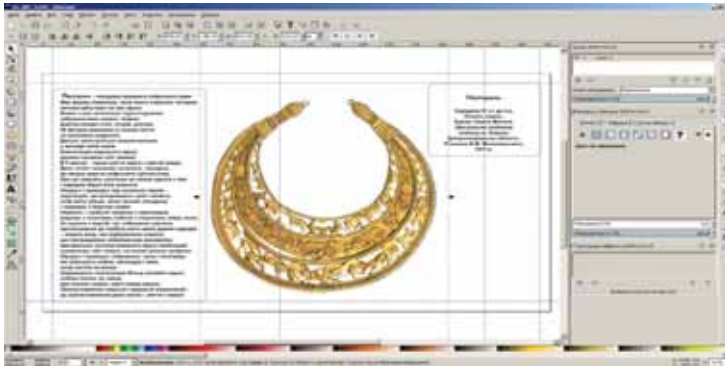


Рис 3.
Інтерфейс етапу верстки в шаблоні "InkScape".



Рис 4.
Інтерфейс етапу підготовки інтерактивного контенту в "Blender".

ПАМ'ЯТАЄМО



Та, що нас косить – безлика,
винен у всьому час
Вирій мене покликав,
Міг би покликати вас.
Б.Мозолевський

Рік, що минув від нашої листопадової конференції, приніс гіркоту великих втрат. У грудні (22 грудня) 2017 р. пішов з життя Олександр Шарапата, а на початку 2018 р. (2 березня) нас покинув Володимир Михайлович Хардаєв.



Де знайти слова, щоб розказати про наш біль... Світлі прекрасні люди. Вони різні – за віком, захопленнями, професійними інтересами. Але вони були справжніми чоловіками, бо мали активну життєву позицію, сміливо йшли по життю, ніколи не перекладали на чужі плечі вирішення будь-яких проблем. Обидва привітні, ввічливі, чуйні... Такими ми знали їх, і такими бачимо на фотографії. Зараз вона викликає сум, щемливе відчуття втрати.

Чи випадково, чи за якимось вищим законом, але фотокамера піймала їх разом. Це було під час останньої мандрівки до м. Глухова. Наші поїздки – до Білої Церкви, Чигирин, Батурина, Вінниця, Радомишля – завжди цікаві, веселі і не останню роль у створенні прекрасного настрою, святкового піднесення відігравали вони – Олександр Шарапата і Володимир Михайлович Хардаєв.

Як важко писати про тих, кого любиш у минулому часі...

Володимир Михайлович прийшов до Музею історичних коштовностей України більше 40 років тому. І зразу завоював серця усіх співробітників. Ерудований, вихований, доброзичливий і жартівливий... А з роками образ доповнили якості справжнього дослідника: серйозність, старанність, уважність, вміння всебічно осягати наукові проблеми. Він працював екскурсоводом, науковим співробітником у відділі історії ювелірного мистецтва, обіймав

посаду завідувача науково-експозиційного відділу історії ювелірного мистецтва, а останні два роки – керував роботою Музею історичних коштовностей України. До всіх він ставився з повагою, і тому колективі завжди була хороша атмосфера, ділове, творче налаштування. Володимир Михайлович був строгим, але вмів і допомогти, і розрадити, і розвеселити... У нас склалася команда однодумців. Як багато зроблено: виставки в Україні і за кордоном, каталоги, конференції, збірники, альбоми... Залишились плани, мрії ...

А Олександр Шарапата хоч і працював не так довго, як Володимир Михайлович, але міцно вріс у колектив нашого музею. Любов до нього, до нашої славної скарбниці, надихала Олександра до одержання



нових знань, нового досвіду. Людина ерудована, творча – він повсякдень демонстрував, що екскурсія – це театр одного актора.

А особливо його артистична обдарованість розкрилась у театралізованих екскурсіях. Згадаємо і бездоганне володіння іноземними мовами, і повсякчасне стремління до досконалості у своїй професії, а ще товариськість і толерантність.

... Вони пішли за небокрай і лишили нам печаль, бо ми їх дуже любили. Хіба можна було уявити, що не буде з нами доброго і мудрого Володимира Хардаєва, веселого і щирого Олександра Шарапати?

Але, мабуть, правду кажуть, що поки людину пам'ятають, вона живе. Ми будемо пам'ятати наших колег, тому що, як написав відомий вчений і поет Б.Мозолевський:

*...Тільки пам'яті смерті немає,
Мов у ній тільки й сутність життя.*

ΒΙΤΑΕΜΟ !



Колектив Музею історичних коштовностей України щиро вітає співробітників І.С.Вітрик, І.В.Удовиченко, Ю.О.Білана з їхніми ювілеями!

Кругла дата – ювілей, то привід оглянутись назад і підбити якісь підсумки і рухатись далі – до наступного ювілею.

Адже, як писала Ліна Костенко: « *...кожен фініш, то по суті старт!*».

Щасливих стартів! Хай щастить у всьому і завжди!



Ірина Сергіївна Вітрик прийшла до нашого музею не так давно, але взагалі «музейник» зі стажем і має значний досвід наукової, експозиційної, виставкової та екскурсійної роботи. Ця остання ділянка, тобто екскурсійна робота, особливо зацікавила Ірину Сергіївну в травні 2011 р., коли вона почала працювати у науково-освітньому відділі Національного музею історії України. Людина

творча, маючи глибокі знання з найдавнішої історії племен і народів на землях України (І. С.Вітрик з 1985 до 2011 р. працювала в Інституті археології НАНУ) вона розробила та ввела у екскурсійну практику низку інтерактивних елементів при роботі з дитячими групами, започаткувала проведення майстер-класів у музеї. Ірину Сергіївну дуже зацікавили питання музейної педагогіки та андрагогіки. Статті, доповіді на цю тему і зараз у науковому доробку І.С.Вітрик, хоча з 2016 р. вона стала старшим науковим співробітником науково-дослідного відділу «Історія ювелірного мистецтва в Україні» у філіалі НМІУ – Музею історичних коштовностей України. Ірина Сергіївна почала працювати за темами, пов'язаними з історією ювелірного мистецтва, а саме розробляє питання розвитку ювелірної справи в античних центрах Північного Причорномор'я. Ця проблематика близька їй, оскільки І.Вітрик кожного року бере участь у роботі Ольвійської археологічної експедиції ІА НАНУ.

Ірина Вітрик – скромна, доброзичлива, завжди готова прийти на допомогу колегам. Вона натхненно працює над науковими темами і популяризацією наукових знань. А відвідувачі завжди у захваті від її оглядових екскурсій. Усміхнена, привітна, з блиском в очах, розповідаючи про пам'ятки давньої культури на землях України, Ірина Сергіївна пробуджує найпрекрасніші почуття у слухачів – насамперед, патріотизму.

Бажаємо здоров'я і довгих років творчого життя !



Вже десятий рік працює у нашому музеї Ірина Володимирівна Удовиченко. Вона так швидко опанувала деякі «таємниці» музейної роботи, що всім співробітникам МІКУ стало зрозуміло: наша людина – творча, відповідальна, наполеглива.

Ірина Володимирівна спочатку працювала екскурсоводом у науково-освітньому відділі, а оскільки мала багатий педагогічний досвід, почала розробляти

програми для дітей. Це і квест для підлітків «Tabula Rasa», інтерактивна екскурсія «Прадавні таємниці великої скарбниці», уроки-екскурсії «Історія. Початок» та «Княжа Русь-Україна», виїзна лекція для підлітків «Прикраси: сенс, стиль, сторі», виїзна лекція для 1-4 класів «Від скарбнички до скарбниці», музейні ігри: «Історичне буриме», «Так чи ні?». Це не залишилось непоміченим серед музейної спільноти, адже Ірина Володимирівна узагальнила свій досвід та теоретично обґрунтовала в науково-методичному посібнику «Музейна педагогіка: теорія і практика».

Ще одна грань особистості І.Удовиченко – вона завжди у пошуках. Крім освітніх програм, було вивчення золотарства України та Західної Європи XVIII-XIX ст., а зараз – ювелірного мистецтва др. пол. XX – пер. пол. XXI ст. А який успіх мала виставка сучасного ювелірного мистецтва «Тендітна мить торкає вічність»! Тут Ірина Володимирівна проявила всі якості, необхідні музейникові: не тільки ерудиція, освіченість, але й толерантність, вміння спілкуватись з митцями, щоб у повній мірі здійснити усе задумане.

Попереду у Ірини Удовиченко багато справ: виконання наукової теми, нові виставки і заходи, які мають на меті поширення знань про культурні надбання в Україні.

Бажаємо невичерпної енергії, радості відкриттів, здійснення мрій, любові та натхнення.



Юрій Олександрович Білан належить до старійшин у нашому музеї. Ми його поздоровляли не з одним ювілеєм (у 1998 р. 2008 р.). І кожен раз відмічали його багатогранність, відданість професії, ерудицію, енергійність, а, крім того, доброзичливість, ширість, готовність допомогти колегам. Таким він є і зараз: незмінна м'яка посмішка, лагідний голос: «Що за проблема»?

Юрій Білан прийшов до музею в травні 1977 р. Не варто перераховувати усі його посади, скажемо тільки, що на всіх ділянках роботи

наш ювіляр проявляв себе як людина старанна, дисциплінована головне – творча. Без цієї риси на музейній ниві працювати дуже складно. Можна вставити цитату з характеристики: «За час роботи Ю.О. Білан опанував усі ділянки: екскурсійну, лекційну, фондову, наукову, експозиційну та виставкову». Фраза суха, але в ній усе правда. Хоча і не всі зрозуміють, що, наприклад, виставкова робота це не тільки підготовка артефактів для демонстрації, написання каталогів, але й оформлення документів. І це особливо важливо було, коли виставка відбувалась за межами України. Всі, хто стикався з оформленням документів, заплутувались у тенетах бюрократичної павутини. А Юрій Олександрович взяв на себе всі етапи цієї копіткої праці і виконував її з великим ентузіазмом. Є про що згадати: Фінляндія, Італія, Люксембург, Японія, США, Канада, Франція тощо. Загалом було проведено 12 виставок.

Але не тільки виставковою роботою займався Юрій Білан. Він проявив себе і як науковець. Якщо перерахувати скільки зроблено тільки за останні роки – написано статей, каталогів, то вийде чимало. З січня 2016 р. він обіймає посаду ст. наукового співробітника відділу «Історія ювелірного мистецтва в Україні». Плідно працює над створенням каталогів пам'яток за темою «Матеріали з розкопок Інституту археології НАН України, що

зберігаються в Музеї історичних коштовностей України”. В рамках теми вже підготовлено 12 електронних каталогів. Важливою є робота зі систематизації електронних картотек, а з 2013 р. займається наповненням електронної топографії експозиції музею. Глибокі знання з історії, археологічний досвід, уважність – все це допомагає в роботі.

А які прекрасні екскурсії проводить Юрій Олександрович! Захоплено «видає» цікаві факти, бо вміє знайти підхід до різних груп відвідувачів.

Можна багато говорити про нашого Юрія Олександровича, Він хороший друг для всіх нас і ми знаємо, що на нього можна розраховувати у всіх ситуаціях. Допоможе, підтримає. Ми любимо нашого Юрія і зичимо йому здоров’я, радості кожен день, здійснення мрій і всього найкращого.

ДОДАТКИ



Інформація про авторів

Бабенко Леонід Іванович

Україна, м. Харків, Харківський історичний музей імені М.Ф. Сумцова, відділ археології, старший науковий співробітник.

Березова Світлана Анатоліївна

Україна, м. Київ, Національний музей історії України, відділ збереження фондів, сектор «Колекція ювелірного мистецтва», старший науковий співробітник.

Білан Юрій Олександрович

Україна, м. Київ, філіал Національного музею історії України – Музей історичних коштовностей України, науково-дослідний відділ «Історія ювелірного мистецтва в Україні», старший науковий співробітник.

Біляєва Світлана Олександрівна

Україна, м. Київ, Інститут археології НАН України, провідний науковий співробітник; Уманський державний педагогічний університет ім. Павла Тичини, професор, доктор історичних наук.

Брель Ольга Володимирівна

Україна, м. Чигирин, Національний історико-культурний заповідник «Чигирин», відділ «Музей Б.Хмельницького», старший науковий співробітник.

Величко Євгенія Олександрівна

Україна, м. Київ, Національний музей історії України, відділ збереження фондів, сектор «Колекція ювелірного мистецтва», старший науковий співробітник.

Вітрик Ірина Сергіївна

Україна, м. Київ, філіал Національного музею історії України – Музей історичних коштовностей України, науково-дослідний відділ «Історія ювелірного мистецтва в Україні», старший науковий співробітник.

Володарець-Урбанович Ярослав Володимирович

Україна, м. Київ, Інститут археології НАН України, відділ археології ранніх слов'ян та регіональних польових досліджень, науковий співробітник, кандидат історичних наук.

Діденко Яніна Леонідівна

Україна, м. Чигирин, Національний історико-культурний заповідник «Чигирин», учений секретар.

Клочко Любов Степанівна

Україна, м. Київ, філіал Національного музею історії України – Музей історичних коштовностей України, науково-дослідний відділ «Історія ювелірного мистецтва в Україні», завідувач відділом, кандидат історичних наук.

Луць Сергій Васильович

Україна, м. Кам'янець-Подільський, Кам'янець-Подільський коледж культури і мистецтв, викладач-методист циклової комісії декоративно-прикладного мистецтва, кандидат мистецтвознавства.

Малюк Наталія Іванівна

Україна, м. Київ, Національний музей історії України, відділ збереження фондів, сектор «Колекція ювелірного мистецтва», старший науковий співробітник.

Ноздріна Людмила Федорівна

Україна, м. Бердянськ, Бердянський краєзнавчий музей, директор.

Онищенко Олександр Анатолійович

Україна, м. Київ, програміст.

Палатна Світлана Григорівна

Україна, м. Київ, філіал Національного музею історії України – Музей історичних коштовностей України, науково-дослідний відділ «Історія ювелірного мистецтва в Україні», старший науковий співробітник.

Пасічник Лілія Володимирівна

Україна, м. Київ, Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т. Рильського, учений секретар.

Полідович Юрій Богданович

Україна, м. Київ, філіал Національного музею історії України – Музей історичних коштовностей України, науково-дослідний відділ «Історія ювелірного мистецтва в Україні», провідний науковий співробітник, кандидат історичних наук.

Станиціна Галина Олександрівна

Україна, м. Київ, Інститут археології Національної Академії наук України, провідний архівіст.

Удовиченко Ірина Володимирівна

Україна, м. Київ, філіал Національного музею історії України – Музей історичних коштовностей України, науково-дослідний відділ «Історія ювелірного мистецтва в Україні», старший науковий співробітник.

Степаненко Наталія Олексіївна

Україна, м. Дніпро, Дніпропетровський національний історичний музей ім. Д.І.Яворницького, старший науковий співробітник.

Стрельник Марина Олександрівна

Україна, м. Київ, Національний музей історії України, відділ найдавнішої та середньовічної історії України, завідувач відділом.

Тихонова Маргарита Миколаївна

Україна, м. Дніпро, Дніпропетровський національний історичний музей ім. Д.І. Яворницького, старший науковий співробітник.

Триколенко Ольга Вікторівна

Україна, м. Київ, Національний авіаційний університет

Триколенко Софія Тарасівна

Україна, м. Київ, Національний авіаційний університет, старший викладач, кандидат мистецтвознавства.

Фіалко Олена Євгеніївна

Україна, м. Київ, Інститут археології НАН України, старший науковий співробітник, кандидат історичних наук.

Фрасинюк Ольга Нилівна

Україна, м. Київ, філіал Національного музею історії України – Музей історичних коштовностей України, науково-дослідний відділ «Історія ювелірного мистецтва в Україні», провідний науковий співробітник, кандидат історичних наук.

Список скорочень

АНФРФ ІМФЕ НАНУ – Архівні наукові фонди рукописів та фоно записів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т. Рильського.

ВЦВК – Всесоюзний центральний виконавчий комітет.

ДНІМ – Дніпропетровський національний історичний музей ім. Д. Яворницького.

МІКУ – Музей історичних коштовностей України.

ПСЗ – Полное Собрание Законов Российской империи.

РЕЭ – Российская еврейская энциклопедия.

СА – Советская археология.

САИ – Свод археологических источников.

ЗМІСТ

Вступне слово	3
----------------------------	----------

Пам'яті видатних особистостей

<i>Полідович Ю.Б</i> Пам'яті Алли Олексіївни Моруженко: до 80-річчя від дня народження	7
---	---

З історії культурної спадщини

<i>Станиціна Г.О.</i> Чернетки листів Д.М. Щербаківського про збереження культурних цінностей в його особовому фонді в Науковому архіві Інституту археології НАН України.....	14
---	----

Художні традиції доби раннього заліза

<i>Бабенко Л.И.</i> Конструкция и техника изготовления жгута гривны из Куль-Обы.....	30
<i>Вітрик І.С.</i> Золота пластина з ольвійської колекції Музею історичних коштовностей України	48
<i>Ключко Л.С.</i> Реконструкція головних уборів скіф'янок з сережками.....	56
<i>Величко Є.О., Синьоокий С.В.</i> Унікальна косметична ложка із сарматського поховання Соколової Могили: досвід реставрації	74
<i>Полідович Ю.Б., Величко Е.А.</i> Пластинки с изображением фигуры юноши из скифских комплексов.....	79
<i>Триколенко О.В., Триколенко С.Т.</i> Золоте намисто з підвісками у вигляді жолудів із поховання некрополя Німфея	98

Пам'ятки ювелірного мистецтва доби Середньовіччя

<i>Біляєва С.О., Фіалко О.Є.</i> Декоративні металеві накладки з розкопок Тягинського городища 2017 р.....	109
<i>Стрельник М.О., Володарець-Урбанович Я.В.</i> Дві ливарні формочки раннього середньовіччя із Волоського (матеріали експозиції НМІУ).....	116
<i>Малюк Н.И.</i> Уточнение атрибуции экспоната из фондов Музея исторических драгоценностей Украины	129

Пам'ятки ювелірного мистецтва XVII-XX ст.

<i>Березова С.А.</i> Козацькі потири з колекції Музею історичних коштовностей України	140
--	-----

<i>Березова С.А., Малюк Н.І.</i> Дослідження культових предметів у музейних колекціях: рідкісна монстранція з колекції МІКУ – філіалу НМІУ	147
<i>Брель О.В., Діденко Я.Л.</i> Турецькі печатки XVII ст. (з нових надходжень до фондів НІКЗ «Чигирин»)	162
<i>Ноздріна Л.Ф.</i> Налобное украшение ногайской женщины из коллекции Бердянского краеведческого музея	169
<i>Палатна С. Г.</i> Ніжинський оклад 1686 року з колекції Музею історичних коштовностей України	176
<i>Степаненко Н.О., Тихонова М.М.</i> Три торашилди з колекції юдаїки Дніпропетровського національного історичного музею ім. Д. Яворницького	185
<i>Фрасинюк О.Н.</i> Культурні цінності, повернуті Д. Щербаківським із Москви у 1922 році (ящик № 1783, зібраний 23–24 серпня 1922 р.).....	198

Ювелірне мистецтво сьогодення

<i>Луць С.В.</i> Ювелірство України нової доби: тенденції та методи творчості митців	210
<i>Пасічник Л.В.</i> Інтерпретації неокласичних стилів у сучасних ювелірних прикрасах українських митців-ювелірів	220
<i>Триколенко С.Т.</i> Дорогоцінні кольчуги Saturnine	233
<i>Удовиченко І.В.</i> Ювелірна драматургія Тетяни Калюжноі	240

Загальні проблеми музеєзнавства

<i>Білан Ю.О., Онищенко О.А.</i> Досвід формування віртуальної експозиції: методика, інструментарій та перспективи використання (на прикладі експозиції філіалу НМІУ – Музею історичних коштовностей України)	249
---	-----

Пам'ятаємо

<i>В.М. Хардаєв, О. Шарапата</i>	258
--	-----

Вітаємо!

<i>І.Вітрик, І.Удовиченко, Ю.Білан</i>	262
--	-----

Додатки

Наші автори	267
Список скорочень	270

Наукове видання
МУЗЕЙНІ ЧИТАННЯ

Матеріали наукової конференції
Музею історичних коштовностей України –
філіалу Національного музею історії України
"Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки"
20 – 21 листопада 2017 року.

Макет – Заславський А.Й.

Художній редактор – Заславська О.І.

Технічний редактор – Клочко Л.С.

Підписано до друку 15.12.2018. Формат 60х90/16.
Цифровий друк. Папір офсетний. Умовн. друк. листів 15,81.
Гарнітура Times New Roman.

ТОВ «Фенікс»
03148, вул.Гната Юри, 9.
тел./факс (044) 407-11-91, 050-312-95-05
fenixz2@ukr.net, www.fenix-design.com

Свідоцтво про внесення до державного реєстру
суб'єктів видавничої справи серії ДК №3835