

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»
22 листопада 2021 р.*

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»
22 листопада 2021 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, 22 листопада 2021 р. – К.: ТОВ "Фенікс", 2022. – 230 с.

Редакційна колегія:

відповідальний редактор

Л. С. Ключко

відповідальний секретар

Ю. Б. Полідович

дизайн, верстка, макет

О. І. Заславська, А. Й. Заславський

Збірник «Музейні читання» містить матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки», яку щорічно (з 1993 р.) проводить Скарбниця Національного музею історії України (до 1.09.2021 Музей історичних коштовностей 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, сучасних тенденцій його розвитку, технологій 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

ВСТУПНЕ СЛОВО	4
<i>Клочко Л.С.</i> Ювілеї 2021 року	6
ХУДОЖНІ ТРАДИЦІЇ ДОБИ РАННЬОГО ЗАЛІЗА	16
<i>Бабенко Л.І.</i> Ефект візуальних ілюзій у стилістиці пекторалі з Товстої Могили	17
<i>Клочко Л.С.</i> Декоративні елементи костюмного комплексу із кургану Малий Чортомлик ...	28
<i>Полідович Ю.Б.</i> Життя, закарбоване в золоті	40
ПАМ'ЯТКИ ЮВЕЛІРНОГО МИСТЕЦТВА ДОБИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ	56
<i>Гопкало О.В., Білинська Л.І.</i> Колекція предметів кола східноєвропейських варварських виїмчастих емалей в Сумському краєзнавчому музеї	57
<i>Малюк Н.І.</i> Серезки у вигляді знаку питання з колекції Скарбниці НМІУ	70
ЮВЕЛІРНЕ МИСТЕЦТВО XV – XX СТ.	92
<i>Березова С., Сергій О.</i> Два потири гданського майстра XVII ст. Якоба Бекхаузена	93
<i>Березова С.А., Терещук О.М.</i> Твори київського золотаря Івана Равича у зібранні Скарбниці НМІУ	102
<i>Біляєва С., Фіалко О.</i> Мистецькі та військові раритети Тягинської фортеці	115
<i>Брель О.В.</i> Чеканений горжет із експозиції музею Богдана Хмельницького у Чигирині	125
<i>Дерев'янку Н.В.</i> Дукачі та пам'ятні медалі із фондowego зібрання НІКЗ «Чигирин»	134
<i>Полідович Ю.Б.</i> Історія одного сюжету	141
<i>Попельницька О.О.</i> Чорнильний прибор кінця XIX ст. відомого математика Д. Граве із зібрання НМІУ	156
<i>Степаненко Н.О.</i> Відерце для охолодження шампанського 14-го піхотного Олонецького полку. Люди, події, музей	163
З ІСТОРІЇ ЮВЕЛІРНОГО МИСТЕЦТВА	173
<i>Богданова О.Є.</i> Ювелірне мистецтво етнічної групи мяо (Китай): традиції і сучасність	174
<i>Кухтій О.С.</i> Діяльність московського ювелірного товариства на теренах УСРР у 20-х роках XX століття	181
ЮВЕЛІРНЕ МИСТЕЦТВО СЬОГОДЕННЯ	184
<i>Триколенко С.Т.</i> Втілення рослинних форм у ювелірному мистецтві	185
<i>Удовиченко І.</i> Ювелірна творчість як відображення світогляду: за матеріалами виставки «Станіслав Дрокін – ДНК автора»	196
<i>Луць С.</i> Сучасне ювелірство Буковини: аспекти розвитку	219
НАШІ АВТОРИ	226

Вступне слово

22 листопада 2021 р. у Скарбниці НМІУ відбулася чергова конференція «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки», яку проведено у рамках щорічних «Музейних читань» вже у 28-й раз. Тема конференції чітко позначена у назві: вивчення історії ювелірного мистецтва, музейних колекцій металевих декоративних виробів та окремих мистецьких витворів; технологічні та стильові особливості творчості ювелірів – від давнини до сьогодення.

Участь у роботі взяли науковці з різних закладів: музеїв Києва, Дніпропетровська, Львова, Інституту археології НАН України, університетів, художніх галерей.

Учасники конференції заслухали 20 доповідей з різноманітної тематики.

Як завжди, на початку роботи ми віддали шану видатним особистостям, діяльність яких лишила помітний слід у розвитку культури і які, крім того, були причетні до створення колекції Музею історичних коштовностей України (нині Скарбниці НМІУ). Одним із відомих науковців, який стояв біля витоків формування методики вивчення «царських» скіфських курганів, був Василь Іванович Бідзіля. Саме йому випало керувати експедицією, яка дослідила знаменитий курган Гайманова Могила. В.І Бідзіля застосував нові підходи до роботи, зокрема, використання техніки (бульдозерів, грейдерів тощо), а також шахтарську техніку кріплення підземних споруд. В експедиції В.І. Бідзілі набували досвіду археологи, які пізніше працювали на землях Запорізької, Дніпропетровської, Миколаївської, Херсонської, Одеської областей, очоливши так звані новобудівні експедиції. Одним із тих, хто пройшов «школу Гайманової Могили», був Борис Миколайович Мозолевський. Через короткий проміжок часу йому знадобилися ті знання і навички при дослідженні знаменитої Товстої Могили. Слід принагідно зауважити, що саме під час роботи конференції у музеї відбувалася виставка, присвячена знахідці з цього кургану – пекторалі, нагрудній золотій прикрасі скіфського зверхника.

Обом дослідникам виповнилось би цього року 85, обидва прожили недовге життя, яке вони поклали на те, щоб, як писав Б. Мозолевський, «відкривалися світи».

До скіфської тематики звернулися співробітники «Скарбниці», вивчаючи іконографію та семантику окремих образів (грифонів, сфінксів) на декоративних елементах скіфського костюма (Л. Клочко); зміст композицій на творах античної торевтики – золотій оббивці горита з Мелітопольського кургану (Ю. Полідович), особливості зображення зброї – символа бога війни на пам'ятках Північного Причорномор'я (О. Ліфантій).

У доповіді С. Біляєвої та О. Фіалко були представлені останні результати досліджень Тягинської фортеці XIV–XVI ст., зокрема знахідка фрагментів булави, яка могла належати Богдану Глинському – одному з гетьманів війська Запорозького.

Увагу учасників конференції привернули виступи науковців, присвячені вивченню творів декоративно-ужиткового мистецтва XVII – першої половини XX ст. з музейних колекцій Києво-Печерської Лаври, Скарбниці НМІУ, Дніпропетровського історичного музею, Національного музею історії України. Серед предметів є церковне начиння, а також речі світські. Всі вони відбивають особливості художньої культури, стильові напрямки

зазначеного періоду. Дослідники представили розгорнутий аналіз творів українського золотаря Івана Равича (О. Терещук, С. Березова), розглянули іконографію образів на окладі до Євангелія Вроцловського майстра Тобіаса Шири (К. Костюченко), потирах гданського майстра Якоба Бекхаузена (О. Сергій, С. Березова), декоративній тарелі, виготовленій за дизайном французького майстра Антуана Веште (Ю. Полідович). О. Попельницька познайомила з оригінальним чорнильним прибором кінця ХІХ ст., що належав відомому математику Д. Граве, а Н. Дерев'яно – невеликою колекцією дукачів і пам'ятних медалей із фондового зібрання НКЗ «Чигирин». Цікавий аспект декоративного виробу показала Н. Степаненко: вивчаючи відерце для охолодження шампанського, дослідниця відкрила цілий ряд імен історичних діячів, пов'язаних з предметом.

Остання сторінка наших засідань – «Ювелірне мистецтво сьогодення». Нашому музею належить честь відкрити імена ювелірів, які були біля витоків створення української школи ювелірного мистецтва. Дослідниці С. Триколенко та І. Удовиченко давно і плідно працюють над темою і на конференцію представили доповіді про особливості творчості художників Андрія Комарова і Станіслава Дрокіна. У цьому ж розділі слухачі ознайомились з надзвичайно своєрідним мистецтвом народності мяо, яка мешкає на території Китаю. Дослідниця О. Богданова кілька років вивчала естетичні принципи, технологічні прийоми майстрів, які належать до цієї етнографічної спільноти. Ювеліри намагаються зберегти традиції, коріння яких сягає глибини віків. Це стосується і ювелірних технік, і форм виробів, і візерунків. Хоча, як зазначила автор, все частіше з'являються нові прийоми у обробці срібла і створення форм прикрас. Історії ювелірної справи в Україні у складні 1920-ті рр. був присвячений виступ О. Кухтій.

Цікаві доповіді, дискусії, живе спілкування в кулуарах – все це створювало на конференції, як завжди, атмосферу піднесення і натхнення.

У збірнику, що пропонується, ви можете познайомитися з матеріалами більшості доповідей. В нього також увійшли роботи авторів, які з різних причин не змогли взяти безпосередню участь у роботі конференції.

ЮВІЛЕЇ 2021 РОКУ

Минулий рік залишиться в нашій пам'яті кількома символічними датами. Насамперед, 85-річчям від дня народження Бориса Мозолевського та Василя Бідзілі – двох археологів, які свого часу відкрили нову сторінку в історії археологічних досліджень на теренах України.

Обидва науковці належать до покоління, якому випало важкі дитинство та юність у воєнний та повоєнний час, хоч і народились вони в різних частинах України.

Василь Іванович Бідзіля народився в Закарпатті (с. Сасове, тепер Виноградівського району) 23 березня 1936 року в багатодітній селянській родині. У спогадах про молодшого брата М. Бідзіля писав: «Коротке, важке і яскраве життя прожив наш Лоціко, як ми називали його в дитинстві, адже він був самим меншим серед вісьмох братів-сестер у нашій родині». Звичайно, сухі строчки автобіографії Василя Івановича не відбивають усіх труднощів, які виникали в житті. Шлях від дати до дати: школа в рідному селі, педагогічне училище в м. Хуст, історичний факультет Київського державного університету ім. Т.Г. Шевченка, по закінченню якого – навчання в аспірантурі і робота в Інституті археології АН УРСР.

Впродовж цього часу Василь Іванович багато працював у археологічних експедиціях: дослідження центру чорної металургії VI–VII ст. поблизу м. Гайворон, поселення та металургійного центру зарубинецької культури в Лютежі (в 1961 р.; 1962–1964 рр). У 1966 р. В. Бідзіля захистив кандидатську дисертацію «Латенська культура на території Закарпаття». А потім, як написав відомий вчений В. Отрощенко, Василь Бідзіля влітку 1968 р. стрімко увірвався до курганної археології (Отрощенко, 2017, с. 7).

А сталося так: наприкінці 60-х років у наших степах розпочали здійснювати програму меліорації. Вона передбачала будівництво каналів для зрошення посушливих земель. У кошторисну документацію були включені витрати на дослідження археологічних пам'яток. У Херсонській області в 1968 р. розпочала роботу Каховська археологічна експедиція під керівництвом О. Лєскова. Розкопки курганів... Оскільки їх будували мешканці степів впродовж 4-х тисячоліть, то і археологам було багато роботи. Адже кургани – земляні насипи над могилами різного часу. Вони розрізняються багатьма ознаками. За археологічний сезон треба було відпрацювати методику розкопок пам'яток.

У цій експедиції вчилися працювати на археологічних об'єктах школярі старших класів, студенти, аспіранти, молоді науковці. Серед них був і В. Бідзіля. Він, маючи

досвід археологічних досліджень пам'яток ранньослов'янських, поринув у інший світ – скіфський. Польові сезони у Каховській експедиції дали уявлення про конструкції скіфських могил, особливості їх «архітектури». У 1969 р. Василь Іванович очолив Північно-Рогачицьку археологічну експедицію. Сам він вважав, що в цьому був елемент випадковості: метр скіфської археології О.І Тереножкін відмовився від керівництва, а у О. Лескова були клопоти з організацією нового відділу – новобудівного. Завданням цього підрозділу було об'єднання всіх робіт на території меліоративних новобудов.

До Північно-Рогачицької експедиції з Каховської перейшли і Б. Мозолевський, В. Болтрик, Е. Яковенко. Всі молоді, завзяті, археологія для них – це життя. Перед ними була поставлена задача: дослідити курган Гайманова Могила поблизу с. Балки Запорізької обл. Його висота складала 9 м, судячи з усього, ця споруда могла належити до розряду «царських» скіфських усипальниць.

Треба зазначити, що на той час в Україні ще не було спеціалістів, які б мали досвід у розкопках великих курганів. Отже В.І. Бідзіля, взявши на себе організацію експедиції та проведення дослідження кургану, одночасно взяв і велику відповідальність, тому, щоб виконати роботу, використав усі свої знання, професійні навички. У пригоді науковцю стали його цікавість до артефактів різного часу. А ще – хороша команда. Так, як це було в Каховській експедиції. О. Лесков, згадуючи розкопки у кінці 60-х – на початку 70-х років, писав: «...необхідно відмітити, що загальний ентузіазм, пов'язаний з великими перспективами подальших досліджень, сприяв створенню міцних постійних колективів експедицій...» (Лесков, 2012, с. 8).

Ніхто не сумнівався, що Гайманка складна за конструкцією споруда. Потрібно було виробити певний план археологічних розкопок. Як зазначив археолог С. Полін – він узагальнив всі матеріали дослідження Гайманової Могили – до середини 70-х років насипи курганів не вважали інформативними, тому досить поверхово вивчали особливості їх конструкцій. Тому одне з головних досягнень В. Бідзілі – чітко сформульовані задачі з дослідження структури скіфського кургану (Полін, 2012, с. 14). Крім того, дослідження Гайманки викликало нові методи розкопок: застосування техніки – бульдозерів, грейдерів, а крім того, кріплення підземних споруд. Ще раз звернемось до спогадів В. Отроценка: «Дослідження “великого скіфа” є проблемою не лише науковою, але й технічною, гірничою. Практика залучення до розкопок бригади професійних шахтарів була апробована саме Василем Івановичем. Григорій Коваленко та Ріхард Скібинський з Дніпрорудненської залізничної шахти стали легендарними археологічними шахтарями, що прокладали й кріпили для науковців шлях до золота й слави та берегли їхнє життя» (Отроченко, 2017).

І от – перші відкриття: так звана господарська ніша, а потім – схованка, до якої за скіфських часів помістили срібний церемоніальний посуд. Особливо вражала чаша – шедевр античного мистецтва. На її поверхні – надзвичайно високохудожні образи скіфів – виразні портрети, детально змальовані постаті і статечних чоловіків, і молодих, і юнака. Ясно, що твір – багатоплановий, і про нього будуть говорити на конференціях, писати наукові статті. Саме Б. Мозолевському пощастило натрапити на схованку (тайник): «21 вересня 1969 р., деś близько 13 години ... під моїм ножем у підлозі з'явився невеликий отвір» (Мозолевський, 1983, с. 126-127).

А зразу після знахідки приїхали археологи із сусідніх експедицій. Засновники української школи скіфології О.І. Тереножкін і В.А. Іллінська вже працювали на Гайманці як наукові консультанти і поділяли щасливі моменти відкриття з усіма співробітниками. Це відображено на відомій фотографії: ми бачимо щасливі обличчя людей, яким доля подарувала можливість доторкнутись до шедевр античного мистецтва (рис.1).



Рис. 1. Розкопки Гайманової Могили, 1969 р.

Зліва направо: Б.М. Мозолевський, В.І. Бідзіля, О.І. Тереножкін, В.А. Іллінська.

Отже, роботи на Гайманці відбувались за планами і методикою, які запропонував В.І. Бідзіля. Вона, тобто методика, не завжди була досконалою, але вдалося виявити і зафіксувати основні конструкції насипу, зокрема – три кріпиди, які споруджували, коли здійснювали поховання нових небіжчиків, нові досипки в кургані, інші особливості будівництва усипальниць. Як зазначають науковці, ні один скіфський курган, який досліджували в ті роки, не був розкопаний так ретельно, як Гайманова Могила (Полін, 2012, с. 17-18). Досвід, набутий при дослідженні цього кургану,

використовували археологи в роботі на інших пам'ятках, адже великі археологічні розкопки охоплювали усі південні області Українських земель. Північно-Рогачицька експедиція в 1971 р. стала Запорізькою (на правах відділу). Завдяки праці її співробітників удосконалена методика вивчення курганів, досліджено багато пам'яток, відкрито чимало артефактів. Але В.І. Бідзіля в 1975 р. передав керівництво експедицією В.В. Отроценку, а сам повернувся до відділу археології ранніх слов'ян. Людина творчо невгамовна, через деякий час В. Бідзіля обґрунтував необхідність створення лабораторії фізико-хімічних методів в археології. Василь Іванович її очолив і лабораторія, а згодом відділ, стала базовою у вивченні давньої історії чорної металургії на сході Європи. Крім того, значно розширили наукові горизонти дослідження з палеоботаніки та палеозоології, технології керамічного виробництва тощо. Зараз нікого не здивуєш експериментальною археологією, розробкою методики відтворення і виробничих процесів, і архітектурних споруд, і прикрас тощо. А в 70-х роках тільки почали з'являться праці в цих напрямках. В.І. Бідзіля, дослідивши наприкінці 70-х – у 80-і рр. металургійні центри поблизу Умані та Житомира, побудував на території Видубицького монастиря – там знаходився Інститут археології АН УРСР – горн і провадив експерименти з виплавки заліза (рис.2). Результати польових та лабораторних досліджень викладені у колективних монографіях.



Рис. 2. Василь Бідзіля проводить експеримент з виплавки заліза.

Ще одна сторінка в біографії В. Бідзілі – створення науково-виробничого кооперативу «Археолог». Це стало можливим, коли в СРСР з'явився закон «Про кооперативи». Василь Іванович ще за часів свого керівництва Запорізькою експедицією підготував проект створення філіалу Інституту археології, який би провадив дослідження на всіх новобудовах України. Співробітники повинні були також готувати публікації матеріалів. Але здійснити все це не вдалося через низку причин. Але тоді, у 1989 р., була створена така структура, в діяльності якої головним було госпрозрахункове фінансування археологічних досліджень. Знову навколо В.І. Бідзілі зібрались люди, які утворили разом потужну команду. За роки існування кооперативу проведено численні розкопки на Київському Подолі, у Вишгороді, поселень в Житомирській та Тернопільській областях, курганів і в українських степах, і Дніпровському лісостепу. Але «Археолог» не встиг реалізувати всі амбітні плани, бо в країні почалася загальна економічна криза, було заморожене всіляке будівництво, а отже і фінансування археології.

У 1994 р. В.І. Бідзіля повернувся до Інституту археології. Працював у секторі скіфо-сарматської археології, готуючи до друку матеріали археологічних досліджень впродовж кількох сезонів на Запоріжжі. Але – смерть після тривалої хвороби ...

Справу продовжив С. Полін, підготувавши до друку монографію «Скіфський царський курган Гайманова Могила» (Бідзіля, Полин, 2012).

Як уже було сказано, розкопки царського скіфського кургану стали школою для **Бориса Мозолевського**. Він народився 4 лютого 1936 р. в с. Миколаївка Веселинівського р-ну Миколаївської обл. в селянській родині. Батько загинув на фронті, тому Бориса і його сестру «підіймала» мама самотужки.

Якщо читати автобіографію Б. Мозолевського, то наче ніяких труднощів не було, правда, більше, ніж у В. Бідзілі, записів щодо перемін у житті. Хлопець, який ріс серед степових просторів, мріяв про небо. І після семирічки в 1951 р. Борис Мозолевський став вихованцем Одеської спецшколи Військово-повітряних сил СРСР, а після розформування закладу в жовтні того ж року потрапив до однієї із одеських частин Військово-морського флоту. В серпні 1952 р. вступив до Єйського військово-морського авіаційного училища; у 1954 р. став курсантом 93-го військово-морського авіаційного училища під Ленінградом. У 1956 р. демобілізувався (почався процес скорочення армії), отже треба було шукати нового місця у житті. Борис поїхав до Львова, де познайомився з вербувальником із Київського заводу залізобетонних конструкцій. Попрацювавши на цьому підприємстві, згодом перевівся на роботу до кочегарки при Будівельно-монтажному управлінні тресту «Укрторгбуд». У 1958 р. вступив на заочне відділення історико-філософського факультету Київського державного університету ім. Т. Г. Шевченка. Увесь час писав вірші, познайомився з

людьми, яких пізніше стали називати шестидесятниками. На їхніх зібраннях читав і свої твори, які створили йому репутацію (в «органах» звичайно) неблагонадійного. Справді, хіба міг радянський поет написати: «Фридрих Энгельс! Какими тропами, протирались мы, срываясь вниз, чтоб узнать, что был утопией выстраданный Марксом коммунизм». Тому й працював 13 років у кочегарці.

Після закінчення університету в 1964 р. Борис Миколайович кілька місяців був керівником археологічного гуртка у Київському палаці піонерів. А впродовж 1965–1968 рр. на посаді молодшого редактора літератури з історії та археології у видавництві Академії наук УРСР «Наукова думка» готував до друку наукові монографії та збірники. В роботі Б. Мозолевського була і книга Олени Апанович «Збройні сили України першої половини XVIII ст.». Десь у високих кабінетах працю визнали буржуазно-націоналістичною. І Б.М. Мозолевському довелося знову працювати кочегаром, цього разу – у Київському технікумі транспортного будівництва. Це була робота на зимовий період, бо влітку Борис Миколайович щороку вирушав до археологічних експедицій.

Про різні сторінки життя Б. Мозолевського написано немало. Особливо минулого року, коли збіглися дві ювілейні дати: 85 річчя від дня народження Бориса Миколайовича та 50 років знайдення пекторалі. Згадали і про інтерв'ю, в якому журналіст Володимир Стецюк розпитував Б. Мозолевського про його життєві шляхи і про «знахідку століття» – пектораль. На питання, коли Борис вирішив присвятити себе археології, Мозолевський розповів: «Перше моє археологічне причастя відбулося в експедиції О.І. Тереножкіна. Саме в 1964-му, коли я закінчував університет, експедиція проводила рятувальні розкопки скіфського кургану поблизу Орджонікідзе. Там, на Страшній Могилі, я й зазирнув у сповнені смутку темні очі юної скіф'янки і ніби відчув таємничий подих вічності».

Згодом, уже після закінчення університету, були археологічні дослідження степових курганів в складі Скіфської Нікопольської експедиції (керівник О.І. Тереножкін), а пізніше – в Каховській експедиції під керівництвом О.М. Лєскова, крім того – дослідження Трахтемирівського городища (керівник Г.Т. Ковпаненко). До штату Інституту археології Б. Мозолевського не зараховували, адже він був «під ковпаком КДБ». Але Борис мав хорошу школу та досвід польових досліджень. Тому, коли в 1969 р. Василь Бідзіля розпочав роботу на великому скіфському кургані Гайманова Могила, то Борис був у його команді. Б. Мозолевський отримав новий досвід з вивчення царських курганів зі складною конструкцією насипу, застосування техніки, виконання шахтарських робіт із закріплення підземних споруд. Все це стало у пригоді в 1971 р., коли Б. Мозолевський провадив археологічні розкопки кургану Товста Могила поблизу м. Орджонікідзе (нині Покров) Нікопольського району

Дніпропетровської області. І якщо дослідження археологічних пам'яток у Запорізькій області відбувалось завдяки фінансуванню від Міністерства меліорації (програма спорудження іригаційних систем), то на Дніпропетровщині угода про археологічні дослідження була підписана між Інститутом археології та трестом «Орджонікідземарганець». Директор тресту Г.Л. Середа з великою прихильністю ставився до археологів, зокрема до Бориса Мозолевського.

В 1970 р. для проведення археологічних досліджень був створений Орджонікідзевський загін, керівником якого призначили Бориса Миколайовича. А 1971 р. випала нагода розкопати курган Товста Могила. Її висота майже така ж, як і Гайманової Могили, але був курган частково зруйнований, крім того, попередні висновки свідчили, що ця поховальна споруда відноситься до епохи бронзи. Але Мозолевський чомусь був упевнений, що курган скіфського часу і споруджений над могилою скіфського зверхника.

До Орджонікідзе приїхали Б. Мозолевський і лаборант О. Загребельний. Вони і розпочали роботу. Це було в березні. Як згадував Борис Миколайович, було холодно: дошкуляли степові вітри, але зігрівала думка, що в кургані буде «щось велике і блискуче». Потім до експедиції приїхали скіфологи Є. Черненко, Г. Ковпаненко та й інші спеціалісти. Г.Л. Середа всіляко допомагав у організації роботи: скрепери для зняття насипу, шахтарі. Впродовж кількох місяців працювали археологи і могли радіти прекрасним результатам. Під насипом було поховання жінки з дитиною. Про їхню належність до верхівки скіфського суспільства свідчать числення золоті прикраси, а також – супровідні особи. Але найцікавіше Б. Мозолевський знайшов там, де ніхто не чекав: перед входом до пограбованої могили скіфського «царя», мабуть, була влаштована схованка: на невеликій площині лежала золота пектораль – нагрудна прикраса, меч із золотою накладкою на піхвах, нагайка із золотим обплетенням. Звичайно, найбільше захоплення викликала пектораль. Цей шедевр античного мистецтва став всесвітньо відомим. Про пектораль із Товстої Могили написано наукові і науково-популярні праці, знято фільми і сюжети для телебачення. Але ще багато загадок вона таїть у собі (рис. 3).



Рис. 3. Борис Миколайович Мозолевський – відкривач пекторалі.

Отже 1971 р. став для Бориса Миколайовича знаковим (йому на той час минуло 35 років). Відбулися зміни у всіх сферах життя: минулою датою зарахували до штату Інституту археології на посаду молодшого наукового співробітника з персональною ставкою 200 карбованців. Окрім того, йому виділили трикімнатну квартиру на проспекті Науки. Того самого року Бориса Миколайовича прийняли до Спілки письменників СРСР.

Б. Мозолевський ретельно вивчав результати дослідження Товстої Могили. Усі матеріали узагальнені в монографії «Товста Могила», виданій «Науковою думкою» у 1979 р. За два роки потому Борис Мозолевський захистив дисертацію, одержавши ступінь кандидата історичних наук.

З 1983 р. Борис Миколайович обіймав посаду старшого наукового співробітника ІА АН УРСР, а з 1986 р. й до останніх днів життя – завідувача Сектору скіфо-сарматської археології. На той час він був один із найавторитетніших дослідників великих скіфських курганів. Керував розкопками таких курганів, як Хомина (1970), Денисова (1972), Реп'яхувата (1974), Товста Жовтокам'янська (1974–1975), Бабина, Водяна (1986), Соболева (1991–1992), Перша і Друга Завадські (1973) Могили та багато інших. В останні роки життя дослідник працював над докторською дисертацією, присвяченою проблемам етногеографії Скіфії. В 1993 р., незадовго до смерті археолога, загальним рішенням ІА АН України та Київської академії Євробізнесу Борису Мозолевському присудили Міжнародний диплом «Золотий скіф», який він вже не встиг отримати.

В одному з останніх віршів звучать його слова, як заповіт:

Мовчки огляну з портрета
Шлях, що судилось пройти.
Тільки не плачте, не треба! –
Я ж вам лишаю світи.

І третя ювілейна дата 2021 р. – **50 років знайдення пекторалі.**

На відзначення цієї дати ми створили виставку «Пектораль – знахідка століття», підготували альбом «Симфонія пекторалі», який вийшов друком у видавництві «Мистецтво» (на жаль, дуже обмеженим накладом), провели різноманітні заходи для популяризації знаменитого шедевра античного мистецтва: авторські екскурсії, зустрічі з режисером О. Рябокрисом і перегляд його фільмів, присвячених Б. Мозолевському і пекторалі.

Головною нашою метою було не тільки поширити знання про видатний твір давнини, але й віддати данину пам'яті усім, хто працював на Товстій Могилі. Бо, як писав Б. Мозолевський: «Тільки пам'яті смерті немає, бо пам'ять і є життя».

Творча група, яка включала наукових співробітників та реставраторів нашого музею: Ю. Білана, Є. Величко, І. Вітрик, Л. Клочко, О. Ліфантій, М. Луцик, О. Підвисоцьку, Ю. Полідовича, В. Проволовського, С. Проволовського, С. Синьоокого – розпочала роботу ще в лютому 2021 р. Як натхненно ми працювали! Були бурхливі обговорення, суперечки, але всі члени команди були свідомі того, що ми повинні показати на виставці не тільки шедевр античного мистецтва – пектораль, але й якомога повніше продемонструвати колекцію речей, знайдених в кургані Товста Могила.

Експозиція була розміщена в аванзалі та 3-му залі музею (15 вітрин). Експонати представлені у вітринах за хронологією їх знайдення під час досліджень кургану. На стендах та інфоблоках вміщені цитати із щоденника Б.М. Мозолевського про розкопки Товстої Могили. Ми, а значить і наші гості, наче разом з дослідником переживали ті миті, коли курган відкривав свої таємниці.

Початок розповіді про дослідження кургану – в аванзалі. Його експозиція – 2 вітрини, в яких знаходяться вирізки з Бокової гробниці – поховання жінки і дитини – знаходиться на фоні зображення скіфського кургану. Поряд розмістився банер з графічною реконструкцією зовнішнього вигляду володаря, його дружини і сина, похованих у кургані (графіка художниці та дослідниці костюму З. Васіної, комп'ютерна колоризація М. Луцик) (рис. 4). Щоб уявити поховальний обряд, за яким небіжчицю-скіф'янку і дитину поклали до могили, у вітринах 3-го залу розмістили експонати, пов'язані з поховальним кортежем (деталі колеса воза, на якому везли небіжчицю до поховання; бронзові навершшя – предмети для оздоблення воза); у наступних вітринах – прикраси та різні речі служниці та служника.



Рис. 4. Скіфська сім'я (за матеріалами розкопок кургану Товста Могила; графічна реконструкція З. Васіної, колоризація М. Луцик).

У наступних вітринах розмістили артефакти, пов'язані з поминальною тризною; поховальним почетом правителя: декоративні елементи вуздечок коней; предмети, за якими можна уявити образи конюхів.

А далі – знахідки з могили «царя». Але центральний експонат – пектораль. Різними засобами на виставці була акцентована ця знахідка століття: слова Б. Мозолевського, якими він висловив своє захоплення; світлини, які демонструють найменші подробиці зображень, а найголовніше вперше за сім років відвідувачі музею могли побачити оригінал пекторалі.

Метою створення виставки була, в першу чергу, інформація про розкопки кургану Товста Могила: для цього якомога повно ми представили колекцію знахідок, що зберігаються у фондах не тільки нашого музею, але й Інституту археології НАН України. Більшість предметів раніше ніколи не були на виставках, тому створення експозиції оригінальних експонатів привернуло увагу тисяч відвідувачів. Вони мали змогу подумки поринути у глибини тисячоліть, а також уявити працю археологів, яка вимагає знань, вміння спостерігати, аналізувати, а крім того, зосередження і терпіння.

Джерела і література

Лесков А.М. От редактора // Бидзиля В.И., Полин С.В. Скифский царский курган Гайманова Могила. – Киев, 2012.

Мозолевський Б. Скіфський степ. – Київ: Наукова думка, 1983.

Отрощенко В.В. В.І. Бідзіля – менеджер української археології // Музейні читання: Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки». Київ, Музей історичних коштовностей України, 11-13 грудня 2016. – Київ, 2017. – С. 7-13.

Полин С.В. Исследователь Гаймановой Могины – Василий Иванович Бидзиля // Бидзиля В.И., Полин С.В. Скифский царский курган Гайманова Могила. – Киев, 2012.

*ХУДОЖНІ ТРАДИЦІЇ ДОБИ
РАНЬОГО ЗАЛІЗА*



ЕФЕКТ ВІЗУАЛЬНИХ ІЛЮЗІЙ У СТИЛІСТИЦІ ПЕКТОРАЛІ З ТОВСТОЇ МОГИЛИ

У статті розглядається одна із можливих стилістичних рис творчого почерку майстра пекторалі з Товстої Могили, що полягає у широкому залученні при виготовленні прикраси різних прийомів візуальної ілюзії.

Ключові слова: скіфи, пектораль, Товста Могила, візуальна ілюзія, імітація.

2021 р. пройшла низка урочистих заходів, присвячених 50-річному ювілею відкриття найвизначнішого і найвідомішого шедевр давньої історії України – золотої скіфської пекторалі, знайденої Б. М. Мозолевським 21 червня 1971 р. під час розкопок Товстої Могили на Дніпропетровщині. Зокрема, у Музеї історичних коштовностей України (нині – Скарбниця Національного музею історії України) 30 липня 2021 р. була презентована виставка «Пектораль. Знахідка століття», де, окрім численних знахідок з Товстої Могили, відвідувачі після довготривалої перерви мали змогу на власні очі помилуватися оригіналом, а не гальванокопією пекторалі (Ліфантій, 2021). До ювілею пекторалі колективом Музею історичних коштовностей України було також видано мальовничий альбом «Симфонія пекторалі» (2021), а співробітниками цього ж закладу та Харківського історичного музею імені М. Ф. Сумцова підготовлено бібліографічний покажчик, в якому було враховано 1662 наукові та науково-популярні праці, де тим чи іншим чином згадується прикраса (Бабенко, Білан, Полідович, 2021). Однак 50-річний ювілей для вивчення пекторалі є досить умовною межею. Вже у постювілейний рік були опубліковані нові статті, присвячені проблемам технології виготовлення пекторалі (Бабенко, 2022b) та семантики її сюжетів (Бабенко, 2022a), отже процес пізнання таємниць цього шедевр торевтики не спиняється.

«Тріаду» основних напрямів проблематики «пекторалезнавства», поряд з вивченням питань технології її виготовлення та семантики репрезентованих сцен та сюжетів, доповнюють дослідження з проблем стилістики прикраси. І хоча кількісно вони поступаються роботам, присвяченим семантиці пекторалі, цей напрямок все ж таки вирізняється досить розгалуженою та репрезентативною історіографією. Вже найперші враження Б.М. Мозолевського про пектораль містили стилістичні спостереження (Мозолевський, 1971, с. 23), згодом стилістичний аналіз прикраси було репрезентовано більш розгорнуто (Мозолевський, 1978; 1979, с. 213–218). Проблеми стилістики пекторалі були розглянуті у серії робіт А.П. Манцевич (1975; 1976; 1976; 1980). У подальші роки ця тематика у тому чи іншому контексті розроблялася такими дослідниками як Н.А. Онайко (1982), М. Пфроммер (Pfrommer, 1982), В. Рудольф (Rudolph, 1986; 1991), Е. Якобсон (Jacobson, 1995), А. Шварцмайер (Schwarzmaier, 1996.), Й. Форназьє (Fornasier, 1997), Д. Вільямс (Williams, 1998), Є.А. Савостіна (Савостина, 1999), М. Трейстер (Treister, 2005),

М.В. Русяєва (2008), Л.І. Бабенко (2019) та ін. Однак пекторалі з Товстої Могили властива ще одна стилістична, але дуже специфічна риса, що лишилася поза увагою дослідників. Саме їй буде присвячено цю розвідку.

Давньогрецькі митці, які працювали у різних напрямках мистецтва, часто використовували у своїх творах візуальні ілюзії для створення у глядачів ефекту уявної правдоподібності. Найбільшого поширення подібні прийоми набули в живописі, з винаходом у V ст. до н.е. маляром з Афін Аполлодором ефекту світлотіні та запровадженням у живописі елементів просторової перспективи. Прізвисько Аполлодора «Скіаграф» зробилося називним – у Платона цим терміном («σκία-γράφια») (Дворецкий, 1958, с. 1482) позначено зображення уявності, візуальної ілюзії (Виппер, 1972, с. 144, 145). Неперевершеними майстрами такої ілюзії в живопису були Зевксис та Паррасій, які успішно вводили в оману один одного своїми картинами (Виппер, 1972, с. 228). Але застосування візуальних ілюзій не обмежувалося лише творами станкового живопису. Зокрема, різні прийоми створення ілюзій залучалися у вазописі (майстерня Мідія). Чимало оптичних ілюзій було використано творцями Парфенону. Так, різна глибина рельєфу фігурних фризів та різниця у ступені довершеності окремих частин створюють ілюзію більшої просторової глибини, більшої пластичності фігур, ніж вона є насправді (Виппер, 1972, с. 207). Власне, і стрункий ряд колон Парфенону є наслідком візуальної ілюзії (Фрит, 2010, с. 84, 85, рис. 2, 7). З використанням прийому перспективної ілюзії відтворені батальні сцени на нижньому фризі постаменту «Монуменга нереїд» (Виппер, 1972, с. 232).

Випадки залучення майстрами тих чи інших прийомів створення візуальних ілюзій при виготовленні предметів греко-скіфської торетики вкрай поодинокі. І, напевно, найбільш яскравим та різноплановим прикладом подібної образотворчої традиції є саме пектораль з Товстої Могили, в конструкції якої кількість відтворених ювеліром різних імітацій та ілюзій надзвичайно велика.

Безсумнівно, до кола подібних ілюзій варто зарахувати найбільш видовищну частину пекторалі – фігурні групи верхнього та нижнього фризів. Справа не лише в довершеності виготовлених майстром фігурок, реалізм та витонченість яких у поєднанні з грою світла створюють оманливе враження начебто живих тварин, у котрих «боки ... дихають, а в судинах пульсує кров» (Мозолевський, 1979, с. 88) (рис. 1, 1–5). Переважна більшість фігур—виготовлена у вигляді горельєфних скульптур, але у глядача створюється повне враження споглядання круглих скульптур. І лише знайомство зі зворотною стороною пекторалі здатне розвіяти цю ілюзію. Можна стверджувати напевно, що подібного враження круглих скульптур не справляють ані горельєфні та барельєфні фігурки середнього фризу чортотлицької амфори, частини яких відтіняються суцільним фоном тулуба посудини, ані «кремезні та негнучкі» фігурки пекторалі з Великої Близниці, виконані у далекій від наслідування природності стилістиці. Навіть фігурна композиція беззаперечного шедевра греко-скіфської торетики – золотого гребню з кургану Солоха, незважаючи на її

довершеність та двосторонній рельєф, не створює такого реалістичного враження круглих скульптур. Мабуть, лише фігурні закінчення у вигляді скіфських вершників із Куль-Оби можна поставити в один ряд зі скульптурами пекторалі, але вони виконані безпосередньо у круглій скульптурі і про довершеність з точки зору візуальної ілюзії ця паралель не зовсім доречна.



1



2



3



4



5

Рис. 1. «Живі» тварини пекторалі з Товстої Могили.
Фото Д. В. Клочка (Симфонія, 2021).

Правдоподібності ілюзії круглої скульптури у фігурок пекторалі сприяє ажурність, повітряність фризів та достатня глибина фону, обумовлена більшою чи меншою товщиною джгутів, що обрамляють обидва фігурні фризи. Цікаво, що через нюанси пози у деяких тварин та чи інша їх частина відтворена майстром практично у круглій скульптурі. Зокрема, серед фігурок нижнього фризу у круглій скульптурі виготовлено голови коней та голови і шиї грифонів, голова вепра та оленя, частина кінцівок. На верхньому фризі – смочуче теля, голови та кінцівки тварин тощо (рис. 2, 1–8).

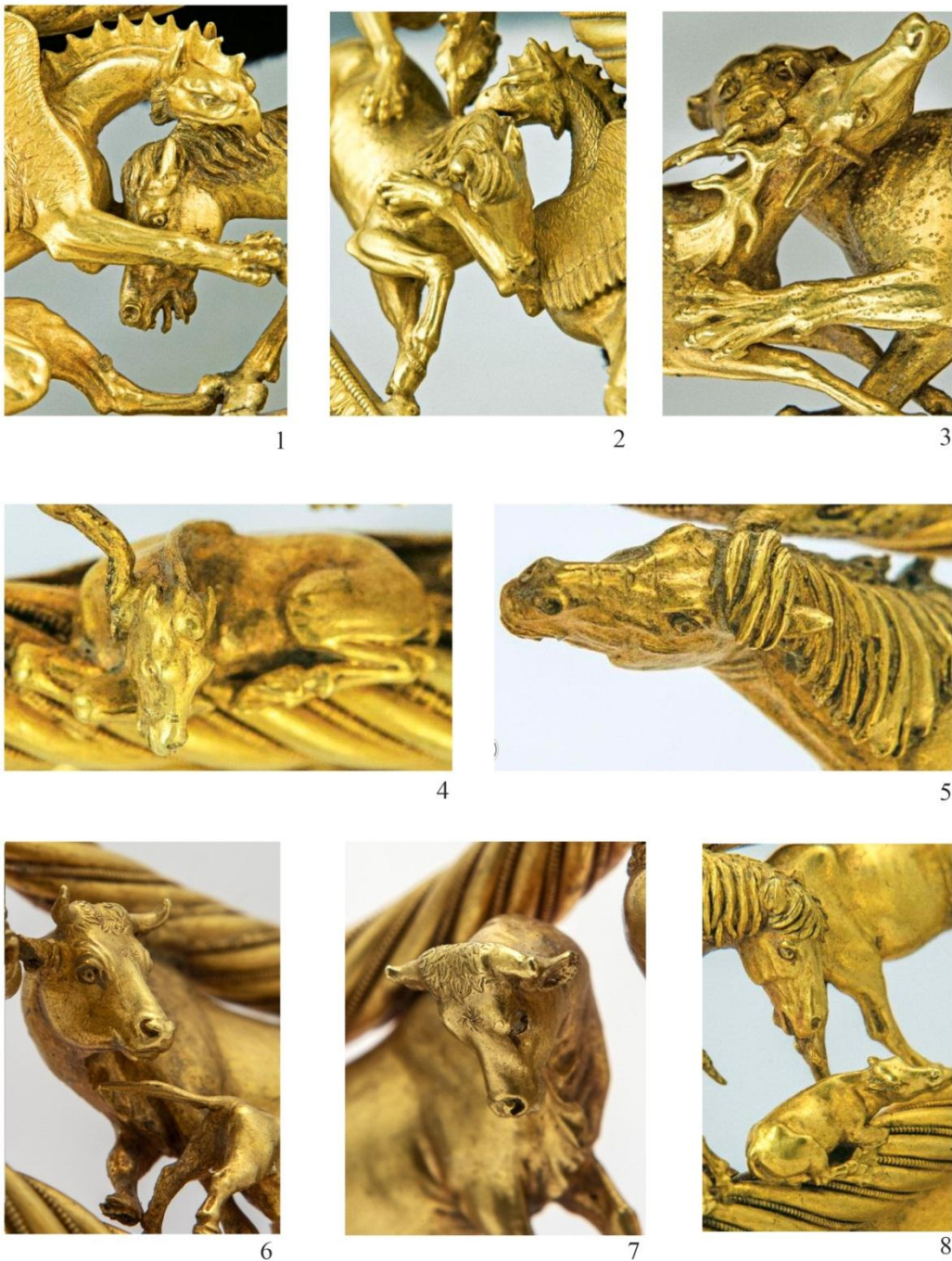


Рис. 2. Частини фігур пекторалі, виконаних у круглій скульптурі.
Фото Д. В. Ключко (Симфонія, 2021).

За одностайною думкою дослідників фігурки пекторалі були виготовлені у техніці лиття за втраченою восковою моделлю (Черняков, Подвысоцкая, 2002; Підвисоцька, Черняков, 2006; Минасян, 2014, с. 101; Величко, Підвисоцька, 2021 та ін.). Однак цілковита ілюзія їх повного об'єму дозволяє зробити припущення, що на початковому етапі майстром були виготовлені воскові моделі кожної фігурки у круглій скульптурі. Потім «зайва» частина тієї чи іншої фігурки була зрізана таким чином, щоб в усіченому вигляді не втрачалася ілюзія повного об'єму. В окремих фігурок зі зворотного боку додатково робили поглиблення для зменшення її ваги (рис. 3, 1–4). І вже з підготовлених таким чином воскових моделей відливали у золоті фігурки тварин та людей.

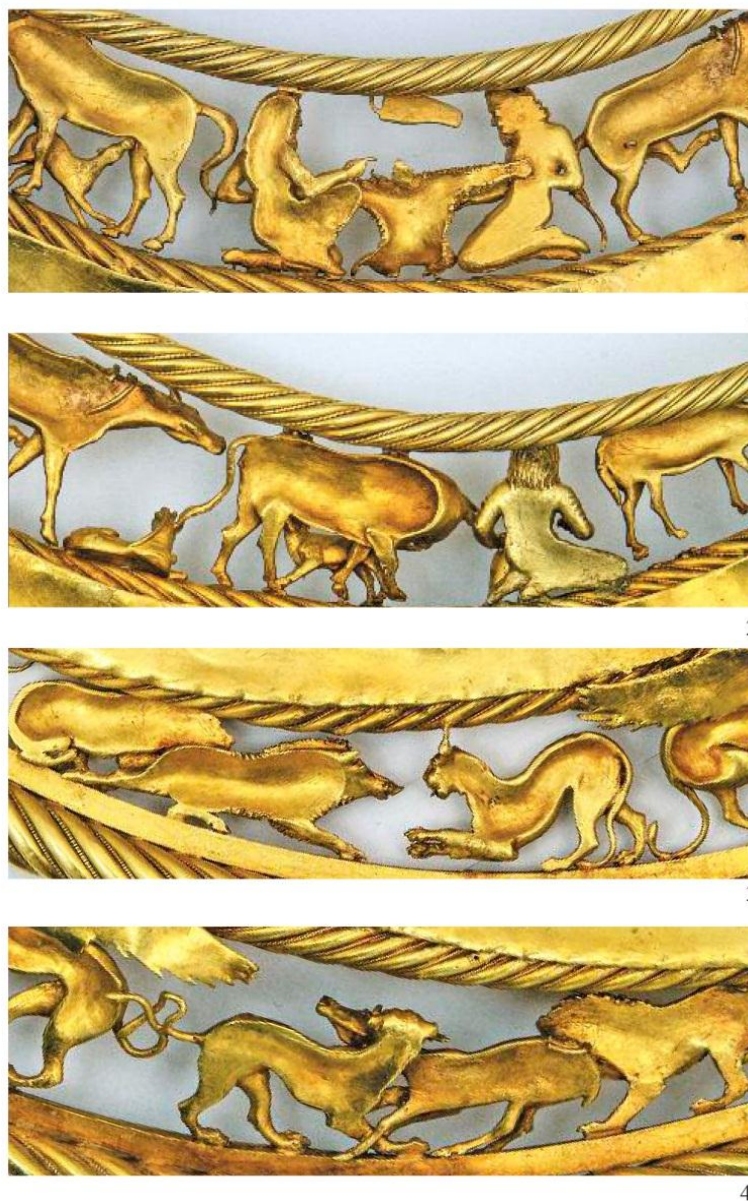


Рис. 3. Виїмки на зворотному боці фігур пекторалі.
Фото Д. В. Клочка (Симфонія, 2021).

Безперечну ілюзію складають чотири псевдокручені джгути, якими обрамлені три фризи (рис. 4, 1–5).



1



2



3



4



5

Рис. 4. Фрагменти псевдокручених джгутів, жолоби яких заповнені ланцюжками псевдозерні.
Фото Д. В. Клочка (Симфонія, 2021).

Правдоподібність фактури виття джгутів настільки висока, що вона здатна ввести в оману не лише пересічних глядачів, а й досвідчених фахівців. Так, О. І. Мінжулін вважав,

що три нижніх джгута (жмута) пекторалі пустотілі, а верхній скручений з дроту (Мінжулін, 2004, с. 244), хоча на рентгенограмі добре помітне характерне з'єднання трубок верхнього джгута з двох половинок, як і у інших джгутів пекторалі (Мінжулін, 1998, іл. 13б; Черняков, Підвисоцька, 2000, рис. 1; Величко, Підвисоцька, 2021, мал. 5). Ще один приклад можу навести з власного досвіду. Під час підготовки статті, присвяченій техніці виготовлення псевдокручених джгутів пекторалі (Бабенко, 2022b), я через переписку спілкувався з ермітажним співробітником А.Ю. Алексєєвим, уточнюючи ті чи інші нюанси, пов'язані із золотою гривнею з Солохи – єдиною прикрасою з кола греко-скіфської торевтики, що має ідентичний порожнистий псевдовитий джгут. На якомусь етапі А.Ю. Алексєєв залучив до обговорення Р.С. Мінасяна – відомого фахівця з історії давньої металообробки. Першою реакцією Р.С. Мінасяна було заперечення того, що джгут солоської гривни утворений порожнистою трубкою, а не скрученими стрижнями, і лише після особистого прискіпливого огляду гривни він переконався у саме такій будові її джгута.

Технологія отримання правдоподібного витого рельєфу на порожнистих джгутах пекторалі і досі залишається таємницею. Реконструкції одного із можливих способів нанесення подібного рельєфу на золоті трубки присвячено окреме дослідження (Бабенко, 2022b). Але окрім оманливого виття безпосередньо на джгутах торевт відтворив ще одну ілюзію, заповнивши спіральні жолоби джгутів рубчастим дротом, що імітує зернь. Техніка грануляції, тобто декору ювелірних прикрас дрібними металевими кульками – зерню, була освоєна ще ювелірами Давнього Єгипту та Східного Середземномор'я. Справжнього розквіту ця техніка зазнала у V–IV ст. до н.е., у неперевершених за витонченістю виробих етрусських та давньогрецьких ювелірів (Минасян, 2014, с. 321). Але для декору спіральних жолобів джгутів майстром пекторалі було обрано інший шлях, мабуть, менш трудомісткий, але вкрай ефективний. В жолобки джгутів торевт вклав рубчастий дріт, «зерна» якого були нарізані за допомогою спеціального інструменту – органаріуму, у вигляді бруска-паралелепіпеда, в одній із граней якого випилювався округлий канал, що і формував «зерна» дроту (Уильямс, Огден, 1995, с. 24, рис. 20а). За своєю естетикою, витонченістю, «псевдозернь» у жолобках джгутів нічим не поступається справжнім гранулам, так що перевагу майстра саме цій техніці можна вважати цілком виправданою.

Нарешті, треба вказати ще на одну ілюзію, яка постає перед глядачем під час споглядання пекторалі. Візуально пектораль є доволі масивною прикрасою. Її зовнішній діаметр становить 30,6 см, отже, разом з внутрішнім колом, оконтуреним верхнім, найтоншим джгутом, загальна площа пекторалі становить 735 см². У той же час для виготовлення пекторалі було витрачено лише 1149 г золота¹. Якщо порівняємо пектораль з деякими гривнями через співвідношення масивність/вага,

¹ У статтях, монографіях, каталогах, альбомах наводиться різна вага пекторалі – 1145; 1149,5; 1150 г тощо. Вага 1149 г вказана у ювілейному альбомі, присвяченому пекторалі (Величко, Підвисоцька, 2021, с. 42).

побачимо наступну картину. Так, гривна з Солохи має вагу 496,1 г при товщині джгута від 1,4–1,5 до 1,9–2,0 см. (Piotrovsky, Galanina, Grach, 1986, pl. 123). Вага гривни з Куль-Оби, кінці якої прикрашені фігурками вершників, становить 460,6 г при товщині джгута 0,6–0,8 см. А вага жіночої гривни з Куль-Оби більша на 3 золотника (12,78 г) (Древности ..., 1854, с. 58; Piotrovsky, Galanina, Grach, 1986, pl. 126). Гривна з фігурками левів та протомами оленів на кінцях з Товстої Могили має вагу 478,5 г (Клочко, 2013, рис. 2). Декілька гривен з різних поховань кургану № 4 Філіпповського могильника мали вагу 585,4 г, 514,41 г та 401,12 г (Яблонский, 2013, с. 82, 83, 92, 101; кат.122, 351, 402). Гривна з кургану № 5 поблизу м. Дубоссари (товщина джгута 0,9–1,2 см) важить 814,9 г (Niculiță, 2018, p. 68, cat. 23). Вага золотої гривни з кургану Аржан 2 – 1504,18 г (Чугунов, Парцингер, Наглер, 2017, с. 40, 373; табл. 35).



Рис. 5. Співвідношення вага/розмір у шийних та нагрудних прикрас скіфської доби: 1, 5 – Товста Могила; 2 – Солоха; 3, 4 – Куль-Оба; 6-8 – курган № 4 Філіпповського могильника; 9 – курган № 5 поблизу м. Дубоссари; 10 – Аржан.

2. 1 – (Dally, 2007); 2 – 4 – (Piotrovsky, Galanina, Grach, 1986); 5 – Клочко, 2013); 6-8 – (Яблонский, 2013); 9 – (Niculiță, 2018); 10 – (Чугунов, Парцингер, Наглер, 2017).

Отже, перевершуючи вказані гривни у вазі лише у два чи півтора рази, чи, навіть, суттєво поступаючись (Аржан 2), пектораль з Товстої Могили візуально справляє враження набагато масивнішої прикраси (рис. 5, 1–10). Тобто, за співвідношенням вага/розмір пектораль чи не на порядок перевершує відомі шийні прикраси. Вона не губиться на шії носія, а домінує серед його вбрання. Подібна візуальна ілюзія досягалася завдяки низці чинників, а саме – джгутам, зовні важкими, а насправді порожнистими, порівняно легкими, виготовленими із золотого листа; ажурній формі фризів; максимально полегшеним литим фігуркам.

Інтерпретація якоїсь стилістичної риси як навмисне виготовленої майстром візуальної ілюзії є доволі хисткою. Але у випадку з пектораллю простежити не одну чи дві, а щонайменше чотири ілюзії, робить подібні висновки більш обґрунтованими. Цікаво, що ще одним прикладом використання візуальної ілюзії, закладеної майстром у конструкцію шийної прикраси, може бути гривна з Куль-Оби. Еластичність, рухливість її джгута може бути пов'язана з намаганням торефта створити ілюзію рухливості вершників на кінцях гривни, які «скачуть» на своїх конях (Бабенко, 2018). Показово, що за стилістичним аналізом багато дослідників гривну з Куль-Оби та пектораль з Товстої Могили відносили до виробів одного майстра (Рудольф, 1993, с. 88; Уильямс, Огден, 1995, с. 126, 127, 137; Williams, 1998, р. 103; Treister, 2005, р. 60, 62). Можливо, намагання майстра залучити при виготовленні окремих прикрас ті чи інші візуальні ефекти складає одну із специфічних рис його творчого почерку.

Джерела і література

Бабенко Л.І. Конструкция и техника изготовления жгута гривны из Куль-Обы // Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки». – Київ, 2018. – С. 30–47.

Бабенко Л.І. Дві пекторалі – шедевр та його репліка // Донецький археологічний збірник. – 2019. – № 22. – С. 102–142.

Бабенко Л.І. Есхатологія пекторалі з Товстої Могили // Матеріали всеукраїнської наукової конференції «II Путивльські археологічні читання» (до 70-річчя від дня народження Володимира Павловича Білозора). – Київ, 2022а. – С. 91–96.

Бабенко Л.І. Про техніку виготовлення псевдокручених джгутів пекторалі з Товстої Могили // Археологія і давня історія України. – 2022б. – Вип. 1. – С. 19–32.

Бабенко Л., Білан Ю., Полідович Ю. Пектораль з кургану Товста Могила: 50 років досліджень. Бібліографічний огляд. – Київ, 2021.

Величко Є, Підвисоцька О. Пектораль: опис і технологія виготовлення // Симфонія пекторалі. – Київ, 2021. – С. 42–57.

Виппер Б.Р. Искусство Древней Греции. – Москва, 1972.

Дворецкий И.Х. Древнегреческо-русский словарь. В 2-х томах. – Москва, 1958. – Т. 2.

Древности Боспора Киммерийского, хранящиеся в императорском музее Эрмитажа. – Санкт-Петербург, 1854. – Т. II.

Клочко Л.С. Гривни із зооморфними закінченнями зі скіфських поховань // Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки». – Київ, 2013. – С. 76–96.

Ліфантій О. В. Пектораль. Знахідка століття. – Київ, 2021.

Манцевич А.П. К вопросу об изображениях «варваров» на предметах торевтики из курганов Северного Причерноморья // Фрако-скифские культурные связи. – София, 1975. – С. 112–126.

Манцевич А.П. Изображения «скифов» в ювелирном искусстве античной эпохи // Archeologia. – 1976a. – Vol. 26. – P. 1–45.

Манцевич А.П. Чертомлыкская ваза и пектораль из Толстой Могилы // Pulrudeva. – 1976b. – Vol. I. – С. 83–98.

Манцевич А.П. Золотой нагрудник из Толстой Могилы // Thracia Serdicae. – 1980. – Vol. V. – С. 97–120.

Минасян Р.С. Металлообработка в древности и Средневековье. – Санкт-Петербург, 2014.

Мінжулін О. Реставрація творів з металу. – Київ, 1998.

Мінжулін О. Золота пектораль скіфського царя // Вісник ювеліра України. – 2004. – № 2. – С. 38–43.

Мозолевський Б.М. Шедевр Товстої Могили // Образотворче мистецтво. – 1971. – № 6. – С. 22–23.

Мозолевський Б.М. Синтез скіфо-античної думки // Всесвіт. – 1978. – № 2. – С. 191–204.

Мозолевський Б.М. Товста Могила. – Київ, 1979.

Онайко Н.А. О новых публикациях античной торевтики из скифских курганов Поднепровья // Советская археология. – 1982. – № 4. – С. 248–260.

Підвисоцька О.П., Черняков І.Т. Пектораль з Товстої Могили – високотехнологічний витвір стародавнього майстра // Пам'ятки України: історія та культура. – 2006. – № XXXVIII. – С. 21–23.

Рудольф В. Большая пектораль из Толстой Могилы: работа «чертомлыцкого мастера» и его школы // Археологические вести. – 1993. – Вып. 2. – С. 85–90.

Русяева М.В. Образотворче і вжиткове мистецтво // Історія українського мистецтва. – Київ, 2008. – Т. 1: Мистецтво первісної доби та стародавнього світу. – С. 380–565.

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

Симфонія пекторалі / Відп. ред. Ю. Б. Полідович. – Київ, 2021.

Уильямс Д., Огден Д. Греческое золото. Ювелирное искусство классической эпохи. V–IV века до н.э. – Санкт-Петербург, 1995.

Черняков И.Т., Подвысоцкая Е.П. Взаимосвязь изображений и технологии пекторали из Толстой Могилы // Ювелирное искусство и материальная культура: Тезисы докладов участников одиннадцатого коллоквиума. – Санкт-Петербург, 2002. – С. 107–111.

Черняков И.Т., Підвисоцька О.П. Уточнення технології джгутів пекторалі з Товстої Могили (за даними рентгенограмми) // Музейні читання. – Київ, 2000. – С. 14–16.

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

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

Dally O. Skythische und graeco-skythische bildelemente im Nördlichen Schwarzmeerraum // Im Zeichen des goldenen Greifen. Königsgräber der Skythen. – München; Berlin; London; New York, 2007. – S. 291–298.

Fornasier J. Das Pektoreale aus der Tolstaja Mogila Vergleichende Untersuchungen zur Form und Funktion // Zur graeco-skythische Kunst. Archologisches Kolloquium Münster. – Münster, 1997. – S. 119–146.

Jacobson E. The Art of the Scythians: the interpenetration of cultures at the edge of the Hellenic world. – Leiden; New York; Köln, 1995.

Niculiță A. Piese de giuvaiergerie antică din colecțiile Muzeului Național de Istorie a Moldovei (Catalog). – Chișinău, 2018.

Pfrommer M. Grossgriechischer und mittelitalischer Einfluss in der Rankenornamentik frühhellenistischer Zeit // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. – 1982. – Bd. 97. – S. 119–190.

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

Rudolph W. W. A Graeco-Scythian Gold Pectoral from Tolstaja Mogila near Ordzonikidze // American Journal of Archaeology. – 1986. – Vol. 90 (2). – P. 208, 209.

Rudolph W. W. The Great Pectoral from the Tolstaya Mogila. A Work of the Certomlyk Master and his Studio // Metalsmith. – 1991. – Vol. 11 (4). – P. 30–36.

Schwarzmaier A. Die Gräber in der Großen Blisniza und ihre Datierung // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. – 1996. – Bd. 111. – S. 105–137.

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

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

ДЕКОРАТИВНІ ЕЛЕМЕНТИ КОСТЮМНОГО КОМПЛЕКСУ ІЗ КУРГАНУ МАЛИЙ ЧОРТОМЛИК

У статті йдеться про знахідки у невеликому кургані, спорудженому над похованням жінки, яка, ймовірно, належала до аристократичного кола. Про це свідчать золоті ювелірні витвори різних категорій: сережки типу човник, нашійна прикраса з підвісок у формі дзвоників, персні тощо. Всі вони виконані із застосуванням складних ювелірних прийомів (Vст.до н.е.). Форма прикрас та їх декор є семантично близькими і пов'язані з культурами життєдайних божеств. Особливо виразними є символи Діоніса.

Ключові слова: сережки типу човник, підвіски у формі дзвоника, символи Діоніса.

У 1979 р. поблизу с. Чкалове Дніпропетровської обл. співробітники Орджонікідзевської археологічної експедиції АН УРСР під керівництвом Б. Мозолевського дослідили курган, що отримав назву Малий Чортотлик. У публікації автор зазначив, що курган – невисокий (висота від древньої поверхні – 1,9 м, діаметр 30 м) і майже «загубився» серед відвалів Чортотлика, який у 1862–1863 рр. досліджував І.Є. Забелін.

Розкопки 1979 р. відкрили особливості спорудження кургану над єдиною могилою (Мозолевский, 1987, с. 63-64). Поховальна споруда: вхідна яма овальної форми, поховальна камера мала такі ж обриси. Площа камери 4,4 × 2,5 м, тобто досить значна. Це підкреслив і Б. Мозолевський, порівнявши розміри гробниці в Малому Чортотлику з центральною могилою в Товстій Могилі (Мозолевский, 1987, с. 70). Поховання повністю зруйноване через пограбування. Б. Мозолевський відмітив, що крім давнього пограбування, збереглися сліди грабіжників новітнього часу (Мозолевский, 1987, с. 70). Але не дивлячись на це, у могилі знайдено досить значну кількість артефактів, зокрема, жіночі прикраси.

Отже, маємо підстави припустити, що курган (його назвали Малий Чортотлик) споруджено над могилою жінки. На жаль, від кістяка майже нічого не лишилось, хоча за його рештками можна зробити висновок, що небіжчиця лежала головою на південь. Знімні прикраси, золоті пластинки - аплікації та інші речі: чорнолакова чашечка, фрагменти скриньки були розкидані по всій камері. Викликає здивування, що після нищівного руйнування у могилі залишилось так багато речей: тільки золотих – 1293 од. Можна порівняти з похованням жінки у Мелітопольському кургані: після пограбування знайдено кілька тисяч пластинок. Але там зовсім інша ситуація: ще до того, як грабіжники увійшли до камери, в ній обвалилася стеля. Можливо, і у Малому Чортотлику грабіжники дістались до могили після її зруйнування, яке сталось через

значний відрізок часу після поховання. Грабіжники порпалися в землі (упала зі стелі та зі стінок), забирали, що могли, розкидаючи кістки. Друге пограбування могло б завершити справу, але, як визначив Б. Мозолевський, злодії діяли вже за новітнього часу, коли все було засипане землею (Мозолевський, 1987, с. 70).

Через зруйнування могили втрачено багато інформації. Майже знищено скелет, але за тими кістками, що залишились, можна припустити, що небіжчиця лежала у випростаному стані, головою на південь. На жаль невідомий вік жінки.

Привертає увагу набір декоративних елементів убрання: золоті пластинки, наконечник залізної гривни, золоті сережки – так звані човники, нашийна прикраса – низка дрібних золотих намистин і підвісок у вигляді дзвіночка з привісками, а також три персні (Мозолевський, 1987, с. 70-72, рис. 6; 11). Для виконання оздоб та їх оформлення застосовані складні ювелірні прийоми, тобто, деякі прикраси належать до творів високого ювелірного мистецтва. Привертає увагу їх символіка, пов'язана з культами життєдайних богів.

Почнемо, як завжди, з голови. Йдеться про сережки, які належать до групи так званих човників (h – 44 мм; 41 мм; ширина – 25 мм, 24,5 мм). Кожна сережка зроблена з двох елементів: корпусу у формі півмісяця, оберненого “ріжками ввєрх”, чи човника, та дротяної дужки з відігнутим кінцем. Корпус зроблено з об'ємних половинок, прикрашених орнаментами з гладеньких дротинок та дрібної зерні. З обох боків сережки напаяно дугоподібні (за контуром корпусу) візерунки, які нагадують косу. Кожна “кіска” – плетінка з двох тоненьких дротин, зверху і знизу підкреслена вузькими дротяними смужками та трикутниками зерні. Останні розміщені чотирма ярусами: вершиною вниз і ввєрх. Проміжок між ними відкриває гладеньку поверхню у вигляді ламаної смужки. “Ріжки” корпусу оформлено трьома дротяними обідками (два з них рубчасті, один гладенький). Завершення сережки – розетка на одному кінці, пелюстки якої виділені золотим дротом. На розетці однієї з сережок він гладенький, на розетці другої – рубчастий. Всередину ріжка без розетки вставлено дротяну дужку (рис. 1).



Рис.1. Золоті сережки – човники.

Сережки цього типу мають давнє походження. В нашій літературі їх називають “калачики”. У зарубіжній науці прийняті такі визначення: “човникоподібні”, “кораблики”, “місяцеподібні”. Назви відбивають уявлення про витоки форми: її походження пов’язане з художнім образом човна-місяця, іншими словами – місяця, оберненого “ріжками догори”. Імовірно, мотив виник у декоративному мистецтві Єгипту в III тис. до н.е. (Nadacek, 1903, S. 13, 21). Форма човна-місяця стала базовою, а на її основі було створено безліч варіантів моделей на території Малої Азії і взагалі Середземномор’я. Є ще одна гіпотеза щодо місяцеподібної форми: на думку А.П. Манцевич, сережки місяцеподібної форми є модифікацією кільця з потовщенням знизу (Манцевич, 1961, с. 160). Оздобы такого типу походять з Центральної Європи, а саме з областей Подунав’я, час їх появи – початок II тис. до н.е. Пізніше “кораблики” потрапили до Егеїди та Передньої Азії (Манцевич, 1961, с. 161). Англійський вчений А. Хіггінс також виводив генезу “човників” із кільцеподібної форми: сережка з ледь помітним потовщенням поступово перетворилась на модель з чітко окресленим корпусом і високою дужкою (Higgins, 1964, p. 73, 87).

Версії А.П. Манцевич та А. Хіггінса збігаються в тому, що вони відтворюють першооснову “човників” як кільцеподібну сережку. Крім того, сучасний стан науки дозволяє твердити про однорідність матеріальної культури Подунав’я та Середземномор’я саме у II тис. до н.е. Отже, можна погодитись з гіпотезою про європейські корені сережок човників. Час появи такої форми, що нагадує човник чи кораблик – середина II тис. до н.е. Це засвідчили археологічні знахідки (Манцевич, 1961, с. 161; Хіггінс, 1964, р. 87). Але, ймовірно, існувала ще й передньоазійська лінія розвитку прикрас. Базовою моделлю для них став мотив човна-місяця, який прийшов із єгипетського мистецтва.

З початку I тис. до н. е. на території Передньої Азії моделі, контури яких нагадують зображення місяця “ріжками вверх”, стали особливо популярними. У різних ювелірних центрах відбулась модифікація основи. Характерною рисою деяких сережок є те, що вони не мають дужки. Ассирійські рельєфи демонструють, як носили такі оздобы: прикріплювали на мочці вуха, щільно стискаючи звужені кінці. З часом, завдяки деталям оформлення корпусу: підвісками, опуклинами – прикраси набирають іншого вигляду (Maxwell-Hyslop, 1971, p. 242).

Типові човники стали особливо популярними в Греції у класичний період. Крім того, знайдено численні екземпляри серед пам’яток Кавказу та Закавказзя. До IV ст. до н.е. ці сережки були найбільш поширеною формою прикрас.

На землях Скіфії сережки-човники жінки включали до складу декоративних елементів убрання з VI ст. до н.е. І хоча ця модель запозичена, вона набула поширення у середовищі соціальної верхівки (здебільшого – еллінізованої). Форма і декор втілюють символіку життєдайних божеств, а залежно від ситуації – водної стихії (Бессонова, 2007, с. 22).

Грецькі ювеліри розробили різні варіанти оформлення сережок, але у скіфських прикрасах відмічаємо невелику кількість засобів збагачення декору. Один з варіантів: на «ріжках» – одному чи двох – вміщені зображення розетки. Такі прикраси, крім Малого Чортомлика, знайдено ще в курганах № 3, поховання № 6, поблизу смт Якимівка Запорізької обл., № 6 поблизу с. Лукаші Київської області; № 45, поховання № 1, поблизу с. Любимівка Херсонської обл. (Клочко, Білан, Березова, Величко, 2021, кат. №№ 88, 91, 83, 97).

Слід відмітити ще варіанти декору на ріжках корпусу сережок: мініатюрні фігурки водоплавного птаха (качки), аналогічні – прикріплені на ланцюжках знизу до корпусу.



Рис. 2. Золоті пластинки із зображенням водоплавного птаха.

Саме цей образ втілює уявлення про поєднання трьох стихій (неба, землі, води) визначав специфіку сережок – вони належали до шлюбного вбрання, оскільки водоплавний птах. Не зважаючи на різницю в оформленні, всі сережки-човники семантично однорідні: їх змістовне навантаження відповідає уявленням про культ плодючості. Тому виникає припущення, що мотив качки, вплетений у візерунки, властиві парадним костюмам, ймовірно, акцентував якусь специфіку вбрання, можливо, його церемоніальний характер, пов'язаний зі шлюбом (Клочко, 2010, с. 64-65).

Серед знахідок у похованні зафіксовані золоті пластинки, вирізані за контуром силуету водоплавного птаха (качки?). Збереглися 9 екземплярів. Розміри: довжина

17 мм, висота 15 мм. Пластинки виконані способом витискування з матриці (рис. 2). На ній, тобто матриці, давній майстер вмістив зображення птаха, силует якого нагадує качку. Бачимо два типи – птах з лапками під животиком (пливе), а також – стоїть на прямих лапках. Образ узагальнений: голова з довгим дзьобом і круглим оком, на тулубі тоненькими рельєфними лініями показані крильця. Можливо, ці пластинки були прикрасами головного убору – налобної стрічки. Навіть така кількість, що залишилась у похованні, достатня для оздоблення налобної частини пов'язки. Оскільки на пластинках нема дірочок, крізь які вироби приєднували (мабуть, пришивали) до декорованої поверхні, можна припустити, що аплікації приклеювали (в часи архаїки таке практикували). Був ще один спосіб закріплювати оздоби на різних речах: на звороті аплікацій напаявали петлі. Серед знахідок у похованні жінки – дрібні напівсферичні пластинки ($d = 2$ мм), на звороті яких напаяні золоті петельки. Можливо, ці пластинки прикрашали покривало – ще один головний убір, характерний у вбранні скіф'янок. Покривало, оздоблене по краях такими ж напівсферичними пластинками з петлями на звороті, реконструйоване за знахідками в кургані Казенна Могила поблизу с. Тополине Запорізької обл. (Клочко, 1982, с. 125).

Налобна стрічка із зображенням водоплавних птахів і сережки складають ансамбль не тільки за змістом образів і візерунків, але мала і практичне призначення: на ній носили сережки. Адже їх вага 11,22 г, 11,37 г. За дослідженнями істориків костюма та сучасних ювелірів, вага сережки не повинна перевищувати 7 г, щоб власниця чи власник прикраси почувався комфортно, крім того, щоб прикраса не розтягувала мочку вуха. Важкі сережки носили або як кафи (зверху на вушній раковині), або на головному уборі–стрічці чи іншого виду (Клочко, 2018, с. 63, Манцевич, 1961, с. 160).

Серед знахідок у могилі були пластинки із зображенням левиноголового грифона та лева (Мозолевський, 1987, с. 72, рис. 6, 22-25). Їх могли використати як аплікації на головному уборі або одязі. Образи входять в коло символів життєдайних божеств, а також мають функції захисту від злих сил.

Отже, головний убір (стрічка) та сережки утворювали комплекс, який вирізняє символіка культу плодючості. На сережках: трикутники із дрібною зерні вершиною вгору і вниз – поєднання чоловічого і жіночого начала, зигзагоподібна блискуча смужка – уособлення води. Крім того, трикутники, утворені круглими гранулами, можна сприймати як зображення виноградного грона. Цей мотив належить до знаків, якими виділяли культ Діоніса. Це життєдайне божество, ймовірно, скіфи вшановували, не виокремлюючи його з кола інших богів, функції яких – забезпечення життєдіяльності соціуму. Але можна припустити, що в середовищі верхівки скіфського суспільства якісь іпостасі саме Діоніса відповідали уявленням скіфських аристократів.

Про виноградні грона нагадують трикутники із дрібною зерні, які прикрашають підвіски у формі зрізаного конуса, так звані дзвоникоподібні – вони були, мабуть, доміантними елементами в низці намиста з маленьких золотих намистин ($d = 2$ мм). Вони зроблені з двох напівсфер. Знайдено 742 цілих і 69 половинок намистин

(Мозолевський, 1987, с. 72, рис. 6, 9-11, 31). З них можна створити приблизно 3 низки. З історії костюма відомо, що пишне оздоблення нагрудної частини вбрання було притаманне багатьом етносам.

Підвіски: знайдено 5 екземплярів двох варіантів. Розміри: $d - 12$ мм, $h - 12$ мм; $d - 12$ мм, $h - 10$ мм. Вироби унікальні. Нагадують дзвоник, а якщо застосувати геометричні визначення, то зрізаний конус, нижня основа якого в кілька разів більша верхньої. Зверху напаяна рубчаста петелька (на трьох підвісках петлю закріпили на мініатюрному циліндрі). Поверхня кожного дзвіночка прикрашена трикутниками із золотих гранул (техніка зерні). Розташування традиційне: вершиною вгору – більші трикутники і вниз – менші. Така схема дозволила ювеліру залишити між трикутниками гладеньку зигзагоподібну смужку (рис. 3). Тобто, в декорі підвісок-дзвоників відображені ті ж символічні мотиви і художні принципи, що і в сережках – човниках. Імовірно, це свідчить про семантичний зв'язок між прикрасами обох категорій, а також виконання робіт в одній майстерні (рис. 3).

Нижня основа дзвоника облямована рубчастою дротинкою, до якої приєднано привіски у вигляді циліндричних пронизок з пірамідками (гронами) зерні на кінцях. Один «дзвоник» вирізняють привісочки пірамідальної форми з сірого мінералу (Мозолевський, 1987, с. 72). Як зазначив Б. Мозолевський, серед намиста, яке було розкидане по камері, зафіксували три намистини з такого ж матеріалу, оправлені золотими смужками. Як відомо, людей здавна приваблювали мінерали та смоли. Вважали, що вони мали магічну силу, яка відвертає зло. Виробам із сірої маси, а також іншим: кістяній намистині у формі коліщатка, уламкові залізної гривни з наконечником із зображенням голови лева – надавали значення амулетів Їх могли носити разом з елементами браслетів-перев'язок (Мозолевський, 1987, рис. 6, 8, 26–28, 29).





Рис.3. Підвіски у формі дзвоника.

Особливу увагу привертають персні. Два з них: золотий і електричний – археологи побачили на фалангах пальців на правій руці небіжчиці, а ще один золотий – трохи далі (Мозолевський, 1987, с. 70). Ця категорія прикрас, тобто, персні – предмети алегоричні, їх змістовне наповнення можна порівняти з головними уборами у жіночому костюмі.



Рис.4. Перстень з листоподібним щитком і суцільною шинкою.

Отже, витвір з електричного зроблений в техніці лиття (рис. 4). Його вирізняє суцільна шинка із круглого у перетині дроту і вузький листоподібний щиток (точніше, у формі еліпса), прикрашений плакуванням золотою пластиною. Розміри: щиток – $21 \times 8,5$ мм; товщина щитка – 2,5 мм; шинка – 22×20 мм; переріз дроту – 4 мм.

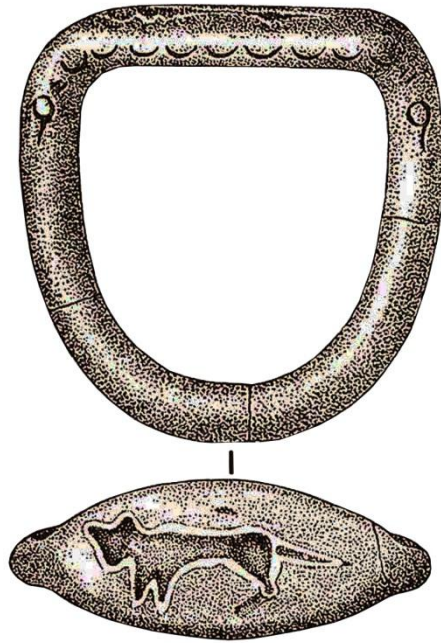


Рис.5. Зооморфний образ на щитку персня.

Найбільш ранні вироби з такими характеристиками: вузький листоподібний щиток і кругла в перерізі шинка – з’явилися на території Північного Причорномор’я як печатки за часів архаїки (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 скіфського царя Скіла, на жаль, відомий тільки за малюнком (Виноградов, 1980, с. 99-108).

Роздивимось перстень з Малеого Чортomla. На невеличкому полі щитка показано образ тварини – стоїть обернена 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 схиляє до припущення, що на щитку зображено лисицю (чи лиса) (рис. 5). Збільшення зображення свідчить, що на мініатюрі показано саме лиса. В античній міфології образ тварини цього виду досить рідкісний. Образ лисиці пов’язували з культом Діоніса: у його вбранні були лисячі шкури. Можна згадати також про так звану Тевменську лисицю: вона з’явилася в Беотії за велінням Діоніса як покарання Фівам. У п’єсі Евріпіда «Вакханки» є пояснення причин гніву Діоніса: жителі не визнавали його богом і «одцуралися таїнств» (Евріпід, 1993, с. 290). За це жителі Фів кожен місяць віддавали одного юнака чудовиську. Мисливець Кефал, який мав незвичайну собаку, позбавив Беотію лисиці (Павсаній Опис Еллади, IX 19, 1).

На торцях щитка та на шинці (з обох боків) прокреслено загостреним інструментом візерунок: ряд заглиблених дужок як своєрідні фестони, знак питання, кома. Можливо, це алюзії на напис? Адже, як сказано вище, на подібному персні

вигравіровано ім'я царя Скїла. Ці ж значки, можливо, були своєрідними знаками, зрозумілими тільки вузькому колу, людям які мали стосунок до культу Діоніса.

Чи знали міфи про Діоніса мешканці Північного Причорномор'я – греки і скіфи – невідомо. Але деякі сторони його культу, можливо, збігались з із загальними уявленнями про вшанування богів плодючості: у вигляді містерій чи календарних свят. Згадаємо пасажі в «Історії» Геродота про скіфського царя Скїла, який був прихильником еллінських звичаїв, зокрема діонісійських містерій (Геродот IV, 79). З оповіді «батька історії» можна припустити, що скіфи не сприймали форму вшанування бога (містерії), оскільки мали свої обряди. Хоча, мабуть, Скїл поплатився життя не за прихильність до культу Діоніса, а в результаті політичної боротьби (Мурзин, 2013, с. 199–200).



Рис.6. Золоте кільце із 8-ми гранного стрижня.

Ще один перстень з набору прикрас скіф'янки з Малого Чортomla вирізняють деякі особливості. Великий масивний виріб зроблено з 8-гранного стрижня (рис. 6). Кінці його звужені і близько підходять один до одного (d кільця – 27 × 26 мм; перетин стрижня: біля кінців – 2 мм, посередині – 4 мм). За абрисом прикраса нагадує кільцеподібні сережки з потовщенням у середній частині. Перстні, схожі на сережки: з курганів № 4 поблизу с. Бересняги Канівського району Черкаської обл. і № 2, поховання № 1 поблизу с. Таборівка Вознесенського району Миколаївської обл. (Клочко, Білан, Березова, Величко, 2021, с. 46, кат. № 42; 35). Дослідники вже відмічали випадки, коли сережки кладуть у могилу разом з пернями. Наприклад, дротяні кільця із костюмних комплексів

небіжчиків (жінки і дитини) з поховань у кургані Товста Могила,; залізне колечко із нанизаною галькою (курган № 28, пох. № 1 поблизу с. Верхня Тарасівка Дніпропетровської обл.) (Клочко, Білан, Березова, Величко, 2021, кат. № 1, 2). Можливо, це пов'язано з уявленнями про захисні функції кільцеподібних виробів.

Привертає увагу ще одна прикраса, яку вважають перстнем, хоча вона не зафіксована на руці на відміну від описаних вище витворів. Отже, припустимо, що це перстень. Він складається з дугоподібної шинки з незімкненими кінцями і намистини (рис. 7). Шинка виготовлена із майже круглого у перетині дроту, кінці якого дещо відігнуті, розширені та сплюснені. З внутрішнього боку до кінців дужки припаяні золоті дротинки. На них нанизана бурштинова (?) намистина. Загалом перстень можна охарактеризувати як дротяний з рухливою вставкою. Слід відмітити досить значні розміри виробу: довжина шинки – 30 мм; намистина – 15 × 12 мм; перетин дроту – 2,5 мм. Можливо, перстень поклали до інших знімних декоративних елементів убрання при здійсненні поховального обряду.



Рис.7. Прикраса у вигляді стилізованих рогів з бурштиною намистиною.

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 Лісостепового Правобережжя, поступово “бурштинова мода” проявилась і в аристократичному середовищі номадів Степової Скіфії (Клочко, 2016, с. 110). Як сказано вище, люди наділяли магичними властивостями коштовні, а щодо бурштину, то здавна були відомі його лікувальні властивості. Згадки про бурштин знаходимо у творах античних авторів: Гомера, Софокла, Есхіла, Аристотеля, Фалеса Мілетського (Савкевич,

1970, с. 11–14). Можливо, прикрасу (підвіску?) поклали до інших знімних декоративних елементів убрання при здійсненні поховального обряду. Форма прикраси за абрисом нагадує роги бика. З античної міфології відомо, що рогатим уявляли Діоніса. Він народився з рогами. У п'єсі Евріпіда «Вакханки» читаємо: «В строк належний з того сховку вийшов бог наш рогоносний» (Евріпід, 1993, с. 290) Його зображали з рогами бика або з бичачою головою, крім того, бог міг перетворюватись на деяких тварин і серед них – бик (Мифологический словарь, 1959, с. 68). Тобто, можна припустити, що ювелірний витвір зі стилізованим відтворенням рогів, оздоблений бурштином, є одним із символів Діоніса.

Культ Діоніса був поширений в Ольвії (Шевченко, 2020, с. 40). Про це свідчать знайдені фіміатерії із зображенням божества у плющевому вінку з коримбами. Останні є, імовірно, алюзією на роги. Поширення культу доводять знахідки букраніїв, причому вони, тобто, вироби із зображенням голови бика, прикрашені виноградними гронами (Шевченко, 2020, с. 48).

Археологічні матеріали свідчать про зв'язок культів Діоніса і Афродіти. Особливо це характерно для часів еллінізму (Шевченко, 2020, с. 45).

Поховання в Малому Чортотлику відносяться до часів архаїки, комплекс прикрас, які залишилися після пограбування, містить символи шлюбного обряду та знаки діонісійського культу. Це декоративні елементи вбрання, які свідчать про належність власниці до еліти скіфського суспільства.

Соціальна та оберегова функції притаманні усім знімним оздобам, особливо, коли вони зібрані в ансамблі. А визначення семантики окремих категорій виробів завжди пов'язане з гіпотезами. Так виникла версія стосовно перснів, які ми розглянули: вони, ймовірно, позначали належність до певного аристократичного роду (чи кількох родів), а також причетність до культу Діоніса як бога життєдайних сил природи. Археологи, дослідивши курган Малий Чортотлик, відмітили своєрідність і споруди, і поховального обряду, і супровідного інвентаря, хоч і, напевне, з втратами, але з великою кількістю золотих речей, які є знаками аристократичного статусу їхньої власниці (Мозолевський, 1987, с. 63–74).

Через століття недалеко від Малого Чортотлика було споруджено грандіозний за розмірами і конструкцією курган Чортотлик, вірогідно, з царським похованням. Наявність статусних перснів (особливо такого типу, як “перстень Скіла”) дає можливість припустити, що небіжчиця мала відношення до царського роду, а також до культу Діоніса.

Джерела і література

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

Виноградов Ю.Г. Перстень царя Скила. Политическая и династийная история скифов первой половины V ст. до н.э. // Советская археология. – 1980. – №3. – С. 99–108.

Геродот Історії в дев'яти книгах / Переклад, передмова та примітки А.О. Білецького. – Київ, 1993. – 576 с.

Евріпід Трагедії / Переклад з давньогрецької А. Содомори та Бориса Тена. – Київ: Основи, 1993.

Клочко Л.С. Новые материалы к реконструкции головного убора скифянок // Древности Степной Скифии. – Киев: Наукова думка, 1982. – С. 118–130.

Клочко Л.С. Образ водоплавного птаха на декоративних елементах скіфського костюма // Музейні читання. Матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки”. Київ, МІКУ, 9–11 листопада 2009 р. – Київ, 2010. – С. 55–74.

Клочко Л.С. Декоративні елементи жіночого вбрання на землях Правобережної Скіфії // Археологія і давня історія України. – 2016. – Вип. 2 (19). – С. 103–113.

Клочко Л.С. Реконструкція головних уборів скіф'янок з сережками // Музейні читання. Матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки”. Київ, Музей історичних коштовностей України, 20–21 листопада 2017 р. – Київ, 2018. – С. 56–74.

Клочко Л.С., Білан Ю.О., Березова С.А., Величко Є.О. Сережки у вбранні населення Скіфії (з колекції Музею історичних коштовностей України). – Київ, 2021. – 172 с.

Манцевич А.П. Серьги из станицы Крымской // Археологический сборник Государственного Эрмитажа. – 1961. – № 2. – С. 154–162.

Мифологический словарь. – Ленинград, 1959. – 226 с.

Мозолевський Б.М. Малый Чертомлык // Скифы Северного Причерноморья. – Киев: Наукова думка, 1987. – С. 63–74.

Мурзин В.Ю. “Скифский рассказ Геродота” с сопроводительными статьями В.Ю. Мурзина. – Киев: Центр учебной литературы, 2013. – 244 с.

Неверов О.Я. Металлические перстни и печати // Археология СССР. Античные государства Северного Причерноморья. – Москва: Наука, 1984. – С. 239–240.

Савкевич С.С. Янтарь. – Ленинград: Недра, 1970. – 192 с.

Шевченко Т.М. Погруддя–фіміатерії та культ Діоніса в Ольвії // Археологія. – 2020. – № 1. – С. 39–56.

Hadaczek K. Ohrings der griechen und etrusker. – Wien, 1903.

Higgins A. Greek and Roman Jewellery. – London, 1964.

Maxwell-Hyslop B. Western Asiatic Jewellery: 3000–612 B.C. – London–New York, 1971.

ЖИТТЯ, ЗАКАРБОВАНЕ В ЗОЛОТІ

В статті детально аналізуються зображення на золотих оббивках горитів чортомлицького типу. Деталізується і уточнюється трактування сцен із життя Ахілла.

Ключові слова: горит, скіфи, Ахілл, Фетіда, Одисей, Чортомлик, Мелітопольський курган.

Завдяки розкопкам скіфських курганів, що тривають вже понад 250 років, нам відомо чимало шедеврів давнього ювелірного мистецтва. З-поміж них помітно виділяють золоті карбовані пластини, що слугували оббивками чільної сторони горитів. Їх знайдено у чотирьох курганах IV ст. до н.е., що розташовувалися в різних частинах Північного Причорномор'я – від верхів'їв Південного Бугу до пониззя Дону.

Першу оббивку горита було знайдено І.Є. Забеліним в Центральній гробниці кургану *Чортомлик* у 1863 р. (Древности Геродотовой Скифии, 1872, табл. XXXIV; Артамонов, 1966, табл. 181–182; Алексеев, Мурзин, Ролле, 1991, с. 223–235; Алексеев 2012, с. 206–209; ін.). Вона знаходилася в південній ніші «к» камери V (Древности Геродотовой Скифии, 1872, с. 112–114; Алексеев, Мурзин, Ролле, 1991, с. 61–62, 105–107). Разом з оббивкою зафіксовано залишки дерев'яного футляра та бронзові наконечники стріл. Поряд були меч у піхвах, обкладених золотою пластиною із зображенням битви греків з варварами, та ще чотири інших меча, бронзовий та залізний набірні пояси, залізні ножі, точило у золотій оправі, золоті ажурні пластини (вірогідно, прикраси ще одного горита чи сагайдака), золоті предмети військової амуніції та ін. Оббивку горита разом з іншими знахідками – передали до музею Ермітажу, де вона знаходиться і нині.

Друга оббивка походить з кургану, розкопаного Н.Є. Брандербургом поблизу м. *Іллінци* Липовецького пов. Київської губ. (нині Вінницького р-ну Вінницької обл.) у 1901–1902 рр. (Фармаковский, 1911, с. 7–17, табл. I–II). Поховання, здійснене у великій дерев'яній гробниці, було пограбоване ще у давнину, а тому повний контекст знахідки горита не зовсім зрозумілий. Після розкопок знахідка надійшла до музею Ермітажу. В 1932 р. за рішенням Паритетної комісії оббивку було передано до Українського державного історичного музею імені Г.С. Сковороди (м. Харків). Проте у 1941 р. під час евакуації музейних цінностей, у вагон, в якому їх перевозили, влучила авіабомба, внаслідок чого значна кількість предметів, серед яких й іллінецька оббивка, безслідно зникли (Бабенко, 2018, с. 594, 597–598).

У 1954 р. під час розкопок *Мелітопольського кургану* експедицією ІА АН УРСР під керівництвом О.І. Тереножкіна у сховку центральної, чоловічої, гробниці було знайдено ще одну оббивку (Тереножкин, 1955, с. 32, рис. 11; Тереножкин,

Мозолевский, 1988, с. 47–49, 121–128, рис. 140–148; ін.). В гориті знаходилося до 70 стріл. Разом з ним знайшли набірний бронзовий пояс і 51 золоту пластинку із зображенням богині на троні і скіфа, який стоїть перед нею. Нині оббивка гориту експонується у Скарбниці Національного музею історії України (рис. 1).



Рис. 1. Золота оббивка гориту з Мелітопольського кургану. Фото Д.В. Ключко.

Невдовзі, у 1959 р., археологічною експедицією під керівництвом В.П. Шилова під час дослідження кургану 8 з групи П'ятибратні поблизу станиці Єлизаветовської (нині станиця Єлизаветинська Азовського р-ну Ростовської обл. РФ) у кам'яному склепі було знайдено поховання вельможного воїна, звідки походить четверта золота оббивка горита чортомлицького типу (Шилов, 1961, с. 158–162, рис. 13; Shcheglov, Katz, 1991, fig. 22–24). Парадний горит із 108 стрілами було покладено на ліве плече небіжчика. Зверху на гориті лежав меч у піхвах, декорованих пластиною, аналогічною чортомлицькій, і пучок із 48 стріл (у сагайдаку?). Поряд – золота стрічка, що прикрашала руків'я батога, і залізний ніж з кістяним руків'ям. Оббивка разом з іншими знахідками зберігається у Ростовському обласному музеї краєзнавства.

Всі чотири оббивки виготовлено за однією матрицею (або набором матриць), з подальшою індивідуальною проробкою деталей зображень (див. детально про це: Полідович, 2022). На оббивках відтворено різноманітні зображення, розташовані у чотирьох фризах: на верхньому представлено сцени протистояння і боротьби тварин, на нижньому – рослинний візерунок, а на двох центральних – сцени з давньогрецьких оповідей. Саме цим зображенням і присвячена дана робота².

² Це скорочена версія статті, опублікованої у журналі «Археологія і давня історія України» (Полідович, 2022).

Інтерпретація зображень

Вже І.Є. Забелін при першій публікації чортотлицької оббивки зазначив, що в центрі чільної частини оббивки у двох фризах відтворено «складну, в два ряди, сцену з кола грецьких релігійних вірувань» (Древности Геродотовой Скифии, 1872, с. 112). Л. Стефани, а за ним інші дослідники пов'язали зображення з міфом про царівну Алопу, коханку Посейдона, і її сина Гіппофоонта (Стефани, 1865, с. 152–171; Толстой, Кондаков, 1889, с. 143–145; Лаппо-Данилевский, 1894, с. 56; ін.). Розміщення сюжетів вони розглядали знизу угору, оскільки «відповідно до звичаїв давнього мистецтва, в нижньому ряду розміщено акт, що передує» (Толстой, Кондаков 1889, с. 143–145).

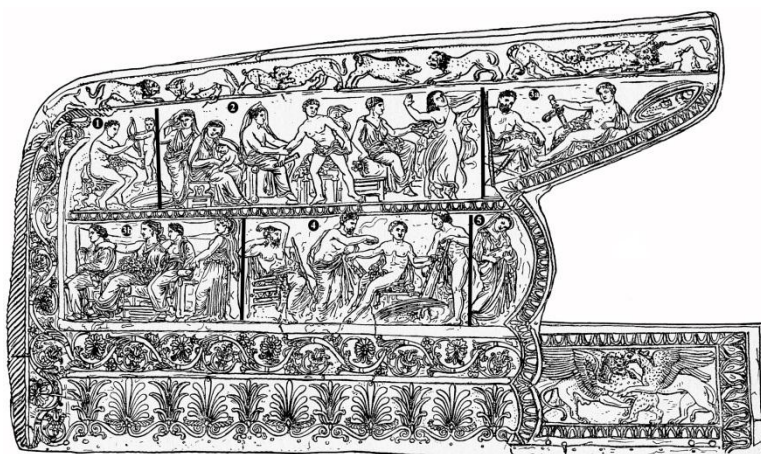
Інше трактування було запропоноване К. Робертом і доповнене В. К. Мальмбергом: зображення на оббивках горитів розповідають про перебування Ахілла на о. Скірос серед доньок царя Лікомеда у той час, коли на острів прибув Одисей під виглядом купця і викрив Ахілла цей епізод з'явився відносно пізно, у всякому разі про нього немає згадок в «Іліаді». (Мальмберг, 1894, с. 180–184). Розповідь засновується на після-гомерівській міфологічній традиції розробки тем троянського циклу. Сцени розташовані зліва направо, від верхнього фризу до нижнього. Дослідники вважали відтворені сцени ексцерптами (вибірками) з однієї великої композиції – невідомої картини давньогрецького художника Полігнота, про творчість якого ми знаємо, найперше, з описів Павсанія, автора II ст. н.е. (Paus. I, 22, б). Особливістю картин художника було в тому, що вони склалися з окремих сцен, які відбуваються в одному місці і в один час. Саме так і було запропоновано «прочитувати» зображень на оббивках горитів – як сцени, що пов'язані тільки з однією подією в житті Ахілла³.

За деякий час Б.В. Фармаковський підтримав трактування К. Роберта і В.К. Мальмберга у прив'язці до історії Ахілла, але відзначив, що автори виходять з припущення про існування картини, про яку нічого не відомо, а тому, скоріш за все її не існувало. Натомість дослідник запропонував розглядати події, представлені в сценах на оббивках, як такі, що відбуваються не одночасно, а *послідовно* і у різних місцях, але пов'язані між собою єдністю дійової особи – Ахілла (Фармаковський, 1911, с. 40–41, 46). Завдяки цьому всі сцени і всі персонажі набули свого значення (для

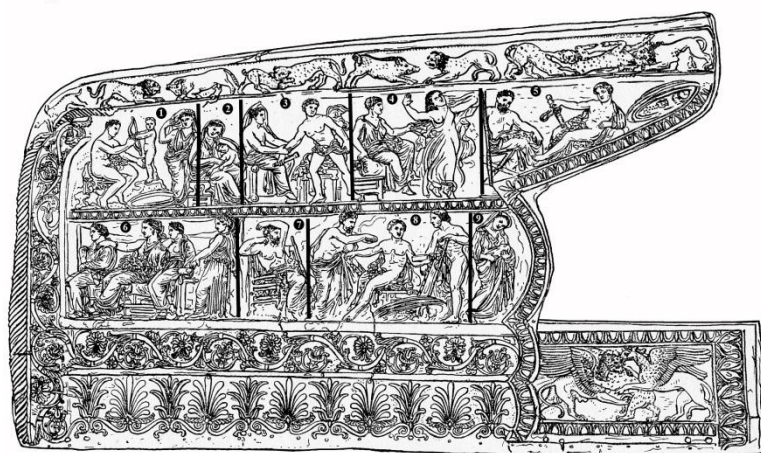
³ Близьке трактування запропонувала і М.В. Русяєва, в описі якої сюжет розгортається в короткий проміжок часу: від появи на острові чужинців на чолі з Одисеем до прощання з Ахіллом сім'ї Лікомеда і, в першу чергу Деїдамії (Русяєва 2002). Проте, на думку дослідниці, сцени пов'язані не з картиною Полігнота, про існування якої у нас немає ніяких свідочств, а з якоюсь трагедією, можливо, Еврипіда, про що мовби свідчать відтворені сцени, які радше відповідають трагедійному змісту, аніж міфологічному. Проте, така трагедія нам також не відома, і не має жодних підстав вважати, що вона існувала.

К. Роберта і В.К. Мальмберга деякі з них, зокрема, хлопчик, який вчиться стріляти з лука, розглядалися як випадкові).

Б.В. Фармаковський запропонував своє прочитання сцен, які послідовно розповідають про ключові епізоди з життя Ахілла (Фармаковский, 1911, с. 41–54). Така інтерпретація з деякими уточненнями була у подальшому прийнята іншими дослідниками (Шилов, 1961, с. 161–162; Онайко, 1970, с. 26; Rätzel, 1978, S. 174; Раевский, 1980, с. 56–58; 1985, с. 166–169; Черненко, 1981, с. 78–89; Тереножкин, Мозолевский, 1988, с. 125–128; Брашинский, 1979, с. 67–69; Алексеев, Мурзин, Ролле, 1991, кат. 189; Schiltz, 1997, S. 207; Jacobson, 1995, p. 227; Алексеев, 2012, с. 206–207; ін.).



1



2

Рис. 2. Виділення епізодів сюжету історії з життя Ахілла на оббивках горіти:

1 – за версією Б. В. Фармаковського; 2 – за версією автора.

Рисунок-основа за: (Раевский, 1985, рис. 31).

Отже вбачається, що зображено п'ять епізодів (рис. 2, 1): 1) навчання Ахілла стрільбі з лука (верхній реєстр, дві фігури зліва); 2) знайдення Ахілла на о. Скірос (три групи персонажів в центральній частині верхнього реєстра); 3) прощання з Ахіллом сім'ї Лікомеда (група справа у верхньому реєстрі і група з 4-х жіночих персонажів зліва на нижньому реєстрі); 4) примирення Ахілла з Агамемноном

(центральна частина нижнього регістра); 5) Фетіда, яка тримає урну з прахом Ахілла (крайня справа фігура в нижньому регістрі).

Проте, на наш погляд, представлена на оббивці розповідь більш розлога і включає в себе дев'ять епізодів (рис. 2, 2). Основою для такого розподілу, зокрема, слугує відзначений Б.В. Фармаковським принцип античного живопису: фігури, розвернуті одна до одної спиною, належать до різних сцен (Фармаковский, 1911, с. 42). Зазначимо також, що фігури з різних сцен досить часто накладаються одна на одну, на що неодноразово звертали увагу дослідники. Це створює ефект безперервної послідовності подій, що зображені.

Верхній фриз: Дитинство – Ахілл на Скіросі.



Рис. 3. Фрагмент зображення на оббивці гориту з Мелітопольського кургану.

Епізод 1. Навчання юного Ахілла (рис. 3). Сцена включає трьох персонажів. У центрі – хлопчик, який стоїть на камені і намагається натягнути лук. Поруч сидить юнак і підправляє поставу хлопчика: правою рукою він притримує руку Ахілла, якою той тримає лук, а лівою – виставляє положення ноги, що є важливим при стрільбі. Юнак фактично оголений, що вказує на його героїчність. Відомо, що воїнським звичаям юного Ахілла навчав кентавр Хірон. Але на оббивках представлено персонажа, що має людську подобу (Черненко, 1998, с. 38), а тому він є доволі загадковим. На думку Б.В. Фармаковського, це міг бути батько Ахілла Пелей, адже за «Іліадою» майбутній герой виховувався в батьківському домі (Ном. II. I, 396; XVIII, 57, 436–438), або його наставник Фенікс (Фармаковский, 1911, с. 51; також: Rätzl, 1978, S. 174). Але такому визначенню персонажа до певної міри суперечить його молодий вік. Найвірогідніше, і Пелей, і, тим паче, Фенікса майстер показав би бородатим дорослим чоловіком. А ось персонажем, якого завжди зображували вродливим,

струнким юнаком і який міг бути легко упізнаний за тим, що він є майстром-лучником, міг бути тільки Аполлон, «славний луком» (Ном. II. IV, 101; тут і далі текст у перекладі з давньогрецької мови Бориса Тена за: Гомер 1978), «срібнолукий» (Ном. II. I, 37, 43, далі). Сюжет про навчання юного Ахілла Аполлоном відсутній у відомій міфічній традиції. Проте, Л.С. Клейн звернув увагу на те, що Ахілл досконало володів іншими навичками – співом, грою на музичних інструментах і лікуванням, – яким міг навчитися саме від Аполлона (Клейн, 1998, с. 341–342).

Перед юнаком на землі лежить щит, а позаду – вірогідно, шолом. Поруч двох головних персонажів зображено жінку, фігура якої розвернута майже анфас (зазвичай даного персонажа пов'язують із наступною сценою із жінкою та дитиною), проте, її голова і занепокоєний погляд помітно звернуті вправо – до хлопчика. Вважаємо, що це мати Ахілла Фетіда. Вона стурбована тим, що її син займається військовими вправами (адже пророцтво про загибель Ахілла на війні вже було проголошене), але водночас не може цьому протистояти, бо шлях воїна був визначений для Ахілла богами.

Епізод 2. Прощання юного Ахілла з Фетідою (рис. 3). Вірогідно, подія відбувається перед відправкою хлопчика на о. Скірос. Звернімо увагу на візуальну подібність хлопчика і жінки в першій і другій сценах. Зазвичай, цю сцену пояснюють як дружина і донька царя Лікомеда заспокоюють Неоптолема, сина Ахілла і Деїдамії, який злякався гвалту, що піднявся, коли Одиссей викрив Ахілла. Проте зазначені особливості персонажів дозволяють інакше трактувати цю сцену. До того ж Неоптолем на той час мав би бути немовлям або малою дитиною, зважаючи на те, що Ахілл залишив острів і приєднався до походу на Трою, коли йому минуло лише 15 років (Apolloed. Bibl. E, III, 16). І, навпроти, на Скірос Фетіда відвезла Ахілла, коли йому було 9 років (Apolloed. Bibl. III, XIII, 8). Саме такий вік має хлопчик, що пригортається до жінки.

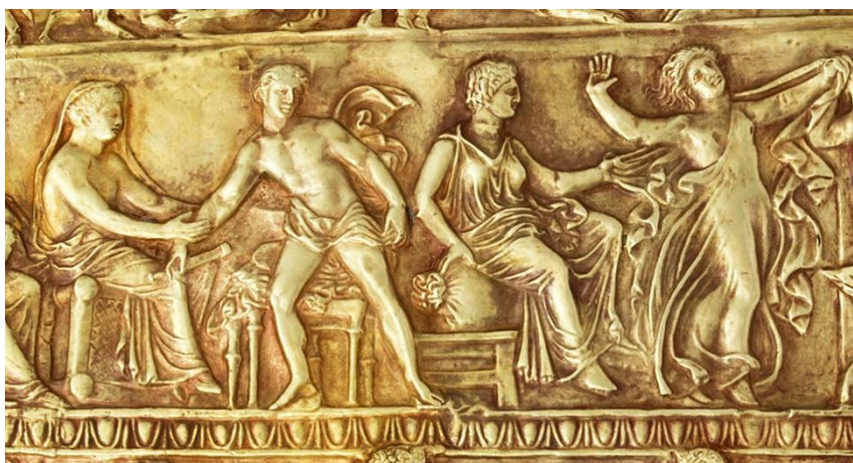


Рис. 4. Фрагмент зображення на оббивці гориту з Мелітопольського кургану.

Епізод 3. Викриття Ахілла (рис. 4). Одиссей, який видавав себе за торговця, хапає за руку Ахілла, який виказав себе тим, що схопив зброю (в даному випадку меча) при

звуках воїнського рогу. При цьому з Ахілла спадає жіноче вбрання, і він постає майже оголеним, як має бути героєм. Саме ця сцена стала ключовою для визначення всього циклу зображень на оббивці як пов'язаного із оповідями про Ахілла (див. детально: Фармаковский, 1911, с. 42–43).

Епізод 4. Розпач Деїдамії (рис. 4). Молода жінка у розпачі підняла руки і мовби біжить. Її за гематій намагається стримати більш старша жінка (служниця, годувальниця, старша сестра?), яка сидить на низькому стільчику, на який покладено набитий мішок. Ця сцена сюжетно пов'язана з попередньою і, як правило, розглядається разом із нею. Так само обидві сцени, як взаємопов'язані, представлено на фресці I ст. н. е. з Дому Діоскурів в Помпеях (Мальмберг, 1894, с. 183), мармурових саркофагах римського часу з Мірмекію та «зібрання Строганових» (Саверкина, 1962, рис. 3; Виноградов, 2015, с. 87), інших пам'ятках античного часу. Композиції сцени на помпейській фресці та на оббивках подібні, зокрема, і в тому, що Деїдамію в обох випадках показано з піднятими догори руками та частково оголеною.



Рис. 5. Фрагмент зображення на оббивці гориту з Мелітопольського кургану.

Епізод 5. Бесіда Ахілла з літнім чоловіком (рис. 5). Чоловік сидить на стільці, правою рукою спирається на посох, лівою – на коліно. Ахілл напівлежить, тримаючи в руках меч. Позаду юнака знаходиться масивний щит, під яким лежить шолом. Зазвичай, у чоловікові вбачають царя Лікомеда, а саму сцену трактують як прощання сім'ї Лікомеда з Ахіллом, пов'язуючи її у єдину оповідь з першою сценою нижнього регістра. Але взаємозв'язок двох сцен розташованих на різних регістрах викликає заперечення. Найвірогідніше ці сцени не пов'язані сюжетом, і вони не випадково віднесені до різних регістрів. Що ж до персоніфікації чоловіка, то це навряд чи міг бути Лікомед – його роль в оповідях мінімальна. Можемо припустити, що це або Фенікс – друг і наставник Ахілла (Ном. II. IX, 485–495), про якого Гомер говорить тільки як про стару сиву людину (Ном. II. IX, 168, 223, 427, 433, 607 et ul.). Саме разом з Феніксом Ахілл відправляється в похід на Трою. Або, що найвірогідніше, це –

батько Ахілла Пелей, який передав героєві свій військовий обладунок, подарований йому богами (Ном. II. XVII, 194–197). Такий сюжет зустрічається в античному вазописі і, зазвичай, Пелей в ньому показаний саме як літній чоловік (Химин, 2008, с. 293–294).

Нижній фриз: Ахілл під стінами Трої.



Рис. 6. Фрагмент зображення на оббивці гориту з Мелітопольського кургану.

Епізод 6. Група з чотирьох жінок, які знаходяться під навісом, який найбільш ретельно відтворено на оббивці з Мелітопольського кургану (рис. 6). З-поміж них статурою, зачіскою та прикрасами (браслет на лівій руці і конусоподібні сережки) виділяється друга зліва жінка (порів.: Мальмберг, 1894, с. 182). Вона сидить на східчастому масивному стільці, застеленому тканиною (можливо, це край ложа). Руками жінка спирається на плечі двох інших жінок. Жінка, що сидить на стільці попереду, відрізняється своєю огрядністю і старшим віком, вона має зачіску із зібраного волосся на потилиці. Навпроти, третя особа – юна дівчина, яка присіла на перекинутого стільця. Вона набагато тендітніша від перших двох і має коротке волосся, прикрашене вінком. Четверта жінка стоїть. Її виділяє горда постава, коротке волосся і жест лівої руки.

Ця сцена викликала подив у багатьох дослідників, оскільки вона тематично та композиційно випадає із ряду інших зображень. Для перших дослідників вона навіть була свідченням випадкового набору сюжетів на оббивці (наприклад: Шварц, 1892, с. 21). Певним чином зняв сумніви Б.В. Фармаковський, фактично механічно поєднавши з останньою сценою верхнього фризу, оскільки тільки так, на його думку, вона набувала сенсу (Фармаковський, 1911, с. 45–48). Отже, зазвичай, цю групу розглядають як жіночу частину сім'ї Лікомеда: його дружину, двох доньок, а також їхню служницю (четверта жінка), під час прощання з Ахіллом. Проте, суттєва різниця у віці трьох персонажів, поєднаних між собою, дозволяє бачити в них радше бабусю,

мати і доньку. Жест розкинутих рук матері мовбито об'єднує три покоління. Вважаємо, що ця сцена тематично пов'язана з іншим етапом життя Ахілла – подіями Троянської війни (адже розташована вона на нижньому фризі). Ключовими жіночими персонажами у цій оповіді є дві жінки – Хрісеїда та Брісеїда, саме довкола них розгортаються основні події «Іліади». Проте вони жодного разу не показані в колі сім'ї, адже на час потрапляння у полон до ахейців обидві жінки були вдовами, втративши чоловіків у військових сутичках.

Можна припустити, що в цій сцені символічно показана жіноча доля: від дівчинки до бабусі. Вірогідно, саме тому обличчя жінок неемоційні, погляди спрямовані у далечінь. Іншою виглядає четверта жінка, яка мовбито вказує на те, що вона втратила, коли було вбито її чоловіка, а сама вона стала воєнною здобиччю і наложницею (= рабинею) воїна-переможця, позбувшись навіть свого власного імені (в обох випадках використовується прізвище, що позначає або місце походження, або називання по-батькові). Зокрема на статус рабині, за спостереженням Б.В. Фармаковського, вказує коротке волосся жінки (Фармаковский, 1911, с. 44, 48). Оскільки головні події розвиваються довкола Брісеїди, яка на відміну від Хрісеїди, визволену з рабства батьком, назавжди залишається рабинею, то, найвірогідніше, тут зображено саме її.



Рис. 7. Фрагмент зображення на оббивці гориту з Мелітопольського кургану.

Епізод 7. Чоловік, який сидить на кріслі-tronі (рис. 7). Зазвичай у цьому чоловікові вбачають царя Агамемнона, а саму сцену поєднують з наступною. Проте, на наш погляд, ці сцени слід розглядати окремо, адже ніщо не говорить про їхній

безпосередній зв'язок: три фігури у наступній сцені створюють єдину замкнену композицію, віддалену від чоловіка, що сидить.

Однією із суттєвих деталей у цій сцені є крісло, підлокітник якого опирається на фігурку сфінкса. Тим самим воно нагадує трон Зевса на відомій статуї, встановленій в храмі в Олімпії, про яку ми знаємо за описом, зокрема, Павсанія (Paus. V, 11, 3). Також трон Зевса з таким же елементом зображено на рельєфі (блок V) східного фризу Парфенону (The British Museum, No 1816–0610–19), на що звернув увагу М. К. Мальмберг (Мальмберг, 1894, с. 182). Отже можна вважати таке крісло-трон одним з атрибутів бога-громовержця. Відтак, в даному епізоді, найвірогідніше, зображено саме Зевса, який на прохання Фетіди відіграє ключову роль у протистоянні Ахілла та Агамемнона (Hom. II, 492–610) та у всіх подальших подіях. Також саме йому ахейці приносять в жертву вепра під час примирення двох героїв та саме йому дає клятву Агамемнон. Знаменно, що фігура Зевса на троні знаходиться майже в геометричному центрі оббивки та є центром загальної композиції, хоча візуально й не виділяється з-поміж інших рельєфних сцен.

Поза, в якій сидить персонаж із закинутими руками, вірогідно, є позою відпочинку. Зокрема, близькою є поза Фавна, який відпочиває, на скульптурі елліністичного періоду, виготовленої невідомим скульптором Пергамської школи («Фавн Барберіні» із зібрання Гліптотеки у Мюнхені: Haskell, Penny, 1991, cat. no. 33, p. 202–205).



Рис. 8. Фрагмент зображення на оббивці гориту з Мелітопольського кургану.

Епізод 8. Сцена примирення (рис. 8). Згідно з існуючими трактовками, це сцена примирення Агамемнона, який сидить у кріслі, і Ахілла, до якого з делегацією

прийшли Одіссей і Діомед, а також одягання Ахіллом військового обладунку. За іншим трактуванням, тут представлено Ахілла, до якого прибув цар троянців Пріам з викупом за тіло свого сина Гектора (Алексеев, 2012, с. 207).

В центрі сидить Ахілл, тримаючи в руках якісь предмети. Їх визначають, услід за Б.В. Фармаковським, як кнеміди/поножі (Фармаковский, 1911, с. 49), але Є.В. Черненко рішуче відкинув таке визначення (Черненко, 1981, с. 86; 1998, с. 38). На більшості оббивок предмети показані у вигляді видовжених прямокутників з гладенькою поверхнею. На оббивках з Мелітополя предмети мають внутрішній рельєф, той із них, що Ахілл тримає правою рукою, має заокруглений верхній край. Поряд із Ахіллом лежить великий щит, що прикриває шолом. Якщо ці предмети озброєння відтворено не символічно (звернімо увагу, що щит присутній у трьох сценах: навчання, бесіди і перемовин), а прив'язані до певних подій, то в такому разі вони позначають епізод, що стався, найімовірніше, вже після того, як Фетіда принесла Ахіллу обладунок, виготовлений Гефестом, у тому числі й знаменитий щит (на ньому в даному випадку і зроблено акцент).

В такому разі, зображено сцену примирення Агамемнона і Ахілла, однією із умов якого було принесення царем щедрих дарів (Ном. II. XIX, 243–248). Можливо, саме їх і тримає в руках Ахілл. А двоє чоловіків, що стоять обіруч від Ахілла, то, вірогідно, Одіссей і Агамемнон. Обидва персонажа спираються на палиці, які в даному випадку не видаються палицями-жезлами, які тримають чоловіки, що сидять, у попередніх епізодах. Це радше ключки, на які вони спираються. Особливо це стосується правого чоловіка, який опирається одразу на дві палиці-ключки, що видає його кульгавість (Мальмберг, 1894, с. 182–183). За Гомером, напередодні примирення Агамемнона з Ахіллом Одіссей і Діомед Тідей були сильно поранені у бою і сильно шкутильгали, спираючись на списи: *«Двоє, кульгаючи, йшли – Арея соратники вірні – / Син нездоланий Тідея і з ним Одіссей богосвітлий, / Йшли, на списи опираючись: ще-бо їм рани боліли»* (Ном. II. XIX, 47–49). Таким постає і Агамемнон: *«А наостанку прийшов і володар мужів Агамемнон, / Терплячи рани болючі. Ратищем мідним в жорстокій / Битві тяжко поранив Коон його, син Антенора»* (Ном. II. XIX, 51–53; Фармаковский, 1911, с. 50).

Епізод 9. Скорботна жінка (рис. 9). Вона стоїть з похиленою головою і щось тримає у руках. Зазвичай визначають, що це Фетіда, яка тримає урну з прахом Ахілла. На різних оббивках предмет, який тримає жінка, пророблений з різною деталізацією. Найчастіше це щось незрозуміле, що загорнуте у відворот хітону, у зв'язку із чим Є. В. Черненко зауважив, що жінка радше тримає загорнуте немовля (Черненко 1981, с. 86; 1998, с. 38; також: Тереножкин, Мозолевский 1988, с. 127) або, за версією Е. Якобсон, мертву дитину (Jacobson 1995, р. 127). Тільки на оббивці з Чортотлику добре видно, що це витягнутий мішечок, зтягнутий у верхній частині, який цілком міг виконувати функцію урни (рис. 9, 2). Згідно Піндару, поета V ст. до н.е., Зевс дозволив Фетіді перенести прах сина на острова Блаженних (Фармаковский, 1911, с. 52). Водночас, затверджується міфологічна традиція про перенесення праху на один

з таких островів – Левке (про нього як острів Блаженних див.: Иванчик, 2005, с. 71, прим. 27). Сам острів з міфологічного стає реальним і вже, вірогідно, з кінця VII ст. до н. е. (Иванчик, 2005, с. 73–82) пов’язується з о. Зміїним у Північно-Західному Причорномор’ї, де Ахіллові присвячується святилище (Русяева, 1975, с. 175–176; Охотников, Островерхов, 1993; ін.).



Рис. 9. Фрагмент зображення на оббивках горитів: 1 – з Мелітопольського кургану; (фото Д.В. Клочко); 2 – з кургану Чортотлик (Алексеев, 2012, фото на с. 207, 208).

Деякі висновки та інтерпретації

Отже, всі сцени розповідають історію про Ахілла, висвітлюючи ключові моменти з життя героя. Наратив був добре відомий у грецькому середовищі, а його візуалізація є справою талановитого художника. Проте, художньою основою для сюжетних зображень на оббивках не могли бути картини Полігнота, як це передбачав К. Роберт, оскільки ми не бачимо жодних відомих нам рис картин цього митця: сцени є різночасовими і послідовними, а не відбуваються у один і той самий час, як на картинах грецького художника; вирази обличчя всіх персонажів застигли на відміну від творчої манери Полігнота, який завдяки різним деталям відтворював своїх героїв більш реальними (Plin. NH. XXXIV, 85). Ім'я художника, чия картина лягла в основу зображень на оббивках горитів, або який створив для тореваїв оригінальну композицію, найвірогідніше, назавжди залишиться невідомим. Не можна виключати можливості того, що сцени були намальовані принагідно, для потреби виготовлення даних конкретних виробів. На основі малюнка було зроблено матрицю (або набір матриць), з якої тореваєм зображення були перенесені в метал.

Проте підбір сюжетів був зроблений дуже нестандартно. Адже серед них не має жодної із популярних і розповсюджених у античному мистецтві сцен (Раевский, 1985, с. 165). Зовсім не зрозумілим є висновок Б.В. Фармаковського про те, що «рельєфи оббивок є гімном герою й апофеозом зброї, яка створює героя» (Фармаковский, 1911, с. 53; також: Онайко, 1970, с. 28), а також думка Д.С. Раєвського, який вважав, що в певних сценах відбувається випробування героя на зброї, позначення його як родоначальника воїнів тощо (Раевский, 1985, с. 167–169).

Як зазначив Є.В. Черненко, «якщо для замовника горитів, як це звичайно тлумачать дослідники, сюжет війни та героїства мав значення, то незрозумілим залишається зображення зброї у досить мирній сцені або сценах. Адже матеріали «Іліади» рясніють описами боїв (у тому числі і за участю самого Ахілла)» (Черненко 1998, с. 39). Дійсно, предмети озброєння відтворено тільки у 4 епізодах з 9, і тільки у 2 вони відіграють хоч якусь активну роль: хлопчик вчиться стріляти з лука (перший), Ахілл хапає меча (третій). У більшості випадках зброя тільки присутня в сюжеті. Навіть більше того, з 9 епізодів у 4 діючими особами є жінки і ще в одному (першому) акцент робиться на жінці. Ще 2 епізоди присвячені перемовинам, а 1 – відпочинку (сьомий). Сам Ахілл є головним персонажем у 5 епізодах, з яких у двох він є хлопчиком, а у двох бере участь у відносно спокійних розмовах. І тільки 1 епізод (третій) сповнений динамізму. Такий підбір сцен і трактування образу Ахілла є унікальним для античного мистецтва, в якому «імпульсивний і пристрасний характер героя, що не знає меж ні у гніві, ні у коханні, знаходить вираз у несамовитих жестах і позах, значна частина яких закріплюється за певними ситуаціями міфу» (Трофимова, 1998, с. 180).

Разом з тим, якщо в монументальній скульптурі класичного періоду давньогрецького мистецтва, Ахілл постає грізним воїном, то у вазопису та торевтиці коло сюжетів було більш широким. Тут важливим був контекст – обставини створення, очікування замовника і глядача, ступінь свободи в творчості античного митця. Прикладом, зокрема, є відомий тільки за вазописом сюжет гри у кості Ахілла з Аяксом (Трофимова 1998 с. 180–184). Саме цей відхід ми і спостерігаємо на прикладі оббивок горитів.

Всі сюжети розкривають одну важливу тему: саме які події призвели до того, що Ахілл став великим воїном. Митець занурюється у глибини та нюанси подій і розповідає не про прославлені битви Ахілла, а що передувало їм, з чого все починалося. Виділено чотири ключові події: навчання воїнській майстерності ще у дитинстві (з цього починається шлях Ахілла-воїна), Ахілл на Скіросі (вони передують всім військовим звитягам Ахілла, з цього починається його шлях на війну), сварка з Агамемноном і наступне примирення (події, які обумовили головний подвиг Ахілла – його перемогу над Гектором, що стала переломним моментом у Троянській війні), смерть у бою (фінал шляху воїна і, водночас, пролог до майбутнього існування героя, якого обожнили). Зауважимо, що на воїнському шляху Ахілла виразно виділяються

два самостійних етапи: від початку війни до сварки з Агемноном і від примирення до загибелі. На цих двох етапах Ахілл навіть має різну зброю. На першому він користується батьківським подарунком і тим самим ще продовжує перебувати під опікою своїх вчителів і наставників. На другому має вже свою власну зброю, виготовлену для нього Гефестом. Це етапи на шляху становлення воїна від юнацької завзятості до зрілої усвідомленості. І цим двом етапам відповідають два центральні фризи на оббивках горитів.

Цілком вірогідно, що за таким відбором сцен стояла певна логіка, заснована на релігійному, магічному мисленні, для якого важливим було пізнання початку подій. Таке знання давало певну магічну владу та силу, в даному випадку – певну владу над божеством, героєм-захисником, у якості якого вшановували мешканці північнопричорноморських колоній Ахілла. Адже всі події Троянської війни усвідомлювалися античними греками як протистояння еллінів і варварів, і в різних ситуаціях мали виразний антиперський натяк (Трофимова, 1998, с. 182), а в обставинах Північного Причорномор'я, цілком можливо, – антискіфський.

В такому разі за появою горитів, окутих золотими пластинами із зображенням життя Ахілла, у володарів скіфів стояв не простий акт дипломатичних дарів, як вважає більшість авторів, а продумана дія по замиренню скіфів. В зображеннях могло бути закодоване звернення, молитва до Ахілла-захисника, яку умовно можна сформулювати наступним чином: *«О, Ахілле, ми просимо допомогти нам, еллінам, у протистоянні з варварами (скіфами). Ми знаємо звідки походить твоя сила, твоя звитяга, що було на початку твоїх подвигів і закликаємо допомогти нам»*. Характерно, що остання сцена (оплакування Ахілла) розташована одразу під виїмкою у тій частині гориту, звідки брали стріли. І можливо у тому був додатковий сенс, додаткова магічна формула: *«Ми знаємо, Ахілле, що ти загинув від стріли, тож зв'яжи ці стріли, щоб не несли вони смерті нам, еллінам, відверни їх від нас»*.

Джерала і література

Алексеев А.Ю. Золото скифских царей в собрании Эрмитажа. – Санкт-Петербург, 2012.

Алексеев А.Ю., Мурзин В.Ю., Ролле Р. Чертомлык. Скифский царский курган IV века до н. э. – Киев: Наукова думка, 1991.

Артамонов М.И. Сокровища скифских курганов в собрании Государственного Эрмитажа. – Прага; Ленинград, 1966.

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. – Киев; Берлин, 2018. – С. 591-631.

Брашинский И.Б. В поисках скифских сокровищ. – Ленинград: Наука, 1979.

Виноградов Ю.А. Большой саркофаг из Мирмекия. К пониманию семантики изображений // Актуальные проблемы теории и истории искусства. – 2015. – Вып. 5. – С. 86-93.

Гомер *Илиада* / Переклад Бориса Тена. – Київ: Дніпро, 1978.

Древности Геродотовой Скифии. Сборник описаний археологических раскопок и находок в Черноморских степях. Вып. 2. – Санкт-Петербург. 1872.

Иванчик А.И. Накануне колонизации. Северное Причерноморье и степные кочевники VIII–VII вв. до н.э. в античной литературной традиции: фольклор, литература и история. – Москва; Берлин, 2005.

Клейн Л.С. *Анатомия «Илиады»*. – Санкт-Петербург, 1998.

Лаппо-Данилевский А. Древности кургана Карагодеуашх как материал для бытовой истории Прикубанского края // *Материалы по археологии России*. – 1894. – Вып. 13. – С. 1-120.

Мальмберг В.К. Памятники греческого и греко-варварского искусства, найденные в кургане Карагодеуашх // *Материалы по археологии России*. – 1894. – Вып. 13. – С. 121-191.

Онайко Н.А. Античный импорт в Приднепровье и Побужье в IV–II вв. до н.э. // *Свод археологических источников*. Вып. Д1-27. – Москва, 1970.

Охотников С.Б., Островерхов А.С. Святилище Ахилла на острове Левке (Змеином). – Киев: Наукова думка, 1993.

Полідович Ю.Б. Троянський кінь грецьких майстрів // *Археологія і давня історія України*. – 2022. – Вип. 1 (42). – С. 75-92.

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

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

Русяева А.С. Вопросы развития культа Ахилла в Северном Причерноморье // *Скифский мир*. – Киев: Наукова думка, 1975. – С. 174-185.

Русяева М.В. Основной сюжет на золотых обивках горитов “чертомлыкской серии” // *Боспорские исследования*. – 2002. – Т. II. – С. 125-144.

Саверкина И.И. Мраморный саркофаг из Мирмекия // *Труды Государственного Эрмитажа*. – 1962. – Т. VII. – С. 247-266.

Стефани Л. Описание некоторых вещей, найденных в 1863 г. в Южной России // *Отчёт императорской археологической комиссии за 1864 год*. – Санкт-Петербург, 1865. – С. 3-246.

Тереножкин А.И. Скифский курган в г. Мелитополе // *Краткие сообщения Института археологии АН УССР*. – 1955. – Вып. 5. – С. 23-34.

Тереножкин А.И., Мозолевский Б.Н. Мелитопольский курган. – Киев: Наукова думка, 1988.

Толстой И., Кондаков Н. Русские древности в памятниках искусства. – Санкт-Петербург, 1889. – Вып. 2: Древности скифо-сарматские.

Трофимова А.А. Жизнь мифа в античном искусстве: судьба Ахилла // Шлиман. Петербург. Троя. – Санкт-Петербург: Славия, 1998. – С. 180-195.

Фармаковский Б.В. Золотые обивки налучий (горитов) из Чертомлыкского кургана и из кургана в м. Ильинцах // Сборник археологических статей, поднесенный графу А. А. Бобринскому. – Санкт-Петербург, 1911. – С. 45-118.

Химин М.Н. О преподнесении первых доспехов Ахиллу // Мнемон. Исследования и публикации по истории античного мира. – 2008. – Вып. 7. – С. 293-301.

Черненко Е.В. Скифские лучники. – Киев: Наукова думка, 1981.

Черненко Є.В. Сюжети «троянського циклу» на скіфських горитах // Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – крізь віки». – Київ, 1998. – С. 37-39.

Шварц А.Н. К истории древнегреческих рельефов на золотых вещах, найденных в Южной России. – Москва, 1892.

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

Haskell F., Penny N. Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture 1500–1900. – New Haven, 1991.

Jacobson E. The Art of the Scythians: The Interpenetration of Cultures at the Edge of the Hellenic World. – Leiden; New York; Köln, 1995.

Rätzel W. Die skythischen Gorytbeschläge // Bonner Jahrbücher. – 1978. – Bd. 178. – S. 163-180.

Schheglov A.N., Katz V.I. Fourth-Century B. C. Royal Kurgan in the Crimea // Metropolitan Museum Journal. – 1991. – Vol. 26. – P. 97-122.

Schilz V. Die Skythen und andere Steppenvölker. 8. Jahrhundert v. Chr. bis 1. Jahrhundert n. Chr. – München, 1994.

*ПАМ'ЯТКИ ЮВЕЛІРНОГО
МИСТЕЦТВА ДОБИ
СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ*



КОЛЕКЦІЯ ПРЕДМЕТІВ КОЛА СХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ ВАРВАРСЬКИХ ВІЙМЧАСТИХ ЕМАЛЕЙ В СУМСЬКОМУ КРАЄЗНАВЧОМУ МУЗЕЇ

У роботі стисло проаналізовано предмети кола східноєвропейських варварських виїмчастих емалей із Сумського обласного краєзнавчого музею. Початок колекції покладено 1990 р. 2018 р. вона поповнилася майже сімдесятьма новими експонатами. Вони представляють майже повний набір категорій виробів цього стилю і представлені: фібулами, підвісками, ланцюгами, браслетами, очіллями, гривнами, перснями, острогами, накладками, розподільником намиста (?) тощо. Робота містить ілюстрації, типологічні визначення і датування знахідок. З метою обстеження місць знахідок предметів з виїмчастими емалями у травні та жовтні 2021 р. було проведено археологічну розвідку. Про її результати йдеться в заключній частині роботи.

Ключові слова: Сумський обласний краєзнавчий музей, предмети кола східноєвропейських варварських виїмчастих емалей, археологічна розвідка.

Ювелірне мистецтво Східної Європи в римський час збагатилося виникненням самобутнього стилю, що отримав назву «варварських виїмчастих емалей». Про його популярність серед народів Барбарікуму можна судити за тривалістю побутування, впродовж майже двох з половиною століть (від другої половини – кінця II до початку V ст.), та величезним ареалом. Основний масив виробів з виїмчастими емалями виявлений на території від Прибалтики до Подніпров'я. Окремі групи знахідок потрапляли у басейни Волги, Оки і Дона. Поодинокі екземпляри на північному заході сягають берегів Швеції та Фінляндії, на південному сході – Північного Причорномор'я, Криму і Кавказу (Радюш, 2020, с. 327, рис. 14).

Цю роботу, презентовану в якості доповіді на конференції Скарбниці Національного історичного музею України «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки», присвячено колекції предметів цього стилю, які зберігаються в Сумському обласному краєзнавчому музеї (далі – СОКМ). Накопичення колекції почалося у 1990 р. з двох прикрас – лунниці та підковоподібної фібули (рис. 17). Вони у різний час і за різних обставин були знайдені між селами Ницаха і Рябівка Тростянецького (нині Охтирського) району. Лунницю знайшов мешканець Ницахи С. Ханін на дюні в урочищі Мальцеве. У 1974 р. він передав її О. В. Сухобокову, вказавши місце знахідки, де після обстеження було виявлене поселення. У 1987 р. під час розвідки на дюні між селами була знайдена підковоподібна фібула. Наступного року на місці знахідки Р. Терпиловський провів розкопки, дослідивши розташовані на дюні поселення і виявлений могильник Рябівка III ст. (Терпиловський 1990).

Порівняно нещодавно, починаючи з 2018 р., музейна колекція предметів з виїмчастими емалями поповнилася більш, ніж сімдесятьма експонатами. Вони представляють майже повний набір категорій виробів цього стилю і представлені:

фібулами, підвісками, ланцюгами, браслетами, очіллями, гривнами, персями, острогами, накладками, розподільником намиста (?) тощо. Детальні описи предметів з колекції нещодавно опубліковані (Білинська та ін., 2021), тому в цій роботі ми обмежимося лише ілюстраціями, типологічними визначеннями і датуванням. Типологічні визначення і датування подано за розробкою Є. Л. Гороховського (Гороховский, 1988).



Рис. 1. Підковоподібні фібули: 1 – Житейське, 2 – Глибне.

Фібули

Підковоподібні фібули належать до «Балто-Дніпро-Окської» (рис. 1: 1) (Гороховский, 1988, с. 347, табл. 53: 25) і «Тростянецької» (рис. 1: 2) (Гороховский, 1988, с. 348, табл. 53: 3, 14) серій середини – другої половини III ст.



Рис. 2. Трикутна фібула з Горобівки.

Трикутні фібули представлені п'ятьма виробами, але дві пари застібок поєднуються з ланцюгами, описи яких подано нижче. Поодинокі застібки (рис. 2) належить до серії Б середини III – початку IV ст. (Гороховський, 1988, с. 351, табл. 55: 12).



Рис. 3. Фібули-броші: 1 – Великий Бобрик; 2 – Путивль.

Фібули-броші (рис. 3) належать до варіанту «зі вписаним хрестом», за Є. Л. Гороховським, другої половини III – початку IV ст. (Гороховський, 1988, с. 352, табл. 42: 9, 14).

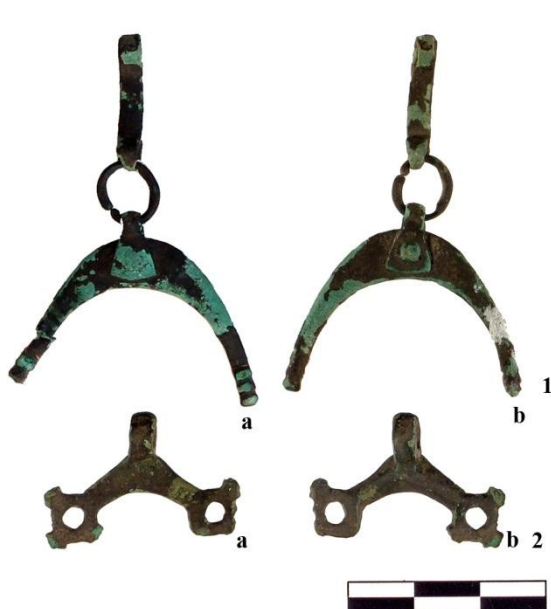


Рис. 4. Хрестоподібні підвіски: 1 – Пролетарське, 2 – Миропілля.

Підвіски

Хрестоподібні підвіски (рис. 4) належать до другого етапу розвитку емалей за Є. Л. Гороховським, тобто до другої половини III – першої половини IV ст. (Гороховский, 1988, с. 353, табл. 48: 45–48, 50, 53; 58).

Лунниці (рис. 5), що потрапили до музейної колекції належать до першого етапу розвитку емалевих лунниць, тобто до середини – другої половини II ст. (Гороховский,



1988, с. 355, табл. 57: 1–3).

Рис. 5. Лунниці: 1 – Іволжанське, 2 – Сінне.



Рис. 6. Ланцюг з Токарів.

Ланцюги

Ланцюги належать до симетричних, з литих ланок і двох утримувачів на кінцях за Г. Ф. Корзухіною (Корзухина, 1978, с. 37) або «об'єднаних поодинокими кільцями» за Є. Л. Гороховським, до Межигірського етапу побутування предметів з емаллю, а саме – другої половини III – першої половини IV ст. (рис. 6; 7).

Браслети

У музейній колекції наявні браслети трьох типів: пластинчасті з поперечними гребінцями (рис. 8: 1, 2); пластинчасті з повздовжніми ребрами жорсткості та поперечними гребінцями (рис. 8: 3); масивний емалевий з лицьовим щитком (рис. 8: 4). Браслети першого та останнього типів входили до складу Межигірського скарбу і відповідним чином датуються.

Очілля

У колекції СОКМ є три очілля (рис. 9). Центральна частина виробів є тоненькою стрічкою, завтовшки 0,05 см, що переходить у відрізки дроту з гачками на кінцях. Дріт у перерізі може бути круглий, квадратний або прямокутний, прямий або перекручений. На кінці він загнутий гачком, який завершується пірамідальною,

конічною або неправильно-сферичною кнопкою. Стрічка прикрашена по краях та центру зигзагоподібними лініями або містить інший декор. Очілля із СОКМ аналогічні головній прикрасі з Межигір'я.



Рис. 7. Ланцюг з Микільського..



Рис. 8. Браслети: 1 – Боромля, 2, 4 – Сінне, 3 – Гнилиця.

Гривни

У музейній колекції представлені три вироби двох типів: дротяні, з пружинами і намистинами на кінцях (рис. 10: 1, 2), та з перекручених відрізків дроту у вигляді незамкненого кола з кільцями на кінцях (рис. 10: 3). Остання прикраса майже тотожна Межигірській.

Остроги

Єдина емальована острога (рис. 11) належить до варіанта III ae острог з кнопками, за О. О. Радюшем, II–III ст. (Radyush, 2013, p. 324, 325, Fig. 2: 44).

Комплекси речей. Рідкісні категорії предметів з виїмчастими емаллями.

Накладка. Пряжка. Розподільник намиста

За нашими даними, знахідки емальованих предметів концентрувалися в одній місцевості (рис. 12). Так, наприклад, з Токарів походять: ланцюг, пара фібул, очілля, гривни, лунниці, дзвоник, а також предмети з виїмчастими емаллями, знахідки яких є рідкістю. До таких належать: поясна (?) накладка, пряжка, розподільник намиста (рис. 12). Із цих предметів тільки пряжка може бути визначена як дериват римських пряжок з пельтоподібною рамкою другої чверті II – IV ст.

З Глибного походять фрагментовані та пошкоджені: очілля, браслет, гривна, пронизки, спіральні пронизки, кільця, лунниця, поясна накладка, трапецієподібні

підвіски, спинка черняхівської фібули (рис. 13), які могли входити до складу «ремісничого», тобто сировинного скарбу. Втім, це припущення потребує уточнення.

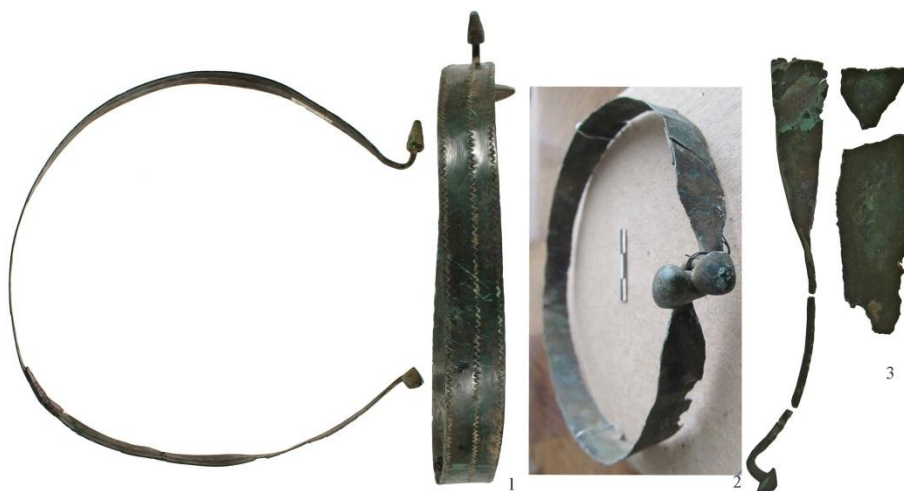


Рис. 9. Очілля: 1, 2 – Токарі, 3 – Глибне.

Дзвоноподібна та кругла підвіски

Перша, імовірно, могла бути складовою частиною ланцюга (рис. 14). Аналогічні прикраси відомі на ланцюгу з Борзни (Корзухина, 1978, табл. 1: 3а, 3б, 3в), Межоніса (Корзухина 1978, табл. 28: 1), Смілянського р-ну Черкаської області (Обломский, Терпиловский 2007, рис. 163: 5), Полтавського (Обломский, Терпиловский, 2007, рис. 153), Олександрівського (Обломский, Терпиловский, 2007, рис. 147: 2).

Друга підвіска у вигляді круга, розподіленого навпіл (рис. 15). У верхнє півколо вписаний рівнобедрений трикутник вершиною донизу, в нижнє – два прямокутні трикутники, поєднані сторонами. Подібна підвіска походить з Межигірського скарбу.



Рис. 10. Гривни: 1, 2 – Токарі, 3 – Глибне.

Хронологія знахідок

Отже, згідно існуючих періодизацій виїмчастих емалей, у колекції СОКМ представлені предмети «Жукинського» і «Межигірського» етапів, за Є. Л. Гороховським (Гороховский, 1988) або другої стадії емалевого стилю, за

А. М. Обломським, Р. В. Терпиловським (Обломский, Терпиловский, 2007). Найраніші знахідки виробів з емаллю цієї стадії походять з пам'яток сейминсько-донецького варіанту київської культури – це скарб з поселення Шишино-5, знахідки з культурного шару могильника Рябівка-1 та Приоскольське (рис. 16; 17).



Рис. 11. Острога: Пролетарське

У цілому ж етнокультурна ситуація на Дніпровському Лівобережжі реконструюється таким чином. На рубежі II–III ст. цей регіон належить носіям київської археологічної культури: на півночі – деснянського варіанту, в центрі та на сході – сейминсько-донецького. В середині – другій половині III ст. сюди просувається черняхівське населення (Обломский, 1991; 2003; 2021; Терпиловский, 2004). Черняхівське населення не сприймає стиль виїмчастих емалей. Досі на пам'ятках культури виявлене лише одне поховання з фібулами цього стилю (Компанійці, пох. 2). Отже, предмети кола виїмчастих емалей, виявлені на Лівобережжі Дніпра, зокрема на Сумщині, в зоні співіснування носіїв обох культур, є надійними індикаторами ювелірного стилю київської археологічної культури.

Стан дослідження київських пам'яток Сумщини

Розкопаних пам'яток київської культури на Сумщині небагато (Беседівка, Рябівка, Курган-Азак, Першотравневе). Для складання Зводу пам'яток суцільними розвідками досліджувалися лише басейни Ворскли, Псла та Сейму (Звід пам'яток..., 2017, с. 22). Отже, виявлені предмети з виїмчастими емаллями, скоріше за все, походять з верхнього шару київських пам'яток з недосліджених або малодосліджених районів Сумщини.

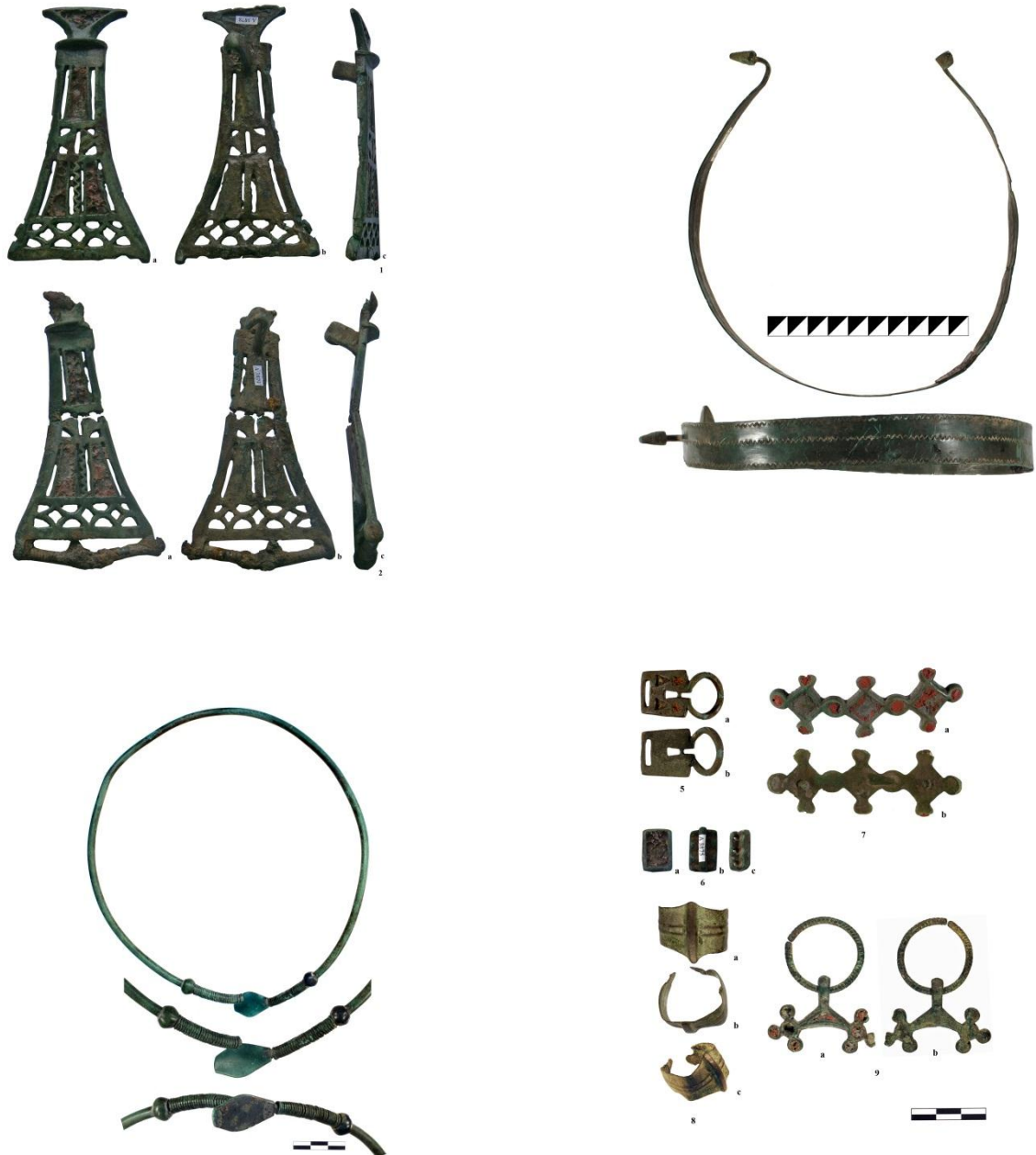


Рис. 12. Комплекс знахідок з Токарів:

- 1, 2 – трикутні фібули, 3 – очілля, 4 – гривна, 5 – пряжка,
6 – накладка, 7 – розподільник, 8 – перстень, 9 – лунниця

Досі в умовах достовірних знахідок предметів з виїмчастими емаллями в межах Сумської області закономірностей не виявлено. Їх знайдено в різних топографічних умовах; на археологічних пам'ятках або поза їх межами; культурному шарі, в об'єктах пам'яток, зокрема, поховальних. Отже, прогнозувати імовірне місцезнаходження предметів з емаллю за певними ознаками (топографічними і археологічними) практично неможливо.

В умовах, що склалися, єдиним прийнятним способом вивчення київської культури на Дніпровському Лівобережжі, зокрема, Сумщині, видається обстеження місць знахідок емалей і прилеглих територій, картування знахідок та проведення подальших

планомірних археологічних досліджень з метою отримання достовірної картини реконструкції ранньослов'янського заселення мікрорегіону. В цьому сенсі накопичення в СОКМ предметів з виїмчастими емаллями має винятково важливе значення.

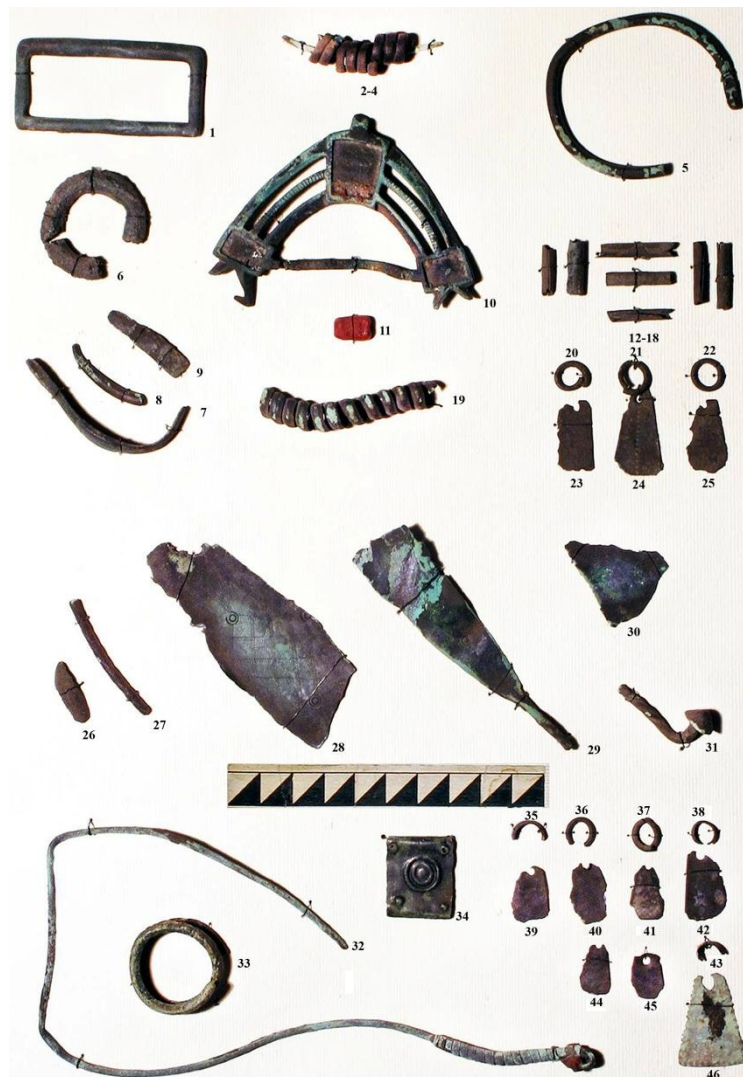


Рис. 13. Комплекс із Глибного: 1 – рамка прямокутної пряжки, 2–4, 19 – пронизки спіральні, 5, 8 – фрагменти кільцеподібного браслета з круглого дроту, 6 – кільце, 7 – спинка прогнутої підв'язної фібули, 9 – язичок пряжки, 10 – трикутна підвіска від ланцюга, 11 – намистина з червоного непрозорого скла, 12–18 – пронизки трубчасті, 20–22, 35–38, 45 – кільця від трапецієподібних підвісок, 23–25, 39–44, 46 – плоскі трапецієподібні підвіски з пуансонним декором, 27–31 – фрагменти очілля, 32 – фрагмент гривни, 33 – кільце спіральне, 34 – пластинчаста поясна накладка.

Обстеження місць знахідок предметів кола виїмчастих емалей та деякі попередні висновки

З метою обстеження місць знахідок предметів з виїмчастими емаллями у травні та жовтні 2021 р. було проведено археологічну розвідку (Гопкало, Білинська, Приймак 2021). Розвідка обмежувалася Сумським районом (Іволжанське, Стецьківка, Житейське, Токарі, Кам'яне), тому повної картини, хоча б в масштабах Сумщини, ми не отримали. Разом з тим, можна констатувати наступне. Знахідки мають різну ландшафтну приуроченість: вони траплялися на першій надзаплавній терасі Псла (Кам'яне), на березі озера-стариці Олешні (Іволжанське), на різних висотах схилів пагорбів. Як виключення слід відзначити місцезнаходження поблизу Токарів – вони займали досить високі точки місцевості, принаймні частину предметів знайдено практично нагорі пагорба, інші розташовувалися нижче, але їх положення могло змінюватися під впливом дії води, в результаті сповзання донизу з більш високих точок. Лише в одному випадку (Житейське) знахідки емалей зроблено навпроти черняхівського селища. Поблизу села Житейське знайдено: підковоподібну фібулу (рис. 1: 1), лунницю і круглу підвіску (рис. 15). Фібула і кругла підвіска потрапили до колекції СОКМ.



Рис. 14. Дзвоноподібна підвіска з Микільського.

Навпроти місцезнаходження розташоване черняхівське селище біля с. Піщаного, відкрите в 1987 р. і розкопане в 1990 р. О. І. Журком. Селище займає першу надзаплавну терасу лівого берега річки Олешні – правої притоки Псла – лівої притоки Дніпра. Матеріали розкопок дуже стисло опубліковані автором розкопок (Журко, 1994, с. 215–217). На селищі виявлено напівземлянки і наземні споруди, виробничий горн. О. І. Журко, порівнюючи матеріали Піщаного з матеріалами інших черняхівських селищ Сумщини, які він досліджував розкопками (Косовщина, Краснопілля, Великий Бобрик), відзначав специфічний набір ліпного посуду, подібного до посуду київської культури (Журко, 1994, с. 217).

Пізніше матеріали селища було проаналізовано А. М. Обломським і зараховано до пізньозарубинецьких (Обломский, 2003, с. 41, 42; Поздnezарубинецкие памятники..., 2010, с. 138, рис. 119, 120).

Із датуючих знахідок на пам'ятці знайдено світлоглиняну амфору Шелов D, варіанта 4, за С. В. Діденком, дата якої визначається в межах 260–300/310 рр. (Діденко, 2018), та залізну пряжку, типологічне визначення якої, а відтак і датування, практично неможливе.



Рис. 15. Кругла підвіска з Житейського.

Наші знахідки, скоріше за все, пов'язані саме з цією археологічною пам'яткою. Непрямо вони можуть пролити світло на уточнення принаймні її хронології. До того ж, останнім часом до СОКМ потрапили знахідки, що походять з Житейського⁴. Вони діагностують як пізньозарубинецько(?)–київську (фрагмент очілля кола виїмчастих емалей, який справляє враження такого, що був у вжитку і має значення як сировина для ювелірної справи) специфіку, так і черняхівську (?) (римська срібна монета).

Селище у Піщаному має низку спільних ознак з «нижнім горизонтом» селища Боромля II, відкритого В. В. Приймаком у 1986 р., досліджуваного Г. М. Некрасовою та Р. В. Терпиловським у 1987–1991 рр. За складом керамічного посуду, Г. М. Некрасова вирізняла на поселенні три хронологічні горизонти: другої половини – кінця III ст., першої половини IV ст. та другої половини IV – початку V ст. (Некрасова, 2006, с. 94–99, рис. 18–40). Об'єкти «нижнього горизонту» Боромлі містили застібки VII групи О. Альмгрена, «дніпровської» серії, за Є. Л. Гороховським та О. В. Гопкало (Гороховский, Гопкало, 2004), світлоглиняні амфори Шелов D, варіанта D1 (200–230 рр.), за С. В. Діденком (Діденко, 2018), та репрезентативний

⁴ Нині ці речі знаходяться на тимчасовому зберіганні і проходять процедуру реєстрації і передачі до музейних фондів.

набір ліпного посуду київських форм. А. М. Обломський «нижній горизонт» селища Боромля II зарахував до київських пам'яток (Обломский, 2021, с. 300).

Матеріали Піщаного застібок не містили, а модифікація світлоглиняних амфор Шелов D – варіанта 4, за С. В. Діденком, має більш пізню дату (260–300/310), що, втім, цілком узгоджується з датою підковоподібної фібули. Вона належить до варіанту А типу 2, за Є. Л. Гороховським, до фази С розвитку підковоподібних фібул, тобто до середини – другої половини III ст. (Гороховский, 1982, с. 31).

Інтерпретація пам'яток так званого «горизонту Боромля» (термін введений М. Б. Щукіним) наразі є предметом жвавої дискусії (Обломский 2021), до якої нещодавно приєдналися К. В. Мизгін і С. В. Діденко. Це виключно цікава тема, але її висвітлення не входить до наших поточних завдань.

Джерела і література

Білинська Л. І., Білик В. М., Бугай О. М., Гопкало О. В., Гороховський Є. Л., Дерев'яно О. М., Нові надходження предметів кола східноєвропейських виїмчастих емалей у Сумському обласному краєзнавчому музеї (попереднє повідомлення) // Археологія та давня історія України. – 2021. – № 3. – С. 225–242.

Гопкало О. В. Білинська Л. І., Приймак В. В. Звіт про розвідку в Сумському районі Сумської області в 2021 р. // Науковий архів Інституту археології НАН України. – 2022.

Гороховский Е. Л. Хронология ювелирных изделий первой половины I тыс. н. э. Лесостепного Поднепровья и Южного Побужья. Диссертация к.и.н. Институт археологии АН УССР. – Київ, 1988.

Звід пам'яток історії та культури України. Сумська область (матеріали до багатотомного «Зводу пам'яток історії та культури України»). – Київ, 2017.

Корзухина Г. Ф. Предметы убора с выемчатыми эмальями V – первой половины VI в. н. э. в Среднем Поднепровье // Свод археологических источников. Вып. Е1-43. – Ленинград, 1978.

Обломский А. М. Этнические процессы на водоразделе Днестра и Дона в I–V вв. н. э. – Москва, Сумы, 1991.

Обломский А. М. Днепроовское Лесостепное Левобережье в позднеантичное и гуннское время (середина III – первая половина V в. н. э.). – Москва, 2003.

Обломский А. М. Две концепции раннеславянской археологии Днепроовского Левобережья. Превратности метода // Stratum plus. – 2021. – № 4. – С. 299–320.

Обломский А. М., Терпиловский Р. В. Предметы убора с выемчатыми эмальями на территории лесостепной зоны Восточной Европы (дополнение сводов Г. Ф. Корзухиной, И. К. Фролова и Е. Л. Гороховского) // Гавритухин И. О., Лопатин Н. В., Обломский А. М. Памятники киевской культуры в Лесостепной зоне России (III – начало V в. н. э.). – Москва, 2007. – С. 113–141.

Радюш О. А. Варварские эмали Восточной Европы – современное состояние источниковой базы и опыт картирования // *Germania–Sarmatia*. – 2020. – III. – С. 317–351.

Терпиловский Р. В. Новые исследования памятников первой половины I тысячелетия н. э. на Сумщине // *Питання археології Сумщини*. – Суми, 1990. – С. 60–64.

Терпиловский Р. В. Славяне Поднепровья в первой половине I тысячелетия н. э. – Lublin, 2004.

Radyush O. The Second and Third Century Knob Spurs (Knopfsporen) in the Middle and Upper Dnieper Area // *Inter Ambo Maria: Northern Barbarians from Scandinavia towards the Black Sea*. – Kristiansand–Simferopol: Dolya Publishing House, 2013. – P. 317–334.

СЕРЕЖКИ У ВИГЛЯДІ ЗНАКУ ПИТАННЯ З КОЛЕКЦІЇ СКАРБНИЦІ НМІУ

В статті дано огляд сережок у вигляді знаку питання з колекції Скарбниці НМІУ, котрі прийнято вважати знаковими для золотоординського періоду. Розглянуто їх конструктивні та технологічні особливості. Також порушена проблема атрибуції предметів зі старих музейних колекцій та питання невідповідності прийнятої типології для нових матеріалів.

Ключові слова: сережки у вигляді знаку питання, Золота Орда, XIV ст., колекція Ханенків, типологія Федорова-Давидова.

У колекції Скарбниці Національного музею історії України знаходиться чимала кількість ювелірних виробів, що належать до періоду домінування в Східній Європі Золотої Орди та експансії Литовського князівства. Але ця частина колекції була менш дослідженою у порівнянні з давньоруським ювелірним мистецтвом домонгольської доби. Дослідницьку увагу привертав, насамперед, Василицький скарб (Строкова, 1999; 2001, с. 126-128; 2006, с. 34-43; Ластовський, 2015, с. 546–552; Мадуров, 2013, с. 183-193). Останнім часом також вийшли публікації, присвячені деяким знахідкам зазначеного періоду з Алустонського могильника (на жаль, поховальний інвентар був неправильно інтерпретований як скарб (Кирилко, 2018, с. 244-246; Малюк, 2015, с. 159-164; 2017, с. 119-132), курганів біля с. Ковалівка Миколаївської області (Малюк, 2016, с. 383-388; 2017, с. 172-178) та скарбу 1968 р. із Судака (Малюк, 2018, с. 129-138). Ці ювелірні вироби, що датуються кінцем XIII-XIV ст., представляють різні види особистих прикрас, оздоби одягу та вузди з характерною для золотоординської традиції орнаментикою.

У процесі подальшого дослідження ювелірних виробів нашої колекції було також виділено групу прикрас характерної форми, що набули розповсюдження саме після монгольського завоювання. Це так звані сережки у вигляді знаку питання, які прийнято вважати знаковими для золотоординського періоду.

Такий тип сережок неодноразово згаданий в публікаціях археологічних матеріалів та роботах, присвячених широкому колу питань середньовічної історії та археології (Абызова, Рябцева, 2009, с. 139-153; Біляєва, Фіалко, 2022, с. 111-124; Бырня, Рябой, 1989, с. 97-103; Жилина, 2016, с. 279-306; 2016а, с. 223-250; Ельников, 2001; 2006; Иванов, Иванова, 2018, с. 61; Каримова, 2012, с. 136-152; 2013; Квятковская, 1998; Кдырниязов, Кдырниязов, 2010, с. 133-140; Крупнов, 1971; Мальм, 1987, с. 28; Мыськов, 2015; Полякова, 1996, с. 154-268; Руденко, 2021, с. 520-546; Рябцева, 2005; 2009, с. 80-89; 2019, с. 291-306; Седова, 1981; Федоров-Давыдов, 1966; Gediminskaitė, 2018, р. 197-208; Vėlius, 2005; Svetikas, 2003; 2009; ін.). Автором першої і поки що єдиної узагальнюючої праці, присвяченої цьому виду прикрас, є болгарський дослідник Г. Владіміров. При створенні монографії «Серьги в виде знака вопроса из средневековой Болгарии (XIII-XIV вв.): о материальных следах куманов и Золотой

Орды в культуре Второго Болгарского царства» він використав археологічні матеріали різних країн Європи та Азії. (Владимиров , 2018).

Сережки у вигляді знаку питання були однаково притаманні для оздоблення костюма кочівників усіх локальних груп Золотої Орди (Каримова, 2013, с. 35). Водночас така форма прикрас поширилась серед населення міст самого Улусу Джучі й територій , що перебували у сфері його впливу. Присутні вони в могильниках осілого населення, в культурних шарах міських поселень та в скарбах на значній території від Алтаю до Балкан. (Владимиров, 2018 ; Бырня, Рябой, 1989, с. 97-99; Квятковская, 1998, с. 74-76; Полякова, 1996, с. 171-175; Руденко, 2021, с. 520-546; Седова, 1981, с. 15, рис. 3, 1, 2, 9; Сарачева, 2007, с. 81, рис. 2, 5; Валеева, 2008, іл. XV, 5; Gediminskaitė, 2018, p. 197-208; Vėlius, 2005; Svetikas, 2003, p. 55-67; 2009)

Поява сережок у вигляді знаку питання на Балканах на думку Г. Владімірова, свідчить «об импортируемой моде, привнесенной с Востока сначала поздними кочевниками (куманами, а, может быть, и ясами), а впоследствии и золотоордынцами, в культуре которых подобные серьги имели массовое распространение».(Владимиров, 2018, с. 26). В Литві поширення сережок, і, зокрема, сережок у вигляді знаку питання пов'язують зі слов'янським впливом, а деякі форми, на думку литовських дослідників, прийшли зі слов'янських Балкан – сучасних Сербії, Македонії та Болгарії (Vėlius, 2005, p. 56; Gediminskaitė, 2018, p. 201).

Найзначніша частина таких сережок походить із кочівницьких поховань Урало-Поволжжя (Иванов, Иванова, 2018, с. 61). Переважна більшість сережок знайдена в жіночих похованнях, значно менше – в чоловічих, де вони, за дуже рідким виключенням, представлені по одному екземпляру. В жіночих похованнях такі сережки знайдені як поодинці, так і парами, котрі, однак, не завжди становлять єдиний гарнітур. Парні сережки могли бути виготовлені з різних матеріалів (Ельников, 2001, с. 148, Каримова, 2012, с. 140). В окремих випадках в похованнях знаходилось по три сережки різного розміру (Ельников, 2001, с. 82, 2006, с. 185). Про те, що кілька сережок могли носити в одному вусі, свідчать згадки про деякі знахідки, зокрема в каталозі колекції О. Поля, катеринославського підприємця, громадського діяча та колекціонера, на базі колекції якого був створений Обласний музей (зараз Дніпропетровський історичний музей). До цієї колекції потрапила значна частина старожитностей пізніх кочовиків, знайдених під час розкопок Д. Яворницького. Серед них були і сережки у вигляді знаку питання. В каталозі вони названі «сережками чудського типу», але їх опис (Мельник, 1893, с. 61) не залишає сумнівів щодо відповідної форми. Один з предметів, що походить з кургану 4 біля с. Татарбранка, № 644 в каталозі, це «часть уха с продетыми в него двумя серьгами вышеописанного типа, показывающими, что серьги эти продевались в ушную раковину, а не охватывали ухо как можно было думать по их форме» (Мельник, 1893, с. 63). Такі сережки в похованні можуть бути виконані із різних матеріалів та відрізнитись за розміром.

Переважають в усіх похованнях прості односкладові сережки з петлею та намистиною на кінці стрижня. Такі сережки по одній знайдені і в деяких чоловічих похованнях.

Г.А. Федоров-Давидов, який розробив класифікацію старожитностей золотоординського періоду, зокрема головних прикрас, виділив 14 типів скроневиx кілець і сережок. За цією типологією сережки у вигляді знаку питання відносяться до типу VI, що поділяється на 6 варіантів у залежності від деталей прикрас нижньої частини сережки (Федоров-Давидов, 1966, с. 37-41). Варто відзначити, що типологія, розроблена Г.А. Федоровим-Давидовим, потребує вдосконалення, адже дослідник володів свого часу даними по 998 кочівницьким похованням X-XIV ст., а на сьогодні лише язичницьких поховань золотоординського часу нараховують в 1,2 рази більше (Иванов, 2016, с. 183). Ця типологія доповнювалась Р. Карімовою (Каримова, 2012, с. 136-158). Власну типологію, що базується на розмірах довжини ніжки та обмотки, запропонував Є.П. Миськов (Миськов, 2015, с. 160-162). Однак найчастіше оперують типологією Г.А. Федорова-Давидова, тому в даному випадку доцільніше використати саме її.

В колекції Скарбниці налічується 11 сережок різних варіантів. Вони виконані із золота та срібла й походять як із добре задокументованих археологічних комплексів, так і з колекцій, походження предметів яких складно точно встановити. Золотих сережок налічується 7 екземплярів, 3 з них за Г.А. Федоровим-Давидовим відносяться до варіанта VI б – односкладові з дротяною обмоткою та намистиною на петлі (Федоров-Давидов, 1966, с. 39), ще одна, деформована, може бути віднесена до цього ж варіанту із поправкою на спосіб фіксації намистини.



Рис. 1. Сережка № АЗС-2024.

Могильник в районі Холодної балки біля м. Сімферополь. Розкопки 1957 р.

1. Сережка № АЗС-2024 (рис. 1) – походить із середньовічного ґрунтового могильника (поховання № 15), дослідженого в 1957 р. під час розкопок А.О. Щепинського в районі Холодної балки біля с. Фонтанка, за 5 км від м. Сімферополь. На думку А.О. Щепинського, могильник належав осілому населенню і відноситься до виявленого ним середньовічного поселення. Поховання переважно безінвентарні. Поховання № 15, зорієнтоване на північний північний захід, єдине містило залишки зітлілого дерева. Золота сережка була виявлена праворуч від черепа (Щепинський, 1968, с. 169-175, рис. 6, 1).

Сережка виготовлена з круглого в перетині золотого дроту діаметром 1,5 мм, невелика за розмірами, її довжина 41 мм. Верхня частина – майже замкнуте кільце, трохи деформоване, діаметр ~ 17,5 мм, один кінець відігнутий до низу у вигляді стрижня. У нижній частині стрижень був злегка розклепаний і вертикально згорнутий у трубочку. У трубочку вставлена тонка (0,5 мм) дротинка, зігнута петелькою і обвита щільними витками навколо стрижня знизу вгору (зараз дротинка розламана в місці вигину).



Рис. 2. Сережка № АЗС-3372. \

Поховання біля с. Ново-Підкряж Дніпропетровської обл. Розкопки 1975 р.

2. Сережка № АЗС-3372 (рис. 2), майже ідентична № АЗС-2024 – була знайдена під час роботи у 1973-1979 рр. новобудовної експедиції Дніпропетровського державного університету під керівництвом І.Ф. Ковальнової, у відкритому 1975 р. біля с. Ново-Підкряж кочівницькому чоловічому похованні, що датується XIV-XV ст. Небіжчик був похований у дубовій колоді з кришкою, з орієнтацією на північний схід, його

супроводжував багатий інвентар, серед якого були срібна миска, срібні бляхи з гравірованим орнаментом, дорогоцінний пояс, шабля, лук та сагайдак зі стрілами та ін. Праворуч від черепа знаходилась золота сережка у формі знака питання (Шалобудов, Кудрявцева, 1980, с. 90-91, рис. 1, 5).

Сережка виготовлена із золотого дроту діаметром 1,5 мм, діаметр кільця ~17,5 мм, довжина сережки 35,5 мм. Так само, як і у вище описаної сережки, оформлена нижня частина – стрижень розклепаний і згорнутий у трубочку, в яку вставлена тонша (діаметр 0,5 мм) дротинка, зігнута в напівкруглу петельку (зберегла цілісність) і обвита навколо стрижня. Така технологія не описана в публікаціях і не спостерігається в інших сережках у вигляді знака питання, що знаходяться в колекції музею. Можливо, вона є характерною рисою одного майстра або майстерні, що виготовляли сережки, але, не виключено, що автори публікацій, присвячених прикрас такого типу, не звертали уваги на деякі технологічні деталі.

Ще одним поясненням такого технологічного прийому може бути переробка простої сережки із загостреним стрижнем без декору у складнішу, можливо, більш престижну прикрасу.

Петелька в описаних сережках була, можливо, призначена для намистини, як у сережці № АЗС-1460.



Рис. 3. Сережка № АЗС-1460. Передана з Херсонського обласного краєзнавчого музею у 1963 р., обставини знахідки не вказані.

3. Сережка № АЗС-1460 (рис. 3) – передана музею у 1963 р. з Херсонського обласного краєзнавчого музею, обставини знахідки не вказані. Сережка також невеликого розміру – 31,5 мм, діаметр проволочки – 1,5 мм. На відміну від описаних сережок, на стрижні не помітно слідів з'єднання його з більш тонким дротиком петлі.

Очевидно, частина стрижня витончена проковкою або волочінням, вигнута в петлю і обвита навколо нього ж. На петлі зберіглася досить велика краплеподібна перлина $8,5 \times 6,5$ мм. Такі золоті сережки з перлинами були знайдені на Болгарському городищі, в похованні Увекського мавзолея (Полякова, 1996, с. 175), в похованні № 94 могильника Мамай-Сурка (Ельников, 2001, с. 51-52, рис. 16,5). Найбільш схожа сережка з краплеподібною перлиною знайдена в 1991 р. під час розкопок на Красноярському городищі Астраханської області (Золота Орда, 2005, с. 201, кат. 112).



Рис. 4. Сережка № АЗС-1887. Городище «Великі Кучугури», Запорізька область.
Розкопки 1953 р.

4. Сережка № АЗС-1887 (рис. 4) знайдена у 1953 р. під час розкопок на городищі Великі Кучугури у Запорізькій області Горностаївською експедицією ІА АН УРСР під керівництвом В.І. Довженка, в ході розчищення завалу всередині споруди. Точне призначення будівлі визначити було складно, проте розміри та конструктивні особливості дозволили припустити його громадське призначення (можливо, мечеть) (Довженок, 1961, с. 175-193, табл. II). У публікації, можливо, помилково, розміщено фотографію іншої сережки, яка не відповідає опису у звіті (Довженок, 1953, с. 15; Інвентарь, тетрадь № 1, № 651) та сережці, переданій до музею.

Сережка гіршої збереженості, дещо деформована, але форма і розміри співвідносні з описаними: висота – 41 мм, діаметр кільця ~ 16 мм, діаметр дрота – 1,5 мм. Трохи відрізняється вигляд нижньої частини вертикального стрижня: на стрижень нанизані

два фрагменти, які за структурою нагадують перли, що зазнали дії високої температури. Можливо, це зруйнована одна краплеподібна намистина, але не виключено, що підвіска складалась із двох намистин. Кінець стрижня загнутий невеликою петелькою і злегка розплющений. Над намистиною стрижень обвитий тонкою дротинкою.

Всі ці сережки належать до найбільш розповсюдженого варіанту сережок у вигляді знаку питання та мають численні аналогії (Каримова, 2013, с. 29-30). Широко побутувала така форма сережок протягом XIV ст., але, можливо, це найбільш рання форма, що почала розповсюджуватись з другої половини XIII ст.

Золоті сережки №№ ДМ-6271, 6272, відомості про походження яких не досить ясні, можна віднести до варіанта VI а за Г.А. Федоровим-Давидовим: двоскладові з дротяною обмоткою та намистиною (сережки такого типу були знайдені в жіночих похованнях Таганського і Новохарківського могильників в Подонні, в Башкирському Приураллі, у складі скарбів Волзької Булгарії) (Федоров-Давидов, 1966, с. 39). В даному випадку визначальним для віднесення їх до цього варіанту є двоскладовість, спосіб оформлення нижньої частини не цілком збігається з описаним Г.А. Федоровим-Давидовим.



Рис. 5. Сережка № ДМ-6271. Болгарське городище, Республіка Татарстан (?).

5. Сережка № ДМ-6271 (рис. 5) двоскладова. Верхня її частина не замкнене кільце, один кінець відігнутий донизу у вигляді потоншеного в нижній частині вертикального стрижня, кінчик якого загнутий петлею і обвитий знизу вгору навколо стрижня. Нижня частина виконана з вузької смужки металу, один кінець якої зігнутий гачком і

просунутий крізь петлю верхньої частини. Інший кінець розклепаний «ложечкою», до нього припаяний краплеподібний каст із поставленої на ребро вузької смужки металу. Каст обрамлений круглим в перетині дротиком. Вставка відсутня. Діаметр дротинки майже 2 мм, діаметр кільця дещо більший, ніж у описаних сережок ~ 23,5 мм, загальна висота з підвіскою – 63 мм, довжина каста – 6,5 мм.

Форма нижньої привіски досить своєрідна, тому безпосередні аналогії складно вказати. Однак прикраси з напаяними на стрижень кастами відомі в Сайрамському та Симферопольському скарбах (Байтанаєв, 2013, с. 205, кат. № 4; Мальм, 1987 рис. Золотые серьги с жемчужиной и шпинелью), з поховання у Литві, де, щоправда, до верхньої частини з кастом прикріплені дві підвіски (Gediminskaitė, 2018, р. 201).



Рис. 6. Сережка № ДМ-6272. Таращанський повіт (?).

6. Сережка № ДМ-6272 (рис. 6) двоскладова. Опис верхньої частини повністю збігається з описом сережки № ДМ-6271. Нижня частина дещо відрізняється. Крізь петлю верхньої частини була одним кінцем пропущена кругла в перерізі дротинка з краплеподібним потовщенням на одному кінці і нанизаною на неї краплеподібною прозорою намистиною червонувато-бузкового кольору. Дріт був зігнутий майже навпіл і ще раз пропущений одним кінцем у петлю, утворивши подвійний виток. Цей кінець дротинки спірально зверху вниз обвитий навколо іншого, з нанизаною на кінці намистиною. Діаметр проволочки стандартний – 1,5 мм, діаметр кільця ~ 23,5 мм, загальна висота з підвіскою – 76 мм. Намистинка скляна, її найбільший діаметр – 7 мм, довжина – 8 мм. Двоскладові сережки це найменш числений варіант. Такі

сережки знайдені лише у жіночих похованнях (Каримова, 2012, с. 140). Аналогії походять із булгарських скарбів (Каримова, 2012, с. 29), кількох поховань могильника Мамай-Сурка (Ельников, 2001, с. 95; 2006, с. 258-260). Надзвичайно схожа сережка була в складі булгарського скарбу, знайденого в 2010 р. (Руденко, 2021, с. 534, рис. 6, 1). Г.А. Федоров-Давидов у якості аналогій цього типу вказав сережки з Київського музею (не уточнено, який музей) за №№ 911, 912 (Федоров-Давыдов, 1966, с. 40). Ймовірно, малися на увазі сережки, опубліковані під такими номерами в п'ятому випуску ханенківських «Древностей Поднепровья» (Древности, 1902, табл. XVI, 911, 912). Щоправда, не маючи, очевидно, можливості безпосередньо оглянути музейні предмети, він припустився помилки щодо їх конструкції, про яку мова йтиме далі.

На перший погляд описані сережки здаються парними через велику подібність верхньої частини, двоскладовість та однакову якість золота. В інвентарній книзі вони записані як знахідки із Чортотлицького кургану, очевидно, з огляду на те, що старі номери 1931, 1932 відповідають номерам рукописного каталогу археологічного відділу Музею старожитностей та мистецтв, в якому одним рядком записано №№ 1931-1933 та вказано, що «золотые серьги найдены в Чертотлицком кургане Екатеринославской губернии» та надійшли від Імператорської археологічної комісії з колекцій, придбаних від В. Хвойки. Проте середньовічні поховання в кургані Чортотлик не відомі, тому запис про походження прикрас чи запис старих номерів в інвентарній книзі, можливо, містить помилку. Хоча, слід зазначити, що крім кургану, назву Чортотлик має острів, де, згідно з Г. Бопланом, існували «руїни», які, ймовірно, були залишками золотоординських будов (Ельников, 2001, с. 126-165). Водночас ці два номери відповідають номерам каталогу музею Київського університету, під якими записані «две привески». Вказано, що №№ 1910-1932 знайдені на руїнах давнього Болгара на р. Волга в Казанській губернії й придбані у 1878 р. Разом з цими привісками придбано низку предметів, опис деяких з них може свідчити про їх належність до кола золотоординських старожитностей. Зокрема уламки посудини, т.зв. «ручной гранаты», були, очевидно, фрагментами сфероконуса – посудини, що використовувалась для зберігання та транспортування дорогих речовин (Михальченко, 1974, с. 46-50). Таким чином можна припустити належність сережок до колекції університетського музею та їх походження з одного з найважливіших центрів Золотої Орди. Колекція університетського музею наприкінці 1920-тих років увійшла до складу колекції новоствореного Археологічного музею ВУАН, а після ряду реорганізацій до колекції Центрального історичного музею (Археологічний музей Всеукраїнської академії наук, 2017, с. 21, 33). Численні переміщення, як фізичні, так і формальні, невідворотно призвели до неупорядкованості в обліку та документації.

Слід, також, зазначити, що у третьому випуску «Древностей Поднепровья» Б.І. та В.Н. Ханенків було опубліковано сережку, ідентичну № ДМ-6272 (рис. 7), знайдену, як вказано, у Таращанському повіті Київської губернії без уточнення обставин знахідки (Ханенко, 1900, с. 17, табл. XLIII, № 457). На жаль, залишається лише констатувати, що в інвентарних записах присутні похибки, які не дають можливості точно з'ясувати походження ряду предметів, навіть за наявності старих номерів. Можливо, сережка № ДМ-6272 дійсно надійшла до музею з колекції Б.І. та В.Н. Ханенків.



Рис. 7. Сережка з колекції Б.І. та В.Н. Ханенків. Таращанський повіт.
За («Древности Поднепровья». Выпуск III).

Наступний екземпляр – сережка № АЗС-3327 – не має точної відповідності в розробленій Г.А. Федоровим-Давидовим типології, але конструктивно найближче до варіанта «а» типу VI, в якому не один стрижень-підвіска, а три підвіски, що складаються зі з'єднаних у ланцюжки стриженьків.

7. Сережку № АЗС-3327 (рис. 8) знайдено під час розкопок у Білгороді-Дністровському у 1977-1980 рр., в одному з жіночих поховань могильника, який Г.Г. Мезенцева віднесла до тиверців і датувала VIII-IX ст., помітивши, в той же час, що в ньому нашарувалися і пізні поховання, датовані по срібним і бронзовим молдавським монетам XV ст. (Мезенцева, 1986, с. 516-517, рис. 124). Але С.С. Рябцева, очевидно, справедливо віднесла прикрасу “к кругу укрупненных дериватов серег «в виде знака вопроса», характерных для средневекового ювелирного убора населения Молдавского княжества” (Рябцева, 2014, с. 169), помиляючись лише щодо розмірів – сережка не є крупною: розміри кільця 17 × 22 мм, діаметр дротинки – 1,2 мм, загальна висота з

підвісками ~ 65 мм. Форма верхньої частини сережки близька до овалу, один кінець незамкнутого кільця потоншений і злегка відігнутий назовні, вертикально відігнутий стрижень дуже короткий, в одному місці трохи сплющений і відігнутий, утворюючи круглу петлю. Тонкий кінчик нещільно, трохи навскоси, обвитий навколо стрижня. У петлю просунуто три підвіски. Кожна складається з трьох деталей-ланок, з'єднаних у ланцюжок. Кожна ланка – дротяний стрижень із нанизаною на нього перлиною. Обидва кінці шести верхніх стрижнів згорнуті подвійними петлями, за допомогою яких вони з'єднані, і обвиті навколо стрижня зверху вниз і знизу вгору, фіксуючи перлинки. Три нижніх стриженьки відрізняються: верхня їх частина з'єднана аналогічною подвійною петлею з попередньою ланкою, нижній кінець, на який нанизана перлина, завершується краплеподібним потовщенням. Подібні сережки з кількома привісками присутні, крім знахідок в Румунії, (Oța, 2013, p. 302) в жіночих похованнях XV ст. в Литві (Gediminskaitė, 2018, p. 202, il. 4, 5; Vėlius, 2005, p. 55; Svetikas, 2003, p. 57). Від них, ймовірно, відбувався перехід до пізніших сережок-двійчаток і трійчаток.



Рис. 8. Сережка № АЗС-3327.
Поховання, м. Білгород-Дністровський.
Розкопки 1980 р.

У колекції представлено також кілька срібних сережок. До варіанта VI в – з односкладовим стрижнем без обмотки, з намистиною на кінці – можуть бути віднесені срібні сережки №№ АЗС-598, АЗС-599.



Рис. 9. Сережки №№ АЗС-598, АЗС-599. м. Чигирин, Черкаська обл. (?).

8-9. Сережки №№ АЗС-598, АЗС-599 (рис. 9) мають вигляд парних, хоча відомості про їхнє походження начебто не підтверджують цю версію. Візуально одна з них – № АЗС-599 – ідентична сережці із зібрання Б.І. Ханенка, опублікованій в шостому випуску «Древностей Поднепровья» (Ханенко, 1907, с. 40, табл. XXXIX, № 509). П'ять сережок у вигляді знаку питання, згаданих у цьому випуску, приходять із Чигирини Київської губернії (сучасна Черкаська область). Г.А. Федоров-Давидов наводить їх як аналогії варіанту VI в та відносить до складу чигиринського скарбу (Федоров-Давыдов, 1966, с. 40). У той же час, зафіксований в інвентарній книзі один зі старих номерів – № 3246 – відповідає одному з номерів рукописного каталогу археологічного відділу Музею старожитностей та мистецтв, під якими записані “кольца, бусы и др. предметы, найденные при погребениях по Кирилловской ул. усад. № 59 в Киеве”, які входили до колекції В. Хвойки. В. Хвойка у 1890-х рр. справді займався розкопками у садибах на вулиці Кирилівській, у ході яких було виявлено різноманітні типи поховань. Однак, “ні звітів, ні польової документації розкопок всіх цих поховань не збереглося” (Каргер, 1958, с. 130-131), тому неможливо говорити про наявність серед них пізньосередньовічних, серед інвентарю яких могли бути сережки «питання». Водночас інший записаний в інвентарній книзі старий номер – 30476 – відноситься до переданих із Церковно-Археологічного музею Київської Духовної академії всіляких кремнієвих знарядь, зібраних на Чернігівщині,

записаних у каталозі археологічного відділу за №№ 30445-3053. Тому можна припустити, що, як і у випадку з сережками №№ ДМ-6271, ДМ-6272, старі номери або були записані помилково, або ж відносяться не до музейного каталогу. Ймовірно, обидві сережки могли перебувати у колекції Б.І. і В.Н. Ханенків, але якість зображення в публікації, де більшим планом, ймовірно, дана лише сережка кращої збереженості, не дає можливості з упевненістю ідентифікувати другу.

Оформлення верхньої частини однакове для всіх сережок цього типу у вигляді не до кінця зімкнутого кільця (діаметр ~ 23 мм) з відігнутим донизу стрижнем. У нижній частині стрижня підвіска, що нагадує гроно. Гроно складається з п'яти, виготовлених із двох тиснених півсфер кожна, пустотілих кульок (діаметр 6,8-7,0 мм), у нижньої з яких найбільший діаметр – 8,5 мм. Верхня кулька-намистина нанизана на стрижень, до неї у вигляді перевернутої пірамідки припаяні ще чотири. Між кульками напаяно шість маленьких кульок зерні. Висота сережок – 52 та 54 мм, виконані вони з круглого у перетині дроту діаметром 1,8 мм. Сережка № АЗС-598 досить сильно пошкоджена, на кульках суттєві втрати металу, що, власне, і дозволяє краще уявити конструкцію прикрас.



Рис. 10. Сережки №№ АЗС-1200, АЗС-1201. м. Київ (?).
Надійшли від Б.І. та В.Н. Ханенків.

Якщо конструктивно ці сережки близькі до варіанта VI в, то візуально вони нагадують сережки з підвіскою у вигляді грона або ягоди, що складається з кількох кульок. Р.Р. Карімова виділила сережки, кінець стрижня яких оформлений у вигляді «ожини», в окремий варіант VI з, який був присутній у Новохарківському могильнику та християнському могильнику на городищі Верхній Джулат (Карімова, 2012, с. 137, 140; 2013, с. 35). Схожі сережки знайдені також у кількох жіночих похованнях

могильника Мамай-Сурка в Запорізькій області (Єльніков, 2001, с. 48, рис. 15, 5, 6; с. 72, рис. 23, 8; с. 82, рис. 26, 6-7), в інгушських склепах на Кавказі (Крупнов, 1971, с. 89, рис. 33, 2-4; с. 104), на території Болгарії, Сербії, Угорщини (Владимиров, 2018, с. 15, 19; Зечевић, 2006, с. 164). Однак, незважаючи на зовнішню подібність з нашими сережками, схоже, що в основі таких ожиноподібних підвісок не є напускна намистина, а цілнелиті металеві кульки припаяні безпосередньо до стрижня. Більш подібні конструктивно сережки з дитячого поховання могильника біля с. Туроковці в Болгарії (Владимиров, 2018, с. 38), сережки зі склепу біля с. Сайги в Інгушетії (Крупнов, 1971, с. 89, рис. 33, 5; 104), але в цих екземплярах до напускної намистини припаяні кульки, що більше нагадують велику зернь. Таким чином, сережки з нашої колекції є своєрідним прикладом вирішення досягнення популярного декоративного ефекту технічними засобами, звичними для виготовлення тиснених прикрас.

10-11. Сережки №№ АЗС-1200, АЗС-1201 (рис. 10) парні, по Г.А. Федорову-Давидову можуть бути віднесені до варіанту VI г, було передано музею Б.І. та В.Н. Ханенками, у п'ятому томі "Древностей Поднепровья" зазначено, що вони походять з Києва (Ханенко, 1907, с. 43, табл. XVI, № 911-912). Їхні описи ідентичні: верхня частина – незамкнене дротяне кільце досить великого діаметру – 38,5 мм, відігнутий стрижень завершується круглою запаяною петлею. У центрі стрижня нерухомо закріплена бочкоподібна намистина $5,5 \times 5$ мм, виготовлена зі згорнутої в трубочку пластини, з наповнювачем з ндм. З двох боків від намистини стрижень обвитий плющеною сканню. Можна припустити, що сканна обмотка повинна фіксувати намистину, але насправді у верхній частині кожної сережки обмотка не зафіксована, а рухається вільно стрижнем, намистина ж нерухома на стрижні. Сережки досить великі – їх висота 74 мм, можливо петля в нижній частині стрижня використовувалася для додаткових підвісок, які ще збільшували розміри прикрас.



Рис. 11. Сережки з могильника Усть-Балик в Тюменській області РФ (XI-XV ст.).
За (Владимиров, 2018, с. 10, рис. 2).

Відрізняє ці сережки спосіб обмотки. Стрижень обвитий не гладенькою дротинкою, як у всіх інших екземплярів з нашої колекції, а спірально перекрученою. Подібна скана обмотка досить часто використовувалась в декорі сережок з території Болгарії (Владимиров, 2018). Найбільш подібні до цих сережок бронзові прикраси з могильника Усть-Балик в Тюменській області XI-XV ст. (Владимиров, 2018, с. 10, рис. 2) (рис. 11).



Рис. 12. Прикраса № АЗС-578. М. Київ (?). Колекції Б.І. та В.Н. Ханенків.

Ще одна прикраса з нашої колекції № АЗС-578 (рис. 12) може бути віднесена до тих, що в основі мають форму знаку питання, хоча її використання у вигляді сережки малоймовірно – швидше за все, це більш пізня – XV-XVI ст. – підвіска до головного убору, похідна від ускладненого варіанта таких сережок (Владимиров, 2018, с. 17), що зазнали на Балканах візантійського впливу. Виконана вона з недорогоцінного металу, що нагадує свинцево-олов'янистий сплав. Срібною прикрасою здавалося завдяки тому, що поверхня була густо посріблена. Походження в музейній документації вказано олівцем – “знайдено у Києві”, була, очевидно, серед переданих Б.І. та В.Н. Ханенками. Візуально вона повністю збігається з опублікованою в п'ятому

випуску “Древностей Поднепровья” сережкою срібною, філігранною “форми фонарик, с подвесными бусинами, восточного”, “арабского типа”, як місце походження якої вказано Київ (Ханенко, 1907, с. 13, 45, табл. XIX, № 958). Її відрізняє надзвичайно складна конструкція. В основі – стрижень круглого дроту у формі знаку питання, нижній кінець якого загнутий петелькою. У місці вигину дроту і переходу кільця в стрижень накручена скана дротинка. Нижче на стрижень нанизана ажурна намистина грушоподібної форми з восьми подвійних дротяних колечок, у місцях з'єднання яких у крихітні дротяні кільця посаджені кульки зерна. Під намистиною на стрижень нанизана підвіска циліндричної форми, денця якої виконані з дископодібних пластин з отвором для стрижня в центрі. Верхня площина циліндра прикрашена вертикально напаяним навколо отвору циліндриком із вигнутої вісімками дроту, по краях обрамленим сканими поясками. Навколо нього хрестоподібно розташовані чотири пірамідки з трьох горизонтально напаяних коротких дротяних трубочок, між ними вертикально напаяні по одній короткій трубочці.

Стінки циліндра ажурні, виконані з двох рядів вигнутої «вісімками» дротинки. Між ними і із зовнішнього боку – пояски із трьох рядів скані. З зовнішнього боку до ажурних стінок на рівній відстані вертикально припаяні трубочки з дротинок, скручених у вигляді спіралі (пружинки). Три трубочки довжиною по всій висоті циліндрика чергуються з чотирма коротшими, висота яких сягає лише центрального пояска скані. З двох сторін уздовж трубочок напаяні скані дротинки. Ймовірно, одна довга трубочка втрачена разом із фрагментом стінки деформованої підвіски. В трубочки вставлені стриженьки, що відповідають їх довжині. У верхній частині стриженьки завершуються краплеподібною голівкою, в нижній – петлею, і нагадують перевернуті знаки питання. До трьох коротких стриженьків прикріплені пластинчасті трапецієподібні підвіски з фігурно вирізаною зубчиками нижньою частиною. Поверхня пластин покрита рядами дрібних опуклостей. До інших стриженьків прикріплені довгі підвіски у вигляді тонких дротинок з петлями на кінцях, у верхній частині біля петлі – сканна обмотка. На дротинки нанизано по три намистини – по краях порожнисті сферичні, між ними – кругла ажурна намистина з восьми подвійних сканних колечок, у місцях з'єднання яких напаяні кільця з кулькою зерні. На одній із сферичних намистин у нижній частині тиснена п'ятипелюсткова розетка з круглими пелюстками.

С.С. Рябцева і Н.В. Жиліна віднесли підвіску до рясен. Н.В. Жиліна при цьому виділила її в окремий тип – кубічні (тип IV), не виключаючи можливості датування її післямонгольським часом (Рябцева, 2005, с. 207; Жиліна, 2010, с. 67,81). С.С. Рябцева вважала, що “подвеска из собрания Ханенко, несколько отличающаяся от них (рясен – Н.М.) по форме, по всей видимости, датируется более поздним временем. Это украшение находит наиболее близкие аналогии в изобразительных памятниках Карпато-Балканского региона, относящихся уже к XVI в. (Nicolescu, 1970, pl. 15)” (Рябцева, 2009, с. 86).

Основною відмінністю нашої підвіски від рясен домонгольського часу є, перш за все, особливості її конструкції. У ряснах основою всієї конструкції є сама намистина-підвіска, до якої у верхній частині припаяна пластинчаста петля для підвішування, в неї протягалось тонке дротяне кільце. Основою нашої підвіски є сама петля, виконана у вигляді знаку питання, на яку і нанизана намистина. Ймовірно, такий тип прикраси виник унаслідок з'єднання сережок у вигляді знака питання з сіонцеподібними підвісками-ряснами. Намистинні підвіски, в яких чергуються тиснені сферичні та ажурні намистин, нагадують намистинні прикраси, характерні для Північної Молдови у XIV–XV століттях (Оґа, 2013, р. 295-302, pl. 2, 6-12). Слід зазначити рясне використання в оформленні прикраси трубочок-пружинок. Подібну деталь можна спостерігати в інших прикрасах, зокрема, масивних кубовидних підвісках XV–XVI ст. з Карпато-Дунайського регіону (Рябцева, 2005, с. 221-223).

Таким чином, у нашій колекції представлені різні варіанти сережок у вигляді знаку питання, які дають уявлення про ранні зразки цих прикрас, їх модифікації та про прикраси, що виникли на їх основі у поєднанні з традиційними формами.

Одна сережка походить із чоловічого поховання, парні та двоскладові сережки входили до складу жіночих уборів.

Екземпляри з нашої колекції дозволяють розглянути деякі аспекти технології виготовлення цих прикрас. Відомо, що деякі сережки виготовляли в техніці лиття - ливарні форми для виливки таких прикрас є серед знахідок на городищі Болгар та на Луці Самарській в Поволжі (Кочкина, 2011, с. 20-24; Владимиров, 2018, с. 13). Однак, незважаючи на наявність форм, зазначалось, що описувані сережки зігнуті з дроту, а не відлиті (Полякова, 1996, с. 175). Так само не вдалося простежити відливку на прикладі наших прикрас – у срібних екземплярах можна помітити сліди волочіння дроту, поверхня золотих настільки добре заповірована, що при візуальному вивченні про техніку їх виготовлення можна судити лише гіпотетично. Ймовірно, форми використовували для лиття дешевших прикрас із бронзи, пластичні золото і срібло проковували і протягали. Звертає увагу, що діаметр дроту у більшості випадків дорівнює 1,5 мм, зрідка наближаючись до 2 мм. Особливо це спостереження стосується золотих сережок. Можливо, золотий дріт виготовлявся в одному місці за єдиним стандартом.

Географія їх походження досить різноманітна – Крим, Подніпров'я, Подністров'я. На окрему увагу заслуговують ті екземпляри з нашої колекції, які, з великою ймовірністю, походять зі зборів подружжя Б.І. та В.Н. Ханенків, київських колекціонерів та меценатів. На їх кошти проводилися археологічні розкопки, Б.І. Ханенко був одним із засновників Київського художньо-промислового та наукового музею імператора Миколи Олександровича (зараз Національний музей історії України та Національний художній музей), якому подружжям було передано в дар частину зібрання старожитностей. Склад колекції Ханенків та шляхи потрапляння до неї старожитностей були дуже різноманітними. Колекція охоплювала досить

значний часовий проміжок, деякі предмети купувалися безпосередньо в археологів, які проводили розкопки, що було цілком законно на ті часи. Також купувалися предмети із зборів інших колекціонерів або навіть повністю колекції, купувалися знахідки зі скарбів, робилися покупки в антикварних крамницях. Іноді знахідники приховували місце виявлення того чи іншого комплексу, щоб уникнути конфлікту із землевласником (Ханенко, 1907, с. 18). Тому походження предметів не завжди можна простежити. Враховуючи, що з колекції Ханенків до музею надійшли різні ювелірні вироби золотоординського періоду, можна припустити, що колекціонеру вдалося купити низку знахідок із золотоординського могильника, подібного до могильника Мамай-Сурка. Зважаючи на активні дослідження старожитностей кочівників IX–XIV ст., які розпочались в останній чверті XIX ст., коли були відкриті могильники біля р. Вороної, поховання в Пороссі (Губрієнко, 2017, с. 217–218), таке поповнення колекції виглядає цілком ймовірним.

Деякі сережки із зібрання Ханенків, ймовірно, справді походять, як зазначено, з Києва, де також існували середньовічні некрополі, у похованнях яких могли бути золотоординські матеріали. Вже у 80-ті роки 20-го століття під час дослідження церкви Богородиці Пирогощі та прилеглих невідомих кам'яних фундаментів та лежачих на них пізньосередньовічних поховань були зібрані різні матеріали XIV – першої половини XVI ст., серед яких золота сережка у вигляді знака питання (Івакін, 1996, с. 141). Але все ж таки в Києві таких знахідок відомо на даний момент дуже мало, що, ймовірно, пов'язано, скоріше з особливостями археологічних досліджень у місті, ніж з особливостями поширення цих прикрас.

Джерела і література

Абызова Е.Н., Бырня П.П. Археологические работы в Старом Орхее в 1974-1976 гг. // Археологические исследования в Молдавии (1974-1976 гг.). – Кишинев, 1981. – С. 164-174.

Абызова Е.Н., Рябцева С.С. Изделия из цветных металлов и инструментарий ювелиров в контексте Золотоордынских древностей Пруто-Днестровского междуречья // Золотоордынская цивилизация. – 2009. – № 2. – С. 139-153.

Археологічний музей Всеукраїнської академії наук: дослідження і матеріали / Автор-упорядник А. Яненко. – Київ, 2017.

Байтанаев Б.А. Сайрамский клад. Средневековое золото. – Алматы, 2013.

Біляєва С., Фіалко О. Між Балтією та Чорним морем: традиції та мода (за матеріалами археологічних досліджень фортеці Тягинь) // Музейні читання. Матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки” 24 грудня 2020 року. – Київ, 2022. – С. 111-124.

Бырня П.П., Рябой Т.Ф. О некоторых ювелирных изделиях из Старого Орхея // Памятники древнейшего искусства на территории Молдавии. – Кишинев, 1989. – С. 97-103.

Валеева Д.К. Искусство города Болгара // Город Болгар. Культура, искусство, торговля. – Москва, 2008. – С. 119-197.

Владимиров Г.В. Серьги в виде знака вопроса из Дунайской Болгарии (XIII-XIV вв.): происхождение и ареал распространения // Поволжская археология. – 2014. – № 1(7). – С. 223-229.

Владимиров Г. Серьги в виде знака вопроса из средневековой Болгарии (XIII-XIV вв.): о материальных следах куманов и Золотой Орды в культуре Второго Болгарского царства. – Казань, 2018.

Губрієнко П.С. Дослідження кочівницьких старожитностей IX–XIV ст. степового Подніпров'я та Приазов'я у дореволюційний період // Вісник Дніпропетровського університету. Історія та археологія. – 2017. – № 25 (1). – С. 215–224.

Довженок В.И. Отчет Горностаевской археологической экспедиции 1953 г. о раскопках татарского городища на урочище “Большие Кучугуры” в Днепровских плавнях Запорожской области // Науковий архів ІА НАН України. – ф.64, 1953/2.

Довженок В.Й. Татарське місто на Нижньому Дніпрі часів пізнього середньовіччя // Археологічні пам'ятки УРСР. – 1961. – Т. X. – С. 175-193.

Ельников М.В. Средневековый могильник Мамай-Сурка в Нижнем Поднепровье // Археологічний літопис Лівобережної України. – 2000. – Ч. 1-2 (7-8). – С. 42–53.

Ельников М.В. Памятники периода Золотой Орды Нижнего Поднепровья: история изучения. Итоги и перспективы // Татарская археология. – 2001. – №№ 1-2 (8-9).

Ельников М.В. Средневековый могильник Мамай-Сурка (по материалам исследований 1989-1992 гг.). – Т. I. – Запорожье, 2001.

Ельников М.В. Средневековый могильник Мамай-Сурка (по материалам исследований 1993-1994 гг.). – Запорожье, 2006.

Жилина Н.В. Русские и ордынцы: культурное восприятие и неприятие // Stratum plus. – 2016. – №5: Нашествие. Пределы катастрофы XIII века. – С. 223-250.

Жилина Н.В. Серьги в уборе Московской Руси // Археология Подмосковья: Материалы научного семинара. – Москва, 2018. – Вып. 14. – С. 278-306.

Зечевић Е. Накит Новог Брда – из Археолошке збирке позног средњег века. – Београд, 2006.

Івакін Г.Ю. Історичний розвиток Києва XIII – середини XVI ст. (історико-топографічні нариси) . – Київ, 1996.

Иванов В. Археологическое источниковедение кочевников Золотой Орды или стагнация диалектики // Золотоордынское обозрение. – № 1. – 2016.– С. 182-192.

Иванов В.А., Иванова М.И. География маркёров материальной культуры кочевников Золотой Орды // Археология евразийских степей.– 2018. – № 4. – С. 60-65.

Каримова Р.Р. Серьги кочевников Золотой Орды: типология и социокультурная интерпретация // Уфимский археологический вестник. – Уфа, 2012. – № 12. – С. 136-158.

Каримова Р.Р. Элементы убранства и аксессуары костюма кочевников Золотой Орды (типология и социокультурная интерпретация). – Казань, 2013. – 212 с.

Квятковская А.В. Ятвяжские могильники Беларуси (конец XI – XVII вв). – Вильнюс, 1998.

Кдырниязов М.-Ш., Кдырниязов О.-Ш. Кочевнический компонент и демография золотоордынского города Хорезма (XIII-XIV вв) // Известия Национальной академии наук Республики Казахстан. Серия общественных наук. – 2010. – № 1. – С. 133-140.

Кирилко В.П. Новое и позабытое старое о храме Алуштинского могильника // Археология евразийских степей. – 2018. – № 4. – С. 244-246.

Кочкина А.Ф. Загадка поселения Samar: древности Золотой Орды на Самарской Луке // Самарская Лука. – 2011. – № 18. – С. 20-24.

Крупнов Е.И. Средневековая Ингушетия. – Москва, 1971.

Ластовський В. Василицький скарб і його значення у контексті розгляду проблеми походження міста Черкаси // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Львів, 2015. – Т. ССLXVIII. – С. 546–552.

Мадуров Д.Ф. Предметы Василицкого клада. Интерпретация // Музейні читання. Матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки”. Київ, Музей історичних коштовностей України, 12–14 листопада 2012 р. – Київ, 2013. – С. 183-193.

Мальм В.А. Симферопольский клад. – Москва, 1987.

Малюк Н.И. Алустонский клад: малоизвестные ювелирные изделия золотоордынского времени в фондах Музея исторических драгоценностей Украины // Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки» 10-12 листопада 2014 р. – Київ, 2015. – С. 159-164.

Малюк Н.И. Золотые “розетки” из Алустонского клада // Lauea I. Античный мир и Средние века: Чтения памяти профессора Владимира Ивановича Кадеева. Материалы. – Харьков, 2015. – С. 39- 44.

Малюк Н.И. Лотосовидное украшение из позднесредневекового кочевнического захоронения в Николаевской области // Кадырбаевские чтения–2016. Материалы V Международной научной конференции. – Актобе, 2016. – С. 383-388.

Малюк Н.И. Серебряные украшения конской узды из средневекового кургана у с. Ковалёвка // Записки отдела нумизматики и торевтики Одесского археологического музея. – Одесса, 2017. – Вып. III. – С. 172-178.

Малюк Н.И. Генезис морфологических и семантических особенностей змеевидных колец золотоордынского времени в сравнительно-историческом контексте // Музейні читання. Матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки”. – Київ, 2017. – С. 119-132.

Малюк Н.И. Уточнение атрибуции экспоната из фондов МИДУ Украины // Музейні читання. Матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво – погляд

крізь віки”. Київ, Музей історичних коштовностей України, 9–11 листопада 2017 р. – Київ, 2018. – С. 129-138.

Мезенцева Г.Г. Отчет Белгород-Днестровского отряда Днестро-Дунайской экспедиции Института археологии АН УССР за 1980 г. // Архів ІА НАН України. – ф.64, 1980/113.

Мезенцева Г.Г. Средневековый Белгород // Археология Украинской ССР. – Т. 3. – Київ, 1986. – С. 513-518.

Мельник К. Каталог коллекции древностей А.Н.Поль в Екатеринославе. – Екатеринослав, 1893.

Михальченко С.Е. Сфероконусы Поволжья // Краткие сообщения Института археологии. – 1974. – Вып. 140: Восточная Европа в I-II тысячелетиях н.э. – С. 46-50.

Мыськов Е.П. Кочевники Волго-Донских степей в эпоху Золотой Орды. – Волгоград, 2015.

Полякова Г.Ф. Изделия из цветных и драгоценных металлов // Город Болгар. Ремесло металлургов, кузнецов, литейщиков. – Казань, 1996. – С. 154-268.

Руденко К.А. Элитные клады из Булгарского улуса Золотой Орды // Золотоордынское обозрение. – 2021. – № 9 (3). – С. 520-546.

Рябцева С. Древнерусский ювелирный убор. – Санкт-Петербург, 2005.

Рябцева С.С. Об одном типе средневековых ювелирных украшений XII-XVI вв. // Revista arheologică. Serie nouă. – Chişinău, 2009. – Vol. V. – С. 80-89.

Рябцева С.С. О некоторых характерных типах позднесредневековых бусинных украшений из Карпатско-Балканского региона // Стародавнє Причорномор'я. – Вип. XI. – Одеса, 2016. – С. 461-469.

Рябцева С.С. О некоторых предметах декорировки костюма и украшениях, конца XIII – начала XV в., связанных с золотоордынской традицией // В поисках сущности. Сборник статей в честь 60-летия Н. Д. Руссева. – Кишинев, 2019. – С. 291-306.

Рябцева С.С., Савельев О.К. Некоторые предметы из цветных металлов и ювелирный инструментарий из раскопок Белгород-Днестровской крепости // Stratum plus. – 2014. – №5. – С. 155-173.

Рябцева С.С., Савельев О.К. К проблеме выделения древностей X-XIII вв. Среди материалов из раскопок Белгород-Днестровской крепости // Труды IV (XX) Всероссийского археологического съезда в Казани. Т. III. – Казань, 2014. – С.1 44-150.

Сарачева Т.Г. Ювелирные изделия второй половины XIII – XVI вв. с территории северо-восточной Руси // Краткие сообщения Института археологии. – Вып. 221. – 2007. – С. 73-88.

Седова М.В. Ювелирные изделия древнего Новгорода (X-XV вв.). – Москва, 1981.

Строкова Л.В. Василицкий клад XIV в. // Ювелирное искусство и материальная культура. Тезисы докладов участников восьмого коллоквиума (11-16 октября 1999 года). – Санкт-Петербург, 2001. – С. 126-128.

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

Фёдоров-Давыдов Г.А. Кочевники Восточной Европы под властью золотоординских ханов. – Москва, 1966.

Ханенко Б.И. и В.Н. Древности Приднепровья. – Вып. III. – Киев, 1900.

Ханенко Б.И. и В.Н. Древности Приднепровья. – Вып. V. – Киев, 1902.

Ханенко Б.И. и В.Н. Древности Приднепровья и побережья Черного моря. – Вып. VI. – Киев, 1907.

Шалобудов В.Н., Андросов В.А., Мухопад С.Е. Раскопки курганов у с. Дмухайловка // Древности Степного Поднепровья III–I тыс. до н.э. – Днепропетровск, 1983. – С. 19-27.

Шалобудов В.Н., Кудрявцева И.В. Кочевнические погребения среднего Приорелья // Курганы Степного Поднепровья. – Днепропетровск, 1980. – С. 90-97.

Щепинский А.А. Средневековые погребения в грунтовых могилах близ Симферополя // Археологические исследования средневекового Крыма. – Киев, 1968. – С. 169-175.

Gediminskaitė G. Kuriant istorines vertes: juvelyrikos iš Trakų parapiinės bažnyčios medžiaginis aspektas ir kultūrinis kontekstas // Po Trakų Dievo Motinos karūna. – Vilnius, 2018. – P. 197-208.

Oța Silviu. Cercei decorati cu o sferă din sârme, descoperiti pe teritoriul româniei (secolele XI–XV) // Acta musei porolissensis. XXXV. – Zalău, 2013. – P. 295-302.

Svetikas E. Alytaus kapinynas. Christianizacijos šaltiniai. – Vilnius, 2003.

Svetikas E. Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės christianizacija XIV a. pab. – XV a. – Vilnius, 2009.

Vėlius G. Kernavės miesto bendruomenė XIII–XIV amžiuje. – Vilnius, 2005.

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



ДВА ПОТИРИ ГДАНСЬКОГО МАЙСТРА XVII ст. ЯКОБА БЕКХАУЗЕНА

Облаштування церковного інтер'єру – важлива складова частина традиційної української церкви, без нього неможливе адекватне духовно-емоційне й художньо-естетичне наповнення літургійного простору храму. Облаштування храму у відповідності з християнськими канонічними приписами формує комплекс предметів обладнання (обстави) церковного інтер'єру ритуально-обрядового призначення. Художньо-стильова образність церковного обладнання безпосередньо впливає на гармонію інтер'єру, його ансамблевість.

Предмети дослідження розглянуті в контексті впливів художніх стилів та синтезу декоративно-прикладного та образотворчого мистецтв, формування специфіки мистецького образу.

Ключові слова: потир, іконографія, Бекхаузен, Гданськ.

Вироби ювелірів минулих століть свідчать про дивовижну майстерність їх творців. Багато з них були справжніми художниками з особистою манерою й своїм стилем виконання. Одним з таких був гданський майстер XVII ст. Якоб Бекхаузен.

Відомі деякі факти його біографії, що трапляється не часто. Якоб Бекхаузен народився у 1647 р. у м. Любава (нині м. Лієпая, Латвія). 30 жовтня 1677 р. він отримав громадянство у Гданську де через рік, у 1678 р., виконав роботу на звання майстра у Георга Зобеля. Тричі (у 1682, 1685 і 1694 рр.) він обіймав посаду цехового старшини. Був одружений на дочці гданського ювеліра Ганса Польшмана – Констанції. Відомі прізвища чотирьох його учнів (хоча, мабуть їх було більше). Один з них – Зігфрід Йорнсер (1688-1691 р.) був одружений на другій дочці Г. Польшмана – Конкордії. Ще один учень Бекхаузена – Фрідріх Ліндт навчався у нього у 1704 р. Вірогідно, він був останнім учнем Бекхаузена. Майстер помер 22 березня 1705 р., похований у каплиці золотарів при Маріацькому (Успіння Пресвятої Діви Марії) костьолі в Гданську.

Вивчаючи відомі за публікаціями вироби Якоба Бекхаузена, можна констатувати, що він був не тільки високопрофесійним майстром з своєю манерою виконання, але й, у деякому сенсі, оригінальним художником. Мистецький доробок майстра доволі значний. Його роботи є у Полоцьку та Ермітажі – карбовані блюда; у Національному музеї Гданська – глек з монетами, декілька літургійних глеків знаходяться у церквах Ельблонга, Мальборка, Качиносу. Хрест й одна хрещальна чаша – у церкві Святих Петра і Павла в Гданську. В Музеї Ягелонського університету (Краків), Музеї декоративно-прикладного мистецтва в Берліні, у Державному історичному музеї (Москві) – світські кухолі. Відомі, також, близько десятка кухолів з біблейськими сюжетами (Любешів, Пельпін, Погодки, Познань, Краків). Два потири Якоба Бекхаузена є й у Києві. Один – в колекції Скарбниці НМІУ (інв. № ДМ-427), другий – у Національному заповіднику «Києво-Печерська Лавра» (інв. № КПЛ-М-850).

Перш ніж звернутись до «київських» потирів Бекхаузена зробимо короткий огляд іконографічних схем західних євхаристичних чаш у цілому⁵. На відміну від українських та російських потирів, на чашах яких виконувалось певне коло зображень: Розп'яття (з предстоячими або без них), Богоматір та св. Іоанн, Голгофський хрест або окремих святих (переважно на українських потирах), на чашах західних потирів трапляються зображення Знарядь Тортур або різні біблійські сюжети, у тому числі Страсного циклу, які на російських та українських потирах зображувались, переважно, на піддонах.



Рис. 1. Потир з колекції Скарбниці НМІУ. Гданськ, бл.1689-1693 рр.
Майстер Якоб Бекхаузен.

Потир колекції Скарбниці НМІУ (рис. 1–2) золочений, має накладну «сорочку» чаші на якій розміщено три медальйони з незвичними для іконографії потирів (навіть західних) композиціями: «Благовіщення», «Різдво Христове» й сама незвична – «Обрізання Христове». До сьогодні ці композиції ні на чашах, ні на піддонах потирів поки не траплялись (тим більш українських та російських).

Сюжет «Обрізання» для творів сакрального золотарства рідкий. Композиція є на одному з чисельних медальйонів на престольного хреста 1757 р. майстра Ф. Левицького

⁵ Висновки зроблені за результатами вивчення й порівняльного аналізу іконографічних схем українських, російських та західноєвропейських потирів XVII–XVIII ст. колекції Заповідника.

колекції Скарбниці НМІУ. Зображення сцени Обрізання Господнє є на одній з п'яти пластин, що склали свого часу оправу головного жертovníка Успенського собору Києво-Печерської лаври (північна стіна) (інв. № КПЛ-М-1149). На пластині оправи (робота українського майстра 1760-1770^і рр.) Немовля Ісус зображений на колінах сандака, моель (людина, що здійснює обрізання) з лезом в руці сидить напроти. У медальйонах потиру і хреста Немовля зображений на столику. Таке зображення «Обрізання» зустрічається в західних гравюрах XVII–XVIII ст.



Рис. 2. Клейма на потири з колекції Скарбниці НМІУ.

В овальних медальйонах піддону потиру зображено: «Покладання до гробу», «Явлення янгола жонам-мироносицям» (давній іконографічний варіант Воскресіння) і «Явлення Христа Марії Магдалині». Літературним джерелом останньої композиції є оповідь Євангелія від Іоанна про першу зустріч Спасителя з Марією після Воскресіння (Ін. 20:11-17). Мотив був популярним в образотворчому мистецтві й знайшов відображення як у православній традиції, так й у західній. Друга назва композиції – «Не торкайся до Мене». Походить від слів, що промовив Христос, звертаючись до Марії: «Не торкайся до Мене, бо Я ще не зійшов до Отця» (Ін. 20: 17). На потири композиція надана як пряма ілюстрація цих слів Христа, на відміну від зображень сюжету на пам'ятках сакрального декоративно-прикладного мистецтва східного православного обряду, у якому зображення зустрічі Христа з Марією Магдалиною після Його Воскресіння трапляється не часто.

Простір між медальйонами чаші та піддону заповнений широким малюнком листя аканту, що оплітають крилаті голівки янголів. Голівки янголів зображені, також, на нодусі стояну, рослинний візерунок між ними складається з квіткових мотивів.

Практично в усіх роботах Бекхаузенем, що вдалось на сьогодні візуально вивчити (по публікаціям) (Grackowska, 2013, s. 348-349) є деякі властиві для майстра

нюанси в зображеннях. У відповідності з естетичними вимогами до ювелірних виробів доби – майстер працював у техніці карбування високим рельєфом. Карбовані зображення Бекхаузен виконував не тільки на «зручних» плоских поверхнях, але й на поверхнях специфічної конфігурації. На потирах – низ чаш близько до місця з'єднання з стояном та згини піддону. Цю свою манеру Бекхаузен розробляв поступово й з роками удосконалював. Ще однією особливістю зображень – персонажі його композицій частково ніби «виходять» за межі медальйонів. Такий «рухливий» прийом був властивий й для образотворчого мистецтва цієї доби.



Рис. 3. Якоб Бекхаузен. Композиція «Благовіщення» (зі свічкою).
Фрагмент чаші потиру з колекції Скарбниці НМІУ.

У потирі такий прийом Бекхаузен застосував в композиції «Благовіщення» (рис. 3). Кисть піднятої до гори руки Архангела Гавриїла зображена дещо за межею медальйону. В сюжеті є ще одна, незвична, деталь – предмет в другій руці Архангела. За звичай в цій композиції Архангел Гавриїл зображується з квітучою гілкою в руці. Предмет у Бекхаузенівського Архангела не схожий на квітку. Вірогідніше за все це високе полум'я свічки, яку він тримає в руці. У живопису відомі зображення Благовіщення зі свічкою⁶, але такі композиції рідкі навіть в образотворчому мистецтві.

⁶ Одне з таких – картина «Благовіщення» нідерландського художника XVII ст. Маттіаса Стома.

Зображення другого плану Бекхаузен виконував дещо схематично, легкими гравійованими лініями, роблячи їх мало видимими. У такій манері зображено три хреста в композиції «Явлення янгола жонам-мироносицям», до одного з хрестів приставлена драбина. Плавною подвійною гравійованою лінією означений контур голгофського пагорбу. Їх зображення логічне для самого сюжету, але не традиційне для цієї композиції.



Рис. 4. Потир з колекції НЗКПЛ. Гданськ, бл. 1695-1699 рр.
Майстер Якоб Бекхаузен.

В композиції «Різдво Христове» біля ясел з Немовлям традиційно зображуються віслик і віл, які, частіше, заглядають до ясел з новонародженим Христом. В композиції потиру тварини зображені на другому плані, відвернувшись від ясел, поїдаючи сіно. Праведний Йосип, який схилившись стоїть в головах ясел, за спиною янгола, благоговійно притискає рукою до грудей капелюх з широкими кресами. За його плечем – схематично зображені голова пастуха і верхівка його посоху.

Специфічною особливістю композицій Бекхаузена, особливо раннього періоду, – іконографія персонажів. В більшості багатофігурних композицій відносно детально пророблені обличчя одного-двох центральних персонажів, обличчя інших – узагальнені, немов розмиті. Очі, ніс, рот – передані невеликими, але достатньо помітними, глибокими круглими заглибленнями.

На потирі є клейма: міста Гданська періоду 1689-1699 рр. і самого майстра (Gradowski, 2010, s. 64). Такий «набір» маркувань вибито й на потирі колекції Заповідника.

Потир із зібрання Заповідника (рис. 4–5) згідно гравійованого на зворотному боці піддону напису, походить з ризниці кафедрального собору Переяслава. Зображення на потирі виконані у техніці карбування високого, місцями, барельєфного рельєфів. Бекхаузен максимально використовує пластичні властивості металу, активно охоплюючи специфічні поверхні чаші, піддону й, частково, стояну. При невеликих розмірах овальних медальйонів (довжина бл. 7 см, висота – 5-6 см) висота карбованих рельєфів окремих зображень місцями досягає 4-7 мм.



Рис. 5. Клейма потиру з колекції НЗКПЛ.

Іконографія пам'ятки також складається з багатофігурних композицій, деякі з яких рідко зустрічаються на потирах, особливо на чашах. Система художнього оформлення потиру аналогічна попередньо розглянутому – по три медальйони на чаші та піддоні, між ними голівки янголів, широкі крила яких є домінуючим мотивом декору сорочки.

На чаші зображені композиції «Моління про чашу», «Поцілунок Іуди» й «Христос і Понтій Пілат». На піддоні – «Несіння хреста», «Розп'яття з предстоячими» і «Воскресіння».



Рис. 6. Якоб Бекхаузен. Композиція «Моління про чашу». Фрагмент чаші потиру з колекції НЗКПЛ.

Композиція «Моління про чашу» (рис. 6) надана у незвичному для усталеної іконографії сюжету варіанті. Вірогідно, джерелом її стала однойменна картина 1665 р. нідерландського художника і гравера Адріана ван де Вельде (1636-1672), з якою має певні збіжності (рис. 7). Однак на відміну від живописного варіанту, Бекхаузен наповнив композицію більш трагічними емоціями. За євангельськими оповіданнями Христос тричі молився у Гетсиманському саду. Адріан ван де Вельде передав емоції Христа під час Його третьої, останньої, молитви: «Отче Мій! якщо ця чаша не може минути Мене, щоб не пити її, – нехай станеться воля Твоя.» (Мт. 26:42). Бекхаузен передав емоції першої молитви, коли до Бога звернувся Христос-людина: «Отче Мій! якщо можливо, нехай обмине ця чаша Мене проте, не як Я хочу, а як Ти» (Мт. 26:39).



Рис. 7. Адріан ван де Вельде «Моління про чашу». Нідерланди, 1665 р.

Друга композиція чаші – «Поцілунок Іуди» не дуже розповсюджена в іконографії потирів, й вкрай рідкий для їх чаш. Центральні персонажі – Христос та Іуда, який щільно прилинув до Нього, поклавши руку на груди Ісуса, виділені виразними карбованими рельєфами. Меншим об’ємом виконаний апостол, який стоїть за спиною Христа, з силою вчепившись в його плече. На другому плані ледь помітні постаті двох стражників, які прямують до центру.

Своє емоційне забарвлення має сюжет третього медальйону – «Христос і Понтій Пілат». Композиція рідко трапляється на потирах. Пілат, який сидить на кріслі з високою спинкою, встановленого на високому постаменті, зображений у лівій частині композиції. Підкреслено розслаблена поза масивного тіла, зневажливий вираз крупного обличчя з пухкими опущеними щоками й маленьким підборіддям, скептично стиснуті губи, – передають презирство прокуратора до всього іудейства в цілому й до людини, яка спокійно стоїть перед ним з зв’язаними за спиною руками. Поруч з Христом, спиною до глядача, зображений стражник, який поклав руку на його спину. Обладунки стражника нагадують обладунки німецьких кірасирів XVI–

XVII ст. В сюжеті є ще два цікавих персонажі, зображені у лівому куті, поруч з Пілатом. На передньому плані, спиною до глядача, стоїть чоловік у подовженій накидці-плащі, з під якої видно пишні рукави сорочки, на голові з густим остриженим до пліч волоссям – капелюх з широкими кресами, злегка заломлений на бік, на ногах високі чоботи на невеликих підборах. Останній персонаж композиції – зсутулена постать чоловіка у головному уборі першосвященника зображений за спинкою крісла Пілата.



Рис. 8. Якоб Бекхаузен. Композиція «Воскресіння». Фрагмент чаші потиру з колекції НЗКПЛ.

Центральну частину стояну потиру прикрашають карбовані постаті трьох янголів з молитовно складеними руками. Їх великі складені крила оповиті густими хмарами.

Овальні медальйони піддону верхньою частиною заходять на конусну основу стояну, нижньою – на крутий згин піддону. У першому (за хронологією подій) медальйоні зображена багатофігурна композиція «Несіння Хреста» з Симоном Кириямином. «Розп'яття з предстоячими» зображення розп'ятого на хресті Ісуса займає вертикаль медальйону повністю. Фактурне, м'язисте тіло Христа детально пророблене, передане високим рельєфом на конусному підйомі основи стояну. Завдяки чому образ Спасителя виразно домінує над іншими персонажами композиції.

В третій композиції «Воскресіння» (рис. 8) майстер зображення на основі стояну – образ Христа у стрімкому польоті, зображення стражників займають нижню частину медальйону. При виконанні їх постатей Бекхаузен виразно використав манеру розмістити зображення на та за межами медальйону. Один стражник зображений спиною до глядача. Нахилившись вперед він, немов би, «перелізає» край медальйону – одна його нога стоїть за межею медальйону, стопа другої – на ній. Другий воїн –

статний, високий чоловік середнього віку з короткою кучерявою борідкою також однією ногою «переступив» край медальйону.

На відміну від образів потиру музейного зібрання, обличчя персонажів лаврського більш детально пророблені.

Клейма, що стоять на потирі (рис. 5), також відносяться до 1689-1699 р., однак, очевидна відмінність якості зображень на двох пам'ятках. За художньо-стилістичним аналізом потир колекції Заповідника зроблений рукою більш досвідченого, вправного майстра, можливо у другій половині 90-х років XVII ст.

Розглянуті твори гданського майстра Якоба Бекхаузена – чудові приклади високого рівня західноєвропейського ювелірного мистецтва. Можливо його роботи є в зібраннях інших українських музеїв? Однак про це на разі на сьогодні ми можемо робити тільки нічим не підтвержені припущення.

Джерела та література

Березова С.А., Волковинська О.А. Гданське срібло з колекції Музею історичних коштовностей України // Музейні читання. Матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки” 5-6 грудня 2005 р. – Київ, 2006. – С. 127-128.

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

Frąckowska A. Srebrne Kufle Gdańskie XVII i XVIII wieku. Typologia, Stylistyka, Ikonografia. – Warszawa, 2013.

ТВОРИ КИЇВСЬКОГО ЗОЛОТАРЯ ІВАНА РАВИЧА У ЗІБРАННІ СКАРБНИЦІ НМІУ

У статті розглядаються твори відомого київського золотаря доби бароко Івана Равича (1677-1762 рр.). Це дорогоцінності культового і світського призначення, виготовлені під впливом західного і східного мистецтва. Вони позначені кількома клеймами від майстра і потребують подальшого комплексного дослідження.

Ключові слова: Київ, бароко, золотарство, церковні і світські старожитності.

Велику спадщину творів ювелірного мистецтва, яке в Україні звалося золотарством залишив по собі майстер Іван Андрійович Равич (1677–1762). Всього в колекції Скарбниці виявлено 28 предметів. Більшість колекції становлять вироби культового призначення: потири – 12; оправы Євангелій – 4; дарохранильниця – 1, блюдо – 1; чаша водосвятна – 1; кухлик з набору «полієлей» – 1; хрест напрестольний – 1; свічники і піддони від них – 4; та цікавий зразок столового посуду – чайник. Всі вони виготовлені з великою майстерністю, мають ефектні форми й багате оздоблення.

Про золотаря Равича писали чимало дослідників. Насамперед М.З. Петренко у книзі «Українське золотарство XVI–XVIII ст.» (1970) присвятив чимало сторінок його творчості. Згадуються клейма майстра в монографії М.М. Постникової-Лосевої, Н.Г. Платонової, Б.Л. Ульянової «Золотое и серебряное дело XV–XX вв.» (1983). Оклади Євангелій роботи Равича розглядаються в дослідженні Д. Щербаківського «Оправы книжок у київських золотарів XVII–XVIII в.» (1926). Змістовно про його творчість пише С.М. Боньковська у розділі «Церковний художній метал» тому 2 («Мистецтво XVII–XVIII ст.») «Історії декоративного мистецтва України» (2007). Видатні твори Равича опубліковані в альбомах Скарбниці НМІУ, високомистецькі вироби майстра були у складі зарубіжних виставок.

Видатний золотар один із перших мав особистих декілька клейм і також позначав свої твори підписом, зробленим латиною: «*Fecit Joannes Ravicz Kijovix*», що в перекладі – «виготовив Іван Равич з Києва». Відомо, що першим клеймом прописними літерами «*JR*» у серцеподібному щитку Равич користувався на початку творчої діяльності – кінець XVII – 20-і рр. XVIII ст. Воно стоїть на наступних предметах: на парних свічниках (інв. № ДМ-5497–ДМ-5498), блюді (інв. № ДМ-4599), піддонах свічників (інв. № ДМ-4784–ДМ-4785) та Євангеліях (інв. № ДМ-4363; ДМ-1514). Пізніші вироби Равич таврував друкованими латинськими літерами «*IR*» у овальному щитку, вважаючи, що розквіт його творчості припадає на 10-50-ті роки XVIII ст.

Серед науковців, дослідників творчості майстра, зокрема у статті під назвою «Іван Равич – видатний український золотар доби бароко» зав. відділу НЗ КПЛ

О.І. Мішневої виникла думка про те, що клеймо з друкованими латинськими літерами «**IR**» належить іншому майстру. Вона вважає, що на предметах з клеймом «**IR**» більше відчувається вплив західноєвропейського мистецтва, з яким, безсумнівно, був добре знайомий Іван Равич. Це можна пояснити відомими фактами із біографії майстра. У 1740 р. керівництво Києво-Печерської лаври направляє золотаря в Німеччину з метою закупівлі книг для оновлення монастирської бібліотеки, яка згоріла у 1718 р., а, можливо, і для навчання золотарської справи. Цей факт свідчить про повагу і довіру, котрим він користувався серед монастирського кліру, про рівень його освіченості, і, ймовірно, про знання німецької мови. Як член магістрату Равич неодноразово їздив у складі депутації до Москви і Петербургу для вирішення різних питань, пов'язаних із порушеннями прав міста (Петренко, 1970, с. 102-105). Вивчаючи увесь масив експонатів із зібрання музею з обома клеймами, ми звернули увагу на те, що у творчості майстра помітні впливи традицій як східного, так і західного християнства. І дивлячись на те, що підписаних або з прописним клеймом «**JR**» виробів значно менше порівняно з тими, на яких стоїть друковане клеймо «**IR**», схилиємось до думки, що всі вони виконані рукою талановитого золотаря.



Фото 1-2. Загальний вигляд свічників.

Починаємо огляд колекції від творів майстра, які підписані латиною або позначені тавром у вигляді серця з прописними латинськими «**JR**». Серед них привертають увагу тогочасні освітлювальні прилади – парні свічники та піддони для них.



Фото 3. Клейма на свічниках.

Свічники (інв. № ДМ-5497, ДМ-5498; фото 1-3) мають красиві форми і ефектне, але стримане оздоблення. Майстер виготовив чашу під свічку дзвоникоподібної форми з розширеними вінцями, орнаментовану так званими «ложками». «Ложками» оздоблені і обидві балясини, які є конструктивними елементами стояна, на який насаджено яблуко грушовидної форми, подібної до церковних бань Києва. На зовнішній поверхні яблука спостерігаємо карбовані низьким рельєфом крилаті голівки янголів із розкритими крильцями в поєднанні зі стилізованим рослинним візерунком. Седес має круглу форму, нижня його частина сферична, по-горизонталі розділена профільованою смужкою, яка підкреслює круглу форму піддону. Простір між смужками декорований по колу карбованими купками фруктів і квітів та стрічками, зав'язаними на бант. По краю піддонів поставлене клеймо майстра – «**JR**», а на звороті підпис – «*Fecit Ioan Ravicz KioviĀ*» та вкладний напис по колу піддона, який розкриває нам походження експонатів: «*Сіи лихтори надаль в богу превелебный ієромонах Василий наместник свято Михайловский Выдубицкий до тей же обетели року 1721 септембря Fecit Ioan Ravicz Kiovie*». У тому ж році Равич виготовив два парних свічники для соборної Успенської церкви КПЛ, від яких лишилися **піддони**, теж підписані латиною (інв. № ДМ-4784, ДМ-4785). Вироби встановлені на три звірині лапки з гальками у пазурах. У оздобленні виробів майстерно виконані на тлі позолоченої поверхні срібні карбовані високим рельєфом візерунки гірлянд із плодів, квітів та листя. Всі вони підвішені на стрічках, пропущених крізь кільця. А на нижньому ярусі ці гірлянди чергуються з крилатими голівками янголів, що мають різний вираз обличчя. Помітні нові деталі в оздобі: від кожної гірлянди з боків донизу спускається вервечка з квітів дзвоників – дуже популярний орнаментальний мотив в європейському золотарстві – так звана *кампанула*. З лицевого боку по колу піддонів, контур яких є позолоченим і профільованим, зроблено дарчий напис: «*Сіє свещники сооружил честній Мона^x Гордій Послушник Стой Обители Киевопечерской в втоиже Обители Нада^l До Великой Цркви УспеНіяПрестыя Бци на престол року АЖКА (1721) Мца Марта а (1)*». Окрім того на звороті обох виробів зроблено і напис стосовно ваги: «*срѣбри в обо^x свещника^x аі (11) гривеN и д (4) лота*». Візерунки на

свічниках і піддонах схожі. Обидві пари предметів виконані у 1721 р., але складається враження, що орнаментация на піддонах більш досконала і вишукана завдяки застосуванню техніки золочення тла.

Наступний виріб, який має підпис автора латиною «*Fecit Ioannes Rawicz kiovix*» – це Євангеліє (інв. № ДМ-4363), яке датується згідно з дарчим написом: «*Святоє евангеліє сіє сооружися и сребром окува ся в Кіеве року божого 1717 до обители святого Архангела Михаїла Видубицької Київської тицанієм всечеснаго Ігумена Видубицького Лаврентія Горки коштом монастирским сребра гривен 21 и лотов 5 червоніх 13*».



Фото 4. Верхня дошка Євангелія початку XVIII ст.

Обидві дошки оправи, обтягнуті зеленим оксамитом і прикрашені накладними срібними деталями. Верхня дошка є суцільною пластиною з вузькою рамкою по периметру та вирізами для накладних деталей. В центрі середник: облямована лавровим вінком овальна пластина з карбованим сюжетом «*Розп'яття з пристоячими*», а з боків розташовані вісім невеликих медальйонів, із зображеннями знарядь тортур Христових. Незвично вирішена майстром композиція наріжників: замість чотирьох євангелістів представлені шестикрилі серафими з головами янгола, бика, лева та орла, тобто з їхніми символами. Вгорі та внизу між наріжниками майстер розмістив овальні медальйони з зображенням сцен: «*Чудо св. Михаїла*» та «*Чудо св. Георгія*». Поверхня між медальйонами заповнена густим карбованим візерунком зі стебел та листя аканта, дуже схожим на той, що на оправі євангелія під

інв. № ДМ-1514. Периметр нижньої дошки обрамляє зубчаста позолочена рамка на зразок старих готичних орнаментів. В кутах – на тлі оксамиту – позолочені жуки (ніжки) півсферичної форми, декоровані карбованим акантовими листям та шестикінцевою зіркою. В центрі дошки – накладна пластина з мереживним акантовим візерунком та медальйоном із карбованим зображенням сцени «Благовіщення», облямованим лавровим вінком. Корінець – суцільна позолочена пластина, розділена горизонтальними стрічками, на шість сегментів, оздоблених по черзі карбованими букетиками квітів з плодами та орнаментальною ритмічною композицією з пагонів аканта, листям та квіткою. Відчувається вплив орнаментальних мотивів заставок та кінцівок книг. Всі сцени на оправі представлені динамічно, постаті зображені у експресивних рухах. Особливу кольорову ноту у художній стрій виробу вносить позолота орнаментики, що надає декору оправи ще більшої привабливості.



Фото 5. Клеймо Івана Равича латиною.

Дорогоцінна **оправа на Євангеліє** московського друку 1703 р. (інв. № ДМ-1514; фото 4-5) теж має підпис латиною золотаря. Верхня і нижня дошки книги обтягнуті оксамитом малинового кольору, який дуже потертий та вигорів від часу. Накладний середник, який займає майже всю площину верхньої дошки поміж наріжниками, є фігурною пластиною з прорізним акантовим плетивом навколо широкого хреста з заокругленими кінцями, в центрі якого розміщене «Розп'яття з пристоячими», а над ним – зображення *Саваофа*. На фігурних накладних наріжниках традиційно зображені євангелісти з їхніми символами. Повні, круглі обличчя, довге волосся, статечні фігури роблять євангелістів схожими на добре знаних Равичу священнослужителів Печерського та Видубицького монастирів. З усіх боків знаходиться прорізний рослинний бордюр у формі листя аканта з позолоченим перлинником. На нижній дошці в центрі – середник, в якому прорізне акантове

плетиво оточує овальний медальйон з зображенням сцени «Успіння Богородиці». Сцена традиційна: Христос із душею Марії у вигляді сповитої дитини стоїть за ложем з тілом померлої. З боків зображені засмучені апостоли, що схилилися над ложем. Апостол Петро, представлений на передньому плані, розмахує кадилом. Подібне трактування сюжету зустрічається на гравюрах видань лаврської друкарні. Це – сцена саме оплакування Марії, а не її поховання і є характерною для західної іконографії (Мішнєва, 2001, с. 127, № 3). Композиція передає скорботу і драматизм, як і більшість сакральних пам'яток барокової доби. У кутах дошки знаходяться ніжки-жуки, оточені карбованими рамками з акантовим листям. З трьох боків – бордюри. На корінці – три накладні фігурні пластини з карбованим візерунком із в'язок плодів, квітів та листя аканту. Застібки відсутні, хоча про їх існування згадує дослідник Д. Щербаківський, написавши, що на них «виноград та голівки янголів» (Щербаківський, 1926, с. 34). В цілому, цей виріб популяризує і стверджує християнські традиції.



Фото 6. Загальний вигляд чайника.

На гладенькій поверхні срібної рамки, яка оточує середник нижньої дошки – підпис золотаря латинськими літерами «*Fecit Ioan Ravicus Kiovia*», в якому написання прізвища дещо відрізняється від того, яке ми бачимо на Євангелії під інв. № ДМ-4363, парних свічників (інв. №№ ДМ-5497–ДМ-5498) та піддонах свічників (інв. №№ ДМ-4784–ДМ-4785). Написання на цих предметах наступне – «*Ravicz*» і схоже, що наближене до польської мови, адже сполучення літер *cz* українською читається як "ч".



Фото 7. Клеймо золотаря на дні чайника.

У 1723 р. на замовлення Видубицького монастиря Равич викарбував велике срібне **блюдо** (інв. № ДМ- 4599) з позолотою, яке вражає сміливістю й урочистістю орнаментальних прикрас. Кругла форма предмета підказала майстрові замкнуту композицію орнаменту. Усе поле бортів і дзеркало блюда оздоблені бароковим рослинним орнаментом. Від композиційного центру до вінець стрімко розходяться, а потім сходяться довгі в'юнкі паростки акантового листа та соковиті квіткові бутони. Такий декор в поєднанні із позолотою проголошує оду бароковому стилю. На чільному боці експонату, з обох сторін стебла квітки двічі поставлене клеймо прописними літерами «*JR*». В центрі дзеркала золотар високим рельєфом викарбував медальйон із зображенням сюжетної композиції «*Чудо святого Архістратиґа Михайла в Хонех*» (Ульяновський, 2013, с. 55-57), по колу якого вирізаний різцем напис: «*Чудо Архістратиґа Михаїла. Сооружися сие блюдо при всечестном иеромонахе Феодосии Хоменко ігумене Відубецком Коштом монастырским Року 1723*». Архістратиґ Михайл вважався патроном Видубицького монастиря, і в княжу добу впродовж 1070-1088 рр. була збудована і освячена на його честь Михайлівська церква князем Всеволодом, сином Ярослава Мудрого. Цим і пояснюється вибір сюжету. Майстер представив Архістратиґа на передньому плані зі списом, яким він пробиває щілину у камені, куди спрямовується потік води. Ліворуч стоїть навколішки в німому здивуванні паламар Архип. Дійство відбувається на тлі ще однієї споруди монастиря – Георгіївського собору, одного із найкращих шедеврів українського бароко, зведеного коштом стародубського полковника Михайла Міклашевського впродовж 1696-1701 рр. Цей виріб є одним із найкращих творів майстра. Він яскраво доводить те, як золотарське мистецтво стверджувало у виробках популярний мистецький стиль часу, християнські святині і святих.

Отже, переглянувши підписані твори золотаря першої чверті XVIII ст. можна впевнено сказати, що він є майстром, який впровадив і ствердив бароковий стиль в

українському золотарстві, але залишився оригінальним і самобутнім в оздобі творів. Прикрашаючи вироби, Равич популяризує акант і поступово починає вводити народні мотиви – квіти місцевої флори. Як бачимо, на початковому етапі творчості він продовжує розвивати вікові традиції православної культури. Працює, в основному на замовлення давніх провідних монастирів – Києво-Печерської Лаври, Видубицького монастиря, виготовляє для них свічники, блюдо, Євангелія. Припустимо, що його підпис на виробах – це, насамперед, ствердження і популяризація авторської індивідуальності. Для його почерку характерні м'яка, але чітка розробка контурів, використання карбувальних рельєфів різного рівня, від низького до майже горельєфного, помірне застосування позолоти.

Наступна група пам'яток творчості Івана Равича – це вироби, які позначені клеймом з монограмою «**IR**» в овальному щитку. Ця група виробів чисельніша, ніж попередня.

Привертає увагу виріб, який є світським за призначення і належить до раннього етапу творчого доробку золотаря. Це **чайник** із гербом переяславського полковника Степана Томари (інв. № ДМ-7905; фото 6-7). Виріб має грушоподібну форму з грайливо вигнутим носиком та ручкою. В центрі тулуба посудини – гравірований у вінку з акантового листа герб С. Томари, який є частиною декору виробу. Слід зазначити, що кришечка і тулуб орнаментовані площинним візерунком рослинно-стрічкового плетива, який смугами огортає поверхню експонату. Всі орнаментальні прикраси підсвічені позолотою, а кришку увінчує коралова намистина. Чайник можна точно датувати за хронологією життя власника-замовника. Степан Томара був призначений на посаду полковника у 1706 р., а помер 1715 р. Отже, експонат виготовлено, не пізніше 1715 р. Подібні орнаментальні візерунки і датування мають наступні вироби – це **водосвятна чаша** (інв. № ДМ-2150) та **кухлик** із церковного набору «*Поліелей*» (інв. № ДМ-7908; фото 8-9) – посудина для підношення вина під час служби. Чаша для освячення води виготовлена у вигляді розкритої мушлі і поставлена на три ніжки-лапи з галькою в пазурах. На зовнішній поверхні виробу смуга стрічкового плетива огортає всю верхню частину і трикутниками спускається майже до кінця, утворюючи напрочуд гармонійну композицію, підсвічену позолотою. Знизу поверхня чаші срібна, гладенька. На жаль, кришка чаші втрачена, збереглася одна фігурна бічна ручка. Під вінцями поставлені штамповані клейма майстра та Києва. Згідно з даними архіву Д. Щербаківського, який зберігається в Інституті археології НАН України («Архів Д.М. Щербаківського», ф. 9, спр. 112-114), чаша походить з м. Ізюм Харківської обл. За іншими даними ця інформація підтверджується і навіть уточнюється – чаша знаходилася у центральному Свято-Преображенському соборі міста (Парамонов, б/г, фото на с. 296), куди потрапила як вклад ізюмського полковника Костянтина Донець-Захаржевського (Таранушенко, 2011, с. 77). Вона була повернута Д. Щербаківським з Москви серед інших речей, вилучених радянською владою з церков і монастирів у 1922 р.



Фото 8. Кухоль із церковного набору «Поліселей».

Корпус дорогоцінного кухлика із церковного набору «Поліселей» теж прикрашає карбований низьким рельєфом орнамент стрічкового плетива та листків аканту, а на піддоні спостерігаємо інші візерунки: карбування високого рельєфу у вигляді жмутиків квіток і плодів місцевої флори, поміж яких «вплетено» майстром листя аканту. Клеймо позначене на піддоні виробу на відігнутому гладенькому краї тільки одне – штамп майстра. Поряд крапками вибито напис: «36 зол. 12 про. № 36» та вигравірувано ще один, який читається «... К соо Андреевской церкви». Ймовірно, саме з цієї церкви походив кухлик, який використовували під час відправи богослужіння свого часу.

До ранньої групи експонатів зі штампом «**IR**» належить **Євангеліє** (інв. № ДМ-448) 1717 р., яке вирізняється з-поміж інших контрастним декоруванням. Обидві дошки виробу мають чорнене тло із дрібним трав'янистим візерунком, поверх яких накладені золочені пластини з акантовим карбованим візерунком та вирізами для медальйонів. На верхній дошці бачимо середник із розп'яттям, наріжники з євангелістами та маленькі медальйони з євангельськими сюжетами, а між ними гірлянди квітів і фруктів. Психологічно виразні образи євангелістів і пристоячих Діви Марії і Іоанна Богослова перед розп'яттям трактовані в бароковому оптимістичному настрої. На нижній дошці в середнику зображений св Микола у повний зріст в архієрейському облаченні та з Євангелієм в руках, а навколо нього шість крилатих

голівок янголів. Корінець книги прикрашений сімома мережчатими накладками, у центрі яких – зв'язки плодів, квітів та акантового листя.



Фото 9. Клеймо на піддоні кухля.

Великими розмірами $687 \times 513 \times 180$ мм, вагою 23 кг (разом із кодексом) і, відповідно, декоративним оформленням вражає **Євангеліє** під інв. № ДМ-7902. Оправу до книги виготовив майстер згідно вкладного напису ще у 1695 р.: *«сіє євангеліє оукрасися коштомъ монастирскимъ и значнымъ вкладом его милости пана Григорія Алексеевича Каплонского. Року 1695 при игумене Йосафе Кроковскомъ»*, а потім переробив, як вважає М.З. Петренко, у 1747 р, надавши виробу величних і монументальних форм (Петренко, 1970, с. 178). Обидві дошки книги виготовлені із суцільних металевих позолочених пластин, оздоблених пишним рослинним бароковим візерунком у вигляді в'юнких пагонів з квітами, плодами та листям. Середник верхньої дошки представляє поважна постать *«Спаса Вседержителя»*, а по кутах традиційні наріжники з євангелістами. На нижній дошці насичений бароковий візерунок вкриває всю поверхню поміж середником із образом св. Миколая, чотирма овальними медальйонами навколо нього та жуками. В цілому художнє оформлення книги наслідує східно-візантійські традиції і характеризує час торжества бароко з його стремлінням до розкоші і монументальності.

Таким чином, п'ять пам'яток другої групи, передують речам, підписаним майстром.

Серед наступних виробів, позначених штампом «**IR**» чисельну групу (12 од.) складають потири – чаші для причастя. Ці культові речі хоч і мають сталу композиційну будову, але дають чималий простір для творчої уяви майстра. Їхні форми і декор змінювались, пристосовуючись до нових естетичних смаків. Потири датовані за стильовими особливостями, декором і вкладними написами, але жоден із

них не має авторського підпису. На келихах стоїть – тавро «**IR**»: одне або у парі з клеймом міста. Але є предмети з повним набором клейм: клеймо майстра, клеймо Києва та 12-ї проби срібла, а на одному потирі (інв. № ДМ-436) стоїть клеймо 13-ї проби срібла. Їхні форми і декор відповідають бароковому стилю. Келихи мають чашу напівсферичної форми, одно-двоярусні піддони та стоян із грушоподібним яблуком. Знизу на чашу одягнена «сорочка» – суцільна сітка з карбованим, прорізним акантовим плетивом до якого золотар додає в'язки плодів і квітів, барельєфні голівки ангелів та ефектні фініфтеві медальйони зі сценами життя Ісуса Христа. Карбовані різним рельєфом зображення, як правило, подаються в контрасті – срібна поверхня, підсвічена позолотою. Все це робить келихи високомистецькими і самобутніми.

Хотілося б звернути увагу на **потир** під інв. № ДМ-436, який згідно з дарчим (вкладним) написом датується 1738 р. і походить із Михайлівської церкви м. Глухова. На чаші медальйони виконані в техніці гравірування, яка рідко зустрічається в роботах Равича. Обрамлені лускатими картушами та підсвічені позолотою мають виразний і ошатний вигляд. На них, окрім традиційного «*Розп'яття*» і уже згаданого вище образу Архангела Михаїла, зображений рідкісний для потирів сюжет, який має вплив західної іконографії – Діва Марія стоїть на земній кулі, попираючи ногами змія, який уособлює диявола, а під її ногами – місяць (див. Од. 12,1). Вона ніби заступається за весь світ. Цей іконографічний тип є характерним для католицької традиції і пов'язаний з текстом Апокаліпсису. Подібні впливи спостерігаються на **потирах** (інв. № ДМ-1607, ДМ-432). На всіх частинах келихів виділені в окремі медальйони зняття тортур Христа. Наприклад, бич та різку тримають навіть янголи, які ніжками спираються на хмарки, що клубочаться. Такі сюжети починають з'являються на предметах золотарства в другій половині XVII ст. разом із надходженням в Україну західноєвропейської гравюри та книг.

Майже скрізь присутні зображення зняття та символів тортур Ісуса Христа в декорі великої монументальної **дарохранильниці** (інв. № ДМ-7903), роботи рук золотаря 1743 р. Твір відзначається насиченим декором із застосуванням скульптури малих форм. На стінках триярусної споруди, яка спирається на звірині лапи, карбовані композиції з історії життя та смерті Ісуса Христа – «*В'їзд до Єрусалиму*», «*Зняття з хреста*», «*Моління про чашу*», «*Таємна вечеря*», «*Несіння хреста*», – які доповнює густий візерунок барокових мотивів – рокайлі, в'язки плодів і квітів, ламані стрічки. Численні литі фігурки поставлені на краях кожного ярусу. Внизу – стражники зі списами, на кутах другого ярусу – євангелісти з розкритими книгами, а біля самого купола ангели зі зняттями тортур. Кількість персонажів поступово зростає, вони стають більш динамічними, ангели на куполі майже летять в повітрі, торкаючись його лише рукою та краєм одягу. Архітектурно-конструктивне вирішення виробу нагадує вирішення католицьких вівтарів, де на відміну від православного іконостасу, композиційний та ідейний центр підноситься догори (Мішнева, 2001, с. 129, № 3). Сяйво довкола «Воскресіння», що увінчує баню, схоже на вибух, який начебто стався

після тортур і страждань. Майстер показав шлях до «Воскресіння», перемоги над смертю, Духа над тілом. На експонаті є дарчий напис, який характеризує виріб як вклад і розкриває його походження: «*За пречестной госпожи егумени Елени баронеси Дезантин сооружена сия гробниц 1743 года*». З архівних джерел дізнаємося про меценатку-дарувальницю. Олена (в миру майорша Держантисова баронеса де Жактасова) (?–1758) була ігуменею Києво-Фролівського монастиря (Сіткарьова, 2009, с. 137). Додаткові відомості про неї надають інші експонати – вклади із колекції Національного заповідника «Києво-Печерська лавра», підписані баронесою. З напису, наприклад, на плащаниці (НЗ КПЛ інв. № Т-454) стає відомо, що титул вона поєднувала з прізвиськом: «*Бывшая майорша Держантисова дочь Мануїловича... монастиря Києво-девичаго Вознесенського игуменія Елена*». Коли вона вступила до Флорівського монастиря невідомо, але у 1739 р. Олена вже була черницею і брала участь у скаргах черниць на ігумену Анастасію. Посаду ігумені Флорівського монастиря баронеса отримала 1741 р. з благословіння Київського митрополита Рафаїла (Заборовського). У 1754 р. вона, через напружені стосунки з інокенями обителі перейшла до Новомлинського Свято-Успенського дівочого монастиря (Кербутівський (Новомлинський) монастир⁷). Перед смертю, 1758 р. ігуменя Олена склала заповіт, за яким надавалось 200 карбованців на своє поховання і поминання в Києво-Печерському монастирі. Окрім того, вона виділяла по 6 крб. на обидві печери, Троїцький Лікарняний монастир, Китаєвську і Голосіївську пустині, Кловський, Либідський двори і Лаврську паламарню, а також по 3 крб. на церкви лаврських вотчин: Ходосівки, Великих і Малих Дмитрович і Бугаївку (Сіткарьова, 2009, с. 137). Враховуючи шляхетне походження, можливості, посаду і очевидне бажання ігумені робити добру справу, можна припустити, що цей твір було виготовлено золотарем на її замовлення або для Києво-Печерської Лаври, або для Флорівської обителі.

Отже, пам'ятки другої групи мають багато спільних рис – складні форми, багатий декор, високий професіоналізм. При оздобленні речей майстер застосовує чорнь, фініфть, гравірувальну техніку для виразних і чітких зображень. Нарешті, у виробах з'являються сюжети і орнаменти, зроблені під впливом західноєвропейського мистецтва.

Оглянувши діяльність українського золотаря Івана Равича хронологічно, приходимо до висновку, що після довгих років навчання золотарському ремеслу, зазнавши впливу східного і західного мистецтва, він став справжнім маестро ювелірного мистецтва.

⁷ Православний жіночий монастир, що знаходився у с. Кербутівка на лівому березі річки Сейм, між сучасними селами Нові Млини та Кербутівка Борзнянського району Чернігівської області. Інші назви монастиря – Батуринський, Воздвиженський, Бобриківський, Успенський. Обитель було секуляризовано у 1786 р., однак він проіснував до 1827 р. Монастирські споруди до нашого часу не збереглися.

Джерела і література

Мішнєва О.І. Іван Равич – видатний український золотар доби бароко // Лаврський альманах. – Київ, 2001. – Вип. № 3.

Науковий архів Інституту археології НАН України. – Ф. 9 «Архів Д.М. Щербаківського». – Спр. 112–114.

Парамонов А. (состав.). Православные храмы Харьковской губернии 1681-1917 гг. Альбом–каталог. – Харьков, б/г. (Електронний ресурс: https://www.academia.edu/13955701/Православные_храмы_и_монастыри_Харьковской_губернии_1681_1917_гг).

Петренко М.З. Українське золотарство. – Київ, 1970.

Сіткарьова О.В. Формування архітектурного ансамблю Києво-Печерської лаври XVII–XX ст.: У 4-х ч. Частина III. Том 3. Архітектурно-будівельна діяльність у Києві та Києво-Печерській лаврі в 1740–1760-х рр. – Київ, 2009.

Таранушенко С.А. Іконостаси Слобідської України. – Харків, 2011.

Ульяновський В.І. «Видубицька історія» про хрещення киян крізь призму посвяти давнього собору // Український історичний журнал. – 2013. – № 5. – С. 40-59.

Щербаківський Д.М. Оправи книжок у київських золотарів XVII–XVIII ст. – Київ, 1926.

МИСТЕЦЬКІ ТА ВІЙСЬКОВІ РАРИТЕТИ ТЯГИНСЬКОЇ ФОРТЕЦІ

В статті розглядаються результати досліджень середньовічної пам'ятки – Тягинської фортеці. В ході їх, крім уточнення плану та параметрів фортеці та городища, відкрита серія важливих артефактів XIV-XVI ст. Серед них рідкісні архітектурні деталі з сельджуцьким декором та унікальна залізна булава. Останній артефакт міг належати Богдану Глинському – одному з гетьманів війська Запорозького.

Ключові слова: Тягинська фортеця, середньовіччя, архітектурні деталі, булава.

Історія Тягинської фортеці, розташованої на півдні Херсонщини, взаємопов'язана з історією України «литовської доби», яка разом із «татарською» тривала «понад 300 років – від Батисевої навали 1239-1241 рр. до Люблинського сейму у 1569 р.» (Русина, 1998, с. 4). Цей період, що все більше привертає увагу істориків двох країн – України та Литви, висвітлюється в археологічних дослідженнях останніх десятиліть. Українськими істориками, і насамперед М. Грушевським, вже наприкінці XIX – початку XX ст. відмічались важливі зміни, які мали місце в цей період.

З 2016 р. Південна Середньовічна експедиція Інституту археології НАН України (керівник С. Біляєва) щорічно здійснює розкопки комплексу пам'яток на острові Велике городище, що знаходиться на р. Тягинка, біля с. Тягинка Бериславського району Херсонської області. На терені цього городища розташована фортеця Тягинь, яку включено до списку пам'яток Національного значення.

Перші розкопки на городищі та фортеці були проведені у 1914 р. знаним Херсонським археологом В.І. Гошкевичем, завдяки якому був створений Херсонський обласний історико-краєзнавчий музей. Дослідник визначив пам'ятку як фортецю, побудовану князем Вітовтом наприкінці XIV ст., а її існування розглядав в межах XIV-XVI ст. (Гошкевич, 1916). Розвідки та стаціонарні роботи на городищі та фортеці проводили М.П. Оленковська (Абікулова) та М.П. Оленковський, С.В. Бахматов та В.Є. Ільїнський, Д.Р. Кобалія, Д.М. Сикоза, але переважна частина і городища, і фортеці залишалися не дослідженими.

В процесі розкопок нашої експедиції у 2016-2017 рр. на південно-західному краю плато, де розташоване городище, була підтверджена наявність великого золотоординського міста другої половини XIII – середини XIV ст. Аргументами на користь такого твердження послуговували відкриті будівельні залишки, конструктивні деталі водогону та уламки глиняних труб, комплекс різноманітних артефактів, які мають аналогії серед золотоординських пам'яток на широкому просторі Причорномор'я та в інших районах побутування культури Улусу Джучі.

Предмети матеріальної культури, зокрема кераміки, польської та золотоординських монет кінця XIV – першої половини XV ст., отримані в ході

археологічних досліджень, засвідчують продовження існування поселенської структури та функціонування переправи на торгівельному шляху.

Особливе значення мають вперше знайдені на території України металеві аксесуари литовського походження – хрестоподібні накладки на шкіряні гаманці, відомі на пам'ятках Литви XIV-XVI ст., зокрема у похованнях могильників Діктарай та Кармелаві (Rickevičiūtė, 1995, pav. 23; Urbanavičiūnė, 1995, c. 184). Вони є свідченням безпосереднього перебування литовців на території Тягиня, можливо, у якості митників.

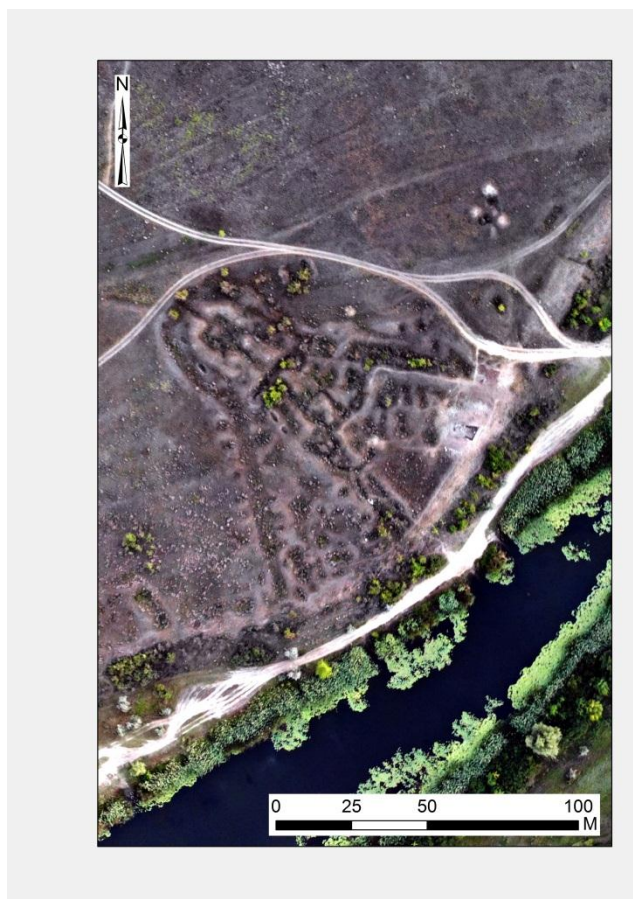


Рис. 1. План фортеці Тягинь.

Ще на початку своїх досліджень В.І. Гошкевич намагався скласти план фортеці. Йому вдалось встановити лише її частину, здійснити розкопки донжону та визначити половину планувальної структури, яку він вважав за суцільний план пам'ятки.

У руслі застосування методів неруйнівної археології та оцінки сучасного стану пам'ятки національного значення, важливі роботи були здійснені Д. Кобалією. У 2017 р. на основі фотограмметричних замірів він проаналізував фізичний стан фортеці, її фортифікації та будівель (Кобалія, 2018, с. 172). У якості вихідних даних він також використав результати та плани В.І. Гошкевича та інших дослідників, зокрема і матеріали В.Є. Іллінського. За результатами ортофото зйомки виявлено до 108 аномалій, 68 з яких на території городища та замку. За спостереженнями

Д. Кобалії замок мав не А-подібну форму, а складався з трьох рівних за площею секторів, верхівкою яких була квадратна вежа. Всі чотири оборонні лінії виходили до обривчастого берега. Північний сектор мав в'їзд, який зберігся у вигляді вузького урвища, яке перетинав обривчастий схил. На думку Д. Кобалії, тут могла бути ще одна вежа (точка 599): *«З півночі на захід до замку примикало ще декілька валів, які з'єднували його з трапецієподібним городищем. Вони могли виникнути в результаті багаторазової реконструкції, яку відмічав В.Є. Іллінський. Крім квадратної вежі замка на острові, ймовірно, існували ще дві – це так звана «північна вежа» та підвищення у північно-західній частині острова»* (Кобалія, 2018, с. 184-185).

Проте, виконаний у 2018 р. Південною Середньовічною експедицією Інституту археології НАН України комплекс робіт (топографічні дослідження, низьковисотна аерофотозйомка) та перевірка даних на практиці - під час розкопок відповідних ділянок фортифікації у 2019-2021 рр. дозволили внести уточнені дані та корективи у попередні результати обстежень.

Першочерговим завданням наших досліджень на фортеці у 2018 р. постало проведення топографічних робіт з метою створення плану городища та фортеці. Аерофотозйомка, здійснена О.В. Чубенком та М.М. Ієвлевим, дозволила отримати ортофото план фортеці Тягинь (рис. 1). Завдяки результатам аерофотозйомки на невеликій висоті, з'ясовано, що фортеця за формою наближається до трапеції. А її площа вдвічі більша за первинно відкрити В. Гошкевичем.



Рис. 2. Фрагмент південної стіни фортеці.

Завдяки точному топографічному плану городища, створеному О.В. Манігдою та О.В. Грабовською (Біляєва, 2018, с. 29), було встановлено площу фортеці, яка дорівнювала 0,73 га, тоді як загальна площа городища до початку схилів складає 17,55 га, а разом із схилами 21,89 га. За планувальною структурою фортеця належить до загально відомої Константинопольської системи планування у вигляді трикутника, до якої належать і деякі інші фортеці Причорномор'я, приміром, Білгород-

Дністровська молдовського періоду побудови та Кілійська. Обидві фортеці були споруджені у XV ст.



Рис. 3. Кутова вежа фортеці.

У писемних джерелах збереглися повідомлення щодо історії Тягинського комплексу (городища та фортеці), пов'язані з сучасними різним етапам його існування періодами та більш пізніми часами. До найдавніших належать розрізнені повідомлення німецьких хроністів Йогана фон Посільге, автора «Хроніки землі Пруської», Дітмара з Любека та Йогана Руфуса, з яких складається загальна інформація щодо походів князя Вітовта і навіть побудови ним замку з каменю та глини на Дніпрі, на відстані 200 миль від Вільнюса. З джерел XVI ст. заслуговують на увагу повідомлення мандрівників (Жильбера де Ланнуа, Михалона Литвина), на які частково звертали увагу раніше (Біляєва, 2018, с. 8), а також деякі дані середини XVII ст. турецького мандрівника Евлія Челебі. Крім того, варті уваги свідоцтва XVIII-XIX ст. С.І. Мишецького 1740 р., Жана-Бенуа Шерера 1788 р., Ф.Ф. Ласковського 1865 р., О.С. Афанасьєва-Чужбинського 1860 р. Вони дають можливість переконатися у досить тривалому існуванні будівельних залишків фортеці та її забудови, що підкреслює достатньо потужну забудову, планування, конструкції та матеріал будівництва. Розбудова фортеці, яка відбувалася до кінця XIV - початку XV ст., пов'язана із діяльністю великого князя Вітовта із створення системи фортифікації у Північному Причорномор'ї та сприяння розвитку торгівлі, яка на той час здійснювалася сухопутними та морськими шляхами. Про далекий європейський напрямок торгівлі вже в першій половині XV ст. свідчать знахідки монет з Кракова польського короля Владислава Варненчика (1434-1444 рр.). Синкретична культура городища і фортеці відбиває тенденції того часу на широкому просторі від Балтії до Чорного моря. Багато знахідок пов'язані із впливами Візантії, Південно-Східного Криму, Сельджуцькою культурою, яка мала широке розповсюдження у прикладному

мистецтві та архітектурі з кінця XII ст., і характерна для культури Улусу Джучі та Литовського періоду, що знайшло своє відображення у декорі Тягинської фортеці.



Рис. 4. Фрагменти бомбарди на дерев'яній конструкції.

Завдяки уточненому плану, ми отримали можливість встановити структуру фортеці. У 2017-2018 рр. була частково розкрита складена з вапняку південна стіна фортеці, яка збереглася на висоту до 1,0-1,5 м. Виявлено також структуру контрфорсів для її укріплення (рис. 2).



Рис. 5. Ями для стовпів, що підтримували другий ярус вежі.

У 2020 р. знайдено кутову багатоярусну вежу фортеці (рис. 3). із фризом у сельджуцькому стилі (рис. 4). На першому поверсі вежі з дерев'яною конструкцією зафіксовані залишки артилерійської зброї. За визначенням д.і.н. О.Є. Мальченка, фахівця в галузі вивчення артилерії XIV-XVI ст., йдеться про бомбарду генуезького походження (рис. 4). На підлозі першого поверху відкриті ями для стовпів, які підтримували стелю другого поверху (рис. 5).



Рис. 6. Фрагмент фризу у сельджуцькому стилі.

У внутрішньому просторі фортеці зафіксований розвал монументальної будівлі, серед руїн якої знайдені архітектурні деталі (рис. 6), зокрема капітелі з сельджуцьким декором (рис. 7) та фрагмент кам'яної плити із геральдичним знаком у вигляді хреста з якого виходить відросток з двома колумнами, характерними для геральдичних знаків литовських князівських родів (рис. 8). За попередніми висновками О. Однороженка, відомого українського фахівця з середньовічної геральдики, такий знак міг належати оточенню Вітовта.



Рис. 7. Капітель колони із сельджуцьким декором.

У 2021 р. виявлена та частково розкрита східна кам'яна стіна фортеці протяжністю 10 м. Її простежено у материку до глибини 2,0 м. На цей же рівень заглиблені всі будівельні конструкції (рис. 9). Стіна була ув'язана із північно-західним кутом вежі, хоча частина кладки була розібрана. За стратиграфічними спостереженнями у розрізі двічі фіксується вузька стрічка вуглистого горілого шару.



Рис. 8. Плита з геральдичним знаком.

Саме тут біля залишків зруйнованої кладки, на глибині 0,8 м, була знайдена фрагментована булава – голівка, фрагмент держаку та купа дрібних уламків від нього. На глибині 1,0 м зафіксовано розвал розтрощеної посудини світло-червоного кольору XV ст. Відзначимо, що за стратиграфією ця знахідка не належить періоду будівництва фортеці кінця XIV – початку XV ст., а могла співвідноситися із нетривалими воєнними діями, від яких залишилися вузькі стрічки шару горілої деревини.

Морфологія та особливості булави. Булава залізна, кована, із заливкою свинцем (рис. 10). Навершя має форму перегорнутої груші із завершенням конусоподібної форми. На вершині булави невеличке заглиблення у формі кола діаметром 0,2 см (ймовірно наскрізний отвір). До верхівки сходяться вісім сегментів, у формі рівнобедреного трикутника, кожна з протилежних граней якого дорівнює 1,5 см. Основи трикутників формують найбільший діаметр навершя булави, який дорівнюється 13 см. Таким чином кожна основа приблизно дорівнює 1,6 см. За умов часткової втрати об'єму булави за різних обставин, розміри дещо відрізняються від первинних. Після максимального розширення, всі сегменти звужуються вбік стрижня або рукояті. При цьому довжина кожної грані сегмента дорівнюється 2,0 см. Діаметр

близько 1,6 см. Діаметр отвору булави для залиття свинцем 1,0 см. Товщина залізної обойми 0,6 см. Довжина голівки 5,4 см, довжина фрагменту держака, що зберігся, 4,6 см. Загальна довжина булави (з урахуванням того, що руків'я зберіглося частково) – 10 см. Вага булави разом із фрагментом держаку складає 250 г. Діаметр держаку разом із залізною основою 1,4 см. Крім того, уламки стрижня зібрані неподалік від булави. Під час відкриття булави, були помітні залишки рельєфного декоративного оформлення граней у вигляді тоненького шнура. Отже, перед нами досить вишуканий за формальними особливостями та технологією виробництва предмет середньовічного буття, з образом якої пов'язана історія України до сьогодення. Як відомо, булава мала подвійне призначення. З одного боку, вона використовувалась в якості ударної бойової зброї, з іншого, вона слугувала символом влади воєначальника (офіцера, гетьмана, полковника чи кошового отаману (Бехайм, 1995, с. 258-261). При цьому в історії зброї вона мала довгий шлях ще з часів первісного суспільства. За доби Київської Русі булава виконує функцію бойової та цивільної зброї (Гуцул, 2011, с. 143). Вона безперечно входила до комплексу рицарської збройної культури середньовічної Європи. Знатні лицарі віддавали перевагу булаву іншим видам зброї, вважаючи її шляхетнішою, ніж бойова сокира найманця. Більше того, в цей час уже увійшло у звичай носіння булави воєначальниками, а могутні володарі і навіть імператори використовували як символ своєї гідності предмет, схожий на булаву, - скіпетр (Бехайм, 1995, с. 259).



Рис. 9. Фрагмент східної стіни фортеці.

Схрещені парадні булави з округлим навершям прикрашають герб Великих гетьманів Литовських, перелік яких починається з 1497 р. гетьманом Костянтином Острозьким (1497-1500 рр.). На портреті XVII ст. копія якого відноситься до

XVIII ст., він зображений з парадною булавою, наверх якої округлої форми із наскрізним держак. За Костянтином Острозьким на гетьманство заступив Семен Гольшанський (1500-1501 рр.), представники роду якого у XIV-XV ст. були київськими князями.



Рис. 10. Булава.

З формуванням нового стану українського суспільства – козацтва. елементи рицарської культури були сприйняті та засвоєні рицарством України (Тоїчкін, 2014, с. 232). Органічною складовою її постала й булава. На жаль, поодинокі булави раннього етапу розвитку козацтва, що зберігаються в українських музеях, є випадковими знахідками і в атрибуції мають лише місце знахідки. Це бойова булава початку XVI ст., знайдена у с. Скотареве Черкаської області, яка зберігається у Черкаському музеї. Вона округлої форми, тобто відрізняється від Тягинської, але має певні спільні риси. Як і булава з Тягиня, вона залізна та близька за технологією виробництва (лиття та кування). У черкаській булави зберігся довгий держак, загальна довжина її разом з держаком 47,5 см. Більшість музейних екземплярів та зображень гетьманів датується XVII-XVIII ст.

Стосовно конкретної ситуації на фортеці Тягинь наприкінці XV ст. можна зауважити таке. Пониззя Дніпра стають зоною політичних, оборонних та економічних інтересів Кримського хана Менглі Гірея. Цей хан на правобережжі Дніпра, яке входило до кордонів Литовського князівства, використовував старі литовські укріплення (Тягинь, Дашів) для розбудови власної фортифікації. Це викликало загострення відносин з литовцями до прямого зіткнення (Мальченко, 2003, с. 59). Великий литовський князь Олександр (1492-1501 рр.) навіть надіслав листа Менглі

Гірею з побажанням подальшого мирного співіснування із згадкою побудови татарського замка саме в Тягині (Мальченко, 2003, с. 60). При цьому фінансування будівництва замка відбувалось за рахунок османів. Будівництво замку Менглі Гірей здійснив ще 1492 р., але литовський князь Олександр намагався вирішити питання мирним шляхом і пропонував вивести татарський гарнізон і повернути Тягинський замок Литві. Менглі Гірей не погодився, що викликало вже збройний конфлікт. «Наприкінці 1492 р. збройний загін з прикордонних українських замків під керівництвом черкаського та канівського старости князя Богдана Глинського, діставшись човнами Нижнього Дніпра, знищив тільки збудований «город» Менглі Гірея. Цей похід був виконаний за наказом Великого Литовського князя Олександра» (Мальченко, 2003, с. 60). Богдан Глинський, православний за конфесією, який обіймав посаду Гетьмана війська Запорозького у 1488-1495 рр., займався організацією козацьких загонів і намагався захистити володіння Литовського князівства від зазіхань Менглі Гірея. За титулом йому могла належати й така ознака влади, як булава. Отже, одним з можливих володарів тягинської булави міг бути Богдан Глинський – гетьман війська Запорозького.

Джерела і література

Бехайм В. Энциклопедия оружия (Руководство по оружейведению. Оружейное дело в его историческом развитии от начала средних веков до конца XVIII в.). Перевод с нем. А.А. Девель и др. – Санкт-Петербург, 1995.

Гошкевич В.И. Раскопки на острове против м. Тягинка // Летопись музея за 1914 год. – Херсон, 1916. – Вып. 6.

Гуцул В.М. Рицарська мілітарна технологія в Києво-Руській та Польсько-Литовській державах у XIII-XVI ст.: інструменти, концепції та практика збройної боротьби. Дисертація на здобуття ступеня кандидата історичних наук. Києво-Могилянська академія. – Київ, 2011.

Кобалія Д.Р. Крепость Тягинь и ее современное состояние // Scriptorium nostrum. – 2018. – № 2 (11).

Мальченко О. Є. Татарські замки на Дніпрі // Історико-географічні дослідження в Україні. – 2003. – Вип. 6. – С. 57-78.

На розі двох світів. Історична спадщина України та Литви на території Херсонської області / Біляєва С.О. та ін. – Київ; Херсон, 2018.

Русина О.В. Україна під татарами і Литвою // Україна крізь віки. – Т. 6. – Київ, 1998.

Тоїчкін Д. В. Булави й перначі на теренах України: зброя та символ влади // Історія давньої зброї. Дослідження 2014. – Київ, 2014.

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

Urbanavičiene S. Dictarų kapininas // Lietuvos archeologija. – 1995. – Т. 11.

ЧЕКАНЕНИЙ ГОРЖЕТ ІЗ ЕКСПОЗИЦІЇ МУЗЕЮ БОГДАНА ХМЕЛЬНИЦЬКОГО У ЧИГИРИНІ

У даній статті йдеться про чеканений горжет (латний комір), що експонується в музеї Богдана Хмельницького у Чигирині. Здійснено спробу простежити історію походження викарбованого на горжетці зображення – личини лева із гарматою в пащі.

Ключові слова: музей Богдана Хмельницького, чеканений горжет, латний комір, захисний обладунок, личина лева.

Сучасна експозиція музею Б. Хмельницького НІКЗ «Чигирин» була сформована у 2006 році. Музейна колекція нараховує більше 2000 предметів, більшу частину яких складають археологічні знахідки. Але велику цінність представляють також предмети, подаровані меценатами та закуплені, оскільки допомагають більш повно розкрити дух козацької епохи. Серед закуплених предметів – захисний обладунок воїна Західної Європи XVI–XVII ст. (рис. 1), до складу якого входить чеканений латний комір із зображенням личини лева з гарматою в пащі.



Рис. 1. Частина захисного обладунку в експозиції музею Богдана Хмельницького.

Горжет (латний комір), інв. № ЗС-848, КВ-11101 (рис. 2), має довжину 32 см, ширину 24,1 см, висоту стійки 5,3 см. Складається із двох частин, з'єднаних між собою заклепками: нижньої – півовальної, видовженої для захисту верхньої частини грудей, та верхньої – коміра-стійки для захисту шиї. Зовнішній край горжета

підігнутий всередину. По лінії плечей приклепані кріплення у вигляді овальної рамки з рухомим язичком. Верхній край стійки оздоблений карбованим орнаментом у вигляді витого шнура. Горжет прикрашений латунним чеканим медальйоном із зображенням личини лева із гарматою в пащі. Медальйон прикріплено 8 заклепками з округлими голівками. Зовнішній край і по обхвату шиї горжета оздоблено фестоноподібною смугою латуні на заклепках із викарбуваним по зовнішньому краю рядом кілець (Фонди НКЗ «Чигирин», 2006).



Рис. 2. Горжет (латний комір) інв. № ЗС-848, КВ-11101.

Якщо припустити, що горжет і нагрудна частина панцира були елементами одного обладунку, то, ймовірно, це було частиною захисного обладунку польських крилатих гусар (рис. 3).

Обладунок крилатого гусара, що складався із сегментної кіраси з довгими наплічниками і крилами, які кріпилися за спиною, наручів, а також шолома, використовувався в основному у XVII ст. Ранні гусари Речі Посполитої початку XVI ст. не мали металічного обладунку, а носили лише простьобані жупани. Зміни відбулися за часів Стефана Баторія – була створена кіннота кірасирського зразка. Поверх обладунків часто одягались шкіри різноманітних тварин, а також прикріплювалися крила. Сам обладунок, як правило, імпортувався із Західної Європи. Класичного вигляду обладунок набув лише на середину XVII ст. – під час правління Владислава IV. Але в цей же час все більшої популярності набуває вогнепальна зброя, у зв'язку з чим гусари у металевому обладунку втрачають свою значимість. У XVIII ст. гусари поступово перетворюються на парадне військо (Описание..., 2010).

Кіраса кувалася товщиною від 2,0 до 3,5 мм, при цьому непогано захищала від багатьох типів холодної зброї. Вага її була не більше 15 кг. Кіраса складалася із наспинника, нагрудника; нашійник (латний комір) і наплічники з'єднувалися з кірасою шкіряними ремінцями, або стальними петлями. Для захисту передпліч і ліктів одягались наручі, тому рухливість була високою. Всі елементи обладунку часто могли прикрашатись міддю та латунню (Описание..., 2010) (що бачимо на латному комірі, представленому в експозиції музею Б. Хмельницького). Часто такі накладки виступали як посилення обладунку. Але, на відміну від гравіювання і чорніння, які виконувались і розміщувались так, щоб пряме потрапляння списа в бою або поєдинку, не мало ні найменшої точки опору, і забезпечували його ковзання з будь-якої точки удару, рельєфні візерунки знижували якість відбиваючої поверхні, «чіпляючи» зброю противника (Фолкс, 2006, с. 93).



Рис. 3. Захисний обладунок польського крилатого гусара.
Друга половина XVII ст.

Якість оздоблення залежала від ціни обладунку. Так, наприклад, обладунок, який купувався, згідно з прийнятою в Речі Посполитій практикою, багатим гусаром для бідного часто мав досить грубе оздоблення, що було вражаючим лише здалеку. Часто таких бідних шляхтичів, у яких обладунок (а нерідко й кінь) належали товаришу, у гусарській роті було більше двох третин, оскільки багатий шляхтич, стаючи гусаром, зобов'язаний був привести з собою кількох воїнів споряджених за власний рахунок. І, зазвичай, приводив він не холопів, а збіднілих шляхтичів. Відмінність у обладунках

господарів спорядження та їх підопічних проглядалась у тому, як захищались ноги. У бідних гусарів окремих захист ніг був відсутній. Натомість, у тих, кому належали обладунки бідних гусар, часто був латний захист ніг у кірасирському стилі – із сегментних набедреників, що закінчувались наколінниками (Описание..., 2010).

Взагалі, обладунок мав немалу вартість, оскільки до ціни матеріалів та роботи майстра додавалась ще й вартість на випробування. Часто в результаті випробувань обладунок доводилось «викидати». Так, в одному з документів XVI ст. йдеться про нагрудник, який було повністю зіпсовано, оскільки під час випробувань в мушкет заклали надто багато пороху (Фолкс, 2006, с. 87).

Під час випробування обладунків використовувались арбалети різних типів, мечі, списи. У деяких документах зустрічаються згадки про особливі стріли з добре загартованими вістрями (наконечниками), які призначались спеціально для випробування обладунків. Заборонялося використовувати обладунки, які не були випробувані. Для здешевлення цієї процедури часто випробовували лише один елемент обладунку, а інші частини виготовлялись із того ж матеріалу, який було випробувано (Фолкс, 2006, с. 83).

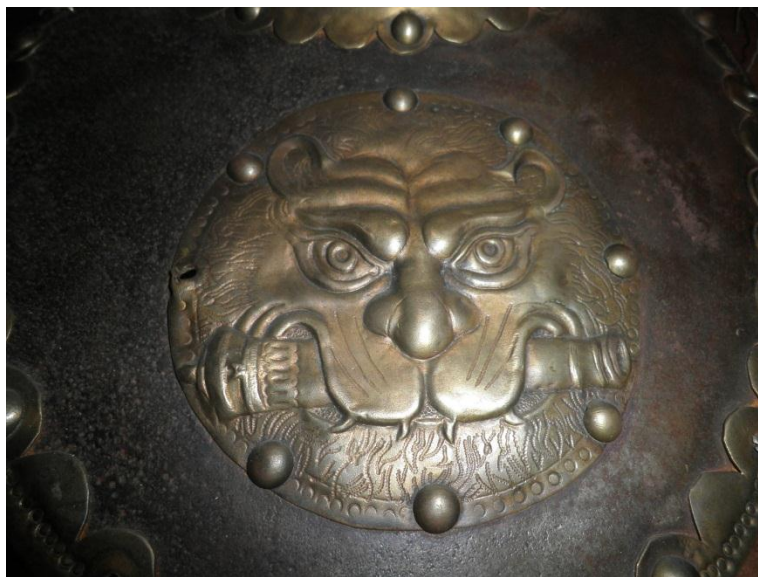


Рис. 4. Чеканений медальйон із зображенням личини лева на горжетці.

Немалих коштів потребував і догляд за обладунком: його чистка і утримання у справності. Для захисту обладунку від вологості часто використовувались плащі. З цією ж метою застосовувалось і лудіння деталей обладунку. Відомі документи, датовані ще XIII ст., у яких йде мова про вартість і спосіб чищення обладунків, а також про їх ремонт. В одному з військових наказів за 1647 р. сказано: «Від загибелі людину захищає її обладунок... Нікому не дозволяється з'являтися у нечищених чи не належним чином утримуваних обладунках під страхом строгого покарання» (Фолкс, 2006, с. 100-103).

Кому міг належати обладунок, що експонується у музеї Б. Хмельницького: багатому шляхтичу чи збіднілому – на сьогоднішній день сказати важко, оскільки ми маємо лише його частини, і не можливо визначити, чи були у складі обладунку захисні лати для ніг.

Цікавим для атрибуції латного коміра є зображення на накладному медальйоні горжета: личина лева з гарматою в пащі (рис. 4).

Зображення виконано способом чеканки. Прикрашання лат чеканеними фігурами і іншими рельєфними зображеннями набуває широкого розповсюдження лише після другого десятиліття XVII ст. (Блэр, 2008, с. 195).

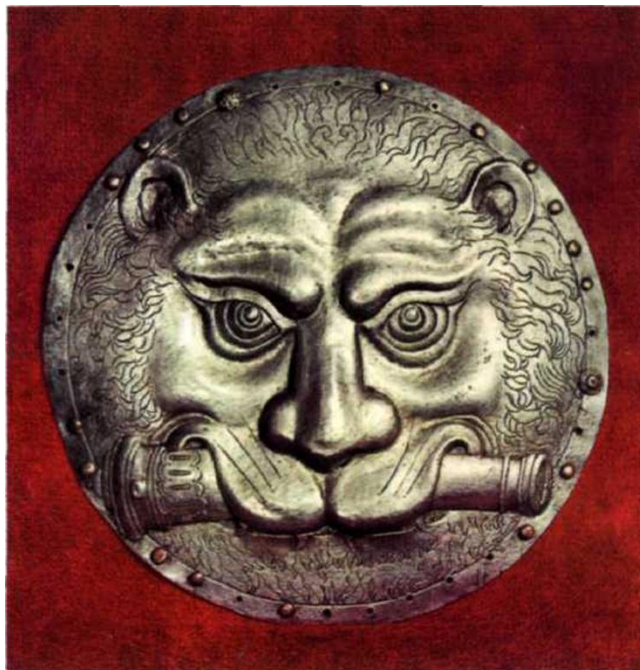


Рис. 5. Зображення личини лева на аламах російських гармашів XVII ст.

Сам сюжет зображення представлений на аламах російських гармашів XVII ст. У колекції Московської Оружейної палати зберігаються дві пари сталевих аламів, які у другій половині XVII ст., безсумнівно, були приналежністю мундира гармаша. У 1884 р. вони були описані як «круглые, в поперечнике от 4 до 6 вершков (28 см в діаметрі – О.Б.), на двух из них нарезаны львиные личины, держащие в зубах пушки; части резаны на проем; на двух других львиные личины и пушки выбиты выпукло» (рис. 5). Дані щодо призначення і використання цих «кругів» містяться в розпису убранства, виготовленого у 1664 р. для «Государского смотра на Девичьем поле, на выезд для встречи Англинского посла Чарльса Говарда»: «...172 года (1664 г.) Генваря в 28 день, по именному указу Государя, отпущено из Оружейной палаты в Пушкарской приказ пушкарям 34 пары кругов жестяных, опушены бархатом зеленым, черным, алым и в том числе пара железных кругов, львовы головы, да во рту пушки, на жестяных кругах писаны орлы одноглавые, в правой лапе пушка, в левой – трость; у

кругов перевези бархату алого, да у железных кругов бархату зеленого, пряжки у всех медные» (Шарко, 2010).

Історик і геральдист Ю.В. Арсен'єв зазначає, що личини левів, які прикрашали нагрудні знаки російських гармашів, були західного походження і мали геральдичний тип (Арсен'єв, 2001, с. 354). На жаль, до сьогоднішнього дня нам не вдалося знайти аналогічних зображень ні в оздобленні рицарських обладунків, ні серед геральдичних та сфрагістичних матеріалів. Тому походження даного зображення поки що залишається спірним.



Рис. 6. Торс імператора в обладунку із музею Гехта (м. Хайфа, Ізраїль).

У книзі Г.В. Носовського та А.Т. Фоменка «Хрещення Русі» зазначається: «Не исключено, что львиная морда с пушкой в зубах на нагрудных московских аламах была как-то связана с изображениями страшной Медузы-Горгоны, то есть опять-таки пушки. Напомним, что на груди "античной" Афины красовалось изображение головы Медузы-Горгоны, окруженной волосами-змеями» (Носовский, Фоменко, 2006, с. 349). У музеї Гехта у Хайфському університеті (Ізраїль) зберігається фрагмент скульптури – торс імператора в обладунку із зображенням горгони Медузи римського періоду (рис. 6) (Музей Гехта, 2015). Особливої популярності образ Медузи на обладунках набуває в добу Ренесансу. Зображення голови цієї горгони на латах покликано було показати уся могутність, доблесть та войовничу несамовитість власника обладунків.

Ймовірно, згодом відбувається трансформація образу Медузи в личину лева, оскільки за своїм графічним виконанням ці зображення дуже близькі. Схожість чітко

проглядається при порівнянні зображень личини лева на горжеті та голови Медузи на стародавніх монетах Ольвії – асах (438–410 рр. до н.е.) (рис. 7). Широке обличчя в обрамленні гриви волосся-змій і з напіввідкритим ротом дуже нагадує личину лева. В архітектурі доби середньовіччя з'являється декоративний елемент: дверні колотушки – гривасті голови левів стискають у пащах кільця-ручки; лев'ячі морди, вирізьблені з каменю, виготовлені з гіпсу, на фасадах будівель. Дуже подібним до личини лева на горжеті є зображення у кам'яному декорі фасаду Будинку Братства чорноголових у Таллінні кінця XVI ст. (Кац, 2012) (рис. 8).



Рис. 7. Монета Ольвії – ас (438–410 рр. до н.е.).

Популярним у добу середньовіччя стає і декорування рицарських обладунків личинами левів. Як приклад, надгробок Миколи Гербурта (помер 1584 р.), що експонується у Музеї історії релігій у Львові. Надгробок представляє скульптуру сплячого рицаря в обладунку, наплічники якого прикрашені личинами левів (Мащакевич, 2004, с. 308).

Популярність цього типу зображень можна пояснити тим, що геральдичний лев символізує силу, хоробрість, владу, великодушність, а також далекоглядність. Але оскільки мова йде про зображення лева у фас (личини лева), то можна припустити, що в геральдиці це леопардовий лев або левовий леопард (Арсеньев, 2001, с. 225). Таким чином відбувається посилення образу, оскільки леопард у геральдиці є символом відваги в бою, стійкості, сміливості.

Хоча дослідник В.А. Шарко стверджує, що алами і спосіб їх використання мають східне (перське) походження, але погоджується з Ю.В. Арсеньевим у тому, що геральдичні елементи на них дійсно походять від європейської традиції (Шарко, 2014).



Рис. 8. Зображення морди лева на фасаді Будинку Братства чорноголових (м. Таллінн, Естонія).

Отже, проведене дослідження латного коміра дає змогу припустити, що обладунок міг належати шляхтичу із роти крилатих гусар, датується XVII ст. Пам'ятка все ж залишає багато запитань: місце створення, час використання. Особливу цікавість викликає походження зображення на горжеті. Це потребує подальшого вивчення, і роботи по пошуку аналогів даного зображення будуть продовжені.

Джерела і література

Арсеньев Ю.В. Геральдика: Лекции, читанные в Московском Археологическом институте в 1907–1908 году. – Москва, 2001.

Блэр К. Рыцарские доспехи Европы. Универсальный обзор музейных коллекций / Пер. с англ. Е.В. Ламановой. – Москва, 2008.

Кац Й. Львы, стерегущие Таллинн. – [Электронный ресурс]: – Режим доступа: <http://tallinn.coldtime.com/2012/05/12/%D0%BB%D1%8C%D0%B2%D1%8B%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%B3%D1%83%D1%89%D0%B8%D0%B5%D1%82%D0%B0%D0%BB%D0%BB%D0%B8%D0%BD%D0%BD/>

Мащакевич А. Ренесансний скульптурний портрет у Домініканському костьолі міста Львова // Історія релігій в Україні: науковий збірник. – Львів, 2004. – С. 303-311.

Музей Гехта в Хайфском университете. Часть вторая: Наши древние соседи и археологические выставки. – Хайфа, 2015. – [Электронный ресурс]: – Режим доступа: <http://dona-anna.livejournal.com/881230.html>

Носовский Г.В., Фоменко А.Т. Крещение Руси. – Москва, 2006.

Описание доспехов [Электронный ресурс]: – Режим доступа: <http://sl-armours.com/ru/arms-and- armour-library/41-2010-12-24-23-47-15.html>

Фолкс Ч. Средневековые доспехи. Мастера оружейного дела / Пер. с англ. Т.Е. Любовской. – Москва, 2006.

Фонды НІКЗ «Чигирин». – Науково-уніфікований паспорт № ЗС-848, КВ-11101.

Шарко В.А. «Непременные войска» XVII в. – [Электронный ресурс]: – Режим доступа: <http://swordmaster.org/2010/12/02/moskovskie-pushkari.html>

Шарко В.А. Пушкарские аламы XVII века. – [Электронный ресурс]: – Режим доступа: <http://swordmaster.org/2014/07/08/pushkarskie-alamy-xvii-veka.html>

**ДУКАЧІ ТА ПАМ'ЯТНІ МЕДАЛІ ІЗ ФОНДОВОГО ЗБРАННЯ НІКЗ
«ЧИГИРИН»**

Метою даного каталогу є введення в науковий обіг дукачів та пам'ятних медалей групи збереження «Нумізматика» із фондів НІКЗ «Чигирин» для більш предметного вивчення історії старожитностей Чигиринщини кінця ХІХ – початку ХХ ст.

Ключові слова: дукачі, пам'ятні медалі, каталог, Стецівський народний музей, Чигиринщина, НІКЗ «Чигирин».

Під час роботи над тематичним каталогом групи збереження «Нумізматика» у фондах Національного історико-культурного заповідника «Чигирин» було виявлено невелику колекцію дукачів та пам'ятних медалей, періоду ХVІІІ – початку ХХ ст. в кількості 10 одиниць. Всі предмети колекції були атрибутовані та внесені до каталогу.

Основною метою каталогу є введення в науковий обіг дукачів, пам'ятних медалей групи збереження «Нумізматика» для більш предметного вивчення історії старожитностей Чигиринщини періоду ХІХ – початку ХХ ст.

До зібрання заповідника колекція була передана із фондів Стецівського народного музею, який знаходився в с. Стецівка Чигиринського р-ну Черкаської обл. Представлені речі можна розділити на такі групи:

- пам'ятні медалі, виготовлені до ювілейних дат (інв. №№ Н-2420, Н-2422, Н-2423, Н-2512);
- дукачі литі з релігійним сюжетом, простої форми (інв. №№ Н-2508, Н-2509, Н-2510);
- дукач, виготовлений з монети номіналом «рубль, 1837г.» (інв. № Н-2416);
- дукач-медальйон срібний з рослинним орнаментом (інв. № Н-2514)
- дукач-повторення репліки медалі Ф. Мюллера на Альт-Рандштадтський мир 1707 р. (інв. № Н-2686).

Всі предмети колекції належать до простої форми дукачів – це круглі, медальйони з вушком або пробитими отворами для кріплення, виготовлені із срібла, бронзи, міді способом механічного штампування. Зображення односторонні або двосторонні, вертикальні рельєфні. Краї медальйонів оздоблені кантом: рельєфною прямою лінією.

Інформація про дукачі та медалі подані з нині доступних джерел: уніфіковані паспорти, колекційні описи, інвентарні книги.

Каталожні дані наведено у такій послідовності:

- номер предмета у каталозі;
- зображення;

- інвентарні номери;
- назва предмета;
- датування та опис;
- розміри;
- техніка та матеріал виготовлення;
- спосіб надходження до фондів заповідника.

Оскільки дукачі та медалі були передані до фондів Стецівського народного музею місцевими жителями в 70-х роках ХХ ст., датування проводимо лише за аналогами.

Основний елемент дукача – це медальйон, який, здебільшого, містить зображення і має круглу форму. В якості медальйонів використовували монети, релігійні та пам'ятні медалі, жетони. На медальйоні містилося зображення – викарбуване, вилите, вигравіруване, залежно від техніки, яку застосовував майстер. Поширеною була практика, коли золотарем для створення дукача давали вже «готовий» медальйон. Медалі світського характеру, та їхні репліки, переосмислювалися місцевими майстрами та поступово втрачалася інформаційна функція медалі і сюжет вже сприймався як декоративний елемент (Врочинська, 2015, с. 65).

Таким чином, представлені предмети з нумізматичного зібрання НКЗ «Чигирин» будуть яскравим доповненням до каталогу прикрас з фондової колекції та більш глибоко розкриють етнографічну та декоративно-художню цінність культурних надбань нашого народу.

Джерела та література

Врочинська Г. Українські народні жіночі прикраси ХІХ – початку ХХ ст. – Частина 1. – Київ: Родовід, 2015.

Національний історико-культурний заповідник «Чигирин». Інвентарні книги групи збереження «Нумізматика» (шифр – "Н") №№3-4.

Національний історико-культурний заповідник «Чигирин». Колекційні описи №39, 40, 41.

Самков О.М., Лепський В.В. Українські прикраси / Альбом. – Черкаси, 2018.

**Дукачі та пам'ятні медалі із фондового зібрання НІКЗ «Чигирин»
(група збереження «Нумізматика»). Каталог**

1			<p align="center">Дукач монетний кінець XIX – початок XX ст.</p> <p>Виготовлений з монети номіналом "рубль 1837" Лицьовий бік: зображення державного герба Російської імперії: двоголовий орел, голови якого увінчані коронами, третя над ними. У правій лапі орла скіпетр, у лівій - держава. Під правою лапою буква "Н", під лівою: "Г". Ініціали мінцмейстра Миколи Громова. По колу напис: "ЧИСТОГО СЕРЕБРА ЧЕТЫРЕ ЗОЛОТНИКА 21 ДОЛЯ", зверху розділено розеткою. Зворотний бік: в центрі - номінал: "МОНЕТА РУБЛЬ" у два рядки. Зверху - корона Російської імперії. Під номіналом - декоративний розподільвач у вигляді двох ліній, - у центрі крапка. Нижче дата випуску монети "1837", під цифрою - аббревіатура монетного двору: "С.П.Б.". По колу вінок із лаврової та дубової гілок. Зверху припаяне вушко для підвішування.</p>	<p>Срібло, карбування d – 3,5 см m – 0,8 г проба – 900</p> <p>Фонди ЧНІКЗ КВ –6189/1 Н–2416 СОН-111 Надходження: Фонди СКМ, 1997 р. (2, кн. 3, С.91)</p>
---	--	--	---	---

2			<p>Медаль пам'ятна "В пам'ять 200-летия Полтавской битвы" 1909 р.</p> <p>Лицьовий бік: Зображення голови Петра I у лавровому вінку, профіль вліво. Зворотний бік: у верхній частині напис півколом "ПОЛТАВА". Основну частину займає горизонтальний напис в 6 рядків: "А О ПЕТРЪ ВЪДАИТЕ, ЧТО ЖИЗНЬ ЕМУ НЕ ДОРОГА - ЖИЛА БЫ ТОЛЬКО РОССИЯ". Вище напису - дата 1709, внизу 1909. Зверху вушко для підвішування.</p>	<p>Бронза лиття d – 2,8 см m – 7,14г</p> <p>Фонди ЧНІКЗ КВ –6189/5 Н–2420 Надходження: Фонди СКМ, 1997р.</p> <p>(2, кн. 3, С.92)</p>
3			<p>Медаль пам'ятна "В пам'ять війни 1853-1856" Державна нагорода Російської імперії. Заснована на ознаменування завершення Кримської війни. Лицьовий бік: Зображені вензели російських імператорів Миколи I та Олександра II, увінчані великими імператорським коронами та сяючим Всевидячим Оком. Знизу, напівколом роки Кримської війни «1853-1854-1855-1856». Зворотний бік: напис- цитата з псалтиря: "НА ТЯ ГОСПОДИ УПОВАХОМЪ, ДА НЕ ПОСТЫДИМСЯ ВО ВЪКИ" Зверху вушко для підвішування.</p>	<p>Бронза лиття d – 2,8 см m – 11 г</p> <p>Фонди ЧНІКЗ КВ –6189/7 Н–2422 Надходження: Фонди СКМ, 1997 р.</p> <p>(2, кн. 3, С.92)</p>

4			<p>Медаль (жетон) пам'ятна "В память 500-летия со дня смерти Преподобной Евфросинии" 1907 р.</p> <p>Лицьовий бік: зображення Вознесенського собору. Зверху по колу дати: "1407 / 1907". Зворотний бік: напис в 5 рядків "ВЪ ПАМЯТЬ 500 ЛЕТИЯ КОНЧИНЫ ПРЕПОДОБНОЙ ЕВФРОСИНИИ 7-ГО ЮЛЯ 1907".</p> <p>Зверху вушко для підвішування.</p>	<p>Білий метал, лиття d – 2,7 см m – 7,14 г</p> <p>Фонди ЧНІКЗ КВ –6189/8 Н–2423 Надходження: Фонди СКМ, 1997 р.</p> <p>(2, кн. 3, С.92)</p>
5			<p>Дукач кінця ХІХ - початку ХХ ст.</p> <p>Тип: із примітивним двостороннім портретом цариці Катерини ІІ. Лицьовий бік: погрудне зображення Катерини ІІ, повернуто вправо. Медального типу із зачіскою та двома локонами на плечі. Зображення затерто. Зворотний бік: зображення аналогічне до лицьового із незначними відмінностями в зачісці. Зверху припаяне вушко для підвішування.</p>	<p>Бронза d – 3,2 см</p> <p>Фонди ЧНІКЗ КВ-6189/93 Н-2508 Надходження: Фонди СКМ, 1997 р.</p> <p>(2, кн. 4, С.14)</p>
6			<p>Дукач кінця ХІХ - початку ХХ ст.</p> <p>Сюжет: дукач із царицею в короні з хрестом (Катерина ІІ) на фітоморфному тлі. Обідок гладкий. Лицьовий бік: погрудне зображення цариці Катерини ІІ, повернуто вправо. Затерте, не чітке. Зворотний бік: в прямокутній рамці поясне зображення Параскеви-П'ятниці з німбом над головою, прямо, з восьмиконечним хрестом у правій руці та сувоєм Святого письма у лівій. Зверху припаяне вушко для підвішування.</p>	<p>Мідь, штампування d – 4,1 см</p> <p>Фонди ЧНІКЗ КВ-6189/94 Н-2509 Надходження: Фонди СКМ, 1997 р.</p> <p>(2, кн. 4, С.14)</p>

7			<p>Дукач кінця XIX – початку XX ст. Сюжет: дукач із царицею в короні з хрестом (Катерина II) на фітоморфному тлі. Обідок гладкий. Лицьовий бік: погрудне зображення цариці Катерини II, повернуто вправо. Затерте, нечітке. Зворотний бік: в прямокутній рамці поясне зображення Параскеви-П'ятниці з німбом над головою, прямо, з восьмиконечним хрестом у правій руці та сувоем Святого письма у лівій. Затерте Зверху два отвори для підвішування.</p>	<p>Мідь, штампування d – 3,3 см</p> <p>Фонди ЧНІКЗ KB-6189/95 Н-2510 Надходження: Фонди СКМ, 1997р.</p> <p>(2, кн. 4, С.14)</p>
8			<p>Бронзова медаль пам'яті Великої рівнини та виставки Південної Угорщини Арад 1890 р. Лицьовий бік: Приміщення Центрального залізничного вокзалу Арада (Arad Central Railway Station 1858 р.) у місті Арад на заході Румунії. Будівлю спроектував Ференц Пфафф, який був угорським архітектором, коли Арад був частиною Австро-Угорської імперії. Зворотний бік: напис у 6 рядів: «Bronz medál, Alföldi és Dél-magyarországi Kiállítás emlékére Arad» Нижче дата «1890». Зверху вушко для підвішування.</p>	<p>Бронза, штампування d – 5,5 см</p> <p>Фонди ЧНІКЗ KB-6189/97 Н-2512 Надходження: Фонди СКМ, 1997 р.</p> <p>(2, кн. 4, С.14)</p>

9		<p>Медальйон декоративний жіночий східного типу. Кінець XIX - початок XX ст.</p> <p>Лицьовий бік: рослинний орнамент, покритий синьою емаллю.</p> <p>Зворотній бік: не орнаментований, проба срібла "84" та нечіткий штампований знак виробника.</p> <p>Зверху отвір для підвішування.</p>	<p>Срібло, штампування d – 3,4 см m – 7,5 г проба – 875</p> <p>Фонди ЧНІКЗ КВ-6189/99 Н-2514 СОН-114 Надходження: Фонди СКМ, 1997 р.</p> <p>(2, кн. 4, С.15)</p>
10		<p>Дукач XVIII ст., повторення репліки медалі Ф. Мюллера на Альт-Рандштадтський мир 1707 р.</p> <p>Лицьовий бік: DIE HOFFNUNG BESRER ZEITEN. Алегорична постать Надії з пальмовою гілкою і якорем в руках сидить на слимакові, що повзе вправо. Зліва знак медальєра — зірочка. В обрізі: WENN KOMMT SIE.</p> <p>Зворотний бік: SIE FRAGT NACH GUTEN LEUTEN. Біля овального медальйона з написом ZUCHTIG GEREGHT GOTTSELIG стоять алегоричні постаті — Скромність і Справедливість з їх атрибутами, третя — Віра — посередині, під медальйоном. В обрізі: WO SIND SIE.</p> <p>Зверху дукача, нижче залишку вушка - отвір для підвішування. Зображення та написи на медальйоні значно затерті.</p>	<p>Бронза лиття. d – 2,8 см m – 7,14 г</p> <p>Фонди ЧНІКЗ КВ –7383 Н–2686 Надходження: Фонди СКМ, 1997р.</p> <p>(2, кн. 3, С.92)</p>

ІСТОРІЯ ОДНОГО СЮЖЕТУ

Стаття присвячена декоративній тарелі, що надійшла до фондів Скарбниці НМІУ. Центральна частина виробу декорована зображеннями сцен амазомахії, виконаними композиційно та стилістично дуже виразно. Встановлено, що таріль виготовлено за оригінальним виробом 1836 р. французького майстра Антуана Веште (1800-1868), вірогідно, на Герцогському металургійному заводі у м. Харцгерод (Німеччина).

Ключові слова: таріль декоративна, амазомахія, Антуан Веште, гальванокопія, Велика Всесвітня виставка.

У 2019 р. від Закарпатської митниці ДФС України (м. Ужгород) до фондів музею надійшла декоративна таріль⁸. Первинний аналіз показав, що предмет виготовлено із недогороцінного металу (латунь зі срібним покриттям) і є, вірогідно, продуктом серійного виробництва. Разом з тим, декоративне оформлення тарелі є унікальним та говорить про оригінальну основу, використану при виготовлені предмету.

Опис тарелі

Таріль має круглу форму (рис. 1). Центральна частина виділяється круглим виступом. Дно пласке, борти неширокі, підняті догори і ледь вигнуті у профіль; край бортика фігурно загнутий назовні і вниз. Вся внутрішня частина тарелі вкрита рельєфними зображеннями, пов'язаними із античним міфологічним сюжетом війни греків з амазонками (амазомахія). Окремо виділяється зображення амазонки на центральному виступі. Торець виступу вкритий стрічкою візерунку, що складається з «ов». Борти тарелі гладенькі, окрім внутрішнього краю, орнаментованого накладною стрічкою із зображенням античної плетінки.

Таріль складається із двох тонких пластин – внутрішньої, вкритої рельєфними зображеннями, і зовнішньої, гладенької. Між собою вони з'єднані по внутрішньому краю бортів, місце з'єднання закрито накладною стрічкою із зображенням античної плетінки. Внутрішній простір між пластинами заповнений пастоподібним наповнювачем, який використано для збереження рельєфу. На нижній пластині було зроблено два отвори (діаметр 5 мм). Один з них (умовно, нижній) був запааний, в інший вставлено скобу-вушко, призначену, вірогідно, для підвішування тарелі.

⁸ Щиро вдячний Тетяні Савченко, зберігачу групи «Пам'ятки ювелірного мистецтва XV–XXI ст. в Україні» фондового зібрання Скарбниці НМІУ, за надану можливість опублікувати предмет і Сергію Проволовському, реставратору, за технічні консультації.



Рис. 1. Таріль із зібрання Скарбниці НМІУ.

Будь які клейма та написи на тарелі відсутні.

Загальний діаметр – 223 мм, висота – 17 мм, ширина бортів – 18 мм, діаметр внутрішнього виступу – 47 мм, його висота – 7 мм.

Сюжет амазомахії

В основі художнього оформлення тарелі покладено історію амазомахії – сюжет з античної міфології, деталі оповіді якого відмінні у різних авторів (*Плутарх* Тезей, XXVI-XXVIII; *Гігін* 30; 163; 241; 267; *Діодор Сицилійський* IV, 28; ін.). Ключовий персонаж міфу – амазонка Антиопа, яку полонив цар Афін Тезей, грецький герой, відомий, зокрема, перемогою над монстром Мінотавром. Щоб визволити бранку, її сестра Іполіта очолила військо амазонок, яке захопило Аттику та увірвалося до Афін. На допомогу афінянам зібралися найкращі грецькі герої, ключовим з яких був Геракл. Амазонки були переможені, і багато хто з них загинув. Іполіта була в розпачі, оскільки відчувала провину за смерті своїх посестер, що й стало причиною її власної смерті. Це сталося у Мегарах, де мовбито знаходилася могила відомої амазонки (*Павсаній* I, 41, 7).

Сюжет, викарбуваний на тарелі, та інші оповіді про амазонок були добре відомі в античному світі. Їх часто відтворювали у розписах на посуді, рельєфах та в скульптурі (Amazonen, 2010, S. 16-75). Сцени амазомахії прикрашали щит Афін Парфенос – знаменитій скульптурі Фідія V ст. до н.е., встановленій у Парфеноні, храмі богині на афінському Акрополі (*Пліній Старший* XXXVI, 16–19). Зокрема, зберіглася копія щита, виготовлена з мармуру у III ст. н.е. – так званий “Щит Стренгфорда”, що нині зберігається в Британському музеї (Richter, 1950, p. 218, fig. 605).

Для давніх греків це були події героїчного минулого, військові звитяги героїв. Амазонок сприймали як породження сил Хаосу на рівні з кентаврами, одноокими людоджерами-андрофагами, кровожерною Сфінгою, гігантськими звірами-руйнівниками (вепрами і левами) тощо. Адже для маскулінної воїнської культури греків жінка-воїн сприймалася як найбільша вигадка і нісенітниця. Грецьке суспільство було гендерно чітко розділеним: представники кожної статі займалися своїми справами, були задіяні у певній сфері загального розподілу праці та суспільних обов'язків. Війна, військові та атлетичні вправи були суто чоловічою справою. Історія, здається, не знає жодного прикладу участі гречанок у битвах (див., наприклад: *Gigin*, 267; *Chrystal*, 2017). Хоча це не стосувалося небожителів: справжньою богинею-войовницею була Афіна, вправне володіння луком демонструвала Артеміда (*Chrystal*, 2017).

Греки-торговці і колоністи, що зіткнулися з кочовими народами Північного Причорномор'я, зокрема, скіфами, в суспільстві яких мовбито не було такого гендерного розмежування, перенесли оповіді про войовничих жінок-амазонок на береги Дніпра та Дону. Навіть, походження одного із степових народів – савроматів – пов'язали до шлюбів амазонок зі скіфами (*Геродот IV*, 110-117). А відтак сцени амазономахії окрім звичайного підтексту боротьби з силами Хаосу набули ще й окраси протистояння еллінського світу силам конкретних варварів (які, зрештою, мислилися породженням того ж Хаосу).

За римських часів сцени амазономахії відтворювали переважно на мармурових саркофагах, а сам міф осмислювали як боротьбу із силами Хаосу та переборення смерті (зокрема, *Krauskopf*, 2010, S. 46). Але відоме й втілення сюжету у багатокольоровій мозаїці на підлозі в одному з приміщень міста Аполлонія Іллірійська (*Кастанаян*, 1966).

За часів Відродження старий міф набув нового життя. Бачимо цей сюжет на гравюрі “Битва амазонок (*La bataille de l'Amazones*)” італійського митця Енеа Віко (1523–1567), який створив чимало художніх образів на античні теми.

Двічі до міфу про амазономахію звертався Пітер Пауль Рубенс. У 1600 р. художник спільно з Яном Брейгелем Старшим створив картину (зберігається у *Sanssouci Picture Gallery*, Потсдам, Німеччина), в якій відчувається присутність теми протистояння жіночого і чоловічого начал. У 1615-1618 рр. Рубенс створив ще одну картину зі сценами битви з амазонками на замовлення Корнеліса ван дер Геєста, купця і колекціонера з Антверпена (картина зі Старої пінакотеки у Мюнхені, Німеччина) (*Пітер Пауль Рубенс*, 1977, с. 22), яка невдовзі зусиллями автора була тиражована у гравюрах на 6 аркушах (*Пітер Пауль Рубенс*, 1977, с. 130). Події на картині відбуваються на березі річки Термодон в Малій Азії (саме її античні автори називали, як місце проживання войовничих жінок). Художник відтворив найбільш жахливі епізоди бою і одночасно показав мужність амазонок, які програють битву, співчуваючи войовницям (*Де Пиль*, 1977, с. 368-369).

У XIX ст. неодноразово повертався до теми битви з амазонками німецький художник Ансельм Фейербах (етюд 1856-1857 р., картини 1868-1869 і 1870-1873 рр.). Проте в основу його картин було покладено інший сюжет – участь амазонок у Троянській війні та вбивство їхньої цариці Пентесілеї Ахіллом (Peters, 1996; Lehmann, 2004).

Наприкінці XIX ст. тема амазономахії набула ного звучання у зв'язку з тим, що французькі колонізаційні війська зіткнулися у Західній Африці у битвах з реальним жіночими військовими загонами (Rudolf, 2010).

Вірогідно, одним з останніх митців, хто масштабно заглибився у тему, був радянський художник Олександр Дейнека, який зобразив бій амазонок на картині 1947 р. У даному випадку симпатії митця вже повністю на стороні амазонок: вони постають героїчними захисницями рідної землі, яким допомагають навіть звірі (кінь і пес), на відміну від завойовників-греків, постаті яких нагадують нацистських загарбників (Дейнека, 2010, с. 124, 359, кат. 204).

Пошуки витоків художнього оформлення декоративної тарелі, що надійшла до музею, привели до первинного твору – декоративної тарелі, виготовленої французьким майстром Антуаном Веште⁹ (Antoine Vechte).



Рис. 2. Майстер Антуан Веште (1800 – 1868).

Антуан Веште: життя і творчість майстра

Антуан Веште¹⁰ (рис. 2) народився 21 червня 1800 р. у містечку Вік-су-Тіль (Vicsous-Thil) у Бургундії, Франція. Син тесляра, рано втратив батьків. В юності працював

⁹ Зустрічаються також інші варіанти кириличної передачі прізвища майстра: Вештее, Вехт.

¹⁰ H.C. Vechte Antoine, le “Benvenuto Cellini français du repoussé” // Le Poinçon de Paris & autres. 07.05.2021/ <https://orfevriere.wordpress.com/2021/05/07/vechte-antoine-le-benvenuto-cellini-francais-du-repousse;>
https://fr.wikipedia.org/wiki/Antoine_Vechte?tableofcontents=1#cite_note-6

у різних ремісницьких галузях, аж доки не навчився різьбярству. Працював ливарником і гравером. Згодом оволодів малюванням за моделями, захопився міфологією та поезією.

На початку 1830-х р. А. Веште приєднався до ювеліра Жака-Анрі Фоконьє, з чого починається його становлення як майстра-срібляра. Розпочав свою кар'єру з виготовлення карбованих шоломів, нагрудників або щитів у ренесансному стилі, а також залізних шоломів, срібних тарелів та ваз, що продавалися протягом 10 років антикварами без позначення його імені (проте, мовбито на кожному виробі є його позначка, вплетена у декор). Це додало певної інтриги, оскільки поціновувачі відзначали високу якість предметів, що почали заповнювати ринок. Саме у той час, у 1836 р. король Сардинії Карл Альберт купив 2 щити А. Веште для *Armaria Reale* в Турині, а король Пруссії “велику срібну таріль” за 24 000 франків (найвірогідніше, це і була таріль із зображенням сцен амазономахії)¹¹ (Wornum, 1854, р. 44, No. 34; Connor, 1989, р. 214). Вочевидь, до цього періоду відноситься і срібна таріль із зображенням сцен битви аргонавтів, композиція розташування яких аналогічна амазономахії (зберігається у Державному історичному музеї в Москві: Троєпольская, 2019).

У 1839 р. він працював гравером у паризькій майстерні Франсуа-Дезіре Фроман-Меріс, де разом з іншими уславленими майстрами приймав участь у виготовленні папської чаші “Кубок врожаю” (нині експонується в музеї Лувра, Париж). У 1844 р. чашу з успіхом виставляли на Виставці промислових товарів, тому було зроблено чотири її копії, з яких одну придбав Оноре де Бальзак¹².

У якості ювеліра А. Веште приймав участь в оформленні парадної зброї, зокрема, у 1840 р. меча, який був подарований графу Паризькому від м. Париж (зберігається у Музеї історії Парижа Карнавалі)¹³, у 1848 р. – пари дуельних пістолетів, виготовлених на замовлення паризької фірми *Le Page* (зберігаються у Metropolitan Museum of Art)¹⁴. Вельможні особи замовляли у А. Веште різні вишукані вироби, як от Шарлотта де Ротшильд – свою кінну статуетку в карбованому срібному костюмі амазонки, а барон Джеймс де Ротшильд – два великі столики, *Le Jour* і *La Nuit*. На відзнаку творчості майстра у 1848 р. його удостоїли званням кавалера Імперського ордену Почесного легіону.

¹¹ Є також відомості, що 1843 р. таріль була куплена для Королівської Кунсткамери у Кьольні як витвір доби Відродження, а згодом вона потрапила до Schlossmuseum у Берліні (Reichmann, 2017, S. 151).

¹² https://fr.wikipedia.org/wiki/Coupe_des_vendanges

¹³ <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/epee-du-comte-de-paris#infos-principales>

¹⁴ <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/35866>



Рис. 3. Малюнок моделі тарелі А. Веште, представленої на Великій всесвітній виставці 1851 р. у Лондоні.

А. Веште не сприйняв події революції 1848 р., внаслідок чого був вимушений емігрувати до Лондона, де проживав до 1861 р. В Англії він почав співпрацювати з ювелірною фірмою Hunt & Roskell, яка, зокрема, виконувала замовлення королеви Вікторії (Culme, 1987), а також Elkington & Co з Бірмінгема, яка в ті часи була надзвичайно новаторською. Ця фірма¹⁵ стала піонером у галузі “промислового мистецтва”, використанні електрометалургії для створення як оригінальних творів

¹⁵ Фірма заснована Джорджем Елкінгтоном (1801-1865) та його двоюрідним братом Генрі Елкінгтоном (1812-1852) ще у 1836-1837 р. У 1842 р. до них приєднався Джошуа Мейсон, а відтак з 1842 до 1861 р. фірма повністю називалася Elkington, Mason & Co. (Lomas, 2001, p. 81).

мистецтва з різних металів, так і їх досконалих копій та масових споживчих товарів класу люкс. Це була справжня технологічна революція, завдяки якій створювався новий матеріальний світ. Перша презентація можливостей фірми Elkington & Co відбулася у 1851 р. на першій Всесвітній виставці у Лондоні (Grant, Patterson, 2018). І саме тоді були представлені роботи А. Веште, зокрема, й таріль із зображенням амазомахії¹⁶ (рис. 3). Таріль отримала високу оцінку (була нагороджена медаллю Ради виставки), що сприяло розповсюдженню її реплік, виготовлених електрогальванічним методом (у зв'язку з цим вона навіть отримала назву “*The Elkington Shield*”). Це були одні з перших подібних виробів. Саме тому вони розійшлися по аристократичним домам Британії та Австрії (Neto, 2018, р. 64-65) (рис. 4).



Рис. 4. Таріль “Битва амазонок”. Дизайнер і гравер Антуан Веште, виготовлено Elkington and Co. 1851-1852 р. Гальванопластика, позолота та оксид. Діаметр 71 см. Приватна колекція, Париж, Франція
(фото: <https://victorianweb.org/victorian/art/design/metalwork/69.html>).

Сюжет амазомахії, відтворений на тарелі

До сюжету амазомахії А. Веште звернувся на загальному фоні його інтересу до античної тематики. Образи давньогрецької міфології присутні на більшості його

¹⁶ <https://collections.vam.ac.uk/item/O374871/shield-elkington-co/shield-elkington--co/>

відомих робіт. Можливо, в них для майстра була закодована певна символіка, можливо це була данина моді. Вибір теми завжди є складним процесом. У якості прототипу називають миски для омовіння рук трояндовою водою з наборів срібного посуду часів пізнього Відродження. Це, наприклад, миска і глечик¹⁷, прикрашені сценами з ратних подвигів Джованні Грімальді (генуезький дож XV ст.), роботи, імовірно, фламандського майстра Джованні Альбоско Белга за малюнками художника Лаватто Тавароне 1621–1622 р. (Neto, 2018, р. 64), або миска зі сценами життя Клеопатри, виготовлена близько 1620–1625 р., імовірно, за моделлю Франческо Фанеллі та ескізом Бернардо Строчці невідомим фламандським або данським майстром (Wilson, Hess, 2001, р. 249, cat. 515; Bremer-David, Fogelman, Fusco, Hess, 1993, р. 194-195, cat. 331). До складу наборів входила миска подібної форми, розмірів (понад 70 см в діаметрі) та дизайну, які використав і А. Веште. Проте майстер у своїй роботі запропонував оригінальне композиційне і сюжетне рішення (рис. 1–2).

На центральному виступі зображено оголену полонянку Антіопу: вона присіла на ліву ногу, права нога зігнута у коліні, на ній звисає одяг. Руки дівчини заведені назад і зв'язані у зап'ястках, голова повернута анфас. Довкола амазонки і під нею – різноманітна зброя: щити (з різними зображеннями на чільному боці), шоломи, списи, сокири, сагайдаки. Композиційно Антіопа знаходиться посеред виру бою, а відчай, що застиг на її обличчі, емоційно посилює сприйняття інших сцен.

Розташування фігури Антіопи задає просторову орієнтацію всієї композиції. Відтак всі сцени бою, що фактично відбуваються одночасно, розташовуються суцільною смугою, направленою проти руху годинникової стрілки (в цьому, можливо, полягає додатковий сенс, пов'язаний з відтворенням сцен битви і смерті героїв). Загалом зображено 22 персонажа (12 жінок-амазонок та 10 чоловіків-греків), а також 9 коней. Всі фігури розташовані щільно одна біля одної так, що створюється ефект безкінечного руху. Водночас, досить чітко вирізняються окремі сцени бою між амазонками і греками. Жінки переважно вбрані у короткий хітон, тільки декілька з них оголені, а частини одягу звисають або оперізують тіло. Одягом чоловіків є гіматій, який найчастіше розвивається довкола них, підкреслюючи експресію рухів.

Одразу під центральним медальйоном розташована сцена, в якій грек, показаний зі спину, атакує кінну амазонку, поцілюючи в неї списом. Воїн щосили наносить удар, тримаючи зброю за держак обома руками, заведеними за голову. Амазонка обернулася до супротивника, лівою рукою намагається відбити списа, а правою готується нанести удар сокирою у відповідь (рука сильно заведена за голову, а тому показано тільки держак сокири). За її праву руку зачепилося вбрання, яке розвивається позаду. Кінь у напруженні, з піднятими передніми ногами. Через його спину перекинута лев'ячу шкуру, що виділяє вершницю як представницю царського роду – вірогідно, це Іпполіта.

¹⁷ <https://collections.vam.ac.uk/item/O82550/lomellini-ewer-and-basin-ewer-and-basin-tavarone-lavazzo/>

Позаду воїна і зліва від нього – кінь, що падає на передні ноги, а з нього сторчма падає бородатий чоловік. Його шолом злетів з голови і відкотився.

Під ногами коня вершниця – амазонка, яка впала. Вона напівлежить, спираючись на напівзігнуту ліву руку, через плече перекинута вбрання. В правій руці воївниця тримає сокиру, замахуючись нею, щоб відбитися від грека, який з лютим виразом обличчя нападає з мечем у руках. Поруч, на передньому плані, лежить овальний щит, на якому зображено голову сатира анфас.

Далі бородатий грек у фігурному орнаментованому шоломі з довгим султаном напав іззаду на амазонку, вбрану у хітон, схопив її лівою рукою за довге волосся, а праву з мечем підніс, щоб завдати останнього удару. Коліном правої ноги він притискує круп коня. Жінка закинула руки назад, намагаючись звільнитися. Кінь під амазонкою впав замертво, її сокира валяється поруч. Ця сцена зливається з наступною.

Бородатий грек-вершник у шоломі нападає на кінну амазонку іззаду, замахуючись мечем. Він намагається врятувати свого побратима, який впав на праву руку, а ліву закинув за голову (на ній тримається круглий щит, але воїн вже не може ним оборонятися). Амазонка атакує ворога, тримаючи списа обома руками, його вістря ось-ось досягне цілі. Це – помста за двох амазонок, які лежать вбитими по обидві сторони від грека. Але й доля кінної амазонки вже вирішена – окрім вершника, що атакує її іззаду, спереду на неї наступає юнак, який щосили б'є списом, тримаючи його обома руками. Списи мають різні наконечники: у амазонки – видовжений, ромбоподібний, а у грека – у вигляді стрілки.

Поряд амазонка, вбрана у хітон, замахнулася коротким мечем на бородатого грека, тримаючи його за праву руку. Чоловік падає, закинувши назад голову і впустивши свою зброю, розкидану довкола – списа із стрілкоподібним вістря, шолома і щита, прикрашеного восьмикінцевою фігурою. Позаду – амазонка верхи на коні, яка простягнула праву руку вперед і мовбито щось кричить, повернувши голову анфас.

Далі – Геракл, показаний зі спини. На голові в нього шкура немейського лева, що розвивається позаду шлейфом. Воїн замахується палицею, яку тримає у правиці, а різким, сильним рухом лівої руки скидає амазонку з коня. Її оголене тіло оповито тканиною. Воївниця падає назад, але все ще тримає зброю в руках – сокиру і невеликий круглий щит. Кінь під нею присів на задні ноги і підняв передні. Під копитами коня лежить амазонка, розкинувши руки, вбита Гераклом за мить до цього. Поряд – сокира, меч і підтрикутний щит. Перед сценою – два пня на передньому плані і зрізане дерево на дальньому.

Поруч дві амазонки верхи на конях, спрямованих у протилежну від Геракла сторону. На передньому плані – поранена або загибла воївниця. Вона ще обіймає коня за шию лівою рукою, але вже похилилася вперед, довге волосся спадає донизу, з опущеної правої руки випадає сокира. Її кінь став дибки. Під конем лежить загиблий грек з піднятими в колінах ногами. На задньому плані – вершниця, яка обернулася назад і стріляє з лука, намагаючись поцілити у Геракла. За головою коня – зрізане дерево.

Всі сцени наповнені неймовірної експресії, вираженої у рухах, напружених м'язах, виразах облич, складках і вигинах одягу. Найбільше це відчувається у сцені з Гераклом. Додаткової напруги бою додають коні, сполохані галасом битви. Під ногами – різноманітні рослини з лапатам листям, квіти, трава. В кількох місцях – пні або зрізані дерева, які є символами смерті та втраченого життя. Загалом увесь фон поміж фігурами заповнений рослинами (зокрема, гілками дерев), одягом і волоссям, що розвиваються.

Таріль з амазомахією: репліки та наслідування

Таріль з амазомахією завдяки фірмі Elkington & Co відтворювалася у численних гальванокопіях. Рідкісними є більш коштовні вироби сріблені та золочені (рис. 4), більш розповсюдженими були бронзові¹⁸ або, навіть, чавунні¹⁹. Зразки таких виробів нині час від часу з'являються на європейських аукціонах²⁰. Не виключено, що частина виробів виготовлювалася не шляхом гальванокопіювання, а й за іншими технологіями. Зокрема, відоме повторення тарелі у майоліці²¹.

Особливістю цієї серії виробів, близьких до оригіналу, є декор борту тарелі, що нагадує ренесансні візерунки. Це широка смуга рослинного візерунку із переплетених пагонів, лапатою листя аканту, квітів, в які вплетені змії та місяцеподібні голови сатирів, поміж ними – чотири маски, розташовані хрест-навхрест. Край борту оздоблений вузькою смужкою поперечних ліній, на яку накладені через певні проміжки фігурні листочки, та шість масок левів, які вишкірили зуби.

¹⁸ https://www.liveauctioneers.com/item/22112326_antoine-vechte-french-1799-1868-attr

<https://www.quintessentialthings.com/product/antoine-elkington-amazons/>

¹⁹ <https://www.catawiki.com/pl/1/14358089-cast-iron-wall-plate-the-battle-of-amazons>

²⁰ <https://www.rubylane.com/item/2102234-RL-001100/Nineteenth-Century-Charger-Antoine-Vechte-Amazons;> [https://www.quintessentialthings.com/product/antoine-elkington-amazons/;](https://www.quintessentialthings.com/product/antoine-elkington-amazons/) <https://www.ebay.com/itm/194935345838?mkevt=1&mkcid=1&mkrid=711-53200-19255-0&campid=5338722076&customid=&toolid=10050>

²¹ <https://www.the-saleroom.com/en-gb/auction-catalogues/sworders/catalogue-id-srswo10249/lot-e48def94-2016-4162-a9f7-a82c00d3bb98#lotDetails>

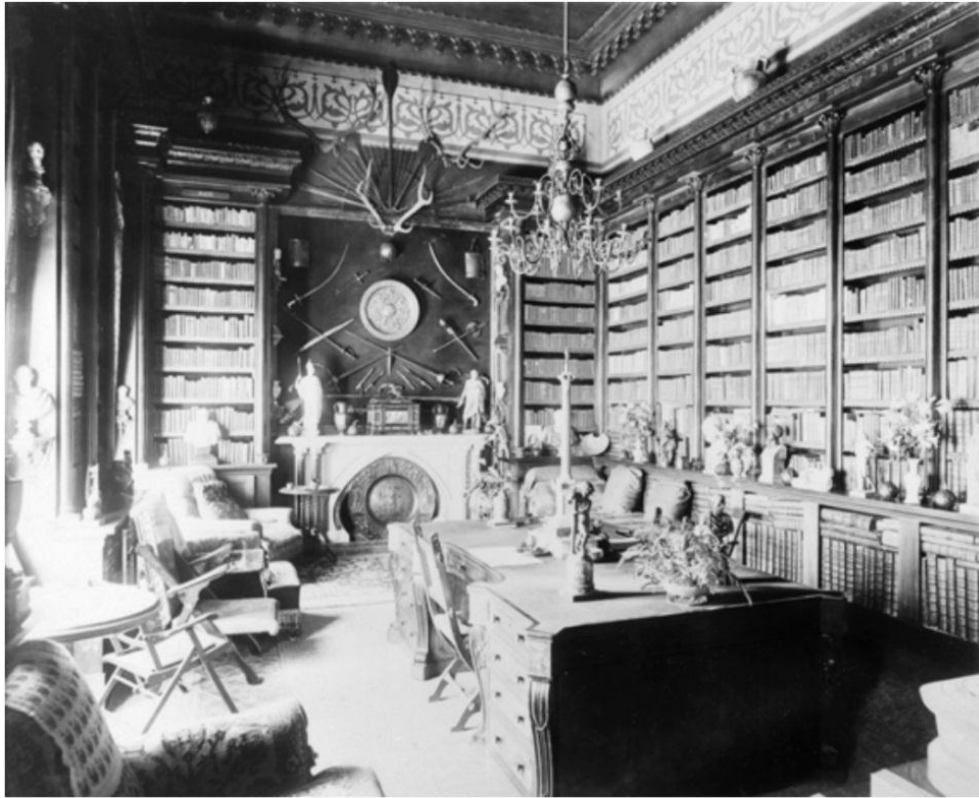


Рис. 5. Таріль “Битва амазонок” у дизайні бібліотеці в Палаці Монсерат у Лісабоні (Португалія), яким володів британський купець Френсіс Кук. Фото 1905 р. (за: Neto, 2018, fig. 6).

У 1870-х роках французька фірма Фердинанда Барбедінна, що спеціалізувалася на виготовленні предметів художньої бронзи, за моделлю Фердинанда Левіллена виготовляла аналогічні тарелі. У якості основи, вірогідно, було взято срібний оригінал 1836 р., який знаходився у музеї Берліна та сприймався як витвір доби ренесансу²². Особливістю цих виробів була відмова від ренесансного декору борта, яких залишився гладеньким²³, що більше відповідало художнім смакам того часу.

Також подібні вироби виготовлювалися у середині 1870-х років на Герцогському металургійному заводі у районі Mägdesprung, що є частиною м. Харцгерод (тепер земля Саксонія-Ангальт, Німеччина). Нині такий виріб зберігається у Burg- und Schlossmuseum у м. Альштедт (Reichmann, 2017, S. 151, Abb. 123). До цієї серії виробів відноситься й таріль із зібрання музею – вона має аналогічні елементи декору та розміри.

²² <https://inmortalis.livejournal.com/150610.html>

²³ <https://inmortalis.livejournal.com/tag/amazone>; <https://inmortalis.livejournal.com/454096.html>



Рис. 6. Таріль на підставці (за: <https://inmortalis.livejournal.com/454096.html>)

Іноді зустрічаються й оригінальні варіанти, як от таріль без бортиків, що зберігається в музеї Делаверського університета, США²⁴. А на заводі Mägdesprung також виготовили оригінальну таріль, в оформленні якої використали тільки центральний медальйон із зображенням полонянки Антіопи, але значно його збільшили і, тим самим, зробили головним композиційним елементом декору предмету (Reichmann, 2017, S. 151, Abb. 124).

Важливою рисою всіх витворів різних виробників та різних варіантів дизайну та розмірів є ідентичність зображень сцен амазономаїї.

Декоративні тарелі найчастіше використовували для прикрашання стін (рис. 5), інколи їх встановлювали горизонтально на фігурні підставки²⁵ (рис. 6).

²⁴ <https://exhibitions.lib.udel.edu/collectors-cabinet/exhibition-item/111-repousse-plate-with-figures/> Можливо, в даному випадку зберігся тільки центральна частина тарелі, без бортиків.

²⁵ <https://inmortalis.livejournal.com/150610.html>; <https://inmortalis.livejournal.com/454096.html>



Рис. 7. Таріль зі сценами амазономахії. Дизайн Річарда Кляйна, 1947 р.

Ще одну версію інтерпретації оригінального витвору запропонував у 1947 р. німецький митець Річард Кляйн (1890–1967). Майстер використав своєрідну манеру передачі образів, відійшов від насиченості і напруженості, властивих для витвору Веште, залишив зображення на центральному виступі, а основний фриз перемістив на бортик, залишивши центральну заглиблену частину гладенькою (рис. 7). Серію таких виробів запропонувала фірма Fa. Gebr. Fink з р-ну Bernhausen м. Фільдерштадт в Західній Німеччині²⁶.

Підсумок

Отже, декоративна таріль із зображеннями сцен амазономахії, що надійшла до музею, є оригінальним твором. Її прототипом є срібна таріль, виконана французьким майстром Антуаном Веште у 1836 р. і придбана королем Пруссії (згодом вона потрапила до Schlossmuseum у Берліні). У 1851 р. А. Веште запропонував модель тарелі для тиражування британською фірмою Elkington & Co методом гальванокопіювання. Модель брала участь у Першій Всесвітній виставці у Лондоні, де здобула нагороду від Ради виставки. Це сприяло поширенню гальванокопій, які на той час були престижними і дорогими речами. З часом з'явилися копії з більш дешевих матеріалів. У середині 1870-х років з оригіналу тарелі було зроблено копії французькими і німецькими майстрами. Нова модель зазнала певних спрощень (зник

²⁶ <https://inmortalis.livejournal.com/492619.html>

суцільний декор бортика), що більше відповідало художнім смакам часу. Тарелі виготовлювалися з відносно дешевих матеріалів, переважно бронзи та бронзових сплавів. Зокрема, їх виготовлювали на Герцогському металургійному заводі у м. Харцгерод (Німеччина). Дуже вірогідно, що одним з таких виробів є таріль із музейного зібрання.

Джерела і література

Де Пиль Р. Беседы о понимании живописи и о том, как должно судить о картинах. Здесь говорится также о жизни Рубенса и о некоторых его самых прекрасных произведениях // Петер Пауль Рубенс. Письма, документы, суждения современников / Сост., вступит. статья и примеч. К. С. Егоровой. – Москва: Искусство, 1977. – С. 366-396.

Дейнека. Живопись. – Москва: Издательская программа “Интерроса”, 2010.

Кастанаян Е.Г. Амазономахия на мозаике из Аполлонии Иллирийской // Культура античного мира. – Москва: Наука, 1966. – С. 83-89.

Петер Пауль Рубенс. Письма, документы, суждения современников / Сост., вступит. статья и примеч. К.С. Егоровой. – Москва: Искусство, 1977.

Тропольская Н.Г. К вопросу об атрибуции серебряного французского блюда из собрания Государственного исторического музея // Проблемы атрибуции памятников декоративно-прикладного искусства XVI–XX веков. Материалы V научно-практической конференции 25-27 октября 2017 г. – Москва, 2019. – С. 120-126.

Amazonen: Geheimnisvolle Kriegerinnen. [Ausstellung im Historischen Museum der Pfalz, Speyer vom 5. September 2010 bis 13. Februar 2011]. – München: Minerva, 2010.

Bremer-David Ch., Fogelman P., Fusco P., Hess C. Decorative Arts: An Illustrated Summary Catalogue of the Collections of the Paul Getty Museum. – Malibu, 1993.

Catalogue of pictures and drawings exhibited at the Town Hall, Stratford-on-Avon, at the celebration of the tercentenary birthday of William Shakespeare. – Stratford-on-Avon, 1864.

Chrystal P. Women at War in the Classical World. – Bernsley: Pen & Sword Military, 2017.

Clarke G.W. (ed.) Rediscovering Hellenism: the hellenic inheritance and the English imagination. – Cambridge, Cambridge University Press, 1989 – P. 187-236.

Connor P. Cast-collecting in the nineteenth century: scholarship, aesthetics, connoisseurship // Clarke G.W. (ed.). Rediscovering Hellenism: the Hellenic inheritance and the English imagination. – Cambridge, 1989. – P. 187-236.

Culme J. The Directory of Gold and Silversmiths, Jewellers and Allied Traders 1838-1914. – Woodbridge, 1987.

Grant A., Patterson A. The Museum and the Factory: The V&A, Elkington and the Electrical Revolution. – London: Lund Humphries, 2018.

International Exhibition of 1862: Official Illustrated Catalogue, Class XXXIII. – London, 1862.

Krauskopf I. Griechisch, skythisch, orientalisch – Das Amazonenbild in der antiken Kunst // Amazonen: Geheimnisvolle Kriegerinnen. [Ausstellung im Historischen Museum der Pfalz, Speyer vom 5. September 2010 bis 13. Februar 2011]. – München: Minerva, 2010. – S. 38-47.

Lehmann D. Anselm Feuerbachs Amazonenschlacht // Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. – Nürnberg, 2004. – S. 143-156.

Lomas E. Guide to the Archive of Art and Design: Victoria and Albert Museum. – London, 2001.

Neto T. Francis Cook's library in Monserrate Palace: intersections of contemporary design with precious antiquities // Hendren Cl., Jouve B., Viraben H. (dir.), Aménagement intérieur et cohabitation des styles aux époques moderne et contemporaine. – Paris, 2018. – P. 56-71.

Peters U. Anselm Feuerbach. Die Amazonenschlacht // Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. – Nürnberg, 1996. – S. 209-212.

Rainwater D. Encyclopedia of American Silver Manufacturers. – Pennsylvania: Sheiffer Publishing, 1986.

Richter G.M.A. Sculpture and Sculptors of the Greeks. – New Haven; London: Yale University Press, 1950.

Rudolf A. Die "Amazonen von Dahomey" – Von der königlichen Schutztruppe zur Jahrmarktsattraktion // Amazonen: Geheimnisvolle Kriegerinnen. [Ausstellung im Historischen Museum der Pfalz, Speyer vom 5. September 2010 bis 13. Februar 2011]. – München: Minerva, 2010. – S. 212–219.

Stewart J. The International Exhibition – its influences and results // The Art Magazin. Illustrated catalogue of the International Exhibition. – London, 1862. – P. 1-195.

Timbs J. The Year-book of Facts in Science and Art. – London, 1869.

Wardle P. Victorian Silver and Silver-Plate. – London, 1963.

Welby A., Pugin N. The Collected Letters of A.W.N. Pugin: 1851-1852. – Oxford, 2015.

Wilson G., Hess C. Summary Catalogue of European Decorative Arts in the J. Paul Getty Museum. – Los Angeles, 2001.

Wornum R.N. Catalogue of Ornamental Casts of the Renaissance Styles; being part of the collection of the Department [of the Science and Art]. – London, 1854.

ЧОРНИЛЬНИЙ ПРИБОР КІНЦЯ ХІХ СТ. ВІДОМОГО МАТЕМАТИКА Д. ГРАВЕ ІЗ ЗІБРАННЯ НМІУ

У статті розглядається шляхи надходження до Національного музею історії України, історія походження та художні особливості настільного чорнильного прибору, у 1893 р. подарованого видатному математику Дмитру Олександровичу Граве (1863–1939).

Ключові слова: Д. Граве, Національний музей історії України, чорнильний прибор.

У Національному музеї історії України (НМІУ) експонується кабінетний чорнильний прибор²⁷ з гравійованим дарчим написом російською мовою: “Дмитру Олександровичу Граве в пам’ять лекцій 1892–1893 рр. від Чинів Фінляндської Зйомки” (переклад мій. – О. П.).

Означений чорнильний прибор складається з кількох предметів, виготовлених із рожевого мармуру (мармуроподібного вапняку?), скла (кришталю?) та позолоченої бронзи у техніці литва, гравіювання, різьблення по каменю, гравіювання по склу. Такий асортимент матеріалів та технік свідчить про те, що означений чорнильний прибор був досить дорогою вишуканою статусною річчю.

Основою чорнильного прибору служить масивний постамент, виточений із рожевого мармуру. З цього ж каменю виготовлені прес-пап’є, підставки металевої щітки для очищення пер та скриньки для зберігання поштових марок.

На мармуровому постаменті у виточених заглибленнях стоять дві скляні чорнильниці²⁸ кубічної форми, кришки та основи яких виготовлені із позолоченої бронзи. Декоративними елементами металевих деталей чорнильниць є стилізовані ампірні пальмети. Поясками з пальмет також декоровані металеві деталі скриньки для марок та щітки для очищення пер.

Ручка накривки чорнильниці виготовлена у формі пінії (стилізованої соснової шишки), що також є запозиченням з античного мистецтва.

Між чорнильницями на мармуровій основі встановлена бронзова скринька для марок з гравійованими на кришці номіналами марок: “5” та “7”.

²⁷ Чорнильний прибор – настільний набір письмових приладь, оформлений у одному художньому стилі та виготовлений з однакових матеріалів, обов’язковими елементами якого є одна-дві чорнильниці та плита-підставка. До прибору також можуть входити прес-бювар, ємність для ручок та олівців, очищувач пер тощо. – Режим доступу: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A7%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D0%BF%D1%80%D0%B8%D0%B1%D0%BE%D1%80

²⁸ У ХІХ ст. скляні чорнильниці оснащувались спеціальною конічною воронкою, що запобігала витіканню чорнил із ємності.

У передній частині постаменту чорнильного прибору виготовлено видовжене заглиблення для ручок та олівців.



Рис.1 Дарчий напис Д. Граве на чорнильному приборі з НМІУ

Позаду чорнильниць та скриньки для марок на кам'яному постаменті вертикально встановлено бронзову пластину із заокругленим верхнім краєм та двома профільованими стовпчиками-балясинами – тримач для конвертів та аркушів паперу. Поверхня підставки для паперів декорована трьома розташованими один над одним прямокутними наскрізними отворами. Ці вирізи оконтурені гравійованим флористичним орнаментом, у малюнку якого можна вбачати мотиви, характерні для псевдо-російського художнього стилю²⁹.



Рис. 2. Чорнильний прибор Д. Граве. НМІУ

²⁹ Псевдоросійський стиль – один із проявів напрямку історизму в російському мистецтві XIX – початку XX ст., що засновувався на використанні традицій давньоруського і російського народного мистецтва. – Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%81%D0%B5%D0%B2%D0%B4%D0%BE%D1%80%D0%BE%D1%81%D1%96%D0%B9%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BB%D1%8C

У нижній частині бронзової підставки для паперів гравійовано дарчий напис, про який йшла мова на початку статті.



Рис. 3. Пресс-пап'є з чорнильного прибору Д. Ґраве. НМІУ

До означеного комплекту для письма також належить мармурово-металева прес-пап'є³⁰ з бронзовою ручкою, металева щітка для очищення пер на мармуровій підставці та бронзовий ніж для відкривання конвертів, прикрашений гравійованою алгебраїчною формулою.



Рис. 4. Очисник для пер з чорнильного прибору Д. Ґраве. НМІУ

Власник цього чорнильного прибору – Дмитро Олександрович Ґраве (1863–1939) – відомий математик, основоположник української алгебраїчної школи. Певний час він був професором Харківського та Київського університетів, а також київського Комерційного інституту. У цих вишах Д. Ґраве викладав курси алгебри та теорії чисел, теорію вірогідності, страхову математику, спецкурс з теорії пенсійних кас. Як

³⁰ Точніше, прес-бювар – пристрій для утримування аркушів промокального паперу, який разом з папером для письма та конвертами зберігали у спеціальних папках-бюварах. – Режим доступу: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%80%D0%B5%D1%81%D1%81-%D0%B1%D1%8E%D0%B2%D0%B0%D1%80>. Виготовлені з каменю чи металу прес-пап'є ж використовували для притискання аркушів паперу до столу.

прихильник вищої жіночої освіти Д. Граве читав лекції на математичному відділенні Київських Вищих жіночих курсів. У 1920 р. Д. Граве було обрано першим математиком – дійсним членом Української Академії Наук і він очолив кафедру прикладної математики на фізико-математичному відділенні УАН. Пізніше Д. Граве викладав в Інституті народної освіти, Інституті народного господарства, інших київських вишах, у 1934 р. очолив новостворений Інститут математики АН УРСР³¹, на фасаді будівлі якого (вул. Терещенківська, 3) 13 лютого 2004 р. було встановлено меморіальну дошку Д. Граве (Самойленко, Строк, Сукретний, 2005, с. 97).



Рис. 5. Чорнильниця з чорнильного прибору Д. Граве. НМІУ

Означений чорнильний прибор, канцелярський штампель із факсимільним підписом Д. Граве та кілька світлин (на яких Д. Граве зображений із професорами та студентами київського Університету Святого Володимира та Київського комерційного інституту, а також зі своїм учнем³² Є. Жилінським) до Київського історичного музею (попередника НМІУ) у 1959 р. передала онука Д. Граве – киянка Т. Калустянц³³.

На сьогодні життєвий шлях Д. Граве добре досліджений. Огляд біографічних розвідок, присвячених видатному науковцю, дозволив з'ясувати обставини, за яких

³¹ Граве Дмитро Олександрович. – Режим доступу:

https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D1%80%D0%B0%D0%B2%D0%B5_%D0%94%D0%BC%D0%B8%D1%82%D1%80%D0%BE_%D0%9E%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87

³² Учнем Д. Граве також був геофізик, відомий дослідник Арктики, О.Ю. Шмідт.

³³ Калустян (Калустянц) Тамара Сергіївна (Седраківна) (нар. 1925) – видатна українська камерна співачка. – Режим доступу:

https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%BB%D1%83%D1%81%D1%82%D1%8F%D0%BD_%D0%A2%D0%B0%D0%BC%D0%B0%D1%80%D0%B0_%D0%A1%D0%B5%D0%B4%D1%80%D0%B0%D0%BA%D1%96%D0%B2%D0%BD%D0%B0

він у 1893 р. став власником означеного чорнильного набору. Його Д. Граве подарували вдячні слухачі лекцій з вищої математики, які науковець читав в Управлінні військової топографічної зйомки Фінляндії та Санкт-Петербурзької губернії³⁴ для військових топографів, що прагнули підвищити власну кваліфікацію.



Рис. 6. Підставка для паперів з чорнильного прибору Д. Граве. НМІУ

Професор В. Витковський³⁵, який у 1890-х рр. викладав в училищі військових топографів у Петербурзі, так згадував про цю сторінку біографії Д. Граве: “...Узявшись за Вищу Математику, чимало топографів на перших порах зустрілись зі значними труднощами... Прагнучи полегшити перші кроки молодих топографів у вивченні Вищої Математики, я умовив мого друга Д. О. Граве, що був тоді приват-доцентом університету і лише тільки магістром Чистої Математики, прочитати низку лекцій в Управлінні Фінляндської Зйомки. Її начальник, А. Р. Бонсдорф, не лише погодився надати для лекцій великий креслярський зал, а дав розпорядження придбати дошки (для того, щоб викладач писав на них крейдою необхідні формули. – *О. П.*) та влаштувати необхідне освітлення для вечірніх занять. Лекції тривали усю

³⁴ Корпус военных топографов Российской императорской армии. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D1%80%D0%BF%D1%83%D1%81_%D0%B2%D0%BE%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8B%D1%85_%D1%82%D0%BE%D0%BF%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84%D0%BE%D0%B2_%D0%A0%D0%BE%D1%81%D1%81%D0%B8%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B9_%D0%B8%D0%BC%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%BE%D1%80%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B9_%D0%B0%D1%80%D0%BC%D0%B8%D0%B8

³⁵ Витковський Василь Васильович (1856–1924) – геодезист, топограф та астроном.

зиму 1892 /93 рр. та відбувались двічі на тиждень. Їх дуже старанно відвідували не лише молоді офіцери останнього випуску, прикомандировані до піхотних полків Петербурзького гарнізону, а й літні топографи; не кажучи вже про те, що ні я, ні Бонсдорф не пропустили жодної з них. Певно, і тепер багато хто із вдячністю згадує безкорисливу працю нашого великого математика, нині професора університету у Києві. Він з чудовим мистецтвом умів викладати найбільш абстрактні та важкі питання з рідкісною простотою та ясністю. Добровільні слухачі подарували Ґраве після завершення “Курса” *розкішний письмовий прибор з дарчим написом* (курсив мій. – О. П.), який, певно, донині прикрашає робочий стіл Дмитра Олександровича... Лекції Ґраве так заохотили петербурзьких топографів до заняття науками, що деякі із них звернулись до мене з проханням детально пояснити їм ті розділи геодезії, які викладались в училищі дуже коротко або взагалі не вивчались... Він [Д. Ґраве. – О. П.] блискуче викладав в нашому училищі цілі три роки...” (переклад мій. – О. П.) (Витковский, 1927, с. 274–275, 280–281; Добровольский, 1968, с. 14–15).



Рис. 7. Ніж для паперу з чорнильного прибору Д. Ґраве. НМІУ

Дарування вдячними слухачами Д. Ґраве саме чорнильного прибору не було випадковим, адже такий предмет наприкінці ХІХ ст. був статусною річчю – неодмінним атрибутом та окрасою кабінетного письмового столу кожної поважної і шанованої людини. За допомогою таких приборів здійснювали ділове та приватне листування, оформлювали важливі документи, здійснювали облік власних фінансів тощо.

Можна припустити, що означений чорнильний набір було придбано у Петербурзі в одному з канцелярських магазинів³⁶ або виготовлено на замовлення у одній з петербурзьких бронзоліварних майстерень.

Найбільші поклади породи мінералу, з якого виготовлено постамент означеного чорнильного прибору – рожевого мармуру (що має гарні декоративні властивості та вважається досить рідкісним) у Російській імперії зосереджувались на Уралі.³⁷ Звідти цей камінь надходив до петербурзьких майстерень у вигляді вже оброблених плит-заготовок.

³⁶ Коллекция чернильных приборов и канцелярских принадлежностей / Музей истории Петербурга. – Режим доступа: <https://www.spbmuseum.ru/funds/467>

³⁷ Месторождения и добыча мрамора в России. – Режим доступа: <https://mramorelite.ru/marble-mining-in-russia>

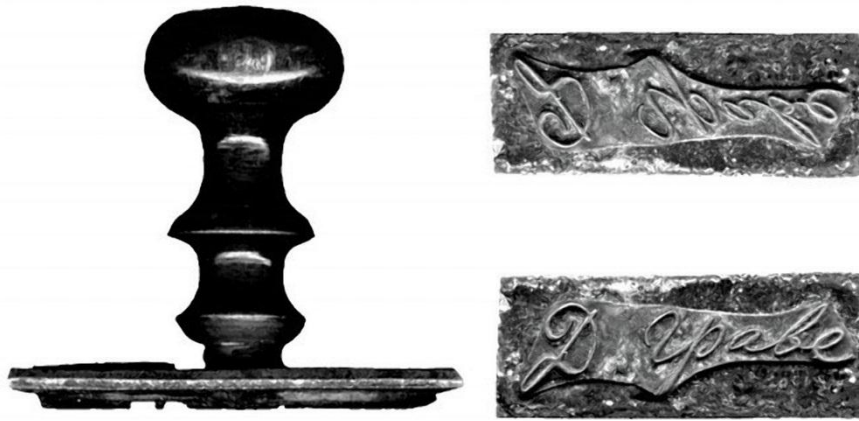


Рис. 8. Канцелярський штемпель з факсимільним підписом Д. Граве. НМІУ

Стилістична еkleктичність (поєднання елементів ампіру та псевдоросійського стилю) та деяка примітивність у виконанні гравійованих орнаментів певно, є свідченням того, що означений чорнильний прибор було виготовлено у звичайній майстерні, а не майстерні класу “люкс”³⁸.

Канцелярський штемпель з факсимільним підписом Д. Граве (який, певно, також перебував на його письмовому столі поряд із означеним чорнильним прибором), що зберігається у НМІУ, складається з дерев'яної триярусної ручки чорного кольору з основою у вигляді прямокутної пластини з гумовою накладкою і опуклим написом прописними літерами “Д. Граве” (Родіонова, 2017).

Джерела і література

Витковский В. Пережитое. Вып. 1. – Ленинград, 1927.

Добровольский Д. Дмитрий Александрович Граве. 1863–1939. – Москва: Наука, 1968.

Родіонова О. Особисті печатки видатних діячів України середини ХІХ – початку ХХ ст. Зі сфрагістичної колекції НМІУ // Науковий вісник Національного музею історії України. – 2017. – Вип. 1, частина 1. – С. 138-143.

Самойленко А., Строк В., Сукретний В. Хроніка–2005: Сторінки з історії Інституту математики. – Київ: Інститут математики НАН України. 2005.

³⁸ У ХІХ – на початку ХХ ст. у Російській імперії чорнильні прибори виготовляли й найбільші ювелірні фірми, що мали звання Постащиків імператорського двору: Фаберже, Сазікова, Овчіннікова, Хлебнікова, братів Грачових, див.: Коллекция чернильных приборов и канцелярских принадлежностей...

ВІДЕРЦЕ ДЛЯ ОХОЛОДЖЕННЯ ШАМПАНСЬКОГО 14-ГО ПІХОТНОГО ОЛОНЕЦЬКОГО ПОЛКУ. ЛЮДИ, ПОДІЇ, МУЗЕЙ

Вперше оприлюднюється предмет полкового срібла з колекції Дніпропетровського національного історичного музею ім. Д.І. Яворницького – відерце-охолоджувач для шампанського, подарований 14-му піхотному Олонецькому полку до його 100-річчя. Досліджується історія музейної пам'ятки, яка виводить її цінність за межі суто регіонального рівня і виявляє численні зв'язки з історичними подіями та знайомими людьми, підтверджуючи безперечне значення музейної справи в контексті вивчення і збереження суспільної історії.

Ключові слова: відерце-охолоджувач, полкове срібло, 14-й піхотний Олонецький полк, українська революція початку ХХ ст., С. Краснокутський, Ю. Шевельов, Д. Яворницький.

Досліджуючи музейний предмет, ніколи не знаєш напевно, чи вичерпається це дослідження з'ясуванням якогось необхідного мінімуму інформації щодо атрибуції пам'ятки (утилітарне призначення, датування, матеріал та техніка виготовлення, історичний контекст побутування, можлива меморіальність та ін.), чи цей предмет виведе тебе далеко за межі часу та місця свого існування, і створить величезне полотно буття, в якому переплетені долі багатьох людей і навіть цілих поколінь.



Рис. 1. Відерце для охолодження шампанського.
Дарунок Ломжинської бригади прикордонної варті 14-му піхотному
Олонецькому полку. Москва, 1898 р. Срібло.

У фондах Дніпропетровського національного історичного музею зберігається срібне відерце для охолодження шампанського (рис. 1), виготовлене в Москві в майстерні Герші Лізерина у 1898 році і подароване офіцерами Ломжинської бригади 14-му піхотному Олонецькому полку до його 100-річного ювілею (ДНІМ: інв. № И-1405).

Відерце циліндричне, трохи звужене догори, має рельєфні округлі смужки-«обручі» біля дна (три «обручі») та біля вінець (два «обручі»). Над верхнім краєм відерця виступають два пласкі прямокутні вушка, до яких прилаштована пустотіла ручка у формі дужки. Дно трохи піднесене. Внутрішня поверхня позолочена. Зовнішня поверхня має гравіровані зображення та написи: на передньому фасаді герб Росії – двоголовий орел, над орлом зображений почесний знак на ківер «За Варшаву 25 и 26 Августа 1831 года», решта поверхні містить багаторядковий косий напис, в якому позначені основні етапи бойових шляхів полку від його заснування до 100-річного ювілею: «20. Августа 1798. года, /1806. года, / 1814. года, / 1828. года, / 25 и 26 Августа / 1831. года, / 1855. года, / 1859. года, / 20. Августа 1898. Года». По колу біля вінець відерця (над «обручами») та біля дна (під «обручами») розміщено дарчий напис: «Сослуживцамъ по гарнизону 14-му пѣхотному Олонецкому полку на долгую память отъ командира и Гг. офицеров Ломжинской бригады отдельнаго корпуса пограничной стражи. 1898 года 20. Августа». Присутні клейма: маленьке кругле з гербом Москви (каталоги це клеймо не ілюструють) та іменник “ГЛ” (Іванов, 2002, С. 362, № 2401) у прямокутному щитку (на обох вушках та на ручці), московське міське з цифрою проби “84” та гербом Москви (Постникова-Лосева, Платонова, Ульянова, 1995, С. 203, № 2019), а також іменник “ГГЛ” (Постникова-Лосева, Платонова, Ульянова, 1995, С. 212, № 2366) – на дні.

Маємо добротний музейний предмет. Розмову про нього можна почати з утилітарного призначення, яке приведе нас до історії виноробства, бо виникнення подібних предметів було пов’язане саме з необхідністю охолодження ігристих вин (Забозлаєва, 2007). А коли у виноробстві на початку ХІХ ст. було винайдено технологію ремюажу, відерця для шампанського залишилися у вжитку лише як красиві й дорогі предмети для сервірування столу.

Відерце обходить також тему полкового срібла. Цим терміном позначалися предмети, які становили певну реліквійну цінність для військової частини. В офіцерському середовищі царської Росії у другій половині ХІХ – на початку ХХ ст. склалася традиція робити дарунки полкам з нагоди особливих подій. Ця традиція була пов’язана з діяльністю офіцерських зібрань, які саме в цей час з’явилися в російській армії і на флоті (Стоян, 2012, с. 243–248). Ці зібрання мали на меті об’єднання офіцерського корпусу та організацію дозвілля та побуту офіцерів. У приміщеннях офіцерських зібрань зазвичай знаходилися бібліотека, читальна зала, фехтувальна кімната, більярд, музей зброї, шахи, доміно і таке інше, а також їдальня, де полковий командир (він же очільник офіцерського зібрання) «давав обіди» з приводу особливих подій, або свят. Саме в офіцерській їдальні зберігалося полкове срібло – столові

прибори офіцерів, а також дарунки тих вояків, хто залишав полк, або дарунки офіцерів інших полків. Полкам дарували кубки, підносні таці, вази для крешону, відерця для шампанського. Офіцерські зібрання сприяли також розвитку полкових музеїв, експонатами яких були військові реліквії, зброя, ікони, виготовлені на замовлення художні твори з бронзи та срібла і ті ж таки полкові дарунки.

І, звичайно, наш музейний предмет привертає спеціальну увагу до історії 14-го піхотного Олонецького полку, довгу і драматичну, яка при своєму закінченні зробила полк учасником буремних подій на теренах України на початку ХХ ст. (Фон-Толь, 1917–1918; Шпаковский, 1972).

Полк був сформований 20 серпня 1798 року в місті Угличі і мав спочатку назву Мушкетерський генерал-майора Брандта полк. 31 березня 1801 р. частину було перейменовано на Олонецький мушкетерський полк. З 22 лютого 1811 р. полк став піхотним, а з 23 жовтня 1866 р. – 14-м піхотним Олонецьким. Від свого заснування і до розформування у 1920 р. полк брав участь майже в усіх війнах, що їх вела Російська імперія. Гравіровані написи на відерці зафіксували найважливіші походи полку до 1898 р.: російсько-турецька війна 1806–1812 рр., закордонні походи 1813–1815 рр. (полк у 1814 р. увійшов до Парижа), російсько-турецька війна 1828–1829 рр., придушення польського повстання 1831 р., Кримська війна та оборона Севастополя (1855 р.). Не зрозуміло, що означає дата «1859» в історії полку. Можливо, це була спроба долучити олонців іще і до подій Кавказької війни, учасником якої був генерал Г. Філіпсон, високопосадовець, сенатор (його ще підлітком батько записав юнкером в Олонецький полк, правда, там він «прослужив» лише рік). Сам же полк безпосереднього стосунку до підкорення кавказьких народів не мав. Окрім записаних на відерці подій, полк, до настання свого 100-річного ювілею, брав участь іще й в Угорському поході 1849 р., у придушенні ще одного польського повстання 1863–1864 рр. У російсько-турецькій (1877–1878 рр.) та російсько-японській (1904–1905 рр.) війнах полк участі не брав, але багато його офіцерів та солдат були відряджені на ці фронти.

А потім була Перша Світова війна. Бої Першої Світової 14-й піхотний Олонецький полк розпочав у складі 4-ї піхотної дивізії 6-го армійського корпусу 2-ї армії. За кілька днів сталася катастрофа – кадровий полк першої лінії загинув майже повністю, від нього залишилася чергова рота при штабі корпусу. Однак дуже скоро полк дістав поповнення. Після нищівних боїв у Східній Пруссії та Польщі полк, як і весь 6-й армійський корпус, у червні 1915 р. опинився на Південно-Західному фронті у складі 11-ї армії, до того вже кілька разів втративши і відновивши свій особовий склад. Полк брав участь у Брусиловському (Луцькому) наступі 1916 р. 15.07.1917 р. наказом О.О. Брусилова (тоді вже Верховного головнокомандувача, призначеного Тимчасовим урядом) 4-й піхотній дивізії (а отже і 14-му Олонецькому полку у її складі) 6-го армійського корпусу було присвоєно назву «Частина смерті з почесним правом померти за батьківщину» (Росс, 1994, с. 130–139).

Влітку 1917 р. на Південно-Західному фронті розгортається українізація частин російської армії. Про цей процес дослідники вже досить багато писали і згадували (Ковальчук, 2007, с. 45–86). Він відбувався не просто. Не зважаючи на рішення та накази головнокомандувачів Південно-Західного фронту та верховного головнокомандувача Керенського, українізація зустрічала спротив тих частин імператорської армії, які мали свої давні традиції, що сягали іще XVIII–XIX ст. Однак на той час кількість українців у 6-му корпусі була вже досить значною. З рештою, в результаті повністю українізованими виявилися 34-й П. Скоропадського та 6-й армійські корпуси. На базі останнього було створено два корпуси – власне 6-й російський, у дивізіях якого лишалися попередня нумерація і назви полків, та 51-й Український, який згодом дістав назву 2-го Січового Запорізького. Зрозуміло, що полкові реліквії залишилися в російській частині 14-го Олонецького полку, яка зберегла назву, номер, прапор.

Вояки-українці, що перейшли до 2-го Січового Запорізького корпусу, мали здобути свою славу. Але на початку 1918 р., вирушивши на північно-східний кордон УНР, корпус припинив своє існування через більшовицьку агітацію та спричинене нею дезертирство (Історія Українського війська, 1992; Щусь, 2004). А та частина 14-го Олонецького полку, яка так стояла за свій російський статус, все ж потрапила у вир української революції. У 1918 р. полк номінально опинився в Українській армії гетьмана П. Скоропадського. Разом з 13-м Білозерським полком він мав увійти до складу Окремої Кримської бригади української армії, створення якої планувалося ще навесні 1918 р. Про це, спираючись на мемуари учасників білого руху, пише С. Волков (Волков, 2001, с. 126). Однак плани П. Скоропадського щодо розбудови кадрового українського війська не були втілені, а 14-й піхотний Олонецький полк разом з 13-м Білозерським гетьман передав до Південної армії (Гагкуев, 2001, с. 247–254; Гагкуев, 2012, с. 193–194; Залесский, 1924, с. 232–260; Лейхтенбергский, 2001, с. 118–119), яка формувалася з офіцерів царської армії, що тікали на південь від більшовицького терору. На українській території було відкрито вербувальні бюро Південної армії, було таке бюро і в Катеринославі. В подальшому Південна армія увійшла до складу Збройних Сил Півдня Росії. І вже з денікінцями 14-й піхотний Олонецький полк знову опинився на території України у 1919 р. Ймовірно, якась частина полку була і в Катеринославі. Далі були поразки білого руху, відступ та офіційне розформування полку.

Таким є короткий «життєпис» цікавої нам військової частини. Як саме полкові реліквії (а це не одне лише відерце) опинилися у Катеринославі, де і хто їх зберігав у буремні роки, тепер з'ясувати майже не можливо. Але пам'ятки сьогодні у музеї, і це дає підставу припустити, що до цього доклав зусиль Д.І. Яворницький.

На сьогодні у комплексі матеріалів 14-го піхотного Олонецького полку музей зберігає окрім відерця іконостас з похідної полкової церкви, фотографію офіцерів полку, зроблену в Ломжі у 1892 р., фото із зображенням казарм у місті Олонці, фото

кафедральної вежі міста Влоцлавська з дарчим написом Олонецькому полку. Фотоматеріалів про Олонецький полк у музеї було більше, але 1953 р. багато документів було списано і знищено (Акт про списання № 39/3, грудень 1953 р.). Серед списаного були полкові фотоальбоми. Дивом збереглася обкладинка одного з них. На ній присутній тиснений напис: «Альбомъ 14го пѣхотнаго Олонецкого полка. Том III» та обліковий музейний № Ф-3815. Інвентарний опис цього списаного альбому говорить, що в ньому було 11 аркушів. Виходячи з напису на збереженій обкладинці, таких фотоальбомів було щонайменше три. Серед інших вилучених матеріалів в інвентарній книзі були записані також «зразки Запрошень піхотного Олонецького полку» на фотопапері (ДНІМ: інв. № Ф-3808).

Вперше записи про Олонецький полк з'явилися у музейній документації у 1930 р. (Архів діловодства ДНІМ, оп. 1, од. зб. 43, арк. 11, запис № 281). То були чотири фото з краєвидами м. Олонця. Отже, можна вирахувати, що основний комплекс матеріалів 14-го Олонецького полку опинився в музеї іще у 1919 р., а спробу облікувати його здійснили на початку 1930-х рр. Директором музею ще залишався Д.І. Яворницький.

Єдиним предметом комплексу, що потрапив до колекції значно пізніше, було саме відерце. Його приніс такий собі А.П. Селезньов, за що був рекомендований на преміювання 500 рублями. Про це читаємо в листі адміністрації музею від 20.01.1946 р. до Голови музейної комісії при Дніпропетровському міськвиконкомі Гавриленка (Архів діловодства ДНІМ, оп. 1, од. зб. 124, арк. 9). Цей Селезньов, як випливає з листа, знайшов відерце «при раскопках». Чи велися ці «розкопки» у власній садибі, на городі чи деінде, не відомо. А можливо ця не дуже габаритна коштовна річ просто зберігалася кимось «на чорний день», який таки настав у голодний повоєнний рік.

Питання: чим нас може зацікавити один з багатьох полків колишньої імператорської армії? Участю в подіях європейської історії? Участю у подіях української історії? Так, певна річ. Але не менш цікавими є життєві дороги людей, про яких варто говорити, гортаючи сторінки полкового життя. За час існування полку через нього пройшло багато люду. На видноті, звичайно, командири і офіцери. Всі вони були дітьми своєї соціальної верстви, віддано (іноді не вельми) служили цареві, хоробро воювали, загарбуючи нові землі для імперії, боронячи її від інших загарбників, придушуючи повстання та національні спротиви. Багато з них були відомими діячами, дехто зажив слави не лише військовими подвигами.

У 1896–1900 рр. в Олонецькому полку служив у чині підпоручика *Володимир Клавдійович Арсеньєв*, відомий дослідник Далекого Сходу, мандрівник, географ, етнограф, письменник, Дійсний член Товариства вивчення Амурського Краю, Імператорського Російського Географічного Товариства, Вашингтонського Національного географічного товариства, Королівського географічного товариства (Фон-Толь, 1917–1918; Хисамутдинов, 2005, с. 17).

14-й Олонецький полк мав за свою історію вісьмох шефів та тридцять трьох командирів. Майже всі шефи Олонецького полку воювали у численних кампаніях, багато з них мали бойові поранення.

Генерал *Дохтуров Дмитро Сергійович* шефом олонців був у 1801–1803 рр. (Фон-Толь, 1917–1918, с. 22; Глинка, Помарнацкий, 1981, с. 106-108). Він відзначився у російсько-шведській війні 1788–1790 рр., брав участь у антинаполеонівських війнах 1805–1807 рр., Вітчизняній війні 1812 р., закордонних походах 1813–1815 рр. Нагороджений орденами Св. Георгія 3-го та 2-го ступенів, орденами Анни, Володимира, двома золотими шпагами «За хоробрість».

У Києво-Печерській Лаврі похований ще один шеф (з 1808 по 1814 рр.) 14-го Олонецького полку – *Павло Петрович Турчанінов* (Словарь русских генералов, [б/г]), нагороджений за військову звитягу орденом Св. Георгія 3-го ступеня, орденами Володимира, Анни, золотою зброєю «За хоробрість». Перед призначенням на посаду шефа Павло Турчанінов був командиром Катеринославського гренадерського полку, яким у 1801–1804 рр. командував Олексій Федорович Ган, дід О.П. Блаватської.

У 1816–1821 рр., полком командував *Семен Григорович Краснокутський* (Декабристы, 1988, с. 89; Декабристы в воспоминаниях, 1988, с. 418–419; Фон-Толь, 1917–1918, с. 24). Він був українського походження, з козацько-старшинського роду Краснокутських. Його батько, Григорій Іванович Краснокутський був київським губернським прокурором (1791–1792 рр.). Мати, Софія Степанівна, походила з козацьких старшинських родів Томарів, Кочубеїв та Апостолів (Томазов, 1999, с. 193–200). Вона була дочкою полковника Степана Томари та Ганни Кочубей, онуки двох відомих козацьких діячів – генерального писаря Війська запорозького Василя Леонтійовича Кочубея і гетьмана Данила Апостола. Семен Григорович Краснокутський брав участь у боях з Наполеоном у 1807 р, у війні 1812 р., зокрема, у Бородинській битві, потім – у походах 1813–1814 рр. За військові заслуги отримав золоту шпагу з алмазами «За хоробрість», був нагороджений орденами Володимира IV ступеня з бантом і Анни II ступеня, мав іноземні нагороди. Закінчив військову кар'єру у чині генерал-майора. Вже перебуваючи на посаді командира 14-го Олонецького полку, С.Г. Краснокутський став членом Союзу благоденства та Південного товариства. За причетність до повстання декабристів його було заарештовано і заслано до Сибіру. Позбавлений чинів і дворянства, С.Г. Краснокутський доживав віку на кошти, залишені йому у спадок дядиною, Єлизаветою Томарою, дружиною Василя Степановича Томари (учителем і другом цього Василя Степановича Томари був Григорій Савович Сковорода).

Останнім «царським» командиром 14-го піхотного Олонецького полку був *Микола Михайлович Сільванський*, уродженець м. Куп'янськ Харківської губернії (Тинченко, 2007, С. 402). Власне, не зовсім «царським», бо призначений був вже за Тимчасового уряду у травні 1917 р. І пробув він з олонцями недовго, бо став активним учасником українізації військ 6-го армійського корпусу. Влітку 1918 р. він – вже командир 3-го

Гайдамацького полку Окремої Запорізької дивізії армії Української Держави. Після падіння гетьманату М. Сільванський перейшов на бік Директорії і став начальником Республіканської дивізії військ УНР. У січні 1919 р. сталася пригода, яка виштовхнула Миколу Сільванського з українського війська. Його разом з командувачем Лівобережного фронту дієвої армії УНР Петром Болбочаном було заарештовано, доправлено до Києва і ув'язнено. За кілька днів Сільванського звільнили. Та, очевидно, рятуючись від переслідувань, він виїхав на Дон. Далі воював з більшовиками вже в лавах ЗСПР. З рештками «білих» потрапив до Польщі на початку 1920 р., та скоро знов повернувся на службу в армію УНР. Виконував обов'язки командира 3-го збірного куреня 2-ї Волинської стрілецької дивізії армії УНР.

Служили у полку і катеринославці. Один з них, *Василь Петрович Агеєв*, боєць 1-го взводу 13-ї роти 14-го піхотного Олонецького полку, в часи першої світової війни листувався з Д.І. Яворницьким. У музеї збереглися два його листи з фронту (ДНІМ: Арх-12622, 12623). Датування одного з листів свідчить про участь підрозділу Агеєва у Брусиловському наступі. 8 червня 1916 р. він пише про успішні бої та про те, що його представлено до Георгіївського хреста 4-го ступеня. Короткі листи з фронту говорять про проукраїнські настрої вояка. З листів випливає, що В.П. Агеєв у мирні ще часи підтримував дружні стосунки не з одним лише Яворницьким, а й з діячем катеринославської «Просвіти» Трохимом Романченком, українським поетом, фольклористом, етнографом, публіцистом, який у 1910–1917 рр. працював зберігачем у Катеринославському обласному музеї ім. О. Поля.

Після лютневої революції 1917 р., яка для багатьох народів імперії стала поштовхом до національних революцій, українство проростало навіть там, де, здавалося, не мало б.

У важкі часи початку першої світової війни 14-м піхотним Олонецьким полком командував *Володимир Карлович Шнейдер* (Фон-Толь, 1917–1918, с. 21, 25). Він став свідком майже повного винищення полку у Східній Пруссії. Коли у червні 1915 р. полк потрапив на Південно-Західний фронт, Шнейдера було призначено командиром бригади 4-ї піхотної дивізії. Через зростання анти німецьких настроїв в армії полковник Шнейдер поміняв прізвище на російське Шевельов, а також з Карловича став Георгійовичем. Польський німець, хоробрий офіцер, прибічник «єдиної та неподільної», В.К. Шнейдер не підтримував національних рухів і сприяв русифікації «іногородців» в армії. Здавалося б, що його найближчі люди, його родина мали сповідувати такі ж погляди. Але доля вирішила, що його син, свідомо обравши українство визначальним чинником своєї ідентичності, стане одним з найвизначніших науковців ХХ ст. *Юрій Володимирович Шевельов* – славіст-мовознавець, історик української літератури, літературний та театральний критик, професор Гарвардського та Колумбійського університетів, іноземний член НАН України, доктор філософії, президент Української Вільної Академії Наук (США). Завдяки йому українську мову введено в контекст світової славістики. Його

зацікавлення, а згодом і любов до української мови та культури, його шлях до українства були виплекані його матір'ю, Варварою Володимирівною, та оточенням членів матеріної родини, яка мешкала у Харкові.

Варвара Володимирівна Медер була наполовину німкеня. Українська стихія, в якій вона зростала і жила, впливала на неї і формувала її симпатії та уподобання. В її душі, як згадує Ю. Шевельов, бриніла українська струна. Варвара рано осиротіла, і коли прийшов час, родичі віддали її до Миколаївського сирітського інституту в Петербурзі. Там їй нагодилося слухати лекції Д.І. Яворницького (Дмитро Іванович у свій «петербурзький» період працював викладачем історії у кількох навчальних закладах, в тому числі у Миколаївському сирітському інституті шляхетних дівчат). Спогади матері про історика Юрій Шевельов описує так: «Колись тоді в її устах упала згадка про Дмитра Яворницького, цього вірного на все життя ідеалам запорізького козацтва козакофіла й дніпролюбця. Згадка, повна симпатії, про того довговусого патріота, в її спомині – милого навіть у своїй часом комічності. ... Ніхто не скаже сьогодні, наскільки щільними були тоді його контакти з нею, але, безперечно, якісь були. Виходить з цього, що українськість її була не тільки наслідком впливу харківського ґрунту, зустрічей з селянами й слугами, а й з «свідомою», як тоді казали, українською інтелігенцією» (Шевельов, 2017, с. 77). Так опосередковано, через матір, Яворницький увійшов у життєвий багаж Юрія Шевельова.

Говорячи про 14-й піхотний Олонецький полк, чиїм артефактом є срібне відерце, подароване на його 100-річчя, бачимо, як ниточка, що потяглася від музейного предмета, привела до постатей, чиї долі цікаві в особистісному вимірі, а багато з них свідчать про «вбудованість» українців (і не лише етнічних) в контекст європейської та світової історії.

І на завершення ще одне слово про Д.І. Яворницького. Справжній вчений і унікальний збирач історичних пам'яток, який заради збереження музейного предмета, музейної колекції мусів спілкуватися іноді не лише з однодумцями, діяти мудро в складних обставинах. Він зберіг багато цінних пам'яток, які в різні часи були або не потрібні, або чужі тій або іншій владі. Зберіг Дмитро Іванович і матеріали 14-го піхотного Олонецького полку, що так стояв за збереження своєї російської історії і традицій. А мудра доля залишила ці пам'ятки на опікування «козакофілу і дніпролюбця», який знав, що історичні документи мають бути збереженими для відтворення правдивої картини минулого.

Джерела і література

- Акт про списання № 39/3, грудень 1953 р.
- Архів діловодства ДНІМ, оп. 1, од. зб. 43, арк. 11, запис № 281.
- Архів діловодства ДНІМ, оп. 1, од. зб. 124, арк. 9.
- Волков С.В. Трагедия русского офицерства. – Москва, 2001. – 508 с.
- Гагкуев Р.Г. Белое движение на Юге России. Военное строительство, источники комплектования, социальный состав. 1917–1920 гг. – Москва, 2012. – 704 с.
- Гагкуев Р.Г. Добровольческая армия и «монархические» формирования на юге России в 1918 г. // Вестник Иркутского государственного университета. – 2001. – № 2(49). – С. 247 – 254.
- Глинка В.М., Помарнацкий А.В. Дохтуров Дмитрий Сергеевич // Военная галерея Зимнего дворца. 3-е изд. – Ленинград: Искусство, 1981. – 240 с.
- Декабристы в воспоминаниях современников. – Москва: МГУ, 1988. – 512 с.
- Декабристы: Биографический справочник. – Москва: Наука, 1988. – 450 с.
- Забозлаева Т.Б. «Вина кометы брызнул ток...». Шампанское в русской культуре XVIII–XX веков. – Санкт-Петербург: Искусство, 2007 – 412 с.
- Залесский П.И. Южная армия (Краткий исторический очерк) // Донская летопись. Сборник материалов по новейшей истории Донского казачества со времени Русской революции 1918 года. – 1924. – № 3 – С. 232–260.
- Історія українського війська. – Львів, 1992
- Иванов А.Н. Мастера золотого и серебряного дела в России (1600 – 1926). Руководство для экспертов-искусствоведов. – В 2-х томах. – Том 1. – Москва, 2002. – 464 с.
- Ковальчук М. Українізація на південно-західному фронті російської армії (травень – листопад 1917 р.) // Військово-історичний альманах. – 2007. – Число 2. – С. 45–86.
- Лейхтенбергский Г.Н. Как начиналась «Южная армия» // 1918 год на Украине. – Москва, 2001. – С. 118–119
- Постникова-Лосева М.М., Платонова Н.Г., Ульянова Б.Л. Золотое и серебряное дело XV – XX вв. (Территория СССР). – Москва: Наука, 1983. – 376 с.
- Росс Н.Г. Ударные части в русской армии (весна и лето 1917 г.) // Новый часовой. – 1994. – № 2 – С. 130–139.
- Словарь русских генералов, участников боевых действий против армии Наполеона Бонапарта в 1812–1815 гг. [б/г] URL: http://www.museum.ru/1812/Persons/vgzd/vg_t21.html
- Стоян Т. Офіцерські зібрання армії Російської імперії кінця XIX – початку XX ст. // Науковий часопис НПУ імені М.П. Драгоманова. – Серія 6: Історичні науки. – 2012. – Вип. 9. – С. 243–248. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu_6_2012_9_42
- Тинченко Я. Офіцерський корпус Армії Української Народної Республіки (1917–1921). Книга I. Київ: Темпора, 2007. – 536 с.
- Томазов В.В. До історії української гілки старовинного роду Томар // Українська біографістика. – 1999. – Вип. 2. – С. 193–200.

Фон-Толь В.Г. 14-й пехотный Олонецкий Его Величества Короля Сербского Петра I полк 1798–1914 гг. Исторический очерк. Карс, 1917–1918. – 29 с.

Хисамутдинов А.А. Мне сопутствовала счастливая звезда...: Владимир Клавдиевич Арсеньев (1872–1930 гг.). – Владивосток, 2005. – 256 с.

Шевельов Ю. Я – мене – мені... (і довкруги): Спогади. 1. В Україні. – Харків, 2017. – 728 с.

Шпаковский С. Памятка 14-го Олонецкого Короля Петра I Сербского пехотного полка. – Буэнос-Айрес, 1972.

Щусь О.Й. Другий Український корпус // Енциклопедія історії України: т. 2: Г–Д. – Київ: Наукова думка, 2004.

З ІСТОРИЇ ЮВЕЛІРНОГО ВИРОБНИЦТВА



ЮВЕЛІРНЕ МИСТЕЦТВО ЕТНІЧНОЇ ГРУПИ МЯО (КИТАЙ): ТРАДИЦІЇ І СУЧАСНІСТЬ

Стаття пропонує читачам ознайомитися з унікальним історичним та культурним феноменом – ювелірним мистецтвом етнічної групи мяо (Китай), становлення якого відбувалося тисячоліттями в умовах міграції та війни, необхідності збереження національної міфології та історії, героїчного епосу та фольклору за відсутності писемності, що зумовило специфіку ювелірних виробів та технологій художньої обробки. В XXI столітті традиційне ювелірне мистецтво мяо стикається з сучасними викликами обумовленими глобалізацією мистецтва та впливом західної моди. Чи залишиться воно лише фактом минулого, а чи перейде на новий розвинутий рівень?

Ключові слова: Китай, народність мяо, ювелірне мистецтво, народний костюм

Дослідження цивілізацій на території сучасного Китаю зосередилося на культурі та мистецтві домінуючої народності хань, випустивши з поля зору унікальні цивілізації інших малих народностей. Вивчення та збереження історико-культурного та мистецького надбання малих народностей, зокрема при відсутності у них писемності, є актуальною проблемою XXI ст. Однією з унікальніших народностей Китаю є етнічна група мяо, яка виділяється високим рівнем ювелірного мистецтва та особливостями художньої обробки срібла (рис. 1) Дівчина мяо – це “фея у срібному квітковому вбранні: на ній сяючі срібні прикраси, вона носить високу срібну корону, великий срібний замок, важке срібне кільце на шиї, прикрашеній срібним коміром з ланцюжками і дзвіночками, її талію вкриває срібний пояс, її спину прикрашає срібна картина, її руки закриті срібними браслетами різного стилю а пальці вкриті персями. Її одяг важить понад 10 кг. Вона сяє з голови до ніг, і м’який срібний дзвін супроводжує кожен її рух” (Xu Chao, Liu Juan, 2014, с. 18).



Рис. 1. Головний убір «Птах на квітах», шийні прикраси та срібний пояс
центральної гілки етнічної групи мяо.

URL:<http://www.gztoptour.com/index.php?m=content&c=index&a=show&catid=1050&id=71>

Народність мяо південно-західного Китаю – одна з п'ятдесяти шести меншин, які живуть у Китаї, зберігаючи свою етнічну ідентичність, незважаючи на тисячолітній військовий, економічний та культурний тиск домінуючої китайської народності хань, яка становить 90 відсотків населення КНР. За переважаючим кольором жіночого одягу відрізняють кілька етнорегіональних груп: білі, чорні, червоні, сині, різнокольорові; групи мяо розрізняються також по довжині спідниць: довго спідничні та коротко спідничні; та за місцем проживання: річні та гірські. По даним антропології пращури мяо прийшли з району, який лежить на північ від Хуанхе (Жовтої річки), приблизно район сучасного Пекіну. Мяо – одна з найдавніших національностей Китаю. В історичних китайських літописах понад 4-тисячолітньої давнини є згадка про рід або плем'я “наньмань”, серед яких були і предки мяо. Народ мяо поклоняються своєму предку – Чи Ю, який згідно з переказами, воював з Хуанді (Жовтим імператором) і імператором Яньді. Поразка у війні і призвела до початку міграції та великої розселення, а також значних розбіжностей в діалектах, одязі, обрядах і незбалансованого рівня соціально-економічного розвитку цієї етносу. Спочатку пращури мяо входили до складу союзу сань мяо та жили на сході сучасної провінції Хунань та заході провінції Гуйчжоу, де вони створили державу Чу, яка відіграла важливу роль в історії південних районів Китаю. Але після чергової військової поразки держава Чу була завойована Китайською державою, а населення піддалося чергової асиміляції, що стало причиною подальшої міграції. Переселення не припинялися аж до середини ХХ ст. (Vang, 2008, p. 40-70).

Саме історичні події обумовили як стиль життя, обряди та традиції мяо, так і їхнє декоративно-ужиткове мистецтво. Наприклад, після поразки армії національного героя Чи Ю, яку завдав легендарний перший імператор Китаю Цінь Ши Хуанді, племена мяо вимушені були мігрувати на південь. Непереривна масова міграція під впливом зовнішнього тиску продовжувалась декілька тисяч років і зупинилась лише 400 років тому на території сучасного південного Китаю, північних областях В'єтнаму та Лаосу. Такий міграційний уклад життя вплинув на розвиток господарства та декоративно-прикладного мистецтва. Ремісники не мали змоги облаштувати стаціонарні майстерні. У разі військових дій усе майно треба було або кинути, або нести на собі. Саме з цього, як вважають історики, і з'явилася традиція жінок мяо оздоблювати свої національні костюми срібним орнаментом, а також носити практичні шийні прикраси, які у разі потреби можна було розрубати і використати як платіжний засіб (Duda, 2002, с. 74-76). Через неможливість добувати корисні копалини, майстри використовували матеріали які завжди були під рукою, наприклад монети різних держав. Саме такий уклад життя і спричинив появу унікального народного костюму та неперевершених ювелірних прикрас, які з часом стали ідентифікаційною ознакою етнічної групи мяо. Але, з утилітарної точки зору, не дуже комфортно мігрувати у костюмі якій важить до 30 кг, до того ж, виблискує на сонці і може привернути увагу переслідувачів. Більш практичним було б сховане перенесення скарбу у вигляді монет з яких і робились прикраси, або

фарбування прикрас у менш привабливий колір. Найімовірнішим поясненням виникнення такого костюму може лежати на самій поверхні: більшість жіночих парадних костюмів різних племен м'яо здаєтьяк обладунки тогочасного воїна. Тож, колона жінок у національних костюмах з повним оздобленням могла ввести в оману переслідувачів та грабіжників та нести повідомлення про потенціальний озброєний опір (рис. 2).



Рис. 2. Жінка клану «гірських» м'яо в традиційному святковому вбранні.

Фото Н. Ісакової.

URL: <https://www.art.com/gallery/id--a225584-c23946/nadia-isakova-photography-prints.htm>

Наступною зміною у декоративно-ужитковому мистецтві м'яо був початок розповсюдження вишивання народного костюму та його оздоблення срібними пластинами. У легендах розповідається, що поштовхом таких змін став перетин Хуанхе, під час якого були загублені (або, згідно з інших легенд, заховані) сакральні книги племені. Сучасна історична наука та археологія не можуть підтвердити наявності письменності у ранній історії м'яо, нема і ніяких історичних відомостей про її існування, але, розглядаючи візерунки вишивки та срібних прикрас народних костюмів різних племен цієї етнічної групи, можна припустити, що м'яо могли мати піктографічну письменність, подібну до раннього періоду китайської цивілізації, тож могли мати і записані сакральні тексти. Для передачі знань з міфології, історії та культури етносу використовували так звані *гуге* (стародавні пісні), які служать по теперішній час збіркою міфів, легенд, епосів і, водночас, є енциклопедією суспільства. Навчання *гуге* було у м'яо частиною підготовки молодого покоління, передачі спадку (Jin Dan, Ma Xueliang, 2006). Згідно з епосу, після втрати цих священних книг, заради збереження знань, жінки племені почали вишивати тексти по пам'яті на своєму одязі, а чоловіки викарбовувати на срібному оздобленні костюмів та

прикрасах (Zhang Liyu, Chen LuoYu, 2016, с. 15). На початку ХХ ст. місіонери робили спроби створити писемність мяо, але їх зусилля виявились марними. Тільки у 1956 р. для мяо які проживали у Китаї були розроблені три види писемності на основі латинського алфавіту. Але, незважаючи на ці розробки, представники народності мяо по наш час використовують предмети декоративно-ужиткового мистецтва для запису своєї усної спадщини, зокрема *гуге*, за допомогою стародавніх символів та піктограм. Саме ці символи, вишиті на народних костюмах або викарбувані на ювелірних прикрасах мяо і зробили ці ремесла сакральними, сюжети оздоблення незмінними, а сама передача ремесла від покоління до покоління стала священним обов'язком в середині роду (рис. 3).



Рис. 3. Майстер-ювелір за роботою, провінція Гуйчжоу.

URL: <https://www.tradingpartners-silkroad.com/ethnic-minority-tribe-miao-in-china/>

До третьої зміни у мистецтві мяо можна віднести розквіт окремої ювелірної техніки – філіграні, який ознаменував собою перехід народності від неперервної міграції до осілого життя. Ремісники отримали можливість обладнати стаціонарні майстерні та удосконалити знаряддя праці. Це спонукало майстрів на пошук нових технік обробки срібла, виготовлення тканини, технік вишивки та удосконалення старих. Відходження від класичних канонів виготовлення ювелірних прикрас та національного костюму супроводжувалося збереженням символіки та основних канонічних тем. При контакті з іншими цивілізаціями місцевих племен, мяо починають вибірково переймати окремі аспекти цих культур, зберігаючи при цьому свої традиції і звичаї, або переплітаючи їх з новими. Місцеві племена не були доміантними, тому таке культурне взаємопроникнення не викликало спротиву і взаємно збагачувало (рис. 4).

Таким чином, можна сказати, що ремесло перетворилось на інструмент збереження етнічної ідентифікації, а передача майстерності від батьків до дітей стала ключовою для виживання етносу. В своїх виробах ювеліри та вишивальниці наслідували зразки своїх пращурів, тому, незважаючи на різницю у звичаях, мові та укладу життя, усі племена мяо можна ідентифікувати як єдиний етнос, різні ланки

якого розходились та змінювались в різних умовах, але несли однакові культурні патерни, одну міфологію та історичне минуле.



Рис. 4. Браслет в традиційному стилі мяо. Авторка Олена Богданова.
Техніка філіграні. Фото О. Богданової.

До середини ХХ ст. більшість племен мяо жили відокремлено, в закритих громадах у важкодоступних гірських районах Китаю, що і допомогло зберегти мову, вірування, традиційний уклад життя та класичне мистецтво цієї етнічної групи. Єдиним масованим впливом на мистецтво була експансія зростаючої імперії Китаю, що і обумовило проникнення сюжетів з китайського епосу, сакральних даоських та буддійських текстів.



Рис. 5. Сучасні зразки ювелірного мистецтва мяо. Колаж О. Богданової.

Індустріалізація другої половини ХХ – початку ХХІ ст. не тільки з'єднала важкодоступні райони Китаю з розвинутими, але й відкрила для інших народів Китаю та світу унікальну культуру та мистецтво етнічної групи мяо. Ювелірні прикраси мяо,

традиційна вишивка стали надзвичайно популярні і зайняли почесне місце серед культурних надбань інших народів Китаю та всього світу. Разом з тим, ювелірне мистецтво м'яо почало швидко мінятися під зовнішнім впливом пристосовуючись до нових технологічних та культурних умов. Майстри-ювеліри з одного боку продовжували виробництво класичних ювелірних прикрас з сакральним змістом для місцевої громади, з іншого стали запозичувати іноземні сюжети, мотиви та стилістичні рішення для виходу на китайський ринок ювелірних прикрас. Удосконалення інструментів, запозичення нових технік обробки металу також дали поштовх до експериментів з формою та новими матеріалами. Молоді майстри почали поєднувати різні фактури, матеріали та новітні технології в своїх роботах, що було з зацікавленістю прийнято китайською спільнотою. Головною родзинкою стало поєднання класичної вишивки м'яо з ювелірною технікою філіграні, що привело до появи нового стилю ювелірних прикрас (рис. 5).



Рис. 6. «Мова срібла». Автори Монік Вірлін (Moniek Vierling),
Маріт Ван Хеумен (Marite van Heumen).

URL:<https://maritvanheumen.com/The-language-of-silver>

Унікальне ювелірне мистецтво м'яо своєю красою, простими, але елегантними формами привернуло увагу й іноземних ювелірів, які почали досліджувати давні техніки обробки срібла, які були збережені майстрами м'яо, і експериментувати з ними поєднуючи ці техніки з новітніми тенденціями моди. Так, наприклад, голландські дизайнери ювелірних виробів Монік Вірлін (Moniek Vierling) та Маріт Ван Хеумен (Marite van Heumen) об'єдналися з майстрами м'яо, щоб створити колекцію ювелірних виробів високої моди. Завдяки цій міжнародній співпраці майстрам вдалося представити традиційні техніки м'яо в сучасній формі. Разом вони створили колекцію, в якій традиційні елементи, такі як тонка філігрань і контрастні грубі ланцюжки, поєднуються в більш спрощений спосіб. Завдяки цьому краса традиційного стилю м'яо стає більш помітною (рис. 6).

Традиційне ювелірне мистецтво м'яо відзначено ООН як важливе та унікальне культурне надбання яке, на жаль, може бути втрачене в сучасному суспільстві. Попри те, що уряд Китаю проводить необхідні заходи по збереженню унікальних зразків ювелірних прикрас та традиційних технологій обробки металів, майстри-ювеліри стикаються з сучасними викликами обумовленими глобалізацією мистецтва, міграцією молодого покоління, тиском масового виробництва та заміщенням традиційного мистецтва сучасною уніфікованою модою.

XXI ст. стало для ювелірного мистецтва етнічної групи м'яо точкою біфуркації: чи залишиться воно лише фактом минулого або перейде на новий, більш розвинутий рівень. Чи потрібно зберігати класичне смислове навантаження ювелірних прикрас; як поєднати нові технологічні можливості, нові матеріали, нові світові тенденції моди та класичне сакральне ювелірне мистецтво; як мистецтво повинно трансформуватися для вдалого освоєння ринку – саме ці питання постають зараз перед майстрами-ювелірами та дослідниками цього унікального народного мистецтва.

Джерела і література

Jin Dan, Ma Xueliang (ed.). *Butterfly Mother: Miao (Hmong) creation epics from Guizhou, China* (Hackett Classics). – Publishing Company, Inc., 2006

Duda M.B. *Four Centuries of silver: personal adornment in the Qing Dynasty and after*. – New Haven, 2002.

Vang Th.S. *A History of the Hmong: from ancient times to the modern diaspora*. – Lulu.com, 2008.

Zhang Liyu, Chen Luoyu *A Comparative Study Between Chinese and Western Folklore*. – Beijing, 2016.

Xu Chao, Liu Juan *Miao Silver Culture Research, Costume and Culture: Costume*. – 2014.

ДІЯЛЬНІСТЬ МОСКОВСЬКОГО ЮВЕЛІРНОГО ТОВАРИСТВА НА ТЕРЕНАХ УСРР В 20-Х РОКАХ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті розкривається нищівна роль Московського ювелірного товариства на стан українського ювелірного мистецтва у 1920-х роках.

Ключові слова: Московське ювелірне товариство, ювеліризм, Києво-Печерська Лавра.

Московське ювелірне товариство (МЮТ) створено у 1923 р. Основними функціями якого були: «контроль за торгівлею і виробництвом ювелірних виробів, а також при товаристві знаходились бази по закупівлі дорогоцінного каміння, виробів із золота, срібла, годинників та майстерні з реставрації і виготовлення ювелірних виробів» (Постникова-Лосева, Платонова, Ульянова, 1983, с. 139). МЮТ контролював роботу всіх ювелірів «забезпечуючи» їх необхідними матеріалами для виготовлення прикрас та створював умови для продажу дорогоцінностей на ювелірному ринку (Постникова-Лосева, Платонова, Ульянова, 1983, с. 139). Дана організація підпорядковувалася Народному Комісаріату Фінансів СРСР (Постникова-Лосева, 1974, с. 198).

Московське ювелірне товариство (МЮТ) в 1926 р. реорганізовано в ювелірну контору Мосторг, якій підпорядковувалися всі ювелірні підприємства, майстерні, артілі включаючи території УСРР. У 1936 р. на базі Мосторгу було організовано Головне управління торгівлі ювелірними виробами СРСР (Троєпольская, 2005, с. 11). Новостворена установа також діяла на теренах УСРР в таких містах, як: Київ, Харків, Одеса (Постникова-Лосева, Платонова, Ульянова, 1983, с. 139).

Слід зауважити, що дослідниця М. Постникова-Лосева наводить інші дати, відмінні від своєї колеги Н. Троєпольської, які зазначені вище. Вона вважає, що в 1927 р. МЮТ було передано в контору ювелірних виробів Мосторгу, об'єднавши всі ювелірні підприємства, включаючи Харківську. У 1937 р. вона була реорганізована в Головне управління ювелірними виробами (Постникова-Лосева, 1974 с. 198).

За період діяльності Московського ювелірного товариства на всі ювелірні вироби наносили клеймо «МЮТ». Маємо відзначити, що в 1924 р. на прикраси з дорогоцінних металів ставили метричні проби замість золотникових. Вперше на платинові прикраси було впроваджено 950 пробу (Постникова-Лосева, Платонова, Ульянова, 1983, с. 139).

В Центральному державному архіві вищих органів влади та управління України (ЦДАВО України) зберігаються архівні матеріали під грифом «Секретно», які вказують на негативний вплив діяльності МЮТ на українську ювелірну справу. Наприклад, угодою між НКФ СРСР та МЮТ про закупівлю останнього дорогоцінних металів в брухті, злитках, монети старої чеканки та ін. для потреб валютного

Управління НКФ СРСР, зобов'язали агентуру МЮТ-а сприймати як українську організацію, надавати їй допомогу та сприяти у вирішенні будь-яких питань (Матеріали Народного комісаріату фінансів, арк. 89), а саме з перевезенням та зберіганням цінностей (Матеріали Народного комісаріату фінансів, арк. 92). Дана інформація була розіслана по всім Губфінвідділам для виконання (Матеріали Народного комісаріату фінансів, арк. 89). Секретні розпорядження так звані «важливого державного значення» для купівлі дорогоцінних металів на землях УСРР Московським ювелірним товариством, підлягали обов'язковому виконанню всіма українськими структурами, особливо Управлінням Південної залізничної дороги (Матеріали Народного комісаріату фінансів, арк. 92).

Валютне управління НКФ УСРР 6 червня 1925 р. звернулося до начальника станції Харківської Південної залізничної дороги з проханням надати заступнику районного агента «МЮТ» В.Б. Гозу «вагон-теплушку» (звичайний товарний вагон), що спеціально пристосований для перевезення різних вантажів (в даному випадку це дорогоцінності, створені майстрами-ювелірами) із станції Харків до станції Москва. Домовленості про оплату перевезення вантажу були виконанні після остаточного їхнього місця призначення (Матеріали Народного комісаріату фінансів, арк. 309). Вантаж «особливої важливості» повинен був бути під охороною трьох фельд'єгерів (кур'єрів для доставки та перевезення таємних вантажів: (Словник української мови, 1979) та агентів МЮТ. Вагон був підкріплений до поштового поїзда на Москву у вівторок 09.06.1925 р. Цінності під час перевезення не підлягали розкриттю та контролю також надавалось безпечне місце для розгрузки вагону (Матеріали Народного комісаріату фінансів, арк. 309).

Слід відзначити, що Києво-Печерська Лавра постраждала від діяльності МЮТ та радянської влади, оскільки є однією із «скарбниць» української культурної спадщини. Про вилучення творів ювелірного мистецтва, основу якого складали релігійні предмети з Києво-Печерської Лаври свідчать архівні матеріали ЦДАВО України, де зазначалось «направити представників МЮТ для переговорів про реалізацію знайдених цінностей» (Матеріали Народного комісаріату фінансів, арк. 156).

З повідомлення Сумському Окрфінвідділу за 20.05.1925 р. можемо відзначити, що «агенти та суб'агенти МЮТ-а повинні придбати патенти на особисті промислові заняття 2-го розряду. По вимогам фінінспектури ці агенти, а також суб'агенти мусять показати посвідчення тої установи, від якої вони уповноважені скупляти золото, платину й інше, та ДПУ на свою роботу» (Матеріали Народного комісаріату фінансів, арк. 283).

До НКФ УСРР Валютного управління м. Харків був надісланий запит Полтавським губфінвідділом, де йшлося про сплату податків агентури МЮТ-а на основі угоди між НКФ УСРР та МЮТ-ом (Матеріали Народного комісаріату фінансів, арк. 140). Агентура Московського ювелірного товариства на теренах УСРР підлягала оподаткуванню державним податком, це свідчить відповідь НКФ УСРР м.Харкова

(Валютне Правління) Полтавському губфінвідділу на запит № 216/с від 24.12.1924р. (Матеріали Народного комісаріату фінансів, арк. 141).

Основна мета діяльності МЮТ-у в УСРР залишити українців без сировини, тобто таким чином створити штучно дефіцит дорогоцінного металу та каміння для того, щоб ювеліри не мали змоги працювати. Вивозились і ювелірні вироби які відносились до творів культурної спадщини українського народу, без права дізнатися нащадкам імена ювелірів які жили та працювали в даний період на українських теренах.

Отже, можна зробити наступні висновки. Московське ювелірне товариство – це організація, яка займалася скупкою дорогоцінних металів в УСРР в 20-х рр. ХХ ст. на нерівноцінних умовах під патронажем НКФ УСРР, що, в свою чергу, підпорядковувались московському уряду. Українські структури були зобов'язані сприяти у вирішенні будь-яких питань, які виникали у агентури МЮТ-а.

В 20-х рр. ХХ ст. МЮТ залишив неабиякий негативний відбиток в історії української ювелірної справи, скуплені за безцінь дорогоцінні метали та вилучені коштовні предмети які відносяться до культурної спадщини України відправляли вагонами до столиці СРСР.

Радянська влада завдала неабиякої шкоди ювелірам, трактуючи ювелірство у сенсі буржуазної культури, що аж ніяк не сприяло розвитку українського ювелірства.

Джерела і література

Матеріали Народного комісаріату фінансів УРСР. Листування з центральними установами СРСР і УРСР про порядок скупки у населення банкового розмінного срібла царської чеканки, платини і металів платинової групи, реалізацію селянської позики. Доповідь відділу нагляду Наркомфіну УРСР про діяльність Московського відділу Українбанку. – Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. Ф. 30. Оп. 1. Спр. 2039. 361 арк.

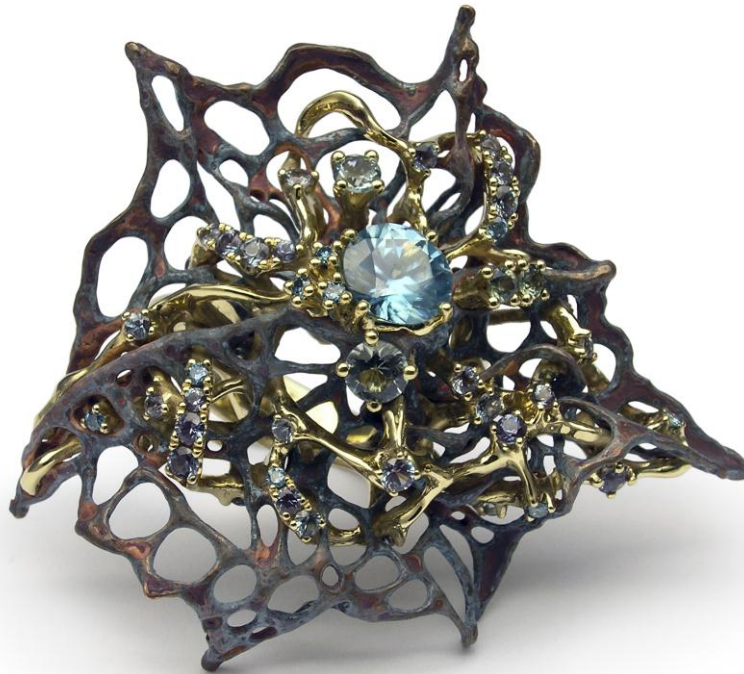
Постникова-Лосева М.М., Платонова Н.Г., Ульянова Б.Л. Золотое и серебряное дело XV–XX вв. [Территория СССР]. – Москва: Наука, 1983.

Постникова-Лосева М.М. Русское ювелирное искусство его центры и мастера XVI–XIX вв. – Москва: Наука, 1974.

Словник української мови: в 11 томах. – Том 10. – Київ, 1979.

Тропольская Н.Г. Клейма на изделиях из драгоценных металлов 1917–2000 гг. (СССР – РОССИЯ). Справочник. – Москва, 2005.

***ЮВЕЛІРНЕ МИСТЕЦТВО
СЬОГОДЕННЯ***



ВТІЛЕННЯ РОСЛИННИХ ФОРМ У ЮВЕЛІРНОМУ МИСТЕЦТВІ

Рослинні елементи є одним із найпоширеніших видів декору ювелірних виробів. Пройшовши тисячолітню еволюцію, вони набули стилізованих форм та навпаки, натуралістично досконалих образів; демонструючи як узагальнене бачення рослин, так і втілення конкретних, пізнаваних представників флори. Сучасні ювелірні прикраси дають можливість визначити низку основних тенденцій використання рослинних елементів. Зокрема, можна виділити тенденцію натуралістичних флористичних прикрас, до яких відносяться вироби, що виготовлені з ідеально деталізованими рослинними елементами. У виробах цієї тенденції можна легко ідентифікувати запропоновані рослини. Використовуються метали та мінерали, іноді вони компонуються у масштабні композиції, що складаються з великої кількості деталей. Друга поширена тенденція – поєднання натуралістичних та стилізованих елементів. Ця тенденція втілює ідею синтезу природи та цивілізації; а деякі вироби можна потрактувати, як поєднання матеріальних та духовних сутностей. Третя тенденція втілює стилізоване бачення флористичних мотивів. Деталі, які представляють характерні рослинні елементи, є упізнаваними завдяки силуетам, фактурам та вже звичним орнаментам. Власне, традиційна орнаментика вже давно адаптувала образи найвідоміших рослин світу і нині являє собою величезну скарбницю натхнення як для митців-ювелірів, так і для всіх представників декоративно-ужиткового мистецтва загалом. Саме до цієї третьої тенденції і звертається дане дослідження, у якості прикладів наводяться вироби відомого українського ювеліра Андрія Комарова.

Ключові слова: ювелірне мистецтво, прикраси, флора, рослини, силуети, стилізація, камені, метали.

Одним із найзатребуваніших сюжетів у ювелірному мистецтві всіх історичних епох було зображення рослинних мотивів. Стилізовані та реалістичні, виготовлені виключно з металів або із використанням каменів, рослинні форми втілювали образи конкретних впізнаваних рослин або ж узагальнені силуети, що стимулювали уяву глядачів до пошуку аналогій. Варто зазначити, що залучення рослинних мотивів до ювелірного мистецтва виникло на підґрунті використання прикрас із справжніми рослинами. Від найдавніших часів і до сьогодення існують традиції виготовлення певних типів прикрас із рослин, найчастіше – з квітів. В епоху становлення первісних цивілізацій та формування прадавніх ювелірних традицій саме прагнення увіковічити швидкоплинну красу квітів, листя та плодів привело до виникнення флористичного напрямку. Зазнаючи притоку нових технічних й виражальних засобів, еволюціонуючи та наповнюючись новітніми образами, синтезуючи традиції різних епох й народів, цей напрям постає перед нами у надзвичайно багатому і різноманітному вигляді. Безліч прийомів, засобів й концепцій роблять його, здавалося б, дуже роздробленим й позбавленим єдиного ідентифікуючого ядра. Проте саме флористичні мотиви є тим

самим спільним елементом, який поєднує настільки відмінні тенденції та принципи подачі. Рослинні форми стають настільки різноманітними, що навіть у творчості окремих ювелірів простежується чимало принципів передачі рослинних елементів.

Пропоную розглянути втілення рослинних форм у творчості видатного українського ювеліра Андрія Комарова – випускника факультету декоративно-прикладного мистецтва Львівської національної академії мистецтв. Наразі ювелір проживає і працює в Одесі. Його теперішня творчість позбавлена академічних штампів: вона демонструє живе, органічне осмислення природного світу, в якому гармонійно переплітаються структури каменів та лінії каменів (Триколенко, 2018, с. 264). Він часто звертається до необроблених або частково оброблених форм мінералів, створюючи унікальні прикраси, що втілюють ідею непорушності краси природи.



Рис. 1. Крупний перстень із вісмутом

Митець працює у різних напрямках, проте найкраще його творчий почерк виявляється у прикрасах із необробленими, або частково обробленими мінералами. Для загальних художніх концепцій та для виготовлення оправ зокрема він часто обирає саме флористичні мотиви. Тут він звертається до відомого художнього прийому – підбір оправ до конкретної вставки. У даному випадку матеріал диктує ескіз майбутньої прикраси, а не навпаки. Слід зазначити, що саме увага до форми й фактури необроблених мінералів та прагнення підкреслити їх природну красу із мінімальним втручанням стали одним із найпопулярніших трендів початку XXI століття. Однією з форм вираження екологізації є використання у мистецтві природних елементів: у музиці – звуків; у скульптурі – необроблених шматків каменю та деревини; в ювелірному мистецтві – необроблених мінералів, таких як камені, самородки, мушлі, перлини неправильних форм та інші (Триколенко, 2021, с. 47).

Андрій Комаров уважно споглядає обраний матеріал, «прислухається» до нього, розробляючи композицію майбутньої прикраси. Його вироби із використанням

рослинних форм, що загалом відносяться до тенденції узагальнення рослинних елементів, можна в свою чергу умовно розділити на три групи за принципом концептуальної подачі:

1. Прикраси із мінералами, оправы яких виготовлені із використанням в'юнких ліаноподібних елементів, які візуально асоціюються із рослинними елементами.

2. Прикраси із мінералами, в оправы яких використані реалістичні упізнаванні рослинні деталі або форми, такі як листя, квіти, силуети дерев, тощо.

3. Прикраси у вигляді квітів, у яких вставки мінералів виступають у ролі допоміжного елемента композиції.



Рис. 2. Серезки із вісмутом у срібній оправі

Розпочнемо огляд робіт, віднесених до першої групи, із крупного перстня з кристалом вісмуту (рис. 1). Варто зазначити, що митець часто використовує вісмут у своїх роботах. Вісмут, або бісмут – тривалентний метал, забарвлення якого зумовлене плівкою оксиду (Мала гірнича енциклопедія, 2004). Естетична особливість цього матеріалу полягає у його пірамідальній структурі та сяючому хамелеоноподібному забарвленні. Силует вставки асоціюється зі складною архітектурою, а забарвлення нагадує сучасні склоблоки, популярні у мегаполісах. Вдаючись до філософських міркувань, можна порівняти цей перстень із загубленим в нетрях містом, яке поглинає природа. Власне, тут можна простежити взаємовпливи між природою й цивілізацією: відступаючи під натиском людства, природа все одно колись повертає свою територію, поглинаючи все на своєму шляху. В'юнкі лінії срібної оправы охоплюють кристал, виконуючи водночас функціональну та естетичну роль. Митець надав деталям оправы грубувату, нерівну поверхню, таким чином наблизивши їх до образів реальних коренів або ліан. Додатково срібні поверхні частково зачорнені, тим самим підкреслені глибини та перепади об'ємів.

Аналогічного принципу ювелір дотримався у виготовленні пари сережок із кристалами вісмуту (рис. 2). Тут він додав фактури срібним лініям оправи, вкривши їх мініатюрними чеканними вибоїнами, які роблять їх подібними до підводних стебел жовтого латаття. У верхній частині розміщено кріплення, на щитках яких виконані стилізовані бутони на довгих вигнутих стеблах, які можна часто спостерігати над поверхнею води.



Рис. 3. Сережки із шерлом у срібній оправі

Ліаноподібні, або ж плющоподібні срібні оправы охоплюють чорні кристали шерлу в наступних запропонованих до розгляду сережках (Рис. 3). Проте тут вони розміщені за кристалами, утримуючи їх лише з одної сторони. Зверху шерлові призми утримують цільні металеві оправы без додаткових декоративних елементів. Ця пара сережок демонструє композиційне значення елементів оправы: срібні в'юнкі лінії контрастують із чорними кристалами тонально і масштабно. Витончені стебла сформували складний візерунок, на тлі якого крупна вставка здається цільною та монолітною. Срібні кріплення за формою нагадують листки, проте також складаються із переплетіння тоненьких дротиків. Слід наголосити на тому, що використання необроблених призмоподібних кристалів у ювелірному мистецтві набуло поширення саме на початку ХХІ століття, до цього часу зустрічалися лише поодинокі зразки схожих виробів. Це можна пояснити як загальним прагненням до обробки мінералів, так і порівняною складністю в розробці оправ. Втім, сучасні майстри-ювеліри часто звертаються саме до каменів такої форми, створюючи унікальні та неповторні вироби.



Рис. 4. Комплект із турмаліном та рубіном у сріблі із золотом

Розглядаючи комплект із турмаліном та рубіном у срібній із золотом оправі (рис. 4), ми бачимо яскравий приклад виробів, умовно віднесених до другої групи – прикраси із мінералами, в оправах яких використані реалістичні упізнаванні рослинні деталі або форми, такі як листя, квіти, силуети дерев, тощо. Комплект складається з пари сережок-каф та перстня. Крупні напівпрозорі кристали турмаліну мають різні розміри, форми та відтінок. Оправи втілено у вигляді синтетичного поєднання відразу двох рослинних силуетів: вже традиційного орнаментального мотиву «турецький огірок» та мініатюрних листків конюшини. Власне, весь силует сережки, якщо поглянути на неї фронтально, нагадує кущик конюшини: крупні розкриті квіти серед розмаїття дрібних листочків знизу та витончені стебла із нерозкритими бутонами згори. Колористичне рішення виробів також асоціюється із конюшиною – насичений колір турмаліну та крихітних рубінів нагадує колір червоної конюшини, а срібні із золотистими вкрапленнями оправы – світло-зелене листя, яке не контрастує з квітами а доповнює їх. Листки виконані у техніці філігрань, тим самим підкреслена їх фактурність та подібність до природніх прожилок. Таким чином, автор поєднав два пізнаванних рослинних силуети, доповнивши візуальне сприйняття лінійних рисунків ще й кольоровими асоціаціями. Перстень має спрощену форму – крупний кристал турмаліну з двох боків охоплюють листки конюшини, а ще з двох – в’юнкі срібні стебла. Його можна трактувати як особливо крупну квітку, що рветься до сонця з-поміж листя.



Рис. 5. Серезки із кобальт доломітом (Конго)

Пара серезок із кобальт доломітом (рис. 5) нагадують казкові лісові квіти. Рідкісний та унікальний мінерал – насичено-червоний доломіт, що добувають на території Конго (Електронний ресурс: http://geo.web.ru/druza/m-dolomit_0.htm), переливається сотнями крихітних кристаликів, що вкривають його поверхню. За формою вставки наближені до трикутника, спрямованого кутом до «коріння». Тому можна провести певну візуальну асоціацію з лісовими лілеями, оскільки і силуети кристалів, і витончені лінії оправ нагадують кущики диких лісових лілей. Вдаючись до філософських міркувань, можна сказати, що у даних виробках екологізація підкреслюється синтезом кількох складових – необробленого мінералу та образу дикої, не окультуреної лісової квітки. Оправу виготовлено у техніці філігрань, зі сторони «коріння» вставку охоплюють видовжені сріблясті листки; вздовж всього виробу простягаються золоті стебла, а «верхівку» квітки прикрашено численними в'юнкими стеблами із зерням на завершенні. Втім, композиція лілеї перевернута – «коріння» кріпиться до кріплення, а «квітка» із золотими та срібними «тичинками» звисає донизу. Втім, така особливість художньої подачі може розглядатися, як прагнення передати асоціативний, позафізичний образ, який може існувати окремо від сталих уявлень про положення об'єктів у просторі. Образ лілеї був дуже популярним у ювелірному мистецтві ар нуво наряду з іншими лісовими квітами, такими, як конвалії, кали, чемерник, проліски. Популярність лісових квітів, не затребуваних в ювелірному мистецтві попередніх епох, була викликана, по-перше, пошуком нових форм; по-друге – відродженням традиційної орнаментики давнього

світу: Давнього Єгипту, Крито-Мікенського царства, кельтських й скандинавських орнаментів, середньовічних символів. Таким чином утворився своєрідний змістовний парадокс – для оновлення виражальних засобів звернулися до прадавніх історичних зразків. На межі XIX – XX століття Західну Європу наповнюють далекосхідні експонати й сувеніри, внаслідок чого утворюється унікальне еkleктичне поєднання історичних мотивів кошичок цивілізації давнього світу, варварської півночі, далекого сходу та неоготики. На цьому підґрунті виникають принципово нові художні рішення, які залишаються затребуваними для митців сьогодення.



Рис. 6. Серезки з амонітами у срібній оправі

Подібним чином виконані серезки з амонітами у срібній оправі (рис. 6). Такі ж силуети листків, утім, викликають принципово інші візуальні асоціації. Амонітова вставка має тваринне походження, силует моллюску відразу ж асоціюється з підводним світом. Листя та стебла, що огортають верхні частини серезок, подібні до морських водоростей, які стали домівкою для якоїсь підводної істоти. Композиція оправы умовно розділена на дві частини: верхня виготовлена у вигляді листя і максимально деталізована, нижня просто охоплює контури вставки, не перекриваючи її. Коричневий колір моллюска ефектно відтінений сріблом оправы, а деталізація листків підтримується природніми малюнками сегментів амоніту.

Для крупного кулона з агатом обраний інший художній хід: тут формується цілий пейзаж, в якому на передньому плані у техніці філігрань деталізовано пророблено

пальму (рис. 7). За нею височить ще одна, яка читається лише силуетно, танучи таким чином у перспективі. Колір самого каменю містить численні відтінки коричневого, золотистого, сірого. Димчата середина асоціюється з високою вологістю джунглів, які потопають у вечірньому тумані. Оправа, яка огортає безпосередньо периметр каменю, має фактуру поверхні пальми. пейзаж ніби виривається за межі мінералу, він огортає його і зсередини, і ззовні. Митець використовує всі властивості мінералу – у тих місцях, де він частково прозорий, внутрішня частина оправы оздоблена невеличкими силуетами пальм. Просвічуючись, вони посилюють ілюзію глибини лісу. Андрій Комаров не вперше звертається до такого принципу подачі пейзажу. Зокрема, в його ранній роботі – підвісці «Завіса» – особливістю художнього рішення є насиченість структурними елементами внутрішньої сторони оправы, в той же час зовнішня обмежена лише кількома витими зажимами, які за формою та структурою нагадують листочки плюща. Напівпрозора площина каменю частково приховує лінії срібла, частково просвічується, утворюючи таким чином тінювий силуетний малюнок (Триколенко, 2016, с. 27).



Рис. 7. Кулон з агатом у срібній оправі

До третьої виділеної групи належать прикраси у вигляді стилізованих або реалістичних квітів, у яких металеві оправы є основою композиції, а мінерали вставок виконують роль концентруючих, або просто декоративних елементів.

Перстень із перлиною у срібній оправі (рис. 8) втілює образ невеликої троянди, середину якої оздоблено крупною перлиною. Пелюстки мають узагальнену форму, не натуралістично, але пізнавано передають справжні трояндові пелюстки. Митець поєднав листове срібло зі срібним дротом, отримавши потрібну концепцію. Велика

біла перлина правильної форми відразу ж привертає до себе увагу, втім, саме форма оправи робить силует наближеним до троянди. Подібні композиції пернів також часто зустрічалися в добу модерну, саме тоді подібна форма оправ набуває великого поширення внаслідок захоплення квітковою тематикою.



Рис. 8. Перстень із перлиною у срібній оправі

Перстень із срібною квіткою (рис. 9) має чітку симетричну будову. Його виготовлено у формі стилізованої квітки, яка має три крупних пелюстки і три дрібних. Гранатова середина виступає яскравим акцентом, довкола якого, неначе в танку, кружляють витончені ажурні пелюстки. На відміну від попереднього прикладу, тут немає хаотичних ліній та природньої асиметрії. Цю квітку можна назвати окультуреною, цивілізованою. Втім, умовність подачі не дає можливості точно її ідентифікувати. Це може бути різновид лілей, тюльпанів, цвіт гранату... Автор залишає безмежний простір для роздумів, обмежуючи увагу глядача лише формою квітки.



Рис. 9. Перстень із срібною квіткою

Принципово іншого рішення митець дотримується у срібному персні із квітами (рис. 10). Тут немає крупної центральної вставки, функцію концентруючого елемента виконує квітка, трохи крупніша за інші та знаходиться в центрі виробу; а довкола у певній симетричній послідовності викладено багато подібних квіток меншого розміру. Цей виріб певним чином нагадує бутоньєрки другої половини ХІХ століття, які виготовляли подібним чином. Квіти розміщені на щитку персня плоско, без яскраво виражених скульптурних об'ємів. Натомість ювелір використовує графічний прийом – підкреслення світлотіні тональними засобами. Крихітні срібні квітки зачорнені, окремі частини яскраво відполіровані. Таким чином посилено об'єм кожної окремої квітки зокрема та всього «букету» загалом.



Рис. 10. Срібний перстень з квітами

Розглянувши наведені приклади, можна констатувати значущість силуетів та візуальних асоціацій. Вироби Андрія Комарова втілюють різноманітні образи, митець залучає принципово відмінні художні прийоми передачі рослинних форм. Втім, вони відразу стають пізнаваними, асоціюються з певною рослиною або частиною рослини. Флористичні мотиви у творчості митця займають важливе місце, при цьому він уникає штампів, знаходячи власні візуальні засоби. Використання необроблених мінералів посилює зв'язок елементів світобудови, утілює концепцію екологічності та підпорядкованості ідей формам матеріалів.

Творчість Андрія Комарова є надзвичайно цікавим полем для мистецтвознавчих досліджень, оскільки митець постійно звертається до різних прийомів і використовує різноманітні художні засоби.

Джерела і література

Електронний ресурс: http://geo.web.ru/druza/m-dolomit_0.htm

Мала гірнича енциклопедія : у 3 т. / за ред. В.С. Білецького. – Донецьк: Донбас, 2004. – Т. 1: А – К. – 640 с.

Триколенко С. Використання мінералів природних форм в ювелірних виробках Андрія Комарова // Коштовне та декоративне каміння. – 2016. – № 1. – С. 24–27.

Триколенко С.Т. 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, 27 квітня 2017 р. – Київ, 2018. – С. 264–266.

Триколенко С. Природні форми мінералів у ювелірних виробках майстерні «Воображаріумм» // Український мистецтвознавчий дискурс – Київ, 2021. – С. 46–51.

ЮВЕЛІРНА ТВОРЧИСТЬ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ СВІТОГЛЯДУ: ЗА МАТЕРІАЛАМИ ВИСТАВКИ «СТАНІСЛАВ ДРОКІН – ДНК АВТОРА

В статті досліджено творчий шлях харківського художника-ювеліра, дизайнера, організатора мистецьких проєктів, переможця міжнародних конкурсів Станіслава Анатолійовича Дрокіна. В науковий обіг вводяться ювелірні твори художника з колекції Скарбниці НМІУ, експонати виставки «Станіслав Дрокін – ДНК автора», твори-переможці міжнародних виставок.

Ключові слова: ювелірне мистецтво України, історія ювелірного мистецтва, Скарбниця НМІУ, музейна колекція, контемпорарі арт, виставка «Станіслав Дрокін – ДНК автора».

В колекцію «Ювелірне мистецтво другої половини ХХ – початку ХХІ століття» Скарбниці Національного музею історії України в серпні 2021 р. було передано в дар від автора С.А. Дрокіна чотири ювелірні твори, виконані в техніці гібридного лиття (загальна оціночна вартість понад 50.000 грн.):



Рис. 1. Titargium каблучка ІН: 0026.

- каблучка «Titargium каблучка ІН: 0026» (оксидований титан, срібло), 2020 р. (рис. 1);
- каблучка «Titargium каблучка ІН: 0043» (оксидований титан, срібло, спесартини, шпінель), 2020 р.;
- каблучка «Titargium каблучка ІН: 0044» (оксидований титан, срібло, турмаліни), 2020 р.;

- каблучка «Titargium каблучка ІН: 0051» (оксидований титан, срібло), 2021 р.

Твори були передані після проведеної персональної виставки «Станіслав Дрокін – ДНК автора», яка пройшла в Скарбниці Національного музею історії України³⁹ з 1 червня по 1 серпня 2021 р. Виставка стала результатом дослідження творчості художника-ювеліра.

Творчість Станіслава Дрокіна досліджували В. Індутний (Індутний, 1998, с. 18-19), Р. Шмагало (Шмагало, 2015, с. 156, 161, 177, 215), про його творчість писали як в українських виданнях, присвячених ювелірному мистецтву (Ювелірне мистецтво України, 2001; Ювелірне мистецтво України, 2013), так і в виданнях Сполучених Штатів Америки (Saul Bell, 2020), Франції (Black Opal, 2019, р.164), Італії (Artistar Jewels, 2019, р. 121, 126-127), Китаю (Reconstruction of Tradition, 2018, р. 182-183) тощо. Під час дослідження творчості С. Дрокіна автором було проведено інтерв'ю (Інтерв'ю з С.А. Дрокіним, 2021).



Рис. 2. Станіслав Анатолійович Дрокін.

У коментарі до виставки С.А. Дрокіна доктор геолого-мінералогічних наук В.В. Індутний зазначив: «Виставка, присвячена творчості художника-ювеліра Станіслава Дрокіна – це демонстрація історії розвитку світобачення людини в сучасному світі». (Станіслав Дрокін, 2021, с. 12). Насправді змістовна творчість – це

³⁹ До 01.09.2021 Скарбниця НМІУ – Музей історичних коштовностей України.

матеріалізований світогляд, який складається протягом життя митця. Персональні риси характеру, референтні особистості, історичні події та життєвий досвід – це та тканина, на фоні якої формується світогляд. Аналіз складових світогляду дає можливість краще зрозуміти зміст творчості.

Станіслав Анатолійович Дрокін (рис. 2) – відомий український художник-ювелір, дизайнер, член Національної спілки художників України, Спілки дизайнерів України, учасник і організатор численних виставок та мистецьких проєктів в Україні, переможець міжнародних ювелірних конкурсів: Saul Bell Design Award 2020 (Альбукерке, США), Artistar Jewels 2018 (Мілан, Італія), Solidscape 2014 Baselworld (Базель, Швейцарія), Centurion Emerging Designer Awards 2014 (Скоттсдейл, США), International Pearl Design Contest 2013–2014 (Провіденс, США).

Станіслав Дрокін народився 21 вересня 1968 р. у Харкові в родині Анети Василівни Дрокіної (в дівочтві Плешкан) та Анатолія Дмитровича Дрокіна.

Вихователька дитячого садку Анета Василівна, народжена в травні 1942 р. в Миколаєві, провела дитинство в Румунії. Про цю країну вона розповідала синові, вчила з ним слова мови, яку вивчила раніше, ніж рідну, вивчала зі Станіславом румунські дитячі вірші. Хлопець з дитинства мріяв відвідати країну дитинства своєї матері, і в 2015 р. Станіславу вдалося відвідати місто Галац, знайти дім, де жила мама, церкву, де її хрестили.

Батьківський рід Дрокіних походить із села Руські Тишки Харківської області. Анатолій Дмитрович працював слюсарем-інструментальником на заводі «Радіодеталь» в Харкові. Батьківським хобі було розведення акваріумних рибок. У вихідні він часто брав з собою сина на пташиний ринок, де Станіслав ладен був годинами спостерігати за красою і різноманіттям акваріумних рибок.

В 12 років Станіслав почав займатися дзюдо: «В нашу школу прийшов тренер Валерій Янковський, відібрав дітей для секції. Так я почав займатися дзюдо в спорткомплексі «Динамо», куди їздив через усе місто, ідучи пішки через центральний парк ім.Горького» (Інтерв'ю з С.А. Дрокіним, 2021, арк. 5). Заняття дзюдо, а пізніше східними единоборствами, стали приводом для цікавості до східної філософії, даосизму.

Мальовнича українська природа, гуртки, що сформували навички роботи з різними матеріалами, книги, які давали поживу фантазії хлопця – це те, на чому ріс Станіслав.

Вплинуло на становлення особистості майбутнього ювеліра і рідне місто. Харків можна вважати зразком української мультикультурності, урбанізму, новаторства. Атмосфера міста наклала відбиток на майбутнього художника, сформувала характер людини, яка реалізує себе в творчості, експериментує, не бажає бути «як усі».

Після восьмого класу школи⁴⁰ Станіслав подав документи в ПТУ, бо мав плани опанувати професію автослюсаря. До цього юнак вирішив пару місяців попрацювати

⁴⁰ С. Дрокін навчався в школі № 31 у м. Харків.

з батьком на заводі «Радіодеталь». На заводі в інструментальному цеху № 20 була невелика граверна ділянка. Там працювало лише 5 граверів. Метою граверів було виготовлення кліше для маркування – це були латунні цифри і знаки, вирізані вручну штихелями. У Станіслава виникло велике бажання залишитися в цій бригаді й працювати гравером⁴¹.

Керував бригадою Віктор Ілліч Вергазов. Оскільки робота гравера належала до групи шкідливих професій, то офіційно можна було працювати лише з 18 років. Та це не зупинило наполегливого 15-річного юнака: офіційно він був зарахований учнем слюсаря-інструментальника, водночас опановував граверну справу.

З 1983 по 1986 рр. в інструментальному цеху Станіслав проходив курси підвищення кваліфікації з обробки металів і отримав 2 розряд слюсаря та 3 розряд гравера. Віктор Ілліч був першим вчителем Станіслава, знайомив юнака зі складною технікою гравірування.

До граверів зверталися не лише з приводу виготовлення кліше, а й з неофіційними замовленнями на створення металевих елементів ювілейних тек, медалей.

В СРСР авторське виготовлення прикрас із коштовних матеріалів було під суворою заборонаю (Удовиченко, 2022, с. 193). Одного разу Станіслав помітив, що слюсар Рем Михайлович Машталов, який працював поруч з батьком, щось крадькома виготовляє. Юнак побачив, що майстер полірує срібну каблучку з жовтим напівпрозорим бурштином. Тоді у нього вперше з'явилося бажання самому створити прикрасу. Станіслав і надалі помічав, як інколи колеги потай виготовляли золоті та срібні хрестики, каблучки, срібні ювілейні медалі.

Згодом гравер Олександр Сергійович Супруненко (1949 р.н.) ознайомив допитливого юнака з основами ювелірної справи. Примітивні технології, відсутність інструментів та постійна загроза покарання за ювелірну творчість – це ті реалії, в які були занурені тогочасні ювеліри.

Наприклад, для виготовлення невеликого хрестика ювеліру потрібні були: фефка (трубка із зігнутим кінцем), сухий спирт, підставка, коробочка з танталу, бура, борна кислота, великий плоский напилек. Для плавки ювелір дув у трубку через полум'я сухого спирту на метал. Коли метал плавився, його швидко накривали напилком. Після цього метал розклепували на ковадлі, запилювали площини напилком і наждачним папером. На площині по контуру хрестика свердлили отвори, зубильцем перерубували перемички, надфілями вирівнювали краї. Окремо виготовляли ромб з закругленими краями, згинали його навпіл і саморобним припоєм приєднували до хрестика, щоб отримати вушко для підвішування (Інтерв'ю з С.А. Дрокіним, 2021, арк. 8).

Крім вдосконалення технічної майстерності в той період, Станіслав збирав літературу з мистецтва, з граверної та ювелірної справи. Гостро стояла проблема

⁴¹ Станіслав продовжив навчання у вечірній школі № 36 у м. Харків.

матеріалів. Допомогало вирішенню звалище на території заводу, де серед мотлоху можна було знайти радіодеталі, плати з вмонтованими срібними елементами.

Після повернення з армії Станіслав продовжив працювати на заводі «Радіодеталь». В 1990 р. він отримав 4-й, а в 1991 – 5-й розряд гравера. Зарплата граверів на заводі складала в той час 350–400 рублів. Але з початком державних перетворень почалися проблеми з виплатою зарплати, тому Станіслав звільнився та вирішив цілком присвятити себе ювелірному мистецтву.

В 1990 р. Станіслав одружився з Людмилою. Ця подія вплинула на все подальше життя: дружина стала і музою, і критиком, і надійним партнером. Людмила Дрокіна – директор приватного підприємства «С.Д.», створеного в 1994 р.

Після звільнення з заводу «Радіодеталь» Станіслав працював модельєром на підприємстві «Антіон», де виготовляв майстер-моделі для гумових прес-форм за ескізами художника. Підприємство спеціалізувалося на виготовленні нейзильберових прикрас з мідними вставками, покритими художньою емаллю.

Емалі варили з фритти⁴² з додаванням оксидів металів. Дрібними шматочками емаль різних кольорів наносили на овальну чи круглу випуклу мідну пластину й нагрівали в невеликій саморобній печі до моменту, коли емаль починала плавитися. Потім ніхромовою дротинкою із загнутим кінцем особливим рухом руки розмішували фарби так, що виходив унікальний малюнок на поверхні емалевої вставки. Інжектор для введення воску в форму використовували саморобний, як і сам віск. Взагалі майже все виготовлялося власноруч (Інтерв'ю з С.А. Дрокіним, 2021, арк. 10).

Разом зі Станіславом Дрокіним на підприємстві «Антіон» працювали в той час: директор Віталій Павлович Ваганов, заступник директора Олександр Есперович Діесперов, художник-модельєр Тетяна Вадимівна Каплунова, емальєр Віталій Леонідович Ерасов, а також Володимир Петрович Руснак, Сергій Марушко, Олександр Петрович Павеличенко та інші.

Робота на ювелірному підприємстві давала матеріали для осмислення, зокрема і для власних знахідок в пізніші часи: «Там я побачив, як вушко сережки з ніхромової дротинки вставлялося у восковку із розклепанним кінцем, потім все разом формувалося для лиття. В результаті відлита нейзильберова сережка і дротяне вушко були з'єднані без пайки і зварювання литтєвим замком. Пізніше, коли досліджував інформацію про давньоіндійський метод Ganga-Jumna, я згадав про це, як про перший приклад біметалевого лиття, який я побачив» (Інтерв'ю з С.А. Дрокіним, 2021, арк. 11).

В ті ж часи подібну продукцію в Харкові створювали в кооперативі «Искатель», де ювеліром-модельєром працював Валерій Олексійович Хартов (1945 р.н.). У Станіслава склалися дружні стосунки зі старшим колегою. Валерій Олексійович жив

⁴² Фритта – багатий кремнеземом скляний склад, обпалений на малому вогні до спікання.

неподалік, ділився як професійним, так і життєвим досвідом. На території Харківського ювелірного заводу встановлено символічний пам'ятник ювеліру. Колеги по цеху вважають, що прообразом для пам'ятника стала постать саме В.О. Хартова.

На початку 1990-х рр. Станіслав створив свою першу авторську прикрасу. Це була латунна ажурна каблучка з монограмою ДС на ебонітовій гравірованій вставці: «Каблучку я створив цілком вручну, висвердлив і прорізає отвори, вигравірував симетричний об'ємний рослинний орнамент в класичному стилі. Аналогічно була виготовлена накладка у вигляді ажурної монограми» (Інтерв'ю з С.А. Дрокіним, 2021, арк. 11). Ця каблучка брала участь у виставці майстрів народної творчості в Будинку народної творчості по вул. Пушкінській, 62, м. Харкова.

Початок 1990-х років для Станіслава Дрокіна був складним, але яскравим періодом, сповненим і творчістю, і навчанням, і виживанням. Бувало, ювеліру доводилося стояти біля входу до санаторію в Гурзуфі і продавати прикраси, бо на «Антіоні», як і на багатьох підприємствах того часу, зі співробітниками розраховувалися не тільки грошима, а й продукцією.

В 1992 р. Станіслав Дрокін почав власну підприємницьку діяльність, а невдовзі отримав дозвіл на роботу з коштовними металами.

В той період у Станіслава викликала захоплення ювелірна класика, твори в стилі Фаберже: «В кінці 1992 – на початку 1993 я виготовив золоту каблучку зі секретом. Це був кошик з ажурною кришкою на шарнірі, з білими вставками і центральним кабощоном зеленого нефриту овальної форми в глухій оправі. Всередині каблучки була каменя на перламутрі з жіночим образом в золотій оправі та гравірованим об'ємним написом «Краса врятує світ» (Інтерв'ю з С.А. Дрокіним, 2021, арк. 12).

В 1993 р. разом з Олександром Тимошенком, сином Віктора Тимошенка, з яким Станіслав працював на заводі «Радіодеталь», організували першу ливарну дільницю. Все обладнання (тиглі, печі тощо) робили власноруч. Мельхіор та інші матеріали купували на заводах.

Оскільки в той час Станіслава більше приваблювало створення прикрас із коштовних матеріалів, то виготовлення прикрас із нейзильберу згодом прийшлося залишити. Але цей період залишив по собі дружні зв'язки з фахівцями ювелірної справи та каменерізами. В 1993 р., намагаючись налагодити збут прикрас із нейзильберу на Вінниччині, Станіслав потрапив на Вінницький ювелірний завод з обробки діамантів «Кристал». Це було масштабне підприємство з невеликою дільницею з обробки напівкоштовного каміння, де обробляли кабощони, гранили фіаніти, синтетичні смарагди тощо. Там він налагодив бартерний обмін вінницької продукції на напівфабрикати сережок з нейзильберу.

У Вінниці в 1994 р. Станіслав познайомився з майстром каменерізної ділянки Олександром Віталійовичем Єфименком (1968 р.н.). Знайомство переросло в багаторічну дружбу. Як інженер-хімік Олександр підтримував технічні експерименти Станіслава в ювелірній справі. Батько Олександра Віталій був начальником

геологорозвідувальної експедиції в Казахстані. В 2002 р. Станіслав разом з Олександром відвідали Казахстан, де зберігалася цікава колекція мінералів, виробного каміння та скам'янілостей Віталія Єфименка, які справили незабутні враження на Станіслава.

Вінницькими друзями Станіслава стали Анатолій Григорович Гречковський, (пізніше очолив фірму «Алмаз-Б»), Володимир Володимирович Стасюк та Олена Володимирівна Мельничук (керівники приватного підприємства з огранки діамантів «Серпанок»), Григорій Григорович Дерун (пізніше створив ювелірне підприємство «Діадема»), Володимир Степанович Щука (в 1996 р. створив підприємство «Антік»).

В 1994 р., коли в родині Дрокіних народилася донька Аліна, матеріальні питання стали особливо актуальними. Станіслав шукав будь-яких можливостей для матеріального забезпечення сім'ї. У вересні 1994 р. він започаткував приватне підприємство «С.Д.». З цього часу Станіслав почав активно брати участь в ювелірних виставках, ініціювати проведення деяких ювелірних заходів.

Першою значною виставкою в незалежній Україні, дотичною до ювелірного мистецтва, була виставка «Кам'яні барви України». Розпорядженням Кабінету Міністрів України від 22.09.1994 р. визначалося: «Підтримати ініціативу Державного гемологічного центру, Держкомріддорозмету, Держкомгеології, Українського мінералогічного товариства, спільного підприємства «Трансімпекс» та інших організацій щодо проведення виставки-ярмарку і наукового симпозіуму «Кам'яні барви України» 1–4 жовтня 1994 р. у м. Київ та утворити Організаційний комітет виставки-ярмарку у складі згідно з додатком» (Розпорядження, 1994).

Виставка проходила в круглому виставковому залі будівлі, де тепер розміщений Київський муніципальний академічний театр опери і балету для дітей та юнацтва по вул. Межигірській, 2. За спогадами заступника голови оргкомітету виставки В.В. Індутного, який на той час був директором Державного гемологічного центру Мінфіну, у виставці брали участь близько 60 учасників (Інтерв'ю з Індутним, 2022, арк. 2). Вони представили близько п'ятдесяти видів коштовного і напівкоштовного каміння та понад двохсот видів декоративного. Особливо цікавими були зразки, надані Орендованим підприємством «Кварц самоцвіти» з Володарськ-Волинського родовища.

Крім каміння на виставці «Кам'яні барви України» були представлені і прикраси. С. Дрокін надав на виставку авторський твір «Мальтійський хрест» (золото, емалі, перламутр, кубічний цирконій, синтетичні корунди) (Станіслав Дрокін, 2021, с. 24). Каміння для твору було оброблене у Вінниці на дільниці з обробки самоцвітної сировини Вінницького заводу «Кристал».

Від центральної вставки струнками променями розходяться геометрично правильні рамена, вкриті перламутром. Плавні завитки, покриті світло-зеленою емаллю та вставками каміння білого та зеленого кольорів утворюють ошатну ажурну оправу, увінчану короною. В цьому ранньому ювелірному творі наявна ознака, яка

характеризує більшість творів Станіслава – наявність «повітря» в композиції, що надає легкості навіть великим ювелірним творам.

На цій виставці Станіслав познайомився з Володимиром Васильовичем Індутним, який в 1998 р., написав статтю про Станіслава. Стаття стала своєрідним пророцтвом, бо визначені етапи творчості реалізувалися в реальному житті художника: перший етап – навчання на зразках класичного мистецтва, другий – рух в ритмі сучасних тенденцій, третій – втілення в ювелірних творах власних еталонів краси (Індутний, 1998, с. 18-19).

В 1995 р. Станіслав брав участь у виставці каміння в м. Дніпро (на той час Дніпропетровськ), яка проходила в фойє Дніпропетровського гірничого інституту. Організатором виставки був професор, доктор геолого-мінералогічних наук Петро Миколайович Баранов⁴³. В розмовах з учасниками виставки у Станіслава виникла ідея наступний подібний захід провести в Харкові.

8-10 вересня 1995 р. в виставковому залі Будинку науки і техніки міста Харкова пройшла перша виставка каміння «Чарівний світ каміння», організована Гемологічним центром МФУ та приватним підприємством «С.Д.»⁴⁴. «Фанатично захоплений гемологією, Стас давно мріяв зібрати разом фахівців з обробки коштовного і напівкоштовного каміння, експертів пробірної палати, колекціонерів» (Бабіна, 1995, с. 30). Виставка збрала колекціонерів, любителів каміння, гемологів та ювелірів з різних регіонів України. На виставці були представлені мінерали, оброблене каміння, підрозділи з обробки самоцвітної сировини Вінницького заводу «Кристал», продукція Полтавського заводу алмазних інструментів. Були на виставці представлені й прикраси, а також зразки гліптики Олександра Вікторовича Більдера (1956 р.н.).

Ця виставка започаткувала традицію виставок каміння в Харкові. Після виставки 1995 р. організацією наступних виставок каміння займався Володимир Петрович Руснак, з яким С. Дрокін працював в «Антіоні».

Орієнтовно в кінці 1995 р. на першому поверсі старого ломбарду (будівля Історичного музею) відбулася перша з часів незалежності ювелірна виставка в Харкові. Поки ще не вдалося знайти більш детальної інформації про цю виставку – інформації про ювелірні події 1990-х рр. вкрай мало, пошук такої інформації – мета подальших досліджень.

В 1990-ті рр. на ювелірів чекало багато перепон. Наприклад, щоб отримати реєстраційне посвідчення на роботу з коштовними металами, потрібно було спеціальне приміщення з дотриманням великої кількості вимог. Тож Станіслав з

⁴³ П.М. Баранов https://esu.com.ua/search_articles.php?id=40426

⁴⁴Відео про виставку 1995 р. «The Magical World of Stone. 1995»: <https://youtu.be/OBVNLwDMYnc>

1995 р. орендував майстерню площею 78,6 м² по вул. Кримській, 8, яка відповідала офіційним вимогам.

Жахливі умови у «відповідному» вимогам приміщенні створювали пригнічену атмосферу, тому Станіслав сплачував оренду, а працював вдома, влаштувавши невеличку ливарню у себе на балконі. Після приватизації майстерні в 1997 р. С. Дрокін планував зробити ремонт в занедбаному приміщенні, але зустрів опір з боку мешканців. Почався період так званої «кримської війни», яка тривала 9 років. Художник-ювелір вимушений був зіткнутися з тяжким випробуванням «пострадянщиною», але водночас отримав досвід юридичних протистоянь.

В 1996 р. Станіслав зацікавився ідеєю створення корпусів для жіночих годинників. З допомогою Миколи Гнатовича Безхутрого, який розробив унікальні штампи і оснащення для виготовлення корпусів золотих годинників, Станіслав налагодив виробництво штапованих корпусів та литих деталей і браслетів для годинників з механізмом «Чайка». Спочатку годинникові механізми купували в Харкові, а влітку 1997 р. Станіслав відвідав завод в місті Углич (Ярославська обл., РФ), де закупив механізми.

В 1998 р. підприємство «С.Д.» стало офіційним виробником золотих годинників з механізмом «Чайка». Крім заводу «Чайка» підприємство «С.Д.» виготовляло годинники з механізмами інших заводів: «Полет» (Москва), «Ракета» (Санкт-Петербург), «Заря» (Пенза). Годинниковий завод «Чайка» дозволив використовувати власну марку на циферблатах годинників, і в 2000 р. Станіслав Дрокін зареєстрував торговельну марку «MEGAS»⁴⁵. Надалі на циферблатах годинників був саме цей напис.

В той час підприємство орендувало приміщення по вул. Бакуліна, 11. Станіслав займався ювелірним мистецтвом, бізнесом, відкрив ділянку з литвом, збільшив колектив.

В кінці 1990-х рр. С. Дрокін активно вивчав всі аспекти гемології. За ці роки він пройшов курси експерта-гемолога по кольоровому коштовному і напівкоштовному камінню, діамантові курси в Гемологічному центрі при МФУ, курси експерта по камінню органогенного походження (перли, корали, слонова та мамонтова кістка, бурштин) в Гемологічному центрі Польщі у Варшаві, курси підвищення кваліфікації з експертизи та оцінки діамантів в Гемологічному центрі Німеччини в місті Ідер-Оберштайн. Станіслав Дрокін став акредитованим експертом-гемологом і проводив експертну оцінку каміння.

В 1998 р. за рекомендацією Олександра Більдера Станіслав Дрокін став членом Спілки дизайнерів України. Активна роль молодого ювеліра дозволила йому стати

⁴⁵ Раніше на замовлення Дмитра Дорогоніна Станіслав робив пуансон і матрицю для виготовлення кулону Мегас Александрос. Історія Александра Македонського згадалася при виборі назви для торговельної марки.

членом правління Співки дизайнерів, в якій він ініціював створення секції дизайну ювелірних прикрас.

В період захоплення ювелірною класикою Станіслав створив брошку «Малий букет» (Станіслав Дрокін, 2021, с. 25). Брошка посіла I місце в номінації «Краща прикраса із золота з діамантами» в конкурсі, що проходив у рамках виставки «Ювелір-престиж України» в 1999 р. у Харкові. Виставка проходила в рамках святкування 70-ліття Харківського ювелірного заводу. Одним із переможців конкурсу в іншій номінації був полтавський ювелір Сергій Михайлович Синіцин (1954 р.н.), який відомий своїми унікальними коштовними мініатюрами.

Золота брошка «Малий букет» С. Дрокіна у вигляді гілочки з квітами, центральні частини яких прикрашені блакитними топазами, а пелюстки і листя щільно декоровані діамантами, виконана в кращих традиціях ювелірної класики. Але в цьому творі вже вгадуються ознаки майбутнього стилю художника: пелюстки квітів набувають динамічних форм, згинаються, витягуються, начебто прагнуть вийти за рамки класичного букета.

Ймовірно, внутрішньо Станіслав був готовий до нового етапу творчості, а ось поштовхом для змін стала зустріч з Андре Енскатом. В 1999 р. в німецькому місті Ідар-Оберштайн Станіслав проходив місячні курси підвищення кваліфікації з експертизи та оцінки діамантів. Викладачка курсів фрау Гюнтер порадила познайомитися молодому ювеліру з відомим в Німеччині та в світі майстром-ювеліром французького походження Андре Енскатом. Коли Станіслав потрапив в ательє знаного ювеліра, попросив висловити думку з приводу його творів. Андре порадив не триматися за мистецтво минулого, а шукати свої засоби для вираження краси, для спілкування зі світом мистецькими засобами. Ця зустріч змінила підхід до розуміння суті ювелірного мистецтва.

Після повернення з Ідар-Оберштайна розпочався період пошуку власного стилю: роздуми, експерименти з формою, матеріалами, аналіз всього попереднього досвіду як свого, так і досвіду колег. Саме на зламі тисячоліть в кінці 1999 – на початку 2000 р. народилися два ювелірні твори Станіслава: каблучка «Морська феєрія» та каблучка «Таємниця Всесвіту».

В каблучці «Морська феєрія» ми бачимо новий підхід як до форми, так і до створення образу. Замість традиційного касту в центральній частині каблучки рубіни в оточенні діамантів формують морську зірку з природно загнутими променями. Верхній промінь загнуто вгору, бокові з'єднуються і утворюють шинку. Рубіни, ограновані у формі «троянда», мали широке побутування на початку ХХ ст. «Важливою подією ХХ ст. стала поява і зникнення СРСР, символом якого була червона зірка. Ера Водолія в образі морської зірки зтягне пам'ять про лихоліття людства в безкрайню темінь океанських глибин» (Станіслав Дрокін, 2021, с. 26-27).

Каблучку «Таємниця Всесвіту» теж вирізняє нове бачення ювелірної творчості, яка має філософське підґрунтя. Станіслав експериментує як з формою, так і з техніками,

матеріалами, з кріпленням каміння (частково каміння закріплено у великий молдавїт). Основну частину шинки каблучки ювелір вирізав з воску, а верхню частину в формі крони дерева створив методом накрапування гарячим воском.

Молдавїт, що утворився від падіння метеорита, символізує енергію космосу, діамант – енергію Землі, золото – метал Сонця. «Дві енергії – Землі та Космосу – у поєднанні дарують нескінченне життя. Промінь Сонця, що проходить крізь «неземний» камінь, відбивається від жовтого металу та дарує яскравий і таємничий зелений колір» (Станіслав Дрокін, 2021, с. 28-29).

Цей твір, присвячений новому тисячоліттю, С. Дрокін представив у 2001 р. на виставці «Час і речі», організованій Харківською організацією Співки дизайнерів України. Художник створив інсталяцію – розмістив на стіні з радянськими шпалерами аркуші листів з приводу конфлікту стосовно майстерні по вул. Кримській, 8. Це символізувало конфлікт художників із пострадянською системою.

Успішні експерименти, в яких ювелір проявив здатність до створення образів, здатність до нових підходів до форм і матеріалів, не дали художнику-ювеліру задоволення, він прагнув самовдосконалення. Тому в 2001 р. вступив на навчання до Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Викладачами С. Дрокіна були: Володимир Іванович Лесняк, Надія Федорівна Сбітнєва, Владислав Євгенович Христенко, Валерій Васильович Залищук, Михайло Леонідович Опалєв, Олександр Всеволодович Хомицький. В 2006 р. С. Дрокін отримав ступінь бакалавра, в 2009 році вступив на магістратуру і в 2011 р. отримав диплом магістра з відзнакою за фахом «Дизайн». Тема дипломної роботи: «Інформаційно-комунікативна функція ювелірного дизайну».

Вже на початку 2000-х рр. С. Дрокін публікує статті як дослідник ювелірної галузі та мистецтва. В статтях він аналізує проблеми і пропонує шляхи їх вирішення через розвиток дизайну (Дрокін, 2003, № 3, с. 24-25), через пошук нового українського стилю (Дрокін, 2003, № 4, с. 20-21).

В 2001 р. прибуток від діяльності ПП «С.Д.» та від реалізації золотих годинників дав можливість придбати велику будівлю площею 1500 м² колишньої їдальні залізничників по вул. Курбаса, 20. Станіслав планував створити там «Навчально-виробничий дизайн-центр». Ремонт будівлі при несприятливих умовах поставив перед вибором – зануритися в організаційні питання чи в мистецтво. Вибір було зроблено в бік мистецтва. Станіслав переїхав в невелику майстерню, оснастив її сучасним обладнанням. Коли в майстерню завітав пан Галлоні, власник компанії Pressovac (Італія) сказав: «Тепер у тебе є все необхідне, щоб творити і підкорювати світ» (Інтерв'ю з С. Дрокіним, 2021, арк. 24).

З початком 2000-х рр. Станіслав творив, брав участь в ювелірних конкурсах, а як член правління Співки дизайнерів України займався просуванням ювелірного дизайну. Він підтримував конкурсний рух в рамках галузевих виставок в Україні та

Росії (Київ, Харків, Одеса, Москва, Кострома). С. Дрокін став ініціатором і автором ідеї конкурсу ескізів «Є ідея» в рамках Одеської виставки «Ювелірний салон».

В 2004 р. відбулася масштабна ювелірна виставка в Донецьку. «Географія регіональних ювелірних виставок продовжує розширюватися. Цього разу до списку дебютантів⁴⁶ приєднався східний регіон: з 3 по 6 березня в спеціалізованому виставковому центрі «ЕкспоДонбас» відбулася виставка «Ювелір Експо Донецьк». Захід відбувся під егідою Асоціації ювелірів України (Грибанова, 2004, с. 13).

У цій виставці брали участь: ВАТ «Київський ювелірний завод», Вінницький завод «Кристал», ТОВ «Ювелірсервіс» (м. Краматорськ), ДП «Бурштин» (м. Рівне). «В Донбасі зосереджено досить багато ювелірних підприємств, тому семінари і дискусії, які проводилися в рамках виставки, були необхідні й актуальні. Серед них – «Ринок ювелірної галузі: вступ у ВТО, ціни, перспективи розвитку», «Проблеми стандартизації і апробації в ювелірній галузі».

В рамках виставки також проводився конкурс на кращу ювелірну прикрасу. Переможцями конкурсу стали: «комплект «Весна», ТОВ Торгова фірма «Елегант», м. Донецьк; гарнітур «Примавера», ВАТ «Київський ювелірний завод»; каблучка «Мрія», Вінницький завод «Кристал»; каблучка «Еволюція», автор Станіслав Дрокін, м. Харків; комплект «Зоряний дощ» автор Лежепьяков, м. Сімферополь; «Кабінетний ніж», ТОВ «Ювелірсервіс», м. Краматорськ» (Грибанова, 2004, с. 13).

Каблучка «Еволюція» (Станіслав Дрокін, 2021, с. 30-33) на виставці «Ювелір Експо Донецьк» посіла I місце в номінації «Краща чоловіча прикраса». Ця каблучка, створена автором в 2002 р., є прикладом введення фігуративних елементів, що є рідкісним в творчості С. Дрокіна, який для передачі художніх образів в ювелірному мистецтві зазвичай використовує широку палітру кольору каміння та металу, а також потенціал форми.

В каблучці «Еволюція» золота шинка утворена скульптурними зображеннями: одного боку – напівоголений юнак, з іншого боку динамічні протоми тварин – лева, який наклав лапу на шию коня. Морди тварин, а також голова та одна рука юнака торкаються центральної вставки – метеориту. «Підкоривши природу, одомашнюючи одних тварин і знищуючи інших, людина стала володіти навколишнім світом, не усвідомлюючи, що метеорит, прилетівши з космосу, може повернути еволюцію назад...» (Станіслав Дрокін, 2021, с. 31)

Станіслав Дрокін став автором проекту Всеукраїнського фестивалю дизайну «ЮвелірАртПром». Фестиваль підтримали ДГЦУ МФУ, Асоціація ювелірів України,

⁴⁶ Виставка 2004 року **не була першою** масштабною ювелірною виставкою в Донецьку. Є дані, що з 18 по 21 грудня 2002 р. в Міжнародному бізнес-центрі Донецькою торгово-промисловою палатою разом з Асоціацією ювелірів України та ще кількома організаторами була проведена третя спеціалізована виставка «Донбас – Ювелір – 2002» (24 карати. Мода. Стель. Коштовності, 2003, с. 79).

галузева преса. В 2004 р. в Харківському художньому музеї пройшов перший фестиваль. Цілями і завданнями фестивалю були:

- Популяризація ювелірного мистецтва.
- Залучення вищих навчальних закладів до підготовки фахівців: ювелірів, дизайнерів, мистецтвознавців.
- Виявлення талантів серед молоді й підтримка їх.
- Пошук і ознайомлення з новими формами, ідеями, технологіями.
- Об'єднання творчого потенціалу молоді й можливостей виробників для створення конкурентно-спроможної продукції, нових напрямків та стилів. (Дрокін, 2004, с. 19).



Рис. 3. Каблучка «Австралійська ніч».

В рамках фестивалю пройшла виставка робіт сучасних авторів, конкурс проектів ювелірних прикрас і упаковки серед молоді і студентів, а також семінар В.В. Індутного «Оцінка культурних цінностей».

Станіслав Дрокін ініціював низку виставок в Харкові, надаючи підстави називати місто ювелірною столицею (Голина, 2006; Інтерв'ю з С.А. Дрокіним, 2021, арк. 22). Одним з успішних проектів були виставки в «РадмірЕкспохолл». До проведення цих виставок долучилися директор виставкової компанії «Х-Експо» Ольга Євдокімова, президент Асоціації ювелірів України Григорій Мажаровський, директор ювелірного виробництва Вінницького заводу «Кристал» Олексій Жабкін, директор Одеської виставки «Ювелірний салон» Ольга Якуба.

Протягом наступних років талановитий художник-ювелір застосовував сучасні технології, експериментував з новими формами, що принесло йому низку перемог в українських конкурсах в Одесі, Донецьку, Харкові, Києві, а згодом і в світі.

В 2012 р. в Одесі під час виставки «Ювелірний салон» і конкурсу «Лазурна хвиля» С. Дрокін познайомився з власником австралійської компанії «GNK Opals» українцем за походженням Геннадієм Карпенком. Він відкрив для художника-ювеліра світ

австралійських опалів. Після цього досить часто опали стали центральними акцентами ювелірних творів Станіслава.

Ювелірним твором з опалом, який переміг в кількох ювелірних конкурсах, стала каблучка «Австралійська ніч» (Станіслав Дрокін, 2021, с. 76). Шинка каблучки утворює з двох боків напівконуси, щільно декоровані чорними діамантами, смарагдами, цаворитами, кольоровими сапфірами. Цей декор начебто тримає на собі небесне склепіння, а функціонально виконує роль каста для дивовижного в розмаїтті темних відтінків опала Andamooka Matrix.

Каблучка «Австралійська ніч» (рис. 3) стала переможцем конкурсу «Краща ювелірна прикраса року» у номінації «Краща каблучка» та володарем призу «Золоте сузір'я» в рамках виставки «Ювелір Експо Україна 2012» в Києві, організованої ТОВ «Київський міжнародний контрактний ярмарок». Згодом, ця каблучка перемогла в номінації «Високе ювелірне мистецтво» конкурсу «Русская линия» в Москві в 2012 р. (Лауреаты и финалисты, 2013, с. 58).



Рис. 4. Каблучка «Обі».

В 2013-2014 рр. Станіслав Дрокін отримав нагороду «Luster Award» конкурсу «International Pearl Design Contest» за каблучку «Обі» (Bazar, 2014).

В каблучці «Обі» (рис. 4) Станіслав звертається до культури Сходу, яка приваблювала його з підліткового віку. Обі – це пояс японського кімоно. Біле золото, щільно декороване білими діамантами, має форму завернутого поясу й обвиває центральну вставку – велику чорну перлину.

«Це була моя перша перемога в США. З листом-запрошенням я пішов у посольство США в Україні. Мені відмовили надати візу [...]. Пізніше, отримавши запрошення представити каблучку в JCK Show в Лас-Вегасі, я ще раз пішов у посольство, знову відмова [...]. Для художника, який виражає свій внутрішній світ, має творчі амбіції та цілі, є прихильником демократії, свободи і рівності – це складне випробування [...]. Перемогу мені присудили без моєї присутності. Трофей і диплом я отримав поштою» (Інтерв'ю з С.А. Дрокіним, 2021, арк. 25).

Другим американським конкурсом для Станіслава став «Centurion Emerging Designer Awards» в 2014 р. в місті Скоттдейлі, штат Аризона. «Centurion jewelry show» (About Centurion) – престижний ювелірний захід, який збирає відомих представників ювелірного ринку, проводив конкурс «Нові імена». За умовами конкурсу учасники висилали від однієї до трьох фотографій творів з описом. Нагороду присуджували не творам, а автору. В цьому конкурсі переміг С. Дрокін, отримавши трофей – «Кришталеву зірку». В конкурсі брали участь вже згадана каблучка «Австралійська ніч», каблучка «Центуріон» (Станіслав Дрокін, 2021, с. 52), каблучка «Аква» (Станіслав Дрокін, 2021, с. 93).

Посольство США йому вкотре відмовило в отриманні візи. Трофей переможця художник-ювелір знову отримав не під час урочистої церемонії, а поштою.

Після перемог в США С. Дрокін заявив про свою творчість на європейських конкурсах. За порадою представника американської компанії «Solidscapе», яка займається виготовленням 3D принтерів, Станіслав вирішив брати участь в конкурсі, який компанія проводила в рамках однієї з найвідоміших світових ювелірних та годинникових виставок в швейцарському місті Базель – Baselworld. Участь С.Дрокіна в конкурсі «Solidscapе 2014 Baselworld Design Competition» з 3D рендером і STL-файлом створеної раніше в матеріалі каблучки «Жабеня» завершилася ще однією перемогою (Solidscapе Announces, 2014).

Каблучка «Жабеня» (жовте і біле золото, кварц, кольорові діаманти) є результатом експериментів Станіслава з формою та кінетичними можливостями прикрас: «Каблучка включає авторський механізм рівноваги, який дозволяє, при натисканні на листок вгору, відкривати ротик жабеняти. Щоб закрити ротик, треба натиснути на його відкрити частину трохи вгору» (Станіслав Дрокін, 2021, с.4 8-49).

Станіслав продовжував експерименти: важливим результатом творчих пошуків стало створення методу гібридного лиття. На виникнення ідеї вплинув, як вважає Станіслав, візит до Музею Будди в німецькому місті Трабен-Трарбах в 2014 р. Дивовижний музей з великою кількістю фігур та зображень Будди, виконаних в різних техніках. Через деякий час виникла ідея експериментів з литтям.

В 2016 р. Станіслав Дрокін провів перший експеримент лиття металу в метал, створивши каблучку «Гібридне лиття #1: Місячна стежка». Він назвав цю технологію методом гібридного лиття, а пізніше дізнався про існування в давній Індії подібного методу біметалевого лиття ганга-джамна (Ganga-Jumna).

Метод лиття металу в метал є складним, потребує глибоких знань, досвіду та великих часових витрат. Його поки що неможливо відтворити за допомогою сучасних технологій. Як пояснює сам автор метод гібридного лиття – це «литво відсутньої частини прикраси методом виплавленого воску в опоку, з заформованою в ній металевою частиною (частинами) прикраси, в результаті якого відливається цілісний виріб, що складається з двох або більше частин різних металів, сплавів» (Дрокін, 2020, с. 465).

Під час лиття С. Дрокін використовує різні метали. Для поділу біметалевого лиття за видами різних металів йому довелося вводити власні терміни: «Titargium – титан, срібло; Titaarium – титан, золото; Titargarium – титан, срібло, золото; Cupargium – мідь, срібло; Cuparium – мідь, золото; Cupargarium – мідь, срібло, золото; Argarium – срібло, золото; при використанні золота різних сплавів та кольору – Aurarium, Viaarium» (Дрокін, 2020, с. 465).



Рис. 5. Каблучка «Гібридне лиття #2: Карменер».

В 2018 р. Станіслав представив результати експериментів з литтям на виставці «Artistar Jewels» в Мілані (Італія), надавши на конкурс дві каблучки: Viaarium каблучка «Гібридне лиття #2: Карменер» та Cuparium каблучка «Гібридне лиття #3: Дві річки». З цими творами він став одним з трьох переможців конкурсу в Мілані (Artistar Jewels, 2018, р. 434-435).

В каблучці «Гібридне лиття #2: Карменер» (рис. 5), як і раніше в каблучці «Гібридне лиття #1: Місячна стежка», Станіслав використав золото двох кольорів – Віауґіум (Станіслав Дрокін, 2021, с. 95). Два кольори золота в складному переплетінні схожі на виноградну лозу, на якій краплями роси сяють діаманти. В центрі композиції великий кабошон гранату, що нагадує соковиту ягоду винограду.



Рис. 6. Каблучка «Гібридне лиття #3: Дві річки».

В каблучці «Гібридне лиття #3: Дві річки» (рис. 6) використано золото та мідь – Сирауґіум. Художній твір має складну форму і натякає на назву індійського біметалевого лиття ганга-джамна. Ganga-Jumna в перекладі означає назву двох річок – Ганг та Джамна (або Ямуна). Джамна протікає паралельно Гангу, а потім впадає в нього. Для передачі художнього образу художник використовує центральну блакитну вставку – старліт, а також блакитні діаманти, турмаліни, сапфіри і гранати з ефектом зміни кольору.

Як переможець «Artistar Jewels – 2018» С.Дрокін отримав запрошення брати участь у «Artistar Jewels – 2019». Візити до Мілану дали можливість познайомитися не лише із сучасними творами, а й з авторами, знайти нових друзів у різних країнах.

Всі життєві і творчі події вели Станіслава до сприйняття ювелірного мистецтва як до способу вираження свого світогляду через твори. Особливо потужним меседжем став твір «Гніздо», з яким С. Дрокін посів друге місце на конкурсі «2020 Saul Bell Design Award Competition» (Marlene Richey) в категорії «Альтернативні метали/матеріали». Конкурс проходив в місті Альбукерке (штат Нью-Мексико), і це

була третя перемога в США. «Я вирішив через мистецтво виразити проблеми демократії, рівності й свободи пересування. Каблучка «Гніздо» була виконана в національних українських синьо-жовтих кольорах... Я писав про перелітних птахів, для яких не існує кордонів, на відміну від художників – послів культури своїх країн, для яких не має бути перешкод, щоб ділитися своєю культурою та вивчати культуру інших країн» (Інтерв'ю з С.А. Дрокіним, 2021, арк. 29).



Рис. 7. Каблучка «Гніздо».

У каблучці «Гніздо» (рис. 7) Станіслав експериментував з титаном. З титанової смуги товщиною 2 мм він вирізав заготовку, згинанням надав їй складну форму, зварюванням з'єднав вільні кінці між собою. Лиття золота відбувалося по титановій заготовці. Оксидований титан в каблучці має насичений блакитний колір. Блакитні смуги титану переплетені, як гілки пташиного гнізда, з золотими смугами. Це сплетіння утворює і шинку, і каст. Смуги, що утворюють каст, прикрашені коштовним камінням: кольоровими діамантами і сапфірами. В центрі – вставка великого цитрину.

«2020 Saul Bell Design Award Competition» був організований таким чином, що спочатку на конкурс автори відправляли фотографії прикрас. Журі обирало фіналістів, які вже мали надіслати оригінальні твори. Через пандемію симпозіум і

урочисте нагородження переможців прийшлося скасувати, Станіслав Дрокін отримав альбом та нагороду поштою.

Саме каблучка «Гніздо», яка встигла повернутися з США в Україну, була обрана за візитівку персональної виставки «Станіслав Дрокін – ДНК автора», яка відбулася в Музеї історичних коштовностей України з 1 червня по 1 серпня 2021 р. в залі № 9 (вітрини №№ 7 та 8).

Мета виставки була значно ширшою, ніж вивчення та демонстрація ювелірних творів Станіслава Дрокіна.

Згідно з резолюцією №3, затвердженою 34-ою Генеральною асамблеєю Міжнародної ради музеїв ICOM у вересні 2019 р., музеї – це культурні хаби, тобто громадські простори, які не лише зберігають, вивчають та експонують культурні пам'ятки, а й, використовуючи «м'яку силу» (soft power), долучаються до розвитку суспільства (Удовиченко, 2020, с. 97-99).

По-перше, виставка мала на меті розвиток сучасного ювелірного мистецтва України. Розвинене мистецтво – це і духовний скарб нації, й імідж країни на міжнародній арені. Художники-ювеліри могли не лише побачити твори, а й обмінятися досвідом зі С. Дрокіним під час заходів⁴⁷.

Важливим вкладом в розвиток ювелірного мистецтва стала підготовка і друк образотворчого видання – альбому «Станіслав Дрокін – ДНК автора». В альбомі подані 87 творів художника-ювеліра: 46 експонатів виставки та 41 твір автора, що разом ілюструють різні періоди творчості⁴⁸. До цього альбому короткі статті з інформацією про творчість С. Дрокіна надали українські та закордонні дослідники і художники-ювеліри: Президент Шанхійського музею мистецтв Ху Мачінг (Китай), редактор-консультант Solitare International Шану Біджлані (Індія), віцепрезидент Німецької гемологічної асоціації Костянтин Вільд (Німеччина), ювелір Франко Торріні (Італія), ювелір Андре Енскат (Німеччина), професор КНУ ім. Т.Г. Шевченка Тетяна Артюх, професор КНТЕУ Володимир Індутний, професор ХДАДМ Володимир Лесняк, голова секції ДПМ Київської організації СХУ Володимир Балибердін, куратор виставки «Станіслав Дрокін – ДНК автора» Ірина Удовиченко.

По-друге, метою виставки був вклад в розвиток демократії в Україні. Розвиток суспільства шляхом демонстрації реалізованих цінностей самовираження, якими є твори художника, – це і є вклад музею в розвиток демократії, адже саме цінності самовираження є нематеріальною основою становлення ліберальної демократії в суспільстві.

Ці дві великі складові мети дозволили визначити завдання виставки:

⁴⁷ Протягом виставки було проведено два заходи: відкриття виставки та презентація альбому «Станіслав Дрокін – ДНК автора».

⁴⁸ Експонати виставки позначені в альбомі емблемою музею – зображенням грифона.

	Завдання	Способи реалізації
1.	Розвиток ювелірного мистецтва в Україні.	<ul style="list-style-type: none"> - демонстрація результатів творчих пошуків: новаторство в роботі з металом, наприклад, «double casting»; нові композиційні рішення: ювелірний джаз тощо; - дослідження, інтерпретація матеріалів у друкованому виданні (альбом); - передача досвіду ювеліра під час зустрічі С. Дрокіна з художниками-ювелірами в музеї; - інформаційний супровід виставки в соціальних мережах, розповідь про інновації ювеліра;
2.	Загальний розвиток суспільства:	
2.1.	актуалізація цінностей самовираження (або творчих) ⁴⁹	<ul style="list-style-type: none"> - демонстрація матеріалізованих цінностей самовираження – результатів творчих пошуків митця; - текстові інтерпретації в альбомі; - зустріч С. Дрокіна з відвідувачами, розповідь про мистецький шлях з акцентом на творчих пошуках автора; - програми для відвідувачів з метою розвитку творчих здібностей;
2.2.	становлення естетичних смаків громадян	<ul style="list-style-type: none"> - візуальний контакт з досконалими мистецькими творами; - відеоряд в фойє музею із збільшеними деталями експонатів.

Тематико-експозиційний план виставки був побудований на основі розділу творів на групи за техніками, оскільки С. Дрокін є новатором у застосуванні технік роботи з металом. Експоновані твори були поділені на групи, пов'язані з технічними особливостями:

І група. Моделювання по воску, накрупування гарячою голкою, різьблення, лиття, ручна робота (каблучка «Таємниця Всесвіту», каблучка «Морська феєрія», каблучка «Афродіта» тощо).

⁴⁹ Удовиченко І. Музейна педагогіка: теорія і практика. – Київ: Логос, 2017. – С. 6.

II група. Моделювання та друк в 3D, лиття, ручна робота (каблучка «Долина Хунза», сережки «Пробудження» тощо).

III група. Моделювання та друк в 3D, ручна робота – імпровізація у воску, фактура гарячою голкою, лиття, складання з золотих і срібних елементів, щільно підігнаних між собою (каблучка «Прометей», каблучка «Самотній Місяць» тощо).

IV група. Моделювання – імпровізація у м'якому воску за допомогою деформації і накрупування гарячою голкою, авторська техніка послідовного лиття або лиття по сліду: кожна наступна деталь створюється після лиття попередньої і з'єднується з нею восковою частиною (каблучка «Дев'ятий вал», каблучка «Трансформація» тощо)

V група. Авторська техніка гібридного лиття, та лиття по титану (каблучка «Внутрішній світ», каблучка «Гніздо», підвіска «Спадковість та мінливість», каблучка «Дві ріки» тощо).

Для незнайомих з тонкощами ювелірних технік відвідувачів виставкові твори були презентовані за тематичним принципом.

Окрема група творів була присвячена темі космосу. Вже йшлося про каблучку «Таємниця Всесвіту». Цю тему розкривали також ювелірний твір «Галактика» з аметистом і фіолетовими діамантами, каблучка «Сонце та Місяць» з гранатами, сапфірами та суматранським бурштином, який має властивість змінювати відтінок кольору в залежності від освітлення.

Стихія води, втілена в грі коштовного каміння блакитних відтінків, була представлена кількома творами: згадані раніше каблучки «Морська феєрія» та «Дві ріки», каблучка «Мушля» (золото, шпінель, турмалін, діаманти, сапфіри, родоліти, аметисти), каблучка «Дев'ятий вал» (золото, старліт, турмаліни, сапфіри, діаманти). В каблучці «Блакитна безодня» головний акцент в передачі образу безодні на топазі London Blue – цей різновид топазів має найбільш насичений магнетичний блакитний відтінок.

Світ природи втілений в сережках «Маки» (золото, опали, гранати, фаворити, сапфіри, шпінель), каблучці «Квітка пустелі» (золото, бірюза, діаманти, сапфіри, турмаліни, цаворити, родоліти, аметисти). Одним з тих творів, який привертав найбільшу увагу відвідувачів виставки, була каблучка «Трансформація» (золото, опали, діаманти, шпінель, гранати). Різні відтінки опалів, складна форма твору занурює в атмосферу дивовижного саду, в якому ростуть прекрасні квіти. А гусінь, що причаїлася (золота фігурка гусені розташована у задній частині шинки), перетворюється на прекрасного метелика.

Кілька експонатів виставки були присвячені світу людини та людині в світі: сережки «Пробудження» (золото, аметисти, турмаліни, шпінель, танзаніти, аквамарини, сапфіри, цитрин, хризоліти), каблучка «Задзеркалля» (золото, кварц, діаманти), каблучка «Долина Хунза» (золото, опал, діаманти, гранати, сапфіри, турмаліни, хризоліти), гарнітур «Політ емоцій» (золото, спесартини, аметисти, старліти, діаманти, шпінель, родоліти). В каблучці «Внутрішній світ» використано петерсіт. В Намібії, де він був вперше знайдений, мінерал називають «камінь бурі»

через природний малюнок на поверхні обробленого каменю. Таким чином автор передає думку про те, що внутрішній світ людини – це бурхливе місце.

Підвісок «Спадковість та мінливість» (золото, патинувана бронза, сапфіри, діаманти) створений автором в формі молекули ДНК. Молекула ДНК передає інформацію для розвитку біологічного організму. В соціальному організмі, який ми називаємо культурою, відбуваються подібні процеси. Впливи навколишнього середовища, впорядковані світоглядом зрілої особистості митця, стають своєрідним культурним ДНК автора.

Джерела і література

Бабина Т. У камей тоже есть прайники // Деловая жизнь. Украинский аналитический журнал. – 1995. – Октябрь. 14 (62). – С. 30.

Всеукраїнська виставка «Квадра міні-метал. Ювелірне – мистецтво – емалі». Каталог. – Київ, 2018. – 40 с.

Голина М. Харьков хочет стать столицей. Ювелирной. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://day.kyiv.ua/ru/article/den-ukrainy/harkov-hochet-stat-stolicey-juvelirnoy>

Грибанова Л. Картинки с выставки. Дебют в Донецке // Вісник ювеліра України. – 2004. – № 1. – С. 13.

Дрокин С. Новый украинский стиль – вымысел или реальность // Вісник ювеліра України. – 2003. – № 4. – С. 20-21.

Дрокин С. О бедном дизайне замолвите слово // Вісник ювеліра України. – 2003. – № 3. – С. 24-25.

Дрокин С. Положение о конкурсе «ЮвелирАртПром» // Вісник ювеліра України. – 2004. – № 1. – С. 19.

Дрокин С. Сучасне ювелірне мистецтво. Традиції та інновації Науковий вісник Національного музею історії України. – 2020. – № 6. – С. 464–470.

Індутний В. Художник-ювелір Станіслав Дрокін // Коштовне та декоративне каміння. Інформаційно-довідкове видання ДГЦУ МФУ. – 1998. – 1 (11) березня. – С. 18-19.

Інтерв'ю з С.А. Дрокіним, 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. 52, 2021. – Арк. 1-35.

Інтерв'ю з В.В. Індутним, 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. 54, 2021. – Арк. 1-3.

Історія декоративного мистецтва України: у 5 т. Т. 5 / [голов. ред. Г. Скрипник]. – Київ, 2016.

Лауреаты и финалисты. Номинация эксклюзив // Каталог. Тенденции. Стиль. Коллекции. – 2013. – Зима-весна. – С. 58. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://ru.calameo.com/read/005422342fea3ba9c7f86>

Розпорядження Кабінету Міністрів України від 22 вересня 1994 р. № 694-р Про затвердження складу Організаційного комітету виставки-ярмарку «Кам'яні барви України» // Сайт Верховної Ради України. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/694-94-%D1%80#Text>

Станіслав Дрокін – ДНК автора. Персональна виставка авторських ювелірних творів Станіслава Дрокіна: Альбом / упоряд. І. Удовиченко. – Харків: ПЕТ, 2021. – 152 с.

Удовиченко І. Культурний хаб – концепція музейного ренесансу. // Музейна педагогіка – проблеми, сьогодення, перспективи. Матеріали Восьмої науково-практичної конференції (1-2 жовтня 2020 р.). – Київ, 2020. – С. 97-99.

Шмагало Р. Т. Художній метал України ХХ – початку ХХІ ст. Енциклопедія художнього металу. Том II. – Львів: Апіорі, 2015.

Ювелірне мистецтво України. – Київ, 2001.

Ювелірне мистецтво України. – Київ, 2013.

Ювеліри України / Уклад.: Блогов В. В., Блогов І. В. – Київ, 2007.

About Centurion//Centurion Jewelry Show. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://centurionjewelry.com/jewelry-trade-show-centurion-jewelry-show/>

Artistar Jewels. The Contemporary Jewel as never seen before/ Artistar Jewels. – Milan, 2018.

Artistar Jewels. The Contemporary Jewel as never seen before/ Artistar Jewels. – Milan, 2019.

Black Opal – Only from Australia. – Paris, 2019.

Cynthia Unninayar. Interview with Stanislav Drokin. 2014 // Europa Star. Jewellery – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.cijintl.com/In_The_Press-6077-Stanislav%20Drokin.html

Bazar P.B. Ring by Stanislav Drokin. Ring «Obi» // Europa Star. Jewellery. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.cijintl.com/Picture-5557-6-RINGS.html?zoom_highlight=stanislav+Drokin

Richey M. Drokin S. / Saul Bell Design Award. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.saulbellaward.com/stanislav-drokin>

Reconstruction of Tradition, International Exhibition of Traditional Fine Arts / Shanghai Art Collection Museum. – Shanghai, 2018. – P. 182-183.

Bell S. Design Award. Recognizing Distinction in Jewelry Design. 2020 Winners and Finalists.– Albuquerque, 2020.

Solidscape Announces Winners of 2014 BASELWORLD Design Competition // Solidscape by prooways. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.solidscape.com/news/solidscape-announces-winners-of-2014-baselworld-design-competition/>

СУЧАСНЕ ЮВЕЛІРСТВО БУКОВИНИ: АСПЕКТИ РОЗВИТКУ

У статті аналізуються передумови утвердження та поступу ювелірного мистецтва Буковини в загальноукраїнському контексті, де як і в європейському ювелірстві в основі закладено «авторське начало», зумовлене індивідуальним підходом до принципів та методів виготовлення ювелірних творів. Сучасне ювелірство Буковини яскраво вирізняється творчим експериментаторством, поєднанням стилів, філософією пошуків нових виражальних засобів формотворення, використанням нетипових для ювелірства матеріалів, що віддзеркалено у творчості провідних митців цього краю.

Ключові слова: авторське ювелірство, традиції, експеримент, матеріали, формотворення, авангардне мистецтво.

Розглядаючи сучасний стан розвитку ювелірного мистецтва Буковини в загальному контексті поступу українського ювелірства, загалом спостерігаємо, що авторське ювелірство України почало утверджуватися з 1960-х рр., незважаючи на відсутність профільюючих навчальних закладів, заборону працювати з коштовними металами, брак матеріалу та необхідних інструментів. Художники-ювеліри зазначеного періоду все частіше звертаються до «самобутніх пластів культури свого народу», тим самим формуючи загальну тверду основу для поступу сучасного українського авторського ювелірства (Пасічник, 2017). Аналогічно іншим майстрам-ювелірам радянського простору, буковинські митці авторського ювелірства, як і всі українські художники за короткий проміжок часу пройшли шлях переосмислення та поступу від засвоєння традицій давньоруського мистецтва через бароко, ампір, модерн і до сучасної пластичної мови, де головним протистоянням було примітивне серійне виробництво та оригінальні твори індивідуального виконання. Здебільшого виробу авторського ювелірства 60 – 70 рр. ХХ ст. вирізнялися чіткою конструкцією, продуманими формами, використанням традиційних прийомів та мотивів, де були присутні пошуки взаємодії варіювання стилізацій старих орнаментів, нових матеріалів та виражальних засобів.

Аналізуючи дослідження та публікації щодо проблематики розвитку сучасного ювелірного мистецтва Буковини у загальноукраїнському контексті, варто виділити низку наукових праць українських мистецтвознавців: Р. Шмагала, З. Чегусової, Л. Пасічник, М. Кравченко, де в різних ракурсах у тій чи в іншій мірі розглядаються питання творчості художників-ювелірів української Буковини (Шмагало, 2015; Чегусова, 2002; Пасічник, 2017; Кравченко, 2017).

Метою статті є аналіз основних передумов, що ведуть до формування та розвитку тенденцій, принципів та методів формотворення у творчих процесах митців сучасного ювелірства Буковини.

Подібно до основних тенденцій «авторського мистецтва» Європи 60-х рр. XX ст., зокрема ювелірного мистецтва, в Україні з середини 1970-х років відбувається утвердження ювелірного мистецтва, де в основі є «авторське начало», зумовлене індивідуальним підходом до виготовлення ювелірних предметів. «В кінці XX століття прикраси стають вираженням творчих задумів з альтернативних матеріалів (акрил, пластик, папір, ge-cycling)» – зазначає М. Кравченко (Кравченко, 2017, с. 66–67).

Українське ювелірство Буковинського краю, як і європейське, зазначеного періоду розвивалося в експериментальному руслі, що вирізнялося поєднанням стилів, пошуків нових методів формотворення, виражальних засобів, поєднання нетипових для ювелірного мистецтва матеріалів тощо. Утверджуючи та примножуючи традиції українського декоративно-прикладного мистецтва, буковинські художники-ювеліри у своїх творах генерують багатогранність тематики народних мотивів, креативну філософію композицій, що вирізняються особливою специфікою взаємодії художньо-образного та технологічно-технічного формотворення.

Серед буковинських художників авторського ювелірного мистецтва варто виокремити Олександра Жаркова, творче становлення якого відбулося у другій половині 1970-х рр. Утвердження власного стилю майстра базувалося на вдалому поєднанні традицій народного мистецтва Буковини і давніх ювелірних технік філіграні та скані, а також введенні в композиції творів виражальних засобів завдяки поліхромії, використовуючи мову перетинчастої емалі і цікаву палітру різного роду напівкоштовного каміння та інших матеріалів (малахіт, хризоліт, рубін, гранат, циркон, перли, перламутр тощо). Композиції майстра вирізняються специфікою стилізації рослинного орнаменту, особливою ритмічністю, витонченістю лінії рисунка, виваженою кольоровою гамою, специфікою гри композиційних елементів завдяки несподіваним, проте гармонійним сполученням матеріалів, а також наслідуванням особливостей традиційних технік: філіграні, скані, зерні, гарячих емалей, кріплення каменів-кабошонів тощо. Успіх художнику принесли такі твори – гарнітури: «Весна» (1975), «Зимовий» (1976), «Блакитне небо» (1976), «Лагуна» (1992), браслети: «Варшава» (1975), «Москва» (1976), люлька (1976), годинник-яйце (1983), браслет-годинник «Іній» (1994), серія браслетів «Самоцвіти» (1995), панагія (2006), панагія і хрест (2007), ореоли для ікони «Божя матір» (2007) та ін. (Жарков, esu.com.ua/search_articles.php?id=18863).

Творче становлення та формування Манолія Руснака – художника, що є яскравим представником ювелірного мистецтва Буковини 70–80-х рр. XX ст. відображено у низці творів: гарнітур «Космос» (1978), «Фантазія» (1978), кільце «Квітка» (1979), гарнітур: «Квіти» (1982), «Озеро» (1982) та ін. Композиції митця відзначаються динамічними схемами та переважно наділені особливою стилізацією рослинних елементів. Своїми творами митець намагається виділитися серед звичних принципів композиційної побудови творів завдяки креативному мисленню та низки експериментів із різноманітними процесами формотворення, що привело до впровадження синтезування різних

стилістичних напрямків авангардного мистецтва. Таким чином, традиційна для зазначеного періоду техніка філіграні набула неординарного для радянського ювелірного мистецтва звучання, що базувалося на композиційних схемах, де переважали рослинні мотиви, які несли нові принципи стилізації та формували фундамент новітніх творчих концепцій, що висвітлюють в подальшому тенденції сучасного українського ювелірного мистецтва (Шмагало, 2015).

Початок 90-х рр. ХХ ст. ознаменувався інтенсивними пошуками нових виражальних засобів, принципів та методів формотворення, розкриттям образного змісту через асоціативний ряд інтерпретацій характерних символів та знаків, що ідентифікують українське ювелірство у світовому культурно-мистецькому просторі. В цей час відбувається становлення великої когорти майстрів та привертає до себе увагу, зокрема творчість буковинських художників-ювелірів з м. Чернівці – Костянтина Кравчука та Штефана Пержана, що сформували власну пластичну мову завдяки синтезу відпрацьованих прийомів стилізації та новаторських поєднань технологічних процесів із використанням різного роду матеріалів.

Ювелірні твори К. Кравчука (періоду 1990-х рр.) характеризуються комбінаціями контрасту площин та ліній, що звучать протистоянням сполучень різних фактур і тональних градацій того чи іншого матеріалу, де графічність абстрагованого декору заповнюється елементами з використанням технік випилювання та зерні (Шмагало, 2015, с. 141). Творчості К. Кравчука притаманне поєднання неоавангардної стилістики з національними традиціями, що виливається у власну манеру виконання ювелірних творів митця, про що свідчать гарнітури: «Всесвіт» (1996, срібло, каміння), «Мелодія» (1997), «Стожари» (1999), «Ніч» (1999), кільце «Міраж» (1997), брошки: «Марево» (1998), «Політ» (1997), «Мамина казка» (поч. ХХІ ст., срібло, каміння), кільце «Диско» (поч. ХХІ ст.), кільце «Місячна доріжка» (Гран-прі, премія «За найкращий дизайн» Міжнародного конкурсу «Сучасна ювелірна мода» фірми «Signiti», Швейцарія), кільце та перстень «Буй -Тур (срібло, агати), кільце «Сонцеворот» (срібло, гранати, сапфіри, шкіра), браслет «Посланець Всесвіту» (срібло, вулканічна маса), кільце «Благовіст» (2013), комплект: браслет та перстень «Павутинка» (срібло, раух-топаз) ін. (Рукотворний світ, 2011, с. 57). Художник активно використовує срібло та інші метали, широку палітру напівкоштовного каміння та різноманітних матеріалів, де присутні: сапфір, гранат, агат, онікс, цитрин, топаз, корал тощо. Також у процесі формотворення композицій вводяться: нейлон, скло, бісер, вулканічна маса, шкіра тощо. З початку ХХІ ст. К. Кравчук активний учасник найбільш вагомих світових та вітчизняних спеціалізованих виставок, серед яких: ХХІ Міжнародна виставка «NEFAISTON» (Чехія, 2002), Х Міжнародна виставка «Ювелір Експо Україна» (Київ, 2005), ХХV Міжнародна виставка «NEFAISTON» (Чехія, 2006), III Міжнародний конкурс ювелірної моди «Signiti» (Україна, Київ, 2006), виставка «Сучасне ювелірне мистецтво Буковини» (Австрія, Іббзітц, галерея А. Габерман, 2009) (Рукотворний світ, 2011, с. 57).

Особливе місце в новітньому українському ювелірстві займає творчість буковинця Штефана Пержана. Глибокою концептуальною філософією звучать твори митця, що тяжіють до абстрактно-геометричних виражених композицій із застосуванням широкої палітри різних матеріалів, що різняться якостями кольору та фактури, несуть змістове навантаження і сприймаються як асоціативні метафори. Художньо-образна архітектоніка ювелірних виробів повною мірою залежить саме від насиченості поліхромії та виразності інтерпретацій кольорових плям різноманітних матеріалів, що використовуються. Конструкції з абстрактних геометричних елементів відтворюють своєрідну естетичну образну мову, де так само, як і у творчості К. Кравчука відчутно вплив авангардного мистецтва та прагнення до пошуків нових оригінальних засобів формотворення. Таким чином, власне специфікою пластичної мови, де використовується потужний арсенал технік ювелірної металопластики, який набутий досвідом майстра ще у 70-х рр. ХХ ст., абстрактні художні образи трансформуються в оригінальні форми філософського відображення навколишнього світу у творах: перстень «Жага до життя» (2013, срібло, кісточка персика, бурштин, шкіра ската), перстень «Гламур» (ікло мамонта, топази, хризоліт, шкіра ската), кільце «Відродження» (срібло, золото, моховий агат, цирконій, перли), кільце «Край, мій рідний край...» (срібло, пейзажний агат, мушля, корали, хризоліт), брошка «Святкова» (золото, срібло, мушля, корали), кільце «Святкове» (2012, срібло, корали, цитрин, гранати, опал, перли, перламутр, шкіра, інкрустування перламутром), кільце «Світанок» (2013, срібло, залізне дерево, перли, перламутр, сапфіри, шкіра, інкрустування сріблом, зернь), браслет «Вікторія» (2013, золото, срібло, гранати, шкіра ската, довільна пластика), кільце «Африка» (2014, срібло, кокос, корали, перламутр, бірюза, бісер, інкрустування сріблом і перламутром, зернь) (Рукотворний світ, с. 56).

Відмітимо, що важливим фактором у загальному контексті розвитку сучасного українського ювелірства було відкриття в 1960–1970 рр. відділів художнього металу в навчальних художніх закладах декоративно-прикладного спрямування у Львові, Вижниці, Косові, Ужгороді, де викладачі та студенти були своєрідною рушійною силою на етапі становлення та подальшого поступу українського ювелірства кінця ХХ – початку ХХІ ст. (Мистецькі тенденції авторських прикрас, 2014, с. 66–69). Варто відзначити, що одним з потужних та ініціативних колективів викладачів та студентів відділів художнього металу серед вище зазначених навчальних закладів, що завжди творчо експериментували в галузі ювелірства поза рамками запланованого навчального процесу у 1980-х та 1990-х рр. були представники Вижницького училища прикладного мистецтва ім. В. Шкрібляка (нині Вижницький фаховий коледж мистецтв та дизайну ім. В. Шкрібляка). Серед них викладачі: Е. Жуковський, Л. Беренфельд, В. Воронюк, О. Жуковський, І. Поп'юк, П. Прокопчик, а також велика когорта талановитих студентів-інтузіастів: С. Москаленко, С. Лемський, А. Дідковський, А. Волошенюк, І. Семенчук, Р. Окіпняк, О. Флорескул, Ю. Кирилюк,

Р. Захотій, Ю. Блажко, С. Луць, С. Юрков, В. Дицьо, Д. Мамчур, М. Гуцул, І. Задорожний, О. Куконін, О. Буйвідт та інші. Саме завдяки активній творчій експериментально-дослідницькій позиції щодо композиційних та технологічних прийомів формотворення відбувалося становлення зазначених осіб саме як художників-ювелірів. Зазначимо, що в майбутньому це дало поштовх до інтенсивного впровадження творчих завдань з ювелірного мистецтва в навчальний процес зазначеного закладу та утворення окремої спеціалізації ювелірного мистецтва, яка працює і по нині під керівництвом І. Задорожного, опираючись на навчально-методичне забезпечення, розроблене саме для цього фаху декоративно-прикладного мистецтва. Враховуючи фактор активного ентузіазму зазначених осіб, а також тверду позицію творчо розвиватися саме в цій галузі, привело до трансформування фахових пріоритетів за межі навчального закладу. Так, когорта студентів: О. Флорескул, О. Тімохов, Д. Мамчур, М. Гуцул та багато інших продовжили навчання в Південно-Українському педагогічному університеті ім. К.Д. Ушинського (м. Одеса). За ініціативи О. Флорескула, був утворений відділ та сформована майстерня, де розширилося коло зацікавлених вивчати та надалі продовжувати експериментально-творчі пошуки в царині ювелірного мистецтва. Такі творчі персоналії як О. Буйвідт та О. Куконін продовжили навчання у Львівській національній академії мистецтв, де свої творчі здобутки презентували на чисельних міжнародних фестивалях «Гефайстон» (Чехія) у 2000-х рр. та інших престижних спеціалізованих форумах художнього металу, де були відзначені нагородами та дипломами. Слід згадати, що І. Поп'юк продовжив викладацьку роботу в Київському державному інституті декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука (нині Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука), де разом з випускником ЛНАМ А. Кулігіним, широко розгорнули роботу кафедри художнього металу, зокрема в галузі ювелірного мистецтва. Варто виокремити Р. Окіпняка, який володіючи потужним творчим і технологічно-технічним арсеналом, а також великим досвідом праці в Україні та закордоном у 2004–2009 рр. працював на посаді викладача Академії ювелірного мистецтва (м. Одеса), де відзначився як висококваліфікований фахівець, а в 2014 р. нагороджений орденом «Малый знак М. Перхіна». Велике число талановитих випускників ВУПМ ім. В. Шкрібляка (ВФКМД ім. В. Шкрібляка) неодноразово були переможцями різних спеціалізованих культурно-мистецьких заходів. Зокрема, Д. Мамчур (м. Хмельницький) в 2013 р. стала переможцем Міжнародного конкурсу «Класичного ювелірного мистецтва XXI століття», що проводився КюД «Лобортас», де здобула I місце в номінації «Скульптура (мілка пластика)», а В. Дицьо (м. Одеса) здобув II місце в номінації «Ювелірна робота (предмет)». Також, в 2015 рр. Д. Мамчур здобула гран-прі в номінації «Краща срібна прикраса» на Міжнародній виставці «Ювелір – Експо – Україна» (Луцьк, 2017). Представники Вишнівського фахового коледжу мистецтв та дизайну імені Василя Шкрібляка виступають у ролі генератора якісного розвитку як буковинського так і українського ювелірного

мистецтва в цілому, що відтворює новітні тенденції сучасного ювелірного мистецтва Європи та Світу і звучить творчим експериментаторством у всіх його стилістичних, конструктивних та технологічних аспектах.

Можна стверджувати, що нині буковинське ювелірство позначено різноманітними художньою мовою, багатогранністю композиційно-конструктивного формотворення, особливостями технологічно-технічних інновацій, оригінальністю принципів, а також індивідуальними методами дизайну та рукотворності, специфікою мистецьких і виробничих ідей народження ювелірних творів.

Отже, передумови становлення та поступ сучасного буковинського ювелірного мистецтва (кінець ХХ – початок ХХІ ст.) тісно пов'язані із соціокультурними тенденціями історико-геополітичного простору України та яскравими виражальними засобами, що ґрунтуються на національній основі. Останні десятиліття ХХ ст. позначилися формуванням художньо-образної системи, яка ґрунтується на розмаїтті інтерпретацій міфів, легенд, сакральних знаків і символів, історії та релігії, народних мотивів, що є вагомим складовим елементом в образній структурі українського та світового ювелірного мистецтва. Зазначені ознаки в синтезі з новаторськими та креативними рішеннями завдань технологічних експериментів, а також різноманітних методів формотворення, в основі яких закладено традиційні класичні ювелірні техніки, у результаті надали гарні результати, що характеризуються відповідними художніми процесами, відображеними в творчості представників сучасного ювелірного мистецтва Буковини. Нині буковинське авторське ювелірство виступає як елемент ідентифікації України в культурно-мистецькому просторі Європи, що засвідчує приналежність творів українського ювелірного мистецтва та художнього металу в цілому до загальноєвропейських культурних цінностей.

Джерела і література

Жарков Олександр Іванович. Енциклопедія сучасної України. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : esu.com.ua/search_articles.php?id=18863.

Квадра міні-метал. Ювелірне – мистецтво – міні-емалі : каталог / вступ. ст. А. Ф. Вялець, Л. Пасічник, Т. Ільїна ; упоряд. та ред. Л. Пасічник. – Київ : Арталекс-принт, 2014. – 63 с.

Кравченко М.Я. Мистецтво прикрас в Україні останньої третини ХХ – початку ХХІ століття: європейський контекст, художні особливості, персоналії : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.06 «Декоративне і прикладне мистецтво». – Львів, 2017. – 189 с.

Луць С.В. Творчість митців Кюд «Лобортас» у контексті українського ювелірного мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.06 «Декоративне і прикладне мистецтво». – Львів, 2017. – 232 с.

Мистецькі тенденції авторських прикрас в Україні останньої третини ХХ – початку ХХІ століття // Вісник Харківської державної академії дизайну та мистецтв. – 2014. – № 8. – С. 66–69.

Пасічник Л.В. Ювелірне мистецтво України ХХ–ХХІ століть. – Київ: Наукова думка, 2017. – 302 с.

Рукотворний світ : каталог. – Київ: Ковальська майстерня, 2011. – Вип. 4. – 147 с.

Чегусова З. Декоративне мистецтво України кінця ХХ століття. 200 імен : альбом-каталог. – Київ: ЗАТ «Атлант Юем СІ», 2002. – 511 с.

Шмагало Р.Т. Художній метал України ХХ – поч. ХХІ ст. Енциклопедія художнього металу. – Львів: Априорі, 2015. – Т. 2. – 276 с.

Наші автори

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

Білинська Лариса Іванівна

Україна, м. Київ, Державне підприємство «Науково-дослідний центр “Охоронна археологічна служба України”» Інституту археології НАН України, наукова співробітниця-консультантка

Біляєва Світлана Олександрівна,

Україна, м. Київ, Інститут археології НАН України, старша наукова співробітниця, доктор історичних наук, професорка УДПУ

Богданова Олена Євгеніївна

Україна, м. Львів, Львівська національна академія мистецтв, кафедра теорії та історії мистецтва, аспірантка

Брель Ольга Володимирівна

Україна, м. Чигирин, Національний історико-культурний заповідник «Чигирин», відділ «Музей Б.Хмельницького», старша наукова співробітниця

Гопкало Оксана Вікторівна

Україна, м. Київ, Інститут археології НАН України, старша наукова співробітниця, доктор історичних наук

Дерев'янка Наталія Василівна

Україна, м. Чигирин, Національний історико-культурний заповідник «Чигирин», відділ науково-фондової роботи, молодша наукова співробітниця

Клочко Любов Степанівна

Україна, м. Київ, Скарбниця НМІУ – філія Національного музею історії України, науково-дослідний відділ експозиційно-виставкової роботи та міжнародних зв'язків, провідна наукова співробітниця, кандидат історичних наук

Кухтій Оксана Степанівна

Україна, м. Київ, Київський національний університет культури і мистецтв, кафедра івент-менеджменту та індустрії дозвілля, аспірантка

Луць Сергій Васильович

Україна, м. Кам'янець-Подільський, Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, кафедра образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва, старший викладач, кандидат мистецтвознавства

Малюк Наталія Іванівна

Україна, м. Київ, Національний музей історії України, науково-дослідний відділ колекцій з дорогоцінних металів, старший науковий співробітник

Попельницька Олена Олексіївна

Україна, м. Київ, Національний музей історії України, відділ історії України XIV – початку XX ст., провідна наукова співробітниця, кандидат історичних наук

Полідович Юрій Богданович

Україна, м. Київ, Скарбниця НМІУ – філія Національного музею історії України, науково-дослідний відділ експозиційно-виставкової роботи та міжнародних зв'язків, завідувач відділу, кандидат історичних наук

Сергій Олена Сергіївна

Україна, м. Київ, Національний заповідник «Києво-Печерська лавра», науково-дослідний відділ вивчення мистецької спадщини, старша наукова співробітниця

Степаненко Наталія Олексіївна

Україна, м. Дніпро, Дніпропетровський національний історичний музей імені Д. Яворницького, відділ фондів, старша наукова співробітниця

Терещук Оксана Михайлівна

Україна, м. Київ, Скарбниця НМІУ – філія Національного музею історії України, науково-дослідний відділ експозиційно-виставкової роботи та міжнародних зв'язків, старша наукова співробітниця

Триколенко Софія Тарасівна

Україна, м. Київ, Національний авіаційний університет, доцентка кафедри дизайну інтер'єру, кандидат мистецтвознавства

Удовиченко Ірина Володимирівна

Україна, м. Київ, Скарбниця НМІУ – філія Національного музею історії України, науково-дослідний відділ експозиційно-виставкової роботи та міжнародних зв'язків, старша наукова співробітниця

Фіалко Олена Євгенівна

Україна, м. Київ, Інститут археології НАН України, провідна наукова співробітниця, доктор історичних наук

Наукове видання

МУЗЕЙНІ ЧИТАННЯ

Матеріали наукової конференції
Музею історичних коштовностей України –
філіалу Національного музею історії України
"Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки"
22 листопада 2021 р.

Підписано до друку 27.11.2022. Формат 60x84/8.
Цифровий друк. Папір офсетний. Умовн. друк. листів 26,33.
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

Свідоцтво про внесення до державного реєстру
суб'єктів видавничої справи серії ДК №3835