

# МУЗЕЙНІ ЧИТАННЯ



Київ 2022



Міністерство культури  
та інформаційної політики України  
Національний музей історії України  
Скарбниця Національного музею історії України



## МУЗЕЙНІ ЧИТАННЯ

*Матеріали наукової конференції  
«Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки»*

*24 грудня 2020 р.*

**Київ 2022**



УДК 93/94+902/4

С 69

**Музейні читання.** Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки». – Київ, Скарбниця Національного музею історії України – філія Національного музею історії України, 24 грудня 2020 р. – К.: ТОВ "Фенікс", 2022. – 206 с.

**Редакційна колегія:**

|                                |                   |
|--------------------------------|-------------------|
| <i>відповідальний редактор</i> | Л. С. Ключко      |
| <i>відповідальний секретар</i> | Ю. Б. Полідович   |
| <i>дизайн, верстка, макет</i>  | А. Й. Заславський |

Збірник «Музейні читання» містить матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки», яку щорічно (з 1993 р.) проводить Музей історичних коштовностей України (з 1.09.2021 Скарбниця Національного музею історії України) – філія Національного музею історії України. Автори статей – співробітники музеїв, науково-дослідних інститутів, університетів розглядають широке коло проблем збереження культурної спадщини, вивчення музейних колекцій та окремих пам'яток ювелірного мистецтва, його сучасних тенденцій розвитку, технологія художньої обробки металу та коштовного каміння, особливості творчості митців-ювелірів на різних хронологічних етапах історії України.

УДК 93/94+902/4

С 69

ISBN 978-966-2523-44-7

© Національний музей історії України, 2022

© Автори статей, 2022

© ТОВ «Фенікс», 2022



## ЗМІСТ

|                                                                                                                                                                                     |            |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>ВСТУПНЕ СЛОВО .....</b>                                                                                                                                                          | <b>4</b>   |
| <b>ВИДАТНІ ДІЯЧІ .....</b>                                                                                                                                                          | <b>5</b>   |
| <i>Сорокіна С.А., Радієвська Т.М., Завальна О.М.</i> Іван Васильович Бондар (1901–1984):<br>життя віддане музею (до 120-річчя від дня народження) .....                             | 6          |
| <b>ХУДОЖНЯ ТВОРЧІСТЬ ДАВНИНИ .....</b>                                                                                                                                              | <b>23</b>  |
| <i>Бабенко Л.І.</i> Перший Мордвинівський – трагічна доля зразкового кургану .....                                                                                                  | 25         |
| <i>Величко Є.О., Вітрик І.С.</i> Про один з типів сарматських пластин .....                                                                                                         | 39         |
| <i>Клочко Л.С., Білан Ю. О.</i> Персні у вбранні населення Скіфії .....                                                                                                             | 46         |
| <i>Малюк Н.І.</i> Деякі спостереження щодо емалевих «гудзиків» з колекції Музею<br>історичних коштовностей України .....                                                            | 71         |
| <i>Полідович Ю.Б.</i> Батоги скіфських вершників .....                                                                                                                              | 86         |
| <b>ЮВЕЛІРНЕ МИСТЕЦТВО XV – XX СТ. ....</b>                                                                                                                                          | <b>101</b> |
| <i>Березова С.</i> Дизайн предметів першої половини XX ст. під назвою<br>«гільдесгаймська троянда» з колекції Музею історичних коштовностей України .....                           | 103        |
| <i>Березова С.</i> Потир 1771 р. з міста Городня на Чернігівщині .....                                                                                                              | 107        |
| <i>Біляєва С., Фіалко О.</i> Між Балтією та Чорним морем: традиції та мода<br>(за матеріалами археологічних досліджень фортеці Тягинь) .....                                        | 110        |
| <i>Дерев'янка Н.В., Коваленко Ю.Г.</i> Колекція традиційних жіночих прикрас<br>кінця XIX – початку XX ст., подарована НІКЗ «Чигирин»<br>черкаським золотарем Ю. Г. Коваленком ..... | 125        |
| <i>Підвисоцька О.П.</i> Образ Богородиці на фініфтяних дробницях в колекції Музею<br>історичних коштовностей України .....                                                          | 130        |
| <i>Попельницька О.О.</i> Матриці печаток київських ремісничих цехів XIX ст.<br>у зібранні Національного музею історії України .....                                                 | 153        |
| <i>Савченко Т.Н.</i> Щит до сувою Тори з синагоги міста Чорнобиль<br>у зібранні Музею історичних коштовностей України .....                                                         | 164        |
| <i>Терещук О., Березова С.</i> Меморіальні пам'ятки родини Полуботків<br>у колекції Національного музею історії України .....                                                       | 169        |
| <b>ЮВЕЛІРНЕ МИСТЕЦТВО СЬОГОДЕННЯ .....</b>                                                                                                                                          | <b>175</b> |
| <i>Триколенко С.Т.</i> Рослинні мотиви у ювелірних виробх Віталія Хоменка.....                                                                                                      | 177        |
| <i>Удовиченко І.В.</i> Художник–ювелір як свідок часу.<br>За матеріалами виставки Віталія Федоровича Хоменка «Спіраль часу» .....                                                   | 185        |
| <b>НАШІ АВТОРИ .....</b>                                                                                                                                                            | <b>204</b> |
| <b>СПИСОК СКОРОЧЕНЬ .....</b>                                                                                                                                                       | <b>206</b> |



## *Вступне слово*

Конференції, присвячені вивченню історії ювелірного мистецтва, Музей історичних коштовностей – філіал Національного музею історії України проводить впродовж майже трьох десятиліть. За ці роки утворилося надзвичайно широке коло фахівців, які брали і беруть участь у роботі. Це співробітники музеїв, науково-дослідних закладів, художніх галерей та інших інституцій і не тільки з України: Бердянськ, Дніпро, Нікополь, Львів, Черкаси, Чигирин, Чернігів тощо, а й інших країн – приїздили до нас археологи, історики, мистецтвознавці з Білорусі, Грузії, Молдови, Німеччини, Польщі, Росії. Цікаві доповіді, жваве спілкування під час їх обговорення (і на засіданнях, і в кулуарах) – все це завжди створювало надзвичайну атмосферу, сприятливу для творчих пошуків, сміливих гіпотез, наукових відкриттів.

У 2020 р. ми не змогли провести конференцію у звичному для нас режимі, оскільки були обмежені карантинними застереженнями. І тому довелось зупинитись на заочній формі. Учасники заочної конференції заявили про свою участь, надавши анотації доповідей. З ними на нашій сторінці Facebook могли ознайомитись усі, хто цікавиться історією ювелірного мистецтва і темами, пов'язаними з вивченням творчих процесів від давнини до сьогодення.

Ми вирішили не ламати традиції, за якою після конференції публікували матеріали досліджень учасників наших зібрань. Ось і підсумком заочної конференції також має стати збірник статей «Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки».

Насамперед, ми завжди віддаємо данину пам'яті особистостям, які працювали для збереження історичної пам'яті, розвитку культури. До таких належить І. В. Бондар. Людина з драматичною долею, він стояв біля витоків створення музеїв ще до початку II-ої Світової, а потім, уже в 60-х роках разом з колегами працював над створенням

«Золотої скарбниці» – Музею історичних коштовностей України, головним хранителем якого він згодом став. Автори статті – співробітниця Національного музею історії України (О. Завальна, С. Сорокіна, А. Радієвська), опрацювавши архівні матеріали, відкрили риси характеру і шлях людини, яка все життя віддала музейній ниві.

Створюючи збірник, ми розмістили статті під рубриками, які відбивають тематичну спрямованість матеріалів: ювелірне мистецтво давнини, середньовіччя і нового часу, а також – сьогодення. Автори дослідили художні традиції, особливості технології виконання різних категорій речей впродовж двох тисячоліть, виклали нові версії щодо застосування деяких предметів, а також змісту сюжетів та семантики образів на ювелірних творах.

Збірник буде цікавим не тільки для спеціалістів, а й для широкого кола читачів.

## *ВИДАТНІ ДІЯЧІ*





**ІВАН ВАСИЛЬОВИЧ БОНДАР (1901–1984): ЖИТТЯ ВІДДАНЕ МУЗЕЮ  
(ДО 120-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)**

*Життя Івана Васильовича Бондаря (1901–1984) тісно переплелось з історією Національного музею історії України (НМІУ). Його життєвий шлях був складним, але захоплюючим. Син бідного селянина і батрак зробив музейну кар'єру від аспіранта до директора. В переломні моменти історії музею І. В. Бондар завжди опинявся у центрі подій. Він брав активну участь у переїздах музею, будував експозиції, розкопував визначні археологічні пам'ятки, уникнув звинувачень у “шкідництві”, рятував музейне золото під час евакуації до м. Уфи, очолював музей у найскрутніші моменти, воював з німецько-фашистськими загарбниками, потрапив у полон і втік звідти, ховався на окупованій території, піднімав музей з руїн після окупації. Надалі його “тихе та спокійне” життя скромного музейного працівника було повне злетів і падінь. З 1964 р. його доля була пов'язана з Музеєм історичних коштовностей УРСР.*

*Ключові слова: Іван Васильович Бондар, Всеукраїнський історичний музей, Центральний історичний музей, Київський державний історичний музей, Національний музей історії України.*

Діяльність музейника І. В. Бондаря ще недостатньо висвітлена у літературі. У контексті історії ВІМ 1930-х рр. І. В. Бондаря згадує С. І. Білокінь (Білокінь, б/р). Змістовну біографічну довідку подає Т. М. Себта (Києво-Печерська..., 2016, с. 291–292, 1041–1042). Висвітлюючи питання евакуації музейних дороговцінностей до м. Уфи у 1941 р., діяльність І. В. Бондаря охарактеризувала Ю. Г. Безкоровайна (Безкоровайна, 2016, с. 309–316).

Джерела, що дозволяють висвітлити життя І. В. Бондаря, знаходяться у різних архівах м. Києва. Найбільш змістовними з них є дві автобіографії 1938 р. (ЦДАВО, ф. 166, оп. 11, спр. 372, арк. 1–5) та 1949 р. (НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-л, спр. б/№). Щоденники розкопок, проведених І. В. Бондарем, зберігаються у Науковому архіві ІА НАНУ (НА ІА НАНУ, ф. ПМК, № 4). Матеріали про післявоєнну діяльність музейника можна знайти в архіві НМІУ.

Іван Васильович Бондар народився 26.11.1901 р. в м. Борисполі<sup>1</sup> у родині бідного селянина Василя Федоровича Бондаря. Велика родина не могла прохарчуватися з невеличкого земельного наділу, тому Івану довелося змалечку працювати батраком. Одночасно з сезонним батрацтвом він вчився у початковій школі, яку закінчив у 1914 р., після чого навчався у Вищій початковій школі м. Борисполя до 1918 р. Продовжував навчання до 1921 р. у гімназії, яку незабаром реорганізували у Соціально-економічну школу. Одночасно з навчанням з 1912 р. до 1920 р. він продовжував працювати батраком та на сезонних сільськогосподарських роботах. Вже з 1920 р. І. В. Бондар розпочав громадську роботу з організації освітньої роботи серед сільського населення, зокрема, у Комітеті

---

<sup>1</sup> На той час Переяславського повіту Полтавської губернії.

незаможних селян, членом якого був до 1925 р., створював хати-читальні, в одній з них був завідувачем. Вищу освіту він отримав у Київському інституті народної освіти, у якому навчався у 1921–1926 рр. Під час навчання брав участь у роботі семінару підвищеного типу з історії України та семінару при Київському центральному історичному архіві, які очолював О. П. Оглоблін (Яненко, 2015, с. 294). По закінченні навчання І. В. Бондар отримав спеціальність вчителя історії.

Після закінчення університету він кілька років працював вчителем у різних школах, зокрема, 1926–1927 р. у 35-й Трудшколі м. Києва (вчителем-практикантом суспільствознавства); 1927 р. у семирічній школі с. Будаївка<sup>2</sup> (вчителем суспільствознавства); 1927–1934 рр. у 15-й залізничній семирічній трудшколі с. Клавдієво<sup>3</sup> (вчителем суспільствознавства та економічної географії). У 1931 р. викладав економічну географію на Київському медичному робочому факультеті.

Музейна кар'єра І. В. Бондаря розпочалася у 1930 р., коли він вступив до аспірантури Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Г. Шевченка (далі – ВІМ), одночасно працюючи в музеї лаборантом (рис. 1). Необхідність у підготовці кваліфікованих музейних кадрів викликала появу такого інституту як музейна аспірантура. Проблему аспірантури ВІМ докладно розглянуто А. С. Яненко (Яненко, 2015, с. 286–299). Аспірантура музею розпочала свою діяльність у 1927–1928 рр. і здійснювала підготовку наукових кадрів<sup>4</sup> за наступними спеціальностями: археологія, народне мистецтво та історія українського мистецтва. Організовував та керував роботою аспірантури заступник з наукової роботи О. П. Оглоблін. Закінчувалася аспірантура виголошенням промоційної роботи і присвоєнням звання наукового робітника. Значення аспірантури ВІМ високо оцінене дослідниками<sup>5</sup>.



**Рис. 1.** Бондар Іван Васильович, 1930-ті рр.

<sup>2</sup> Нині входить до території м. Боярка Фастівського р-ну Київської обл.

<sup>3</sup> Нині смт Клавдієво-Тарасове Бучанського р-ну Київської обл.

<sup>4</sup> У ній навчалися такі відомі археологи як С. С. Магура (1897–1937), К. Ю. Коршак (1897–1937), Н. Л. Кордиш (1902–1996). Серед аспірантів інших напрямків підготовки згадувалися Т. А. Мішіківська, І. М. Снігур, Г. Ю. Стельмах, А. Г. Слюсарський, Я. К. Граніт, Ф. І. Демидчук (Яненко, 2015, с. 287).

<sup>5</sup> *“Спадкоємність традицій, авторитет вчительства і міжінституціональна кооперація, що були притаманні системі підготовки УСРР, ... забезпечили доволі високий рівень успішності аспірантури ВІМ. (...) Аспірантура ВІМ протягом другої половини 1920-х – на початку 1930-х рр. була дієвим інститутом підготовки наукових кадрів, обізнаних як зі специфікою експозиційної та науково-фондової музейної роботи, так і з актуальними засадами здійснення фахових академічних досліджень”* (Яненко, 2015, с. 296, 297).



У особовому листку І. В. Бондаря вказано, що він навчався два роки за спеціальністю – історик-археолог, також володів німецькою, польською і білоруською мовами. Під час аспірантури він побудував виставку “Гутна промисловість на Україні”, та написав дослідницьку роботу “Історія шкляної промисловості на Правобережній Україні”.

У 1932 р. він брав участь в експедиціях ВУАН та ВІМ по дослідженню історії промисловості та пролетаріату на правобережному Поліссі УРСР (по рудних, порцеляно-фаянсових, скляних та суконних підприємствах). Поліська експедиція була організована О. П. Оглобліним<sup>6</sup>, який на той момент очолював відділ феодалізму ВІМ. Експедиція збирала етнографічні, археологічні, архівні та речові матеріали (Чміль, Шепель, 2018, с. 404).

Закінчивши аспірантуру у 1932 р., І. В. Бондар отримав посаду старшого наукового співробітника Київської обласної інспектури охорони пам’яток культури, де працював до 31.12.1933 р.

1930-ті рр. позначилися чистками та арештами. Про ВІМ виходило багато критичних статей у пресі, яка, за характеристикою С. Білоконя, “*нагнітала істерію, вишукуючи ворогів*” (Білокінь, 2006, с. 233). По музеях прокотилася хвиля переслідувань носіїв антирадянських поглядів. Так, значна кількість співробітників ВІМ була звільнена директором А. М. Костюченком<sup>7</sup>. У його справі зберігся список звільнених ним “нацдемівців” та троцькістів (загалом 21 особа)<sup>8</sup>. Серед звільнених був завідувач відділу феодалізму – відомий історик П. В. Клименко<sup>9</sup>. За показаннями А. М. Костюченка, він звільнив історика згідно вказівки куратора з НКВС за “націоналістичні погляди” та побудову “контрреволюційної” експозиції (ЦДАГО, ф. 263, оп. 1, спр. 33050фп, арк. 31, 39). Експозиція відділу феодалізму, побудована П. В. Клименком, була розкритикована як така, що заперечує теорію

---

<sup>6</sup> Звіт експедиції повідомляє: “В погодженні з ВУАН та ВІМ визначено персонал експедиції, стверджений сектором науки НКО в складі: керівника експедиції – проф. О. П. Оглобліна, наукового секретаря та керівника польової групи – Б. К. Пилипенка, мол. наук. робітників – І. В. Бондаря, Ф. І. Демидчука, Я. К. Граніта, Ф. Я. Кольченка; фотогр. М. П. Галущенко та рекомендованого Геологічним інститутом – асистента Г. А. Білецького. Із зазначеного складу експедиції постійну участь у підготовчій роботі беруть – керівник експедиції та науковий секретар з притягненням до виконання окремих завдань поточної роботи т.т. І. В. Бондаря і Ф. І. Демидчука” (НА ІА НАНУ, ф. ІІМК, № 3, фрк. 9).

<sup>7</sup> Костюченко Андрій Максимович (нар. 17.10.1902) – директор ВІМ з квітня 1932 р. до 5.11.1934 р. Звільнений з роботи за прийняття на роботу ворожих елементів та не здійснення заходів по очищенню музею від антирадянських та націоналістичних елементів. Був арештований 3.11.1935 р. та засуджений на 3 роки (ЦДАГО, ф. 263, оп. 1, спр. 33050фп, арк. 8, 119, 133, 136; Білокінь, с. 234).

<sup>8</sup> Згаданий список органами НКВС був визнаний фіктивним, адже підсудному була представлені накази на звільнення згаданих у списку осіб, у яких формулювання причин звільнення було різним (переважно “за власним бажанням”). А. М. Костюченко визнав, що список не відповідав дійсності (ЦДАГО, ф. 263, оп. 1, спр. 33050фп, арк. 51, 125, 144; Білокінь, 2006, с. 235–236).

<sup>9</sup> Клименко Пилип Васильович (1887–1955) – відомий історик та архівознавець. В 1932–1933 рр. – завідувач відділу феодалізму ВІМ. Репресований у 1938 р., звільнений у 1943 р., реабілітований у 1959 р. (Юркова, 2007, с. 348–349).

імперіалізму і протягує ідею безбуржуазності української нації, затушовує роль селянства у класовій боротьбі, показує на першому плані боротьбу козацтва проти польської шляхти, гетьмани представлені як вожді селянства, замість наголошення на класовій боротьбі (ЦДАГО, ф. 263, оп. 1, спр. 33050фп, арк. 85зв, 90 зв, 107).

Після звільнення П. В. Клименка завідувачем відділу феодалізму ВІМ (з 22.12.1933 р.) призначили І. В. Бондаря. Враховуючи переслідування “класово ворожих” елементів, йому довелося перебудовувати експозицію відділу феодалізму у відповідності до нових вимог (ЦДАГО, ф. 263, оп. 1, спр. 33050фп, арк. 85 зв).

У 1934 р. відбулася перереєстрація членів Спілки наукових робітників (СНР) ВІМ (Ковтанюк, Шовкопляс, 1999, с. 13). І. В. Бондар комісію не пройшов через відсутність наукових друкованих праць. Але завдяки заступництву директора А. М. Костюченка його було поновлено у складі спілки і він зберіг наукову посаду<sup>10</sup>. Реєстраційна картка І. В. Бондаря повідомляє, що він перебував членом Київської обласної СНР з 1930 р. (ДАКО, ф. 742, оп. 1, спр. 175, арк. 14). У травні 1934 р. було відкрито підготовлену ним нову експозицію (від Київської Русі до кінця XVIII ст.), яка проіснувала лише 2 місяці. Пізніше приміщення було надане виставці, присвяченій Червоній Армії. За свідченням І. В. Бондаря, після завершення виставки робота по організації експозиції не відновлювалася, розпочалася реорганізація музею, яку він сам назвав “шкідницькою” (ЦДАВО, ф. 166, оп. 11, спр. 372, арк. 4). Остання, за його оцінкою, призвела до фактичної ліквідації історичного музею і його переведення на територію Києво-Печерської лаври (далі – КПЛ).

У 1935 р. ВІМ отримав назву Центральний історичний музей ім. Т. Г Шевченка (далі – ЦІМ), і був переведений до Всеукраїнського музейного містечка на території КПЛ.

У зв'язку з реорганізацією у 1.02.1935 р. І. В. Бондаря було звільнено з посади завідувача відділу та переведено на посаду наукового співробітника 1-ї категорії. Йому доручили перевезення колекцій відділу феодалізму до КПЛ. На початку 1936 р. він організував перевезення матеріалів археологічного кабінету ЦІМ.

У 1936 р. І. В. Бондар взяв участь у роботі комісії по передачі до ЦІМ археологічних колекцій Інституту історії матеріальної культури (далі – ІМК). Комісія була створена 1.06.1936 р. за розпорядженням Комітету мистецтв при Раднаркомі УСРР. Вона працювала з

---

<sup>10</sup> А. М. Костюченко писав: “Дирекція, партгрупа та МК ВІМ вважає цю ухвалу за невірну тому, що згадані товариши Бондар і Демидчук хоч і не мають друкованих науков. робіт, але мають наукові роботи, передані в музейній експозиції, що на нашу думку важить більше звичайної друкованої роботи, оскільки експозиційна робота потребує глибоко наукового Марксовського озброєння з ускладненнями оформлюючого порядку в потрібних для масової роботи формах. (.) Крім зазначеної роботи т.т. Пилипенком, Бондарем і Демидчуком проведено досліджу роботу великого і актуального для сучасності значення в експедиції ВІМ 1932 р. для дослідження історії промисловості Полісся” (ДАКО, ф. 742, оп. 1, спр. 175, арк. 5).

7.06 до 1.08.1936 р. і мала прийняти всі археологічні збірки, що на той момент зберігалися у корпусі № 19 КПЛ, а також виявити та прилучити до загального зібрання всі археологічні матеріали, розкидані по різних приміщеннях музеїв ВМГ (Радієвська, Сорокіна, Завальна, 2016, с. 183–200).

У 1936 р. в музеї знову був утворений відділ феодалізму, в якому І. В. Бондар зайняв посаду старшого наукового співробітника (з 20.08.1936 р.). Штат тоді складався з нього самого і одного лаборанта. 28.02.1937 р. його призначили тимчасово виконуючим обов'язки завідувача відділу феодалізму, повноцінним завідувачем він став з 8.03.1938 р.

Цей період позначився масовими репресіями, зокрема, проти працівників культури. І. В. Бондаря ця доля оминула, хоча у слідчих справах він неодноразово згадувався як “шкідник” (ЦДАГО, ф. 263, оп. 1, спр. 37201фп, арк. 10), чия діяльність призвела до зриву

До дирекції Центрального державного музею.  
12 листопада 1936 р. за розпорядженням Музейного сектору Комітета мистецтв при Р.Н.К. було <sup>ісповнено</sup> перевезено з 19 корпусу всі археологічні фонди відділу феодалізму в нов. відведене приміщення бувиш. Успенської Церкви, і розмістили їх на хорах з лівого боку. При перевезенні було укладено, що всі склянки які були в приміщенні 19 корпусу будуть встановлені в новий приміщення. Зараз же в це перевезено, але склянки ще не встановлено і мало того т. рохман-заводчин. не дає змоги встановити склянки, відмовляючись від них. Таким чином всі матеріали, які ми перевезли, зараз лежить в безпорядку й немає можливості приступити до упорядкування його.  
Оскільки прохання, вжити відповідних заходів, щоб нам було відбудовано всі склянки, щоб були в 19 корпусі в найкоротший час.  
19/11/1936 р. старш. науков. І. В. Бондар.  
Сп. Бондар. І. В.

Рис. 2. Службова записка І. В. Бондаря з приводу розміщення археологічних фондів на хорах Успенського собору

термінів відкриття нової експозиції відділу “Київська Русь” у 1937 р. Колишній директор ЦДМ В. А. Грінченко у своїх показаннях спростував “шкідництво” І. В. Бондаря, пояснивши затягування відкриття експозиції відсутністю належних приміщень і ремонтом (ЦДАГО, ф. 263, оп. 1, спр. 36371фп, арк. 64, 136). Крім того, фонди музею весь час переміщували, що не давало можливості розпочати побудову експозиції (ЦДАГО, ф. 263, оп. 1, спр. 36371фп, арк. 245). Зокрема, археологічні матеріали з 19 корпусу КПЛ було переміщено на хори Успенського собору, про що І. В. Бондар доповідав (рис. 2): “12 листопада 1936 р. за розпорядженням Музейного сектору Комітета мистецтв при Р.Н.К. було перевезено з 19 корпусу всі археологічні фонди відділу феодалізму в нов. відведене

приміщення бувиш. Успенської Церкви й розмістили їх на хорах з лівого боку. (.) Таким чином весь матеріал, який ми перевезли, зараз лежить в безпорядку й немає можливості приступити до упорядкування його” (НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1, спр. 33, арк. 15–16).



Резолюція зібрання колективу ЦІМ від 14.08.1937 р. повідомляє, що завершення будівництва експозиції відділу “Київська Русь” було заплановане на 1.09.1937 р., відповідальним призначено І. В. Бондаря (НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1, спр. 33, арк. 31). Проте терміни не були дотримані, але, ймовірно, цей відділ експозиції відкрився наприкінці року, що зазначено в акті огляду музею від 28.02.1938 р. (Яненко, 2017, с. 33). Спочатку експозиція розташовувалася у приміщенні лаврської друкарні. До нашого часу збереглися кілька фотографій цієї експозиції (Безкоровайна, Сорокіна, 2018, с. 190, рис. 1; Стрельник, 2003, с. 29), проте в такому вигляді вона проіснувала недовго. У 1939 р. у зв'язку зі зміною структури відділ феодалізму було розділено на дві частини. І. В. Бондар залишився завідувачем відділу “Київська Русь” (з 12.03.1939 р.). Внаслідок чого експозиція була повністю перебудована у корпусі № 6 КПЛ. Путівник по ЦІМ описує саме це розташування експозиції (Центральний..., 1941, с. 18). На 1941 р. була запланована нова реекспозиція, яка, ймовірно, передбачала її перенесення до корпусу № 2. До нашого часу збереглася фотографія, на якій І. В. Бондар розбирає археологічні експонати в корпусі № 2<sup>11</sup> (рис. 3). В процесі роботи над експозицією ЦІМ І. В. Бондарем була створена методична розробка, приблизний зразок тематико-експозиційного плану експозиції Давньої Русі, призначена, ймовірно, на допомогу краєзнавчим музеям (закінчена 15.04.1939 р.) (НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1, спр. 25-б).



**Рис. 3.** Монтаж експозиції відділу “Київська Русь” у корпусі № 2 КПЛ. І. В. Бондар (сидить ліворуч), 1940-і рр.

Музейну роботу І. В. Бондар поєднував з археологічною. Так, у 1935 р. він брав участь у масштабних археологічних дослідженнях князівських будівель у колишній садибі Трубецького. Керував розкопками С. С. Магура. Звіт І. В. Бондаря про розкопки зберігається

<sup>11</sup> Негатив зберігається в Науковому архіві ІА НАНУ, опублікований (Яненко, 2017, с. 34, іл. 4; Станиціна, 2017, с. 198–213, Рис. 10).

в ІА НАНУ (НА ІА НАНУ, ф. ІМК/К, № 4). Збереглося фото І. В. Бондаря з С. С. Магурою та іншими учасниками експедиції (рис. 4)<sup>12</sup>. Наступного року Іван Васильович брав участь у дослідженнях на території садиби Десятинної церкви. У 1937 р. розкопував могильник по вул. Фрунзе, 75. Матеріали цих розкопок були використані в експозиції. У 1939 р. він копав на горі Киселівці (рис. 5). До нашого часу зберігся написаний І. В. Бондарем опис знахідок з цих розкопок (НА ІА НАНУ, ф. ІА/К, № 5/1).



У 1940 р. І. В. Бондаря відправили до Львова для організації і перебудови музейної роботи. У Львові він працював три місяці і провів розподіл музейних експонатів між музеями та перебудовував експозицію на основі марксизму. Нова експозиція відкрилася в липні 1940 р.

8.10.1940 р. І. В. Бондаря було призначено в. о. директора ЦІМ, на цій посаді він працював до початку війни. В цей період був підготовлений путівник по експозиції, виданий у 1941 р. І. В. Бондар написав у ньому розділ “Київська Русь”(Центральний..., 1941, с. 18–24).

З початком війни перед І. В. Бондарем постало питання як вберегти музейні цінності. Складна та відповідальна сторінка в житті музейника детально висвітлена в газетних публікаціях (Цикора, 1970, с. 6, 4). Разом з іншими співробітниками він готував експонати до евакуації. Джерела надають інформацію про дату пакування 30.06.–5.07.1941 р. (Києво-Печерська..., 2016, с. 20). Ситуація ускладнювалась тим, що на початку війни музею було

<sup>12</sup> Негатив зберігається в Науковому архіві ІА НАНУ, опублікований (Яненко, 2017, с. 101, іл. 50).

видане розпорядження – експозицій не згортати, працювати як завжди, щоб не давати підстав для паніки. Залишалась частина предметів з дорогоцінних металів та каміння (загальною вагою більше пуда), яку необхідно було евакуювати “неофіційно”. І. В. Бондарю нічого не залишилось як діяти на свій страх і ризик. Після того як від “музейного золота” відмовились в банку та не погодились погрузити на баржу разом з іншими цінними експонатами, які направлялись за маршрутом Дніпропетровськ-Харків-Уфа, історичні цінності вночі були упаковані в ящики, а вранці (ймовірно 9.07.1941 р.), на машині перевезені до баржі з майном Академії наук УРСР, завантажені як “ящики з колекціями” і відпливли до Дніпропетровська (Києво-Печерська..., 2016, с. 20). Таким чином всі предмети з дорогоцінних металів та каміння та унікальні експонати встигли евакуювати.

10.07.1941 р. І. В. Бондаря призвали до Червоної Армії рядовим 1048 полку 289 дивізії. Він встиг взяти участь у військових діях на Правобережній Україні біля с. Степанці<sup>13</sup>, а потім на Лівобережній – в районі Великого Хутора біля Пирятина<sup>14</sup>. Під час авіанальоту його було контужено. Тимчасово втративши здатність ходити, Іван Васильович опинився в оточенні, а згодом – у польовому шпиталі. У вересні 1941 р., як зазначено в автобіографії, він потрапив до колгоспниці з с. Засупоївка<sup>15</sup>, де прожив сім днів. Звідти І. В. Бондар відправився до м. Борисполя, але був затриманий німцями і відправлений до польового табору. Через п'ять днів, під час перегону полонених до Дарницького табору в районі с. Баришівки,<sup>16</sup> йому вдалося втекти. Потім він дістався до м. Борисполя, а згодом до батьків у с. Клавдієво. На цьому шляху І. В. Бондар заходив до м. Києва. За його свідченнями,

3.11.1941 р. він здалеку бачив вибух Успенського собору в КПЛ. *“Дійшовши до Дніпрової переправи, що була зроблена в кількох десятках метрів від бувшого цегного мосту, й тут мене зупинили, зібралась велика кількість народу. Мене цікавило в чим річ, що сталося, що ні з лівого, ні з правого берегу не пускають. Але декому вдалося під пулями все-ж*



**Рис. 5.** Г. А. Миколаєнко, М. Г. Коллі та І. В. Бондар (крайній праворуч) на території музею, 1944 р.

<sup>13</sup> С. Степанці Канівського району Черкаської області.

<sup>14</sup> С. Великий Хутір Драбівського району Черкаської області (знаходиться близько 40 км на південний захід від м. Пирятин на Полтавщині).

<sup>15</sup> С. Засупоївка Яготинського р-ну Київської обл.

<sup>16</sup> Снт. Баришівка Баришівського району Київської області.



*переправитись з правого боку на лівий й от ці люди мені розповіли про те, що робилось в Києві, а саме: по всій території набережної по вул. Кірова й навкруги Лаври стояли німецькі солдати й не пропускали<sup>17</sup>. По Києву рознеслася чутка, що Лавру оглядають високопоставлені особи з Німеччини<sup>18</sup>. Так чекали всі на лівому березі кілька годин – раптом годин біля 3<sup>19</sup> – почувся неймовірної сили вибух й чорна хмара вкрила київські гори й лаврські купола церков. Клубки чорного диму піднімалися протягом кількох хвилин. Через півгодини я переправився на правий берег, піднявся на гори, підійшов ближче до території Лаври й побачив, що всі будинки й церкви Лаври стоять нерухомо, тільки золотоглавих куполів Успенського собору не стало” (НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 3, спр. 2, арк. 11).*

В с. Клавдієво І. В. Бондар пробув два роки з листопада 1941 р. до листопада 1943 р. В цей час він сильно хворів внаслідок контузії, заробляв поденною роботою як столяр та кравець.

Після звільнення 7.11.1943 р. с. Клавдієво І. В. Бондар повернувся до Києва. За його спогадами, він насамперед пішов до Лаври і з сумом переконався, що “музею не існувало”. Лише в підвалах колишніх музейних приміщень натрапив на деякі музейні предмети. Наступного ранку Іван Васильович пішов до райкому партії, де отримав мандат, написаний від руки на сторінці шкільного зошита, про те, що йому доручено відбудову експозиції ЦІМ (Цикора, 1970, №251, с. 4).

Після прибуття до Києва заступника наркома освіти І. С. Гуленка було проведено попереднє оформлення музею як установи, призначення тимчасового виконувача обов’язків директора і отримання коштів на поточні витрати (ДАК, ф. р-1260, оп. 1, спр. 6, арк. 61). 10.11.1943 р. І. В. Бондаря було призначено виконуючим обов’язки директора Центрального державного історичного музею (НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-“л”, спр. 1, арк. 1). 12.11.1943 р. І. В. Бондар видав наказ про призначення співробітників музею.

Одним з перших завдань відновленого музею стала оцінка збитків, нанесених війною. Вже 15.11.1943 р. І. В. Бондар разом з іншими співробітниками обстежив колишні приміщення ЦІМ на території КПЛ, що зафіксували у відповідному акті (НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 3, спр. 2, арк. 1). Вони з’ясували, що більшість приміщень музею зруйнована, колекції втрачені, а решта музейних предметів валялася у дворі. Ще один акт про

---

<sup>17</sup> З листопада вранці були виселені зі своїх домівок мешканці Нижньої Лаври та навколишніх будинків у радіусі приблизно півкілометра в районі Верхньої Лаври (Києво-Печерська..., 2016, с. 57).

<sup>18</sup> Києво-Печерську Лавру мав відвідати президент Словаччини Йозеф Тісо у супроводі словацьких та німецьких високопосадовців, журналістів, фотокореспондентів та кінооператорів (див. детально про склад делегації: (Києво-Печерська..., 2016, с. 57–59).

<sup>19</sup> Існують різні варіанти щодо часу вибуху – 12.50, 13.00, 14.30. Спогади І. Бондаря, зокрема, є ще одним доказом на підтвердження часу вибуху о 14.30, який засвідчений в офіційному документі та свідченнях киян (Києво-Печерська..., 2016, с. 59–61).

пограбування музеїв на території КПЛ був складений 3.12.1943 р, комісією, до складу якої серед інших входив І. В. Бондар (Києво-Печерська..., 2016, с. 908–911).

24.03.1944 р. за наказом Наркома освіти П. Г. Тичини директором музею призначено Г. А. Миколаєнко (НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-“л”, спр. 2, арк. 9). 1.04.1944 р. І. В. Бондаря перевели на посаду заступника директора з наукової частини (НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-“л”, спр. 2, арк. 13) (рис. 6). Крім того, І. В. Бондар увійшов до складу музейної комісії, створеної 5.01.1944 р., по оцінці збитків, яка підготувала відповідні акти (НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-“л”, спр. 2, арк. 1).



**Рис. 6.** І. В. Бондар і В. М. Герус, 1950-ті рр.

30.05.1944 р. було видано постанову № 547 РНК УРСР (ДАК, ф. р-1260, оп. 1, спр. 7, арк. 7; ЦДАВО, ф. 4762, оп. 1, спр. 68, арк. 38) про відновлення роботи Державного республіканського історичного музею (далі – ДРІМ), якому було передано будівлю Київської художньої школи по вул. Короленка, 2 (сучасна вул. Володимирська). Влітку розпочалося перевезення майна до нового приміщення. У автобіографії І. В. Бондар зазначав, що на нього поклали роботу з перевезення музею, яке тривало до кінця 1944 р., тому він приділяв увагу переважно господарським питанням (НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-л, спр. 6/н, арк. 6).

У вересні 1944 р. постало питання про повернення експонатів із Башкирського художнього музею, евакуйованих у 1941 р. Як повідомляє “Золота Одиссея”, місцезнаходження евакуйованих цінностей було спочатку невідоме. Це і могло бути причиною пониження І. В. Бондаря в посаді. Кілька місяців він відсилав листи-запити в різні установи. І тільки через рік надійшов лист з Москви, де сповіщалося про місцезнаходження

експонатів в м. Уфі (Цикора, 1970, № 251 с. 4). 15.09–15.10.1944 р. І. В. Бондар і О. А. Шевцова були відряджені до Уфи (НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-“л”, спр. 2, арк. 59, 69).

В той самий час І. В. Бондар був матеріально-відповідальним за частину фондової колекції. Зокрема, це були експонати, що залишилися після відходу німців. Експонати були передані у відповідні профільні відділи до 15.12.1945 р. (НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-“л”, спр. 3, арк. 107). 19.01.1946 р. було створено комісію для розробки інструкції по інвентаризації фондів, до складу якої увійшов І. В. Бондар (НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-“л”, спр. 4, арк. 6).



**Рис. 7.** І. В. Бондар і Є. А. Румянцев під час реставрації мізинського браслету, 1959 рр.

Восени 1946 р. до музею повернулися реєвакуйовані експонати з дорогоцінних металів, що раніше перебували у Київській обласній конторі Держбанку, які у 1941 р. були вивезені спочатку до Москви, потім – до м. Уфи. У 1946 р. вони надійшли до Держсховища у м. Москві (Безкоровайна, 2016, с. 310). 3.10.1946 р. І. В. Бондаря відрядили до Москви для отримання музейних цінностей за наказом № 1006 від 18.09.1946 р. Комітету в справах культурно-освітніх установ при Раді Міністрів УРСР (НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-“л”, спр. 4, арк. 86). У складі комісії І. В. Бондар здійснив у Москві перевірку 41 ящика з музейними цінностями різних музеїв УРСР (ЦДАВО, ф. 4762, оп. 1, спр. 72, арк. 12–13; Києво-Печерська ..., 2016, с. 23).

З 21.09.1946 р. у ДРІМ розпочала працювати комісія по перевірці роботи музею (ЦДАВО, ф. 4762, оп. 1, спр. 75). У висновках комісії робота керівництва музею директора Г. А. Миколаєнко та її заступника І. В. Бондаря була оцінена доволі негативно. Серед недоліків вказувалися як об'єктивні обставини (зокрема, незавершеність ремонту), так і



претензії до співробітників, що працювали при німцях, перебували на окупованій території, або мали “буржуазно-націоналістичні” погляди. І. В. Бондаря було рекомендовано понизити в посаді і перевести на місце головного зберігача фондів. Наслідком перевірки стало кілька звільнень, проте рекомендації відносно І. В. Бондаря були проігноровані, який залишився на своїй посаді. На початку наступного року в музеї розпочала роботу нова комісія, яка проводила обстеження-ревізію 17–28.01.1947 р. Ця комісія, ще менш доброзичлива ніж попередня, також знайшла багато недоліків в роботі, більшість з яких мали об’єктивні причини, продиктовані важкими умовами післявоєнної відбудови. Зокрема, були претензії і до І. В. Бондаря. Так, він був проти взяття на бухгалтерський облік з умовною оцінкою експонатів, що не були закуплені музеєм, а поступали безкоштовно: *“Поступаючі експонати оформлюються актами і беруться на облік, але експонати, що поступають до музею безкоштовно, не всі обліковуються завдяки протидіям з боку заступника директора тов. Бондаря, який вважає, що речі, поступаючі безкоштовно, не повинні оцінюватись і перебувати на обліку в бухгалтерії”* (НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-л, спр. б/н, арк. 35). Результати перевірки стверджували, що Г. А. Миколаєнко та І. В. Бондар не забезпечили належне керівництво музеєм. За наступною постановою Комітету у справах культурно-освітніх установ від 17.02.1947 р. директора Г. А. Миколаєнко мали змістити з посади, а І. В. Бондарю винести сувору догану і попередження про можливе усунення з посади.

Керівництво ДРІМ швидко змінювалося, з 28.01.1947 р. до виконання обов’язків директора приступив І. Я. Кирса<sup>20</sup>, а 25.04.1947 р. директором було призначено А. П. Вікторова<sup>21</sup>. Проте І. В. Бондар продовжував залишатися на своїй посаді.

Надалі, за наказом Комітету в справах культурно-освітніх установ № 553 від 22.10.1947 р. мала бути посилена робота по інвентаризації музейного зібрання. Керувати інвентаризацією усіх музейних фондів призначили І. В. Бондаря (НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-“л”, спр. 6, арк. 140). Зміна його положення в музеї відбулася з приходом нового директора Г. Я. Полешка<sup>22</sup>, який приступив до виконання обов’язків з 24.06.1948 р. Колишнього директора А. П. Вікторова було переведено на посаду заступника директора з наукової

---

<sup>20</sup> Кирса (Кирса) Іван Якович – в 1940–1941 рр. був заступником наркома освіти, у 1943–1944 рр. – уповноваженим з реєстрації музейних фондів Наркомосвіти УРСР. 28.01–24.04.1947 р. – директор ДРІМ. Надалі – заступник голови Комітету в справах культурно-освітніх установ та ректор Полтавського педагогічного інституту (Києво-Печерська..., 2016, с. 1085; НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-“л”, спр. 5, арк. 15).

<sup>21</sup> Вікторов Андрій Петрович (1903 р. н.) з 25.04.1947 р. – директор ДРІМ. У 1948 р. очолював комісію по розподілу культурних цінностей, що повернулися з Німеччини. Цього ж року переведений на посаду заступника директора музею з наукової частини. Після смерті Г. Я. Полешка став в. о. директора музею (НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-“л”, спр. 5, арк. 41; Києво-Печерська..., 2016, с. 1051).

<sup>22</sup> Полешко Георгій Якович (1890–1950) – з липня 1948 р. – директор ДРІМ. Обіймав цю посаду до 31.05.1950 р., коли раптово помер на очах співробітників музею (Шаповал, 2018, с. 315–325; НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-“л”, спр. 8, арк. 70).

частини, а І. В. Бондаря – з 1.07.1948 р. на посаду головного зберігача фондів (НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-“л”, спр. 6, арк. 94, 95).

Після зміни керівництва музею Комітет видав наказ № 470 від 21.07.1948 р. про закінчення роботи по інвентаризації фондів до 1.10.1948 р., а забезпечення своєчасного завершення роботи доручалось головному хранителю І. В. Бондарю (НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-“л”, спр. 6, арк. 75). Робота з відбудови музею була настільки напруженою, що впродовж кількох років (1943–1949) І. В. Бондар не мав відпустки.

Відповідальну роботу головного зберігача фондів І. В. Бондар поєднував з археологічними дослідженнями. У 1945 р. І. В. Бондар був учасником Дніпровської експедиції під керівництвом М. Я. Рудинського (ДАК, ф. р-1260, оп. 2, спр. 1, арк. 4). Експедиція досліджувала порожисту частину Дніпра, яка стала доступною через руйнування Дніпрогесу. Того ж року він брав участь у дослідженні Переяслава Х–ХІІІ ст. під керівництвом Б. А. Рибаківа. У 1946 р. він працював у київській експедиції під керівництвом М. К. Каргера (НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-“л”, спр. 4, арк. 69).

11.12.1952 р. І. В. Бондаря перевели на посаду наукового співробітника (НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-“л”, спр. 10, арк. 3). Комісія передала фонди новому головному зберігачу І. П. Коновалову. Проте вже з 23.10.1954 р. його підвищили до старшого наукового співробітника (НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-“л”, спр. 13, арк. 131).

Іван Васильович продовжував опікуватись експонатами, що були в свій час евакуйовані до м. Уфі, повернулись до музейної збірки і потребували реставрації<sup>23</sup>. Один з таких моментів зафіксовано на фото, де реставратор Є. А. Румянцев, запрошений з Ленінграду у 1959 р., здійснює реставрацію унікального мізинського браслету з бивня мамонта у присутності І. В. Бондаря, на той час ст. наукового співробітника відділу “Київська Русь” (рис. 8)<sup>24</sup>.

У 15.06–15.07.1957 р. була проведена археологічна експедиція в м. Острозі Рівненської обл. в складі експедиції був І. В. Бондар і науковий співробітник Н. І. Шендрік. Колекція, зібрана під час розкопок, наразі зберігається в НМІУ.

---

<sup>23</sup> Мізинські вироби з бивня мамонта, як і інші цінні експонати ЦІМ, надійшли до Башкирського державного художнього музею ім. М. В. Нестерова (Себта, 2016, с. 19–22; Радієвська, Себта, Сорокіна, 2018, с. 833).

<sup>24</sup> Музей заключив з реставратором Румянцевим Євгенієм Арсенійовичем трудовий договір про здійснення реставрації унікальних виробів з бивня мамонта з Мізинської та Кирилівської палеолітичних стоянок в кількості 27 од. Музей оплатив реставратору роботу, вартість проїзду в купейному вагоні та добові. (Трудовий договір № 6 від 10.12.1959; Акт № 7 від 12.12.1959; Дефектний акт № 8 від 10–15.12.1959; Акт № 9 від 15.12.1959; Протокол № 10 від 18.12.1959; Акт № 11 від 24.12.1959).

Постановою Ради міністрів УРСР від 22.11.1963 р. № 1300 при музеї було створено спецвідділ “Золота кладова” (Старченко, 1999, с. 7). Мета створення визначалась як демонстрація експонатів з фондів музею. Для організації її було виділено корпус № 12 Київського лаврського заповідника (НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-“л”, спр. 10, арк. 3). Наказом Міністра культури № 378 від 28.12.1963 р. завідувачем була призначена О. Д. Ганіна. (з 8.01.1964 р.) (Клочко, Березова, 2021). Для будівництва експозиції новому підрозділу передавалися експонати з дорогоцінних металів, каміння та нумізматики. Пізніше І. В. Бондаря призначили зберігачем фондів відділу “Золота кладова” з 12.02.1964 р. (НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-“л”, спр. 10, арк. 14, 48). Розпочалась напружена і відповідальна робота. Так, за час від 14.02 до 1.09 було прийнято 5111 предмет з золота, 6912 предметів з срібла, нумізматичну колекцію в кількості 61718 од. З 15.06 до 1.07 було прийнято 712 експонатів з Інституту археології АН УРСР, а також 1595 експонатів, що надійшли з 17 музеїв України (НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1, спр. 276, арк. 2 зв,3). Фондова робота поєднувалась з науково-експозиційною та організаційними питаннями. Наступного року від ІА АН УРСР було прийнято 301 од. з дорогоцінного матеріалу, 633 од. від Миколаївського музею та приватних осіб. Продовжувалась інвентаризація та фотофіксація матеріалів, що надійшли до “Золотої кладової”, складались інвентарні картки, брались на облік фотонегативи, відбирались експонати для реставрації (НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1, спр. 305, арк. 5–7).

У 1965 р. співробітники відділу О. Д. Ганіна і І. В. Бондар розгорнули активну роботу по вивченню і систематизації експонатів та колекцій з дорогоцінних металів, підготували завдання по виготовленню художнього проекту побудови експозиції, надавали різні консультації художникам і будівельникам, які займалися її проектуванням. В кінці року вони приступили до складання тематико-експозиційного плану (НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1, спр. 263; Клочко, Березова, 2021).

З 1965 р. спецвідділ розпочав функціонування вже як окрема філія, яку у 1968 р. перейменували у “Музей історичних коштовностей України”. З січня 1967 р.

І. В. Бондар став головним зберігачем фондів музею-філіалу. Під час роботи в філіалі він провів велику роботу з приймання та інвентаризації всього матеріалу, на експонати з дорогоцінних металів складав інвентарні картки. Брав участь у підборі експонатів для експозиції і складанні тематико-експозиційного плану.

І. В. Бондар продовжував працювати в музеї до 1978 р. В останній час хворів, був відсутній на роботі, за наказами директора кілька разів доводилось комісійно відкривати



Рис. 8. І. В. Бондар, 1960-ті рр.



сховище для вилучення облікової документації, щоб прийняти на постійне зберігання археологічні експонати з ІА АН УРСР (НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1, спр. 756, арк. 144, 153). Отримавши довідку ВТЕК про встановлення інвалідності першої групи І. В Бондар звільнився з роботи<sup>25</sup>. Помер Іван Васильович 6.09.1984 р.

І. В. Бондар віддав музейній роботі близько 46 років свого життя. Факти його насиченої подіями біографії цікаві і заслуговують на висвітлення в музеєзнавчій літературі. Не дивлячись на важкі, складні умови життя і праці, буремні події, І. В. Бондар старанно виконував свої обов'язки, неодноразово організовував переміщення музейного зібрання, брав активну участь в археологічних експедиціях, поповнював збірки музею, зокрема археологічну, створював нові експозиції, виставки, надавав методичні поради іншим музейним установам, рятував музейні скарби під час Другої світової війни, відбудовував музей, брав активну участь у створенні Золотої скарбниці України.

*Автори висловлюють щиру подяку к.і.н. А. С. Яненко, та Г. О. Станиціній за консультації і надані матеріали.*

### Джерела та література

- ДАК. – Ф. р-1260. – Оп. 1. – Спр. 6.
- ДАК. – Ф. р-1260. – Оп. 1. – Спр. 7.
- ДАК. – Ф. р-1260. – Оп. 2. – Спр.1.
- ДАКО. – Ф. 742. – Оп. 1. – Спр. 175.
- НА ІА НАНУ. – Ф. ІА/К. – № 5/1.
- НА ІА НАНУ. – Ф. ІМК. – № 3.
- НА ІА НАНУ. – Ф. ІМК/К. – № 4.
- НА НМІУ. – Ф. р-1260. – Оп. 1-“л”. – Спр. 1.
- НА НМІУ. – Ф. р-1260. – Оп. 1-“л”. – Спр. 2.
- НА НМІУ. – Ф. р-1260. – Оп. 1-“л”. – Спр. 3.
- НА НМІУ. – Ф. р-1260. – Оп. 1-“л”. – Спр. 4.
- НА НМІУ. – Ф. р-1260. – Оп. 1-“л”. – Спр. 5.
- НА НМІУ. – Ф. р-1260. – Оп. 1-“л”. – Спр. 6.
- НА НМІУ. – Ф. р-1260. – Оп. 1-“л”. – Спр. 10.
- НА НМІУ. – Ф. р-1260. – Оп. 1-“л”. – Спр. 13.
- НА НМІУ. – Ф. р-1260. – Оп. 1-л. – Спр. б/н.
- НА НМІУ. – Ф. р-1260. – Оп. 1. – Спр. 25-б.
- НА НМІУ. – Ф. р-1260. – Оп. 1. – Спр. 33.
- НА НМІУ.– Ф. р-1260.– Оп. 1. – Спр. 263.
- НА НМІУ.– Ф. р-1260.– Оп. 1. – Спр. 276.

---

<sup>25</sup> За наказом № 134 від 24.11.1978 р. головний хранитель Бондарь І. В. був звільнений “...в зв’язку з встановленням інвалідності першої групи і припиненням роботи. Підстава: Довідка ВТЕК Ленінського району м. Києва № 128700 від 23.XI. 1978 р.” (НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1, спр. 756, арк. 221).

- НА НМІУ. – Ф. р-1260. – Оп. 1. – Спр. 305.  
 НА НМІУ. – Ф. р-1260. – Оп. 1. – Спр. 756.  
 НА НМІУ. – Ф. р-1260. – Оп. 3. – Спр. 2.  
 ЦДАВО України. – Ф. 166. – Оп. 11. – Спр. 372.  
 ЦДАВО України. – Ф. 4762. – Оп. 1. – Спр. 68.  
 ЦДАВО України. – Ф. 4762. – Оп. 1. – Спр. 72.  
 ЦДАВО України. – Ф. 4762. – Оп. 1. – Спр. 75.  
 ЦДАГО України. – Ф. 263. – Оп. 1. – Спр. 33050фп.  
 ЦДАГО України. – Ф. 263. – Оп. 1. – Спр. 36371фп.  
 ЦДАГО України. – Ф. 263. – Оп. 1. – Спр. 37201фп.  
 Безкоровайна Ю.Г. Доля археологічних коштовностей Центрального історичного музею (1930–1940-ві рр.) мовою документів // Археологія і фортифікація України. Збірник матеріалів VI Міжнародної науково-практичної конференції. – Кам'янець-Подільський, 2016. – С. 309–316.  
 Безкоровайна Ю.Г., Сорокіна С.А. Експозиція відділу “Київська Русь” Центрального історичного музею ім. Т. Г. Шевченка в Києві (1937–1941) // Науковий вісник Національного музею історії України. – Вип. 3. – К., 2018. – С. 175–194.  
 Білокінь С. Музей України (Збірка П. Потоцького): Дослідження, матеріали. К., 2006. – 476 с.  
 Білокінь С. Словник музейників України (1917–1943 рр.) / (Електронний ресурс) – Режим доступу: <http://www.s-bilokin.name/Personalia/MuseumWorkers/B.html> (дата звернення 30.05.2021 р.).  
 Києво-Печерська Лавра у часи Другої світової війни. Дослідження. Документи / Упоряд. Т.М. Себта, Р.І. Качан; Відп. ред. Г.В. Боряк; Ред. кол.: О.О. Маврін, Г.В. Папакін, С.В. Пивоваров, В.М. Піскун. НАН України. – К., 2016.  
 Клочко Л.С., Березова С.А. Історія Музею історичних коштовностей України в особистостях. Оксана Давидівна Ганіна // Музейні читання. Матеріали конференції "Ювелірне мистецтво – крізь віки". – К., 2021. – С. 7–19.  
 Ковтанюк Н.Г., Шовкопляс Г.М. Сторінки історії музею (20–50-ті роки ХХ ст.) // Національний музей історії України: його фундатори та колекції. – К., 1999. – С. 3–24.  
 Радієвська Т.М., Сорокіна С.А., Завальна О.М. Мандри археологічних колекцій Національного музею історії України в 1930-х роки // Праці центру пам'яткознавства. – Вип. 29. – К., 2016. – С. 183–200.  
 Радієвська Т.М., Себта Т.М., Сорокіна С.А. Документи свідчать: вивезення на захід збірок Крайового музею до- і ранньої історії в Києві у 1943–1945 рр. // Український археографічний щорічник. – К., 2018. – Нова серія. Вип. 21/22. – Т. 24/25. – С. 799–860.  
 Себта Т. Києво-Печерська Лавра на початку Німецько-радянської війни та під час нацистської окупації (1941–1943) // Києво-Печерська Лавра у часи Другої світової війни. Дослідження. Документи / Упоряд. Т.М. Себта, Р.І. Качан та інші. – К., 2016. – С. 13–92.  
 Станиціна Г. “Скарби на склі”: колекція фотонегативів з фондів Наукового архіву Інститут археології НАН України // Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині. – Вип. 21. – Львів, 2017. – С. 198–213.  
 Старченко О.В. Золота скарбниця України // Музейні читання: Матеріали наук. конф. присвяч. 30-річчю з дня відкриття Музею історичних коштовностей України. – К., 1999. – С. 7–15.  
 Стрельник М.О. Історичний досвід експозиційної роботи Національного музею історії України (на матеріалах розділу “Східні слов'яни та давньоруська держава Київська Русь”) // Український музей. – К., 2003. – С. 29–36.  
 Центральний історичний музей ім. Т. Шевченка в м. Києві. Короткий довідник. – К., 1941. – 56 с.  
 Цикора С. Золотая Одиссея. Документальный рассказ // Известия. – 22, 23 октября 1970. – №№ 250, 251. – С. 6, 4.

Чміль Л.В., Шепель Л.Ф. Нові дані про невідомі фаянсові заводи ХІХ ст. на правобережному Поліссі: уривки з праці О. П. Оглобліна “Промисловість Правобережного Полісся в минулому і сучасному” (науковий звіт експедиції за 1932 р. // Археологія і давня історія України. – Вип 4 (29). – К., 2018. – С. 403–412.

Шаповал С.М. Директор державного історичного музею Полешко Г. Я. та його польова книжка № 1/п військового командира 2-ої Донецької стрілецької дивізії військомдива (за матеріалами Наукового архіву Національного музею історії України) // Науковий вісник Національного музею історії України: Зб. наук. пр. – Вип. 3. – Київ, 2018. – С. 315–325.

Юркова О. В. Клименко Пилип Васильович // Енциклопедія історії України. – Т. 4: Ка – Ком. – К., 2007 – С. 348–349.

Яненко А. Археологічний музей Всеукраїнської академії наук. – К.: НКПІКЗ, 2017.

Яненко А. С. Підготовка музейних працівників в аспірантурі Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Г. Шевченка у другій половині 1920-х – на початку 1930-х рр. // Сіверщина в історії України. Збірник наукових праць. – Вип. 8. – Київ; Глухів, 2015. – С. 286–299.

### **Summary**

The life of Ivan Vasiliovich Bondar (1901–1984) was in close connection with the history of the National Museum of the History of Ukraine (NMHU). His life was difficult, but captivating. The son of poor peasant and farmhand, he made the museum career from aspirant to museum director. In the most crucial times of the museum history I. V. Bondar always appeared in the center of events. He took an active part in moving the museum from one place to another, created expositions, took part in excavations of prominent archaeological sites, avoided accusations in sabotage, saved museum gold during evacuation to Ufa, led the museum in most difficult periods of time, fought against German invaders, got in captivity and escaped, hid on the occupied territory, raised the museum from the ruins after the end of the occupation. After that his “quiet and calm” existence of the modest museum worker was full of rise and fall. From 1964 his destiny was closely related to “the Museum of Historical Treasures of USSR”.

**Keywords:** Ivan Vasiliovich Bondar, the All-Ukrainian Historical Museum, the Central Historical Museum, the Kyiv State Historical Museum, the National Museum of Ukrainian History.



# ХУДОЖНЯ ТВОРЧІСТЬ

## ДАВНИНИ





## ПЕРШИЙ МОРДВИНІВСЬКИЙ – ТРАГІЧНА ДОЛЯ ЗРАЗКОВОГО КУРГАНУ

*У статті розглядається історія дослідження Першого Мордвинівського кургану, спроб публікації матеріалів розкопок пам'ятки та доля колекції знахідок, залишки якої зберігаються зараз в різних музеях України та Росії.*

*Ключові слова: скіфи, Перший Мордвинівський курган, М. І. Ростовцев, М. О. Макаренко, Державний Ермітаж, Харківський історичний музей імені М. Ф. Сумцова.*

### Історія розкопок Першого Мордвинівського кургану

Історія дослідження Першого Мордвинівського кургану складається з низки драматичних, подекуди трагічних подій, квінтесенцію яких дуже вдало висловив О. М. Лесков: «Є кургани багатші та бідніші, ніж цей, вище та нижче за нього, але немає кургану з більш сумною долею» (Лесков, 1981, с. 154). Подібна сентенція справедлива як по відношенню до загублених знахідок і польової документації розкопок, так і стосовно долі головних учасників цього проекту – М. І. Ростовцева, який не визнав радянську владу і був вимушений емігрувати з країни, і М. О. Макаренка, переслідуваного, відправленого на заслання і, зрештою, розстріляного цією ж владою.

Розкопки Першого Мордвинівського кургану були заплановані як методично зразкові, з повним дослідженням курганного насипу, точними обмірами та фіксацією всіх знахідок. Усвідомленню необхідності проведення подібних розкопок та удосконалення методики дослідження курганів багато в чому сприяла польова практика професора Санкт-Петербурзького університету М. І. Веселовського, який мав одночасно величезну працездатність та рідкісний талан на яскраві знахідки, але водночас досить зневажливо ставився до багатьох сторін польової роботи (Манцевич, 1987, с. 67; Алексеев, 1996, с. 131; Галанина, 1997, с. 28; Мозолевский, Полин, 2005, с. 25–28; Полин, 2011, с. 208, 209). Насип кургану він розглядав як зайву перешкоду до знахідок, а обміри та малюнки були недбалими і часто не відповідали дійсності, як відзначав і сам М. О. Макаренко в листі до Л. А. Мацулевича від 12 квітня 1933 р., згадуючи огляд кургану Солоха, проведений ним в 1914 р. (Манцевич, 1987, с. 6).

Своїм народженням ідея проведення «зразкових» розкопок скіфського кургану зобов'язана професору Санкт-Петербурзького університету, основоположнику наукового скіфознавства М. І. Ростовцеву (Ростовцев, 1925, с. 422; Лесков, 1981, с. 155; Зуев, 1997, с. 69; Мозолевский, Полин, 2005, с. 28). Матеріальну допомогу в реалізації цього задуму надав граф О. О. Мордвинов, який запропонував розкопати курган в одному зі своїх маєтків в Дніпровському повіті Таврійської губернії і виділив для цієї мети необхідні кошти.



Безпосереднє керівництво розкопками кургану здійснював Микола Омелянович Макаренко, випускник Петербурзького археологічного інституту, співробітник Імператорського Ермітажу, що мав на цей час більш ніж десятирічний досвід дослідження найрізноманітніших археологічних пам'яток (ОАК 1913-15, 1918, с. 229). З інших учасників експедиції сам М. О. Макаренко окремо виділяв підполковника М. Я. Кожевнікова, який проводив топографічну зйомку місцевості і самого кургану, а також С. П. Петренка, наглядача над робітниками з Керчі. Найближчим помічником М. О. Макаренка став співробітник Санкт-Петербурзького університету В. В. Саханьов, який виконував на розкопках роботу кресляра і фотографа.



**Рис. 1.** Золоті прикраси з Першого Мордвинівського кургану, втрачені під час евакуації з Харкова у 1941 р. (за Лесков, 1974).

Розкопки тривали 2,5 місяці. За цей час була знята південна частина насипу кургану за особливою методикою – «вертикальними паралельними перерізами, що проходили через кожні 1,5 м, зі збереженням двох перпендикулярних, до основних перетинів, перемичок для контрольного спостереження» (Макаренко, 1916, с. 270, рис. 1, 2). Під знятою частиною насипу, спорудженого в два прийоми, було виявлено дві могили. Центральна могила складалася із вхідного колодязя з чотирма кутовими камерами, двома пограбованими (де були зібрані кілька десятків золотих пластинок), і двома незайманими, що виявилися могилами слуг (в одній було знайдено амфору, в іншій – декілька амфор та бронзовий казан). Одна з пограбованих камер (північно-східна) залишилася недослідженою, але сам М. О. Макаренко це не згадує – про цю «таємницю» розповів М. І. Ростовцев (Ростовцев, 1925, с. 423). Остаточно камера була розкопана пізнішими розкопками О. М. Лескова (Лесков, 1974, с. 53). У незайманій боковій могилі виявили парне поховання знатної дівчини 15–17 років та її служниці. Головну небіжчицю супроводжував багатий інвентар. Головний убір, розшитий круглими бляшками, вінчала фігурка пташки. Поблизу черепа знайдено сережки з підвісками у вигляді голови цапа. Руки були прикрашені золотими браслетами, пальці – перснями: шістьма з круглим щитком і двома зі щитком зі скляного циліндрика. Сукня розшита золотими пластинками із зображенням «розеток, масок, звірів». По п'ять квадратних апликацій із зображенням богині і скіфа прикрашали манжети рукавів. На грудях знаходилося золоте намисто з 15 пластинок – 2 кінцевих трикутних, між якими було нанизано 13 пластинок із зображенням крилатої змієногої істоти з бородою, де до кожної з пластинок кріпилася через раз одна або дві підвіски. Біля голови були знайдені срібний ритон, дерев'яна куляста посудина, залізні ножі, шила, дерев'яна коробочка. Біля кістяка служниці в дерев'яному ящику лежало дзеркало і коробка з білилами, фарбою і намистом. Поблизу шиї виявлено кілька намистин, на руці – залізний браслет (Макаренко, 1916, с. 271, 272).

Однак у 1914 р. розкопки кургану були припинені «через обставини воєнного часу» (Макаренко, 1916, с. 272), і північна частина насипу залишилася недослідженою. Скоріш за все, на заваді розкопок стали не власне військові дії, які проходили далеко від Таврійської губернії, і не заклопотаність самого М. О. Макаренка, який отримав вже у наступному, 1915 р., Відкритий лист на розкопки в різних повітах Полтавської, Харківської та Чернігівської губерній (в той час як ряд дослідників отримали дозволи на розкопки у Таврійській губернії) (ОАК 1913–15, 1918, с. 230). Ймовірно, що зупинку робіт на кургані

слід пов'язувати, перш за все, з від'їздом на фронт головного мецената проекту графа О. О. Мордвинова<sup>26</sup>.

Остаточно завершила розкопки Першого Мордвинівського кургану Херсонська експедиція Інституту археології АН УРСР під керівництвом О. М. Лєскова. Була знята північна частина насипу, під якою не виявили поховань, але підтвердили спорудження насипу, складеного зі шматків дерну, у два прийоми та прослідкували деякі інші особливості її конструкції, а також натрапили на залишки слідів тризн. Розчистили та накреслили плани обох могил та грабіжницького ходу. Бокова могила та три камери центральної виявилися порожніми, у північно-східній камері було знайдено уламки панцира з залізних платівок, роздавлену амфору, камінь від праці та кістки коня на зотлілому дерев'яному блюді (Лєсков, 1974, с. 48–53).

### **Спроби публікації матеріалів кургану**

У 1916 р. М. О. Макаренко опублікував у науково-популярному журналі «Гермес» невелику статтю, і проілюстрував її шістьма фотографіями, на яких було зображено процес розкопок і деякі знахідки (Макаренко, 1916, с. 267–272). Більш повну публікацію про розкопки кургану М. О. Макаренко планував здійснити після остаточного його дослідження. Однак ні першому, ні другому статися не судилося. Спочатку революція, а потім громадянська війна круто змінили життя вченого. Виїхавши у відрядження навесні 1919 р. з Петрограда в Україну, М. О. Макаренко приймає рішення не повертатися до Росії, а залишитися, щоб «бути корисним батьківщині» (Габ, Супруненко, 1993, с. 40, 41). Активно долучившись до культурного та наукового життя, М. О. Макаренко все ж погано вписався в реалії радянської дійсності, що призвело до частих змін місця роботи та конфліктів з владою. Але діяльна польова робота вченого не припинялася. Як і до революції, він досліджував археологічні пам'ятники самого широкого хронологічного діапазону – від кам'яної доби до середньовіччя. Вінцем цієї роботи стали розкопки знаменитого Маріупольського могильника, що отримали світове визнання (Макаренко, 1933). Однак про плани чи хоча б бажання у М. О. Макаренка закінчити дослідження північної частини насипу Першого Мордвинівського кургану невідомо нічого. Вірогідно, що вчений чітко розумів примарність спроби отримати необхідні кошти від держави, час же меценатів безнадійно канув у Лету.

---

<sup>26</sup> З початком війни, 11 серпня 1914 р. граф О. О. Мордвинов вступив до Іноземного легіону у Франції. Ненадовго приїхавши в Росію наприкінці 1914 р., уже в серпні 1915 р. повернувся до Франції з дорученням від Головного Військово-технічного управління російської армії щодо сприяння «налаштування в Росії виробництва спеціальної сталі для кування валів авіадвигунів та розробки типу 300-сильного двигуна». У 1918 р. служив в авіаційному підрозділі Іноземного легіону. Залишився жити в Парижі, де і помер 13 лютого 1950 р. (Мордвинов, 2014, именной указатель).

Але матеріали розкопок 1914 р. М. О. Макаренком були оброблені і підготовлені до видання. Вчений мав намір здійснити публікацію монографії в одній із західноєвропейських країн, про що повідомляв Е. Х. Міннза у листі від 27 квітня 1928 р. – «Хочу опублікувати свой Мордвиновский курган где-нибудь в Европ(ейских) странах. У нас на это сил не хватит. Посоветуйте где? Около 25 таблиц + около 30–40 рисунков в тексте и сам текст около 6–7 печатн(ых) листов. Не вещами, а теми открытиями об устройстве Мордв(иновский) курган занимает исключит(ельное) положение. Правда и сам похорон и вещи интересны. Кто бы мог опубликовать? Но, в приличном виде» (Кузьминых, Усачук, 2017, с. 76, 77).



**Рис. 2.** Золоті пластинки, пронизки та підвіска з Першого Мордвинівського кургану, втрачені під час евакуації з Харкова у 1941 р. (за Лєсков, 1974).



За обсягом і кількістю ілюстративного матеріалу повинна була вийти солідна монографія, безсумнівно, затребувана і в наш час. Однак реалізації цього плану завадила низка трагічних подій у житті М. О. Макаренка. У 1934 р. вченого було заарештовано і заслано до Казані. До заслання М. О. Макаренку вдалося вивезти бібліотеку та архів, включаючи і рукопис книги, але спокійно працювати вченому не дали. У 1936 р. його заарештували повторно, засудили до ув'язнення на три роки і відправили до Томської колонії. В кінці 1937 р. висунули нове звинувачення і засудили до розстрілу. 4 січня 1938 р. життя М. О. Макаренка обірвалося.

Вдова М. О. Макаренка Анастасія Сергіївна залишилася в Казані і проживала там до самої смерті у 1966 р. У 50-ті роки з нею тісно спілкувався донецький (тоді м. Сталіно) археолог В. М. Євсєєв, якому вдова передала (продала) частину книг та інших матеріалів з бібліотеки та архіву вченого. Серед цих матеріалів В. М. Євсєєв бачив рукопис книги про Перший Мордвинівський курган і навіть планував її видати, про що сповістив М. Я. Рудинського, який підтримав ці наміри в одному із своїх листів<sup>27</sup>: *«Спасибо большое за память о моем желании получить данные о раскопках I<sup>го</sup> Мордвиновского кургана. Я – после некоторых рассказов Н.Е. об этих раскопках, как и после памятного доклада о раскопках Соханева и Ростовцева в 1916 году, считаю их опорными в исследованиях скифских курганов. Как хорошо было бы издать имеющиеся об этом материалы Н.Е.! Вы сделали бы огромное дело, многоуважаемый Виктор Михайлович, собрав эти материалы»* (з листа М. Я. Рудинського В. М. Євсєєву від 15 січня 1953 р.) (Кузьминых, Усачук, 2017, с. 76). Однак 11 вересня 1955 р. В. М. Євсєєв раптово помер і, швидше за все, отримати рукопис від вдови М. О. Макаренка не встиг. А. М. Усачук, добре знайомий з архівом В. М. Євсєєва, підтвердив відсутність у ньому будь-яких матеріалів, пов'язаних з Першим Мордвинівським курганом. На даний час доля рукопису книги залишається невідомою.

З побіжних звернень до матеріалів кургану слід відзначити коротку характеристику пам'ятки, надану М.І. Ростовцевим (Ростовцев, 1925, с. 422, 423), а також підготовлений Н. А. Онайко звід античного імпорту з пам'яток Придніпров'я та Побужжя, в якому предмети з Першого Мордвинівського кургану зайняли декілька позицій (Онайко, 1970, кат. 248, 446, 450, 459, 465, 478, 490, 492а–м, 535), хоча безпосередньо зі знахідок було опубліковано лише зображення срібного ритона (Онайко, 1970, табл. XVI, 446).

До цього часу найбільш повна інформація про курган репрезентована у науково-популярному виданні, підготовленому О. М. Лесковим. Дослідник коротко описав розкопки М. О. Макаренка та свої, 1970 р., проілюструвавши розповідь кількома фотографіями знахідок з розкопок 1914 р., знайдених в архіві ІМК (тоді – Ленінградському відділенні ІА АН СРСР). В кінці розповіді О. М. Лесков оголосив про намір підготувати наукове видання,

---

<sup>27</sup> Збережено стиль і орфографію.

присвячене кургану, в якому, окрім результатів власних розкопок, планував використати матеріали фотоархіву ІМК та дані з інвентарної книги Державного Ермітажу (Лесков, 1974, с. 45–54, рис. 36–42, 48). Згодом, дослідник ще декілька разів коротко оповідав про розкопки кургану (Leskov, 1974, S. 93–95, Abb. 127; 130–135; Лесков, 1981, с. 154–158; 2019, с. 228–233), але задум щодо публікації матеріалів розкопок Першого Мордвинівського кургану так і залишився нереалізованим.

Справжнім проривом у публікації матеріалів, пов'язаних з дослідженням Першого Мордвинівського кургану, став 2021 р. Колективом авторів з Інституту історії матеріальної культури (м. Санкт-Петербург, РФ) були опубліковані архівні матеріали розкопок Першого Мордвинівського кургану, а саме — більше сотні фотографічних знімків, виконаних під час розкопок Першого Мордвинівського кургану, а також фотографії предметів із кургану, з архіву ІМК та фондів Державного Ермітажу. В монографії також репрезентовано декілька наукових розвідок, присвячених історії розкопок кургану (М. В. Медведєва), поховальній обрядності (Ю. А. Віноградов) та окремим категоріям поховального інвентарю — амфорам (С. Ю. Монахов, С. В. Полін), головному убору та золотому намисту шляхетної дівчини з Бокової могили (І. Ю. Шауб), золотим пластинкам та іншим прикрасам (А. Є. Терещенко та М. Ю. Вахтіна), дерев'яному посуду (М. Ю. Вахтіна) (Виноградов, Медведєва 2021). А також вийшло окреме дослідження, присвячене головному убору дівчини з Бокової могили, в якому були опубліковані матеріали кургану, що збереглися в фондах Харківського історичного музею імені М. Ф. Сумцова (Бабенко 2021, с. 51–84). Водночас старшим науковим співробітником Інституту археології НАН України С. В. Поліним в рамках виконання науково-видавничого проекту «Кургани України» готується аналітична публікація близько 200 скіфських курганів з розкопок Каховської / Херсонської експедиції під керівництвом О. М. Лєскова в 1968–1972 рр., де будуть репрезентовані матеріали як дореволюційних, так і новітніх розкопок Першого Мордвинівського кургану, а також повністю опублікована колекція знахідок, що зберігається в фондах Харківського історичного музею імені М. Ф. Сумцова. Отже, матеріали кургану нарешті будуть залучені до повноцінного наукового обігу, що буде найкращою даниною пам'яті дослідникам, причетним до розкопок цієї непересічної пам'ятки.

### **Історія колекції знахідок з Першого Мордвинівського кургану**

Історія колекції знахідок з розкопок 1914 р. не менш драматична. Частина знахідок до 1926 р. зберігалася в Імператорській Археологічній комісії<sup>28</sup>. У 1926 р. колекції з дореволюційних розкопок почали передавати до Ермітажу. Так, 5 червня були передані знахідки з Верхнього Рогачика (розкопки М. І. Веселовського 1914 р.), а двома днями

---

<sup>28</sup> Установа зазнала декілька перейменувань і з 1919 р. мала назву Російська Академія історії матеріальної культури, з 1926 року – Державна Академія історії матеріальної культури (скорочено ДАІМК).

пізніше, 7 червня, знахідки з Першого Мордвинівського кургану. Роки революцій та воєн, світової та громадянської, трансформації держави і її установ, не кращим чином позначилися на цілісності колекцій. Наприклад, з колекції золотих пластинок Верхнього Рогачика на час передачі їх до Ермітажу збереглися тільки трикутні аплікації, орнаментовані псевдозерню (Бабенко, 2015, с. 74–76). Була порушена цілісність і знахідок з Першого Мордвинівського кургану. Спочатку в інвентарній книзі Державного Ермітажу колекція знахідок з цього кургану складалася виключно із золотих виробів і була облікована під 43 інвентарними номерами (№№ Дн 1914/1–43). Серед них – 28 інвентарних номерів пластинчастих аплікацій (всього 262 бляшки), прикраса головного убору у вигляді пташки на квітці (2 номери), 2 браслета, 8 перснів – 6 з гладким щитком і 2 зі щитком зі скляного циліндра, 2 сережки (під одним номером), намисто з 15 ланок з підвісками (один номер) і одна підвіска (рис. 1–2). Цю колекцію разом зі знахідками з 5 інших скіфських курганів було відібрано Паритетною комісією для передачі в Україну, виходячи з міркувань, викладених у пояснювальній записці, підготовленій Г. І. Боровкою. Зокрема, щодо вибору Першого Мордвинівського кургану хранитель Державного Ермітажу навів наступні аргументи:

*«Из этой группы курганов первый «Мордвиновский курган» сам по себе, по своей мощности, уже один выдерживает сравнение с «Солохой». Вместе с тем же он имеет то преимущество, что это единственный действительно научно раскопанный скифский курган. Его раскопка производилась перед самым началом германской войны проф. Н. Макаренко, ныне продолжающим работать в г. Киеве. Материалы по этим раскопкам им еще не обработаны до конца и еще не были опубликованы. Даже сама раскопка кургана не была доведена до конца. Ясно, что дальнейшая работа по этому кургану – задача Украины. Научность этих раскопок обеспечивает представление и в Музее картины кургана во всех деталях сооружений, во всем его значении более полным образом, чем это возможно в отношении любого другого кургана. Вместе с тем этот курган содержит также как и курган «Солоха», боковое погребение, сохранившееся полностью совершенно не разграбленным. В отличие от «Солохи» это погребение женское, а не мужское, и не столь богатое. Но все его содержание было вскрыто с такой тщательностью, что все детали, все особенности его содержания, весь убор захороненной можно возобновить с абсолютной точностью, что, к сожалению, в отношении кургана «Солоха» сделать нельзя.*

*Так как это погребение все же беднее погребения, вырытого в кургане «Солоха», то для пополнения картины культуры в целом к Мордвиновскому кургану в предложении присоединены еще некоторые другие находки...» (Полин, Алексеев, 2018, с. 471).*

В Україну колекція була передана 31 січня 1932 р. і до війни знаходилася у Харкові, але довгий час була недоступна музейникам. Уже 27 листопада наступного року народним

комісаріатом освіти України була видана директива № 873/1 про передачу музейних цінностей на зберігання у Держбанк «виходячи з тривожної міжнародної ситуації в Європі» (Старченко, 1999, с. 10). Подібне положення зберігалось, щонайменше, до 1938 р., про що сповіщав О. О. Іессена завідувач відділом докласового суспільства Українського державного історичного музею І. Ф. Левицький, за свідченням якого музей *«смог использовать для своей экспозиции лишь самую незначительную долю железа и бронзы. Основная часть фонда этих могил, в нераспакованном виде, была сразу же сдана в Харьковский государственный банк, где и хранится до настоящего времени...»* (Алексеев, 2014, с. 36). Однак перед війною колекція з невідомих міркувань була передана до музею, і саме звідси вона було евакуйована з початком війни на схід. Можливо, перед війною музей не тільки встиг отримати ермітажну колекцію, але виставити багато предметів, у тому числі із золота, в своїй експозиції.



**Рис. 3.** Золоті пластинки з Першого Мордвинівського кургану з фондів Харківського історичного музею імені М. Ф. Сумцова (інв. № ЛБЗ-26-52):  
 1 – пластинки із зображенням чоловічої голови в профіль вправо;  
 2 – пластинки із зображенням чоловічої голови в профіль вліво;  
 3 – пластинки, прикрашені подвійною 8-пелюстковою розеткою. Фото автора.



Дитячими враженнями про екскурсію до Харківського історичного музею поділився в своїх спогадах О. М. Лесков, який відвідав його перед війною, в кінці травня – на початку червня 1941 р., відразу після закінчення першого класу: «... на всю жизнь запечатлелись в памяти очень высокие шкафы (учитывая мой тогдашний рост), заполненные разными древними вещами. Особенно запомнилась масса золотых украшений... Целые сокровища! О таких богатствах я читал только в сказках...» (Лесков, 2013, с. 192, 193). Можливо, саме предмети з переданих із Ермітажу колекцій скіфських старожитностей і були тією самою «масою золотих прикрас», що вразили уяву першокласника.

З початком війни знахідки з Першого Мордвинівського кургану розділили долю всього зібрання Харківського історичного музею, з тією лише різницею, що, найімовірніше, ця колекція, що складалася виключно із золотих прикрас, була повністю евакуйована з міста. Історія евакуйованих цінностей була описана неодноразово – 10 жовтня 1941 р. в один з вагонів з музейними колекціями на станції Алексеевка на Белгородщині потрапила бомба. Залишки, що збереглися, були упаковані у 8 ящиків і відправлені в Уфу, звідки повернуті в Україну і доставлені до Харкова 8 листопада 1944 р. (докладніше: Бабенко, 2018, с. 596–598). Наслідки війни виявилися для колекції шести скіфських курганів, переданих з Ермітажу, катастрофічними. Знахідки з двох курганів – Іллінецького та Шульгівки – були загублені повністю. З інших курганів трохи краще збереглися колекції Олександрополя та Чмиревої Могили (Бабенко, 2018; 2019). З Мельгуновського кургану вціліли лише кілька деталей палацових меблів – військових трофеїв передньоазійських походів скіфів (Бабенко, 2012).

Переважна частина колекції Першого Мордвинівського кургану також була втрачена – з Уфи повернулися всього лише 24 пластинки «монетного типу», по 12 аплікацій з зображенням чоловічої бородатої голови в профіль вправо та вліво, що прикрашали головний убір небіжчиці з бокової могили, та 3 пластинки із зображенням 8-пелюсткової розетки (рис. 3, 1–3). Але, як виявилось пізніше, при передачі археологічних колекцій у 1926 р. з ДАІМК до Державного Ермітажу, частина предметів з Першого Мордвинівського кургану була помилково атрибутована як знахідки з Кубані, і отримала відповідні номери інвентарної групи «Ку». Це непорозуміння було виправлене і розпізнані предмети були переведені в групу «Дн», отримавши наступні порядкові номери колекції Першого Мордвинівського кургану – Дн 1914 1/44–50. Колекцію поповнили дерев'яна посудина з двома ручками-опорами та фрагменти інших дерев'яних предметів – уламки циліндричної піксиди, виточеного стрижня, з двох частин (веретена?) (рис. 4, 1–5), коробочки та дощечок, а також кістяні пластинки з циркульним орнаментом і дві золоті трубочки-пронизки (з позначкою «центральна гробниця»). Крім цього, було встановлене походження з Першого Мордвинівського кургану



**Рис. 4.** Предмети з Першого Мордвинівсько кургану:  
 1 – дерев'яна посудина з двома ручками-опорами; 2, 3 – уламки дерев'яної піксіди;  
 4, 5 – уламки дерев'яного веретена (№ 1–5 зберігаються в Державному Ермітажі, інв. № Дн 1914 1/44–47);  
 6 – срібний ритон (зберігається в Державному Ермітажі, інв. № Куп 1926 1/158);  
 7 – скляне намисто, втрачене до передачі колекції з ДАІМК до Державного Ермітажу у 1926 р.;  
 8 – уламок панцира з покриттям із залізних платівок з розкопок О. М. Лєскова 1970 р.  
 (зберігається в Наукових фондах Інституту археології НАН України, колекція № 650)  
 (за Лєсков, 1974; Leskov, 1974; Виноградов, Медведева 2021).

срібного ритону / рогу, переданого в Ермітаж з ДАІМК разом з кубанськими колекціями в 1926 р. Цей ритон і досі має первинний інвентарний номер колекції – Куп 1926 1/158 (рис. 4, 6) (Онайко, 1970, с. 106)<sup>29</sup>.

Ще частина знахідок з Першого Мордвинівського кургану, що були згадані М. О. Макаренком у статті, швидше за все, так і не надійшла до Санкт-Петербурга (точніше – вже до Петрограду). Це кілька амфор та бронзовий казан з кутових камер центральної могили з поховань слуг, а також ряд знахідок з бокової могили – залізні ножі та шила, дзеркало (належало головній небіжчиці), залізний браслет, намисто (рис. 4, 7) (належало служниці). Можна лише припустити, що М. О. Макаренко, плануючи незабаром повернутися і закінчити розкопки кургану, взяв із собою до столиці, крім польової документації, лише найбільш цінні (з дорогоцінних металів) і найбільш крихкі (дерев'яні) предмети. Решта знахідок були тимчасово залишені десь неподалік недокопаного кургану і подальша їх доля невідома. Хоча принаймні декілька предметів були втрачені вже в ІАК/РАІМК/ДАІМК. Зокрема, скляне намисто, яке було сфотографоване разом із золотими прикрасами, але у 1926 р. до Ермітажу його не передали (рис. 4, 7).

Таким чином, зараз знахідки з Першого Мордвинівського кургану зберігаються в колекціях кількох музеїв. Матеріали розкопок М. О. Макаренка 1914 р. – в Державному Ермітажі і Харківському історичному музеї імені М. Ф. Сумцова, знахідки з розкопок О. М. Лєскова 1970 р. – у зібранні Наукових фондів Інституту археології НАН України (рис. 4, 8) (Leskov, 1974, Abb. 131; Карашевич, Карнаух, Корпусова та ін., 2007, с. 109).

**Подяки.** Висловлюю щирі подяки за вичерпні консультації завідувачу Відділом археології Східної Європи та Сибіру Державного Ермітажу А. Ю. Алексєєву та старшому науковому співробітнику ДОКМ А. М. Усачуку

---

<sup>29</sup> За повідомленням А. Ю. Алексєєва рукописну позначку «мордвиновский?» має і гладка срібна чаша без ніжки з трьома отворами на дні, записана спочатку в інвентар «кубанської колекції» під наступним за рогом номером. У 1936 р. чашу передано до Відділу Сходу Державного Ермітажу.

## Джерела і література

Алексеев А. Ю. О так называемых нащитных эмблемах скифской эпохи // Между Азией и Европой. Кавказ в IV–I тыс. до н.э. – СПб., 1996. – С. 130–134.

Алексеев А. Ю. Была ли Паритетная комиссия паритетной? // 250 историй про Эрмитаж: «Собрание пестрых глав...»: в 5 кн. Кн. 3. – СПб., 2014. – С. 30–37.

Бабенко Л. И. К истории коллекции предметов из Литого (Мельгуновского) кургана // РА. – 2012. – № 3. – С. 20–27.

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

Бабенко Л. И. Коллекция Александропольского кургана в собрании Харьковского исторического музея имени Н.Ф. Сумцова // Полин С. В., Алексеев А. Ю. Скифский царский Александропольский курган IV в. до н.э. в Нижнем Поднепровье. – К.; Берлин, 2018. – С. 591–627, 918–922.

Бабенко Л. И. Навершя з Чмиревої Могили // АДІУ. – 2019. – Вип. 4. – С. 295–312.

Бабенко Л. И. Головний убір дівчини-скіф'янки з Першого Мордвинівського кургану // Сходознавство. – 2021. – № 87. – С. 51–94.

Виноградов Ю. А., Медведева М. В. (ред.). Первый Мордвиновский курган. Архивное наследие ИИМК РАН. Т. 1. – СПб., 2021.

Галанина Л. К. Келермесские курганы. – М., 1997.

Граб В. И., Супруненко А. Б. Из эпистолярного наследия Н. Е. Макаренко // ДАС. – 1993. – Вып. 3. – С. 36–45.

Зуев В. Ю. М. И. Ростовцев. Годы в России. Биографическая хроника // Скифский роман. – М., 1997. – С. 50–83.

Карашевич І. В., Карнаух Є. Г., Корпусова В. М., Сон Н. О. Колекції доби раннього заліза та античних пам'яток Північного Причорномор'я // Колекції Наукових фондів Інституту археології НАН України. Каталог. – К., 2007. – С. 107–156.

Кузьминых С. В., Усачук А. Н. «С нетерпением жду ответа от Вас» (письма Н. Е. Макаренко Э. Х. Миннзу) // Ex Ungue Leonem: Сборник статей к 90-летию Льва Самуиловича Клейна. – СПб., 2017. – С. 64–92.

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

Лесков А. М. Из воспоминаний: начало // Харківський історіографічний збірник. – 2013. – Вип. 12. – С. 190–196.

Лесков А. М. Записки археолога. – М. 2019. – 612 с.

Лесков О. Скарби курганів Херсонщини. – К., 1974. – 122 с.



- Макаренко Н. Е. Первый Мордвиновский курган // Гермес. – 1916. – № 12. – С. 267–272.
- Макаренко М. Маріюпільський могильник. – К., 1933. – 151, (5) с., LV арк.
- Манцевич А. П. Курган Солоха. – Л., 1987. – 135 с.
- Мозолевский Б. Н., Полин С. В. Курганы скифского Герроса IV в. до н.э. (Бабина, Водяна и Соболева Могилы). – К., 2005.
- Мордвинов А. А. Из пережитого. Воспоминания флигель-адъютанта императора Николая II. – М., 2014. – Т. 2.
- ОАК за 1913–1915 гг. – Пг., 1918.
- Онайко Н. А. Античный импорт в Приднепровье и Побужье в IV–II вв. до н. э. // САИ. – Вып. Д1–27. – М., 1970.
- Полин С. В. К истории развития методики раскопок больших скифских курганов // Греческие и варварские памятники Северного Причерноморья: Опыт методики российских и украинских полевых исследований. – М.; К., 2011. – С. 206–222.
- Полин С. В., Алексеев А. Ю. Скифский царский Александропольский курган IV в. до н.э. в Нижнем Поднепровье. – К.; Берлин, 2018.
- Ростовцев М. И. Скифия и Боспор. – Л., 1925.
- Старченко О. В. Золота скарбниця України // Музейні читання. – К., 1999. – С. 7–15.
- Leskov A. M. Die Skythischen Kurgane. Die Erforschung der Hügelgräber Südrussland // Antike Welt. – 1974. – Sondernummer. – 100 S.

### ПРО ОДИН З ТИПІВ САРМАТСЬКИХ ПЛАСТИН

*В публікації розглядається одна з категорій сарматських ювелірних виробів – ажурних нашивних пластинок, які в археологічній літературі зазвичай відносяться до виробів з рослинним орнаментом. На нашу думку, цю категорію артефактів можна розглядати як нашивні прикраси із схематичним зображенням астрагалів.*

*Ключові слова: археологія, археологічні знахідки, Північне Причорномор'я, сармати, золоті прикраси, астрагали.*

Появу традиції оздоблення одягу золотими елементами в причорноморських степах пов'язують зі скіфами. Від кінця VII ст. до н.е. золоті нашивні пластинки стали традиційною прикрасою костюму варварів у Північному Причорномор'ї. Нині штамповані пластинки є наймасовішою групою золотих прикрас з поховань скіфської знаті. Дану категорію прикрас продовжували використовувати сармати, але морфологічно і функціонально пластини сарматської доби дещо відрізняються від скіфських. Якщо для культури скіфів притаманні досить великі вироби прямокутної або округлої форми з рослинними, анімалістичними або антропоморфними мотивами, то з появою сарматів з'являються невеличкі пластинки лаконічних геометричних форм. В скіфській традиції кожна окрема пластинка несла певне символічне навантаження, яке відображалось у відбитому на ній зображенні чи сюжеті; після нашивання пластинки не утворювали складних орнаментів, а досить невибагливо декорували одяг та головні убори. Пластинки ж з сарматських пам'яток Північного Причорномор'я, навпаки, не являли собою «самостійні» сюжетні витвори, а виступали виключно як елементи складного орнаментального ряду, яким декорувався одяг. Нажаль, відновити візерунок, який складали нашиті на тканину пластинки, практично неможливо. Один з небагатьох випадків, коли вдалося зробити детальну та точну реконструкцію – вбрання жриці з Соколової Могили, що збереглося завдяки унікальному збігу обставин та кропіткій праці дослідників (Ковпаненко, 1986, с. 25).

Сюжети на сарматських нашивних пластинках неодноразово потрапляли в поле зору дослідників. В контексті дискусії про датування Ногайчинського кургану Ю. П. Зайцевим та В. І. Мордвінцевою було зроблено аналіз пластинок з цього комплексу (Зайцев, Мордвинцева, 2007, с. 319-359), також атрибуцію та детальну реконструкцію орнаментальних рядів пластинок було зроблено для Соколової Могили (Ковпаненко, 1986, с. 39-42). Класифікацію пластинок з кубанських комплексів запропонував І. І. Марченко (Марченко, 1996, с. 32-33, Приложение 1). Каталог прикрас одягу з Поволжя було зібрано В. І. Мордвінцевою та Н. В. Хабаровою (Мордвинцева, Хабарова, 2006, с. 20-23). Певний внесок в розроблення типології цієї категорії інвентарю внесла І. П. Засецька (Засецкая, 1986,

с. 128-134). Дослідженню окремих типів присвячено роботи Є. Ф. Королькової (Королькова, 2012, с. 134-144) та Л. Г. Шепко (Шепко, 2009, с. 439-443).

У колекції Скарбниці Національного музею історії України зберігається низка сарматських пластинок рідкісної форми, що традиційно описуються як пластинки «з двома листоподібними завитками» або «з двома спіралеподібними завитками». В Північному Причорномор'ї пластинки такого типу відомі лише за чотирма комплексами: Ногайчинський курган (Зайцев, Мордвинцева, 2007, с. 332), Соколова Могила (Ковпаненко, 1986, с. 41, рис. 39), Усть-Альмінський некрополь (Loboda, Puzdrovskij, Zajcev, 2002, р. 300, abb. 3: 23) та поховання 14 кургану 20 поблизу с. Виноградне (Отрощенко и др., 1984, с. 96-102), що датуються I ст. н.е. Скоріш за все це локальна причорноморська форма, адже наразі невідомі масові знахідки аналогічних або подібних золотих пластинок в інших регіонах Сарматії. Привертає увагу і те, що всі відомі екземпляри походять з елітних жіночих поховань, що супроводжувалися великою кількістю коштовностей та амулетів.

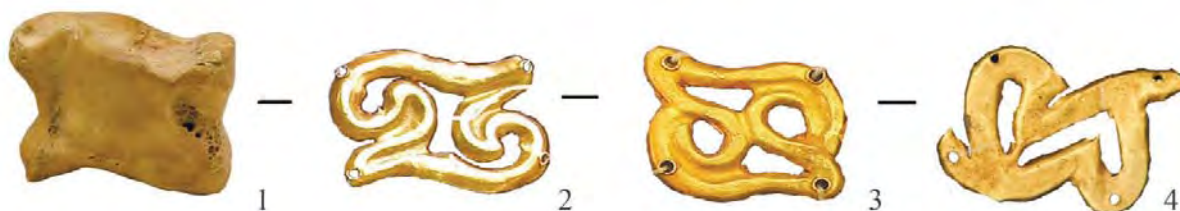
Пластинки з трьох причорноморських комплексів наразі частково представлені в експозиції Скарбниці НМІУ, інші зберігаються у фондах музею. Загалом з Соколової Могили походять 15 пластинок, з Ногайчинського кургану – 67, з Виноградного – 1.

На відміну від дуже реалістичних зображень на пластинках скіфського часу, сарматські сюжети можна характеризувати як більш стилізовані. Подібна трактовка сарматських пластинок стала традиційною завдяки І. П. Засецькій: дослідниця висловилася проти «чисто візуального» опису деяких форм штампованих пластинок, заснованій на «суб'єктивному сприйнятті дослідників». Натомість було запропоновано частину пластинок вважати «гранично стилізованими зображеннями різних тварин», представлених за принципом «частина замість цілого» (Засецкая, 1986, с. 128-134). Виділені, акцентовані частини тіла тварин, наприклад роги, поступово самі пособі ставали образотворчим мотивом, що набуло втілення в геометричних формах. Тут можна згадати значний масив ажурних пластинок, що вважаються за зображення голови бика або козла, вони передають лише дуже стилізований абрис даної частини тіла тварини. Виходячи з цього постає логічне питання: з яким символом могли бути пов'язані нашивні пластинки з «спіралеподібними завитками»? Тут ми стикаємося з питаннями художньої стилізації.

Відомо, що стилізація різноманітних мотивів (антропоморфних, зооморфних, рослинних) – це художнє відображення у конкретному виробі певного образу, що надихнув майстра на його створення. Вибраний образ повинен мати безпосередній зв'язок з повсякденням, але після творчого переосмислення предмет повстає в дещо зміненому вигляді. Тобто природа та реальне оточення людини слугують джерелом натхнення для появи нових прикрас, зокрема ювелірних. Задум втілюється різними шляхами: або через ускладнення, коли посилюються

окремі елементи предмету за допомогою включення додаткових об'єктів, або через спрощення, коли передаються лише загальні контури предмету, але кінцевий образ має передати найбільш суттєві риси об'єкту відтворення.

Отже висловимо припущення щодо масиву пластинок, що розглядаються, – вони можуть містити схематичне зображення астрагалу (рис. 1).



**Рис. 1.** 1 – таранна кістка (астрагал);  
2 – пластини з Ногайчинського кургану, с. Червоне, Крим;  
3 – пластини з кургану Соколова Могила, с. Ковалівка, Миколаївська обл.;  
4 – пластини з поховання 14 кургану 20 поблизу с. Виноградне, Запорізька обл.  
(2–4 – фото Д.В. Клочка).

Під терміном «астрагал» зазвичай маються на увазі таранні кістки суглоба задньої кінцівки диких і свійських парнокопитних тварин, зокрема дрібної (ДРХ) та великої рогатої худоби (ВРХ). Астрагали використовувалися людиною ще за доби бронзи, ареал їх практичного застосування та археологічного розповсюдження надзвичайно широкий, їх знаходять і на поселеннях, і у поховальних комплексах.

Враховуючи, що форма будь-якого предмету або живої істоти має в своїй основі приховану геометричну суть, то таранна кістка наближена до прямого паралелепіпеда. Тому перед давнім майстром вставало завдання виокремити та узагальнити те основне, що давало змогу їх об'єднати в єдине ціле, і створити впізнаваний образ предмету. Астрагали, як і сучасні гральні кубики, мають шість підпрямокутних сторін: 2 основи-прямокутники, 2 бічні довгі та 2 бічні короткі грані. Проте, наголосимо, що незважаючи на подібність таранних кісток кожного виду парнокопитних тварин, кожна з таких кісток має свої власні параметри, контури та вагу.

В процесі створення узагальнюючої форми астрагалу ювеліру необхідно було ретельно вивчити, проаналізувати, знайти та підкреслити найбільш виразні риси та характерні особливості за допомогою певних умовних прийомів. При цьому прибиралося все зайве і несуттєве, що заважало виявити і передати сутність конкретного об'єкта, та акцентувалася увага на характерних рисах, ознаках даного предмету.



Всі ажурні пластинки, що розглядаються, підпрямокутної форми. Контур виконано «однією лінією» за допомогою кривої замкненої лінії. Два протилежні, по діагоналі, кінці заокруглені, два інші утворюють майже гострий кут, вершина якого також заокруглена, такі криволінійні вигини створюють м'який та пластичний обрис предмету.

За конфігурацією та співвідношенням сторін такі нашивні пластинки більше нагадують астрагали, при цьому подається вид кістки дещо зверху, коли видно одну основну та одну довгу бічну грані (рис. 2).



**Рис. 2.** Зовнішні контури астрагалу та пластинки з Ногайчинського кургану.

Саме такий ракурс подає сторони хвилястими лініями. В результаті ми маємо зовнішній контур, конфігурацію, співвідношення деталей по відношенню одна до одної при загальному зменшенні розмірів та переведенні об'ємної просторової форми астрагалу в пласку. І хоча спостерігається деяка трансформація (зміна) форми і зміщення кута сприйняття предмету, вона зовсім не впливає на сприйняття образу таранної кістки. Майстру вдалося створити

виразний та лаконічний образ астрагалу за допомогою двох симетричних ліній відносно діагональної осі. Більш «спрощені» та реалістичні зображення ми бачимо на пластинках з Ногайчинського кургану (Крим) та з кургану поблизу с. Олександрівка (Дніпропетровщина), тоді як на пластинках з Соколової Могили (Миколаївщина) внутрішній простір ускладнений додатковими декоративними елементами. Також зробимо ще одне припущення, що на пластинках з Ногайчинського кургану та Соколової Могили передані вищезазначені сторони, а на пластинці з Олександрівки майстру вдалося поєднати довгу бічну грань з стороною основи використавши додаткові рогоподібні виступи, які розташовані по діагоналі.

Слід зазначити, що в археологічному контексті досить часто зустрічаються «замінники» астрагалів. Виконані вони у повній відповідності до їх просторових об'ємів – збільшених або зменшених, особливо це стосується артефактів античного часу. Численні керамічні посудини у вигляді астрагалів, їх вазописні зображення, теракотові та мармурові скульптури зі сценами гри, гирі, ювелірні прикраси (Буйских, 2016, с. 65) тощо.

В нашому випадку представлене лише пласке відтворення предмету. Тому зосередимося на відомих нам подібних зображеннях. На кам'яному рельєфі (неохетська скульптура) кінця II – початку I тис. до н.е. з Каркемиша (нині – кордон Туреччини з Сирією) містяться зображення різних бокових сторін астрагалу (Affanni, 2008, р. 83-84, 92, Fig. 7). В VI–V ст. до н.е. зустрічаються свинцеві гирі, де одна сторона рельєфна, а зворотна – гладенька (Папанова, 2015, с. 159-160).

Тобто передача зображення астрагалу таким чином цілком можлива, враховуючи крайній ступінь стилізації образів тварин чи рослин на сарматських пластинках, тим паче, що серед сарматського поховального інвентарю в достатній кількості зустрічаються астрагали або їх відтворення в інших матеріалах. Іноді замість самих таранних кісток в могили клали копії з бронзи (поховання 8, курган 6 групи ЛТП поблизу м. Ростов-на-Дону, РФ: Ільюков, 2015), бурштину (жіноче поховання кургану № 2 поблизу с. Чугуно-Крепинка Донецької обл., Україна: Легенди степу, 2004, с. 66, фото 2) чи скла. В нашому випадку – із золота. Вірогідно, в цей образ вкладався певний релігійний чи ритуальний зміст, тому люди хотіли мати його зображення при собі в якості оберегу. Крім того, давні художні орнаменти, зображення окремих компонентів довколишнього світу та їх поєднання передають певні ідеї, а неодноразове використання подібних елементів з іншими символами в оздобленні одягу свідчить про їх знакову функцію. Однозначно, в оформленні костюму сарматів, як і у скіфів, значну роль відігравало поєднання окремих мотивів, що утворювали композиції, символіка яких була пов'язана з їх віруваннями.

Пластинки зі стилізованим образом астрагала використовувалися для оздоблення вбрання чи поховальних покривів для жінок з визначеним соціальним статусом, можливо, пов'язаних

з певними магічними практикам, про що свідчить велика кількість «речей престижу» та різноманітних амулетів в похованнях. Вже не раз дослідники звертали увагу на різні категорії знімних прикрас та їх комбінації у вбранні (Клочко, 2018, с. 119). Адже набори ювелірних виробів розкривають соціальний статус власника чи власниці, а, крім того, моральні норми та естетичні вподобання, прийняті в суспільстві. Не менше інформаційне поле мають і незнімні оздобы – металеві пластинки різної форми, які прикріплювали до всіх складових костюма. Сарматські нашивні пластинки можна пов'язати з магічними практиками ворожіння, а їх володарки, можливо, за життя були віщунками, які передбачали майбутнє за допомогою астрагалів, або ж мали до подібних практик певне відношення.

Нами викладені попередні міркування про можливе трактування зображення як астрагалів на цьому типі сарматських золотих нашивних пластинок, підтвердити або спростувати яке зможуть подальші дослідження.

#### Джерела та література

Буйских А.В., Денисова А.А., Ивченко А.В. Золотые ювелирные изделия из Ольвии // Археологія і давня історія України. – 2016. – Вип. 1 (18). – С. 63-79.

Величко Є.О. Бляшки прикраси одягу у сарматів Північного Причорномор'я: типологія, походження, датування // Музейні читання: Матеріали наук. конф. «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки», Київ, МІКУ, 10-12 листопада, 2014 р. – К., 2015. – С. 64-74.

Зайцев Ю.П., Мордвинцева В.И. Датировка погребения в Ногайчинском кургане. Диалоги с оппонентом // Древняя Таврика. – Симферополь, 2007. – С. 319-359.

Зайцев Ю.П., Мордвинцева В.И. Ногайчинский курган в степном Крыму // ВДИ. – 2003. – № 3. – С. 61- 99.

Засецкая И.П. Зооморфные мотивы в сарматских бляшках // Античная торевтика. – Л., 1986. – С. 128–134.

Ильюков Л.С. Шило с рукоятью с навершием астрагала // Археологическое наследие Саратовского края. – Вип. 13. – Саратов, 2015. – С. 114-119.

Клочко Л.С. Образ сфинкса в декорі скіфського вбрання // Археологія і давня історія України. – 2018. – Вип. 2 (27). – С. 119-130.

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

Королькова Е.Ф. Сарматские бляшки как элемент сакрального орнамента // Евразия в скифо-сарматское время. – М., 2012. – С. 134–144.

Легенди степу. Фотоальбом / Колесник О.В., Кравченко Е.Є., Кузін В.І., Лиганова Л.А., Полідович Ю.Б. – Донецьк, 2004.

- Марченко И.И. Сираки Кубани. – Краснодар, 1996.
- Мордвинцева В.И., Хабарова Н.В. Древнее золото Поволжья. – Волгоград, 2006.
- Отрощенко В.В., Рассемакин Ю.Я., Константинеску Л.Ф., Нор Е.В., Покляцкий О.В., Савовский И.П.. Отчёт о раскопках Запорожской экспедиции в 1984 году. – Науковий архів ІА НАНУ. – Ф.е. 1984/10.
- Папанова В.А., Ляшко С.Н. Весовые гири из пригородных усадеб Ольвийской хоры V–IV вв. до н.э. // Археологія і давня історія України. – 2015. – Вип. 1 (14). – С. 158-163.
- Шепко Л.Г. Накладки деревянных сосудов, как элемент сарматського орнамента // Пятая кубанская археологическая конференция. – Краснодар, 2009. – С. 439 – 443.
- Affanni G. Astragalus bone in Ancient Near East: ritual depositions in Iron Age I in Tell Afis // Proceedings of the 5<sup>th</sup> International Congress on the Archaeology of the Ancient Near East. Actas del V Congreso Internacional de Arqueología del Oriente Próximo Antiguo. – Vol. I. – Madrid. – 2008. – P. 77–92.
- Loboda I.I., Puzdrovskij A.E., Zajcev J.P. Prunkbestattungen des I Jr. n.Chr. in der Nekropole Ust'-Al'ma auf der Krim. Die Ausgrabungen des Jahres 1996 // Eurasia Antiqua. – 2002. – Bd. 8. – S. 295–348.



## ПЕРСНІ У ВБРАННІ НАСЕЛЕННЯ СКІФІЇ

*Персні – одна з найбільш поширених категорій прикрас у скіфських костюмах: жіночих, чоловічих, дитячих. У зібранні МІКУ персні складають значну колекцію, вивчення якої дозволяє виявити особливості техніки виконання виробів, а також їх типологічні характеристики. Таксоном при створенні класифікації перснів є форма, яка визначає тип прикраси. За технологічними ознаками виділено відділи. За результатами дослідження оздоб цієї категорії створено каталог, в якому представлені не тільки описи знахідок із поховань населення Скіфії, а також – показані костюмні комплекси з пернями. Це є джерельною базою для виявлення, крім естетичних, специфічних знакових функцій прикрас. У статті розглянуто особливості перснів різних типів, які були у складі наборів прикрас, знайдених на землях Скіфії.*

*Ключові слова:* перстень, кільце, костюмний комплекс, типологія перснів, костюмні комплекси з пернями.

Серед прикрас, які складали комплекси вбрання скіфів, значне місце посідали кільця та персні, виготовлені з золота, срібла та бронзи. Археологічні знахідки свідчать, що на землях Скіфії вони були серед декоративних елементів жіночих, чоловічих і дитячих костюмів. Вироби вирізняє розмаїття оформлення, а також технологічних прийомів їх виготовлення.

Розглядаючи прикраси цієї категорії, деякі дослідники висунули припущення, що до появи виробів цієї категорії спрчинилися практичні потреби. Одна з них – застосування виробу як печатки (клейма) (Неверов, 1984, с. 239). Крім того, йдеться про засоби захисту пальців лучника (так зване кільце лучника, відоме за етнографічними матеріалами, увійшло до складу засобів для стрільців з лука). Але таке пристосування використовували за часів середньовіччя і тільки у деяких регіонах. На наш погляд поява прикрас цієї категорії, як і усіх декоративних елементів, пов'язана з уявленнями про їх захисну силу (Широкова, 1976, с. 111). Персні та кільця були естетичними знаками особливого статусу – в плані соціальної належності (Маслова, 1984, с. 68).

Дослідники не раз звертали увагу на окремі екземпляри перснів та кілець в уборах, обов'язково фіксуючи їх серед знахідок у похованнях. Класифікацію перснів розробила В.Г. Петренко в рамках “Свода археологических источников” (Петренко, 1978, с. 59-63). Таксоном є тип, обумовлений формою виробу. За технікою виготовлення типи поєднані у відділи. Отже класифікаційний ряд має такий вигляд: відділ, тип, підтип, варіант. Узагальнення за наведеною схемою не є вичерпним, оскільки прикраси іноді мають характеристики, які свідчать про індивідуальні замовлення. Працюючи над вивченням цієї категорії прикрас, ми внесли деякі правки та доповнення в класифікацію, щоб повніше визначити особливості цієї чи іншої групи перснів.

Отже, почнемо з визначень: за словником ювелірних термінів розрізняють кільця і персні: кільцями називають прикраси у вигляді обідків різної товщини, а перснями – вироби, які складаються з обідка (шинки) та верхівки, до якої входить каст, рант, накладка. Зараз в літературі обидва визначення є синонімами, оскільки і кільця, і персні семантично однорідні прикраси.

Археологічні матеріали свідчать, що в костюмах архаїчного періоду на землях Скіфії перснів майже немає. Є кілька знахідок спіралеподібних кілець (1,5 витки) в Посульській групі (Петренко, 1978, с. 60). А у VI-V ст. до н.е. серед прикрас населення Скіфії з'явилися імпортовані персні. Це, насамперед, так звані «литі» вироби: відділ III (за В. Г. Петренко) включає кілька типів (Петренко, 1978, с. 62).

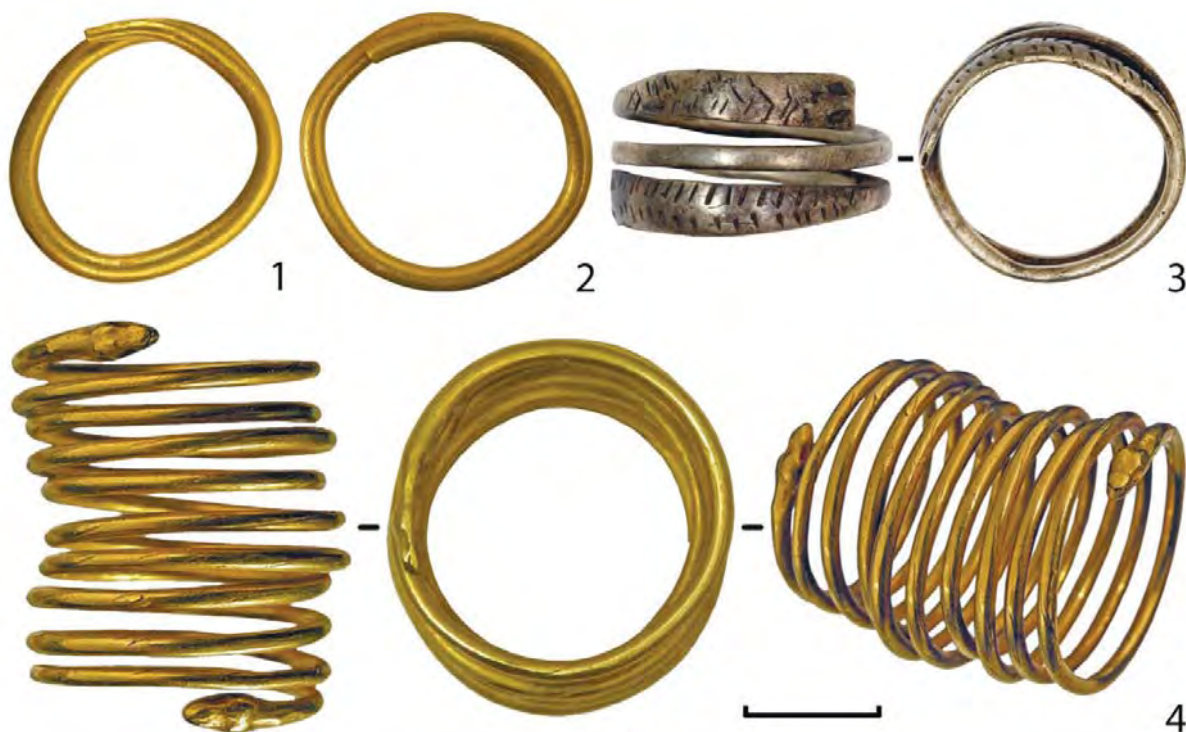
Привертають увагу прикраси, у виготовленні яких застосовано різні ювелірні техніки (відділ IV за В. Г. Петренко). Це персні, як правило, зроблені з кількох деталей. Ми пропонуємо такі вироби об'єднати у відділі з умовною назвою «оригінальні». Вони також часто були імпортованими прикрасами, їх використовували для образного оформлення вбрання впродовж V ст. до н.е.

Розглянемо персні з колекції музею відповідно до структури каталогу.

Найбільш давніми за походженням є **дротяні кільця**. Ця форма набуває поширення ще з доби енеоліту. У вигляді кілець робили сережки, персні із різних металів, як правило, з незішквареними кінцями. Золоті прикраси зафіксовані серед найбагатших костюмних комплексів (Петренко, 1978, с. 59). Наша колекція включає кільцеподібні персні двох типів: із тоненького дроту з кінцями, які заходять один за одного, а також – спіралеподібні: 2,5 витки (зі сплюсненими кінцями) та багатовитковий (10 витків) із зооморфними закінченнями.

Особливості виробів першого типу: перетин дроту у них складає 1-3 мм, діаметр кільця – 20-23 мм, кінці трохи звужені, обрублені. Два таких кільця походять із гробниці, в якій поховали жінку і дитину (курган Товста Могила) (Мозолевський, 1979, с. 111, 229, 143, рис. 126, 8). Комплект знімних декоративних елементів жінки належить до так званих повних, тобто, таких, що включають всі категорії прикрас. Отже, у переліку ювелірні вироби: золоті сережки, гривна, браслети, персні з плоским щитком і роз'ємними дужками (10 екземплярів). Усі прикраси є високохудожніми зразками ювелірного мистецтва греко-скіфського стилю, а дротяне колечко не тільки не відмічене майстерністю виконання, але й завелике для мізинця (D – 19 × 21 мм; перетин дроту – 2,5 мм), тому виникає припущення, що, прикраса, мабуть, мала символічне значення (інв. № **A3C-2588**) (Рис. 1, 1). У жінки кільце зафіксовано на мізинці правої руки і разом з ним на пальцях було 11 перснів різних типів. Вивчення складу комплексів прикрас, характерних для костюмів соціально виділених

осіб на землях Скіфії показало значну кількість перснів у вбранні жінок: Товста Могила – 11 екземплярів, Чортомлик – 10, Діїв курган – 9, Мордвинівський – 6 тощо. Кількість оздоб на правій і лівій руках різна, і помітна тенденція використовувати непарну кількість екземплярів.



**Рис. 1. Дротяні персні:**

1. АЗС-2588 – кург. Товста Могила (жінка) (Дніпропетровська обл.)
2. АЗС-2574 – кург. Товста Могила (дитина) (Дніпропетровська обл.)
3. АЗС-2902 – кург. №3, пох. №1 поблизу с.Мирне (Київська обл.)
4. АЗС-2471 – кург. Товста Могила (чоловік) (Дніпропетровська обл.)

Описане кільце із набору жіночих прикрас схоже на знайдене в комплекті ювелірних виробів дитини, похованої поруч зі скіф'янкою (Мозолевський, 1979, с. 143, рис. 126, 8). Кільце (інв. № **АЗС-2574**) (Рис. 1, 2), трохи більше, ніж у жінки (D – 22 мм; перетин дроту – 1,5 мм), зафіксовано на пальці лівої руки дитини. Виріб є елементом декору костюма, який включав: пару кільцеподібних сережок, дротяну шийну гривну, разок глиняних намистин, вкритих золотою фольгою; широкий пластинчастий браслет, подібний до зафіксованого на правій руці жінки; мініатюрний перстень з плоским щитком (Мозолевський, 1979, с. 143, рис. 126, 9).

Знахідки в Товстій Могилі виявляють знаковий характер кілець: вони, мабуть, підкреслюють належність матері та дитини до одного роду. Не виключено, що персні поклали до прикрас вбрання при виконанні певних церемоній під час поховання.

Особливу увагу привертає золотий спіралеподібний перстень (інв. № **A3C-2471**) (Рис. 1, 4), знайдений у кургані Товста Могила в похованні чоловіка. Воно, тобто поховання, було пограбоване, але деякі речі все ж лишилися. Серед них і зазначена прикраса: перстень із круглого у перетині дроту, закрученого у спіраль у 10 обертів (Н – 18 мм; D – 14 мм; перетин дроту – 1,7 мм). Обидва кінці виробу сплюснені, мають ромбічну форму, і нагадують зображення зміїних голів, на яких зроблені виїмки – імітація очей та ніздрів. На дротині помітна тонка заглиблена спіральна лінія. За спостереженням Б. М. Мозолецького це, можливо, сліди технологічного процесу (Мозолецький, 1979, с. 59, рис. 38, 6). Схожі вироби (тип 2, підтип *б* за В. Г. Петренка) знайдено в курганах Степової та Донської груп, прикраси виробляли в IV–III ст. до н.е. (Петренко, 1978, с. 61). Перстень із Товстої Могили вирізняють розміри, оформлення закінчень. Можливо, це є свідченням особливого значення прикраси, але оскільки вона поза контекстом комплекту декоративних елементів, то можемо припустити знакові функції, властиві усім знімним прикрасам: оберегову та соціальну.

Спіралеподібний перстень із круглого у перетині дроту, закрученого у спіраль у 2,5 оберти (Н – 11 мм; D шинки – 20 мм) знайдено серед прикрас скіф'янки, поховання якої дослідили в кургані № 3 (курганна група I), поховання № 1 поблизу с. Мирне (Київська обл.). Розклепані пластинчасті кінці орнаментовані насічками, що імітують шкіру змії. Голову рептилії нагадують і обидва кінці спіралі (інв. № **A3C-2902**) (Рис. 1, 3). Перстень зафіксовано на середньому пальці правої руки небіжчиці. В комплекті її прикрас були пара золотих кільцеподібних сережок, намисто із золотих трубчастих намистин зі склоподібної маси і золотих підвісок, а також 4 персні: 2 золотих та 2 бронзових (Фиалко, 1994, с. 11, 39, рис. 16). Образ змії здавна набув символічного змісту у багатьох народів. Змію, звивисті візерунки як алюзію на цю істоту визнавали втіленням хтонічних божеств. Перстень зі змією підсилював змістовне наповнення всього набору прикрас: вони всі мають сакральний характер (Рябцева, 1999, с. 240).

У костюмному комплексі небіжчиці, похованої у цьому кургані, були також золоті пластинчасті персні з круглим пласким щитком і незімкненою шинкою, утвореною прямокутними у перетині дужками із загостреними кінцями, які заходять один за одного (інв. №№ **A3C-2900-2901**) (Рис. 2, 1). Слід відмітити, що поряд з небіжчицею поклали супровідну особу. Отже, декоративні елементи у костюмі жінки, можливо, є свідченням її особливої ролі у своїй спільноті.





**Рис. 2. Пластинчасті персні:**

**- з круглими та овальними щитками та незімкненими прямокутними душками шинки:**

1. АЗС-2900 (круглий щиток) – кург. №3, пох. №1 поблизу с.Мирне (Київська обл.)

2. АЗС-2575 (овальний щиток) – кург. Товста Могила, пох. дитини в боковій гробн. (Дніпропетровська обл.)

**- з круглими та овальними щитками та незімкненими круглими душками шинки:**

3. АЗС-2313 – кург. №41, пох. №1 поблизу с.Любимівка (Херсонська обл.)

4. ДМ-6268 – кург. Огуз поблизу смт Нижні Сірогози (Херсонська обл.)

**- з напаяними до щитка круглими або прямокутними у перетині душками шинки:**

5. АЗС-2342/1 (з опуклиною на щитку) – кург. №5 з кург. гр. I поблизу с.Вільна Україна (Херсонська обл.)

6. АЗС-2706 – кург. №4 з кург. мог. в урочищі “Носаки”, гробниця №2 поблизу с. Балки (Запорізька обл.)

7. АЗС-3536 – кург. №1 з кург. гр. I, пох. №1 поблизу с.Львове (Херсонська обл.)

8. АЗС-3100 (щиток із монети) – кург. №9, пох. №1 поблизу с.Мар’ївка (Запорізька обл.)

Вироби такої форми (з пласким щитком і незімкненою шинкою), але виконані в техніці лиття, у IV ст. до н.е. носили жителі грецьких міст Північного Причорномор’я. Як зазначив О. Неверов, це так звані понтійські персні, і вони вирізняють костюми еллінського населення Причорномор’я серед інших у різних районах античного світу (Неверов, 1984, с. 240, табл. CLX, 15).

Персні з незімкнутою шинкою, як свідчать знахідки, стали характерною ознакою костюмів населення Скіфії. Їх умовно називають щитковими, хоча це визначення не відбиває характерні особливості прикрас, адже щитки різного вигляду є загальною ознакою багатьох типів перснів.

Розглянемо прикраси про які йшлося. У багатьох костюмних комплексах це так звані **пластинчасті персні** – відділ II за В.Г.Петренко. Прикраси одержали назву за особливостями виготовлення – із заготовки у вигляді пластини. Персні цього відділу складають такі типи: 1) вироби зі щитком і роз’ємними дужками; 2) зі щитком і суцільною шинкою.

Загальною рисою перснів 1-го типу є роз’ємні дужки, з яких утворювали шинку. Завдяки цьому дужками можна обхопити будь-який за розміром палець. Аналіз костюмних комплексів, у яких зафіксовано прикраси, показав різні способи їх виготовлення. Насамперед, щиток вирізано із заготовки (пластини) разом з **дужками –прямокутними** смужками із загостреними чи тупо обрізаними кінцями. Вони заходять один за одний, якщо дужки згинають за потрібним розміром персня (*варіант 1*) (Петренко, 1978, с. 61). Аналіз перснів показав, що іноді майстри з метою надати пружність пластинчастим дужкам перетворювали їх на дротяні. Для цього пластинки обабіч щитка згортали в трубочку і проковували, щоб одержати дужки з круглого у перетині дроту. Наприклад, персні з курганів №41, поховання №1 поблизу с.Любимівка, Херсонська обл. (інв. № **A3C-2313**) (Рис. 2, 3); Огуз поблизу смт Нижні Сірогози, Херсонська обл. (інв. № **ДМ-6268**) (Рис. 2, 4).

Схожими за загальним виглядом і основними деталями є персні виготовлені з прямого тоненького стрижня чи дротинки: заготовку посередині розклепували, утворюючи щиток (круглий чи овальний), з двох боків якого лишали дротяні кінці. Зігнуті дугоподібно, вони утворювали шинку (*варіант 2*). За класифікацією В. Г. Петренко, такі персні належать до дротяних (Петренко, 1978, с. 61).

Вивчення колекції найбільш поширених перснів (зі щитком і роз’ємними дужками, так званих **безрозмірних**) показало, що в їх числі є вироби з трьох деталей: до щитка з двох боків напаявали дужки у вигляді смужок чи дротинок, з яких утворювали шинку (*варіант 3*).

Одним з прикладів цього варіанту є знахідка в кургані № 5 (курганна група I) поблизу с. Вільна Україна Херсонської обл. (інв. № **A3C-2342/1**): перстень з круглим щитком, з поздовжнім пружком шириною 3 мм, відтиснутим зі звороту. До щитка припаяні круглі у перетині дужки із загостреними кінцями, які заходять один за одний, утворюючи шинку (Березова, 2001, с. 45, табл. I, 10) (Рис. 2, 5).

Прикладами виготовлення перснів з трьох деталей є прикраса із кургану №4 з курганного могильника в урочищі “Носаки”, гробниця № 2 поблизу с. Балки Запорізької обл. (інв. № **A3C-2706**) (Рис. 2, 6). Ще один такий перстень, у якого до овального щитка з боків припаяні прямокутні у перетині дужки, походить з кургану № 1 (курганна група I), поховання № 1 поблизу с. Львове Херсонської обл. (інв. № **A3C-3536**) (Рис. 2, 7).

За такою ж схемою зроблено перстень зі щитком із грецької монети (статер Пантікапею, 5-й тип за В. А. Анохіним). До неї з двох боків припаяні дві пластинки зі звуженими кінцями. Вони заходять один за одного, утворюючи шинку (інв. № АЗС-3100) (Рис. 2, 8). Аверс монети: голова бородатого Сатира у вінку з плюща, обернена у профіль праворуч, реверс: образ рогатого левиноголового грифона. Зображена у профільному ракурсі міфічна істота крокує вправо по колоску зі списом у пащі. Над розправленим крилом грифона літера "А" від напису "ПАН", крайні літери якого закриті напаяними дужками персня (D щитка-монети – 20 мм; D шинки – 19 мм; дужки: ширина – 3-1 мм; товщина – 1,5 мм). За формальною типологією В. Г. Петренко прикраса відноситься до відділу IV, тип 18 (Петренко, 1978, с. 63). Перстень зі щитком-монетою в колекції музею тільки один. Знахідка походить з кургану № 9, поховання № 1 поблизу с. Мар'ївка Запорізької обл. У могилу в різний час помістили двох небіжчиків – чоловіка і жінку. Поховання пограбоване за давнини, проте в ньому залишились деякі декоративні елементи, мабуть, із вбрання жінки: золота кільцеподібна сережка з підвісками, пластинки-аплікації, напівсферичні гудзики, намисто зі склоподібної маси. Перстень, можливо, належав чоловікові і був знаком його високого положення у своїй соціальній групі (Бунятян, Фіалко, 2009, с. 58, 63, 66-67, рис. 9, 1).



**Рис. 3. Литі персні:**

1. АЗС-2953 – кург. Товста Жовтокам'янська Могила, пох. №1 (Центральна гробниця) поблизу с.Тарасо-Григорівка (Дніпропетровська обл.)
2. АЗС-3535 – кург. №7 з кург. гр. III, пох. №№2-3 поблизу с.Первомаївка (Херсонська обл.)
3. АЗС-3737/2 – кург. №1 (Казенна Могила), Південна гробниця (поховання №3) поблизу с.Тополине (Запорізька обл.)
4. АЗС-2010 – кург. №4 з кург. гр. Страшної Могили, пох. №2 поблизу м.Покров (Дніпропетровська обл.)

Персні зі щитком і роз'ємними дужками, виготовляли також і в техніці лиття. За зовнішніми ознаками литі персні не відрізняються від пластинчастих та дротяних. Деякі литі персні мали пласкі щитки. Вони походять з курганів Товста Жовтокам'янська Могила, поховання № 1 (Центральна гробниця) поблизу с. Тарасо-Григорівка Дніпропетровської обл. (інв. № АЗС-2953) (Рис. 3, 1); № 7 (курганна група III), поховання № 2-3 поблизу с. Первомаївка Херсонської обл. (інв. № АЗС-3535) (Рис. 3, 2); № 1 (Казенна Могила), Південна гробниця (поховання № 3) поблизу с. Тополине Запорізької обл. (інв. № АЗС-3737/2) (Рис. 3, 3).

Привертають увагу литі персні з опуклими щитками. Наприклад, знахідки в кургані № 4 з курганної групи Страшної Могили, поховання № 2 поблизу м. Покров Дніпропетровської обл. (інв. № АЗС-2010) (Рис. 3, 4).

Можна припустити, що литі персні – продукція боспорських ювелірів, а деякі екземпляри дротяних чи пластинчастих, імовірно, виробляли в майстернях на землях Скіфії.

Отже, всі описані моделі перснів у вигляді щитка з роз'ємними дужками за морфологічними і семантичними ознаками належать до однієї групи так званих **безрозмірних перснів**.

Інколи в одному костюмному комплексі були персні і литі, і пластинчасті. Наприклад, знахідки в кургані Казенна Могила, поховання № 3 поблизу с. Тополине Запорізької обл. У комплекті декоративних елементів вбрання жінки 50-60 років були: золоті пластинки – оздобили головних уборів і одягу, пара сережок – вирізані за контуром так звані човники; разок намиста із керамічних намистин, вкритих позолотою, з підвіскою-лунницею в центрі, браслети-перев'язки з намиста, а також два золотих персні з круглим пласким щитком і роз'ємними дужками. Один з них (інв. № АЗС-3737/1) вирізаний із пластини (D щитка – 18 мм; шинка – 20 × 17 мм; дужки: ширина – 3-2 мм), виявили на мізинці лівої руки. Другий – литий перстень (щиток – 23 × 19 мм; шинка – 22 × 20 мм; дужки: ширина – 5-2 мм) (інв. № АЗС-3737/2) – був надітий на безіменний палець правої руки. (Клочко, 1982, с. 123) (Рис. 3, 3).

Аналіз поховального обряду жінки, оздоблення її вбрання золотими аплікаціями, які мають сакральний характер, а також певна гармонізація їх зі знімними прикрасами – все це акцентує високий соціальний статус скіф'янки. Та обставина, що в наборі прикрас було тільки два персні, ймовірно, відбиває певні ситуації, пов'язані з традиціями сімейного життя або віковими обмеженнями у застосуванні прикрас.

У поховання заможних представників Скіфії клали персні, виконані із золота і срібла, а до рядових могил – із бронзи і заліза. Але це загальні припущення про створення наборів



прикрас для парадного вбрання. Якщо ми проаналізуємо знахідки перснів у костюмних комплексах, то побачимо, що ця категорія прикрас мала специфічні знакові функції, пов'язані з соціальним статусом, сімейними традиціями, віком власників прикрас.

Наприклад, дослідники кургану № 5 (Осипова Могила) поблизу с. Ново-Георгіївка (колишнє с. Булгакове) Миколаївської обл. у похованні № 2 виявили, що у могилі було двоє небіжчиків: чоловік і жінка. Обидва зрілого віку, мабуть, їх поховали одночасно. Але прикраси були тільки у жінки: бронзове скроневе кільце, срібна гривна; скляні та бронзові намистини (оздобу рукавів одягу) і 4 персні – три золоті і один бронзовий. Золоті персні (інв. № АЗС-2739/1-3) з пласким щитком і шинкою, утвореною прямокутними дужками із загостреними кінцями, що заходять один за одного (Гребенников, 2008, с. 78). У звіті про дослідження кургану зазначено, що персні були на фалангах лівої руки жінки.

При підготовці каталогу колекції наручних прикрас ми звертали увагу на те, на якій руці були зафіксовані прикраси у чоловіків, дітей, жінок. Щодо останніх, то маємо найбільше інформації: скіф'янки носили персні найчастіше на пальцях правої руки або на обох руках (на правій, як правило, прикрас було більше), але є випадки, коли до наборів декоративних елементів долучали персні на ліву руку. Мабуть, це пов'язано з певними ситуаціями в житті особи. Коли йшлося про поховання в Осиповій Могилі, то ми відмітили, що жінку поклали у могилу разом з чоловіком. Можливо, персні мали засвідчити якийсь зв'язок (сімейний?) між небіжчиками і певну ситуацію, яка призвела до того, що обох поховали разом.

Перстень на лівій руці, можливо, сприймали як один із знаків особливого статусу жінки. Наприклад, дослідження кургану поблизу с. Будки Сумської обл. відкрило поховання жінки, здійснене за обрядом, характерним для Лісостепового Лівобережжя, але декоративні елементи костюма небіжчиці: золота начільна стрічка, кільцеподібна сережка з підвіскою із каменю, прикраси одягу – пластинки-аплікації, а також намисто зі склоподібної маси, перстень з круглим пласким щитком – все це має аналогії серед деталей оформлення вбрання на території степового регіону Скіфії. Етнолокальним елементом є тільки дві великі бронзові шпильки цвяхоподібної форми (Ильинская, 1968, с. 42, 142). Перстень з пласким щитком і шинкою, утвореною дужками з шестигранного у перетині стрижня, зафіксований на пальці лівої руки.

У костюмних комплексах амазонок були персні різних типів, але переважають прикраси зі щитком і роз'ємними дужками. Особливо цікаво проаналізувати набори декоративних елементів, які включають кілька перснів. До таких належить комплект прикрас жінки (віком 22-25 років), поховання якої дослідили в кургані № 2, поховання № 2 поблизу смт Якимівка Запорізької обл. Оздобу вбрання: золоті пластинки-аплікації, сережки у вигляді петлі,

намистини зі склоподібної маси, а також персні: на пальцях правої руки п'ять золотих (інв. № АЗС-3680/1-5) (Рис. 4, 1), крім того, в могилі знайшли ще два срібні персні. Один з них плакований золотом: щиток з поздовжньою опуклиною у центрі, шинку утворюють дужки з круглої в перетині дротинки (інв. № АЗС-3681) (Рис. 4, 2) (Фиалко, 1991, с. 6).



**Рис. 4. Персні з поховань амазонок:**

1-2. АЗС-3680/1-5, АЗС-3681 – кург. №2, пох. №2 поблизу смт Якимівка (Запорізька обл.)  
3-4. АЗС-3278, АЗС-3277 – кург. №11 з кург. гр. II, пох. №2 поблизу с.Львове (Херсонська обл.)

Набір знімних прикрас амазонки, могилу якої дослідили у курган № 11, поховання № 2 поблизу с. Львове Херсонської обл. включав: бронзову кільцеподібну сережку зі склоподібною підвіскою, намисто із золотих парних колечок і сердолікових намистин, обтягнутих навхрест золотими смужками, залізний браслет, браслет-перев'язку зі склоподібних намистин, а також три персні (Ильинская, Тереножкин, 1983, с. 180.). На праву руку наділи дві золоті прикраси. На середній палець – перстень з круглим плоским щитком і роз'ємними дужками (інв. № АЗС-3278) (Рис. 4, 3), а на безіменний – перстень, щиток якого зроблено із сердолікової вставки в каст – тоненької золотої пластини, загнутої на зворотній бік камінця, а з лицьового боку має вирізи у вигляді пелюсток для утримання вставки. Шинка – суцільна, зроблена зі скрученої пластинки і припаяна до каста зі споду (інв. № АЗС-3277) (Рис. 4, 4). Ще один перстень – бронзовий зі склоподібною вставкою – наділи на безіменний палець лівої руки. Різні персні, можливо, пов'язані з певними ситуаціями у житті амазонки: подарунки, нагороди, зміна статусу тощо. Перстень із сердоліком, точніше – сердолікова вставка, мабуть, за уявленнями скіфів була наділена магичною силою, яка захищала від проявів зла. Прикраси із сердоліком серед декоративних елементів убрання небіжчиць завжди привертають увагу. В колекції музею є всього кілька виробів, які вирізняють вставки із каменів або склоподібної маси. Натомість, в ювелірних гарнітурах, які

належали мешканцям грецьких міст Північного Причорномор'я, були популярними прикраси з самоцвітами. Особливий попит мали персні-печатки. Для їх виготовлення, як і для інших категорій декоративних виробів, ювеліри, крім інших камінців, часто використовували сердолик. Як відомо, в Криму, недалеко від масиву Карадаг розташована Сердолікова бухта. Мабуть, значна кількість заготовок для створення різноманітних оздоб походила саме звідти, а виготовляли сердоликові прикраси у майстернях Боспора. На думку О. Неверова персні з кам'яною вставкою, геми тощо привозили з Еллади, країн Передньої і Малої Азії. Йдеться про високохудожні твори, знайдені при дослідженні грецьких міст (Неверов, 1984, с. 240). На території Скіфії знайдена гема, яка належить до мистецьких витворів високого класу. Йдеться про знахідку в кургані Гайманова Могила поблизу с. Балки Запорізької обл. (інв. № АЗС-2645) (Рис. 5, 1). Прикрасу із сердолика виявили серед речей, які після пограбування могили залишились у дромосі гробниці № 4 (Бідзіля, Полін, 2012, с. 162, рис. 225, 38). Велика сердолікова гема овальної форми була щитком персня (дужки не збереглися). Камінь з лицьового боку опуклий, полірований, а на звороті плаский з гравійованим зображенням крилатого орлиноголового грифона. Він показаний у профільному ракурсі, обернений вліво. Художник підкреслив готовність до нападу: грифон присів на передні лапи, його дзьоб роззявлений, крила підняті й розгорнуті. Гема створена одним з видатних еллінських художників, можливо, Дексаменом (Бідзіля, Полін, 2012, с. 487-488).



**Рис. 5. Інші типи пернів**

*Персні зі щитком із вставкою:*

1. АЗС-2645 – кург. Гайманова Могила, гробн. №4 поблизу с.Балки (Запорізька обл.)
2. АЗС-1841 – кург. №3, пох. №2 поблизу с.Старе (Київська обл.)

*Персні з опуклим щитком:*

3. АЗС-2290 – кург. №1, пох. №2 поблизу с.Єрківці (Київська обл.)
4. АЗС-2010 – кург. №4 з кург. гр. Страшної Могили, пох. №2 поблизу м. Покров (Дніпропетровська обл.)

Продовжимо огляд перснів з групи “безрозмірні”, тобто, зі щитком і роз’ємними дужками. Один з типів: прикраси з круглим опуклим щитком до костюмного комплексу жінки, поховання якої дослідили в кургані №4 з курганної групи Страшної Могили, поховання №2 поблизу м. Покров (колишнє м. Орджонікідзе) Дніпропетровської обл. (Ильинская, Тереножкин, 1983, с. 180). До могили поклали чоловіка років сорока зі зброєю та дорогоцінними прикрасами пояса. В ногах у небіжчика, поперек його, головою на захід, поховали молоду жінку. На її ногах лежали списи та дротики, підкреслюючи залежне становище скіф’янки. Набір декоративних елементів її вбрання включав пару срібних кільцеподібних сережок, деталі яких – золоті підвіски зі вставками із склоподібної маси, намисто із фаянсових та бурштинових намистин, а також золоті пластинки – прикраси одягу. На пальцях обох рук жінки зафіксовано три золоті персні, які за виглядом ідентичні: з напівсферичним щитком і роз’ємними дужками. На правій руці два вироби (інв. № АЗС-2012) (D щитка – 18,5 × 12,5 мм; Н – 4 мм; D шинки – 19 × 15,5 мм); інв. № АЗС-2013: D щитка 17 × 12,5 мм; Н – 5 мм; D шинки – 17 × 15 мм), що належать до пластинчастих (II відділ за В. Г. Петренко). На лівій руці – литий золотий перстень такої ж форми (інв. № АЗС-2010 (Рис. 5, 4): D щитка 15 мм; Н – 5 мм; D шинки – 19 мм) (за класифікацією В. Г. Петренко з відділу III).

На думку В. А. Іллінської юна жінка у могилі загиблого воїна – його молодша дружина: свідченням є золоті прикраси у декорі вбрання, а особливо золоті персні. Але згадаймо Геродота, який описуючи похорон царя, зазначив, що в могилу до померлого зверхника клали наложницю (Геродот IV, 71). Золотий декор костюма, можливо, є свідченням містичного шлюбу, який відбудеться в іншому світі. За уявленнями скіфів до нього можна дістатись через портал – дзеркало, яке лежало біля небіжчиці (Вертієнко, 2010, с. 70).

Огляд колекції перснів, які належать до зазначеної групи, тобто виконані за схемою: «щиток, з обох боків якого – дужки для формування шинки», засвідчив, що ювеліри виробляли різноманітні щитки: пласкі (круглі, овальні), опуклі (напівсферичні) різного абрису, з рельєфною смугою, відтиснутою посередині зі звороту щитка, крім того, спостерігаємо застосування різноманітних прийомів при оформленні поверхні щитків. Зокрема, впродовж IV ст. до н.е. з’явилися варіанти розміщення на щитку антропоморфних або зооморфних зображень. Деякі з них вирізняє майстерність у виконанні мініатюр. Привертає увагу знахідка в похованні жінки (курган №7, поховання №9 (східна камера) поблизу с. Кут Дніпропетровської обл.) золотого персня з овальним щитком і роз’ємними дужками (щиток – 21 × 15 мм; дужки: ширина – 2,5 мм; товщина – 2 мм). Щиток плакований золотою пластиною із відтиснутим зображенням лося, який лежить згорнувшись так, що морда розміщена над ратицями (інв. № АЗС-1836) (Рис. 6, I). Художник підкреслив ребра,



копита, хвіст. Як відомо, копитні тварини пов'язані з культом плодючості. Перстень наділи на вказівний палець правої руки небіжчиці. Крім цієї прикраси, у вбранні жінки були: золота оздоба начільної стрічки – метопіда, намисто із дрібних різнокольорових намистин зі склоподібної маси. Судячи з наявності зброї в могилі (сагайдак зі стрілами, залізний ніж чи кинджал і два списи), скіф'янка належала до амазонок. Можна припустити, що перстень є знаком статусу жінки: вона заміжня і похована в окремій камері після смерті чоловіка, як свідчить конструкція поховальної споруди: вхідна яма з двома окремими поховальними камерами (Фиалко, 2015, с. 147-148, рис. 2, 5).

Персні з рельєфними зображеннями на щитку були у складі декоративних елементів вбрання жінок з аристократичних шарів.



**Рис. 6. Персні з зооморфним або антропоморфним зображенням на щитку:**

1. АЗС-1836 – кург. №7, пох. №9 поблизу с.Кут (Дніпропетровська обл.)
2. АЗС-2413/1– кург. №22 з кург. гр. III, пох. №2 поблизу с.Вільна Україна (Херсонська обл.)
3. АЗС-2712 – кург. №4 з кург. мог. в урочищі “Носаки”, гробн. №3 поблизу с.Балки (Запорізька обл.)
4. АЗС-3495 – кург. №1 (Малий Чортотлик), пох. №2 поблизу с. Чкалове (Дніпропетровська обл.)
5. АЗС-3237/1 – кург. №21, пох. №2 поблизу с.Кам'янка (Миколаївська обл.)
6. АЗС-2414 – кург. №22 з кург. гр. III, пох. №2 поблизу с.Вільна Україна (Херсонська обл.)

Викликають цікавість знахідки у деяких наборах прикрас. Звернемось до матеріалів дослідження в кургані № 22 поблизу с. Вільна Україна Херсонської обл. Курган зведено над могилою чоловіка, який, мабуть, загинув у бою. Крім його поховання, були ще два – північна та південна катакомби, в яких поховали жінок. Дослідники висловили припущення, що в кургані поховали загиблого воїна та двох його дружин (Ильинская, Тереножкин, 1983, с. 162).

У північній могилі (поховання № 2) – зафіксовано жіночий костюмний комплекс з повним набором знімних прикрас. Вбрання жінки вирізняють золоті аплікації головних уборів, одягу, а також кільцеподібні сережки, гривна зі скульптурними закінченнями (левиця припала до землі), браслети-перев'язки зі склоподібних намистин, персні: з круглим пласким щитком і шинкою, утвореною з прямокутних у перетині дужками зі звуженими кінцями, що заходять один за одного (Лєсков, 1974, с. 90, 94, рис. на с. 82). Зверху до щитка припаяна пластинка з відтиснутим зображенням лева, який лежить у профіль ліворуч. Оформлення щитка – округла пластинка – зразок виконання аплікацій способом витискування. Мініатюри із зображенням лева відбивають особливості греко-скіфського стилю у відтворенні образів тварин. Рельєфне зображення лева вміщене в овальний простір. Хижак показаний у профільному ракурсі: ноги з підкресленими пазурами – під животом, а морда, подана анфас, лежить на передніх лапах. Художник відзначив видові ознаки лева: округлі вуха, кошлату гриву, пазурі на лапах. Зображення облямоване тоненьким пружком з дрібних опуклин. Розміри перснів майже однакові: щиток –  $20 \times 19$  мм, товщина – 1 мм, пластина-накладка –  $19 \times 16$  мм, Н пластини – 4 мм; шинка –  $20 \times 16$  мм; дужки: ширина – 4-2 мм; товщина – 0,5 мм (інв. № **A3C-2413/1-5**) (Рис. 6, 2).

Таких перснів було шість, крім того, до набору декоративних елементів включили ще й прикрасу з відділу «Литі персні». Йдеться про досить масивний золотий перстень з овальним пласким щитком і суцільною шинкою із прямокутної у перетині пластини (інв. № **A3C-2414**) (Рис. 6, 5). На щитку вміщено профільне зображення грифона: художник передав рогату голову, крило загнуте у вигляді серпа, а хвіст – петлі, права передня лапа піднята (щиток:  $25 \times 19$  мм, товщина – 2 мм, ширина оправы навколо прорізного зображення грифона – 2 мм; шинка –  $26 \times 23-24$  мм; дужки: ширина – 8-5 мм).

Персні зафіксовані на пальцях обох рук (3 – на лівій і 4 – на правій). Перелік зображень, які були елементами декоративних композицій на головних уборах, одязі і знімних прикрасах: грифон, сфінкс, лев, левиця, а також фітоморфні мотиви. Усі образи змістовно пов'язані один з одним і є символами культу плодючості. Форми і оздоблення головних уборів, а також повний набір прикрас свідчать про особливий статус скіф'янки у суспільстві: можливо, вона була жрицею. А персні, мабуть, відбивають специфіку сімейного статусу: старша дружина загиблого. Є ще одна гіпотеза, щодо ролі жінки. Йдеться про те, що у

камері, де була похована скіф'янка, знайдено фрагменти меча. Можливо, так відображено обряд передавання: цей меч жінка мала принести своєму чоловікові, який перебував у іншому світі (Клочко, 2018, с. 188).

Вбрання жінки, похованої у південній могилі (поховання № 1), вирізняють золоті оздобы: аплікації на головних уборах і одязі, а також знімні прикраси – сережки, намисто, але у наборі не було перснів. Виникає припущення, що небіжчиця мала нижчий статус, ніж у жінки, про яку сказано вище. Можливо, жінка, похована без перснів, була молодшою дружиною, або не стала дружиною до смерті чоловіка (Ильинская, Тереножкин, 1983, с. 162). Наші припущення щодо статусу жінок у суспільному житті спільноти, а також особистому (чи сімейному) мають точки опертя в етнографічних дослідженнях. З окремих заміток античних авторів вилучаємо інформацію про існування парної сім'ї у скіфів, але у аристократичних колах могло бути кілька дружин у чоловіка. Крім того, є відомості про звичай левірату (Геродот IV, 78). Але, як це відображено у наявності прикрас, можна визначити, хоча і з гіпотетичними припущеннями, тільки застосовуючи компаративний метод.

Персні з рельєфним візерунком на пластині, приєднаній до щитка, входили до складу декоративних елементів жінки, поховання якої дослідили в кургані № 21 (поховання № 2) поблизу с. Кам'янка Миколаївської обл. (Клочко, Гребенников, 1982, с. 86-96). Вбрання скіф'янки свідчить про її особливе місце у суспільстві: головні убори – налобна стрічка та модій, оздоблені золотими і срібними аплікаціями, набір знімних прикрас, який включає сережки, намисто, персні. Зазначимо, що в комплекті немає браслетів. Розглянемо персні. Вони всі належать до одного типу: з круглим щитком і шинкою, утвореною прямокутними у перетині дужками із загостреними кінцями, що заходять один за одного). Розміри перснів: щиток –  $19 \times 17$  мм; Н щитка – 4,5 мм; шинка –  $20 \times 17$  мм; дужки: ширина – 3-2 мм. На щиток напаяна кругла пластинка, на якій вміщено зображення лева, виконане у високому рельєфі. Він лежить, обернений праворуч. Тулуб пластично вигнутий у профільному ракурсі, а голова з кошлатою гривною показана анфас. Хижак напав на барана: його голову бачимо біля задньої ноги лева. Сцена облямована тоненькою рифленою дротинкою, яка нагадує зернь (інв. № АЗС-3237/1-6) (Рис. 6, 5).

Вбрання має статусний характер – є знаком належності власниці до верхівки у своїй соціальній групі. Декоративні елементи утворюють своєрідне сакральне коло, в якому зібрані образи: міфічні (грифони), фітоморфні (пальмета), антропоморфні (підвіска у вигляді голови людини), а також сюжет «шматування» (лев і лань, лев і баран). Всі вони є символами життєдайних сил природи і відбивають культ Великої Богині. Форма головного убору, його оздоблення – все це, можливо, свідчить про те, що жінка виконувала функції жриці цього

божества. Згадаємо, що скіф'янка похована в кургані, спорудженому над могилою чоловіка, який, вірогідно, посідав високе місце в адміністрації в регіоні Побужжя (Гребенніков, 2008, с. 25-29). Небіжчиця, прикраси якої ми розглянули, мабуть, за життя була дружиною чиновника, а персні підкреслювали цю ситуацію (Клочко, 2021, с. 281).

Інші уявлення про символіку перстнів виникають, коли ми розглядаємо прикраси, які належали дітям. Аналіз костюмних комплексів показав, що специфічних дитячих оздоб не робили, переважають персні з групи, яка об'єднує вироби у вигляді щитка з роз'ємними дужками. Привертає увагу золотий перстень (інв. № **A3C-2712**) (Рис. 6, 3), знайдений серед прикрас дівчинки 6-7 років (курган № 4 з курганного могильника в урочищі "Носаки", гробниця № 3 поблизу с. Балки Запорізької обл.). Прикраса має круглий опуклий щиток та шинку, утворену дротяними дужками (щиток –  $19 \times 17$  мм; шинка –  $19 \times 18$  мм; перетин дроту – 1,5 мм). На щитку відтиснуте зображення скіфа з довгим волоссям. Іконографія образу відповідає усталеним нормам греко-скіфського мистецтва IV ст. до н.е. Персонаж з пишною зачіскою, у характерному скіфському вбранні: куртка з видовженими полами, підперезана поясом, вузькі штани, короткі чобітки. Чоловік сидить навколішки, обернений вправо, з простягнутою вперед правою рукою. Щодо сюжету В. Г. Петренко вважала, що персонаж тримає посудину і напуває з неї якусь тварину. Сцена облямована пружком з насічками, що імітують зернь.

Крім персня, у вбранні дитини були золоті, срібні і бронзові прикраси, зокрема, намисто з металевих намистин і склоподібної маси, підвісок, медальйонів, пронизок. Серед декоративних елементів костюма відмічаємо ще й бронзові кільця, медальйон у золотій оправі з овальною вставкою із світлої маси, срібні дротяні кільця і браслети-перев'язки зі склоподібних намистин з вічками та бронзовий перстень з подвійним щитком (Бидзиля, Болтрик, Мозолевский, Савовский, 1977, с. 115, рис. 19, 4).

У цьому ж кургані було ще одне поховання дитини 6-7 років. Судячи з великої кількості прикрас – це дівчинка. У комплекті декоративних елементів: велика кількість склоподібних і металевих намистин, підвіски, медальйони, пронизки, бронзові кільця, медальйон у золотій оправі з овальною вставкою із світлої пасти, срібні дротяні кільця і браслети-наручі зі склоподібних намистин з вічками. На фалангах пальців правої руки зафіксовані золоті персні з плоским овальним щитком (дещо вигнутим по довжині) та шинкою, утвореною круглими у перетині дужками, кінці яких загострені і заходять один за одний (інв. № **A3C-2711/1-2**) (Клочко, 1993, с. 48).

Якщо порівняти набори прикрас обох дітей, похованих у одному кургані, то побачимо багато спільного. Стосовно перстнів, то в кожному костюмі їх по два: золотий з рельєфним



зображенням на щитку і бронзовий з подвійним щитком, а в другому комплекті – золоті з овальним гладеньким щитком.

Привертає увагу ще один комплект знімних прикрас дівчинки 6-7 років: оздоба головного убору – велика кількість намистин різних типів зі склоподібної маси, скроневі підвіски з чорного каменю у золотій оправі, медальйон із кварцу, нашійна прикраса з каменю у золотій оправі, браслети – перев'язки зі склоподібних намистин. Перстень з круглим пласким щитком та шинкою, утвореною дротяними дужками (інв. № АЗС-3697), зафіксований на вказівному пальці правої руки небіжчиці (курган № 16, гробниця № 4, поховання № 1 у поховальній споруді № 1 поблизу с. Златопіль Запорізької обл.) (Клочко, 1993, с. 48).

Можна припустити, що всі ці прикраси мали оберегову функцію, а, крім того, відбивали певні ситуації у житті дітей, мабуть, пов'язані з віковою градацією. З цієї точки зору цікаві факти знайдення перснів у кургані № 21, поховання № 2 поблизу с. Гюнівка Запорізької обл. У могилі поховали трьох дітей різного віку. У двох з них в наборах були золоті персні: вироби з круглим пласким щитком і шинкою, утвореною прямокутними у перетині дужками (інв. № АЗС-3226/1-9). Набір прикрас дитини 3-4 років склали бронзові кільцеподібні сережки з підвіскою та перстень. При дівчині 16-ти років, окрім восьми перснів на пальцях обох рук, були: пара золотих кільцеподібних сережок з підвісками, срібні скроневі кільця, гривна, намисто із золотих пронизок, амфороподібних підвісок, склоподібних намистин, браслети-перев'язки зі склоподібних намистин (Болтрик, Фіалко, 2007, с. 66, 68, табл. 2, 3, 4, рис. 6, 7).

Персні в костюмних комплексах дітей належать до рідкісних у дитячому вбранні – їх мали тільки 8% дітей. Найбільше виробів – “безрозмірні”: зі щитком і роз'ємними дужками, але є також кільця. Привертає увагу залізне колечко із нанизаною галькою. Воно нагадує сережку або підвіску, але цю прикрасу наділи на палець дитини (курган № 28, поховання № 1 поблизу с. Верхня Тарасівка Запорізької обл.). Загальний вигляд виробу свідчить про його застосування як амулету. Мабуть, основна роль перснів – магічний захист. Прикраси цієї категорії зафіксовано у складі декоративних наборів, призначених для дівчаток різного віку (кургани № 7, поховання № 3 поблизу с. Кут; № 3, поховання № 1 поблизу с. Львове; № 4, гробниця № 3 поблизу с. Балки; № 16, гробниця № 4 поблизу с. Златопіль; № 1 (Вишнева Могила), поховання № 2 поблизу с. Гюнівка). Золоті прикраси означали соціальну вищість власника. Про це свідчить і склад інвентарю, і обряд поховання. Отже, як і всі знімні прикраси, персні відігравали роль апотропею та знака соціальної зверхності.

“Повні” набори, тобто, такі, що включають усі категорії прикрас, відбивають особливий статус дитини, її соціальну та сакральну вищість незалежно від статі та віку (кургани Товста Могила; № 4, гробниця № 3 поблизу с. Балки; № 16, гробниця № 4, поховання № 1 у поховальній споруді № 1 поблизу с. Златопіль; № 1 (Вишнева Могила), поховання № 2

поблизу с. Гюнівка Запорізької обл.; № 3, поховання № 1 поблизу с. Львове (Клочко, 2019, с. 665-676).

Розглядаючи колекцію перснів з відділу “пластинчасті”, В. Г. Петренко виділила такий тип прикрас як спіральні. Вироби цієї ж форми робили з дроту (відділ І), тобто, за морфологічними і семантичними ознаками можна визначити ще одну групу прикрас, доміантною ознакою яких є форма спіралі, а виконані вони із застосуванням різних прийомів, тому належать до різних відділів.

Прикраси двох типів походять з поховання жінки, яке дослідили в кургані № 1 (Старший Брат) з курганної групи “Три брати”, гробниця № 1 поблизу с. Огоньки, АР Крим (Кириллин, 1968, с. 184-185). Досконале виконання вирізняє персні, зроблені з неширокої сегментоподібної у перетині пластини, згорнутої у спіраль в 4 витки (інв. № АЗС-2271/1) (Рис. 7, 1) і 3,5 оберти (інв. № АЗС-2271-2). На кінцях вміщено карбоване зображення стилізованої голови лева. Краї пластини прикрашені пружками з відтиснутими насічками, які імітують зернь. Спіральні прикраси наділи на пальці лівої руки знатної жінки середнього віку. Тут же зафіксовано ще один перстень, так званий скарабеоїд – виріб з рухомим двостороннім щитком (інв. № АЗС-2272) (Рис. 7, 9). За класифікацією В. Г. Петренко такі прикраси належать до IV відділу, який ми назвали “Оригінальні персні”. У відділі виділено кілька типів. Один з них – прикраси з рухливим щитком. Останній, тобто, щиток закріплений так, що його можна було повернути і демонструвати обидві поверхні.

Отже, скарабеоїд з кургану Старший Брат. Головною ознакою персня є щиток, утворений двома пластинами, з’єднаними обідком. Останній зверху і знизу прикрашений дротинками з рубчиками – імітація зерні, а також плетінкою з гладеньких дротинок. На щитку з одного боку прикріплена пластина з гравірованим зображенням менади. З протилежного боку припаяна опукла пластина, на якій представлено образ скарабея: скульптурна фігурка. Дужка спаяна з двох товстих витих дротинок. Кінці дужки опуклі. Через просвердлений в них отвір протягнуто гладенький дріт, на який нанизаний рухомий щиток. Кінці дроту загострені і накручені на дужку у три оберти. Крім перснів, комплект декоративних елементів вбрання жінки складали: золоті прикраси головних уборів – калафа, покривала, пара сережок у сфінкса, разки намиста; бронзові, плаковані золотою пластиною, спіральні браслети із зображеннями левів на кінцях.



**Рис. 7. Спіралеподібні та «оригінальні» персні:**

1. АЗС-2271/1 – кург. №1 з курганної групи «Три брати», гробн. №1 поблизу с.Огоньки, АР Крим
2. АЗС-3498 – кург. №1 (Малий Чортотлик) поблизу с.Чкалове (Дніпропетровська обл.)
3. АЗС-2719 – кург. №3, №1 поблизу с.Піски (Миколаївська обл.)
4. АЗС-657 – випадкова знахідка поблизу с.Таганча (Черкаська обл.)
5. АЗС-3656 – кург. №8, пох. №1 поблизу с. Велика Знам'янка (Запорізька обл.)
6. АЗС-6471 – кург. поблизу с.Великі Будки (Сумська обл.)
7. АЗС-2956 – кург. №6 (Денисова Могила) з кург. гр. Лисячої Могили поблизу с.Нагірне (Дніпропетровська обл.)
8. АЗС-2368 – кург. Гайманова Могила, гробн. №1 (Північна), пох.3 поблизу с.Балки (Запорізька обл.)
9. АЗС-2272 – кург. №1 з кург. гр. «Три брати», гробн. №1 поблизу с.Огоньки, АР Крим

Форма браслетів гармонійно поєднана з перснями. Поховальна споруда, обряд поховання, комплект ювелірних виробів – все свідчить про те, що небіжчиця за життя належала до еліти Боспорського царства.

Всі елементи убрання підкреслюють його сакральний характер і є знаками жрецького статусу жінки (Треїстер, 2006, с. 180, рис. 27, 31).

Перстень з рухливим щитком, типологічно близький до так званого скарабеоїда, про який йшлося вище, знайдено в кургані № 6 (Денисова Могила) з курганної групи Лисячої Могили, поховання № 2 поблизу с. Нагірне Дніпропетровської обл. (Мозолевский, 1980, с. 130, 134, 136, рис. 69, 70). На жаль, артефакт зафіксували не в похованні, тому у розпорядженні дослідників недостатньо інформації про те, кому – чоловікові чи жінці – він належав, а також, які речі складали костюмний комплекс. Але, безперечно, виріб, вирізняє високий рівень ювелірної майстерності. Перстень масивний з овальним щитком: 25 × 19 мм; Н щитка – 11 мм; шинка – 30 × 20 мм (інв. № АЗС-2956) (Рис. 7, 7). На щитку з обох боків вміщено мініатюрні зображення. Шинку утворюють дві прямокутні пластини, прикріплені з двох боків щитка,

дугоподібно зігнуті так, що кінці заходять один за одний. Посередині кожної з дужок персня припаяні поперек тоненькі пластинки, з яких зроблені своєрідні муфти. З їх допомогою можна регулювати розмір шинки. Дужки потовщені, заокруглені на кінцях і з'єднані зі щитком за допомогою дротини, яка проходить через отвір у кожній дужці і щитку. Кінці дроту загострені і накручені на дужку у 4,5 оберти. Щиток обрамлений смужкою із плетінки, прикрашеної з обох боків дротинками та орнаментальними стрічками із псевдозерні.

На лицьовому боці щитка на пластині відтиснуте рельєфне зображення лева у профільному ракурсі: лежить, обернений ліворуч, підім'явши під себе барана. З під тулуба лева проглядають лише голова та кінцівки барана. На звороті вирізано сцену шматування грифоном коня. Його подано у профіль праворуч з опущеною головою. Тварина спирається на задні ноги, піднявши передню праву. Грифон напав на коня спереду, захопивши дзьобом його спину. При цьому передньою правою лапою він вчепився в передню ліву ногу коня (Gold der Steppe, 2009, S. 170, kat. № 45).

За будовою перстень належить до типу виробів з рухомим щитком, а за оформленням щитка рельєфними мініатюрами аналогічна прикрасам з роз'ємними дужками і щитками, на яких представлені образи хижаків. Найбільш схожими за зображеннями є золоті персні з кургану № 21, поховання № 2 поблизу с. Кам'янка Миколаївської обл. (інв. № **A3C-3237/1-6**) (Рис. 6, 5). За морфологічними та семантичними ознаками такі персні складають також групу: до неї можна включити ще знахідки з кургану №22, поховання №2 поблизу с. Вільна Україна Херсонської обл. (інв. № **A3C-2413/1-5**) (Рис. 6,2).

Повернемось до спіральних перснів з відділу “Пластинчасті”. Золоту прикрасу знайшли у похованні чоловіка, яке дослідили в кургані №3, поховання №1 поблизу с. Піски Миколаївської обл. (інв. № **A3C-2719**) (Рис. 7, 3). Могила була зруйнована, але, крім золотого, залишився ще залізний перстень іншого типу – з круглим щитком і роз'ємними дужками (Гребенников, 2008, с. 91, 168, рис. 37, 3). Золотий перстень литий у вигляді неширокої сегментоподібної у перетині пластини, згорнутої у спіраль у два оберти (Н максим. – 19 мм; D шинки – 26 мм; ширина пластини – 4,5 мм). На обох кінцях персня – зображення стилізованих фігурок лева (розміри: 18 × 6 мм). Голова хижака змальована так, що ми бачимо його очі (дві мініатюрні дуги), вуха, гриву, позначену невисоким валиком. Косим хрестом голова відділена від шиї. Тулуб тварини витягнутий, зігнуті задні ноги, як перед стрибком, надають образу динаміки. На тулубі прокреслено ребра. Показано навіть лапи, на які хижак присів. Можливо, золотий перстень із зображеннями хижака є соціальним знаком – символом високого статусу власника у своїй спільноті. Є ще одне припущення: золота прикраса – це подарунок чи нагорода за звитягу, а залізний перстень – оберег. На



жаль, ми не знаємо контекст знахідок, тому висловлені припущення мають гіпотетичний характер.

Серед перснів, які були деталями оздоблення вбрання ми вже не раз згадували, про прикраси з відділу “Литі”. Найбільш ранні вироби з цієї категорії з’явилися на території Північного Причорномор’я як печатки за часів архаїки. Характерні риси виробів: вузький листоподібний щиток і кругла в перерізі шинка (Неверов, 1984, с. 240). На землях Скіфії вони не мали широкого вжитку, як і застосування печаток. Хоча і зовсім відкидати використання печаток не можна. Про це свідчить перстень Скїла (Виноградов, 1980, с. 92-95). На жаль, відомий тільки малюнок: прикраса, можливо, є власністю якогось колекціонера.

В нашій колекції тільки один екземпляр такого типу: це знахідка в кургані № 1 (Малий Чортотлик), поховання № 2 поблизу с. Чкалове Дніпропетровської обл. Перстень був у костюмі жінки, могилу якої пограбували ще в давнину, але деякі декоративні елементи збереглися: золоті пластинки – прикраси одягу, наконечник залізної гривни з золотим плакуванням, пара сережок – так звані човники, нашійна прикраса – низка з підвісок у вигляді дзвіночка з привісками (Мозолевський, 1987, с. 70-72, рис. 6).

Срібний литий перстень із заглибленим зображенням на щитку та суцільною шинкою із круглого у перетині дроту (щиток –  $21 \times 8,5$  мм; Н щитка – 2,5 мм; шинка –  $22 \times 20$  мм; перетин дроту – 4 мм) (інв. № АЗС-3495) (Рис. 6, 4). На невеличкому полі щитка показано образ тварини – у профіль ліворуч. Належність істоти до конкретного виду визначити важко, тому що на мініатюрній фігурці не можна «прочитати» видові ознаки. Хоча абрис голови, вух, а також довгий хвіст – все це викликає припущення, що на щитку зображено лиса. На ребра щитка нанесено загостреним інструментом візерунок: ряд заглиблених дужок як своєрідні фестони прикрашають щиток. На шинці з обох боків також прокреслено якісь значки (знак питання, кома). Можливо, це алюзії на напис, як це було на персні царя Скїла (?).

Не дивлячись на те, що поховання жінки було пограбоване, археологи зафіксували, що цей срібний перстень, та ще два золотих були на пальцях правої руки небіжчиці. Згадані золоті прикраси належать до відділу “Оригінальні”. Шинка одного з них зроблена з круглого у перетині дроту у вигляді дуги, кінці якої відігнуті, розширені та сплюснені. До них з внутрішнього боку припаяні золоті дрітінки, на які нанизана бурштинова намистина (інв. № АЗС-3498) (Рис. 7, 2). Зупинимо увагу на бурштині. Його використання на землях Скіфії має особливості: у VI–V ст. до н.е. бурштинові прикраси були однією з етнолокальних ознак вбрання населення Лісостепоного Правобережжя, а в комплектах оздоб Степової Скіфії бурштин використовували тільки зрідка. Як і будь-який камінь чи мінерал, чи смола (бурштин, гагат) у свідомості людей набував магічних властивостей.

Слід відмітити досить значні розміри виробу: L шинки – 30 мм; намистина –  $15 \times 12$  мм; перетин дроту – 2,5 мм. Можливо, перстень поклали до інших знімних декоративних елементів убрання при здійсненні поховального обряду.

Ще один перстень з набору прикрас скіф'янки з Малого Чортomla (інв. № АЗС-3497). Він також великий, масивний, зроблений з 8-гранного стрижня. Кінці його звужені і близько підходять один до одного (D –  $27 \times 26$  мм; перетин стрижня: біля кінців – 2 мм, посередині – 4 мм).

Дата виготовлення трьох перелічених вище перснів – остання чверть V ст. до н.е.

Отже, костюмний комплекс прикрас, які залишилися після пограбування поховання, містить знаки належності власниці декоративних елементів до еліти скіфського суспільства за часів архаїки. Соціальна та оберегова функції притаманні усім знімним оздобам, а особливо, коли вони зібрані в ансамблі. А визначення семантики окремих категорій виробів завжди пов'язане з гіпотетичними припущеннями. Так виникла версія стосовно перснів, які ми розглянули: вони позначали належність до певного аристократичного роду (чи кількох родів). Археологи, дослідивши курган Малий Чортomla, відмітили і своєрідність споруди, і поховального обряду, і супровідного інвентарю: хоч і, напевне, з втратами, але з великою кількістю золотих речей, які мали значення знаків аристократичного положення їх власниці (Мозолевський, 1987, с. 63-74). Через століття недалеко від Малого Чортomla було споруджено грандіозний за розмірами і конструкцією курган Чортomla, вірогідно, з царським похованням. Наявність статусних перснів (особливо такого типу, як перстень Скіла) дає можливість припустити, що небіжчиця мала відношення до царського роду.

У відділі “Оригінальні” привертають увагу персні з верхівкою у формі зрізаного конуса. Знайдено кілька таких предметів. За визнанням науковців це витвори середземноморського виробництва. Загальна схема їх створення: шинка з товстого круглого у перетині стрижня дугоподібно зігнута, кінці її припаяні до круглої пластинки – нижньої частини конуса. Персні масивні, оздоблення включає різні ювелірні прийоми. Дата їх виготовлення остання чверть VI – перша чверть V ст. до н.е. Серед ювелірних пам'яток є випадкова знахідка поблизу с. Таганча Черкаської обл.: перстень з високим об'ємним щитком у формі зрізаного конуса і суцільною шинкою із круглого у перетині стрижня (інв. № АЗС-657) (Рис. 7, 4). Його кінці у вигляді голів хижака з породи котячих припаяні до нижньої основи конуса. На верхній основі вміщено семипелюсткову розетку з рубчастої дротинки. Стінки конуса вкриті візерунками – “S”-подібними дротяними завитками, доповненими кулькою зерні у вершині кожного з них (H заг. – 43 мм; щиток: H – 20 мм, D верхн. – 19 мм, D нижн. – 25 мм; шинка –  $31 \times 22$  мм; перетин дроту – 4 мм).

Аналогічний перстень знайдено у похованні чоловіка в кургані № 8, поховання № 1 поблизу с. Велика Знам'янка Запорізької обл. (інв. № АЗС-3656) (Рис. 7, 5). Збігаються

майже всі деталі: дугоподібна шинка із круглого у перетині дроту, припаяна до нижньої основи зрізаного конуса, оформлення верхньої основи – семипелюсткова розетка. Але стінки конуса прикрашені шістьма пірамідками, викладеними дрібними кульками зерні (Н заг. – 38 мм; щиток: Н – 15 мм, D верхн. – 13 мм, D нижн. – 18 мм; шинка –  $29 \times 22$  мм; перетин дроту шинки – 4 мм). Перстень походить з пограбованого поховання, тобто, знакові функції визначити неможливо, як і першому випадку, через неповну інформацію.

Те ж саме можна сказати про перстень з кургану поблизу с. Великі Будки Сумської обл. (інв. № **ДМ-6471**) (Рис. 7, 6). Прикраса за типологічними ознаками нагадує описані вище. Різниця у візерунках і декоративних засобах оформлення зрізаного конуса, тобто, щитка. На його стінках – три орнаментальні смуги із тоненького дроту: середня більш широка із спіральних завитків, підкреслених кульками зерні. Зверху і знизу дротяні «плетінки». Верхня основа конуса – втрачена, всередині щитка – залишки органічної маси. З трьох перелічених подібних перснів цей – найменший: Н заг. – 33 мм; щиток: Н – 12 мм; D верхн. – 11 мм, D нижн. –  $14 \times 15$  мм; шинка –  $29 \times 25$  мм; перетин дроту шинки – 3-5 мм. Аналіз цих виробів дає підстави припустити, що вони походять з однієї ювелірної майстерні. Персні зроблені впродовж останньої чверті VI – першої чверті V ст. до н.е. за одним взірцем, їх розміри майже збігаються. Всі прикраси вирізняють складні ювелірні прийоми в декорі – зернь, тоненький дріт: гладенький, рубчастий, перекручений. Такі ювелірні техніки застосовували і ювеліри, які працювали в грецьких містах Північного Причорномор'я, зокрема, в Пантікапеї. Але незвична форма перснів спонукає шукати аналогії в Середземномор'ї (Онайко, 1970, с. 64, 244, 245). Персні, імовірно, були власністю чоловіків високого соціального стану. Цікаво, що походять прикраси із різних регіонів Скіфії: Степового, Дніпровського Лісостепового Правобережжя і Лівобережжя. Оскільки у нас недостатньо матеріалів, щоб зробити якісь висновки, то поки що це буде цікавим фактом.

Звернімо увагу ще на один перстень з відділу “Оригінальні”. Йдеться про знахідку в кургані Гайманова Могила гробниця № 1 (Північна), поховання № 3 поблизу с. Балки Запорізької обл. (інв. № **АЗС-2368**) (Рис. 7, 8). Небіжчика поклали у дерев'яне гробовище, яке нагадувало вузький ящик. Грабіжники значно пошкодили кістяк, але лишилися деякі золоті прикраси вбрання: підвіски, пластинки-аплікації різної форми тощо, які свідчать, у гробовищі поховали жінку. Наявність зброї недалеко від гробовища говорить про те, небіжчиця була амазонкою. Серед декоративних елементів зафіксували золотий перстень, шинка якого – незімкнене кільце з круглого у перетині дроту. Його загострені кінці заходять один за одний. З протилежного від роз'єму боку до кільця припаяний об'ємний щиток: він створений з круглої пластини, на якій – деталь у формі зрізаного конуса з заокругленою верхівкою. З'єднання двох елементів – конуса і пластинки – підкреслене рубчастою

дротинкою, що імітує зернь (Полин, 2012, с. 96-97; кат. № 178). На відміну від масивних перснів, описаних вище (зі щитком у формі зрізаного конуса), прикраса із Гайманової Могили виготовлена в IV ст. до н.е. Перстень, мабуть, належав жінці і був, можливо, нагородою чи подарунком і мав роль знака певного статусу власниці.

Колекція музею складає 142 персні і одна дужка від шинки. Підсумовуючи наш огляд зібрання, можна зробити висновки про особливості такої категорії знімних декоративних елементів як персні. Вони мають давнє походження і були естетичними знаками, які позначали різноманітні аспекти соціальної і духовної сфери життя власників. Каталог усіх прикрас створено за формальною класифікацією (з деякими уточненнями) В. Г. Петренко. У статті ми розглянули увесь масив прикрас і виділили групи, в яких таксоном є форма перснів. Найбільша група – так звані безрозмірні персні (щиток з роз'ємними дужками). Їх перевага у відносній простоті виготовлення і універсальності, оскільки розмір можна регулювати. В нашій колекції таких перснів 90 одиниць. Значну групу складають спіралеподібні персні (включають вироби з відділів I-го і II-го за В. Г. Петренко), а також оригінальні кількох типів. Серед них є, мабуть, імпорتنі, відзначені складними ювелірними прийомами в декорі.

Автори запропонували деякі припущення щодо різної кількості перснів у наборах, пов'язуючи це з певними традиціями суспільного життя.

### Джерела і література

Березова С.А. Персні із скіфських пам'яток в колекції Музею історичних коштовностей України // Музейні читання: Матеріали наукової конференції "Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки". – К., 2001. – С. 41-53.

Бидзиля В.И., Болтрик Ю.В., Мозолевский Б.Н., Савовский И.П. Курганный могильник в уроч. Носаки // Курганные могильники Рясные Могилы и Носаки (предварительная публикация). – К., 1977.

Бидзиля В.И., Полин С.В. Скифский царский курган Гайманова Могила. – К., 2012.

Болтрик Ю.В., Фиалко Е.Е. Украшения из скифских погребальных комплексов Рогачикского курганного поля // Старожитності степового Причорномор'я і Криму. – Запоріжжя, 2007. – Т. XIV. – С. 236-254.

Бунятян К.П., Фіалко О.Є. Скіфський курган з розмальованим саркофагом // Археологія. – 2009. – № 3. – С. 55–69.

Вертієнко Г.В. Зображення скіфської танатологічної міфології на сахнівській пластині // Східний світ. – 2010. – № 3 – С. 59-73.

Виноградов Ю.Г. Перстень царя Скила. Политическая и династическая история скифов первой половины V в. до н.э. // СА. – 1980. – № 3. – С. 92-110.

Гребенников Ю.С. Киммерийцы и скифы Степного Побужья (IX–III вв. до н.э.). – Николаев, 2008.

Гребенников Ю. Скіфська модель «адміністративного устрою» Степового Побужжя в V – IV ст. до н.е. // Емінак – 2008. – № 3. – С. 25-29.

Ильинская В.А. Скифы Днепровского Лесостепного Левобережья. – К.: Наукова думка, 1968.



- Ильинская В.А., Тереножкин А.И. Скифия VII–IV вв. до н.э. – К., 1983.
- Клочко Л.С. Новые материалы к реконструкции головного убора скифянок // Древности Степной Скифии. – К., 1982. – С. 118-130.
- Клочко Л.С., Гребенников Ю.С. Скифский калаф IV в. до н.э. // Материалы по хронологии археологических памятников Украины. – К., 1982. – С. 86-96.
- Клочко Л.С. Скіфський дитячий костюм // Пам'ятки декоративно-ужиткового мистецтва із колекцій Музею історичних коштовностей України – філіалу Національного музею історії України. – К., 1993. – С. 28-51.
- Клочко Л.С. Поховання скіф'янок з мечами // Археологія, етнологія та охорона культурної спадщини Південно-Східної Європи: Збірник наукових робіт, присвячених 25-річчю кафедри археології та етнології України. – Одеса, 2018. – С. 183-190.
- Клочко Л.С. Дитячі вікові групи у скіфському суспільстві. Символіка знімних прикрас // Vir Bimaris. From Kujaawy Cradle to Blac Sea Steppes. – Poznan, 2019. – С. 665-676.
- Кириллин Д.С. Трехбратние курганы в районе Тобечикского озера. // Античная история и культура Средиземноморья и Причерноморья. – Ленинград, 1968. – С. 184-185.
- Маслова Г.С. Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX – начала XX вв. – М., 1984.
- Мозолевский Б.Н. Малый Чертомлык // Скифы Северного Причерноморья. – К., 1987. – С. 63-74.
- Мозолевский Б.Н. Скифские курганы в окрестностях г. Орджоникидзе на Днепропетровщине (раскопки 1972-1975 гг.) // Скифия и Кавказ. – К., 1980. – С. 70-155.
- Неверов О.Я. Металлические перстни и печати // Античные государства Северного Причерноморья. – М., 1984. – С. 239-240.
- Онайко Н.А. Античный импорт в Приднепровье и Побужье в IV–II вв. до н.э. – М., 1970.
- Рябцева С.С. Змеи и драконы. О продолжении одной античной традиции в ювелирном деле эпохи средневековья // Stratum Plus. – 1999. – № 3. – С. 228-240.
- Трейстер М.Ю. Гарнитур украшений из погребения № 1 Старшего Трехбратнего курган // Греки и варвары на Боспоре Киммерийском в VII–I вв. до н.э. Материалы международной конференции. – СПб., 2006.
- Фиалко Е.Е. Погребальные комплексы скифских амазонок: хронологический аспект // Археологія і давня історія України. – 2015. – Вип. 2(15). – С. 145-159.
- Фиалко Е.Е. Погребения женщин с оружием у скифов // Курганы Степной Скифии. – К., 1991. – С. 4-18.
- Фиалко Е.Е. Памятники скифской эпохи Приднепровской террасовой Лесостепи. – К., 1994.
- Широкова З.А. Традиционная и современная одежда женщин Горного Таджикистана. – Душанбе, 1976.
- Gold der Steppe. Sensationsfunde aus Fürstengräbern der Skythen und Sarmaten. – Wien, 2009.

**ДЕЯКІ СПОСТЕРЕЖЕННЯ ЩОДО ЕМАЛЕВИХ «ГУДЗИКІВ»  
З КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ ІСТОРИЧНИХ КОШТОВНОСТЕЙ УКРАЇНИ**

*В статті розглядаються декоративно-конструктивні особливості та варіанти використання оздоблених перегородчастими емаллями краплеподібних ювелірних виробів з колекції музею.*

*Ключові слова: перегородчасті емалі, краплеподібні підвіски, гудзики, ювелірні вироби візантійського кола, орнамент, X-XII ст.*

У Музеї історичних коштовностей України представлено багату колекцію виробів, виконаних у техніці перегородчастої емалі. Деякі з них неодноразово публікувалися в каталогах виставок і альбомах музею, значна їх частина стала предметом розгляду в роботі Т. Макарової про перегородчасті емалі Давньої Русі (Макарова, 1975). Велику увагу приділив дослідженню виробництва емалей Б. М. Рибаків, базуючись, зокрема і на тих зразках, що зберігаються у нашому музеї (Рыбаков, 1948, с.374 – 397). Однак, навіть з огляду на присвячені імовірно грузинським емалям публікації В. М. Хардаєва (Хардаев, 2011, с. 193-204; 2015, с. 269-273), який довгий час пропрацював у музеї з середньовічною колекцією, слід, мабуть, визнати, що перегородчасті емалі нашої колекції потребують додаткових досліджень і детальної публікації.

Сказане стосується і трьох невеликих краплеподібних ювелірних виробів (інв. №№ ДМ-1801, ДМ-1802, ДМ-1803), які традиційно визначаються як візантійські гудзики XI ст. Один із предметів (ДМ-1803) таким чином атрибутований у музейному каталозі (Золота скарбниця, 1999, с. 73, 157, № 107), два інші, подібні за формою та технікою, слідом за ним називають гудзиками (Хардаев, 2015, с. 270). Слід зазначити, що у інвентарних книгах предмети за інв. №№ ДМ-1801 і ДМ-1802 названі намистинами, а за інв. № ДМ-1803 – підвіскою. Так само значилися вони у документації Музею ВУАН, звідки в 1934 р. були передані на зберігання до контори Держбанку, а пізніше до колекції Київського історичного музею (нині НМІУ). Оскільки в основі зібрання Музею ВУАН лежала колекція Б. І. та В. Н. Ханенків, логічно припустити, що раніше ці вироби з перегородчастою емаллю входили до складу саме цієї колекції, хоча не збереглося ніяких матеріалів щодо їх походження. Можливо, на пізнішу атрибуцію їх як гудзиків вплинула атрибуція аналогічного предмета із зібрання музею Думбартон Оакс у Вашингтоні. У вашингтонському каталозі вказувалося, що «гудзик» зроблено у константинопольській майстерні, а на підставі подібності декору та колориту з перснем із так званого скарбу королеви Гізели ґрунтувалося датування виробу XI ст. Було відзначено схожість «гудзика» з неопублікованим предметом із

зібрання Державного історичного музею в Києві, хоча помилково припускалося, що він більшого розміру (Ross, 1965, p.103, № 151).

Однак С. Рябцева висловила інше припущення про призначення цих предметів, що підтверджує колишню атрибуцію одного з них. Вона відзначила подібність краплеподібних виробів із Києва та Вашингтону з виробами, які «достовірно є скроневими підвісками», за якими закріпилася назва «рясна». Ці підвіски розташовувалися з обох боків обличчя і склалися з порожнистої краплеподібної або дзвоникоподібної основи, зібраної з конусоподібного верху і опуклого денця, кільця або петлі для кріплення і прикріплених до основи ланцюжків з підвісками. Рясна, ймовірно, були наслідуванням підвісок-перпендулій, що входили до складу імператорського убору у Візантії. Детально розглянувши конструкцію та декоративні особливості подібних прикрас, дослідниця зробила висновок про те, що «гудзики» могли бути верхньою частиною підвісок-перпендулій, які доповнювали діадеми, виконані візантійськими майстрами або за візантійськими зразками (Рябцева, 2011, с.173, 174). На це, за припущенням С.Рябцевої, вказує і гачок-кріплення, що зберігся у вашингтонському зразку, незручний при використанні предмета як гудзика, але придатний для кріплення до головного убору (Рябцева, 2010, р.84).



**Рис. 1.** Мозаїка із зображенням святої Агнії у вітарі церкви Сант-Аньезе-фуорі-ле-Мура в Римі. VII ст. (за [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1e/Saint\\_Agnes\\_of\\_Rome\\_-\\_Apse\\_mosaic\\_-\\_Sant%27Agnese\\_fuori\\_le\\_mura\\_-\\_Rome\\_2016.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1e/Saint_Agnes_of_Rome_-_Apse_mosaic_-_Sant%27Agnese_fuori_le_mura_-_Rome_2016.jpg)).

Інша інтерпретація виробу з Думбартон Оакс запропонована у каталозі виставки «Glory of Byzantium. Art and Culture Middle Byzantine Era A.D. 843–1261», що проходила в Нью-Йорку в 1997 р. Аналізуючи іконографічний матеріал, автор каталожної статті дійшов висновку, що за формою цей предмет відповідає прикрасам, нашитим на край лорума – своєрідного шарфу, що увійшов у імператорське вбрання як спадщина римського шарфу консулів.

Ймовірно, подібні підвіски зображені на одязі архангелів Михаїла та Гавриїла Лімбурзької ставротеки, імператора Михаїла VII Дуки на пластині зі сценою коронації з Тбілісі. Хоча зображені краплеподібні прикраси білого кольору, автор припускає, що в даному випадку могли бути зображені як перлини, так і емалеві

підвіски (The glory of Byzantium, 1997, p. 212-213, № 146). Дійсно, можна визнати, що в мініатюрних виробках колір таких деталей міг бути зумовлений особливостями техніки виконання.

Можна згадати також мозаїку VII ст. із зображенням святої Агнії у вівтарі церкви Сант-Аньєзе-фуорі-ле-Мура в Римі (рис. 1). Вбрання святої на рівні грудей та плечей прикрашене краплеподібними підвісками, які можна витлумачити як каміння, але можна припустити й емалеві прикраси синього та зеленого кольорів.

Вказуючи на зв'язок колориту, декоративних мотивів та ювелірної техніки підвіски з Вашингтону з групою очевидно константинопольських перегородчастих емалей з Метрополітен музею, Музею мистецтв Принстонського університету, Вишебродського монастиря, Національного археологічного музею в Таранто, автори роблять висновок про її оригінальність та константинопольське походження. Враховуючи пізніше датування аналогічних емалей, а також передатування персня, на який посилався М. Росс, датуючи «гудзик», датування «лоратної підвіски» уточнюється як друга половина XI або початок XII ст. (The glory of Byzantium, 1997, p. 213).



Рис. 2.

Прикраси з колекції музею Старовинний Несебр (за Сокровищата на Несебър, б/г).



Але, певно, однозначна інтерпретація як вашингтонського, так і ювелірного виробу з колекції нашого музею не можлива. Дійсно, підвіски краплеподібної форми могли нашиватися на якісь деталі одягу як прикраси. Не знаходить підтвердження в іконографії чи археологічних матеріалах використання їх як гудзиків, адже візантійський одяг довгий час не був розпашним, а мав тунікоподібний крій.

Також краплеподібні підвіски могли бути елементами складніших прикрас, не тільки скроневих. Прикладом може бути намисто з Преслава, в якому плоскі краплеподібні медальйони з емалевими вставками чергуються з об'ємними краплеподібними привісками (Атанасов, 1999, с. 225, обр. 71). Подібної ж форми привіски розташовані в нижній частині підвісок складної конструкції на тіарі Констанції Арагонської (Di Natale, 2001, р. 46, fig. 6, 7).

Безперечно, вони могли використовуватись в якості самостійних підвісок до головного убору, оздоблених додатковими дрібними привісками. Саме такі підвіски зберігаються в музеї «Старовинний Несебр» в Болгарії (рис. 2). Представлені вони серед прикрас XVI-XVII ст. (Сокровищата на Несебър, б/г), хоча варто відмітити надзвичайну їх подібність за формою та мотивами декору експонату нашого музею, щоправда, меншого за розміром. Крім привісок, до краплеподібної підвіски могли бути прикріплені на стриженьках перлини, як в прикрасі, що зберігається в Британському музеї (museum number 1983,0502.1: інтернет-ресурс [https://www.britishmuseum.org/collection/object/H\\_1983-0502-1](https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1983-0502-1)). Вона, щоправда, названа сережкою, але якщо кільце не роз'ємне, не могла носитися у вусі, а мала бути прикріпленою, ймовірно, до якогось убору. Можливо, отвори на підвісці з нашого музею могли бути використані для кріплення такого декору.



**Рис. 3.** Колт (інв. № АЗС-908) з Миропільського скарбу 1938 р. (фото Д. Клочка).

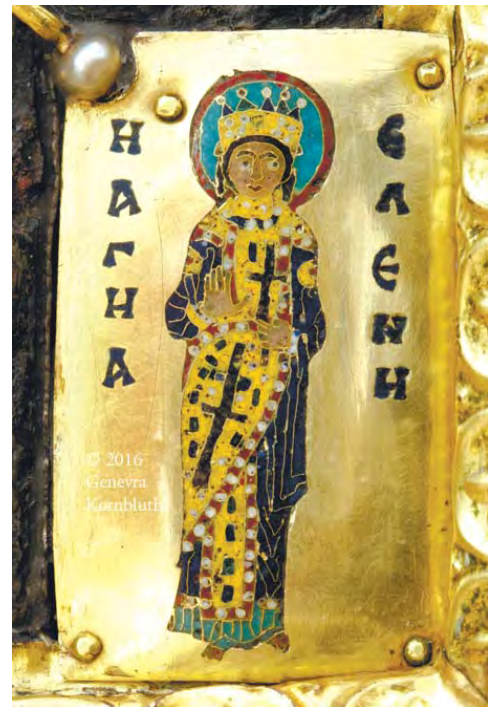
Логічно припускати, що такі підвіски відносяться до скроневих прикрас. Однак деякі зображення дають інший варіант використання краплеподібних підвісок. На колтах з Миропільського скарбу 1938 р., що зберігаються в нашому музеї (інв. №№ АЗС-908, АЗС-909), зображені сирина в трикутних вінцях, що нагадують стефанос. До верхньої частини вінців з боків, ймовірно, на ланцюжках, зображених тонкими золотими перегородками, прикріплені краплеподібні підвіски (рис. 3). На відміну від зображень на колтах з садиби Лєскова в Києві (інв. №№ АЗС-

905, АЗС-914), які трактуються Б. О. Рыбаковим як рясна (Рыбаков, 1988, с. 590-591), але в яких не простежуються жодні з'єднувальні елементи, отже вони можуть бути декоративним мотивом заповнення золотого фону, в даному разі чітко видно, що краплеподібні предмети є частиною головного убору. Подібні елементи помітні також по боках високої зубчастої корони святої Єлени на одній із пластин триптиха Ставело із колекції Бібліотеки та музею Моргана в Нью-Йорку (інтернет ресурс <http://corsair.themorgan.org/vwebv/holdingsInfo?bibId=93248>) (рис. 4). Можливо, вони теж зображують підвіски, які були прикріплені не в нижній частині головного убору, біля скронь, а по верхньому його краю.

Також краплеподібні підвіски могли бути прикріплені до сережок. Цікавим зразком є сережки з Національного археологічного музею в Таранто (рис. 5) (інтернет ресурс <https://museotaranto.beniculturali.it/it/reperto/orecchini-in-oro-e-smalto/>). До їх кілець прикріплені підвіски пірамідальної форми, але вся система орнаменталізації та розміри цілком співпадають з орнаменталізацією підвісок із Києва та Вашингтону. Помітно, що на кільцях залишились елементи шарнірного кріплення, але підвіски закріплені на дротинках, зігнутих гачечками. Схоже, що дротинки з'єднані з підвісками досить недбало. Це дозволяє припустити вторинне використання оздоблених емаллями виробів. Можливо, про таке вторинне використання свідчить і гачечок підвіски з Думбартон-Оакс.

Таким чином, відмовившись від назви «гудзик», варто, очевидно, використовувати терміни «підвіска» або «намістина», зважаючи на те, що ці предмети, як і намистини, мають наскрізний отвір.

Оскільки мова йшла переважно про призначення одного з предметів з музейного зібрання без його детального опису та поза зв'язком з двома іншими подібними предметами, що походять з однієї колекції та експонуються разом з ним, слід зупинитися на їх декоративно-конструктивних особливостях.



**Рис. 4.** Свята Єлена. Пластина триптиха Ставело, зібрання Бібліотеки Моргана в Нью-Йорку. Бл. 1156-1158 р.

(за [https://www.kornbluthphoto.com/images/StavelotTript\\_150.jpg](https://www.kornbluthphoto.com/images/StavelotTript_150.jpg)).



**Рис. 5.** Серезки з Національного археологічного музею в Таранто. XI ст. (за <https://museotaranto.beniculturali.it/it/reperto/orecchini-in-oro-e-smalto/>).

Підвіска (інв. № ДМ-1803) – порожниста, краплеподібної (грушоподібної) форми, з наскрізним отвором по висоті, виконана із золота 750-ї проби, вага – 5,8 г, висота 20,5 мм, діаметр у найширшій частині – 16,5 мм, діаметр отворів – 2 мм. Оскільки вся поверхня покрита емаллями, складно точно судити про конструкцію тіла підвіски. Вона могла бути зібрана з конусоподібної верхньої частини та опуклої нижньої, або ж з поздовжньо з’єднаних тиснених ложчастих половинок. Поверхня підвіски розділена на вісім трапецієподібних орнаментальних полів чотирма вертикально розташованими решітчастими поясками і одним таким самим пояском, який охоплює підвіску по колу в найширшій її частині. Пояски утворені паралельними перегородками, між якими на рівній відстані розміщені короткі перегородки. Таким чином, утворюються квадратні ячейки, заповнені інкрустацією зеленого кольору, значною мірою втраченою. Такі ж пояски обрамляють отвори у верхній та нижній частині підвісок. У місцях перетину вертикальних поясів з горизонтальним розташовані отвори, які, ймовірно, могли використовуватися для кріплення додаткових привісок, як, наприклад, у підвісок з музею в Несебрі або для кріплення перлин на спнях, як на сережці з Британського музею. Горизонтальний пояс ділить поверхню підвіски на дві частини, у кожній з яких чотири поля, з синім і білим кольором емалі фону, що чергуються. Білі поля по периметру обрамлені синьою смужкою, сині червоною. Білі емалеві поля заповнені зображеннями численних (більше тридцяти на кожному) чотирикінцевих червоних хрестиків з розширеними лопатями (рис. 6).



**Рис. 6.** ДМ-1803. Декоративне поле із зображенням хрестиків (фото Д. Клочка).



По краях поля хрестики зображені не повністю, іноді помістилися в полі лише три лопаті хреста, іноді зображено півколо, яке можна сприймати як одну лопать. Емаль, що заповнювала хрестики, значною мірою втрачена. Поля синього кольору заповнює рослинний орнамент, який умовно можна назвати складною пальметою (рис. 7). Роздвоєне у нижній частині «стебло» розширюється в середині в ромбоподібну фігуру, від якої в сторони і вниз відходять два симетричні пагони, що закручуються до стебла і завершуються п'ятипелюстковою «квіткою», утворюючи серцеподібну фігуру. У місцях вигину від пагонів відходять невеликі відростки. У верхній частині «стебло» роздвоюється, перетворюючись на два також симетричні пагони, що круто згинаються до низу, з вигнутими вгору кінчиками. Малюнок пагонів ускладнюють кілька невеликих відростків. Емаль пагонів біла з невеликими червоними вкрапленнями. Особливість подібного орнаменту у використанні червоних вкраплень поза перегородками, у місцях вигину верхніх пагонів. Орнаментальні зображення дзеркально симетричні у верхній та нижній частині підвіски.



**Рис. 7.** Підвіска (інв. № ДМ-1803). Декоративне поле із зображенням пальмети (фото Д. Клочка).



**Рис. 8.**

ДМ-1803. Вигляд верхньої та нижньої частин (фото Д. Клочка).

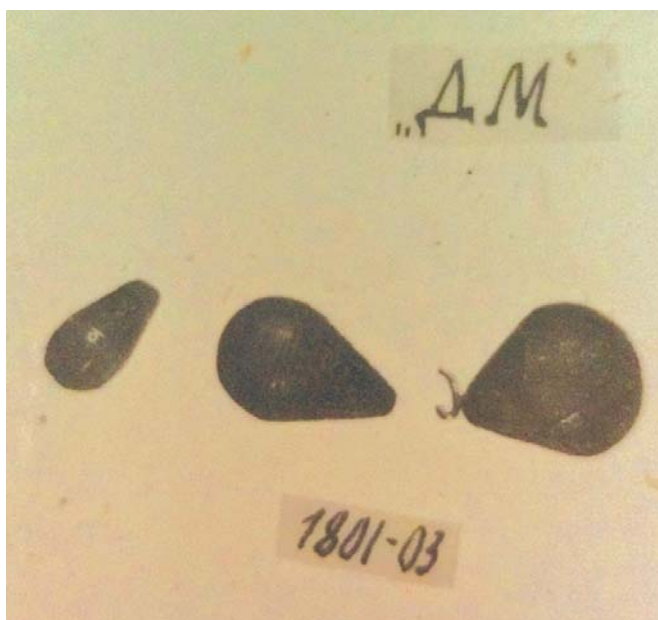
У вузькій частині кожного трапецієподібного поля виділено півколо, у кожне з яких вписаний трипелюстковий крин білого кольору. Фон півкола заповнений червоною емаллю у



разі прилягання до білого тла декоративного поля та синього – у разі прилягання до синього. При погляді зверху видно, що ці деталі орнаменту утворюють хрестоподібну композицію, центром якої є отвір, обрамлений решітчастим пояском. Отвір у верхній частині обрамлений своєрідною золотою манжетою (рис. 8).

Перегородки, які утворюють малюнок, надзвичайно тонкі: при порівнянні під мікроскопом вони видаються в 3-4 рази тоншими за людську волосину. Якщо в середньому товщина волосини близько 0,07 мм, то товщина перегородок дорівнює приблизно 0,0175 мм.

Жодних кріплень не збереглося, однак у стару інвентарну картку Музею історичних коштовностей УРСР вклеєна маленька (3,4 × 3,7 см) чорно-біла фотографія всіх трьох «гудзиків» разом, на якій у верхній частині предмету за інв. № ДМ-1803 помітно дротяне півкільце (рис. 9). Через нечіткість фотографії складно судити, яким чином воно з'єднувалося з основою, можливо шарнірним кріпленням, як у сережки з Британського музею та підвісок з Болгарії. Очевидно, що воно не має вигляду стрижня, пропущеного крізь підвіску і зігнутого у вигляді знаку питання. Але, мабуть, можна припустити, що таке кріплення не було спочатку властиве і підвісці з Вашингтона, якщо не датувати її другою половиною XIII ст. та пізніше. Саме тоді, під впливом якогось імпульсу з Монгольської імперії набули поширення сережки, що склалися з основи-стрижня, вигнутого у вигляді знака питання і напущеної на його пряму частину намистини-підвіски.



**Рис. 9.** Фотографія з інвентарної картки Музею історичних коштовностей УРСР.

Можна виділити три основні елементи декору підвіски: пальмети, хрестики та гратчасте обрамлення полів. Саме коло аналогій зі подібними орнаментами, хоча серед них і немає жодного точно датованого предмета, стало основою для датування підвіски з Думбартон-Оакс. Зокрема, визначальною стала стилістика зображення пальмет, хоча, здається, що емалевий орнамент на персні з «скарбу Гізели», згаданий М. Россом, має найменшу схожість з композицією на підвісці з Вашингтона і, тим більше, дещо спрощеним її варіантом

на нашій підвісці. Близькими є орнаменти на енкалпіоні із поховання угорського короля Бели III (роки правління 1173-1196) (The glory of Bizantium, 1997, p. 497, № 333), сережках із Таранто, і, особливо, на підвісці з Метрополітен-музею (Accession Number: 1990.235a-b; інтернет-ресурс

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/170006094?img=2>) та так званому галицькому колті з зібрання Львівського історичного музею – підвісці, знайденій Я. Пастернаком у 1940 р. під час розкопок у с. Крилос, на місці стародавнього Галича (Перелигіна, 2011, с. 201-213). Але найбільшу схожість наш орнамент має з орнаментом на щитку персня з Музею Клюні (N° d'inventaire CL23854), що датується останньою чвертю X – першою половиною XI ст. (інтернет-ресурс <https://www.photo.rmn.fr/archive/10-502550-2C6NU0Q57UOQ.html>) (рис. 10). Якщо в інших випадках можна говорити про загальні принципи побудови малюнка, то в даному випадку орнамент не тільки збігається в основних частинах, але, схоже, виконаний однією рукою, про що говорить і характер ніби тремтячих перегородок.



**Рис. 10.**  
Перстень з Музею Клюні. Остання чверть X – перша половина XI ст.  
(за <https://www.photo.rmn.fr/archive/10-502550-2C6NU0Q57UOQ.html>).

Декор із хрестиків або чотирипелюсткових розеток присутній на багатьох ювелірних виробих візантійського кола, проте лише в деяких випадках подібний елемент не включений до орнаменту у вигляді його деталей, а повністю покриває поверхню виділених частин.

Так, наприклад, прикрашені вже згадувані сережки з Таранто, «галицький колт», наверхня та підвіска з Метрополітен музею. Повністю покрита подібним орнаментом вся поверхня стіку із цього ж музею та «наконечник» з Британського музею (museum number 1985,1012.1; інтернет-ресурс [https://www.britishmuseum.org/collection/object/H\\_1985-1012-1](https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1985-1012-1)), який, судячи за формою, міг бути якраз частиною аналогічної підвіски (рис. 11). Цікаво, що такий прийом не застосований у виробих із



**Рис. 11.** «Наконечник» з Британського музею. X-XI ст. (за <https://www.britishmuseum.org/collection/image/266364001>).

перегородчастою емаллю, які вважаються роботами майстрів Давньої Русі, хоча широко використовувались зображення хрестиків, включених в композицію орнаменту. Виняток становить хрест Єфросинії Полоцької, виконаний, судячи з напису, майстром Лазарем Богшею у 1161 р. (Алексеев, 1957, с. 225-244). На одній із пластин, що прикрашали хрест, виділено чотирикутне поле з увігнутими краями, заповнене хрестиками. Подібної форми поле на іншій пластині прикрашене орнаментом у вигляді пальмети, яка подібна до пальмет на предметі за інв. № ДМ-1803 та інших згадуваних виробів. Поєднання таких елементів є і на пластинах діадеми, що входила до складу скарбу, знайденого у 1900 р. біля с. Сахнівка в Черкаській області (інв. № ДМ-1783). На чотирьох пластинах хрестоподібно розташовані чотирикутні поля із трохи увігнутими сторонами, на білому тлі яких зображені хрестики з розширеними кінцями. На двох пластинах ці елементи поєднуються з вписаним у коло орнаментом зі співставлених пальмет, які представляють фрагмент варіанту пальмет, зображених на нашій підвісці (Рис. 12). Т. І. Макарова віднесла цю діадему до робіт кола Лазаря Богші, що дозволяє датувати її серединою XII ст. (Макарова, 1975, с.73). Проте особливості орнаментики, що не знаходять відповідностей серед давньоруських емалей, викликають думку про її візантійське походження.



Рис. 12.

Пластина діадеми (інв. № ДМ-1783) з Сахнівського скарбу 1900 р. Фрагмент.



Ще одна деталь декору підвіски – гратчасті пояски. В. Банк звернула увагу на використання такого декоративного прийому для обрамлення емалей Лімбурзької ставротеки X ст. та інших, сучасних їй пам'яток. Дослідниця зазначила, що цей прийом набуває подальшого розвитку в XI ст., і його роль навіть зростає (Банк, 1978, с. 29-30). Дійсно, гратчасті пояски у поєднанні з орнаментом з хрестиків і пальметами з пагонами, присутні на кількох вже згадуваних предметах з колекції Метрополітен-Музею, що датуються 1080–1150 р.

Ці ж елементи поєднуються у декорі «галицького колта». Однак їх немає в орнаментативній хреста Єфросинії Полоцької та Сахнівської діадери, в яких поєднані два інших орнаментальних мотиви, характерних для робіт константинопольських майстрів.



Рис. 13.

Намистина (інв. № ДМ-1802). Варіанти рослинного орнаменту (фото Д. Клочка).

Незважаючи на перше враження зовнішньої подібності підвісок інв. №№ ДМ-1803 та ДМ-1802 (діаметр 13,5 мм, висота 20,5 мм, вага 4,6 г), остання насправді виконана у зовсім іншій художній манері, хоча так само поверхня її поділена гратчастими поясками на орнаментальні поля із зображеннями хрестиків та рослинних мотивів. Перш за все впадає в око відмінність колориту. В орнаменті предмету за інв. № ДМ-1803 в гармонічній рівновазі поєднанні червоний, білий та синій кольори, що не змішуються, не виходять за межі перегородок і лише в одному разі червоний колір поза контурами малюнку заповнює внутрішню частину вигину стебла, що є свідомим задумом емальєра. Лише ячейки поясків, що членують поверхню, мали зелене забарвлення, зараз значною мірою втрачене. Саме таке сполучення кольорів характерне і для інших візантійських ювелірних виробів з аналогічною орнаментативією. В рослинному орнаменті предмета за інв. № ДМ-1802 (рис. 13) кольори немовби розтікаються, змішуються. Синій змішується з червоним, з білим, перетікає в





**Рис. 14.** Намистина (інв. № ДМ-1802).  
Декоративне поле із зображенням  
хрестиків (фото Д. Клочка).

блакитний, додається зелений, який теж змішується, створюючи враження райдужної плівки. Окремі елементи непритаманного для таких виробів жовтого кольору. Сам малюнок орнаменту не симетричний і створює враження начерку на відміну від виважено симетрично побудованих візантійських орнаментів, в яких кожний елемент органічно пов'язаний з іншими. Якщо в орнаменті предмета за інв. № ДМ-1803 пагони складаються у серцеподібну фігуру, то в даному випадку схоже, основою є серцеподібний елемент, доповнений завитками, «крапельками» та своєрідною трипелюстковою «конюшиною». Ці трипелюсткові квіточки – ще один дивний мотив, який не зустрічається серед відомих візантійських перегородчастих емалей. Хоча загалом контури малюнку ніби знаходять відповідність у живописній орнаментиці XI ст. (Орлова, 2007, с. 326-357, рис. 340, 341), але його

побудова відзначається довільністю, що не має аналогій.

В білих полях дещо недбало розташовані червоні хрестики, між якими досить довільно розкидані зелені кружечки (рис. 14). Хрестики відрізняються більшим розміром, в одному полі їх розташовано менше, ніж в таких же полях на предметі за інв. № ДМ-1803.

Орнамент, що оточує отвори, побудований начебто за тим же принципом, що і на предметі за інв. № ДМ-1803, так само використана «манжета» навколо верхнього отвору, однак колір півкруглих виступів-пелюсток не чергується, присутні нелогічні деталі, відбувається змішування кольорів (рис. 15).



**Рис. 15.** Підвіска (інв. № ДМ-1803). Вигляд верхньої та нижньої частин  
(фото Д. Клочка).

Відрізняється і техніка виконання цієї намистини, в якій перегородчаста емаль поєднується із виїмчастою емаллю (*champlevé*). Емалі гарної збереженості, без помітних втрат, перегородки чіткі та грубіші, ніж у виробу, що, ймовірно міг слугувати взірцем для майстра, який виконував цю намистину. Можна сказати, що основною рисою виконання ним малюнку є примхлива недбалість імпровізації, не властива середньовічному мистецтву взагалі і візантійському зокрема.



**Рис. 16.** Намистина (інв. № ДМ-1801). Варіанти геометричного орнаменту (фото Д. Клочка).



**Рис. 17.** Намистина (інв. № ДМ-1801). Варіанти геометричного орнаменту (фото Д. Клочка).



**Рис. 18.** Намистина (інв. № ДМ-1801). Вигляд верхньої та нижньої частин (фото Д. Клочка).

Найменша із намистин – за інв. № ДМ-1801 (рис. 16-18), її діаметр 8 мм, висота 15 мм. Її поверхня членується на вісім частин: по вертикалі одиночними перегородками, по горизонталі – пояском з двох паралельних перегородок. Тло всіх полів мало б бути смарагдово-зеленого кольору (такий напівпрозорий колір характерний для тла ранніх візантійських емалей), але емаль розподілена нерівномірно, плямами, місцями втратила колір. Горизонтальний пасок бірюзового кольору з червоними кружечками має ті ж дефекти. В декорі чергуються поля з рівнобічними хрестиками з прямими кінцями та поля з трикутниками. І хрестики, і трикутники мають різноманітне забарвлення: червоне, синє, жовтувато-біле. Сам мотив полів трикутників в орнаменті абсолютно незвичний для візантійського мистецтва. Цю намистину відрізняють і грубі перегородки, товщина яких перевищує товщину перегородок на намистині за інв. № ДМ-1803 в кілька разів. Форма намистини дещо перекошена з незрозумілої причини. У поєднанні все це створює враження не досить вдалого наслідування.

Розглянувши три предмета з перегородчастими емаллями, що вважались візантійськими гудзиками, можна зробити певні висновки. Очевидно, два краплеподібні вироби за інв. №№ ДМ-1801 та ДМ-1802 виконані не візантійськими майстрами і не можуть бути датовані XI-XII ст. Ймовірно, візантійські емалі послужили взірцем, який намагались наслідувати при їх виконанні, але без розуміння деяких принципів візантійської орнаментики. В такому разі і призначення цих виробів, які доречніше називати намистинами, не може бути з'ясоване.

Предмет за інв. № ДМ-1803 є підвіскою, виконаною, скоріш за все, в тій же константинопольській майстерні, де виконаний і перстень із колекції музею Клюні. Початково вона призначалась для головного убору. Беззаперечно датувати цю підвіску поки що неможливо. Виходячи із особливостей орнаmentaції і співпадінням їх із датованими предметами, можна вважати, що зроблена вона в XI – першій половині XII ст. Ця дата не відповідає даті, яку пропонує для персня французький музей, але, слід зазначити, що в даному випадку для датування як підвіски, так і персня немає чітких орієнтирів.

### Джерела і література

- Алексеев Л.В. Лазарь Богша – мастер-ювелир XII в. // СА. – 1957. – № 3. – С. 225-244.
- Банк А.В. Прикладное искусство Византии IX-XII вв. – М., 1978.
- Золота скарбниця. – К., 1999.
- Макарова Т.И. Перегородчатые эмали Древней Руси. – М., 1975.
- Орлова М.А. Орнамент в живописи конца X – первой половины XI века // Искусство Киевской Руси IX– первая четверть XII века. – М., 2007. – С. 325–358.
- Перелигіна О.І. Золотий емальований колт з колекції Львівського історичного музею: історія побутування та атрибуції // Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки». – К., 2011. – С. 201-213.
- Рыбаков Б.А. Ремесло древней Руси. – М., 1948.
- Рыбаков Б.А. Язычество Древней Руси. – М., 1988.
- Рябцева С.С. Об одном типе средневековых ювелирных украшений XII–XVI вв. // Revista Arheologică, serie nouă, vol. V, nr. 1. – Chișinău, 2010. – P. 80-90.
- Рябцева С.С. Древнерусские подвески-рясна и их аналоги в Карпатско-Балканском регионе // Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки». – К., 2011. – С. 172-185.
- Хардаев В.М. К вопросу о химическом составе византийских, древнерусских и грузинских перегородчатых эмалей из коллекции МИДУ // Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки». – К., 2011. – С. 193-204.
- Хардаев В.М. Грузинские перегородчатые эмали из коллекции Музея исторических драгоценностей Украины: работа мастеров Грузии или Византии? // Ювелирное искусство и материальная культура. – СПб., 2015. – С. 269-273
- Атанасов Г. Инсигниите на средновековните български владетели. Корони, скиптри, сфери, оръжия, костюми, накити. – Плевен, 1999.
- Сокровищата на Несебър. Книжка. – Несебър, б/г.
- Di Natale M.C. Il tesoro della Cattedrale di Palermo dal Rinascimento al Neoclassicismo. Relazione tenuta nell'Anno Accademico 2000/01 per l'Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti già del Buon Gusto di Palermo. – Palermo, 2001.
- Ross M. Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection. Vol. 2. Jewelry, Enamels and Art of the Migration Period. – Washington, 1965.
- The glory of Bizantium: art and culture of the Middle Bizantine era A.D. 843–1261. – N.Y., 1997.
- Bague: <https://www.photo.rmnm.fr/archive/10-502550-2C6NU0Q57UOQ.html>
- Ear-ring: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/H\\_1983-0502-1](https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1983-0502-1)
- Finial: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/H\\_1985-1012-1](https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1985-1012-1)
- Orecchini in oro e smalto: <https://museotaranto.beniculturali.it/it/reperto/orecchini-in-oro-e-smalto/>
- Stavelot Triptych: <http://corsair.themorgan.org/vwebv/holdingsInfo?bibId=93248>
- Temple Pendant and Stick: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/170006094?img=2>



## БАТОГИ СКІФСЬКИХ ВЕРШНИКІВ

*У статті аналізуються знахідки батогів в комплексах скіфо-сакського часу. Це були вироби з переважно дерев'яним руків'ям і шкіряним ременем з одним або двома хвостами. У деяких випадках руків'я доповнювалися різними кістяними або металевими елементами. Особливо виділяються батози, руків'я яких прикрашено золотими стрічками або іншими золотими елементами оздоблення. Традиція такого декору з'являється ще в ранньоскіфський час і широко поширюється в IV ст. до н.е., коли соціальна диференціація суспільства стає досить значною. При цьому декорування батогів золотом набагато частіше застосовувалося в західних регіонах скіфо-сакського світу. Особлива увага приділяється золотому декору батога з кургану Товста Могила в Степовому Причорномор'ї. Контекст знаходження не дозволяє говорити, що «золоті» батози наділялися певними ритуальними функціями. Перш за все, їх можна позначити як атрибути престижу і влади, які виділялися саме завдяки золотому декору.*

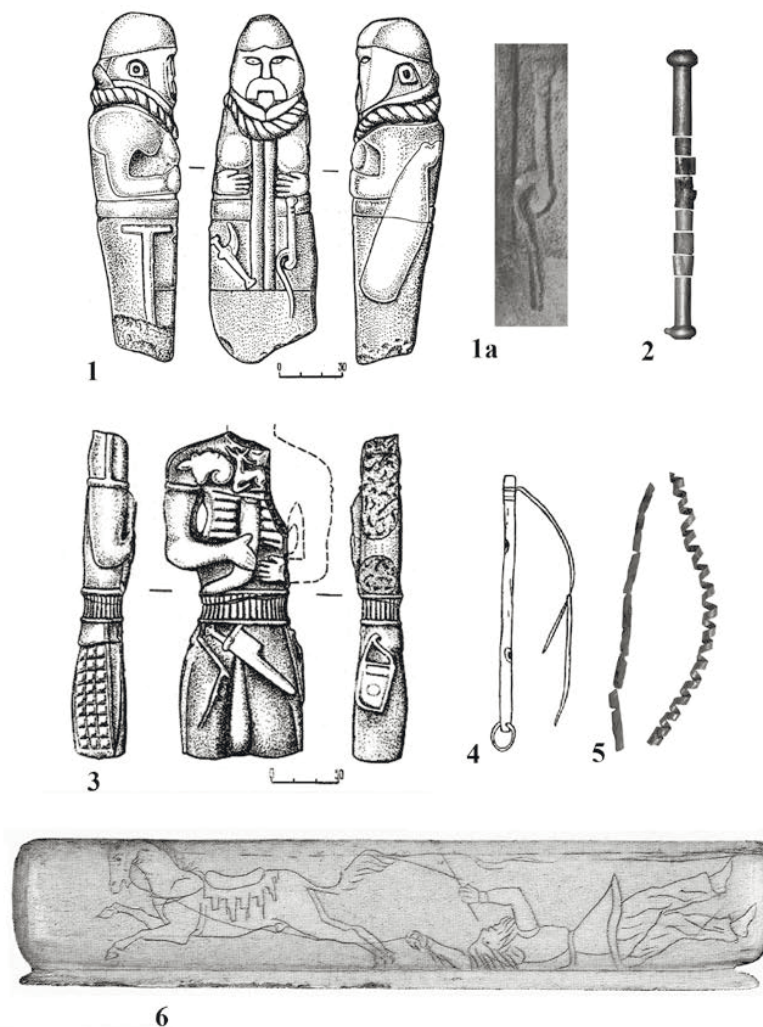
*Ключові слова: скіфи, саки, батіг, вершник, золотий декор.*

Батіг<sup>30</sup> був невід'ємною частиною життя кочовиків, насамперед, як необхідний інструмент управління конем під час верхової їзди.

Про батози скіфського часу нам відомо, найперше, завдяки зображенням на кам'яних статуях другої половини VII – V ст. до н.е. Цей атрибут вершника відтворено на 12 статуях, що походять зі Степового Причорномор'я і Північного Кавказу. Найбільш виразно батіг з фігурним руків'ям представлено на гранітній статуй кінця VII – початку VI ст. до н.е. з с. Ольховчик, Північне Приазов'я (Ольховский, Евдокимов, 1994, кат. 81) (рис. 1, 1). Подібні вироби можна побачити і на статуях з Олександровського і Прохладного, Північний Кавказ (Ольховский, Евдокимов, 1994, кат. 128; 147). Це найбільш рання група статуй кінця VII – VI ст. до н.е. Присутній батіг і на статуях V ст. до н.е., але він має дещо інший вигляд: він з прямим (найвірогідніше, дерев'яним) держакон і коротким шкіряним ременем (найбільш виразні див.: Ольховский, Евдокимов, 1994, кат. 1, 76, 119; Козир, Панченко, Чорний, 2019, с. 307, рис. 9) (рис. 1, 2). На думку В.С. Ольховського, зміна зображень пов'язано з тим, що в архаїчний час батози зображували «етнографічно точно», а у подальшому – «більш схематично і геометризованно» (Ольховский, Евдокимов, 1994, с. 65, табл. 10). Проте не виключено, що різниця в малюнку відображає зміну традиції виготовлення батогів. Якщо

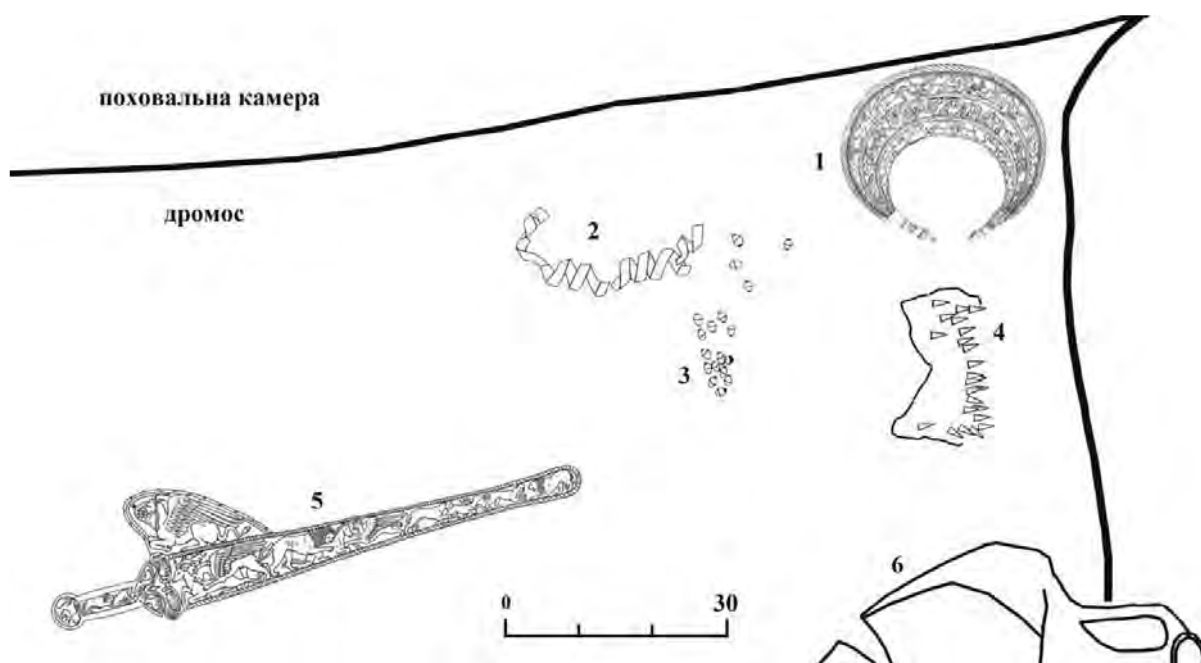
<sup>30</sup> В літературі домінує термін *нагайка*. Проте вживання його є некоректним, оскільки нагайка – це конкретний тип батога вершника XVIII-XX ст., переважно, пов'язаний з козацтвом південних регіонів Росії. Оскільки за кожним типом батога, що має відмінності в матеріалі, оформленні та довжині руків'я і ременя, закріпилася своє конкретна назва, вважаємо доцільним використання тільки узагальненого терміну *батіг*.

щодо архаїчних зображень можна припустити, що відтворено батіг, руків'я якого доповнено різними декоративними елементами (див. нижче), то на більш пізніх статуях бачимо виріб з простим дерев'яним руків'ям і невеликим шкіряним ременем. Саме такі батоги зображені і на предметах торевтики – на срібній чаші з Північної гробниці № 1 кургану Гайманова Могила, Степове Причорномор'я (Бидзиля, Полин, 2012, с. 106-108, рис. 148-153; 593; 594), на срібному кубку з кург. 3/1911 групи Частих курганів, Середнє Подоння (Piotrovsky, Galanina, Grach, 1986, pl. 172) і, ймовірно, на золотій гривні з наконечниками у вигляді фігурок вершників з кургану Куль-Оба, Крим (Вайнштейн, Крюков, 1984, с. 119; також: Мозолевский, Полин, 2005, с. 336; Вертієнко, 2015, с. 109).



**Рис. 1:** 1 – статуя з с. Ольховчик, Північне Приазов'я (за Ольховський, Евдокимов, 1994);  
 2 – золотий декор руків'я батога з могили 5 кургану Аржан-2, Тува (за Чугунов, 2018);  
 3 – статуя з Краснодарського музею, Прикубання (за Ольховський, Евдокимов, 1994);  
 4 – батіг з могильника Субейсі, Сіньцзян (за Шульга, 2015);  
 5 – дерев'яне руків'я і золота стрічка декору батога з кургану Куль-Оба, Крим (за Власова, 2011);  
 6 – кістяна пластина від гребеня з кургану Куль-Оба, Крим (за Piotrovsky, Galanina, Grach, 1986).

Аналогічний батіг тримає в руках вершник, який впав з коня, зображений на кістяний платівці з кургану Куль-Оба, Крим (Piotrovsky, Galanina, Grach, 1986, pl. 215) (рис. 1, 6). На думку Г. В. Вертієнко, саме батіг тримає в правій руці і скіф, що стоїть на колінах перед богинею, відтворений в центрі золотієї пластини з кургану поблизу с. Сахнівка, а також батіг звисає на лівій руці скіфа, зображеного на золотій пластині з кургану Патініоті (Вертієнко, 2015, с. 109-111, рис. 88; 94).



**Рис. 2.** Ситуаційна схема розташування знахідок у північно-східній частині дромосу Центральної гробниці кургану Товста Могила: 1 – пектораль, 2 – золота стрічка, 3 – золоті намистини, 4 – залишки нижньої частини горита з бронзовими вістрями стріл, 5 – меч у піхвах, 6 – амфора (реконструкція за польовим кресленням загального плану Центральної гробниці; за Мозолевський, 1971).

У низці комплексів скіфського часу у різних частинах скіфського світу знайдено фрагменти батогів або елементи їх оздоблення, а інколи – і вироби, що повністю вціліли.

Зокрема, відомі поодинокі знахідки дерев'яних руків'їв батогів. Зі Степового Причорномор'я, де органіка зберігається дуже погано, походить дерев'яний стрижень, який О. Є. Фіалко пов'язала з батогом: поховання 2 кургану 16 могильника Аккермень I (Фіалко, 2012а, с. 47-48, рис. 9, 1; 2012b, с. 32-33, рис. 3,1). Кілька таких батогів знайдено в мерзлих курганах Гірського Алтаю, перш за все, Пазирикських – 1-му, 2-му і 4-му (Руденко, 1953, с. 227-229, рис. 140, б; 142; табл. CVI, 2). Руків'я з 1-го кургану було покриті шаром шкіри, на держаках з 2-го і 4-го курганів були вирізані зображення коней, а всі три вони були частково або повністю покриті червоною кіновар'ю. При цьому батіг, що зберігся разом із

шкіряним ременем, з 1-го кургану, в точності відповідає батогам, відомим по зображенням на кам'яних статуях V ст. до н.е. і предметах торевтики IV ст. до н.е. Шкіряний ремінь в даному випадку кріпиться не до самого кінця руків'я (як, наприклад, в нагайці або канчуку), а приєднується до верхньої частини збоку за допомогою спеціального ремінця, протягнутого в три отвори (на такий тип кріплення ремня, зображеного на статуях, вже звертали увагу: Дубовская, 1997, с. 59; Мозолевский, Полин, 2005, с. 336). Подібне кріплення (тільки з використанням двох кріпильних отворів) властиве також для батогів, що повністю збереглися, з могильників скіфського часу Янхай-1, Упу і Субейсі в Сіньцзяні (Шульга, 2015, рис. 86). Такий тип батога відомий і в етнографічних матеріалах (наприклад: Вайнштейн, 1991, рис. 92, 3). Особливістю сіньцзянських батогів є ремінь, зв'язаний з двох смужок таким чином, що утворюється два різновеликих «хвоста» (рис. 1, 4). Саме такий батіг зображено на кістяний платівці з кримського кургану Куль-Оба (рис. 1, 6), а також на деяких статуях V ст. до н.е. (рис. 1, 3) і, ймовірно, на скульптурних закінченнях золотої гривні з того ж кургану Куль-Оба (Мозолевский, Полин, 2005, с. 336).

У 2-му Башадарському кургані (Гірський Алтай) знайдено дерев'яне руків'я, прикрашене трьома різьбленими головами вовків і покриттям із золотої фольги (Руденко, 1960, табл. L, 1-3, 6). Також, імовірно, дерев'яне руків'я батога походить з кургану 2 могильника Уландрик-IV в Гірському Алтаї (Кубарев, 1987, с. 42, 187, рис. 14, 10; табл. LXXIII, 12). Знахідки дерев'яних руків'їв, часто обгорнутих шкірою, відомі в могильниках Машенка-1, Кондратьєвка-21, Гільово-10 (поховання 16 і 31) рівнинного Алтаю (Уманский, Шамшин, Шульга, 2005, с. 51). Цілком ймовірно, руків'ями батогів є і «сідельні палички», знайдені в кінських могилах 3-го і 5-го Пазирикських курганів (Руденко, 1953, с. 397, рис. 128, табл. LXXVIII, 5, 6; Мыльников, 1999, рис. 133, 1, 2; Уманский, Шамшин, Шульга, 2005, с. 50), кургані 3 могильника Верх-Кальджин-II на плоскогір'ї Укок (Молодин, Полосьмак, Чикишева, 2000, с. 92, рис. 108, 7). Непрямим аргументом такої інтерпретації є й те, що в похоронній практиці пазирикської та інших культур на сході Євразійського степу був звичай залишати батіг в могилі не біля небіжчика, а поруч з конем та предметами кінського спорядження (Шульга, 2015, с. 192 - 194).

Поки тільки в одному випадку можна говорити про знахідку батога з плетеним шкіряним руків'ям, яка походить з кургану 1 групи Первомайська-2 в Північному Причорномор'ї (Евдокимов, Фридман, 1987, с. 93, рис. 3, 6). Припущення про те, що шкіряне руків'я було у батога з Центральної гробниці кургану Товста Могила (Отрошенко, 1986, с. 229; Бойко, 2017, с. 88) є помилковими (Мозолевский, Полин, 2005, с. 337).

Відомо і кілька знахідок руків'їв, виготовлених із рогу. У кургані 83 могильника Уйгарак в Приараллі знайдено рогове руків'я з бронзовими наконечником і втулкою з бічними



петлями для темляка і ремня (Вишневская, 1973, с. 57, 111, табл. XIX, 10, 11). З могили 5 кургану 18 могильника Новотроїцьке-2 на рівнинному Алтаї, походить «кістяне» руків'я батога довжиною 30 см з одним отвором біля краю для пропускання петлі темляка і двома для прив'язування ремня (Уманский, Шамшин, Шульга, 2005, с. 51; Шульга, 2015, рис. 85, 2). За припущенням К. Ф. Смірнова, руків'ям батога є роговий виріб із різьбленим зображенням хижака з поховання V ст. до н.е. у кургані Чорна Гора поблизу с. Абрамівка в Південному Приураллі (Смирнов, 1964, с. 227, рис. 9, 2 б). Але навряд чи руків'ям батога можливо вважати різьблене ікло кабана з кургану 2 поблизу с. Варна (біля «вежі Тамерлана») в Південному Приураллі (Смирнов, 1964, с. 57, рис. 36, 2 в; Таиров, Боталов, 1988, рис. 2), як це припустив Н. А. Кузнецов (Кузнецов, 1999, с. 57)<sup>31</sup>.

За аналогією з зооморфним декором башадарського виробу Ю. В. Болтрик і О. Є. Фіалко віднесли до деталей руків'я батога кістяну втулку з Південної могили Бердянського кургану в Північному Приазов'ї, на якій також вирізьблено зображення голови вовка (Фіалко, 1993; Болтрик, Фіалко, Чередниченко, 1994, с. 149, рис. 10), але з такою атрибуцією виробу не погодився С. В. Полін (Мозолевский, Полин, 2005, с. 338-339).

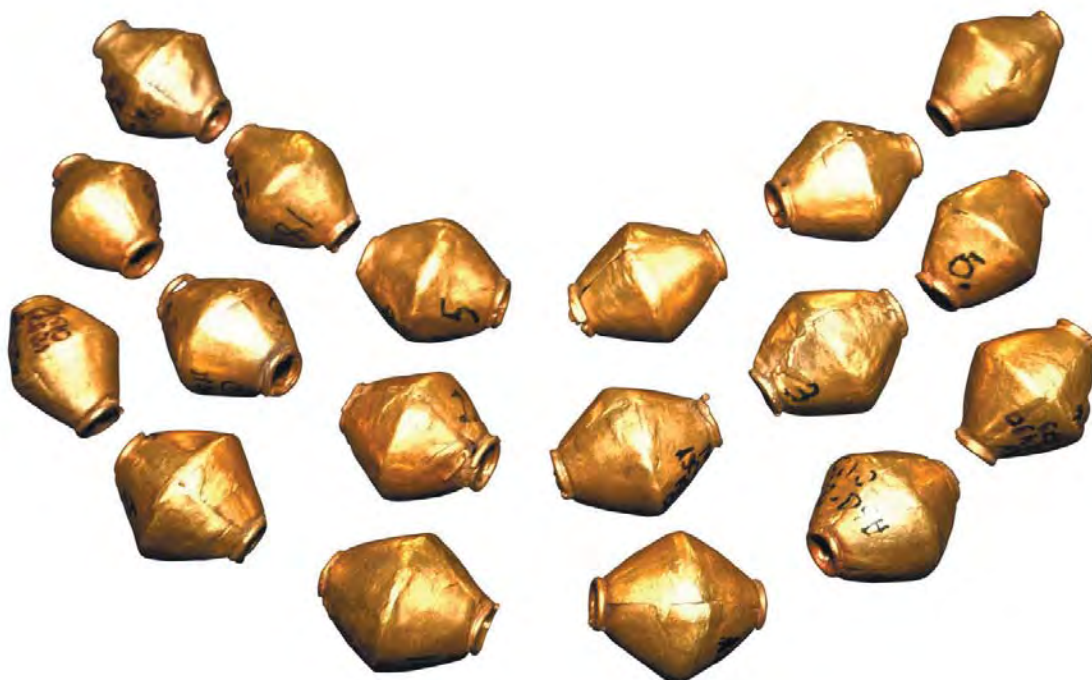
Відома також поодинокі знахідка суцільнометалевого (бронзового) руків'я кінця VII – першої половини VI ст. до н.е. з кургану 4 могильника Бобровський в Південному Заураллі. Руків'я довжиною близько 32 см у верхній частині прикрашене скульптурним зображенням голови кабана, там же знаходиться петелька для темляка, а з протилежної сторони – петелька для прив'язування ремня (Таиров, 2007, с. 151, рис. 40, 1).

Обплетення дерев'яного руків'я батога золотою стрічкою було досить поширеним явищем для IV ст. до н.е. У Степовому Причорномор'ї подібні знахідки відомі в Центральній гробниці кургану Товста Могила (Мозолевський, 1979, с. 53, 69, рис. 37; 52, 3), південно-західній камері Центральної гробниці кургану Чортотлик (Алексеев, Мурзин, Ролле, 1991, с. 170, 171, кат. 74), похованні 2 кургану Соболева Могила (Мозолевский, Полин, 2005, с. 157, 175-176, 335, табл. 14, 4), курганах 1/1908 Єлизаветовського могильника (Миллер, 1910, с. 93-95, рис. 5, 12) і 8 групи П'ятибратніх (Шилов, 1961, с. 158). Можливо, обплетенням руків'я батога є фрагменти золотої стрічки з пограбованого поховання 1 кургану 9 поблизу с. Талмаза в Нижньому Подністров'ї, комплекс якого датується кінцем V – початком IV ст. до н.е. (Синика, 2007, с. 170-171, рис. 1, 4; Niculită, 2018, р. 66, nr. 21). У кургані Куль-Оба в Криму таку стрічку виявлено разом із залишками руків'я, виготовленого із сандалу (Власова, 2011, с. 127-128, рис. 1, 2) (рис. 1, 5). У Лісостеповому лівобережному Подніпров'ї золоті стрічки знайдено в кургані 1/1897 поблизу с. Вовківці, кургані 5/1905

---

<sup>31</sup> На думку В. С. Стоколоса та Є. Ф. Королькової, цей виріб є псалієм (Стоколос, 1962, с. 24; Королькова, 2006, с. 126), що також малоімовірно.

поблизу с. Оксютинці, похованні 1 кургану 13 поблизу с. Куп'єваха, кургані 11 поблизу с. Старий Мерчик, кургані Б, 20/1980 поблизу с. Полкова Микитівка (Іллінская, 1968, табл. XXII, 10; XXXVII, 24; Бойко, Берестнев, 2001, с. 24, рис. 24, 8; Бандуровский, Буйнов, 2000, рис. 19, 7; Могилов, 2008, с. 92-93; Бойко, 2017, с. 88). Походять вони і з кількох комплексів Середнього Подоння – кургану 2/1903 поблизу с. Мастюгіно, кургану 20 поблизу с. Руська Тростянка і кургану 7 поблизу с. Колбіно (Либеров, 1965, табл. 21, 16; Пузикова, 2001, рис. 33, 2; Савченко, 2001, рис. 33, 11, 12). На сході Євразійського степу відома тільки одна така знахідка: в кургані Іссик у Семиріччі (Жетису) знайдено залишки дерев'яного руків'я довжиною 34 см, обплетене по спіралі золотою стрічкою (Акишев, 1978, с. 31, илл. 50, табл. 32).



**Рис. 3.** Золоті намистини з Центральної гробниці кургану Товста Могила.  
Фото: В. Сідорова, Ю. Білан.

Найдавніші знахідки золотої стрічки даного типу (тільки короткої – на 3-4 витка) походять з архаїчних курганів 1/В і 2/В Келермеського могильника в Прикубанні (Галанина, 1997, с. 234, кат. 125; с. 240, кат. 250). А. К. Тахтай припускав, що подібне невелике золоте обплетення руків'я батога зображено на статуйі з с. Ольховчик (Тахтай, 1964, с. 206) (рис. 1, 1а). Л. К. Галаніна вважала, що традиція декорування батогів була запозичена скіфами в Передній Азії (Галанина, 1983, с. 40).

У похованні 1 кургану 9 поблизу с. Піски в Північному Причорномор'ї знайдено залишки дерев'яного руків'я довжиною близько 40 см, яка тільки у верхній частині була обплетена вузькою стрічкою зі срібної фольги. У нижній частині руків'я знаходилася срібна трубочка з горизонтальними канелюрами, довжиною 8 см, а центральна його частина була обкладена тонким срібним листом (Гребенников, 1987, с. 154, 157, рис. 4, 6). За аналогією з цією знахідкою, до декору руків'я був віднесений і фрагмент нижньої частини окуття із золотої фольги з тисненими валиками і пуансонним орнаментом з кургану 8 поблизу с. Куп'єваха (Бойко, Берестнев, 2001, с. 13, рис. 9, 10; Могилов, 2008, с. 93). О.Є. Фіалко віднесла до декору батога золотий наконечник, прикрашений ажурною філігранню, що походить з Центральної гробниці Бердянського кургану в Північному Приазов'ї (Фіалко, 2007, с. 141-143), але така інтерпретація даного виробу є некоректною. Як декор батога визначають також золоту орнаментовану трубку, в давнину насаджено на дерев'яне руків'я, від якого був зафіксований тільки тлін, знайдено в складі жертвового комплексу в похованні 5 кургану 4 Філіпповського могильника в Південному Приураллі (Треїстер, Яблонский, 2012 рис. 90, 2; Яблонский, 2013, с. 115, кат. 1246).

Золоті декоративні елементи батога ранньоскіфського часу знайдено в могилі 5 (основній) кургану Аржан-2 в Туві (Чугунов, Парцингер, Наглер, 2017, с. 53, рис. 37, 34; 53; табл. 28, 1-3, 7; 50, 1, 3, 4; Чугунов, 2018, с. 28, рис. 3). На руків'я (вірогідно, плетене зі шкіряних ремінів: Чугунов, 2018, с. 28; або рогове: Кисель, 2019, с. 109) з обох сторін були надіті наверх у вигляді литих трубочок з кулястими наконечниками (на одному з них була бічна петля для кріплення ремінця), а центральна частина – прикрашена 16-ма циліндричними обоймами із золотої фольги (рис. 1, 2). Можливо, саме подібні елементи декору руків'я і були зображені на архаїчних статуях з Північного Приазов'я і Північного Кавказу, про які йшлося раніше. Зокрема, на статуї з Ольховчика руків'я батога з боку темляка закінчується округлим розширенням (рис. 1, 1а), а саме руків'я поруч з ним має два жолобка (Тахтай, 1967, с. 206, рис. 2; Отрощенко, 1986, с. 229; Ольховский, Едокимов, 1994, илл. 48, 81). О. Р. Дубовська припускала, що з боку ремня на руків'я цього батога був насаджений наконечник у вигляді голови птаха, подібний до знайдених у передскіфських комплексах (Дубовская, 1997, с. 58-59).

Різні бронзові або кістяні елементи руків'їв батогів (в тому числі зооморфно оформлені) відомі за досить численними знахідками в Приараллі, Туві, рівнинному Алтаї, Сіньцзяні, Монголії і Північному Китаї (Уманский, Шамшин, Шульга, 2005, с. 51-53, рис. 65; Шульга, 2015, с. 190-194). Проте, сумнівним видається використання у якості деталей декору руків'я батога різьблених у скіфському «звіриному стилі» рогових зображень голови хижого птаха і

хижака, що згорнувся, з ранньоскіфського кургану Темір-Гора у Криму, як це припустив Н. Ю. Смірнов (Смирнов, 2015; див.: Полидович, 2021, с. 217-218).



**Рис. 4.** Батіг з Центральної гробниці кургану Товста Могила.  
Реконструкція С. Проволовського і В. Проволовського. Фото: В. Сідорова, Ю. Білан.

Серед всіх знайдених «золотих» батогів особливо виділяється знахідка в кургані Товста Могила, розкопаного в 1971 р. експедицією Інституту археології АН УРСР під керівництвом Б.М. Мозолевського. У Центральній гробниці кургану, незважаючи на те, що вона була пограбована, були знайдені унікальні предмети – золота пектораль і меч із золотою оббивкою руків'я в піхвах, також прикрашених золотою пластиною (Мозолевський, 1979). Гробниця – катакомбного типу з вертикальною входною ямою, коридором-дромосом і просторою поховальною камерою. У камері був похований знатний воїн, одягнений в залізний панцир, з набором озброєння, коштовними особистими прикрасами, срібним посудом та напутньою їжею і амforoю з вином. За деякий час гробницю було пограбовано, більшість коштовних предметів винесено, а інший інвентар переважно розбито. Але в незайманому вигляді залишилися предмети, що знаходилися поруч з камерою в дромосі. Біля стін дромоса було покладено горити (або сагайдаки), а між ними знаходилися пектораль, меч і батіг, тобто статусні коштовні предмети, які можна визначити як знаки влади (рис. 2). При інтерпретації знахідок до батога, окрім стрічки, що обплітала руків'я, дослідники віднесли 18 золотих біконічних порожнистих намистин (рис. 3), які, як вважається, були окрасою темляка (Черненко, 1975, с. 170- 171, рис. 5, 3, 4; Мозолевський, 1979, с. 53, 69, 179, рис. 37;



52, 3, 4; Мозолевский, Полин, 2005, с. 338). Однак такій інтерпретації суперечать умови знайдення намистин (рис. 2): вони зафіксовані на відстані 10-12 см від краю золотої стрічки, розташовувалися трьома рядами, витягнутими ще на 10 см (Мозолевський, 1979, рис. 37), що не відповідає параметрам темляка. Було висловлено думку і про розташування намистин на реміні (Бойко, 1917, с. 88). Однак у такому випадку це мав бути або довгий ремінь, на якому через рівні проміжки кріпилися групи намистин, або це міг бути батіг з трьома (щонайменше) «хвостами», проте, ані перша, ані друга версії не підтверджуються наявними археологічними та етнографічними аналогіями<sup>32</sup>.

Подібні біконічні намистини відомі за знахідками в інших причорноморських курганах, де вони пов'язані не з батоном, а з горитом (сагайдаком). У похованні 2 кургану Соболева Могила знайдено золоті (20) і срібні (20) біконічні намистини двох розмірів, що прикрашали три горита / сагайдака (Мозолевский, Полин, 2005, с. 160, 188, рис. 100, 1). У похованні 3 кургану 21 поблизу с. Пришиб в Північному Причорномор'ї були знайдені три біконічні намистини, які разом з чотирма золотими орнаментованими трубочками прикрашали футляр горита (сагайдака) (Шапошникова и др., 1984, с. 58, табл. 37, 10, 11).

19 аналогічних намистин походять з південно-західного кута (позиція L) камери № 5 Центральної гробниці кургану Чортомлик (Древности Геродотовой Скифии, 1872, с. 112, табл. XL, 17; Алексеев, Мурзин, Ролле, 1991, с. 221, кат. 173). Б.М. Мозолевський вважав, що вони також є частиною декору батона (Мозолевський, 1979, с. 189), але золота стрічка, що прикрашала руків'я батона, і намистини знайдені в різних місцях гробниці і не пов'язані між собою (стрічку знайдено при кістяку в південно-західній камері № 3). У цьому ж кутку L знайдено ажурні пластинки, які, можливо, були декором гориту (Древности Геродотовой Скифии, 1872, с. 112), бутероль піхов, два персні, трубочки, розетки тощо. Подібні ж намистини разом з більш дрібними в кількості 65 шт. виявлено і в ніші (позиція K) тієї ж камери Центральної гробниці разом з горитом і мечами (Древности Геродотовой Скифии, 1872, с. 112-113; Алексеев, Мурзин, Ролле, 1991, с. 242, кат. 196). Цілком імовірно, намистини, що походять з обох чортомлицьких комплексів (кут L і ніша K), були частиною декору горитів.

Також у кургані 8 групи П'ятибратні в Нижньому Подонні 12 золотих біконічних намистин і 6 кістяних ворворок («гудзиків у вигляді зрізаного конуса»), обкладених золотою фольгою, знайдено біля кількох горитів (сагайдаків), в той час як золоте обплетення руків'я

---

<sup>32</sup> Вірогідно, єдиним свідомством можливості використання батона з трьома «хвостами» є зображення такого виробу на кам'яній статуї доби раннього заліза з с. Мркан (Вірменія) (Ольховский, 2005, с. 106, 1; Фіалко, 2012b, с. 48), але, наразі, це інший регіон, де могла існувати своя традиція оформлення батонів.

батога знаходилося з протилежного боку кістяка (Шилов, 1961, с. 157, 158, рис. 8; *L'Or des amazons*, 2001, р. 111, 126, kat. 92). На думку В. Шильц, золотий наконечник, знайдений неподалік від намистин, був частиною декору руків'я батога, а намистини нанизувалися на ремінь, при ударі вони дзвеніли як дзвіночки, що використовувалося для приборкання непокірних коней (*L'Or des amazons*, 2001, р. 126, kat. 91-93). Проте, намистини, нанизані на ремінь, аж ніяк не можуть дзвеніти, а з матеріалів інших епох відомо, що для «жорсткого» батога використовували тверді матеріали – кістку або метал (зокрема: Ахмедов, 1991, с. 146-147, рис. 1), а відносно м'яке золото для цієї мети безкорисне. На думку В.П. Шилова, золотий наконечник міг бути пов'язаний з сагайдаком (Шилов, 1961, с. 158). Кістяні ворворки були, швидше за все, частиною амуніції, про що говорить знахідка такого виробу разом зі стрілами південного сагайдака (Шилов, 1961, с. 159). Ймовірно, з військовою амуніцією пов'язані і намистини.

Також золоті біконічні намистини знайдені в пограбованих центральних похованнях кургану 4 в урочищі Носаки і кургану Кара-Тюбе в Степовому Причорномор'ї (Бидзиля, Болтрик, Мозолевський, Савовський, 1977, рис. 11, 5, 6; Болтрик, 1993, с. 189, рис. 6, 5), однак, практичне їх призначення тут не зрозуміле.

Виходячи з наведених аналогій, можна припустити, що намистини з Товстої Могили не були частиною декору батога (рис. 4), а як і в інших означених ситуаціях, найвірогідніше, були прикрасою верхньої частини горита. Його залишки у вигляді коричневого тліну і скупчення наконечників стріл зафіксовані за 50 см від знаходження намистин (Мозолевський, 1979, рис. 31) (рис. 2), що відповідає параметрам футляра горита.

Можливо, єдиним випадком прикраси ремня батога є 13 золотих кільцевих обойм і 2 золоті ворворки, знайдені в могилі 5 кургану Аржан-2 (Тува) ранньоскіфського часу (Чугунов, Парцингер, Наглер, 2017, с. 53, рис. 53, табл. 28, 4-6; 50, 2, 5). Вважається, що ворворки були надіті на роздвоєний хвіст ремня батога (Чугунов, 2018, с. 28-29; Кисель, 2019, с. 109).

Отже, в скіфський час, коли номадизм стає визначальним способом життя степовиків, батіг як основний інструмент для їзди на конях верхи стає невід'ємним атрибутом вершників. Цей предмет мав бути завжди під рукою як за життя, так і по смерті, оскільки, за уявленнями скіфів та інших кочових народів того часу, шлях до Світу предків чоловікові можна було подолати тільки верхи на коні (Полідович, 2013). Цю тезу підтверджують і археологічні матеріали, однак, лише частково, оскільки батогів виготовляли з тих матеріалів, які рідко зберігаються через тисячі років. І тільки там, де умови збереження виявилися сприятливими (мерзлі кургани або поховання в місцевості з сухим кліматом), були знайдені або батогів, що повністю збереглися, або тільки їх дерев'яні (переважно) руків'я. У низці

випадків, особливо в східних регіонах скіфо-сакського світу, руків'я доповнювалися різними кістяними або металевими елементами. В цьому відношенні найперше виділяються поховальні комплекси знаті, де знайдено батоги, руків'я яких прикрашено золотими стрічками або іншими золотими (в поодиноких випадках срібними) елементами. З'являється ця традиція ще в ранньоскіфський час, про що свідчать знахідки в курганах 1/В і 2/В Келермесського могильника і кургану Аржан-2. Вона майже не відома в VI-V ст. до н.е. і знову входить в практику в IV ст. до н.е., коли соціальна диференціація суспільства стає досить значною. При цьому декорування батогів золотом набагато частіше використовувалося в західних регіонах скіфо-сакського світу (як в кочовому середовищі Степового Причорномор'я, так і серед осілого населення Наддніпровського лісостепу). Подібне декорування руків'я батогів не є виключною особливістю цієї категорії предметів, оскільки таким же чином прикрашали руків'я бойових сокир (Мозолевський, 1979, с. 179; Мозолевський, Полин, 2005, с. 339) і стрижні кістяних веретен (Алексеев, Мурзин, Ролле, 1991, с. 192-194, кат. 110, 8).

У всіх випадках батоги, декоровані золотом, знайдено разом з іншим військовим спорядженням – горитом, мечем, сокирою тощо. Контекст знаходження не дозволяє говорити, що «золоті» батоги наділялися певними ритуальними функціями (див., наприклад: Бойко 2017, с. 88), а питання про співвідношення їх з міфологічними атрибутами (див.: Чугунов, 2018, с. 28-29; пор.: Кисель, 2019, с. 109) вимагає подальшого дослідження. Перш за все, їх можна позначити як атрибути престижу і влади, які особливо виділялися саме завдяки золотому декору. Тоді як батоги без такого декору навряд чи можна вважати якимось особливими соціальними атрибутами (див. наприклад: Фиалко, 1993, с. 198; 2012a, с. 48; 2012b, с. 33), оскільки вони були приналежністю кожного вершника.

Висловлювалася думка про можливість використання батоба у якості зброї (Бородовский, 1987). Проте чи не єдиним доказом (якщо не зважати на приклади з життя кочовиків та інших народів часів середньовіччя, модернового часу та етнографічної давнини) на користь такого твердження є відомий епізод з «Історії» Геродота про протистояння скіфських воїнів і синів їхніх рабів (Herod. IV, 3-4). Але в даному епізоді батог виступає не зброєю, а навпаки – її антитезою<sup>33</sup>. А отже у нас фактично не має підстав вважати, що батог вершника у тому вигляді, як ми його знаємо за означеною сукупністю даних, міг бути одним з різновидів зброї (те, що його могли використовувати таким чином ситуативно, мова не йде, у такому випадку

---

<sup>33</sup> «Поки вони бачать нас із зброєю, вони вважають себе рівними з нами, а побачивши, що в нас замість зброї батоги, вони розуміють, що вони наші раби, і перестануть чинити нам опір» (Herod. IV, 3; переклад А. О. Білецького).

зброєю може стати будь яких предмет). При довжині руків'я 40-60 см ремінь відносився до нього у співвідношенні 1 : 1,2-1,5. А отже не міг утримувати супротивника на достатній відстані, щоб сутичка не перейшла у рукопашний бій. Такі батоги (типу арапника, вовчатки тощо) з'явилися, вірогідно, вже набагато пізніше. Щодо скіфських батогів також не зафіксовано використання якихось додаткових елементів на ремнях, які могли посилити удар або зробити його травмонебезпечним, що, зокрема, властиво для нагайок (нагаїв).

Н. Ю. Смирнов запропонував вбачати у згаданій легенді про синів рабів інший мотив: *«конская плоть выступает здесь в виде орудия божественного промысла»* (Смирнов, 2014, с. 238-239), а сам батіг дослідник розглядає, посиляючись на один з гімнів Авести (Яшт 10, XXVII, 113, 114), як зброю Мітри, *«обращенную против «грешных лжецов», нарушителей договора – потомков рабов, возжелавших отнять у скифов часть родной земли»* (Смирнов, 2014, с. 239). Але все ж таки фабула оповіді Геродота інша, і батіг тут – знаряддя покарання, соціальної зверхності. Не виключено, що обидва ці аспекти були відомі вже у скіфський час, а можливо і раніше, зважаючи на знахідки деталей батогів як соціально-значимих предметів в похованнях зрубної спільноти доби пізньої бронзи (Отрощенко, 1986; Циміданов, 2007). Проте питання постає щодо самої легенди та її культурно-історичного контексту. Чи є вона відлунням реальних подій, чи побутувала у власне скіфському середовищі або навіть сягала глибин давньоіранської міфології (Смирнов, 2014), а чи була регіональною боспорською легендою, з елементами етіологічного міфу (пояснення походження валів на Ак-Монайському перешийку: Herod. IV, 3, 2) і походження сіндів, яких пов'язували з нащадками скіфських рабів (Val. Flacc VI, 85-90) та соціально-повчальної оповіді (див. огляд думок: Доватур, Каллистов, Шишова, 1982, с. 205, ком. 133; Бородовский, 1987, с. 32-34). В залежності від відповідей на ці питання, зокрема, можна буде зробити висновок і щодо відношення скіфів до батoga як предмету соціального престижу.

### Джерела і література

- Акишев К.А. Курган Иссык. Искусство саков Казахстана. – М., 1978.
- Алексеев А.Ю., Мурзин В.Ю., Ролле Р. Чертомлык. Скифский царский курган IV в. до н.э. – К., 1991.
- Ахмедов И.Р. Плетки из могильника у с. Кораблино // Древности Северного Кавказа и Причерноморья. – М., 1991. – С. 146-150.
- Бандуровский А.В., Буйнов Ю.В. Курганы скифского времени (северскодонецкий вариант). – К., 2000.
- Бидзиля В. И., Болтрик Ю. В., Мозолевский Б. Н., Савовский И. П. Курганный Могильник в уроч. Носаки // Курганные могильники Рясные Могилы и Носаки (предварительная публикация). – К., 1977. – С. 61-158.
- Бидзиля, В. И., Полин, С. В. Скифский царский курган Гайманова Могила. – К., 2012.



- Бойко Ю.М. Соціальний склад населення басейну р. Ворскли за скіфської доби. – Котельва; Київ, 2017.
- Бойко Ю.Н., Берестнев С.И. Погребения VII–IV вв. до н.э. курганного могильника у с. Купьеваха (Ворсклинский регион скифского времени). – Харьков, 2001.
- Болтрик Ю. В. Курган Кара-Тюбе // Древности Степного Причерноморья и Крыма. – Запорожье, 1993. – Вып. IV. – С. 183-196.
- Болтрик Ю.В., Фиалко Е.Е., Чередниченко Н.Н. Бердянский курган // РА. – 1994. – № 3. – С. 1-156.
- Бородовский А.П. Плетки и возможности их использования в системе вооружения племен скифского времени // Военное дело населения Северной Азии. – Новосибирск: Наука, 1987. – С. 28-39.
- Вайнштейн С.И. Мир кочевников центра Азии. – М., 1991.
- Вайнштейн С.И., Крюков М.В. Седло и стремя // Советская этнография. – 1984. – № 6. – С. 114-130.
- Вертієнко Г.В. Іконографія скіфської есхатології. – К., 2015.
- Вишневская О.А. Культура сакских племен низовьев Сырдарьи в VII–V вв. – М., 1973.
- Власова Е.В. Предметы вооружения из кургана Куль-Оба // Боспорский феномен: Население, языки, контакты. Материалы международной научной конференции. – СПб., 2011. – С. 121-130.
- Галанина Л.К. Раннескифские уздечные наборы (по материалам Келермесских курганов) // АСГЭ. – 1983. – Вып. 24. – С. 32-55.
- Галанина Л.К. Келермесские курганы. “Царские” погребения раннескифской эпохи. – М., 1997.
- Гребенников Ю.С. Курганы скифской знати в Поингулье // Древнейшие скотоводы степей юга Украины. – К., 1987. – С. 148-158.
- Древности Геродотовой Скифии. Сборник описаний археологических раскопок и находок в Черноморских степях. Выпуск 2-й. – СПб., 1872.
- Доватур А. И., Каллистов Д. П., Шишова И. А. Народы нашей страны в «Истории» Геродота. Тексты. Перевод. Комментарий. – М., 1982.
- Дубовская О.Р. Плетка как возможный атрибут предскифских погребений // Памятники предскифского и скифского времени на юге Восточной Европы (МИАР, вып. 1). – М., 1997. – С. 57-61.
- Евдокимов Г.Л., Фридман М.И. Скифские курганы у с. Первомаевка на Херсонщине // Скифы Северного Причерноморья. – К., 1987. – С. 85-115.
- Ильинская В.А. Скифы Днепровского лесостепного Левобережья. – К., 1968.
- Кисель В.А. Погребальное убранство из кургана Аржан-2: декор, технологии, авторство // Camera praehistorica. – 2019. – №2 (3). – С. 93-122.
- Козир І.А., Панченко К.І., Чорний О.В. Васинський курган середньоскіфського часу // Археологія і давня історія України. – 2019. – Вип. 2 (31). – С. 300-314.
- Королькова Е.Ф. Звериный стиль Евразии. Искусство племен Нижнего Поволжья и Южного Приуралья в скифскую эпоху (VII–IV вв. до н.э.). – СПб., 2006.
- Кубарев В.Д. Курганы Уландрыка. – Новосибирск, 1987.
- Кузнецов Н.А. Рукоять плетки из второго Есаульского кургана // Кузнецкая старина. – Новокузнецк, 1999. – Вып. 4. – С. 54-71.
- Либеров П.Д. Памятники скифского времени на среднем Дону // САИ. – Вып. Д1-311. – М., 1965. – 112 с.
- Миллер А.А. Раскопки в районе древнего Танаиса // ИАК. – СПб, 1910. – Вып. 35. – С. 86-130.

- Могилов О.Д. Спорядження коня скіфської доби у Лісостепу Східної Європи. – К.; Кам'янець-Подільський, 2008.
- Мозолевский Б.Н. Курган Толстая Могила близ г. Орджоникидзе на Украине // СА. – 1972. – № 3. – С. 268-308.
- Мозолевский Б.Н., Полин С.В. Курганы скифского Герроса IV в. до н.э. (Бабина, Водяна и Соболева Могила). – К., 2005.
- Мозолевський Б.М. Звіт про роботу Орджонікідзевської експедиції Інституту археології АН УРСР за 1971 р. // Науковий архів Інституту археології НАН України. – Ф.е. 1971/29.
- Мозолевський Б.М. Товста Могила. – К., 1979.
- Молодин В.И., Полосьмак Н.В., Чикишева Т.А. Феномен алтайских мумий. – Новосибирск, 2000.
- Мыльников В.П. Обработка дерева носителями пазырыкской культуры. – Новосибирск, 1999.
- Ольховский В.С., Евдокимов Г.Л. Скифские изваяния VII–III вв. до н.э. – М., 1994.
- Отрощенко В.В. Костяные детали плеток из погребений срубной культуры // СА. – 1986. – № 3. – С. 227-232.
- Полидович Ю.Б. Конь и конская узда в системе погребальной обрядности народов юга Восточной Европы предскифского и скифского времени // Текст. Контекст. Подтекст. Сборник статей в честь М.Н. Погребовой. – М., 2013. – С. 157-227.
- Полидович Ю.Б. Роговые наконечники из Западного Бельского городища и некоторые особенности раннескифского «звериного стиля» // Ранній залізний вік Східної Європи: збірник статей на пошану Ірини Шрамко. – Харків; Котельва, 2021. – С. 212-233.
- Пузикова А.И. Курганные могильники скифского времени Среднего Подонья (Публикация комплексов). – М., 2001.
- Руденко С.И. Культура населения Горного Алтая в скифское время. – М.–Л., 1953.
- Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. – М.–Л., 1960.
- Савченко Е.И. Могильник скифского времени “Терновое I – Колбино I” на Среднем Дону (погребальный обряд) // Археология Среднего Дона в скифскую эпоху. Труды Потунданской археологической экспедиции ИА РАН, 1993–2000. – М., 2001. – С.53–143.
- Синика В.С. Скифский курганный могильник у пгт Суворово на Правобережье нижнего Днестра // РА. – 2007. – № 4. – С. 170-181.
- Смирнов Н.Ю. «ἐν τοῦτῳ νίκῃ» или об одном происшествии, случившемся со скифами при их возвращении из Азии (Herod., IV. 1. 3, 3, 4) // Доісламський Близький Схід: історія, релігія, культура. – К., 2014. – С. 235-240.
- Смирнов Н.Ю. Зверь и птица из Темир-Горы // Боспорские исследования. – 2015. – Вып. XXXI. – С. 50-59.
- Стоколос В.С. Археологические исследования Челябинского областного музея // Вопросы археологии Урала. – Свердловск, 1962. – Вып.2. – С. 21-26.
- Смирнов К.Ф. Савроматы. Ранняя история и культура сарматов. – М., 1964.
- Таиров А.Д. Кочевники Урало-Казахстанских степей в VII–VI вв. до н.э. – Челябинск, 2007.
- Таиров А.Д., Боталов С.Г. Курган у села Варна // Проблемы археологии Урало-Казахстанских степей. – Челябинск, 1988. – С. 100-117.
- Тахтай О.К. Скіфська статуя з с. Ольховчик Донецької області // Археологія. – 1964. – Т. 17. – С. 205-207.
- Трейстер М.Ю., Яблонский Л.Т. (ред.). Влияния ахеменидской культуры в Южном Приуралье (V–III вв. до н.э.). Том 2. – М., 2012.

Уманский А.П., Шамшин А.Б., Шульга П.И. Могильник скифского времени Рогозиха-1 на левобережье Оби. – Барнаул, 2005. – 204 с.

Фиалко Е.Е. Нагайка из Бердянского кургана // Древности Степного Причерноморья и Крыма. – Запорожье, 1993. – Вып. IV. – С. 197-200.

Фиалко Е.Е. Оправы рукоятей скифских нагаек // Ранній залізний вік Євразії : до 100-річчя від дня народження Олексія Івановича Тереножкіна. – К., 2007. – С. 141-143.

Фиалко Е.Е. Погребение амазонки в долине реки Молочной // Археологія і давня історія України. – 2012а. – Вип. 8. – С. 43-49.

Фиалко Е.Е. Вооруженные женщины раннего железного века в Северном Причерноморье: социальный аспект // *Tyragetia*, s.p. – 2012b. – Vol. VI [XXI], nr. 1. – С. 27-44.

Циміданов В.В. Поховання із нагайками в зрубній культурі // Матеріали та дослідження з археології Східної України. – 2007. – № 7. – С. 217-224.

Черненко Е.В. Оружие из Толстой могилы // Скифский мир. – К., 1975. – С. 152-173.

Чугунов К.В. Цари и боги Азиатской Скифии (по материалам кургана Аржан-2) // Археологія і давня історія України. – 2018. – Вип. 2 (27). – С. 25-34.

Чугунов К.В., Парцингер Г., Наглер А. Царский курган скифского времени Аржан-2 в Туве. – Новосибирск, 2017.

Шапошникова О.Г., Балускин О.М., Гребенников Ю.С., Загребельный А.Н., Товкайло М.Т., Фоменко В.М. Отчет о работе Николаевской экспедиции в 1984 г. Часть 2: Работы Явкинского отряда // Научный архив Института археологии НАН Украины, фонд экс., № 1984/9.

Шилов В.П. Раскопки Елизаветовского могильника в 1959 г. // СА. – 1961. – № 1. – С. 150-168.

Шульга П.И. Снаряжение верховой лошади в Горном Алтае и Верхнем Приобье. Часть II (VI–III вв. до н. э.). – Новосибирск, 2015.

Яблонский Л.Т. Золото сарматских вождей. Элитный некрополь Филипповка-I (по материалам раскопок 2004–2009 гг.). Каталог коллекции, кн. 1. – М., 2013.

*L'Or des amazones. Peuples nomades entre Asie et Europe (VIIème siècle av. J.-C. – IVème siècle apr. J.-C.)* par Véronique Schiltz. – Paris, 2001.

Niculită A. Piese de Giuvaiergerie antica: din colectiile Muzeului National de Istorie a Moldovei (Catalog). – Chişinău, 2018.

Piotrovsky B., Galanina L., Grach N. Scythian Art. The legacy of the Scythian world: mid- 7<sup>th</sup> to 3<sup>th</sup> century B.C. – Leningrad, 1986.

# ЮВЕЛІРНЕ МИСТЕЦТВО

## XV – XX СТ.







**ДИЗАЙН ПРЕДМЕТІВ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX ст.  
ПІД НАЗВОЮ «ГІЛЬДЕСГАЙМСЬКА ТРОЯНДА»  
З КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ ІСТОРИЧНИХ КОШТОВНОСТЕЙ УКРАЇНИ**

*У статті публікуються вперше витвори першої половини XX ст. зі знаменитим дизайном "Гільдесгаймська троянда", популярним і в наші часи. Це дві чайні ложки та одна ложка для цукру, виготовлені в трьох ювелірних центрах Німеччини – Дорнігхаймі, Бремені та Пфорцгаймі.*

*Ключові слова: дизайн, троянда, Гільдесгайм, Пфорцгайм.*

Німецьке золотарство у зібранні МІКУ, як виявилось, представлене найбільшою кількістю ювелірних центрів. Звісно, насамперед це такі славетні міста як Нюрнберг, Аугсбург, Гамбург, Берлін, Лейпциг, Франкфурт, Дрезден. Найкращі зразки витворів їх майстрів XVII – початку XIX ст. демонструються в 9-й залі нашого Музею.

Але в МІКУ є чимало предметів кінця XIX – першої половини XX ст., які походять з зменш відомих для нас (інколи невеличких) міст, наприклад Хайльбронн, Пфорцгайм, Дорніггайм, Швєбіш-Гмюнд, де тим не менш було дуже розвинуте золотарство. Це в основному витвори, які потрапили на територію СРСР після Другої Світової війни і слугували зразками для виготовлення срібних виробів на



**Рис. 1.** Ложка чайна (інв. № ДМ-8269).  
Початок XX ст. м. Дорнігхайм.  
Фірма Адам Мансс та сини.

Київському заводі столових приборів та посуду ім. Ф. Дзержинського. Саме там найкращі з них були відібрані співробітниками МІКУ і офіційно передані нам заводом у 1988 р. Це різноманітні столові прибори, вазочки, цукорниці та цукерниці, портсигари, попільнички тощо.

Серед них і три ложки – дві чайні та одна для цукру, ручки яких мають вигляд трояндового стебла з квіткою та листям. Всі виготовлені в різних ювелірних центрах. Чайна ложка під інв. № ДМ-8269 (рис. 1) зроблена майстрами фірми Адам Мансс та сини (Adam Manns & Sohne) з Дорнігхайма (це місто входить до складу м. Майнталь в землі Гессен), про що свідчать клейма – 800-ї проби срібла та клеймо виробника (рис. 2) (Інтернет ресурс: <https://www.lauritz.com/en/auction/adam-manns-soehne-paar-silberkannen-um-1927-1989-2/i2606422/>).

Друга чайна ложка (інв. № ДМ-8245) (рис. 3) виготовлена в м. Бремен одним з найвідоміших у світі виробників столового срібла – це фірма Кох та Бергфельд (Koch & Bergfeld).

Підприємство було засноване у 1829 р., існує і зараз. На ложці стоять наступні клейма: державне німецьке



**Рис. 3.** Ложка чайна (інв. № ДМ-8245).  
Друга чверть XX ст. м. Бремен.  
Фірма Кох та Бергфельд.

Московської ювелірно-годинникової фабрики 1955 р. (Постникова-Лосева, Платонова, Ульянова, 1983, № 3928 на с. 262; № 4398 на с. 272) (рис. 6).

Звісно, ложки датуються першою половиною XX ст. зважаючи на клейма виробників та клеймо 800-ї проби срібла, яке з'явилося на предметах німецького золотарства у 1888 р. (Gradowski, 2010, s. 286).

Звертає на себе увагу насамперед надзвичайно красивий дизайн ручок цих ложок. Об'єднуючим елементом всіх трьох виробів є троянди, але помітно, що ручки ложок все-таки різні. На ложці (інв. № ДМ-8269) ручка складена з двох переплечених гілочок, що на кінці ручки з лицьового боку завершуються не повністю розквітлою трояндою з листям, а знизу біля чашечки – трояндовим листям, посеред якого на лицьового боку ще й бутон цієї квітки.



**Рис. 2.** Клейма на ложці (інв. № ДМ-8269).

клеймо 800-ї проби срібла (Gradowski, 2010, s. 286, nr. 1) та клеймо виробника (Deutscher Goldshmiede, 1929, S. 149) (рис. 4).

Ложку для цукру (інв. № ДМ-8212) (рис. 5) виготовили на фірмі Крістофа Відмана (Christopf Widmann) з м. Пфорцгайм, яка була заснована у 1919 р. Про це свідчать наступні клейма: клеймо 800-ї проби срібла; клеймо виробника (Інтернет ресурс: [www.silberwaren.de/English/widmann](http://www.silberwaren.de/English/widmann)).

Окрім того на ній поставлені і клейма СРСР, а саме



**Рис. 4.** Клейма на ложці (інв. № ДМ-8245).

На чайній ложці (інв. № ДМ-8245) ручка, що має вигляд трояндової гілки, розгалужується вгорі і завершується також квіткою троянди з листям. А на ложці для цукру (інв. № ДМ-8212) гілка розгалужується на середині ручки і також завершується трояндою на стеблі та галузкою з листям, розташованою трохи нижче, на деякій відстані від квітки.

Цей дизайн отримав назву "Гільдесгаймська троянда". Він пов'язаний з дуже давньою легендою. Згідно з нею, у 815 р. імператор Заходу Людовік Благочестивий (778–840), син і спадкоємець імператора Карла Великого, знайшов загублений ним безцінний ковчежець серед квітів дикої троянди. На тому місці він наказав збудувати каплицю на честь Діви Марії. Існує й інший варіант легенди, згідно з яким на полюванні імператор Людовік побачив білосніжного оленя, за яким стрімко погнався на коні, залишивши далеко позаду свій почет. Але трапилось так, що при переході через річку кінь його загинув, а сам Людовік якимось чудом вибрався на берег, зрозумівши, що він втратив коня і що нікого поряд з ним немає. Він трубив багато разів у ріжок, але ніхто не прийшов на допомогу.



**Рис. 5.** Ложка для цукру (інв. № ДМ-8212).  
Перша чверть XX ст. м. Пфорцгайм.  
Фірма Крістофа Відмана.



**Рис. 6.** Клейма на ложці (інв. № ДМ-8212).

Тоді Людовік звертається з молитвою до Всевишнього, знявши з шиї цінний ковчежець з реліквією Богородиці і повісивши його на куш. Дуже втомившись, Людовік заснув, а рано вранці, прокинувшись, не міг зрозуміти, де знаходиться. Навколо все було білим від снігу і лише на одному кущі, на якому висіла святиня, було зелене листя і багато рожевих квітів. Чи через падаючий сніг, чи через страшенну втому Людовік нібито побачив образ храму, який вирішив побудувати саме на цьому місці. Вважається, що каплиця святої Марії, збудована на



цьому місці і дала початок Гільдесхаймському (Hildesheim) князівству-єпископству, яке проіснувало з 1235 до 1803 р. і знаходилося на території сучасної землі Нижня Саксонія. Існує легенда, що у XVII ст. Гільдесгаймський єпископ замовив у талановитого аугсбургського ювеліра Крістофа Ленкера (Christoph Lencker) (1556-1613) набір столового срібла з мотивом троянди. Відомо, що витвори цього надзвичайно талановитого майстра зберігаються у визначних європейських музеях. А знаменитий трояндовий куш (насправді це звичайна шипшина) з того часу вже понад 1000 років ріс біля каплиці середньовічного собору Вознесіння Святої Марії, збудованого між 1010 та 1020 рр. Його реконструювали, розширяли у XI, XII та XIV ст. У 1945 р. після повітряного нальоту собор і каплиця були майже повністю зруйновані. Відбудовували собор протягом 1950-1960 рр. З 1985 р. він входить до складу списку культурної спадщини ЮНЕСКО.

Але що ж було з кушем? Через вісім тижнів після пожежі куш дав нові паростки, ставши таким чином символом невмирущої життєдайної сили. Цікаво, що вчені, які вивчали цей куш, встановили, що йому не менше 700 років. Справа в тому, що для шипшини такий вік має наступне пояснення: якщо знищити її зовнішні паростки, то вона може дати нові підземні і таким чином відновитися. Так що навіть тисяча років для такого куща не межа.

Цікаво, що ліцензія на виготовлення столових приборів з дизайном "Гільдесхаймська троянда" спочатку належала тільки окрузі і самому місту Гільдесгайму. Проте, як ми бачимо, наші ложечки зроблені в інших ювелірних центрах Німеччини. Справа в тому, що спочатку право виготовляти столові прибори з таким дизайном отримали міста Ганау (Hanau) та Пфорцгайм (Pforzheim), які навіть розробили свій особливий дизайн, який і тепер є популярним. Згадаємо, що ложка для цукру виготовлена саме в Пфорцгаймі.

Техніка виготовлення столових приборів названого дизайну – це лиття з наступною ручною доробкою. Дизайн "Гільдесхаймська троянда" популярний і в наш час. І чимало предметів столового срібла з трояндами продається в антикварних магазинах Європи.

### **Джерела і література**

Постникова-Лосева М.М., Платонова Н.Г., Ульянова Б.Л. Золотое и серебряное дело XV – XX вв. – М., 1983.

Deutscher Goldschmiede. Kalender. – Leipzig, 1929.

Gradowski M. Znaki na srebrze. Znaki miejskie i państwowe używane na terenie Polski w obecnych jej granicach. – Warszawa, 2010.

Інтернет ресурс: [www.silberwaren.de](http://www.silberwaren.de) > English > widmann]

Інтернет-ресурс: Koch & Bergfeld Besteckmanufaktur GmbH

Інтернет ресурс: <https://www.lauritz.com/en/auction/adam-manns-soehne-paar-silberkannen-um-1927-1989-2/i2606422/>

### ПОТИР 1771 р. З МІСТА ГОРОДНЯ НА ЧЕРНІГІВЩИНІ

*У статті вперше публікується потир 1771 р. За формою він є типовим зразком подібних витворів XVIII ст. На чаші потиру, позолоченій всередині - срібна ажурна сорочка, візерунки на якій виконані низьким, можна сказати навіть пласким карбованим рельєфом. Це типові барокові узори зі звивистих пагонів аканту з листям та квітами, які можна часто зустріти на численних (серед них і видатних) предметах українського золотарства. Більш високий карбований рельєф ми бачимо на нижньому ярусі піддону, де присутні в'язки плодів з квітами та листям, і розлогий рослинний узор в якому в центрі квітка, а обабіч закручені пагони аканта з листям, що розтікаються врізнобіч. Клейма на потирі, звісно, відсутні. Тому встановити, хто виготовив його неможливо. А от датується предмет 1771 р. згідно з дарчим написом, зробленим на звороті по краю піддону: "1771 ГОДУ МЪСЯЦА СЕНТЄМВРІЯ А (1) ЧИСЛА СОѢРУЖИСЯ СЕЙ СОСУДЪ ДО ХРАМУ СВЯТЪЯ ТРОИЦИ МИСТЄЧКА ГОРОДНЬ". Цей напис свідчить про те, що він був подарований у 1771 р. храму Святої Трійці містечка Городня, де знаходився до часу вилучення церковних цінностей, яке відбувалося у 20-х роках XX ст. за радянських часів. Не зберігся і сам храм, який був окрасою міста, про що свідчать старі фото. Він був зруйнований у 1936 р.*

*Ключові слова: потир, бароковий орнамент, дарчі написи, Городня, Чернігівщина.*

У Музеї історичних коштовностей України є чимало предметів з дарчими написами, які дають змогу за відсутності документальних свідчень встановити, коли (якщо є дата), до якого храму в якій місцевості, хто (якщо особа вказала своє ім'я) вкладено той чи інший предмет.

Це також надає можливість більш точно датувати виріб. А якщо він має стосунок до відомої історичної особи, то, звісно, внести його до реєстру особливо цінних пам'яток історії та культури України.

В даному випадку мова йде про потир з дарчим написом до одного з храмів м. Городні, що на Чернігівщині (інв. № ДМ-5689). Параметри його наступні: Висота –287 мм; діаметр вінець чаші – 122 мм, діаметр піддону – 160 мм. Виготовлений він зі срібла 500 проби згідно з апробацією 1988 р.

Як і всі предмети такого ґатунку він складається з трьох частин: чаші, стояна та піддону. За формою потир є типовим зразком витворів XVIII ст. Чаша потиру позолочена всередині і зовні під вінцями, де вигравірувано оточений лавровим вінком Голгофський хрест з відповідними скороченими написами: ІНЦІ (Ісус Назарянин Цар Іудейський); ІС ХС (Ісус Христос); НИКА (Переможець). На чашу надіто срібну ажурну сорочку, яка трохи закриває нижню частину зображення Голгофського хреста. Чаша має вгорі по краю подвійний обідок з ритмічно вигнутих листочків аканта та плаского обідка. Узори на чаші карбовані низьким, можна навіть сказати пласким рельєфом. В них присутній бароковий візерунок зі звивистих

пагонів аканту з листям та квітами, який можна часто бачити на численних (серед них і видатних) предметах українського золотарства. На центральній грушоподібній частині стояна – два карбовані низьким рельєфом паски рослинного узору з витких пагонів з листям, квітки, схожі на дзвоники. Не менш цікаве оздоблення і двохярусного піддону. Верхній ярус піддону восьмилопатевий. Лопаті, розділені вдавленими жолобками, плавно розширюються донизу, спускаючись з шийки піддону, на якій традиційна накладка з нижнім краєм у формі звисаючого донизу листа. Поверхня трикутних площин поміж лопатями, заповнена рельєфними стрічками різної довжини. А знизу на кожній лопаті медальйон з хвилястим верхнім краєм та маленьким хрестиком в його центрі. На кожному медальйоні виконаний на густо канфареному тлі ритмічний рослинний узор з двох пагонів аканта, що розходяться врізнобіч. Ці композиція урівноважена двома трипелюстковими квітками. Звісно окремі елементи такого візерунку, об'єднані в інші композиції, досить часто можна бачити на предметах українського золотарства. На опуклій поверхні нижнього ярусу чергуються карбовані в'язки плодів з листям та квітами і розлогий рослинний узор в якому в центрі квітка, а обабіч закручені пагони аканта з листям, що розтікаються врізнобіч. Такий орнаментальний мотив більш рідкісний. Край піддону вузький, відігнутий. Клейма на потирі, звісно, відсутні.

На звороті по краю піддону вирізьблено дарчий напис: "1771 ГОДУ МЪСЯЦА СЕНТЄМВРІЯ А (1) ЧИСЛА СОѢРУЖИСЯ СЕЙ СОСУДЪ ДО ХРАМУ СВЯТЪЯ ТРОИЦИ МИСТЄЧКА ГОРОДНЪ". Цей напис надає підстави датувати потир 1771 р. Хоча, можливо, він міг бути зроблений і раніше. Стосовно, місця виготовлення потиру, то, вірогідно, він є витвором невідомого провінційного майстра. Не можна сказати, що ми маємо перед собою предмет з низьким художнім рівнем, але він "не дотягує" до тих витворів, навіть, без відповідних клейм, які сучасні дослідники відносять до виробів київських майстрів. Адже відомо, що саме Київ починаючи з другої половини XVII ст. був провідним центром українського золотарства. Проте потир є цілком оригінальним витвором, адже серед досить великої кількості потирів в колекції МІКУ дуже схожого на нього практично немає.

Звісно, на потирі найбільш примітним є зазначений вище напис, який свідчить про те, що він був подарований у 1771 р. храму Святої Трійці містечка Городня, де знаходився до часу вилучення церковних цінностей, яке відбувалося у 20-х роках XX ст. за радянських часів.

Стосовно самої м. Городня, районного центру Чернігівської області, то воно безпосередньо межує з двома країнами – Республікою Білорусь та РФ. Населення її зараз складає 13,5 тисяч чоловік. А історична доля міста така. Вважається, що Городня існувала ще за часів Київської Русі. Але документальних підтверджень цьому, звісно, не існує. В писемних джерелах Городня вперше згадується у 1552 р. З 1618 р. містечко знаходилося у володінні шляхтичів Хвощів. Після приєднання до Московії (1654 р.) Городня входила до

складу Седнівської сотні, а під час Північної війни у 1705 р. отримала статус сотенного містечка. У 1782 р. Городня – уїзне містечко Чернігівського намісництва, яке через три роки отримує Магдебургське право. Вже в радянські часи (1957 р.) Городня отримує статус міста.

Тепер звернемося до історії храму, в який було вкладено потир. Відомо, що в Городні було кілька храмів (окрім храму Святої Трійці – церкви Василя Великого та Святителя Миколая) Відомо, що храм Святої Трійці мав три побудови. Час спорудження першого невідомий, проте є свідчення, що він згорів у 1696 р. На його місці у 1732 р. побудований, вірогідно, також дерев'яний, як і попередній, другий храм, який 1742 р. добудували: *«...устроень въ немъ предель успенія Богоматери...»* (Прибавление, 1872, с. 441).

Саме цей храм розписав у 1752 р. Григорій Андрійович Стеценко (1710–1781), відомий український митець XVIII ст. і придворний художник останнього гетьмана України Кирила Розумовського. Ним були створені картини «Воскресіння Христа», «Іоанн Богослов», «Покладення в труну» та інші за євангельськими сюжетами. Ці картини, звісно, не збереглися (Седень, 1999, с. 2).

У 1874 р відбулася остання перебудова храму, коли за проектом інженера-архітектора Д. В. Савицького (1829–1899) та на кошти парафіян було споруджено мурований собор, який і став справжньою окрасою міста. Найбільшим вкладником і запопадливим будівником церкви став тодішній міський голова, купець першої гільдії, меценат Павло Миколайович Писарєв. *«Храм этотъ величественный, о пяти главахъ, съ позолоченными куполами и крестами, по выдающейся архитектуре своей – служитъ, безспорно, лучшимъ украшеніемъ города»*, – писала газета «Черниговские губернские ведомости» 18 березня 1895 р. (Черниговские губернские ведомости, 1895, с. 1).

Стосовно храму, то є ще й така додаткова інформація: у 1767 р. при ньому діяло 13 церковних лавок. Пізніше 4 будинки, три з яких здавались у найм на користь храму.

Зруйнований храм був у 1936 р.

Є також відомості про кілька раритетів, які зберігалися у храмі. Це Євангеліє 1605 р. з написом: *«Надано въ церковь живот. Троицы Городнянскую отъ старожиловъ Городнянскихъ Авдея Васильевича и сына его Григорія Дубовиковъ, Григоріємъ же Корниліевымъ Дубовикомъ, сотникомъ Городнянскимъ, 1762г. поновлено»*; требник *«Требникъ Могилы львов. п., цветная тріодъ черв. п. 1685г.»* (Прибавление, 1872, с. 441–442).

Можна вважати ще одним раритетом, який зберігався в Святотроїцькому храмі Городні: це наш срібний потир з дарчим написом 1771 р.



### Джерела і література

Седень О. Обитель віри православної // Новини Городнянщини. – 1999. – 22 травня. – С. 2.

Прибавление к Черниговским епархиальным известиям. Часть неофициальная. – 1872. – № 21. – с. 441 – 442.

Черниговские губернские ведомости. – 1895. – № 391 (18 марта). – С. 1.

Інтернет-ресурс: [http://gorodnya2018.blogspot.com/2017/12/blog-post\\_18.html](http://gorodnya2018.blogspot.com/2017/12/blog-post_18.html)



Рис. 1. Потир 1771 р. з м. Городня.



Рис. 2. Орнамент на піддоні потиру.



Рис. 3. Собор Святої Трійці в м. Городня.  
Фото 1911 р.

## МІЖ БАЛТІЄЮ ТА ЧОРНИМ МОРЕМ: ТРАДИЦІЇ ТА МОДА

(за матеріалами археологічних досліджень фортеці Тягинь)

*Пам'ятки історії та археології південної частини Великого князівства Литовського та Руського належать до числа мало досліджених об'єктів минулого українського та литовського народів, культури Балто-Чорноморського ареалу. Археологічні розкопки останніх років дозволили висвітлити проблематику культурної спадщини цих народів. До кола актуальних проблем належить і синтез традицій та моди, яка швидко опановує нові простори, розповсюджуючи синкретичні культурні явища, що виходять за межі окремих культур і стають спільними у середовищі різних етносів. Саме такі явища спостерігаються у XIV-XV ст. в межах Великого князівства Литовського та Руського. Розвиток середньовічної архітектурної традиції, запровадження та подальше вдосконалення артилерії потребували встановлення певних констант щодо побудови фортець, переходу до кам'яного зодчества, виробітку схожих прийомів облаштування стін та декору. Проте, особливу групу артефактів, в якій чи не найяскравіше відображаються сучасні модні тенденції, складають прикраси. Основні типологічні особливості їх мають прояви від Балтії до Чорного моря.*

*Ключові слова: Балтія, Чорне море, Велике князівство Литовське, традиції, мода.*

Період XIII-XV ст. у східноєвропейському просторі є часом великих змін. Саме цієї пори відбулося формування та виникнення нової федеративної держави – Великого князівства Литовського, Руського та Жемантійського, яке займало значну територію від Балтії до Чорного моря.

Ще наприкінці XII – початку XIII ст. на політичній карті Східної Європи існувало об'єднання Руських князівств, у якому були сконцентровані колосальні економічні та людські ресурси. Особливу роль у її просторі грали землі навколо історичного центру Русі – Києва, який, не дивлячись на добу роздроблення, залишався одним з найбільших міст середньовічної Європи. Саме в цей час на Русі відбувається перехід до нової моделі соціально-економічного розвитку. Проте, це переформатування не встигло завершитися до приходу монголів. З іншого боку, наприкінці XII – початку XIII ст. на культурі Русі позначились потужні впливи різновекторних зовнішніх факторів, що знайшло свій вираз у появі так званих речей-гібридів, мотивів декору та модних речей. Йдеться про скандинавський, західноєвропейський, візантійський, сельджуцький впливи, а також вплив країн Кавказу, Сходу та Волзької Болгарії. Транспортуванню (і таким чином взаємопроникненню) речей сприяла і організація торгових шляхів, що перетинали простір від Балтії до узбережжя Чорного моря у меридіональному напрямку та від кордонів Русі на Заході до Волзької Болгарії та інших регіонів на Сході. При цьому східний напрямок посилювався внаслідок включення східноєвропейського ареалу до кола залежних та

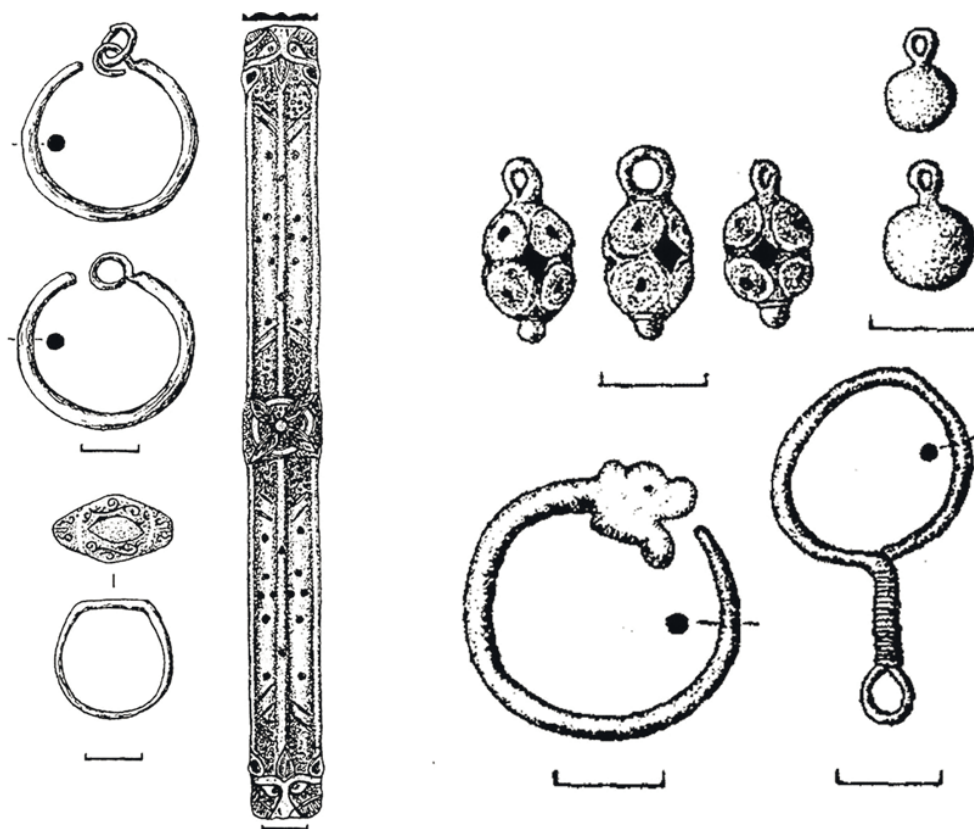
контрольованих монгольською владою територій. У традиційному східному напрямку відбувається помітне зміщення орієнтації від арабських країн та Візантії на тюрко-монгольський світ, зцементований імперією Чингізхана.

Результати досліджень археологічних пам'яток другої половини XIII – початку XIV ст. свідчать, що, попри всі негативні наслідки навали і подальшого монголо-татарського панування, відбувається поступове формування та стабілізація нової економічної моделі розвитку Русі, на основі спадкоємності з попереднім періодом (Біляєва, 2012, с. 130). Вже на початку монгольської доби відчувається продовження тенденцій нового «площинного» стилю, що прийшли на зміну «пишному» стилю напередодні навали. Це добре простежується за ливарними формами з тайника Десятинної церкви та іншими знахідками (Жилина, 2003, с. 282-283). У ювелірному мистецтві філіграні XIV ст. простежуються декоративні мотиви спірального стилю, елементи якого нагадують візантійські та сельджуцькі мотиви. Після навали монголів у Південну Русь почали надходити речі, які були частиною синкретичної культури Монгольської імперії. Серед надходжень до Південної Русі, яка не входила до західної частини імперії – улусу Джучі, варто відзначити кераміку середземноморського (візантійського) та причорноморського виробництва з Криму та інших центрів Причорномор'я, яка була представлена широким асортиментом виробів. Вироби були виготовлені у манері провінційно-візантійської традиції керамічного виробництва: візантійська білоглиняна напівмайоліка з поліхромним розписним декором (Коваль, 2010, рис. 41, 5, 6, 8; рис. 42, 8), візантійська монохромна напівмайоліка «сграфіто» (Коваль, 2010, рис. 47, 8), візантійська напівмайоліка “Zeuxippos ware” (Коваль, 2010, рис. 49, 1, 3). Знахідки цієї кераміки, насамперед, відомі в Києві та Чернігові, а також на пам'ятках Нижньої течії Дніпра. До того ж, в Чернігові були знайдені уламки китайських селадонів. Зважаючи на невелику їх кількість, можна припустити, що їх могли привезти сюди ординські чиновники. На другому етапі (з середини XIV ст.) продовжується ввезення причорноморської кераміки з Криму або золотоординських міст, де було місцеве виробництво посудин сграфіто, різних виробів із поливою. Одним з таких центрів міг бути золотоординський Білгород, який постав її локальним центром (Кравченко, 1986, с. 64-80). Серед імпорту цього періоду відзначається кримсько-причорноморська напівмайоліка «сграфіто» з поліхромним розписом з Києва (Коваль, 2010, рис. 50, 6; рис. 51, 5-7) та Луцьку (Коваль, 2010, рис. 51, 4); червоноглиняна кераміка з білим та кольоровим ангобом з Криму (Коваль, 2010, рис. 58, 5), полив'яний посуд сграфіто з Херсонесу та західно-причорноморських центрів, знайдений під час розкопок у Києво-Печерському монастирі (Івакін, 1996, с. 271), посуд спеціального призначення (приміром, сфероконуси, які, вірогідно, призначалися для транспортування ртуті), знайдений у Києві (Коваль, 2010, рис. 74, 3). Виробництво останнього виникає і на території підмонгольського Поділля. Як встановлено розкопками у місті-переправі Торговиця,

сфероконуси були частиною місцевої керамічної продукції, й могли постачатися також у міста Південної Русі (Козир, 2014, с. 13).

Особливу групу знахідок складають прикраси. У моду входять деякі типи сережок та специфічні скроневі кільця, які поширюються на великій території монгольських володінь, зокрема Улусу Джучі. За типологічною класифікацією Г.А. Федорова-Давидова до XIII-XIV ст. відносяться сережки II та VI типів (Федоров-Давыдов, 1966, с. 38-41, рис. 6) у «вигляді «знаку питання» із дво- та односкладними стрижнями, перевитими тонким дротом», оздоблені пастовими намистинами різного кольору (Федоров-Давыдов, 1966, с. 38-39). Ці предмети жіночого вбрання зустрічаються у містах та на сільських поселеннях південноруських земель. Такі сережки II типу знайдені на Комарівському поселенні (Беляева, Кубишев, 1995, с. 34, рис. 25, 4), а золота сережка VI типу - у Києві (Івакін, 1996, с. 238, рис. 111; 1998). Відомі подібні оздоби і у могильниках кочового і осілого населення золотоординського часу у різних регіонах Правобережжя та Лівобережжя. Такі прикраси зустрічаються на пам'ятках межиріччя Орелі та Сули на Полтавщині, межиріччя Сейму та Ворскли (Супруненко, Приймак, Мироненко, 2004, с. 30, рис. 29; с. 59, рис. 48, В). Вони належать до числа масових знахідок у схожих за антропологічними даними та матеріальною культурою ґрунтових могильниках осілого населення Нижнього Подніпров'я: Каменка, Каїри, Благовещенка, Мамай-Сурка (Литвинова, 2006, с. 302). Зокрема, на останньому могильнику представлені чисельні знахідки сережок та скроневих кілець у християнських і нехристиянських похованнях (рис. 1). У вибірці з 338 поховань (Ельников, 2006) сережки зафіксовані у 53 похованнях. У 22 з них вони знайдені разом із уламками керамічного посуду, прикрашеного прокресленими хрестами (Ельников, 2006, с. 82, рис. 47, 6; с. 121, рис. 72, 3; с. 125, рис. 74, 2 та ін.). У 27 похованнях (без такого посуду з хрестами) знайдені сережки типів II та VI (Ельников, 2006, с. 43, рис. 24, 1; с. 53, рис. 30, 2; с. 56, рис. 32, 1; с. 58, рис. 33, 3; с. 60, рис. 34, 2; с. 65, рис. 37, 2 та ін.). При цьому в одному похованні могли бути не парні сережки різних типів (Ельников, 2006, с. 63, рис. 36, 2, 4; с. 69, рис. 40, 1-4). У цьому ж могильнику, у похованнях із посудинами з прокресленими хрестами або ж без такого орнаменту, знайдені сережки типу III із проволочки з намистиною на кінці (Ельников, 2006, с. 35, рис. 20, 2; с. 46, рис. 26, 3, 4). Отже, у культурі населення півдня Східної Європи другої половини XIII-XIV ст. простежуються ознаки синкретичної культури Монгольської імперії, певні риси орієнтації, і особливо мода на окремі типи прикрас. До того ж, продовжуються впливи сельджуцької культури, що фіксуються і у вищезгаданій техніці філіграні ювелірних виробів південноруських земель, і у культурних проявах на пам'ятках Причорномор'я: прикрасах з могильника Мамай-Сурка (Ельников, 2006, с. 132, рис. 78, 3), декору архітектури золотоординських міст (Торговиця, Кінські Води) Поділля та Нижнього Подніпров'я.





**Рис. 1.** Прикраси XIV XV ст. Могильник Мамай-Сурка (за: Ельніков, 2006).

Паралельно з процесами на Півдні Східної Європи на Балтії відбулося формування об'єднаної Литви. В перші десятиліття XIII ст. остаточно оформлюється Велике князівство Литовське (Baranauskas, 2000). За правління князя Міндовга з 1236 р. це вже монархічна держава. До кінця його правління у 1263 р. до неї увійшли деякі слов'янські землі Північного Заходу та Північного Сходу. Сформувалась самобутня литовська культура, яку репрезентують колекції матеріальної культури замків, городищ, сільських поселень та могильників XIII-XVI ст. Протягом тривалого часу відбуваються і торговельні зв'язки Балтії та Причорномор'я.

Після важливих подій в історії Східної Європи, пов'язаних із перемогою у битві на Синіх Водах у 1362 р., складаються умови до створення спільної федеративної держави – Великого князівства Литовського, Руського та Жемайтійського, що було завершено завдяки діяльності Великого князя Вітовта у 1398 р. Під час князювання Вітовта Київське князівство збільшило свою територію до Чорноморського узбережжя. Від Білгороду на Заході до Тягиня на Сході Вітовт розгортає створення великої системи опорних пунктів держави, закладає фортеці та порти на Дністровському лимані, берегах Одеської затоки, на Південному Бугу, Нижньому Дніпрі.

Впродовж багатьох років ми здійснювали дослідження низки фортець вздовж оборонної лінії Вітовта – Білгородської (Аккерман), Очаківської (Дашів), Тягинської. Найбільш виразно укріплення доби Вітовта збереглися у Тягині, що дало можливість визначити особливості традицій та модних віянь у матеріальній культурі та зробити порівняльний аналіз різних регіонів Великого князівства Литовського у Литві та Україні відносно особливостей прояву вищевказаних явищ у культурі Східної Європи.

Самобутню матеріальну культуру репрезентують колекції з розкопок замків, городищ, сільських поселень та могильників XIII-XVI ст., які відрізняються величезною кількістю інвентарю (до декількох тисяч речей у кожному). Вони презентують власні традиції життя литовського суспільства, починаючи від знарядь праці до прикрас. Знаряддя праці відображують всі сфери господарської діяльності: аграрного сектора, ремісництва, промислів, побуту, військової сфери. Значна частина речей відповідає стандартним вимогам, які потребує та чи інша сфера виробництва. Вони мають аналогії і у матеріальній культурі Русі. Одночасно виділяються певні категорії речового комплексу, які є притаманними суто культурам балтського регіону. Як і у південноруських землях, найбільш масову категорію артефактів складає кераміка. Вона має певні відмінності за формально-типологічними та декоративними ознаками від кераміки Русі як напередодні татаро-монгольської навали та у наступному періоді.

Значна частина знахідок презентує прикраси: це обручки, браслети, шийні гривні, сережки, підвіски, фібули, пряжки та інші предмети з срібла та бронзи. Слід відмітити, що поряд із самобутніми типами у комплексі прикрас визначаються деякі елементи синкретизму, які мають широке розповсюдження у володіннях Монгольської імперії, або територіях залежних від неї. Йдеться про сережки та скроневі кільця типів II та VI у формі знаку питання (Федоров-Давыдов, 1966, с. 38-41, рис. 6). Подібна ситуація має місце і на території Литви (рис. 2). Так, у похованнях могильнику Саряй XIII-XIV ст. знайдено декілька таких прикрас (Kuncienė, 1979, р. 90, pav. 21, 9-13). Чотири сережки з намистинами, одна навіть з ажурною намистиною з металу, характерною для прикрас монгольського часу, одна сережка без намистини. У могильнику Кармелавос XIV-XVI ст. знайдена сережка VI типу (Rickevičiūtė, 1995, р. 82, pav. 15, 1), а також сережки, які мають основу типу VI, але на відміну від нього мають по дві-три підвіски із намистинами (Rickevičiūtė, 1995, р. 83, pav. 18), дві сережки типу VI: одна з ажурною намистиною та друга із трьома підвісками та намистинами (Rickevičiūtė, 1995, р. 83, pav. 19). У могильнику Діктарай XIV-XV ст. знайдена велика кількість сережок II та VI типів: група з 13 екземплярів, останні з деякими відмінностями від класичного типу та двома підвісками (Urbanavičiūtė, 1995, р. 179, pav. 25);

сережки VI типу: дві класичної форми та чотири з двома підвісками та намистинами (Urbanavičiene, 1995, p. 182, pav. 29, 30).

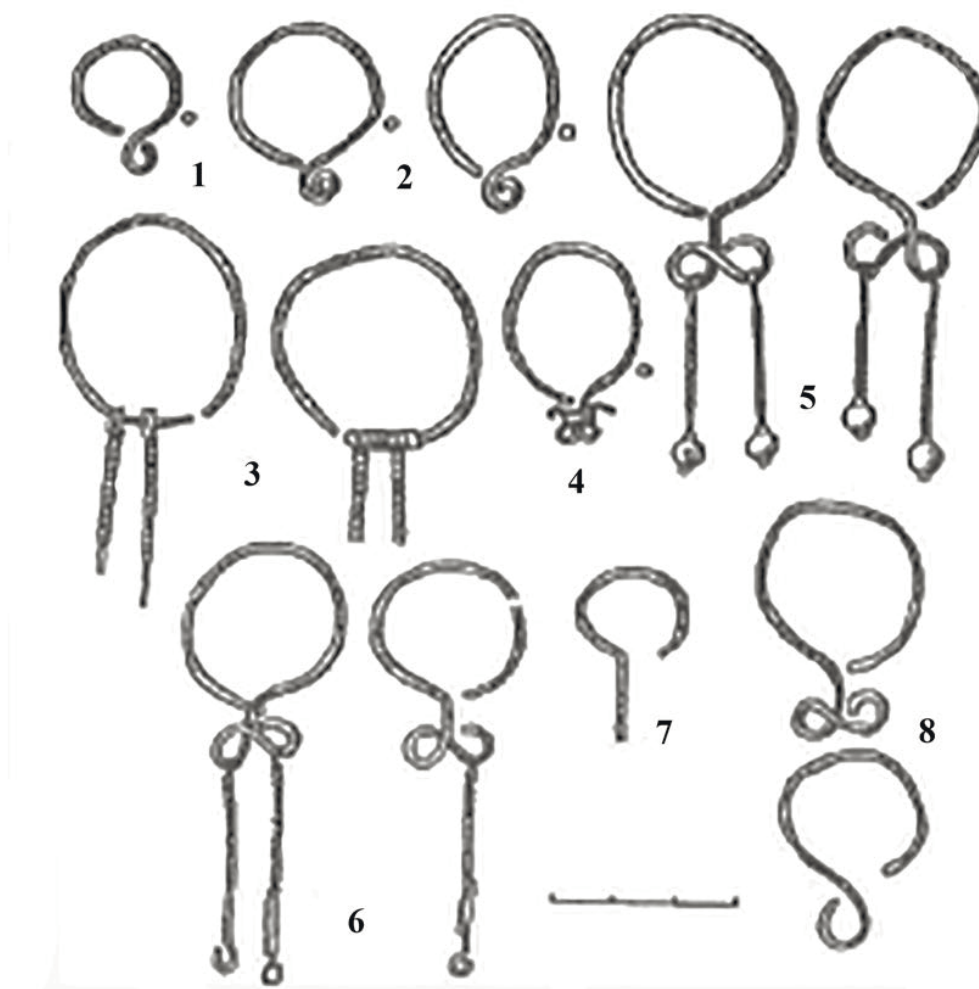


Рис. 2. Прикраси XIV XV ст., Литва.

Зауважимо, що мода на окремі види прикрас зафіксована на величезному просторі Східної Європи від Балтії до Чорного моря за знахідками в процесі археологічних розкопок. Так, сережка VI типу знайдена у шарі доби Улусу Джучі у Білгороді Дністровському. За визначенням С. С. Рябцевої та О. К. Савельєва такі прикраси характерні для пам'яток XV-XVI ст. Молдови (Старий Орхей) та Румунії (Сучава), й синхронні прикрасам з пам'яток Литви (Рябцева, Савельєв, 2014, с. 168, рис. 5, 5).

Специфічною рисою і однією з масових речових знахідок литовської культури є деталі оковок або накладок на шкіряні гаманці, які широко розповсюджені у її межах. Вони добре представлені у колекціях знахідок із замків та поселень. XIV-XVI ст. Вони відомі практично на всіх могильниках Литви цього періоду, є невід'ємною частиною і чоловічого, і жіночого костюму. При цьому вони використовувались представникам різного соціального статусу.

Гаманці були прикрашені накладками різних типів, які траплялися навіть на одному гаманці. Хрестоподібна накладка на гаманець знайдена у могильнику Діктарай XIV-XV ст. (Urbanavičiene, 1995, p. 184, 35 pav. 1). Хрестоподібні накладки із фігурними елементами декору зафіксовані також у могильнику Кармелавос XIV-XVI ст. (Rickevičiūtė, 1995, p. 86, pav. 23). Фігурні накладки іншої форми – підтрикутні – знайдені у могильнику Обяляй XIII-XIV ст. (Urbanavičius, Urbanavičiene, 1988, p. 51, pav. 89) та інших. Певною мірою схожа за формою накладка на гаманець наведена одиничним екземпляром Г.А. Федоровим-Давидовим (Федоров-Давыдов, 1966, с. 66, рис. 65, 7). Додамо, що великі шкіряні гаманці-торбини відомі з поховань кочовиків, зокрема у Новому Сараї, з поховання XIV ст. (Федоров-Давыдов, 1966, с. 86).

Шкіряні гаманці та торби з накладками різних типів були широко розповсюджені у Європі, на землях Північно-Східної Русі, Білорусії, в Азійських країнах. Утім їх крій та декоративні деталі відрізнялися за регіональними і культурними особливостями. Вологі ґрунти Литви та інших країн Балтії, Скандинавії та інших районів Європи сприяють збереженості виробів у майже оригінальному стані, що в свою чергу забезпечує можливість пошуку аналогій відповідних знахідок для регіонів, де немає таких сприятливих умов для збереженості артефактів. На Сході Причорномор'я такі накладки на торби та гаманці вперше були відкриті на Тягинському городищі, яке презентує широкий спектр культурних залишків різного хронологічного діапазону. Розташований тут комплекс унікальних пам'яток кінця XIII-XVI ст. репрезентує: місто періоду Улусу Джучі площею 18 гектарів, фортецю Великого князівства Литовського та Руського кінця XIV-XV ст., фортецю часів Кримського ханства Менглі-Гірея кінця XV-XVI ст. та османську фортецю, яка ще остаточно не локалізована і точно не датована. Є підстави датувати її кінцем XV-XVIII ст. за знахідками монети Баязіда II та османської люльки першої половини XVIII ст. Але ці знахідки були зафіксовані на території більш ранньої фортеці, а локалізацію турецької фортеці ще належить уточнити.

Не дивлячись на обмежені розміри ділянки розкопок на площі міста кінця XIII – першої половини XIV ст., тут помітні ознаки, типові для інших міст та традицій культури цього періоду: водопровід з використанням глиняних труб, будівлі з використанням кам'яної кладки та необпаленої цегли. На території міста були знайдені дві литовські накладки з бронзи та заліза хрестоподібної форми, які за часом належать до наступного періоду – другої половини XIV – XVI ст. Йдеться про дві згадувані вище металеві накладки на шкіряні гаманці, які мають повні аналогії у Литві. Перша хрестоподібна накладка розміром  $3,2 \times 2,0$  см, виготовлена з бронзи, ледь випукла, краплеподібна у центральній частині, виступ у верхній основі послуговує вертикальною петелькою з шишечкою зверху, по боках два округлих виступи із заклепками із зворотного боку для фіксації на шкіряній основі



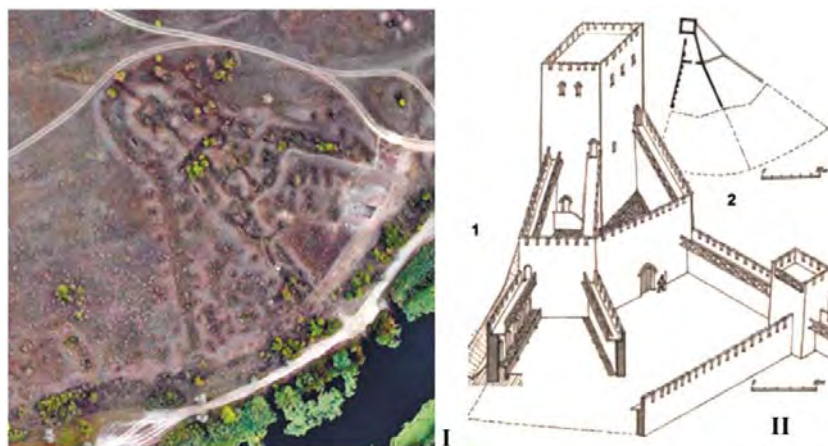
гаманця, у нижній частині (рис. 3: 2). Друга накладка (розміром  $4,1 \times 2,5$  см) залізна, хрестоподібна із трьома заклепками із зворотного боку та вертикальною петелькою (рис. 3: 1). Вона більш масивна, ніж перша. Повна аналогія накладці з бронзи є у матеріалах могильника Діктарай у Литві, більша частина якого датується XIV-XVI ст. (Urbanavičiene,



**Рис. 3.** Металеві накладки на торби:  
1 – залізна; 2 – бронзова.

1995, р. 184, pav. 35, 1). Швидше за все, знаходження накладок пов'язано із функціонування митниці, яка згадується у писемних джерелах, насамперед, у повідомленні литовського мемуариста-етнографа XVI ст. Михалона Литвина. У ній жили митники великого князя Литовського. Митниці безперечно були частиною системи фортифікації, побудованої князем

Вітовтом. Крайньою в системі з південного сходу була Тягинська фортеця. Її розкопки були розпочаті ще у 1914 р. В. І. Гошкевичем (Гошкевич, 1916). Проте В. І. Гошкевичем була зафіксована лише половина фортеці. За периметром острова проглядалися залишки ланцюга камінців, а також абриси споруд, що нагадували вежі.



**Рис. 4.** Фортеця Тягінь:  
1 – план на місцевості; 2 – реконструкція ділянки та плану фортеці (за М.М. Ієвлевим).

Планувальна структура пам'ятки та її розміри були визначені завдяки комплексним археологічним дослідженням 2018 р. (Біляєва, Гуленко, Фіалко та ін., 2018): топографічному вивченню рельєфу та низці висотних фотозйомок за допомогою квадрокоптера (рис. 4). За плануванням вона належить до традиційних фортець константинопольського типу, тобто у

вигляді трикутника. З іншого боку, це була перша кам'яна фортеця на південному сході Північнопричорноморського регіону нового етапу оборонного зодчества. Встановлено, що площа фортеці дорівнює 0,73 га (Біляєва, Гуленко, Фіалко, 2018, с. 29). Периметр укріплень 378 м. Як відомо, на Заході перша кам'яна фортеця – Четатя Альба (Білгород) була побудована молдовськими володарями. Вивчення її матеріальної культури засвідчило набір синкретичних елементів від Візантії, сельджуків, Монгольської імперії та Молдови та модних прикрас синкретичного характеру.

Варто відзначити, що на Сході будівництво кам'яної Тягинської фортеці мало прояви і Візантійського впливу (трикутне планування Константинопольського типу), і традицій архітектури Литовського князівства, що знаходить знайомі риси у Литві та Білорусі.

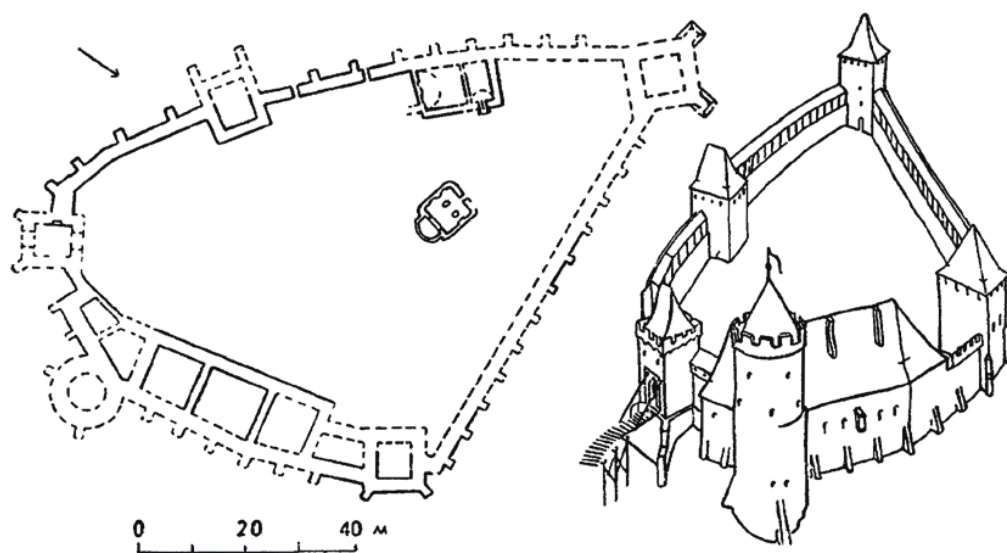


Рис. 5. Гродненська фортеця: 1 – план; 2 – промальовка з гравюри.

Послідовне відкриття лінії кам'яної фортифікації за периметром фортеці (зовнішнього поясу стін), дозволило визначити тип фортеці та особливості її конструкції. Тягинська фортеця належить до нового етапу оборонного зодчества: на основі кам'яних кладок. Хронологічно це відноситься до доби Великого князя Вітовта, завдяки якому наприкінці XIV – на початку XV ст. були побудовані невеликі фортеці-замки від Литви на півночі до гирла Дніпра на півдні. Аналогічні будівлі відомі серед споруд того ж часу. Це і Тракайська фортеця у Литві, і фортеця у Гродно, будівництво якої також належить князю Вітовту (1398 р.) як і Тягинська. Фортеці мають схоже планування у формі трикутника. Донжон Тягинської фортеці квадратної у плані форми, розмірами  $9 \times 9$  м. Крім того, у внутрішньому просторі фортеці знайдені руїни конструкцій монументальної споруди, аналогії якої є у описі В. І. Гошкевича. На сьогодні стіни, простежені на довжину понад 35 м у південній частині фортеці і збереглися у середньому на висоту до 1 м, завтовшки 1,10 м, зовнішній бік укріплений контрфорсами, з внутрішнього боку подібно Тракайському та Гродненському замку (рис. 5).

По всьому периметру засвідчена кам'яна кладка зовнішньої стіни, що збереглася на різну висоту із контрфорсами, що були розташовані перпендикулярно до зовнішньої стіни з внутрішнього боку, на відміну від контрфорсів Білгородської фортеці, які були прибудовані пізніше ззовні у вигляді трикутника у плані. За розташуванням та виглядом контрфорсів вони нагадують укріплення Тракайської фортеці у Литві. Проте за плануванням Тягинська



**Рис. 6.** Фортеця Тягинь. Вежа, стіна прикрашена фризом.

фортеця аналогічна Гродненській фортеці, що також була побудована князем Вітовтом. Розкрита частина ділянки стіни була складена із підтесаних вапняків ззовні і внутрішньої частини, між кладками була зроблене забування дрібними камінцями,

характерна для багатьох пам'яток. Приміром, стіни Очаківської фортеці, яку було відкрито нами під час досліджень. Товщина стіни 1,10 м, максимальна збереженість на висоту до 1,0-1,2 м.

Під час розчищення північно-східного кута стіни фортеці було розкрито кутову кам'яну підквадратну в плані вежу розмірами  $4,6 \times 4,2$  м, загальною площею 19,32 м. За



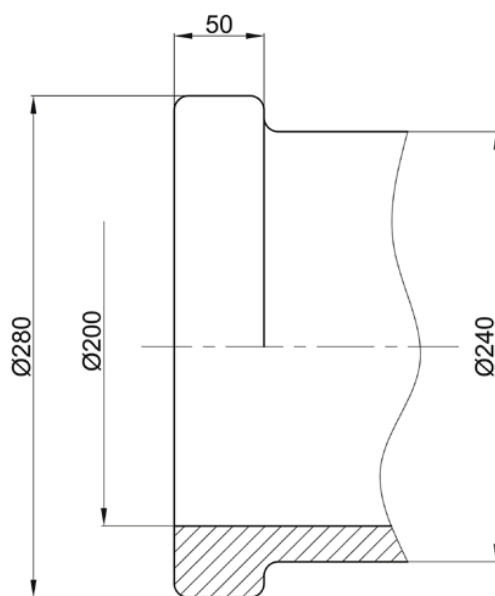
**Рис. 7.** Фортеця Тягинь. Дошки підлоги та фрагменти бомбарди.

розташуванням вона належить до типу фланкуючих веж. І планування, і розташування вежі засвідчують досить раннє її датування, яке відноситься до раннього етапу розвитку артилерії. Стіни вежі складені з вапняку на вапняковому розчині, впущені у материк на глибину 0,4-0,6 м. Товщина стін дорівнює 1,0 м. З зовнішнього

боку вони заштукатурені та вкриті побілкою. Стіни збереглися на різну висоту, максимально до 1,75 м. Північно-східний кут на висоті 0,3 м опоясаний фризом висотою 0,4 м, зробленим з цілого вапняку, прикрашеним різьбленим декором у сельджуцькому стилі (рис. 6). Аналогії відомі на пам'ятках Північного Причорномор'я, зокрема у Криму, наприклад на цитаделі Мангупа, XIV в., на вході до мавзолею Джанике-Ханум першої половини XV ст. Знахідки

каменів с елементами схожого декору були відмічені ще під час досліджень В. І. Гошкевича. До того ж і побілка, і різного роду декоративні оздоблення стін були характерними і для інших замків Литви, Польщі, Скандинавії XIV-XVI ст.

У приміщенні вежі, у північно-західній його половині розмірами 1,0 × 1,1 м простежені дерев'яні лаги підлоги (8 дощок), кожна завширшки до 0,14 м (рис. 7). За попереднім визначенням М. С. Сергєєвої вони були зроблені з листяних порід дерев, можливо, тополі. На дошках підлоги знайдені фрагменти важкого залізного предмету, заглажені з одного кінця, довжиною 0,12 м, товщиною, що збереглася частково, 3,0 см та діаметром 22 см. За формальними ознаками, швидше за все, це частина бомбарди XIV-XV ст. (рис. 8). На сьогодні це перша знахідка артилерійської зброї цього часу на південному сході України.



**Рис. 8.** Фортеця Тягинь.  
Реконструкція фрагменту бомбарди.

Посередині приміщення, по осі північ-південь, розташовані три ями для стовпів, які підтримували верхній ярус вежі. Вони заглиблені у материк до 0,25 м; діаметр ям в середньому 0,3 м. В кожній присутні певні залишки трухлявої деревини, за периметром ями обмазані глиною (рис. 9).

Знахідки традиційно включають фрагменти тарного, кухонного та столового посуду, зокрема з поливою та ангобом, а також тарілок сграфіто; фрагмент імпоротної скляної посудини; чисельні будівельні цвяхи.

Слід відзначити, що у вежі не помічені сліди воєнних дій або насильницької руйнації. А біля неї зафіксовані завали стін, камені яких мають сліди обробки і різного функціонального призначення, також без ознак перебування у пожежі. Серед решток зафіксовані деталі віконних та дверних прорізів, водостоку.





**Рис. 9.** Фортеця Тягинь.  
Підлога вежі та розташування ям для стовпів.

Будівельні залишки та колекція артефактів, отримані В. І. Гошкевичем, а також під час розкопок 2016-2020 рр. Південної Середньовічної експедиції ІА НАНУ, свідчать про близькість до пам'яток Північного Причорномор'я синхронного періоду. Тут характерні глиняні трамбівки під нове будівництво, аналогічним є перелік будівельних матеріалів (оброблений або із слідами обробки вапняк, сирцева цегла, обпалена цегла та ін.), простежується наявність водоводу (глиняні труби, укладені між камінцями). Керамічний комплекс включає форми та типи посуду, характерного для причорноморських, зокрема кримських пам'яток. Це посуд із ангобом та поливою зеленого та брунатного кольору, кераміка сграфіто, що має аналогії в Очакові, Білгороді-Дністровському, Криму та ін. (Біляєва, 2012, с. 145, 149; Тесленко, 2010, с. 216-234; Тесленко, 2012, с. 223-236). Керамічний комплекс відноситься до XIV-XVI ст. Водночас на фортеці знайдена кераміка сграфіто, яка не має аналогій на інших пам'ятках: на фрагменті тарілки (миски?) проглядається напис (збереглися дві літери), прикрашений золоченням.

Серед виробів з металу речі, які характерні для всієї території Південної Русі золотоординського періоду. Приміром, вістря стріл, фрагменти чавунних казанів. В той же час на литовську складову культури фортеці, і можливе перебування тут литовських чиновників або купців вказують матеріали литовського походження.

Крім накладок на гаманці, тут знайдені чисельні арбалетні болти, які знаходять аналогії на городищах Литви (Виткунас, Забела, 2017, с. 75), язичок пряжки. Також знайдений бронзовий браслет з незамкнутими кінцями, відігнутими назовні, аналогія якому відома у Литві серед інвентарю поховань XIII-XIV ст. могильнику Обяляй (Urbanavičius, Urbanavičiūtė, 1988, с. 30, рис. 37, 10). Дещо схожий браслет знайдений і у могильнику

Сарай, але автор розкопок О. Кунцене вважає, що він східнослов'янського походження (Kunsiene, 1979, p. 100). За типологічною класифікацією Г. О. Федорова-Давидова браслет такої форми виділений у тип IV, який не набув масового поширення серед речового комплексу кочовиків (Федоров-Давыдов, 1966, с. 41).

Тягинська фортеця чітко датується за монетними знахідками. За визначенням та інтерпретацією Г. О. Козубовського, вони вкладаються у два хронологічних періоди: кінець XIV – першу половину XV ст. та кінець XV – початок XVI ст., що в свою чергу відповідає її планувальним особливостям двох періодів в історії фортеці Вітовта (1398 р.) та фортеці Менглі-Гірея, яка була побудована у 1492 р.

Поруч із браслетом знайдена срібна татарська монета із тамгою у центрі – дирхем другої – третьої чверті XV ст. Друга монета виготовлена з білону. Це польський денарій Владислава Варненчика (1434-1444 рр.), чекан Кракова. Це вже друга монета Варненчика, знайдена на цій фортеці. На тому ж розкопі знайдені ще дві монети. Перша золотоординська, срібна, дирхем, Кічі-Мухаммед (1430-1444 рр.). В центрі джучидська тамга, місце карбування Орда-Базар, розташування якої точно не відомо, але одна з поширених версій Нижнє Подніпров'я. Поблизу із залізною накладкою знайдений золотоординський мідний пул 70-80х рр. XIV ст. з кафінською контрамаркою. Г. О. Козубовський відзначив одну з поширених версій, що така контрамарка передувала власному виробництву монет в Кафі, що здійснювалося з початку 20-х до початку 30-х рр. XV ст. Монети з контрамаркою Кафи (за визначенням В. Б. Пиворовича) були також знайдені раніше на Тягині. Знахідки монет, і зокрема польської, швидше за все, пов'язані із функціонуванням Тягинської митниці. З іншого боку, монети Менглі-Гірея і турецька монета Баязіда II (1481-1512 рр.) належать до другого етапу її існування. До того ж, друга монета Владислава Варненчика знайдена під час розкопок вежі. Вона має аналогію серед інших монет Варненчика, знайдених у Польщі (Izyska, 2011, p. 175).

Отже, залишки матеріальної культури засвідчують наявність синкретичних елементів періоду Улусу Джучі, характерні широкому географічному ареалу, та елементів Литовської культури Північного Заходу Східної Європи. За висновком В.Л. Єгорова, Тягинське городище було одним з відомих міст монгольської імперії Нижнього Подніпров'я (Егоров, 1985, с. 12). М. В. Єльніков, крім Тягинського, відносить до їх числа Великі Кучугури, Таванське, Кінські Води, які «знаходилися в місцях переправ та виконували роль сторожових охоронних пунктів» (Єльніков, 2006, с. 49). Утім, за археологічними матеріалами Тягинське городище, фортеця якого була побудована за часів Вітовта і матеріальні рештки мали міський характер, підтверджується його положення рубіжного пункту Київського князівства та литовсько-руського кордону. Його матеріальна культура відповідала загальним рисам культури Північного Причорномор'я із елементами Литовської культури, демонструвала традиційні елементи та віяння моди Східноєвропейського ареалу.

## Джерела і література

- Беляєва С.О., Кубишев А.І. Поселення Дніпровського Лівобережжя Х-ХV ст. – К., 1995.
- Біляєва С.О. Слов'янські та тюркські світи в Україні. – К., 2012.
- Біляєва С.О., Гуленко К.С., Фіалко О.Є., Ієвлев М.М., Грабовська О.В., Манігда О.В., Чубенко О.В., Симоненко О.В., Дзєладзе О.С., Сікоза Д.М. На розі двох світів. Історична спадщина України та Литви на території Херсонської області. – К.; Херсон, 2018.
- Виткунас М., Забела Г. Городища балтов: неизвестное наследие. – Вильнюс, 2017.
- Гошкевич В.И. Раскопки на острове против м. Тягинки // *Летопись Херсонского музея за 1914 год.* – Херсон, 1916.
- Егоров В.Л. Историческая география Золотой Орды. – Москва, 1985.
- Ельников М.В. Средневековый могильник Мамай-Сурка (по материалам исследований 1993-1994 гг.). – Запорожье, 2006.
- Єльніков М.В. До питання про кількість золотоординських городищ на Нижньому Дніпрі // *Північне Причорномор'я і Крим у добу середньовіччя (XIV-XVI ст.).* – Кіровоград, 2006. – С. 45-51.
- Жилина Н.В. Русская филигрань до и после татаро-монгольского нашествия // *Русь в XIII веке: древности Темного времени.* – Москва, 2003. – С. 279-289.
- Івакін Г.Ю. Історичний розвиток Києва XIII – середини XVI ст. – К., 1996.
- Івакін Г.Ю. Київ доби Олельковичів // *Історія Русі – України.* – К., 1998. – С. 281-288.
- Коваль В.Ю. Керамика Востока на Руси IX – XVII века. – М., 2010.
- Козир І. Торговицький археологічний комплекс та проблема локалізації Синьоводської битви 1362 р. // *Наукові записки. Серія: Історичні науки.* – Кіровоград, 2014. – Вип. 20: Синьоводська битва 1362 року в контексті середньовічної історії Східної Європи. – С. 10-21.
- Кравченко А.А. Средневековый Белгород на Днестре (конец XIII – XIV вв.). – К., 1986.
- Литвинова Л.В. Палеоантропологический материал грунтового могильника Мамай-Сурка (исследования 1993-1994 гг.) // *Средневековый могильник Мамай-Сурка (по материалам исследований 1993-1994 гг.).* – Запорожье, 2006. – С. 298-354.
- Рябцева С.С., Савельев О.К. Некоторые предметы из цветных металлов и ювелирный инструментарий из раскопок Белгорода-Днестровского // *Stratum plus.* – 2014. – № 5. – С. 157-175.
- Супруненко О.Б., Приймак В.В., Мироненко К.М. Старожитності золотоординського часу Дніпровського лісостепоного Лівобережжя. – Київ; Полтава, 2004.
- Тесленко И.Б. 2010. Поливная посуда Крыма XV в. (местное производство дотурецкого периода). Часть I. Типология, распространение, происхождение // *Древности.* – Харьков, 2010. – Вып. 9. – С. 216-234.
- Тесленко И.Б. Поливная посуда Крыма XV в. (местное производство дотурецкого периода). Часть II. Хронология. // *Древности.* – Харьков, 2012. – Вып. 11. – С. 223-236.
- Федоров-Давыдов Г.А. Кочевники Восточной Европы под властью золотоордынских ханов. – М., 1966.
- Baranauskas T. Lietuvos vaistybes ištakos. – Vilnius: “Vaga”, 2000 – 317 p.
- Izycka W. Skarb monet Jagellonskich z XV wieku z Nowosiolek (pow. Chelmski) // *Wiadomosci Numizmatyczne.* – 2011. – R. LV, z. 1-2 (191-192). – P. 175.
- Kunciene O. Sarių senkapis // *Lietuvos archeologija.* – 1979. – T. 1. – P. 76-100.
- Rickevičiūtė K. Karmelavos kapinynas // *Lietuvos archeologija.* – 1995. – № 11. – P. 73-103.
- Urbanavičiene S. Dictarų kapinynas // *Lietuvos archeologija.* – 1995. – T. 11. – P. 169-106.
- Urbanavicius V., Urbanavičiene S. Archeologiniai tyrimai // *Lietuvos archeologija.* – 1988. – T. 6. – P. 9-63.

**КОЛЕКЦІЯ ТРАДИЦІЙНИХ ЖІНОЧИХ ПРИКРАС  
КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.,  
ПОДАРОВАНА НІКЗ «Чигирин» ЧЕРКАСЬКИМ ЗОЛОТАРЕМ Ю. Г. КОВАЛЕНКОМ**

Як відомо, одним із способів надходження предметів до фондів музейних установ є передача в дар фізичними та юридичними особами.

Так, у листопаді 2019 року, під час роботи VII науково-практичної конференції «Чигиринщина: історія і сьогодення», яка проходила у Національному історико-культурному заповіднику «Чигирин», черкаським золотарем Юрієм Григоровичем Коваленком до фондів заповідника було подаровано унікальну колекцію жіночих традиційних народних прикрас Чигиринщини кінця ХІХ – початку ХХ ст. Колекція складається з 15 предметів: хрест натільний із зображенням Розп'яття Спасителя, 4 сережки (2 – «дуті», 2 – плескаті «півмісяці»), кругла прикраса виготовлена у вигляді квітки, паяна із семи 10-копійчаних монет Миколи II, двох дукачів, підвішених до 2 розеток у вигляді квіток, дукача із зображенням Розп'яття і знаряддям страстей Христових та шести простих дукачів із примітивним зображенням «цариці».

Насамперед, хочеться подякувати пану Юрію за такий цінний подарунок та сказати декілька слів про дарувальника, як дослідника, колекціонера та сучасного майстра-золотаря. Ще в 60-х роках минулого століття Юрій Григорович почав колекціонувати старовинні монети та традиційні народні жіночі прикраси. З часом він намагався відновити пошкоджені деталі, а потім і виготовляти жіночі прикраси. Спочатку він розробив та виготовив сережки, деталями яких слугували старі російські копійки та коралові намистинки, пізніше, під впливом книги І. Г. Спаського «Дукати і дукачі України» спробував повторити банти майже десятка дукачів, зображення яких розміщені у виданні. Майстер наполегливо вивчав зображення оригіналів та вдумливо опановував традиції виготовлення народних прикрас. Для творчості Юрія Григоровича притаманні тонкий смак, глибинне відчуття народних поглядів на золотарське мистецтво, нові підходи до виготовлення народних прикрас, спираючись на здобутки давніх майстрів (Самков, Лепський, 2005, с. 166-167).

Всі предмети подарованої колекції виготовлені із кольорових металів майстрами, яких в народі називали *золотарями*. При їх виготовленні використовувалися різні методи та техніки: штампування, відпалювання, паяння, різьблення, гравіювання та ін.

До складу колекції прикрас входять:



- Хрест (48 × 40мм; бронза) натільний чотирикутний з фігурними кінцями. В центральній частині рельєфне зображення Розп'яття. Тіло Христа пряме, голова в німбі схилена до правого плеча. XVIII-XIX ст., Слобожанська Україна (інв. № ІІ-4581) (рис. 1).



**Рис. 1.** Хрест натільний. XVIII–XIX ст.  
Слобожанська Україна.



**Рис. 2.** Дукач. Початок XX ст. Худяківська волость,  
Черкаський повіт, Київська губ.



**Рис. 3.** Дукач з банта та медальйона.  
Кінець XIX ст.



**Рис. 4.** Серезжки "півмісяці".  
Кінець XIX – початок XX ст.

- Дукач (d – 52 мм; срібло) прикраса виготовлена із семи спаяних між собою 10-копійчаних монет періоду царювання Миколи II, що утворюють фігуру у вигляді семипелюсткової квітки. Орли на монетах знаходяться з лицьового боку. Початок XX ст. (Худяківська волость, Черкаський повіт, Київщина; інв. № ІІ-4595) (рис. 2).

- Дукач (бант – 28 мм, h – 65 мм, dм – 27 мм; срібло) складається з банта та медальйона. Бант виготовлено у формі штампованої 12 пелюсткової розетки з каменем-скельцем по центру. Зі зворотного боку, трохи вище середини, вертикально припаяна скоба з вузькою щілиною для протягування стрічки. Медальйон виготовлено із монети 20 копійок часів Миколи II, обрамлений дротяною пружиною. До банта підвішується за допомогою 2-х ланцюжків. Кінець XIX ст. (Фонди НІКЗ «Чигирин»; інв. № ІП-4594) (рис. 3).

- Сережки (h – 26 мм, d – 16 мм; h – 26 мм, d – 16 мм; срібло) "півмісяці", плескаті, основа декорована легким гравіруванням у вигляді гілочки з обрамленням дрібних крапок та зигзагів. Кінець XIX – початок XX ст. (Фонди НІКЗ «Чигирин»; інв. №№ ІП-4592, ІП-4593) (рис. 4).



**Рис. 5.** Сережки "бублички".  
Кінець XIX – початок XX ст.



**Рис. 6.** Дукач, виготовлений з двох округлих пластинок. XIX ст.



**Рис. 7.** Дукач литий. XIX ст.



**Рис. 8.** Дукачі з двох металевих пластинок. Кінець XIX ст.

- Сережки (h – 26 мм, d – 17 мм; h – 26 мм, d – 17 мм; срібло) «бублички», дуги, виготовленні у формі зігнутої півколою трубочки з округленою дугою для застібки. Кінець XIX – початок XX ст. (Фонди НІКЗ «Чигирин»; інв. №№ ІП-4590, ІП-4591) (рис. 5).

- Дукач (dм – 34 мм; мідь). Виготовлений з двох округлих пластинок. В центрі, з обох боків, вигравіювано примітивне зображення "цариці" вправо, з локонами волосся на плечі. Зверху – отвір для підвішування. ХІХ ст. (Фонди НІКЗ «Чигирин»; інв. № ІІІ-4589) (рис. 6).

- Дукач литий (dм – 28 мм; мідь). На лицевому боці зображення «цариці» вліво, вертикальне рельєфне з локонами волосся на плечі. На зворотному – зображення двоголового орла. Зверху – отвір для підвішування. ХІХ ст. (Фонди НІКЗ «Чигирин»; інв. № ІІІ-4588) (рис. 7).



**Рис. 9.** Дукач. Медальйон в оправі з розтягнутої пружини. Кінець ХІХ ст.



**Рис. 10.** Дукач. Друга половина ХІХ ст. Побережна частина Черкаського повіту.

утворена чотирма перехрещеними лініями. Кінець ХІХ століття (Фонди НІКЗ «Чигирин»; інв. №№ ІІІ-4584, ІІІ-4586) (рис. 9; 11).

- Дукач (dм – 32 мм; латунь) виготовлено з двох округлих металевих пластинок. На лицевому боці штамповане зображення «місця лобного». Зворотній бік – вирізьблене зображення восьмипроменевої зірки. Зверху пробито отвір для підвішування. Друга половина ХІХ століття. Побережна частина Черкаського повіту (Фонди НІКЗ «Чигирин»; інв. № ІІІ-4585) (рис. 10).

- Дукачі (d – 39 мм; d – 40 мм; латунь) виготовлені з 2-х металевих пластинок. На лицевому боці – штамповане зображення цариці з короною на голові вліво, по обидва боки від зображення – лаврові гілки, направлені вгору. На зворотному боці зображення відсутні. Кінець ХІХ століття (Фонди НІКЗ «Чигирин»; інв. №№ ІІІ-4582, ІІІ-4587) (рис. 8; 13).

- Дукачі (dм – 40 мм; dм – 45 мм; латунь) подібні між собою, медальйон в оправі з розтягнутої пружини, на лицевому боці - вирізьблене примітивне зображення "цариці" вліво, на зворотному боці – восьмипроменева зірка,





**Рис. 11.** Дукачі. Медальйон в оправі з розтягнутої пружини. Кінець XIX ст.



**Рис. 12.** Дукач. Кінець XIX ст.



**Рис. 13.** Дукач з двох металевих пластинок. Кінець XIX ст.

- Дукач (h – 87 мм, dм – 36 мм; латунь) складається з банта та медальйона. Бантом є велика штампована розетка з червоним каменем-скельцем у центрі, до нього на 3-х ланцюжках кріпиться медальйон. Зі зворотного боку вертикально припаяна скоба з вузькою щілиною для протягування стрічки. На лицевому боці медальйона вирізьблено примітивне жіноче зображення, а на звороті – 8 променева зірка, яку утворюють 4 перехрещені лінії. Медальйон оправлений пружинкою. Кінець XIX ст. (Фонди НІКЗ «Чигирин»; інв. № ІІІ-4583) (рис. 12).

Всі предмети колекції атрибутовані та проведено експертну оцінку на вміст дорогоцінних металів. Подарована колекція прикрас є не лише окрасою музейної збірки, а й буде широко використана для більш ґрунтовного вивчення традиційних народних прикрас нашого краю та доповнить історію розвитку золотарства Чигиринщини.

#### Джерела та література

Самков О.М., Лепський В.В. Золотарство Середнього Подніпров'я. – Черкаси, 2005. – С. 166-167.  
Фонди НІКЗ «Чигирин». Інвентарна книга №7 по групі зберігання «Історико-побутові предмети».



## ОБРАЗ БОГОРОДИЦІ НА ФІНІФТЯНИХ ДРОБНИЦЯХ В КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ ІСТОРИЧНИХ КОШТОВНОСТЕЙ УКРАЇНИ

*В зібранні Музею історичних коштовностей України зберігається колекція фініфтяних дробниць, які прикрашали церковні предмети. Одною з численних є збірка із зображенням Богородиці. В її іконографії дослідники виділяють три основних типи і групу ікон на сюжети акафістного типу, та ікони на сюжети з земного життя Пресвятої Богородиці. На емалевих медальйонах представлені різні схеми зображень Богородиці. Зазвичай Божя Матір зображується з Немовлям на руках. В колекції переважають зображення Богородиці без Немовляти, які відносяться до типу акафістних. Тип, де іконографічні сюжети будуються за принципом того чи іншого епітету, яким шанується Богоматір. Основний сенс ікони цього типу – прославлення Божої Матері.*

*Ключові слова: Богородиця, колекція, зображення, іконографія, «Одигітрія», «Умиління», «Агіосорітісса», Богородиця без Немовляти, христологічні сюжети.*

Зображення Богородиці займають значне місце в християнській іконографії. Джерел стосовно іконографії Богоматері перших трьох століть християнства не відомо. Блаженний Августин (IV ст.) писав: «Мы не знаем лица Девы Марии, от Которой безмужно и нетленно, чудесным образом родился Христос... Верим, что Христос родился от Девы, имя Которой Мария... Но такое ли лицо было у Марии, какое представляем в уме, когда мы говорим или вспоминаем об этом, мы совсем не знаем и не убеждены. Можно сказать, сохраняя веру: может быть, Она имела такое лицо, может быть, – не такое» (Голубцов, електронний ресурс). Однак, це не є ствердженням того, що не існувало зображень. Ні Августин, ні його сучасники не бачили Богородиці і не бачили її зображень.

За оповідями, першу ікону написав апостол Лука. Перший, хто про це сказав, є Феодор Чтець – історик часів Юстина і Юстиніана (IV-V ст.), оповідання якого збереглися в уривках стародавніх рукописів, найбільше в церковній історії Никифора Калліста (XIV ст.). Відзначивши, що Лука був лікарем і разом з тим живописцем, Калліст пише: «Передают, что он первый изобразил живописью образ Христа и боголепно родившей Его, еще же и верховных апостолов, и что от него это высокое и почтенное искусство распространилось потом по всей вселенной» (Голубцов, електронний ресурс). Крім того, з Нового Заповіту ми знаємо, що апостол Лука був лікарем, освіченою людиною, про те, що він був художником в Писанні не сказано. Але саме в Євангелії від Луки більше всього говориться про Богородицю, саме апостол Лука створив для нас її образ. В давнину Євангеліє називали словесною іконою, як ікону називали живописним Євангелієм. В цьому сенсі можна сказати, що апостол Лука був першим іконописцем.

Також Никифор Калліст зберіг перекази про зовнішній вигляд Богородиці: «Она была роста среднего, или, как иные говорят, несколько более среднего, волосы златовидные, глаза быстрые, с зрачками как бы цвета маслины, брови дугобразные и умеренно черные, нос продолговатый... лицо не круглое и не острое, но несколько продолговатое, руки и пальцы длинные... Одежда скромная, чуждая роскоши и неги, поступь степенная, твердая, взгляд строгий, соединенный с приятностью, тиха и покорна родителям, речь кроткая, льющаяся от незлобливости сердца. У Нее ум – Богом управляемый и к Богу одному направляемый, очи Ее взгляда устремлены ко Господу, сердце Ее чисто и непорочно, зрящее и вожделевающее чистейшего Бога. Вся – чертог Духа, вся – град Бога живого, вся – добра, вся – перед очами Божиими» (Шкаруба, 2008, с. 413).

Існує ще один переказ про первообраз. Апостоли Петро і Іоанн Богослов проповідували в новозбудованому храмі в Лідії, неподалік від Єрусалиму. Вони попросили Богородицю відвідати храм і освятити Своєю присутністю та благословити. Вона відповіла, що буде там, прийшовши в храм апостоли побачили на одному з опорних стовпів нерукотворний образ Пресвятої Богородиці. Ікона Лідської Божої Матері вшановується до цих пір (Ікони Богородиці, електронний ресурс).

Відкриття художніх розписів в римських катакомбах II-III ст. (погребальні печери у Римі) представили цілий ряд зображень Богородиці. Це, в основному, жанрові сюжети, наприклад: «Благовіщення», «Поклоніння волхвів» (катакомби Присцилли II ст.), «Різдва Христового» (катакомби святого Себастьяна III-IV ст.). Однак на цих зображеннях ми бачимо не портретний, індивідуальний тип Богоматері, а умовне її зображення, прийнятне на той час для кожної шанованої християнки. Це фігури вбрані у довгу туніку підперезану поясом, мафорій, що покриває голову і плечі (іноді голова не покрита), і підняті у молінні руки. З них тільки кілька фігур коментуються написами (Maria, Mara), які є підтвердженням того, що під образом жінки, яка молиться давні християни зображували нікого іншого, а пресвяту Діву Марію. Найбільше іменних зображень Богородиці на денцях розписних скляних посудів, що знаходять у катакомбах. Тут її зображували то між двома деревами, що означали рай, то між апостолами Петром і Павлом, то поруч зі святими Анною і Агнесою. Над їхніми головами, по колу денця напис: Petrus-Maria-Paulus, Anne-Mara, Agnes-Maria.

До найдавніших образів Богородиці відносять і різне зображення на мармуровій плитці, що була знайдена у Франції, поблизу Тараскони, в крипті святого Максиміана. Це зображення відноситься до V ст. і представляє жінку, яка молиться. Одягнена в широку далматику і мафорій, що закриває її плечі і груди; над її головою напис: Maria virgo minister de tempulo Gerosale (Марія Діва – служительниця із храму Єрусалимського) (Голубцов, електронний ресурс; Егорова, електронний ресурс).

Але культ Богородиці сформувався тільки після Єфеського собору 431 р., де було затверджено вшанування Діви Марії як Богородиці, а вже в VI-VII ст. в християнському

мистецтві складається канонічний образ, прийнятий до сьогодення. Характерними рисами в зображенні Богородиці в іконописі є великі очі, малі та тонкі вуста, довгий, прямий ніс, тендітна рука з видовженими пальцями, лик випромінює світло, яке йде із середини; в образі відчувається ліричність, просвітленість, відчуженість і скорботність. Традиційно прийнято зображувати Богородицю в одязі, який складається з туніки, мафорію, чепця, поясу, черевичок або чобіток.

Мафорій – покривало на голову, також воно покриває і плечі, іноді майже всю фігуру, це стародавній одяг іудейських жінок. Мафорій Богородиці означає Її материнство і свідчить про Її заміжжя. По краях мафорій прикрашали каймою й зображували три зірки, як символи дівочтва Марії – непорочно зачала, непорочно народила, непорочно померла, а кайма як знак Її прославлення. Колір мафорію зазвичай вишневий, темно-малиновий, червоний, коричневий – кольори крові, вони свідчать про те, що від своєї матері Син Божий прийняв Свою земну порфіру – плоть і кров. Також вишневий колір символізує Богородицю як Царицю Небесну. Іноді мафорій синього кольору, тому що іконописцю важливо було підкреслити непорочність Богоматері. Чепець під мафорієм, повністю покриває волосся, його колір блакитний, зеленувато-синій. Туніка – нижній одяг, як правило, з вузькими рукавами, довга. Встановлений колір блакитний, як символ дівочої чистоти, може бути різних відтінків до темно-синього і темно-зеленого.

На іконах Пресвятої Богородиці зазвичай пишуться титла: «М Р ОУ» – скорочені позначення грецької назви Богородиці.

Зображень Богородиці на сьогодні відомо дуже багато. Але дослідники виділяють в православній іконографії в основному три типи: «Оранта» («Та, що Молиться»), «Одигітрія» («Провідниця»), «Єлеуса» («Умиління») і група ікон на сюжети акафістного типу та ікони на сюжети з земного життя Пресвятої Богородиці (Шкаруба, 2008, с. 414-415).

Її образ присутній в інтер'єрах храмів, на іконах, в декорі церковних речей тощо. В даній роботі представлені медальйони в техніці живописної емалі із зображеннями Богородиці, що є колекцією Музею історичних коштовностей України, їх налічується близько 150 одиниць. Всі вони прикрашали різні церковні предмети: потири, Євангелія, хрести, дарохранильніці тощо. В хронологічному відношенні – це роботи середини XVIII – XIX ст. Виготовлені в майстернях Москви і Ростова, які були на той час одними з основних центрів з виробництва таких предметів.

Московським емалям середини XVIII – початку XIX ст. притаманні узагальнення образів, деяка умовність, схематичність, лаконічність та скупість художніх засобів. Але ці риси доповнювались яскравою декоративністю, різноманітністю фарб, чистотою і прозорістю фону, сміливим сполученням кольорів: рожевих, зелених, жовтих, блакитних, сірих, коричневих, бузкових, вишневих, що було притаманно стилю бароко. Наприкінці XVIII – на початку XIX ст. яскраву палітру живопису часто замінює стиль гризайль. Це блідо-блакитна-

коричнювата гама кольорів, в даному випадку в основному на блакитному або синьому фоні сірим кольором нанесені зображення (кат. 15, 25, 26). Друга половина XIX ст. характеризується спрощенням композиційних рішень, мінімальним використанням кольорових сполучень (2-3 кольори), недбалістю малюнка. Зникає товстий шар блискучого фондону, фарби втрачають свою прозорість (Шитова, 1988; Верещагіна, Гнутова, 1994).

Робіт ростовських емальєрів в колекції із зображенням Богородиці визначено значно менше, це загалом емалеві пластини XIX ст. Фони на цих дробницях частіше за все блакитні, але зустрічаються фіолетові, сірі, світло-бузкові. При опрацюванні фонів, одягу, драпірування в цей період ростовські майстри часто використовують пунктирну техніку з тонкою кольоровою нюансировкою по більш світлому фону. В другій половині XIX ст. спостерігається спрощення композиційних рішень, умовність та схематичність зображень (Шитова, 1988; Верещагіна, Гнутова, 1994).

В колекції музею представлені різні схеми зображень Богородиці: житійні сюжети (кат. 1-8); зображення з Немовлям Христом, які можна віднести до основних типів «Одигітрія» (кат. 9-11) і «Умиління» (кат. 29, 30), переважають зображення без Немовляти (кат. 12-28). Найчастіше – це поясні та погрудні, але є зображення Богоматері у повний зріст, оплічні. Також образ Богородиці присутній в євангельських христологічних сюжетах, таких як: «Різдво Христа», «Стрітіння», «Розп'яття», «Зняття з хреста», «Покладення у труну» тощо (кат. 31-37).

Зображення Богородиці на фініфтяних медальйонах виконані художниками різного мистецького фаху, тому не всі вирізняються майстерністю і професіоналізмом. До того ж майстри емальєри не завжди дотримувались визначених канонів у зображенні образу Богородиці, привносили своє бачення. Колір вбрання також не завжди відповідав встановленим правилам іконопису, вибирався в залежності від того, яку з граней образу Богородиці хотів підкреслити майстер. Для більшості зображень характерна умовність, схематичність, не дотримання анатомічних пропорцій, грубувата примітивність, але разом з тим їм притаманна внутрішня цілісність.

До найдавнішого типу «Одигітрія» (від грец. *Оδηγήτρια*, «Вказуюча Путь») відноситься ряд дробниць із зображенням Богородиці у повний зріст (кат. 9-11). Іконографічна схема будується наступним чином: фігура Богородиці представлена фронтально у повний зріст або в поясному зображенні, іноді з незначним нахилом голови, одною рукою Вона тримає Немовля Христа, другою вказує на Нього. В жесті Богородиці, який вказує на Христа, ключ до цього образу – Богородиця орієнтує нас духовно, направляє нас до Христа, бо Він є Шлях, Істина і Життя. Вона несе наші молитви Йому, Вона просить за нас Його, Вона зберігає нас на шляху до Христа.

Тип «Умиління» в збірці музею представлений тільки двома медальйонами (кат. 28-29). Характерною ознакою цього типу зображення є те, що Богоматір і Немовля притискаються



щокою до щоки. В грецькому варіанті такий тип іконографії називається «Глікофілуса» («Солодке цілування»). Богословське значення «Умиління» в тому, що тут Богородиця представлена не тільки як Мати, котра пестить Сина, а як символ душі, яка знаходиться у тісному спілкуванні з Богом, це єднання небесного, земного і людського. Цей тип іконографії – один з наймістичніших і найліричніших типів Богородичних ікон. Найвідомішою іконою цього типу є Почаївська ікона Божої Матері, де виразними деталями є корони, що увінчують голови Богоматері і Немовля Христа.

Дробниць із зображенням Богородиці без Немовляти Христа найбільше в колекції. Об'єднати їх в якусь групу не можливо, іконографічна схема в кожній з них визначена самостійною ідеєю, але в тому чи іншому сенсі вони примикають до основних типів або відносяться до ікон акафістного типу, які написані для прославлення Богородиці.

Так, до типу «Одигітрія» відносять варіант «Богородиця Агіосорітісса» (від грец. *Αγιοσορτίτιστα*, від назви каплиці Агіа Сорос) або «Деїсусна» (від – Деїсус, грец. *δέησις* «моління, прохання»). Зазвичай зображується у повний зріст або у напівфігури без Немовляти, у повороті вправо в три чверті, з руками у молитовному жесті. Цей іконографічний тип походить від ікони «Деїсус» («Моління»), де Богородиця звертається до Христа-Архієрея з молитвою за людський рід. Богородиця правою рукою вказує на Христа, а лівою тримає сувій з написом. Існують композиції, на яких Богородиця зображена без сувоя.

До цього варіанту можна віднести кілька схем зображень Богородиці. Найближче до описаного відноситься напівфігурне зображення Богородиці із сувоем у лівій руці, на якому напис: «Царю Небесны пріими всякого челоуѣка», а права вказує, вірогідно, на Христа (кат. 12). Варіаціями цієї схеми, можливо, є зображення Богородиці у повний зріст з витягнутою правою рукою долонею вгору, а лівою притиснутою до грудей (кат. 13-15), погрудні зображення, на яких Її ліва рука притиснута до грудей, іноді з витягнутим вказівним пальцем, ніби вказує на Спасителя (кат. 16-19).

До цього ж варіанту відносяться і зображення Богородиці з епітетами *Параклесіс* (Заступниця, Молитвениця) та *Асунта* (Піднесена, Внебовзята). Іконографічний тип із зображенням у повний зріст або напівфігури з особливим розташуванням рук – одна над одною (кат. 20-24).

В колекції можна виділити ще один тип – «Скорботної Богородиці» («*Mater Dolorosa*»), коли Мати Божа знаходиться в скорботі за розп'ятим Христом. Цей тип близький за іконографією до типу «Одигітрія». Зазвичай Богородиця зображується зі схиленою головою і молитовно складеними руками біля самого підборіддя. Цей варіант отримав розповсюдження на Заході, а потім і в православній іконографії. (кат. 25-28).

## КАТАЛОГ

### Тип «Різдво Пресвятої Богородиці»

Найдавніші зображення Різдва Божої Матері, які дійшли до нас, датуються IX-X ст. Образи Різдва не просто передають догматичну суть свята, а наповнені побутовими подробицями життя праведних батьків Богородиці – Іоакима та Анни.

На більш ранніх іконах благочестива Анна зображена напівлежачи або сидячи на високому ложі, а навколо неї зібралися діви з дарами та служниці. З 13 ст. композиція доповнюється фігурою праведного Іоакима, але відповідно до прийнятих правил чоловік в певні моменти не міг заходити на жіночу половину дому, як правило, зображувався в арці будинку або у вікні. З XVIII ст., коли сімейні правила вже не були настільки актуальними, під впливом західноєвропейського іконописного мистецтва, Іоакима вже зображують біля ложа дружини [Нефедова, електронний ресурс].

#### Кат. 1. Дробниця «Різдво Пресвятої Богородиці».

Росія, Москва, пер. пол. XIX ст.

61 × 46,5 мм.

Емаль, мідь, срібло.

Контремаль: біла, гладка.

МІКУ, інв. № ДМ-3644.

Овальна, в срібній оправі. Зображення виконані в сполученні сірого, зеленого, блакитного, фіолетового, жовтого, вишневого, білого, бузкового, коричневого кольорів.



#### Кат. 2. Дробниця «Різдво Пресвятої Богородиці».

Росія, Москва, пер. пол. XIX ст.

61 × 52 мм.

Емаль, мідь, недорогоцінний метал.

На звороті металева пластина.

МІКУ, інв. № ДМ-3676.

Овальна в металевій оправі.

Зображення виконані в сполученні коричневого, вишневого, синього, жовтого, зеленого, бузкового кольорів.



### Тип «Введення Богородиці до храму»

**Кат. 3.** Дробниця «Введення Богородиці до храму».

Росія, Москва, пер. пол. XIX ст.

60 × 45 мм.

Емаль, мідь, срібло.

Контремаль: біла, гладенька.

МІКУ, інв. № ДМ-3735.

Овальна, в срібній оправі. На тлі напис: «ВВЪДЕНІЕ ВО ХРА: П: БЦЫ»

Зображення виконані в сполученні сіро-блакитних, малинових, синіх, жовтих, зелених, фіолетових кольорів.



### Тип «Благовіщення»

Благовіщення – євангельська подія – сповіщення архангелом Гавріїлом Діві Марії про народження від неї по плоті Ісуса Христа.

**Кат. 4.** Дробниця «Благовіщення».

Росія, Москва, пер. пол. XIX ст.

40,5 × 36 мм.

Емаль, мідь, срібло, стрази.

МІКУ, інв. № ДМ-3274.

Овальна, в срібній оправі, прикрашена обідком і короною зі стразами. Зображення виконані в сполученні сірого, червоного, рожевого, синього, фіолетового, зеленого кольорів.



**Кат. 5.** Дробниця «Благовіщення»

Росія, Москва, кін. XVIII – поч. XIX ст.

51 × 37 мм.

Емаль, недорогоцінний метал, срібло.

МІКУ, інв. № ДМ-3904.

Овальна, в металевій оправі.



Зображення виконані в  
сполучені синьо-  
фіолетового, вишневого,  
синього бірюзового,  
рожевого кольорів.

### Тип «Успіння Пресвятої Богородиці»

Іконографія сюжету виникла у візантійському мистецтві в VI ст. під впливом церковних співів та настанов святих отців. Про Успіння Божої Матері знаходимо відомості в апокрифічних джерелах, до яких відноситься «Слово Іоанна Богослова про Успіння Пресвятої Богородиці», кінця V – початку VI ст., що зберігається в Національній бібліотеці у Франції.

#### Кат. 6. Дробниця «Успіня Богородиці».

Росія, Москва, пер. пол. XIX ст.

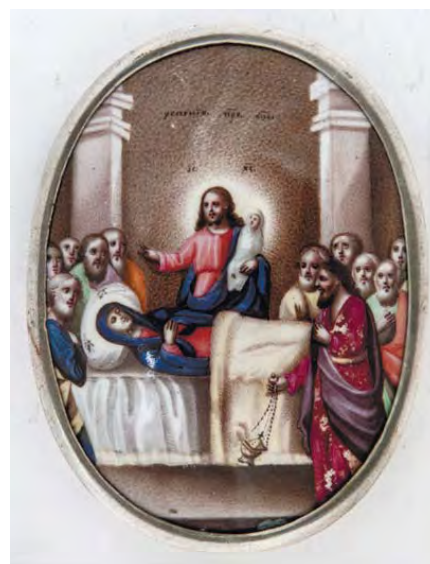
61 × 46,3 мм.

Емаль, мідь, срібло.

Контремаль біла, гладенька.

МІКУ, інв. № ДМ-4091.

Овальна, в срібній оправі, трохи вигнута. На коричневому тлі емалі зображено багатофігурну композицію: в центрі на смертному одрі лежить Богородиця, кругом неї апостоли. Трохи позаду, за смертним одром, Ісус Христос з душою Богородиці у вигляді сповитого немовляти. Використані кольори: коричневий, білий, жовтий, червоний, вишневий, синій, зелений, теракотовий, фіолетовий.





**Кат. 7.** Дробниця «Успіня Богородиці».

Росія, Москва, поч. XIX ст.

53,5 × 44 мм.

Емаль, мідь, срібло.

На звороті металева пластина.

МІКУ, інв. № ДМ-3907.

Овальна, в срібній оправі. Зображення виконані в сполученні сірого, білого, рожевого, синього, зеленого. Написи: «Б м орд успения престыя Бцы.»; «ИИС ХС.»; «МР ОУ»; «ДША».



**Тип «Коронація Богородиці»**

Коронування Богородиці – іконографія західноєвропейського походження. На Русі відома з XVIII ст. Новозаповітна Трійця (Бог Отець, Син Божий і святий Дух) вінчає Діву Марію небесною славою. У християнській традиції факт коронування Діви Марії відомий з 12 ст., є одним з фактів її життя у циклі Внебовзяття (складова католицького догмату): “коли Марія входить в рай як цариця у славі, і небесне воїнство веде її до трону”. Ці та деякі інші відомості взято з “Золотої легенди”, яка, фактично, популяризувала сюжет входження Діви Марії у Царство Небесне, або з оповідань Григорія Турського (6 ст.) і настанови святого Ієроніма (Псевдо-Ієроніма). Згодом ця тема стала популярною для зображень в релігійному мистецтві. Твори на даний сюжет писало багато західноєвропейських майстрів: Сандро Боттічелі, Пітер Пауль Рубенс, Ель Греко, Дієго Веласкес – ці та десятки інших художників зображали своє бачення акту коронації Діви Марії. У римо-католицькій церкві не обмежилися створенням лише образів, але й запровадили т. зв. “акт коронування ікон”, за яким чудодійні ікони Богородиці вшановували дорогоцінною короною, інкрустованою діамантами [WikipediA. Коронація Діви Марії].

**Кат. 8.** Дробниця «Коронація Богородиці».

Росія, Москва, др. пол. XVIII ст.

103 × 91 мм.

Емаль, мідь, срібло, недорогоцінний метал.

На звороті металева пластина.

МІКУ, інв. № ДМ-3677.

Овальна, в срібній позолоченій оправі. Богородиця зображена на фоні хмар, на колінах, зі складеними навхрест на грудях руками, з боків на хмарах зображені Ісус Христос і Господь Саваоф, Вони тримають царську корону над головою Богородиці. Вгорі зображений Дух святий у вигляді голуба. Використані кольори: жовтий, червоний, зелений, синій, білий, коричневий, сірий.



## Тип «Одигітрія»

**Кат. 9.** Дробниця «Богородиця з Немовлям на правій руці».

Росія, Москва, др. пол. XVIII – поч. XIX ст.

52 × 39,5 мм.

Емаль, мідь, срібло, стрази.

Контремаль біла.

МІКУ, інв. № ДМ-3335.

Овальна трохи вигнута, в срібній позолоченій оправі, увінчана бантом з хрестом. На фоні бірюзового неба і коричневих хмар зображено Богородицю у повний зріст з Немовлям на правій руці. Богородиця вдягнена у туніку вишневого кольору, синій гіматій і мафорій білого кольору. Над головою напис: «МР. ОУ.». Немовля зображено у живій, невимушеній позі, з піднятою правою ручкою, одягнене у сорочку жовтого кольору.



**Кат. 10.** Дробниця «Богородиця з Немовлям на лівій руці».

Росія, Москва, др. пол. XVIII – поч. XIX ст.

65,5 × 47 мм.

Емаль, мідь, срібло.

Контремаль біла.

МІКУ, інв. № ДМ-3481.

Овальна, трохи вигнута, в срібній позолоченій оправі. На фоні неба зеленуватого відтінку, серед сіро-рожевих хмар зображено Богородицю у повний зріст з Немовлям на лівій руці, а правою підтримує невеличку кулю синього кольору. Богородиця одягнена у туніку вишневого кольору, синій гіматій і мафорій зеленого кольору. Немовля зображено у живій, невимушеній позі, з піднятою лівою ручкою, одягнений у сорочку білого кольору, ніжки вкриті тканиною червоного кольору, права рука торкається кулі.



**Кат. 11.** Дробниця «Богородиця з немовлям на лівій руці».

Росія, Москва, др. пол. XIX ст.

48 × 39 мм.

Емаль, мідь, срібло.

Контремаль коричневатого відтінку, гладенька.

МІКУ, інв. № ДМ-3938.

Овальна, в срібній позолоченій оправі. На фоні блакитного неба, на хмарах зображено Богородицю у повний зріст з Немовлям на лівій руці, в жовто-білому сяянні. На голові Богородиці і Немовляти корони. В правій руці Богородиці скіпетр, а в лівій Немовляти невеличка куля світло-синього кольору – символ держави. Богородиця вдягнена у туніку червоного кольору, бірюзово-зелений гіматій і мафорій білого кольору. Немовля зображено у живій, невимушеній позі, з піднятою у благословляючому жесті правою ручкою, одягнений у сорочку бірюзового кольору, ніжки вкриті тканиною золотистого кольору. Внизу під хмарами зображені три чоловіки, можливо це апостоли, яким явилась Богородиця як Цариця Небесна. Одним з варіантів типу Одигітрії є ікона «Богоматір Благодатне Небо», де Вона зображується в царському облаченні у повний зріст з короною на голові, у правій руці скіпетр. Немовля також увінчане короною, на лівій руці Богородиці.



## Тип «Агіописица»

**Кат. 12.** Дробниця «Богородиця без Немовляти».

Росія, Москва, др. пол. XIX ст.

64 × 51 мм.

Емаль, мідь, срібло.

На звороті металева пластина.

МІКУ, інв. № ДМ-3702.

Овальна, в срібній оправі. Напівфігурне зображення на блакитному фоні, у сполученні червоного, синього, зеленого, жовтого, білого кольорів.



**Кат. 13.** Дробниця «Богородиця без Немовляти».

Росія, Москва, ост. чверть XVIII ст.

65,5 × 51 мм.

Емаль, мідь, срібло.

На звороті металева пластина.

МІКУ, інв. № ДМ-3754.

Фігурна, в масивній срібній позолоченій оправі.

На блакитному тлі емалі, на хмарах зображено Богородицю у повний зріст, в повороті на три чверті, її ліва рука притиснута до грудей, права опущена долонею догори. Кольори: блакитний, малиновий, синій, рожевий, жовтий, бірюзовий.

На обідку проставлені клейма: міське (Москва), майстра з монограмою «А І».





**Кат. 14.** Дробниця «Богородиця без Немовляти».

Росія, Москва, ост. чверть XVIII ст.

66 × 51 мм.

Емаль, мідь, срібло.

На звороті металева пластина.

МІКУ, інв. № ДМ-4123.

Овальна, в срібній позолоченій оправі.

Зображення виконано у сполученні світло-блакитного, бузкового, жовтого, синього, червоного кольорів.



**Кат. 15.** Дробниця «Богородиця без Немовляти».

Росія, Москва, кін. XVIII – поч. XIX ст.

49 × 35 мм.

Емаль, мідь, срібло.

Контремаль: біла, гладенька.

МІКУ, інв. № ДМ-3450.

Овальна, в срібній позолоченій оправі. В стилі гризайль зображено Богородицю у повний зріст, ліва рука притиснута до грудей, права опущена, долонею догори.



**Кат. 16.** Дробниця «Богородиця без Немовляти».

Росія, Москва, кін. XVIII – поч. XIX ст.

67 × 60 мм.

Емаль, мідь, срібло, стрази.

Контремаль біла.

МІКУ, інв. № ДМ-3238.

Овальна, в срібній позолоченій оправі, прикрашена обідками зі стразами, один з яких ажурний у вигляді пагінців. На коричневому тлі емалі погрудне зображення Богородиці, яка одягнена в пурпурний хітон, гіматій синього кольору і на голові мафорій коричневого кольору.



**Кат. 17.** Дробниця «Богородиця без Немовляти».

Росія, Москва, кін. XVIII - пер. пол. XIX ст.

62 × 48,5 мм.

Емаль, мідь, срібло.

На звороті металева пластина.

МІКУ, інв. № ДМ-3436.

Овальна, в срібній, позолоченій, масивній оправі. На світло-блакитному тлі емалі погрудне зображення Богородиці, її ліва рука притиснута до грудей, вказівний палець витягнутий. Голова трохи нахилена. Богородиця одягнена у синього кольору туніку, вишневого кольору мафорій і білий плат.



**Кат. 18.** Дробниця «Богородиця без Немовляти».

Росія, Ростов, кін. XVIII – поч. XIX ст.

37 × 31,5 мм.

Емаль, мідь, срібло.

Контремаль блакитна, гладенька.

МІКУ, інв. № ДМ-4130.

Овальна, в срібній позолоченій оправі. На блакитному тлі емалі погрудне зображення Богородиці, на 2/3 у профіль, праворуч. Вдягнена у туніку синього кольору і мафорій жовтого кольору.



**Кат. 19.** «Дробниця «Богородиця без Немовляти».

Росія, Ростов, сер. XIX ст.

49 × 40 мм.

Емаль, недорогоцінний метал.

На звороті металева пластина.

МІКУ, інв. № ДМ-3415.

Овальна, в металевій оправі, прикрашена обідком з імітацією стразів. На синьо-блакитному тлі емалі погрудне зображення Богородиці з притиснутою до грудей лівою рукою. Богородиця одягнена в червону туніку, синій мафорій і плат білого-сірого кольору.



#### Тип «Параклесіс», «Асунта»

**Кат. 20.** Дробниця «Богородиця без Немовляти».

Росія, Ростов, др. пол. XVIII – поч. XIX ст.

54 × 43 мм.

Емаль, мідь, срібло.

Контремаль біла, гладенька.

МІКУ, інв. № ДМ-3760.

Овальна, в срібній позолоченій оправі. На темно-бузковому тлі емалі, на хмарах жовтого кольору зображено Богородицю у повний зріст, з молитовно складеними руками. Богородиця одягнена у туніку синього кольору і рожевий гіматій.



**Кат. 21.** Дробниця «Богородиця без Немовляти».

Росія, Ростов, др. пол. XIX ст.

55 × 44 мм.

Емаль, мідь, срібло.

На звороті металева пластина.

МІКУ, інв. № ДМ-3411.

Овальна, в срібній позолоченій оправі. На сіро-синьому тлі емалі, на хмарах білого кольору зображено Богородицю у повний зріст, зі схрещеними на грудях руками. Богородиця одягнена у туніку синього кольору, червоний гіматій.





**Кат. 22.** Дробниця «Богородиця без Немовляти».

Росія, Москва, поч. XIX ст.

55 × 38 мм.

Емаль, мідь, срібло.

Контремаль біла, гладенька.

МІКУ, інв. № ДМ-3770.

Овальна, в срібній позолоченій оправі. На синьому тлі емалі поясне зображення Богородиці з молитовно складеними руками одна на одній. Богородиця одягнена у туніку червоного кольору, синій мафорій і плат жовтого кольору.

Клейма: пробірне і міське (Москва).



**Кат. 23.** Дробниця «Богородиця без Немовляти».

Росія, Ростов, пер. пол. XIX ст.

56 × 45 мм.

Емаль, мідь, срібло.

На звороті металева пластина.

МІКУ, інв. № ДМ-3683.

Овальна, в срібній позолоченій оправі. На блакитному тлі емалі поясне зображення Богородиці зі складеними руками одна на одну, на 2/3 праворуч. Богородиця одягнена у синього кольору туніку, вишневий гіматій і мафорій білого кольору.





**Кат. 24.** Дробниця «Богородиця без Немовляти».

Росія, Ростов, перша половина XIX ст.

58 × 44 мм.

Емаль, мідь, срібло.

На звороті металева пластина.

МІКУ, інв. № ДМ-3404.

Овальна, в срібній оправі. На сірому тлі емалі поясне зображення Богородиці зі складеними руками, в яких Вона тримає квіти. Богородиця одягнена у синього кольору туніку, червоний гіматій і мафорій білого кольору. Відноситься до типу акафістних ікон «Нев'янучий цвіт». Ще у давньовізантійському акафісті V – поч. VI ст. Богородиця була прославлена як «Квітка нетлінності» та «Галузка рослини нев'янучої». Діва Марія – єдина з людей вважається звільненою від первородного гріха. Чистота, безгрішність, святість Божої Матері асоціювалися з образом досконалої, витонченої та ароматної квітки троянди.



#### Тип «Скорботна Богородиця» («Mater Dolorosa»)

**Кат. 25.** Дробниця «Богородиця без Немовляти».

Росія, Москва, кін. XVIII ст.

47 × 34 мм.

Срібло, мідь, емаль.

Контремаль біла, гладенька.

МІКУ, інв. № ДМ-3767.

Овальна, в срібній позолоченій оправі. На сіро-білому тлі емалі погрудне зображення Богородиці на три чверті праворуч, зі складеними в молінні руками. Богородиця одягнена у синій гіматій і мафорій білого кольору.

Клейма: пробірне: «84»; міське (Москви); майстра з монограмою "К С".



**Кат. 26.** Дробниця «Богородиця без Немовляти».

Росія, Москва, поч. XIX ст.

62 × 45 мм.

Емаль, мідь, срібло.

Контремаль біла, гладенька.

МІКУ, інв. № ДМ-3989.

Овальна, в срібній позолоченій оправі. На блідо-блакитному тлі емалі поясне зображення Богородиці з молитовно складеними руками. Зображення виконано в сіро-фіолетових тонах.



**Кат. 27.** Дробниця «Богородиця без Немовляти».

Росія, Москва, поч. XIX ст.

81 × 52 мм.

Емаль, мідь, срібло, стрази.

Контремаль синя, крапчаста.

МІКУ, інв. № ДМ-3298.

Овальна, в срібній оправі, прикрашена обідками зі стразами, увінчана короною з хрестом. На синьому тлі емалі погрудне зображення Богородиці з молитовно складеними руками в стилі гризайль. Виділяється світле обличчя Марії з опущеними очима і повними губами.



**Кат. 28.** Дробниця «Богородиця без Немовляти».

Росія, Ростов, XIX ст.

74,5 × 64 мм.

Емаль, мідь, срібло, стрази.

Контремаль біла із блакитним відтінком, гладенька.

МІКУ, інв. № ДМ-3262.

Овальна, в срібній позолоченій оправі, прикрашена обідками зі стразами, два у вигляді пагінців. На зелено-коричневому тлі емалі поясне зображення Богородиці зі складеними в молінні руками. Богородиця одягнена в туніку вишневого, гіматій синього і мафорій зеленого кольору.



### Тип «Слеуса» або «Умиління»

**Кат. 29.** Дробниця «Богородиця Почаївська».

Росія, др. половина XIX ст.

50 × 42 мм.

Емаль, мідь, срібло.

Контремаль біла.

МІКУ, інв. № ДМ-3622.

Овальної форми в срібній оправі. На сірому крапчастому тлі емалі поясне зображення Богородиці з Немовлям. Голова Богородиці нахилена до Немовля, а Він своєю щогою притискається до Її обличчя. Богородиця одягнена у бірюзового кольору туніку, гіматій зеленого, покривало тмяного рожевого кольору. Голова Богородиці і голова Немовля увінчані коронами. За іконографією виразними деталями Почаївської ікони Божої Матері є корони, що увінчують голови Богоматері і Немовля, Права рука Христа тягнеться до лівого плеча Богородиці і одночасно благославляє Її, Богоматір обома руками тримає Сина.



**Кат. 30.** Підвіска «Богородиця Почаївська»,

«Ігумен Іова».

Росія, Москва, др. пол. XIX ст.

57,5 - 48,5 × 38 мм.

Емаль, мідь, срібло.

МІКУ, інв. № ДМ-3496.

Підвіска емалева двостороння, овальна, в срібній оправі. На світло-коричневому тлі Богородиця в одязі синього, бірюзового, червоного кольорів. Немовляти в одязі білого і жовтого кольору. Голова Богородиці і голова Немовляти увінчані коронами.

На протилежній стороні поясне зображенням ігумена Іова на білому тлі емалі з сувоєм та посохом в руках, в чернечому одязі темно-коричневого кольору. Зверху напис: «Пр. Іовъ ігум. Поч.»





## Богородиця в христологічних сюжетах

### Кат. 31. Дробниця «Різдво Христа».

Росія, Москва, кін. XVIII ст.

122 × 85 мм.

Емаль, мідь, срібло, стрази.

Контремаль біла, бугриста, з синіми вкрапленнями.

МІКУ, інв. № ДМ-3328.

Овальна, в срібній оправі, прикрашена обідками і вгорі короною з хрестом, внизу бантом, зі вставками прозорих стразів. На лавці з хутряним покриттям в пелюшках лежить Немовля. Його оточують Марія, Йосип і пастух, який стоїть перед Богом-Сином на колінах. Зображення виконано в сполученні блакитного, бузкового, зеленого, малинового, синього, жовтого кольорів.



### Кат. 32. Дробниця «Стрітення».

Росія, Москва, XVIII – пер. пол. XIX ст.

60 × 47 мм.

Емаль, мідь, срібло.

Контремаль біла, гладенька.

МІКУ, інв. № ДМ-3454.

Овальна, в срібній оправі, трохи вигнута. В центрі композиція Симеон з Немовлям (Ісусом Христом) на руках, перед ними, на передньому плані зображено Богородицю на колінах, зі складеними на грудях руками. За спиною Богородиці зображено Йосипа, ліворуч від нього - дві жіночі постаті та постать чоловіка похилого віку з бородою. Вгорі на емалі напис: «срътеніе господ». Використані кольори: коричневий різних відтінків, зелений різних відтінків, синій, жовтий, білий, сірий, червоний, рожевий, фіолетовий.

Композиція сюжету в основних рисах склалась у Візантії в IX ст.





**Кат. 33.** Дробниця «Розп'яття».

Росія, Ростов, кін. XVIII – пер. пол. XIX ст.

85,3 × 76,5 мм

Емаль, мідь, срібло, стрази.

Контремаль біла, бугриста.

МІКУ, інв. № ДМ-3278.

Овальна, в срібній оправі зі вставками стразів.

Зображення виконано в сполученні сірого, блакитного, жовтого, зеленого, червоного, синього, білого, коричневого кольорів.



**Кат. 34.** Дробниця «Зняття з хреста».

Росія, Москва, сер. XVIII ст.

56,5 × 39,5 мм.

Емаль, мідь, срібло.

На звороті металева пластина.

МІКУ, інв. № ДМ-3538.

Овальна, в срібній позолоченій оправі.

Використані кольори: синій, рожевий, білий, коричневий, блакитний, сірий.



**Кат. 35.** Дробниця «Оплакування».

Росія, Москва, 1768 р.

48 × 58,5 мм.

Емаль, мідь, срібло.

На звороті металева пластина.

МІКУ, інв. № ДМ-3487.

Овальна, в срібній позолоченій оправі.

Богоматір із заламаними у відчаї руками тримає на колінах тіло Ісуса Христа. На землі, перед Ісусом лежать витягнуті з ран цвяхи. На задньому плані зображено стовп, на якому розп'яли Христа. Тіло Спасителя прикрите білою тканиною, навколо



голови німб жовтого кольору з подвійним коричневим кантом. Богородиця одягнена у червоного кольору туніку, синій гіматій і фіолетовий мафорій; над плечем напис: «МР. ОУ.» Клейма: міське (Москви).

**Кат. 36.** Дробниця «Покладення у труну».

Україна, Київ, сер. XVIII ст.

41 × 33 мм.

Емаль, мідь, срібло.

На звороті металева пластина.

МІКУ, інв. № ДМ-3800.

Овальна, в срібній позолоченій оправі. Композиція зображена на фоні темно-коричневої гори та клаптика блакитно-жовтого неба і архітектурних споруд. Христос наполовину оголений, під Ним білий саван. Руки Христа складені, очі закриті, за головою німб жовтого кольору з літерами: «ІС ХС». Тіло Христа над труною тримає чоловік похилого віку, вірогідно, Йосип Ариматейський, член синаєдріону, потаємний учень Христа, в одязі золотистого, білого, бузкового та синього кольорів. На колінах біля труни Богородиця, одягнена у плаття жовтого кольору, синій гіматій і білий мафорій. За труною стоять Никодим, одягнений у гіматій зеленого кольору і Марія Магдалина у червоній туніці, синьому гіматії і на голові білий мафорій.

Ця сцена, сповнена стриманого трагізму, набула поширення у візантійському і давньоруському мистецтві. В євангельських текстах про цей епізод не говориться практично нічого. В давньоруському іконописі ця композиція отримала назву "Покладення у труну".



**Кат. 37.** Дробниця «Покладення у труну».

Росія, Ростов, сер. - др. пол. XIX ст.

42 × 47,5 мм.

Емаль, мідь, срібло, стрази.

На звороті металева пластина.

МІКУ, інв. № ДМ-3300.

Овальної форми, в срібній оправі і обідком зі стразами. Композиція зображена на фоні блакитного неба і стін печери. Біля Ісуса Христа Богоматір, над її головою тоненький німб червоного кольору, одною рукою прикриває заплакане обличчя. Тіло Христа тримають над гробом два апостоли. На стіні печери літери – «І ІС. ХС.».



### Джерела і література

Верещагина И., Гнутова С. Русская эмаль XVII – начала XX века. Из собрания музея имени Андрея Рублева. – М., 1994.

Голубцов А.П. Из чтений по Церковной Археологии и Литургике (Введение. Из истории церковной живописи) // Христианская библиотека. – Электронный ресурс-2021 // [mstud.org/library/g/golubtsov/a-22/1-.html](http://mstud.org/library/g/golubtsov/a-22/1-.html).

Дем'янчук А.Л. Богородиця в українському іконному малярстві (XI-XIX століття). Основні іконографічні типи // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – 2016. – № 3. – С. 85-95.

Егорова Р.К. Лекция: Иконография образа Пресвятой Богородицы. – Электронный ресурс-2021 // [dpc-uspenskii.cerkov.ru/ikonografiya-obraza-presvyatoj-bogorodicy/](http://dpc-uspenskii.cerkov.ru/ikonografiya-obraza-presvyatoj-bogorodicy/)

Икона Божией Матери «Неувядаемый цвет» // Электронный ресурс-2017//<http://hramnagorke.ru/life/2865/>

Иконография Рождества Пресвятой Богородицы: иконы, мозаики, фрески // Электронный ресурс: Надежда Нефедова / <http://www.pravmir.ru/>

Иконы Богородицы // [roeal-exclusive.com.ua/ua/printing/10/](http://roeal-exclusive.com.ua/ua/printing/10/)

Квиливидзе Н.В. Иконография Пресвятой Богородицы // Электронный ресурс-2021 // <https://azbyka.ru/otechnik/ikonaikonografija-presvjatoj-bogoroditsy/>

Классификация икон Божией Матери // Электронный ресурс-2017 // [about-temple/icon/icons-typologie](http://about-temple/icon/icons-typologie).

Православна іконографія Пресвятої Богородиці // Электронный ресурс-2017 // [vsecarucu.kiev.ua/Statti](http://vsecarucu.kiev.ua/Statti).

Ростовская финифть. – М., 1993.

Шитова Л.А. Живописные эмали в собрании Загорского музея-заповедника. – Каталог. – М., 1988.

Шкаруба Л.М. Основы иконоведения: богословие в красках. – Новосибирск, 2008.

WikipediA. Коронація Діви Марії.

WikipediA. Різдво Пресвятої Богородиці.

WikipediA. Успіння Богородиці.

## МАТРИЦІ ПЕЧАТОК КИЇВСЬКИХ РЕМІСНИЧИХ ЦЕХІВ ХІХ ст. У ЗІБРАННІ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ

*У Національному музеї історії України зберігаються вісім металевих матриць канцелярських печаток київських ремісничих цехів, три з яких (кушнірського, ткацького та крамарського із зазначеними датами «1820» та «1859») представлені у експозиції. Ці матриці печаток походять із зібрання Всеукраїнського історичного музею імені Тараса Шевченка (попередника НМІУ), до якого вони у своїй більшості надійшли у 1926 р. На означених матрицях печаток гравіюванням зображені знаряддя праці майстрів певних цехів та готові ремісничі вироби. Такі реалістичні малюнки, що уособлюють зміст тієї чи іншої ремісничої професії, подібні до зображень на вивісках ремісничих крамниць та майстерень середньовічних та ранньомодерних європейських міст.*

*Ключові слова: Національний музей історії України, цехове ремесло, ХІХ століття, сфрагістика, матриці печаток.*

У одному із залів НМІУ експонуються три матриці<sup>34</sup> канцелярських печаток київських ремісничих цехів<sup>35</sup>, що мають вигляд круглих металевих (латунних?) масивних пластин, за допомогою втулок з'єднаних з фігурними дерев'яними руків'ями.

Заглиблені написи та зображення на цих матрицях печаток виконано у техніці глибокого гравіювання. У центрі кожної з печаток розміщено кілька зображень предметів (що символізують ремесло та готову продукцію того чи іншого цеху), навколо яких у дзеркальній проекції вирізьблено написи: «печать цеха кушнірського 1820 года», «печать цеха м'лочною торгующихъ 1859:» та «печать цеха ткацкого 1820 года».

На матриці печатки кушнірського цеху зображено металеві знаряддя праці для обробки шкіряних заготовок (струг для очищення мездри та праску для розгладжування шкіри) та готові вироби (шкіряну рукавицю?<sup>36</sup>), ткацького цеху – ткацькі човники, веретена та прядку, цеху «м'лочною торгующихъ» – терези та гиру<sup>37</sup> (рис. 1, 2).

За спостереженням дослідника відбитків київських цехових печаток М. Корниловича, «...характерна риса всіх предметів, що їх було виображено на печатках київських цехів ХІХ віку, – їх суто-професійний виробничий характер. Вони безпосередньо виявляли свій фах

<sup>34</sup> Матриця печатки – вирізьблені на твердому матеріалі (метал, камінь тощо) заглиблені дзеркальні (негативні) зображення, за допомогою яких на воску чи папері створюють відбиток печатки.

<sup>35</sup> Ремісничі цехові організації у часи середньовіччя створювались у європейських містах для захисту корпоративних інтересів ремісників певних спеціальностей. У Києві цехова організація, створена приблизно наприкінці ХV – на початку ХVІ ст., зберігалась до 1902 р.

<sup>36</sup> Кушніри вичинювали шкіри та шили головні убори кожухи та інший хутряний одяг.

<sup>37</sup> Усього у фондовому зібранні НМІУ наявні вісім матриць печаток київських цехів ХІХ ст.: цирюльницького 1820 та 1881 року, ткацького та кушнірського 1820 року, столярного (1821), дрібних крамарів (1859), кравецького та ковальського 1881 року (інв. № Р-76-80, 82, 85, 86). Також у НМІУ наявні матриці печаток Київської управи ремісничих цехів 1838 та 1881 року (№ Р-75, 81).





Рис. 1, 2. Матриці печаток кушнірського, ткацького та крамарського київських ремісничих цехів у експозиції НМІУ.



Рис. 3. Печатки кушнірського, ткацького та крамарського київських ремісничих цехів (за Д. Щербаківським та М. Корниловичем).

і характер виробництва кожного окремого цеху. На печатках не було таких символічних ознак, як герби, або релігійні виображення, що були на корогвах тих-таки цехів. Фахові ознаки на цехових печатках являли собою не якісь застарілі, постійні, за традиціями символічні виображення. Символи наших цехів на печатках – це, без сумніву, в більшості випадків досить примітивно сконструйований конгломерат усіх тих предметів, що їх намальовано було на вивісках цехових майстрів» (Корнилович, 1928, с. 308).

Металеві матриці печаток застосовувались для виготовлення на папері (за допомогою чорнила, фарби чи сажі) відбитку печатки тієї чи іншої установи, що посвідчував оригінальність документа та надавав йому юридичної сили (Гавриленко, Перкун, 2012, с. 919–922). У XVIII – на початку XIX ст. матриці канцелярських печаток київських ремісничих цехів (як про це свідчать архівні документи) зберігались у цехових будинках.

Такі матриці печаток використовували для посвідчення угод про виготовлення певного обсягу продукції означеної якості, договорів між майстрами та батьками учнів про навчання їх ремеслу тощо (Шандра, 2017, с. 149–150).

Відбитки київських цехових печаток на документах Управи київських ремісничих цехів<sup>38</sup> вивчав дослідник М. Корнилович (1928) (Корнилович, 1928, с. 307–311), п'ять матриць київських цехових печаток із зібрання ВІМ (попередника НМІУ) – Д. Щербаківський (1925) (Щербаківський, 1925, с. 45–48) (рис. 3–6).



Рис. 4, 5. Печатки київських ремісничих цехів (за М. Корниловичем).

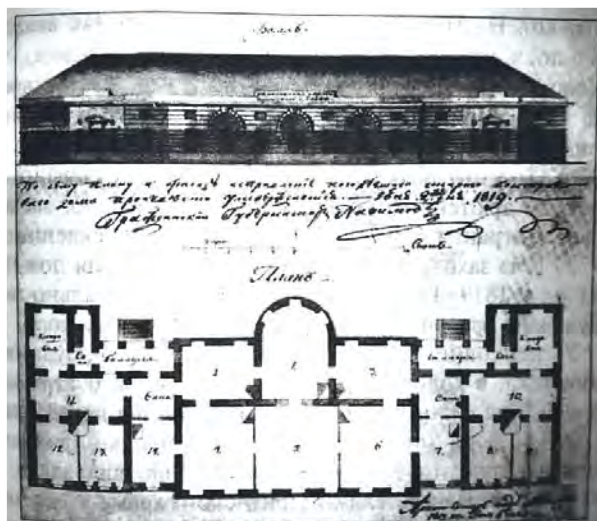


Рис. 6. Печатки київських ремісничих цехів у зібранні Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка (за Д. Щербаківським).

<sup>38</sup> Архіви Київської міської управи ремісничих цехів та Київського спрощеного ремісничого правління (фонди 320 та 339) зберігаються у ДАК, як і архіви київських цехів: цирульніцького, ковальського, м'ясницького, іконописного, рибальського, шевського, кушнірського, столярного, кравецького, гончарного, пекарського, ткацького, об'єднаного ремісничого цеху, крамарського, бондарського, малярного, музичського та срібницького (фонди 319, 321–337).

Метою цього дослідження є з'ясування часу та обставин надходження цих історичних реліквій до фондового зібрання НМІУ. Новизна дослідження полягає у введенні до наукового обігу матриць печаток київських ремісничих цехів, які у своєму дослідженні не згадує Д. Щербаківський<sup>39</sup> (Щербаківський, 1925, с. 47– 48), з'ясуванні призначення та практичного використання подібних матриць печаток, впливу на їхній дизайн матриць печаток ремісничих цехів європейських міст, зокрема м. Львова XVII–XVIII ст.

Хоча виготовлення матриць печаток кушнірського (1820), ткацького (1820), а також крамарського (1859) цехів відбулось з хронологічним інтервалом майже сорок років, усі три матриці створені за єдиною схемою: зображення – у центрі, напис з датуванням – по колу. Це дозволяє припустити існування у Києві XIX ст. певних стандартів для виготовлення матриць цехових печаток. Можливо, дві перші печатки у 1820 р. були зроблені в одній майстерні. Крім того, матриця печатки одного з найбагатших і найчисельніших київських цехів – кушнірського, така ж лаконічна за виготовленням та дизайном, як і матриці печаток інших, «бідніших», цехів. Отже, існували якісь загальні уніфіковані вимоги до створення матриць печаток усіх, без винятку, київських цехів.



**Рис. 7.** Меленський А. Креслення фасаду та плану будинку Управи київських ремісничих цехів. 1819 р. Цифрами позначені:

- 1) реміснича управа; приміщення цехів – 2) кравецького; 3) кушнірського; 4) різницького;
- 5) ткацького; 6) ковальського;
- 7) бондарського; 8) гончарного; 9) золотарського; 10) цирюльницького;
- 11) малярського; 12) рибальського; 13) перепічайського; 14) музичького.

(ІР НБУВ, ф. XXVII, спр.849, арк. 41 (№ 35))

Після запровадження у Києві у 1802 р. Управи ремісничих цехів<sup>40</sup> матриці цехових канцелярських печаток, певно, зберігались у її приміщенні. З 1819 р. Київська реміснича цехова управа перебувала у будівлі колишнього Контрактового будинку, у 1801 р.

<sup>39</sup> Дослідник згадує п'ять матриць печаток: братства київських ремісничих цехів (XVII ст.), цирюльницького (1820), столярного (1821) та гончарного (1852) цехів, цеху дрібних крамарів (1859).

<sup>40</sup> Управи ремісничих цехів запроваджувались у містах, де існувало кілька цехів, для координування їхньої діяльності.



спорудженого на Подолі (сучасна адреса – вул. Покровська, 4) для проведення контрактних ярмарків. Після пожежі на Подолі 1811 р. від цієї будівлі лишилися цегляні льохи і перший мурований поверх [Памятники градостроительства и архитектуры УССР, 1983, с. 108, 110]. Після відбудови будинку у 1819 р. за проектом київського міського архітектора А. І. Меленського у ньому у окремих приміщеннях розміщувалися цехові управи київських цехів (рис. 7), де, певно, переховувалися й матриці цехових печаток (ІР НБУВ, ф. XXVII, спр. 849, арк. 41 (№ 35). З 1871 р. у колишньому Контрактовому будинку перебувала подільська жіноча гімназія, а рухоме майно Київської ремісничої управи (архіви, цехові корогви, іпокліти, матриці печаток тощо) було переміщене до іншої будівлі. Нею могла стати київська міська Дума, у 1878 р. споруджена на Думській площі (нині – Майдан Незалежності). Щонайменше з 1899 р. (Весь Киев, 1899, с. 229). Київське спрощене ремісниче управління<sup>41</sup> (Державний архів м. Києва, 2007, с. 32) (установа, яке у 1886 р. змінило колишню Управу ремісничих цехів) розташовувалося у пров. Ірининському, 6 (нині – вул. Ірининська, 4) (Весь Киев, 1901, с. 227; Пам'ятки історії та культури України, 2007, с. 81). У 1902 р. замість Київської спрощеної ремісничої управи було створене Київське товариство допомоги особам, які займаються ремісничою працею (існувало до 1917 р.) (Шандра, Глизь, 2019, с. 109).

Точно невідомо, коли саме означені матриці печаток надійшли до музею: у 1925 р. Д. Щербаківський<sup>42</sup> зазначав, що у відділі «Старий Київ» ВІМ експонувалися матриці печаток цехів «мѣлочью торгующихъ» (1859), цирюльницького (1820), столярного (1821), гончарного (1852) та печатка цехового братства (XVII ст.) (Щербаківський, 1925, с. 48). Водночас до інвентарних книг ВІМ означені матриці були записані у 1926 р.<sup>43</sup> (Інвентарна

<sup>41</sup> Документи цієї установи зберігаються у ДАК (фонд 339, 12 7698 справ за 1873–1904 рр.).

<sup>42</sup> Щербаківський Данило Михайлович (1877–1927) – мистецтвознавець, археолог, у 1910–1927 рр. – завідувач етнографічним та мистецьким відділами КХПНМ та ВІМ.

<sup>43</sup> У книзі вступу ВІМ за 1926 р. є записи про надходження до музею з Ремісничої управи(?) 23-х матриць печаток: братства київських ремісничих цехів, цирюльницького, кушнірського, столярного цехів (1820) (№№ 11 824–11 827); Київської управи ремісничих цехів (1838), гончарного цеху (1852) та цеху дрібних крамарів (1859) (№№ 11 828–11 830); столярного, шевського, золотарського, ковальського, перукарського, кравецького та малярного цехів (1881), деякі з них – у двох примірниках (№№ 11 831–11 838, 11 840–11 841), Київської ремісничої управи (1881) та б / д (№№ 11 839, 11 842–11 844, 11 846), київського ремісничого маклера Безсмертного (№ 11 845). У 1926 р. у музейній інвентарній книзі також було зафіксовано надходження ще кількох реліквій київського цехового устрою: іпоклітів (оксамитових гаптованих покривал для трун померлих братчиків) перепічайського цеху (1755) та ковальського цеху (1829) (№№ 12 155–12 156), корогв золотарського (1869), цирюльницького (1883) та малярського цехів (1888) (№№ 12 157–12 159), п'яти корогв Київської ремісничої управи, виготовлених до святкування 900-ліття хрещення Русі у 1888 р. (№№ 12 160–12 164).

Крім того, як свідчать записи у музейних інвентарних книгах, у 1914 р. від Київського Товариства допомоги особам, що займаються ремісничою працею, до КХПНМ (попередника ВІМ) надійшли корогви рибацького (1856, 1869), кравецького (1857), гончарського (1858), столярного (1857, 1860, 1866), ковальського (1858, 1868), шевського (1853, 1865, 1870) та цирюльницького (1883) київських ремісничих цехів, деякі – у кількох примірниках (№№ 2484–2485, 2488–2503, 2754–2757); дві київські



книга Всеукраїнського історичного музею). Серед записів про надходження до музею у 1926 р. матриць цехових печаток відсутня згадка матриці печатки ткацького цеху, наявної у фондовій колекції НМІУ. Можливо, ця матриця надійшла до музею раніше, разом з цеховими реліквіями, у 1914 р. переданими Київським Товариством допомоги особам, що займаються ремісничою працею (Інвентар Київського музею старожитностей і мистецтв). Означену матрицю також могли «забули» записати до книги вступу (що мало вірогідно) або вона надійшла до музею вже після 1926 р.

Передані у 1926 р. до музею 23 матриці печаток належали 10-ти київським ремісничим цехам: цирюльницькому (перукарському), кушнірському, столярному, гончарному, «м'флочною торгующихъ» (дрібних крамарів), шевському, срібному і золотому (ювелірному), ковальському і мідному, кравецькому та малярському<sup>44</sup>. Загальна кількість київських цехів у ХІХ ст. становила 15. Крім вище названих, до них, належали іконописний, перепічайський (пекарський), рибальський, музичський, бондарський та м'ясний цехи (Карачківський, 1927, с. 267–268; Корнилович, 1928, с. 306–307).

У 1928 р. дослідник М. Корнилович<sup>45</sup> описав відбитки печаток київських цехів на документах Київської ремісничої управи. При цьому у тексті публікації та на графічних таблицях на печатці ткацького цеху вказана дата «1870 рік» (Корнилович, 1928, с. 307–308, 311), в той час як на матриці печатки з НМІУ зазначено «1820 рік». Певно, що печатка, опублікована М. Корниловичем, та матриця з зібрання НМІМ є двома печатками ткацького цеху, виготовленими у різний час.

Досліджуючи відбитки означених печаток, М. Корнилович відзначив, що «...написи на печатках складено російською мовою, що в Києві в ХІХ ст. була за урядову й вживалася в діловодстві цехів. Хоча текст на печатках зредаговано за шаблоном російських державних установ, але деякі назви цехів мають на відбитках суто-український народний характер. Такі назви 6 цехів, як перепечайський, кушнірський, рибальський, музичський, цирюлицький та кравецький. Решта назов цехів мають однаковий і в російській, і в українській мові вираз, наприклад, м'ясний, ткацький, столярський. Окремо стоїть печатка цеха «м'флочною торгующихъ» своєю мовою з яскраво російським характером, де й слово «м'флочною» написано через «ѣ». Але треба сказати, що в архівних паперах цей цех називається то

---

цехові та магістратські корогви (поч. ХVІІІ ст., 1821 р.) (№№ 2486–2487), іпокліт (1793) (№ 2504). Ще раніше, у 1913 р., директор КХПНМ М. Ф. Біляшівський придбав для музею у приватної особи оксамитовий іпокліт київського кушнірського цеху (1778) (№ 2135).

<sup>44</sup> У деяких цехів було по кілька матриць печаток, на яких були зазначені різні роки. Отже, з певних міркувань старі матриці цехових печаток замінювались новими, при цьому старі матриці зберігались.

<sup>45</sup> Корнилович Михайло Іванович (1870–1957) – історик, архівіст, з 1925 р. завідував Київським окружним архівом.

«торговим», то «крамарським». Отже хоча мова написів на цехових печатках конструкцією й російська, але наполовину написи складено з українських слів» (Корнилович, 1928, с. 307).

Крім М. Корниловича та Д. Щербаківського, які вивчали матриці київських цехових печаток та їхні відбитки на папері, К. Лазаревська (Лазаревська, 1926, с. 275–307) та М. Карачківський (Карачківський, 1928, с. 262–286) у 1926–1927 р. дослідили архіви гончарного, рибальського різницького, перепічайського, дрібних крамарів, кравецького, ткацького, кушнірського, бондарського, теслярського (столярного), ковальського київських цехів другої половини XVIII – початку XIX ст.

Цеховий устрій у Києві було впроваджено на початку XVI ст. згідно норм Магдебурзького права. Київські ремісничі цехи були корпораціями майстрів, які надавали послуги (крамарі, музики, цирюльники) або виготовляли ремісничу продукцію чи продукти харчування для реалізації їх на ринку. Цехові майстри навчали ремеслу учнів; тривалий процес навчання завершувався іспитами – виготовленням того чи іншого виробу, т. зв. шедевру. Цехи керувалися власними статутами та очолювалися виборною старшиною. У кожного цеху була скарбниця, кошти з якої витрачались на спільні цехові учти, матеріальну допомогу членам цеху та їхнім родинам (зокрема у випадку смерті) та інші потреби. Цехи вели облік майстрів і учнів, прізвища яких записували до відповідних книг. Цехову документацію складали також прибутково-видаткові книги, у яких фіксували грошові надходження від реалізації ремісничої продукції та продажу у цехових шинкових дворах «міцних напоїв» власного виробництва, а також витрати: сплату державних податків, грошові внески на утримання храмів тощо. Цехи вели облік збуту готової продукції, виготовленої майстрами, та контролювали її якість. Кожен цех опікувався однією з міських приходських церков. Похорон членів цехових братств супроводжувався урочистими процесіями, під час яких за труною, вкритою оксамитовим іпоклітом з вишитими постатями святих – покровителів цеху, несли цехові корогви. Під час традиційний оглядів збройних сил київського магістрату (які двічі на рік відбувались на площі перед міською ратушею до 1834 р. включно, коли у Києві було скасоване Магдебурзьке право), озброєні рушницями та пістолями цехові майстри шикувались на чолі з цехмістерами, несучи корогви та значки.

Для зборів своїх майстрів цехи споруджували будинки, найбільші з яких належали найчисельнішим і найбагатшим цехам: ковальському, шевському та кушнірському. Великий цегляний двоповерховий будинок кушнірського цеху у 1802–1808 рр. було споруджено на київському Подолі (сучасна адреса – Контрактова площа, 8) (Кадомська, 2008, с. 75–85). Понад 300 тис. цеглин для його будівництва кушніри придбали у власника цегельні – купця І. Барського, садиба якого розташовувалась поряд садиби кушнірського цеху. У нього ж було придбано і 21 тис. цеглин різного гатунку, призначення та форми. Ще 118 тис. цеглин

київські кушніри придбали у власників цегельень, розташованих на Подолі та р. Либеді – подільського купця О. Хотяновського та Києво-Печерської лаври. Спеціальну цеглу також придбали для виготовлення у будинку опалювальних пристроїв – груб. У подільського купця – виробника цегли І. Котляревського – було придбано кілька різновидів карнизної цегли для оздоблення фасадів. Вапно для будівельних робіт закупили у мешканця Подолу – купця Н. Сухоти, алебастр – у розташованого неподалік Флорівського монастиря. У фундамент будівлі було закладено 27 дубових та дві соснові колоди. Дошки для будівництва кушнірам продали подільська міщанка Артемиха Савецька та аптекар Бунге. До цехового будинку дерев'яними рурами було підведено джерельну воду (ДАК, ф. 320, оп. 2, спр. 3, арк. 9–9 зв.).

У великому будинку кушнірського цеху було два входи, а на першому поверсі були влаштовані чотири крамниці для реалізації готових ремісничих виробів та виготовлених на цехових винокурнях і броварях (згідно привілеїв, які цехам надавало Магдебурзьке право) горілки, пива та «сиченого меду». У шести «покоях» (приміщеннях) цехового будинку відбувались зібрання майстрів, зберігалася цехова скарбниця, архів та матриці канцелярських печаток. У чотирьох коморах зберігались цехові корогви та іпокліти, а також зброя (з якою цехові братчики брали участь у щорічних міських парадах), столовий посуд (зокрема, з коштовних металів<sup>46</sup>) (ІР НБУВ, ф. І, спр. 7808) для спільних цехових бенкетів тощо. Під цеховим будинком розташовувались два великі льохи для зберігання харчових припасів та діжок з «міцними напоями» (ДАК, ф. 1, оп. 2А, спр. 35, арк. 64–66).

Проте, як вже зазначалось, значні статки кушнірського цеху не позначились на зовнішньому вигляді його цехової печатки, яка за композицією зображень та технікою виготовлення нічим не відрізнялась від матриць печаток інших київських цехів.

**Висновки.** У фондовому зібранні НМІУ зберігаються вісім металевих матриць київських цехових печаток, які у 1820–1881 рр. застосовувались для посвідчення документів, створених у цехових канцеляріях. Це – матриці печаток цирюльницького (1820, 1881), ткацького та кушнірського (1820), столярного (1821), дрібних крамарів (1859), кравецького та ковальського (1881) цехів. Також у НМІУ наявні матриці печаток Київської управи ремісничих цехів (1838, 1881). Як свідчать записи до музейних інвентарних книг, ці матриці печаток у 1926 р. надійшли до ВІМ (принаймні, того року у переважній більшості були записані до музейних облікових документів). Їх було передано з Управи київських ремісничих цехів. Проте можна припустити, що передача цих матриць відбулась до 1926 р. – після ліквідації означеної Управи у 1902 р. Також можливо, що означені матриці печаток до

---

<sup>46</sup> Дослідник В. Б. Антонович залишив опис срібного посуду київського шевського цеху, серед якого були: 1) ківш з написом на руков'ї «Городу Киева Нижнего города [Подолу. – Авт.] цехового братства; 2) кубок, прикрашений трьома медальйонами, у одному з яких було зображено герб Війська Запорозького – козака з мушкетом, та написом про дарування цехмістером А. Могилевцем; 3) таця з датою «1781 рік» та написом про дарування цехмістером А. Тягном; 4) два комплекти по дванадцять чарочок.

КХПНМ були передані у 1914–1917 рр. Київським Товариством допомоги особам, що займаються ремісничою працею, у 1902 р. створеним на основі реорганізованої Київської спрощеної ремісничої управи: означене Товариство, певно, успадкувало рухоме майно Управи, зокрема, матриці печаток київських ремісничих цехів, які на той час давно вийшли з ужитку. На користь такого припущення свідчать записи у інвентарних книгах КХПНМ про передачу у 1914 р. Київським Товариством допомоги особам, що займаються ремісничою працею, корогв та іпоклітів київських ремісничих цехів XVIII–XIX ст. Припускаємо, що принаймні п'ять матриць київських цехових печаток, записаних до музейних інвентарів у 1926 р., надійшли до музею між 1914-м та 1925-м роками. На користь такого припущення свідчить той факт, що Д. Щербаківський ще у 1925 р. у статті згадав означені п'ять матриць печаток. Крім того, у записах 1926 р. до інвентарної книги ВІМ відсутня згадка матриці печатки київського ткацького цеху, наявної у фондовому зібранні НМІУ. Отже, питання про час надходження цієї матриці до музейного зібрання поки що лишається відкритим: це могло відбутися й після 1926 р.

На сьогодні із 23-х матриць печаток, у 1926 р. записаних до музейних інвентарів ВІМ, у фондовому зібранні НМІУ наявні десять. Ці артефакти є не лише важливими історичними реліквіями, а й цінними джерелами з вивчення історії київських ремісничих цехів зокрема та побутової історії ранньомодерних українських міст в цілому.

Усі вісім матриць канцелярських печаток київських ремісничих цехів, які, згідно зазначених на них дат, були створені між 1820 та 1881 роками, мають приблизно однаковий дизайн: центральне зображення та круговий напис із зазначенням року. Таку уніфікацію матриць цехових печаток можна пояснити існуванням певних вимог, які Київська управа ремісничих цехів (що під різними назвами діяла у 1802–1902 рр.) висувала до подібних атрибутів цехової діяльності. На дизайн матриць київських цехових печаток, певно, вплинули традиції виготовлення подібних матриць, що існували у середньовічних європейських містах, зокрема у Львові. На круглих матрицях печаток львівських цехів XVII–XVIII ст. зображено атрибути певних ремесел (ножиці – у кравецького цеху, циркуль та косинець – у столярного, перукарська підставка-манекен з одягненою перукою – у перукарського, шкіряні рукавичка та пасок – у рукавичницького, глек на гончарному крузі – у гончарного), оточені по колу латино-, польсько- та німецькомовними написами<sup>47</sup> (Гавриленко, 1964, с. 248–262).

---

<sup>47</sup> Матриця печатки львівського цеху рукавичників. Кін. XVIII ст. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://artsandculture.google.com/asset/seal-matrix-of-lviv-glovmakers-guild/kwEyUltcvUduqw?hl=uk> (дата звернення: 06.01.2021). – Назва з екрана; Матриця печатки львівського цеху кравців. XVII ст. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [https://artsandculture.google.com/asset/-/HQBZ5ZAC\\_Rpl8A](https://artsandculture.google.com/asset/-/HQBZ5ZAC_Rpl8A) (дата звернення: 06.01.2021). – Назва з екрана; Матриця печатки львівського столярного цеху. 1715 р. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://artsandculture.google.com/asset/-/5QEQWnBpHVuG4w> (дата звернення: 06.01.2021). – Назва з екрана; Матриця печатки львівського цеху перукарів. XVIII ст. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://artsandculture.google.com/asset/-/9AFzzMMedGXcyQ> (дата звернення: 06.01.2021). – Назва з екрана; Матриця печатки львівського цеху гончарів. Кін. XVIII ст. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://artsandculture.google.com/asset/-/2/vQF3NHAekAqmDg> (дата звернення: 06.01.2021). – Назва з екрана;



## Джерела та література

Весь Киев. адресная и справочная книга / издатели: М. А. Родоминский и А. А. Рогозинский; составитель Давидов Д. Я. – Киев, 1899.

Весь Киев: адресная и справочная книга / издатель: М. А. Родоминский. – Киев, 1901.

Гавриленко В.О. Львівські цехові печатки XIV–XV століть та питання про час їх виникнення // Історичні джерела та їх використання. – Вип. 1. – Київ: Наукова думка, 1964. – С. 248–262.

Гавриленко В.О., Перкун В.П. Сфрагстика // Енциклопедія історії України: Том 9. Прил – С. – К., 2012. – С. 919–922.

Державний архів м. Києва: Путівник. – Том 1. Фонди дорадянського періоду. – К., 2007.

ДАК. – Ф. 1. – Оп. 2А. – Спр. 35. – Арк. 64–66.

ДАК. – Ф. 320. – Оп. 2. – Спр. 3. – Арк. 9–9зв.

Інвентар Київського музею старожитностей і мистецтв: Історичний відділ. 1899–1914 рр. – Том I. – №№ 1–2495; Том II. – №№ 2496–7045.

Інвентарна книга Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка за 1924–1934 рр., №№ 7046–12 695, на 334 арк. (рукописна копія 1980-х рр.) // НМІУ. – Науково-дослідний відділ фондової роботи.

ІР НБУВ. – Ф. І. – Спр. 7808: Антонович В. Серебро Киевского цехового братства шевского.

ІР НБУВ. – Ф. XXVII. – Спр. 849. – Арк. 41 (№ 35): Меленский А. План и фасад погоревшего контракторного Старого бывшего дому, в коем предполагается ныне отделать для помещения ремесленной управы с городскими цехами. Объяснение плана: 1) ремесленная управа; цехи: 2) кравецкий; 3) кушнирский; 4) резницкий; 5) ткацкий; 6) ковальский; 7) бондарский; 8) гончарный; 9) золотарский; 10) цирюльницкий; 11) малярский; 12) рыбальский; 13) перепечайский; 14) музыкальный. 1 июля 1819 г.

Кадомська М. Одна з останніх пам'яток київського магдебурзького права // Реконструкція житла. – 2008. – Вип. 9. – С. 75–85.

Карачківський М. Архівна спадщина Київських цехів // Записки історично-філологічного відділу. – Кн. XI. Праці історичної секції. – К., 1927. – С. 262–286.

Корнилович М. Печатки 16 київських цехів XIX віку й характер символіки на них // Збірник історично-філологічного відділу ВУАН. – К., 1928. – С. 308.

Лазаревська К. Київські цехи в другій половині XVIII та на початку XIX віку // Київ і його околиця в історії та пам'ятках. – К., 1926. – С. 275–307.

Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР. Илл. справочник-каталог. – Т. 1: Киев. Киевская область / Асеев Ю. С. (отв. ред.). – К., 1983.

Пам'ятки історії та культури України: Каталог-довідник. Зошит 2: Каталог-довідник пам'яток історії та культури України: м. Київ / Горбик В.О., Гаврилюк Л.О., Денисенко Г.Г., Катаргіна Т.І., Титова О.М., Пархоменко М.Т., Федорова Л.Д., Чешко В.М. – К., 2007.

Шандра В. С. Цехова і реміснича управа як міщанські органи станового самоврядування українських міст ХІХ – початку ХХ ст. // Проблеми історії України ХІХ – поч. ХХ ст. – Вип. 26. – 2017. – С. 142–155.

Шандра В., Глизь Ю. Післяреформенний період: 1870–1914 рр. Формування міського самоврядування // Від мурів до бульварів: творення модерного міста в Україні (кінець ХVІІІ – початок ХХ ст.). – К., 2019. – С. 78–123.

## ЩИТ ДО СУВОЮ ТОРИ З СИНАГОГИ МІСТА ЧОРНОБИЛЬ У ЗІБРАННІ МУЗЕЮ ІСТОРИЧНИХ КОШТОВНОСТЕЙ УКРАЇНИ

*В колекції Музею історичних коштовностей України зберігається щит до сувою Тори, який походить з синагоги міста Чорнобиль, про що свідчить запис на малюнку Д. Щербаківського. У XVIII – на початку XX століть Чорнобиль був одним з головних центрів хасидизму на території України. В другій половині XVIII століття в місті оселився Менахем Нахум Тверський – засновник відомої династії Чорнобильських цадиків. Двір цадиків відвідували сотні і тисячі прихильників хасидизму з різних міст і містечок. В місті діяла синагога, декілька молитовних будинків, талмуд-тора.*

*Традиційний за композиційною побудовою та оригінальний за рішенням декоративного простору щит до сувою Тори з міста Чорнобиль є своєрідною енциклопедією символів юдаїзму.*

*Ключові слова: єврейське церемоніальне мистецтво, щит до сувою Тори, символи юдаїзму.*

В колекції Музею історичних коштовностей України зберігається щит до сувою Тори, який походить із синагоги міста Чорнобиль, про що свідчить запис на малюнку дослідника декоративно-ужиткового мистецтва, завідувача етнографічного відділу Київського музею Данила Щербаківського. За роки діяльності Данилу Михайловичу вдалося дослідити особливості народного мистецтва майже кожного регіону України. Завдяки його зусиллям складались колекції Київського Міського музею старожитностей і мистецтв (1899 р.), створюється музей в Умані, його знахідками поповнилися збірки у Полтаві, Львові. Це тисячі і тисячі експонатів. Діяльність Щербаківського сприяла міжнародному визнанню української національної культури (Атлантова, 2002, с. 54). Мистецтво, архітектура та традиції євреїв не залишилися поза увагою Данила Щербаківського. Завдяки плідній, наполегливій діяльності Данила Михайловича та таких відомих істориків, мистецтвознавців, музейних фахівців як Ф. Ернст, А. Середя і багатьох інших, часто пов'язаної з ризиком для життя, унікальні пам'ятки золотарства не були знищені у буремні 20-30-ті роки XX ст., а опинилися в музеях. Зокрема, мова йде про Всеукраїнський історичний музей імені Т. Г. Шевченка в Києві (нині Національний музей історії України та його філія – Музей історичних коштовностей України) (Романовська, 2001, с. 398-406). В Науковому архіві ІА НАНУ у фонді № 9 зберігається «Архів Д.М. Щербаківського». Серед матеріалів фонду у справі № 74 «Синагоги і єврейське мистецтво» є малюнок за № 33/II, на якому зображений щит до сувою Тори та міститься напис у шість рядків: «скрижалі срібні золочені; на срібній бляшці ажурні; орнамент з ...; звірів і птахів і леви; зайці орли; Чорнобильська синагога» (рис. 1). Малюнок досить схематичний, але на ньому відтворені всі основні декоративні особливості

церемоніального предмету. Ці особливості з точністю повторюють рішення декоративного простору щита до сувою Тори інв. № ДМ-2099 з колекції Музею історичних коштовностей України (рис. 2).

Щит Тори або *тас*, як його називають на івриті, *циц* – на ідиш, належить до традиційного кола предметів, що супроводжують синагогальне дійство, пов'язане з основною святиною для юдеїв – Торою. Його підвішували на ланцюжку до сувою. Він є символічним нагадуванням про нагрудник первосвященника Єрусалимського Храму. „І зробив він нагрудник судейський, мистецької роботи....” (Шмот 28:15) „чотирикутний нехай буде” (Шмот 28:16), „І зроби для нагрудника ланцюжки виті, плетеної роботи” (Шмот 28:22, 23). Щити до сувою Тори зазвичай робили у вигляді пластин, які мали прямокутну або квадратну форму, аркоподібну верхню частину. Рідше зустрічаються таси у вигляді геральдичного щита з картушами, багато декорованими рослинними візерунками та символічними зображеннями.

Щит до сувою Тори з синагоги м. Чорнобиль (інв. № ДМ-2099) традиційний за формою – прямокутний з аркоподібною верхньою стороною. Срібна золочена пластинчата основа щита декорована ажурною прорізною накладкою. В центрі декоративного простору – рельєфне зображення кошика з плодами та листям, зображення орла з опущеною головою і розпростертими крилами. Оточує композицію зображення порталу у вигляді двох витих оздоблених гірляндами колон з капітелями, які з'єднані ступінчастим арочним фризом з трилисниками. Увінчують колони зображення левів, які стоять на задніх лапах, а передніми підтримують корону дворянського типу. Над короною – зображення двох орлів на фоні рослинного орнаменту. Дві скульптурні фігурки орлів розміщені і по обидва боки від левів. Справа та зліва від колон зображені «вазони» – пагони з листям та квітами у глечиках, які фланкують пари орлів. В нижній частині щита, між колонами, вміщені в стрічковий рослинний орнамент стилізовані зображення двох зайців та двох птахів.



Рис. 1. Щит до сувою Тори із синагоги м. Чорнобиль (фото Д.Клочка).



Традиційний за композиційною побудовою та оригінальний за рішенням декоративного простору щит до сувою Тори з м. Чорнобиль є своєрідною енциклопедією символів юдаїзму.

Особливої уваги серед птахів заслуговує символічне значення орла. Цей мотив відомий з давніх часів в декораціях синагог, мацев та ритуального срібла. Досить часто орла зображають з розпростертими крилами над короною, скрижалями, менорою, тваринами. У Торі зустрічаємо чисельні поетичні порівняння, що стосуються образу орла, які асоціюють цей символ з такими якостями, як мужність, відвага, любов. Орел також символізує опіку

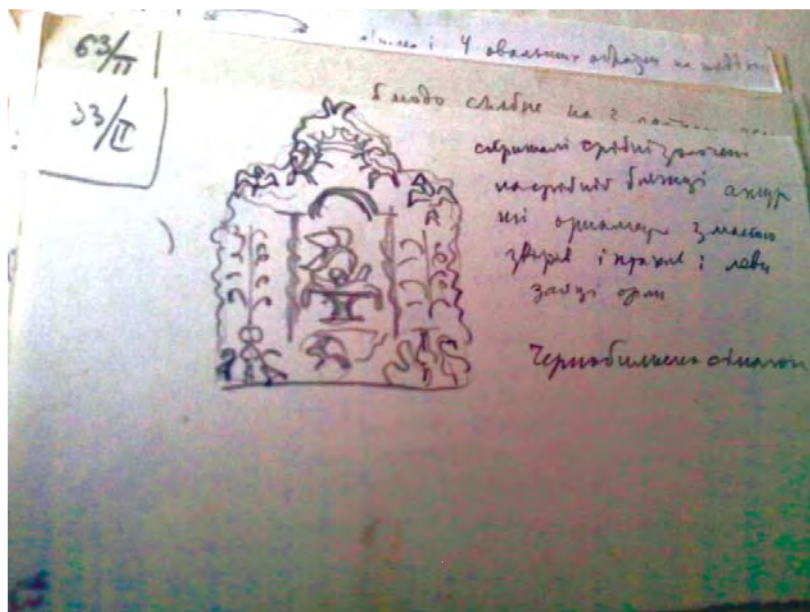


Рис. 2. Малюнок із зображенням щита до сувою Тори.

Бога над Ізраїлем: „Як орел в'є гніздо своє, дбає про пташенят своїх, бере їх та носить їх на пір'ї своєму” (Дварім 32:11).

Зображення portalу з колонами викликає асоціацію з Єрусалимським Храмом. „І почав Соломон будувати дім Господень в Єрусалимі на горі Моріа... і зробив перед Храмом два стовпа... і капітель на горі кожного. І зробив ланцюжки, як у святилищі, і поклав на горі стовпів, і зробив сто гранатових яблук і поклав їх на ланцюжки. І поставив стовпи перед Храмом, один на праву сторону, інший на ліву, і назвав праву Яхін, а ліву Воаз”, – сказано у Писанні. Саме ці два стовпи, як прийнято вважати, традиційно зображають на предметах культу з метою нагадати про Храм та Єрусалим, які займають особливе місце в житті євреїв. В бік цього міста юдеї звертають свої молитви, в свято Рош Гашана бажають один одному зустрітися в Єрусалимі, з цією святинею ототожнюють власну долю: „Якщо я забуду тебе, Єрусалим, забудь мене правиця моя. Прилипни язик мій до гортані моєї, якщо не буду пам'ятати тебе, якщо не поставлю Єрусалим на чолі свята свого” (Псалом 136:5-6).

Найбільш поширеним та багатозначними образами на пам'ятках єврейського золотарства є тварини, зокрема леви.

Образ лева може мати як універсальний, так і персоніфікований характер. Наприклад, лев як символ царського дому Давида або як персоніфікація імені. Обидва ці уявлення поєдналися в образі лева як родового символу коліна Ісхуди (відповідно до благословення Якова) та його нащадків, тобто всіх євреїв: *„Молодий лев-Ісхуда, від насилля ти, син мій, віддалився. Прихилився, він ліг, як лев, як леопард, хто осмілиться потурбувати його?”* (Брейшит 49:9).

Разом з тим, лев також символізує хоробрість та силу. Лев асоціюється з Божою силою, яка здатна руйнувати та карати (*„І я буду для них як лев, як скімен буду вартувати при дорозі. Буду нападати на них, як медведиця, позбавлена дітей, і шматувати серця їх, і поїдати їх там як левиця”* (Книга пророка Осії 13:17-8), але поряд з тим оберігати та захищати.

Цій тварині властиві гнів та жагуча несамовитість в період голоду, спокій, тиша, володіння собою – у стані ситості.

В середньовічному мистецтві левів часто зображали стоячими на задніх лапах по обидва боки від «дерева життя» або корони, а в більш пізній час – фланкуючими Скрижалі. Нове рішення, на думку деяких дослідників, може символізувати суворість дотримування Тори, дух та працю Творця (Huberman, 1988, с. 41).

В письменах мудреців лева порівнюють з праведниками, які є основою існування світу. Підтвердження думки знаходимо в біблійних переказах: *„...праведник сильний та сміливий як лев”* (Притчі 28:1).

Корона є символом влади, святості та мудрості Тори. В книзі Кохелет (Еклезіаста) йде мова про три корони: Корону Царства, яку отримала династія Давида, корону Священства, яка призначена для Аарона та його нащадків, та корона Тори – для усіх євреїв, які Тору вивчають (Stahl, 1979, с. 21). В ширшому розумінні корона символізує богобоязненість та ученість.

Зображення листя, стебел, квітів, букетів починаючи з XVI ст. традиційно символізує Тору, яку уподібнюють до «дерева життя»: *„Вона – дерево життя для тих, хто набуває її, – і блаженні ті, хто збереже її”* (Премудрості Соломона 3:18). Цей вірш має багато інтерпретацій. Хто володіє Торою, той володіє деревом, яке дарує життя, а з іншого посилення витікає, що життя вічне, адже Дерево є одним з елементів творіння і знаходиться воно в саду Едемському (*„І виростив Господь Бог з землі усіляке дерево, приємне на вигляд і добре до їжі, і дерево життя серед раю, і дерево пізнання добра та зла”* (Брейшит 3:24).

З Торою «дерево життя» порівнюють і в кабалістичній літературі: *„Тора названа Деревом Життя. Дерево має гілки та листя, кору та серцевину, коріння, але кожна ця складова названа*

деревом. Тора також має внутрішню частину та зовнішню, але і та, і інша – Тора. Все є одне дерево...” (Сефер Гарімон, 25) (Huberman, 1988, с. 42).

На щиті до сувою Тори з міста Чорнобиль відсутні ювелірні клейма та написи, тож достеменно невідомо коли та в якій країні він був виготовлений, хто є автором та ким був подарований щит до синагоги. Проте відомі аналогії даному щиту до сувою Тори, які виготовлені у Відні і датуються XVIII ст.

У XVIII – на початку XX ст. Чорнобиль був одним з головних центрів хасидизму на території України. В місті діяла синагога, декілька молитовних будинків, талмуд-тора. В другій половині XVIII ст. в місті оселився Менахем Нахум Тверський – засновник відомої династії Чорнобильських цадиків. Двір цадиків відвідували сотні і тисячі прихильників хасидизму з різних міст і містечок. За традицією синагогам, у зв’язку з урочистими, радісними або сумними подіями в житті єврейської сім’ї, дарували коштовні предмети, зокрема, щити до сувою Тори.

#### **Джерела та література**

Атлантова Л. Родовід Щербаківських // 100 років колекції Державного музею українського народного декоративного мистецтва. – К., 2002.

Святе письмо Старого та Нового Завіту. – Українське Біблійне Товариство, 1992 .

Тора. Под ред. Г. Брановера. – Иерусалим: Шамир, 5753/1993.

Романовская Т. Совершенно секретно...(История коллекции Иудаики Музея исторических драгоценностей Украины) // Егупец. – 2001. – № 8.

Huberman I. Living Symbols. – Massada, 1988.

Stahl A. The Torah scroll. – Jerusalem, 1979.

## МЕМОРІАЛЬНІ ПАМ'ЯТКИ РОДИНИ ПОЛУБОТКІВ У КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ

У колекції НМІУ зберігається срібний посуд, який пов'язаний із відомою в Україні родиною гетьмана П. Полуботка. Вивчення, опис та наукова атрибуція меморіальних пам'яток стали предметом дослідження.

*Ключові слова:* Гетьманщина, Павло Полуботок, Василь Полуботок, ложка, потир, герб, атрибуція.

У Національному музеї історії України зберігаються пам'ятні речі – ложка та потир, які пов'язані з прославленою родиною Полуботків. Вони є мовчазними свідками того складного і бурхливого часу, в якому судилося жити і діяти Павлу Полуботку (1660–1724), відомій постаті в історії України та спадкоємцям його роду.

Меморіальні речі належать до високохудожніх золотарських виробів XVIII ст., які з давніх часів були окрасою побуту людини. Вони є різного походження, виготовлення та призначення.

Музейні інвентарні книги не дають конкретної інформації про походження експонатів, лише запис «старі музейні фонди» наводить на думку, що ці експонати є цінним надбанням від початку фундації колекції.



Рис. 1. Загальний вигляд ложки (інв. № ДМ-4688).



Рис. 2. Ложка (інв. № ДМ-4688): зображення герба і літер.

Вивчення, опис та наукова атрибуція меморіальних пам'яток стали предметом даного дослідження. У розвідці інформація про експонати подається за хронологією подій.



До світських речей, які дають уявлення про час та власника належить срібна столова ложка (інв. № ДМ-4688<sup>48</sup>) позначена гербом власника. (Рис. 1). Довжина ложки 160 мм. Має чашечку овальної форми та держак у вигляді нерівної, сучкуватої палиці, яка на кінці завершується жіночою голівкою із завитком над нею. Вочевидь, що при її виготовленні майстер прагнув знайти гармонійні пропорції та внести щось нове в орнаментальні прикраси. На звороті чашечки, біля основи держака золотар вправно вигравірував поодинокую барокову оздобу – розлогий листок аканту, а над ним герб у бароковому картуші (рис.2). У центрі поля геральдичного щита розпізнається палаюче серце, пронизане двома стрілами та увінчане кавалерійським хрестом. Навколо емблеми зображені літери: «П П П В Е Ц П В З Ч». Через погану збереженість експонату, а саме потертості поверхні чашечки, деформації та зазублини країв, важко було ідентифікувати символіку та напис. Із авторитетних джерел дізнаємось, що це родинний герб Полуботків<sup>49</sup>. Літери читаються наступним чином: *«Павел Полуботок Полковник Войска Его Царского Пресветлого Величества Черниговский»* (Лукомский, Модзалевский, 1993). Вони допомагають розпізнати власника і замовника пам'ятки – полковника чернігівського (1705–1724 рр.), а з часом і наказного гетьмана України-Гетьманщини. Відсутність тавра майстра на експонаті обмежує повну атрибуцію. Як правило, всі здобутки в житті краще цінуються і пізнаються в порівнянні. Отже, порівнюючи і співставляючи родинну реліквію Полуботків з аналогічними зразками, виготовленими відомими майстрами-золотарями провідних ювелірних центрів Західної Європи можна припустити наступне. Імовірно, ложка відомого політика була виготовлена німецькими чи польськими золотарями (Лопато, 2002; 2004; 2006) або вдало скопійована із аналогічного зразка українським майстром, який побажав залишитися невідомим. Що стосується датування ложки, то зіставивши стиль і нанесений декор та роки життя і правління П. Полуботка як полковника чернігівського, то можна продатувати виріб 1710-1715 рр. Відомо, що представники української еліти XVII–XVIII ст. були головними замовниками і «споживачами» творів мистецтва. Неабияку роль у розкішному побуті можновладців відігравав столовий посуд із дорогоцінних металів, який, як правило, виготовляли відомі золотарі на замовлення. Отже, маємо справу з властивим добі бароко особливим, естетично насиченим побутом, який відповідав потребам часу і задовольняв смаки української еліти XVIII ст.

---

<sup>48</sup> За інвентарною книгою Музею історичних коштовностей (нині науково-дослідного відділу колекцій з дорогоцінних металів НМІУ). Ложка надійшла з фондів Київського державного історичного музею (нині Національний музей історії України) у 1964 р.

<sup>49</sup> Родина Полуботків мала шляхетський герб «Приятель».

Функції чернігівського полковника П. Полуботок виконував впевнено і поступово покращив своє суспільне становище – з 1722 р. став виборним правителем Українського гетьманату (1722–1724).

Як відомо з джерел, життя і діяльність Павла Полуботка були тісно пов'язані із Слобожанщиною, зокрема з Лебедином і Михайлівкою на Сумщині. Головною ж була садиба в с. Михайлівка, неподалік м. Лебедин. Вона слугувала резиденцією полковника Полуботка на Слобожанщині. За твердженням художника та архітектора Г. Лукомського (1884–1952), дружина П. Полуботка із синами Андрієм та Яковом переважно мешкала саме у Михайлівці (Лукомский, 1916, с. 7).

За твердженням чернігівського архієпископа Філарета (Гумілевського), П. Полуботок також опікувався розташованою поблизу його маєтку Михайлівською пустинню (Гумилевский, 1852, с. 189). Михайлівський Предтечів монастир знаходився приблизно на відстані 12 км від Лебедина, на околиці с. Михайлівки серед живописного лісового урочища – на високій горі, оточеній столітніми дубами. Це місце обрали не випадково, бо колись тут жили в печері *“два странника, иноки Афонские”* (Михайловская пустынь, 1859, с. 253–258). Серед церковних святинь, які зберігались в обителі були срібні хрести і чаші, фрагменти нетлінних мощей Великомучениці Варвари та Іоанна Предтечі<sup>50</sup>, старовинні ікони в срібних шатах – подарунки-вклади наказного гетьмана Павла Полуботка (Селиванов, 1889, с. 175–181).

Традиції благодійницької діяльності гетьмана П. Полуботка продовжили спадкоємці роду. У зібранні МКУ (нині науково-дослідного відділу колекцій з дорогоцінних металів НМІУ) зберігається<sup>51</sup> потир-вклад (інв. № ДМ-5655) нащадка гетьмана П. Полуботка – його онука<sup>52</sup> бунчукового товариша<sup>53</sup> Василя Андрійовича Полуботка. Це був вклад до Михайлівської Предтечівської пустині, зроблений 1764 р.

Потир<sup>54</sup> – (від грецької мови – *«чаша», «кубок»*) це келих культового походження, який використовують під час богослужіння. Він призначений для червоного вина, яким

---

<sup>50</sup> Особливо шанується на Афоні Св. Іоанн Хреститель, або Предтеча. Так, в Іверському монастирі, крім соборного храму, існує ще три малих церкви, одна з яких – Св. Іоанна Предтечі. Певно, що побувавши колись на Афоні, два мандрівники (ченці) і принесли в Михайлівку ідею створення тут монастиря за іменем цього святого.

<sup>51</sup> На даний час потир експонується в залі 12 НМІУ.

<sup>52</sup> Василь Андрійович Полуботок (?–1768) – син Андрія Павловича Полуботка.

<sup>53</sup> Бунчукові товариш – найвищий ранг Значного військового товариства в Гетьманщині XVII–XVIII ст. В походах бунчукові товариші перебували під командою генерального бунчужного. За рангом вони вважалися трохи нижчими підполковників і, при потребі, заступали полковників у командуванні полком.

<sup>54</sup> Потири відомі від часу перших християн. Спочатку чаші були дерев'яні, а з III до IX ст. – скляні. Від введення християнської релігії з'являються також золоті та срібні келихи.

причащаються духівництво та миряни під час проведення церковного обряду таїнства євхаристії (причастя).



**Рис. 3.** Загальний вигляд потиру (інв. № ДМ-5655).



**Рис. 4.** Потир (інв. № ДМ-5655): декор седеса та вкладний напис.

Келих<sup>55</sup> має красиву форму, ефектне декоративне оздоблення, чітку й логічно завершену композицію (рис.3). У ньому рельєфно вирізняються граціозними формами й щедрим оздобленням головні частини – чаша, стержень, яблуко і седес. Чаша має дещо видовжені пропорції, вінця розширені, відігнуті назовні, денце заокруглене. Композиційно декор чаші складається з двох частин: верхньої та нижньої. Майстер-золотар відповідно до форми застосував технічні прийоми. Для підкреслення силуету виробу та підсилення художнього ефекту верхню частину зовнішньої та внутрішньої округлої поверхні покрив позолотою. У верхній частині чаші, на чільній стороні гладенької кованої поверхні, розміщене традиційне для православних зображення, обрамлене терновим вінком (рис. 3). У центрі поля на підвищенні, що символізує гору Голгофу, вигравіруваний усталеної форми семикінцевий хрест із тростиною та списом, супроводжуваний літерами-ідеомами. На верхній горизонтальній перекладині хреста читаємо: «ІНЦІ» – *«Ісус Назарянин, Цар Іудейський»*, – напис на хресті, на якому був розп'ятий Ісус Христос. По обидві сторони довгої вертикальної перекладини, зображені ініціали Ісуса Христа – «ІС ХС». Напис «НИКА» – «ПЕРЕМОЖЕЦЬ», розміщений між середньою перекладиною і Голгофою, символізує перемогу Ісуса Христа над пеклом і смертю. Ліворуч і праворуч хреста зображені знаряддя

<sup>55</sup> Загальна висота потиру 370 мм.

катувань Христа – тростина і копіє з губкою, відповідно позначені літерами «Г» і «К». Наступні літери, розміщені внизу хреста над горою Голгофою «М Л Р Б» – скорочений вислів «*Место Лобное Рай Бысть*» (варіант напису «*Место лобное стало раем*»). Під хрестом у вигляді невеликого пагорба зображена гора Голгофа, позначена початковими літерами «Г Г». Техніка нанесених зображень вимагала від майстра великого хисту, твердої руки і пильного ока. Знизу на чашу надіта суцільна сітка (кожух) із чудовим карбованим рослинним орнаментом у вигляді пагінців з ніжним листям, квітами та гірляндами плодів, характерними для місцевої флори Середнього Подніпров'я. У декорі високого рельєфу розпізнаються соковиті груша та яблуко, чотирипелюсткова квітка та квіткові бутони троянди. Ці орнаментальні мотиви доповнюють три голівки херувимів. У виробі помітні ознаки нових художніх віянь, які з'явилися в українському золотарстві у 60-х рр. XVIII ст. Вони спричинили до появи у виробах із золота та срібла химерних форм з безліччю гнутих ліній, завитків, сухого примхливого асиметричного орнаменту у вигляді стилізованої черепашки. Цей новий декоративний елемент ми можемо бачити на всіх трьох складових експонату. Наприклад, краї карбованої сітки чаші орнаментовані стилізованою черепашкою (рис. 3). Нові мотиви з'являються в обробці поверхні седеса. Він має круглу, шестигранну форму. Краї верхньої частини обведені вихлястим трилисником. У нижній частині кожна з граней закінчується округлим лопатевим розширенням, на яких упізнаються карбовані рослинні мотиви з барельєфними голівками ангелів і орнаментом у вигляді стилізованої черепашки (рис. 4). Чаша з'єднана з седесом високим і фігурним стержнем. Щоб урівноважити чашу та седес, на стержень насаджено яблуко видовженої грушоподібної форми, схожій до церковних бань Києва та міст і сіл Придніпров'я. Його поверхню прикрашає рослинний орнамент у вигляді вигнутих акантових пагінців та трилисника у поєднанні зі стилізованою черепашкою. В цілому, оправа виконана вправно, чітко і високохудожньо. Наявність у оздобі нового декоративного елементу у вигляді стилізованої черепашки надає експонату вигадливо-манірного характеру, що повністю відповідало художнім смакам українського панства, яке прагнуло до показної імпозантності.

Отже, потир – це цілком зрілий і оригінальний художній твір, який має форми і декор, типові для роботи українських майстрів і в той же час знаменує собою нові художні явища в золотарстві другої половини XVIII ст. Автора цього келиха не встановлено, оскільки виріб не позначений тавром<sup>56</sup>. Характер художнього оформлення виробу близький до чернігівської локальної групи. Саме вони працювали здебільшого тільки в техніці карбування, коли рослинний орнамент карбували на суцільній поверхні, а прорізний зустрічався дуже рідко (Петренко, 1970, с. 82).

---

<sup>56</sup> Це пояснюється тим, що вироби, які виготовляли майстри на замовлення, рідко таврувались. (Петренко, 1970, с. 45).



Краї седесу мають вигляд хвилясто срібної стрічки, на якій вигравірувано напис, який має виняткове значення для вивчення експонату: *«СІА ЧАША В ПУСТИНКУ МИХАЙЛОВСКУЮ ПРЕДТЕЧЕВСКУЮ ОТ БУНЧУКОВАГО ТОВАРИША ВАСИЛІА ПОЛУБОТКА ВКЛАДЬ КТИТОРА ОНОЙ ПУСТИНКИ 1764 ГОДА МЦА ИЮЛА 28 ДНА»* (рис. 4). Напис вигравіруваний літерами кирилиці, ручним курсивом, письмом що розвинулося із скоропису. Він містить важливу і цікаву інформацію про предмет і власника, адже, як історичне джерело засвідчує про Василя Андрійовича Полуботка, як ктитора<sup>57</sup> і мецената давньої святої обителі Слобожанщини – Михайлівської пустині.

Релігійні почуття людей того часу були щирими, глибокими і сильними. На зразок своїх земних стосунків людина будувала своє ставлення до Бога. Гріхи свої вона прагнула спокутувати зовнішньою побожністю і матеріальними пожертвами. Вона добродіяла духівництву, будувала храми, прикрашала їх і помирала зі спокійним сумлінням. У духівництвах, ризницях храмів того часу залишився слід цієї простої, але щирої релігійності й глибокого усвідомлення того, що обов'язок перед Богом виконаний як слід. Не становив у цьому відношенні жодного винятку і рід П. Полуботока.

#### Джерела і література

Гумилевский Ф. Историко-статистическое описание Харьковской епархии. – М., 1852. – Отд. I.

Лопато М.Н. Немецкое художественное серебро в Эрмитаже. Каталог. – СПб., 2002.

Лопато М.Н. Польское художественное серебро XVII- первой половины XIX в Эрмитаже, Санкт-Петербург. Каталог выставки. – СПб., 2004.

Лопато М.Н.Серебро Кенигсбергских мастеров из собрания Государственного Эрмитажа. Каталог выставки. – СПб., 2006.

Лукомский В.К., Модзалевский В.Л. Малороссийский гербовник. – СПб., 1914. – (Репринтне видання: К., 1993).

Лукомский Г. «Михайловка», усадьба графа А. В. Капниста, Харьковской губернии, Лебединского уезда // Столица и усадьба. – 1916. – № 56.

Михайловская пустынь // Историко-статистическое описание Харьковской епархии. Отделение I. Краткий обзор епархии и монастырей. – Харьков, 1859.

Петренко М.З. Українське золотарство. – К., 1970.

Селиванов А.Ф. О поездке в с. Михайловку, Лебединского уезда, Харьковской губернии // Харьковский сборник. Литературно-научное приложение к «Харьковскому календарю» на 1889 год. – Харьков, 1889.

---

<sup>57</sup> Ктитор (від грец. – *засновник*). Ктиторство – заснування і господарське забезпечення церкви.

# *ЮВЕЛІРНЕ МИСТЕЦТВО СЬОГОДЕННЯ*





## РОСЛИННІ МОТИВИ У ЮВЕЛІРНИХ ВИРОБАХ ВІТАЛІЯ ХОМЕНКА

*В статті розглядається використання рослинних мотивів у ювелірному мистецтві. Аналізуються історичні витоки популярності рослинних форм та сучасні філософські засади їх втілення. Наводяться приклади виробів Віталія Федоровича Хоменка, у яких в натуралістичному чи умовно-стилізованому вигляді представлені рослинні форми. Зокрема розглядаються прикраси, представлені на виставках ювелірного мистецтва, таких, як «Тендітна мить торкає вічність» – образ квітки у творах сучасних митців-ювелірів (листопад 2017 – січень 2018 р.) та «Спіраль часу» – персональна виставка Віталія Хоменка (жовтень 2020 – січень 2021 р.), що проходили в стінах Музею історичних коштовностей України.*

*Ключові слова: рослинні мотиви, флора, Віталій Хоменко, виставка.*

Захоплення світом флори – квітами, деревами, травами, плодами стало нескінченним джерелом натхнення для митців усіх спрямувань образотворчого й декоративно-ужиткового мистецтва загалом та ювелірів зокрема. Авторське бачення природних форм, їх реалістична або стилізована подача зустрічаються протягом всієї історії ювелірного мистецтва. Рослинні мотиви втілені у прикрасах Давнього Єгипту, Месопотамії, Греції, Риму, Індії, Китаю... Протягом тисячоліть людство прагнуло увіковічити швидкоплинну красу рослинності, передаючи її за допомогою коштовних металів і мінералів. Сучасний світ, з його техногенністю та численними екологічними проблемами став втіленням контрасту між природою та цивілізацією. Незважаючи на широкий доступ до інформації та безмежні можливості для пізнання оточуючої природи людство все сильніше віддаляється від неї, занурюючись у круговіть «благ прогресу». Мистецтво виступає своєрідним містком, що перетинає прірву поглинання природних ресурсів, змушуючи глобалізовану людину зупинитися для споглядання краси «поза межами зони комфорту». Досить часто звернення до природних мотивів загалом продиктоване пошуком гармонії між людиною та природою, якої так не вистачає в сучасному техногенному світі (Триколенко, 2017, с. 265). Ювелірне мистецтво має особливе значення для сучасної особистості, оскільки вміщає в собі не лише естетичну, а й матеріальну цінність. Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. актуалізується увага до самостійних майстрів-ювелірів або невеликих творчих майстерень, які створюють авторські одиничні вироби, а не тиражують безкінечні дублі.

У даній статті я хочу розглянути рослинні мотиви у виробах видатного українського ювеліра Віталія Хоменка, який вже майже півстоліття працює як самостійний художник-ювелір. В 1979 р. Віталій Федорович Хоменко став першим художником-ювеліром України, хто отримав дозвіл створювати авторські твори в коштовному металі (Удовиченко, 2019, с. 266). Відтоді з його майстерні вийшли унікальні прикраси, що демонструють два основні прийоми художньої подачі рослинних елементів – реалістичний та стилізацію. Прикраси



митця постійно експонуються на виставках ювелірного мистецтва, варто назвати такі виставки, як «Тендітна мить торкає вічність» – образ квітки у творах сучасних митців-ювелірів (листопад 2017 – січень 2018 р.) та «Спіраль часу» - персональна виставка Віталія Хоменка (жовтень 2020 – січень 2021 рр.), що проходили в стінах Музею історичних коштовностей України.

До виробів, концепція яких ґрунтується на реалістичності передачі, відноситься один із найвідоміших та найзнаковіших гарнітурів митця – «Аборигени планети Земля» (2012 р). Гарнітур складається з кольє та сережок. Матеріали – срібло, золото, емаль, цитрин, гранат. Основними композиційними елементами є крупні деталізовані листя гінґо білоба – найдавнішого дерева планети Земля. Натуралістичність передачі листя вражає: ювелір передав не лише загальну форму віялоподібних листків, а й надав їм відповідної фактури – листок утворюють сотні голок, що зрослися в єдине ціле. Контури асиметричні, листок у середині кольє навіть має характерний розрив посередині. Реалістичність посилена також колоритом гарнітуру – листя вкриті кольоровою емаллю відповідно до раннього осіннього забарвлення: розтяжка від зеленої основи до жовтогарячих країв із коричневими вкрапленнями точно передає кольори живого листя, яке нещодавно почало жовтіти. Внизу кожного із трьох листків гарнітуру закріплено крихітний гранат, який нагадує маленьку комаху. Верхні частини і кольє, і сережок доповнені крупними овальними ограненими цитринами світло-жовтого кольору. Їхня форма нагадує насінини гінґо, але може бути потрактована і як краплини дощу. Варто зазначити, що загальна форма виробів та стилістика передачі плавних ліній кольє певним чином нагадують прикраси доби модерну, зокрема, вироби французьких ювелірів Рене Лаліка, Жоржа Фуке, Люсьєна Гайяра. Останній свого часу втілював натуралістичні листя гінґо у знаменитій шпильці для волосся, виготовленій із рогу та прикрашеній перлиною. Ця шпилька спричинила справжній ажіотаж та стала основою для численних реплік, які до нині періодично з'являються на популярних аукціонах. Нині листя гінґо набули надзвичайної популярності у творців прикрас – їх відтворюють у коштовних та кольорових металах, емалях, акрилових смолах, бісері та ін. Можливо, така популярність спричинена цікавою та водночас лаконічною формою. Можливо, має значення посилення боротьби за чистоту довкілля та звернення до історії планети Земля, втіленням історичної флори якої є саме гінґо.

Гарнітур «Липовий цвіт» (1986 р.) досконало передає мініатюрні квіти липи. Він складається з брошки, нашійної гривни та сережок, матеріали – срібло, топаз, хризоліти. Тут відсутні додаткові елементи декорування, увагу зосереджено саме на срібних квітах. Віталій Федорович досконало передав їхню структуру, деталізував фактуру при квіткового крилоподібного прикрасу. Єдиними додатковими вставками є крихітні зеленуваті хризоліти, розміщені на квітах і крупний блакитний топаз на основі суцвіття гривні. Вони здаються

краплинами соку, який активно виділяється всередині літа. Таким чином цей гарнітур набуває ще більшого натуралізму: від споглядання виникає відчуття липового запаху. Слід зазначити, що липовий цвіт, на відміну від інших квітів, не знайшов широкого відображення у ювелірному мистецтві. Можливо, це пов'язано із його порівняно невеликими розмірами й великою кількістю дрібних деталей, які важко відтворити у дорогоцінних металах. Не зважаючи на його цілющі та сакральні властивості, оспівані у численних легендах, липовий цвіт не знайшов широкого втілення в історичних ювелірних прикрасах, навіть у стилізованому вигляді. Деревина липи, натомість, була затребувана для різьблення та створення предметів побуту. Її часто обирали для написання ікон. В сучасному мистецтві створення прикрас квіти липи залишаються своєрідною *Terra Incognita*, звернення до якої є радше виключенням, ніж правилом. Проте липовий цвіт став затребуваним матеріалом для ювелірів-гальваністів, які створюють на його основі мідні, срібні та золоті прикраси у техніці гальваніки. Серед митців, які створюють прикраси із липовим цвітом слід назвати київську майстерню FLORA, мінську майстерню Ptaha, майстерню ConAMorArtJewelry з Санкт-Петербурга.

Гарнітур «Червень» 1981 р. стилізовано під образ коштовних бутоньєрок, популярних у XIX ст. Вони суміщали функцію дорогоцінної прикраси та кріплення для живих або штучних квітів. Бутоньєрки XIX ст. часто являли собою мініатюрне втілення коштовного ордену – високої державної відзнаки, який було не прийнято носити повсякденно. Але його символіка переносилась на дрібнішу й більш буденну прикрасу, таким чином власник ордену міг завжди демонструвати свій статус. Таку ідею чоловічої прикраси швидко перейняли дами, і на межі XIX–XX ст. з'являються численні дрібні прикраси у формі орденів та бутоньєрок. Розглядаючи докладніше гарнітур «Червень» хочеться звернути увагу на композицію і кольорову гамму його складових. Він складається із сережок та перстня, виготовлених із срібла та вкритих кольоровою емаллю. Силуети виробів нагадують мініатюрні букети, перев'язані стрічками. Основним концептуальним елементом гарнітуру є квітка – дзвіночок. Срібна основа нагадує форму кошика для квітів, а емаль надає предметам реалістичного забарвлення. Синьо-зелена розтяжка забарвлення квітів контрастує із червоним кольором стрічок, непокрите емаллю срібло виступає пасивним фоном для кольорових елементів. Слід акцентувати також кінетичність сережок: срібні квітки підвішені не стаціонарно, вони можуть рухатися, немов справжні живі дзвіночки. Звернення митців-ювелірів до кінетичних прикрас відоме з давніх давен, прикраси із рухомими квітами та плодами були надзвичайно популярними на території Давньої Греції. Численні зразки представлені у експозиції Музею історичних коштовностей України.

Гарнітур «Літній» (1977 р.) нагадує джерельце, оповите квітами. Він складається з сережок та каблучки. Матеріали: срібло, емаль, агат. Всередині кожного предмету

розміщується крупний світло-сірий агат із рожевуватими вкрапленнями. Довкола нього стеляться дрібні квіти волошок. Тут майстер також використав кольорову емаль – срібні деталі квітів розписані синім та зеленим кольором, утворюючи контрастну оправу для центральної вставки. В даному випадку оправу виступає повноцінним композиційним елементом для виробів, а не просто конструктивним допоміжним кріпленням. Варто відзначити ідеальний баланс між дрібними деталями оправу та масою центральних каменів. Підбір такого мінералу, як агат у даному випадку дав можливість створити цілісні гармонійні вироби, у яких забарвлення центральної вставки підкреслюється кольорами оправу. В ювелірному мистецтві спостерігається розділення функції оправу на суто конструктивну, позбавлену змістовно-композиційного навантаження і рівноцінну до вставки, насичену змістовними та декоративними елементами (Удовиченко, 2019, с. 265). Велике значення у формуванні загальної концепції виробу має масштабна, колористична й фактурна гармонія між вставкою і оправою, оскільки у разі невідповідності між цими складовими виникає візуальний дисонанс, втрачається цілісність сприйняття виробу.

Аналогічно виконаний гарнітур «Ранкові луки» (1976 р.), що складається із браслета, персня та сережок. Матеріали – срібло, емаль, аметист. Проте тут митець використав зовсім інший композиційний принцип: саме оправу відведена основна змістова роль. Її формує складний рослинний орнамент, який охоплює по колу центральну деталь – крупний аметистовий кабошон. Він сприймається як велика квітка в оточенні менших; у глядача відразу ж виникає асоціація зі справжніми польовими луками, де одні квіти мають довге стебло й височать над іншими. Тендітні срібні лінії стебел ненав’язливо відтіняють яскраві кольори квітів та листя. Колорит виробів обмежений холодною гамою – сіро-біле срібло, світло-бузкові аметисти, бірюзово-блакитна й темно-синя емаль. Такі кольори мають луки перед самим світанком, коли сонце ось-ось зійде, щоб осяяти довколишній світ золотистими барвами. Ранковий туман ще стелиться, надаючи рослинам сріблястих відтінків. Крізь листики і квіти просвічується тіло, таким чином прикраси стають подібними до мініатюрних вінків. Сережки складаються із двох сегментів – крупної декоративної підвіски, оформленої за таким же принципом, як браслет і перстень, та конструктивної деталі кріплення, зовнішня частина якої вкрита декором із крихтих квіток та листків. Нижній сегмент, колихаючись відповідно до рухів голови, утворює ілюзію колихання степових трав від подиху вітру.

Абсолютно протилежний принцип художнього трактування представлений у наступних виробах, що втілюють напрям стилізації, узагальнення. Тут відсутнє реалістичне втілення рослинних елементів, натомість передані візуальні асоціації. Іноді майстер дотримується загальної форми рослини, іноді нівелює навіть її; замінюючи звичайний силует на образну структуру.

Зокрема у серії брошок «Квіти у жезлах Меркурія» (2013 р.), представлених на виставці «Тендітна мить торкає вічність» квіти передані за допомогою графічного контуру, який асоціативно нагадує букет. Використаємо умовні назви «Брошка 1» та «Брошка 2», оскільки автор поєднав їх у єдину серію, не давши персональних назв. Матеріали: «Брошка 1» – моховий агат, срібло, золото, перламутр, гранати, аметист; «Брошка 2» – срібло, золото, агат, моріон, гранат. Сама є форма жезлів може сприйматися, як ваза. Образи квітів підтримують також кольори каменів, інкрустованих у золоті й срібні стеблі. «Брошка 1» містить аметистові й гранатові «квіти», натомість «Брошка 2» – лише гранатові. Втім, брошку із вставкою мохового агату можна потрактувати інакше: сам по собі такий камінь асоціюється із мохом, про що свідчить його назва. Можна провести асоціацію із крихітними лісовими квітами, що виростають на вкритих мохом коріннях дерев.

Гарнітур «Ніжність» (1985 р.), що складається із брошки та сережок, представляє стилізовані стебла із листками та квітами, які ніби оповили конструктивні елементи оправ. Матеріали: золоти, цирконій, аметисти. Тут немає досконалої реалістичної передачі квітів або листків, натомість їх структура передається завдяки вигнутим рисуночним лініям та вставкам огранених каменів. Концепція виробу орієнтується на візуальне сприйняття: глядач вбачає у м'яких прогинах стебел та дрібних листочках тендітність, крихкість й ніжність природного світу. Працюють певні психологічні асоціації, що ґрунтуються на вже традиційних уявленнях про передачу внутрішнього стану людини засобами мистецтва. Відсутність гострих кутів й надмірного навантаження декоративних елементів формує уяву про легкість та мінливість об'єкту зображення, його позитивний вплив на енергетику. Звернення до тематики в'юнких рослин та рослин, що мають плавні лінії листя або квітів активізувалося у образотворчому і ювелірному мистецтві в другій половині XIX – на початку XX ст. У добу модерну прикраси із листям чи квітами заокруглених форм набули надзвичайної популярності. Розглядаючи гарнітур «Ніжність», звернемо увагу на композиційні особливості його складових. Брошка не має суцільної основи – крізь неї просвічується матеріал, на якому її закріплено. Таким чином виникає асоціація з в'юнкими рослинами, що пробиваються крізь тканину й огортають її. Сережки більш композиційно навантажені та деталізовані: широкі стебла переходять у крупні листки та масштабні квітки-камені. Вони пропорційно невеликі, але містять майже таку ж кількість декоративних елементів, як і крупніша брошка. Це викликає певний дисонанс між предметами одного гарнітуру, проте слід враховувати той факт, що при використанні вони мають знаходитися на значній відстані одне від одного, а отже, таке неспівпадіння не впадає в око.

Подібний художній принцип використано у браслеті із бірюзою, створеному наприкінці 1980-х рр. Він не має назви. Матеріали: золото, бірюза, рубіни, діаманти. Але, на відміну від брошки з гарнітуру «Ніжність» тут є крупний центральний елемент – бірюзова вставка, і вся



композиція вибудована довкола неї. Округла овальна форма вставки вдало підтримується гнучкими лініями золотих стебел, невеликі рубіни ефектно відтіняють її прохолодний блакитний колір, не привертаючи до себе надмірної уваги. Діаманти радше підтримують її прохолодний відтінок. Візуальна асоціація, яка виникла у мене під час споглядання цього браслета – невеликий штучний ставок у парку, оповитий в'юнкими стеблами, на яких тремтить тендітна ранкова роса. Контрастний колорит виробу, вибір матеріалів, наближують його концепцію саме до доглянутого паркового ставка правильної форми, оточеного окультуреними рослинами. На відміну від предметів гарнітура «Літній» тут немає тьмяних відтінків польових квітів, немає хаотичного забарвлення центрального елемента. Все здається чітким і підпорядкованим певній ідеї. І, хоча абсолютна симетрія відсутня – все одно браслет здається симетричним.

Окремо варто розглянути персні та каблучки митця. Каблучки «Весна 1» і «Весна 2» (1980-ті рр.) також в стилізованій формі передають рослинність. Матеріали: золото, хризопраз, діаманти. Крупні хризопрази візуально асоціюються із зеленими бруньками, які от-от перетворяться на пишні листя. Натуралістичні елементи присутні лише в деталях оправ, які у даному випадку виступають пасивним тлом та суто конструктивними елементами кріплення із незначним декоративним оформленням. Вони оточують насичено-зелені камені яскравими жовтими лініями, які підкреслюють глибину зеленого кольору. При цьому не привертають до себе надмірної уваги. Каблучка «Ніжність» (1984 р.) відтворює форму невеликої квітки із вигнутим листям. Матеріали – срібло, бурштин, емаль. Про реалістичність передачі квітки свідчить загальна форма центральної композиції. Варто зазначити, що вона певним чином нагадує геральдичну символіку – знамениті французькі лілії; це значно посилює асоціації з реальними рослинами та формує принцип «стилізації стилізованого»: адже сам геральдичний символ вже є узагальненою реплікою природної квітки. Колорит каблучки порівняно стриманий: найбільшу увагу привертає до себе темно-охристий бурштин, який відтіняють лінії срібла та насичено-синьої емалі. Аналогічний композиційний принцип Віталій Хоменко втілює ще у одній каблучці, створеній у 1980-ті рр. Матеріали – золото, емаль, рубін, діамант. Центральна частина так само нагадує геральдичну лілію, проте колорит значно яскравіший та контрастніший, внаслідок чого додатково посилюється відчуття геральдичної символіки. Червоний рубін у золотій оправі із чорними листками, доповненими крихітними діамантами викликає візуальне відчуття королівської розкоші й багатства. Це не дика лісова квітка – це окультурена садова квітка, вишукана, примхлива, звикла до догляду і милування.

Цікавий силует має кільце із чорними коралами (2000-ні рр.), яке не має назви. Матеріали: чорний корал, золото, рубіни, алмази. Сама по собі форма коралів нагадує рослини, тому асоціація із світом флори виникає сама собою. Чорний корал – досить рідкісний матеріал для вітчизняного ювелірного мистецтва. Найвідоміші родовища чорних коралів знаходяться біля

узбережжя о. Куба та Гавайських островів, де чорний корал Антіпатарія має статус національного символу та прирівняний до коштовного каменю. Втім, ареал їх розповсюдження досить широкий: вони поширені фактично в усіх океанах, але здебільшого можуть існувати на великих глибинах там, де присутні стрімкі течії. Антіпатарії найсильніше реагують на забруднення оточуючого середовища, що призводить до масових смертей колоній. Внаслідок цього у багатьох державах видобуток чорних коралів заборонений, а отже, їх ціна стрімко зростає. Втім, варто відзначити й те, що чорні корали традиційно менш затребувані для українського ювелірного мистецтва, оскільки історично тут сформувалося певне уявлення про корали. Насичена червона й оранжева гамма вважалися втіленням здоров'я, багатства й добробуту. Вицвітання, втрата або пошкодження коралів вважалися поганою прикметою. Чорний колір коралів, радше за все, не міг здобути народну любов й увійти до національної культурної традиції через сакральні асоціації, якими народ наділяв корали. Специфічна форма необроблених гілок прирівнювалася до серцево-судинної системи, саме тому цінувався насичений червоний колір. Чорні корали, напевно, асоціювалися з нещастями і хворобами, тому їх практично немає у традиційних коралових прикрасах, за винятком поодиноких намистин. Проте у другій половині XX ст. інтерес до чорних коралів на території України став зростати; це пов'язано, певною мірою, із стратегічним партнерством СРСР та Республіки Куба. Проте зростаючий інтерес до чорних коралів не лише на радянських територіях, а й у світі загалом призводив до їх знищення, яке посилювалося погіршенням екологічної ситуації. Тому даний виріб можна трактувати, як втілення екологічного проекту. Перед глядачами ніби постає вечірній зимовий ліс – рубіни здаються червоними відблисками на голих почорнілих стовбурах дерев. Подекуди видніються снігові шапки – прозорі білі алмази. Золота основа складається з окремих сегментів, поєднаних між собою й вставками за допомогою дрібних рухомих деталей. Жовте золото підтримує насичений теплий колір рубінів, воно також здається сонячними променями.

Розглядаючи вироби Віталія Хоменка можна відзначити унікальне авторське вміння не лише передати зовнішній образ рослини, а й ареол асоціацій, сформований довкола них людською уявою. Ювелір залучає до свого арсеналу виражальних засобів мінерали оброблених й природних форм, які відповідають структурі рослини й концепції виробу. Передаючи художньою мовою рослинні форми, митець продовжує давню тенденцію флористичних мотивів, використовуючи вже традиційні принципи стилізації та власні, авторські.

Натуралістичне чи стилізоване зображення рослин залишається одним із найпопулярніших сюжетів у сучасному ювелірному мистецтві. Це пов'язано з лаконічністю та пізнаваністю їх форм а також із філософським баченням екологічної ситуації на планеті. Оновлюються матеріали, техніки, засоби візуальної виразності. Можна стверджувати, що світ флори вже кілька тисячоліть займає панівне місце серед мотивів зображення.

### Джерела і література.

Триколенко С. Природні мотиви у творчості молодих ювелірів // Актуальні проблеми в системі освіти: загальноосвітній навчальний заклад – доуніверситетська підготовка – вищий навчальний заклад. Матеріали III Всеукраїнської науково-практичної конференції. – К., 2018. – С. 264-266.

Удовиченко І. Формування колекції сучасного ювелірного мистецтва: історія та перспективи // Науковий вісник НМІУ. – Вип. 5. – К., 2019. – С. 241-255

[https://goldenukr.com.ua/?page\\_id=2151](https://goldenukr.com.ua/?page_id=2151)



Гарнітур "Липовий цвіт"



Гарнітур "Червень"



Гарнітур "Ранкові луки"



Гарнітур "Нижність"

**ХУДОЖНИК – ЮВЕЛІР ЯК СВІДОК ЧАСУ.  
ЗА МАТЕРІАЛАМИ ВИСТАВКИ ВІТАЛІЯ ФЕДОРОВИЧА ХОМЕНКА  
«СПІРАЛЬ ЧАСУ»**

*У статті досліджено творчий шлях художника-ювеліра, голови секції декоративно-прикладного мистецтва Київської організації Національної спілки художників України, ініціатора численних ювелірних та емальєрних виставок і мистецьких подій в Україні Віталія Федоровича Хоменка. В науковий обіг вводяться як ювелірні твори В. Ф. Хоменка, що зберігаються в колекції МІКУ, так і твори з приватних колекцій, які були відібрані для виставки «Спіраль часу» в Музеї історичних коштовностей України.*

*Ключові слова: ювелірне мистецтво України, історія XX - XXI століття, Віталій Федорович Хоменко, музейна колекція, виставка «Спіраль часу», Музей історичних коштовностей України.*

В колекції «Ювелірне мистецтво другої половини XX – початку XXI століття» Музею історичних коштовностей України зберігається 18 ювелірних творів (31 одиниця зберігання) В. Ф. Хоменка.

Віталій Федорович Хоменко – відомий український художник-ювелір, емальєр, член Національної спілки художників України, організатор численних виставок, пленерів, творчих груп, мистецьких симпозіумів, класик українського ювелірного мистецтва. Його творчість досліджували Л. Пасічник, Т. Кара-Васильєва, З. Чегусова, Р. Шмагало.

В. Ф. Хоменко був одним з ініціаторів проведення виставки сучасного ювелірного мистецтва в МІКУ, яка стала початком формування групи колекції «Ювелірне мистецтво другої половини XX – початку XXI століття» в музеї. Під час дослідження процесу формування цієї групи колекції автором було проведено перше інтерв'ю з В.Ф.Хоменком (Інтерв'ю з В. Ф. Хоменком, 2019) та опубліковані матеріали дослідження (Удовиченко, 2019). В статті був описаний період з 1979 по 1982 р., коли ювеліри отримали дозвіл на роботу зі сріблом, і почала формуватися колекція сучасного ювелірного мистецтва в МІКУ.

В 2020 р. В.Ф. Хоменко святкував 75-ліття, і до ювілею художника була організована виставка «Спіраль часу». Твори художника експонувалися в залі № 9 Музею історичних коштовностей України з 20 жовтня по 20 грудня. Виставка стала приводом для поглибленого вивчення його творчості, тому було проведено додаткове інтерв'ювання (Інтерв'ю з В. Ф. Хоменком, 2020) та створено альбом по творчості художника (Спіраль часу, 2021). До альбому увійшли фотографії 60 творів автора, серед них усі твори В. Ф. Хоменка, які зберігаються в колекції Музею історичних коштовностей України<sup>58</sup>.

---

<sup>58</sup> Далі – МІКУ.



В цьому дослідженні подані матеріали по творчості В. Ф. Хоменка як художника-ювеліра (не увійшли матеріали по емальєрній справі), а також публікуються експонати виставки «Спіраль часу».

Віталій Федорович Хоменко народився 10 травня 1945 р. в родині Федора Тимофійовича та Олександри Іванівни (у дівоцтві Лістарова) Хоменків у с. Великополовецьке Сквирського району Київської області. Родина Федора Тимофійовича мешкала в Києві за адресою вул. Басейна, 10. Коли Федір Тимофійович повернувся з армії (служив у прикордонних військах на Кушці) і облаштувався у Києві, то забрав родину з Великополовецького до Києва.

Віталій був однією дитиною в родині, навчався в школі № 110 (Голосіївський район м. Києва), з дитинства любив малювати. В журналах, які виписувала родина, часто були репродукції картин відомих художників, і юнак залюбки їх перемальовував, а також пробував малювати з натури.

Коли Віталій вчився у 8 класі, один з його ескізів (це був ескіз «Батько, який спить») побачив сусід, студент Київського художнього інституту (тепер – Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури) Юрій Митрохін<sup>59</sup>. Він помітив талант юнака і порадив отримати художню освіту. Віталій прислухався до поради, але його спроба вступити до художнього училища<sup>60</sup> зазнала невдачі – він не пройшов за конкурсом. Аналізуючи свій життєвий шлях, ювелір зазначає, що ця невдача мала позитивні наслідки, бо він отримав багатий життєвий досвід, який допоміг йому відбутися як митцю.

Після спроби вступити до училища В. Хоменко відвідував Лаврські художні майстерні. Оскільки він не пройшов за конкурсом в художнє училище, то за умови звільнення місця, був би зарахований до навчального закладу. Але місце не звільнилося, і 7 серпня 1962 р. В. Хоменко був зарахований учнем слюсаря на військовий завод.

У трудовій книжці зазначено назву підприємства «Организация п/я 1» (Інтерв'ю з В. Ф. Хоменком, 2020, арк. 15). «П/я» (поштова скринька) – це відкрите службове найменування заводів, підприємств і організацій оборонного характеру, формувань, прийняте в СРСР для відкритого поштового листування із зазначенням міста. В 1966 р. це підприємство мало назву «Комуніст», а з 1991 р. – «Радар».

Це був час перегонів озброєнь, військові підприємства мали найкраще матеріальне забезпечення, там застосовували новітні технології та матеріали. Віталій отримав практичні навички роботи з металом: робота на станках, пресах, бляшані роботи, монтування,

---

<sup>59</sup> Юрій Михайлович Митрохін (1933–1998 рр.) – київський художник, графік. Працював художником у журналах «Барвінок», «Піонерія», «Зміна», викладач рисунку і живопису Республіканського заочного технологічного технікуму.

<sup>60</sup> В 1949 р. – Училище прикладного мистецтва, з 1963 р. – Художньо-промисловий технікум.

зварювання, пайка, отримав знання з матеріалознавства та технологій. Він працював з міддю, сріблом, золотом, навіть титаном, який тоді був майже невідомим металом, оскільки промисловий спосіб видобутку титану був розроблений лише у 40-х рр. XX ст. В 1969 р. В. Хоменко отримав IV розряд слюсаря-бляхаря.

На заводі він спробував робити прикраси. Першим твором була брошка з двома агатами, купленими в комісійному магазині. Цей творчий досвід знайшов продовження, і Віталій реалізував свій потенціал у виготовленні художніх виробів з металу: прикрас та свічників.

В 1965 р. Віталій Хоменко одружився. Дружина ювеліра Олена Дроздова<sup>61</sup>, художниця за фахом, впливала на його художній розвиток, підтримувала творчі пошуки. В 1966 р. у подружжя народився син Юрій (Інтерв'ю з В.Ф. Хоменком, 2020, арк. 7).

Художній фах дружини дозволив їй оцінити потенціал чоловіка, тому вона порадила Віталію показати свої роботи в Спільці художників України. В спільці твори В. Ф.Хоменка зацікавили Михайла Романишина<sup>62</sup>, який в той час мав посаду голови Київської спілки художників, та мистецтвознавця Ірину Бариш-Тищенко<sup>63</sup> (Інтерв'ю з В. Ф. Хоменком, 2020, арк. 22), яка опікувалася художниками декоративно-прикладного мистецтва.

З 1968 р. Віталій Федорович почав відвідувати секцію декоративно-прикладного мистецтва (тоді Спілка художників разом зі Спілкою кінематографістів розміщувалася в триповерховому будинку на розі вул. Костьольної та Майдану Незалежності) і познайомився з художниками по склу, по дереву, по металу. Цей життєвий період був дуже плідним для художника-ювеліра: «На засіданнях секції ми обговорювали майбутні виставки, роздивлялися ескізи художників, які починали щось робити. Це було так дружньо, доброзичливо... Радилися... Мені це дуже подобалося, я потрапив у свою стихію» (Інтерв'ю з В. Ф.Хоменком, 2020, арк. 6).

За два роки В. Ф. Хоменко підготував твори для своєї першої вагової виставки. Це була Республіканська виставка українського народного декоративного мистецтва, присвячена 100-річчю від народження В. І. Леніна (Республіканська виставка, 1973).

---

<sup>61</sup> Олена Сергіївна Дроздова (1939 р.н.) – художниця, живописець, член НСХУ з 1976 р., з 1963 по 1989 рр. викладач Державної художньої середньої школи ім. Т. Г. Шевченка. Твори зберігаються в Національному художньому музеї України, Донецькому художньому музеї, Лубенському краєзнавчому музеї (Полтавська обл.), Старобешівському меморіальному музеї П. Ангеліної (Донецька обл.).

<sup>62</sup> Михайло Миколайович Романишин (1933–1999 рр.) – український художник, член Спілки художників України з 1965 р. Заслужений діяч мистецтв УРСР з 1976 р. Народний художник України з 1991 р. З кінця 1980-х рр. очолював Національний художній музей України.

<sup>63</sup> Ірина Андріївна Бариш-Тищенко (1942 р.н.) – мистецтвознавець, член НСХУ з 1999 р.

В кінці 1960-х рр. святкування 100-ліття В. І. Леніна було головною подією для митців СРСР, зокрема українських: «Протягом останніх років Спілка художників УРСР спрямовувала всю свою ідейно-творчу діяльність на підготовку до всенародного свята – 100-річчя з дня народження В. І. Леніна. Постанова ЦК КПРС «Про підготовку до 100-річчя з дня народження В.І.Леніна» і Постанова квітневого (1969 року) Пленуму ЦК КП України були цінними дороговказами у цій великій і напруженій роботі» (Верба, 1970, с. 2).

З одного боку Спілка художників голосно озвучувала партійні лозунги, з іншого боку – вимагала «загострення у свідомості кожного митця почуття відповідальності за глибину задуму, життєву і мистецьку правду образів, переконливість їх пластичного втілення» (Верба, 1970, с. 3).

Такі суперечливі базові вимоги призводили до того, що художники того часу мали вибрати одну з небагатьох можливих позицій. Перша – щиро іти «за дороговказом», друга – формально слідувати вимогам, втрачаючи мистецьку правду, третя – втілювати правдиві образи без протистояння з владою, четверта – іти на відкритий конфлікт.

Щоб зробити внесок у розвиток мистецтва митець має бути не лише художньо обдарованим, а й щирим. Щирі оспівувачі комунізму, напевно, теж залишаться в історії як голос тієї системи. Позиція протистояння владі породжувала дисидентів, які творили яскраво, але недовго. Шанс на довге творче життя мали митці, у творах яких звучали вічні теми: природи, краси, гармонії, космосу. Ювелірні твори В. Ф. Хоменка переважно розкривають саме такі теми, тому його можна віднести до цієї групи радянських художників.

На Республіканській виставці українського народного декоративного мистецтва, присвяченій 100-річчю від народження В. І. Леніна, були представлені розділи: килимарство, ткацтво, промислове ткацтво, вишивка, різьбярство, майоліка, фарфор, фаянс, скло, декоративні розписи, метал (Республіканська виставка, 1973). Серед ювелірів, які репрезентували художній метал, були: Володимир Олексійович Вірачев, Юрій Андрійович Мазуренко, Наум Юхимович Жданов, Іван Юстинович Тинкалюк, Федір Васильович Шмадюк, Петро Григорович Якубук (Республіканська виставка, 1973, с. 144 -149).

В. Ф. Хоменко на свою першу виставку надав такі ювелірні твори: брошку (срібло, яшма, чернь; 1970 р.); жіночі прикраси (срібло, ріг, чернь; 1970 р.); жіночі прикраси (срібло, чернь; 1970 р.); запонки (срібло, чернь; 1968 р.) (Республіканська виставка, 1973, с. 148-149).

Із списку творів, представлених на виставку, видно, що однією із ювелірних технік, якій надавав перевагу художник в той період творчості, була техніка черні.

В наступному році (1971 р.) Віталій Федорович брав участь у художній виставці, присвяченій століттю від дня народження Лесі Українки. Ювелірне мистецтво на цій виставці представляли: Валентин Миколайович Горпенюк (м. Київ), Пранас Антонович

Грунскіс (м. Київ), Володимир Павлович Друзенко (м. Київ), Юрій Євгенович Мамолат (м. Київ) (Республіканська виставка, 1972, с. 74-75).

В. Ф. Хоменко надав на цю виставку: набір жіночих прикрас, який складався з двох предметів (срібло, лазурит, зернь, скань; 1971 р.); брошку (срібло, аметист; 1971 р.); кулон та перстень (срібло, сердолік; 1971 р.); перстень (срібло, сердолік; 1971 р.) (Республіканська виставка, 1972, с. 75).

Після цих двох виставок В. Ф. Хоменко звернувся в Спілку художників з проханням надати рекомендації на роботу на Київську ювелірну фабрику. Отримавши рекомендації, Віталій Федорович познайомився з директором Г. П. Неждановим<sup>64</sup>, який схвалив кандидатуру нового співробітника, і В. Ф. Хоменко був зарахований на посаду художника-модельєра.

Слід зазначити, що перехід з військового підприємства був не вигідним в матеріальному плані. На заводі Віталій мав високий розряд, і його зарплата становила 220 карбованців, а на новому місці роботи оклад був значно меншим – 127 карбованців. Але головним для нього була творчість, тому вибір був зроблений впевнено. З 1 червня 1972 по 24 грудня 1975 р. художник працював на Київській ювелірній фабриці.

В. Ф. Хоменко почав працювати на Київській ювелірній фабриці, коли майстерні розташовувалися на Бессарабці. Це було приміщення першого поверху будинку № 1 по вул. Шота Руставелі, де до війни розміщувалася крамниця господарських товарів – саме сюди влітку 1944 р. після евакуації до м. Свердловськ (нині Єкатеринбург) повернули фабрику (Матюх, 2006, с. 98).

Час, коли на фабриці працював В. Ф. Хоменко, був одним з найбільш успішних періодів для підприємства. «В 1972 році обсяг випуску ювелірної продукції фабрики зростає майже в п'ять разів», «вироби підприємства з успіхом експонуються на міжнародних виставках у Малайзії, Швейцарії, Японії» (Матюх, 2006, с. 105).

В 1972 р. на підприємстві сталося дві великі події. По-перше, Київську ювелірну фабрику Союзювелірпрому наказом Міністерства приладобудування, засобів автоматизації та систем управління СРСР від 20 липня 1972 р. було перейменовано на Київський ювелірний завод. По-друге, завод отримав нове приміщення по вул. Голосіївській, 41. «Перше враження кожного, хто вперше переступив поріг нового корпусу, було схожим на відвідини казки: просторі світлі цехи, новітнє обладнання. Молоді ювеліри, які почали свій трудовий стаж у цих стінах, навряд чи могли уявити, що зовсім недавно їхнім старшим колегам слугував за верстат грубо збитий стіл, до країв якого для збирання дорогоцінного пилу прибивалося щось подібне до шкіряного фартуха, а паяли прикраси... полум'ям каганця» (Матюх, 2006, с. 106).

---

<sup>64</sup> Геннадій Прохорович Нежданов (1924–1980) – директор КЮЗа з 1963 по 1975 р.



Для В. Ф. Хоменко 1972 р. був плідним. Серед здобутків художника-ювеліра – гарнітур «Збруч» (кольє, каблучка) (Спіраль часу, 2021, с. 16-17), який був закуплений до Музеїв Московського Кремля<sup>65</sup>.

Як художник-модельєр Віталій Федорович створював ескізи [Спіраль часу, 2021, с. 11]. Коли ескізи віддавали майстру, художник приходив в цех, сідав за верстак і показував майстру, як краще втілити задум в матеріалі. Така творча взаємодія давала можливість отримати найкращий результат.

Працюючи на заводі, В. Ф. Хоменко вдосконалював свою майстерність, вчився, брав участь у виставках. В 1970-х рр. в Україні був брак як фахівців з ювелірного мистецтва, які могли б поділитися досвідом, так і літератури на тему. Художники-ювеліри вчилися на зразках історичної торевики та в процесі виготовлення творів. Найбільшим викликом для ювелірів були виставки: «Орієнтир тоді був який? Створювали роботи для виставки республіканської. Потім відбирали роботи для виставки всесоюзної в Москві на Манежі» (Інтерв'ю з В. Ф. Хоменком, 2020, арк. 6).

На художній розвиток ювеліра впливали зустрічі з дослідниками цього виду мистецтва. Орієнтовно в 1973-1974 рр. під час семінару Віталій Федорович познайомився з відомою дослідницею золотарства – Мариною Постніковою-Лосєвою<sup>66</sup>. Для учасників семінару організували екскурсію у відділ коштовних металів Державного історичного музею (м. Москва) «Вона [Постнікова-Лосєва] почала цікавитися, звідки приїхали, хто що робить. Говорить, у вас в Києві такі матеріали є з ювелірного мистецтва... І список майстерень, і клейма, і взагалі, до революції там був центр ювелірного мистецтва. Розповідала, які були майстерні, де знаходилися ... Ми з нею сіли, і вона мені приділила дуже багато уваги. Вона така старенька-старенька була.» (Інтерв'ю з В. Ф. Хоменком, 2020, арк. 7).

Серед пам'ятних зустрічей зі знавцями ювелірного мистецтва – знайомство з Галиною Смородіною<sup>67</sup>. Під час поїздок до Києва вона двічі зустрічалася із Віталієм Федоровичем.

---

<sup>65</sup> Інформація про наявність гарнітура в Музеях Московського Кремля підтверджена листом від 26.04.2021 р. старшої наукової співробітниці відділу наукового збереження «Оружейная палата» Ларисою Пешехоною.

<sup>66</sup> Марина Михайлівна Постнікова (1901–1985) - радянський мистецтвознавець і музейний діяч, видатний дослідник ювелірного мистецтва, доктор мистецтвознавства (1971), автор понад 50 робіт.

<sup>67</sup> Галина Григорівна Смородінова – мистецтвознавець, з 1969 року співробітниця Історичного музею (Москва), провідний науковий співробітник відділу коштовних металів, автор понад 100 публікацій, присвячених ювелірному мистецтву.

На творчий почерк художника впливали художники-ювеліри з Ленінграду та Свердловська<sup>68</sup>: В. М. Храмцов<sup>69</sup>, Л. Ф. Устьянцев<sup>70</sup>, Н. О. Стаценкова<sup>71</sup>.

В 1974 році журнал «Україна» опублікував статтю «Майстри філіграні» (Першин, 1974, с. 12). «Київський ювелірний завод. Це підприємство починається з майстерні, де працюють художники-модельєри. Їхнє завдання – спираючись на народні традиції, розвивати ювелірне мистецтво». На фотографіях до статті – Віталій Хоменко та його твори, що свідчить про провідну роль молодого художника на Київському ювелірному заводі.

Протягом 1970-1980-х рр. В. Ф. Хоменко брав участь у великій кількості виставкових проектів<sup>72</sup>.

В. Ф. Хоменко був учасником Виставки народного декоративного мистецтва Української РСР, присвяченої 50-річчю утворення СРСР (Республіканська виставка, 1974, с. 48), яка пройшла з 14 грудня 1972 року по 24 січня 1973 року у приміщенні Республіканського виставкового павільйону з творами:

- Набір жіночих прикрас (2 предмети). Метал, халцедон, корал. 1972 р.
- Брошка. Метал, аметистова щітка. 1972 р.
- Брошка та перстень. Метал, халцедон. 1972 р.
- Набір жіночих прикрас (4 предмети). Метал, нефрит. 1972 р.
- Набір жіночих прикрас (4 предмети). Метал, агат. 1972 р.

В жовтні – лютому 1974 р. відбулася Республіканська художня виставка, присвячена 30-річчю визволення Радянської України від німецько-фашистських загарбників. Для цієї виставки (Республіканська художня виставка, 1976, с. 104) В.Ф.Хоменко підготував такі твори:

- Брошка «Вечірня». Срібло, філігрань, аметистова щітка. 1974 р.
- Заколка для волосся. Срібло, емаль, аметист, аквамарин. 1974 р.

На Республіканській художній виставці «Ми будемо комунізм», присвяченій XXVI з'їзду КПРС та XXVI з'їзду компартії України, яка відбулася в Республіканському виставковому павільйоні та в Республіканському будинку художників у лютому-березні 1981 р художник-ювелір представив (Республіканська художня виставка, 1982, с. 61):

- Гарнітур «Серпень» (перстень, сережки). Срібло, емаль, агат. 1977 р.
- Перстень «Після дощу». Срібло, аметист. 1978 р.
- Перстень «Привіт». Срібло, хризопраз. 1978 р.

---

<sup>68</sup> Свердловськ – нині місто Єкатеринбург в Росії.

<sup>69</sup> Владислав Михайлович Храмцов (1932–2006) – художник-ювелір з Єкатеринбурга, один із засновників уральської ювелірної школи.

<sup>70</sup> Леонід Федорович Устьянцев (1930–2008) – художник-ювелір з Єкатеринбурга, один із засновників уральської ювелірної школи.

<sup>71</sup> Надія Олександрівна Стаценкова (1934 р.н.) - художник Свердловського ювелірного заводу.

<sup>72</sup> Далі наведені виставки, участь у яких вдалося підтвердити опублікованими каталогами.

- Перстень. Срібло, аметист. 1980 р.

Для Республіканської художньої виставки «40 років Великої Перемоги», присвяченій перемозі Радянського Союзу у Другій світовій війні, яка експонувалася в Республіканському виставковому павільйоні та в Республіканському будинку художника з 27 квітня по 8 липня 1985 р. В. Ф. Хоменко підготував (Республіканська виставка, 1986, с. 65):

- Сережки «Клен». Срібло. 1985 р.
- Сережки «Лунник». Срібло. 1985 р.
- Сережки «Липа». Срібло. 1985 р.

Традицію проведення великих виставок в часи СРСР можна оцінювати по-різному. Беззаперечно позитивним було те, що художники мали можливість продемонструвати свою творчість, познайомитися з творчістю інших художників, на конкретних предметах побачити використання різних технік, матеріалів, що стимулювало розвиток ювелірного мистецтва, тим більше, що в Україні не було фахових навчальних закладів з підготовки ювелірів.

Якими б не були умови, творча натура прагне максимальної свободи самовираження. 24 грудня 1975 р. Віталій Хоменко звільнився з Київського ювелірного заводу за власним бажанням, а з 12 січня 1976 р. був зарахований художником-ювеліром для виконання творчих робіт за договорами на Київський живописно-скульптурний комбінат, який належав до Художнього фонду УРСР і розташовувався по вул. Васильківській, 74.

В 1977 р. В. Ф. Хоменко вступив до Спілки художників України, і з цього періоду діяв вже не лише як художник, а і як організатор мистецьких заходів. «Я зрозумів, що в Україні потрібно створювати ювелірну школу, свій напрямок, стиль. Здається, в 1976 р. (я тоді працював в Художньому фонді) запропонував провести симпозіум ювелірів СРСР... В Москві дали фінансування, відрядження художникам, щоб вони приїхали до Києва, обмінялися думками. В 1978 р. ми у Києві в Художньому фонді влаштували перший симпозіум. Було багато людей. Навіть Москва не повірила, що ми в Києві влаштували таку виставку. Я запропонував, щоб співробітники Ленінградського Науково-дослідного інституту «Ювеліпрому» читали лекції, дуже продуктивний захід вийшов» (Інтерв'ю з В. Ф. Хоменком, 2019, арк. 3-4).

Публікації того часу схиляють до думки про те, що цей масштабний захід в Києві відбувся не 1978, а 1981 р. Так в статті за 1984 р. наведено слова грузинського ювеліра Михаїла Цалкаламандзе: «Допомагають нам визначити свій напрямок в національному мистецтві робота творчих груп в Паланзі, яку організує СХ СРСР, і **поки що єдиний семінар художників-ювелірів**, який відбувся в Києві в 1981 році: на цих зустрічах був живий контакт зі спадщиною народів Радянського Союзу» (Бодрова, 1984, с. 8).

В цій же статті В. Ф. Хоменко дав такий коментар згаданого семінару: «Якщо говорити відверто, то у мене закрадаються сумніви в позитивному вирішенні проблем, які є у художників-ювелірів. Адже навіть перший семінар ювелірів у Києві, хоча і вдався сам по

собі, результатів не приніс. Матеріали виступів залишилися на папері, та і чи були вони прочитані взагалі керівництвом Художнього фонду СРСР?» (Бодрова, 1984, с. 8).

Проблемою для ювелірів тих часів залишалося те, що вони працювали переважно в мельхіорі (або в інших не коштовних матеріалах). Ювелірна творчість вимагає великих затрат часу. Це було причиною дисбалансу – дешевий матеріал не мав достатніх естетичних властивостей і не виправдовував тих затрат часу, який витрачається на складний ювелірний твір. Срібло, золото та коштовне каміння ще з часів Постанови ЦВК і РНК СРСР від 7 січня 1937 р. «Про угоди з валютними цінностями та про платежі в іноземній валюті» належали до категорії валютних цінностей, і весь рух таких цінностей був під жорстким контролем держави. Держбанк СРСР мав монополію на угоди з валютою та валютними цінностями.



**Рис. 1.** Ваза, створена В. Ф. Хоменком та І. В. Зарицьким до ювілею Л. І. Брежнєва. 1976 р. Срібло, кришталь.

В. Ф. Хоменко прагнув досконалості, тому спрямував свою енергію на те, щоб змінити ситуацію і на законних підставах як самостійний художник працювати зі сріблом<sup>73</sup>. Допомогли художнику як енергійність і наполегливість, так і знайомі, які з'явилися в партійній верхівці після створення подарунку на ювілей Л. І. Брежнєва (1976 р.). Кришталеву вазу в сріблі (рис. 1) ювелір створював разом з І. В. Зарицьким<sup>74</sup> за замовленням О. П. Ляшка<sup>75</sup>. Після виконання цього особливого замовлення понад два роки він займався оформленням документів і в 1979 р. отримав офіційний дозвіл на роботу зі сріблом.

<sup>73</sup> Виставкові твори дозволяли виготовляти в сріблі. Для цього В. Ф. Хоменко використовував столове срібло.

<sup>74</sup> Іван Васильович Зарицький (1929–2009) — художник по склу, заслужений художник УРСР, народний художник України.

<sup>75</sup> Олександр Павлович Ляшко (1915–2002) — український радянський державний діяч, голова Ради Міністрів УРСР (1972—1987)



Срібло надходило з Москви через Художній фонд. Існувала сувора звітність за використання коштовного металу. Протягом 12 місяців в 1981–1982 рр. в майстерні В. Ф. Хоменка працювали українські художники-ювеліри: по два ювеліри на місяць. На жаль, не вдалося встановити всіх ювелірів, які працювали в майстерні Хоменка. Відомо, що серед ювелірів були: Тамара Письменна, Олександр Письменний, Леонід Косигін, Сергій Серов, Юрій Федоров, Олександр Михальянц, Алла Погорецька, Анатолій Крюков, Юхим Жданов, Олександр Косенко, Наталія Косенко та інші.

Олександр Косенко<sup>76</sup> згадує (Інтерв'ю з О. О. Косенком, 2020, с. 6, 8), що про можливість протягом місяця працювати зі сріблом в майстерні Хоменка він дізнався від Віталія Федоровича під час творчої виставки-ярмарки. Оскільки ювеліри працювали в майстерні парами, то з ним поїхала дружина: ювелір Наталія Анатоліївна Косенко. Вона, як і чоловік, закінчила Красносільське училище художньої обробки металу.

Це був цікавий творчий період для молодих ювелірів. Подружжя Косенків створило прикраси, які тепер знаходяться в колекції Музею історичних коштовностей України: гарнітур «Травень» (гривна, інв. № ДМ-8130; каблучка, інв. № ДМ-8131) та сережки «Слов'янські» (інв. № ДМ-8132/1-2).

Олександр Косенко розповів про деякі особливості ідентифікації творів авторів цього творчого майданчику. Віталій Федорович Хоменко мав власне клеймо пробірного надзору і запропонував всім ювелірам, які працювали в майстерні, створити власне клеймо: «Я собі зробив клеймо стрижа. Це така птаха, як сяде на землю, то не може піднятися, воду на льоту п'є» (Інтерв'ю з О. О. Косенком, 2020, с. 8).

Прикраси ювелірів творчої групи В. Ф. Хоменка були якісними, цікавими творами, які потрібно було достойно представити суспільству. На той час завідувачем Музею історичних коштовностей України був Леонід Лаукарт<sup>77</sup> – новатор, ініціатор перших виставок МІКУ за кордоном. Саме в результаті домовленості між Віталієм Хоменком та Леонідом Лаукартом в 1982 р. в музеї була проведена перша виставка сучасного ювелірного мистецтва. З цієї виставки почалося формування групи колекції «Ювелірне мистецтво України другої половини ХХ – початку ХХІ століття» в МІКУ (Удовиченко, 2019, с. 241-255).

В статті за 24 січня 1982 р. про відкриття виставки наведено фрагмент інтерв'ю із Л. І. Лаукартом, який визначає місію ювелірного мистецтва як своєрідну мистецьку рефлексію свого часу: «Цінне у їх [ювелірів] творчості є те, що на основі відомих традицій вони прагнуть відбити нашу космічну еру. Колись нащадки, як ми сьогодні, матимуть підстави скласти уявлення про наші смаки, художні уподобання, зокрема, і на основі подібних прикрас» (Шевцова, 1982, с. 2).

---

<sup>76</sup> Олександр Олексійович Косенко (1949 р.н.) – український ювелір та художник декоративно-прикладного мистецтва з м. Дніпро.

<sup>77</sup> Леонід Іванович Лаукарт (1948 р.н.) – завідувач МІКУ з 1978 по 1991 р.

Момент фіксації у часовому потоці ознак власного часу, бажання передати ці ознаки нащадкам, є важливою характеристикою мистецтва, ювелірного зокрема. Це усвідомлював В. Ф. Хоменко, і на питання журналіста про те, що таке ювелірний твір, він відповів, що це «синтез емоцій і понять», спосіб самовираження художника. **«Ювелірне мистецтво має говорити про почуття наших сучасників, тоді воно дійде до нащадків як свідство нашого часу»** (Бодрова, 1984, с. 8).

У публікаціях 1980-х мистецтвознавці відмічали особливу виразність творів В. Ф. Хоменка: «Яскрава виразність творів В. Хоменка – в живописності кольорних рішень. Легкі і граціозні, побудовані на поєднанні емалі, каменю, металу, вони відзначаються витонченою емоційністю. Такі кольє «Збруч», гарнітур «Ранковий луг»<sup>78</sup>. В останньому ефект колірної вібрації досягається завдяки ажурній пластичній формі. Повітря, що заповнює прорізи в орнаменті, створює власний простір, підсилює світлоносність емалей та каменів» (Бариш-Тищенко, 1982, с. 24).

З вересня 1995 по жовтень 1996 р. В. Ф. Хоменко працював художником-реставратором по металу в орендному підприємстві Республіканська спеціальна науково-реставраційна проектно-виробнича майстерня по реставрації творів живопису. До нього за консультаціями зверталися історики, археологи. Так, під час дослідження території Десятинної церкви, були знайдені шиферні форми, які використовували для створення прикрас у техніці лиття на виплеск. В. Ф. Хоменко робив атрибуцію цих форм (Інтерв'ю з В. Ф. Хоменком, 2020, арк. 11).

З 1993 по 2001 р. В. Ф. Хоменко очолював секцію декоративно-прикладного мистецтва Київської організації Національної спілки художників України. Прагнучи об'єднати художників-ювелірів, він організовував мистецькі заходи, виставки.

Особливо вагомими проектами В. Ф. Хоменка, крім зазначеної виставки в Музеї історичних коштовностей України, були виставки в Національному музеї українського народного декоративного мистецтва.

Так, він був куратором концептуальної виставки «Десять грамів мелодії» (2010–2011 рр.), головною ідеєю якої було «утвердження цінності мистецтва єдиного і неповторного ювелірного твору, виконаного від «а» до «я» за споконвічними, класичними принципами» (Десять грамів мелодії). Також В. Ф. Хоменко автор ідеї та ініціатор виставкового проекту «КВАДРА міні-метал», започаткованого в 2014 р. (Всеукраїнська виставка, 2018).

Організаторська діяльність не стояла на заваді творчості: дослідники як кінця ХХ, так і початку ХХІ ст., вивчаючи творчість В. Ф. Хоменка, виділяють різні її грані. Так, відмічають особливе світовідчуття художника-ювеліра: «Виразна і різнопланова застосуванням художніх засобів творчість В. Хоменка позначена тонким природним світовідчуттям, що трансформується в образно-пластичних формах його виробів» (Пасічник, 2017, с. 111). Його

<sup>78</sup> В матеріалах останніх років та в документах МІКУ цей твір подається під назвою «Ранкові луки».

називають лідером у своїй сфері: «Київського ювеліра Віталія Хоменка справедливо вважають провідною фігурою в мистецтві художнього металу України останньої чверті ХХ ст., визнаним лідером вітчизняних професіоналів ювелірного та емальєрного мистецтва» (Кара-Васильєва, 2005, с. 259). Беззаперечна технічність провідного ювеліра дозволяє передати в ювелірних матеріалах творіння живої природи: «В роботах В. Хоменка (гарнітури «Ніжність», «Липовий цвіт») вдало імітується не лише фактура листя, а і квіти липи, які нагадують голчасті парасольки, всипані вставками з сапфірину та хризоліту» (Арустамян, 2002, с. 58).

Ювелірні твори В. Ф. Хоменка зберігаються не лише в Музеї історичних коштовностей України, а і в Національному музеї українського народного декоративного мистецтва, в музеях Угорщини, Російської Федерації, а також в приватних колекціях в Україні, Австралії, Англії, Канаді, Німеччині, Фінляндії.

В рік святкування 75-літнього ювілею Віталія Федоровича Хоменка Музей історичних коштовностей України провів персональну виставку **«Спіраль часу»**. Для виставки були відібрані 60 ювелірних творів, які представили різні періоди творчості художника та розкрили багатогранність його таланту як художника-ювеліра. Більшість відібраних для виставки творів експонувалися в залі № 9 (вітрини № 7 та № 8) з 20 жовтня по 20 грудня 2020 р., а також усі твори увійшли до альбому «Спіраль часу. Ювілейна виставка художника-ювеліра Віталія Федоровича Хоменка» (Спіраль часу, 2021).

Твори В. Ф. Хоменка вирізняють широта тематики та просторових рішень – ці ознаки були взяті за основу при створенні експозиційних груп предметів.

**Група № 1 «Пластичність форми»** складається з експонатів, яким притаманна особлива пластика форм. До цієї групи увійшли: каблучка «Дует» (золото, діаманти, берил, емаль; 2000-ні роки; з приватної колекції); каблучка «Фламенко» (золото, рубіни, діаманти, емаль; 1980-ті роки; з приватної колекції); каблучка (золото, рубін, діамант, емаль; 1980-ті роки; з приватної колекції); каблучка (золото, рубін, діаманти; 1980-ті роки; з приватної колекції); каблучка (золото, рубін, діамант, емаль; 1980-ті роки; з приватної колекції); каблучка «Ніжність» (срібло, бурштин; 1984 р.; з фондової колекції МІКУ, інв. № ДМ-8067); каблучка (золото, адуляр, діаманти, сапфіри, емаль; 1990-ті роки; з приватної колекції); гарнітур «Червень»: сережки, каблучка (срібло, емаль; 1981 р.; з фондової колекції МІКУ, інв. № ДМ-8064/1-3); гарнітур «Ранкові луки»: браслет, каблучка, сережки (срібло, емаль, аметист; 1976 р.; з фондової колекції МІКУ, інв. № ДМ-8069/1-4); брошка (срібло, аметистова щітка; 1974р.; з фондової колекції МІКУ, інв. № ДМ-8026); гарнітур «Ніжність»: брошка, сережки (золото, аметисти, цирконій; 1985 рік; з приватної колекції); кольє «Світанкова молитва» (золото, смарагди, діаманти, рутиловий кварц; 2019 рік; з приватної колекції); браслет (золото, бірюза, рубіни, діаманти; кінець 1980-х років; з приватної колекції); каблучка (золото, діаманти, чорна перлина; 1990-ті роки; з приватної колекції); каблучка «Весна-1»

(золото, хризопраз, діаманти; 1980-ті роки; з приватної колекції); каблучка «Весна-2» (золото, хризопраз, діаманти; 1980-ті роки; з приватної колекції); брошка «Спіраль часу» (золото, моховий опал, демантоїди, перламутр, адуляр, діаманти; 2000-ні роки; з приватної колекції) (рис. 2); каблучка «Пластика» (срібло, сердолік; 1980-ті роки; з фондової колекції МКУ, інв. № ДМ-8066); каблучка «Театральна» (срібло, аметист; 1980-ті роки; з фондової колекції МКУ, інв. № ДМ-8065); браслет «Святковий» (срібло, перламутр, гранати; 2012 рік; з приватної колекції); брошка «Комета Галлея» (срібло, рожевий кварц, перламутр; 1980-ті роки; з приватної колекції); брошка «Ніда» (срібло, перламутр, хризоліт; 1980-ті роки; з приватної колекції); брошка (срібло, гранати; 1980-ті роки; з приватної колекції); брошка (срібло, аметисти; 1980-ті роки; з приватної колекції); брошка (срібло, гранати, агат; 1980-ті роки; з приватної колекції); брошка (срібло, хромдіопсид, перламутр; 1980-ті роки; з приватної колекції).

### **Групу № 2 «Лаконічність форми»**

складає невелика група творів, які мають більш чіткий ритм, певну симетрію, деякий геометризм: каблучка (срібло, перламутр, перлина, емаль; 2000-ні роки; з приватної колекції); каблучка «Кульмінація» (срібло, золото, перламутр, рубіни, чорний корал; 2000-ні роки; з приватної колекції); каблучка «Джерело» (золото, аквамарин, діаманти; 2000-ні роки; з приватної колекції); каблучка (золото, рубін, діаманти; 2000-ні роки; з приватної колекції); каблучка (золото, смарагд, діаманти; 2000-ні роки; з приватної колекції); сережки «Па» (золото, перламутр, сапфіри, бірюза; 2000-ні роки; з приватної колекції); сережки «Балет» (рис. 3) (золото, перламутр, перли, діаманти, гранати, бірюза; 2000-ні роки; з приватної колекції).



Рис. 2. Брошка «Спіраль часу». Золото, моховий опал, демантоїди, перламутр, адуляр, діаманти. 2000-ні роки. З приватної колекції (фото Д.Клочка).



Рис. 3. Сережки «Балет». Золото, перламутр, перли, діаманти, гранати, бірюза. 2000-ні роки. З приватної колекції (фото Д.Клочка).



Кілька ювелірних творів нагадують про певний історичний період або мистецький стиль (наприклад, барокові форми гарнітуру «Зимова коляда»). Вони увійшли до складу **групи № 3 «Історичність форми та художнього образу»**: каблучка (золото, хризопраз; 2000-ні роки; з приватної колекції); каблучка «Антик-1» (золото, хризопраз, емаль; 2000-ні роки; з приватної колекції); каблучка «Антик-2» (золото; 2000-ні роки; з приватної колекції); браслет «Скіфія» (золото, срібло, діамант; 1990-ті роки; з приватної колекції); сережки «Сфінкс» (золото; 1990-ті роки; з приватної колекції); гарнітур «Зимова коляда»: брошка, сережки (рис. 4) (срібло, агат; 1972 р.; з фондової колекції МІКУ, інв. №№ ДМ-8023–ДМ-8025); гарнітур «Пам'яті Маршака»: каблучка, сережки (золото, діаманти, гранати; 2018 р.; з приватної колекції).



**Рис. 4.** Гарнітур «Зимова коляда»: брошка, сережки.  
Срібло, агат. 1972 р. З фондової колекції МІКУ,  
інв. №№ ДМ-8023–ДМ-8025 (фото Д.Клочка).

Природа займає вагоме місце у світосприйнятті художника, і **група № 4 «Природність форми та матеріалу»** доводить цю тезу або матеріалами, або формами. До цієї групи увійшли: гарнітур «Липовий цвіт»: сережки, брошка (срібло, хризоліти; 1986 р.; з приватної колекції); гарнітур «Липовий цвіт»: гривна, кліпси (срібло, сапфірини, кубічний цирконій; 1986 р.; з фондової колекції МІКУ, інв. №№ ДМ-8138, ДМ-8139/1-2); кольє «Коктебель» (срібло, галька, гранати, перли; 2017 р.; з приватної колекції); кольє «Мезозойські слайди» (срібло, яшма, гранати; 2018 р.; з приватної колекції); брошка «Вода, що тече» (срібло, аметист, опал; 2013 р.; з фондової колекції МІКУ, інв. № ДМ-9003); брошка «Осінні етюди» (срібло, опал, гранат; 2012 р.; з фондової колекції МІКУ, інв. № ДМ-9002); брошка «Блакитний ставок» (срібло, агат; 1986 р. з фондової колекції МІКУ, інв. № ДМ-8140); шпилька «Береги» (срібло, перла, морська черепашка; 1986 р.; з фондової колекції МІКУ, інв. № ДМ-8141); набір «Хмелю, мій хмелю»: фляжка, люлька, ніж (срібло, сталь, кістка,

дерево, пробка; 1976–1979 рр.; з фондової колекції МКУ, інв. № ДМ-8122/1-3); гарнітур «Літній»: сережки, каблучка (срібло, емаль, агат; 1977 р.; з фондової колекції МКУ, інв. № ДМ-8068/1-3); гарнітур «Аборигени планети Земля»: кольє, сережки (золото, срібло, топази, діаманти, емаль; 2012 р.; з приватної колекції); гарнітур «Аборигени планети Земля-2» (золото, срібло, цитрини, гранати, емаль; 2012 р.; з приватної колекції); кольє «Чорне і червоне» (рис. 5) (золото, чорний корал, рубіни, діаманти; 2000-ні роки; з приватної колекції).

В творчості художника є твори, які відсилають до конкретних подій або до міфів. Вони увійшли до складу **групи № 5 – «Міф та реальність у втіленні художнього образу»**: фібула з серії «Жезли Меркурія» (золото, срібло, агат, моріон, аметисти; 2013 р.; з приватної колекції); фібула з серії «Жезли Меркурія» (золото, срібло, агати, аметисти, перламутр; 2013 р.; з приватної колекції); фібула з серії «Жезли Меркурія» (золото, срібло, агати, аметисти, перламутр; 2013 р.; з приватної колекції). До складу цієї групи увійшли чотири брошки із серії «Агресивна перевага» (срібло, мідь, емаль, перли; 1988 р.), які після виставки «Спіраль часу» були подаровані В. Ф. Хоменком Музею історичних коштовностей України.



**Рис. 5.** Кольє «Чорне і червоне». Золото, чорний корал, рубіни, діаманти. 2000-ні роки. З приватної колекції (фото Д.Клочка).

Експонати виставки «Спіраль часу» по-різному освоюють час і простір завдяки глибоким **художнім образам**. Так, в гарнітурах із серії «Аборигени планети Земля» зображено рослину гінко-білоба, яка з'явилася за доби палеозою. Настрій триумфу життя, що пройшло крізь сотні мільйонів років, підкреслений насиченими кольорами гарячої емалі та коштовним каміням.

До минулого планети художник звертається також в ювелірному творі «Мезозойські слайди». Пейзажна яшма створює картину далекого минулого Землі з дивовижною флорою та фауною.

Змінити ракурс і поглянути на час з точки зору історії дозволять прикраси з історичним підґрунтям. Браслет «Скіфія» та каблучки із серії «Антик» наближаються до стилістики скіфського мистецтва. Сережки «Сфінкс» є реплікою на сережку IV ст. до н.е., знайдену Таврійською експедицією в скіфському кургані Огуз, що на Херсонщині.

Чотири брошки із серії «Агресивна перевага» пов'язані з певним днем XX ст. Третього липня 1988 р. сталася авіакатастрофа: над Перською затокою крилаті ракети збили

пасажирський літак. Помилка військових, які вирішили, що то ворожий літак, привів до загибелі майже трьохсот пасажирів. Переживання художника знайшли втілення в ювелірному творі.

Прикраси з групи «Пластичність форми» мають динамічні композиції, підкреслені самоцвітами. В брошці «Комета Галлея» рожевий кварц в поєднанні з перламутром та сріблом пластичної форми дає можливість уявити рух комети в космічному просторі.

Природа є потужним джерелом натхнення для художника, і захоплення природою читається в гарнітурах «Літній», «Ранкові луки», «Червень», «Блакитний ставок», «Липовий цвіт», «Осінні етюди», «Вода, що тече», «Коктебель».

Особливою філософією, втіленою в ювелірних матеріалах, насичені твори «Спіраль часу», «Чорне і червоне», «Світанкова молитва».

Ювілейна виставка В. Ф. Хоменка «Спіраль часу» доводить, що творчість талановитої людини, як спіраль ДНК, передає наступним поколінням програму розвитку, щоб в часі залишилося найцінніше, щоб з цим найціннішим рухалися вперед нащадки.

### Джерела і література

Арустамян Ж. Современное ювелирное искусство Украины // Ювелирное искусство и материальная культура. Тезисы докладов. – Санкт-Петербург, 2002. – С. 55-61.

Бариш-Тищенко І. Ювелірне мистецтво – здобутки і тенденції // Образотворче мистецтво. – 1982. – № 3. – С. 22-24.

Бодрова Э., Крамаренко Л. Искусство и ремесло ювелира // Декоративное искусство СССР. – 1984. – № 8 (321). – С. 5-19.

Верба І. Художники України до 100-річчя з дня народження В. І. Леніна // Образотворче мистецтво. – 1970. – № 2. – С. 2-3.

Всеукраїнська виставка «КВАДРА МІНІ-МЕТАЛ. Ювелірне – мистецтво – емалі». Каталог. – К., 2018. – 40 с.

Десять грамів мелодії. Виставка ювелірного мистецтва // Національний музей українського народного декоративного мистецтва [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [https://www.mundm.kiev.ua/EXHIBIT/ARCHIVE10\\_11.HTM#10G\\_MEL](https://www.mundm.kiev.ua/EXHIBIT/ARCHIVE10_11.HTM#10G_MEL) (дата звернення: 28.04.2021). – Назва з екрана.

Інтерв'ю з О. О. Косенком, записане І. Удовиченко // Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Ф. 56 (Інтерв'ю). Од. зб. 51, 2020. – Арк. 1-12.

Інтерв'ю з В. Ф. Хоменком, записане І. Удовиченко // Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Ф. 56 (Інтерв'ю). Од. зб. 41, 2019. – Арк. 1-15.

Інтерв'ю з В. Ф. Хоменком, записане І. Удовиченко // Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Ф. 56 (Інтерв'ю). Од. зб. 50, 2020. – Арк. 1-30.

Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю». – К., 2005.

Лабінський М.Г. Митрохін Юрій Михайлович // Енциклопедія сучасної України [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=64729](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=64729) (дата звернення 28.04.2021). – Назва з екрана.

- Матюх Н.Д. Що дорожче срібла-золота. – К., 2006.
- Пасічник Л.В. Творчість Віталія Хоменка в контексті новітніх пошуків художників-ювелірів України кінця XX – початку XXI ст. (до 70-річного ювілею митця) // Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки». – К., 2018. – С. 272-283.
- Пасічник Л.В. Ювелірне мистецтво України XX–XXI століть. – К., 2017.
- Першин Е. Майстри філіграні // Україна. – 1974. – № 52 (935). – С. 12.
- Республіканська виставка народного декоративного мистецтва Української РСР, присвячена 50-річчю утворення СРСР. Каталог. – К., 1974.
- Республіканська виставка українського народного декоративного мистецтва, присвячена 100-річчю від дня народження В. І. Леніна. Каталог. – К., 1973.
- Республіканська художня виставка «40 років великої перемоги», присвячена перемозі радянського народу у Великій Вітчизняній війні 1941–1945 років. Каталог. – К., 1986.
- Республіканська художня виставка «Ми будемо комунізм», присвячена XXVI з'їзду КПРС та XXVI з'їзду компартії України. Каталог. – К., 1982.
- Республіканська художня виставка, присвячена 30-річчю визволення Радянської України від німецько-фашистських загарбників. Каталог. – К., 1976.
- Республіканська художня виставка 1871–1971, присвячена 100 річчю Лесі Українки. Каталог. – К., 1972.
- Спіраль часу. Ювілейна виставка художника-ювеліра Віталія Федоровича Хоменка. Альбом / Упоряд. І. Удовиченко. – К.; Харків, 2021.
- Удовиченко І. Формування колекції сучасного ювелірного мистецтва: історія та перспективи // Науковий вісник НМІУ. – К., 2019. – Вип. 5. – С.241-255.
- Чегусова З. Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен: Альбом-каталог. – К., 2002.
- Шевцова Н. Новина "Золотої скарбниці" // Культура і життя. – 1982. – № 4 (2805). – С. 2.
- Шмагалю Р. Художній метал України XX – початку XXI ст. // Енциклопедія художнього металу. Том II. – Львів, 2015.
- Яценко С. Всесвіт у мінімалістиці // Образотворче мистецтво. – 2009. – № 3. – С. 62-63.



## **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, науково-дослідний відділ колекцій з дорогоцінних металів, старша наукова співробітниця.

### **Білан Юрій Олександрович**

Україна, м. Київ, Скарбниця Національного музею історії України – філія НМІУ, науково-дослідний відділ експозиційно-виставкової роботи та міжнародного співробітництва, старший науковий співробітник.

### **Біляєва Світлана Олександрівна**

Україна, м. Київ, Інститут археології НАН України, провідна наукова співробітниця; Уманський державний педагогічний університет ім. Павла Тичини, професорка, докторка історичних наук.

### **Величко Євгенія Олександрівна**

Україна, м. Київ, Національний музей історії України, науково-дослідний відділ колекцій з дорогоцінних металів, старша наукова співробітниця.

### **Вітрик Ірина Сергіївна**

Україна, м. Київ, Національний музей історії України, відділ обліку фондів колекцій, сектор каталогізації та систематизації, старша наукова співробітниця.

### **Дерев'янка Наталія Василівна**

Україна, м. Чигирин, Національний історико-культурний заповідник “Чигирин”, молодша наукова співробітниця.

### **Завальна Оксана Миколаївна**

Україна, м. Київ, Національний музей історії України, сектор “Документально-речових фондів”, старша наукова співробітниця.

### **Клочко Любов Степанівна**

Україна, м. Київ, Скарбниця Національного музею історії України – філія НМІУ, науково-дослідний відділ експозиційно-виставкової роботи та міжнародного співробітництва, провідна наукова співробітниця, кандидатка історичних наук.

### **Коваленко Юрій Григорович**

Україна, м. Черкаси, дослідник і колекціонер.

### **Малюк Наталія Іванівна**

Україна, м. Київ, Національний музей історії України, науково-дослідний відділ колекцій з дорогоцінних металів, старша наукова співробітниця.

**Підвисоцька Олена Петрівна**

Україна, м. Київ, Національний музей історії України, науково-дослідний відділ колекцій з дорогоцінних металів, завідувачка відділу.

**Полідович Юрій Богданович**

Україна, м. Київ, Скарбниця Національного музею історії України – філія НМІУ, науково-дослідний відділ експозиційно-виставкової роботи та міжнародного співробітництва, завідувач відділу, кандидат історичних наук.

**Попельницька Олена Олексіївна**

Україна, м. Київ, Національний музей історії України, відділ історії України XIV – початку XX ст., провідна наукова співробітниця, кандидатка історичних наук.

**Радієвська Тетяна Миколаївна**

Україна, м. Київ, Національний музей історії України, сектор “Археологія доби каменю-бронзи”, старша наукова співробітниця.

**Савченко Тетяна Миколаївна**

Україна, м. Київ, Національний музей історії України, науково-дослідний відділ колекцій з дорогоцінних металів, старша наукова співробітниця.

**Сорокіна Світлана Анатоліївна**

Україна, м. Київ, Національний музей історії України, сектор “Археологія доби каменю-бронзи”, завідувачка сектору.

**Терещук Оксана Михайлівна**

Україна, м. Київ, Скарбниця Національного музею історії України – філія НМІУ, науково-дослідний відділ експозиційно-виставкової роботи та міжнародного співробітництва, старша наукова співробітниця.

**Триколенко Софія Тарасівна**

Україна, м. Київ, Національний авіаційний університет, старша викладачка, кандидатка мистецтвознавства.

**Удовиченко Ірина Володимирівна**

Україна, м. Київ, Скарбниця Національного музею історії України – філія НМІУ, науково-дослідний відділ експозиційно-виставкової роботи та міжнародного співробітництва, старша наукова співробітниця.

**Фіалко Олена Євгеніївна**

Україна, м. Київ, Інститут археології НАН України, старша наукова співробітниця, докторка історичних наук.

## Список скорочень

|                |                                                                             |
|----------------|-----------------------------------------------------------------------------|
| <b>АДІУ</b>    | Археологія і давня історія України                                          |
| <b>ВІМ</b>     | Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка                           |
| <b>ДАК</b>     | Державний архів м. Києва                                                    |
| <b>ДАС</b>     | Донецкий археологический сборник                                            |
| <b>ИИМК</b>    | Институт истории материальной культуры                                      |
| <b>ІР НБУВ</b> | Інститут рукопису Національної бібліотеки України<br>ім. В. І. Вернадського |
| <b>КХПНМ</b>   | Київський художній і науково-промисловий музей                              |
| <b>ОАК</b>     | Отчет Императорской Археологической комиссии                                |
| <b>РА</b>      | Российская археология                                                       |
| <b>САИ</b>     | Свод археологических источников                                             |
| <b>ХАЗ</b>     | Харківський історіографічний збірник                                        |

Наукове видання

***МУЗЕЙНІ ЧИТАННЯ***

Матеріали наукової конференції  
Музею історичних коштовностей України –  
філіалу Національного музею історії України  
"Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки"

*24 грудня 2020 р.*



Підписано до друку 15.02.2022. Формат 60x84/8.  
Цифровий друк. Папір крейдований. Умовн. друк. листів 23,95.  
Гарнітура Times New Roman.

ТОВ «Фенікс»  
03148, вул.Гната Юри, 9.  
тел.: 050-334-20-70, 050-312-95-05  
fenixz2@ukr.net, [www.fenix-design.com](http://www.fenix-design.com)

Свідоцтво про внесення до державного реєстру  
суб'єктів видавничої справи серії ДК №3835